

**studi
germanici**



6
2014

La danza moderna tedesca del primo Novecento e l'Italia. Il caso di Aurel Milloss (1906-1988)

Patrizia Veroli

Con il dolente *Café Müller*, andato in scena il 16 gennaio 1981 al Teatro Due di Parma (dopo pochi giorni rimesso in scena a Torino), Pina Bausch apparve per la prima volta in Italia come coreografa. A partire dall'anno successivo, quando in ottobre a Roma i suoi *Café Müller* e *1980* conclusero una rassegna di spettacoli del *Tanztheater*,¹ un genere per noi completamente nuovo, l'entusiasmo per il suo stile coreografico e teatrale non avrebbe fatto che crescere. I suoi spettacoli ebbero l'effetto in Italia di una rivelazione, risvegliando un enorme interesse per la danza moderna che si era sviluppata in Germania nel primo Novecento, di cui ben poco ancora si sapeva, e a cui Bausch era per certi aspetti collegata. Il suo stile venne pubblicizzato e recepito da noi come erede diretto di quello dei maggiori protagonisti dei decenni precedenti la seconda guerra mondiale, Kurt Jooss e Mary Wigman, nonché del pensiero di Rudolf Laban – la cosiddetta danza “espressionista”.²

¹ La rassegna era promossa dall'Assessorato alla Cultura di Roma e dal Goethe Institut e fu organizzata a partire dal mese di aprile (all'interno del “Progetto Germania” ideato da Franco Quadri), da Spazio Zero, diretto da Lisi e Silvana Natoli: includeva, oltre a Pina Bausch, le danzatrici e coreografe Reinhild Hoffmann e Susanne Linke. Queste ultime, con spettacoli in formato ridotto, si esibirono a Spazio Zero, un teatro-tenda eretto a Testaccio. Pina Bausch e la sua grande compagnia debuttarono invece al Teatro Argentina.

² Nata nel 1940, Pina Bausch aveva iniziato a studiare danza a 15 anni con Kurt Jooss nella Folkwang Schule Essen, che Jooss, uno dei maggiori allievi di Laban, aveva fondato nel 1927 e abbandonato al momento della fuga con la sua compagnia, nel 1933. Prova dell'accensione di curiosità avvertita in Italia anche per Jooss è la mostra di documenti che nel 1982 fu allestita a Venezia, nel contesto del Festival Venezia Danza Europa '81. Quella documentazione è stata oggetto più tardi di un'ampia mostra (*Jooss Dokumentation* a cura di Anna e Hermann Markard, Ballett-Bücherei-Verlag, Köln 1985). Bausch si era già esibita come danzatrice al Teatro Sistina di Roma nel 1966 con il Folkwangballett di Jooss (col quale all'epoca collaborava), e poi al Festival di Spoleto assieme a Jean Cébron tre anni dopo.



A partire dal primo decennio del secolo scorso, la Germania costituì un cruciale crocevia in cui, nel contesto di una generale crisi epistemologica, oltre che artistica e socio-politica, e tramite intense stagioni di sperimentazione, i saperi pratici e teorici della danza trovarono una nuova formulazione. È stato soprattutto su terra tedesca che gli stimoli verso una nuova concezione del danzare, provenienti da esperienze creative individuali (è giocoforza citare il nome dell'americana Isadora Duncan, in Europa a partire dal 1900) e da nuove pratiche corporee, sia ginniche, sia legate alla didattica musicale, sono stati al centro di una potente opera di riflessione e di sistematizzazione. Ciò si deve soprattutto al teorico, coreografo e danzatore ungherese Rudolf Laban (attivo in Germania già nel 1910 e poi stabilmente a partire dal 1919), una figura rimasta al centro dei dibattiti sulla danza e della sua organizzazione fino al 1936, quando abbandonò il paese.³ Negli anni Venti la nuova danza arrivò a godere in Germania di una diffusione (in termini di scuole, allievi, danzatori – professionisti e non professionisti – e produzioni interne ed esterne ai teatri stabili) che non aveva paragone in alcun paese europeo. La messa in questione del linguaggio, esclusivo fino al Novecento, della danza classico-accademica, stimolava sperimentazioni (si pensi alla rilevanza del movimento corporeo nelle produzioni di Max Reinhardt o al *Triadisches Ballett* di Schlemmer) e favoriva gli scambi e la speculazione comune tra artisti e teorici.⁴ All'incirca coeva della nascita dell'espressionismo nella musica e nelle arti, la prima danza d'espressione tedesca (*Ausdruckstanz*) respinse il codice classico-accademico dei movimenti, reclamando tutta la libertà necessaria a esprimere le visioni interiori e le sfide del pensiero.⁵ Le sintonie

³ Sulla figura di questo iniziatore, nonostante le molte iniziative editoriali, manca ancora uno studio che analizzi tutte le problematiche teoriche e storiche che segnano la sua opera. Conserva una sua validità l'ormai classico studio di Vera Maletic, comprensivo di una aggiornata bibliografia (*Rudolf Laban. Spazio tempo espressione*, ed. italiana a cura di Francesca Falcone, Palermo, L'Epos, 2012; I ed. 1987).

⁴ Thomas Mann guidava il Comitato d'onore del terzo Tänzerkongress, che si tenne a Monaco nel 1930 (*3. Deutscher Tänzerkongress. Deutsche Tänzerwoche München 1930. Eine Dokumentation zusammengestellt von Hedwig Müller*, in «Tanzdrama», (1990), n. 13, pp. 17-29).

⁵ In questo testo considererò la denominazione 'danza moderna' equipollente a 'danza d'espressione', anche se quest'ultima va riferita correttamente soprattutto ai tempi precedenti il 1945.



con l'aspirazione antiaccademica delle arti plastiche e della musica sono evidenti.⁶

La personalità che ha mediato nel contesto italiano le pratiche e il pensiero della danza moderna tedesca è stato il coreografo ungherese Aurel Milloss, giunto a Roma nel 1938 a 32 anni. L'egemonia nel nostro paese della danza classico-accademica,⁷ e le resistenze del fascismo, ponevano grandi ostacoli alla valorizzazione del bagaglio di esperienze con cui Milloss giungeva da noi. Il coreografo lavorò ininterrottamente al Teatro Reale dell'Opera di Roma per sette stagioni fino alla conclusione del conflitto mondiale. In seguito vari incarichi offertigli dai teatri stranieri resero la sua permanenza in Italia episodica,⁸ riducendo le sue possibilità di incidere in un contesto che restava fortemente condizionato dal patrimonio classico-accademico dal punto di vista didattico, produttivo, e del gusto.

Nato in Ungheria, allievo del maestro italiano Nicola Guerra a Budapest e poi a Berlino di Laban (presso una delle cui scuole aveva anche insegnato), Milloss aveva debuttato come solista nel 1928 alla

⁶ Si suole citare la scuola che Laban fondò ad Ascona, sul Monte Verità, nel 1910, come il primo luogo in cui il movimento corporeo fu soggetto a una intensa esplorazione fenomenologica, e in cui, tramite la sperimentazione corporea, Laban mirò a fondare un nuovo e comprensivo sistema teorico del movimento. La quasi contemporaneità delle elaborazioni del movimento *Die Brücke* (la cui prima mostra è del 1905), e di quelle che sfociarono nel *Blauer Reiter*, le esperienze di Arnold Schönberg in direzione di una progressiva emancipazione della dissonanza, nonché la comune volontà di innovare i canoni dominanti, spiegano perché la danza moderna tedesca è stata a lungo definita "espressionista".

⁷ Nata nelle corti rinascimentali italiane, attorno alle quali si scrivono i primi trattati, la danza d'arte praticata da noi si radicò in Francia nel Cinquecento, dove si avviò una tradizione di insegnamento che portò in epoca barocca alla cruciale fissazione di un codice dei movimenti (detto *danse d'école*). Fino al Novecento scuola francese e scuola italiana della danza si contesero il primato nel mondo occidentale con trattati, scuole, maestri, opere e ballerini. Tutto ciò finché appunto la nascita della danza moderna non mise in questione l'esclusività del codice vigente.

