

## **Labanotation: un linguaggio universale per la trascrizione del movimento**

**Silvana Barbacci**

Master in Comunicazione della Scienza - SISSA

*Le danseur est un orateur qui parle un language muet*  
*Igor Stravinskij*

Scopo di questo lavoro è quello di mostrare come sia stata raggiunta la formalizzazione teorica di un linguaggio universale per la trascrizione della danza e, più in generale, del movimento. Tale formalizzazione è stata introdotta con la “Cinetografia labaniana”, più nota come “Labanotation”, elaborata dal coreografo e teorico del movimento Rudolf von Laban che ne espresse i fondamenti per la prima volta sulla rivista “Schriftanz” nel 1928. Diversamente dai sistemi di notazione che erano stati precedentemente sviluppati, quello di Laban è ispirato a principi di rigore e universalità in quanto non si basa su uno stile o una tecnica particolare ma sui principi generali della cinetica che regolano il movimento del corpo umano. La simbologia geometrico astratta che contraddistingue questo sistema di scrittura gli conferisce, inoltre, la caratteristica di trascendere le barriere linguistiche e di essere universalmente comprensibile. Con l’elaborazione della sua cinetografia, Laban rispose all’esigenza di sottrarre il movimento danzato alla labilità del momento dell’esecuzione, di fissarlo e renderlo riproducibile, di tramandare le opere d’arte coreutiche e favorire l’analisi e lo studio del movimento anche in ambiti disciplinari diversi da quello della danza.

La cultura europea, ma più in generale tutte le culture, nel corso della loro storia, hanno prodotto ripetuti tentativi di recuperare o inventare una lingua perfetta e universale, una lingua cioè che potesse unire al massimo rigore nell'espressione dei contenuti il massimo livello di comprensibilità per tutti gli uomini (1). Questa insistita ricerca, che si è sviluppata in vari campi del sapere e che spesso è stata animata dal desiderio di rimarginare l'antichissima ferita causata dalla mitica confusione di Babele, pare inevitabilmente destinata al fallimento se si considera che esiste un limite intrinseco al problema, per cui quanto più si cerca di essere rigorosi tanto più si perde in comunicabilità e viceversa.

La questione dell'universalità della lingua si pone anche quando ci si sposta dall'ambito delle lingue parlate a quello dei linguaggi artistici o non verbali.

Riducendo il campo di indagine alla danza, poco lontano sembra si possa andare se si riflette sull'universalità di questo linguaggio, se è vero, come scrive Gino Tani (8) a commento dell'affermazione di Hans von Bülow "in principio era il Ritmo": "Di tutte le arti l'estetica moderna riporta le origini al Ritmo, che non è altro se non quella legge d'ordine immanente che governa i cieli e le costellazioni, la legge divina e universale per cui tutto ha vita e si muove e danza, appunto, nelle eterne carole degli astri, nelle rosse correnti dei cuori. E di tutte le arti, se mai si possa istituire un processo di priorità nel trinomio primordiale e sacrale di danza-musica-poesia è certo sulla prima delle manifestazioni dell'uomo che, logicamente e intuitivamente, si deve fermare la nostra attenzione: il gesto, il movimento".

Non a caso molte cosmogonie dei grandi miti e di antichissime religioni hanno come inizio l'atto del danzare.

Nella sua ancestralità e intimo legame con la natura dell'uomo, il movimento e quindi la danza possiedono la capacità di comunicare direttamente e immediatamente a tutti.

Diverso invece è il problema se si sposta l'attenzione sul processo storico di costruzione di un linguaggio per "scrivere" la danza con lo scopo di sottrarla alla dimensione effimera del momento dell'esecuzione, dotandola di un supporto più solido di quello che può essere la memoria dei danzatori o l'arbitrarietà della tradizione orale per tramandare le coreografie.

Questo processo è una ricerca iniziata lontano nel tempo ma che solo nel secolo scorso, grazie al lavoro di Rudolf von Laban, ha trovato una formulazione piena, nella "Cinetografia labaniana" o "Labanotation": un sistema assolutamente innovativo rispetto ai precedenti e efficace nel livello di compromesso raggiunto fra la necessità, da una parte, di rigore e accuratezza nel dettaglio della descrizione del movimento e, dall'altra, di efficacia comunicativa (universalità).

Mentre la notazione in musica è stata formalizzata per la prima volta in maniera moderna nell'XI secolo ed è poi diventata un sistema uniforme nel XVIII secolo, la notazione in danza ha avuto un inizio più tardo e un percorso più accidentato segnato da molti fallimenti (4). Questa differenza è certamente dovuta alla maggiore complessità della danza che, in modo diverso dalla musica, si esprime in coordinate spazio-temporali attraverso il corpo, capace di molti modi di azione simultanei.

