

IL GRANDE SCONOSCIUTO*

Luciano Paesani

doi: 10.7359/762-2015-paes

Il Novecento s'inserisce con violenza nella calendarizzazione della vita della cultura occidentale con l'aberrante pratica della guerra, di proporzioni mai prima d'allora registrate e con la sorprendente applicazione della ricerca scientifica a scopo bellico, che dimostrò come il gas potesse servire non soltanto per illuminare strade, abitazioni e teatri. Paradossalmente, alla macabra messinscena nelle trincee di corpi usati come carne da macello, fa da contraltare quella solare nelle spiagge praticate con la balneazione e, in località naturali incantevoli, la cura fisica ed estetica del corpo umano tesa all'affermazione del nudismo e del naturismo. Quanto la cultura della distruzione della vita attraverso gli orrori della guerra e quella dell'esaltazione dei piaceri del corpo possano essere messi in relazione va oltre il soggetto da me scelto: il corpo umano in scena.

La riscoperta del corpo sul finire dell'Ottocento inizia con la ginnastica ed il suo quasi naturale approdo nell'attività ludica dilettantistica che trova nell'Olimpiade di Atene nel 1896, la prima Olimpiade dell'Era moderna, la celebrazione pacifica della competizione, caricando tale cerimonia di significati etici definibili, a posteriori, utopistici. Non meno utopistica risulta la contemporanea invenzione della Regia che vede nei suoi *padri*, oltre che gli *artefici* dello spettacolo, i depositari dei valori etici, politici e spirituali del Teatro. Non è affatto casuale che la nascita della Regia abbia bisogno,

* Lo scritto che segue è da considerarsi strumento didattico per i corsisti del Master in *Teoria e Pratica di Teatro e Musica*. Nasce come elaborazione della mia relazione al Convegno nazionale di Danza *Il corpo umano in scena. Utopiche visioni teatrali del Novecento europeo, dall'attore-supermarionetta di Gordon Craig al danzatore libero di Rudolf Laban e Mary Wigman*, in S. Paolini Merlo (a cura di), *Le pioniere della nuova danza italiana. Le autrici, i centri di formazione, le compagnie*, Atti del Convegno di studi indetto per il decimo anniversario della scomparsa di Liliana Merlo (Università degli Studi di Teramo, Facoltà di Scienze della Comunicazione, 17-18 ottobre 2012), Coreutica – Collana a cura di A. Pontremoli, Milano, ABEditore, di prossima pubblicazione a Torino.

perché si verifichi, della *rinascita*, in quanto *riscoperta*, del corpo umano, da Appia chiamato con rispetto carico d'amore il *grande sconosciuto*.

Portare quel *corpo riscoperto* sulla scena equivale a far nascere una *nuova* scena, alterando e mettendo anche radicalmente in discussione il rapporto di quel corpo con la *parola*. Già nel 1895, scrivendo sull'attore ma estendendo le proprie considerazioni al drammaturgo, il ginevrino Adolphe Appia intende orientare entrambi verso una forma drammatica che abbia il suo fulcro in una nuova disciplina corporale musicale che si ponga come mezzo supremo di espressione scenica. Appia conoscerà soltanto undici anni dopo la ritmica di Jaques-Dalcroze, trovandovi, finalmente, la risposta al suo desiderio di sintesi, ma già allora scriveva:

Il ritorno al corpo umano come mezzo d'espressione essenziale alla nostra cultura estetica è oggi un'idea che si è impadronita degli spiriti, che anima la fantasia e dà vita a tentativi assai diversi e di valore assai ineguale, senza dubbio, ma tutti orientati verso la stessa riabilitazione.¹

Georg Fuchs nel suo *Die Revolution des Theaters*, pubblicato a Monaco nel 1909, scrive: «l'arte drammatica è per sua natura danza, cioè movimento ritmico del corpo umano nello spazio»².

