



UNIVERSITÀ  
DI PAVIA

DIPARTIMENTO DI MUSICOLOGIA E BENI CULTURALI

Laurea magistrale in Musicologia

Coreografare l'opera: discussione analitica  
di tre «choreographische Opern» di Sasha Waltz

Relatore:

Prof.ssa Candida Billie Mantica

Correlatore:

Prof. Fabrizio Fiaschini

Tesi di laurea di:

Diletta Robuschi

N° 519687

Anno accademico 2024/2025



*A Gianna e Clara*



## Ringraziamenti

Ringrazio profondamente la relatrice della tesi, la Professoressa Candida Billie Mantica, per aver accettato di seguire questo progetto conclusivo del mio percorso di studi, per avermi accompagnata con costante attenzione durante la stesura e per la sua straordinaria disponibilità, comprensione e competenza. Un sentito ringraziamento va al Professore Fabrizio Fiaschini, per la sua disponibilità dimostrata nel seguire questo lavoro come correlatore e per il supporto e i consigli offerti nell'intero percorso di ricerca.

Un ringraziamento speciale va a Davide Camplani, storico danzatore e collaboratore della compagnia Sasha Waltz & Guests, professionista di profonda sensibilità artistica, che si è reso disponibile fin da subito nell'aiutarmi a concretizzare la mia ricerca, mettendomi in contatto con l'archivio della compagnia e rispondendo con generosità ai miei quesiti sulla sua esperienza. Un profondo ringraziamento va inoltre all'archivio della Sasha Waltz & Guests, in particolare a Stephanie Bender, che con grande gentilezza e disponibilità mi ha fornito video e materiali senza i quali questa dissertazione non sarebbe stata possibile.

Desidero ringraziare Rossella Savio, mia insegnante di danza contemporanea negli ultimi due anni. Grazie per la passione, la dedizione, la costante presenza e la disponibilità con cui mi hai sempre supportata, anche durante la scrittura di questo lavoro. Grazie per aver creduto in me fin dal primo momento e per avermi aiutata a ottenere la borsa di studio *Silvia per la danza*, che mi ha permesso di partecipare all'*ImPulsTanz – Vienna International Dance Festival*, un'esperienza che rimarrà indelebile nella mia vita. Un grazie sentito va anche a coloro che sono le colonne portanti dell'Associazione Silvia per la danza – Fabio, Edoardo, Margherita e Francesca – per aver creduto in me, sostenendomi e permettendomi di partecipare a uno dei festival di danza più importanti d'Europa. Grazie per il vostro impegno che dedicate da anni al sostegno giovani danzatrici e danzatori nel loro percorso di studi, e per la vostra umanità, capace di regalare anche momenti di inteso divertimento.

Un ringraziamento speciale a Oscar Frosio, light designer di grande sensibilità e talento, che mi ha supportata nell'analisi delle luci degli spettacoli presi in esame. Grazie per i bei momenti condivisi e per il sostegno e la stima che ho sempre percepito, e che ricambio profondamente.

Un profondo ringraziamento alla mia famiglia, che amo e che mi ha sempre sostenuta con amore e pazienza in ogni momento della mia vita. Questo lavoro rappresenta la conclusione di un lungo percorso di studi, intenso e complesso, che non sarebbe stato possibile senza il vostro costante sostegno.

Grazie alle mie amiche e ai miei amici di una vita, in particolare, Ilaria, Benedetta, Alice, Giammarco, Lorenzo: a voi, che avete reso leggeri anche i giorni più difficili e che avete saputo esserci senza bisogno di parole. Questo traguardo porta anche il vostro nome.

Infine, grazie alla danza, per essere stata guida, ispirazione e compagna di questo percorso.



# Indice

|   |            |
|---|------------|
| <b>Introduzione</b> .....   | <b>12</b>  |
| <b>Capitolo 1. Coordinate estetiche e metodologiche dell'opera di Sasha Waltz</b> .....   | <b>16</b>  |
| 1.1 Le origini e le influenze di Sasha Waltz: il Tanztheater e la post-modern dance ..... | 16         |
| 1.2. La compagnia Sasha Waltz & Guests .....  | 31         |
| 1.3. Il lavoro di Sasha Waltz .....   | 35         |
| 1.4. Le <i>choreographische Opern</i> .....   | 42         |
| 1.5. Principi applicati all'analisi coreografica e coreo-musicale.....                    | 49         |
| <b>Capitolo 2. <i>Medea</i></b> .....   | <b>68</b>  |
| 2.1. Il testo verbale .....   | 68         |
| 2.2. La musica .....  | 78         |
| 2.3. La versione di Sasha Waltz .....   | 92         |
| 2.4. Analisi dello spettacolo .....   | 99         |
| <b>Capitolo 3. <i>Matsukaze</i></b> .....   | <b>117</b> |
| 3.1. Le origini del testo teatrale: il teatro nō e Zeami .....                            | 117        |
| 3.2. Oriente e Occidente nella poetica musicale di Hosokawa.....                          | 127        |
| 3.3. Il lavoro di Sasha Waltz .....   | 147        |
| 3.4. Analisi dello spettacolo .....   | 155        |
| <b>Capitolo 4. <i>Roméo et Juliette</i></b> .....   | <b>178</b> |
| 4.1. La <i>symphonie dramatique</i> di Hector Berlioz .....                               | 178        |
| 4.2. La versione coreografica di Sasha Waltz .....  | 190        |
| 4.3. Analisi dello spettacolo .....   | 203        |
| <b>Conclusioni</b> .....  | <b>226</b> |
| <b>Appendice iconografica</b> .....   | <b>234</b> |
| Capitolo 2. <i>Medea</i> .....  | 234        |
| Capitolo 3. <i>Matsukaze</i> .....  | 241        |
| Capitolo 4. <i>Roméo et Juliette</i> .....  | 252        |
| <b>Crediti</b> .....  | <b>266</b> |
| <i>Medea</i> .....  | 266        |
| <i>Matsukaze</i> .....  | 266        |
| <i>Roméo et Juliette</i> .....  | 267        |
| <b>Bibliografia</b> .....   | <b>269</b> |
| <b>Sitografia</b> .....   | <b>273</b> |



*To dance is to participate actively  
in the vibration of the universe.*

Sasha Waltz



## Introduzione

La presente tesi propone un'analisi di tre allestimenti operistici firmati dalla regista e coreografa Sasha Waltz: *Medea* (2007), *Matsukaze* (2011) e *Roméo et Juliette* (2007). Figura di primo piano nel panorama della danza contemporanea, Waltz avvia la propria attività artistica negli anni Ottanta, ma è nel 1993, con *Twenty to eight* – primo episodio della trilogia *Travelogue* – che fonda la compagnia Sasha Waltz & Guests insieme al marito e manager Jochen Sandig. Da allora, la compagnia si distingue per un'intensa attività produttiva e per la collaborazione con numerosi interpreti, configurandosi come uno dei centri più rilevanti della ricerca coreografica europea. Il corpus delle opere di Waltz si caratterizza per un'estrema varietà: alle numerose creazioni originali di danza contemporanea – quali le trilogie *Travelogue* (1993-1995) e *Körper – S – noBody* (2000-2002), *insideout* (2003); *Gezeiten* (2005); *Kreatur* (2017); *rauschen* (2019) –, si affiancano progetti costruiti su musiche preesistenti – tra cui *Impromptus* (2004) di Franz Schubert, *Sacre* (2013) da *Le Sacre du printemps* di Igor Stravinskij, *In C* (2021) su musiche di Terry Riley, *Beethoven 7* (2023), basato sulla Sinfonia n. 7 di Beethoven –, nonché numerosi allestimenti operistici – come *Dido & Aeneas* (2005) di Henry Purcell, *Medea* (2007) di Pascal Dusapin, *Roméo et Juliette* (2007) di Hector Berlioz, *Passion* (2010) di Pascal Dusapin, *Orfeo* (2014) di Claudio Monteverdi e *Tannhäuser* (2014) di Richard Wagner. Completano questo panorama i progetti *site-specific* dei *Dialoge*, le produzioni interdisciplinari, come *Spiegelneuronen* (2024), e le performance collettive, tra cui *for the time being* (2026).

In questo ampio panorama, la tesi prende in esame alcuni allestimenti operistici di Waltz, che la stessa coreografa definisce «choreographische Opern» (opere coreografiche), termine che evidenzia la funzione strutturante della danza all'interno del dispositivo operistico, posta sullo stesso piano degli altri elementi performativi. Obiettivo principale dell'elaborato è analizzare tali produzioni al fine di mettere in luce il peculiare modo in cui Waltz concepisce l'opera lirica, ridefinendo le relazioni tra musica, danza e spazio scenico. Attraverso lo studio di *Medea*, *Matsukaze* e *Roméo et Juliette*, si intende dimostrare come la danza diventi elemento fondante della costruzione drammaturgica, contribuendo a trasformare l'opera preesistente in una

forma scenica unitaria, fondata sull'interazione tra i diversi linguaggi performativi. L'ordine di presentazione dei tre lavori non segue la cronologia delle loro prime rappresentazioni, ma risponde a un criterio metodologico: dapprima vengono analizzate le opere di compositori contemporanei – *Medea*, basata su *Medeamaterial* (1991) di Pascal Dusapin, e *Matsukaze* (2010) di Toshio Hosokawa – e successivamente *Roméo et Juliette, symphonie dramatique* composta da Hector Berlioz nel 1839. Secondo obiettivo della ricerca è infatti indagare il rapporto tra Waltz e i compositori: da un lato, verificare se e in che modo si instauri un dialogo diretto con gli autori contemporanei viventi; dall'altro, comprendere come la coreografa si confronti con il repertorio storico, rielaborandone le strutture e i significati in chiave contemporanea.

Il Capitolo 1 offre un inquadramento teorico e storico: ricostruisce il percorso artistico e biografico della coreografa, le principali influenze della sua poetica – in particolare il Tanztheater e la post-modern dance –, la nascita della compagnia Sasha Waltz & Guests, il suo metodo di lavoro e il concetto di *choreographische Oper*. Il capitolo si conclude con l'esposizione dei criteri analitici, coreografici e coreo-musicali, adottati nei capitoli successivi. I Capitoli 2 e 3 sono dedicati rispettivamente a *Medea* e *Matsukaze*. In entrambi i casi, i capitoli si articolano in più sottoparagrafi, riguardanti: il testo verbale di riferimento – *Verkommenes ufer Medeamaterial landschaft mit Argonaute* di Heiner Müller (1983) per *Medea* e l'antica pièce di teatro nō giapponese per *Matsukaze* –; la poetica e il linguaggio musicale dei compositori; la rilettura proposta da Waltz – con particolare attenzione alle analogie e differenze rispetto alla concezione originale – e, infine, l'analisi coreografica e coreo-musicale dello spettacolo. Il Capitolo 4 prende in esame *Roméo et Juliette*, presentando la genesi e la struttura della *symphonie dramatique* di Berlioz, il percorso di ricerca di Waltz e l'analisi coreografica dell'allestimento. In questo caso, si è scelto di non soffermarsi sull'analisi del libretto di Émile Deschamps, tratto dalla tragedia di William Shakespeare, in quanto si tratta di un'opera ampiamente nota.

Le analisi si basano sulla visione di registrazioni audiovisive degli spettacoli, messe gentilmente a disposizione dall'archivio Sasha Waltz & Guests e non accessibili al pubblico. Tutte le citazioni in lingua straniera sono tradotte dall'autrice, salvo diversa

indicazione; le versioni originali sono riportate in nota. La tesi si conclude con una sezione dedicata alle conclusioni, in cui vengono ripresi e discussi i risultati emersi in relazione agli obiettivi di ricerca, seguita da appendici iconografiche contenenti materiali relativi agli spettacoli e ai crediti delle prime rappresentazioni.



## Capitolo 1. Coordinate estetiche e metodologiche dell'opera di Sasha Waltz

### 1.1 Le origini e le influenze di Sasha Waltz: il Tanztheater e la post-modern dance

Sasha Waltz è una delle più importanti coreografe tedesche di danza contemporanea riconosciute a livello internazionale. Nata nel 1963 a Karlsruhe, nella Germania sud-occidentale, entra in contatto con il mondo dell'arte fin dall'infanzia: il padre è infatti architetto, mentre la madre lavora come curatrice d'arte. Questo contesto familiare contribuisce a orientare precocemente la sua sensibilità artistica. La formazione coreutica di Waltz anticipa quelle che diventeranno le principali influenze della sua poetica. Nel suo lavoro è infatti possibile individuare una sintesi tra la tradizione tedesca del Tanztheater e le pratiche della post-modern dance statunitense. Waltz inizia a studiare danza moderna all'età di cinque anni con Waltraud Kornhass, allieva di Mary Wigman (1886-1973), figura centrale dell'Ausdruckstanz, la danza espressionista tedesca che, a partire dagli anni Sessanta, evolverà nel Tanztheater, di cui Pina Bausch (1940-2009) sarà la massima esponente. Successivamente Waltz approfondisce lo studio della tecnica Graham – una delle principali tecniche della modern dance americana – oltre al balletto classico. Nonostante questa formazione precoce, fino all'età di quindici anni la danza rimane per lei principalmente un'attività amatoriale. È solo a partire da quell'età che decide di intraprendere un percorso professionale nel campo della danza. Un momento decisivo in questa scelta è rappresentato dall'incontro con la contact improvisation durante un workshop a Freiburg condotto da Laurie Booth, collaboratore di Steve Paxton (1939-2024), considerato il fondatore della contact improvisation, una pratica di danza sviluppatasi nell'ambito della danza postmoderna americana negli anni Settanta. L'esperienza rappresenta per Waltz una vera rivelazione e la spinge ad approfondire ulteriormente gli studi nell'ambito della post-modern dance, dedicandosi in particolare alla release technique. Tra il 1983 e il 1986 frequenta la School for New Dance Development di Amsterdam, una delle prime istituzioni europee ad aver introdotto nel continente la ricerca coreutica influenzata dalle avanguardie americane. In questo contesto formativo, il processo di creazione coreografica viene

posto al centro della preparazione del danzatore, enfatizzando pratiche di ricerca e sperimentazione. Successivamente Waltz trascorre un anno a New York City, dove lavora con Lisa Kraus, ex collaboratrice di Trisha Brown (1936-2017), una delle principali figure della post-modern dance americana e tra le promotrici della release technique. È proprio in seguito all'esperienza statunitense che Waltz matura la decisione di dedicarsi in modo più sistematico alla coreografia, come lei stessa ricorda:

Ho sempre fatto coreografie, anche mentre ero ancora una studentessa, ma fu quando lasciai New York che mi fu chiaro il fatto che volevo creare i miei pezzi. Così tornai ad Amsterdam dove produssi due lavori. Da allora, per diverso tempo, ho danzato e contemporaneamente creato coreografie. Anche quando nei primi anni 90 mi sono trasferita a Berlino, pur sentendo maggiormente la spinta creativa, per un po' ho continuato a fare entrambe le cose. Solo dal 1997, a causa della mia prima gravidanza, iniziò a diventare complicato andare in tour, dare lezioni e occuparmi di mio figlio tutto allo stesso tempo. Quindi, da quel momento in poi, ho continuato a danzare il repertorio già esistente, ma non i nuovi pezzi.<sup>1</sup>

Per comprendere più approfonditamente in che modo tali influenze coreutiche abbiano contribuito alla definizione del linguaggio artistico di Waltz, si propone di seguito una breve panoramica storica sul Tanztheater e sulla post-modern dance.

L'Ausdruckstanz, di cui Mary Wigman è generalmente considerata una delle principali figure fondatrici, viene spesso indicato come l'antecedente storico del Tanztheater. Questo movimento di danza espressionista tedesca si sviluppa nei primi decenni del Novecento, all'interno di un più ampio clima culturale che, tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del secolo successivo, promuove una profonda ridefinizione del rapporto tra individuo, corpo e società. Alla base di tale trasformazione si colloca il Movimento giovanile tedesco, noto come Jugendbewegung, e in particolare la corrente dei Wandervögel. Questi movimenti nascono come reazione ai profondi cambiamenti prodotti dalla modernizzazione industriale, dall'urbanizzazione e dall'affermazione del capitalismo nella società europea di fine Ottocento. In opposizione ai modelli di vita

---

<sup>1</sup> NICOLA CAMPANELLI, *Sasha Waltz & Guests: 30 years of creativity in dance*, Smith, Firenze, 2023, p. 27.

percepiti come rigidi e alienanti della società borghese urbana, essi promuovono un ritorno alla natura, alla vita comunitaria e a una nuova consapevolezza del corpo. Come sottolinea Eugenia Casini-Ropa,

il Movimento (di spirito vigorosamente nazionalista) si rivolse alla natura, in cui riconosceva una bellezza e una purezza originarie, fiere e incontaminate, adatte a forgiare per contatto spiriti e corpi sani e vitali. Escursioni e campeggi in campagna e sulle montagne, esercizi fisici all'aperto, sport individuali e di gruppo, libertà nell'abbigliamento e cameratismo nei modi furono le prime manifestazioni di una nuova consapevolezza e familiarità dei giovani tedeschi verso il proprio corpo [...].<sup>2</sup>

Questo clima culturale favorì, agli inizi del Novecento, l'affermazione della cosiddetta *Körperkultur*, ovvero la "cultura del corpo". Tale corrente determinò una significativa trasformazione delle pratiche sociali e culturali legate al corpo, incidendo sull'igiene, sull'educazione fisica, sull'impiego del tempo libero e, più in generale, sulle modalità di espressione individuale e artistica. Uno degli ambiti in cui questa trasformazione risultò particolarmente evidente fu quello della ginnastica. La ginnastica tradizionale, fino ad allora orientata prevalentemente all'addestramento muscolare e a finalità di carattere militare, venne progressivamente riformata in favore di una concezione più naturale e armonica del movimento. L'obiettivo divenne quello di promuovere uno sviluppo integrato del corpo, in relazione con l'ambiente naturale e con una nuova visione dell'individuo, liberata dalle rigidità e dalle convenzioni della società borghese. In questo processo di rinnovamento un ruolo importante fu svolto da alcune figure considerate precursori della danza moderna. Tra queste si distinguono François Delsarte (1811-1871), che elaborò un sistema di analisi e classificazione dei gesti volto a mettere in relazione movimento ed espressione emotiva, e Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950), ideatore dell'euritmica – o ginnastica ritmica –, un metodo pedagogico basato sull'educazione della sensibilità musicale attraverso il movimento corporeo. Le nuove tendenze provenienti dalla ginnastica e dalle teorie dell'espressione corporea influenzarono profondamente anche la danza, che iniziò a mettere in discussione le

---

<sup>2</sup> EUGENIA CASINI-ROPA, *Il corpo ritrovato. Danza e teatro tra pedagogia, ginnastica e arte*, «Teatro e Storia», 2 (2), 1987, pp. 295-346: 295.

forme codificate e artificiali del balletto accademico. In questo contesto si colloca la ricerca di Rudolf Laban (1879-1958), figura centrale nello sviluppo della danza moderna europea. Influenzato dalle teorie espressive di Delsarte e dalle riflessioni sul teatro rituale elaborate da Georg Fuchs (1868-1949), Laban sviluppò nei primi anni del Novecento il concetto di “danza libera”. Questa concezione rappresenta una delle prime sistematizzazioni teoriche della danza moderna in Europa e si fonda sull’idea del movimento come espressione diretta dell’interiorità individuale e collettiva. Alla base della riflessione di Laban – che divenne il fondamento teorico dell’Ausdruckstanz tedesco –, l’essere umano è originariamente in relazione armonica con la natura e con il cosmo attraverso il proprio corpo. L’avvento della società industriale, con le sue costrizioni sociali e morali, avrebbe tuttavia progressivamente allontanato l’individuo da questa dimensione originaria. In tale prospettiva, il training ritmico, ginnico e coreutico assume la funzione di ristabilire questo rapporto perduto: attraverso il movimento e l’espressione corporea, l’individuo può recuperare una consapevolezza di sé e del proprio corpo, tendendo verso una condizione di armonia interiore. Per Laban, il processo di realizzazione individuale attraverso la danza possiede anche una valenza collettiva, poiché una società composta da individui consapevoli ed equilibrati potrebbe superare le contraddizioni generate dalla modernità.<sup>3</sup> Un luogo fondamentale per lo sviluppo delle sperimentazioni labaniane fu Monte Verità. In questo centro culturale fondato all’inizio del Novecento nel Canton Ticino, frequentato da numerosi artisti e intellettuali europei, si sviluppò una comunità alternativa che rifiutava i modelli della società industriale e borghese, promuovendo ideali legati al primitivismo, al vegetarianesimo, al naturismo, al pacifismo e alla cultura del corpo. Proprio qui, nel 1913, Laban stabilì una sede estiva della sua scuola di danza, sperimentando le proprie teorie coreutiche insieme a numerosi allievi, tra cui la danzatrice Mary Wigman, proveniente dagli studi dalcroziani e destinata a diventare una delle figure più influenti dell’Ausdruckstanz. Mentre Laban elaborò soprattutto gli aspetti teorici dell’Ausdruckstanz, Wigman si occupò del lato pratico, esibendosi come solista in palcoscenico. Come interprete e coreografa, Wigman tradusse i principi labaniani del movimento in una pratica performativa fortemente orientata all’espressione drammatica. Partendo dal concetto di movimento elaborato da Laban, la danzatrice ne ampliò le

---

<sup>3</sup> Cfr. LEONETTA BENTIVOGLIO (a cura di), *Tanztheater: dalla danza espressionista a Pina Bausch*, Di Giacomo, Roma, 1982, p. 64.

possibilità espressive, valorizzando tutte le potenzialità del corpo anche quando esse si discostavano dall'ideale tradizionale di "bellezza" proprio della danza accademica. La sua estetica, in netto contrasto con le qualità eteree e con la ricerca della verticalità tipiche del balletto classico-romantico, privilegiava una dimensione corporea più concreta e terrena. In particolare, Wigman attribuì grande importanza al rapporto con il suolo, concepito come elemento fondamentale dell'azione coreutica, e alla centralità della zona pelvica come nucleo generatore del movimento, in opposizione all'impostazione del balletto accademico. In questo modo, la danza viene ricondotta a una dimensione più radicata e primordiale, in cui il corpo si relaziona direttamente con lo spazio e con la gravità. Anche sul piano drammaturgico la sua ricerca si distacca profondamente dalla tradizione del balletto: le sue coreografie non seguono una struttura narrativa lineare, ma si configurano come composizioni espressive e simboliche. In questo senso, la danza di Wigman assume un carattere essenzialmente anti-narrativo, concentrandosi sull'intensità emotiva e sulla dimensione interiore del gesto. Tale orientamento la avvicina ai temi e alle atmosfere dell'espressionismo, in cui emergono immagini di visione, lamento, grido e morte, ponendo al centro la condizione umana e la sua tensione verso forze interiori e misteriose.<sup>4</sup>

Un altro allievo di Laban fu Kurt Jooss (1901-1979), noto per aver contribuito, intorno agli anni Trenta, al passaggio dall'Ausdruckstanz al Tanztheater. Formatosi con Rudolf Laban, Jooss sviluppò uno stile coreografico che univa elementi della danza espressionista con la struttura tecnica del balletto, orientandosi verso una forma di danza-dramma capace di esprimere tensione drammatica e temi sociali. A differenza di altri esponenti dell'Ausdruckstanz, maggiormente concentrati sull'espressione soggettiva ed emotiva, Jooss privilegiò una costruzione coreografica più strutturata, in cui il movimento, il gesto e il ritmo diventavano strumenti per articolare una drammaturgia scenica. La sua ricerca si caratterizzò per l'integrazione tra tecnica, espressività e dimensione teatrale, spesso arricchita da elementi come maschere, caricature, gesti teatrali e riferimenti alla realtà politica e sociale. In questo modo Jooss sviluppò una forma di danza che manteneva una base ballettistica, ma la rielaborava in funzione di una narrazione drammatica e di una riflessione critica sulla società

---

<sup>4</sup> Cfr. *Ibidem*.

contemporanea. Il suo lavoro più celebre, *Der grüne Tisch (Il tavolo verde, 1932)*, rappresenta uno dei primi esempi di danza moderna utilizzata come strumento di critica sociale. Attraverso una combinazione di gesti stilizzati, figure simboliche e situazioni drammatiche, l'opera affronta il tema della guerra e delle strutture di potere, anticipando molte delle caratteristiche che diventeranno centrali nel Tanztheater. Grazie a questa sintesi tra danza, teatro e contenuto sociale, Jooss è spesso considerato uno dei primi fautori del Tanztheater. La sua attività pedagogica presso la Folkwang School di Essen contribuì inoltre alla formazione di una nuova generazione di artisti, tra cui Pina Bausch, che negli anni successivi porterà a pieno sviluppo questa forma di teatrodanza.<sup>5</sup>

Dopo la Seconda guerra mondiale l'Ausdruckstanz entrò progressivamente in crisi. Il pubblico europeo, segnato dal trauma del conflitto, mostrò infatti una crescente preferenza per forme di spettacolo più rassicuranti e tradizionali, come il balletto classico. Solo alla fine degli anni Sessanta, in un clima culturale segnato dai movimenti di protesta e da una rinnovata volontà di confrontarsi criticamente con il passato, coreografi e danzatori tedeschi ripresero a sperimentare nuove forme di espressione scenica. In questo contesto nacque il Tanztheater di Pina Bausch, che rappresentò una rielaborazione e un superamento dell'Ausdruckstanz. Pina Bausch, nata nel 1940 a Solingen in Germania, iniziò la sua formazione nella danza classica. Negli anni Cinquanta e Sessanta studiò alla Folkwang Schule di Essen, sotto la guida di Kurt Jooss, da cui apprese le fondamenta dell'Ausdruckstanz. Successivamente si trasferì poi a New York, dove frequentò la Julliard School of Music, entrando in contatto con la modern dance americana e studiando con José Limón e i membri della Martha Graham Dance Company. Nel 1973 assunse la direzione del Tanztheater Wuppertal, trasformandolo in una compagnia innovativa e internazionale, che guidò fino alla sua morte nel 2009. Il *Tanztheater* di Bausch si fonda su un principio chiave riassunto in una sua famosa citazione: «Mich interessiert nicht, wie die Menschen sich bewegen, sondern, was sie bewegt» (Non mi interessa come le persone si muovono, ma cosa le muove). Con questa affermazione, Bausch sposta il focus della danza dalla forma al contenuto emotivo, privilegiando l'indagine dell'interiorità, delle emozioni e delle relazioni umane

---

<sup>5</sup> Cfr. TONJA VAN HELDEN, *Expressions of form and gesture in Ausdruckstanz, Tanztheater, and Contemporary dance*, tesi di dottorato (PhD diss.), University of Colorado, 2012, pp. 123-134.

– in particolare quelle conflittuali tra uomo e donna, destinate in Bausch a non trovare una risoluzione. Come osserva Tonja Van Helden

Attingendo spesso a immagini della natura, della fantasia e della vita quotidiana, Bausch riflette ciò che osserva nel suo ambiente esterno invece di ripetere una struttura narrativa storica e una scenografia che aderisca al balletto classico. Le esperienze e i momenti della vita quotidiana vengono “messi in scena” nel suo lavoro per trasmettere un livello di realismo che crei un contrasto con il mondo sterile ed estetico del balletto.<sup>6</sup>

Il processo creativo dei suoi spettacoli partiva sempre da un dialogo diretto con i danzatori della compagnia – tutti formati nel balletto classico, anche se Bausch se ne discostava. Attraverso improvvisazioni stimulate da domande sui loro «sentimenti, emozioni, situazioni, immagini, ricordi frammenti di vissuto», i danzatori elaboravano risposte che venivano successivamente «trasformate e fissate in parole o movimento, associato anche all'utilizzo di oggetti».<sup>7</sup> Il suolo, la scenografia e gli oggetti non assumevano mai una funzione puramente decorativa, ma diventavano parte integrante dell'azione, condizionando il movimento e le relazioni sceniche. Il materiale così raccolto dalle risposte elaborate dai danzatori veniva da Bausch attentamente selezionato e depurato di ogni elemento superfluo, mantenendo solo ciò che riteneva essenziale. Successivamente, i movimenti venivano assemblati in composizioni coreografiche discontinue e frammentarie, che non seguivano uno schema narrativo consequenziale, seguendo una logica assimilabile al collage. Un altro tratto distintivo della sua poetica è la ripetizione dei gesti, spesso intensificata fino all'exasperazione e all'ossessione. La musica riveste un ruolo fondamentale nel Tanztheater di Bausch e segue anch'essa una logica di collage. La coreografa utilizzava prevalentemente musica preesistente e combinava, nello stesso spettacolo, brani di diversa natura: classica, popolare, contemporanea, elettronica o registrazioni trovate, creando un flusso sonoro

---

<sup>6</sup> HELDEN, *Expressions of form and gesture in Ausdruckstanz* cit., p. 146 («Often drawing on images of nature, fantasy, and everyday life, Bausch reflects what she observes in her external environment instead of repeating an historical narrative structure and stage design that adheres to classical ballet. Everyday life experiences and moments become “staged” in her work to convey a level of realism in establishing a contrast from the sterile and aesthetic world of ballet»).

<sup>7</sup> SUSANNA AVANZINI, *La funzione della musica nel teatro danza di Pina Bausch e Sasha Waltz*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Milano, 2012, p. 36.

composito che dialoga con i gesti dei danzatori e con gli oggetti di scena. In questo modo, il suono non è mai mero accompagnamento, ma parte integrante del linguaggio teatrale e coreografico, contribuendo a costruire atmosfere stratificate e complesse.<sup>8</sup>

Accanto alla tradizione del Tanztheater tedesco, un'altra importante corrente coreutica che ha influenzato la poetica di Sasha Waltz è rappresentata dalla post-modern dance statunitense. Tale movimento nasce negli Stati Uniti negli anni Sessanta come reazione critica alla modern dance americana, sviluppata e codificata tra gli anni Trenta e Quaranta. Tuttavia, le radici della modern dance affondano in un più ampio scambio culturale tra Europa e Stati Uniti già a partire dall'inizio del Novecento, quando le innovazioni nel campo della danza circolavano in un continuo dialogo tra i due continenti. Un ruolo fondamentale in questo processo fu svolto da Isadora Duncan (1877-1927), considerata una delle figure fondatrici della danza moderna. Nata a San Francisco, Duncan trovò in Europa il contesto ideale per sviluppare la propria ricerca artistica, elaborando una forma di danza libera ispirata alle teorie espressive di François Delsarte. Sulla scia del clima culturale che si andava muovendo fra Ottocento e Novecento, il punto di partenza di Duncan era l'idea «di un mitico stato originario di armonia naturale, dal quale l'uomo si sarebbe progressivamente allontanato e al quale deve ritornare se non intende perdere definitivamente la possibilità di redenzione salvezza».<sup>9</sup> Per ritrovare questo ideale naturale, l'uomo deve spogliarsi di ogni costrizione e abitudine, riappropriandosi di quella libertà e bellezza originarie. Questo ideale di grazia e bellezza la Duncan lo ritrova nell'antica Grecia. Tale estetica si traduce nelle performances duncaniane in «una danza assolutamente libera da schemi e da tecniche: un corpo quasi nudo, scalzo, naturale, si muove armoniosamente, seguendo unicamente la propria spinta interiore».<sup>10</sup> Il centro propulsore del movimento viene individuato dalla Duncan nel plesso solare, dove, secondo la danzatrice, si concentrarono tutte le emozioni e le passioni.

---

<sup>8</sup> Cfr. *Ivi*, p. 37.

<sup>9</sup> ALESSANDRO PONTREMOLI, *La danza. Storia, teoria, estetica del Novecento*, Editori Laterza, Roma, 2004, pp. 25-26.

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 27.

Accanto a Duncan, un'altra figura di rilievo per lo sviluppo della danza moderna fu Ruth St. Denis (1879-1968), anch'essa influenzata dalle teorie di Delsarte e animata da una concezione spirituale della danza. Per St. Denis il movimento costituiva uno strumento di riconciliazione tra corpo e spirito. L'incontro con culture extraoccidentali, avvenuto in occasione dell'Esposizione Universale di Parigi del 1900, contribuì a orientare la sua ricerca verso un immaginario fortemente permeato di suggestioni orientali. Nel 1914 fondò a Los Angeles, insieme al marito Ted Shawn, la scuola Denishawn, che ebbe un ruolo decisivo nella formazione delle generazioni successive di danzatori. Tra gli allievi della Denishawn figuravano infatti Martha Graham (1894-1991) e Doris Humphrey (1895-1958), alle quali si deve la definizione di uno stile e di una tecnica propriamente riconducibili alla modern dance. Martha Graham, nata nel 1894 ad Allegheny negli Stati Uniti e deceduta quasi un secolo dopo nel 1991, fu tra gli esponenti più rappresentativi della danza nel Novecento. È nota per aver elaborato, intorno agli anni Trenta, una tecnica innovativa di danza moderna, denominata appunto tecnica Graham. Anche lei partiva come i suoi predecessori «dalla concretezza della sua corporeità, ma non per dare libero sfogo, attraverso slanci spontaneistici e movimenti non controllati, a sentimenti e passioni, ma per dare vita a un nuovo linguaggio» tecnico.<sup>11</sup> Come afferma Francesca Falcone,

La teoria del movimento di Graham è strettamente radicata al pavimento, in contrasto con la spinta verso l'alto impressa dalla danza classica. Immaginando un movimento che è la risposta alle pulsioni dell'inconscio, Graham parte dal centro del corpo, localizzato nella pelvi, e attraverso il ritmo ciclico della *contraction* e del *release* visualizza una forma stilizzata della respirazione e dell'irradiazione di questa funzione fondamentale dal centro alla periferia del corpo. Il corpo percepito in Graham è “drammaticamente teso a superare dubbi, contraddizioni e fragilità; il corpo ideale è forte, flessibile, e visibilmente incentra la forza propulsiva nella zona pelvica”. La sua danza celebra gli impulsi primitivi, eroici e passionali, da cui la sua predilezione per i movimenti angolari.<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 86.

<sup>12</sup> FRANCESCA FALCONE, *Tecniche di danza contemporanea*, Dino Audino, Roma, 2020, pp. 25-26.

Attraverso le lezioni di Graham si forma Merce Cunningham (1919-2009), danzatore e coreografo della terza generazione della modern dance americana, figura chiave per il passaggio dalla modern dance alla post-modern dance. Cunningham, che possedeva anche una solida formazione nel balletto classico, si distaccò progressivamente dall'impostazione espressiva e psicologica della modern dance. Influenzato dall'astrattismo coreografico sviluppato da George Balanchine (1904-1983), concepì la danza come forma artistica antiemotiva e antinarrativa, fondata sull'esplorazione del movimento nello spazio piuttosto che sulla narrazione o sull'espressione di stati emotivi. Cunningham intendeva «ripensare la danza, il corpo e la sua relazione con la scena in un prospettiva non comunicativa» e non narrativa,<sup>13</sup> ma di esplorare il movimento in sé come forma autonoma. La sua tecnica si basava su un forte controllo del corpo, sull'articolazione della colonna vertebrale e su una complessa organizzazione spaziale del movimento. Un elemento distintivo del suo metodo compositivo è inoltre l'utilizzo delle *chance operations*, ovvero procedure basate sul caso che determinavano l'ordine delle sequenze coreografiche o la disposizione dei danzatori nello spazio, rompendo con i modelli tradizionali di composizione.

Le innovazioni introdotte da Cunningham costituirono uno dei presupposti teorici della post-modern dance, sviluppatasi a New York nei primi anni Sessanta. Un ruolo centrale fu svolto dal collettivo Judson Dance Theater, attivo tra il 1962 e il 1964, all'interno del quale coreografi, performer e artisti visivi sperimentarono nuove modalità di creazione coreografica. Tra i protagonisti di questa stagione figurano Yvonne Rainer (1934-), Trisha Brown, Steve Paxton e Anna Halprin (1920-2021). Si ascrive a Yvonne Rainer il merito di avere messo nero su bianco le basi della post-modern dance nel celebre *No Manifesto*, che esprimeva un radicale rifiuto a quanto era stato costruito non solo dalla danza moderna americana, in oltre mezzo secolo, ma da tutta la danza occidentale in assoluto:

No alla spettacolarità, al virtuosismo, alle trasformazioni sia magiche che fittizie,  
no alle immagini dozzinali, no al coinvolgimento del performer o dello spettatore,

---

<sup>13</sup> PONTREMOLI, *La danza cit.*, p. 98.

no allo stile, no alla tendenza, no alla seduzione dello spettatore grazie alle astuzie del performer, no alla eccentricità, no al commuovere e al commuoversi.<sup>14</sup>

In questo contesto, qualsiasi azione poteva essere considerata danza: camminare, sedersi, compiere gesti quotidiani o svolgere attività ordinarie venivano portati sulla scena senza essere trasformati in movimenti stilizzati. Parallelamente, anche lo spazio della performance venne ridefinito: strade, tetti, musei, palestre o chiese sconsecrate divennero luoghi privilegiati per queste sperimentazioni, in linea con il clima culturale della controcultura degli anni Sessanta e con le ricerche artistiche contemporanee legate agli happening, al movimento Fluxus e alla Pop Art.<sup>15</sup> Un altro elemento distintivo della post-modern dance è l'attenzione rivolta al processo creativo, rispetto al prodotto finale. I coreografi sperimentavano metodi compositivi innovativi, come l'improvvisazione, il lavoro collettivo e l'uso del caso, ispirandosi alle ricerche di Merce Cunningham. Dalle sperimentazioni della post-modern dance si sviluppa la release technique e la contact improvisation, pratiche di danza che hanno profondamente influenzato la poetica coreografica di Waltz. La release technique, ovvero "tecnica di rilascio", si distacca dalle tecniche di danza fino ad allora predominanti, sia della modern dance sia del balletto classico. Essa fonda infatti il movimento sul principio del rilascio muscolare del corpo, in contrasto con le tecniche precedenti, che si concentravano prevalentemente sulla contrazione e sul controllo muscolare. Un'altra differenza sostanziale riguarda l'importanza attribuita al sistema scheletrico, che nella release technique assume un ruolo centrale rispetto al sistema muscolare, tradizionalmente alla base delle tecniche della danza moderna e classica. Questo cambiamento di prospettiva deriva dagli studi sul sistema scheletrico finalizzati alla comprensione e alla trasformazione delle funzioni del movimento e della postura condotti da Mabel Elsworth Todd, la quale, nei primi anni del Novecento, elaborò il metodo dell'ideokinesi.<sup>16</sup> In questo contesto, la contact improvisation ha svolto un ruolo di amplificazione e diffusione dei principi alla base delle release techniques, fungendo da cassa di risonanza per le loro implicazioni corporee e metodologiche. La contact improvisation nasce all'interno del contesto della

---

<sup>14</sup> SALLY BANES, *Terpsichore in Sneakers. Post-Modern Dance*, Wesleyan University Press, Middletown, 1987, trad. it. *Tersicore in scarpe da tennis*, Ephemeria, Macerata, 1993, p. 65, citato in FALCONE, *Tecniche di danza contemporanea* cit., p. 28.

<sup>15</sup> Cfr. FALCONE, *Tecniche di danza contemporanea* cit., p. 29.

<sup>16</sup> Cfr. 2.10.7 *Release Techniques*, approfondimento online da FALCONE, *Tecniche di danza contemporanea* cit., p. 1.

post-modern dance, negli anni Settanta come pratica sperimentale di movimento fondata sull'improvvisazione e sul contatto fisico tra i danzatori. Il suo principale ideatore è il coreografo americano Steve Paxton, che sviluppò questa tecnica nel 1972 a partire da una serie di ricerche sul peso, sull'equilibrio e sulle possibilità dinamiche del corpo in relazione ad altri corpi nello spazio. Steve Paxton si formò inizialmente nella tradizione della modern dance, studiando con Merce Cunningham. Tuttavia, nell'elaborazione dei principi alla base della contact improvisation, egli trasse ispirazione anche da alcune arti marziali asiatiche, in particolare dal Tai Chi Chuan e dall'Aikidō.<sup>17</sup> La contact improvisation è una pratica di danza improvvisativa che si sviluppa a partire dal contatto fisico tra due o più corpi. Il movimento nasce dalla relazione dinamica tra i danzatori e si costruisce in tempo reale attraverso l'ascolto reciproco, senza l'esistenza di sequenze coreografiche prestabilite. In questo senso, la contact improvisation si configura come una forma di danza antinarrativa e antispettacolare: non è concepita primariamente come spettacolo scenico, ma come pratica di ricerca e di esplorazione del movimento. I danzatori si incontrano infatti in contesti informali, comunemente denominati jam, nei quali l'improvvisazione si sviluppa liberamente a partire dall'interazione con gli altri partecipanti. Uno dei principi fondamentali della tecnica è la condivisione del peso corporeo. Attraverso il contatto continuo, i danzatori sperimentano il trasferimento del peso, sostenendosi reciprocamente e sviluppando movimenti che includono scivolamenti, rotolamenti e sollevamenti. In questo contesto non esistono ruoli rigidamente definiti: sia uomini sia donne possono sostenere o essere sostenuti, superando la tradizionale distinzione di ruoli presente nella danza accademica.<sup>18</sup> La contact improvisation si fonda inoltre su una relazione diretta con le forze fisiche che governano il movimento, in particolare gravità, inerzia e *momentum*. I danzatori imparano a sfruttare l'energia cinetica generata dal movimento per sviluppare continuità e fluidità nelle dinamiche corporee. Il movimento tende pertanto a configurarsi come un flusso libero e continuo, nel quale i passaggi tra equilibrio e perdita di equilibrio diventano parte integrante dell'azione. Un altro elemento centrale è la percezione interna del movimento. L'attenzione del danzatore è rivolta

---

<sup>17</sup> Cfr. CYNTHIA JEAN NOVACK, *Sharing the Dance. Contact Improvisation and American Culture*, The University of Wisconsin Press, Madison, 1990, ed. it. a cura di FRANCESCA FALCONE, PATRIZIA VEROLI, *Contact improvisation. Storia e tecnica di una danza contemporanea*, Dino Audino, Roma, 2018, p. 17.

