

importante sul rapporto tra insegnamento, apprendimento e sviluppo mentale. Il quinto capitolo rivela un aspetto poco conosciuto, ma particolarmente interessante, dello psicologo russo e cioè le sue riflessioni sui disturbi psichici, su quella che ai tempi si chiamava *difektologija* (difettologia) e che faceva riferimento “essenzialmente a problemi psicologici in bambini e adulti nei quali vi fossero anomalie nel funzionamento degli organi di senso o del cervello” (p. 127). Vygotskij reinterpreta la *difektologija* in chiave quasi contemporanea. Anticipando il moderno concetto di “inclusione”, Vygotskij effettua, da una parte, lo studio dei processi psichici di persone affette da disturbi psichici e, dall’altra, la ricerca di strategie sociali per la loro inclusione sociale. Infine effettua studi sul pensiero schizofrenico che influiranno sulla psichiatria cognitiva nata alla fine del secolo scorso. Il saggio si conclude con un prezioso aggiornamento bibliografico.

Si tratta di un lavoro rigoroso, fondato su importanti fonti primarie e secondarie pubblicate su Vygotskij in patria e all’estero, che mette in evidenza la necessità di una “nuova rivisitazione della vita e della produzione di Vygotskij” (p. 10), anche alle luce di recenti importanti lavori quali i *Taccuini*, pubblicati da Zaveršneva e van der Veer (*Zapisnye knižki A.S. Vygotskogo. Izbrannoe*, Moskva, Kanon 2017). In questo senso il volume di Mecacci mette in evidenza la modernità di Vygotskij, ne descrive aspetti poco noti e costituisce uno stimolo a proseguire le ricerche.

Di particolare interesse all’interno del testo sono le riflessioni terminologiche e traduttologiche dovute al fatto che negli anni, nel passaggio dalla lingua di origine e quella del destinatario, si sono sovente verificate discrepanze che hanno causato un’errata interpretazione non solo del lessico, ma, alle volte, del pensiero stesso di Vygotskij.

MARIA ZALAMBANI

N. Mislér, *L’arte del movimento in Russia 1920-1930*, Torino, Allemandi Editore, 2017, 472 p.

*L’arte del movimento in Russia 1920-1930* è incentrato sull’evoluzione della *modern dance* nel simbolismo russo. Frutto di lunghi anni di ricerca presso archivi privati in Russia, in parte perduti o rimossi dalla memoria, il volume ci propone una copiosa mole di informazioni, immagini e fotografie inedite in Occidente, che costituiscono uno dei punti di forza del volume. La ricerca dell’A. aveva preso avvio alla fine degli anni Settanta ed era culminata nella pubblicazione a Mosca nel 2011 del libro *V načale bylo telo. Ritmoplastičeskie eksperimenty načala XX veka*. Segno di questo lungo interesse verso il corpo e la danza sperimentale sono anche le due mostre che l’A. ha organizzato e curato presso l’Acquario romano e il Museo Teatrale Bachrušin di Mosca, rispettivamente nel 1999 e nel 2000, di cui restano i due rilevanti cataloghi *In principio era il corpo... L’Arte del movimento a Mosca negli anni venti* (1999) e *Čelovek Plastičeskij* (2000).

Rispetto alle pubblicazioni precedenti dell'A., la presente monografia allarga il campo di ricerca e traccia in particolare lo sviluppo della danza sperimentale durante il decennio 1920-1930, in quell'Unione Sovietica sospesa fra le utopie comuniste dell'inizio del Novecento e l'anti-utopia staliniana, rappresentando un passo in avanti negli studi del settore che finora si erano limitati a pochi articoli scientifici e principalmente all'analisi del decennio 1910-1920 (si ricordano in questo senso le pubblicazioni di E. Suric: *Plastičeskij i ritmoplastičeskij tanec: ego žizn' i sud'ba v Rossii* (1988), *Studios of plastic dance* (1996), *Russian dance studios in the 1910-1920s* (2004)).

Con un'ammirevole chiarezza di esposizione il volume è in grado di offrire anche a un pubblico non esperto una panoramica al periodo storico e una visione dettagliata degli esperimenti utopistici nel campo della Nuova Danza. L'A. propone una cronologia iniziale che agevola il lettore fissando i principali avvenimenti, che sono poi approfonditi successivamente. Il libro è composto da dodici capitoli. Ognuno di essi è preceduto da brevi note biografiche e da una serie di fotografie che ci introducono i personaggi chiave; ulteriori brevi profili biografici sono stati inseriti in una sezione finale.

