

PER UN PROGETTO DI SCRITTURA DEL CORPO: I DIAGRAMMI DEL *BALLETTO TRIADICO* DEL 1936

Quali i criteri adottati da Schlemmer nel rendere visibile il corpo danzante attraverso i diagrammi del *Balletto Triadico* del 1936? Come si pongono quella serie infinita di ghirigori, a volte idiosincratici, di figure stilizzate e di frecce indicanti le diverse direzioni, accanto a sistemi di notazione più formalizzati come quello di Rudolf Laban, di cui certamente Schlemmer era a conoscenza? È evidente, sin da un primo rapido sguardo, che non esiste alcuna relazione di questi diagrammi con la cinetografia di Laban, un sistema di registrazione del movimento presentato al mondo della nuova danza tedesca nel 1928, nel quale ogni aspetto del movimento era meticolosamente documentato, in modo da poter essere riprodotto accuratamente a partire dalla sua partitura scritta. Ma a Schlemmer non interessava un'analisi del movimento corporeo. Diversamente dalla notazione Laban, i diagrammi di Schlemmer sono dei tracciati di movimento scritti nella coscienza somatica di chi li sperimenta, influenzati non tanto dalla forma esterna o dall'aspetto del movimento, quanto dalla sua mobilità interna e dalla sua sensazione. Questa alternativa suggerisce una nuova visione, è il suggello che convalida il corpo come fonte di scrittura.

Schlemmer, inoltre, non sembrava attratto da quell'immaginario rappresentato dai sistemi di scrittura del movimento che circolava nei manuali di notazione e composizione di tradizione ottocentesca. Si trattava di sistemi compositi che tenevano conto sia di una descrizione verbale dell'azione pantomimica e della nomenclatura convenzionale dei passi di danza, sia di un vocabolario di posizioni delle braccia, delle gambe e dei piedi, visualizzabili per mezzo di figurine stilizzate "a bastoncino", *aide-mémorie* di pose e movimenti necessari per il lavoro del coreografo. Queste figurine erano di norma disegnate sul foglio come se questo fosse un palcoscenico sul quale erano tracciati dei percorsi e delle traiettorie di

movimento. Queste notazioni erano normalmente accompagnate dai riferimenti sul metro musicale e sul numero necessario delle battute per completare la sequenza dei movimenti o la figura coreografica¹.

Negli *Studi di trascrizione di danze* del 1928 di Schlemmer è presente uno studio di alcune posizioni stilizzate del corpo “a bastoncino”. Attraverso segni rettilinei e curviformi, Schlemmer riesce a cogliere diverse forme di “vita e azione” della danza, enfatizzando la fisicità creativa e l’immaginazione motoria (Cfr. Fig. 5.10a e 5.10b a p. 92 del cartaceo).

Se Schlemmer non era perciò interessato a un sistema di “scrittura della danza”, una delle due forme di notazione della danza, che presupponeva una conoscenza dettagliata della motricità corporea, egli sembra qui sviluppare un procedimento che potremmo accostare a ciò che oggi viene definito come uno “score di danza”, un’alternativa al sistema di “scrittura della danza”, che guarda alla danza da un punto di vista esclusivamente teatrale, restituendo qualche dettaglio sulla messa in scena, sulle luci, sulla durata generica delle danze, su riferimenti musicali quali l’emergere di suoni provenienti da uno strumento musicale, piuttosto che da un altro.

L’organizzazione del disegno su ciascun foglio di questi diagrammi sul *Balletto Triadico* del 1936 è tripartita, ma non segue un ordine prestabilito per ciascuna entrée: una prima parte è dedicata a una succinta descrizione verbale di ciò che accade in scena; una seconda mostra un dettaglio della scena con i personaggi; una terza evidenzia gli spostamenti nello spazio di ciascun danzatore con traiettorie rette e curviformi. I percorsi affidati ai danzatori sono immediatamente riconoscibili grazie al colore che corrisponde a quello scelto per simboleggiare i percorsi di ciascun soggetto e specificato in una legenda posta nel secondo foglio. L’enfasi data da Schlemmer ai percorsi spaziali rileva un’attitudine che è emersa in alcuni periodi storici particolarmente innovativi per quanto riguarda lo sviluppo del movimento coreografico in scena: si guardi ad esempio alle restituzioni grafiche delle danze barocche di Beauchamps-Feuillet (periodo al quale Schlemmer si ispirò), che privilegiando una vi-