I primi tentativi di fissare il movimento coreutico affondano le loro radici nel passato remoto e sono testimoniati dalle rappresentazioni pittoriche ritrovate nelle tombe di popoli antichi o sui vasi

greci. Si tratta di una “preistoria” rispetto alla vicenda della creazione di sistemi di notazione dato che la rappresentazione iconografica non può contenere tutte le informazioni necessarie per consentire la ricostruzione del movimento, come d'altra parte non lo consentono le parole che lasciano un ampio margine di ambiguità.

Il primo tentativo, di cui si è a conoscenza, di costruire una forma di notazione risale alla seconda metà del XV secolo ed è custodito nei manoscritti di Cervera, in Spagna. Si tratta di un sistema semplice, basato sull'identificazione dei cinque passi delle “Bassesdances” rinascimentali. Questo metodo è riportato anche ne “L'art et l'instruction de bien danser”, con tutta probabilità il primo documento stampato con argomento la danza, scritto da un anonimo della fine del Cinquecento e riproposto nel “Libro di danza di Margherita d'Austria”. Le indicazioni di come eseguire i passi e gli elementi scenografici sono riportati in numerosi libri dell'epoca il più conosciuto dei quali è quello di Thoinot Arbeau, “Orchesographie” pubblicato per la prima volta nel 1588 e ripubblicato più volte nel corso dei secoli. Di qui in poi si è sviluppata la storia della notazione in Europa, una storia che ha seguito da vicino quella della danza (2, 3). Col passare del tempo i sistemi sono diventati più complessi nel tentativo di dare una descrizione sempre più accurata del movimento passando per un percorso che, come in ogni storia, non è stato lineare ma ha avuto passaggi evolutivi e regressivi scanditi da scelte che, di volta in volta, a seconda delle esigenze del momento, hanno privilegiato modi diversi di rappresentazione: dalle tracce dei percorsi dei danzatori sul pavimento, a sistemi essenzialmente visivi, ad altri simbolico-astratti. Ogni sistema si è sviluppato intorno a uno degli aspetti che fondamentalmente caratterizzano ogni tipo di notazione: la scelta del tipo di analisi del movimento, la scelta della rappresentazione grafica e il livello di descrizione (2). Quest'ultimo può variare da un semplice supporto alla memorizzazione nei sistemi meno complessi fino a un'accurata descrizione, come nei sistemi più avanzati del secolo scorso, sui modi in cui il corpo usa lo spazio, il tempo e l'energia. Fra il XVII e il XVIII secolo furono privilegiati sistemi di registrazione di tipo prevalentemente grafico cioè ricostruzioni schematiche che indicavano la traccia dei passi del danzatore sul pavimento. E' famosa la struttura a rosa pubblicata da Fabrizio Caroso in “Nobiltà di dame” nel 1600. Nel 1700 Raoul Auger Feuillet pubblicò a Parigi un nuovo sistema di notazione che era il frutto dell'evoluzione della danza nei balletti alla corte del Re Sole in Francia e bene si adattava alla trascrizione delle danze barocche di coppia del periodo. Questo sistema, che ebbe larga diffusione anche fuori dalla Francia, in particolare in Inghilterra, cadde in disuso con l'inizio della separazione fra ballo “sociale” e teatrale. Questa separazione fu accentuata dall'influenza della rivoluzione francese dopo la quale le danze sociali uscirono dai circoli ristretti della corte o delle classi elevate e subirono un forte processo di semplificazione. Al contrario la danza in teatro si sviluppò in maniera complessa da quella barocca ma poiché il palcoscenico era luogo di espressione per le classi meno colte, i sistemi di notazione per descriverle caddero presto in disuso. In periodo Romantico vennero proposti diversi tipi di notazione. I due di maggior successo furono quello del tedesco Bernard Klemm che propose un sistema basato sull'uso sia di simboli astratti sia di note musicali per indicare il ritmo e quello del russo Vladimir Stepanov che pubblicò nel 1892 “Alphabet des mouvements du corps humain”. Tutti questi sistemi rimangono però molto ancorati alla soggettività dei suoi inventori. Come osserva Ann Hutchinson (2), infatti, “nella creazione di un sistema di notazione intervengono molti aspetti legati alla persona che lo elabora: la sua esperienza, la

ricerca e il confronto sull'uso degli altri sistemi". Il tentativo di superare questa soggettività è avvenuto nel XX secolo grazie a Rudolf von Laban il cui lavoro ha segnato un cambiamento radicale nella storia dei sistemi di notazione per la danza. Il presupposto da cui partiva, infatti, non era più quello di costruire un sistema semplicemente utile ai fini della ricostruzione del movimento coreutico, ma una vera e propria lingua dotata di un simbolismo rigoroso e universalmente comprensibile.

