

SUSANNE FRANCO

ARMONIA IN MOVIMENTO

*La genesi della danza libera di Rudolf Laban
e le teorie musicali e pittoriche del suo tempo*

ABSTRACT: This essay analyses the thought of Rudolf Laban (1879-1950), one of the most important theoreticians of free (modern) dance in the first half of the 20th century, and particularly the concept of harmony, which he explored in close connection with contemporary theories in music and painting. Although he never arrived at an overall and definitive formulation of the concept of harmony, it became the conceptual framework within which Laban developed his analysis of body movement exploring its dynamic, expressive, emotional and psychological nuances. These theories, scattered in fragmentary thoughts and in unpublished texts or published at different times and in different languages, marked a turning point in the conceptualization of the relationship between body, movement and space, and indicated the direction along which modern dance developed.

KEYWORDS: Modern dance; harmony; dissonance; abstraction; atonal music; choreutics; movement notation.

Verso la danza libera

Questo saggio propone un'analisi del pensiero di Rudolf Laban (1879-1950), considerato uno dei maggiori teorici della danza libera nella prima metà del Novecento, e in particolare del modo in cui ha esplorato il concetto di armonia negli anni '10 e '20 del Novecento.¹ Laban ha gettato un nuovo sguardo sul rapporto tra movimento corporeo e spazio, da cui partire per rinnovare "Il mondo del danzatore," come recitava il titolo del suo primo saggio teorico scritto in Svizzera durante la prima guerra mondiale, ma pubblicato in Germania soltanto un paio d'anni dopo la fine del conflitto (Laban 1920, 86-ss; 205-ss). L'armonia rappresentò il quadro concettuale entro cui sviluppò la sua analisi del movimento del corpo esplorandone le infinite sfumature dinamiche, espressive, emotive e psicologiche. Laban delineò la sua teoria del "movimento armonico" — che divenne un punto di riferimento per la danza nel Novecento segnando una svolta nella concettualizzazione del rapporto tra corpo,

¹ Un ringraziamento particolare va a Massimiliano Locanto, i cui studi hanno contribuito in modo sostanziale allo sviluppo di molti concetti esaminati in questo saggio.

movimento e spazio — per analogia con quanto andava affermandosi in ambito musicale e pittorico. Tuttavia non arrivò mai a una formulazione complessiva e definitiva del concetto di armonia (Moore 2009, 188), disseminando pensieri frammentari in molti suoi testi, spesso rimasti inediti o pubblicati in momenti diversi del suo percorso di ricerca, come *Choreographie*, apparso in tedesco nel 1926 (Laban 1926) e *Choreutics*, scritto nel 1939 ma pubblicato postumo solo nel 1966 (Laban 1966), che ne costituisce il seguito. Laban non fece mai riferimento al concetto di armonia in termini estetici, ma solo formali e astratti sia nella pratica quotidiana con i danzatori, sia nelle ricerche teoriche che condusse sempre alternando letture e annotazioni a disegni e schizzi (Moore 2009). L'inaccessibilità e la scarsa diffusione di queste fonti dovuta a ostacoli pratici (come la gestione dei suoi archivi) e linguistici (molti sono solo in tedesco), sommate al suo modo discontinuo e asistemático di procedere nella ricerca, hanno favorito libere interpretazioni e applicazioni di alcuni dei principi introdotti da Laban (Franco 2005, 107-110). Questa complessità strutturale unita all'instabilità costitutiva di molte sue proposte teoriche, continuamente rielaborate, e alla componente esoterica del suo bagaglio culturale, costituiscono i tratti più salienti e affascinanti del pensiero di Laban, che non sempre è stato diffuso dai suoi eredi tenendo conto della cultura in cui affonda le radici (Maletic 2011; Franco 2018).²

Rudolf Laban è stato danzatore, coreografo, insegnante, fondatore di scuole di danza e ricerca sul movimento, organizzatore di festival, teorico e, infine, consulente per l'industria. Originario di Bratislava, ma sostanzialmente apolide e poliglotta, è passato alla storia per essere stato il primo a introdurre un approccio sistematico allo studio del movimento del corpo nello spazio e a inventare un metodo di notazione della danza, noto dapprima come *Kinetographie* (cinetografia) e poi come *Labanotation*, a tutt'oggi uno tra i più utilizzati. Destinato a seguire le orme del padre, Laban iniziò giovanissimo una formazione militare a Vienna, che però interruppe presto per seguire le sue passioni artistiche. In seguito compì studi irregolari di pittura e architettura tra Parigi e Monaco di Baviera e soltanto trentenne, tra il 1910 e il 1914, iniziò a interessarsi alla danza, un linguaggio e un mondo che contribuì a cambiare profondamente con le sue teorie e le sue scuole oltre che con i suoi spettacoli (Preston-Dunlop, Hodgson, 1990; Preston-Dunlop, 1998; Dörr, 2007; Dörr, 2004).

A Monaco di Baviera, dove abitò a due riprese nel 1899 e poi dal 1910 al 1912, Laban ebbe una prima formazione da artista visivo e lavorò come pittore, illustratore e caricaturista, e più saltuariamente anche per il teatro e come organizzatore di feste e parate carnevalesche. In un clima culturale molto vivace, in cui si stavano affermando nuovi approcci all'arte visiva, approfondì in particolare i rapporti tra linee e qualità dinamiche trasformando lentamente la sua consapevolezza del movimento corporeo da visiva in performativa. In particolare nel 1899 frequentò, seppur irregolarmente, un

² L'edizione italiana del volume di Vera Maletic, apparso in inglese nel 1987 col titolo *Body, Space, Expression: The Development of Rudolf Laban's Movement and Dance Concepts*, non è una mera traduzione dell'originale, in quanto, grazie al lavoro delle due curatrici, Francesca Falcone e Patrizia Veroli, ha rivelato in molti passaggi quanto gli snodi teorici e le argomentazioni dell'autrice abbiano oscurato il pensiero di Laban.

corso di *Lehr- und Versuchsatelier für Freie und Angewandte Kunst* (Atelier di insegnamento e sperimentazione dell'arte libera e applicata) tenuto dallo scultore e pittore svizzero Hermann Obrist, uno dei protagonisti dello *Jugendstil* (Preston-Dunlop 1990, 135; Dörr 2013, 50-ss). Di ispirazione per Laban furono certamente le teorie di Wilhelm Worringer, autore di *Astrazione e empatia* (Worringer 2008 [1908]) e da cui apprese l'importanza della risposta empatica alla forma e dunque del valore dei sensi nell'apprezzamento di un'opera pittorica. Il valore di un'opera d'arte era dato, secondo lui, dalla coerenza formale dei suoi rapporti costitutivi e dall'elaborazione della realtà da parte dell'artista. Con Worringer l'astrazione entrò a pieno titolo nella categoria dell'estetico.