La provocazione di Gordon Craig al riguardo è esemplare. La lancia nel 1912 in una nota in fondo alla prima pagina di *Towards a New Theatre*, ripercorrendo l'origine e l'etimologia della parola «teatro» che, dal latino *theatrum*, viene dal greco *théatron* che è il luogo della rappresentazione e che deriva dalla parola *theàomai* che significa *vedo*. Craig si serve di questa riflessione per commentare: «non una parola sul fatto che si tratta di un luogo dove si ascoltano blaterare 30.000 parole in due ore»³. Quanto potenziale questa provocazione celi in termini teorici e quante strade aprirà lo vedremo tra poco, mi limiterò, per ora, a riportare quest'affermazione di Stanislavskij che gli fa da lontana eco nel 1920: «l'attore non ha diritto di entrare in scena se possiede un corpo morto»⁴.

Ora è il caso di ricordare da quale esigenza nasce la regia: una esigenza di rigore capace di osservare la scena con un atteggiamento scientifico da porre al servizio della fantasia, in grado di occuparsi del rapporto del corpo dell'attore con lo spazio della scena e con gli altri corpi in scena, senza mai dimenticare, come avrà modo di dire Decroux, che l'attore sta *sempre* in

¹ Appia 1975, 160.

² Cf. Tinti 1980, 82.

³ Craig 1971, 169.

⁴ De Marinis 2001, 1097.

scena con il proprio corpo, che lo voglia o no, che ne sia o meno consapevole. All'epoca di queste riflessioni sul teatro, il quarantenne Craig si è da non poco chiuso alle spalle una precoce, promettente carriera di attore. Figlio della celeberrima attrice Ellen Terry, aveva debuttato già a sette anni in teatro, quando sua madre iniziava il sodalizio artistico con il grande attore Henry Irving, figura che influenzerà non poco la frequentazione teorica del palcoscenico da parte di Craig.

Per capire bene la capacità di analisi di Craig, il suo senso del rigore e lo strenuo attaccamento alle proprie convinzioni al limite della testardaggine (penso al suo rapporto con Stanislavskij), sarà bene ricordare che il suo primo spettacolo, messo in scena all'età di ventun anni nel 1893 (la commedia di Alfred de Musset *On ne badine pas avec l'amour*) fu provato per oltre due mesi e mezzo per avere appena due repliche. Questo suo carattere dovette essere, anche se in parte, causa delle esperienze fallimentari con Eleonora Duse, in occasione della messinscena di *Rosmersholm* di Ibsen, e con Stanislavskij in occasione del progetto di messinscena dello scespiriano *Hamlet*. Per una primadonna della scena persa, la Duse, un'altra in arrivo e con esiti opposti: parlo di Isadora Duncan, con la quale Craig ebbe una lunga relazione sentimentale, dalla quale nascerà una figlia, che lo porterà a viaggiare con lei per tutta Europa. È che per Craig, che non ha rapporti con Appia e che con lui si muove in maniera indipendente, anche se parallela, misurarsi con il teatro che conosce a fondo significa modificarlo sin dalle fondamenta, stravolgerlo.

Questo desiderio è diventato ormai un'esigenza: elaborare quella che appariva come la più estrema e radicale utopia del teatro: la teorizzazione della regia come istanza totalizzante che comporta, inevitabilmente secondo lui, la teoria dell'attore inteso come Supermarionetta che permetta finalmente il superamento dell'imprecisione vivente dell'attore e l'archiviazione dello spettacolo come creazione dell'attore ottocentesco. Quanto possa essere stata fraintesa, o portata a conseguenze estreme, questa teoria della Supermarionetta (in realtà dallo stesso Craig ripensata e, nel tempo, corretta) non può essere, in questa sede, oggetto di approfondimento, mi limiterò perciò a ricordare l'influenza che la Duncan, Appia e Irving hanno avuto su di lui. La lunga relazione con Isadora Duncan permise a Craig una immersione totale nel mare in tumulto della danza, così come le teorizzazioni di Appia sulla regia delle messinscene del teatro in musica, con particolare riferimento al teatro wagneriano, gli permisero di eliminare l'equivoco voluto che *naturale* dovesse coincidere con *realistico*, visto che la natura, osserva Craig, può essere intensamente artificiosa e, come facilmente riscontrabile, variamente differenziata.