<sup>18</sup> Cfr. *Ivi*, p. 88.

principalmente alle sensazioni corporee e alla consapevolezza cinestetica, piuttosto che all'apparenza esteriore del gesto. Il movimento viene quindi percepito e generato “dall'interno”, attraverso l'ascolto delle dinamiche del proprio corpo e della relazione con il partner.<sup>19</sup>

Alla luce di questo breve preambolo storico sulle due correnti – il Tanztheater tedesco e la post-modern dance americana – la poetica di Waltz può essere letta come una sintesi originale delle due ricerche. Dal Tanztheater Waltz riprende innanzitutto l'idea che lo spettacolo coreografico sia costruito attorno a un nucleo tematico o concettuale. Le sue creazioni non si configurano quindi come una semplice esplorazione astratta e formale del movimento – a parte la performance *In C* (2021) di cui si parlerà più avanti –, ma come un'indagine scenica su temi specifici che orientano l'intero processo creativo. Come avviene nel Tanztheater, in particolare di Pina Bausch, anche Waltz attribuisce grande importanza al lavoro con i danzatori, che partecipano attivamente alla costruzione del materiale scenico attraverso processi di improvvisazione e di dialogo con la coreografa. Allo stesso tempo, tuttavia, il metodo di Waltz rivela una forte influenza della post-modern dance americana. Il punto di partenza dell'improvvisazione dei suoi danzatori infatti non è di natura psicologica o biografica, come accadeva spesso nel lavoro di Bausch, ma deriva da una ricerca fisica sul movimento. Molte delle improvvisazioni proposte ai danzatori si sviluppano infatti a partire dai principi della contact improvisation. Waltz stessa parla delle due diverse influenze, tracciando delle linee di confine:

Il lavoro sul corpo è diverso perché Bausch appartiene a tutt'altra tradizione. Io mi sono formata nell'ambito della danza postmoderna americana. È certamente possibile che ci siano delle influenze, non tanto nelle forme, bensì nella prospettiva della danza. Negli ultimi trent'anni Bausch ha segnato il teatro e la danza in Germania come nessun altro. Molti sviluppi recenti non sarebbero nemmeno pensabili senza lei. Il suo lavoro è stato una guida anche per me e ci sono molte convergenze con le mie coreografie, soprattutto il collage, che è un elemento che trovo molto importante, mentre il lavoro di gruppo è molto più centrale nelle mie creazioni. Eppure quando guardo i suoi pezzi penso che i nostri mondi siano

---

<sup>19</sup> Cfr. *Ivi*, p. 85.

distanti, che il risultato sia profondamente diverso. Credo che questo abbia a che fare con la corporeità, che nel mio caso è influenzata dalla tecnica release, e con il rapporto con la musica: Bausch lavora sempre con musiche preesistenti, io al contrario la sviluppo insieme ai pezzi. [...]. È vero che talvolta il lavoro di gruppo ha degli elementi corali che ricordano l'Ausdruckstanz, tuttavia, nella maggior parte dei casi io vado verso altre direzioni. Se mi ricordo di una sequenza di movimento soltanto per questo motivo, allora la elimino perché non è quello che mi interessa davvero. Non si può dire veramente che la somiglianza tra noi consista in una influenza consapevole, visto che non ho mai studiato esplicitamente il lavoro di Rudolf Laban, ma è certamente possibile che esista un legame culturale; dovuto forse alla mia formazione precedente. Ho letto molti libri sugli esponenti dell'Ausdruckstanz, come Laban e Mary Wigman, che possono avermi influenzata. Ho iniziato a studiare danza a cinque anni con Waltraud Kronhaas, un'allieva di Wigman e sono rimasta a lungo in contatto con lei, eppure, malgrado abbia delle radici in questa tradizione, mi sento molto distante perché la mia decisione di diventare una danzatrice professionista si è sviluppata altrove. Né il balletto, che ho studiato inizialmente, né la danza moderna, anche sotto forma di tecnica Graham, mi hanno mai veramente entusiasmata. Mi divertivano, ma era casuale. La mia esperienza decisiva è stata all'età di quindici anni durante un workshop di contact improvisation un'esperienza corporea esaltante. Questa sensazione di poter volare e della mancanza di peso mi hanno marcata a lungo, senza contare che all'epoca tutto ciò era nuovo e i workshop di contact erano pochissimi in Germania. Primeggiava ancora la danza moderna; che era insegnata alla Folkwangschule di Essen alla cui base c'è un training di danza moderna classica. La tecnica di danza contemporanea, come è insegnata oggi ovunque, a quel tempo era ancora poco diffusa. Per questo la contact è stata una rivelazione per me. Da quel momento in poi ho tentato di procurarmi delle informazioni sulla tecnica release e di seguirne le tracce.<sup>20</sup>

Sasha Waltz è pienamente consapevole che le sue creazioni coreografiche si discostano dal principio originario della contact improvisation, concepita come pratica eminentemente improvvisativa. Le sue opere, infatti, non si sviluppano come improvvisazioni aperte, ma assumono la forma di coreografie strutturate e previamente composte. Tuttavia, nonostante questo scarto rispetto alla natura originaria della contact

---

<sup>20</sup> YVONNE HARDT, *Sasha Waltz*, L'Epos, Palermo, 2007, pp. 26-28.

improvisation, tale pratica rimane una matrice fondamentale del suo processo creativo, costituendo il punto di partenza per la generazione del materiale di movimento e per l'esplorazione delle dinamiche relazionali tra i corpi, come la coreografa stessa dichiara:

Per ottenere delle buone sequenze di movimento lavoro prima di tutto con la contact improvisation, ma non nel senso classico in cui è definita, dato che ho cambiato molto questo metodo sviluppando nuove possibilità. [...]. Le mie improvvisazioni sono molto focalizzate. Metto in primo piano una precisa qualità e tento di delimitare bene il compito. Per esempio un compito è quello di immaginarsi dei punti nello spazio in modo che il corpo del danzatore sia spinto a proiettarsi oltre i propri limiti fisici. I corpi si intersecano e si sovrappongono. Così si formano linee e tensioni all'interno del corpo molto diverse rispetto a quando ci si pone un compito a due. Non si tratta, come nella contact improvisation, del contatto tra danzatori e del dare e ricevere il peso. Aggiungo sempre un obiettivo in più, talvolta anche tramite delle immagini che sviluppo a partire dalla tecnica release. Lavoro molto con gli elementi: per esempio immaginarsi che si è un corpo fluido avvolto soltanto da un sottile velo di plastica e osservare come può essere mostrato il contatto. Non è necessario che il contatto avvenga tra due persone, possono essere anche tre o un gruppo più grande. Si può immaginare poi che in questo telo di plastica vi sia un buco da cui esce qualcosa. Poi si inventa un breve racconto corporeo. Quando per esempio ho lavorato attorno all'idea delle ossa, si saltava velocemente da una situazione all'altra e di conseguenza spariva qualsiasi fluidità del movimento. Non ci si ricordava più della contact improvisation nel senso classico perché i movimenti erano molto duri, tuttavia i danzatori stavano facendo proprio della contact, che può essere manipolatoria e limitante, e questo dischiude altre possibilità ancora. È così che in un'occasione abbiamo lavorato soltanto sul contatto attraverso la pelle: i danzatori la sollevavano in più punti, ne osservavano le pieghe e le toccavano e, a partire da un obiettivo ben specifico, sviluppavano una sequenza di danza. Si tratta di cercare tutte le possibilità entro i limiti imposti da un compito preciso.<sup>21</sup>

Dalle parole di Waltz emerge che, in linea con il processo compositivo di Bausch, la coreografa utilizza frequentemente domande e stimoli rivolti ai danzatori come

---

<sup>21</sup> *Ivi*, pp. 14-16.

strumento per generare materiale coreografico; tuttavia, nel suo caso tali sollecitazioni non si orientano alle esperienze personali ed emotive dei danzatori come Bausch – ad eccezione di *insideout* (2003) (vedi oltre) –, ma esplorano delle possibilità di movimento e relazione del corpo nello spazio, guidate da compiti chiari e delimitati, come una qualità di movimento da esplorare o un'immagine mentale da seguire. Questo ha fatto sì che negli anni si sviluppasse un linguaggio particolare, che non è facilmente comprensibile per chi viene dall'esterno della compagnia, per questo i nuovi arrivati devono inizialmente entrare in contatto con tale linguaggio. Il paragrafo seguente sarà dedicato all'organismo centrale nella carriera di Sasha Waltz: la sua compagnia, Sasha Waltz & Guests.

## 1.2. La compagnia Sasha Waltz & Guests

Già prima della fondazione ufficiale della compagnia, avvenuta dopo la prima berlinese di *Twenty to eight* nel 1993 – trampolino di lancio della compagnia –, Waltz e suo marito Jochen Sandig avevano immaginato la creazione di uno spazio dedicato alla produzione coreografica. I due presentarono infatti una proposta all'amministrazione culturale di Berlino per rilevare gli Hackesche Höfe – un complesso di cortili interni storici situato nel quartiere Mitte di Berlino –, che all'epoca erano vuoti e in stato di forte degrado, con l'intenzione di trasformarli in un centro per la danza.<sup>22</sup> Sebbene la richiesta non venne accolta, l'idea di uno spazio di produzione interconnesso rimase centrale nella loro visione artistica. Questo progetto si concretizzò pochi anni più tardi con la creazione di una rete di produzione che trovò inizialmente sede nei Sophiensäle e che, nel 2006, avrebbe trovato una forma ancora più strutturata con il Radialsystem. La denominazione della compagnia possedeva fin dall'inizio una dimensione programmatica.<sup>23</sup> Il nome Sasha Waltz & Guests indicava esplicitamente la volontà di costruire un ensemble aperto, nel quale ogni partecipante potesse assumere un ruolo attivo all'interno del processo creativo e produttivo. Sebbene Waltz mantenesse una posizione centrale come coreografa, il lavoro della compagnia si configurava come un sistema collaborativo in cui i membri erano considerati a tutti gli effetti co-produttori

---

<sup>22</sup> Cfr. MICHAELA SCHLAGENWERT (a cura di), *Nahaufnahme Sasha Waltz. Gespräche mit Michaela Schlagewert*, Alexander Verlag, Berlin, 2012, p. 42.

<sup>23</sup> Cfr. *Ibidem*.

del progetto artistico. Tra il 2000 e il 2005 la compagnia lavorò sotto l'egida della Schaubühne am Lehniner Platz – uno dei teatri più importanti di Berlino –, motivo per il quale in quel periodo la compagnia appare spesso denominata come Sasha Waltz & Guests / Schaubühne am Lehniner Platz. In seguito, la scelta di riprendere il nome originario della compagnia rispondeva alla volontà di riaffermare il modello di lavoro in rete che ne aveva caratterizzato le origini e che non aveva potuto svilupparsi pienamente nel contesto istituzionale della Schaubühne.<sup>24</sup> Il ritorno a questa struttura organizzativa nel 2006, coincidente con il trasferimento negli spazi del Radialsystem, consentiva di riprendere e ampliare la dimensione di collaborazione e interconnessione tra artisti e progetti. Nel corso degli anni, la compagnia ha attraversato diverse generazioni di interpreti, mantenendo tuttavia una notevole continuità artistica. Nella trilogia iniziale che ha lanciato la compagnia nell'ambiente berlinese – *Travelogue I – Twenty to eight* (1993), *Travelogue II – Tears break fast* (1994), *Travelogue III – All Ways Six Steps* (1995) – appaiono i nomi della prima generazione di danzatori: Nasser Martin Gousset, Thomas Lehmen, Takako Suzuki, Charlotte Zerbey, Akos Hargitai, Bo Madsen, Cécile Mertens. Mentre, nella trilogia successiva, grazie alla quale Sasha Waltz si afferma definitivamente sulla scena coreografica internazionale – *Körper* (2000), *S* (2000), *noBody* (2002) – emergono i nomi degli ulteriori interpreti che instaureranno un rapporto solido e duraturo con la compagnia: Davide Camplani, Nadia Cusimano, Lisa Densem, Juan Kruz Diaz de Garaio Esnaola, Luc Dunberry, Nicola Mascia, Grayson Milwood, Joaquin Nabi Olsson, Virgis Poudziunas, Claudia de Serpa Soares, Laurie Young, Sigal Zouk-Harder, Clémentine Deluy. Waltz si è trovata a lavorare progressivamente con la terza, la quarta e la quinta generazione di danzatori, mentre parallelamente si è sviluppata una vasta rete di collaborazioni. All'interno di questa rete rientrano anche artisti che hanno iniziato il proprio percorso come interpreti nella compagnia e che successivamente hanno intrapreso una carriera coreografica autonoma. Un esempio significativo è rappresentato da Nasser Martin-Gousset, performer di rilievo nella prima trilogia *Travelogue*, i cui lavori sono stati coprodotti dalla compagnia anche dopo il suo passaggio alla coreografia. Analogamente, la rete produttiva di Sasha Waltz & Guests include progetti sviluppati da ex membri o da artisti ospiti, configurandosi così come un ecosistema creativo in cui le relazioni artistiche

---

<sup>24</sup> Cfr. *Ibidem*.

continuano a evolversi anche oltre la permanenza stabile nella compagnia. In questo contesto, la pratica coreografica è concepita come un processo di trasmissione e trasformazione delle competenze. Secondo Waltz, nel metodo di lavoro della compagnia quasi ogni danzatore arriva, prima o poi, a confrontarsi con la coreografia. Alcuni interpreti storici, come Juan Kruz Diaz de Garaio Esnaola e Luc Dunberry, entrati nella compagnia nel 1996 durante la creazione di *Allee der Kosmonauten*, sono progressivamente diventati coreografi associati. Questo sviluppo testimonia la natura dinamica della compagnia, che non si limita a produrre spettacoli, ma favorisce anche la crescita artistica dei propri membri.<sup>25</sup>

Un elemento fondamentale del lavoro di Waltz riguarda lo sviluppo di un linguaggio del movimento condiviso, costruito nel tempo attraverso la pratica collettiva. Nel corso degli anni, all'interno della compagnia si è formato un sistema di metodi, tecniche e terminologie specifiche che funzionano come strumenti di comunicazione tra lei e i danzatori. Alcuni termini designano particolari sequenze o principi di movimento: pur potendo assumere forme diverse, queste sequenze seguono determinate logiche strutturali riconosciute dai membri dell'ensemble. Con il tempo, tali elementi sono stati memorizzati dai danzatori e sono entrati a far parte del loro repertorio corporeo. Questo vocabolario non è statico, ma si arricchisce continuamente attraverso il lavoro creativo, dando origine a un sistema in costante evoluzione. Il processo di apprendimento avviene attraverso un accumulo progressivo di esperienze fisiche. Con ogni nuova produzione, i danzatori acquisiscono ulteriori competenze tecniche e ampliano il proprio bagaglio di possibilità espressive. Le informazioni raccolte nel tempo – nuove tecniche, qualità di movimento, “colori” corporei – vengono interiorizzate e conservate come risorse disponibili per il lavoro futuro. Quando i danzatori improvvisano all'interno di questo linguaggio condiviso, attingono a tale patrimonio comune, contribuendo a rafforzare il senso di unità del gruppo. Allo stesso tempo, l'ingresso di nuovi membri introduce elementi estranei a questo sistema, portando con sé altre esperienze corporee e altre qualità di movimento. L'integrazione di questi nuovi contributi richiede tempo, poiché la comunicazione basata su un linguaggio corporeo comune si costruisce progressivamente attraverso la pratica condivisa. Il lavoro di Waltz si caratterizza

---

<sup>25</sup> Cfr. *Ivi*, p. 43.

inoltre per un equilibrio tra unità estetica e individualità dei performer. Pur sviluppando una propria estetica coreografica riconoscibile, la coreografa cerca di preservare le caratteristiche individuali dei danzatori. Ogni interprete possiede infatti una specifica percezione del tempo e del movimento, che viene considerata una risorsa creativa piuttosto che un elemento da uniformare completamente. Anche quando la coreografa interviene nel plasmare determinate strutture sceniche, rimane l'intenzione di conservare le idiosincrasie dei singoli corpi. Una scelta significativa in questo senso riguarda la decisione di Waltz di smettere di danzare nei propri spettacoli dopo le prime produzioni. Nella trilogia *Travelogue* la coreografa era presente in scena come interprete; successivamente preferì ritirarsi dal palco per lasciare maggiore spazio alla creatività dei danzatori.<sup>26</sup>

Waltz non ha lavorato esclusivamente con la propria compagnia nel corso della sua storia lavorativa. Nel 2006 produce infatti *Fantasie*, una breve creazione della durata di circa venti minuti concepita per l'Opéra de Lyon, mentre nel 2007 lavora con il Balletto dell'Opéra National de Paris per la messa in scena di *Roméo et Juliette*. Tuttavia, la coreografa sottolinea come la collaborazione con un gruppo che ha sviluppato nel tempo una base comune di conoscenze consenta di esplorare il lavoro coreografico in modo più approfondito.<sup>27</sup> Quando questa base condivisa è ormai consolidata, la compagnia possiede la capacità di elaborare materiale creativo in tempi molto rapidi. Proprio questa facilità operativa rappresenta però anche un rischio: affidarsi eccessivamente a un linguaggio già stabilito può portare a una forma di stagnazione artistica. Per evitare questo pericolo, Waltz insiste sulla necessità di mantenere il lavoro in uno stato di continua ricerca, aprendo costantemente nuovi orizzonti e introducendo nuove sfide all'interno del processo creativo. La compagnia Sasha Waltz & Guests è inoltre una vera e propria impresa familiare: oltre alla coreografa Sasha Waltz, ne fanno parte il marito e manager Jochen Sandig e la sorella Yoreme Waltz, musicologa.<sup>28</sup> All'interno di questa dinamica Yoreme Waltz appare in diverse produzioni come dramaturg, oltre a collaborare con l'area della produzione artistica e organizzativa della compagnia. Anche Sandig, co-fondatore della compagnia,

---

<sup>26</sup> Cfr. Ivi, pp. 43-46.

<sup>27</sup> Cfr. Ivi, p. 48.

<sup>28</sup> Cfr. Ivi, p. 49.

ha svolto il ruolo di dramaturg all'interno di alcuni spettacoli, ma appare principalmente come manager. Sasha Waltz e Jochen Sandig hanno inoltre due figli, László e Sophia, nati rispettivamente nel 1997 e nel 2002. László appare fin da bambino negli spettacoli della madre, come *Dido & Aeneas* (2005) e *Medea* (2007).

### 1.3. Il lavoro di Sasha Waltz

Come si approfondirà meglio nel Capitolo 3, il punto di partenza del processo creativo di Waltz è sempre lo spazio. L'importante rapporto con lo spazio emerge fin dall'inizio della sua carriera coreografica. Le sue prime tre produzioni, riunite successivamente nella trilogia *Travelogue*, rappresentano infatti un'esplorazione degli spazi quotidiani. Il primo lavoro della trilogia, *Twenty to eight*, presentato nel 1993 a Groningen, nei Paesi Bassi, mette in scena la vita all'interno di un appartamento condiviso, ambientato principalmente in cucina. La coreografia si sviluppa tra suoni domestici – il ronzio delle macchine da cucire, il tintinnio delle stoviglie – alternati a musiche come il tango o composizioni per archi. Gli oggetti della quotidianità assumono un ruolo attivo: letti che si aprono e si chiudono, porte e stoviglie che sembrano muoversi autonomamente.<sup>29</sup> Il lavoro è caratterizzato da un'estetica grottesca e surreale, ma allo stesso tempo da una leggerezza giovanile che definisce fin da subito il tono della poetica della coreografa. Waltz ricorda nei seguenti termini come è iniziato il lavoro su *Twenty to eight*:

Nel 1990 mi trasferii a Berlino perché il muro cadde ed ero interessata alla storia della città, l'amavo e volevo viverci. Feci domanda per un progetto interdisciplinare chiamato *dialog* presso il Künstlerhaus Bethanien, invitai artisti provenienti da diverse discipline e feci sei performance. Il pezzo *Twenty to eight* è nato da una di queste improvvisazioni alle quali decisi di continuare a lavorare. Facevano parte di quel gruppo Takako Suzuki, Nasser Martin-Gousset, Akos Hargitai e Charlotte Zerbey. Con loro, decisi di approfondire quella ricerca prendendo azioni quotidiane e sviluppando da lì la danza.<sup>30</sup>

Questa ricerca sugli spazi domestici prosegue in *Tears break fast* (1994), ambientato tra un bagno e un bar, e in *All Ways Six Steps* (1995), in cui viene ricostruita fedelmente sul

---

<sup>29</sup> Cfr. *Ivi*, p. 9.

<sup>30</sup> CAMPANELLI, *Sasha Waltz & Guests* cit., p. 28.

palcoscenico una stanza d'albergo parigina, luogo nel quale la coreografa aveva trasferito le prove a causa dell'atmosfera poco stimolante della sala prove originaria.

Una prima svolta a questi progetti iniziali avviene nel 1996 con *Allee der Kosmonauten*. In questo lavoro Waltz si allontana dagli spazi domestici per rivolgere l'attenzione a contesti sociali più ampi. Per la creazione dello spettacolo la coreografa conduce interviste con diverse famiglie residenti nei quartieri di edilizia prefabbricata di Marzahn a Berlino. Il lavoro esplora le tensioni generate dalla vita negli appartamenti standardizzati, dove la vicinanza fisica tra gli abitanti produce allo stesso tempo familiarità ed estraneità.<sup>31</sup> Tre generazioni si muovono in una dimensione scenica che mescola quotidianità, inquietudine e assurdo, riflettendo sulle dinamiche sociali e sui rapporti interpersonali. In un'intervista la coreografa afferma che lo stimolo per la creazione di *Allee der Kosmonauten* avvenne con la caduta del muro di Berlino:

Quando iniziai a lavorarvi era il 1995, esattamente cinque anni dopo la riunificazione e sei anni dopo la caduta del muro. La parte Est di Berlino era completamente diversa dalla parte Ovest, dove abitavo. Alcuni quartieri che ora sono raggiungibili facilmente, sembravano far parte di un'altra città. Così pensai che volevo affrontare questo tema. Intervistai persone che abitavano in *Allee der Kosmonauten* e, da queste storie, creai la drammaturgia del pezzo che descrive le dinamiche di una famiglia. Oggi potrebbe essere una qualsiasi famiglia, non solo della Germania dell'Est, ma all'epoca i contrasti erano profondi e per me, lavorare a questo pezzo rappresentò l'occasione per confrontarmi con me stessa e conoscere una realtà che non era quella mia di artista.<sup>32</sup>

Come nella trilogia *Travelogue*, anche in questo lavoro – e nei successivi *Zweiland* (1997) e *Na Zemlje* (1998) – lo spazio non è soltanto il contesto dell'azione scenica, ma diventa un vero e proprio elemento drammaturgico. Gli ambienti raccontano storie e conservano le tracce delle relazioni tra individui e oggetti, trasformandosi in presenze quasi autonome che influenzano il comportamento dei performer. *Allee der Kosmonauten* segna inoltre un passaggio importante anche sul piano istituzionale: nel

---

<sup>31</sup> Cfr. SCHLAGENWERT, *Nahaufnahme Sasha Waltz* cit., p. 10.

<sup>32</sup> CAMPANELLI, *Sasha Waltz & Guests* cit., p. 28.

1996 lo spettacolo inaugura il teatro Sophiensæle a Berlino-Mitte, fondato da Waltz insieme al marito e manager Jochen Sandig e ad altri artisti della scena indipendente berlinese. Situato in un edificio storico legato al movimento operaio, il teatro diventa rapidamente uno dei principali centri della danza e del teatro indipendente della città. Grazie a questo lavoro la coreografa riceve il suo primo invito al prestigioso Berliner Theatertreffen. Un secondo invito arriva nel 2000, anno in cui Waltz inaugura una nuova fase della propria carriera entrando nella direzione della Schaubühne am Lehniner Platz insieme al regista Thomas Ostermeier, al drammaturgo Jens Hillje e a Sandig.<sup>33</sup> Lo spettacolo *Körper* (2000) segna l'inizio di questa nuova fase. Con esso la coreografa avvia una ricerca più astratta sul corpo umano, abbandonando progressivamente la dimensione narrativa e la leggerezza giocosa delle prime opere. Waltz ritrova proprio nel cambio spaziale dello Schaubühne il trampolino di lancio per il proprio cambiamento poetico:

Effettivamente questo è stato il cambiamento più significativo. Credo che sia dipeso da molti fattori, tra cui anche il cambiamento di “spazio”. Dalle Sophiensæle ci trasferimmo allo Schaubühne, il che significò passare da un piccolo a un grande palco. Ciò comportava che avrei lavorato per un pubblico molto più vasto e anche molto più distante dal palco, la qual cosa mi spinse a considerare e a risolvere un ulteriore problema, quello di proiettare più lontano il pezzo, per raggiungere anche il pubblico seduto nelle ultime file. Oltretutto avevo già fatto anche la seconda trilogia: *Allee der Kosmonauten*, *Zweiland* e *Na Zemlje* che fu l'ultimo pezzo presentato alle Sophiensæle, una coreografia molto allegra e teatrale. A tutto questo si aggiunga che mio figlio aveva compiuto due anni, la qual cosa segnò in me un profondo cambiamento non solo come donna e madre, ma anche come artista. Iniziai a osservare ciò che accade al corpo e a farmi domande sulla vita, a riflettere su molti temi, non più sociali, quanto filosofici. Tutte queste circostanze, ma soprattutto le questioni esistenziali che riguardano noi essere umani e la nostra vita, mi spinsero a creare *Körper*. Mentre ci stavo lavorando, già molte altre domande si affacciavano alla mia mente, tanto da avere già pronti gli interrogativi per le produzioni successive (*S* and *noBody*).<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> Cfr. SCHLAGENWERT, *Nahaufnahme Sasha Waltz* cit., p. 10.

<sup>34</sup> CAMPANELLI, *Sasha Waltz & Guests* cit., p. 29.

Il tema di *Körper* è il corpo umano, strutturato e diviso in quattro sottotemi. Il primo è il sistema-corpo, ovvero la natura del corpo materiale: il corpo fluido, il corpo-ossa, il sistema nervoso, la pelle. Il secondo è il corpo e lo spazio, il terzo il corpo e la medicina e il quarto il corpo e la storia. Da *Körper* seguiranno *S* (2000), che mette a fuoco aspetti tralasciati nello spettacolo precedente come la sessualità e il sogno, e *noBody* (2002) che apre alla dimensione metafisica del corpo e della morte. Nel 2003 presenta presso la Helmut List Halle di Graz *insideout*, un'installazione coreografica che modifica la modalità tradizionale di fruizione dello spettacolo. In questo lavoro lo spettatore non è vincolato a una posizione fissa, ma può muoversi liberamente nello spazio scenico, avvicinandosi alla performance secondo un'esperienza individuale e personale, in modo analogo alla visita di una mostra d'arte. Il progetto è stato sviluppato come una produzione interdisciplinare, realizzata con la partecipazione di diciannove danzatori e dieci musicisti. Similmente alla procedura creativa di Bausch, il materiale drammaturgico prende avvio dalle storie di vita personali dei performer, attraverso le quali vengono esplorati temi legati ai valori sociali e individuali, agli stili di vita e ai simboli di status.

Nel 2004 Waltz si confronta per la prima volta con la musica classica con *Impromptus*, basato sulle omonime composizioni di Franz Schubert, progetto che funge da ricerca iniziale per la prima realizzazione operistica, *Dido & Aeneas*, presentata al Grand Théâtre de Luxembourg nel 2005. Inoltre, sempre nel 2005, con il debutto di *Gezeiten*, la coreografa ha già lasciato la Schaubühne e la compagnia torna a operare in forma indipendente. Parallelamente prende forma un nuovo centro di produzione artistica: il Radialsystem, fondato da Sandig insieme a Folkert Uhde, direttore dell'Akademie für Alte Musik Berlin. Situato lungo il fiume Sprea, l'edificio – un'ex stazione di pompaggio riconvertita – diventa un luogo dedicato alla sperimentazione interdisciplinare tra danza, musica e arti performative.<sup>35</sup> Nel 2006 lo spazio viene inaugurato con il progetto *Dialoge 06 – Radiale Systeme*, un evento che coinvolge oltre cento artisti e trasforma l'intero edificio in un ambiente performativo diffuso. Dopo la prima produzione operistica seguono: *Medea* (2007), opera contemporanea composta da Pascal Dusapin; *Roméo et Juliette* (2007), *symphonie dramatique* di Hector Berlioz;

---

<sup>35</sup> Cfr. SCHLAGENWERT, *Nahaufnahme Sasha Waltz* cit., pp. 11-12.

*Passion* (2010), su musica di Pascal Dusapin; *Matsukaze* (2011), di Toshio Hosokawa. Nel 2013 Waltz si confronta con due capisaldi della storia della danza, *Le Sacre du printemps* – per il centenario la prima parigina dei Ballets Russes (1913) – e *L'Après-midi d'un faune* – rielaborato in una seconda versione nel 2024. Nel 2014 produce le regie per altre due opere, *Orfeo* su musica di Claudio Monteverdi e *Tannhäuser* di Richard Wagner.<sup>36</sup>

Dal 2017, dopo un lungo periodo in cui produce perlopiù regie coreografiche per opere, «stanca di dover discutere ogni decisione con altre persone» come lei stessa dichiara,<sup>37</sup> torna a creare liberamente performance incentrate solo sulla danza; è la volta di *Kreatur* (2017), *Women* (2017), *Exodos* (2018), *rauschen* (2019), *Remains* (2020). Nel 2021 la pandemia da covid-19 ha un impatto significativo sulla compagnia. La performance *In C* infatti viene rappresentata per la prima volta al Radialsystem in forma di livestream. Anche la struttura coreografica e il metodo di lavoro mutano: il sistema su cui si basa *In C*, brano costituito da cinquantatré frasi di movimento basato sulla musica di Terry Riley, che possono essere ripetuti e combinati liberamente entro regole precise, si presta particolarmente a un contesto di lavoro frammentato e adattabile, che consente ai danzatori di lavorare in condizioni di distanziamento. Questo spettacolo ricorda, seppur con delle divergenze sostanziali, la performance *Set and Reset* (1983) di Trisha Brown. Anche tale performance si basa, come in *In C*, su moduli compositivi che possono essere elaborate a partire dai danzatori; tuttavia, mentre la struttura di *In C* segue una forma molto rigorosa e dichiarata, *Set and Reset* è più fluido e basato sull'improvvisazione guidata. *In C* presenta comunque una forte matrice legata alla post-modern dance, dal momento che rinuncia ad una struttura tematica, concentrandosi sul puro movimento.

Nel 2023 Waltz torna a lavorare con la musica classica con lo spettacolo *Beethoven 7*, costruito sulla Sinfonia N. 7 di Ludwig van Beethoven, ma preceduta da una prima parte accompagnata dalla musica elettronica del compositore cileno Diego

---

<sup>36</sup> Per un approfondimento sulla produzione artistica di Sasha Waltz, si rimanda al sito ufficiale della compagnia <https://www.sashawaltz.de/startseite>, fonte dei riferimenti relativi a tutti i lavori citati nel presente elaborato.

<sup>37</sup> CAMPANELLI, *Sasha Waltz & Guests* cit., p. 30.

Noguera. Mentre, nel 2024 si avvicina per la prima volta all'opera sacra con *St. John Passion* di Bach, per celebrare i trecento anni dalla prima rappresentazione. Sulla musica di Noguera è basato anche l'ultimo recente lavoro di Waltz, *for the time being* (2026). In questo progetto la coreografa torna ad esibirsi come interprete dopo tanti anni. Questa creazione si configura come una pratica collettiva di esperienza del momento presente piuttosto che come una coreografia tradizionale rigidamente strutturata. Waltz ha ideato il lavoro orientandolo verso l'esplorazione sensoriale dell'istante, abbracciando stati di coscienza alterati attraverso il movimento, la voce e il linguaggio. La creazione trae ispirazione da tecniche come l'Authentic Movement di Mary Starks Whitehouse e dai principi del Deep Listening, promuovendo l'accoglimento radicale delle azioni e delle reazioni di ciascun interprete all'interno del collettivo senza giudizio.

L'abilità di Sasha Waltz di lavorare con lo spazio trova piena espressione nelle performance *site-specific*. Le performance *site-specific* nascono dal rifiuto, tipico della post-modern dance, di confinare l'arte performativa ai luoghi convenzionali. Si tratta di creazioni progettate per uno spazio specifico, al di fuori di teatri o contesti tradizionali, in cui l'ambiente stesso diventa componente integrante e attiva dell'opera. Come sottolinea Cristina Righi:

Per la danza, [...], si tratta di coreografie così appositamente create 'per' luoghi particolari che non solo non possono essere eseguite altrove, ma per le quali, addirittura, il movimento stesso scaturisce dalla relazione speciale che si instaura tra quello specifico spazio e i danzatori. La coreografia *site-specific* è inseparabile dal luogo per il quale è creata poiché coreografare *site-specific* mette danza e luogo in una condizione di interdipendenza reciproca, legandoli in un sodalizio che li rende indissolubili nel contesto della creazione e della produzione di quella specifica opera.<sup>38</sup>

Come performance *site-specific*, Waltz crea numerosi spettacoli – denominati *Dialogue* – in differenti spazi non convenzionali; per citarne alcuni: *Dialogue '99/I – Sophiensæle*

---

<sup>38</sup> CRISTINA RIGHI, *Coreografare site-specific. Luogo che plasma, danza che trasforma*, «Riscrivere lo spazio: pratiche e performance urbane», EIC, 2, 2008, pp. 23-31: 24.

(1999) è creato per gli spazi della Sophiensæle; *Dialogue '99/II – Jüdisches Museum* (1999) inaugura il Jewish Museum di Berlino, inoltre, fu la creazione preparatoria a *Körper* (2000); *Dialogue 07 – Pergamonmuseum* (2007) è ambientata al Pergamonmuseum di Berlino e funse da materiale preparatorio per *Medea* (2007); *Dialogue 09 – MAXXI* (2009) prese vita al Museo MAXXI di Roma; *Dialogue 09 – Neues Museum* (2009), ambientato al Neues Museum di Berlino. Sulle sue creazioni *site-specific* si esprime Waltz:

È come se l'architettura diventasse un partner, un corpo che scopri, e tu lo ascolti analizzando le linee energetiche, i punti dai quali si percepiscono sensazioni profonde. Di solito devo progettare come far fluire il pubblico, questo è importante perché ogni spazio ha le sue regole, una sua propria drammaturgia. Di solito lavoro anche con la storia del luogo in cui prenderà vita la performance. Nel caso del Neues Museum, per esempio, mi riferii al tempo in cui fu costruito e anche alla collezione egiziana che avrebbe ospitato, quindi presi elementi e gestualità di pratiche funerarie in Egitto. Per il Maxxi, essendo stato una prigionia, ho fatto riferimento alle esecuzioni che sono avvenute al suo interno. Per l'Elbphilharmonie, essendo una nuova costruzione, non mi fu possibile trarre ispirazione dalla storia dell'edificio, ma mi riferii al porto e all'idea del viaggio, a cosa significa lasciare qualcosa alle spalle, arrivare, e ad altre idee su cosa potesse rappresentare quel luogo di partenze. Ogni spazio è differente e io rispondo alla realtà che trovo, ai materiali, alle forme, alle geometrie. Mi piace toccare e creare un contatto fisico con i muri e con gli altri elementi architettonici per trovare ispirazione, anche se in queste occasioni arrivo sempre con un progetto, perché il tempo a disposizione è molto breve.<sup>39</sup>

Spesso i *Dialogue* fungono da studi preliminari che sfociano in spettacoli più articolati. Questa pratica di ricerca è alla base del processo creativo di Sasha Waltz fin dagli esordi, con *Twenty to eight*. L'approccio di Waltz consiste nel rendere il lavoro creativo trasparente allo spettatore, consentendo una sorta di osservazione del laboratorio di lavoro e stimolando la riflessione sulla genesi coreografica. I lavori di Waltz possono quindi riassumersi entro diverse fasi creative: una prima fase è quella della ricerca della coreografa su un preciso tema; la seconda fase è la creazione preliminare del materiale

---

<sup>39</sup> CAMPANELLI, *Sasha Waltz & Guests* cit., p. 31.

coreografico tramite le improvvisazioni dei danzatori della sua compagnia; mentre nella fase successiva Waltz seleziona ed elabora i materiali nati dalle improvvisazioni per determinarne una macrostruttura, che confluirà nella creazione dell'evento spettacolare.

#### 1.4. Le *choreographische Opern*

Nel lavoro di Sasha Waltz anche il rapporto con la musica si configura come un elemento centrale del processo creativo, caratterizzato da un intenso dialogo con i compositori, soprattutto nell'ambito della musica contemporanea. A differenza delle produzioni operistiche – in cui il confronto avviene principalmente con gli interpreti – nelle creazioni originali si instaura una collaborazione diretta e dinamica con i compositori, fondata su uno scambio continuo di energie e impulsi. La musica nasce infatti in parallelo al processo coreografico, in una dimensione condivisa e ancora “viva”, che la coreografa assorbe, rielabora e integra nel proprio lavoro. Nelle prime fasi del lavoro, la coreografa espone in modo dettagliato ai compositori le idee, i temi e le qualità espressive che intende sviluppare. A partire da questi input, i compositori elaborano autonomamente il materiale musicale, che viene successivamente condiviso e rielaborato all'interno del processo creativo comune. Ne deriva uno sviluppo parallelo e simultaneo di musica e coreografia: pur mantenendo una relativa autonomia, i due ambiti crescono insieme, alimentati da un costante confronto reciproco e da un comune orizzonte tematico. Un vasto numero di lavori di Sasha Waltz si fonda su questo principio, poiché prevede l'impiego di musiche e materiali appositamente concepiti per la singola performance. Una prima significativa deviazione da questo approccio si verifica con *Impromptus* (2004), in cui la coreografa si confronta per la prima volta con una partitura preesistente, appartenente al repertorio della musica eurocolta, nello specifico quella di Franz Schubert. Tale esperienza rappresenta una fase preliminare fondamentale per la sua prima messa in scena di un'opera, *Dido & Aeneas* (2005) di Henry Purcell. A proposito della scoperta di questo nuovo genere, Waltz afferma:

Inizialmente l'impulso è venuto dall'esterno. Ci sono state richieste da parte di vari direttori di teatro dopo *Körper*, ma le ho rifiutate tutte. Ero interessata soprattutto alla musica antica e volevo prendermi il mio tempo. Quando è arrivata una richiesta da parte dell'Opera di Stato di Berlino, è coincisa con la produzione di

*insideout*. Ma siamo rimasti in dialogo con l'Opera di Stato e alla fine abbiamo proposto noi stessi una nuova produzione. Abbiamo sviluppato l'idea insieme a Folkert Uhde, il direttore dell'Akademie für Alte Musik, che era responsabile della produzione. E alla fine, con la Staatsoper e il Grand Théâtre de Luxembourg come partner, abbiamo messo in scena *Dido & Aeneas* come produzione indipendente dell'Akademie für Alte Musik e di Sasha Waltz & Guests.<sup>40</sup>

Fin da questo primo approccio all'opera, risulta evidente come Waltz individui nel principio della *Gesamtkunstwerk* il fondamento della propria ricerca artistica in ambito operistico. Tale concetto, teorizzato da Richard Wagner nel XIX secolo, designa l'idea di un'opera d'arte totale, nella quale tutte le componenti dello spettacolo – musica, danza, teatro, arti visive, scenografia, luci e costumi – concorrono alla creazione di un evento unitario, superando la tradizionale separazione tra le arti. In questo contesto, Waltz introduce il termine «choreographische Oper» (opera coreografica) per definire le proprie regie operistiche, sottolineando il ruolo strutturale, e non meramente ornamentale, attribuito alla danza:

Il concetto di fondere tutti gli elementi distinti in un'opera d'arte totale era alla base, agli albori, dell'opera europea, così come le sue aspirazioni, solo che è diventata sempre più statica e la danza si è allontanata sempre di più. Con la mia opera coreografica, la danza è di nuovo su un piano di parità, quasi l'elemento dominante.<sup>41</sup>

---

<sup>40</sup> SCHLAGENWERT, *Nahaufnahme Sasha Waltz* cit., pp. 69-70 («Der Impuls kam zunächst von außen. Es gab nach *Körper* Anfragen von verschiedenen Intendanten, aber das habe ich alles abgelehnt. Ich hatte vor allem Interesse an der Alten Musik, und ich wollte mir Zeit lassen. Als dann eine Anfrage von der Berliner Staatsoper kam, fiel das terminlich mitten in die Produktion von *insideout*. Aber wir sind mit der Staatsoper im Gespräch geblieben und haben schließlich selbst eine Neuproduktion vorgeschlagen. Entwickelt haben wir die Idee gemeinsam mit Folkert Uhde, dem Manager der Akademie für Alte Musik, der meine Arbeit damals schon über längere Zeit mitverfolgt hatte. Und am Ende haben wir, mit der Staatsoper und dem Grand Théâtre de Luxembourg als Partner, *Dido & Aeneas* als eine eigenständige Produktion der Akademie für Alte Musik und von Sasha Waltz & Guests herausgebracht»).

<sup>41</sup> SASHA WALTZ, TOSHIO HOSOKAWA, ILKA SEIFERT, *Beauty in Impermanence*, in *Matsukaze*, programma di sala a cura di YOREME WALTZ, ANNE WAGNER, ILKA SEIFERT, Druckvogt GmgH, Berlin, 2011, p. 84 («The concept of blending all the discrete elements into a total work of art once underlay, in its infancy, European Opera – also its aspirations – only it became increasingly static and the dance became ever further removed. With my choreographic opera dance is again on an equal footing, almost the dominant element even»).

Per me l'opera offre davvero la possibilità di un *Gesamtkunstwerk*. Lavoro costantemente per combinare danza, canto, musica e spazio in un'unità coesa. Per me la danza non è un riempitivo, ma una voce che, come l'orchestra, segue la propria partitura. La danza porta il suo livello narrativo all'azione. Anche se nell'opera c'è un libretto scritto, naturalmente si può raccontare una storia molto bene anche con il corpo.<sup>42</sup>

Riflettendo sulle sue prime sperimentazioni in ambito operistico, Waltz chiarisce infine la propria concezione del rapporto tra danza e opera:

Non direi che la danza sia a servizio dell'opera. Definirei questi pezzi come “opere coreografate”. Non ho mai voluto semplicemente mettere la danza all'interno di un'opera in cui la storia è narrata dal solista e i danzatori sono lì soltanto per il divertissement. Quando ho approcciato questi lavori, la mia intenzione era di raccontare le storie attraverso il movimento e rompere la gerarchia che esiste in ogni opera: direttore, orchestra, solisti, coro e solo alla fine i danzatori. Volevo creare un pezzo in cui tutti fossero sullo stesso piano, con la stessa importanza. Volevo che tutti insieme raccontassero la storia: il coro muovendosi, a volte anche i musicisti, così come alcuni ballerini cantando. La mia ispirazione era proprio: come possiamo influenzarci, come possiamo imparare e insegnare cose l'uno all'altro e creare un pezzo unitario e armonico? Volevo che la danza, al pari della musica, avesse la sua importanza nella narrazione. Per questo non direi che la danza è a supporto dell'opera musicale, ma un tutt'uno con essa. Senza la danza, questi pezzi sarebbero qualcosa di diverso, non potrebbero esistere. Solo perché la danza è lì si possono percepire così come sono ed è questa la ragione per cui non ho mai voluto collaborare con un direttore. L'esplorazione, in questi pezzi, consiste nel lavorare con la musica e con gli strumenti, capire cosa è possibile fare, quanto si può spingere, quanto si possono mettere alla prova i cantanti e gli stessi danzatori.<sup>43</sup>

---

<sup>42</sup> SCHLAGENWERT, *Nahaufnahme Sasha Waltz* cit., p. 101 («Ja, für mich bietet Oper wirklich diese Möglichkeit zu einem Gesamtkunstwerk. Ich arbeite immer weiter daran, daß Tanz, Gesang, Musik und Raum sich zu einer geschlossenen Einheit verbinden. Für mich ist der Tanz ja kein Füllmittel, sondern eine Stimme, die wie das Orchester eine eigene Partitur verfolgt. Der Tanz bringt eine eigene Erzählebene in das Geschehen hinein. Es gibt in der Oper zwar ein geschriebenes Libretto, aber man kann natürlich auch sehr gut mit dem Körper erzählen»).