¹ Ci riferiamo qui ai sistemi di notazione dei maestri e coreografi Henri Justamant, Enrico Cecchetti, Giovanni Cammarano e Nicola Guerra.

sione dall'alto del balletto (a volo di uccello), mettevano in evidenza la planimetria del disegno realizzato dai danzatori sul suolo. Questo aspetto fu altresì valorizzato dalla coreografia italiana alla fine dell'Ottocento, in cui era visibile un'alta maestranza nell'intricato movimento del corpo di ballo, formato da numerosi danzatori e danzatrici.

Nei percorsi tracciati da Schlemmer è evidente il “piacere del disegno”, per prendere a prestito le parole di Jean-Luc Nancy, un piacere che non viene irregimentato all'interno di una forma prestabilita o statica:

Al contrario, [lo rende] dono, invenzione, sorgere [surgissement], nascita della forma. “Che venga una forma” è il motto del disegno, e questo motto implica allo stesso tempo il desiderio e l'anticipazione della forma, un modo di essere esposti a ciò che viene, a un avvenimento inatteso, o a una sorpresa che nessuna formalità precedente avrà potuto precedere o preformare.²

Prendere in prestito “l'idea di disegno” di Nancy per contestualizzare gli schemi coreografici di Schlemmer consente così di “aprire la forma”, al di là del valore dato alla sola impressione estetica. Dai disegni spaziali emerge piuttosto un intento prasseologico: quello di trovare altre possibilità, altre proposte nella o della forma. La notazione (se così si può chiamare) di Schlemmer, come molti dei media della danza agli inizi degli anni Venti del Novecento (ad esclusione della Cinetografia Laban, come abbiamo visto), presenta i diversi significati del “fare”, che nella danza indica tutto un complesso processo di produzione che va dalla creazione, al coinvolgimento delle persone e dei danzatori, alle prove, alla première, alle successive rappresentazioni teatrali. In questo senso anche il diagramma di Schlemmer può essere inteso come la visualizzazione di operazioni di culture incorporate di memoria.

Oltre a ciò i grafici dei percorsi dei danzatori tracciati da Schlemmer, in cui non sono esattamente leggibili punti di partenza o di arrivo, in cui non sono scandite durate o stabilite grandezze ed altezze spaziali, situano la comunicazione fisica al loro interno. I disegni non tentano di descrivere o di parlare del corpo in movimento. Essi cercano, piuttosto, di par-

² Jean-Luc Nancy, *The Pleasure in Drawing*, translated by Philip Armstrong (New York: Fordham University Press, 2013), p. 3.

lare direttamente dell'esperienza compiuta dal corpo nell'eseguire i percorsi. Le figure possono essere "lette" in molti modi, ma in tutti i casi coinvolgono chi le guarda in modo personale e fisico. Mettono cioè l'osservatore nella condizione di incorporare il piacere del segno grafico che si fa movimento e di viverlo sulla propria pelle, empaticamente. Se il gruppo dei personaggi del *Balletto Triadico* appena abbozzati in colore da Schlemmer stabilisce per ciascun foglio un tempo preciso della coreografia (lontano però da rappresentazioni statiche di pose e posture), i percorsi coreografici si impregnano della fluidità del corpo dinamico e variabile.

In conclusione non vi è alcuna logica della rappresentazione in questi diagrammi, anche se in essi vengono suggeriti dei dettagli scenici. È visibile una relazione di forze che collegano diverse situazioni operando entro parametri di potenzialità e virtualità. Essendo degli strumenti che traducono i dati da un mezzo (il disegno, lo schema, i personaggi tipo) all'altro (la realizzazione scenica), i diagrammi di Schlemmer si trovano in uno stadio a metà tra la nascita dell'idea e la loro realizzazione. In questo modo, dovendo visualizzare i passaggi dal virtuale all'effettivo, dall'astratto al concreto, la natura di questi diagrammi è altamente instabile e fluida. D'altra parte, asseriva Schlemmer, anche un progetto che non si realizza sulla scena ma che rimane allo stato di idea ha una sua determinante produttiva: una costellazione di concetti e immagini.