

## Il XX secolo

Già prima della fine del XIX secolo i maestri di danza tentano di lottare contro l'impovertimento della danza di società. Con figure di *minuetto*, di *gavotta*, in Italia perfino di una specie di *pavana*, si cercava di variare la monotona uniformità del *valzer* e della ormai standardizzata *quadriglia*, dopo che la *polka*, il *galoppo*, il *Rheinländer* e la *mazurka* erano caduti in disuso.

Questo però era un errore dovuto ad una falsa valutazione delle condizioni storiche di quel momento. Una società che ogni giorno di più cessava di essere società nell'antico significato di questo termine, non poteva essere nutrita con i cibi stantii e mal riscaldati delle cucine principesche. Niente evidentemente sembrava inquadarsi meglio nei saloni in falso rococò e tra i mobili di bronzo dorato delle case borghesi del periodo intorno al 1890, di questi falsi *minuetti* e false *gavotte*. Ma queste danze non erano adatte alla gente, soprattutto ai giovani, poiché questa generazione non si sborghesizza per muoversi poi verso i costumi della nobiltà e della corte.

Solo due vie si aprivano; la prima fu seguita da coloro che cercavano un nuovo ordine sociale: i giovani uniti in un movimento giovanile ritornarono alle danze «comuni» del popolo e dell'infanzia. L'esempio fu dato all'inizio del secolo dall'Inghilterra e dai paesi scandinavi. Con ragione, poiché una necessità interiore ne indicava la via, e con successo; ma non sempre, poiché molte danze in gruppo medioevali sono diventate ora troppo anemiche e il loro spirito ha spesso orizzonti troppo ristretti. D'altra parte, vediamo l'amorfa «società» importare nuove danze dall'America. A prima vista, tali danze sono il prodotto di un mondo straniero; in realtà esse si sono mantenute più fedeli delle danze europee a quello stadio originario in cui la danza nasce per un bisogno fisiologico e psichico. Nella sua essenza, l'adozione dei passi americani creoli e negri non differisce dall'assimilazione delle danze spagnole e slave verificate nei secoli precedenti. Gli *snob* della fine del secolo avidi di sensazioni nuove non possono rivendicare a sé il merito di aver scoperto il valore intrinseco delle danze americane negre e creole. Tre-

cento anni prima l'Europa aveva già accolto la *sarabanda* e la *chacóna*. Duecento anni dopo, nel 1789, il francese Moreau de Saint-Méry scrive, con la sua elegante penna, un piccolo entusiastico trattato sulla danza delle Antille francesi e trent'anni più tardi, nel 1820, il famoso maestro di danza parigino, Charles Blais, <sup>89</sup> riserva alla descrizione delle danze spagnole e di quelle negroamericane un capitolo speciale del suo *Traité*. Ma il secolo XVIII, come il XIX, doveva limitarsi alla semplice ammirazione, aspettando che si esaurissero le risorse della danza europea.

Verso il 1890 la *maxixe* brasiliana e verso il 1903 il *cakewalk* vengono a liberare le nostre gambe dall'ordine di giri e di passi scivolati che domina la danza europea. D'allora, con una rapidità inquietante, la nostra generazione adotta tutta una serie di danze dell'America centrale, nello sforzo di rimpiazzare tutto ciò che era andato perduto nell'Europa moderna: varietà, forza e espressività del movimento fino alla grottesca deformazione di tutto il corpo. Subito dopo il 1900 abbiamo l'*one-step* o *turkey trot* (trotto del tacchino); nel 1910 il *tango* cosiddetto «argentino», che si ispira però alla *habanera* cubana, con i suoi passi incrociati e piegati con tanta misura, e la tensione delle sue pause nel bel mezzo dell'esecuzione; poi, nel 1912, il *fox trot*, «trotto della volpe», ricco di figure. Nel primo dopoguerra ci arriva una sua derivazione, lo *shimmy*, che con i suoi passi sulle punte dei piedi e con i talloni divaricati contraddice tutte le regole adottate in Europa, dopo il periodo dei trovatori. Ed ecco il *charleston*, dalle comiche contorsioni; l'ondeggiato *blues*, con i suoi strani movimenti verso l'alto e ancheggianti; poi, nel 1926 il *black-bottom* che mescola con vivacità giri su un fianco, passi martellati, passi di pattinaggio, saltelli e salti, infine la cullante *rumba*. Tutte queste danze seguono un movimento in linea retta, tutte hanno un carattere erotico molto marcato e un ritmo brillante in tempo sincopato di 4/4, conosciuto con il nome di *ragtime*. Non si potrebbe immaginare un contrasto più grande rispetto alla monotonia dei passi e alle melodie della fine del secolo XIX.