Fa l'esempio dell'attore e, immancabilmente, parla di Henry Irving e di come lui sia capace sul palcoscenico di *danzare* anziché camminare co-

me un sacerdote che entra in un salotto. Eppure, continua, Irving è stato accusato di essere artificiale, ma non lo è affatto. È naturale, ma è naturale come un fulmine e non come una scimmia e ancora:

[...] bisogna abbandonare l'idea che esistano azioni naturali o innaturali, e suddividere invece le azioni in necessarie e inutili. Se un'azione è necessaria a un certo punto, si può dire che in quel momento è l'azione naturale, e se per «naturale» si intende questo, tutto va bene.⁵

Per Craig, che da attore ben conosce i problemi dell'arte degli attori, la Supermarionetta coincide, paradossalmente, proprio con l'arte dell'attore ottocentesco Henry Irving, da lui visto come l'ombra di un evento futuro, la *Übermarionette*.

Testualmente Craig, pur scrivendo in inglese nell'originale, utilizza il termine germanico *Übermarionette* sulla scia del nietschiano *Übermensch* (*Superuomo*). Egli stesso introduce il suo neologismo con una nota circa la provvisorietà e precarietà del termine usato, avvertimento che avrebbe dovuto scoraggiare forzature interpretative a venire che sono, poi, puntualmente venute. Come conciliare i due assunti costitutivi del paradosso già diderotiano *emotività* e *fredda lucidità*? Come poteva Irving, si chiede Craig, costruire i suoi personaggi sulla base di empiti emozionali quando gli sarebbe toccato, poi, di ripeterli centinaia di volte? Ed ecco la risposta: Irving supera il problema sulla base della rigida, assoluta fissità della partitura. È questo rigore che gli permette di affrontare le ripetizioni. Ciò comporta una visione dell'attore non dissimile dal musicista, dal cantante lirico, dal ballerino, dall'atleta e, al pari di essi, sottoposto a una ferrea disciplina di esercizi.

Dunque, la Supermarionetta è l'attore che si preoccupa di ricordare nei dettagli e di ripetere perfettamente il proprio percorso fisico e verbale. Solo allora, sostiene Craig, si può parlare di uno spettacolo come di un'opera d'arte, rendendo possibile il cesellamento del dettaglio che permette, così, di superare l'instabilità dell'attore. Ecco che, allora, la Supermarionetta può trasformare l'attore in *artista*.

Il *corpo ritrovato*, libero da costrizioni a partire dall'abbigliamento e dalla convenzionalità dei movimenti, è protagonista delle varie *culture del corpo* che fioriscono in Europa e, una volta in scena, s'insinua tra i vari generi con facilità rendendo la *permeabilità* tra di essi un'esigenza artistica, così teatro e danza, in particolare, attraverso le personalità artistiche di maggior sensibilità, iniziano un dialogo che produce linfa vitale per entrambi. Il rapporto tra Isadora Duncan e Stanislavskij ne rappresenta bene il valore, ma prima

⁵ *Ivi*, 21.

di darne testimonianza vorrei almeno accennare all'importanza straordinaria, non sempre colta appieno, che hanno avuto i *Ballet Russes* di Djagilev.

Né la definizione di ideatore né quella di organizzatore (e tanto meno quelle di direttore artistico o di sovrintendente) possono servire per descrivere il ruolo peculiare che Sergej Djagilev ebbe all'interno dei Ballets Russes, che aveva creato nel 1909. Era un capo, e forse si potrebbe dire che fu regista non di spettacoli, ma di una situazione, di un frammento di vita teatrale. Djagilev assume, nell'universo dei Ballets Russes, uno dei ruoli assunti nell'universo del teatro dalla figura del regista: il ruolo di colui che inventa un nuovo senso per un'arte apparentemente avviata all'imbalsamazione per eccesso di tradizione. Fece dei Ballets Russes, per vent'anni, fino alla propria morte, avvenuta nel 1929, una *fortezza nomade*, mostrando di aver doti di avventuriero, di conoscitore d'arte, di organizzatore del consenso, di sognatore e di stratega [...]. Partendo da un interesse per le arti figurative, Djagilev dette al balletto classico lo statuto di opera d'arte del Novecento, frutto in parti uguali dell'abilità dei danzatori, dell'originalità dei coreografi e dei musicisti, e del talento pittorico degli scenografi. Collaborò con Benois, con Baskt, con la Gončarova, con Picasso, Matisse, Braque, Cocteau, Miró, De Chirico, con Fokin, Massine, la Nižinskaja, Balanchine, con Stravinskij. Assorbì nel proprio corpo di ballo l'euritmica di Jaques-Dalcroze.⁶