<sup>43</sup> CAMPANELLI, *Sasha Waltz & Guests* cit., pp. 29-30.

Il ruolo strutturante della danza all'interno delle *choreographische Opern* è rintracciabile fin dal suo esordio con *Dido & Aeneas*. In questo spettacolo, tutti i ruoli cantati presenti in scena – Dido, Aeneas, Belinda, the Sorceress – sono affiancati da un corrispettivo danzante: uno o più danzatori “raddoppiano” la presenza dei personaggi attraverso il linguaggio coreografico. Tuttavia, la dimensione coreutica non è riservata esclusivamente ai danzatori: anche i cantanti, inclusi i membri del coro, partecipano attivamente al movimento scenico. Tale scelta rappresenta un elemento di novità rispetto ad altre celebri messe in scena di *Dido & Aeneas*, come quella coreografata da Mark Morris nel 1989. In questo allestimento, infatti, i cantanti e il coro restano collocati nella buca orchestrale o ai margini dello spazio scenico, mentre la scena è affidata interamente alla danza: sono i ballerini a incarnare la narrazione e i personaggi, traducendo gesti, emozioni e parole in movimento. Una posizione intermedia tra l'approccio di Morris e quello di Waltz è rappresentata dal Tanzoper *Orpheus und Eurydike* (1975) di Pina Bausch, basato sull'opera *Orphée et Eurydice* di Christoph Willibald Gluck. Come per *Dido & Aeneas* di Waltz, anche quest'opera rappresenta per Bausch il debutto alla regia di un'opera musicale. In *Orpheus und Eurydike* i cantanti principali – Orfeo, Euridice e Amore – sono presenti in scena e affiancati da danzatori che ne duplicano i ruoli; tuttavia, essi non si integrano pienamente alla coreografia, lasciando al corpo di ballo la responsabilità principale del linguaggio coreutico. Inoltre, il coro non compare in palcoscenico, ma canta fuori dalla scena. L'approccio di Waltz si avvicina maggiormente a quello sperimentato da Trisha Brown, nella sua prima esperienza di regista d'opera, con *Orfeo* (1998) di Claudio Monteverdi, dove la danza, al pari della musica, agisce come elemento coesivo fondamentale, capace di unire spazialmente e drammaturgicamente coro, solisti e danzatori. Un ulteriore elemento di continuità tra Brown e Waltz è rappresentato dal ruolo attivo attribuito alla scenografia e agli oggetti scenici. Nell'*Orfeo* di Brown, ad esempio, lo spettacolo si apre con una danzatrice nel ruolo della Musica sospesa in aria grazie a un sistema di funi e imbracature, che le consente di fluttuare, ruotare e attraversare lo spazio scenico con movimenti circolari. Questo dispositivo viene ripreso anche in una scena di *Dido & Aeneas* di Waltz. Inoltre, in *Dido & Aeneas* la scenografia, coerentemente con il principio di opera d'arte totale, non si configura come un elemento meramente decorativo, ma come uno strumento attivo del linguaggio coreografico, progettato per

condizionare e generare il movimento dei danzatori – aspetto che emergerà con ancora maggiore evidenza in *Roméo et Juliette* e *Matsukaze*. Un esempio emblematico si trova all’inizio dell’opera: nel prologo compare in scena un grande acquario colmo d’acqua, all’interno del quale i danzatori nuotano, evocando le figure di Febo, Venere e delle Nereidi presenti nel prologo originale,<sup>44</sup> ma anche il viaggio di Enea attraverso il Mediterraneo fino all’approdo a Cartagine e all’incontro con Didone.

L’opera successiva diretta da Waltz, *Medea* (2007), composta nel 1991 da Pascal Dusapin – che sarà oggetto di un’analisi approfondita nel Capitolo 2 – riprende l’impostazione di *Dido & Aeneas*, ma la declina in modo differente, in risposta alla specifica struttura drammaturgica dell’opera. Il libretto, tratto dal testo teatrale di Heiner Müller *Verkommenes ufer Medeamaterial landschaft mit Argonauten* (1983), prevede infatti la presenza di un unico personaggio in scena, Medea, mentre Giasone e la balia compaiono come voci registrate e il coro, pur presente, agisce fuori scena come eco della protagonista. Coerentemente con questa impostazione, Waltz porta in scena esclusivamente il ruolo vocale di Medea – interpretato nella prima al Grand Théâtre de Luxembourg da Caroline Stein – insieme ai danzatori della compagnia Sasha Waltz & Guests. In questo caso, Medea partecipa direttamente alla coreografia, mentre i danzatori non assumono più la funzione di doppi di personaggi specifici, come avveniva in *Dido & Aeneas*. Pur non esistendo un vero e proprio “doppio” di Medea, di Giasone o della balia, è comunque evidente come, in determinati momenti, i danzatori evochino alcune figure e dinamiche della vicenda. Sempre nel 2007 Waltz mette in scena presso l’Opéra Bastille di Parigi un riallestimento della *symphonie dramatique Roméo et Juliette* di Hector Berlioz – oggetto di analisi del Capitolo 4. Per la prima assoluta dello spettacolo, diversamente da quanto avviene nella maggior parte dei lavori della coreografa, il corpo di ballo non fu costituito dalla compagnia Sasha Waltz & Guests, bensì dal Balletto dell’Opéra National de Paris. Anche in questo caso, tuttavia, Waltz riprende l’impostazione già sperimentata in *Dido & Aeneas*, introducendo i doppi danzanti dei personaggi principali – Roméo, Juliette e Frère Laurent – e confermando così la centralità della danza come elemento strutturante della narrazione scenica. Trattandosi di una produzione caratterizzata da un organico coreutico e vocale

---

<sup>44</sup> Cfr. AVANZINI, *La funzione della musica nel teatrodanza di Pina Bausch e Sasha Waltz* cit, p. 120.

particolarmente ampio – che coinvolge circa un centinaio di interpreti – l’integrazione dei cantanti (tenore, contralto e basso nel ruolo di Frère Laurent) e del coro risulta meno incisiva rispetto alle opere precedenti, pur rimanendo significativa. Essi, infatti, partecipano comunque al movimento scenico, sebbene in maniera meno esibita, contribuendo all’unità complessiva dell’azione performativa. Un ruolo centrale è assunto dalla scenografia di *Roméo et Juliette*, costituita da due piattaforme bianche sovrapposte, collocate al centro della scena. Queste strutture, lungi dall’essere elementi statici, si trasformano nel corso dello spettacolo, modificando continuamente la configurazione dello spazio scenico e determinando, di conseguenza, le dinamiche del movimento coreografico in relazione alle loro diverse posizioni. All’inizio, le piattaforme si presentano abbassate, sovrapposte e leggermente inclinate in avanti. A partire dalla scena del balcone, la piattaforma superiore si solleva progressivamente, creando una distanza fisica tra Roméo, collocato sul piano inferiore, e Juliette, situata su quello superiore. Tale separazione spaziale si intensifica ulteriormente nella scena successiva alla morte apparente di Juliette, quando la piattaforma superiore si apre come una conchiglia, assumendo la forma di una parete verticale. Questa configurazione scenica diviene una potente metafora visiva della distanza ormai incolmabile tra i due amanti: Roméo tenta ripetutamente di scalare questa barriera, ma scivola ogni volta, fino a cedere inevitabilmente al proprio destino.

Dopo il successo di *Medea*, nel 2010 Pascal Dusapin affida a Sasha Waltz la messa in scena della sua nuova opera, *Passion*, ispirata al mito di Orfeo, ma riletto dal punto di vista di Euridice. In questo contesto, la presenza di interpreti particolarmente versatili come Barbara Hannigan (Euridice) e Georg Nigl (Orfeo) consente a Waltz di sviluppare un’integrazione ancora più compiuta tra dimensione vocale e coreografica: entrambi i cantanti partecipano attivamente al movimento scenico, in costante relazione con i danzatori della compagnia Sasha Waltz & Guests. Un ulteriore elemento di rilievo in *Passion* è rappresentato dalla presenza dei musicisti in scena, non più collocati nella buca orchestrale. Pur non essendo coinvolti direttamente nel movimento coreografico, essi contribuiscono in maniera determinante alla costruzione dell’architettura visiva dello spettacolo, divenendo parte integrante del dispositivo scenico. Tale modalità di integrazione dei musicisti trova un precedente nelle sperimentazioni avviate nel 2008

con *Jagden und Formen*, dove gli esecutori, oltre a suonare in scena, partecipavano con interventi minimi ma significativi all'azione performativa. La successiva produzione operistica di Waltz è *Matsukaze* – analizzata nel Capitolo 3 –, composta nel 2010 dal musicista giapponese Toshio Hosokawa su libretto di Hannah Düdgen, tratto dall'omonima pièce del teatro nō giapponese attribuita a Zeami Motokiyo. L'opera debutta in prima assoluta il 3 maggio 2011 presso il Théâtre Royal de la Monnaie di Bruxelles con la regia di Sasha Waltz. La coreografa ha indicato proprio in *Matsukaze* il punto di più compiuta realizzazione del principio della *Gesamtkunstwerk*, sostenendo di avervi raggiunto «l'unione più armoniosa e perfetta tra tutte le aree fino ad oggi».<sup>45</sup> A tale esito contribuisce in modo significativo, ancora una volta, la presenza di Barbara Hannigan nel ruolo di Matsukaze, interprete dotata di una forte fisicità scenica e disponibile a integrare il canto con una componente coreografica anche complessa. La sua performance rende concretamente visibile quella fusione tra voce e corpo che costituisce uno dei cardini estetici del progetto di Waltz. Un ruolo altrettanto centrale è svolto dalla scenografia, concepita come una vera e propria installazione: una fitta trama di fili neri in feltro di lana progettata dall'artista giapponese Chiharu Shiota. Questo dispositivo scenico non ha funzione decorativa, ma agisce come generatore di movimento coreografico. Da tale rete sospesa discendono le due interpreti di Matsukaze e Murasame, che, insieme al corpo di ballo, si muovono al suo interno interagendo costantemente con essa, come ragni che strisciano al suo interno. In questo spettacolo, inoltre, Waltz introduce un ulteriore livello di integrazione: in una particolare scena, il coro – già coinvolto nella coreografia – suona i *fūrin* (campanelli eolici giapponesi), incorporando direttamente la produzione sonora nell'azione scenica. Sulla scia di *Passion*, anche nella successiva produzione operistica di *Orfeo* – debuttata al Dutch National Opera di Amsterdam nel 2014 – i musicisti sono presenti in scena; tuttavia, in questa produzione Waltz introduce una nuova sfida, estendendo il coinvolgimento vocale ai danzatori. Partendo dal presupposto che, se i cantanti possono danzare, anche i danzatori possono cantare, la coreografa sperimenta un'ulteriore contaminazione tra i ruoli. Il canto dei danzatori, tuttavia, rimane episodico e non assume una funzione strutturale, mentre i cantanti partecipano in maniera continuativa al movimento coreografico. Con *Orfeo*, Waltz giunge così a una piena maturazione del proprio

---

<sup>45</sup> SCHLAGENWERT, *Nahaufnahme Sasha Waltz* cit., p. 102 («die bislang harmonischste und vollkommenste Einheit zwischen allen Bereichen»).

percorso artistico, realizzando in modo particolarmente compiuto l'aspirazione a una fusione dei linguaggi che si configura come autentica opera d'arte totale. Nel prossimo paragrafo verranno illustrati i principi adottati per l'analisi coreografica e coreo-musicale delle tre opere, *Medea*, *Matsukaze*, *Roméo et Juliette*.

### 1.5. Principi applicati all'analisi coreografica e coreo-musicale

Per le analisi coreografiche presentate nei capitoli successivi si è fatto ricorso a una pluralità di termini e principi, derivati sia dalla danza classica sia da quella contemporanea. Nella descrizione di alcuni movimenti coreografici si utilizza la terminologia propria della danza classica – tuttora impiegata, sebbene in misura più limitata, anche nel contesto contemporaneo – mentre in altri casi si fa riferimento a lessici specifici sviluppati nell'ambito della danza contemporanea. Un riferimento teorico fondamentale è rappresentato dal sistema di analisi del movimento elaborato da Rudolf Laban, compiutamente esposto nel volume *The Mastery of Movement on the Stage*.<sup>46</sup> Già a partire dagli anni Venti, Laban avvia un'indagine sui principi dell'eucinetica, proponendone una prima classificazione in *Choreographie e Gymnastik und Tanz*.<sup>47</sup> Tali concetti trovano una sistematizzazione più organica in *Effort*,<sup>48</sup> pubblicato nel 1947 in collaborazione con il consulente industriale Frederick Charles Lawrence.<sup>49</sup> Laban definisce l'*effort* (sforzo) nei seguenti termini: «non comprende solo le forme inconsuete ed esagerate di dispendio energetico, ma indica il semplice impiego di energia come fatto in sé. Anche la minima attività richiede lo sforzo».<sup>50</sup> Egli individua otto *effort* di base (vedi oltre), intesi come modalità qualitative dell'azione motoria. La collaborazione tra Laban e Lawrence prende avvio ufficialmente nel gennaio 1942, quando entrambi sono coinvolti nella supervisione della produzione agricola presso la tenuta di Dartington Hall, nel Devon, di proprietà della famiglia Elmhirst, che aveva accolto Laban dopo la sua fuga dalla Germania nel 1938, in seguito

---

<sup>46</sup> RUDOLF LABAN, *The Mastery of Movement on the Stage*, Macdonald & Evans, London, 1950 e ID., *The Mastery of Movement*, 2° ed. riveduta e ampliata da LISA ULLMANN, Macdonald & Evans, London, 1960.

<sup>47</sup> ID., *Gymnastik und Tanz*, Gerhard Stalling Verlag, Oldenburg, 1926.

<sup>48</sup> RUDOLF LABAN, FREDERICK CHARLES LAWRENCE, *Effort*, Macdonald & Evans, London 1947.

<sup>49</sup> Cfr. FRANCESCA FALCONE, *Principi di Rudolf Laban applicati all'analisi coreografica. Un'esperienza didattica*, in ID. (a cura di), *La danza tra il pubblico e il privato. Studi in memoria di Nadia Scafidi. Atti della giornata di studi AIRDanza (2009)*, Aracne, Roma, 2012, pp. 151-174: 155.

<sup>50</sup> RUDOLF LABAN, *The Mastery of Movement on the Stage* cit., ed. it. a cura di EUGENIA CASINI-ROPA, SILVIA SALVAGNO, *L'arte del movimento*, Ephemeria, Macerata, 2020, p. 26.

all'ascesa del nazismo. In questo contesto, i due studiosi conducono ricerche volte a individuare modalità operative capaci di ridurre la fatica delle lavoratrici, ad esempio nello svolgimento della raccolta delle ciliegie. La collaborazione prosegue nel 1943 presso la Mars Company. Prima dell'incontro con Laban, Lawrence aveva sviluppato le proprie ricerche ispirandosi ai metodi di Frank e Lillian Gilbreth sull'ergonomia del lavoro; tuttavia, ne aveva criticato l'eccessiva focalizzazione sui parametri di tempo e velocità del movimento, a scapito di una più ampia consapevolezza qualitativa dell'azione. Attraverso il confronto con Laban, l'analisi del movimento si arricchisce di ulteriori fattori: oltre al tempo, vengono considerati il flusso (ovvero il grado di controllo del movimento), il peso (inteso come intensità o pressione esercitata) e lo spazio (in relazione alla direzione, rettilinea o flessibile, del gesto).<sup>51</sup> L'integrazione di tali componenti consente di introdurre una maggiore varietà di ritmi di *effort*, favorendo un aumento dell'efficienza del gesto e, al contempo, una riduzione della fatica percepita, rendendo l'attività lavorativa più sostenibile e soddisfacente per l'operaio. Tra il 1941 e il 1946, Laban e Lawrence applicano queste sperimentazioni in diversi contesti industriali inglesi. Se tale ambito, definito da Laban come "ricerca del movimento industriale", sarà sviluppato in seguito soprattutto dal suo allievo Warren Lamb – in particolare, in relazione a profili manageriali – Laban orienterà progressivamente le proprie ricerche verso il campo artistico ed espressivo.<sup>52</sup> In opere quali *Modern Educational Dance*<sup>53</sup> e *The Mastery of Movement*, egli applica infatti i principi dell'*effort* alla creazione coreografica. A questo proposito, Laban afferma:

Il pensare-in-movimento [...], a differenza del pensare in parole, non serve a orientarsi nel mondo esterno, ma piuttosto perfeziona l'orientamento dell'uomo nel suo mondo interiore, dal quale sorgono continuamente impulsi che cercano uno sbocco nell'agire, nel recitare e nel danzare.<sup>54</sup>

Alla luce di tali premesse, qualsiasi movimento umano secondo Laban implica il coinvolgimento di quattro fattori di moto fondamentali – spazio, peso, tempo e flusso – che si combinano tra loro secondo modalità variabili e con diversi gradi di evidenza.

---

<sup>51</sup> Cfr. FALCONE, *Principi di Rudolf Laban* cit., pp. 155.

<sup>52</sup> Cfr. *Ivi*, p. 156.

<sup>53</sup> RUDOLF LABAN, *Modern Educational Dance*, Macdonald & Evans, London, 1948.

<sup>54</sup> LABAN, *L'arte del movimento* cit., p. 21.

L'enfasi attribuita a uno di questi fattori contribuisce a determinare la qualità dominante del performer, configurando specifici modelli di *effort*. Tali modelli possono essere intesi come macrostrutture risultanti dall'interazione di microstrutture, ovvero di configurazioni puntuali e ricorrenti dei diversi fattori motori. Per una definizione dei quattro fattori di moto si riporta la sintesi elaborata da Francesca Falcone:

*Un fattore di moto: lo spazio*

L'enfasi nel fattore di moto dello spazio è associabile alla facoltà cognitiva del pensare. La partecipazione interiore collegata a questo fattore di moto è relativa alla fase dell'attenzione che si manifesta con una qualità multi-focale generale e allargata, o con una focalizzazione specifica e ristretta. Le sue polarità di *indiretto* e *diretto* sottendono ai due atteggiamenti di accettazione o resistenza alla tridimensionalità o plasticità dello spazio. La caratteristica principale di questo fattore di moto è nel dove orientarsi e organizzarsi nello spazio («qual è il mio approccio allo spazio?»). Il danzatore conferisce nitidezza all'azione sia nell'allineamento dei propri segmenti articolari sia nel rapporto con l'orientamento direzionale e con l'ambiente. [...] Nella polarità dell'indiretto possono trovare luogo movimenti tridimensionali, plastici e in quella del diretto i lineari o unidimensionali. [...]

*Un fattore di moto: il peso*

L'enfasi nel fattore di moto del peso è associabile alla facoltà cognitiva del percepire. La partecipazione interiore collegata a questo fattore di moto è relativa alla fase dell'intenzione che si manifesta con una qualità di tocco sensibile e delicato o solido e fermo. Le sue polarità di *leggero* e *forte* sottendono ai due atteggiamenti di accettazione o resistenza alla gravità del peso. La caratteristica principale di questo fattore di moto è focalizzata su cosa utilizzare, attraverso le diverse gradazioni di peso dal leggero al forte («in cosa consiste il mio impatto?»). Il danzatore conferisce una misura ai movimenti esprimendo un'azione o un pensiero con disinvoltura o con determinazione. Va tenuto conto degli aspetti misurabili e quantitativi del peso come il debole/ leggero o il forte, a seconda cioè di quanta energia è necessario dispiegare o del minore o maggiore impegno muscolare. Nella polarità del leggero possono trovare luogo movimenti che utilizzano una minore spinta alla gravità e in quella del forte una maggiore resistenza alla gravità.

[...]

*Un fattore di moto: il tempo*

L'enfasi nel fattore tempo è associabile alla facoltà cognitiva dell'intuire. La partecipazione interiore collegata a questo fattore di moto è relativa alla fase della decisione che si manifesta con un'azione che perdura nel tempo o viene presa improvvisamente. Le sue polarità di *sostenuto* e *improvviso*[/*urgente*] sottendono ai due atteggiamenti di accettazione o resistenza alla durata del tempo. La caratteristica principale di questo fattore di moto è focalizzata su quando intervenire, se in un intervallo di tempo più lungo o più breve («quando devo completare l'azione?»). Il danzatore sceglie di manifestare un'azione o un pensiero con calma o con tempestività. [...] Nella polarità del sostenuto possono trovare luogo movimenti dalla qualità calma e prolungata nel tempo e in quella dell'improvviso quelli con una quantità eccitata e immediata.

[...]

*Un fattore di moto: il flusso*

L'enfasi nel fattore flusso è associabile alla facoltà cognitiva del sentire. La partecipazione interiore collegata a questo fattore di moto è relativa alla fase della progressione che, in relazione con l'azione del movimento, fa sì che questo possa fluire liberamente o essere vincolato. Le sue polarità di *libero* e *controllato*[/*interrotto*] sottendono ai due atteggiamenti di accettazione o resistenza al flusso di movimento. La caratteristica principale di questo fattore di moto è focalizzata sul come far fluire il movimento, se in modo fluente o vincolato («come devo lasciar andare?»). Il danzatore conferisce al movimento un carattere disinvolto ed estroverso o preciso e controllato. [...] Nella polarità del flusso libero possono trovare luogo movimenti connotati da una progressione esuberante e disinibita; in quella del controllato movimenti sui quali si esercita sempre un'attenta verifica.<sup>55</sup>

Dalla combinazione di tre dei quattro fattori di moto derivano quattro specifiche configurazioni qualitative del movimento, che Laban definisce “motivazioni”. Tali configurazioni emergono come strutture dinamiche particolarmente significative sul piano espressivo, in quanto rendono più evidente l'organizzazione interna del gesto. Laban descrive le “motivazioni” nei seguenti termini:

---

<sup>55</sup> FALCONE, *Principi di Rudolf Laban* cit., pp. 158-163.

Considerando la combinazione dei tre fattori di moto, arriviamo a un gruppo fondamentale di nuove variazioni. Queste si possono normalmente osservare quando l'espressione è più intensa, più pronunciata o più comunicativa della manifestazione degli atteggiamenti interiori.<sup>56</sup>

Laban assume come punto di partenza la cosiddetta “motivazione all'azione”, nella quale si combinano i fattori di moto spazio, tempo e peso, mentre il flusso rimane in uno stato latente. Questa configurazione costituisce la cellula generativa per l'individuazione degli otto *effort* di base: colpire, fluttuare, torcere, picchiare, scivolare, frustare, premere e scrollare. Tali azioni corrispondono a pattern motori che Laban ebbe modo di osservare e analizzare nel contesto industriale degli anni Quaranta, durante le sue ricerche sul movimento applicato al lavoro. La Figura 1.1 riporta la tabella degli otto *effort*, elaborata da Falcone, corredata da esempi di movimento utili a illustrarne le caratteristiche qualitative:

Figura 1.1. *Effort* di base, da FALCONE, *Principi di Rudolf Laban* cit., pp. 170-171.

| <i>Effort di base</i>                    | <i>Azione mentale</i>                         | <i>Azione di movimento</i>                    |
|--|---|---|
| Colpire (Diretto/forte/improvviso)       | Forte intenzione                              | <i>Battement frappé</i>                       |
| Fluttuare (Indiretto/leggero/sostenuto)  | Esitazione                                    | Librare le braccia al di sopra del capo       |
| Premere (Diretto/forte/sostenuto)        | Persistente ostinazione                       | Premere una puntina da disegno sul muro       |
| Scrollare (Indiretto/leggero/improvviso) | Passare rapidamente da un concetto a un altro | Togliere la polvere da un vestito con le dita |
| Scivolare (diretto/leggero/sostenuto)    | Perseguire con leggerezza                     | <i>Glissade</i>                               |

|  |  |                          |
|--|--|--------------------------|
| Frustare (Indiretto/forte/improvviso)  | Esprimersi con una forza non focalizzata | <i>Fouetté</i>           |
| Picchiare (Diretto/leggero/improvviso) | Focalizzazione leggera                   | Tamburellare le dita     |
| Torcere (indiretto/pesante/sostenuto)  | Indagare approfonditamente               | Strizzare un asciugamano |

<sup>56</sup> JEAN NEWLOVE, JOHN DALBY, *Laban for all*, Nick Hern Books Limited, London, 2004, ed. it. a cura di FRANCESCA FALCONE, *Laban per tutti*, Dino Audino, Roma, 2018, p. 122.

Dalla combinazione dei fattori di flusso (libero/controllato), peso (forte/leggero) e tempo (sostenuto/improvviso), mentre lo spazio rimane latente, si origina la cosiddetta “motivazione di passione”. Tale motivazione

è così chiamata metaforicamente per caratterizzare il fatto che, venendo a mancare lo spazio, con la sua tendenza alla forma e all’orientamento (pensare), prende il sopravvento il flusso che “ancora gli stati di peso/tempo a sensazioni forti, appassionate o teneramente delicate”. Come afferma la Maletic, ciò accade in momenti in cui si manifestano improvvise emozioni. Secondo la studiosa queste motivazioni sono riscontrabili con una certa frequenza nelle danze tribali e nel Flamenco.<sup>57</sup>

La “motivazione di visione” deriva invece dalla combinazione dei fattori di spazio (diretto/indiretto), tempo (sostenuto/improvviso) e flusso (libero/controllato), mentre il peso resta latente. L’assenza del peso conferisce al movimento «una sorta d’immaterialità e di distacco, come se si appartenesse a una situazione sognata, o comunque percepita come irreali».<sup>58</sup> L’ultima configurazione, definita “motivazione di incantesimo”, combina i fattori di spazio, flusso e peso, lasciando il tempo in stato latente. In questo caso, la qualità del movimento, svincolata dalla dimensione temporale, assume un carattere ipnotico e sospeso. «La suggestione offerta da certe forme della danza Butō, ma anche da certe sequenze tratte da *Café Müller* di Pina Bausch, sono tipiche di questa combinazione di *effort*».<sup>59</sup>

Accanto a queste configurazioni, Laban individua anche gli *effort* incompleti, ossia azioni nelle quali uno dei tre fattori principali di moto (spazio, tempo o peso) è solo accennato, risultando quasi assente nella definizione qualitativa del gesto. Le azioni di *effort* incompleto «possono essere considerate come transizioni tra un’azione fondamentale di *effort* e un’altra».<sup>60</sup> Le diverse combinazioni binarie dei fattori generano specifici stati qualitativi: la combinazione di spazio e tempo produce uno stato

---

<sup>57</sup> FALCONE, *Principi di Rudolf Laban* cit., p. 171.

<sup>58</sup> *Ivi*, p. 172.

<sup>59</sup> *Ivi*, p. 173.

<sup>60</sup> NEWLOVE, DALBY, *Laban per tutti* cit., p. 112.

“vigile” o di allerta, mentre l’opposta combinazione di peso e flusso dà luogo a uno stato “sognante” o di inconsapevolezza. Analogamente, l’unione di spazio e flusso genera uno stato “remoto” o astratto, mentre la combinazione di peso e tempo determina uno stato “vicino” o ritmico. Infine, spazio e peso producono uno stato “stabile” o un atteggiamento tenace, mentre l’opposta combinazione di tempo e flusso genera una qualità “mobile” o adattabile. La Figura 1.2 riporta una tabella riassuntiva dei fattori di moto e delle loro principali combinazioni, tratta da *L’arte del movimento* di Laban:

Figura 1.2. Tabella riassuntiva dei fattori di moto e loro combinazioni, da LABAN, *L’arte del movimento* cit., p. 116.

**Tavola VII**  
**Tipo e significato dei fattori di movimento e loro combinazioni**

**A. Un fattore di movimento**

|                                  |            |             |           |              |
|----------------------------------|------------|-------------|-----------|--------------|
| Fattore di movimento:            | spazio     | peso        | tempo     | flusso       |
| Partecipazione interiore:        | attenzione | intenzione  | decisione | progressione |
| Riferito a:                      | dove       | cosa        | quando    | come         |
| Riguardo al potere dell'uomo di: | “pensare”  | “percepire” | “intuire” | “sentire”    |

**B. Due fattori di movimento**

|                          |                 |                |                  |               |                |                 |
|--------------------------|-----------------|----------------|------------------|---------------|----------------|-----------------|
| Fattore di movimento:    | spazio<br>tempo | peso<br>flusso | spazio<br>flusso | peso<br>tempo | spazio<br>peso | tempo<br>flusso |
| Atteggiamento interiore: | vigile          | sognante       | remoto           | vicino        | stabile        | mobile          |

**C. Tre fattori di movimento**

|                        |                                |                                  |                                    |                               |
|------------------------|--------------------------------|----------------------------------|------------------------------------|-------------------------------|
| Fattore di movimento:  | spazio<br>tempo<br>peso        | flusso<br>tempo<br>peso          | spazio<br>flusso<br>peso           | spazio<br>tempo<br>flusso     |
| Impulsi del movimento: | azione<br>(flusso<br>inattivo) | passione<br>(spazio<br>inattivo) | incantesimo<br>(tempo<br>inattivo) | visione<br>(peso<br>inattivo) |

Infine, risulta utile riportare alcune terminologie di base del vocabolario labaniano, riportate nel manuale di Jean Newlove e John Dalby, *Laban for all*.<sup>61</sup> In particolare la cinesfera (o kinesfera) indica lo spazio personale che circonda ognuno di noi e si estende tanto quanto riusciamo ad allungare gli arti nelle varie direzioni. La cinesfera può essere piccola, quando corrisponde ad uno spazio ristretto e prossimo al corpo; media, in cui il corpo esplora uno spazio più ampio senza raggiungere la massima estensione possibile; e grande, quando il corpo si allunga alla massima estensione dello spazio personale. Fuori dalla cinesfera vi è lo spazio generale. Quando ci muoviamo portiamo la cinesfera con noi e la spostiamo nello spazio generale. Un'ulteriore espressione è quella legata ai tre livelli spaziali entro cui il corpo del performer si può muovere. Il livello alto comprende tutti i movimenti che si sviluppano nella parte superiore dello spazio corporeo. Esso implica generalmente una postura eretta, con il corpo esteso verso l'alto, e include azioni quali salti, elevazioni, sollevamenti delle braccia o estensioni verticali. Il livello medio corrisponde alla posizione naturale del corpo in stazione eretta, con il peso distribuito in modo equilibrato. I movimenti si sviluppano senza marcate elevazioni o abbassamenti e comprendono camminate, gesti quotidiani e azioni che mantengono il baricentro in una posizione relativamente stabile. Il livello basso include tutti i movimenti che avvicinano il corpo al suolo, come piegamenti profondi, rotolamenti o movimenti eseguiti a terra. In questo caso, il rapporto con la gravità diventa più evidente e il peso del corpo è maggiormente percepito.

Un ulteriore testo di riferimento utilizzato per l'analisi delle tre opere coreografiche di Sasha Waltz è *Dance Composition* di Jacqueline M. Smith-Autard.<sup>62</sup> Anche l'autrice muove dall'analisi del movimento elaborata da Laban, sviluppandola e ampliandone le potenzialità in funzione compositiva e didattica. La Figura 1.3 riporta la tabella con cui Smith-Autard sintetizza gli elementi fondamentali dell'analisi labaniana:

---

<sup>61</sup> NEWLOVE, DALBY, *Laban per tutti* cit.

<sup>62</sup> JACQUELINE M. SMITH-AUTARD, *Dance composition (Sixth Edition)*, Methuen Drama, London, 2010.

Figura 1.3. Tabella riassuntiva dell'analisi del movimento di Rudolf Laban, da SMITH-AUTARD, *Dance composition* cit., p. 19.

Table 1  
A summary of Laban's analysis of movement

|   |  |
|---|--|
| <p><i>Action of the body</i></p> <p>Bend – Stretch – Twist<br/>Transference of weight – stepping<br/>Travel<br/>Turn<br/>Gesture</p> <p>Jump – five varieties<br/>Stillness – balance</p> <p>Body shapes<br/>Symmetrical and asymmetrical use<br/>Body parts – isolated – emphasised</p>                | <p><i>Qualities of movement</i></p> <p>Time – sudden – sustained<br/>– quick – slow</p> <p>Weight – firm – light<br/>relaxed</p> <p>Flow – free – bound<br/>– (on- – (stop-<br/>– going) – pable)</p> <p>Combinations of two elements –<br/>eg, firm and sudden<br/>Combinations of three elements<br/>eg, light, sustained and free</p>                     |
| <p><i>Space environment</i></p> <p>Size of movement – size of space<br/>Extension in space<br/>Levels – low, medium and high<br/>Shape in space – curved or straight<br/>Pathways – floor patterns – air patterns curved or straight<br/>Directions in space: the three dimensions planes diagonals</p> | <p><i>Relationship</i></p> <p>Relating to objects – relating to people<br/>Alone in a mass<br/>Duo: copying – mirroring<br/>leading – following<br/>unison – canon<br/>meeting – parting<br/>question and answer<br/>Group work: numerical variation<br/>group shape<br/>inter-group relationship<br/>spatial relationships<br/>over, under, around etc.</p> |

In particolare, il testo di Smith-Autard è stato assunto come riferimento per l'individuazione e la descrizione degli aspetti temporali e spaziali all'interno della coreografia di gruppo. Per quanto riguarda il tempo, l'autrice distingue due principali modalità organizzative, ciascuna articolabile in ulteriori sottocategorie:

#### UNISONO

- A. Stessi movimenti
- B. Movimenti complementari
- C. Movimenti contrastanti
- D. Movimenti di sfondo e primo

#### CANONE

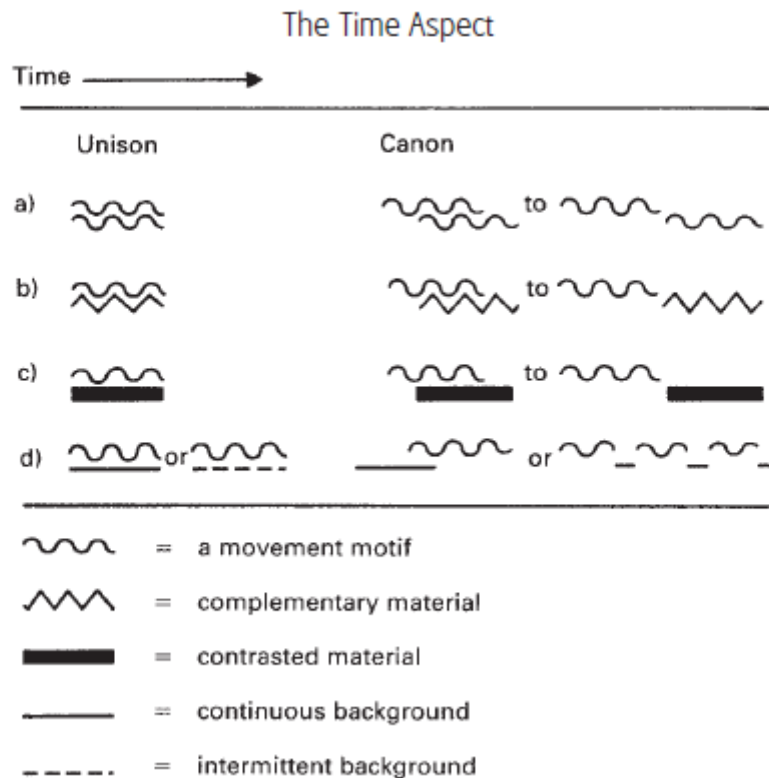
- A. Stessi movimenti
- B. Movimenti complementari
- C. Movimenti contrastanti
- D. Movimenti di sfondo e primo

Nel caso dell'unisone, il movimento si svolge simultaneamente all'interno del gruppo. Questa simultaneità può manifestarsi in diverse forme: può trattarsi di movimenti identici eseguiti da tutti i danzatori (A), oppure di unisone in opposizione, in cui lo stesso movimento viene realizzato enfatizzando lati opposti del corpo da parte di gruppi differenti. L'unisone può inoltre configurarsi attraverso movimenti complementari (B), nei quali una parte del gruppo sviluppa o arricchisce il motivo base presentato da un'altra, intervenendo su elementi quali direzione, livello, piano o ampiezza del gesto. Un'ulteriore possibilità è rappresentata da movimenti contrastanti (C), ad esempio quando alcuni danzatori eseguono gesti lenti e fluidi mentre altri realizzano azioni rapide e accentuate. Infine, l'unisone può articolarsi secondo una relazione di primo piano e sfondo (D), in cui una parte del gruppo assume un ruolo dominante mentre le altre svolgono una funzione di supporto. Nel canone, invece, il movimento non è simultaneo, ma si sviluppa secondo una successione temporale tra le diverse parti del gruppo. Una frase di movimento può essere iniziata da un gruppo e ripresa da un altro con un ritardo più o meno marcato, oppure ripetuta integralmente solo dopo la sua conclusione. Anche il canone può presentarsi nelle stesse varianti già individuate per l'unisone: con movimenti identici (A), complementari (B), contrastanti (C) o organizzati secondo la relazione tra primo piano e sfondo (D).

---

<sup>63</sup> Cfr. *ivi*, p. 56.

Figura 1.4. Aspetti del tempo, da SMITH-AUTARD, *Dance composition*, cit., p. 60.



Per quanto concerne lo spazio, Smith-Autard individua diverse modalità relazionali tra i movimenti dei danzatori. Un movimento può costituire la copia esatta di un altro (Fig. 1.5), oppure una copia in opposizione (Fig. 1.6). Può inoltre configurarsi come movimento complementare (Fig. 1.7) o contrastante (Fig. 1.8). Nel caso della complementarità, come illustrato nella Figura 1.7, il gesto si colloca nelle stesse aree corporee — in questo caso nelle braccia — e mantiene una qualità simile (ad esempio arrotondata), ma si sviluppa in direzioni opposte, così che un movimento completa l'altro. Il movimento contrastante, invece, si definisce attraverso un'opposizione più marcata sul piano spaziale e qualitativo: prendendo ad esempio la Figura 1.8, un danzatore può assumere una postura chiusa, nel livello basso, quindi prossima al suolo, mentre un altro si dispone in una posizione di apertura, eretta e nel livello alto.

Figura 1.5. SMITH-AUTARD, *Dance composition*, cit., p. 61.

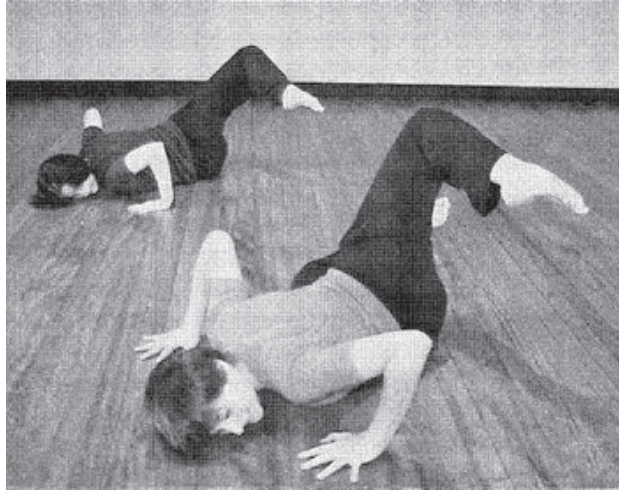


Figura 1.6. SMITH-AUTARD, *Dance composition*, cit., p. 61.

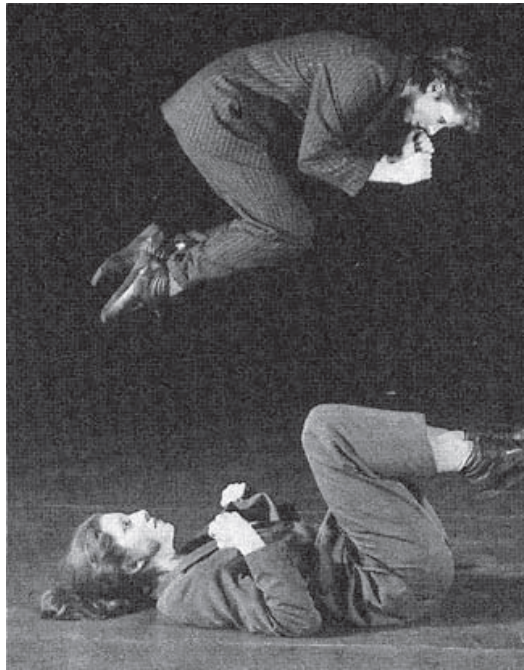


Figura 1.7. SMITH-AUTARD, *Dance composition*, cit., p. 62.



Figura 1.8. SMITH-AUTARD, *Dance composition*, cit., p. 62.



Per l'analisi coreo-musicale – che concerne quindi il rapporto tra musica e coreografica – sono stati adottati i principi elaborati da Paul Hodgins nel volume *Relationship between Score and Choreography in Twentieth Century Dance: Music,*

*Movement and Metaphor*.<sup>64</sup> Nello schema che propone per l'analisi coreo-musicale, l'autore distingue prima di tutto le relazioni intrinseche ed estrinseche che intercorrono tra musica e coreografia, entrambe ulteriormente articolate in specifiche sottocategorie. Le prime «derivano dal regno dei gesti musicali e cinestetici», e implicano «la riflessione iconica interdisciplinare di elementi altamente evidenti e idiomatici, la cui interpretazione è in gran parte libera da pregiudizi contestuali».<sup>65</sup> Le relazioni estrinseche, invece, «ammettono la presenza di un terzo partner implicito nel matrimonio coreografico-musicale: un elemento esterno come una caratterizzazione o un evento narrativo che viene riconosciuto in qualche modo sia dalla musica che dalla coreografia».<sup>66</sup> Le relazioni intrinseche, quindi, non dipendono dal contesto, dalla conoscenza preliminare della trama del balletto, da un ethos culturale condiviso tra artisti e pubblico o da altri preconcetti, e si dividono in cinque categorie:

A. *Ritmiche*

1. Accento e metro: i modelli di accento nella partitura, sia metrica che sincopata, sono accompagnati da un corrispondente accento di movimento;
2. Integrazione movimento/partitura: i suoni prodotti dal ballerino o dai ballerini (battiti di mani, battiti di piedi, ecc.) sono un elemento ritmico integrato nella partitura.

B. *Dinamiche*: il volume del gesto musicale è abbinato alla dimensione del gesto coreografico (che di solito si verifica come parte di un'altra corrispondenza coreo-musicale).