Laban voleva costruire un sistema di trascrizione valido per qualsiasi tipo di danza e più in generale per qualsiasi tipo di movimento e lo fece utilizzando un approccio analitico-funzionale basato su uno studio fisico-matematico del movimento del corpo nello spazio. Per questo il suo sistema conserva a tutt'oggi la sua efficacia e universalità grazie alla caratteristica distintiva di non essere basato su uno stile di danza personale o una particolare tecnica, ma sulle leggi della cinetica.

Rudolf von Laban (1879, Poszony, Ungheria – 1958, Addlestone, Inghilterra), fu un uomo dotato di grande carisma e magnetismo. Danzatore, ricercatore e teorico della danza e del movimento e fondò la danza libera centroeuropea poi evolutasi nella danza moderna ed espressionistica tedesca. Ebbe una vita avventurosa segnata da un profondo idealismo e da forti disillusioni. Visse fra i centri culturali più importanti dell'Europa della prima metà del secolo: Parigi, Vienna, Monaco, Zurigo, Berlino, Londra, entrando in contatto con molti degli intellettuali e degli artisti dell'epoca. Visse le due guerre mondiali, la Repubblica di Weimar, l'avvento del nazismo. Inviso al regime lasciò la Germania, dove i suoi testi furono bruciati, e trovò rifugio in Inghilterra dove passò l'ultima parte della sua vita.

Laban aveva iniziato la sua carriera come pittore e disegnatore, ma presto la danza e più in generale il movimento diventarono l'oggetto principale del suo interesse. Influenzato dalla *Naturphilosophie*, sviluppò una visione romantica del movimento partendo dal presupposto che tutte le creature derivano da principi originari e sono organizzate biologicamente secondo un piano; che la vita è parte del movimento cosmico della natura e il movimento è insito in ogni forma vivente. Laban parlava di "Danza della Natura" ritenendo che la costruzione formale della natura avvenisse sulla base delle stesse leggi universali spaziali e fisiche che sono l'essenza della danza. La danza era quindi l'espressione del ritmo originario che da solo costituisce l'essenza del mondo. Come riferisce Evelyn Dörr (10), Laban e gli intellettuali liberali di cui faceva parte, "tentarono di utilizzare questa visione romantica per un nuovo concetto di comunità e di contrapporre un nuovo sistema di riferimento alla società che sembrava in rovina quasi per riconferire un più alto significato alla vita. Erano alla ricerca di una motivazione ultima per collocare l'uomo nell'universo". Il movimento che diventa espressione teatrale è dunque espressione di sé, ricerca su se stessi ma anche momento di vita comunitaria. Dal movimento Laban prese l'avvio per indagare il rapporto mente-corpo e individuo-gruppo. In Inghilterra, con l'industriale F.C. Lawrence, si occupò della relazione tempo-movimento nell'industria studiando la disposizione degli strumenti di lavoro più efficace ma anche i movimenti più corretti per ridurre la fatica. A partire dal 1940, per alcuni anni, in collaborazione con Lisa Ullmann, lavorò alla danza educativa. Gli studi di Laban hanno avuto un'influenza profonda anche fuori dal campo della danza: per il teatro, gli studi sulla comunicazione non verbale, l'ergonomia, la psicoterapia, la pedagogia, la medicina della riabilitazione, lo sport e perfino il comportamento animale.

Dagli studi di coreutica e di eucinetica, cioè, del movimento visto rispettivamente in termini spaziali e in termini di analisi di qualitativa, Laban cominciò a pensare a un sistema di notazione per la danza di cui espresse le prime idee in “*Coreographie*” (1926). Osservò che la struttura delle forme in natura (cristalli, piante, animali) è soggetta a leggi spaziali simili a quelle che soggiacciono al movimento armonico del corpo. Il movimento umano era dunque una sorta di creazione continua di frammenti di forme cristalline. Trovò dei principi ordinatori per includere le sequenze del movimento nei solidi regolari, classificati nell’antichità da Platone: il cubo, l’ottaedro, il tetraedro l’icosaedro. Nel 1928, a Vienna, sul primo numero di “*Schriftanz*” (Danza scritta), la prima vera rivista di danza, Laban descrisse il suo sistema di notazione del movimento, la *Cinetografia*, più tardi diventato, negli Stati Uniti, *Labanotation*, che è rimasto, nel tempo, sostanzialmente invariato. Laban voleva creare questo sistema per ridare alla danza dignità di arte e per realizzare finalmente il sogno di rendere riproducibile il movimento danzato, sottraendolo alla sua natura effimera ed evitando di perdere le opere d’arte coreutiche o i balli popolari. Rispose, quindi, coi fatti, a quelle domande che, come sottolinea Muriel Topaz (10), dovevano essere state sottoposte da tempo ai danzatori e cioè se la danza possa persistere anche dopo la creazione del coreografo e l’esibizione del danzatore, se possa essere documentata, se sia una vera forma d’arte che può essere registrata, analizzata, studiata, se possa avere una storia e se possa essere tramandata ai posteri.