A Monaco, in quegli stessi anni, viveva e studiava, proprio con Obrist, anche Vasilij Kandinskij. Fondatore del gruppo *Der Blaue Reiter* nel 1911, Kandinskij fu tra i primi ad associare la tecnica pittorica dell'astrazione al recupero della componente spirituale dell'arte. In *Dello spirituale nell'arte*, pubblicato nel 1912, Kandinskij sostenne che l'artista fosse il redentore spirituale dell'uomo e l'arte lo strumento ideale per indagare il mondo immateriale (Kandinskij 1974). Il linguaggio pittorico doveva toccare lo spirito senza ricorrere ad appigli descrittivi per dare corpo alla dimensione invisibile che esisteva oltre quella materiale e che era inesprimibile a parole e irrappresentabile con le forme della realtà. In *Sulla questione della forma*, un testo che rielabora il *Dello spirituale nell'arte*, e che pubblicò nell'*Almanacco del Cavalier Azzurro* (1912) da lui curato insieme a Franz Marc, Kandinskij ribadì che nell'arte spirituale la forma era "l'espressione esteriore di un contenuto interiore" dell'artista e il suo valore non risiedeva nella sua dimensione estetica, ovvero nel suo essere "gradevole o sgradevole, brutta o bella, armonica o disarmonica," bensì nella sua capacità di suscitare "vibrazioni armoniche" e dunque di agire sull'anima. In altre parole, l'opera d'arte doveva avere un "suono interiore," ossia essere organizzata in modo da trasmettere a chi la guardava la profonda essenza spirituale dell'opera e l'"armonia interiore" di cui era espressione (Kandinskij 1973, 117-120). Così come le forme non dovevano descrivere la realtà materiale, anche i colori dovevano essere affrancati dalle convenzioni tradizionali. Il colore non poteva esistere senza forma, mentre la forma poteva esistere autonomamente e influenzare il colore. Gli stimoli cromatici orientavano l'apprezzamento della forma e la fruizione dell'opera. La pittura, pertanto, era frutto delle innumerevoli combinazioni di forme e colori, e l'armonia era data dalle variazioni di sei colori principali (rosso, giallo, blu, arancio, viola e verde) a loro volta suddivisi in caldi e freddi. Infine, lo spazio figurativo divenne sempre più un campo attraversato da energie fisiche e psichiche, che l'artista, proprio perché sensibile alle vibrazioni immateriali, doveva riuscire a trasmettere con le sue opere. Nell'elaborare queste teorie, Kandinskij presagì anche la nascita di una nuova forma di danza:

È necessario creare la nuova danza, la danza del futuro. Anche qui varrà decisamente la regola che il significato interiore del movimento è l'elemento fondamentale della danza. Anche qui bisognerà gettare a mare la "bellezza" convenzionale del movimento e dichiarare inutile, se non dannoso, il

procedimento naturalistico (racconto = elemento letterario). E come in musica o in pittura non esistono “suoni brutti” o “dissonanze” estetiche, perché ogni accordo è bello (= utile al fine) se è dettato da una necessità interiore, così nella danza si sentirà presto il valore interiore di *ogni* movimento e la bellezza interiore subentrerà a quella esteriore. Dai movimenti “non belli” divenuti improvvisamente belli, nasce un’inaspettata energia e una forza viva. È allora che inizia la danza del futuro (Kandinskij 1974, 126).

Kandinskij immaginava una danza che, al pari dell’arte visiva, fosse astratta e capace di trasmettere le “vibrazioni dell’anima.” Il senso interiore del movimento doveva nascere in un corpo in grado di esprimersi proprio perché liberato dalle convenzioni estetiche tradizionali.

Anche grazie a queste ricerche in ambito pittorico, durante il suo secondo soggiorno a Monaco Laban mise a fuoco quanto la danza fosse oramai il suo interesse principale e cercò altrove altri stimoli.

Molti esperimenti coevi in fisica, fisiologia, psicologia, a loro volta parte di un più ampio ripensamento dei movimenti ondulatori o vibrazioni (in tedesco *Schwung*), rivelarono a cavallo tra Ottocento e Novecento l’esistenza di vibrazioni extrasensoriali e fornirono una spiegazione scientifica plausibile anche ai fenomeni psichici e occulti. Questi studi scientifici delle vibrazioni illuminarono la consistenza e la natura dello spazio, della materia e dell’energia, ma anche della percezione e della coscienza, modificando in profondità il modo in cui si pensava all’esistenza umana e al suo rapporto con l’ambiente circostante. Materia ed energia divennero fenomeni pressoché indistinguibili e di conseguenza i confini tra materialità e immaterialità si fecero labili (Erdbeer, Wessely 2009, 143-176; Enns, Trower 2013, 3-4; Franco 2019a).

L’influenza di queste ricerche sulle teorie occulte e in particolare sulla teosofia, la dottrina filosofico-religiosa basata sull’idea che i pensieri generassero modelli visivi o ‘forme di pensiero’ capaci di evocare vibrazioni simpatetiche, fu consistente. A loro volta, le teorie teosofiche esercitarono una profonda influenza sulla nascita della pittura astratta, che, come abbiamo anticipato, si basava sull’idea che la funzione dell’arte fosse l’espressione di “vibrazioni interiori” dell’artista. Sia Laban sia Kandinskij seguivano da vicino l’antroposofia di Rudolf Steiner, che in quegli anni a Monaco era solito tenere conferenze per spiegare le ragioni del suo distacco dal movimento teosofico. Secondo l’antroposofia l’uomo aveva la capacità di elevarsi grazie a una forma di conoscenza sovrasensibile prendendo atto delle forze invisibili che si celavano oltre il mondo materiale. Realtà fisica e dimensione spirituale erano viste come un’unica manifestazione del divino e in continua trasformazione. L’euritmia, la nuova disciplina artistica creata da Steiner a partire da una serie di esercizi spirituali che associavano la respirazione, utilizzava le parole, i gesti ritmici e la musica per dare una forma visibile all’anima ed esprimere “l’energia spirituale originaria” del suono e della parola in oscillazioni motorie. Laban, pur partendo da una visione analoga del corpo umano come strumento di espressione delle leggi cosmiche per superare la sofferenza causata dal “conflitto tra la volontà, i sensi e l’intelletto” (Laban 1920, 124), sosteneva che Steiner non avesse colto appieno il profondo legame tra dimensione spirituale e

movimento corporeo (Preston-Dunlop 1990, 10-13; Guilbert 2000, 31-34).

Se per Kandinskij le concezioni teosofiche delle vibrazioni dell'anima costituivano una prova dell'origine mistica dell'opera d'arte, per Laban la vocazione del danzatore consisteva nella sua capacità di percepire e interpretare l'energia nascosta nelle configurazioni della materia.

Per lui l'improvvisazione era il mezzo più efficace per sviluppare la condizione di 'assenza-presenza' necessaria a porre il corpo in quella condizione di ebrezza cinestetica capace di risvegliare le attitudini motorie sopite del danzatore. Nei suoi scritti tedeschi, Laban utilizzava il termine *Schwung* per indicare una oscillazione o vibrazione cosmica, che riteneva essere alla base della comunicazione corporea nonché lo strumento per accedere immediatamente alle vibrazioni ritmiche del cosmo.