⁸ Milloss operò in Argentina, Francia, Svezia, Brasile, Germania (fu a Colonia dal 1960 al 1963) e Austria (1963-66; 1970-73). Una certa continuità ebbero le sue collaborazioni col Maggio Musicale Fiorentino. Si consideri che la trasmissione di uno stile ha bisogno di tempo e di un contesto didattico coerente e di discreta durata. Cfr. Patrizia Veroli. *Milloss. Un maestro della coreografia tra espressionismo e classicità*, con uno scritto di Roman Vlad, Libreria Italiana Musicale, Lucca 1996.



galleria d'arte *Der Sturm* di Berlino, per assumere poi vari incarichi come danzatore e coreografo in diversi teatri tedeschi. Quegli anni furono segnati dalla figura di Laban come organizzatore, teorico e didatta. Due dei suoi primi studenti, Kurt Jooss (alla guida dal 1927 della Folkwang Schule Essen) e Mary Wigman (la cui scuola di Dresda aveva negli anni Venti diverse filiali sul territorio tedesco) risentivano della stessa *koine* culturale e provenivano da una matrice di libertà tecnica, improvvisativa, drammaturgica e spettacolare. Gli stili di Jooss e Wigman andarono differenziandosi per scelte tecniche e stilistiche, nonché per una visione della danza che per Wigman era legata solo alla manifestazione dell'interiorità: Jooss alla fine degli anni Venti accettò in una certa misura la tecnica classico-accademica, invece Wigman se ne tenne a lungo a distanza. Il coinvolgimento nelle problematiche sociali rese Jooss più attento alle dinamiche della vita delle metropoli e ai conflitti politici, mentre la tendenza a visualizzare la dimensione psichica portò Wigman ad esplorare una dimensione esoterica, anche in collegamento con le mitizzazioni che riguardavano l'appartenenza alla nazione tedesca e a quella che veniva ipostatizzata come la sua essenza non alterabile, il *Volk*. Appartendendo a una generazione successiva ai primi *Ausdruckstänzer* e a Wigman, Milloss era molto sensibile alle conquiste della tecnica, e dunque più vicino a Jooss. Scriveva nel 1931 sul mensile «Der Tanz», la più importante tribuna della danza dell'epoca:

La verità, in sé, non basta a creare un'opera d'arte; la stessa cosa riguarda un'espressione estetica di qualità che non sia impregnata di verità. La cultura del vecchio balletto è fondamentale, deve solo essere arricchita... La danza classica – la sua struttura, il suo senso, il suo modo di educare le articolazioni fino a permettere la più grande possibilità di movimento, deve essere considerata alla base della creazione di opere moderne di danza.⁹

⁹ Aurel von Milloss, *Ist die Verbindung beider ein Kompromiß?*, in «Der Tanz», IV (1931), n.9, p.5. Il nome del coreografo, nobile di nascita, era propriamente Milloss Miholyi Aurél: esso fu noto in Germania come Aurel von Milloss, mentre da noi in epoca fascista fu italianizzato con Aurelio Milloss o Aurelio M. Milloss. Tale a lungo rimase, anche per via della naturalizzazione ottenuta nel secondo dopoguerra.



Il suo corpo dagli arti lunghi e sottili, il suo volto pronto ad accendersi drammaticamente per via di grandi occhi azzurri leggermente sporgenti (che avrebbe valorizzato in teatro col trucco), la sua agilità e il suo temperamento drammatico lo resero un grande danzatore grottesco.¹⁰ Come coreografo, negli anni Trenta Milloss lavorò a mettere a punto uno stile in cui la libertà espressiva si avvaleva di certe conquiste formali della danza classica. L'ascesa al potere di Hitler lo trovò *Leiter des gesamten Tanzwesens* ad Augusta: non soltanto sovrintendeva alla formazione dei danzatori, ma teneva corsi teorici e storici, oltre a danzare e creare le sue coreografie. A partire dalla stagione teatrale 1934/35 lavorò con lo stesso incarico a Düsseldorf, ma fuggì improvvisamente nel dicembre del 1935 per riparare a Budapest. In Ungheria la situazione politica stava peggiorando, ma Milloss ebbe la fortuna di essere scritturato come primo ballerino e coreografo dal Teatro Reale dell'Opera di Roma, che raggiunse nell'autunno del 1938. Questo contratto gli fu rinnovato per altri sei anni, fino alla stagione 1944/45.

Milloss era a quel punto l'unico, o meglio il più importante, testimone da noi della formidabile stagione primo-novecentesca della danza moderna tedesca.¹¹ Né una tournée di Rudolf Laban a Roma nel 1924, né le due tournées di Mary Wigman (Torino, 1925, e Firenze, 1930) avevano suscitato in Italia echi duraturi. I pochi resoconti pubblicati di spettacoli prodotti in Germania, di scuole e artisti colà attivi, tradivano l'estraneità della cultura italiana di danza, fondata su paradigmi mutuati dall'accademia classica, e una visione del balletto come arte d'intrattenimento. Spesso quei testi erano orecchiati o persino frutto di invenzione. La scuola e la compagnia fondate nel 1933 a Firenze da Angiola Sartorio, figlia del pittore Giulio Aristide, e allieva di Laban, durano fino al 1938, quando la promul-

¹⁰ Ne fu colpito anche Klaus Mann, di stanza in Italia con le truppe americane (cfr. *La svolta. Storia di una vita*, traduzione italiana di Barbara Allason, Il Saggiatore, Milano 1962 [I ed. 1958], p. 41).

¹¹ Altre personalità di formazione tedesca (ad es. Traut Streiff Faggioni, Raja Markmann Garosci) furono attive in Italia durante il fascismo, ma mantennero un profilo più basso di quello di Milloss, rimanendo legate all'insegnamento in forma per lo più privata, e restando marginali rispetto alla vita culturale del paese.



gazione delle leggi per la “difesa della razza” costrinsero Sartorio a emigrare negli Stati Uniti. Non ne avrebbe fatto mai ritorno.¹²

Intellettuale vivace e di grande cultura, Milloss negli anni Venti e Trenta era stato molto attivo in Germania nel dibattito teorico sulla danza: da noi nel 1942 scrisse un testo, *Coreosofia-Coreologia-Coreografia*, il cui sottotitolo, *Breve introduzione accademica all'arte della danza*, palesava la volontà di presentarsi come teorico della sua arte. Pubblicato in un volume, *Musica*, cui collaborarono alcune delle personalità più aperte in ambito musicale e teatrale (da Mario Labroca a Guido M. Gatti, Enrico di San Martino Valperga, Alfredo Casella, Enrico Prampolini, al giovane Fedele d'Amico), il lungo testo era fortemente ispirato alle teorie di Laban, il cui nome tuttavia non era citato che una volta ed esclusivamente come inventore della notazione chiamata all'epoca cinetografia (e oggi *Labanotation*). Col termine “coreosofia”, mutuato direttamente da Laban, Milloss elencava (come il suo maestro aveva fatto nel 1920 in *Die Welt des Tänzers*, la vera e propria bibbia dei danzatori attivi sul suolo tedesco negli anni Venti) tutte le riflessioni fatte nei secoli su una supposta “essenza” della danza, e sul suo ruolo nel cosmo, del cui ritmo essa era ritenuta il riflesso. Il suo: «Ogni sognatore, pensatore e artista, è un danzatore»¹³ proveniva direttamente dallo slogan di Laban all'epoca tanto famoso, e anche oggi spesso citato: «Jeder Mann ist ein Tänzer».¹⁴ Ne seguivano deduzioni che risentivano di echi nietzschiani, e anche di tutta quella koinè di fine Ottocento-inizio Novecento di cui, oltre a Freud e a tanto esoterismo, si era nutrita la prima *Ausdruckstanz*:

È danza ogni moto, ogni azione, ogni avvenimento. Ogni atteggiamento esistente è il prodotto armonico di un procedimento di danza. Mediante la danza siamo trasportati al sogno, mediante la

¹² Sulla tournée di Mary Wigman, definita da un importante critico musicale italiano degli anni Trenta «da negra bianca», e sulle scarse fortune della danza moderna, sia tedesca sia americana, in Italia, cfr. Patrizia Veroli, *Baccanti e dive dell'aria. Donne danza e società in Italia 1900-1945*, Edimond, Città di Castello 2001.