C. *Testurali*

1. Forze strumentali vs. coreografiche: il numero di strumenti e ballerini è approssimativamente equivalente: uno strumento solista con un ballerino solista, un duetto con un *pas de deux*, un grande ensemble per una sezione di corpo;
2. Affinità omofoniche/polifoniche: la coreografia riflette il grado di omofonia o polifonia nella partitura: movimento di gruppo all'unisono per l'omofonia, movimento variegato per la polifonia;

---

<sup>64</sup> PAUL HODGINS, *Relationship between Score and Choreography in Twentieth Century Dance: Music, Movement and Metaphor*, The Edwin Mellen Press, New York, 1992.

<sup>65</sup> *Ivi*, p. 25 («emanate from the realms of musical and kinesthetic gesture. They involve the iconic cross-disciplinary reflection of highly ostensible and idiomatic elements, their interpretation largely unprejudiced by context»).

<sup>66</sup> *Ibidem* («admit the presence of an implied third partner to the choreomusical marriage - an external element such as a characterization or narrative event which is acknowledged in some way by both music and choreography»).

3. Contrappunto: il riflesso della musica canonica o altamente imitativa nella struttura coreografica.

D. *Strutturali*: Le corrispondenze strutturali possono essere osservate all'interno delle seguenti unità di sintassi musicale:

1. Motivo/Figura;
2. Frase/Periodo;
3. Strutture più ampie.

E. *Qualitativo*

1. Tessitura: il grado di altezza o bassezza percepito in un brano musicale si riflette in un parallelo coreografico appropriato, come il lavoro sulle punte o movimenti pesanti e radicati;

2. Timbro: viene stabilito un parallelo tra un ballerino o un gruppo di ballerini e uno strumento specifico o una famiglia di strumenti. Spesso le relazioni timbriche sono basate sul sesso: l'uso di cori di ottoni per le sezioni di gruppo maschili, ad esempio, o di cori di fiati per le sezioni di gruppo femminili;

3. Grado di nitidezza/fluidità: i passaggi staccati o legati nella musica si riflettono in movimenti nitidi o sostenuti;

4. Grado di dissonanza/consonanza: il livello di dissonanza o consonanza nel linguaggio armonico della musica viene riconosciuto a livello coreografico.

F. *Mimetico*

1. Imitazione strumentale: un ballerino mima l'esecuzione strumentale, mentre il suono appropriato è fornito dalla partitura;

2. Imitazione non strumentale: un ballerino mima un evento di movimento associato al suono, come un grido o il forte rumore di uno sparo, e un corrispondente effetto strumentale mimetico è fornito nella partitura.<sup>67</sup>

---

<sup>67</sup> *Ivi*, pp. 26-27 («A. *Rhythmic* 1. Accent and meter: accent patterns in the score, whether metrical or syncopated, are paralleled by a corresponding movement accent; 2. Movement/score integration: sounds produced by the dancer or dancers (band claps, foot stomps, etc.) are an integrated rhythmic element of the score. B. *Dynamic*: The volume of the musical gesture is matched by the size of the choreographic gesture (usually occurring as part of another choreomusical correspondence). C. *Textural* 1. Instrumental vs. choreographic forces: the number of instruments and dancers are roughly equivalent: a solo instrument with a solo dancer, a duet with a pas de deux, a large ensemble for a corp section; 2. Homophonic/polyphonic affinities: the choreography reflects the degree of homophony or polyphony in the score-unison group movement for homophony, variegated movement for polyphony; 3. Counterpoint: the reflection of canonic or highly imitative music in the choreographic structure. E. *Qualitative* 1. Tessitura: the degree of perceived highness or lowness of a passage of music is reflected by an appropriate choreographic parallel, such as pointework or heavy, grounded movement; 2. Timbre: a parallel is established between a dancer or a group of dancers and a specific instrument or family of instruments. Often timbral relationships are sex-based: the use of brass choirs for male group sections, for example, or woodwind choirs for female group sections; 3. Degree of sharpness/smoothness: staccato or legato passages in the music are reflected by sharp or sustained movements; 4. Degree of

Le relazioni estrinseche, d'altro canto, dipendono in gran parte dal contesto narrativo e culturale, come la conoscenza condivisa dei personaggi e della trama del balletto (se presente), così come la conoscenza preliminare da parte del pubblico delle informazioni sociologiche, psicologiche e mitologiche del soggetto. Queste si dividono in tre categorie:

- A. *Archetipiche*: un tema musicale, una trama o una strumentazione e una corrispondente frase di movimento o vocabolario prescritti sono associati a personaggi o temi archetipici;
- B. *Emotive/psicologiche*: la partitura e la coreografia riflettono lo stato emotivo e/o psicologico di un singolo personaggio o gruppo; spesso utilizzate come espediente prefigurativo;
- C. *Narrativa*: la musica e il movimento aiutano a descrivere un elemento o un evento importante della trama in una coreografia narrativa.<sup>68</sup>

L'autore aggiunge che qualunque relazione coreo-musicale può presentarsi in uno dei tre allineamenti temporali seguenti:

- 1) Diretto: gli elementi musicali e coreografici sono presentati simultaneamente;
- 2) Prefigurazione: l'elemento musicale o coreografico è introdotto separatamente, seguito dalla presentazione diretta;
- 3) Ricordo: l'elemento musicale o coreografico è ripetuto da solo dopo la presentazione diretta.<sup>69</sup>

---

dissonance/consonance: the level of dissonance or consonance in the music's harmonic language is choreographically acknowledged. F. *Mimetic* 1. Instrumental imitation: a dancer mimes instrumental performance, the appropriate sound being provided by the score; 2. Non-instrumental imitation: a dancer mimes a sound-associated movement event, such as the loud report of a gun, and a corresponding mimetic instrumental is provided the score»).

<sup>68</sup> *Ivi*, p. 28 («A. *Archetypal*: a musical theme, texture or instrumentation and a corresponding prescribed movement phrase or vocabulary are associated with archetypal characters or themes; B. *Emotional/Psychological*: the score and choreography reflect the emotional and/or psychological state of an individual character or group; often used as a foreshadowing device; C. *Narrative*: the music and movement help to depict an important element or event of the plotline in a narrative choreography»).

<sup>69</sup> *Ibidem* («1) Direct: musical and choreographic elements are presented simultaneously; 2) Foreshadowing: either musical or choreographic element is introduced separately, followed by direct presentation; 3) Reminiscence: either musical or choreographic element is reiterated alone after direct presentation»).

Alcuni studiosi, tra cui Stephanie Jordan, attribuiscono alla categoria del contrappunto un'accezione differente nell'ambito dell'analisi coreo-musicale.<sup>70</sup> In tale prospettiva, il termine “parallelismo” designa una relazione di stretta analogia tra danza e musica, nella quale il movimento coreografico procede in sostanziale adesione alla struttura musicale – e viceversa – configurandosi come una sorta di visualizzazione del suono, spesso assimilabile al principio del *mickey-mousing*. Al contrario, con il termine “contrappunto” si intende una relazione di marcato contrasto percettivo, nella quale danza e musica si pongono in tensione reciproca. Tuttavia, Jordan sottolinea come tale distinzione risulti in parte riduttiva, poiché la relazione tra musica e danza non si configura mai secondo polarità rigidamente opposte, ma si manifesta piuttosto come un fenomeno complesso e stratificato. In particolare, la studiosa evidenzia come musica e danza possano instaurare rapporti di parallelismo su un determinato livello analitico, risultando al contempo divergenti o indipendenti su un altro. Inoltre, l'opposizione sistematica comunemente associata alla nozione di contrappunto appare spesso mobile, intermittente e più percettiva che propriamente tecnica. Uno degli esempi che riporta per esplicitare tutto questo è preso dall'opera *Das Frühlingsopfer (La sagra della primavera, 1975)* di Pina Bausch. Nella prima metà degli *Auguri primaverili*, un gruppo di danzatrici esegue all'unisono una sequenza di passaggi coreografici composta da unità di movimento rigorosamente ripetute, articolate in moduli di quattro o otto battute, che enfatizzano il ritmo e la regolare scansione metrica in 2/4 della partitura musicale.

---

<sup>70</sup> Cfr. STEPHANIE JORDAN, *Moving “Choreomusically”: Between Theory and Practice*, «Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique», 13 (1-2), pp. 11-19.

Figura 1.9. Esempio tratto da JORDAN, *Moving “Choreomusically”* cit., p. 13.

**Example 1** *Le Sacre du printemps*, “The Augurs of Spring,” opening, women’s dance motif (Igor Stravinsky/Pina Bausch).

© Copyright 1912, 1921 by Hawkes & Son (London) Ltd. Reproduced by permission of Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.

Tempo giusto  $\text{♩} = 50$  (+ horns on accents)

strings *f*

Dance counts: 1 2 3 4 1 2 3 4  
 drop open bob stike etc.  
 right to second

A step to the right, drawing in the left leg, the upper body and head dropping over the knees, hands crossed over the thighs, count 1;

The left leg opens to second position plié and the dancer looks upwards, hands reaching down in opposition, count 2;

The dancer bobs in the same position, count 3;

Hands are clasped above the head in preparation for the main dynamic accent on count 4, a striking action down the front of the body, pulling the torso and head down with it.

Lo schema relativo al motivo di apertura di quattro battute mostra come, attraverso una ripetizione incessante, Bausch tenda a stabilizzare la percezione metrica dello spettatore, distogliendone l’attenzione dalle sincopi più inquietanti della musica di Stravinskij. Più che accentuare la complessità ritmica del compositore, la coreografa privilegia la dimensione della ripetizione, rendendo il ritmo motorio della partitura particolarmente evidente. In tal modo, l’attenzione percettiva viene indirizzata selettivamente verso alcuni aspetti del materiale musicale, a scapito di altri. Questo esempio chiarisce bene cosa intende Jordan quando rifiuta categorie semplicistiche. La relazione tra musica e danza qui non è né semplicemente parallela né contrappuntistica: la danza non segue tutto ciò che accade nella musica, ma opera una selezione, orientando la percezione dello spettatore e ridefinendo gerarchie interne al materiale musicale. Sulla base dei principi analitici coreografici e coreo-musicali proposti – le teorie di Laban, i termini di Smith-Autard, i fondamenti di Hodgins e Jordan –, nelle prossime pagine verranno presentate le analisi degli spettacoli di *Medea*, *Matsukaze* e *Roméo et Juliette* con la regia coreografica di Sasha Waltz.



## Capitolo 2. *Medea*

*Medea* è una produzione della Compagnia Sasha Waltz & Guests, realizzata in coproduzione con il Grand Théâtre di Lussemburgo nell'ambito della Capitale Europea della Cultura di Lussemburgo 2007, con la collaborazione dell'Akademie für Alte Musik di Berlino e della Staatsoper Unter den Linden di Berlino. Lo spettacolo, con la regia coreografica di Sasha Waltz, ha debuttato il 23 maggio 2007 presso il Grand Théâtre di Lussemburgo, ed è un riallestimento dell'opera lirica di Pascal Dusapin *Medeamaterial* composta nel 1991, su libretto tratto dall'omonima pièce teatrale di Heiner Müller, appartenente alla trilogia *Verkommenes ufer Medeamaterial landschaft mit Argonaute (Riva abbandonata Materiale per Medea Paesaggio con Argonauti)*, del 1983. La scenografia è di Pia Maier Schriever, Thomas Schenk – storici collaboratori di Waltz – e Heike Schuppelius, i costumi sono di Christine Birkle e le luci di Thilo Reuther. Per la prima a Lussemburgo del 2007 i danzatori in scena facevano parte della compagnia Sasha Waltz & Guests, come pure nelle successive riprese, ovvero Berlino (2007, 2008), Amsterdam (2009), Brüssel (2010), Toulouse (2011) e Parigi (2012).

### 2.1. Il testo verbale

Quando *Verkommenes ufer Medeamaterial landschaft mit Argonaute* di Heiner Müller andò in scena per la prima volta, il 22 aprile 1983, allo Schauspielhaus di Bochum, con la regia di Manfred Karge e Matias Langhoff, il pubblico si trovò davanti a una pièce che, pur presentata come un insieme coerente, aveva in realtà una lunga e complessa genesi. Infatti, come precisava Carl Weber a qualche mese di distanza, «*Riva abbandonata* ha trent'anni, tranne alcune righe [...]. Circa metà del pezzo centrale, l'opera teatrale *Medea*, ha probabilmente quindici anni. L'unica parte veramente nuova è l'ultima, *Paesaggio con Argonauti*».<sup>71</sup> La pièce rielabora il testo della *Medea* euripidea e «rievoca tutto il mito della donna barbara abbandonata da Giasone, [...]

---

<sup>71</sup> CARL WEBER, *Preface. Despoiled Shore Medeamaterial Landscape with Argonauts*, in *Hamletmachine and Other Texts for the Stage*, PAJ, New York, 1984, p. 124, citato in PETER A. CAMPBELL, *Medea as Material: Heiner Müller, Myth, and Text*, in «Modern Drama», 51 (1), Spring 2008, pp. 84-103: 88 («*Despoiled Shore* is thirty years old except for a few lines [...] About half the centerpiece, the *Medea* play, is probably fifteen years old. Really new is the last segment only, *Landscape with Argonauts*»).

comune anche alla trilogia di [Franz] Grillparzer e al film di Pier Paolo Pasolini<sup>72</sup> del 1970, che utilizzano questa tecnica per ampliare la prospettiva del conflitto etnico. Una prospettiva dominante in tutta la ricezione otto-novecentesca di questo mito [...]». <sup>73</sup> In effetti, alla base dell'opera mülleriana si colloca una radicale critica alla violenza del colonialismo occidentale, di cui Giasone diviene emblema, nei confronti dei popoli assoggettati, rappresentati a loro volta dalla civiltà “barbara” della Colchide. La Medea di Müller è una donna pienamente consapevole della propria colpa: quella di aver tradito il suo popolo per amore di Giasone. Tale consapevolezza emerge con forza fin dalle prime righe di *Medeamaterial*, dove il personaggio esprime con lucidità il peso del tradimento che segna la sua identità:

| MEDEA   | MEDEA   |
|---|---|
| Alles an mir dein Werkzeug alles aus mir                  | Non sono che strumento e anche quel che faccio  |
| Für dich hab ich getötet und geboren                      | È tuo Ho ucciso e partorito sempre per te   |
| Ich deine Hündin deine Hure ich                           | Io che sono la tua cagna la tua brava puttana   |
| Ich Sprosse auf der Leiter deines Ruhms                   | Nient'altro che gradino per salire alla tua gloria                                      |
| Gesalbt mit deinem Kot Blut deiner Feinde                 | Glorificato solo dagli escrementi tuoi<br>E dal sangue versato dai tuoi molti nemici    |
| Und wenn du zum Gedächtnis deines Siegs                   | E se per celebrare la tua grande vittoria<br>Sul mio paese e sulla mia nazione vittoria |
| Über mein Land und Volk der mein Verrat war <sup>74</sup> | Che hai strappato solo per il mio tradimento  |

<sup>72</sup> È interessante notare che anche Sasha Waltz e Pascal Dusapin si ispireranno all'opera di Pasolini per la loro *Medea* (si veda oltre).

<sup>73</sup> MASSIMO FUSILLO, *Heiner Müller riscrive la tragedia greca*, in *Heiner Müller. Per un teatro pieno di tempo*, a cura di FRANCESCO FIORENTINO, Artemide Edizioni, Roma, 2005, p. 173, citato in VINCENZA COSTANTINO, *Medea: visioni, materiali e lunghe notti*, in *Corpus Pasolini*, a cura di ALESSANDRO CANADÈ, Pellegrini Editore, Cosenza, 2008, pp. 133-149: 135.

<sup>74</sup> Le battute da qui in poi riportate sono tratte nel loro originale tedesco da *Medea*, programma di sala a cura di Sasha Waltz & Guests, Druck Vogt GmbH, Berlin, 2007, pp. 7-16, mentre la traduzione italiana da HEINER MÜLLER, *Riva abbandonata Materiale per Medea Paesaggio con Argonauti*, in *Germania morte a Berlino*, trad. it. di SAVERIO VERTONE, Ubulibri, Milano, 1991, pp. 90-102. Per praticità le occorrenze compariranno come segue: *Medea* cit., p. 10, trad. it. cit., p. 96.

Medea è una donna che, per amore di Giasone, arriva ad uccidere il proprio fratello, un atto estremo del quale ella attribuisce la colpa anche al consorte: «Du bist mir einen Bruder schuldig Jason» (E tu Giasone mi sei debitore di un fratello),<sup>75</sup> afferma infatti Medea. Il motivo dell'infanticidio non è più cruciale; l'attenzione si sposta, secondo Christian Rogowsky, sul riconoscimento da parte di Medea del «“proprio tradimento verso la sua identità culturale”, che inizia con l'omicidio del proprio fratello e prosegue con il matrimonio e i figli avuti da Giasone»,<sup>76</sup> un processo che trasforma «i suoi omicidi in una ribellione politica».<sup>77</sup> Questa lettura interpreta la violenza di Medea «come risposta alla violenza del colonialismo».<sup>78</sup> In questa *Medea* profondamente politica si riflette gran parte della critica di Heiner Müller alla società contemporanea in cui egli vive e opera. Il drammaturgo e regista della Germania dell'Est utilizza il mito di Medea come specchio deformante del mondo alla fine della Guerra Fredda. L'ambiente descritto in *Verkommenes ufer*, primo episodio della pièce, è infatti un paesaggio di violenza e degrado:

|  |   |
|--|---|
| See bei Straußberg Verkommenes Ufer Spur<br>Flachstirniger Argonauten<br>[...]<br>Fischleichen<br>Glänzen im Schlamm Keksschachteln<br>Kothaufen FROMMS ACT CASINO | Lago a Straußberg Riva abbandonata Traccia<br>Di Argonauti dalla fronte piatta<br>[...]<br>Cadaveri di pesci<br>Barbagli nel fango Scatole di biscotti<br>Mucchi di letame PRESERVATIVI FROMM<br>ACT CASINO <sup>80</sup> |
| Die zerrissenen Monatsbinden Das Blut<br>Der Weiber von Kolchis<br>[...] <sup>79</sup>   | Gli assorbenti igienici stracciati Il sangue<br>Delle donne della Colchide<br>[...]   |

<sup>75</sup> *Medea* cit., p. 10, trad. it. cit., p. 96.

<sup>76</sup> CHRISTIAN ROGOWSKY, *Mad with Love: Medea in Euripides and Heiner Müller*, in *Madness in Drama*, a cura di JAMES REDMOND, Cambridge University Press, Cambridge, 1993, pp. 171–81: 177, citato in CAMPBELL, *Medea as Material* cit., p. 93 («“own betrayal of her cultural identity”, which begins with the murder of her own brother and continues with her marriage and children by Jason»).

<sup>77</sup> CAMPBELL, *Medea as Material* cit., p. 93 («her murders into political rebellion»).

<sup>78</sup> ROGOWSKI, *Mad with Love* cit., p. 177, citato in *Ibidem* («as a response to the violence of colonialism»).

<sup>79</sup> HEINER MÜLLER, *Verkommenes ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten*, henschel SCHAUSPIEL Theaterverlag Berlin GmbH, Berlin, 2006, p. 3, trad. it. MÜLLER, *Riva abbandonata* cit. p. 94.

<sup>80</sup> «Marca di sigarette della Germania Orientale. (N.d.T.)» nota dell'editore in MÜLLER, *Riva abbandonata* cit. p. 94.

Il riferimento non è alla Colchide mitica, ma piuttosto ad un inferno poetico contemporaneo che, come osserva Carl Weber, «evoca la periferia di Berlino Est con i suoi laghi, i treni pendolari, i complessi residenziali, ecc., un paesaggio inquinato brulicante di persone le cui menti sono altrettanto inquinate».<sup>81</sup> Questa terra desolata, popolata da cadaveri e feci, diventa un'immagine simbolica della decadenza della modernità. Il richiamo alla Colchide permane sul piano allegorico, sebbene né il luogo e né il tempo siano specificati, e le azioni stesse risultino spesso poco chiare, a causa della scrittura tipicamente frammentaria e post-drammatica di Müller.<sup>82</sup> Tuttavia, si può ancora riconoscere in *Verkommenes ufer*, seppure in forma deformata e allusiva, quella parte della narrazione mitica in cui Medea aiuta Giasone a fuggire con il vello d'oro; la prospettiva del racconto sembra talvolta avvicinarsi a quella di Giasone, pur senza mai definirsi in modo univoco.<sup>83</sup> In *landschaft mit Argonaute*, questo riferimento mitico si dissolve del tutto: il mondo rappresentato appare ormai un territorio devastato e irrecuperabile, un paesaggio postbellico che testimonia la completa distruzione generata dalla violenza e dalla storia. Müller elabora così una critica radicale alla società colonialista occidentale, ribaltando il punto di vista tradizionale del mito: Giasone non è più l'eroe civilizzatore, ma l'incarnazione dell'uomo occidentale, del conquistatore che sfrutta e poi abbandona. Medea, invece, rappresenta l'Altro coloniale, la vittima della razionalità strumentale, del progresso e del dominio maschile europeo. Alla luce di queste considerazioni, la scelta di Müller di rendere Medea il personaggio centrale non sorprende affatto: ella diviene infatti figura simbolica di diversi settori marginali della società, in particolare per il suo genere, per le sue origini e per la sua lotta contro le concezioni normative e tradizionali di giustizia e comportamento incarnate da Corinto e Giasone.<sup>84</sup> Il drammaturgo tedesco utilizza la violenza di Medea come strumento per rappresentare quella che egli concepisce come una vera rivoluzione: una trasformazione radicale in cui la speranza non risiede nella riconciliazione o nella pace, ma nel rifiuto violento delle modalità convenzionali di risoluzione dei conflitti e nella ferma

---

<sup>81</sup> WEBER, *Preface* cit. p. 124, citato in CAMPBELL, *Medea as Material* cit., p. 89 («evokes East Berlin suburbia with its lakes, commuter trains, housing developments, etc., a polluted landscape swarming with people whose minds are just as polluted»).

<sup>82</sup> Sulla scrittura post-drammatica di Heiner Müller si parlerà più avanti.

<sup>83</sup> Cfr. CAMPBELL, *Medea as Material* cit., p. 89.

<sup>84</sup> Cfr. *Ivi*, p. 88.

convinzione che Medea possa diventare il veicolo di un nuovo paradigma di giustizia e di conoscenza.<sup>85</sup> Secondo Weber, alla base del testo vi è la mitologia coloniale incarnata da Giasone:

La fine (del mito di Giasone) segna il punto di svolta in cui il mito diventa storia: Giasone viene ucciso dalla sua stessa nave [...] La civiltà europea è iniziata con la colonizzazione [...]. Il fatto che il veicolo della colonizzazione uccida il colonizzatore anticipa la fine di quest'ultima. Questa è la minaccia della fine che stiamo affrontando, la "fine della crescita".<sup>86</sup>

In questa critica alla civiltà occidentale, la corruzione è totale e irreversibile; Müller non ci offre alcuna alternativa possibile.

Costruita su un lungo monologo di Medea e incorniciata da un brevissimo scambio dialogico con la nutrice e poi con Giasone, *Medeamaterial* è l'unica sezione della trilogia che permette un'identificazione certa dei personaggi, sebbene permangano l'assenza di indicazioni sceniche. Si tratta di un testo che, come osserva Vincenza Costantino, prende avvio dopo la tragedia, «nel luogo e nel tempo in cui tutto è già successo, in modo che si possa ipotizzare un luogo e un tempo in cui tutto possa nuovamente accadere per essere, nuovamente, visto. Questo luogo e questo tempo sono il teatro».<sup>87</sup> Questa prospettiva trova conferma esplicita nelle parole di Medea al termine del suo monologo, quando dichiara: «Mein Schauspiel ist eine Komödie Lach ihr» (È una commedia il mio spettacolo Ridete),<sup>88</sup> suggerendo che la maga non sia solo il personaggio di un'opera teatrale, ma che stia in un certo senso scrivendo la propria opera: un'opera di vendetta di cui è l'autrice. Il testo si apre con un breve dialogo tra Medea e la nutrice; «smarrita e senza più punti di riferimento è a lei che la donna si rivolge per trovare risposte e conforto»:<sup>89</sup>

---

<sup>85</sup> Cfr. *Ibidem*.

<sup>86</sup> WEBER, *Preface* cit., p. 124, citato in *Ivi*, p. 96 («The end (of the Jason myth) signifies the threshold where myth turns into history: Jason is slain by his boat [...] European civilization began with colonization [...]. That the vehicle of colonization strikes the colonizer dead anticipates the end of it. That's the threat of the end we're facing, the "end of growth"»).

<sup>87</sup> COSTANTINO, *Medea: visioni, materiali e lunghe notti* cit., p. 145.

<sup>88</sup> *Medea* cit., p. 15, trad. it. cit., p. 98.

<sup>89</sup> LAURA AIMO, *Corpo danza creazione. Sasha Waltz & Guests*, Mimesis Edizioni, Milano, 2018, pp. 98-99.

MEDEA

Jason Mein Erstes und mein Letztes Amme  
Wo ist mein Mann?

MEDEA

Giasone Mia prima e ultima nutrice  
Dov'è mio marito

AMME

Bei Kreons Tochter Frau<sup>90</sup>

NUTRICE

Dalla figlia di Creonte signora

Medea conosce già la risposta, ma non riesce ad accettarla; ha bisogno che essa le sia restituita dall'esterno per poterci credere. Quando Giasone entra in scena, il dialogo con Medea assume subito un carattere conflittuale:

MEDEA

[...]

Jason

MEDEA

[...]

Giasone

JASON

Weib was für eine Stimme

GIASONE

Cos'è questo tono

MEDEA

Ich

Bin nicht erwünscht hier Daß ein Tod mich  
wegnehm

Dreimal fünf Nächte Jason hast du nicht

Verlangt nach mir Mit deiner Stimme nicht

Und nicht mit eines Sklaven Stimme noch  
Mit Händen oder Blick<sup>91</sup>

MEDEA

Io

Non sono gradita qui Mi prendesse la morte

Tre volte cinque notti Giasone non hai  
chiesto

Di me Non con la tua voce e neppure con  
quella

Di uno schiavo e non con un gesto o almeno  
con

Uno sguardo

Giasone mostra semplicemente la sua impazienza nei confronti di Medea e verso la ripetitività delle sue invettive.

---

<sup>90</sup> *Medea* cit., p. 8, trad. it. cit., p. 95.

<sup>91</sup> *Medea* cit., p. 9, trad. it. cit., p. 95.

JASON  
Was willst du

GIASONE  
Che cosa vuoi

MEDEA  
Sterben

MEDEA  
Morire

JASON  
Das hört ich oft<sup>92</sup>

GIASONE  
Questa l'ho già sentita

L'unica risposta di Giasone alle domande specifiche di Medea consiste nell'eluderle; il suo unico obiettivo sembra quello di sottrarsi al confronto – «Wann hört das uaf» (Ma quando la finisci).<sup>93</sup> Medea attribuisce la colpa di tutto ciò che è accaduto a Giasone, mentre quest'ultimo respinge i suoi attacchi interrogandola in tono minaccioso: «Was warst du vor mir Weib» (Cosa eri prima di me),<sup>94</sup> a cui Medea risponde semplicemente: «Medea». Giasone non la chiama neanche per nome, la appella «Weib», ossia “donna”: per lui Medea «non è un corpo individuato, con una storia e identità, è un corpo generico che è stato utile un tempo, ma non ora. Ed infatti Medea si sente non più voluta, desiderata, si sente un corpo morto».<sup>95</sup> Quando Medea afferma che Giasone le deve un fratello, lui replica «Zwei Söhne gab ich dir für einen Bruder» (T'ho dato ben due figli in cambio d'un fratello).<sup>96</sup> Medea, tuttavia, rifiuta questa logica di scambio e nega che i figli le appartengono: essi sono frutto del servizio che ella ha reso a Giasone come “schiava”. «Dein sind sie Was kann mein sein deiner Sklavin» (Cosa può essere mio Io sono la tua schiava),<sup>97</sup> afferma Medea, sottolineando la propria condizione di subordinazione. Medea prende così coscienza di essere stata “cieca e sorda” davanti a un tradimento di cui è stata complice, e di poter “vedere” proprio grazie a quel tradimento di Giasone con la figlia di Creonte, Glauce. La Medea di Müller, come quella di Euripide, individua l'origine della propria rovina nel tradimento della propria

---

<sup>92</sup> *Medea* cit., p. 9, trad. it. cit., p. 95.

<sup>93</sup> *Medea* cit., p. 10, trad. it. cit., p. 96.

<sup>94</sup> *Medea* cit., p. 10, trad. it. cit., p. 96.

<sup>95</sup> AIMO, *Corpo danza creazione* cit., p. 100.

<sup>96</sup> *Medea* cit., p. 10, trad. it. cit., p. 96.

<sup>97</sup> *Medea* cit., p. 10, trad. it. cit., p. 96.

famiglia e della patria, abbandonate per fuggire con un “greco”. Nel tentativo di rimediare, Medea intima sarcasticamente a Giasone di riprendersi ciò che egli stesso le ha dato:

MEDEA

Nimm Jason was du mir gegeben hast  
Die Früchte des Verrats aus deinem Samen  
Und stopf es deiner Hure in den Schoß  
Mein Brautgeschenk für dein und Ihre  
Hochzeit<sup>98</sup>

MEDEA

Prendi Giasone quello che mi hai regalato  
I frutti dell’inganno fatti con il tuo seme  
E riempine il ventre di quella gran puttana  
È il mio dono di nozze per questo sposalizio

L’annullamento della nascita dei suoi figli, o il loro trasferimento nel grembo della nuova moglie di Giasone, non sono che richieste assurde, che tuttavia simboleggiano «il suo desiderio di invertire l’azione del suo dramma fino a quel momento, affinché gli eventi tornino indietro e diventino ciò che erano una volta».<sup>99</sup> Come in Euripide, la risposta di Medea al tradimento subito è l’uccisione della figlia di Creonte – azione che, significativamente, qui non è raccontata dal messaggero, ma dalla stessa Medea – e dei figli avuti con Giasone. Medea deve sopprimere questi bambini, definiti come «meine kleinen Verräter» (i miei piccoli Traditori),<sup>100</sup> per riconquistare la piena sovranità sul suo corpo.

MEDEA

Aus meinem Herzen schneiden will ich euch  
Mein Herzfleisch Mein Gedächtnis Meine  
Lieben  
Gebt mir mein Blut zurück aus euren Adern  
In meinen Leib zurück euch Eingeweide<sup>101</sup>

MEDEA

Io vi voglio estirpare tutti dal mio cuore  
Voi carne del mio cuore e mia memoria  
O cari  
Ridatemi il mio sangue qui dalle vostre vene  
Su tornatemi dentro il corpo viscere mie

---

<sup>98</sup> *Medea* cit., p. 12, trad. it., cit., p. 97.

<sup>99</sup> CAMPBELL, *Medea as Material* cit., p. 90 («her desire for a reversal of the action of her drama up to this point, for the events to go backward and become what they were once»).

<sup>100</sup> *Medea* cit., p. 15, trad. it., cit., p. 98.

<sup>101</sup> *Medea* cit., p. 15, trad. it., cit., p. 98.

I figli avuti con Giasone incarnano infatti il tradimento verso il suo popolo e della sua identità originaria, che Medea desidera cancellare tanto dalla memoria quanto dal suo corpo. Con l'infanticidio – che, sebbene non sia esplicitato, è chiaro avvenga alla fine del monologo – Medea «è riuscita a mettere a tacere gli incubi della propria storia distruggendo le prove del suo verificarsi. Anche Giasone, che è ancora vivo, diventa, [...], non identificabile».<sup>102</sup> Alla fine del lungo monologo di Medea sopraggiunge Giasone, che la chiama per la prima volta per nome: «Medea»; la donna, però, risponde: «Amme Kennst du diesen Mann» (Balìa chi è questo qui),<sup>103</sup> rovesciando la dinamica iniziale in cui era lui a rivolgersi a lei con il generico appellativo di “donna”. Ora è Giasone a riconoscerla finalmente come individuo, appellandola nella sua singolarità, mentre Medea lo priva di quella identità che un tempo glielo aveva fatto percepire come unico, definendolo con il termine neutro «Mann» (uomo). In questo scambio conclusivo, si compie la liberazione di Medea, la quale riacquista la propria soggettività e spezza definitivamente il legame di dipendenza dal mondo maschile e patriarcale rappresentato da Giasone.

Come anticipato, Müller utilizza per il suo dramma una scrittura frammentaria che, mancante di tutte le caratteristiche narrative tradizionali per la comprensione del testo (spazio, tempo, azione, ecc.), mette in crisi il lettore e l'interprete contemporaneo. Questo tipo di scrittura, tipica di Müller, è definita “post-drammatica”; per citare Valentina Valentini:

[...] il concetto di post-drammaturgia, riferita alla produzione teatrale di Müller, significa una fabula non lineare, complicata dall'intreccio, dalla sovrabbondanza di riferimenti fuori dallo spazio e dal tempo del racconto, dagli squarci lirici e plastico-allegorici, dall'affastellarsi di voci e persone, dai frequenti cambiamenti temporali e sintattici.<sup>104</sup>

---

<sup>102</sup> CAMPBELL, *Medea as Material* cit., p. 92 («has achieved the silencing of the nightmares of her own history by destroying the evidence of its occurrence. Even Jason, who is still alive, becomes, [...], unidentified»).

<sup>103</sup> *Medea* cit., p. 16, trad. it. cit., p. 99

<sup>104</sup> VALENTINA VALENTINI, *Tragedie proletarie nell'era della controrivoluzione. La post-drammaturgia di Heiner Müller*, in «Biblioteca Teatrale», 41, gennaio-marzo 1997, p. 41, citato in COSTANTINO, *Medea: visioni, materiali e lunghe notti* cit., p. 141.

Attraverso la frammentazione e l'ambiguità del testo, Müller trasferisce al pubblico una parte del potere interpretativo in misura assai maggiore rispetto a quanto avviene nel teatro tradizionale. Pur partendo dal mito greco come fonte primaria, egli offre allo spettatore un territorio solo apparentemente familiare, che richiama schemi e figure del mito classico ma resta volutamente sfuggente, ambiguo e mai pienamente identificabile. In *Verkommenes ufer Medeamaterial landschaft mit Argonaute* Müller sembra tuttavia indicare alcune possibili direzioni sceniche, come emerge dalla «Nota dell'autore al testo»:

Il testo richiede il naturalismo della scena. *Riva abbandonata* può essere rappresentato durante il programma di un peep-show, *Materiale per Medea* in riva a un lago nei pressi di Strausberg, che può essere una piscina fangosa a Beverly Hills o i bagni di una clinica psichiatrica. Come *Mauser* presuppone una società di trasgressione, in cui un condannato a morte possa trasformare la propria morte reale sulla scena in un'esperienza collettiva, così *Paesaggio con Argonauti* presuppone le catastrofi che l'umanità sta attualmente preparando. Il paesaggio potrebbe essere una stella estinta dove una pattuglia di ricerca proveniente da un altro tempo o da un altro spazio ode una voce e trova un morto. Come in ogni paesaggio, in questa parte del testo l'Io è collettivo. La simultaneità delle tre parti del testo può essere illustrata a piacere.<sup>105</sup>

Allo stesso tempo, tuttavia, il drammaturgo definisce queste indicazioni come semplici “provocazioni”,<sup>106</sup> inducendo il lettore a interrogarsi sul loro statuto: si tratta di suggerimenti sinceri o di affermazioni ironiche? La richiesta di «simultaneità delle tre parti del testo» è sicuramente un'affermazione provocatoria: l'insistenza di Müller sulla possibilità di interpretazioni multiple fa parte del suo progetto drammatico di diffusione di nuove forme di teatro, che passa attraverso la distruzione del teatro così come è esistito per millenni. Inoltre, l'uso del materiale classico nei propri lavori e la frammentazione del corpo drammatico possono essere letti come una forma di violenza consapevole, esercitata sulla tradizione teatrale stessa.<sup>107</sup>

---

<sup>105</sup> MÜLLER, *Riva abbandonata* cit., p. 102.

<sup>106</sup> Cfr. DAVID BARNETT, *Literature versus Theatre: Textual Problems and Theatrical Realization in the Later Plays of Heiner Müller*, Peter Lang, Bern, 1998, p. 227, citato in CAMPBELL, *Medea as Material* cit., p. 97.

<sup>107</sup> Cfr. CAMPBELL, *Medea as Material* cit., p. 98.

## 2.2. La musica

L'idea per l'opera *Medeamaterial* nasce nel 1991 dall'allora direttore del Théâtre de la Monnaie di Bruxelles, Bernard Foccroulle, il quale ingaggiò Pascal Dusapin per la composizione di un prologo a *Dido and Aeneas* di Henry Purcell. L'opera debuttò il 13 marzo 1992 presso il Théâtre de la Monnaie. Il libretto adotta integralmente il testo verbale dall'omonima pièce di Heiner Müller. Nel comporre *Medeamaterial*, Dusapin scelse di mantenere una continuità timbrica e strumentale con l'opera di Purcell, adattando la propria scrittura al colore barocco della Chapelle Royale e del Collegium Vocale Gent, diretti da Philippe Herreweghe, come egli stesso dichiara nella «Nota del compositore» contenuta nell'edizione della partitura pubblicata nel 1991 da Éditions Salabart.<sup>108</sup> Le ragioni per cui Dusapin privilegiò l'impiego dell'orchestra barocca furono molteplici:

La prima è molto semplice e pragmatica: l'Opera La Monnaie di Bruxelles mi aveva incaricato di scrivere un'opera che sarebbe stata rappresentata insieme a *Didone ed Enea* di Henry Purcell. Per l'opera di Purcell era stata ingaggiata la Chapelle Royale. L'orchestra della Monnaie era a quel tempo a Parigi per preparare un'altra mia grande opera. Mi fu quindi offerto di invitare per *Medeamaterial* l'Ensemble Intercontemporain o l'Ensemble Ictus, allora ancora giovane. Durante una riunione ho detto: «Ma noi abbiamo un'orchestra! La Chapelle Royale non lo è forse?». All'inizio tutti mi hanno guardato con occhi sgranati, poi è stato chiamato Philippe Herreweghe, che ha accettato immediatamente. In questo modo la serata ha acquisito una coerenza completamente diversa. [...] Cercavo infatti un linguaggio sonoro molto semplice, quasi grezzo. Allo stesso tempo volevo creare il maggior numero possibile di riferimenti a *Didone ed Enea*. Il più importante di questi è il lavoro con l'antica intonazione. Prima dell'introduzione del temperamento equabile, il do diesis era leggermente più basso del re bemolle. L'intera armonia di *Medeamaterial* attinge alle possibilità offerte da tali mezzi toni. [...] Oltre a tali riferimenti musicali, esistono naturalmente anche forti parallelismi contenutistici tra *Didone* e *Medea*. Entrambe le donne vengono abbandonate dai loro mariti per motivi di politica territoriale. Entrambe scompaiono alla fine. Si dissolvono. Si dice sempre che

---

<sup>108</sup> Cfr. PASCAL DUSAPIN, *Medeamaterial*, Éditions Salabart, Paris, 1991, p. 1.

Didone muore nel finale dell'opera di Purcell, ma se si legge attentamente il testo, non se ne parla mai. Credo che si dissolva per il dolore. Proprio come Medea.<sup>109</sup>

L'opera, divenuta rapidamente celebre, è stata riproposta numerose volte dopo il debutto, grazie alla sua forma originale, che mette in dialogo due linguaggi musicali distinti: quello barocco e quello contemporaneo. Come egli stesso sottolinea nell'intervista, Dusapin è molto attento a ricercare una continuità con l'opera barocca. Sceglie infatti di adottare, per *Medeamaterial*, un'intonazione particolare, la cui motivazione trova una spiegazione concreta nell'nota allegata alla già citata edizione della partitura:

Composta per La Chapelle Royale e il Collegium vocal de Gandt di Philippe Herreweghe, l'orchestra richiesta per quest'opera è quindi «barocca». Il diapason è a 415 Hz. La partitura suona mezzo tono più basso rispetto alle partiture moderne. Il temperamento necessario potrebbe essere un compromesso tra un mesotonico e un Werckmeister 3, poiché tutte le scale utilizzate per *Medeamaterial* sono concepite differenziando i diesis e i bemolle. In questo temperamento «barocco», i diesis «suonano» più bassi dei bemolle. Anche se non ignoro l'aspetto un po' utopistico di questo approccio, è comunque importante cercare di costruire un'intonazione il più possibile esatta.<sup>110</sup>

---

<sup>109</sup> *Die Obsession der Auflösung. Pascal Dusapin in Gespräch mit Marcus Gammel*, in *Medea* cit., pp. 20-21 («Der erste davon ist ganz einfach und pragmatisch: Die Oper La Monnaie in Brüssel hatte mich beauftragt, ein Stück zu schreiben, das gemeinsam mit *Dido und Aeneas* von Henry Purcell aufgeführt werden sollte. Für die Purcell-Oper war die Chapelle Royale engagiert. Das Orchester von La Monnaie war zu diesem Zeitpunkt in Paris, um ein anderes großes Stück von mir vorzubereiten. Man bot mir also an, für «*Medeamaterial*» das Ensemble Intercontemporain einzuladen oder das damals noch junge Ensemble Ictus. In irgendeiner Sitzung habe ich dann gesagt: Aber wir haben doch ein Orchester! Ist die Chapelle Royale etwa keines? Erst haben mich alle mit großen Augen angeschaut, dann wurde Philippe Herreweghe angerufen, und der hat sofort akzeptiert. Auf diese Weise erhielt der Abend eine ganz andere Stringenz. [...] Ich suchte ja eine sehr einfache, fast grobe Klangsprache. Gleichzeitig wollte ich möglichst viele Bezüge zu *Dido und Aeneas* herstellen. Der wichtigste davon ist die Arbeit mit der alten Stimmung. Bevor die gleichschwebende Temperatur eingeführt wurde, war ein cis ja etwas tiefer als ein des. Die gesamte Harmonik von «*Medeamaterial*» schöpft aus den Möglichkeiten, die in solchen Mezzotonien stecken. [...] Neben solchen musikalischen Referenzen gibt es natürlich auch sehr starke inhaltliche Parallelen zwischen Dido und Medea. Beide Frauen werden von ihren Männern aus territorialpolitischen Gründen verlassen. Beide verschwinden am Ende. Sie lösen sich auf. Man sagt immer, dass Dido im Finale von Purcells Oper stirbt, aber wenn man sich den Text genau anschaut, ist nie davon die Rede. Ich glaube, sie löst sich vor Trauer auf. Genau wie Medea»).

