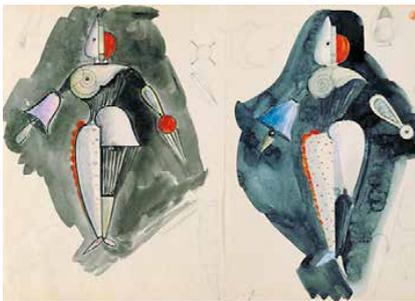


ultra∞ltre



PATRIZIA VEROLI

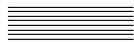
■ ■ Il *Balletto triadico* di Oskar Schlemmer è l'opera scenica che più di ogni altra emblemizza un versante, il meno frequentato ma nondimeno cruciale, del rinnovamento coreutico del primo Novecento. È una direzione di ricerca che, piuttosto che mira alla piena espressività corporea, al di fuori del codice della danza classico-accademica fissato in epoca barocca, si applica a ridiscutere le componenti del teatro come «scatola ottica», dove sono in gioco lo spazio, il colore, la luce e le interrelazioni che in essa si creano con la presenza del corpo del performer.

La prima tendenza è stata senz'altro la più potente, in una temperie che rivendicava del resto per tutte le discipline artistiche la liberazione dai canoni esistenti. La seconda, che puntava alla «riteatralizzazione» del teatro (per riprendere un termine caro ad Anton Giulio Bragaglia), non fu meno radicale e determinata della prima: e colui che ne esplicitò la portata con maggiore precisione teorica fu di certo Oskar Schlemmer soprattutto negli anni che vanno dai Dieci ai Trenta del secolo scorso. A guardare al tutto a distanza di un secolo, ora che, lontani dagli acuti conflitti che scossero il mondo della danza anche per via del radicalizzarsi della situazione politica, siamo in grado di ragionare su progetti e realizzazioni, pur nella qualità effimera che caratterizza la danza, si possono scorgere le somiglianze, oltre che le divergenze, tra progetti fortemente dissimili.

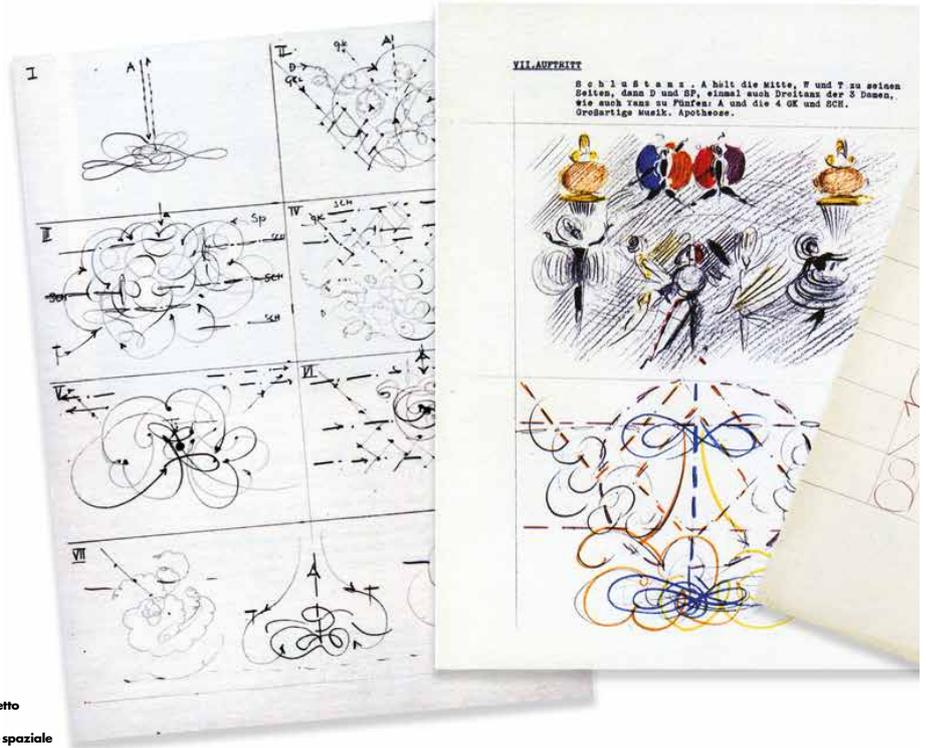
Sia Rudolf Laban, per ricondurre al nome di uno dei massimi coreologi dell'epoca la vasta pluralità di stili espressivi della danza moderna, sia Oskar Schlemmer analizzarono la struttura del corpo umano nel suo rapporto col tempo, lo spazio e l'energia. Il primo lo fece mantenendolo nella realtà naturale e il secondo invece immaginandolo all'interno della tradizionale scatola scenica.