¹³ Aurelio M. Milloss, *Coreosofia-Coreologia Coreografia. Breve introduzione accademica all'arte della danza*, in *Musica*, vol. I, Sansoni Firenze 1942, p. 213.

¹⁴ *Ibidem*.



danza abbiamo conosciuto i segreti dei nostri sogni, mediante la danza abbiamo trovato la via della creazione consapevole, e in pari tempo alla conoscenza di noi stessi, all'umiliazione, alla fede.¹⁵

Come Laban e molti esponenti dell'*Ausdruckstanz*, Milloss sosteneva la centralità dell'improvvisazione e della dimensione estatica. Era necessario tuttavia, a suo avviso, superare l'ebbrezza dell'estasi a favore di una danza «regolata», in cui il danzatore venisse «innalzato con la superiorità del freno intellettuale e spirituale al di là delle fitizie bellezze della ebbrezza incosciente verso quelle divine dell'ordine». ¹⁶ La vera danza «magica» era per Milloss quella che, pur rimanendo a contatto con «la causa motrice della danza, tuttavia offre quale ultima gioia, quella del proprio ordine armonico». ¹⁷ Col termine 'coreologia' (anch'esso coniato da Laban), Milloss intendeva invece l'analisi scientifica della danza, intesa come «gioco derivante dal rapporto reciproco fra forza e spazio svolgentesi in un periodo di tempo dipendente dalla potenza del rapporto dei suddetti elementi». Era ciò che il suo maestro aveva studiato e insegnato, e che includeva la teorizzazione dell'icosaedro come figura che permetteva di visualizzare le dodici direzioni fondamentali del movimento corporeo nello spazio. Faceva parte secondo Milloss della 'coreologia' anche lo studio della qualità del movimento (che Laban aveva indicato col termine 'Eukinetik'). Per 'coreografia', poi, ancora una volta così come Laban l'aveva teorizzata, Milloss intendeva la scienza della composizione e della sua realizzazione, sia interpretativa che grafica. Con alcuni slittamenti tra i comparti e le loro denominazioni, Milloss pubblicava insomma su *Musica* un piccolo regesto del pensiero labaniano, e rappresentava con enfasi e veemenza un mondo – peraltro ormai messo a tacere dal nazismo¹⁸ – di cui si dichiarava ancora con-

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ivi*, p. 214.

¹⁷ *Ivi*, p. 215.

¹⁸ Divenuto invisibile ai nazisti nonostante lo zelo con cui ne aveva accettato le direttive, Laban era emigrato in Inghilterra nel 1938, mentre Wigman, la cui fama come danzatrice e coreografa in Germania (e all'estero) erano ormai enormi, poté continuare, in misura peraltro assai limitata, la propria attività dopo lo scoppio della guerra.



vinto seguace. Di Laban, a quel punto, nessuno in Italia sapeva nulla, né le idee, né il ruolo giocato nella Germania degli anni Dieci, Venti e Trenta, né i dettagli biografici. C'è anche da chiedersi quali possibilità di essere inteso avesse un testo come quello di Milloss, rispondente a paradigmi culturali che, fatti salvi forse certi ambienti esoterici, erano alquanto estranei al contesto italiano. Si può dubitare che esso fosse davvero compreso dai musicologi e dagli artisti che avevano contribuito ai due volumi di *Musica*, e sicuramente non raggiunse neanche gli ambienti della danza italiana, anche se, nelle ultime righe, Milloss affermava che la danza classica poteva offrire «una istruzione tecnica quasi esauriente», esplicitando dunque quella opzione classica che comunque era sottesa a tutto il testo.¹⁹ Milloss non faceva alcun accenno alla sua storia personale, e neanche all'importante carriera costruita prima di giungere in Italia. Ossessionato da un passato che non faceva che ricostruire nella memoria,²⁰ durante il fascismo Milloss non ebbe alcun bisogno di raccontare o difendere l'attività svolta in Germania anche dopo il 1933. I programmi di sala del Teatro Reale di quegli anni non contenevano che raramente informazioni su di lui: quando vi figuravano, erano vaghe. L'esperienza internazionale di Milloss era palese, come lo erano le sue straordinarie conoscenze musicali, teatrali e artistiche. Tutto ciò poteva sembrare sufficiente, e infatti gli aveva permesso di legarsi agli intellettuali, musicologi, compositori e artisti che miravano a sprovvincializzare la cultura teatrale e musicale.²¹ Forte della

Cfr. *Biografia*, in Susan Manning, *Estasi e demonio. Le danze di Mary Wigman* (in corso di stampa).

¹⁹ *Ivi*, p. 230.

²⁰ Nell'archivio di Milloss, oggi custodito presso la Fondazione Cini, è conservato un dattiloscritto in tedesco di circa un centinaio di pagine, datato 1940, in cui il coreografo, usando la prima persona, ripercorreva tutte le tappe della sua carriera fino a quel momento, non includendo però i commenti relativi alle tensioni ideologiche che avevano accompagnato in Germania lo sviluppo dell'*Ausdruckstanz*, ai mutamenti introdotti dalla *Gleichschaltung* hitleriana e anche alle motivazioni della propria fuga. La sua narrazione voleva stabilizzare i ricordi, o cancellarli, limitandoli a quelli trascritti? E l'uso della lingua tedesca a quale posizionamento identitario corrispondeva? Si sentiva tedesco piuttosto che ungherese? Si preparava a mostrare un'identità tedesca nel caso la guerra comportasse una maggiore presenza dei tedeschi in Italia?

²¹ Tra costoro va ricordata in primis la figura del compositore Alfredo Casella.



fiducia che gli veniva accordata, il giovane coreografo cercò di piegare la formazione classica dei ballerini romani alle esigenze dell'espressività. Non si trattava di usare il codice classico per imprimere al movimento una forma più nitida, talora più elegante, come aveva fatto in Germania, ma di rendere i ballerini più flessibili in funzione dei suoi intenti poetici, che potevano mirare a una particolare complessità ritmica, a variate inflessioni dinamiche o a una maggiore attenzione alla gravità e al peso. Cose che in genere richiedevano una qualità di movimento, in termini di energia, scioltezza e tempi che doveva rispondere a un uso dello spazio non convenzionale. A differenza della Germania degli anni Venti e della libera sperimentazione che vi aveva avuto luogo, da noi i limiti erano chiari. Una piena libertà di intenti poetici e di realizzazione coreografica non era né accettata né compresa. La danza doveva divertire e distrarre con la bellezza delle forme dei corpi e con soggetti leggeri, e questo spiega l'irritazione che accolse il *Coro di morti* coreografato da Milloss in tempo di guerra sulla musica di Goffredo Petrassi.²² Con una strategia memore di quella adottata da Sergej Djagilev coi suoi Ballets Russes, Milloss utilizzò musiche importanti, privilegiando quella di Igor Stravinskij, affidò la scena a pittori di cavalletto, chiamò spesso a collaborare alcuni dei maggiori compositori e artisti italiani di quegli anni.²³ In breve tempo creò un repertorio, dette alla danza uno statuto paritario rispetto al melodramma e, grazie a una censura che in fatto di musica era ben più blanda che in altri settori della vita culturale, riuscì a mettere in scena il 27 marzo 1941 la sua versione coreografica della *Sagra della primavera*. Così l'Italia fu il solo paese in Europa in cui questo balletto, rivoluzionario per eccellenza sin dalla

²² *Coro di morti* era ispirato al *Dialogo di Federico Ruysh e delle sue mummie* di Giacomo Leopardi, incluso nelle *Operette morali*. La musica di Goffredo Petrassi era già composta, mentre la scena, i costumi e le maschere che coprivano i visi dei ballerini furono ideati da Mario Mafai. Il ballo debuttò il 10 novembre del 1942. Milloss creò una sorta di danza macabra che fu attaccata e derisa dalla stampa.