<sup>110</sup> DUSAPIN, *Medeamaterial*, cit., p. 1 («Composé pour La Chapelle Royale et le Collegium vocal de Gandt de Philippe Herreweghe, l'orchestre requis pour cet opéra est donc « baroque ». Le diapason est à 415 Hz. La partition sonne 1/2 ton plus bas que les partitions modernes. Le tempérament nécessaire pourrait être un compromis entre un mésotonique et un Werckmeister 3 car toutes les échelles utilisées pour *Medeamaterial* sont conçues en différenciant les dièses et les bémols. Dans ce tempérament «

L'organico strumentale e vocale previsto per *Medeamaterial* è così riassunto nell'edizione Salabart:

| <b>Formation</b>   | <b>Formazione</b>  |
|--|--|
| <b>Medea</b> (soprano colorature)<br>Pour les textes parlés de Medea, je suggère l'emploi d'une « Medea actrice », sorte de double qui prendrait en charge l'aspect théâtral. Ma préférence va cependant à une diction calme, peu affectée voire neutre. | <b>Medea</b> (soprano coloratura)<br>Per i testi recitati di Medea, suggerisco l'uso di una «Medea attrice», una sorta di doppio che si occupi dell'aspetto teatrale. La mia preferenza va tuttavia a una dizione calma, poco affettata, persino neutra. |
| <b>Un quatuor soliste</b><br>Sorte de « prolongement vocal » de Medea, composé de 2 sopranos, alto et haute-contre.  | <b>Un quartetto solista</b><br>Una sorta di «prolungamento vocale» di Medea, composto da 2 soprani, un contralto e un controtenore.  |
| <b>Jason et la nourrice</b><br>Deux voix préenregistrées assez graves, gutturales et très profondes, sans corps...   | <b>Giasone e la balia</b><br>Due voci preregistrate piuttosto gravi, gutturali e molto profonde, senza corpo...  |
| <b>Un chœur mixte</b><br>Écrit pour sonner dans la fosse avec l'orchestre, il est composé de 7 sopranos, 6 altos, 6 ténors et 7 basses (il peut être réduit à 7, 6, 6, 6)  | <b>Un coro misto</b><br>Scritto per suonare nella fossa con l'orchestra, è composto da 7 soprani, 6 contralti, 6 tenori e 7 bassi (può essere ridotto a 7, 6, 6, 6)  |
| <b>Un orgue positif à jeux</b> (8' / 4' / 2' / 1' / régale) et un <b>clavecin</b> (voir la «   | <b>Un organo positivo a registri</b> (8' / 4' / 2' / 1' / regale) e un <b>clavicembalo</b> (vedi   |

---

baroque », les dièses « sonnent » plus bas que les bémols. Même si je n'ignore pas l'aspect un peu utopique de cette démarche, il est cependant important de veiller à construire une intonation la plus exacte possible»).

note du compositeur »)

la «nota del compositore»)

**Un orchestre à cordes**

6 Violons I

5 Violons II

4 Altos

4 Violoncelles

4 Contrebasses

(Il peut être réduit à 5, 4, 3, 3, 2 ou augmenté)<sup>111</sup>

**Un'orchestra d'archi**

6 violini I

5 violini II

4 viole

4 violoncelli

2 contrabbassi

(può essere ridotto a 5, 4, 3, 3, 2 o aumentato)

Sebbene l'opera di Dusapin si configuri come una struttura unitaria, priva di suddivisioni formali interne, è tuttavia possibile individuare alcune sezioni sulla base dell'alternanza e della combinazione dei personaggi in scena. Nella Tabella 2.1 si propone una scansione dell'opera orientata su tale criterio: 1. dialogo Medea-Nutrice; 2. dialogo Medea-Giasone; 3. monologo Medea; 4. breve scambio dialogico Medea-Giasone.

Tabella 2.1. Sezioni dell'opera *Medeamaterial*.

| <b>PARTE I: DIALOGO MEDEA-NUTRICE</b>                     | <b>BATTUTE</b> |
|---|----------------|
| Medea   | 1-14           |
| <i>Tape Nutrice</i><br>« <i>Bei Kreons Tochter Frau</i> » | 15             |
| Medea   | 16-21          |
| <i>Tape Nutrice</i><br>« <i>Bei Kreons Tochter</i> »      | 22             |
| Medea   | 23-25          |
| Coro<br>« <i>Bei Kreons Tochter</i> »                     | 28-41          |
| Medea<br>+ coro « <i>Bei Kreons Tochter</i> »             | 42-62          |
| Medea   | 63-70          |
| <i>Tape Nutrice</i>                                       | 71             |

<sup>111</sup> *Ibidem*.

|   |         |
|---|---------|
| «Herrin ich / Bin älter als mein Weinen oder Lachen»  |         |
| Coro<br>«Herrin ich / Bin älter als mein Weinen oder Lachen»  | 84-108  |
| Medea «Wie lebst du in den Trümmern deines Leibs...»<br>+ coro «Wie lebst du in den Trümmern deines Leibs...» | 109-122 |
| <b>PARTE II: DIALOGO MEDEA-<br/>GIASONE</b>   |         |
| Tape Giasone<br>«Weib was für eine Stimme»  | 141     |
| Medea<br>+ coro «ô»   | 142-157 |
| Tape Giasone<br>«Was willst du»   | 158     |
| Medea   | 159     |
| Tape Giasone<br>«Das hört ich oft»  | 160     |
| Coro<br>«Was willst du»   | 160-166 |
| Medea «Bedeutet dieser Leib...»<br>+ coro «Bedeutet dieser Leib...»   | 176-182 |
| Medea   | 183-187 |
| Tape Giasone<br>«Wann hört das auf»   | 193     |
| Medea   | 195-198 |
| Tape Giasone<br>«Wann hört das auf»   | 198     |
| Medea   | 199     |
| Tape Giasone<br>«Wann hört das auf»   | 200     |
| Medea   | 200-203 |
| Tape Giasone<br>«Was warst du vor mir Weib»   | 204     |

|   |          |
|---|----------|
| Coro<br>«bocca chiusa»  | 204      |
| Medea « <i>Medea...</i> »<br>+ coro « <i>Medea...</i> »   | 205-208  |
| Medea<br>« <i>Du bist mir einen Bruder schuldig Jason</i> »   | 208-214  |
| Coro<br>« <i>Jason</i> »  | 214-220  |
| <i>Tape Giasone</i><br>« <i>Zwei Söhne gab ich dir für einen Bruder</i> »   | 221, 248 |
| Coro<br>« <i>ô</i> »  | 251-258  |
| <b>PARTE III: MONOLOGO MEDEA</b>  |          |
| Medea « <i>Du Mir Liebst du sie Jason...</i> »<br>+ coro « <i>Du Mir Liebst du sie Jason...</i> »   | 259-273  |
| Medea<br>(+ coro «bocca chiusa» bb. 278, 283-284, 286-288)  | 278-292  |
| Coro<br>« <i>Mein Eigentum die Bilder der Erschlagenen /<br/>Die Schreie der Geschundnen mein Besitz /<br/>Seit ich aus Kolchis auszog, meiner Heimat</i> » | 294-304  |
| Medea<br>« <i>Das unsre Wohnung war mein Ausland<br/>jetzt...</i> »<br>+ coro « <i>Das unsre Wohnung war mein Ausland<br/>jetzt...</i> »                    | 303-324  |
| Medea « <i>Das unsre Wohnung war mein Ausland<br/>jetzt...</i> »<br>+ coro « <i>Das unsre Wohnung war mein Ausland<br/>jetzt...</i> »                       | 325-349  |
| <b>I MONOLOGO VOCE RECITATA MEDEA</b>   |          |
| « <i>Bist du mein Mann bin ich noch deine Frau...</i> »   |          |
| Medea « <i>Und meinen Bruder Meinen Bruder<br/>Jason...</i> »<br>+ coro « <i>Und meinen Bruder Meinen Bruder<br/>Jason...</i> »                             | 370-450  |
| Coro  | 451-456  |
| Medea   | 457-469  |
| Coro  | 470-496  |

|   |         |
|---|---------|
| «ô...»  |         |
| II MONOLOGO VOCE RECITATA<br>MEDEA<br><i>«Das Kleid der Liebe meiner andern Haut...»</i>  |         |
| Medea   | 498-507 |
| Coro<br><i>«bocca chiusa»</i>   | 508-509 |
| III MONOLOGO VOCE RECITATA<br>MEDEA<br><i>«Jetzt schreit sie Habt ihr Ohren für den Schrei...»</i>                                  |         |
| Medea   | 501-518 |
| Medea <i>«Mein Herzfleisch Mein Gedächtnis Meine Lieben...»</i><br>+ coro <i>«Mein Herzfleisch Mein Gedächtnis Meine Lieben...»</i> | 519-520 |
| Coro  | 521-534 |
| Medea <i>«Heute ist Zahltag Jason Heute treibt...»</i><br>+ coro <i>«Heute ist Zahltag Jason Heute treibt...»</i>                   | 535-544 |
| Medea   | 545-682 |
| Medea <i>«ich bin Medea Ich»</i><br>+ coro <i>«ich bin Medea Ich»</i>   | 683-685 |
| Coro<br><i>«ich bin Medea Ich»</i>  | 690-694 |
| IV MONOLOGO RECITATO MEDEA<br><i>«Habt ihr kein Blut mehr Jetzt ist alles still...»</i>   |         |
| <b>PARTE IV: BREVE SCAMBIO<br/>DIALOGICO MEDEA-GIASONE</b>  |         |
| Coro<br><i>«bocca chiusa sempre»</i>  | 701-705 |
| <i>Tape</i> Giasone<br><i>«Medea»</i>   | 703     |
| Medea (voce recitata)<br><i>«Amme Kennst du diesen Mann»</i>  | 706     |

È immediatamente evidente come, rispetto alla pièce di Müller, la dimensione soggettiva di Medea risulti ulteriormente accentuata. Non solo la voce di Medea è “raddoppiata” nei momenti recitati da un’altra voce, nascosta nella buca dell’orchestra, ma essa costituisce l’unica presenza vocale di rilievo nell’opera, laddove Giasone e la balia sono ridotti a voci registrate e il coro a una semplice eco. Secondo Laura Aimò, l’effetto complessivo «è quello di fare della maga la protagonista indiscussa della scena e di tutto il resto uno specchio di sé». <sup>112</sup> Una scelta che verrà ulteriormente perseguita nella regia di Sasha Waltz, come spiega la stessa coreografa: «Giasone è in realtà solo un fantasma. Effettivamente si tratta solo della figura di Medea, che nell’opera viene poi ancora frammentata in diverse voci». <sup>113</sup> La musica di Dusapin contribuisce in modo determinante all’isolamento della figura di Medea: la sua voce, estremamente espressiva – caratterizzata da bruschi salti intervallari, melismi, dissonanze e registri estremi (Fig. 2.1) – è infatti posta in contrasto con la “stabilità” del coro e dell’orchestra (Fig. 2.2). Come sottolinea lo stesso compositore, questo espediente contribuisce, sia a rendere udibile la profonda solitudine della protagonista, sia a marcare una distanza legata alle sue origini culturali:

Ho scelto consapevolmente una voce molto acuta per Medea. Le note acute di questa parte sembrano quasi urla in alcune cantanti. Ciò consente di sviluppare una gamma espressiva molto ampia all’interno dello stesso registro. Questa gamma commenta e precisa la posizione intermedia in cui si trova Medea. Lei alterna la «barbarie» delle note acute alle zone più «civilizzate» della voce. Tuttavia, bisogna usare molta cautela con questi termini. I cosiddetti barbari avevano infatti un’arte molto sofisticata e raffinata. La mia opera oscilla in ogni caso tra un mondo sonoro molto piatto e armonicamente immobile, caratterizzato dagli strumenti storici, e il canto carico di tensione di un soprano, che è per così dire isolato nel suo registro. L’orchestra si muove principalmente nelle regioni medie e basse. Con la scelta di

---

<sup>112</sup> AIMO, *Corpo danza creazione* cit., p. 97.

<sup>113</sup> *Medea. Wohnen in der leeren Mitte. Ein Gespräch zwischen Sasha Waltz und Pascal Dusapin. Moderation Marcus Gammel*, in *medeamorphosen. Mythos und ästhetische Transformation*, a cura di NIKE BÄTZNER, MATTHIAS DREYER, ERIKA FISCHER-LICHTE, ASTRID SILVIA SCHÖNHAGEN, Wilhelm Fink Verlag, München, 2010, pp. 44-62: 45, citato in AIMO, *Corpo danza creazione* cit., p. 97 («Jason ist eigentlich ein Phantom. Es geht tatsächlich nur um die Figur der Medea, die dann in der Oper auch noch in unterschiedliche Stimmen aufgesplittet wird»).

un soprano di coloratura, Medea è musicalmente isolata, proprio come la sua situazione umana.<sup>114</sup>

Questo parallelismo tra la cultura “barbara” di Medea e quella “civilizzata” di Giasone costituisce una diretta volontà di porsi sulla scia della *Medea* di Müller, ma rappresenta ancor di più un esplicito riferimento alla *Medea* di Pier Paolo Pasolini,<sup>115</sup> film che il compositore ammette di ammirare molto, in quanto capace di rappresentare in modo magistrale il conflitto «tra due mondi: quello antico e quello moderno, quello rurale di Medea e quello altamente tecnologico di Giasone».<sup>116</sup> Alla base dell’opera pasoliniana c’è infatti un contrasto netto – reso visibile anche attraverso la diversa conformazione del paesaggio della Colchide, da una parte, e di Corinto, dall’altra – tra lo spirito religioso e contemplativo della cultura “barbara” di Medea e quello laico, disincantato, razionale e volto alla conquista incarnato da Giasone. Come sottolinea Maria Grazia Ciani, in Pasolini «la Colchide è il mondo sacro, legato ai riti naturali, ai sacrifici innocenti, un mondo in cui la razionalità non ha ancora decodificato e quindi svalorizzato le credenze antiche, la primitiva, genuina religiosità dell’anima».<sup>117</sup> Dall’altro lato, «Giasone – che, insieme ai suoi compagni, forma una banda di avventurieri privi di leggi di coscienza di coraggio – contamina e finisce per distruggere tutto quanto vi è di sacro, in Colchide e in Medea».<sup>118</sup> Pasolini sente di rispecchiarsi maggiormente nella realtà rurale di Medea, ancora capace di instaurare un contatto con la “sacralità” della vita, al contrario del mondo contemporaneo, capitalistico e borghese, che ha da tempo perso questa attitudine. Come si vedrà nel prossimo paragrafo, anche

---

<sup>114</sup> *Die Obsession der Auflösung* cit., p. 19 («Ich habe für Medea bewusst eine sehr hohe Stimme gewählt. Die Spitzentöne dieser Partie klingen bei manchen Sängerinnen fast wie Schreie. Dadurch entfaltet sich innerhalb ein und desselben Registers eine sehr große expressive Bandbreite. Diese Bandbreite kommentiert und präzisiert die Zwischenposition, in der Medea sich befindet. Sie wechselt zwischen der «Barbarei» der Höhen und den eher «zivilisierten» Bereichen der Stimme. Allerdings muss man mit solchen Begriffen sehr vorsichtig sein. Die sogenannten Barbaren hatten ja eine hochentwickelte, sehr raffinierte Kunst. Meine Oper changiert in jedem Fall zwischen einer sehr flachen, harmonisch unbeweglichen Klangwelt, die von den historischen Instrumenten geprägt wird, und dem spannungsgeladenen Gesang eines Soprans, der in seinem Register gleichsam isoliert ist. Das Orchester bewegt sich zumeist in mittleren und tiefen Regionen. Durch die Wahl eines Koloratursoprans ist Medea auch musikalisch so abgeschieden, wie es ihre menschliche Situation vorgibt»).

<sup>115</sup> *Medea* (Pierpaolo Pasolini, Sanmarco Film, Italia-Francia-Germania, 1969).

<sup>116</sup> *Medea. Wohnen in der leeren Mitte* cit., p. 45 («zwei Welten: Die antike und die moderne Welt, eine ländliche, die von Medea, und eine überaus technologisierte Welt, jene von Jason»).

<sup>117</sup> MARIA GRAZIA CIANI, *Introduzione*, in EURIPIDE, *Medea* (431 a.C.), Marsilio, Venezia, 1997, p. 44-45.

<sup>118</sup> *Ivi*, p. 45.

per Sasha Waltz la *Medea* pasoliniana rappresenta un punto di riferimento fondamentale per la propria visione del mito.

Per tornare alla voce di Medea, si può asserire che la sua particolarità sia ottenuta anche attraverso un effetto vocale specifico, descritto dal compositore nella sezione «Explications des symboles musicaux utilisés dans la partition»,<sup>119</sup> nel quale si indica che il canto deve essere eseguito con molto fiato nella voce, producendo così un suono ricco di armonici e di intensa espressività (Fig. 2.3). Il contrasto tra la parte strumentale e la linea vocale di Medea si manifesta fin dalle battute iniziali, dove la protagonista intona una linea melodica articolata in valori di croma sopra una lunga nota sospesa dell'organo positivo (Fig. 2.4). Secondo Paulina Książek, «[questo suono] ci informa che tutto ciò che accade rimane nella sfera dei ricordi: nulla cambierà», inoltre, esso rivela la condizione della protagonista, «che vive uno stato di inattività, torpore, stagnazione – poiché Medea compie anche un atto di autodistruzione, nella sua vita non ci sarà più alcun sviluppo, alcun progresso».<sup>120</sup> La voce di Medea appare spesso associata ad un simile accompagnamento musicale, che può essere paragonato al recitativo nell'opera barocca. Prendendo come riferimento i criteri dell'analisi di Paul Hodgins, si può asserire che l'organo, trovandosi spesso associato alla figura di Medea, instaura con il personaggio una relazione estrinseca di tipo *emotiva/psicologica/narrativa*. Al contrario, il clavicembalo appare chiaramente connesso alla figura di Giasone: l'ingresso del personaggio, indicato in partitura come «Entrée de Jason»,<sup>121</sup> è accompagnato infatti da questo strumento, che in tale occasione fa la sua prima comparsa. La voce solista di Medea, supportata dall'organo, viene interrotta a b. 12, con l'ingresso dei violini sulla parola «Amme» (Nutrice);<sup>122</sup> poco dopo si ascolta la voce preregistrata della balia, che pronuncia la sua prima battuta: «Bei Kreons Tochter Frau» (Dalla figlia di Creonte signora).<sup>123</sup> Il coro di soprani e contralti entra a battuta 28, ripetendo in maniera sfasata la stessa frase, «Bei Kreons Tochter».

---

<sup>119</sup> DUSAPIN, *Medeamaterial* cit., p. 1.

<sup>120</sup> PAULINA KSIĄŻEK, *W okowach mitów–Medeamaterial Heiner Müller, Pascala Dusapina i Sasha Waltz*, «Res Facta Nova», 21 (30), 2020, pp. 78-91: 83 («Informuje nas o tym, że wszystko, co się dzieje, pozostaje w sferze wspomnień – nic nie ulegnie zmianie. Ponadto informuje nas o położeniu bohaterki, która przeżywa stan bezczynności, odrętwienia, marazmu – ponieważ Medea dokonuje także autodestrukcyj, w życiu nie nastąpi już żaden rozwój, postęp»).

<sup>121</sup> DUSAPIN, *Medeamaterial* cit., p. 9.

<sup>122</sup> *Medea* cit., p. 8, trad. it. cit., p. 95.

<sup>123</sup> *Medea* cit., p. 8, trad. it. cit., p. 95.

Come si evince dalla Tabella 2.1, la funzione primaria del coro consiste nel porsi quale eco dei personaggi principali, mediante la ripresa di frammenti del testo verbale affidato ai solisti. In altri casi, tuttavia, esso assume un ruolo più discreto e meno immediatamente percepibile, configurandosi come un elemento di sottofondo sonoro, in quanto interviene attraverso l'emissione di note «a bocca chiusa» o della sola vocale «ô». In un'unica occasione – alle bb. 294-304 – il coro sostituisce la voce di Medea e intona al posto suo: «Mein Eigentum die Bilder der Erschlagenen / Die Schreie der Geshundnen mein Besitz / Seit ich aus Kolchis auszog, meiner Heimat (Tuo il mio patrimonio, le smorfie degli uccisi / E gli urli degli scorticati tutte cose che / Conservo da quando ho lasciato la Colchide),<sup>124</sup> quasi a suggerire che Medea non abbia più la forza di esprimersi e che la collettività, rappresentata dal coro, si faccia portavoce della sua interiorità.

Secondo Książek, Dusapin instaura un dialogo con il passato attraverso l'impiego di figure retoriche tipiche della musica barocca. Un esempio significativo si trova alle battute iniziali già citate: «Jason / Mein Erstes und mein Letztes Amme / Wo ist mein Mann» (Giasone Mia prima e ultima nutrice / Dov'è mio marito)<sup>125</sup> (Fig. 2.4), dove la *suspiratio* interrompe il flusso del canto, evocando nella protagonista un profondo sentimento di smarrimento e malinconia.<sup>126</sup> Un'altra figura ricorrente è la *pathopoeia*, ossia il semitono discendente generato da un'alterazione cromatica, di forte intensità patetica. Essa compare, ad esempio, tra le bb. 195 e 203, in corrispondenza con le parole «Wann hat es angefangen / Jason» (Quando è cominciata),<sup>127</sup> a sottolineare il dolore di Medea per la propria condizione (Fig. 2.5).<sup>128</sup>

Come anticipato, *Medeamaterial* è un'opera originale per la sua capacità di mettere in dialogo la musica antica con quella contemporanea, con specifici riferimenti allo stile espressionista. Un esempio emblematico è l'impiego dello *Sprechgesang* – o «*parlé-chanté*», come lo definisce lo stesso compositore<sup>129</sup> – utilizzato, ad esempio, nel

<sup>124</sup> *Medea*, cit., p. 11, trad. it. cit., p. 96.

<sup>125</sup> *Medea* cit., p. 8, trad. it. cit., p. 95.

<sup>126</sup> Cfr. KSIĄŻEK, *W okowach mitów* cit., p. 83.

<sup>127</sup> *Medea* cit. p. 10, trad. it. cit., p. 96.

<sup>128</sup> Cfr. KSIĄŻEK, *W okowach mitów* cit., p. 84.

<sup>129</sup> DUSAPIN, *Medeamaterial* cit., p. 1.

momento in cui Medea si rivolge ai figli, visti come incarnazione del tradimento di Giasone.<sup>130</sup> In questo passaggio, il testo verbale è condiviso con il coro e la frase si alterna tra la voce solista e quella corale. L'indicazione dello *Sprechgesang* è chiaramente riconoscibile in partitura grazie alla spiegazione del simbolo musicale fornita nella «Nota del compositore» (Fig. 2.6), e si colloca tra le bb. 418-427:

| MEDEA   | MEDEA   |
|---|---|
| Geht mit dem Vater der euch liebt Und so                | Andate con vostro padre che vi ama Così   |
| Daß er die Mutter wetritt die Barbarin                  | Potrà buttar via vostra madre la barbara  |
| Weil euren Weg nach oben sie beschwert                  | Che è d'impaccio alla vostra ascesa nella<br>corte  |
| Wollt ihr nicht sitzen an der hohen Tafel               | Non volete sedere a quell'altissima mensa   |
| Ich war die Milchkuh eure Fußbank jetzt                 | Io sono stata per voi una mucca da latte  |
| Wollt ihr Seh ich nicht eure Augen glänzen              | Adesso sono solo il vostro poggiapiedi  |
| Im Vorschein auf das Glück der satten<br>Bäuche         | Lo volete Non vedo splendere i vostri occhi<br>Nel pregustare la gioia d'aver la pancia piena |
| Was klammert ihr euch noch an die Barbarin              | Ma che cosa vi tiene ancora incollati   |
| Die eure Mutter ist und euer Makel                      | A questa barbara madre che è la vostra tara   |
| Schauspieler seid ihr Kinder des Verrats <sup>131</sup> | Figli recitate anche voi il tradimento  |

Oltre allo *Sprechgesang* anche l'impiego della voce parlata di Medea, priva di accompagnamento musicale, costituisce un espediente contemporaneo che ricorre più volte nel corso dell'opera, come mostrato nella Tabella 2.1 – “monologo voce recitata Medea”. Dusapin afferma al riguardo: «Quando la cantante parla, lo fa perché non riesce più a cantare. Perché il testo è così violento. La musica cantata probabilmente indebolirebbe il messaggio del testo [...]».<sup>132</sup> I momenti in cui appare la voce recitata di Medea, in effetti, sono caratterizzati da una tensione drammatica estrema. Il primo di questi si verifica quando Medea rievoca con violenza il tradimento di Giasone, attraverso il quale prende coscienza del proprio errore: aver tradito la propria terra e la propria identità.

<sup>130</sup> Cfr. KSIĄŻEK, *W okowach mitów* cit., p. 84.

<sup>131</sup> *Medea* cit. pp. 12-13, trad. it. cit., p. 97.

<sup>132</sup> *Medea. Wohnen in der leeren Mitte* cit., p. 52 («Wenn die Sängerin spricht, tut sie das, weil sie nicht mehr singen kann. Weil der Text so gewaltsam ist. Die gesungene Musik würde wahrscheinlich die Aussage des Textes schwächen [...]»).

MEDEA

Bist du mein Mann bin ich noch deine Frau  
 Könnt ich sie aus dir beißen deine Hure  
 An die du mich verraten hast und meinen  
 Verrat der deine Lust war Dank für deinen  
 Verrat der mir die Augen wiedergibt

Zu sehen was ich sah die Bilder Jason  
 Die mit den Stiefeln deiner Mannschaft du  
 Gemalt hast auf mein Kolchis Ohren wieder  
 Zu hören die Musik die du gespielt hast  
 Mit Händen deiner Mannschaft und mit  
 meinen  
 Die deine Hündin war und deine Hure  
 Auf Leibern Knochen Gräbern meines  
 Volks<sup>133</sup>

MEDEA

Sarò la tua donna finché sarai mio marito  
 Oh potessi strapparti coi denti dal tuo corpo  
 la puttana che ti è servita per ingannarmi  
 E rivedere, grazie al tuo tradimento  
 Che mi ridà la vista quell'altro atroce  
 inganno

Che ti ha fatto godere: il mio tradimento!  
 Si Giasone vorrei rivedere quel che ho visto:  
 Le scene che hai inciso con i duri stivali  
 Dei tuoi soldati nella mia povera Colchide  
 E vorrei sentire la musica che hai suonato  
 Con mani di armati e anche con le mie Che  
 ero la tua cagna la tua brava puttana  
 Su corpi ossa tombe di tutta la mia gente

La seconda occorrenza si presenta nel momento in cui Medea narra, con una gioia vendicativa, il brutale assassinio di Glauce per mezzo dell'abito avvelenato che le ha donato:

MEDEA

Das Kleid der Liebe meiner andern Haut  
 Gestickt mit Händen der Beraubten aus  
 Dem Gold von Kolchis und gefärbt mit Blut  
 Vom Hochzeitsmahl aus Vätern Brüdern  
 Söhnen  
 Soll deine neue Liebe kleiden wie  
 In meiner Haut Dir nah sein werd ich so  
 Nah deiner Liebe ganz entfernt von mir  
 Nun geh in deine neue Hochzeit Jason  
 Ich will die Braut zur Hochzeitsfackel

MEDEA

L'abito d'amore che è un'altra mia pelle  
 È stato ricamato con oro di Colchide  
 Dalle mani di quelli che abbiamo derubati  
 E colorato col sangue versato al pranzo  
 Nuziale di padri e di figli e di fratelli  
 Vorrei che rivestisse questo tuo nuovo amore  
 Come lo vestirebbe la mia stessa pelle Così  
 potrò starti vicina tanto vicina  
 Al tuo amore che pure è tanto lontano da me  
 E adesso Giasone va alle tue nuove nozze  
 Io farò della sposa una torcia nuziale

<sup>133</sup> *Medea* cit., pp. 11-12, trad. it. cit., p. 96-97.

machen

Seht eure Mutter gibt euch jetzt ein  
Schauspiel

Wollt ihr sie brennen sehn die neue Braut  
Das Brautkleid der Barbarin ist begabt  
Mit fremder Haut sich tödlich zu verbinden  
Wunden und Narben geben gutes Gift

Und Feuer speit die Asche die mein Herz war  
Die Braut ist jung wie Glatt spannt sich das  
Fell

Vom Alter nicht von keiner Brut verwüstet  
Auf ihren Leib jetzt schreibe ich mein  
Schauspiel

Ich will euch lachen hören wenn sie schreit  
Vor Mitternacht wird sie in Flammen stehn

Geht meine Sonne auf über Korinth

Ich will euch lachen sehn wenn die mir  
aufgeht

Mit meinen Kindern teilen meine Freude  
Jetzt tritt der Bräutigam ins Brautgemach<sup>134</sup>

Guardate vostra madre bambini che adesso  
Vi fa vedere un gioco Non volete anche voi  
Vedere andare a fuoco la nuova sposa

L'abito di nozze della barbara ha lo strano  
Potere di fondersi mortalmente addosso  
A una pelle diversa Ferite e cicatrici  
Danno un buon veleno E quel mucchio di  
cenere

Che è stato il mio cuore sta risputando fuoco  
La sposa è giovane tremendamente giovane  
Come si stende liscia sul suo corpo la pelle

Che nessuna vecchiaia e nessun parto hanno  
Ancora guastato Adesso le scrivo il mio  
Spettacolo sul corpo Oh ma come vi voglio

Sentir ridere quando si metterà a urlare Prima  
di mezzanotte sarà tutta una fiamma

Il mio sole si alza proprio sopra Corinto  
Voglio vedervi ridere quando si leverà  
Questo mio sole per prender parte alla mia  
grande

Gioia e al vostro spasso piccoli figli miei  
Ecco lo sposo entra nella stanza nuziale

E ancora quando recita:

MEDEA

Jetzt schreit sie Habt ihr Ohren für den  
Schrei

So schrie als ihr in meinem Leib lagt Kolchis  
Und schreit noch Habt ihr Ohren für den  
Schrei

Sie brennt Lacht ihr Ich will euch lachen

MEDEA

Ah sì adesso grida Fatevi tutti orecchi

Così urlava la Colchide quando mi stavate  
Nel corpo E ancora urla Fatevi tutti orecchi

Sta bruciando Ridete Vi voglio veder ridere

---

<sup>134</sup> *Medea* cit., 13-14, trad. it. cit., p. 98.

sehn

Mein Schauspiel ist eine Komödie Lacht È una commedia il mio spettacolo Ridete  
ihr<sup>135</sup>

L'ultima occorrenza della voce recitata di Medea si colloca sulla frase conclusiva del monologo, immediatamente prima dell'ingresso della voce di Giasone, quando Medea pronuncia le parole: «Habt ihr kein Blut mehr Jetzt ist alles still / Die Schreie von Kolchis auch verstummt Und nichts mehr» (Non avete più sangue Adesso tutto è calmo / E sono zittite anche le grida di Colchide / E più niente).<sup>136</sup> Inoltre, Dusapin aggiunge che «verso la fine, Medea si divide, diventa isterica in senso strettamente medico. [...] Ecco perché in un certo momento la voce di Medea si divide in un coro femminile di quattro voci, che alla fine diventano cinque».<sup>137</sup> La frammentazione della sua voce indica una profonda sofferenza; Medea si spezza in più pezzi e non è più in grado di ricomporsi. In questa prospettiva, la scelta di Dusapin di intrecciare linguaggi musicali barocchi e contemporanei sembra farsi portavoce di un preciso valore drammaturgico: la sua Medea è una figura contemporanea che, prigioniera di un passato doloroso che riaffiora incessantemente attraverso la musica, continua a vivere nel tempo sospeso della memoria. In ultimo, *Medeamaterial* di Dusapin, in linea con la *Medea* di Müller, è un'opera che il compositore considera attuale e politica. Come egli stesso afferma nel 2007, «una donna che alla fine uccide i propri figli a causa di conflitti territoriali, a causa di un sacrificio e di un tradimento indescrivibili», è una figura tragicamente presente al giorno d'oggi: «basti pensare al Medio Oriente».<sup>138</sup>

### 2.3. La versione di Sasha Waltz

Il 23 maggio 2007 presso il Grand Théâtre di Lussemburgo debutta la versione coreografica di *Medeamaterial* – curata da Sasha Waltz – per l'occasione divenuta semplicemente *Medea*. Waltz aveva inizialmente pensato di rappresentare la sua

---

<sup>135</sup> *Medea* cit., p.15, trad. it. cit., p. 98.

<sup>136</sup> *Medea* cit., p. 16, trad. it. cit., p. 99.

<sup>137</sup> *Medea. Wohnen in der leeren Mitte* cit., p. 52 («Gegen Ende teilt Medea sich, sie wird in einem eng medizinischen Sinn hysterisch. [...] Deshalb teilt sich in einem Moment die Stimme von Medea in einen vierköpfigen Frauenchor auf, der letztlich zu fünf Stimmen wird»).

<sup>138</sup> *Die Obsession der Auflösung* cit., p. 19 («Eine Frau, die letztendlich wegen territorialer Auseinandersetzungen ihre Kinder umbringt, wegen eines unbeschreiblichen Opfers und Verrats»; «man denke nur an den Nahen Osten»).

versione di *Medea* basata sull'omonima opera lirica di Luigi Cherubini (1797), ma, a causa di difficoltà finanziarie, la coreografa scelse di riallestire l'opera *Medeamaterial* di Dusapin. In continuità con Dusapin, Waltz concentra l'attenzione quasi esclusivamente sulla figura della protagonista, in quell'occasione interpretata dal talentuoso soprano Caroline Stein, affidando ai danzatori il compito di incarnare «le ombre, i ruoli, le forze che abitano l'animo della protagonista e che al tempo stesso è lei a scegliere di interpretare».<sup>139</sup> Come afferma la coreografa, per lei era importante indagare «il momento in cui una società femminile si trasforma in una società maschile»,<sup>140</sup> e individua, come punto di partenza per la sua ricerca sul personaggio di Medea il romanzo *Medea. Stimmen* di Christa Wolf.<sup>141</sup> Nel suo libro, la scrittrice restituisce la storia di Medea tramite un coro di voci, svelando che la donna non è un'infanticida, ma una straniera ingiustamente accusata da una società patriarcale e xenofoba, ossia quella greca. Sebbene si tratti di un romanzo, Wolf ritrova tali premesse nello studio delle fonti più antiche del mito, precedenti alla tragedia di Euripide, nelle quali si narra che Medea non fosse, appunto, un'infanticida. In una di queste versioni i figli vengono uccisi sì da Medea, ma per errore, durante un rito volto a renderli immortali, oppure; un'altra versione – ed è quella da cui prende spunto Wolf per il suo romanzo – racconta invece che i figli di Medea siano lapidati dai Corinzi, che vogliono in questo modo vendicare l'uccisione dei loro sovrani. Quest'ultima lettura ha a sua volta «alimentato un'altra leggenda, relativa questa volta a Euripide stesso: il quale si sarebbe fatto corrompere dai Corinzi al prezzo di cinque talenti per attribuire il misfatto alla straniera della Colchide e liberarli così dall'infamante accusa».<sup>142</sup>

Sasha Waltz afferma che l'approccio al mito di *Medea* l'ha posta davanti a un problema: «Quando chiedo a qualcuno di Medea, tutti ricordano la donna folle e isterica che ha ucciso i propri figli. Quasi nessuno sa cosa è successo prima. Per questo per me era molto importante indagare la forza originaria di Medea».<sup>143</sup> Partendo dall'origine

---

<sup>139</sup> AIMO, *Corpo danza creazione* cit., p. 97.

<sup>140</sup> *Medea. Wohnen in der leeren Mitte* cit., p. 46 («der Moment [...], in dem eine Frauengesellschaft in eine Männergesellschaft übergeht»).

<sup>141</sup> CHRISTA WOLF, *Medea. Stimmen*, Luchterhand Literaturverlag, München, 1996, trad. it. di ANITA RAJA, *Medea. Voci*, edizioni e/o, Roma, 2000.

<sup>142</sup> Ciani, *Introduzione* cit., p. 16.

<sup>143</sup> *Medea. Wohnen in der leeren Mitte* cit., p. 46 («Wenn ich irgendjemanden nach Medea frage, dann erinnert man sich an die wahnsinnige, hysterische Frau, die ihre Kinder ermordet hat. Was dem

del nome “Medea”, ossia “colei che porta consiglio”, si delinea infatti un personaggio, «aderente alle raffigurazioni più antiche che vogliono la donna della Colchide dea, e successivamente guaritrice»,<sup>144</sup> molto distante dall’immagine comunemente diffusa. Nella tragedia di Euripide, la sapienza di Medea è proprio ciò che Creonte teme e che lo spinge a desiderarne l’esilio. Tale dinamica è messa in rilievo anche da Christa Wolf, che nel suo romanzo fa dire ad Acamante, il primo astronomo di Creonte, che il re: «Trovava che quella donna fosse troppo astuta, e troppo impertinente. Soprattutto era inquietante per lui. Era, come potrei dire, troppo femmina, cosa che coloriva anche il pensiero». <sup>145</sup> Sono la saggezza e i poteri curativi di Medea a costituire la principale fonte d’ispirazione per Waltz, la quale osserva: «Il suo aspetto arcaico rappresentava una minaccia per la società maschile. Mi interessava proprio esaminare questo aspetto arcaico: il rituale, il sacrificio». <sup>146</sup> In questa prospettiva si colloca anche il pensiero della psicoanalista junghiana e *cantadora* di guarigione Clarissa Pinkola Estés che, nel suo noto volume, *Women Who Run with the Wolves*,<sup>147</sup> individua nell’inconscio collettivo una dimensione intuitiva, istintiva e primordiale: l’“archetipo della Donna Selvaggia”. Essa rappresenta l’anima libera e naturale, capace di riconnettere l’individuo a una vita autentica, integra, e spesso repressa dai modelli normativi della società contemporanea. Come Estés, Waltz riconosce nell’intuito e nelle origini arcaiche della sapienza di Medea una risorsa da valorizzare, non un nemico da abbattere. Laura Aimò coglie bene questo aspetto quando afferma che «la coreografa non vuole raccontare “fatti” ma portare ad espressione *motivi archetipici*, ovvero strutture basilari e comuni, perlopiù inconscie della psiche umana». <sup>148</sup> Ancora una volta viene chiamato in causa Pasolini, il quale nel suo film, come già osservato, illustra bene il confronto tra una società arcaica, da una parte (la Colchide), e una moderna e tecnocratica, dall’altra (Corinto e gli Argonauti). Analogamente, la coreografa afferma: «ho cercato di creare due diversi sistemi di movimento nella gestualità e nella coreografia. Da un lato,

---

vorangeht, das weiß eigentlich fast niemand. Deswegen war für mich ganz wichtig, diese ursprüngliche Kraft Medeas zu untersuchen»).

<sup>144</sup> ANNA CHIARLONI, *Postfazione*, in WOLF, *Medea. Voci cit.*, p. 193.

<sup>145</sup> WOLF, *Medea. Voci cit.*, p. 99.

<sup>146</sup> *Medea. Wohnen in der leeren Mitte cit.*, p. 46 («Der archaische Aspekt an ihr stellte eine Bedrohung für die Männergesellschaft dar. Mich hat gerade interessiert, diese Archaik zu untersuchen: das Ritual, das Opfer»).

<sup>147</sup> CLARISSA PINKOLA ESTÉS, *Women Who Run with the Wolves*, Ballantine Books, New York, 1992, trad. it. di MAURA PIZZORNO, *Donne che corrono coi lupi*, edizione Pickwick, Milano, 2016.

<sup>148</sup> AIMO, *Corpo danza creazione cit.*, p. 92.

movimenti fortemente legati alla ruralità, al ciclo della natura; dall'altro, movimenti urbani, artificiali, forse decorativi o molto formalistici». <sup>149</sup> Waltz racconta inoltre che, nella versione inizialmente concepita e basata sulla *Medea* di Luigi Cherubini, l'intento era quello di utilizzare la danza come linguaggio capace di evocare la dimensione arcaica del mito, in corrispondenza con un testo verbale ancora aderente alla tradizione giunta fino al presente, ossia alla figura euripidea della Medea infanticida. Tuttavia, nella pièce di Müller – utilizzata come libretto per la *Medeamaterial* di Dusapin – la distanza fra la versione arcaica del mito di Medea e quella di Euripide non si manifesta in modo marcato come nella *Medea* cherubiniana; al contrario, la rilevanza totale data al personaggio di Medea ha consentito a Waltz la creazione di un insieme coreo-drammatico più coeso e organico. La coreografa si richiama ancora a Pasolini apprezzando nel suo film il particolare modo in cui il regista rappresenta l'infanticidio: non attraverso la furia, ma mediante una sorprendente tenerezza. Nel film, infatti, Medea (interpretata da Maria Callas) lava i bambini, li culla e li fa addormentare prima di ucciderli, affinché non provino dolore. L'atto omicida assume così una connotazione diversa: la protagonista non è più la figura ferina e irrazionale dell'immaginario euripideo, ma una madre che, attraverso un'azione disperata, cerca di salvare i suoi figli da un destino di crudeltà e sofferenza. Ulteriori rimandi all'opera pasoliniana emergono anche sul piano visivo nella versione di Waltz, in particolare nelle collane che ornano il collo di Medea e, in seguito, quello della danzatrice che interpreta Glauce (Fig. 2.7). La loro struttura circolare evoca chiaramente le collane della Colchide che adornano Medea nel film di Pasolini (Fig. 2.8).

Come già osservato, Waltz mostra un forte interesse per la transizione da una cultura arcaica di matrice matriarcale a una società patriarcale e tecnocratica; in questa prospettiva, il primo confronto tra Medea e Giasone nella tragedia di Euripide costituisce un esempio emblematico dello scontro tra due differenti visioni del mondo. Maria Grazia Ciani sostiene che il primo dialogo tra Medea e Giasone (vv. 446-626) si delinea come un vero e proprio «"duello verbale" (*hámilla logon*) in cui i due

---

<sup>149</sup> *Medea. Wohnen in der leeren Mitte*, cit., p. 48 («Vergleichbar habe ich in der Gestik, in der Choreografie zwei unterschiedliche Beegungssysteme zu schaffen versucht. Auf der einen Seite Bewegungsmaterial, das sich ganz stark dem Ländlichen, dem Kreislauf der Natur widmet; auf der anderen Seite Städtisches, Künstliches, möglicherweise Dekoratives oder sehr Formalistisches»).

protagonisti della vicenda, finalmente l'uno di fronte all'altra, difendono ciascuno la propria causa in nome di diritti che entrambi ritengono giusti e indiscutibili». <sup>150</sup> Ciani, aggiunge che, tuttavia, «i sistemi di valori a cui si appellano si rivelano opposti, e i concetti di giustizia inconciliabili», <sup>151</sup> ciò non può che portare ad incomprensioni continue e ad uno scontro privi di possibili vie conciliazione. Medea, infatti, richiama al marito quel passato che li tiene uniti ben oltre l'amore: quel dovere di gratitudine nei confronti di colei che gli ha salvato la vita e quei vincoli terribili nati dal sangue versato per sigillare la loro unione. La donna si appella «in nome di quella giustizia che fa del letto coniugale un legame intangibile e sacro. È l'antica sentenza pronunciata da Apollo nelle *Eumenidi*: “Il letto coniugale, a cui il destino lega la donna e l'uomo, è vincolo più forte del giuramento, e sua custode è la giustizia” (Eschilo, *Eumenidi* 217-218)». <sup>152</sup> A sua volta Giasone ha altri principi da difendere:

In lui parla innanzitutto l'uomo greco del quinto secolo. Il passato della giovinezza e dell'avventura, con i suoi risvolti favolistici, è un tempo irrazionale, irreali, che non esiste più. Ciò che Medea ha fatto per lui in quel lontano passato, non conta nulla. Ciò che conta è la realtà del presente, il fatto che, per merito suo, Medea è stata sottratta a un destino assurdo, all'oscurità della barbarie [...]; per merito suo essa ha avuto quanto di meglio possa desiderare una persona del suo tempo, il privilegio di essere greca in terra greca, di aver trasformato le sue rozze qualità di fattucchiera in autentica «sapienza», di aver conosciuto le leggi e la giustizia: quella giustizia per cui i diritti della stirpe sono più forti del vincolo coniugale [...]. Giasone vuole vivere «bene», secondo il decoro che si addice al suo rango (*áxios domon emón*) e allevare i figli maschi (quelli che ha avuto da Medea e quelli che verranno, senza differenza) in prosperità e in pace. È il concetto maschilista e patrilineare proprio della civiltà arcaica, nella quale i figli maschi erano ritenuti appartenere, per via di sangue, al padre piuttosto che alla madre. Ed è anche l'ideale, tipicamente greco, di quell'*eudaimonia* aristocratica in cui l'eros non gioca alcuna parte. [...] La logica «laica» di Giasone - che distrugge passato, giustizia, eros e maternità - le toglie ogni possibilità tranne quella di sfidare ogni norma, sperimentando l'eccesso, osando l'inosabile. <sup>153</sup>

---

<sup>150</sup> CIANI, *Introduzione*, cit., p. 20.

