

BOB WILSON

DURA COME L'ACCIAIO

Nel 1987 fui a Stoccarda, impegnato sia in teatro che all'opera di quella città: il direttore artistico era Ivan Nagel. Un giorno egli mi suggerì di vedere il lavoro di Frida Parmeggiani poiché, a suo dire, sarebbe stata la persona giusta per creare i costumi per «Quartet», la pièce di Heiner Müller che intendeva produrre a Ludwigsburg. Nagel aveva la sensazione che la mia e la sua estetica avrebbero potuto completarsi a vicenda. Così mi recai alla Staatsoper di Monaco di Baviera per vederne i costumi che aveva realizzato per il Ring di Wagner. Purtroppo ciò che vidi non mi piacque affatto. Ciononostante, alcuni mesi dopo incontrai Frida e iniziammo a discutere del suo lavoro e del mio. Alla fine, le chiesi di creare i costumi per «Quartet». Io disegnai la struttura della scenografia e lei sviluppò un concetto per gli abiti di scena, e immediatamente mi resi conto che Ivan aveva ragione: il nostro lavoro era complementare! Frida aveva la capacità di vedere l'insieme e di scorgere un filo rosso di un lavoro e, soprattutto, pensava in modo astratto. Le sue forme scultoree erano architettoniche, il colore e l'invenzione dei materiali risultavano brillanti oltre che efficaci e mostravano una profonda conoscenza del teatro. Sapeva bene ciò che voleva e non scese mai a compromessi, seguendo la sua sensibilità morbida come il velluto e dura come l'acciaio. (Perm, Russia, 12/06/16)



qualcosa insieme. Ci sono tornata con alcuni disegni e schizzi proponendo di realizzarli per un progetto comune.

Ursula Schnitzer, curatrice di eventi, esposizioni e pubblicazioni, non poteva crederci: il comune amore per i materiali tessili e per la natura fece schioccare la scintilla di partenza per la mostra, poi realizzata in collaborazione con l'Università Mozarteum di Salisburgo che aggiunse una seconda mostra, per cui furono selezionati sei studenti del Dipartimento di scenografia e costumi, cinema e allestimenti scenici. A cura di Henrik Ahr è stata tracciata una loro interpretazione artistica del mio percorso come costumista.

Per me era singolare lavorarci, non avendo mai fatto nulla di simile, è più un'installazione astratta che dei costumi teatrali. Era come scolpire la stoffa con cui solitamente progettavo ciò che poi persone dovevano portare in scena, qui non c'erano persone, soltanto bambole, fili di ferro e le stoffe. Piano piano ho scoperto un metodo per avvicinarci, era un lavorare in modo più autentico, le cose accadevano, come quando un pittore dipinge o

uno scrittore scrive... e non a caso si sono infilati parecchi elementi autobiografici.

Che materiali ha usato?

Seta con fibre di ananas, la adoro ma crea tanti problemi nella lavorazione... Poi c'erano altre tipologie pregiate come il lino, doppia organza di seta, panno di lana pesante o feltro di lana lievemente melangiato—in fondo tutto inizia da qui, dalla materia, da come cade, come veste... Normalmente si fanno i bozzetti, poi si modella, per me preferibilmente direttamente sull'attore, qui no, era come essere dall'altra parte... avevo iniziato, com'ero abituata, modellando sulle bambole, poi ho cambiato metodo, andavo un po' a tentoni.

Seguendo la famosa metodologia di «Versuch und Irrtum», ossia «prova, sbaglia e riprova»?

Beh, alla fine è arrivata una stagista per aiutarmi nel cucire e rifinire, e finalmente potevo di nuovo confrontarmi con una persona. In teatro ho sempre fatto un prototipo che poi veniva eseguito in sartoria. Ripensandoci, il mio modo di lavorare era proprio quello di uno scultore, e ciò si abbinava perfettamente al modo di lavorare di Wilson: lui creava gli spazi scenici con le luci, mi invitava sempre a essere presente per poi sviluppare ognuno nel proprio il grande processo creativo comune. È alla base che Wilson è diverso rispetto ad altri registi, ma ormai molti lo imitano.

Le sue silhouette sono per lo più in nero...

Ciò ha a che fare con me, amo il nero, anzi, a dire il vero sia il nero che il bianco. Lavorare coi colori non è facile. Nel creare costumi è diverso, ovvio, ci si pone il quesito dal punto di vista drammaturgico, anzi musicale nel mio caso. Ad esempio, sia per *The Black Ryder* che per *Alice in Wonderland* ho scelto colori che stridevano tra loro, tanto erano vividi e sgargianti.