²³ Tra i compositori sono da menzionare Alfredo Casella e Goffredo Petrassi e tra i pittori Orfeo Tamburi, Enrico Prampolini, Giorgio de Chirico, Mario Mafai, Filippo de Pisis, Cipriano Efisio Oppo, Gino Severini e Toti Scialoja. Molti altri grandi compositori ed artisti italiani (e stranieri) saranno coinvolti da Milloss nel secondo dopoguerra.



sua nascita (1913) e non gradito ai tedeschi,²⁴ poté entrare in teatro dopo il 1933. E nel 1942 assieme ad Alfredo Casella, Goffredo Petrassi, Roman Vlad e Tullio Serafin, Milloss riuscì a fare allestire a Roma il *Wozzeck* di Alban Berg (di cui firmò la regia). Il soggetto cupo e antimilitarista, quanto mai lontano dal gaio patriottismo desiderato dalla propaganda fascista, facevano di quest'opera e del suo tragico lirismo, nonché del suo autore, precocemente scomparso qualche anno prima – ma messo all'indice nel 1938 dai nazisti all'interno della mostra di Düsseldorf sulla *Entartete Musik*²⁵ – una sorta di simbolo dei valori umani schiacciati dalla storia, e della resistenza non solo al conflitto, ma all'ormai stretta alleanza dell'Italia con la Germania. Diversi esuli vennero a Roma per vedere o rivedere l'opera di Berg.

L'attività italiana di Milloss durante gli ultimi anni del fascismo è, con l'eccezione di pochi titoli, una lunga lista di trionfi che mostrano la vittoria di una fronda musicale sulle componenti più conservatrici del regime. Un successo reso possibile dalla complicità delle ali più tolleranti del Partito Nazionale Fascista. Milloss contribuì grandemente a salvare in Italia una certa libertà del teatro musicale, a dar vita a un'oasi nostalgica in cui si poteva respirare un po' dell'aria di sperimentazione che aveva caratterizzato l'Europa prima delle dittature. La sopravvivenza di quell'oasi fu consentita dalla sua limitatezza e soprattutto dal fatto che lo stile coreografico di Milloss era, in una certa misura, neoclassico, cioè di un classicismo modernizzato. Il suo

²⁴ Stravinskij e il regime hitleriano ebbero rapporti problematici. Di ideologia conservatrice come la maggior parte degli *émigré* russi, il compositore non si espresse mai contro Hitler. Per contro l'avversità dei nazisti riguardò l'*Histoire du soldat* e appunto la "barbarica" *Sagra della primavera*, che non fu più rappresentata dopo il 1931 e non più eseguita dopo il 1934. Nel contesto della mostra sull'*Entartete Musik* di Düsseldorf, era possibile ascoltarne in una cabina alcuni frammenti registrati (Intervista dell'Autrice al musicologo Heinrich Lindlar, Bonn, 1993). Cfr. Joan Evans, *Stravinsky's Music in Hitler's Germany*, in «Journal of the American Musicological Society», 56 (2003), n.3, pp. 525-594.

²⁵ *Entartete Musik. Zur Düsseldorfer Ausstellung von 1938. Eine Kommentierte Rekonstruktion*, a cura di Albrecht Dümling e Peter Girth, catalogo della mostra *Entartete Musik*, Tonhalle Düsseldorf, 16 gennaio-28 febbraio 1988, Service-Druck Kleinherne GmbH, Düsseldorf 1988.



stile e la sua retorica classicista erano tutto sommato in linea col modo in cui il fascismo usava il topos della romanità per propagandare la propria “rivoluzionaria”, moderna missione. Classico e moderno: il fascismo si rappresentava con un ossimoro essenziale al suo «violento regno della parola».²⁶

Dopo la fine della guerra la danza moderna tedesca fu oggetto di una vera e propria rimozione. L'Europa era avida di conoscere ciò che si era sviluppato oltre Atlantico, soprattutto i balletti di George Balanchine, che innestavano innovazioni di grande portata sul solido tronco della scuola classico-accademica russa.²⁷ In tempi di ‘guerra fredda’ gli Stati Uniti vararono una strategia di penetrazione culturale in funzione antisovietica che passava anche per le tournées in Europa dell'American Ballet e del New York City Ballet, la compagnia creata da Balanchine a New York, strumento pratico della sua opera coreografica. L'identificazione in Italia della danza moderna colla cosiddetta *modern dance*, cioè con la danza moderna americana, avvenne in questo contesto. Il ricchissimo tessuto di invenzioni e filiazioni che, colle loro implicazioni ideologiche, si erano sviluppate in Germania furono da noi del tutto ignorate. Del resto negli anni Cinquanta tutta la danza moderna era guardata in Europa con una certa irritazione: la *danse d'école*, col suo linguaggio prevedibile e armonioso e i suoi corpi idealizzati, sembrava offrire una visione di riconciliazione e utopia, la sola di cui si sentiva il bisogno e cui si era disponibili a riconoscere statura artistica. Nel 1954 la tournée a Firenze di una delle pioniere della *modern dance*, Martha Graham, fu aspramente criticata. Persino gli intellettuali più avvertiti le contrapposero una classicità percepita come depositaria di valori ritenuti eterni, insostituibili e immutabili.²⁸

²⁶ Barbara Spackman, *Fascist Virilities. Ideology and Social Fantasy in Italy*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 1996, p.116.

²⁷ Balanchine, russo di nascita, era stato l'ultimo coreografo di Sergej Djagilev e dei suoi Ballets Russes. Sulla storia di questa compagnia che ha svolto un ruolo cruciale nel rinnovamento delle arti teatrali del Novecento, si veda anche *I Ballets Russes di Djagilev tra storia e mito*, a cura di Patrizia Veroli e Gianfranco Vinay, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Roma 2013.

²⁸ Susanne Franco, *Identità artistiche e nazionali a confronto. La prima tournée italiana della Martha Graham Dance Company (1954)*, in *L'Italia e la danza. Storie e rappresentazioni, stili e*



Nel 1964 il Maggio Musicale Fiorentino, il più importante festival italiano di musica e teatro musicale, dedicò la sua ventisettesima edizione all'espressionismo. Sostenuto dal sindaco di Firenze Giorgio La Pira e dall'Assessore alle Belle Arti e alla Cultura del Comune, Raffaello Ramat, il compositore Roman Vlad²⁹ resistette agli attacchi condotti da una gran parte della stampa a causa soprattutto delle radici tedesche dell'espressionismo.³⁰ Nel programma, al fine di disegnare un vasto contesto storico, alcune opere della Scuola di Vienna erano accostate ad altre partecipanti dello stesso clima di esaurimento delle strutture armoniche tradizionali, e a partiture anteriori, ritenute anticipatrici, nonché a qualcuna anche più recente. Vennero organizzate alcune mostre, una di pittura, scultura, grafica e architettura (con più di cinquecento opere), una di dipinti e disegni di Schönberg, una di scenografia e regia, una mostra documentaria sulla letteratura espressionista, e infine due retrospettive sul cinema espressionista. Oltre a un ricco programma di spettacoli e concerti, il Festival organizzò a Palazzo Vecchio un convegno internazionale, cui parteciparono letterati, musicologi, artisti e storici delle varie arti coinvolte. A quasi mezzo secolo di distanza da quei giorni, l'audacia delle scelte di Vlad può passare inosservata: sono indicativi tuttavia i commenti inorriditi di molti commentatori di stampa. Chi, come Enzo Borrelli su «Nazione-Sera», attaccava la vana volontà di «inflazionare e sollevare [l'espressionismo] a cosmici e metaforici significati»; e chi, come Renzo Rossellini sul «Messaggero», piangeva sui destini della capitale toscana: «Povera Firenze: ma dove sono finiti i suoi abitanti? Nelle cantine, nei sot-

tecniche tra teatro, tradizioni popolari e società, Atti del convegno internazionale di studi (Roma, 13-15 ottobre 2006), a cura di Giannandrea Poesio e Alessandro Pontremoli, Aracne, Roma 2008, pp. 21-35.