Laban, che aveva avuto un'educazione sostanzialmente cattolica, ai tempi del suo soggiorno parigino, nei primissimi anni del Novecento, entrò in contatto con il Salone di Rose Croix e con Sar Péladan, il fondatore di un ordine assai in voga tra gli artisti del tempo, L'Ordre de la Rose Croix du Temple et du Graal. Secondo la filosofia Rosacroiciana l'uomo possiede un sesto senso latente che deve essere sviluppato. Laban divenne poi maestro di cerimonie dell'Ordine Templare d'Oriente (O.T.O.), un'organizzazione internazionale di origine tedesca di orientamento gnostico fondata da Theodor Reuss e Karl Kellner. Dotata di un proprio sistema iniziatico, l'O.T.O., per stabilire un legame fraterno e trasmettere i fondamenti spirituali, utilizzava cerimonie e forme di dramma rituale a cui Laban si ispirò per creare i suoi spettacoli e gestire il rapporto con gli allievi nelle sue scuole.

La visione labaniana della danza libera come esplorazione delle misteriose profondità dell'anima e come processo di maturazione interiore prima ancora che tecnico era dunque parte di un più ampio progetto esistenziale, che mirava a una forma di conoscenza superiore e in piena armonia con l'universo (Kant 2002). "Meine Sache"³ [le mie cose] (Dörr 2013) era l'espressione che Laban utilizzava nella corrispondenza privata con familiari e amici quando alludeva alla componente esoterica e occulta del suo sapere per non addentrarsi in spiegazioni inadatte a circolare al di fuori degli ambiti esclusivi in cui era solito dividerle.

Nel complesso, queste teorie artistiche, filosofiche, spirituali e occulte costituirono la cornice entro cui Laban concettualizzò la danza libera come una combinazione di forme e di ritmi la cui armonia risultava dal loro significato interiore, e i gesti del danzatore nello spazio come tracce di un'energia generata dal movimento. Lo studio dettagliato degli elementi che compongono il movimento umano lo portò a delineare un'articolata teoria del movimento armonico e, parallelamente, a sviluppare un metodo di notazione della danza a partire da una serie di segni studiati per rappresentare in modo astratto e non figurativo il movimento del corpo nello spazio e nel tempo.

Accanto a queste suggestioni, le ricerche che in quegli anni stavano rivoluzionando la teoria musicale occidentale furono altrettanto centrali per lo sviluppo del pensiero

³ Si veda in particolare la corrispondenza tra Laban e la sorella Renée nel periodo tra il 1912 e il 1918.

labaniano in merito al concetto di armonia e al rapporto con il movimento del corpo, e l'uso dello spazio. In particolare, Arnold Schönberg, tra il 1908 e il 1912, propose l'emancipazione della dissonanza e il rifiuto delle gerarchie del sistema tonale. Queste sue idee ebbero un effetto dirompente su quanto Laban stava elaborando per ripensare integralmente il "mondo del danzatore." Nelle prime sperimentazioni atonali di Schönberg, l'organizzazione delle altezze comportava l'assenza di un centro tonale, poiché nessuno dei dodici suoni della serie veniva impiegato con frequenza maggiore degli altri. In altre parole, egli attribuiva ai dodici i suoni della scala cromatica lo stesso valore a livello strutturale. Di conseguenza, il compositore godeva della più grande libertà nell'utilizzare questo materiale musicale. Come altri musicisti coevi, anche Schönberg sosteneva che l'armonia avesse un fondamento negli armonici naturali, ma sottolineando il fatto che l'arte che imita la natura fosse di un livello più basso, mentre quella di livello più alto dovesse liberarsene. L'atonalità rientrava nella visione dell'armonia come emancipazione dalla consonanza e dal rispecchiamento delle leggi della natura (o armonici naturali). Rifiutando le gerarchie del sistema tonale, Schönberg conferiva, dunque, grande importanza all'ispirazione del compositore, che doveva essere libero di seguire la sua creatività in quanto la forma era la rappresentazione di una dimensione interiore. Come scrisse Kandinskij nel 1911 in una lettera indirizzata a Schönberg, la "dissonanza pittorica e musicale di oggi" non era altro che la "consonanza di domani" (Schönberg, Kandinskij 2002, 17). A detta di Kandinskij, la musica di Schönberg conduceva verso "un nuovo regno," ovvero la "musica del futuro," in cui le esperienze musicali da acustiche si facevano "puramente psichiche" (Kandinskij 1974, 85).

Nell'accezione labaniana, la danza non era libera in quanto spontanea e priva di leggi, ma perché originata dal ritmo motorio e dal flusso di energia 'naturali' che, attraverso una serie di improvvisazioni strutturate a partire da variazioni ritmico-dinamiche e da esplorazioni dello spazio, si trasformavano in uno stile dinamico personale. Il compito del coreografo consisteva nel dare "una forma compositiva organica" (secondo la retorica del tempo) a questo materiale di movimento. Anche Kandinskij si era opposto alla tendenza diffusa del tempo a considerare 'anarchica' la situazione della pittura del suo tempo. Sugeriva di considerare l'anarchia non un rovesciamento disordinato e casuale, bensì "pianificazione e ordine." Se l'arte coeva andava ritenuta anarchica, era in virtù del fatto che rifletteva un punto di vista spirituale sufficientemente maturo per manifestarsi come materia, e poco importava che assumesse una forma astratta o figurativa (Kandinskij 1974, 123). La libertà che vedeva affermarsi nasceva da una necessità interiore intesa come "forza spirituale dell'oggettività" che, per esplicitarsi, si doveva "svincolare dalle forme storiche" per non "ostacolare l'espressione" (Kandinskij 1974, 128). Il futuro della teoria dell'armonia in pittura consisteva, dunque, nella coincidenza tra "l'assenza di un rapporto esteriore" e "l'esistenza di un rapporto interiore" (Kandinskij 1974, 128).

Laban, dal canto suo, introdusse il concetto di danza "libera" o "assoluta" per sottolineare la sua indipendenza dai legami che tradizionalmente la vincolavano alla

musica e al testo (il libretto), valorizzando, invece, il potere espressivo del gesto collegato solo ritmicamente al canto e alla parola (Laban 1920, 211).

Nuovi corpi, nuove armonie

Laban fondò a Monaco nel 1910 un *Atelier Rudolf v. Laban-Váralja* poi rinominato *Atelier für Tanz und Bühnenkunst* (Atelier per la danza e l'arte della scena). Qui, in linea con quanto aveva introdotto Isadora Duncan in Europa in quegli stessi anni, creò uno stile di movimento 'libero' a partire da un'espressività 'autentica' e 'naturale'. Il concetto di libertà legato alla danza era fortemente debitore delle suggestioni artistico-letterarie di Richard Wagner e Friedrich Nietzsche. Attraverso il recupero del mito e della ritualità, e la rivalutazione della dimensione fisica e della sfera dei sensi, Wagner e Nietzsche interpretavano la modernità come sinonimo di decadenza del concetto di comunità e vedevano nel corpo lo strumento adatto a ritrovare questa dimensione collettiva perduta. Il profeta di Dioniso protagonista di *Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno* (1883-1885) incarnava l'uomo nuovo ed era un danzatore perché, come notò Laban, solo un danzatore sarebbe diventato il pioniere "del nuovo mattino della cultura" (Laban 1920, 124). Nella prospettiva labaniana, la danza doveva dare forma a questo diffuso desiderio di liberazione individuale, di progresso sociale e di rinascita culturale (Baxmann 2000). Non da ultimo, il corpo naturale che sostanzava le teorie dei pionieri della danza moderna, era il risultato della trasformazione artistica di *Natura in Cultura*. La natura, cioè, non era l'origine del corpo del danzatore, piuttosto l'effetto voluto dai teorici della nuova danza, che si sviluppò nel contesto di rinnovamento culturale frutto della reazione antimodernista e antirazionalista neoromantica tesa alla rivoluzione spirituale essenzialmente tedesca.