La ricerca prende le mosse dal 1896. L'A. sottolinea l'importanza dei corsi per insegnanti di educazione fisica di Petr Lesgaft, convinto promotore della ginnastica come elemento chiave nello sviluppo della personalità e nella produttività lavorativa. Il 1902 vede realizzare a Ginevra il progetto di Émile Jacques-Dalcroze sulla ginnastica ritmica, che avrà fondamentale importanza nella creazione del nuovo linguaggio in Russia. Il 1908 è ricordato per un momento eclatante, poiché a San Pietroburgo va in scena per la prima volta un corpo nudo. Tra gli anni '10 e gli inizi degli anni '20 si assiste invece alla nascita di diverse scuole di danza private (per esempio quella di Inna Černeckaja, che mette in scena danze rivoluzionarie, esaltandone l'aspetto dionisiaco, la liberazione del corpo dai vestiti e dalle convenzioni borghesi), mentre il 1922 segna l'arrivo dell'«eccentrico» fox-trot in Russia. Ma è il 1923 a rappresentare il principale punto di svolta della vicenda, con la nascita del Laboratorio Coreologico dell'Accademia russa di scienze artistiche di Mosca (RACHN, dal 1925 Accademia statale GACHN), un elemento che è rimasto a lungo sconosciuto e rimosso perfino dagli archivi. Lo scopo dell'istituto era lo studio della danza come possibilità di arte che integrasse tutte le altre. Si trattava di una ricerca teorica e sperimentale, anche se il punto di vista non ci appare ultra-avanguardista, ma ancora molto legato alla cultura simbolista. L'idea di coreografi e danzatori era quella di creare in patria qualcosa di innovativo. Se si volesse trovare un referente, al massimo si potrebbe guardare alla Nuova Danza in Germania, ma non certo alla tradizione del balletto classico russo. Aleksandr Larionov è il direttore, Aleksej Sidorov è il segretario scientifico. Mentre il primo si occupa dell'educazione dal punto di vista artistico e scientifico, Sidorov è orientato verso la Nuova Danza – a cui dedica il primo compendio scientifico pubblicato in Russia nel 1922 (e che resterà l'unico fino agli anni '70) dal titolo *Sovremennyj tanec* – e appare attratto dalle sue polimorfe manifesta-

zioni e sperimentazioni: la ginnastica ritmica di Nina Aleksandrova e Ljudmila Alekseeva, l'educazione fisica, l'acrobatica di Valerija Cvetaeva, i movimenti degli animali e delle macchine di Nikolaj Bernstejn, l'erotismo delle pose di Kas'jan Golejzovskij, Lev Lukin, Aleksandr Rumnev, le danze eccentriche e il circo di Nikolaj Foregger, e ancora il linguaggio plastico a partire dalle tradizioni chassidiche di Vera Šabšaj. Il 1924 vede tuttavia la chiusura di tutti gli studi privati di danza di Mosca: alcuni di questi verranno inclusi nel Laboratorio Coreologico, che diventa così un centro di ricerca funzionante e duraturo per lo studio del movimento (dal 1923 al 1929/30), organizzando performance, conferenze, pubblicazioni e quattro mostre fondamentali, sotto l'egida de "L'arte del Movimento", per divulgare i risultati degli studi intrapresi.

Uno dei concetti dirompenti analizzati dall'A. è certamente quello del nudo. Non si è ancora nel periodo della censura staliniana; tuttavia, per il clima puritano degli anni comunisti (è passato il fervore rivoluzionario e si va verso una lenta restaurazione), gli esperimenti in laboratorio risultano qualcosa di sostanzialmente intimo e privato. Sulla scena non si esagera mai, com'era invece successo nel 1908. Questa atmosfera di privata intimità si respira anche durante la prima mostra organizzata dal laboratorio, aperta solo agli specialisti del settore e appena per una settimana.

Il corpo nudo che, come detto, irrompe in scena in Russia nei primi anni del Novecento, torna quindi a essere abbigliato. Il costume acquisisce una rilevante importanza e, come testimoniano i meravigliosi disegni presenti nel catalogo, si creano modelli adatti alle nuove pose e tali da consentire movimenti più fluidi.