²⁹ Rumeno di nascita, Vlad si era trasferito a Roma nel 1938, dove aveva continuato i suoi studi musicali con Alfredo Casella presso il Conservatorio di Santa Cecilia. Durante gli anni del fascismo, e ancor più nel dopoguerra, fu assieme a Luigi Rognoni il maggiore propagatore dei principi della scuola musicale espressionista. Cfr. Luigi Rognoni, *Espressionismo e dodecafonia. La Scuola musicale di Vienna*, Einaudi, Torino 1954; Roman Vlad, *Modernità e tradizione nella musica contemporanea*, Einaudi, Torino 1955.

³⁰ La Toscana era stata notoriamente vittima di diversi massacri perpetrati dalle truppe naziste dopo l'8 settembre del 1943.



toscala, nelle fogne...? Un'altra spietata invasione nordica dovrà dunque subire la bella e italiana città?».³¹

Il Maggio Musicale tributò il maggiore riconoscimento fino ad allora reso in ambito teatrale a un movimento artistico ancora mal conosciuto a causa di varie circostanze, tra cui la tragica occupazione tedesca seguita all'armistizio dell'8 settembre del 1943, e più in generale il vecchio statuto di paese "nemico" della Germania (l'alleanza tra Mussolini e Hitler essendo stata solo una breve parentesi in una lunga storia di ostilità), nonché la scarsa familiarità che in certi ambienti si aveva con la cultura tedesca, almeno a fronte della cultura francese. Negli anni Cinquanta gli ambiti culturali erano stati segnati in Italia da un'ideologia di sinistra che in pittura sosteneva la causa del realismo sociale sovietico e in musica quella di un serialismo ritenuto proveniente in linea diretta dalla decomposizione delle strutture armoniche sperimentate dalla Scuola di Vienna, una tendenza che tuttavia era ancora familiare solo a un'élite. L'idea guida del Maggio del 1964 era invece quella di ricreare per quanto possibile, e per un ampio pubblico, la complessità del paesaggio culturale dei primi decenni del Novecento. Ciò non si produsse però per la danza di quel periodo. Gli organizzatori si avvalsero della consulenza di Milloss:³² a lui si deve la scelta di *Der grüne Tisch* (Il tavolo verde) che Kurt Jooss aveva coreografato nel 1932. È evidente lo scarto storico e stilistico tra la danza e le altre arti convocate dal Maggio. Pur derivando la sua potenza espressiva dal periodo più innovatore della danza tedesca, *Der grüne Tisch* mostra l'adesione da parte di Jooss a una sintesi di tecnica moderna e tecnica classica, una scelta stilistica che andava oltre i tempi del primo espressionismo (cui diverse delle opere musicali e pittoriche, rispettivamente eseguite ed esposte a Firenze, erano col-

³¹ Cit. in Leonardo Pinzauti, *Storia del Maggio. Dalla nascita della Stabile Orchestrale fiorentina (1928) al Festival del 1993*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 1994, p. 161.

³² Dagli anni Cinquanta Milloss aveva anche operato come consulente dell'*Enciclopedia dello spettacolo* (Editrice Le Maschere-Sansoni, Firenze-Roma, voll. I-IX, 1954-1962), un'impresa editoriale che per molti anni fece testo e non solo in Italia sulla storia delle arti teatrali. Le voci su Laban e Jooss (vol. VI, 1959), nonché su Wigman (vol. IX, 1962) furono scritte da una non nota Ingrid Kahrstedt, e sicuramente furono supervisionate da Milloss. Non si addentravano minimamente sui rapporti dei tre coreografi, particolarmente di Laban e Wigman, col nazismo.



legate). L'opzione stilistica di Jooss era simile a quella fatta in seguito da Milloss, il cui *Mandarino meraviglioso* (creato nel 1942 a Roma sull'omonima musica di Bartók) era l'altro balletto presentato dal Festival. La mancata programmazione di coreografie capaci di segnalare la ricchezza del panorama coreografico tedesco degli anni Venti e Trenta, e l'assenza di tanti dei suoi protagonisti è clamorosa: molti degli artisti attivi in quelle stagioni erano ancora in vita, in primis Mary Wigman.³³ L'abbinamento del *Grüne Tisch* e del *Mandarino meraviglioso* all'interno di un Festival dedicato all'espressionismo aveva d'altro canto l'effetto di mettere sullo stesso piano *Der grüne Tisch*, che era stato al suo debutto una drammatica allegoria clamorosamente preveggenze della guerra, con il *Mandarino meraviglioso*, animato da ben diverse preoccupazioni poetiche, più genericamente universali, e due coreografi, Jooss, esule volontario dalla Germania nel 1933, e Milloss, che, dopo essersi adattato per qualche tempo al nazismo, ne era fuggito per motivi quasi certamente solo personali. La danza moderna tedesca, di cui Jooss e Milloss erano i due unici esponenti invitati, veniva in sostanza rappresentata tutta come oppositrice del regime nazista e sua vittima. Al convegno internazionale del Festival furono chiamati per la danza Georg Zivier e lo stesso Milloss. Zivier, un letterato e giornalista teatrale tedesco, offrì una panoramica dell'*Ausdruckstanz* inficiata da un atteggiamento partigiano rispetto alle contese e alle problematiche degli anni Venti. Riduttivo rispetto all'opera di Laban ed entusiasta di quella di Wigman, manifestava un atteggiamento sprezzante rispetto alla libertà espressiva degli anni Venti che dichiarava superata e ormai di scarso interesse. È difficile oggi comprendere se le importanti lacune che segnano la sua relazione derivassero da una mancata o non buona conoscenza dei fatti, ovvero dalla volontà di tacerli. Quanto a Milloss, la sua relazione sosteneva che l'eredità dell'espressionismo non consisteva che nella scoperta della libertà in danza e del cattivo uso che se ne poteva fare, se le forme non erano disciplinate dalla *danse d'école* e dalle sue leggi immutabili. L'eredità della danza moderna doveva insomma

³³ Nel 1957 Wigman aveva creato alla *Städtische Oper* di Berlino una sua importante versione coreografica della *Sagra della primavera*.