Nell'impossibilità, in questa sede, di dare lo spazio che meriterebbe alla straordinaria attività dei *Ballets Russes*, mi limiterò ad accennare almeno alla coreografia di Nižinskij, nel 1913, del *Sacre du printemps* di Stravinskij.

Nižinskij instaurò un rapporto individuale e diretto tra il danzatore e il ritmo desunto da Jaques-Dalcroze:

[...] la coreografia non è più un disegno per muovere armoniosamente le masse ma è parcellizzata. Il movimento di ogni piccolo gruppo nasce come reazione al movimento di un altro piccolo gruppo. L'unità coreografica sembra scomparire di fronte all'esigenza di mettere in rapporto ogni danzatore con ogni ritmo. È la composizione di un palcoscenico all'unisono, ma vibrante, fatta di movimenti individuali o di piccole cellule, complicata, ricca di asimmetrie. Quasi fossero i movimenti dell'uomo prima che prenda coscienza dei propri confini individuali. Il *Sacre* è stato l'esempio più scandaloso, e di gran lunga più violentemente drammatico, di come fosse possibile organizzare un movimento complessivo dell'intero palcoscenico che fosse allo stesso tempo segmentato nei movimenti differenti dei sottogruppi e unificato dal rispetto dell'armonia musicale. Era un'idea che derivava da Dalcroze, e che ebbe solo pochi giorni di vita.⁷

⁶ Schino 2001, 76-77.

⁷ *Ivi*, 78.

Prima di approfondire la figura di Jaques-Dalcroze e l'importanza del suo rapporto con il più grande, forse, fra i teorici della regia, Adolphe Appia, voglio brevemente tornare al rapporto di Isadora Duncan con Stanislavskij. La Duncan ha avuto una grande importanza non soltanto nel mondo della danza, basti pensare che è stata determinante per la nascita della *modern dance*, ma per l'influenza che lei ha avuto, oltre a quella particolarissima su Gordon Craig, su uomini di teatro quali Stanislavskij e Mejerchol'd che la videro danzare a mosca nel 1907. C'è una lettera del gennaio del 1908 di Stanislavskij a lei che testimonia non solo la grande ammirazione di lui per l'arte di Isadora Duncan, ma la profondità del suo rispetto che evidenzia l'affinità tra le loro ricerche artistiche.

Ecco cosa scrive Konstantin Stanislavskij a Isadora Duncan:

Per quanto grandi siano stati i successi del nostro teatro, e per quanto numerosi siano i nostri ammiratori, sono sempre stato solo (con l'eccezione di mia moglie, che mi ha sostenuto nei momenti di dubbio e di smarrimento). Siete stata la prima a dirmi in poche, semplici e convincenti parole quello che è importante, e fondamentale, circa l'arte che io voglio creare. Ne ho ricavato una nuova [forte ondata] di energia in un momento in cui ero sul punto di rinunciare alla mia carriera artistica. Vi ringrazio, vi ringrazio veramente, e dal profondo del mio cuore.⁸