Uno dei problemi principali affrontati nel laboratorio e documentati nel volume diventa quello della notazione. A questo scopo, si fa ricorso alle più varie metodologie. La fotografia, ad esempio, funge anche da quaderno di appunti con pose plastiche molto curate, per fissare le fasi del lavoro; è il modo per superare l'impossibilità di poterne filmare gli esiti. Come sottolinea convincentemente l'A., lavorano per il laboratorio i più grandi fotografici pittorialisti dell'epoca.

Un altro strumento utilizzato per fissare le diverse estensioni cinetiche del movimento è la registrazione secondo le linee di una trascrizione musicale. All'interno del Laboratorio, infatti, la comunicazione con il mondo dell'arte tocca tutti i settori e c'è un legame molto stretto con la musica. Si crea una sessione di musicologi e molti coreografi studiano in conservatorio, tant'è che il pentagramma a volte è utilizzato per esprimere le pose del corpo. Anche in questo caso, non si tratta di intellettuali legati al mondo dell'Avanguardia (come afferma Mislér, Prokof'ev è il limite dell'Avanguardia a cui possono arrivare) e spesso è il pianoforte a accompagnare la loro danza.

Come centro di ricerca, il Laboratorio sperimenta altri approcci di mediazione alla relazione tra corpo ginnastico ed estatico, o al rapporto tra corpo e lavoro, e corpo e circo. Il circo in quegli anni raggiunge per esempio un livello molto professionale; è la forma artistica per eccellenza del proletariato, in quanto forma d'arte sintetica, che

unisce scena, acrobazia, divertimento e “rilassamento consentito”. Il tango e il foxtrot, balli di importazione, cominciano a essere visti invece con grande sospetto, come espressione degenerata di ‘americanismo’, e dunque proibiti, per via del loro erotismo, nei circoli operai. Si ritorna al folklore, alla danza tradizionale e ai balli ideologicamente corretti.

Gli anni '30 segnano il cambiamento di rotta politica verso lo stalinismo, l'inizio della repressione e la conseguente fine di molti progetti utopici, tra cui la GACHN. Nel 1929 l'Accademia sarà costretta a sospendere gli abbonamenti alle riviste straniere, e la biblioteca viene dispersa in diverse sedi (motivo che determina la perdita di molti materiali e la difficoltà a rintracciare quelli sopravvissuti nei vari archivi). Molti membri vengono rimossi e successivamente arrestati e fucilati. Di fatto, il Laboratorio cessa di lavorare nel 1929 e liquidato definitivamente nel 1930 (che è anche la data culminante delle ricerche del volume).

Il volume di Nicoletta Mislér mette chiaramente in luce come il punto di forza del laboratorio fosse il fatto di essere costituito da una comunità di artisti con competenze diverse. La collaborazione con altre istituzioni, come la Società Fotografica Russa (RFO), l'Istituto del Lavoro (CIT), l'Istituto per lo studio del cervello, e molte altre, le ricerche scientifiche legate a queste tematiche e destinate a svilupparsi in futuro, come quelle sulla bio-meccanica e sulle notazioni del movimento, rendono l'esperienza russa della Nuova Danza molto complessa e articolata, unica nel suo genere.

L'A., pur senza occuparsi del balletto russo classico o dei Balletti Russi di Djagilev – a cui, a partire dagli anni '70, sono state dedicate del resto numerose pubblicazioni – fornisce comunque le coordinate che permettono di situare queste ricerche nel panorama artistico generale della Russia post-zarista. Nel libro si trovano inoltre numerosi riferimenti alle influenze e ai contatti reciproci con i grandi innovatori della danza occidentale, come Isadora Duncan. Il merito di questa ricerca non è solo quello di presentarci uno dei tanti progetti utopici della cultura russa nei primi due decenni del Novecento, ma di accompagnare queste precise descrizioni con un ricco corpus di immagini, fotografie e disegni che soddisfano, almeno in parte, il desiderio del lettore di vedere concretamente le nuove pose create da danzatori e coreografi. Pur lasciando inevitabilmente aperte alcune questioni, come per esempio l'influenza esercitata dagli sperimentatori russi sui corrispettivi occidentali, o le ragioni che hanno condotto la puritana ideologia comunista a scagliarsi contro i balli di importazione senza scandalizzarsi invece per gli esperimenti con il nudo di Lev Lukin e di altri coreografi decadenti, Mislér restituisce dignità a una pagina della storia della danza che altrimenti avrebbe rischiato di rimanere confinata in un alveo di anonima attività artistica.

ALESSIA CAVALLARO