per Milloss essere salvata dal classicismo, ovvero dal neoclassicismo. Nell'enfasi teorica l'energia del rimemorare si spostava continuamente dall'emozione alla formulazione linguistica. A questo "erede dell'espressionismo" qualsiasi legame affettivo col passato e coi colleghi con cui aveva vissuto sintonie e battaglia sembrava negato: il fuoco dell'esperienza era spento e cancellato da quello che voleva essere solo un insegnamento. Milloss scrisse e lesse la sua relazione in tedesco. Voleva affermare di fronte all'élite convocata dal Maggio la sua appartenenza d'elezione alla cultura dell'espressionismo? Si indirizzava al pubblico che pensava di avere ancora in Germania?³⁴ Né ritenne di dovere tradurre il suo intervento, permettendogli una più vasta circolazione quando, ben ventidue anni dopo, vennero infine pubblicati gli Atti.³⁵ Nella sua relazione non mancava il riconoscimento dell'opera di Laban, ma era limitata alle sue coreografie, alla sua analisi del movimento e al suo sistema di notazione: gli importanti incarichi rivestiti da Laban nei primi anni del nazismo e la propria esperienza di lavoro in Germania dal 1928 al 1935 erano taciuti³⁶. Lo stesso nazismo del resto non era mai menzionato. In un festival tanto rivelatore per le arti visive e la musica, la danza moderna era un'arte senza storia, un vero "buco nero" nella cultura tedesca ed europea. Non a caso nella tavola sinottica (1891-1933) allegata agli Atti del convegno, alla voce "Danza" la grande maggioranza dei pochissimi eventi menzionati erano balletti prodotti (e non in Germania) da Sergej Djagilev, il grande impresario dei Ballets Russes, la cui avventura artistica si era svolta sempre all'esterno dell'espressionismo: vi fi-

³⁴ La sua relazione fu pubblicata in Germania l'anno seguente. Cfr. Aurel von Milloss, *Das Erbe der Expressionismus im Tanz*, in «Maske und Kothurn», XI (1965), n.4. Dal 1960 al 1963 Milloss era stato direttore del ballo e coreografo della Opernhaus di Colonia, il cui *Generalintendant* era un grande uomo di teatro, Oskar Fritz Schuh.

³⁵ Aurelio M. Milloss, *Das Erbe der Expressionismus im Tanz*, in *Expressionismus. Una enciclopedia interdisciplinare*, a cura di Paolo Charini, Antonella Gargano e Roman Vlad, Bulzoni, Roma 1986, pp. 445-463. Anche la relazione di Ziegler (*Der Expressionismus im Tanz*, in *Expressionismus*, cit., pp. 433-443) fu pubblicata in lingua tedesca.

³⁶ Forse non a caso Gargano nella sua prefazione presentava Milloss esclusivamente come «collaboratore negli 'anni trenta' del "Teatro Nazionale Ungherese" di Budapest e autore della coreografia per il *Mandarino meraviglioso* di Bartók» (*L'Espressionismo a Firenze. Documenti e testimoni*, in *Expressionismus*, cit., p. XIX).



guravano anche due “cicli” di danze di Wigman (*Exstatische Tänze* e *Tänze des Schweigens*), il debutto della *Gaukelei* di Laban, di cui Milloss aveva creato una nuova versione coreografica a Düsseldorf (era stato il suo ultimo balletto prima della fuga dalla Germania), la prima rappresentazione in forma di pantomima del *Mandarino meraviglioso* di Bartók (Colonia, 1926), e il debutto del *Grüne Tisch* di Jooss. In altri termini venivano elencati come manifestazioni dell'espressionismo, oltre a pochi pezzi di Wigman, altri riferibili a Jooss e a Milloss (autori delle uniche due coreografie presentate dal Maggio), assieme a una serie di balletti prodotti da D'jagilev in tutt'altro contesto culturale, i quali avrebbero dovuto, si suppone, fare da termine di paragone a coreografie propriamente espressioniste che tuttavia non erano menzionate. Quanto alla preziosa bibliografia ragionata che arricchiva il volume, in essa non un solo testo di danza era citato. Non è possibile sapere quando furono redatte la tavola sinottica e la bibliografia degli Atti pubblicati tanto tempo dopo il convegno. È certo che la «vistosa lacuna» nelle conoscenze, a cui il Maggio dedicato all'espressionismo voleva riparare,³⁷ nonché l'assise di riflessione storico-critica interdisciplinare che voleva offrire lasciarono per la danza un gran vuoto. Esso tuttavia non fu notato da alcuno: la mancanza di conoscenza della danza moderna tedesca in Italia era pressoché generale e verso di essa c'era ben poco interesse. La stessa relazione di Milloss non sarebbe stata tradotta in italiano che dopo la sua morte.³⁸

Ancora diciassette anni dovevano trascorrere prima del 1981, quando Pina Bausch e la sua compagnia si esibirono a Parma. I referenti del suo nuovo modo di far teatro, inizialmente cercati in Tadeusz Kantor e in Bob Wilson, vennero rapidamente identificati nell'espressionismo tedesco, e fu come erede di quella tradizione che

³⁷ Roman Vlad, *Come nacque il Maggio Musicale Fiorentino dedicato all'Espressionismo*, in *Espressionismus*, cit., p. XI.

³⁸ Aurelio Milloss, *L'eredità dell'espressionismo nella danza*, in «Teatro contemporaneo», VIII (1988), n.19, pp. 17-34. Quattro anni dopo il Maggio, Milloss si era lasciato andare a qualche ricordo personale, pur limitandosi all'ambito estetico e senza spiegare perché era stato «costretto a lasciare la Germania» (Leonardo Pinzauti, *A colloquio con Aurelio Milloss*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», (1968), n. 6, p. 1139).



Bausch fu presentata a Roma l'anno successivo.³⁹ Venne organizzato un convegno internazionale al Goethe Institut, i cui Atti furono presentati durante la tournée romana di Pina Bausch, che chiudeva la piccola rassegna di spettacoli del *Tanztheater* iniziata in aprile. Il volume *Tanztheater. Dalla danza espressionista a Pina Bausch*, rivelava già nel titolo il debito che la sua curatrice, il critico di danza Leonetta Bentivoglio, nutrivava verso le elaborazioni del passato tedesco in corso in Germania. Una nuova generazione di critici e studiosi si poneva nuove domande. Perché per la danza il 1933 non aveva costituito quella cesura che valeva per le altre arti? Perché molti dei maggiori coreografi e danzatori dell'*Ausdruckstanz* avevano accettato le direttive naziste? Come avevano potuto vivere insensibilmente la transizione da Weimar al Terzo Reich e continuare a lavorare prestandosi a dare corpo e corpi ad una ideologia liberticida? Nel loro intervento Hedwig Müller, Norbert Servos e Jochen Schmidt, oltre a sottolineare la non opportunità di denominare l'*Ausdruckstanz* 'espressionista', data la specifica densità semantica di entrambi i termini, identificavano in essa l'anticipatrice del *Tanztheater* sotto certi aspetti, quali i temi tratti dall'esperienza quotidiana, l'attenzione verso le pro-

³⁹ Bausch in verità all'epoca si sottraeva a questa etichetta. «Guardando indietro non vedo affatto nei miei balletti dei riferimenti all'espressionismo [così come non li vedo nella nuova danza tedesca]: questa idea l'avete solo voi che non siete in Germania» (cit. in Paolo Cervone, *Arriva la Bausch con il nuovo «1980»*, in «Corriere della Sera», 28 settembre 1982). «È da pazzi farsi catalogare. Io non voglio appartenere a nessuna categoria. Certo, ho lavorato con Kurt Jooss, un coreografo espressionista che amavo molto... Ho paura delle parole. Se proprio bisogna usare una categoria, allora parlate di *Tanztheater*», cit. in *Si danza, si recita o si suona? Intervista alla coreografa Pina Bausch*, a cura di s.n., in «Rinascita», (1982), n.35, p.33. Le protagoniste del *Tanztheater* invitate a Roma avevano naturalmente assorbito la koinè che in teatro si era vissuta nel dopoguerra (derivandone la presenza di forti connotazioni teatrali, l'uso della parola, etc.), sia in Germania che negli Stati Uniti, ma le filiazioni parlavano chiaro: anche Reinhild Hoffmann, oltre a Bausch, aveva studiato con Jooss. Le stesse Hoffmann e Susanne Linke si erano formate alla Folkwang Schule di Essen anche con Hans Züllig, un allievo di Jooss. Quanto al termine *Tanztheater*, esso era stato coniato da Laban negli anni Venti per indicare un genere di danza che si misurava col formato e la varietà degli intenti caratteristici della dimensione teatrale. Opposto ad essa, il *Theatertanz* aveva indicato un genere dominato dall'intento rituale, spesso connotato da un'atmosfera mistico-estatica e non legato all'ambito teatrale.