Laban voleva individuare cosa costituisse una danza «assoluta», cioè privata di un teatro, della musica e persino di un costume, come si sagomasse lo spazio di pertinenza del corpo e che portata questo avesse per i suoi fini espressivi. Nel profondo empito una-

Era il 30 settembre del 1922 quando il coreografo del Bauhaus debuttò a Stoccarda: 3 danzatori, 18 costumi e 12 «scene» differenti



In alto a sinistra, disegno per il *Balletto triadico*, 1922; sopra a destra, O. Schlemmer, *Figura e configurazione spaziale* ('24), Archivio Bauhaus. Fondo Schlemmer



Danza di forme, numeri e colori

CENTENARI » «IL BALLETO TRIADICO» DI OSKAR SCHLEMMER NEL LIBRO DI FRANCESCA FALCONE PER DINO AUDINO EDITORE

nistico che contraddistinse entrambi, Schlemmer fu invece colui che mirò alla scoperta degli elementi essenziali del movimento umano facendo indossare al performer dei costumi «spazio-plastici» (così li chiamò) che tendevano a restringerle e a indirizzarne il movimento.

Che facevano, così limitati, gli interpreti del *Balletto Triadico* sulla scena? Che conseguenze può avere per il movimento un costume da «abitare» anziché da vestire? Come entra in ballo la percezione del performer e quella del pubblico? C'è davvero differenza tra muoversi e danzare? E lo star fermi è il gradiente zero del muoversi? A queste e molte altre domande ha cercato una risposta Francesca Falcone nel

prezioso volumetto dal titolo *Il Balletto triadico* uscito di recente, con una postfazione di Francesco Fiorentino, per Dino Audino, editore coraggioso nel proporre un testo a un'élite di palati raffinati (pp.136, euro 18). In verità, a differenza che in altri paesi, europei e non, in Italia gli spettacoli di Schlemmer e in genere del Bauhaus non hanno goduto di trazzioni specifiche, anche

se sono al centro del formidabile volume di scritti schlemmeriani sul teatro, edito da Feltrinelli quarant'anni fa.

È un bene che un libro intervenga ora a porre sul tavolo, incitando ulteriori studi, una questione epistemologica tanto cruciale come quella del movimento, a cui la danza postmoderna del secondo Novecento ha consegnato molte riflessioni sia teoriche che pra-

L'individuo, scrisse, era sia «un organismo in carne e ossa», sia un «meccanismo di misure»

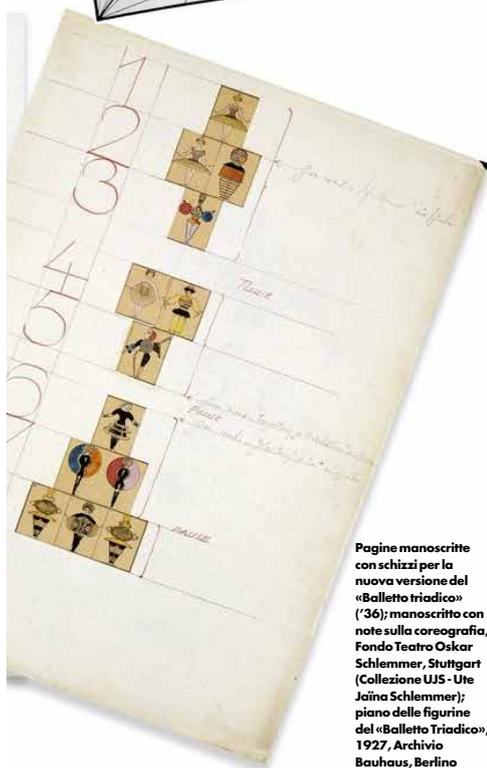
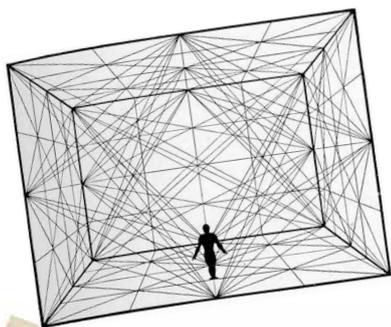
sica di Stravinskij).