Insieme alla moglie e cantante Maja Lederer, alla sua assistente e compagna Suzanne Perrottet e ad alcuni allievi, su invito dei suoi fondatori Ida Hofmann e Henri Oedenkoven nel 1913 Laban aprì la sede estiva dell'*Atelier Rudolf v. Laban-Váralja* presso la comunità alternativa di Monte Verità, ad Ascona (Franco 2019b, 113-127). L'offerta formativa della *Schule für Kunst* (Scuola d'arte), come si chiamò inizialmente la sede presto rinominata *Schule für Bewegungskunst* (Scuola d'arte del movimento) (Franco 2019b, 124), consisteva in quattro tipologie di corsi, vale a dire arte della forma, del suono, della parola e del movimento (*Form-Ton-Wort-Bewegungskunst*). Laban era partito da un presupposto fondamentale e innovativo per l'epoca: la danza era un'arte primaria rispetto alla musica e alla poesia perché l'unica in grado di esprimersi insieme nel tempo e nello spazio. A differenza del *Wort-Ton-Drama* wagneriano (parola-suono-dramma) il *Tanz-Ton-Wort* (danza-suono-parola) non doveva essere il risultato della fusione di elementi esteticamente eterogenei, bensì della loro più semplice forma di sintesi, fondata sulla forza espressiva e non soltanto rappresentativa del gesto, del suono e della parola intrinsecamente uniti tra loro. Era la

musica, dunque, a doversi adattare al movimento naturale e spontaneo del corpo e non il contrario.

Gli impulsi ritmico-motori nascevano da stimoli sonori e verbali, ma anche dall'alternanza costante di tensione e rilassamento (*An- und Abspannung*). Laban pensava, inoltre, che la musica fosse “un respiro”, un movimento che “a partire da un impulso si sviluppa in altezza o in profondità e negli accordi” (Wolfensberger 1991, 113), proprio come un corpo esegue un movimento dal suo centro verso gli arti. Prima di danzare con la musica gli allievi dovevano imparare a sentire il proprio corpo e a muoversi seguendo le proprie inclinazioni (Laban 1920, 187). Le lezioni erano accomunate da alcuni principi di base come l'idea che il suono e la parola dovessero essere pronunciati spontaneamente, cioè senza seguire una logica o un ordine predeterminati, per sottolineare il loro aspetto evocativo. L'accompagnamento era quasi sempre affidato a strumenti percussivi, che Laban riteneva particolarmente adatti a sviluppare una dinamica ritmica individuale (Laban 1920, 187). L'uso delle percussioni, peraltro molto diffuso nella danza libera e moderna degli anni '10 e '20, si basava anche sulla convinzione che le vibrazioni fossero una forma di comunicazione non linguistica, capace di evocare un mondo in costante vibrazione e armonioso, e provocassero una risposta istintiva da parte sia del danzatore sia dello spettatore (Enns, Trower 2013, 23).

Le ricerche pittoriche intorno all'astrazione avevano spinto Laban ad approfondire le relazioni tra linee di movimento e qualità dinamiche e a definire un insieme di principi motori della danza libera a partire dallo studio del rapporto tra corpo e spazio. Come per Kandinskij l'armonia dei colori si basava sulle variazioni di sei colori principali, per Laban il movimento del danzatore era dato dal rapporto tra tensione e rilassamento, che ne caratterizzava il flusso, tra accelerazione e decelerazione, che ne determinava la durata, e tra contrazione e dispersione, che ne orientava l'andamento spaziale (Preston-Dunlop 1990, 133-150). Per Laban, inoltre, nella danza l'armonia delle forme era l'esito del loro significato simbolico che, per esempio, faceva della linea retta l'espressione della calma e di quella curva la manifestazione del movimento (Laban 1920, 206). L'artista disponeva di uno strumento in più rispetto all'uomo comune, vale a dire il suo “occhio corporeo” (Laban 1920, 214), per vedere le cose non per quello che sembrano bensì “per la loro essenza, ovvero per la tensione dell'energia che le attraversa” (Laban 1920, 216).

La profonda influenza esercitata dalle ricerche di Kandinskij sul pensiero di Laban è rintracciabile fin dal titolo, *Form ist Inhalt* (Forma è contenuto) (Laban s.d.), di un suo testo inedito, in cui descrive la danza come l'espressione di una dinamica scaturita dalla forma. E se la forma è “espressione dello spirito,” allora per Laban è possibile “riconoscere lo spirito solo nella forma” (Laban 1920, 216). Al pari di Kandinskij, Laban sosteneva, inoltre, che ogni artista dovesse esprimere la sua visione personale dell'armonia e disarmonia, sebbene il danzatore dovesse farlo spesso in una situazione relazionale con altri danzatori e/o con un coreografo. Kandinskij era convinto che il nuovo concetto di armonia si basasse soprattutto sul contrasto, da lui ritenuto un

principio fondamentale dell'arte, salvo intenderlo come una dimensione interiore e autonoma, che rifiutava “ogni aiuto (oggi dannoso e inutile) di altri principi armonizzanti!” (Kandinskij 1974, 118). A suo dire, Schönberg era riuscito a raggiungere in musica l'obiettivo di non seguire le gerarchie tonali della tradizione per conferire importanza all'ispirazione del compositore e al suo istinto. Considerava inoltre che l'armonia del suo tempo fosse formata da:

una lotta dei toni, dall'equilibrio perduto, dal venir meno dei 'principi,' da inattesi rulli di tamburo, da grandi interrogativi, da un tendere apparentemente senza scopo, impulsi e nostalgie apparentemente incoerenti, catene e legami spezzati, che riducono la molteplicità all'unità, *contrast* e *contraddizioni* (Kandinskij 1974, 118).

Così come nella pittura di Kandinskij la *dissonanza* si concretizzava nell'uso di masse di colori accostate liberamente o di forme astratte senza seguire disegni e schemi, con l'avvento della stagione atonale in musica, la dissonanza non indicò più soltanto una certa grossolanità o cacofonia, bensì le tensioni formali all'interno di una struttura. E indagare le tensioni formali create dal movimento corporeo all'interno di una struttura data, spinto dalla tendenza verso il disequilibrio e da quella opposta verso il ripristino del bilanciamento e della stasi, è precisamente ciò che fece Laban nel corso della sua carriera. Come Kandinskij, la cui propensione a utilizzare per i suoi dipinti termini tratti dal lessico della musica, quali *improvvisazione* e *composizione*, fu alimentata dal rapporto anche personale con Schönberg (Kropfinger 1999), anche Laban integrò i concetti di *armonia* e *dissonanza* nel suo nuovo approccio all'arte della danza.