blematiche sociali, la libertà della tecnica. Affermavano la continuità «quasi sotterranea» dell'*Ausdruckstanz* dopo il 1933, nonché un certo grado di assimilazione da parte dell'ideologia nazista della sua componente rivoluzionaria, che comunque, già prima della guerra, si era secondo loro in gran parte esaurita.⁴⁰ Nel testo di Milloss, dal titolo *Laban: l'apertura di una nuova era nella storia della danza*, che figurava agli inizi del volume, si mostrava in maniera ampia e esplicita la nuova modalità che ora assumeva il suo rapporto colla memoria del passato tedesco: non più silenzio e reticenza, ma la magniloquenza della mitizzazione. Monumentalizzando la figura di Laban (ed essa soltanto), Milloss in un certo senso alleggeriva il peso dei ricordi: rimmemorare, per di più in forma densamente teorica, era in sostanza una strategia dell'oblio. La spiegazione delle teorie, delle sperimentazioni e dell'«importanza incommensurabile»⁴¹ di Laban era ancorata in un ambito estetico, e prescindeva completamente dai modi in cui il terzo Reich aveva direzionato la pratica e il pensiero sulla danza. Delle proprie vicissitudini, poi, ancora una volta non c'era traccia. Quando nel 1985 Leonetta Bentivoglio ripubblicò con il titolo *La danza contemporanea* una versione riveduta e ampliata del suo volume *La danza moderna* (1977), poté inserire finalmente la danza tedesca nella genealogia del modernismo.⁴² Il suo approccio restava comunque estetico e non teneva conto di come la storia ideologica e politica del Terzo Reich avevano pesato sull'*Ausdruckstanz*.

Negli ultimi anni della sua vita (morirà nel 1988) Milloss divenne il ricercato testimone di una danza moderna tedesca verso cui ora in Italia l'interesse si era fatto fortissimo. Gli si facevano spesso interviste in proposito, senza contare che esclusivamente nella sua biblioteca si potevano trovare le immagini che consentivano di dare un volto a nomi

⁴⁰ Hedwig Müller e Norbert Servos, *Espressionismo? L'Ausdruckstanz e il nuovo Tanztheater in Germania*, in *Tanztheater. Dalla danza espressionista a Pina Bausch*, a cura di Leonetta Bentivoglio, Di Giacomo, Roma 1982, p. 58. Ha riflettuto criticamente su questo tema Susan Manning nel capitolo *Dall'Ausdruckstanz al Tanztheater* della sua monografia *Estasi e demonio. Le danze di Mary Wigman*. cit.

⁴¹ Aurelio M. Milloss, *Laban: l'apertura di una nuova era nella storia della danza*, in *Tanztheater*, cit., p. 18.

⁴² *La danza contemporanea*, Longanesi & C., Milano 1985.



di artisti che cominciavano a diventare da noi familiari⁴³. Da “erede di Enrico Cecchetti”, il maestro di danza classica i cui corsi aveva episodicamente frequentato negli anni Venti e la cui figura aveva tanto esaltato in passato,⁴⁴ divenne per tutti l’ “erede di Laban”, una definizione che corrispondeva al nuovo flusso dei suoi ricordi, e al modo in cui ora la sua memoria dava senso al suo passato e ricostruiva la sua identità.⁴⁵ Da cittadino di una patria che col Trattato di Trianon era diventato parte di un'altra nazione⁴⁶, poi cittadino d'elezione della Repubblica di Weimar e attivo nel Terzo Reich, indi italiano per necessità, Milloss era sempre stato alla ricerca di una patria definitiva, e i percorsi e le rivisitazioni della sua memoria avevano sempre risposto al bisogno di ricostituirsi l'identità più adeguata alle circostanze che viveva. Fu negli anni Ottanta, quando il passato sembrava riemergere dagli archivi, che fu preso dall'ansia di dare di sé una rappresentazione pubblica coerente e definitiva. Era venuta l'ora di reclamare sia in Italia che in Germania

⁴³ È quasi certo che nessuno invece si cimentasse ancora con la lettura dei volumi di danza pubblicati in Germania nei primi decenni del secolo. Il linguaggio in essi usato è di difficile accesso, carico di neologismi.

⁴⁴ Cecchetti era stato anche a lungo il maestro scelto da Djagilev per allenare i ballerini della sua compagnia. In un'Italia che non si rassegnava a perdere il protagonismo nella storia della danza, il magistero classico di Cecchetti venne inteso, fin dagli anni Venti, come essenziale all'ascesa dei Ballets Russes, la compagnia che stava fortemente riformando il balletto. Il ruolo di Milloss si pose all'interno di questa falsa coscienza. Essendo lui stesso un continuatore per certi aspetti della strategia di Djagilev, il suo presentarsi come “allievo di Cecchetti” rafforzava la modernità delle sue scelte. Cfr. Aurelio M. Milloss, *Introduzione*, in Luigi Rossi, *Enrico Cecchetti. Il maestro dei maestri*, Edizioni della danza, Vercelli 1978, pp. 9-32.

⁴⁵ In questo contesto va letto il *Colloquio con Aurelio Milloss* di Placida Staro, in *Rudolf Laban. Dalla danza libera agli anni Ottanta*, Atti della tavola rotonda omonima coordinata da Eugenia Casini Ropa nel settembre 1989, redazione di Susi Davoli, Tecnostampa s.c.r.l. 1990, pp. 25-45. Anche le ricerche di Eugenia Casini Ropa, che si inserivano nella riscoperta delle avanguardie teatrali del primo Novecento portata avanti da Fabrizio Cruciani, andavano in questa direzione (*La danza e l'agitprop. I teatri non teatrali nella cultura tedesca del primo Novecento*, Il Mulino, Bologna 1988). È di questo periodo l'inizio da noi del radicamento degli studi di danza nel contesto universitario e la trasformazione dello studioso, da critico legato in primis alla cronaca e alla collaborazione con testate giornalistiche a periodiche, in ricercatore che opera in un contesto scientifico.

⁴⁶ Il Banato, la regione in cui Milloss era nato, passò nel 1919 alla Serbia.



quel ruolo di resistente al potere nazista che fino ad allora non aveva mai rivendicato. Nella scheda biografica che scrisse di sé, affidandola alla firma di un critico amico, descrisse il proprio balletto *Gaukelei* (Düsseldorf, 1935) come un'allegoria della tirannide hitleriana. Era stato a causa di questo suo lavoro, si precisava, che aveva dovuto fuggire dalla Germania.⁴⁷

Il coreografo moriva a 82 anni nel 1988, mentre in Germania era in corso una fervida esplorazione della prima danza moderna. Veniva man mano ritenuta inadeguata l'immagine di un'*Ausdruckstanz* vittima del regime e da questo costretta ad adeguarsi, sopravvivendo sotterraneamente fino a ritrovare un'organicità, pur in una nuova e più complessa formulazione, col *Tanztheater*. La morte di Mary Wigman, nel 1973, aveva coinciso con l'assunzione da parte di Pina Bausch della direzione artistica del *Tanztheater Wuppertal*, ma questo era il segno di una trasmissione che toccava solo certi aspetti formali dell'eredità dell'*Ausdruckstanz*. Non era ovviamente in grado di spiegarne le radici filosofiche e le trasformazioni storiche.