La cinetografia labaniana è una sorta di stele di rosetta attraverso cui si può comprendere il contenuto cinetico di tutte le forme di danza e di movimento. La simbologia astratta e non verbale che utilizza elimina le barriere linguistiche e la rende universalmente comprensibile e efficace per lo scambio internazionale e la ricerca (4).

Nel suo studio del movimento, Laban considerava come parametri fondamentali, il *peso*, lo *spazio*, il *flusso*, il *tempo* e l’*energia*. Egli teneva conto delle spiegazioni razionalistiche, basate sulle leggi fisiche per cui il peso del corpo soggiace alla legge di gravità, lo scheletro è un sistema di leve, attivate da nervi e muscoli, attraverso cui vengono seguite determinate direzioni nello spazio, il flusso del movimento è controllato dai centri nervosi che reagiscono a stimoli interni e esterni, i movimenti occupano un certo periodo di tempo, che può essere misurato con esattezza, e vengono azionati dall’energia che è prodotta da un processo di combustione interno al corpo. Ma oltre a questa descrizione fisica, c’è un ulteriore concetto distintivo del movimento umano rispetto a quello degli oggetti inanimati, quello di *sforzo*, che, come dice lo stesso Laban, “è l’origine e l’aspetto interiore del movimento” (5).

La Labanotation si basa quindi sull’analisi di direzione, altezza, tempo della parte del corpo in movimento e del genere di movimento. Le configurazioni sono simbolizzate attraverso componenti che rispondono alle domande: “che cosa?” (il corpo), “dove?” (lo spazio), “quando?” (il tempo) e “come?” (il modo di esecuzione nello spazio). Inizialmente Laban pensò di indicare il movimento su una croce che rappresentava il corpo. Su suggerimento di Kurt Jooss riprese poi l’idea di Feuillet di utilizzare un asse verticale per rappresentare il corpo in piedi. L’asse divide il corpo in due parti simmetriche, destra e sinistra. Parallelamente all’asse centrale, a sinistra e a destra, vengono disegnate altre barre verticali che consentono di individuare le differenti parti del corpo (Fig.1). La scrittura si sviluppa dal basso verso l’alto. Il simbolo di base è il rettangolo. La posizione del simbolo nelle colonne parallele all’asse indica quale parte del corpo si muove. Per indicare la direzione, il rettangolo

viene modificato (per esempio se si taglia l'angolo anteriore allora il simbolo punta in avanti; se si tolgono i lati superiore e inferiore il simbolo punta a destra o a sinistra) (Fig. 2). La colorazione del simbolo indica l'altezza del movimento (nero: basso, a strisce: alto, con un punto al centro: medio, parallelo al terreno). La lunghezza del simbolo indica la durata del tempo del movimento (simbolo lungo: movimento lento, simbolo corto: movimento veloce). Poiché la linea centrale rappresenta il tempo che passa e il tempo è suddiviso in intervalli regolari, il ritmo viene segnato univocamente senza dover ricorrere alla presenza della notazione musicale (Fig. 3). In conclusione, ogni simbolo contiene quattro tipi di informazione fondamentale (Figg. 1-6): il tempo (lunghezza), la direzione (forma), il livello (colore) e la parte del corpo in movimento (posizione rispetto all'asse). La notazione prevede l'uso di ulteriori simboli oltre a quello di base e alle sue modificazioni per consentire di precisare la descrizione con tutte le forme di flessione, estensione, rotazione, contatto, relazione... Poiché per Laban la posizione fissa e l'immobilità erano illusorie, essendo la vita flusso e non stasi, anche nella sua cinetografia privilegiò l'individuazione del movimento piuttosto che le posizioni fisse e, come in un linguaggio verbale, lo descrisse attraverso una sua grammatica che definisce la relazione fra le parole del movimento fra loro e la funzione che hanno all'interno della frase del movimento. Come suggerisce Ann Hutchinson (4): "le azioni del movimento sono i verbi, la parte del corpo che si muove sono i nomi, il modo in cui l'azione viene compiuta e il grado di cambiamento o il modo di attuarlo è descritto dall'avverbio". Ancora allo stesso modo di un linguaggio questo sistema può essere usato a livelli molto sofisticati o in forme semplificate.