Laban chiamò *coreosofia* il complesso delle conoscenze relative all'arte del movimento e che comprendevano la *coreologia* (lo studio del movimento), la *coreutica* o studio delle varie forme di movimento — poi sostituito dalla locuzione “armonia del movimento” — la cui definizione oscilla spesso tra analisi del movimento e studio pratico delle forme, più o meno armoniche, e dei principi di movimento; e infine l'*eucinetica* (lo studio dettagliato delle dinamiche e dei ritmi del movimento). Più precisamente, Laban, che ha continuamente ridefinito queste sotto-divisioni della sua visione d'insieme del rapporto tra movimento corporeo e spazio, intendeva per “armonia dello spazio” tutto ciò che riguardava le relazioni tra la struttura del corpo e i modelli di movimento nello spazio, e per “armonia del movimento” la relazione tra dinamica delle azioni e gli schemi spaziali (Maletic 2011, 131-133).

Modelli spaziali e teorie del movimento armonico

Non c'è limite alle possibilità dello studio e della pratica della coreutica. Essa permea ogni azione e reazione umana poiché tutte le azioni e le reazioni scaturiscono da un movimento interiore (Laban 1966, 114, trad. in Maletic 2011, 301).

Forte di questa constatazione, così profondamente debitrice delle riflessioni che attraversavano in quegli anni l'arte visiva e musicale, Laban avviò le sue ricerche pratico-teoriche a partire dalla rielaborazione delle leggi e delle regole della danza accademica, di cui conosceva bene il funzionamento e di cui fece tesoro. Laban partì dal presupposto che esistesse una "relazione armonica" tra la forma del corpo e le funzioni del movimento e che la forma spaziale e l'energia cinetica fossero elementi strutturali ugualmente importanti. Nel complesso, però, più che in termini di emancipazione, il percorso di Laban va visto come un tentativo di superare, inglobandolo, il quadro teorico della danza accademica. Vera Maletic suggerisce anche un'analogia tra la teoria labaniana del movimento e quella musicale, in cui alla teoria degli intervalli fondamentali segue lo studio dell'armonia e del contrappunto (Maletic 2011, 133). Un primo indizio di questa affinità è il nome dato da Laban a questo ambito dei suoi studi, *Harmonielehre* (teoria dell'armonia), che echeggiava quello utilizzato per i manuali di armonia nella tradizione teorico-musicale tedesca, non da ultimo il celebre testo di Schönberg del 1911 (Schönberg 1974). A partire dagli anni '40, quando con il suo trasferimento in Gran Bretagna si rese necessario tradurre o introdurre tutto il vocabolario tecnico originariamente pensato in tedesco, Laban chiamò *choreutics*, tradotto in italiano con *coreutica* questa parte delle sue ricerche pratico-teoriche.

Nella tecnica della danza accademica, che valorizza le proporzioni del corpo e la simmetria per ottenere la corretta coordinazione tra arti superiori e inferiori, il corpo è attraversato verticalmente da una linea immaginaria, che lo divide in due parti, destra e sinistra. La linea evidenzia l'effetto di armonia simmetrica del corpo e ne valorizza le proporzioni. L'*appiombò* che ne consegue, ovvero l'allineamento di testa, torace e del piede portante lungo un asse verticale e perpendicolare al suolo, costituisce la base per regolare tutti i passi e le pose e garantire stabilità. Infine, l'equilibrio del corpo è garantito dall'opposizione esercitata alla gamba che si muove dal tronco o, a seconda delle diverse scuole ed epoche, unicamente del torace o della testa (Pappacena 2001, 29). La costruzione dei movimenti di base e di quelli complessi parte sempre dal centro del corpo del danzatore, che è virtualmente inscritto in un quadrato attraversato da due linee diagonali: l'incontro delle diagonali rappresenta il punto di equilibrio o baricentro. Nello sviluppo tridimensionale del quadrato il corpo si trova inscritto virtualmente all'interno di un cubo, che per la danza accademica rappresenta il solido di riferimento per l'orientamento spaziale del danzatore.

Laban era convinto che la danza accademica si poggiasse su una teoria statica del movimento, connessa alle posizioni di base e in cui la successione di pose, giri, passi, salti e le loro combinazioni avveniva soltanto in senso planimetrico, lungo otto direzioni principali. Al contrario, la sua era una teoria stereometrica oltre che ritmico-dinamica del movimento, in cui lo spazio era creato dal danzatore con il movimento del suo corpo. Più specificamente, Laban considerava lo spazio "una caratteristica nascosta del movimento" e il movimento "un aspetto visibile dello spazio" (Laban 1966, 4-5). Di conseguenza, riteneva la sua dettagliata analisi del movimento alla stregua di un'"architettura vivente" composta da "forme-tracce," vale a dire delle concatenazioni

motorie che lasciavano delle tracce nello spazio (Laban 1966, 5).

Per studiare le direzioni spaziali del movimento e visualizzare e schematizzare le direzioni nello spazio circostante anche Laban fece ricorso ai solidi platonici. La visualizzazione del movimento all'interno di questi solidi era debitrice anche della tendenza a proiettare un ordine insieme matematico e spirituale sulla natura e sul corpo umano sottesa a molte teorie di studiosi e scienziati dell'epoca, come Wilhelm Wundt, Ernst Haeckel, Ludwig Klages, che nelle loro ricerche sulla grafologia e la cristallografia concepivano la dimensione fisica dell'uomo come il crocevia di energie e ritmi riflesso delle leggi dell'universo (Baxmann 2000, 151-160; Guilbert 2000, 27-35).

Nella fattispecie, Laban partì dall'evidenza che i vertici di un cubo sono dati da otto direzioni diagonali e che l'ottaedro (l'altro solido platonico che Laban scelse per studiare ulteriori possibilità di movimento) determina una suddivisione dello spazio in sei direzioni del movimento, vale a dire le due linee della verticalità (alto/basso), le due linee sagittali (avanti/indietro) e le due linee laterali (destra/sinistra). Se eseguite nei due sensi, queste sei direzioni diventano dodici (Maletic 2011, 136). A differenza della danza accademica, tuttavia, Laban elesse a modello spaziale ideale di riferimento entro cui situare il corpo e analizzarne il movimento e le sue leggi, l'icosaedro, un solido composto da venti facce triangolari, trenta spigoli e dodici vertici, che contiene in sé un cubo e un ottaedro. Le ventisei direzioni che si irradiano dal corpo in piedi al suo centro sono la somma, infatti, delle sei direzioni dimensionali che formano un ottaedro, delle otto direzioni diagonali che formano i vertici di un cubo, e delle dodici direzioni diametrali date dall'intersezione di tre piani. In questo sistema geometrico di riferimento tutte le direzioni hanno uguale valore e i dodici vertici dell'icosaedro non solo rendono possibile la divisione dello spazio, ma costituiscono essi stessi delle "unità di interrelazioni armoniche" (Laban 1966, 82). Per passare da una direzione all'altra è possibile, secondo Laban, una modalità periferica (restando alla periferia della cinesfera), centrale (passando per il centro del corpo) o trasversale (avvicinandosi al centro ma evitandolo).