<sup>151</sup> *Ibidem*.

<sup>152</sup> *Ivi*, p. 21.

<sup>153</sup> *Ivi*, pp. 21-22.

Aimo sottolinea inoltre come questo conflitto non vada confuso con una semplice opposizione tra uomo e donna, volta a determinare il predominio dell'uno sull'altra; «semmai lo si può intendere come il prevalere [...] del principio maschile – che separa – su quello femminile – che unisce: due componenti entrambe presenti, ed essenziali, all'interno di ciascun essere umano e realtà vivente che però spesso entrano in conflitto anziché integrarsi e rilanciarsi reciprocamente».<sup>154</sup> Secondo la studiosa, il passaggio epocale cui rimanda la storia di Medea – ampiamente analizzato dall'archeolomitologa lituana Marijia Gimbutas<sup>155</sup> e dall'antropologa Riane Eisler<sup>156</sup> – è la progressiva decadenza e distruzione, intorno al V millennio a.C., delle culture matristico-gilaniche (o “civiltà della Dea”), ad opera di società androcratiche e patriarcali ben più violente e bellicose. Con il termine “gilania” – derivato da “gy” (donna) e “an” (uomo), con la lettera “l” a simboleggiare il legame tra le due metà dell'umanità – si indicano quelle antiche e fiorenti società preistoriche europee matrilineari caratterizzate da un sistema sociale basato sull'uguaglianza dei sessi, né matriarcali né patriarcali, prevalentemente pacifiche e sedentarie, caratterizzate da un avanzato sviluppo artistico e agricolo. Tali civiltà furono progressivamente sostituite da popolazioni nomadi, organizzate secondo schemi patriarcali, con discendenza patrilineare, culto e allevamento del cavallo, e orientate alla guerra e alla violenza.<sup>157</sup> In seconda battuta, Aimo osserva come nello spettacolo di Sasha Waltz emerge l'idea che la storia sia spesso segnata dalla ripetizione di dinamiche di contrapposizione piuttosto che da processi di evoluzione e trasformazione. Riprendendo l'analisi di Riane Eisler, le società gilaniche erano cooperative e basate su un pensiero “non-duale”, mentre ogni conflitto rappresenta la scelta dell'uomo della separazione e della violenza (*aut aut*) anziché della collaborazione e della crescita reciproca (*et et*). La guerra diventa così l'inaridirsi delle

---

<sup>154</sup> AIMO, *Corpo danza creazione* cit., p. 90.

<sup>155</sup> Per un primo approfondimento dell'imponente e fondamentale opera di ritrovamento, catalogazione e interpretazione di reperti archeologici da parte della studiosa, rimando a: MARIJIA GIMBUTAS, *The Language of the Goddess*, Harper & Row, San Francisco 1989, ed. it. a cura di SERENA BALLERINI, *Il linguaggio della Dea*, Venexia, Roma 2008; ID., *The Civilization of the Goddess. The World of the Old Europe*, Harper & Row, San Francisco 1991, trad. it. e cura di MARIAGRAZIA PELAIÀ, *La civiltà della dea. Il mondo dell'antica Europa*, Nuovi Equilibri, Viterbo 2013. Segnalo infine il suo saggio, *La “Venere mostruosa” della preistoria. Creatrice divina*, in JOSEPH CAMPBELL, CHARLES MUSÈS (a cura di), *I nomi della dea. Il femminile nella divinità*, Ubaldini Editore, Roma, 1993, pp. 28-54.

<sup>156</sup> In particolare RIANE T. EISLER, *The Chalice and the Blade: Our History, Our Future*, Harper & Row, San Francisco, 1987, trad. it. di VINCENZO MINGIARDI, *Il calice e la spada: la civiltà della grande dea dal neolitico ad oggi*, Frassinelli, Milano, 2006.

<sup>157</sup> Cfr. GIMBUTAS, *Il linguaggio della dea* cit., pp. 20-21.

parti in gioco, il prevalere dell'una sull'altra, e la sconfitta di fronte alla possibilità di sciogliere e liberarsi dalle reciproche rigidità. In questo senso, ogni battaglia, passata o presente, può essere letta come una codarda preservazione del passato piuttosto come un'apertura coraggiosa verso il nuovo: con *Medea*, Waltz invita a riflettere su questa dinamica.

La coreografa tedesca accenna anche a dinamiche più attuali che hanno ispirato il suo lavoro, come il tragico fenomeno delle storie di donne che uccidono i propri figli, noto in psicologia come “sindrome di Medea”. Tuttavia, afferma: «Nonostante ricerche approfondite, ho deciso di non fare riferimento così concretamente al presente, perché mi sembrava troppo semplicistico e anche troppo unidimensionale. Ciò che per me è rimasto importante, e qui trovo il riferimento al mito di Medea, è che queste donne vengono isolate».<sup>158</sup> Analogamente a quanto osservato in relazione a Dusapin, la solitudine di Medea costituisce per Waltz un elemento fondamentale, che viene ulteriormente enfatizzato attraverso alcune modifiche apportate alla partitura. In particolare, Waltz prolunga il primo suono dell'organo, prima dell'ingresso della cantante, fino a venti minuti: una scelta che il compositore stesso in un'intervista dichiara di apprezzare, perché contribuisce a «comporre il deserto in cui si trova Medea».<sup>159</sup> Non si tratta dell'unica libertà interpretativa di Waltz: secondo Dusapin, sul piano esecutivo la coreografa dilata di tanto in tanto alcune pause, mentre la modifica più evidente si manifesta nell'aggiunta del rumore del vento – prodotto da enormi ventilatori collocati ai lati della scena – dopo le parole di Medea «Kein Weib kein Mann Was schreit ihr Schlimmer als Tod» (Né donna né uomo Che cosa gridate a fare / Assai peggio della morte [...])<sup>160</sup> (b. 629), nel momento dell'infanticidio. Waltz racconta il processo creativo che ha condotto a questa scelta come segue:

Durante la prima conversazione con Pascal mi è venuta l'idea del vento. È diventato uno degli elementi più importanti nella realizzazione dell'opera *Medea*.

C'era questa sensazione di tempesta interiore. Avevo un'immagine in mente, ma

---

<sup>158</sup> *Medea. Wohnen in der leeren Mitte* cit., p. 47 («Trotz umfassender Recherchen habe ich mich dagegen entschieden, mich so konkret auf das Jetzt zu beziehen, weil es mir zu plakativ und auch zu eindimensional erschien. Was dennoch für mich wichtig blieb, und da finde ich den Bezug zum Mythos Medea, dass diese Frauen so isoliert werden»).

<sup>159</sup> *Die Obsession der Auflösung* cit., p. 17 («die Wüste zu komponieren, in der Medea sich befindet»).

<sup>160</sup> *Medea* cit., p. 16, trad. it, cit., p. 99.

esitavo a chiedere a un compositore vivente se potevo intervenire sulla sua opera e aggiungere un ulteriore mondo sonoro. Ma Pascal si è mostrato molto aperto e ha acconsentito.<sup>161</sup>

In questo senso, la collaborazione tra Waltz e Dusapin può essere definita particolarmente felice e produttiva. Nell'intervista contenuta nel programma di sala di *Medea*, infatti, il compositore sostiene con entusiasmo le scelte della coreografa, che hanno valorizzato sia l'intensità emotiva sia la dimensione isolata della protagonista.

#### 2.4. Analisi dello spettacolo

Lo spettacolo analizzato fa riferimento alla ripresa video di *Medea* presso la Staatsoper Unter den Linden di Berlino, nel settembre 2007. *Medea* è interpretata dal soprano Caroline Stein, come nella prima a Lussemburgo, mentre i danzatori fanno tutti parte della compagnia Sasha Waltz & Guests. L'opera non si apre con la consueta salita di sipario, ma con una calata improvvisa, o, più precisamente, con la caduta di un grande sipario rosso che si stacca dal suo ancoraggio e precipita rumorosamente al suolo, seguendo in modo inesorabile la forza di gravità. Sin dall'inizio risulta evidente che questo sipario non potrà più risalire: come se non fosse più possibile un nuovo inizio, o come se lo spettacolo prendesse avvio da una fine già consumata. Dal crollo del sipario emerge uno spazio scenico ampio, scuro e spoglio, privo di elementi scenografici, se non i corpi stessi che lo abitano e lo attraversano. Anche il disegno luci di Thilo Reuther contribuisce in modo determinante a definire questa atmosfera di essenzialità: l'intero spettacolo è accompagnato da una luce bianca fredda, che varia esclusivamente per intensità e collocazione spaziale. Tale scelta accentua una percezione di freddezza e scarnificazione visiva, coerente con l'impianto drammaturgico dell'adattamento di Waltz.

Sotto un unico suono ronzante, lontano e indistinto, simile a un'eco, Sasha Waltz fa avanzare una lunga catena di danzatori distesi al suolo, che rotola dal fondo palco

---

<sup>161</sup> *Medea. Wohnen in der leeren Mitte* cit., p. 50 («Beim ersten Gespräch mit Pascal hatte ich die Idee mit dem Wind. Das wurde zu einem meiner wichtigsten Elemente in der Umsetzung des Medea- Stücks. Da war dieses Gefühl eines inneren Sturms. Ich hatte ein Bild dafür und hatte Scheu, einen lebenden Komponisten zu fragen, ob ich einen Eingriff in sein Werk vornehmen und eine zusätzliche Klangwelt hinzufügen dürfte. Aber Pascal zeigte sich sehr offen und war einverstanden»).

verso il proscenio. Le mani di ciascun danzatore, poste sopra il capo, si intrecciano con i piedi del corpo successivo, generando una continuità fisica che trasforma il gruppo in un'unica entità organica. Muovendosi lateralmente, i danzatori formano dapprima un cerchio (Fig. 2.9), che tuttavia si spezza non appena si chiude: il corpo collettivo si disgrega e rotola ai margini della scena, come una macchia d'olio che si espande e si dissolve. I costumi si collocano all'interno di una gamma cromatica neutra, che va dal bianco al nero – tinta predominante – passando per il beige, il marrone e l'azzurro. Si tratta di tonalità che rimandano a elementi primari e materiali, quali la terra e il mare, la carne e la pelle. Le linee sono essenziali: abiti morbidi per le donne; canotta abbinata a pantaloni o gonne plissettate per gli uomini. Questa scelta estetica si pone in continuità con il costume di Medea che, come mostrato nella precedente Figura 2.7, indossa un lungo abito nero smanicato, visivamente interrotto da vistose collane di pietre rotonde e bianche, unico elemento luminoso che spezza con la cupezza dell'insieme.

Già a partire da questi primi fattori è possibile individuare un chiaro collegamento con i presupposti teorici, discussi nel paragrafo precedente, che costituiscono il fondamento dell'idea registica di Sasha Waltz. Il cerchio, che emerge nella configurazione iniziale creata dal corpo di ballo, si impone come una forma simbolica ricorrente nel corso dell'intero spettacolo. Esso ritorna, innanzitutto, nelle pietre dalla forma circolare che adornano il collo di Medea, così come nelle collane avvelenate che la protagonista dona a Glauce, impersonata da una danzatrice in una delle scene della performance. Il motivo circolare riappare inoltre nelle uova bianche con cui giocano i figli di Medea, interpretati da una bambina e un bambino – László Sandig, il figlio di Sasha Waltz – poco prima della loro morte, verso la conclusione dello spettacolo. La centralità del cerchio si manifesta anche nel primo monologo parlato di Medea: sospesa in aria per l'abito da due danzatori, che ne controllano il movimento rotatorio, la protagonista traccia a terra un cerchio con un gessetto bianco (Fig. 2.10). Sulla rilevanza di questa forma simbolica si esprime direttamente la coreografa, affermando che nella sua concezione «[...] era molto importante mostrare il cerchio come simbolo dei tempi antichi e della sua magia».<sup>162</sup> Ciò che la attrae in

---

<sup>162</sup> SCHLAGENWERT, *Nahaufnahme Sasha Waltz* cit., p. 77 («[...] aber den Kreis als Symbol der Vorzeit und etwas von seiner Magie zu zeigen, das war mir sehr wichtig»).

particolare di questa figura geometrica è il suo profondo legame con il rito, l'arcaicità e la dimensione naturale, come ella stessa sottolinea:

I rituali hanno molto a che fare con le leggi geometriche. [...] Si tratta di qualcosa di molto fondamentale, arcaico. Il cerchio è fundamentalmente un simbolo del ciclo della natura, della semina e del raccolto, e dall'altra parte c'è l'elemento della guerra, della violenza, dell'uccisione, del sacrificio di sangue.<sup>163</sup>

In effetti, la già citata Marijia Gimbutas individua nella forma circolare uno dei simboli fondamentali dell'arte delle antiche civiltà della Dea:

Questo sistema simbolico rappresenta un mitico tempo ciclico, non lineare, che nell'arte è palesato dai segni di movimento dinamico: spirali rotanti e intrecciate, serpenti sinuosi e spiraliformi, cerchi, mezzelune, corna, semi germoglianti e virgulti.<sup>164</sup>

Non è soltanto la forma del cerchio a richiamare una simbologia arcaica, ma anche la predominanza del colore nero, che pervade tanto lo spazio scenico quanto i costumi:

Perfino i colori avevano un significato differente rispetto al sistema simbolico indoeuropeo. Il nero non significava la morte o gli inferi: era il colore della fertilità, il colore delle umide caverne e del fertile suolo, dell'utero della Dea dove la vita ha inizio. Il bianco era d'altro canto il colore della morte, delle ossa, all'opposto del sistema indoeuropeo, in cui il bianco e il giallo sono i colori del cielo splendente e del sole.<sup>165</sup>

Seguendo questa linea interpretativa, il bianco delle collane e delle uova può essere letto come un presagio di morte. In effetti, sia le pietre che le uova vengono ad un certo punto rotte sulle vittime, Glauce e i bambini: il liquido rosso che fuoriesce dalla rottura di tali oggetti, richiama senza mezzi termini il sangue e la morte dei due personaggi.

---

<sup>163</sup> *Ibidem* («Rituale haben viel mit geometrischen Gesetzmäßigkeiten zu tun. [...] Es geht dabei um ganz Grund-legendes, Archaisches. Der Kreis ist in seinem Grund ein Symbol für den Kreislauf der Natur, für das Säen und Ernten, und auf der anderen Seite steht das Kriegselement, das Gewalttätige, Tötende, das Blutopfer»).

<sup>164</sup> GIMBUTAS, *Il linguaggio della dea* cit., p. 20.

<sup>165</sup> *Ibidem*.

Dopo la dissoluzione della figura circolare, alcuni danzatori assumono posizioni verticali in equilibrio sulla testa. A sostenerne l'azione permane il suono ronzante già udito, al quale si sovrappone ora un rumore meccanico, simile al movimento di pale rotanti. Mentre questi corpi si mantengono capovolti, un danzatore si solleva da terra e inizia a ruotare energicamente il capo; quindi attraversa lo spazio scenico tracciando una diagonale *en tournant*. Il movimento si arresta quando l'interprete si inginocchia davanti a uno di questi "alberi" umani, trasferendo nuovamente il movimento energico alla testa e trasformandosi in una specie di ariete che libra le corna nell'aria – gesto ripreso poco dopo, a canone, da un secondo interprete. Queste azioni ferine, spiraliformi e fortemente ancorate al suolo alludono a un immaginario simbolico arcaico che, ancora una volta, richiama una lettura antica del mito e della figura di Medea. Anche le posizioni di equilibrio sulla testa – che più avanti si sviluppano in prese complesse, in cui un danzatore viene sollevato capovolto da altri due – suggeriscono un rovesciamento dei consueti punti di riferimento spaziali e simbolici. In questo senso, la coreografia sembra invitare lo spettatore a osservare la storia e il mito da una prospettiva alternativa, più arcaica e istintuale, decostruendo i presupposti stabili e gerarchici della cultura occidentale. Successivamente, due danzatori, un uomo e una donna, si avvicinano in modo animalesco l'uno all'altra muovendosi a quattro zampe, come se stesse per avere inizio un rituale di corteggiamento. Sollevandosi, danno avvio a un duetto coreografico caratterizzato dagli elementi tipici della contact improvisation – contatto, sollevamenti, passaggi di peso, spirali, scivolamenti sul corpo dell'altro, spinte, cadute – si alternano con forza e dolcezza, trasformando il duetto ora in un rituale d'amore, ora in una lotta per il territorio. Nel frattempo, gli altri danzatori ricompongono la catena iniziale e avvolgono progressivamente i due interpreti all'interno di un nuovo cerchio. Rotolando verso il centro, il gruppo chiude la forma e genera un ammasso compatto di corpi, dal quale si separano quattro danzatori, come cellule che vengono isolate da un organismo originario. Questo quartetto – formato da Davide Camplani, Virgis Puodziunas, Juan Kruz Diaz De Garaio Esnaola e Luc Dunberry – dà origine a una sequenza di forte impatto: un danzatore (Luc Dunberry) viene sollevato a testa in giù, mentre un altro (Juan Kruz Diaz De Garaio Esnaola) lo afferra per la bocca spalancata e gli scuote violentemente il capo. In relazione a questo gesto, risulta particolarmente pertinente la domanda posta da Aimò: «si tratta di tortura o di soccorso per liberare un blocco, una

parola, una verità che chiede di essere espressa? Chi è la vittima e chi il carnefice? Chi è che dà e chi toglie?». <sup>166</sup> Interrogativi che attraversano l'intera performance senza mai trovare una risposta definitiva: Waltz sembra infatti sottrarre lo spettatore al giudizio e alle logiche binarie, collocandolo in uno spazio di sospensione critica. È in questa interrogazione incessante, in questo «leeren Mitte», <sup>167</sup> in cui Medea dichiara di voler abitare dopo aver spezzato in due l'umanità, che la coreografia trova una delle sue chiavi concettuali più profonde: «né più donna né uomo, né madre né figlia, né regina né schiava, né cittadina né straniera, [...]. Un luogo impossibile, di confine, oltre l'umano, [...]. Un luogo in cui le denominazioni e i limiti vengono posti non per rimanere ma per essere superati». <sup>168</sup>

Subito dopo, i danzatori rotolano fuori dalla scena, lasciando il palco immerso nell'oscurità e completamente vuoto. Questo vuoto viene colmato dalla proiezione sul fondale di un altorilievo vivente (Fig. 2.11): vi si scorgono i movimenti lenti, quasi impercettibili, dei danzatori ricoperti di argilla fresca, così che l'occhio ha l'illusione di osservare statue. Sappiamo, dalla testimonianza di Waltz, che il riferimento proviene dagli altorilievi dell'Altare di Pergamo, conservati al Pergamon Museum di Berlino, dove la coreografa, con la sua compagnia, ha realizzato nel 2007 uno studio preparatorio a *Medea*, denominato *Dialogue 07 – Pergamonmuseum*. Sulla necessità di rappresentare il rilievo si esprime la stessa coreografa:

Il principio del rilievo era la mia immagine base di Medea. Avevo già da tempo in mente questa immagine, questo processo di emergere dal rilievo e prendere vita. Lo sviluppo di un volume, di un corpo che si stacca da una superficie ed entra nello spazio – anche questa è un'immagine dell'emergere dal mito. <sup>169</sup>

Waltz afferma che l'Altare di Pergamo non intrattiene un rapporto diretto con il mito di Medea; tuttavia, è possibile individuare alcune connessioni, seppur di carattere generale.

---

<sup>166</sup> AIMO, *Corpo danza creazione* cit., p. 113.

<sup>167</sup> *Medea* cit., p. 16: «Centro vuoto». La traduzione è personale, poiché la traduzione italiana finora citata non rende l'espressione tedesca («vuoto tra due tronconi» *Materiale per Medea*, cit., p. 99).

<sup>168</sup> AIMO, *Corpo danza creazione* cit., p. 113.

<sup>169</sup> SCHLAGENWERT, *Nahaufnahme Sasha Waltz* cit., p. 80 («Das Prinzip des Reliefs war mein Grundbild von Medea. Ich hatte das schon lange als Bild im Kopf, diesen Vorgang des Heraustretens aus dem Relief und des Lebendigwerdens. Die Entwicklung eines Volumens, eines Körpers, der sich von einer Fläche abhebt und in den Raum tritt - das ist auch ein Bild für das Heraustreten aus dem Mythos»).

L'altare, fatto erigere da Eumene II e completato tra il 166 e il 156 a.C., celebra infatti la vittoria dei Greci sui Galati, popolazione di origine celtica stanziata in Asia Minore. Dedicato a Zeus Soter e ad Atena Nikephoros, il monumento esalta simbolicamente il trionfo della civiltà greca sui "barbari". In questa opposizione si può intravedere un'analogia con la dinamica che attraversa il mito di Medea: quella tra Giasone e Medea, tra Corinto e la Colchide, ossia tra centro civilizzato e alterità percepita come barbarica. Secondo Laura Aimò,

Il fine [dell'altorilievo vivente] è di mostrare e insieme attivare un processo di liberazione del mito, ovvero sciogliere le idee, identità e immagini pietrificate che si hanno di esso per restituirlo al suo connaturale movimento e trasformazione e attraverso ciò avviare un analogo processo di denudamento nello spettatore. [...] In tale ottica va anche intesa la scelta da parte della coreografa di partire dalla versione più conosciuta del mito – quella che vede la principessa macchiarsi le mani del proprio sangue – al fine di riflettere, sì, il senso comune ma per poterlo poi decostruire dall'interno.<sup>170</sup>

Dopo la proiezione video, Medea fa il suo ingresso in scena e inizia a cantare al minuto 10:14 della ripresa. È sola sul palco: una solitudine scenica che traduce efficacemente la sua condizione psicologica di abbandono e disperazione, ma che sottoscrive pure una relazione coreo-musicale di tipo *testurale*, in cui le forze in scena risultano direttamente correlate a quelle musicali. La protagonista sembra cercare una presenza o un interlocutore, senza tuttavia ricevere risposta. Due danzatori entrano quindi da fondo palco, alle spalle di Medea, accompagnati dal coro di contralti e soprani che ripete le parole della nutrice «Bei Kreons Tochter». Anche in questo caso è possibile individuare una relazione di tipo *testurale* tra ingresso coro e danzatori. Medea pare non accorgersi della loro presenza. Poco dopo, uno alla volta, fanno il loro ingresso i restanti membri del corpo di ballo, con i volti rivolti verso l'alto, come se fissassero qualcosa al di sopra delle loro teste. Entrano anche i due figli, che corrono e saltellano nello spazio scenico. La relazione che intercorre, durante lo spettacolo, tra Medea e il corpo di ballo segue una dinamica di tipo rispecchiante: i danzatori incarnano riverberi dei molteplici ruoli, passioni e impulsi vissuti o subiti dalla protagonista; essi sono, per

---

<sup>170</sup> AIMO, *Corpo danza creazione* cit., p. 84.

usare le parole di Aimò, «tracce, scorie, frammenti della sua storia».<sup>171</sup> È attraverso i danzatori che Medea può dare forma al desiderio espresso a Giasone – «Zu sehen was ich sah di Bilder Jason» (Sì, Giasone voglio rivedere quello che ho visto)<sup>172</sup> –, rendendo visibili le immagini del proprio passato e della memoria. In altri momenti, il corpo di ballo allude invece a figure specifiche della vicenda mitica: Giasone, la figlia di Creonte, il popolo della Colchide e di Corinto, la nutrice. A quest'ultima sembrano riferirsi i danzatori quando si scambiano sguardi e sorrisi, mentre Medea le si rivolge chiedendo: «Weinst oder lachst du Amme» (Stai piangendo o ridendo).<sup>173</sup>

Dopo l'assolo del coro, a b. 42, riprende la voce di Medea – «Warum bei Kreons Tochter nicht die Macht hat» (E perché dalla figlia Non ha forse potere)<sup>174</sup> – accompagnata dal coro che ripete «Bei Kreons Tochter». Alla ripresa vocale di Medea corrisponde, sul piano coreografico, l'assolo di una danzatrice, che instaura dunque una relazione coreo-musicale di tipo *testurale* con la voce solista della cantante. Sul solo dell'organo (b. 74), i danzatori si aggregano dando vita ad un gruppo scultoreo, che si immobilizza in pose plastiche e artificiali (Fig. 2.12). Tale configurazione, rende visibile quanto affermato dalla coreografa riguardo alla coesistenza di differenti sistemi gestuali: «da un lato, movimenti fortemente legati alla ruralità, al ciclo della natura; dall'altro, movimenti urbani, artificiali, forse decorativi o molto formalistici».<sup>175</sup> I primi sono associati alla dimensione arcaica di Medea, mentre i secondi rimandano alla figura di Giasone e al mondo che egli rappresenta. La staticità iniziale della posa collettiva viene infranta dall'intervento di una danzatrice collocata sulla destra: il suo movimento, isolato e improvviso, genera un impulso cinetico che si trasmette progressivamente al resto del gruppo (a canone), producendo un effetto a catena da destra verso sinistra, simile a un'onda. Il corpo di ballo entra così in movimento, spezzando l'unità precedente e dando origine a una situazione di apparente disordine. Alla coreografia del corpo di ballo corrisponde l'accompagnamento del coro («Herrin ich / Bin älter als mein Weinen oder Lachen» bb. 84-108) segnando nuovamente una relazione *testurale*.

---

<sup>171</sup> Ivi, p. 101.

<sup>172</sup> Medea cit., p. 11, trad. it. cit., p. 97.

<sup>173</sup> Medea cit., p. 8, trad. it. cit., p. 95.

<sup>174</sup> Medea cit., p. 8, trad. it. cit., p. 95.

<sup>175</sup> Medea. *Wohnen in der leeren Mitte* cit., p. 48 («Auf der einen Seite Bewegungsmaterial, das sich ganz stark dem Ländlichen, dem Kreislauf der Natur widmet; auf der anderen Seite Städtisches, Künstliches, möglicherweise Dekoratives oder sehr Formalistisches»).

All'interno di questo marasma cinetico, una danzatrice avvia una sequenza gestuale che richiama l'atto di sferrare un colpo di spada o di ascia: le braccia si abbattono dall'alto verso un punto immaginario posto più in basso, con un'intenzionalità marcata, per poi arrestarsi bruscamente. Si tratta di un movimento riconducibile all'*effort* del colpire secondo il sistema di analisi del movimento di Rudolf Laban, caratterizzato da spazio diretto, peso forte e tempo improvviso. Poco dopo, una seconda danzatrice, posta accanto alla prima, propone un gesto complementare, ma in opposizione: pur mantenendo la medesima qualità di *effort*, ella esegue il movimento in posizione inginocchiata, sferzando le braccia dal basso verso l'alto e interrompendole con i pugni rivolti verso il capo e i gomiti divaricati. Quasi simultaneamente, una terza danzatrice, collocata alle sue spalle, riproduce esattamente la stessa sequenza. Sul lato opposto della scena, a sinistra, quattro danzatori percorrono lo spazio avanti e indietro secondo direzioni contrastanti: due avanzano di due passi per poi arrestarsi con un braccio proteso in avanti, mentre gli altri due arretrano di mezzo passo, lanciando il braccio all'indietro. Nel frattempo, si formano ulteriori sottogruppi, ciascuno impegnato in una micro-coreografia distinta, ma accomunata da una medesima qualità cinetica. Alcuni interpreti si separano poi dal proprio gruppo di appartenenza per confluire in un altro, adottandone immediatamente la partitura di movimento. Questo modo di articolare lo spazio e di gestire la composizione dei gruppi – basato su scissioni, ricomposizioni e migrazioni interne – costituisce un tratto ricorrente della poetica coreografica di Sasha Waltz. Inoltre, alcuni di questi gesti ripetitivi instaurano con la musica una relazione di tipo *ritmica*. Ciò è particolarmente evidente a partire dal minuto 18:47 della registrazione, quando due danzatori e una danzatrice eseguono una sequenza gestuale articolata su ogni quarto della battuta in 4/4: sul primo quarto musicale si osserva la rotazione del polso *en dehors* dei danzatori – posti in posizione eretta in piedi –, con il braccio disteso lungo il fianco e lo sguardo che segue il movimento; sul secondo quarto il polso ruota *en dedans*, mantenendo invariata la posizione del corpo; sul terzo quarto il braccio precedentemente coinvolto nella rotazione si porta in quinta posizione alta, mentre il braccio opposto avvolge il petto, con la mano che si colloca sotto l'ascella del braccio sollevato, accompagnando una rotazione del busto *en dehors*; infine, sull'ultimo quarto, il braccio ritorna lungo il corpo e il busto riprende la posizione eretta iniziale. Le sequenze fin qui osservate sono caratterizzate da movimenti meccanici, ripetitivi e

antagonisti, che in più occasioni rimandano esplicitamente a una gestualità di tipo bellico. Medea assiste a questa dinamica come una spettatrice ipnotizzata. Il corpo di ballo sembra evocare il linguaggio corporeo e culturale di Giasone e degli Argonauti, lo stesso che, al loro arrivo in Colchide, aveva esercitato su di lei un fascino tale da spingerla a fuggire insieme a loro. La natura oppositiva di questi movimenti può essere letta come un'allusione al conflitto interiore della protagonista, già consapevole che la scelta di seguire il proprio desiderio implicherà il tradimento della propria terra. In questo modo, Medea rivive il trauma originario della sua storia, a partire dall'infatuazione iniziale per Giasone.

Con la ripresa del canto di Medea e l'affievolirsi del coro – che emette delle lunghe note a «bocca chiusa» –, la scena si riduce: soltanto due danzatori, un uomo e una donna, continuano a muoversi, mentre il resto del corpo di ballo si accascia al suolo, richiamando la disposizione iniziale (relazione *testurale* forze coreografiche vs forse musicali). L'ingresso della voce registrata di Giasone – «Weib was für eine Stimme» (Cos'è questo tono)<sup>176</sup> – segna un momento di svolta: per la prima volta i danzatori si avvicinano fisicamente a Medea, rannicchiandosi a terra in prossimità del suo corpo. Questa peculiare postura può essere letta come una configurazione ambigua di sottomissione e dipendenza, che rinvia alla posizione di subordinazione emotiva in cui Medea si è collocata, in origine, nei confronti dell'uomo. Successivamente, i danzatori si rialzano e avviano una sequenza di movimenti sinuosi. Una danzatrice viene circondata da altri corpi che le coprono ripetutamente occhi e capo con le mani; ella tenta di spostarsi, ma viene inseguita e nuovamente privata della vista. In un punto opposto della scena, una dinamica analoga coinvolge un'altra danzatrice, il cui sguardo viene oscurato da un danzatore. Questo insistito gesto di occultamento dello sguardo sembra alludere simbolicamente alla cecità di Medea, protrattasi nel tempo, nei confronti dei tradimenti – propri e di Giasone – che hanno segnato la sua vicenda. I danzatori si dispongono quindi in una sorta di concatenazione lineare, uno dietro l'altro, formando una struttura mobile assimilabile a un “trenino”, caratterizzata da movimenti ondulatori e da un andamento serpentino. La figura del serpente è già evocata poco prima, nel momento in cui i danzatori si rialzano da terra dopo l'ingresso della voce di

---

<sup>176</sup> *Medea* cit., p. 9, trad. it. cit., p. 95.

Giasone, attraverso l'uso delle braccia, che mimano il procedere strisciante dell'animale. In riferimento alla simbologia arcaica analizzata da Marija Gimbutas, il serpente rappresenta «[...] un simbolo dell'energia di vita e della rigenerazione, una creatura estremamente benevola, non malvagia».<sup>177</sup> In questa prospettiva, il riaffiorare doloroso dei ricordi di Medea può essere interpretato non soltanto come un processo distruttivo, ma come una fase necessaria di rigenerazione. Come sostiene Aimo, «[...] è proprio questo stato di oscurità e anomia a consentirle di riattingere a percezioni e poteri rimasti sopiti».<sup>178</sup> Tale dinamica trova conferma nelle parole della stessa Medea, che più avanti afferma: «Und Feuer speit die Asche die mein Herz war» (E quel mucchio di cenere / che è stato il mio cuore sta risputando fuoco).<sup>179</sup> Per riappropriarsi del corpo che le è stato sottratto, Medea deve attraversare una morte rituale: con la scomparsa di Glauce muoiono, per lei, le maschere di principessa, figlia, amante e moglie; con l'uccisione dei figli, si estingue infine anche la sua identità di madre.

Alla seconda risposta di Giasone – «Was willst du» (Che cosa vuoi)<sup>180</sup> –, i danzatori si piegano nuovamente verso il suolo; questa volta, tuttavia, anche Medea li segue, instaurando per la prima volta un rapporto diretto con la coreografia e con il corpo di ballo. Tutti si rialzano poi simultaneamente, come se tra le dita scorresse un filo sottilissimo e invisibile, a suggerire una connessione fragile ma condivisa. A partire dal minuto 23:29 della registrazione, corrispondente alla b. 160, è possibile individuare un rapporto coreo-musicale di natura *qualitativa-timbrica*. All'assolo del coro di tenori e bassi, che ripete le parole di Giasone «Was willst du», corrisponde infatti il duetto coreografico di due danzatori uomini. Inoltre, una relazione di *tessitura* si manifesta al minuto 24:06, dove in corrispondenza delle parole intonate da Medea – «Bedeutet dieser Leib» (b. 176) – tramite bruschi salti intervallari verso il registro sovracuto, corrispondono salti dei danzatori e sollevamenti del corpo della protagonista. Per contro, alle bb. 195-203, in corrispondenza del testo «Wann hat es angefangen / Jason» (Quando è cominciata),<sup>181</sup> la linea vocale di Medea presenta una discesa graduale per semitoni, dal *re*<sup>5</sup> al *mi*<sup>4</sup>, cui fanno seguito, sul piano coreografico, cadute al suolo di

<sup>177</sup> GIMBUTAS, *Il linguaggio della dea* cit., p. 20.

<sup>178</sup> AIMO, *Corpo danza creazione* cit., p. 109.

<sup>179</sup> *Medea* cit., p. 14, trad. it. cit., p. 98.

<sup>180</sup> *Medea* cit., p. 9, trad. it. cit., p. 96.

<sup>181</sup> *Medea* cit., p. 10, trad. it. cit., p. 96.

alcuni danzatori, stabilendo una chiara corrispondenza tra andamento melodico e dinamica del movimento. Giasone conclude il breve scambio con Medea negando ogni debito nei suoi confronti per la morte del fratello, sostenendo di averle dato in cambio due figli. A questo punto la partitura si arricchisce dell'ingresso degli archi (b. 222), mentre Medea e i danzatori iniziano a camminare lentamente nello spazio scenico, volgendo lo sguardo tutt'intorno. Di nuovo, riaffiorano i ricordi della protagonista, evocati attraverso una danzatrice e un danzatore i cui abiti vengono fatti svolazzare da altri due interpreti alle loro spalle: emerge così «l'immagine della coppia in esilio, a vele spiegate, come suggeriscono gli ampi tessuti [...] [azzurri], che fluttuano al vento [...], come splendide figure di prua che solcano le acque limpide del Mediterraneo».<sup>182</sup> In effetti, il mare è evocato più volte durante la performance tramite gesti che riproducono il moto delle onde.

Più avanti Medea conferma esplicitamente quanto ipotizzato in precedenza, dichiarando: «Blind für die Bilder für die Schreie taub» (Sono stata cieca e sorda).<sup>183</sup> È proprio attraverso il tradimento subito da Giasone che la protagonista giunge a riconoscere anche il proprio tradimento nei confronti della patria: si attiva così quella dinamica rispecchiante che attraversa l'intera drammaturgia della coreografia. Questo passaggio risulta particolarmente evidente al minuto 32:25 della registrazione, quando tutti gli interpreti in scena – Medea compresa – si coprono e scoprono ripetutamente gli occhi con le mani (Fig. 2.13), materializzando sul piano corporeo il tema della cecità e della rivelazione. L'ira di Medea esplode nel momento in cui prende piena coscienza della distruzione del legame che un tempo costituiva il suo rifugio:

|  |  |
|--|--|
| MEDEA                                    | MEDEA                                      |
| Das unsre Wohnung war mein Ausland jetzt | Il nido tessuto col mio e col tuo piacere  |
|  | Che era la nostra casa ed è oggi il mio    |
|  | esilio                                     |
| In seinen Maschen steh ich ausgerenkt    | Ora sto nella gabbia e son qui tutta rotta |

<sup>182</sup> CÉCILE SCHENCK, *Les chœurs dansants de Sasha Waltz. Medea, d'après l'opéra Medeamaterial de Pascal Dusapin*, «Skénographie. Coulisses des arts du spectacle et des scènes émergentes», 4, 2016, pp. 83-92: 85 («l'image du couple en exil, toutes voiles dehors, comme le suggèrent les amples étoffes [...] flottant au vent [...], tels de splendides figures de proue fendant les eaux claires de la Méditerranée»)

<sup>183</sup> *Medea* cit., p. 11, trad. it. cit., p. 96.

|  |   |
|--|---|
| Die Asche deiner Küsse auf den Lippen              | Con la cenere dei tuoi baci sulle mie labbra  |
| Zwischen den Zähnen den Sand unsrer <sup>184</sup> | E tra i denti tutta la sabbia dei nostri anni |

Come travolta da una crisi di rabbia, Medea si scaglia contro i danzatori, che in quel frangente incarnano la figura di Giasone, ancora non estirpata dal suo cuore: li spinge, li respinge e li scaraventa a terra, dando forma fisica alla violenza emotiva del conflitto. Ormai sfinita, viene infine afferrata per l'abito da due danzatori e sospesa a testa in giù; in questa posizione liminale inizia a tracciare sul pavimento, con un gessetto, il cerchio già analizzato in precedenza (Fig. 2.10). A questo punto la voce non è più cantata, ma recitata. È in questa condizione di rovesciamento che avviene la sua presa di coscienza: «Bist du mein Mann bin ich noch deine Frau» (Sarò la tua donna finché sarai mio marito).<sup>185</sup> La protagonista comprende che solo smettendo di riconoscere a Giasone un ruolo – e dunque un potere simbolico su di lei – potrà cessare di sentirsi definita attraverso di esso. Medea iscrive questa consapevolezza sul pavimento, con il gesso, come atto di fissazione e di memoria, affinché non possa più essere dimenticata. La scena si carica progressivamente di una violenza sempre più esplicita, in parallelo con il racconto di Medea, che rievoca la brutalità con cui Giasone e gli Argonauti hanno annientato il popolo della Colchide:

| MEDEA   | MEDEA  |
|---|--|
| Die mit den Stiefeln deiner Mannschaft du<br>Gemalt hast auf mein Kolchis Ohren<br>wieder         | Le scene che hai inciso con i duri stivali<br>Dei tuoi soldati nella mia povera Colchide |
| Zu hören die Musik die du gespielt hast<br>Mit Händen deiner Mannschaft und mit<br>meinen         | E vorrei sentire la musica che hai suonato<br>Con mani di armati e anche con le mie      |
| Die deine Hündin war und deine Hure<br>Auf Leibern Knochen Gräbern meines<br>Volks <sup>186</sup> | Che ero la tua cagna la tua brava puttana<br>Su corpi ossa tombe di tutta la mia gente   |

<sup>184</sup> *Medea* cit., p. 11, trad. it. cit., p. 96.

<sup>185</sup> *Medea* cit., p. 11, trad. it. cit., p. 96.

<sup>186</sup> *Medea* cit., pp. 11-12, trad. it. cit., p. 97.

Il corpo di ballo dà forma a questo racconto incarnando, simultaneamente, gli Argonauti e i Colchi, i primi nella funzione di torturatori, i secondi in quella di corpi violati. Un gruppo di danzatori uomini solleva uno di loro e ne manipola il corpo come fosse uno strumento: viene allungato e compresso ritmicamente, aperto e richiuso “a fisarmonica”, estendendolo dalle estremità – testa e piedi – e contraendolo violentemente verso il centro. Parallelamente, un gruppo di danzatrici simula l’aggressione a una donna distesa al centro del cerchio: il corpo viene colpito, trascinato brutalmente da un lato all’altro del palcoscenico, quindi sollevato e scagliato in aria, afferrandolo per gli arti, con la testa rivolta verso il basso, in una posizione che riecheggia quella del danzatore precedentemente sollevato.

