



Drammaturgia 2017

Peer reviewed Academic Journal founded in 1994

MISSION

TOOLS

FIGURES

GOALS



Architetture: Sasha Waltz "dialoga" con gli spazi del Neues Museum

di Cristina Grazioli

Data di pubblicazione su web 06/04/2009



Non è un caso che **Sasha Waltz** sia stata definita una «Architektin unter der Coreographen», un architetto tra i coreografi. Danza e architettura, entrambe arti *d'ensemble* e di messa in relazione nello spazio, hanno mosso i loro passi parallelamente negli ambienti appena riaperti del Neues Museum: il "cantiere" dei danzatori si è svolto accompagnando l'ultima fase dei lavori sullo storico edificio, in presenza di operai e restauratori. Figlia di un architetto, Sasha Waltz aderisce senza esitare al contesto dentro al quale inserisce la sua creazione: definisce l'evento una "esposizione temporanea" e "Vernissage" la prima dello spettacolo.

Lettera da Berlino
Dialoge 09

cast & credits

Spesso le cose più ovvie sono anche le più sorprendenti: quale elemento meglio del corpo umano si può fare letterale incarnazione dell'architettura? Ma le idee più semplici sono sempre anche le più disarmanti, qualora ci si accinga a calarle nella realtà materiale dell'allestimento.



Tuttavia qui l'interazione risulta davvero "organica". Le parole di Sasha Waltz a commento del restauro di David Chipperfield sembrano parlarci della sua stessa concezione di danza:

«Chipperfield è intervenuto in modo da lasciare visibili ferite e fratture e contemporaneamente in modo da riportare alla luce la bellezza dell'edificio storico. Nulla viene nascosto. La storia esiste nel presente, la distruzione rimane visibile, non si dimentica. Ma nonostante tutti i contrasti vengano espressi, l'insieme costituisce un'unità armonica. Le proporzioni, la suddivisione degli spazi, tutto è rimasto com'era. Ma tramite i nuovi materiali e le nuove forme nasce un forte territorio di tensione tra il rigore e la consequenzialità moderni e la dimensione della storia, così percepibilmente traboccante». Qualcuno ha sollevato critiche verso questa eccessiva esibizione delle parti compromesse (un *Wundmalpflege* anziché *Denkmalpflege* – una tutela delle ferite e non della memoria del monumento). Sasha Waltz ribatte: «Se ci si affida troppo alla ripetizione il risultato è artificioso e senza vita [...]. Viviamo in un'altra epoca, perché dovremmo negarlo? Nel Neues Museum ogni dettaglio, ogni colonna, ogni arco è stato continuamente discusso, ci si è chiesti in continuazione: come lo risolviamo? In questo modo sono nati spazi incredibilmente individuali. L'intero edificio ha molte stratificazioni [...]. Nelle mie creazioni ho cercato di lavorare sulle ferite e sulle fratture» (da un'intervista rilasciata a Michaela Schlagenwerth per «Tip»).



Nel 1999 Sasha Waltz inaugurava lo Jüdisches Museum di Liebeskind con un evento da cui sarebbe scaturito lo spettacolo *Körper*, una tappa importante della sua carriera ma anche della sua poetica di "dialogo" tra corpi e spazio architettonico. Se le linee sghembe dell'edificio "della memoria" di Liebeskind potevano corrispondere strutturalmente ed anche emozionalmente alle coreografie di Sasha Waltz, segnate da diagonali e linee spezzate tanto nei singoli gesti che nella composizione d'insieme, ora la corrispondenza sembra essere cercata, più che nelle singole coreografie, nell'orchestrazione d'insieme del tutto, scandita magistralmente con ritmo "neoclassico". I vari pezzi, ora più ora meno "drammatizzati", mantengono lo stile in tensione dei lavori di Sasha Waltz, ma il rapporto che le singole *performances* instaurano tra loro, con la musica e con l'architettura, traduce l'ampio respiro delle architetture realizzate nel 1859 da Friedrich August Stüler e re-immesse nella storia dal restauro di David Chipperfield (ammirevolmente conservativo delle "ferite" inferte dalla storia).

Ne risulta un grande polittico, dove ogni tavola ha peculiarità diverse ma partecipa dell'unità. Settanta artisti: danzatori provenienti da Sasha Waltz & Guests (più che una compagnia, un "sistema" di collaborazioni orchestrate dalla coreografa e da **Jochen Sandig**, fondatori del "marchio" nel 1993); altri che vi hanno lavorato negli anni passati; cantanti dal **Vocalconsort** e musicisti dal **Kaleidoskop**. Interazione non casuale: se si pensa che Kaleidoskop è una formazione di musicisti (14 archi) impegnata a rileggere e ricontestualizzare opere di varie epoche indagando le relazioni con altri ambiti artistici (nel suo "manifesto" si legge: «La definitiva caleidoscopizzazione del mondo!», dove «antico e nuovo agiscono nella lotta e nel dialogo. La musica incontra l'architettura, la danza, il dramma, la letteratura e la luce»; www.kaleidoskopmusik.de). Mentre le voci del Vocalconsort attraversano la musica antica e il barocco giungendo alla musica contemporanea.