Quanto affini potessero essere le loro ricerche lo dimostra proprio il loro atteggiamento nei confronti del corpo umano in scena: la Duncan individuava i centri della danza all'interno del corpo umano, sottolineandone l'importanza del tronco, considerato il motore del movimento, l'indipendenza degli arti e, cosa che l'accomuna sorprendentemente a Stanislavskij, la centralità del plesso solare. Quanto questa centralità fosse importante per il lavoro di costruzione-educazione del corpo dell'attore è una costante di quello che viene considerato il suo *metodo* (anche se lui non ha mai usato questo termine) e trova dimostrazione in questo ricordo di Toporkov: nella messinscena delle *Anime morte* di Gogol', Stanislavskij affronta la complessità di un monologo trasformandolo in un dialogo tra ragione e sentimento. Per ottenere ciò deve intervenire sul corpo dell'attore operandone una divisione che renda possibile organizzare un dialogo tra ragione e sentimento, quindi tra la testa e il plesso solare. Se Isadora Duncan lavora ed elabora teorie sulle dinamiche della danza all'interno del corpo umano, Rudolf Laban elabora le sue sul movimento nello spazio.

C'è una sorta di ossessione che lega i padri della regia alla danza: come organizzare il movimento sul palcoscenico. Questa continua ricerca ci

⁸ *Ivi*, 72.

riporta a Jaques-Dalcroze e, inevitabilmente, ci conduce ad Appia, il quale non riuscì a trattenere le lacrime quando vide sul palcoscenico il gruppo di euritmisti di Jaques-Dalcroze. Inevitabile che i due decidessero di percorrere un po' di strada insieme. Con la collaborazione di Adolphe Appia, nato in Svizzera nel 1862, Jaques-Dalcroze fondò il suo Istituto a Hellerau, sobborgo di Dresda, che, a ragione, può essere considerato un vero e proprio *teatro santuario*. Dovendo semplificare, dirò che l'*euritmica*, da lui inventata come pratica didattica per il solfeggio, fu dallo stesso esplorata come mezzo armonico dell'uomo, il cui corpo, riscoprendosi nel movimento, avrebbe potuto porsi come «intermediario tra la musica e i nostri pensieri»⁹.

Appia, grande teorico della messinscena del teatro musicale, wagneriano in particolare, indaga instancabilmente sul corpo dell'attore e dei suoi movimenti in rapporto con lo spazio ed i volumi circostanti, sull'articolazione dei movimenti all'interno dello spazio e la sua scansione ritmica, sull'importanza della luce nella messinscena. È del 1899 il suo fondamentale *Die Musik und die Inszenierung (La Musica e la Messinscena)*. Il sodalizio artistico Appia - Dalcroze produsse una incredibile mole di lavoro che approdò ad alcuni saggi-rappresentazioni, in particolare l'*Orfeo* di Gluck del 1913 che ebbe come spettatore, tra le tante personalità d'eccezione del teatro e della danza, Stanislavskij.

Jaques-Dalcroze aveva individuato un uso del teatro che conduceva alla ricerca interiore, ma Appia andò molto oltre, intervenendo, modificandola, sull'armonia leggera ed elegante dei movimenti da Dalcroze creati, trasformando l'attore in un equilibrista in bilico su un intrico di tensioni opposte e divergenti che andava a sostituire rassicuranti linee coreografiche. Intervendendo sul corpo *armonioso* dell'attore-danzatore, Appia otteneva la rottura dell'uniformità di una coreografia tesa alla coesione di movimenti all'unisono. Non si trattava di mettere in discussione una esigenza meramente estetica, ma di creare movimenti estranei alla logica del realismo. Ecco, allora, i piani differenziati sui quali deve sapersi muovere il corpo dell'attore-danzatore, il senso verticale della sua presenza in scena. Nell'*Orfeo*, un'apparente interminabile scala mostra agli spettatori una figura umana che si cala dalla luce abbagliante verso le parti più basse della scena, immerse in un buio crepuscolare, sedi di grovigli di serpi rappresentate dai corpi in continuo movimento dei ritmisti.

Nella visione di Appia, la precarietà dell'attore-danzatore spaccato in due da compiti opposti rimandava ad una comunicazione verticale con i valori archetipici connessi alla musica.

⁹ Casini Ropa 1990, 183.