Domina il volumetto, è ovvio, la trattazione del *Balletto triadico*. Schlemmer, per cui l'individuo era, come scrisse, sia «un organismo in carne e ossa», sia un «meccanismo di numeri e misure» (nella tradizione di Leonardo e di Dürer), incastonò gli interpreti di questo suo gioiello in una struttura per l'appunto triadica, dove dominano il tre e il multiplo di tre. Tre protagonisti (una danzatrice e due danzatori), eseguono dodici danze (soli, duetti, o terzetti), in diciotto costumi differenti. Il balletto è diviso in tre parti ognuna caratterizzata da certi costumi e da un certo fondale. La prima, burlesca, ha un décor giallo; la seconda, cerimoniale, lo ha rosso; la terza, una «fantasia mistico-fantastica», come lui la denominò, lo ha nero. I costumi furono realizzati in materie rigide o semirigide, come vari tipi di metallo, gomma, vetro, plastica e la loro forma deriva dalla geometria lineare e dei solidi.

Con uno scatto immaginativo che certo attinge ad Einstein, Schlemmer immagina lo spazio come pieno di una materia molle: al suo interno le varie fasi del movimento di danza si fissano come forme negative. E sono quelle forme che visualizzano i costumi. Agirli implicare restituire a movimenti fondamentali come lo stare eretti e il camminare una

tiche. Scegliendo come argomento della propria ricerca un'opera teatrale che costituisce uno dei prodotti più importanti, ma anche complessi e sottili della cultura coreica tedesca del primo Novecento (a Roma lo si vide in una ricostruzione di Gerhard Bohner nel 1987), Falcone si è trovata a dover fornire al lettore qualche delucidazione sul contesto storico in cui Schlemmer visse e sul suo multiforme operare.

I suoi utili flash sono stati composti dall'editore in un certo numero di «box» che ampliano, pur sinteticamente, il discorso centrale (si veda alle diverse fasi della scuola teatrale del Bauhaus) o zoomano su questioni minori ma emblematiche (ad esempio, il rapporto di Schlemmer con la mu-



Pagine manoscritte con schizzi per la nuova versione del «Balletto triadico» (1936); manoscritto con note sulla coreografia, Fondo Teatro Oskar Schlemmer, Stuttgart (Collezione UJS - Ute Jaina Schlemmer); piano delle figurine del «Balletto Triadico», 1927, Archivio Bauhaus, Berlino

qualità numinosa, magica, quel tipo di magia che lo spettatore, Schlemmer pensava, si aspetta da sempre dal teatro.

Non è la vita nel suo aspetto caotico e scomposto, ma l'artificio nel suo apparato solenne e nella sua mira utopica, la precisione matematica di uno stile: questo ciò che perseguiva quest'artista innamorato di assoluto che, pur pittore e scultore, riteneva fondamentale la danza proprio perché non statica, non rigida, non il risultato di un movimento congelato nel tempo.

La danza del secondo Nove-

cento ha guardato molto a Schlemmer, e lo ha fatto anche il Nuovo Teatro in Italia negli anni Settanta. Da non dimenticare la riflessione di Achille Perilli, scomparso nel 2021, che all'interno di una rifondazione del teatro, cercò l'ordine e il rigore di un nuovo stile proprio nelle esperienze delle avanguardie tedesche. Lo ha ricordato nel suo libro Falcone, che di Perilli fu allieva all'Accademia nazionale di danza, in una sorta di prosecuzione ed ampliamento ideali di quelle lezioni per lei, e non solo per lei, fondamentali.