Durante la lunga pausa che separa la conclusione del coro dall’inizio del secondo monologo recitato di Medea (b. 497), fa il suo ingresso in scena Glauce, interpretata da Liza Alpizar Aguilar, danzatrice della compagnia Sasha Waltz & Guests. Indossa un abito giallo, colore che interrompe l’oscurità dominante della scena e richiama immediatamente la sua appartenenza regale e aristocratica. Al minuto 48:35 della registrazione, la giovane è seguita da due danzatrici – impersonificazioni delle serve della nobile – che ne riproducono i gesti con un leggero sfasamento temporale, suggerendo fin da subito una relazione di subordinazione e imitazione. Le due figure spogliano quindi Glauce dell’abito giallo e la rivestono con un abito bianco semitrasparente, adornandola con numerose collane simili a quelle di Medea, caratterizzate dalle stesse pietre tonde. Sia l’abito sia le collane vengono portati in scena dai figli di Medea: si tratta del dono nuziale che la protagonista aveva precedentemente affidato ai bambini perché fosse consegnato alla nuova sposa di Giasone. Glauce inizia allora a danzare, e la sua coreografia viene immediatamente ripresa dalle due danzatrici. La giovane si arresta in un punto del palcoscenico e fissa l’orizzonte, come se si osservasse allo specchio. Si tocca le labbra, mimando l’atto di truccarsi, mentre le due serve, alle sue spalle, le accarezzano e sistemano i capelli, replicandone i gesti in una sorta di rituale di preparazione e di ornamento. Poco dopo, le serve si allontanano, lasciandola sola. È in questo momento che il corpo di Glauce comincia a tremare: le numerose collane risuonano sul suo petto e sul suo corpo, suggerendo che il veleno in esse contenuto stia iniziando a produrre i suoi effetti. Al minuto 50:41 riprende la voce

recitata di Medea: è il momento in cui la donna descrive l'abito donato alla rivale e la morte che ne conseguirà. Glauce si trova isolata su un lato del palco, mentre l'intero corpo di ballo, nel frattempo entrato in scena, la osserva in silenzio, come un coro muto. A rompere questa immobilità è l'avvicinarsi di un danzatore – forse allusione alla figura di Giasone – che la abbraccia e dà avvio a un duetto coreografico nel quale Glauce appare prevalentemente manipolata e condotta dal partner. Durante il duetto, il movimento provoca la rottura delle pietre delle collane, dalle quali fuoriesce un liquido rosso che le imbratta progressivamente il corpo. L'immagine, di forte impatto visivo, sembra suggerire una responsabilità indiretta di Giasone nella morte di Glauce: anche il danzatore che la accompagna si ritrova macchiato di sangue, come se condividesse il ruolo di carnefice, o di ulteriore vittima. In alternativa – o forse simultaneamente – la scena può essere letta come il compimento di una morte simbolica di Giasone all'interno di Medea, colui che è stato, sul piano affettivo ed esistenziale, il suo vero assassino. Alla conclusione del monologo recitato, con il ritorno della musica, il danzatore/Giasone si accascia al suolo, coperto di sangue, come privo di vita. Glauce, ormai interamente insanguinata e devastata, crolla a terra sulle ultime frasi deliranti recitate da Medea:

MEDEA

Jetzt schreit sie Habt ihr Ohren für den Schrei

So schrie als ihr in meinem Leib lagt Kolchis

Und schreit noch Habt ihr Ohren für den Schrei

Sie brennt Lacht ihr Ich will euch lachen sehn

Mein Schauspiel ist eine Komödie Lacht ihr<sup>187</sup>

MEDEA

Ah sì adesso grida Fatevi tutti orecchi

Così urlava la Colchide quando mi stavate

Nel corpo E ancora urla Fatevi tutti orecchi

Sta bruciando Ridete Vi voglio veder ridere

È una commedia il mio spettacolo Ridete

Con la ripresa del canto, i due bambini, vestiti con tuniche bianche – come già predisposti al sacrificio imminente – vengono sollevati e passati di mano in mano da

<sup>187</sup> *Medea*, cit., p.15, trad. it. cit., p. 98.

diversi danzatori in corsa. A questo punto si impone una domanda destinata a rimanere senza risposta, in piena coerenza con l'estetica di Sasha Waltz, che rifugge da ogni chiusura interpretativa: il corpo di ballo sta proteggendo i bambini da Medea oppure sta alludendo agli abitanti di Corinto, indicati da alcune fonti antiche come i veri responsabili dell'uccisione dei figli di Medea?

La corsa frenetica che ha attraversato la scena si placa progressivamente e, sulle note del clavicembalo (bb. 547-553), i danzatori consegnano ai due bambini delle uova bianche, con le quali essi iniziano a giocare. In questo clima di apparente quiete, Medea si avvicina ai figli con tenerezza: li accarezza, li osserva, stabilendo con loro un contatto intimo e affettuoso. Sulla pausa vocale, la donna prende le uova dalle mani dei bambini e le schiaccia sui loro corpi. Rompendosi, i gusci rilasciano la medesima sostanza rossa che aveva già imbrattato il corpo di Glauce – tutt'ora in scena –, creando un'evidente continuità visiva e simbolica tra le diverse morti. L'infanticidio non viene rappresentato come un atto brutale o violento in senso spettacolare, ma come un gesto silenzioso, che avviene nel contatto ravvicinato dei corpi. In questo senso, la scena rimanda chiaramente alla *Medea* di Pasolini, dalla quale Waltz dichiara di aver tratto ispirazione: anche qui i bambini muoiono accanto al corpo della madre, in una dimensione di cura, più che di furia distruttiva. I bambini si adagiano lentamente a terra e lo spettatore comprende che la morte è avvenuta. Subito dopo, il corpo di ballo rientra in scena sollevando le mani verso l'alto, in un gesto che suggerisce una responsabilità collettiva. Alcuni danzatori hanno le mani sporche di rosso, altri le mantengono intonse (Fig. 2.14). Il finale rimanda così all'interpretazioni più antica del mito, secondo la quale l'uccisione dei figli non è soltanto un atto di vendetta, ma il tentativo estremo di una madre di sottrarli a un futuro di persecuzione, umiliazione e violenza all'interno della comunità di Corinto. È la stessa Medea a formulare questa logica tragica:

MEDEA

Ist alt sein Küssen würdet ihr die Hand  
Die euch den Tod schenkt kenntet ihr das  
Leben

MEDEA

Voi bacereste grati la mia mano che adesso  
Vi regala la morte se soltanto sapeste

Dopo la reiterazione della frase «Schlimmer als Tod» da parte della voce recitata di Medea, entrano in funzione i grandi ventilatori collocati ai lati del palcoscenico. Medea resta immobile e impassibile al centro della scena, mentre il corpo di ballo viene investito dalla violenza del vento: alcuni danzatori faticano a lasciare lo spazio scenico, contrastati dalla forza che ne ostacola il movimento; una danzatrice si accascia disperata sul corpo inerme di Glauce, disteso a terra insieme a quelli dei due bambini. Quando il vento si placa, la scena si fissa in un'immagine di estrema staticità: il corpo eretto e isolato di Medea è in contrasto con i tre corpi inermi, le vittime della sua azione. Medea si avvicina ai figli in uno stato di profonda alterazione; la sua linea vocale si fa essenziale, sostenuta unicamente dagli archi. Prende quindi la bambina per le braccia, la scuote e la dispone accanto al fratello, in un gesto che oscilla tra cura e spaesamento. Le luci si abbassano progressivamente mentre Medea pronuncia le ultime parole: «Habt ihr kein Blut mehr Jetzt ist alles still / Die Schreie von Kolchis auch verstummt Und nichts mehr (Non avete più sangue Adesso tutto è calmo / E sono zittite anche le grida di Colchide / E più niente).<sup>189</sup> Volge quindi le spalle al pubblico; si gira nuovamente soltanto quando Giasone la chiama per nome, ma ormai l'uomo non è più riconoscibile ai suoi occhi, è diventato un estraneo: « Amme Kennst du diesen Mann» (Balìa chi è questo qui).<sup>190</sup> Secondo Aimo, il vento che chiude lo spettacolo è un simbolo essenziale per comprendere il nuovo equilibrio interiore di Medea. Il vento, afferma, «è aria che si muove a causa di una differenza di temperatura e pressione, e facendo questo sconvolge un ordine per crearne un altro»,<sup>191</sup> e aggiunge «la domanda tuttavia che a questo punto si impone è se di fronte a questa galleria di specchi o nel vuoto lasciato dai loro frammenti, Medea riesca alla fine a (ri)trovarsi o non finisca invece per perdersi nell'aria». <sup>192</sup> È una domanda che è destinata a non trovare risposta, in linea con ciò che avviene nel resto dello spettacolo. Sasha Waltz sceglie di fermarsi

<sup>188</sup> *Medea* cit., p. 16, trad. it. cit., p. 99.

<sup>189</sup> *Medea* cit., p. 16, trad. it. cit., p. 99.

<sup>190</sup> *Medea* cit., p. 16, trad. it. cit., p. 99.

<sup>191</sup> AIMO, *Corpo danza creazione* cit., p. 107.

<sup>192</sup> *Ivi*, p. 108.

alla «diagnosi delle malattie del nostro tempo e [...] rinuncia a proseguire oltre»;<sup>193</sup> ci accompagna alla soglia, invitandoci a continuare la strada da soli.

---

<sup>193</sup> *Ivi*, p. 116.



## Capitolo 3. *Matsukaze*

*Matsukaze* è un'opera in un atto e cinque scene, scritta nel 2010 dal compositore Toshio Hosokawa, su libretto di Hannah Düdgen, tratto dall'omonima pièce del teatro tradizionale nō giapponese attribuita a Zeami Motokiyo (1363-1443). L'opera è stata presentata in prima assoluta il 3 maggio 2011 presso il Théâtre Royal de la Monnaie di Bruxelles, in una produzione della compagnia Sasha Waltz & Guests con la regia di Sasha Waltz. La produzione, realizzata su commissione del Théâtre Royal de la Monnaie di Bruxelles, è stata sviluppata in coproduzione con Les Théâtres de la Ville de Luxembourg e il Teatr Wielki – Polish National Opera, in collaborazione con la Staatsoper Unter den Linden di Berlino. I danzatori presenti in scena appartenevano alla compagnia Sasha Waltz & Guests, mentre le scene sono state curate da Pia Maier Schriever e Chiharu Shiota, i costumi da Christine Birkle e il disegno luci da Martin Hauk. Dopo la prima a Bruxelles, la produzione è stata successivamente ripresa in diverse città, tra cui Varsavia (2011, 2017), Lussemburgo (2011), Berlino (2013), Hong Kong (2016) e Tokyo (2018).

### 3.1. Le origini del testo teatrale: il teatro nō e Zeami

Il soggetto di *Matsukaze* deriva da un'antica leggenda giapponese, successivamente rielaborata all'interno della tradizione del teatro nō. La sua elaborazione drammaturgica è legata alla figura di Kan'ami Kiyotsugu (1333-1384) e soprattutto a quella di suo figlio Zeami Motokiyo (1363-1443), al quale viene generalmente attribuita la versione della pièce giunta fino a noi. I due artisti sono unanimemente riconosciuti come i principali iniziatori del teatro nō, una forma di teatro giapponese altamente stilizzato nata nel Medioevo, che combina musica, danza, poesia e uso di maschere. Secondo la tradizione, nel 1375 la compagnia di sarugaku<sup>194</sup> diretta da Kan'ami presentò per la prima volta, insieme al giovane Zeami, una rappresentazione di nō, presso il tempio

---

<sup>194</sup> Il sarugaku è un genere di arte performativa derivato all'antico sangaku, un insieme di arti spettacolari popolari arrivate in Giappone dalla Cina in epoca Nara. Erano chiamate "arti miste" perché contrapposte alle arti ufficiali e rituali di corte. Il tipo di spettacolo che proponeva era assimilabile ad una sorta di circo medievale o teatro comico. Dal sarugaku si diramarono poi più tradizioni: il teatro nō come teatro drammatico danzato e cantato, il kyōgen come teatro dialogato comico, il ningyō jōruri come teatro dei burattini e parte del kabuki.

Imagumano di Kyōto, alla presenza dello *shōgun* Ashikaga Yoshimitsu (1358-1408). Lo *shōgun*, allora diciassettenne, rimase profondamente affascinato dalla maestria artistica di Kan'ami e dalla grazia e bellezza del figlio Zeami, tanto da accoglierli sotto la propria protezione, favorendo in modo decisivo lo sviluppo e l'affermazione del teatro nō.<sup>195</sup> Dopo la morte di Kan'ami

[...] la sua eredità viene continuata da Zeami, dotato di non minore talento, che conduce il nō ad ancor più alto affinamento scenico, facendone un teatro di poesia, danza, musica di perfetto equilibrio, cercando di conquistare la supremazia artistica sia a corte, tra le classi aristocratiche e militari più raffinate, sia tra il pubblico popolare più rozzo.<sup>196</sup>

Il lascito di Zeami viene affidato al genere Konparu Zenchiku (1405-1468 circa), con il quale il nō «comincerà a riflettere su di sé in maniera vieppiù sofisticata, tenderà a cristallizzarsi nella forma, [e] si avvierà anche a una sorta di “aristocratizzazione” spesso rimarcata da critici giapponesi e occidentali».<sup>197</sup> È in questo periodo – l'epoca Momoyama – che il nō «vede fasto e splendore massimi sul piano dell'apparato scenico, con maschere e costumi della più superba preziosità».<sup>198</sup> Sotto l'era Tokugawa, invece, le compagnie di nō, fino ad allora caratterizzate da una relativa autonomia, furono progressivamente ricondotte all'interno di cinque scuole ufficiali – Kanze, Hōshō, Konparu, Kongō e Kita. Parallelamente, il teatro nō divenne una forma artistica prevalentemente fruita dalla classe aristocratico-militare al potere. La sua pratica e fruizione si concentrarono soprattutto a Edo – antica Tokyo –, pur mantenendo una presenza significativa anche nelle province. Nella forma codificata durante il periodo di periodo Tokugawa, il nō era interpretato esclusivamente da attori uomini e si rivolgeva principalmente alla classe guerriera. La sua estetica scenica si fondava su principi di rigore formale, essenzialità ed estrema precisione esecutiva, elementi che contribuivano a generare una forte intensità espressiva, caratterizzata da una costante tensione drammatica.

---

<sup>195</sup> Cfr. BONAVENTURA RUPERTI, *Storia del teatro giapponese. Dalle origini all'Ottocento*, Marsilio, Venezia, 2015, p. 57.

<sup>196</sup> *Ivi*, p. 59.

<sup>197</sup> *Ivi*, p. 68.

<sup>198</sup> *Ivi*, p. 69.

Come anticipato, il teatro *nō* giapponese è una complessa sintesi di arti che combina poesia drammatica, canto, musica e danza. Le opere tuttora rappresentate dalle diverse scuole sono circa duecentocinquanta. Tipicamente, il testo di un'opera di teatro *nō* «è una sorta di partitura composita dove, al testo verbale vero e proprio, si accompagnano [...] [particolari] neumi, diacritici e notazioni che indicano la scansione ritmica delle sillabe o l'altezza e modulazione dei suoni; mentre disegni di figure mostrano anche le pose dell'attore (*shite* e *waki*) nei diversi momenti del dramma».<sup>199</sup> Questi segni vengono organizzati in moduli chiamati *shōdan*, ciascuno dei quali contribuisce a definire l'assetto ritmico, melodico e stilistico del dramma, costituendo così la struttura portante dell'opera. A tali sequenze, relative all'organizzazione verbale-vocale, si abbina, sul piano gestuale, un centinaio di *kata*, ossia di moduli gestuali. I testi del *nō* possono essere classificati secondo due tipi fondamentali: *mugen nō* (*nō* del sogno) e *genzai nō* (*nō* del presente) – *Matsukaze* appartiene al primo tipo. Il percorso narrativo tipico del *mugen nō* è generalmente lineare e si sviluppa entro una cornice onirica. Pur condividendo alcune strutture con molti *genzai nō*, questi ultimi tendono ad avere intrecci più complessi. In un *mugen nō*, un personaggio vivente – spesso un viaggiatore, un pellegrino o un monaco (*waki*), quindi privo di maschera – arriva in una località associata a un evento, a una storia o al vissuto di un personaggio celebre. In seguito fa il suo ingresso un personaggio che interpreta le spoglie mortali di un abitante del luogo (*maeshite*, mascherato). Tra i due si sviluppa un dialogo, al termine del quale il *maeshite* racconta la storia legata al luogo e infine scompare, rivelando implicitamente la sua vera identità. Dopo l'uscita di scena del *maeshite* (*nakairi*), il *waki* attende, spesso in preghiera o in stato di semi-incoscienza. Successivamente, lo *shite* ricompare nelle proprie sembianze autentiche (*nochishite*), manifestazione spirituale che, attraverso il racconto e la danza, ripercorre i momenti salienti della propria vita, prima di scomparire definitivamente. Nel *mugen nō* esistono dunque due personaggi principali: lo *shite* (divinità, uomo, donna, demone ecc., vivente o fantasma) e il *waki* (colui che affianca) il viaggiatore, spesso un monaco buddhista, «che ha lo scopo di invitare lo *shite* a rivelarsi, [e] di dargli l'occasione di ripercorrere la propria vicenda umana» per trovare la pace nell'aldilà.<sup>200</sup> Inoltre, «lo *shite* è ruolo che si esprime attraverso il canto e la danza, il suo agire sulla scena è dinamico, l'espressione

<sup>199</sup> *Ivi*, p. 72.

<sup>200</sup> *Ibidem*.

è più poetica; il *waki* invece è personaggio più statico e si esprime soprattutto nel racconto, la recitazione piana, il dialogo».<sup>201</sup> Nel periodo Tokugawa a partire dalla prima metà del XVII secolo, si è definita la struttura dei programmi di *nō* di una giornata di spettacolo. Questa è articolata in cinque tipologie di drammi: 1. *nō* del primo tipo (o *nō* di divinità); 2. *nō* del secondo tipo (o *nō* di guerrieri); 3. *nō* del terzo tipo (o *nō* di donne); 4. *nō* del quarto tipo (gruppo che comprende *nō* di diverso genere: *nō* della “follia”; *nō* che esprimono l’indissolubile «legame con il mondo presente, con i suoi turbamenti e con le sue passioni fino a trasformare in demoni uomini o donne»;<sup>202</sup> *nō* a soggetto cinese; *nō* di sentimento); 5. *nō* del quinto tipo (*nō* vivaci e brillanti che chiudono in maniera animata il programma della giornata di spettacolo, e hanno come protagonisti esseri “alieni”, provenienti da altri mondi). *Matsukaze* appartiene al terzo tipo: «drammi che ruotano intorno a figure femminili e pongono l’accento sullo *yūgen* (grazia), su canto e danza».<sup>203</sup> I personaggi in scena sono prevalentemente donne tratte dalla letteratura del periodo Heian o Nara, oppure esseri soprannaturali – spiriti di fiori o di piante – che si manifestano sotto spoglie femminili.

Come in molte arti performative giapponesi, anche nel *nō* la musica ha un ruolo fondamentale. La struttura musicale del *nō* è definita sulla distinzione tra componente vocale (*utai*, canto-recitazione di attori e coro) e componente strumentale (*hayashi*). Nella componente vocale del teatro *nō* è possibile distinguere due principali elementi strutturanti: i modi di recitazione e le strutture ritmiche. All’interno del testo cantato si riconoscono sezioni melodiche (*fushi*), caratterizzate da linee musicali definite, e parti più vicine al parlato (*kotoba*), che, pur possedendo una certa intonazione, rispecchiano i dialoghi e il ritmo naturale della lingua.<sup>204</sup> Per quanto riguarda il ritmo del canto, si identificano due principali modalità di organizzazione: da un lato i moduli *hyōshiai*, caratterizzati da un andamento ritmico regolare, dall’altro i moduli *hyōshiwazu*, che pur comprendendo due o tre tipi di schemi ritmici, non seguono una scansione fissa e sono affidati, entro certi limiti, alla tradizione, alla discrezione e all’espressività dell’interprete.<sup>205</sup> Gli strumenti musicali del *nō* assumono funzioni precise all’interno

---

<sup>201</sup> *Ivi*, p. 74.

<sup>202</sup> *Ivi*, p. 76.

<sup>203</sup> *Ivi*, p. 75.

<sup>204</sup> Cfr. *Ivi*, p. 85.

<sup>205</sup> Cfr. *Ibidem*.

del dramma e comprendono: il *fue* (chiamato anche flauto del *nō*), il *kotsuzumi*, l'*ōtsuzumi*, e il *taiko* (tutti e tre strumenti a percussione membranofoni). Anche le maschere hanno un ruolo determinante nel *nō*: di origine antichissima, esse assumono «il valore magico di trasformazione o travestimento in “altro da sé”, in divinità/demone, e anche di possessione o invasamento».<sup>206</sup> Nel *nō* le maschere vengono utilizzate dai personaggi che interpretano gli spiriti – lo *shite* e lo *tsure* –, mentre non vengono indossate dai personaggi viventi, quali il *waki*, ad eccezione dei ruoli femminili, poiché nel *nō* non è prevista la partecipazione diretta delle donne, interpretati quindi da uomini mediante l'uso della maschera. Inoltre, non utilizzano le maschere i personaggi maschili viventi nei *genzai nō* o le loro incarnazioni umane (*keshin*) quando interpretati dallo *shite*, e i personaggi bambini (*kokata*).<sup>207</sup> In ultimo, anche la disposizione del palcoscenico e della scena resta immutata secondo la consolidata prassi tradizionale (Fig. 3.1), come descrive Christian Haase:<sup>208</sup>

La struttura del palcoscenico è nella maggior parte dei casi identica. Dall'ingresso parte un piccolo ponte (*hashigakari*) con una ringhiera che conduce ad angolo retto al palcoscenico principale, di circa sei metri per sei, delimitato da quattro pilastri. Lo sfondo del palcoscenico è costituito da un vecchio pino dipinto che sostituisce il pino sacro del «santuario di Kasuga» e simboleggia un'apparizione divina; già nel Medioevo sotto questo pino venivano rappresentati drammi sacri. L'area di rappresentazione è delimitata e a tutti i partecipanti (ballerini, musicisti e coro) vengono assegnati posti e sequenze di movimenti prestabiliti.<sup>209</sup>

È noto che nella tradizione giapponese «più che la creazione/invenzione “dal nulla”, libera da precedenti, sortita da un ipotetico libero arbitrio della fantasia, [...], si

---

<sup>206</sup> *Ivi*, p. 88.

<sup>207</sup> Cfr. *Ivi*, pp. 88-89.

<sup>208</sup> Si consiglia la visione della registrazione video della performance di *nō Tomoe*, disponibile al seguente link <https://www.youtube.com/watch?v=YVARAMARvk8>, che permette di farsi un'idea chiara delle caratteristiche fondamentali del teatro *nō*, comprese la disposizione dello spazio scenico, i personaggi, i costumi, gli strumenti musicali e le diverse modalità di vocalità.

<sup>209</sup> CHRISTIAN HASSE, *Nō - A Divine Game*, in *Matsukaze* cit., p. 44 («The layout of the stage is in most cases identical. From the entry proceeds a small bridge («hashigakari») with a railing that leads at right angles to an approximately six by six metre main stage bounded by four pillars. Stage backdrop is a painted old pine tree substituting for the holy pine tree at the «Kasuga shrine» and signifying a divine appearance; already in the Middle Ages sacred plays were presented beneath this pine. The sparse performance area is marked out and all involved (dancers, musicians and choir) are assigned designated places and movement sequences»).

predilige la ri-visitazione e riproposizione di un tema-azione-racconto ricercato all'interno di un universo immaginativo noto».<sup>210</sup> Coerentemente con questa concezione, anche il dramma *Matsukaze* non nasce *ex novo*, ma si struttura a partire da due poesie tratte da un'antica raccolta poetica, il *Kokin-shū*. Il titolo originale della raccolta è *Kokin waka-shū* (*Raccolta di poesia giapponesi antiche e moderne*) e consta di 20 libri e circa 1.100 poesie. «Si tratta della prima raccolta ufficiale di poesie giapponesi scritte in *hiragana* [alfabeto sillabico giapponese], e fu compilata per ordine dell'imperatore Daigo nel 905».<sup>211</sup> È chiamato «*hiki-uta*» il principio della tradizione giapponese di citare i versi di poesie antiche per abbellire l'espressione, e le poesie citate più frequentemente sono quelle del *Kokin-shū*. Le due poesie, provenienti da tale raccolta, su cui Zeami ha strutturato *Matsukaze*, sono state scritte da Ariwara no Yukihiro (?-893). La prima proviene dal libro 18 della raccolta, dove è contrassegnata con il numero 962 e recita così:

Quando l'imperatore Montoku era al trono (697-707), mentre vivevo in esilio, per una mia colpa, in un luogo chiamato Suma in provincia di Settsu, inviai ad una persona della corte [questa poesia]:

|                    |                                |
|--------------------|--------------------------------|
| Wakuraba ni,       | Se per caso,                   |
| tou hito araba,    | qualcuno domandasse (di me),   |
| «Suma no ura ni    | rispondi:                      |
| moshio tare tsutsu | alla baia di Suma              |
| wabu» to           | tutto bagnato di alghe salate  |
| kotae yo.          | vive solitario. <sup>212</sup> |

L'altra deriva invece dal libro 8, ed è la numero 356:

<sup>210</sup> RUBERTI, *Storia del teatro giapponese* cit., p. 82.

<sup>211</sup> YOSHIE KAWAMURA, *Matsukaze di Zeami (1363 – 1443)*, «Il Giappone», 20, 1980, pp. 5-17: 6, nota 3.

<sup>212</sup> *Ivi*, p. 7, si riporta il testo come è presentato nella fonte citata, in cui l'autore ha deciso di tradurre direttamente in italiano il breve preambolo in prosa, mentre ha riportato, oltre che la traduzione italiana, anche la versione originale in giapponese della poesia.

Tachi wakare,  
Inaba no yama no  
mine no ouru  
matsu to shi kikaba  
ima  
kaeri komu.

Mi accomiato,  
ed andrò a Inaba.  
Ma, simile al pino  
che cresce sulla cima del monte di colà  
appena sentirò che mi aspettate  
subitamente ritornerò.<sup>213</sup>

La parola *matsu*, che si trova in quest'ultima poesia, ha il doppio significato di “pino” e “aspettare”. Il nome *Matsukaze* deriva proprio da questa parola: la traduzione completa è «vento tra i pini». Nel creare *Matsukaze*, Zeami prese spunto, oltre che dalle due suddette poesie contenute nel *Kokin-shū*, anche da una frase del capitolo *Suma*, contenuto nel *Genji monogatari* (*Storia del principe Genji*), scritto dalla poetessa Murasaki Shikibu (978-1016?). Il frammento recita così:

Il principe Genji ricevette alcuni pescatori che gli offrivano pesci e molluschi, e, ascoltando la loro misera vita, impietosito, donò loro vestiti ed altro.<sup>214</sup>

Basandosi su questi elementi, e sullo sfondo del buddhismo che si diffondeva sempre più nella vita del popolo giapponese, Zeami, tramite *Matsukaze*, intendeva narrare la struggente vicenda amorosa di una semplice raccoglitrice di sale innamorata di un nobile ministro esiliato alla baia di Suma. Prima di far ritorno a Kyōto, il ministro lascia alla giovane come ricordo un suo indumento e le promette di tornare; tuttavia, egli muore poco dopo a Kyōto, e la notizia della sua morte conduce la ragazza alla morte per dolore e sofferenza. I personaggi seguono lo schema tradizionale del *nō*, di cui si è detto sopra:

Matsukaze (protagonista – *shite*)  
Murasame (co-protagonista –  
*tsure*)  
Un monaco (deuteragonista –  
*waki*)

Giovane raccoglitrice di sale  
Sorella di Matsukaze  
In pellegrinaggio verso i paesi  
dell'ovest

---

<sup>213</sup> *Ibidem*.

<sup>214</sup> *Ivi*, p. 8.

La scena si divide in due parti: parte 1.1. sulla spiaggia della baia di Suma, verso la metà dell'autunno, quando di notte la luna splende di più, dall'imbrunire sino alla sera inoltrata. Parte 1.2. nella capanna del sale (*shio-ya*),<sup>216</sup> durante la notte. Parte 2. sulla spiaggia della baia di Suma, dalla notte sino ai primi albori del mattino. Il dramma *Matsukaze* si apre con l'ingresso in scena di un monaco itinerante (*waki*), che giunge sulla costa di Suma e si sofferma davanti a un pino. Un passante (*kyōgen*) lo informa che l'albero funge da memoriale dedicato a due sorelle raccoglitrice di sale, di nome rispettivamente Matsukaze («vento tra i pini», *shite*) e Murasame («pioggia d'autunno», *tsure*). Con il sopraggiungere della sera, il monaco decide di chiedere ospitalità agli abitanti della capanna situata nelle vicinanze. Entrano quindi in scena Matsukaze e Murasame, intente a raccogliere il sale dall'acqua marina. Concluso il lavoro, le due si dirigono verso la capanna e accettano di offrire ospitalità al monaco, al quale rivelano la propria vera natura: esse sono gli spiriti delle due sorelle che in vita si erano innamorate intensamente del nobile Yukihiro, esiliato a Suma anni prima. Durante il suo soggiorno, Yukihiro aveva intrecciato con entrambe un rapporto affettivo profondo, promettendo di tornare da loro, quando, terminato il suo esilio, avrebbe dovuto fare ritorno a Kyōto. Tuttavia, il suo ritorno non ebbe mai luogo e la sua morte lasciò le due donne in uno stato di attesa eterna e dolore irrisolto. Gli spiriti restano così legati al mondo terreno, incapaci di distaccarsi dal ricordo dell'amato. Nel corso del dramma, Matsukaze e Murasame rievocano il passato attraverso il canto e la danza, dando forma scenica alla persistenza del loro attaccamento emotivo. In particolare, Matsukaze si lascia progressivamente sopraffare dall'illusione della presenza ancora viva di Yukihiro, fino a confondere il pino con l'amato stesso, in un momento di delirio. Il dramma si conclude con la richiesta dei due spiriti di essere liberati attraverso le preghiere del monaco.

*Matsukaze* è un dramma che affronta alcuni principi fondamentali del buddhismo, in particolare il tema dell'attaccamento alle cose e alle persone. È lo stesso compositore Toshio Hosokawa a sottolineare questa dimensione:

---

<sup>215</sup> *Ibidem*.

<sup>216</sup> «Capanna dove si estrae il sale, facendo bollire l'acqua del mare e le alghe salate», citato in *ibidem*, nota 9.

Esistono molti tipi di opere nō. Quelle che per me sono più belle affrontano proprio questa problematica, la liberazione dagli attaccamenti. [...] Attraverso la composizione desidero liberarmi da tali attaccamenti. È un approccio religioso, molto buddhista.<sup>217</sup>

Hosokawa richiama inoltre un altro concetto centrale del pensiero buddhista, quello di *En*:

Nel Buddhismo si parla di EN. È un termine importante che descrive le relazioni che ci legano gli uni agli altri. Perché sono qui? Ho un EN con entrambi voi. Spesso i nostri corpi sono totalmente intrappolati in questi fili. Liberarsi da questo è parte del nostro impegno artistico. Lei [Sasha Waltz] ha elaborato in modo molto accurato questo EN buddhista, che un giapponese capirebbe immediatamente.<sup>218</sup>

Accanto al tema dell'attaccamento e delle relazioni, Hosokawa individua in *Matsukaze* un ulteriore nucleo fondamentale della filosofia buddhista: quello dell'impermanenza. Per spiegarlo, il compositore ricorre alla metafora dei fiori:

I fiori sono un ottimo esempio. [...] I fiori appassiscono rapidamente. Sono un esempio di effimero. Se i fiori fossero sempre lì, non sarebbero più belli; [...]. Questo trasmette la nostra prospettiva Buddhista: l'impermanenza è bella. [...] Lo stesso vale per *Matsukaze*. Un evento si verifica una sola volta e inevitabilmente dall'altra parte c'è la morte, il silenzio, il vuoto, lo spazio. E per questo motivo tutto ciò che facciamo deve essere bello. In contrasto con l'arte occidentale, che cerca di catturare la bellezza come eterna e immutabile, qui troviamo la bellezza nella tristezza di una vita che decade e passa.<sup>219</sup>

---

<sup>217</sup> WALTZ, HOSOKAWA, SEIFERT, *Beauty in Impermanence*, in *Matsukaze* cit., pp. 76, 78. («There exist many kinds of Nō works. Those that are for me the most beautiful tackle precisely this problematic, liberation from attachments. [...] Through composition I myself wish to liberate myself from such attachments. It's a religious, very Buddhist approach»).

<sup>218</sup> *Ivi*, p. 80 («In Buddhism one speaks of EN. It is an important term describing the relationships in which we, are, all connected to each other. Why am I here? I have an EN with both of you. Often our bodies are totally entangled in these threads. To free oneself from this is part of our artistic endeavour. You have very accurately elaborated this Buddhist EN, a Japanese would immediately understand»).

<sup>219</sup> *Ivi*, p. 86 («Flowers provide a good model [...]. Flowers soon die. They exemplify evanescence. Were flowers always there, they would no longer be beautiful; [...]. This conveys our Buddhist perspective: impermanence is beautiful [...]. So too with «Matsukaze» - an incident occurs but once and invariably to the far side is death, silence, emptiness, space. And for that reason everything that we do must be

Fu Zeami stesso a fare dell'impermanenza una caratteristica fondante del *nō*, tramite il concetto di fiore (*hana*). Il fascino precario del fiore viene trasformato da Zeami in «metafora dell'emozione che l'attore del *nō* offre al pubblico, e al contempo dunque il fascino stesso dell'attore».<sup>220</sup>

Come il fiore che viene apprezzato proprio perché con il fluire delle stagioni fiorisce e si disperde, così il *nō* e l'attore non devono sostare ma mutare con il tempo. [...] Al fine di far fiorire sempre nuova emozione nel pubblico, Zeami indica il percorso di addestramento, gli accorgimenti, le scelte di repertorio, le soluzioni sceniche, tutti gli artifici che l'attore deve compiere per continuare a suscitare l'interesse del pubblico con il passare del tempo, con il mutare di gusti e occasioni.<sup>221</sup>

Il termine giapponese *En*, di origine buddhista, è utilizzato per descrivere «non solo le connessioni tra le persone, ma anche i legami e le relazioni tra i vari aspetti della vita».<sup>222</sup> Nella cultura giapponese, la dimensione comunitaria ha tradizionalmente rivestito un ruolo centrale, con una marcata prevalenza del gruppo sull'individuo. Gli esseri umani sono concepiti come intrinsecamente relazionali, legati tra loro da rapporti di reciproco sostegno, riassunti nel concetto di *En*. Il concetto suggerisce dunque «un legame misterioso, quasi sacro, tra persone, eventi o persino luoghi, plasmato da forze invisibili che vanno oltre la logica o l'intenzione».<sup>223</sup> Parallelamente, il principio buddhista dell'impermanenza insegna che tutto ciò che esiste è in costante mutamento ed è «una via per comprendere che la sofferenza deriva dal nostro attaccamento alle cose che desideriamo permanenti, ma che in realtà non lo sono».<sup>224</sup> In questo senso, il buddhismo «è un insegnamento di emancipazione, volto a liberare le persone dalle inevitabili sofferenze della vita, perciò i primi insegnamenti buddhisti si focalizzarono

---

beautiful. In contrast to Western art, which seeks to capture beauty as eternal and immutable, we find beauty here in the sadness of a life that decays and passes»).

<sup>220</sup> RUBERTI, *Storia del teatro giapponese* cit., pp. 61-62.

<sup>221</sup> *Ivi*, p. 62.

<sup>222</sup> <https://www.kogeistandard.com/insight/serial/editor-in-chief-column-kogei/en> (consultato il 17.01.2026): «not only connections between people but also the ties and relationships among various aspects of life».

<sup>223</sup> [https://medium.com/@Japanese\\_mentality/en-%E7%B8%81-the-invisible-threads-that-connect-us-005da0a85949](https://medium.com/@Japanese_mentality/en-%E7%B8%81-the-invisible-threads-that-connect-us-005da0a85949) (consultato il 17.01.2026): «It suggests a mysterious, almost sacred link between people, events, or even places, shaped by invisible forces beyond logic or intention».

<sup>224</sup> <https://yogamindmag.it/impermanenza-nel-buddhismo/> (consultato il 17.01.2026).

sulla caducità di tutte le cose».<sup>225</sup> *Matsukaze* si configura pertanto come un esempio emblematico delle conseguenze dell'attaccamento: una spirale di sofferenza potenzialmente infinita, che si prolunga anche oltre la morte. Il teatro *nō* assume così la forma di un dramma di guarigione dell'anima, in cui spiriti tormentati ritornano nel mondo dei vivi per chiedere la pace e sciogliere i legami che li vincolano all'esistenza terrena. Tale processo di liberazione avviene attraverso il racconto della loro tragedia ad un monaco, mediante canto e danza. Ciò che emerge dalle dichiarazioni di Toshio Hosokawa è che la sua musica è profondamente permeata dalla cultura giapponese; tali influenze saranno ulteriormente esaminate nel paragrafo seguente.

### 3.2. Oriente e Occidente nella poetica musicale di Hosokawa

Toshio Hosokawa, nato a Hiroshima nel 1955, intraprende la sua formazione musicale a Tokyo, avviandosi inizialmente allo studio del pianoforte. Nel 1975 si trasferisce in Germania, dove prosegue e approfondisce la propria formazione in composizione, stabilendo con il contesto culturale tedesco un rapporto duraturo che farà della Germania la sua seconda patria. L'intera produzione di Hosokawa è attraversata da un dialogo costante tra Oriente e Occidente, elemento strutturale del suo linguaggio compositivo. Questo confronto tra tradizioni culturali e musicali differenti affonda le sue radici già nell'infanzia di Hosokawa, come egli stesso ricorda:

Da bambino ascoltavo soprattutto la musica del mio Paese. Mia madre suonava il *koto* [...]. Mio padre [dal canto suo] amava la musica occidentale, soprattutto Bach, Beethoven, Schumann... Ho iniziato a suonare il pianoforte all'età di quattro anni, quindi questa musica germanica è "la mia" musica.<sup>226</sup>

Sebbene Toshio Hosokawa abbia completato la propria formazione compositiva in Germania, la sua produzione musicale è attraversata in modo ricorrente da riferimenti alla tradizione giapponese. Ciò si manifesta innanzitutto «[...] attraverso il frequente

---

<sup>225</sup> <https://www.sgi-italia.org/buddismo-nella-vita-quotidiana/attaccamenti-e-liberazione/> (consultato il 17.01.2026).

<sup>226</sup> NICOLAS MUNCK, *Toshio Hosokawa : Un fertile antinomie Orient/Occident ?*, in *Matsukaze*, programma di sala a cura di Opéra de Lille, Lille, 2014, p. 10 («Enfant, j'ai surtout écouté la musique de mon pays. Ma mère jouait du *koto* [...]. Mon père [quant à lui] aimait la musique occidentale, surtout Bach, Beethoven, Schumann... J'ai commencé le piano à quatre ans, si bien que cette musique germanique est "ma" musique).

ricorso a strumenti tradizionali giapponesi (*shakuhachi*, *shô*, *koto* in particolare) utilizzati in brani solistici, da camera, concertanti, e nella ricerca di una fusione permanente con gli strumenti occidentali». <sup>227</sup> In lavori quali *Tokyo* (1985), *Seeds of Contemplation* (1986) e *Garden at First Light* (2003), il tipico organico dell'ensemble *gagaku* – i cui due strumenti emblematici sono lo *shô*, organo a bocca giapponese, e il *koto*, cetra a corde – entra in dialogo con strumenti propri dell'orchestra occidentale, quali i fiati, percussioni e archi. Un ulteriore tratto distintivo della scrittura di Hosokawa risiede nella capacità di evocare strumenti orientali attraverso l'impiego esclusivo di strumenti occidentali. Nicolas Munk sostiene infatti che

l'organo solista di *Cloudscape* (2000) richiama, in un sottile accumulo di trame, il potenziale armonico dell'organo a bocca giapponese (*shô*), e *Melancholia* (1979), per fisarmonica solista (uno dei primi brani del compositore), evoca anch'esso, in “ispirazione/espiazione”, il suono dello *shêng* (organo a bocca cinese). <sup>228</sup>

Un procedimento analogo si riscontra anche in *Matsukaze* (2010), in cui il compositore mira a suggerire la sonorità propria del teatro *nô* pur adottando un organico interamente occidentale. Tale scelta si traduce, in primo luogo, nell'impiego di una formazione orchestrale di dimensioni contenute – in analogia con l'accompagnamento strumentale ridotto tipico del *nô* – comprendente flauto, due oboi, due clarinetti, fagotto, corno, tromba, trombone, tuba, percussioni, arpa, celesta e archi. <sup>229</sup> Attraverso specifiche scelte timbriche e modalità di emissione del suono, questi strumenti evocano, in alcuni momenti, i corrispettivi tradizionali giapponesi: il flauto traverso richiama lo *shakuhachi*, l'arpa il *koto*, mentre le percussioni rimandano al *kotsuzumi*, l'*ôtsuzumi*, e il *taiko*. Nicolas Munk osserva inoltre che tali parallelismi «spingono il compositore a integrare nella sua scrittura strumentale rumori e suoni parassiti (già presenti nelle modalità di esecuzione dello *shakuhachi*, dello *shô*, ecc.) che considera parte integrante

---

<sup>227</sup> *Ibidem* («[...] par le recours fréquent aux instruments traditionnels japonais (*shakuhachi*, *shô*, *koto* notamment) mis en scène dans des pièces solistes, de chambre, concertantes et dans une recherche de fusion permanente avec les instruments occidentaux).

<sup>228</sup> *Ivi*, pp. 10-11 («C'est ainsi que l'orgue en soliste de *Cloudscape* (2000) rappelle, dans une subtile accumulation de textures, le potentiel harmonique de l'orgue à bouche japonais (*shô*), et *Melancholia* (1979), pour accordéon solo (l'une des premières pièces du compositeur), évoque également, en “inspiration/expiration”, la sonorité du *shêng* (orgue à bouche chinois)»).

<sup>229</sup> Sulla precisa strumentazione di *Matsukaze* si veda oltre.

dell'estetica giapponese».<sup>230</sup> Accanto al richiamo – talvolta diretto, talvolta evocato – agli strumenti orientali, la produzione operistica di Hosokawa rivela un interesse costante per i testi teatrali del teatro nō. Le opere *Hanjo* (2004), commissionata dal Festival di Aix-en-Provence, *Matsukaze* (2011), dal Théâtre Royal de la Monnaie di Bruxelles, *Futari Shizuka – The Maiden from the Sea* (*Futari Shizuka – Umi kara kita shōjo*, 2017), dall'*Ensemble Intercontemporain*, e *Stilles Meer – Umi, shizukana umi* (2015) sono tutte ispirate a pièce assai celebri del nō. Tali opere si rifanno in particolare alla tradizione dei *mugen nō* (nō di sogno), di cui si è trattato nel paragrafo precedente. L'attenzione di Hosokawa sembra rivolgersi anche ai drammi nō del quarto tipo incentrati su figure femminili, ritratte in uno stato di turbamento o follia causati da una separazione. Si tratta per lo più di *genzai nō*, ovvero drammi ambientati nel presente, nei quali la perdita o la lontananza di una persona cara, come un figlio, un genitore o l'amato, provoca un profondo dolore emotivo, che trasporta i personaggi in una condizione di smarrimento psicologico.<sup>231</sup> In una dichiarazione relativa a *Matsukaze*, Hosokawa espone le motivazioni alla base della sua scelta di attingere ai testi del teatro nō:

Tra tutte le arti tradizionali giapponesi, quella che mi interessa di più è l'arte teatrale tradizionale giapponese del nō, nata nel XIV secolo, e questo interesse è dovuto principalmente ai seguenti motivi:

1. Il nō è un dramma di guarigione dell'anima. Nel nō, i personaggi principali sono spesso spiriti dei defunti. Questi spiriti dei morti sono anime che hanno vissuto esperienze tristi in questa vita e che, senza aver liberato il loro cuore dal dolore e dall'attaccamento a questo sentimento, sono passate nell'aldilà per poi tornare nuovamente in questo mondo (sul palcoscenico del nō): raccontando la loro tragedia a un monaco buddhista, cantando e danzando, il loro attaccamento viene sciolto, così che possono entrare nell'aldilà guariti. Questo dramma dell'anima è il tema di molte opere nō.