La complessa operazione, il cui principio ispiratore è espresso dal titolo *Dialog*, rientra in un vasto progetto che come linea guida ha scelto il confronto tra linguaggi diversi, in primo luogo tra le arti performative e gli spazi creati dall'architettura: oltre al citato Jüdisches Museum, gli ambienti del Radialsystem nel 2006, nel 2007 una presenza al Pergamonmuseum (che ispirò poi il frammento più interessante dell'opera *Medea*, sulle musiche di Dusapin, vista alla Staatsoper la scorsa estate: un fregio di sapore ellenistico composto dai corpi dei danzatori, filmato e proiettato in scena); ma un *dialogo* è stato instaurato anche a Venezia, lo scorso autunno, alla Fondazione Querini Stampalia (spazio "stratificato" dove l'architettura di Carlo Scarpa interviene su un palazzo rinascimentale, a sua volta "rinnovato" da Mario Botta). Un dialogo sincronico tra le arti e insieme diacronico, volto a rendere percepibili le linee che mettono a confronto (e anche oppongono) memoria e futuro.

La serata si articola idealmente in tre tempi, un primo momento in cui al livello interrato e al piano terra una decina di differenti composizioni vengono eseguite dagli interpreti in spazi diversi (ma è impossibile percepire "quanto" contemporaneamente sta succedendo nell'edificio); una sorta di intermezzo in cui l'ambiente occupato dalla danza è quello del grande vano scale (distrutto durante la guerra e completamente ricostruito da Chipperfield); un ulteriore momento nelle sale del secondo e del terzo piano che si conclude convogliando tutti gli spettatori attorno all'imponente scala per una esibizione in cui un numero notevole di interpreti agisce sulle note degli archi della musica di **Claude Vivier**. Gli spettatori/visitatori percorrono a loro piacere le sale, infrangono il "sacro recinto" dei danzatori e dei musicisti: questi sono costretti ad assecondare i vuoti dello spazio lasciati dal pubblico, che può indugiare ma a volte invece essere sospinto oltre, raggiungendo un luogo meno affollato. Forse nella speranza dei creatori era previsto che il pubblico fosse più rispettoso dei momenti di "spettacolo"; ma l'incertezza determinata da un tempo di fruizione soggettivo, se mette a rischio l'integrità dell'opera tanto faticosamente costruita, d'altro canto restituisce il senso di un'esperienza in divenire, *dialogando* con una modalità di fruizione differente, quella del museo.

La scansione in due tempi non viene veramente percepita dallo spettatore, guidato dall'istinto e dai suoni che provengono da spazi

attigui. Il dato più rilevante è infatti l'orchestrazione (in senso letterale e figurato) dell'insieme: i suoni che accompagnano un'esecuzione di danza possono invadere o solo debolmente risuonare in una sala vicina, creando un nuovo accompagnamento sonoro, oggettivamente il medesimo, eppure distinto perché la diversa posizione dell'ascoltatore ne muta l'effetto. Può capitare che una coreografia si muova da una sala all'altra, ma anche che un gruppo di danzatori inizi una variazione in silenzio rispettando esattamente i ritmi o la melodia dei musicisti impegnati in un altro ambiente e che solo in un secondo momento, conclusa e abbandonata la precedente situazione, si spostano e si inseriscono nella partitura visiva con le loro voci.



Suoni che permeano e attraversano gli spazi, calibrati in modo tale da poter essere sfruttati entro più sale e contemporaneamente in modo da non invadere zone di silenzio (o magari una sala occupata da antiche teche vuote dove il concerto è quello di una serie di metronomi).

L'idea di messa in relazione si concretizza nella pluridirezionalità: come la musica si diffonde da uno spazio all'altro, i danzatori sfruttano lo spazio in ogni direzione, compresa quella verticale. La moltiplicazione dei punti di osservazione crea la dimensione di un teatro "condiviso", dove anche la luce gioca un ruolo di tutto rilievo. Una forma come la danza, tra le maggiormente "supportate" da creazioni di luce di un certo impatto, fa qui a meno di un disegno-luci e sfrutta la specificità dell'illuminazione del luogo: i danzatori attirano lo sguardo in mezzo ai movimenti degli spettatori facendo a meno di un proiettore che faccia convergere su di essi gli sguardi, senza possibilità di scelta.

Gli interventi di Chipperfield, del tutto distinguibili dall'antico edificio, diventano occasioni per creare nuovi punti di osservazione: visioni laterali, di sguincio, da dietro, dall'alto, dal basso. L'osservatore percorre spazi musicali. Il tempo soggettivo dell'osservatore del quadro o della scultura coincide con quello dello spettatore, e sembra sfidare il tempo "oggettivo" della musica.

Anche i costumi meritano di essere nominati: più o meno teatrali, più o meno parte di una "drammaturgia" a seconda dei casi, spesso vengono concepiti come ulteriore elemento di "dialogo", di messa in

relazione tra il danzatore e lo spazio. Come non pensare a Schlemmer, con l'archivio del Bauhaus a poca distanza? non ai celebri costumi del Balletto Triadico, ma alla sua concezione del corpo e della danza, meglio, del movimento della figura umana nello spazio: si pensi solo alle figure (proprio un fregio di corpi danzanti) che si muovevano lungo le pareti del vano scale dell'istituto di Weimar (1923), che dovevano *dialogare* con lo spazio vissuto da chi percorreva la gradinata. Quel simbolo pregnante dell'interazione tra il corpo umano e l'architettura venne distrutto nel 1930 dalla direzione nazionalsocialista della nuova scuola di Weimar e nel 1979 fu ricostruito "com'era dov'era": scelte diverse nel fare i conti con la memoria.



Firenze University Press
+39 0552743051 - fax +39 0552743058
Borgo Albizi, 28 - 50122 Firenze

web: <http://www.fupress.com>
email: info@fupress.com

© Firenze University Press 2013