Ma il risultato della trasfusione di nuova linfa vitale non è soddisfacente; già dal di fuori ci si avvede come il successo sia misero: in primo luogo vi è l'atteggiamento sprezzante di tutti i danzatori, quando

si chiede loro notizia di una danza, solo due o tre anni prima moderna e che ora non è più di moda; in secondo luogo, vi è l'ansioso domandarsi che cosa si danzerà il prossimo inverno, e in terzo luogo vi è il fatto che tutte queste danze perdono di carattere quando sono trasportate in Europa. A dire il vero, però, questa trasformazione potrebbe essere un processo sano e necessario. Infatti tutte le danze d'importazione devono subire adattamenti, se vogliono mettere radici e fiorire. Ma non è una trasformazione quella che noi vediamo: piuttosto un disintegrarsi della forma per la perdita del contenuto. Un chirurgo che al mattino abbia operato quando era questione di vita o di morte, un avvocato o un giudice che proprio in quel giorno abbiano lottato per i diritti civili di un accusato, un commerciante roso dalle preoccupazioni per la riuscita dei suoi affari, tutta gente cioè la quale ha appena il tempo di togliersi l'abito da lavoro di tutti i giorni per indossare quello da sera, apparirebbe strana, ridicola, perfino indecente in atteggiamenti e con movimenti che presso i popoli primitivi hanno un profondo significato, derivano da una necessità organica e perciò, in ultima analisi, sono belli. La nostra civiltà livellatrice ha privato così le danze straniere di ciò che in esse vi era di primitivo, di vigoroso, di estatico. In questo rapido processo di involuzione esse perdono il loro carattere individuale e l'interesse di chi le danza; dopo pochi anni vengono abbandonate o entrano a far parte di un miscuglio nuovo come lo *Yale* inglese che, nel 1927 comprendeva in uno stile composito e arbitrario il *blues*, il *charleston*, il *fox trot* e il *tango*.

Solo il *tango* continua a godere sempre lo stesso favore per più di venti anni, malgrado l'opera di raffinamento. Certo esso non è più la pura danza negra che deve quanto ha di meglio alla straordinaria disposizione per la danza degli Spagnoli, disposizione che per quattrocento anni ha sempre dato un contributo fruttuoso alla danza europea.

Quando nel 1910 il *tango* fa la sua comparsa nel vecchio mondo provoca una forma di delirio per la danza, quasi una mania che contagia le persone di ogni età e di ogni ceto con la stessa virulenza, senza possibilità di difesa. Si può ben scuotere la testa, sorridere, farsene beffe, recriminare: la follia del *tango* testimonia che l'uomo dell'età delle

macchine, con il suo orologio da polso dall'ora incalzante, con il suo cervello in continua azione per preoccupazioni e calcoli, prova la necessità di danzare proprio come l'uomo primitivo. Anche per lui è valido quanto abbiamo detto, e cioè che la danza è «vita» a un grado più elevato.

Tuttavia, la rapida trasformazione subita dal *tango*, e dopo di esso da tutte le altre danze americane, il subitaneo abbandono del movimento a cesoie delle braccia e dello scuotimento delle spalle, è un sintomo chiaro della legge generale di adattamento sociale: la civiltà esige il movimento chiuso. Il risultato finale di questa importazione di danze non è, come si potrebbe pensare, il risveglio di forti emozioni, ma, al contrario, il rifiuto di ogni forma di movimento ampio, la conservazione di tutte le qualità che portano inevitabilmente a tutto quanto è chiuso e misurato. I gesti grotteschi, i movimenti esagerati delle membra, come il lancio delle braccia e delle gambe, scompaiono. I calmi passi scivolati, prendono il posto dell'antico girare e il trattenuto passo strisciato rimpiazza l'affettato passo sulle punte dei piedi. Il *two-step* originario, con un movimento ad ogni *minima*, lascia il campo all'*one-steps* che richiede l'intera battuta per tutti e due i movimenti del piede. Nel *tango* il numero e la varietà dei passi è meno importante dell'accentuazione di alcuni di essi. Malgrado tutti gli alti e bassi, la linea di sviluppo dalla danza di corte, attraverso il *pas menus* del *minuetto*, è sempre quella di rimpicciolire e di restringere ogni movimento. Il ballo moderno è caratterizzato da un'estrema misura.

Il XX secolo ha riscoperto il corpo; mai, dall'antichità, esso è stato così amato, così sentito, venerato. Nessuno consapevole della vita di oggi ha necessità di sentirselo dire. Dopo un letargo di duemila anni la danza imitativa ed espressiva si è risvegliata. Ciò che la nuova generazione va cercando, non lo trova nel balletto, nel mondo delle scarpette da ballo, dei *tutus* e dei passi compassati. Come già ha fatto Noverre, essa invoca la natura e la passione; come Noverre, essa vuole che i movimenti stereotipati cedano il posto a quelli ispirati dall'anima. E vi riesce fin troppo.