Il 1986 fu un anno fondatore: una mostra e un convegno su Mary Wigman all'*Akademie der Künste* di Berlino Ovest⁴⁸ si accompagnarono alla fondazione della *Mary-Wigman Gesellschaft e.V.*, la quale, guidata dalla biografa di Wigman, Hedwig Müller,⁴⁹ e da Patricia

⁴⁷ Aurel Milloss [sub nomine Lorenzo Tozzi], *Aurelio M. Milloss (1906)*, in Lorenzo Tozzi, *I grandi coreografi del Novecento*, in AA.VV., *Il balletto nel Novecento*, a cura di Lorenzo Tozzi, ERI, Torino 1983, p. 81. L'attribuzione a Milloss della lunga e dettagliata scheda è permessa dall'esistenza negli archivi del coreografo della velina di una lettera da lui indirizzata a Tozzi, che la conteneva. La stessa versione dei fatti occorsi nel 1935 Milloss fece circolare qualche anno dopo in Germania: Leonetta Bentivoglio, *Interview Aurel von Milloss*, in «Ballett International», (1986), n. 5, p. 16. Le parole di Milloss non trovano conferma nella favorevole ricezione del balletto, in cui nessun critico lesse una benché minima allusione alla contemporaneità. Anche ammettendo tuttavia che *Gaukelei* si sia prestata a denunce di tipo politico, è certo che la debolezza della posizione di Milloss aveva a che fare colla sua nota omosessualità, e che fu questo fu il maggior motivo per cui, temendo la deportazione, fuggì dalla Germania. Cfr. Patrizia Veroli, *Milloss*, cit., pp. 146-150.

⁴⁸ *Ausdruckstanz. Eine Mitteleuropäische Bewegung der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, a cura di Gunhild Oberzaucher-Schüller, Florian Noetzel Verlag, Wilhelmshaven 1992 (II ed. 2004).

⁴⁹ Hedwig Müller, *Mary Wigman. Leben und Werk der grossen Tänzerin*, Herschel, Berlin 1986.



Stöckemann, fece nascere il quadrimestrale di studi «Tanzdrama». Con i suoi 67 numeri, dal 1986 al 2002, questa pubblicazione avrebbe offerto un cruciale luogo di raccolta di ricerche d'archivio e di storia orale.⁵⁰ Su questi due binari, molto spesso attestati su verità ritenute non negoziabili dai loro protagonisti, sarebbe stata problematizzata negli anni successivi la danza come pratica che il risiedere nel corpo rende fuggevole e difficilmente esprimibile, pratica affidata alla memoria e soggetta al suo operare. La reticenza da parte di Milloss sul passato proprio e dei suoi colleghi nella Germania degli anni Venti e Trenta, e fors'anche le sue rimozioni, hanno costituito un caso per niente singolare nella storia di quelle stagioni e dei modi in cui esse hanno continuato a vivere, più o meno tacitamente, più o meno consapevolmente, nella memoria dei sopravvissuti. Alcuni importanti studi intrapresi negli anni Novanta – quando ormai anche la caduta del muro di Berlino spingeva a problematizzare il passato e le false cesure della storia – hanno utilizzato nuovi strumenti epistemologici ed euristici per mettere a fuoco il tessuto socio-culturale comune da cui si andarono sagomando sia il visionario e multiforme fenomeno dell'*Ausdruckstanz*, sia i miti e le ansie socio-politiche che animarono il nazismo⁵¹. È stato sul terreno di un utopico vagheggiamento

⁵⁰ Da riepilogo di questa prima fase di riscoperta ha funzionato la mostra “...Jede Mann ist ein Tänzer”. *Ausdruckstanz in Deutschland zwischen 1900 und 1945*, a cura di Hedwig Müller e Patricia Stöckemann, Berlin, Akademie der Künste, 2 maggio-13 giugno 1993, Anabas, Gießen 1993. La mostra fu prodotta dall'*Akademie der Künste* in collaborazione con il *Deutsches Tanzarchiv Köln* (primo archivio pubblico di danza a nascere nel 1986 nell'allora Repubblica Federale Tedesca), la *Theaterwissenschaftliche Sammlung* dell'Università di Colonia e la *Mary Wigman-Gesellschaft*.

⁵¹ Tra i maggiori contributi pubblicati cfr. Inge Baxmann, *Mythos : Gemeinschaft. Körper- und Tanzkulturen der Moderne*, Wilhelm Fink Verlag, München 2000 ; Laure Guilbert, *Danser avec le IIIe Reich. Les danseurs modernes et le nazisme*, Editions Complexe, Bruxelles 2000. Un riepilogo di grande acutezza sui diversi sguardi che hanno investito la storia della danza moderna tedesca, è in Susanne Franco, *Ausdruckstanz: traditioni, traduzioni, tradimenti*, in *I discorsi della danza. Parole chiave per una metodologia della ricerca*, a cura di Susanne Franco e Marina Nordera, Utet Università, Torino 2005, pp. 91-114. In una postfazione alla nuova edizione (2011) del suo *Danser avec le III Reich*, Laure Guilbert ha ripercorso in modo ampio, dettagliato e critico, i modi in cui l'*Ausdruckstanz* è stata interpretata nel secondo dopoguerra sia nella Repubblica Federale Tedesca che nella Repubblica Democratica Tedesca, e fino ai contributi precedenti il 2011; tutto



di società preindustriali, nel mito di una natura indenne dalle costrizioni della cultura, nel desiderio di ritrovarsi in una comunità primava sottratta alla storia, è stato insomma nella comune utopia di un “uomo nuovo”, primigenio e incorrotto, che l'*Ausdruckstanz* e il nazismo hanno preso corpo e trovato i corpi con cui tentare di dar vita all'utopia. Questo può spiegare come in tanti casi un comune cammino sia stato possibile.

Sulla violenza delle costrizioni ideologiche e delle persecuzioni, sulle ceneri della guerra e della Shoah, poi, sarebbe rimasto a lungo per i sopravvissuti il dilemma quotidiano di fare i conti, nella memoria, con quella che, nel suo infinito orrore, era stata “la banalità” del male⁵². È ciò che visse Milloss.*

questo anche in relazione cogli sviluppi della storiografia sul nazismo. La studiosa francese ha anche esaminato i diversi modi in cui la conoscenza dell'*Ausdruckstanz* si è trasmessa ed è stata recepita e analizzata in altri paesi (Laure Guilbert, *Postface. Les constructions de l'oubli*, in Eadem, *Danser avec le III Reich. Les danseurs modernes et le nazisme*, Versaille Editeur, Bruxelles 2011, pp. 403-444).

⁵² Significativo è il rapporto che legò fino agli anni del dopoguerra Milloss a Fritz Böhme. Esso è stato indagato da Laure Guilbert, *Aurel Milloss e Fritz Böhme. Storia di un'amicizia*, in «Biblioteca Teatrale», n. 78 (monografico: *Ausdruckstanz: il corpo, la danza e la critica*, a cura di Susanne Franco), aprile-giugno 2006, pp. 185-225. La carriera di Böhme, che fu tra i maggiori critici tedeschi del primo Novecento, iniziò nei primi Dieci e continuò attraverso il periodo nazista le cui direttive contribuì con decisione ed entusiasmo a trasmettere. Milloss si rivolse sempre a lui con grande stima.

* Questo testo costituisce una versione riveduta e molto ampliata dell'intervento fatto dall'Autrice nel corso della giornata di studi *Autour de l'historiographie de la danse moderne allemande. Etat de lieux et perspectives*, organizzata il 29 marzo 2012 presso l'Università di Nice Sophia Antipolis dal *Centre Transdisciplinaire d'Épistémologie de la Littérature et des Arts vivants* (CTEL 6307) e dal *Programme Erasmus Mundus Etudes du spectacle vivant*, con il coordinamento di Laure Guilbert e Marina Nordera.

La stesura del testo ha beneficiato delle informazioni e dei pareri di Leonetta Benvivoglio e Francesca Falcone, che qui si ringraziano.