Laban sosteneva che le componenti di qualsiasi movimento corporeo, i "fattori di moto," fossero quattro, vale a dire *flusso*, *peso*, *tempo* e *spazio*. Ogni individuo li gestisce e li articola in modo personale rispetto all'azione che deve compiere a partire da una serie di possibilità: un movimento può essere così libero o contenuto rispetto al flusso, rilassato o energico rispetto al peso, prolungato o abbreviato rispetto al tempo, e infine flessibile e lineare in relazione allo spazio. La forma del movimento è caratterizzata dalla combinazione di tutti questi fattori. All'interno dell'icosaedro, di cui costruì un modello a misura d'uomo, Laban studiò tutte le forme di movimento (rette, curve, spiralfornite e circolari) e con diversi gradi di energia (rapida, lenta, ritmica) avendo come punto di riferimento il corpo del danzatore posizionato al centro (Maletic 2011, 157-158).

Per distinguerlo dallo spazio infinito, definì "cinesfera" quello delimitato dai vertici dell'icosaedro, ovvero la dimensione geometrica (ma anche emotiva e creativa) entro cui erano contenute tutte le traiettorie possibili (e di fatto infinite) del movimento corporeo del danzatore. In altre parole, riconobbe quanto il movimento corporeo non

fosse solo l'esito di un'azione corporea, ma di una più complessa articolazione tra dimensione fisica, razionale e psicologica. Lungo questa direzione si sviluppò la danza moderna europea e statunitense.

A partire dalla successione di pose statiche degli arti superiori della danza accademica, Laban sviluppò una serie di movimenti da eseguire in sequenza: i gesti simultanei delle braccia, delle gambe e della testa (non diversamente dalla danza accademica) determinavano cioè degli "accordi" nello spazio, che all'epoca definiva "tensioni armoniche," in quanto comunicano una sorta di "oscillazione o vibrazione cosmica" capace di trasmettere sia a chi le eseguiva sia a chi le guardava un senso di equilibrio e di armonia. Osservando queste evoluzioni dinamiche, nel tempo Laban individuò numerosi principi e leggi di movimento come la simmetria o il bilanciamento per creare forme complesse di armonia, il principio di successione (ovvero il proseguimento del movimento a partire dal centro del corpo) e il principio di opposizione (ovvero un movimento che si oppone alla direzione del movimento iniziale).

Per favorire l'acquisizione da parte del danzatore di una certa consapevolezza del rapporto tra movimento e spazio oltre che per sviluppare la sua capacità di organizzare la sua dinamica in modo armonico, Laban mise a punto una serie di sequenze motorie che definì "gamme" o "scale," per analogia col sistema musicale. Da queste scale di movimento o *Schwungskalen* (scale oscillanti o vibranti) il danzatore poteva partire per creare altre sequenze coreutiche, così come le scale musicali rappresentano dei modelli di successione di suoni con cui comporre melodie o accordi. In ogni scala di movimento le traiettorie potevano essere eseguite un'unica volta così come ogni vertice poteva essere toccato soltanto una volta. Infine, proprio come le scale musicali dispiegano i suoni a intervalli stabiliti, le scale di movimento collegano i punti disposti in sequenza nello spazio a partire dal centro del corpo. Tuttavia, a differenza del cubo e dell'ottaedro, che contenevano un'unica scala ciascuno, l'icosaedro ne contiene molte. Praticando queste scale di movimento e pensandosi inscritto in questi solidi, o cristalli come li chiamava Laban, il danzatore si abituava a percepire l'interrelazione tra le linee e i piani che li attraversavano.

Laban predispose per ciascuna scala una sequenza in cui ogni movimento aveva la sua controparte, abbinando, per esempio, un movimento all'indietro a uno in avanti, uno verso l'alto a uno verso il basso, un salto a una caduta, e così via. In questo modo affiancò elementi stabili della danza accademica (le pose di braccia e gambe) ed elementi dinamici e talvolta anche in disequilibrio, dando vita a un sistema in cui i danzatori potevano sperimentare il contrasto e la dissonanza come parte integrante di una nuova concezione dell'armonia. Queste sequenze motorie potevano essere eseguite nel rispetto delle convenzioni, ma anche con un certo grado di creatività nella dinamica e nella forma. Infine, tutte le scale di movimento, pur seguendo un ordine logico nello sviluppo del movimento del corpo nello spazio, dovevano essere funzionali a generare una vera e propria esperienza psico-fisica del movimento nello spazio, non la sua mera esecuzione. In altre parole, secondo Laban la pratica costante delle scale di movimento

sviluppara nel danzatore la consapevolezza spaziale, migliorava l'equilibrio corporeo e non da ultimo lo aiutava a reagire in modo armonico al contesto in cui era immerso, sia che fosse la vita quotidiana o una situazione di rappresentazione teatrale.

Simmetrie, asimmetrie, armonie

Nella danza accademica il corpo è uno strumento che riproduce una forma stabilita a priori e il danzatore esegue, pertanto, delle sequenze di movimenti che tracciano nello spazio una linea ideale codificata nei dettagli secondo una struttura formale predefinita. Per Laban, al contrario, la danza era essenzialmente movimento e sebbene pensasse all'armonia come a una condizione collegata alla tendenza verso la stabilità e ne identificasse la sua forma più semplice nella simmetria e nell'equilibrio (Maletic 2011, 126), studiò come ogni impulso motorio portasse inevitabilmente ad abbandonare questa condizione di bilanciamento di partenza. A differenza della tecnica accademica, infatti, secondo Laban, il danzatore, muovendosi nello spazio, ha sempre la tendenza a deviare dalle tre direzioni principali verso quelle diagonali e diametrali, dando vita a forme di fraseggio sia curvilinee sia angolari.

L'asimmetria deriva sempre dalla simmetria tramite un atto di risolutezza unilaterale [...]. Il ritorno all'equilibrio, alla simmetria, così come la persistenza temporale nell'unidimensionalità, nell'asimmetria, sono manifestazioni di moto e di quiete — la grande simmetria della tensione universale. Un equilibrio stabile o labile è del resto ciò che differenzia queste manifestazioni ai nostri occhi (Laban 1920, 238, trad. in Maletic 2011, 126).