È un tipo di percorso che si trova anche nel lavoro che Stanislavskij propose ai suoi attori: da un lato lo scavo nella propria memoria fisica alla ricerca di ricordi sovrapersonali, che potessero incontrarsi con i caratteri specifici del personaggio interpretato; e dall'altro lo sdoppiamento del lavoro dell'attore in due compiti opposti, cioè la costruzione di una linea trasversale, che lo guidasse con coerenza a percorrere l'intera storia narrata nello spettacolo, e *simultaneamente* l'attenzione ad ogni dettaglio, ad ogni sosta e digressione della storia come se non ci fosse nient'altro che questo.¹⁰

Rudolf Laban fonda in Svizzera nel 1913 una scuola-colonia che opererà fino al 1918, nella cornice misticheggiante del Monte Verità, vicino alla città di Ascona nel Canton Ticino. La collina era stata acquistata nel 1900 dal belga Henry Oedenkoven che vi si stabilì assieme alla sua compagna Ida Hoffmann, dando presto vita ad una comunità pacifica che, oltre all'adesione alle teorie teosofiche, rispettava una serie di norme comportamentali ed etiche tra cui l'adesione ad una dieta rigorosamente vegetariana ed il naturismo che prevedeva la pratica di una vita primordialmente salutare fondata sul nudismo. Tra i principi etici richiesti vi erano l'opposizione alla proprietà privata, in nome di una forma di socialismo primitivo, ed il rifiuto di convenzioni repute restrittive quali il matrimonio, l'abbigliamento, ogni ideologia politica e dogmatica.

Mentre l'Europa era dilaniata dal mostruoso conflitto bellico, la colonia attirò un numero considerevole di anarchici, tra i quali è bene menzionare Carl Jung, Herman Hesse, James Joyce, Rainer Maria Rilke, Hugo Ball, Hans Harp, Ernst Toller che, lì giunti, vi trovarono Isadora Duncan e Mary Wigman che aveva da poco concluso la sua esperienza iniziatica con Jaque-Dalcroze nel *santuario* di Hellerau.

Nei sei anni di attività della sua scuola di danza presso la colonia di monte verità, Laban chiarì definitivamente il suo interesse per la danza quale studio del movimento puro. Anche Laban partiva dall'approccio delsartiano, approfondendone maggiormente le connessioni con le teorie teosofiche. Il fondamento *olistico* delle teorie di Delsarte, che furono terreno comune ed iniziatico per l'attività di Isadora Duncan e Rudolf Laban nonché per Jaque-Dalcroze, risiede nell'affermata unità di corpo e psiche.

Ritengo sia utile, a questo punto, che io spenda qualche parola sull'assoluta anomalia che vuole l'attribuzione delle teorie delsartiane a questi grandi nomi della danza sulla base delle nozioni tratte dall'*estetica applicata* del francese Jaque-Delsarte. L'anomalia consiste nel fatto assolutamente incredibile che Delsarte nulla ebbe a che fare con la danza, tantomeno con

¹⁰ Schino 2001, 18.

metodi a lui riconducibili che furoreggiavano in America sul finire dell'Ottocento.

Delsarte fu un tenore e musicista francese attivo a Parigi fino al 1871, anno della sua morte. Ben conoscendo i problemi, i vizi e le virtù dei cantanti lirici, si dedicò alla codificazione di un sistema recitativo per loro efficace, che li aiutasse ad uscire da un certo figurativismo stereotipato quanto abusato, ma caro alla tradizione, sviluppando i principi di una nuova estetica, da lui chiamata «estetica applicata», che si preoccupasse di definire la possibile corrispondenza tra lo stato emotivo interiore del personaggio vivo sulla scena e le manifestazioni corporeo/mimiche dell'attore.

Antesigmano di una metodologia *scientifica* che sarà cara a Stanislavskij e che partiva dallo studio dell'osservazione diretta ed empirica di comuni comportamenti nelle varie situazioni quotidiane, Delsarte si proponeva di giungere alla composizione di un dettagliato *inventario recitativo* di gesti e pose. Nella prassi pedagogica, il discorso tecnico verteva sullo studio della respirazione e sulla impostazione della voce e per questa esclusiva ragione la sua pedagogia si rivolgeva precipuamente ai cantanti lirici e avrebbe potuto estendersi, volendo, agli attori di prosa, escludendo, quindi, qualsiasi altra applicazione esterna al campo professionale del teatro, musicale o di prosa che potesse essere.