A proposito, collaborare con Tom Waits o con Lou Reed è stato altrettanto affascinante per me, benché inizialmente non avessi nulla in comune con la loro musica ed è stato ancora una volta Bob a dirigere le armonie creatrici nella giusta direzione, per cui alla fine si lavorava in una costellazione a tre, dove ognuno era per sé ma tutti insieme per lo stesso fine: lo spettacolo. Loro, cioè Tom oppure Lou, preparavano musicalmente una scena, poi noi l'ascoltavamo, facevamo ognuno il proprio lavoro e alla fine si assemblava il tutto. Eravamo assolutamente diversi, l'uno dall'altro: limitatamente a singole creazioni, la collaborazione ha funzionato bene.

Il vortice di un corpo astratto che risucchia lo spazio scenico

FIGURE » «MARY WIGMAN E LA DANZA TEDESCA DEL PRIMO NOVECENTO» DI SUSAN MANNING, A CURA DI PATRIZIA VEROLI, EDITO DA ISTITUTO ITALIANO DI STUDI GERMANICI

SUSANNE FRANCO

Quando l'11 febbraio del 1914 gli spettatori di un piccolo teatro di Monaco di Baviera assistettero a *Hexentanz* (La danza della strega), uno dei due assoli con cui la ventisettenne Mary Wigman debuttò come coreografa e interprete, non immaginavano a che punto quello spettacolo avrebbe rivoluzionato il concetto stesso di danza artistica e le strategie comunicative del teatro occidentale.

Wigman si presentò in scena con un copricapo aderente e avvolta da un pezzo di broccato fissato al collo a mo' di mantello grazie a cui si trasformava in una forma astratta in movimento. Disattendendo le aspettative del pubblico, che era abituato a vedere giovani donne impersonare personaggi fantastici o principesse danzando passi di balletto, Wigman si presentò seduta a terra per poi compiere una serie di movimenti circolari che, come un vortice, sembravano inghiottire progressivamente lo spazio scenico. Nessun cenno autobiografico, nessuna scenografia, né utilizzo di partiture musicali (tranne qualche sonorità percussiva): la nuova danza, secondo Wigman, doveva soltanto dare corpo a uno stato di estasi per esprimere pulsioni inconscie dell'interprete o materializzare forze sovranaturali.

Libertà dinamica

Questa danza fu definita «assoluta» dalla critica coeva per sottolineare come celebrasse esclusivamente il proprio mezzo, il corpo in movimento nello spazio. *Gestalt im Raum* (figura nello spazio) propone di etichettare la studiosa americana Susan Manning, sottolineando quanto lo sviluppo delle potenzialità del movimento nello spazio e la configurazione dinamica dell'energia ne costituissero il cardine. Manning ripercorre le tappe della carriera di questa danzatrice e coreografa, imprecisa, insegnante e per cinquant'anni protagonista della vita culturale tedesca in una monografia apparsa in inglese nel 1993 e, con una nuova introduzione, nel 2006. Col titolo *Mary Wigman e la danza tedesca del primo Novecento* è ora disponibile, grazie all'Istituto Italiano di Studi Germanici (<http://www.studigermanici.it/attivita-editoriale/distri3>), l'edizione italiana di questo importante studio, curata da Patrizia Veroli, con la traduzione di Maria Grazia Bosetti.

Tenendo come filo rosso



Mary Wigman, «Canto del destino», 1935; il gruppo di Wigman in «Nel segno dell'oscuro», 1928 (courtesy Mary Wigman Archiv, Akademie der Künste, Berlin)

La studiosa americana reinserisce la coreografa e danzatrice nel contesto storico del terzo Reich

l'analisi delle trasformazioni formali e della carica ideologica delle coreografie di Wigman alla luce dei diversi contesti sociali e politici in cui si manifestarono, Manning analizza una selezione del corpus di circa 200 opere di cui restano qualche appunto e disegno dell'artista, pochi frammenti di filmati, numerose fotografie e recensioni. L'autrice colloca le danze di Wigman al crocevia tra femminismo, per il loro sovvertimento dell'eroticizzazione dell'interprete femminile e il conseguente voyeurismo dello spettatore maschile, e nazionalismo, per la loro tendenza a dare corpo a un'identità nazionale tedesca essenzializzata e avvolta da



un'aura mistica.