Per comprendere le analogie instaurate da Laban con i vari tipi di scale e di armonia musicale è necessario accennare brevemente al contesto storico e teorico musicale primo-novecentesco, in cui il concetto di simmetria e l'opposizione simmetria-asimmetria assunsero un ruolo centrale e in particolare in relazione al passaggio dall'armonia tonale alla cosiddetta 'atonalità,' un concetto che andò delineandosi nei circoli musicali viennesi. Mentre nella pratica compositiva andava affermandosi una concezione simmetrica fondata sull'equiparazione dei dodici semitoni temperati — premessa essenziale a una varietà di tecniche compositive 'atonali' e poi dodecafoniche — sul piano della teoria musicale permaneva l'idea ottocentesca secondo cui l'armonia fosse fondata sugli intervalli naturali contenuti nella serie armonica e che, invece, l'uso del temperamento equabile (la suddivisione simmetrica dell'ottava in dodici semitoni di uguale ampiezza) costituisse solo un adeguamento della teoria alla pratica nel caso di strumenti a intonazione fissa. In questa prospettiva teorica, quindi, le scale diatoniche (eptafoniche) non risultano simmetriche, non solo a causa della successione irregolare di toni e semitoni all'interno dell'ottava, ma anche perché, adottando un sistema basato sugli intervalli della serie armonica, contengono intervalli di tono, uno detto maggiore e uno minore, che non sono tutti della medesima ampiezza.

Questa impostazione era frutto di una consolidata tradizione teorica di orientamento positivista particolarmente radicata nei paesi di lingua tedesca fino ai primi del Novecento. Il suo superamento a favore della definitiva assunzione del sistema temperato equabile come base teorica sancì anche nella teoria ciò che di fatto avveniva da tempo nella pratica della composizione musicale. Il collasso del sistema tonale tradizionale aprì così a nuove modalità di organizzazione delle altezze nelle quali il concetto di simmetria divenne pervasivo (Locanto 2007). In Schönberg l'introduzione della "tonalità fluttuante" e poi della "sospensione tonale" aprì le porte all'atonalità, e dunque alla sospensione di una centralità (e gerarchia) tonale. Se quest'ultima era, per Schönberg una 'rete di relazioni' che si instaura con un unico centro (la tonica), la dodecafonia divenne, per lui, un sistema di relazioni in cui tutte le dodici note sono in relazione soltanto "l'una con l'altra" (Schönberg 2008, 178). L'intero universo dei suoni appare qui come uno spazio perfettamente simmetrico e privo di gerarchie, uno "spazio assoluto" in cui "non v'è [...] sopra o sotto, destra o sinistra, avanti o dietro" (Schönberg 1974, 80-4; 88-9). Schönberg accordava alla simmetria un ruolo fondamentale non solo sul piano dell'organizzazione dello spazio dei suoni, ma anche su quello della forma musicale, sebbene da questo punto di vista le sue idee possano sembrare andare in una direzione opposta. Difatti, la simmetria rappresentava per lui un criterio basilare, ma al contempo insufficiente per organizzare la forma della musica: nel suo approccio essa assunse un significato equivalente a "regolarità" e "ripetizione," e pertanto antitetico al concetto di "contrasto." L'arte 'evoluta', a suo avviso, doveva tendere fortemente al "contrasto" e all'irregolarità.

In definitiva, in questo dibattito teorico musicale si profilò un'opposizione tra due visioni dell'armonia: da un lato, quella dei sistemi teorici musicali a base naturale, strettamente legati alla tonalità tradizionale, nei quali le scale diatoniche erano concepite come organismi 'asimmetrici' (nel senso che abbiamo visto); dall'altro, l'universo perfettamente simmetrico (e ciclico) delle teorie basate sulle dodici note equidistanti del sistema temperato equabile, ascrivibile già alle composizioni tonali 'tarde,' ma soprattutto alle composizioni atonali, e successivamente dodecafoniche (Locanto 2007).

Nell'instaurare un'analogia tra i sistemi musicali e il suo sistema teorico per lo studio del movimento corporeo, Laban sembra avere presente proprio questa distinzione. Ma ciò che lega in modo ancora più profondo la sua riflessione alle teorie musicali coeve è il fatto che in queste ultime il concetto di simmetria divenne una sorta di paradigma epistemologico in base al quale giustificare anche il suo opposto: l'asimmetria e l'irregolarità. La rilevanza accordata al concetto di simmetria fu un fenomeno che conobbe molte dimensioni e investì vari ambiti del sapere, compresi gli studi che Laban aveva ben tenuto presenti nell'elaborare le sue teorie, come quelli di Ernst Haeckel o le teorie sulla simmetria applicate alla mineralogia e alla cristallografia. Laban si convinse che tra le componenti armoniche della musica e della danza non ci fosse solo una "somiglianza esteriore," ma una "congruità strutturale," da indagare e verificare punto per punto (Laban 1966, 122-123). Nel suo modello spaziale per lo studio del

movimento corporeo, Laban trovò il modo di farsi erede del modello musicale diatonico pur aprendosi alle innovazioni apportate dall'approccio atonale per dare vita a una visione unitaria sintomatica di una nuova e diffusa sensibilità estetica alimentata dagli studi sulla simmetria diffusi all'epoca. Nello specifico, nell'icosaedro le sette sezioni dell'orientamento spaziale (date dalla somma delle tre dimensioni dell'ottaedro e delle quattro sezioni diagonali del cubo) sono paragonabili alle sette note della scala diatonica. L'uso delle scale dimensionali e diagonali nella composizione di una sequenza di movimento è pertanto assimilato da Laban alla scala maggiore e minore nel sistema musicale occidentale tradizionale. Organizzando, però, le sette sezioni trasversali di un cubo in modo da avvicinare ciascuna delle tre dimensioni dell'ottaedro alle quattro sezioni diagonali del cubo, le dodici sezioni temperate che si ottengono presentano "distanze uniformi tra loro" (Laban 1966, 118-120) paragonabili alla serie di dodici note del sistema temperato equabile, che l'orecchio può distinguere come equidistanti, soprattutto in un contesto musicale non più tonale e a base naturale, ma atonale e fondato sulla suddivisione simmetrica (in parti uguali) dell'ottava. Le distanze tra le sezioni spaziali usate dal danzatore per orientarsi nello spazio formano quindi delle scale equiparabili alla serie di note e possono essere di due tipi: le scale "diaformiche" (come le definisce Laban per analogia con le "diatoniche"), che egli propone di utilizzare in danza, consistono in sette inclinazioni; aggiungendone altre cinque, si ottiene invece una scala "cromatica" di dodici punti, la cui analogia strutturale con il sistema atonale era evidente anche a Laban (Maletic 2011, 302). In pratica, laddove l'esecuzione delle scale all'interno del cubo e dell'ottaedro contenuti nell'icosaedro offre modalità compositive simili a quelle praticabili nell'ambito del sistema musicale tradizionale, le scale periferiche (e i percorsi che Laban chiamava "anelli") che collegano i dodici vertici dell'icosaedro paragonabili ai dodici semitoni delle spaziature dell'ottava nel sistema cromatico, consentono al danzatore di eseguire composizioni di movimenti simili alle coeve composizioni musicali atonali (Maletic 2011, 302).