ANNIVERSARI

PROVE TECNICHE D'AVANGUARDIA

Il «Balletto Triadico» debutta a Stoccarda il 30 settembre 1922. È il risultato di un percorso di sperimentazione e prove sceniche a cui Schlemmer lavora dal 1916. E tuttavia non lo soddisfa. Ne regolerà una nuova versione a Donaueschingen, musica per organo meccanico composta da Paul Hindemith, e nel 1932, quando, invitato al Concorso internazionale di danza di Parigi, ne presenterà un ulteriore rifacimento al Théâtre des Champs-Élysées. Il «Balletto Triadico» riceverà la medaglia di bronzo e il sesto posto. Direttore del laboratorio teatrale del Bauhaus, nel 1929 è costretto a lasciarlo, perché la sua arte è ritenuta apolitica. Con l'ascesa al potere di Hitler, il suo nome e la sua opera sono minimizzati e derisi. Una sua retrospettiva a Stoccarda è cancellata e alcuni suoi quadri sono esposti alla mostra di «Arte degenerata» del 1937. Da tempo malato, muore per arresto cardiaco nel 1943 a 55 anni.

(p. ve)

Il corpo? È un flusso di energia e un'architettura in movimento

IL RITRATTO » SCHLEMMER, COME RI-TEATRALIZZARE IL MONDO GUARDANDO ALL'UNIVERSO TECNOLOGICO, ALLA MATEMATICA E ALLO STRANIAMENTO

FRANCESCO FIORENTINO

Il teatro del primo Novecento è segnato da un desiderio di ri-teatralizzazione che combatte il primato del testo drammatico e mette al centro dell'accedere scenico gli elementi non verbali dell'arte teatrale: i movimenti dei corpi, la musica, il ritmo, la scenografia. A questa rivoluzione estetica hanno contribuito non poco protagonisti dell'arte figurativa di quell'epoca, pittori e scultori animati da una creatività transmediale che contesta i confini tra le arti, li mostra come arbitrati, e limitanti. Tra essi - oltre a Oskar Kokoschka, Wassily Kandinskij, Ernst Barlach, Max Beckmann, Kurt Schwitters - c'è anche Oskar Schlemmer.

Pittore di formazione, poi coreografo, regista, danzatore, scenografo, autore di pièce e saggi teorici sul balletto, direttore della sezione teatrale del Bauhaus dal 1925 al 1929, Schlemmer trova nel teatro il medium per mettere in movimento l'immagine pittorica o la scultura, e per indagare le correlazioni tra il corpo, lo spazio e i movimenti che lo costituiscono. Con le loro coreografie di corpi spersonalizzati e i loro scenari stereometrici, i suoi dipinti manifestano un'energia cinetica che appare recalcitrante alla fissità dell'immagine pittorica. Per questo Schlemmer è presto attratto dalla danza e nel 1912 accoglie subito l'invito di Albert Burger e Elsa Hötzel, primi danzatori del Teatro dell'Opera di Stoccarda folgorati dalla ginnastica ritmica di Émile Jaques-Dalcroze, a collaborare alla creazione di un'opera coreografica che inseguiva la liberazione dalle catene del balletto classico. Non nasce un lavoro che non si allontana soltanto dalla danza classica, ma anche dallo *Ausdrucksanz* che lo avvertiva: *Das triadische Ballett*, rappresentato per la prima volta a Stoccarda nel 1922. È una pietra miliare nella storia del teatro e della danza moderni.

Da Adopthe Appia a Georg Fuchs, in quegli anni la danza esercitava una forte fascinazione estetica ed epistemologica sulle avanguardie teatrali, perché andava incontro alle loro estetiche antimimetiche e anti-illusionistiche. Anche Schlemmer è tra coloro che vedono nel balletto la fonte a cui attingere per rinnovare profondamente il teatro. La danza gli appare soprattutto un medium ideale per indagare un fenomeno che è oggetto ricorrente della riflessione artistica filosofica dell'epoca: il movimento. Gli artisti del Bauhaus lo mettono al centro delle loro sperimentazioni: studiano i movimenti in termini ai vari materiali (metallo, legno, vetro) e progettano a partire da essi; considerano la realtà fisica come quella sociale; il prodotto di movimenti molteplici che costituiscono e ripropongono continuamente gli ambienti, gli oggetti e persino gli esseri umani.