La carriera artistica di Wigman viene ricostruita a partire dagli assoli degli anni Dieci e Venti, spesso presentati sotto forma di cicli, e danze corali, che subirono trasformazioni importanti negli anni Trenta. Nelle danze di gruppo degli anni Venti, la struttura coreografica comunicava una interdipendenza utopica tra la figura guida e l'autonomia delle singole interpreti - le danzatrici della compagnia di Wigman composta da sole donne. Negli spettacoli degli anni Trenta questa atmosfera tende a cambiare in favore di una più marcata centralità della leader rivelando, secondo Manning, i segni di un'estetica fascista. Un primo esempio di questa transizione è dato da *Totenmal*, lo spettacolo per un centinaio di interpreti realizzato nel 1930 da Wigman con il poeta Albert Thalhoff in memoria dei soldati uccisi durante la prima guerra mondiale. In un'atmosfera quasi religiosa, vi riecheggiano la tradizione tedesca della rappresentazione festiva, la retorica nazionalista e militarista dell'epoca e un'ambiguità pacifista.

Wigman fu sempre reticente rispetto alla sua adesione alle politiche culturali dapprima della Germania weimariana, poi nazista e infine socialista (seppure per un breve periodo). Alla fine della seconda guerra mondiale arrivò a negare la sua vicinanza politica e ideologica al terzo Reich, malgrado gli incarichi che vi ricoprì e le opere che creò testimoniano una verità ben diversa. Il suo atteggiamento, condiviso da molti altri protagonisti della danza moderna tedesca, ha alimentato la leggenda secondo cui questa nuova arte fosse sostanzialmente apolitica e i suoi protagonisti vittime del regime.

All'epoca della sua pubblicazione, il volume di Manning, in-

sieme a pochi altri, sollevò il velo e mise in crisi le grandi narrazioni su cui si basavano anche i principali studi storici sulla cultura all'epoca di Weimar e la sua transizione verso il nazismo. Questi studi hanno tutti ugualmente ignorato il ruolo della danza moderna e sostenuto la tesi di una profonda frattura nell'arte moderna tedesca dopo l'avvento del nazismo. Manning dimostra come, al contrario, la maggior parte dei danzatori e dei coreografi attivi durante la Repubblica di Weimar, tra cui Wigman, restarono nella Germania hitleriana e collaborarono convintamente con il terzo Reich. Il loro allineamento politico fu favorito dal peggioramento delle condizioni lavorative e dalla necessità di trovare nuovi inquadramenti istituzionali per un'arte così giovane. La forza dell'indagine di Manning, consiste nell'aver messo in evidenza quanto una simile adesione fosse anche il sintomo di un'accoglienza favorevole da parte dei danzatori moderni dell'ideologia nazista che rispondeva alle loro esigenze di realizzare l'unità di corpo e spirito impliciti in molta filosofia tedesca da Novalis fino a Nietzsche.

Dal nazismo in poi

La leggenda secondo cui i danzatori tedeschi furono osteggiati e non favoriti dal regime nazista ha nutrito a lungo la storia di quest'arte. Grazie alla scarsa conoscenza storica della reale e complessa dimensione estetica e ideologica della danza moderna tedesca, la generazione che ha reso il Tanztheater tedesco degli anni Settanta uno dei fenomeni più noti della danza nella seconda metà del Novecento (da Pina Bausch a Susanne Linke), ha potuto considerare la danza moderna tedesca il punto di partenza della loro rivoluzione artistica.

Ancora oggi per molti artisti, critici e studiosi è difficile integrare quanto la memoria dei protagonisti abbia trasmesso alle generazioni successive, con i documenti trovati e analizzati da Manning e dagli specialisti che ne hanno proseguito le ricerche. Ma a rendere ancora attuale il volume della studiosa statunitense è soprattutto la lettura comparata del modernismo coreutico americano e tedesco, e l'analisi dei frequenti transiti transoceanici di idee, artisti e opere.

A Patrizia Veroli va il merito di avere correato il volume con appendici che consentono di approfondire lo sviluppo storico della scuola Wigman e il contesto generale. All'Istituto Italiano di Studi Germanici, solitamente orientato verso la letteratura, va il riconoscimento per avere messo a disposizione dei lettori italiani un testo sulla danza tedesca e la sua cultura di cui in Italia si continua ad avere una offerta limitata. L'iniziativa è tanto più lodevole quanto l'immagine articolata che Manning restituisce di questi fenomeni culturali resta un punto di partenza per ripensare alla storia della danza non più come a una «storia tra le storie» bensì come a una «storia nella storia».