Data la sua universalità e ampia applicabilità fuori del mondo della danza la Labanotation si è largamente diffusa e i testi che la descrivono sono stati tradotti in molte lingue diverse. Esistono centri specializzati per insegnare e trasmettere questa tecnica di notazione in molte parti del mondo. I più importanti si trovano in Inghilterra, Francia, Germania e Hong Kong e biennialmente si tengono conferenze mondiali alternando fra America e Europa.

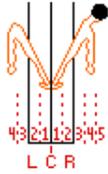
Il primo centro che raccolse l'eredità di Laban, il "*Dance Notation Bureau*" si trova a New York. Fu fondato nel 1940 da Ann Hutchinson, allieva di Laban, e da Helen Priest, Jeany Price, Herietta Greenwood sotto la spinta del critico statunitense John Martin.

Il Dance Notation Bureau provvede alla registrazione di tutti i generi di danza in Labanotation e ha creato un archivio con centinaia di danze registrate. Forma notatori e ricostruttori che lavorano sia nell'ambito della danza classica che contemporanea. Una delle ultime preoccupazioni è stato l'adattamento a una tecnologia per registrazioni più efficaci della danza. Il sistema è già completamente computerizzato e si lavora adesso sulla traduzione attraverso il computer dalla notazione a figure animate e viceversa.

Altri sistemi di notazione sono seguiti alla Labanotation e altri ne verranno, anche a causa dell'introduzione delle nuove tecnologie informatiche, ma certamente il successo di questo tipo di notazione, oltre ai principi di universalità e di accuratezza nella descrizione del movimento che animarono il lavoro di Laban, è dovuto alla collaborazione democratica di molte persone che hanno contribuito allo stato attuale di sviluppo e alla sua diffusione in tutto il mondo.

## ILLUSTRAZIONI

*Simbologia di base utilizzata in Labanotation*



**Fig. 1** Suddivisione in colonne

L (Left) = sinistra

C (Center) = centro

R (Right) = destra

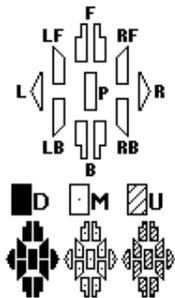
1= asse

2= colonna relativa alla gamba

3 = colonna relativa al corpo

4 = colonna relativa al braccio

5 = colonna relativa alla testa



**Fig. 2** Direzioni e altezza del movimento

F (Forward) = avanti

LF (Left forward) =avanti a sinistra

RF (Right forward) = avanti a destra

L (Left) = sinistra

R (Right) = destra

P (Place) = posizione

B (Backward) = indietro

LB (Lift Backward) = indietro a sinistra

RB (Right Backward) = indietro a destra

D (Down) = basso

M (Medium) = medio

Up (Up) = alto



**Bibliografia:**

- (1) Umberto Eco, *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*, Laterza, Roma - Bari, 1996
- (2) *International Encyclopedia of Dance*, A Project of Dance Perspectives Foundation, Oxford University Press, New York - Oxford, 1998
- (3) Ann Hutchinson Guest, *Choreo-graphics. A Comparison of Dance Notation Systems from the Fifteenth Century to the present*, Gordon and Breach Science Publishers, 1989
- (4) Ann Hutchinson, *Labanotation or kinetography Laban. The system of analyzing and recording the movement*, 3 ed. Revised. Illustrated by D. Anderson, Theatre arts books, New York, 1977
- (5) Rudolf von Laban, *L'arte del movimento / Rudolf Laban*; edizione curata da Eugenia Casini Ropa e Silvia Salvano, Ephemeria, Macerata, 1999
- (6) Rudolf von Laban, *A life for dance: reminiscences*, Mac Donald & Evans, London, 1975
- (7) Walter Sorell, *Storia della danza, Arte, cultura, società*, Il Mulino, Bologna, 1994
- (8) Gino Tani, *Storia della danza dalle origini ai giorni nostri*, Olschki, Firenze, 1983
- (9) Alberto Testa, *Storia della danza e del balletto*, Gremese Editore, 1988
- (10) Relazioni del convegno "Rudolf Laban: gli spazi della danza", *La Soffitta*, Dipartimento di Musica e Spettacolo, La Soffitta, Università di Bologna, 1999.