Nel sistema labaniano, l'armonia scaturisce, dunque, dalle relazioni tra movimento e spazio in una visione dell'orientamento dimensionale del corpo che comprendeva sia la tendenza all'immobilità e alla stabilità, sia al movimento e all'instabilità. In tutte queste situazioni spaziali e motorie, la verticalità perdeva il ruolo dominante attribuitole dalla danza accademica, e più in generale dalla cultura occidentale, rivelando l'instabilità e l'obliquità come altrettanto costitutive del movimento corporeo. In altre parole, il movimento secondo Laban consisteva sempre nell'abbandono di uno stato di equilibrio lungo la direzione diagonale, che portava a sbilanciare il corpo verso la periferia del suo spazio motorio e oltre il suo baricentro (Maletic 2011, 149). In questo modello spazio-dinamico la combinazione degli accordi motori si basava pertanto sull'alternanza di consonanze, che davano la sensazione di quiete e serenità, e dissonanze, che creavano, invece, instabilità nel danzatore, facendogli esperire una sensazione di non finito e di sospensione.

Con le teorie di Laban si affermò, in sostanza, la necessità di esplorare il rapporto tra corpo, movimento e spazio, superando l'analisi delle linee dell'equilibrio e delle proporzioni alla base del concetto più "classico" di armonia per dare "voce e corpo" ai turbamenti e alle tensioni della sua epoca. Lungo questa direzione Laban continuò ad approfondire le sue ricerche dapprima nella Germania weimariana e poi nazista, e successivamente in Bretagna durante e dopo il secondo conflitto mondiale. Per il fatto di essere state poste a servizio di ideologie politiche, sociali ed economiche così differenti, che hanno influito profondamente sul loro senso mutandone in parte il valore, queste sue ricerche sono tutt'oggi oggetto di studio e di non poche controversie, ma nella loro complessa ricchezza e problematicità costituiscono senza dubbio uno dei maggiori lasciti coreutici della modernità.

BIBLIOGRAFIA

- BAXMANN, I. 2000. *Mythos: Gemeinschaft. Körper- und Tanzkulturen in der Moderne*. Munich: Wilhelm Fink.
- DÖRR, E. 2013. *Also, Die Damen voran! Rudolf Laban in Briefen an Tänzer, Choreographen und Tanzpädagoginnen 1912–1918*, vol. I. Norderstedt. Hamburg: Books on Demand.
- . 2004 (2^a ed. rivista 2008). *Rudolf Laban: Das choreographische Theater*. Norderstedt. Hamburg: Books on Demand.
- . 2007. *Rudolf Laban: The Dancer of the Crystal*. Lanham, Md.: The Scarecrow Press.
- ENNS, A., TROWER, S. (eds.). 2013. *Vibratory Modernism*, London: Palgrave Macmillan.
- ERDBEER, R.M., WESSELY, C. 2009. "Kosmische Resonanzen. Theorie und Körper in der Esoterischen Moderne." In K. Lichau, V. Tkaczyk, R. Wolf. (eds.). *Resonanz: Potentiale einer akustischen Figur*, 143-176. München: Fink.
- FRANCO, S. 2005. "Ausdruckstanz: tradizioni, traduzioni, tradimenti." In S. Franco, M. Nordera (eds.). *I discorsi della danza. Parole chiave per una metodologia della ricerca*, 91-114. Torino: UTET.
- . 2018. "The Motion of Memory, the Question of History: Recreating Rudolf Laban's Choreographic Legacy." In M. Franko (ed.). *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*, 143-161. New York: Oxford University Press.
- . 2019a. "Energy, Eukinetics, and Effort. Rudolf Laban's Vision of Work and Dance." In S. Huschka, B. Gronau (eds.). *Energetic Forces as Aesthetic Interventions: Wahrnehmungspolitik von Körper/Szenen*, 155-174. Bielefeld: transcript Verlag.
- . 2019b. "Nuove danze per un nuovo mondo. Rudolf Laban a Monte Verità." In G. Guerra (ed.). *Tra ribellione e conservazione. Monte Verità e la cultura tedesca*, 113- 127. Roma: Istituto Italiano di Studi Germanici.
- GUILBERT, L. 2000. *Danser avec le IIIe Reich: les danseurs modernes sous le nazisme*. Bruxelles: Complexe.
- KANDINSKIJ, W. 1973. "Sulla questione della forma [1912]." In Id., *Tutti gli scritti*, vol. 1, 117-120. Milano: Feltrinelli.
- . 1974. "Dello spirituale nell'arte [1912]." In Id., *Tutti gli scritti*, vol. 2. Milano: Feltrinelli.
- KANT, M. 2002. "Laban's Secret Religion." *Discourses in Dance* 2: 43-62.
- KLINGENBECK, F. 1979. "Begegnungen mit Rudolf von Laban." In J. Mayerhöfe (ed.). *Tanz 20 Jahrhundert in Wien*. Wien: Österreichisches Museum.

- KROPFINGER, K. 1999. "Composizione come forma critica. Studio sul rapporto tra Schönberg e Kandinskij." In G. Borio (ed.). *Schönberg*, 59-89. Bologna: Il Mulino.
- LABAN, R. 1920. *Die Welt des Tänzers. Fünf Gedankenreigen*. Stuttgart: Seifert.
- . 1926. *Coreographie: Erstes Heft*. Jena: Diederichs.
- . 1935. *Ein Leben für den Tanz*. Reissner: Dresden.
- . 1966. *Choreutics* [1939]. London: MacDonald&Evans.
- . s.d. *Form ist Inhalt*, ms., Nachlass Rudolf von Laban, Universitätsbibliothek. Leipzig, Rep 028 IV, b. 1.
- LOCANTO, M., 2007. "Armonia come simmetria. Rapporti tra teoria musicale, tecnica compositiva e pensiero scientifico." In G. Borio, C. Gentili (eds.). *Armonia, Tempo. Storia dei concetti musicali*, vol 1, 199-246. Roma: Carocci.
- MALETIC, V. 2011. *Rudolf Laban: corpo spazio espressione* [1987], ed. F. Falcone. Palermo: L'Epos.
- MOORE, C.L. 2009. *The Harmonic Structure of Movement, Music, and Dance According to Rudolf Laban: An Examination of His Unpublished Writings and Drawings*. Lewiston, N.Y.: Edwin Mellen Press.
- PAPPACENA, F. 2001. *Teoria della danza classica*, vol. 1. Roma: Gremese.
- PRESTON-DUNLOP, V. 1990. "Laban, Schönberg, Kandinsky 1899-1938." In L. Louppe (ed.). *Dances tracées*, 133-153. Arles: Actes Sud.
- . 1998. *Rudolf Laban: An Extraordinary Life*. Dance Books: London.
- . HODGSON, J. 1990. *Rudolf Laban: An Introduction to his Work and Influence*. Plymouth: Northcote House.
- SCHÖNBERG, A. 2014. *Trattato di armonia* [1911]. Milano: Il Saggiatore.
- . 2008. *Composizione con dodici note [II]*. In Id., *Stile e pensiero. Scritti su musica e società*, 174-202, ed. A.A. Morazzoni. Milano: Il Saggiatore, 2008.
- . KANDINSKIJ, W. 2002. *Musica e pittura*, ed. J. Hahl-Koch. Milano: SE.
- WOLFENBERGER, G. 1991. *Suzanne Perrottet. Ein bewegtes Leben* [1984]. Bern: Benteli.
- WORRINGER, W. 2008. *Astrazione e empatia: un contributo alla psicologia dello stile* [1908], ed. A. Pinotti. Torino: Einaudi.