Nel *Balletto triadico* come poi alla Bauhausbühne, Schlemmer indaga dunque le dinamiche dei movimenti che generano spazio, producono forme e



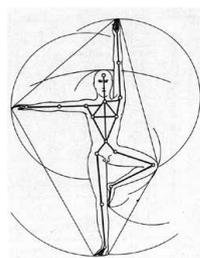
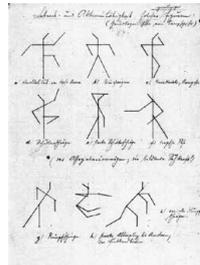
corpi. Concepisce il corpo del danzatore come un «crocevia di tensioni e flussi di energie», soggetto alle leggi della fisica come della metafisica. Protagonisti del suo palcoscenico astratto e antimimetico sono i costumi «spazio-plastici» ai quali si deve gran parte della seduzione esercitata dal *Balletto triadico*. Sono fatti di vari materiali (metallo, legno, vetro, plexiglass, plastica, cellofani, specchi rifrangenti) e presentano forme sferiche, coniche, cilindriche, a disco, a spirale. Coprono del tutto i corpi dei danzatori, compreso il volto, e ne condizionano fortemente i movimenti, tanto da far apparire i ballerini come sculture cinetiche, o come esseri artificiali mossi da un regista demiurgo.

Ma come le marionette e gli automi, queste «architetture se-moventi» non evocano soltanto gli spettri della disumanizzazione, bensì anche la possibilità di liberare l'essere umano dai suoi vincoli e di accrescere la sua libertà di movimento «oltre la misura naturale». I costumi di Schlemmer vogliono pertanto provocare nel danzatore

una diversa percezione del proprio corpo e uno straniamento delle proprie abitudini motorie. Imponendo all'attore posizioni e movenze innaturali, essi mettono in dubbio l'idea di una naturalezza di certi movimenti, per rinviare invece all'origine sempre culturale di ciò che sentiamo come naturale. La costrizione - si sa - può accendere conoscenze represses e dar luogo a resistenze imprevedibili.

Le costrizioni che il *Balletto triadico* mette in scena sono quelle esercitate dall'«universo tecnologico», come Schlemmer lo chiama. I tempi moderni sono per lui caratterizzati da una forte tendenza alla meccanizzazione, che egli assorbe radicalmente nel suo teatro nella convinzione che, quanto più aumentano le possibilità di meccanizzare tutto il meccanizzabile, tanto più si potrà giungere alla conoscenza di ciò che meccanizzabile non è.

A proposito del suo lavoro, Schlemmer parla di una *Tänzerische Mathematik*: una matematica che danza, o anche una matematica della danza, capace di mettere in forma i sentimenti e i moti dell'inconscio. Le leggi della matematica e della stereometria su cui l'autore del *Balletto triadico* si basa per costruire le sue coreografie rappresentano ai suoi occhi l'espressione apollinea epocale dell'essenza dionisiaca della danza da cui sorge il teatro. «Diventare signori sul caos che siamo; costringere il proprio caos a divenire forma: in modo logico, semplice, non ambiguo; matematica, divenire legge: questa è la grande ambizione», scriveva Nietzsche in un appunto. Anche per Schlemmer l'artista ha bisogno del numero, della misura, della legge matematica come armatura e armamentario per dare forma al caos a cui la sua creatività non può fare a meno di attingere.



Alto, «Balletto triadico», da rivista *Wieder Metropol*, Teatro Metropol di Berlino, 1926 (foto E. Schneider); pagine con schizzi di movimenti (fondo Schlemmer)

Imponendo all'attore posizioni e movenze innaturali, si rinvia all'origine sempre culturale di ciò che sentiamo come naturale