Come sempre, in simili casi, il nuovo stile è creato non dalla perfe-

zione tecnica, ma da un'intuizione; come sempre si comincia con un salto indietro per trovare nel passato non solo una forma, ma anche una certezza per il futuro. Isadora Duncan, e noi non citeremo che questo nome, infonde nuova vita alle statue greche. Ella libera l'antica danza ellenica dalla rigidità delle sculture e dal sonno dei musei. Guidata dal suo sapere e dalla sua sensibilità, rianima il movimento e il ritmo, fermati in un calmo incantesimo dagli antichi scultori. Nella lotta contro il balletto ella non è la prima né la sola; ma fra coloro che la seguirono, si ebbero all'inizio del secolo alcuni casi di sopravvalutazione individualistica, con poco riguardo per la perfezione artistica. Intanto, una nuova generazione di danzatori associa la mirabile tecnica della danza classica alle libere composizioni in felice e consapevole armonia con il corpo. Ciò che essi danzano è vario secondo il loro temperamento: serio e gaio, solenne e scherzoso, terrestre e titanico, semplice e grottesco, crudo e raffinato, umano e demoniaco. Dall'espressione romantica del sentimento essi si volgono all'amore per la forma classica. Essi hanno avuto gli insegnamenti degli antichi Greci e dei popoli primitivi e hanno imparato dalle grandi civiltà orientali a esprimere con mezzi minimi uno stato d'animo, un'atmosfera, un carattere. Una cosa però non si può acquistare: la forza e la stabilità della tradizione, il potere, che unisce e protegge, di una tradizione comune, il saper fondere l'individuale con l'universale e col tipico. E questa fu la loro salvezza. In piena epoca di lotta per strutture nuove che le altre arti cercano di realizzare a prezzo di ogni sforzo, la danza ebbe la fortuna di poter dare una forma felice alle gioie e ai dolori, alle esigenze, alle intuizioni dell'uomo moderno, anzi dell'uomo di ogni razza e di ogni età; poiché questa danza dà viva espressione a quanto fu il segreto ardente desiderio dell'umanità fin dall'origine: vincere la gravità, tutto ciò che è pesante e che opprime, trasformare il corpo in anima, elevare la creatura al creatore, perdersi nell'infinito, nel divino.

*Chi conosce la forza della danza vive in Dio.*

## Note

1. Luciano di Samosata, *Sull'arte della Danza*.
2. Leo von Rožmítal, *Ritter-Hof-und Pilger-Reise 1465-1477*, Stuttgart 1844.
3. Giraldus Cambrensis, *Itinerarium Cambriae*, Opera R. S., vol. VI, 32.
4. *Strassburger Chronik 1518 des Kleinkawel*, 1625, riportato da Martin.
5. J. W. von Goethe, *Über Italien 1788-1789*.
6. Rainer M. Rilke, *op. cit.*
7. J. H. von Riedesel, *Voyage en Sicile et dans la Grande Grèce*, Lausanne 1773, pp. 245-255.
8. J. W. von Goethe, *Der Rattenfänger*.
9. Sebastian Brant, *The Ship of Fools*.
10. Koch-Grünberg, *Indianermärchen aus Südamerika*, Jena 1921, p. 208.
11. J. W. von Goethe, *Totentanz*.
12. Jacob Meydenbach, *Typographischer Totentanz*, Mainz 1491.
13. A. Schultz, *Das höfische Leben zur Zeit der Minnesinger*, Leipzig 1889, vol. I, p. 544.
14. Joseph Bédier, in «Revue des Deux Mondes», 1896, 135, pp. 156 sgg.
15. Pastor Neocorus, riportato da F. M. Böhme, *op. cit.*, vol. I, 49.
16. Antonio da Tempo, pp. 117-135.
17. J. Wolf, in «Die Tänze des Mittelalters», 1918, vol. I. P. Aubry, in *Estampies et Danses royales*, Paris 1907.
18. Hans Commenda, «Der Landlä», in *Heimatgaue*, 1923, pp. 160-164.
19. Guglielmo Ebreo, *Trattato dell'Arte del Ballo*, Bologna 1873.
20. Robert Coplande, *The Maner of dauncynge of Bace Dances...*, ed. Furnivall, London 1871.
21. Otto Kinkeldey, *A Jewish Dancing Master of the Renaissance*, New York 1929.
22. Thoinot Arbeau, *Orchésographie*, London 1925, p. 61.
23. E. Closson, *Le Manuscrit dit des Basses Danses...*, Brussels 1912; H. Riemann, *Die rythmische Struktur der Basses Danses*, «Sammelb. der Internat. Musikgesellschaft», vol. XIV, pp. 394 sgg.; F. Blume, *Studien zur Vorgeschichte des Orchestersuite*, Leipzig 1925.
24. Père Marin Mersenne, *Harmonie Universelle*, Paris 1636, p. 165.