Nel 1869, l'attore americano Steel MacKaye frequentò a Parigi le lezioni di Delsarte, rimanendone letteralmente folgorato, tanto che, al suo ritorno negli Stati Uniti, l'anno successivo, iniziò a tenere lezioni sul da lui definito «metodo Delsarte». Accadde così che una sua allieva, Genevieve Stebbins, pubblicò nel 1885 un testo dal titolo *The Delsarte System of Expression* che, non potendo appoggiarsi su motivazioni e riflessioni critiche di Delsarte, mai da lui elaborate e fissate sulla carta, si riduceva, in realtà, ad un compendio tecnico di esercizi fisici e di respirazione. Questa *versione Debbins* del «metodo Delsarte» furoreggiò sul mercato artistico americano, venendo recepito quale tecnica applicabile alle diverse discipline, tradendo, così, inesorabilmente la specificità e la rigorosa destinazione originarie. Queste poche righe possono, forse, aiutare a capire meglio l'importanza, pur riflessa, dell'*esthétique appliquée* delsartiana sulla grande artista americana, cresciuta a San Francisco, Isadora Duncan ¹¹.

Laban radicalizzò massimamente il punto riguardante la trasformazione della danza da tradizione elitaria accademicamente codificata a scienza dell'espressione corporea e del movimento umano. L'opera labaniana fu senza dubbio maggiormente scientifica rispetto alla rivoluzione ineludibile

¹¹ Cf. Verlengia 2009.

di Isadora Duncan, imprimendo un tratto netto nella trasformazione della danza da *arte* a *scienza*. Laban fondò la dimensione immateriale dell'esoterismo rosacrociano con la materialità più basilica dell'essenza umana, dando così forma alla «danza libera» nel *sanatorium* di Monte Verità. Isadora Duncan giunse al Monte Verità nel 1913 in seguito allo shock subito a causa della tragica morte dei suoi due figli (Deirdre avuta da Gordon Craig nel 1905 e Patrick, avuto tre anni prima dalla relazione sentimentale con il miliardario americano Paris Singer) a causa di un incidente che vide l'auto che li trasportava, assieme alla bambinaia, finire nella Senna. Un destino beffardo vorrà che ancora un'auto entri nella vita di Isadora, ma questa volta per spezzarla: una bellissima Bugatti. Isadora Duncan era a Nizza nel 1927. Rimase strangolata dalla sua lunga sciarpa le cui estremità si incagliarono tra le ruote della sua Bugatti. Secondo fonti biografiche, Isadora si voltò un istante prima che l'auto partisse, salutando i suoi amici con un'ultima frase dagli echi beffardamente fatali: *Je vais à la gloire!* (*Vado verso la gloria*).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Appia 1975 A. Appia, *Attore, musica e scena*, a cura di F. Marotti, Milano, Feltrinelli, 1975.
- Casini Ropa 1990 E. Casini Ropa (a cura di), *Alle origini della danza moderna*, Bologna, il Mulino, 1990.
- Craig 1971 E.G. Craig, *Il mio teatro*, a cura di F. Marotti, Milano, Feltrinelli, 1971 (*On the Art of the Theatre*, 1911; *Towards a New Theatre*, 1913).
- De Marinis 2001 M. De Marinis, «Il mimo contemporaneo e la riscoperta del corpo», in G. Davico Bonino - R. Alonge (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, III, Torino, Einaudi, 2001.
- Schino 2001 M. Schino, «Teorici, registi e pedagoghi», in G. Davico Bonino - R. Alonge (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, III, Torino, Einaudi, 2001.
- Tinti 1980 L. Tinti, *Georg Fuchs e la rivoluzione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1980.
- Verlengia 2009 P. Verlengia, «Liberazione del corpo e rinascita spirituale nelle arti e nello spettacolo del primo Novecento: utopie, pedagogie, simboli, sinresie», *Itinerari* 1-2 (2009).