---

<sup>230</sup> *Ivi*, p. 11 («Ces mises en regard poussent du reste le compositeur à intégrer à son écriture instrumentale bruits et sons parasites (déjà présents dans les modes de jeu du *shakuhachi*, du *shō*, etc.) qu'il considère comme faisant partie intégrante de l'esthétique japonaise»).

<sup>231</sup> Cfr. BONAVENTURA RUBERTI, *L'universo del nō e le opere Hosokawa Toshio*, in LETIZIA MICHIELON (a cura di), *La mia musica è calligrafia. Suono e silenzio nel pensiero compositivo di Toshio Hosokawa*, EUT Edizioni Università di Trieste, Trieste, 2022, pp. 31-50: 32.

2. Al palcoscenico nō vero e proprio è annesso un corridoio chiamato “*Hashigakari*” (ponte). Attraverso questo “ponte” gli spiriti dei morti entrano in scena. E dopo aver rappresentato il loro dramma, tornano di nuovo dietro le quinte attraverso il “ponte”. Sul palcoscenico nō siamo contemporaneamente in questo mondo e nell’aldilà, e all’interno dei personaggi principali sono presenti contemporaneamente la vita e la morte. Si tratta quindi di un teatro che si svolge in una dimensione diversa dal teatro moderno occidentale.

3. Il teatro nō viene rappresentato in modo tale che la poesia (il linguaggio), la musica e l’espressività corporea degli attori formano un tutt’uno. I movimenti corporei di un attore nō non corrispondono alle forme espressive del teatro realistico moderno, ma possiedono un’espressività corporea che in un certo senso assomiglia a una danza stilizzata.

4. Il nō è un teatro che descrive i sentimenti profondi e primordiali degli esseri umani e contribuisce a purificarli.

5. Zeami, uno dei fondatori del nō, ha cercato di descrivere l’attore eccellente con il concetto di “fiore”. Il fiore è bello proprio perché è fugace e appassisce rapidamente. Alla base di ciò c’è l’idea di un fiore che sboccia nella caducità. Ed è proprio questo che lo rende una parabola della “vita”, anch’essa rapidamente transitoria. La nascita e la morte sono intessute nel profondo dell’animo di ogni essere umano, e proprio perché si tratta di una “vita” limitata nel tempo, può essere concepita come bella. A differenza dell’arte occidentale, che cerca di cogliere la bellezza nella sua eternità e permanenza, qui si trova la bellezza nella tristezza di una “vita” che decade e passa.

Da questo punto di vista, sono molto interessato alle idee fondamentali del teatro nō. Tuttavia, nel nō, così come viene rappresentato oggi in Giappone, nonostante il profondo contenuto intellettuale che continua a esistere nel segreto, nel quadro delle molteplici abitudini di una tradizione piuttosto rigida, la realizzazione della “vita” nel senso più profondo del termine non è più garantita?

Nel mio nuovo progetto compositivo vorrei prendere come punto di partenza l’opera Nō “*Matsukaze*” (vento tra i pini), una delle opere più eccellenti di Zeami, e cercare di creare, attraverso una nuova rielaborazione del libretto, la composizione di una nuova musica e un nuovo modo di mettere in scena, un’opera nuova che possa servire da base per un teatro nō vivo nel nostro tempo.<sup>232</sup>

---

<sup>232</sup> <https://brahms.ircam.fr/en/works/work/29450> (consultato il 24.01.2026): «Die im 14. Jahrhundert entstandene traditionelle japanische Bühnenkunst des “Nô” ist für mich unter allen traditionellen Künsten

Nell'ambito di quella che può essere interpretata come un'ambiziosa operazione di rinnovamento del teatro nō – percepito come una forma storicamente cristallizzata e distante dalla sensibilità contemporanea – Hosokawa mira a riattivarne i principi estetici attraverso il confronto e l'integrazione con il linguaggio musicale occidentale. In tale prospettiva, egli recupera e rielabora alcuni nuclei fondamentali del pensiero religioso e filosofico dell'Asia orientale. Tra questi, un ruolo centrale è rivestito dal concetto di vuoto, cardine della riflessione taoista, che in ambito musicale viene tradotto nella valorizzazione del silenzio come elemento strutturale e generativo del suono. Questo principio ricorre con insistenza nel suo processo creativo, come lo stesso compositore ha avuto modo di sottolineare:

---

Japans eine derjenigen, die mich am meisten interessiert, und dieses Interesse hat vor allen die folgenden Gründe:

1. Nō ist ein Drama der Seelenheilung. Im Nō sind die Hauptfiguren in vielen Fällen Geister von Toten. Diese Totengeister sind Seelen, die im Diesseits Trauriges erfahren haben und, ohne dass die Trauer in ihren Herzen, ihr Anhaften an dieses Gefühl gelöst wurde, ins Jenseits hinübergegangen sind, erneut in diese Welt (auf die Nō-Bühne) zurückkehren: Indem sie hier vor einem buddhistischen Mönch von ihrer Tragödie erzählen, singen und tanzen, wird ihr Anhaften gelöst, so dass sie geheilt ins Jenseits eingehen können. Dieses Seelendrama ist Thema vieler Nō-Stücke.

2. An die eigentliche Nō-Bühne ist ein Gang angebaut, den man "Hashigakari" (Brücke) nennt. Über diese "Brücke" treten die Totengeister auf die Bühne auf. Und nachdem sie ihr Drama dargestellt haben, kehren sie erneut über die "Brücke" hinter die Bühne zurück. Auf der Nō-Bühne sind wir gleichzeitig im Diesseits und Jenseits, und im Inneren der Hauptfiguren sind Leben und Tod gleichzeitig anwesend. Es handelt sich damit um ein Theater, das in einer vom westlichen Modernen Theater verschiedenen Dimension spielt.

3. Das Nō-Theater wird so aufgeführt, dass Poesie (Sprache), Musik sowie der Körperausdruck der Darsteller eine Einheit bilden. Die Körperbewegungen eines Nō-Darstellers entsprechen nicht den Ausdrucksformen des modernen realistischen Theaters, sondern besitzen einen Körperausdruck, der einem in gewisser Weise stilisierten Tanz ähnelt.

4. Nō ist ein Theater, das tiefe, ursprüngliche Gefühle der Menschen schildert und dazu beiträgt, diese zu reinigen.

5. Zeami, einer der Begründer des Nō, hat den ausgezeichneten Darsteller mit dem Begriff der "Blüte" zu erfassen versucht. Die Blüte ist, gerade weil sie flüchtig ist und schnell verblüht, schön. Dem liegt die Idee einer Blüte zugrunde, die in der Vergänglichkeit aufblüht. Und sie ist gerade damit ein Gleichnis für das "Leben", das ebenfalls rasch vergeht. Geburt und Tod sind im tiefsten Grund des Inneren einen jeden Menschen eingewoben, und gerade weil es sich um ein zeitlich begrenztes "Leben" handelt, kann es als schön begriffen werden. Im Gegensatz zur Kunst des Westens, die sich darum bemüht, Schönheit in ihrer Ewigkeit und Beständigkeit zu erfassen, findet man hier Schönheit in der Traurigkeit eines "Lebens", das verfällt und vergeht.

Unter diesen Gesichtspunkten bin ich an den grundlegenden Ideen des Nō-Theaters sehr interessiert. Doch ist es beim Nō, wie es heutzutage in Japan aufgeführt wird, nicht so, dass trotz dieses im Verborgenen durchaus auch weiterhin vorhandenen tiefen gedanklichen Gehalts im Rahmen der vielerlei Gewohnheiten einer recht erstarrten Tradition die Verwirklichung des "Lebens" im tiefsten Sinne des Begriffs nicht mehr gewährleistet ist?

Bei meinem neuen Kompositionsvorhaben möchte ich das Nō-Stück "Matsukaze" (Kiefernwind), eines der hervorragendsten Werke von Zeami, als Ausgangspunkt nehmen und versuchen, durch eine neuartige Überarbeitung des Librettos, durch die Komposition einer neuen Musik sowie durch eine neue Inszenierungsweise eine neue Oper zu erschaffen, die als Grundlage für ein in unserer Zeit lebendiges Nō-Theater dienen könnte»).

Ho iniziato a pensare che il suono, esattamente come la linea che traccia il monaco zen, comporti in sé un dominio che non si vede né si sente, uterino. [...] La recente musica europea si sta sviluppando concentrandosi e preoccupandosi esageratamente della sfera di suoni risultato di un'articolazione sonora percepibile, di una sfera di *ecriture* di "oggetti" sulla carta, ignorando del tutto quell'ambito della figura/immagine che non si vede e non si sente. Il concetto di *ma*, così centrale nella musica tradizionale giapponese, è il tempo/spazio inondato di tensione che va dall'infinito alla carta quando viene tracciata una linea, che non è affatto "silenzio" come spazio omogeneo e vuoto, deprivato di direzione e significato. È invece fertile come un utero.<sup>233</sup>

Nella concezione musicale di Toshio Hosokawa, il silenzio non è inteso come una semplice assenza di suono, ma come uno spazio carico di tensione e significato. Lungi dall'essere un vuoto neutro e indifferenziato, esso rappresenta una dimensione essenziale che contribuisce a dare forma e profondità al suono stesso. In questa prospettiva, il silenzio assume una funzione generativa: uno spazio apparentemente vuoto, ma in realtà fertile, capace di rendere possibile la piena percezione e valorizzazione dell'evento sonoro. Vuoto e pieno, al pari di silenzio e suono, si configurano pertanto come termini interdipendenti e dialetticamente connessi all'interno del pensiero musicale di Hosokawa. Non sorprende, quindi, che in un'altra occasione il compositore affermi che «ascoltiamo le singole note e apprezziamo, allo stesso tempo, il processo di come le note nascono e poi muoiono: un paesaggio sonoro in continuo "divenire" che si anima in sé».<sup>234</sup> In coerenza con tale visione, Hosokawa ricorre più volte all'immagine della musica come calligrafia:

La mia musica è calligrafia, dipinta sul confine aperto del tempo e dello spazio. [...] Ogni singola nota ha una forma, come una linea o un punto applicato a pennello.

---

<sup>233</sup> LUCIANA GALLIANO, *Yogaku. Percorsi della musica giapponese del Novecento*, Libreria Editrice Cafoscarina, Venezia, 1998, p. 316, citato in ROBERTO FAVARO, *Spazio sonoro. Vuoto, natura e paesaggio in alcuni lavori di Toshio Hosokawa*, in MICHIELON (a cura di), *La mia musica è calligrafia* cit., pp. 121-131: 123.

<sup>234</sup> FAVARO, *Spazio sonoro* cit., p. 124.

Queste linee sono dipinte su una tela di silenzio il cui bordo, che è parte del silenzio, è importante tanto quanto ciò che è udibile.<sup>235</sup>

Lo ribadisce anche a proposito di *Matsukaze*:

Per quanto riguarda l'intera composizione di *Matsukaze*, le voci dei cantanti nascono dallo spirito della calligrafia. È come il posizionamento sempre nuovo del pennello. Con il monaco, ad esempio, le piccole note di grazia che precedono il tono... ma anche i flauti, gli archi dell'orchestra, tutti cantano e suonano figure calligrafiche.<sup>236</sup>

Un ulteriore nucleo tematico di primaria importanza, costantemente presente nella produzione di Hosokawa, è il rapporto con la natura. Tale dimensione affonda le proprie radici nel retroterra culturale giapponese del compositore, come egli stesso ha più volte sottolineato:

La nostra vita è strettamente intrecciata con la Natura, che in Giappone è capricciosa. Ne veneriamo la bellezza e la temiamo in egual misura. Forse questo deriva dallo shintoismo, l'antica religione che ci insegna che siamo solo una parte della Natura... dell'albero, dell'acqua e così via. Partendo da questa consapevolezza – vivere in armonia con la natura – è difficile per noi opporci all'ambiente.<sup>237</sup>

Una sensibilità affine si riscontra nel lavoro del coreografo franco-belga Damien Jalet, il cui percorso artistico è profondamente influenzato dalla cultura giapponese. In un'intervista a *Hube Magazine*, Jalet – noto per la sua collaborazione con l'artista

---

<sup>235</sup> REINHART MEYER-KALKUS, *Breath crystals. Tribute to Toshio Hosokawa at the Roche Commissions Ceremony on 30 August 2008, Buonas*, in *Roche Commissions. Toshio Hosokawa*, a cura di Carnegie Hall, New York, The Cleveland Orchestra, LUCERNE Festival, Roche, Basel, 2010, p. 25, citato in *Ivi*, p. 126.

<sup>236</sup> WALTZ, HOSOKAWA, SEIFERT, *Beauty in Impermanence* cit., p. 80 («As to the whole composition of “*Matsukaze*”, the singers' voices are born of the spirit of calligraphy. It is like the always new placement of the brush. With the monk for instance, the little grace notes preceding the tone ... but the flutes too, the strings of the orchestra, all sing and play calligraphic figures»).

<sup>237</sup> *Ivi*, p. 74 («Our life is closely interwoven with Nature, which in Japan is capricious. We venerate her beauty and fear her equally. Perhaps this derives from Shinto – this ancient religion teaches us that we are but apart of Nature... of the tree, of the water and so on. Out of this understanding – to live in harmony with Nature – it is hard for us to stand up to the environment»).

visuale giapponese Kohei Nawa (*Vessel*, 2016; *Mist*, 2022; *Planet [wanderer]*, 2021; *Mirage*, 2025) – sostiene la centralità della natura nella cultura tradizionale nipponica:

[...] il termine giapponese originale per indicare la natura, *jinen*, comprendeva anche gli esseri umani. Attraverso il contatto con l'Occidente e l'inizio dell'industrializzazione nell'era Meiji, questo termine è cambiato in *shizen*, che significa natura come qualcosa di esterno agli esseri umani, qualcosa che quindi può essere sfruttato.<sup>238</sup>

Questo legame con il mondo naturale, che si riflette in modo significativo nella scrittura musicale di Hosokawa, emerge con particolare evidenza anche da un semplice esame dei titoli delle sue composizioni: *Seascapes – Daybreak* per ensemble (1998), *Voice from the Ocean*, per orchestra (2001-2002), *Memory of the Sea Hiroshima Symphony* (1998) per orchestra, *Wind from the Ocean*, per orchestra (2003, 2006), *Meditation to the victims of Tsunami (3.11)* (2011-2012) per orchestra, *Silent Sea* per piano e orchestra d'archi con percussioni (2002), *Garten Lieder* per orchestra da camera (1995, 2003), *Im Frühlinggarten* per 9 esecutori (2002), *Singing Garden in Venice*, per orchestra barocca con arpa (2011, 2015) ma con l'inclusione dei *fūrin* – strumenti giapponesi –, i litofoni, e i suoni d'acqua; fino ai tanti *Voyage* e *Landscapes*.<sup>239</sup> Sull'importanza della natura nella propria formazione artistica, Hosokawa riflette personalmente:

I suoni del mondo naturale, che certamente ho sentito per la prima volta inconsciamente, hanno esercitato su di me un'influenza così decisiva e profonda che sono diventato un compositore.<sup>240</sup>

Anche l'impegno ecologista di Hosokawa, espresso in relazione ai danni causati dall'uomo all'ambiente, testimonia la centralità costante di questo tema nella sua vita e nel suo pensiero. In proposito, il compositore osserva nel 1995:

---

<sup>238</sup> PAVEL PRIGARA (a cura di), *Damien Jalet. Modifies Reality*, «Hube Magazine», 2, Summer 2023, pp. 72-103: 91-92 («[...] original Japanese word for nature, *jinen*, also encompassed humans. Through contact with the West and the beginning of industrialisation in the Meiji era, this word changed to *shizen*, meaning nature as something exterior to humans, something that you can therefore exploit»).

<sup>239</sup> Cfr. FAVARO, *Spazio sonoro* cit., p. 127.

<sup>240</sup> TOSHIO HOSOKAWA, *Aus der Tiefe der Erde. Musik und Natur*, «MusikTexte», 60, 1995, pp. 49-54: 54, citato in FAVARO, *Spazio sonoro* cit., p. 127.

Proprio come ora la distruzione ambientale progredisce e sono in corso fenomeni atmosferici anomali, così in un mondo del genere sento che il senso interiore della natura dell'umanità è ugualmente sul punto di essere distrutto.<sup>241</sup>

Hosokawa riprende il tema anche nell'intervista realizzata insieme a Sasha Waltz il 15 marzo 2011 a Berlino, pochi giorni dopo il devastante tsunami che colpì il Tōhoku. In quell'occasione, il compositore dichiara:

Lo tsunami ha dimostrato in modo impressionante quanto gli esseri umani si siano allontanati dalla Natura. Tutti i detriti disseminati di automobili e altri prodotti industriali: uno spettacolo orribile che ci fa riflettere. In passato, gli tsunami non lasciavano dietro di sé tali detriti artificiali. La gente viveva in case di legno e carta. Tutto ciò che veniva distrutto tornava alla Natura.<sup>242</sup>

È opportuno richiamare alcuni lavori di Hosokawa in cui il legame con la natura si manifesta evidenziando sia la sua fragilità di fronte all'impatto dell'uomo sia la sua forza distruttiva, quest'ultima spesso generata dalle stesse azioni irresponsabili dell'essere umano. In tal senso, si possono citare opere come l'oratorio *Voicelless voice in Hiroshima* (1989/2000-01) o il *Memory of the Sea Hiroshima Symphony* (1998), entrambe ispirate dall'esplosione atomica della Seconda guerra mondiale, e *Meditation to the victims of Tsunami* (2012) per orchestra, *Stilles Meer* (2015), opera in un atto e cinque scene e *The Flood* (2020) per ensemble, tutte dedicate al catastrofico terremoto e maremoto Tōhoku (2011) e la conseguente catastrofe nucleare di Fukushima. Secondo Roberto Favaro, questo stretto legame con la natura permette di stabilire un'interessante analogia con Debussy, per il quale la musica

---

<sup>241</sup> TOSHIO HOSOKAWA in JÖRN PETER HIEKEL, *Endangered intensities. Nature References in the Music of Toshio Hosokawa*, in *Roche Commissions. Toshio Hosokawa* cit., pp. 81-102: 97, citato in FAVARO, *Spazio sonoro* cit., p. 127.

<sup>242</sup> WALTZ, HOSOKAWA, SEIFERT, *Beauty in Impermanence* cit., p. 74 («The tsunami demonstrated most impressively how far from Nature humans have strayed. All the debris riddled with automobiles and other industrial products; an ugly sight to bring us pause. Previously, tsunamis did not leave behind such artificial detritus. People lived in houses made of wood and paper. All that was destroyed reverted to Nature»).

è responsabile dei movimenti delle acque, del gioco delle curve descritte dalle mutevoli brezze; niente è più musicale di un tramonto. Per chi sa guardare con emozione, è la più bella lezione di sviluppo scritta in quel libro non letto abbastanza assiduamente dai musicisti: la Natura.<sup>243</sup>

In modo parallelo, Hosokawa osserva: «Nelle opere dei compositori contemporanei (...) si è perso il senso della forza originaria della natura».<sup>244</sup>

Dagli esempi finora considerati emerge con chiarezza come il tema dello spazio riveste un ruolo centrale nella poetica di Hosokawa. Lo spazio si manifesta su molteplici livelli: come silenzio e vuoto; come presenza della natura e del paesaggio; nonché come contesto geo-culturale e storico-musicale. Sulla rilevanza dello spazio quale fenomeno sonoro, musicale e compositivo, il compositore si esprime nelle note relative alla prima esecuzione di *Tokyo* (1985):

Nel carattere di movimento che ha l'atto di articolare un suono non è in gioco solo la corporeità dell'uomo o i caratteri dello strumento ma è compresa una profonda relazione con la condizione e la natura dello spazio in cui risuona il suono emesso. Non è che il suono abbia in sé un significato, è all'interno della relazione tra il luogo in cui nasce e la persona che è in quel luogo che il suono riacquista un'esistenza vivida e fondante.<sup>245</sup>

Oltre a questo, in Hosokawa lo spazio intrattiene un legame intimo con l'identità, la geografia e le radici culturali del compositore. Le sue opere si configurano come creazioni moderne interculturali, in cui Oriente e Occidente dialogano, si completano e si confrontano in maniera continua. Tale dinamica emerge con particolare evidenza anche in *Matsukaze*, come rilevato dalla recensione di Zerbinetta in occasione della sua ripresa al Lincoln Center Festival nel 2013:

---

<sup>243</sup> CLAUDE DEBUSSY, *Considération sur Prix de Rome au point de vue musical*, in «Musica», 8, 1 maggio 1903, poi in ID., *Monsieur Croche et autres écrits*, Gallimard, Paris, 1971, p. 171, citato in FAVARO, *Spazio sonoro* cit., p. 129.

<sup>244</sup> HOSOKAWA, *Aus der Tiefe der Erde* cit., p. 54, citato in FAVARO, *Spazio sonoro* cit., p. 129.

<sup>245</sup> GALLIANO, *Yogaku* cit., p. 316, citato in FAVARO, *Spazio sonoro* cit., p. 122.

L'opera *Matsukaze* di Toshio Hosokawa è per molti versi un modello di creazione interculturale moderna. [...] La partitura di Hosokawa è scritta per un cast di quattro personaggi, un piccolo coro e un'orchestra da camera. La partitura crea un flusso sonoro trasparente ma complesso che sospira, ansima e respira, caratterizzando il mondo della natura più di qualsiasi personaggio. La scena culminante della follia delle sorelle, in particolare, è un capolavoro di scrittura vocale e strumentale. Il coro aleggia sullo sfondo, in gran parte invisibile, facendo eco a ciò che accade (la funzione che assume nel *nō*). Hosokawa evoca il ritmo statico e l'atmosfera spettrale del teatro giapponese senza la sua forma e, in effetti, molti dei suoi suoni. La scrittura vocale a volte riecheggia il ronzio dei canti *nō*, ma gli ampi intervalli, il contrappunto contorto delle due sorelle e la produzione vocale sono tutti elementi tipici dell'opera occidentale moderna.<sup>246</sup>

Tomoko Deguchi colloca le operazioni creative di Hosokawa «nell'intreccio tra *tradition*, *form*, e *copy* riconcettualizzati nel contesto del *global modernism*».<sup>247</sup> Riprendendo il concetto di *copy* elaborato da Jacob Edmond,<sup>248</sup> Deguchi ne propone una lettura ampliata, interpretandolo come un fenomeno caratteristico del modernismo globale e come uno dei tratti culturali dominanti della contemporaneità. In questa prospettiva, pratiche quali il pastiche, la stilizzazione, il *cut-and-paste*, il collage, il montaggio, la rimediazione, la performance, la traduzione e l'appropriazione vengono intese come procedure creative diffuse, strettamente connesse alle trasformazioni tecnologiche, economiche e geopolitiche del mondo contemporaneo, e assumono così il ruolo di vere e proprie strategie artistiche.<sup>249</sup> L'analisi di Debuchi su *Matsukaze*

---

<sup>246</sup> ZERBINETTA, *Ethereal new opera Matsukaze at Lincoln Center Festival*, 21 July 2013, <https://bachtrack.com/review-lincoln-center-festival-2013-hosokawa-matsukaze>, citato in RUBERTI, *L'universo del nō e le opere Hosokawa Toshio* cit., p. 42 («Toshio Hosokawa's opera *Matsukaze* is in many ways a model of modern cross-cultural creation. [...] Hosokawa's score is written for a cast of four, a small chorus, and a chamber orchestra. The scoring creates a transparent but complex wash of sound that sighs, gasps and breathes, characterizing the world of nature more than any of the characters. The climactic mad scene for the sisters in particular is a tour de force of vocal and instrumental writing. The chorus hovers in the background, largely unseen, echoing the proceedings (the function they assume in *Noh*). Hosokawa evokes the static pace and ghostly atmosphere of Japanese theater without its form or, indeed, many of its sounds. The vocal writing at times echoes the drone of *Noh* chanting, but the wide intervals, twisting counterpoint of the two sisters, and vocal production are all those of modern Western opera»).

<sup>247</sup> RUBERTI, *L'universo del nō e le opere Hosokawa Toshio* cit., p. 44.

<sup>248</sup> Cfr. JACOB EDMOND, "Copy," in *A New Vocabulary for Global Modernism*, Columbia University Press, New York, 2016, pp. 97-98, citato in *ibidem*.

<sup>249</sup> Cfr. TOMOKO DEGUCHI, *The Appeal of the Foreign in Toshio Hosokawa's Opera Matsukaze*, 2020, <https://globalmusicalmodernisms.hcommons.org/2020/11/23/the-appeal-of-the-foreign-in-toshio->

evidenzia altresì come l'opera contenga chiari richiami alla tradizione giapponese, pur inserendosi all'interno di un contesto lirico-musicale di matrice occidentale:

La musica è stata composta per voci di formazione occidentale e orchestrata per orchestra tradizionale occidentale (con una serie di strumenti a percussione tra cui il piccolo campanello giapponese *fūrin*) [...] Tuttavia, l'opera cerca chiaramente di preservare l'estetica del teatro *nō*, in particolare il concetto di *yugen*, descritto come “grazia sottilmente profonda”. Lo *yugen* valorizza il potere di evocare piuttosto che di affermare, e il principio dello *yugen* dimostra che la vera bellezza esiste attraverso la sua suggestività.<sup>250</sup>

Secondo Tomoko Deguchi, il percorso formativo di Toshio Hosokawa riflette una dinamica culturale significativa: dopo gli studi in Giappone, il compositore si perfezionò in Germania, paese che nel contesto giapponese è spesso considerato un punto di riferimento centrale per la musica contemporanea. Deguchi inserisce questa esperienza all'interno di un processo storico più ampio, osservando come il Giappone abbia attraversato oltre un secolo di forte attrazione nei confronti della cultura occidentale, adottandone modelli musicali, stili e strutture istituzionali. Tuttavia, secondo la studiosa, interpretare tale fenomeno nei termini di una semplice opposizione tra chi copia e chi viene copiato risulta ormai riduttivo. Nella società giapponese contemporanea, infatti, il rapporto con la tradizione appare profondamente trasformato: ciò che appartiene al Giappone tradizionale tende talvolta a essere percepito come estraneo rispetto alla realtà culturale del XXI secolo. Jahan Ramazani chiarisce ulteriormente l'argomento:

---

[hosokawas-opera-matsukaze/](#) citato in RUBERTI, *L'universo del nō e le opere Hosokawa Toshio* cit., p. 44 («an integral phenomenon in modern globalism that becomes a cultural dominant, in which such techniques as pastiche, stylization, cut-and-paste, collage, montage, remediation, performance, translation, and appropriation become “an artistic strategy in a technological, economic, and geopolitical context»).

<sup>250</sup> *Ivi*, p. 45 («The music is written for Western-trained voices and scored for traditional Western orchestra (with an array of percussion instruments including the small Japanese bell *fūrin*) [...] However, the opera clearly attempts to preserve the aesthetics of Noh theater, especially the concept of *yugen*, which is described as “subtly profound grace.” *Yugen* values the power to evoke rather than to state, and the principle of *yugen* shows that real beauty exists through its suggestiveness»).

Nel caso del Giappone, [...] il “locale” non è più locale ma ‘straniero’ per la popolazione giapponese media, mentre lo “straniero” originario (la musica occidentale) non è più straniero.<sup>251</sup>

In sintesi, Deguchi ritiene che Hosokawa non elabori una musica “puramente” giapponese né, d’altra parte, un linguaggio pienamente riconducibile alla tradizione occidentale, ma dia vita a opere ibride, generate all’interno di uno spazio culturale globalizzato in cui le categorie di “locale” e “straniero” risultano ormai instabili. *Matsukaze* costituisce un esempio particolarmente eloquente di tale condizione: utilizza infatti orchestra, cantanti e forma operistica occidentale, ma l’estetica, il tempo dilatato, i microtoni che ricordano il *koto*, il rapporto con il silenzio (*ma*), lo *yūgen*, il tipo di vocalità, derivano dal teatro *nō*. Non si tratta pertanto di una riproduzione stilistica del modello tradizionale, bensì di una sua traduzione estetica all’interno del linguaggio dell’opera contemporanea occidentale. In questo quadro si inserisce anche il progressivo slittamento semantico delle nozioni di “locale” e “straniero”: elementi provenienti dalla tradizione giapponese possono oggi apparire distanti alla sensibilità del pubblico giapponese contemporaneo, mentre la musica occidentale è divenuta familiare e pienamente integrata nel panorama culturale. Tale ribaltamento investe anche il concetto di “desiderio mimetico”.<sup>252</sup> Se in passato numerosi compositori giapponesi guardavano ai modelli occidentali come a un riferimento da emulare, in Hosokawa la tradizione del proprio paese non si configura più come un’eredità da superare, ma come una riserva di possibilità formali e poetiche che, rielaborate attraverso strumenti compositivi occidentali, acquistano nuova vitalità nel contesto musicale contemporaneo. Non a caso, come emerge dalla dichiarazione in riferimento a *Matsukaze* citata in precedenza, Hosokawa manifesta la volontà di rinnovare il teatro *nō* alle sensibilità e alle esigenze della contemporaneità. Proprio in questa ridefinizione delle categorie culturali e in tale condizione di ibridità risiede una delle ragioni principali della ricezione favorevole di *Matsukaze*, capace di risuonare tanto presso il pubblico giapponese quanto in quello occidentale.

---

<sup>251</sup> JAHAN RAMAZANI, “Form”, in *A New Vocabulary for Global Modernism* cit., p. 114, citato in RUBERTI, *L’universo del nō e le opere Hosokawa Toshio* cit., p. 46 («In the case of Japan, [...] the “local” is no longer local but instead “foreign” to the average Japanese population, and the original “foreign” (the music from the Western) is no longer foreign»).

<sup>252</sup> Cfr. DEGUCHI, *The Appeal of the Foreign in Toshio Hosokawa’s Opera Matsukaze* cit., citato in RUBERTI, *L’universo del nō e le opere Hosokawa Toshio* cit., p. 46.

La tabella sottostante (Tab. 3.1) riassume l'organico vocale e strumentale di *Matsukaze*, insieme ai nomi degli interpreti della prima esecuzione dell'opera presso il Théâtre Royal de la Monnaie di Bruxelles:<sup>253</sup>

Tabella 3.1. Organico vocale e strumentale di *Matsukaze*.

|   |                                    |
|---|------------------------------------|
| Matsukaze (soprano)   | Barbara Hannigan                   |
| Murasame (mezzo soprano)  | Charlotte Hellekant                |
| Il monaco (basso)   | Frode Olsen                        |
| Il pescatore (baritono)   | Kai-Uwe Fahnert                    |
| Danzatori   | Sasha Waltz & Guests               |
| Coro (SATB)   | Vocalconsort Berlin                |
| Orchestra:  | Orchestre de chambre de la Monnaie |
| Flauto (con raddoppio di ottavino, flauto contralto e flauto basso)                 |                                    |
| Oboe (con raddoppio di corno inglese)   |                                    |
| 2 clarinetti in Si bemolle (il secondo raddoppia il clarinetto basso in Si bemolle) |                                    |
| Fagotto (con raddoppio di controfagotto)  |                                    |
| Corno in Fa   |                                    |
| Tromba in Do  |                                    |
| Trombone  |                                    |
| Tuba  |                                    |
| Pianoforte (con raddoppio di celesta)   |                                    |
| Arpa  |                                    |
| 2 Percussioni:  |                                    |
| 4 <i>fūrin</i> (campanelli eolici giapponesi)                                       |                                    |
| Grancassa (grande)  |                                    |

---

<sup>253</sup> Cfr. TOSHIO HOSOKAWA, *Matsukaze. Opera in One Act (5 Scenes)*, Schott Music Co. Ltd., Tokyo, 2010, pp. 5-7.

4 tom-toms  
4 bonghi  
Maracas  
Sonagliera  
Guiro  
Marimba (5 ottave)  
Cimbali antichi  
Tam-tam (grande)  
“4 Rins on the Timpani”<sup>254</sup>  
3 triangoli  
*Wood block*  
Frusta

Violini I  
Violini II  
Viola  
Violoncelli  
Contrabbassi: con 5 corde

Come sottolineato in precedenza, in *Matsukaze* Hosokawa si avvale di una strumentazione prevalentemente occidentale, ad eccezione dei *fūrin* (Fig. 3.2), piccoli campanelli eolici giapponesi in metallo. Hosokawa, afferma che questo particolare strumento è collegato alla purificazione:

I *fūrin* sono di metallo e il suono metallico ha sempre la funzione di purificazione nel buddhismo. In Giappone, la vigilia di Capodanno andiamo al tempio e suoniamo le grandi campane cent’otto volte. In tutta la città si sentono suonare le campane. È un suono meraviglioso. Li colpisci tu stesso cent’otto volte, poiché ci sono cent’otto desideri. Il nuovo anno dovrebbe iniziare purificato. È meglio dei fuochi d’artificio. Il suono metallico è in grado di purificare anche gli spazi.<sup>255</sup>

---

<sup>254</sup> Si riporta la stessa dicitura presente nella partitura, in mancanza di una traduzione letterale italiana.

<sup>255</sup> WALTZ, HOSOKAWA, SEIFERT, *Beauty in Impermanence* cit., pp. 82, 84 («The *fūrin* are of metal and the metallic sound always has the function of purification with Buddhism. In Japan, New Years Eve we go to the temple and strike the great bells one hundred and eight times. Everywhere in the city the bells are rung. It sounds wondrous. You strike them yourself one hundred and eight times too as there are one

Il testo teatrale della pièce del nō *Matsukaze* è stato tradotto e adattato in tedesco da Hannah Dübgen; il soggetto e l'ordine degli eventi – di cui si è parlato nel paragrafo precedente – rimangono gli stessi dell'originale. Nel programma di sala curato dalla compagnia Sasha Waltz & Guests in occasione della prima assoluta dell'opera, le varie sezioni sono così sintetizzate:

#### I Meer

Ein Mönch kommt gegen Abend auf einer herbstlichen Pilgerreise an die Küste von Suma. Am Strand sieht er eine einsame Kiefer mit einer Gedenktafel am Stamm, auf der die Namen zweier Frauen – Matsukaze und Murasame – und darunter ein Gedicht zu lesen sind.

Er fragt einen Fischer nach der Geschichte der Kiefer. Der Fischer erzählt, dass vor vielen hundert Jahren die Schwestern Matsukaze (Wind in den Kiefern) und Murasame (Herbstregen) als arme Salzfrauen in einer Hütte am Strand lebten. Beide liebten sie Yukihiro, einen Edelmann aus der Hauptstadt. Nach drei Jahren wurde er wieder in die Hauptstadt abberufen, wo er wenig später überraschend starb. Zurück blieben die beiden Salzfrauen mit ihrer unerfüllten Liebe.

Der Fischer bittet den Mönch um ein Gebet für die unerlösten Seelen der beiden Schwestern. Gemeinsam beten sie zu Amida Buddha. Der Fischer zieht weiter und der Mönch beschließt, an diesem Ort die Nacht zu verbringen. Er bemerkt ein Salzhaus, vor

#### I Mare

Un monaco in pellegrinaggio autunnale raggiunge la costa di Suma verso sera. Sulla spiaggia vede un pino solitario; al suo tronco è attaccata una targa commemorativa su cui sono incisi i nomi di due donne – Matsukaze e Murasame – seguiti da una poesia.

Il monaco chiede a un pescatore la storia del pino. Il pescatore racconta che molti secoli fa due sorelle, Matsukaze (Vento tra i pini) e Murasame (Pioggia d'autunno), povere donne che lavoravano il sale, vivevano in una capanna sulla spiaggia. Entrambe amavano Yukihiro, un nobile della capitale. Dopo tre anni lui fu richiamato nella capitale, dove poco dopo morì inaspettatamente. Le donne del sale rimasero sole, con il loro amore incompiuto.

Il pescatore chiede al monaco di pregare per le anime non salvate delle sorelle. Insieme pregano il Buddha Amida. Il pescatore prosegue il suo cammino, mentre il monaco decide di rimanere lì per la notte.

Notando una casa del sale, il monaco aspetta

---

hundred and eight desires. The New Year should begin cleansoe. It's better than fireworks. The metallic sound is able to purge spaces as well»).

dessen Tür er auf die Bewohner warten will.  
Der Mond geht auf. Der Mönch schläft ein.

i suoi occupanti sulla porta. La luna sorge.  
Lui si addormenta.

## II Salz

Zwei Salzfrauen nähern sich, gequält von der Anstrengung der schweren Arbeit des Salzschöpfens und von der Erinnerung an Yukihira. Sie sehen die immergrüne Kiefer am Strand und den hellen Mond, dessen Licht sich vieltalig in ihren Wassereimern bricht.

## II Sale

Due donne del sale, tormentate dalla fatica della produzione del sale e dal ricordo di Yukihira, si avvicinano. Si può vedere il pino sempreverde sulla spiaggia e una luna brillante i cui raggi si rifrangono molteplici nell'acqua dei secchi delle donne.

## III Nacht

Der Mönch erwacht und bittet die beiden Frauen um eine Unterkunft für die Nacht. Als sie den Besucher als Mönch erkennen, willigen sie ein. Eine starke Windböe erinnert sie an ein Gedicht Yukihiras. Unter Tränen und in wachsender Erregung erzählen sie von ihrer Sehnsucht nach dem Geliebten, der hier drei Jahre mit ihnen lebte, bevor er zurückgerufen wurde und starb. Als die beiden ihre Namen nennen, erkennt der Mönch in ihnen die Geliebten der beiden Schwestern. Inständig bitten sie ihn um ein Gebet, damit ihre Seelen endlich Frieden finden.

## III Notte

Il monaco si sveglia e chiede alle donne se possono offrirgli un riparo per la notte e, vedendo che lo straniero è un monaco, acconsentono. Una forte raffica di vento ricorda una poesia di Yukihira. In lacrime e con crescente agitazione, raccontano del desiderio per il loro amato che ha vissuto con loro qui per tre anni prima di essere convocato e successivamente morire. Sentendo i loro nomi, il monaco capisce che le donne sono i fantasmi delle due sorelle. Lo implorano di pregare affinché le loro anime possano finalmente trovare pace.

## IV Tanz

Matsukaze bringt Hut und Mantel Yukihiras, die er ihnen bei seinem Abschied als Pfand dagelassen hat. Die Erinnerung lost immer stärkere, verwirrende Gefühle in ihr aus: In der Kiefer am Strand meint sie den zurückgekehrten Geliebten zu erkennen.

## IV Danza

Matsukaze prende il cappello e il cappotto che Yukihira ha lasciato loro in pegno al momento della partenza. Il ricordo suscita in lei emozioni sempre più intense e confuse: fantastica che il pino sulla spiaggia sia l'amato tornato. Murasame cerca di liberare

Murasame versucht sie erst noch davon abzubringen, bis auch sie in den ekstatischen Wahn der Wiedervereinigung einfällt. Die Schreie der beiden Schwestern vermischen sich mit dem Geräusch des Windes und des Regens.

V Morgenrot

Der Mönch erwacht an der gleichen Stelle, an der er zu Beginn eingeschlafen ist. Das Salzhaus und seine Bewohnerinnen sind verschwunden. Er zieht weiter. Am Strand steht die einsame Kiefer. Von ihren Nadeln fallen die letzten Tropfen des Herbstregens und in ihren Ästen weht der Wind.<sup>256</sup>

Matsukaze dal suo delirio, poi anche lei crolla in una folle estasi per l'immaginario ricongiungimento. Il lamento delle sorelle si fonde con i suoni del vento e della pioggia.

V Alba

Il monaco si sveglia nello stesso punto in cui si era addormentato. La casa del sale e i suoi abitanti sono scomparsi. Riprende il suo viaggio. Sulla spiaggia si erge il pino solitario. Le ultime gocce di pioggia autunnale scivolano dai suoi aghi e una brezza soffia tra i suoi rami.

Come indicato nell'edizione della partitura edita da Schott Music (2010), l'opera è divisa in un preludio e cinque parti. Nella tabella seguente (Tab. 3.2) sono state riportate le varie sezioni dell'opera, con i numeri di battuta corrispondenti e i personaggi che intervengono:

Tabella 3.2. Sezioni musicali di *Matsukaze*.

|                          |           |                                      |
|--------------------------|-----------|--------------------------------------|
| Vorspiel (Preludio)      | bb. 1-47  | Coro                                 |
| Scena I. Meer (Mare)     | bb. 1-170 | Coro; Monaco; Pescatore              |
| Scena II. Salz (Sale)    | bb. 1-150 | Coro; Matsukaze;<br>Murasame         |
| Scena III. Nacht (Notte) | bb. 1-158 | Coro; Matsukaze;<br>Murasame; Monaco |
| Scena IV. Tanz (Danza)   | bb. 1-189 | Coro; Matsukaze;<br>Murasame; Monaco |

<sup>256</sup> *Matsukaze*, cit., pp. 7, 9, 11, 13, 15.

|                           |          |              |
|---------------------------|----------|--------------|
| Scena V. Morgenrot (Alba) | bb. 1-59 | Coro; Monaco |
|---------------------------|----------|--------------|

Come sottolineato dalle recensioni citate in precedenza, «il coro aleggia sullo sfondo [dell’opera], in gran parte invisibile, facendo eco a ciò che accade (la funzione che assume nel nō)».<sup>257</sup> Il coro assume dunque una funzione prevalentemente narrativa, in quanto commenta l’azione senza partecipare direttamente al dialogo dei personaggi principali, ma anche descrittiva, poiché contribuisce in modo significativo all’evocazione dello spazio scenico, degli elementi naturali e dell’atmosfera suggeriti dal testo. Un esempio emblematico di tale funzione si riscontra fin dalle prime battute dell’opera, nel Vorspiel, dove è richiesto un uso specifico dell’emissione vocale volto a evocare il suono del vento – «like soft wind» («Winderäusche»)<sup>258</sup> (Fig. 3.3). La vocalità del coro si configura così non solo come veicolo semantico, ma anche come elemento paesaggistico-sonoro, in linea con la concezione timbrica e atmosferica della scrittura di Hosokawa. Anche la caratterizzazione vocale dei personaggi solisti riflette un preciso riferimento al teatro nō. Il monaco, sul piano vocale, «riecheggia il ronzio dei canti nō»,<sup>259</sup> mentre Matsukaze e Murasame, attraverso «gli ampi intervalli, [e] il contrappunto contorto»<sup>260</sup> presentano linee vocali volutamente differenziate. Tale distinzione contribuisce a mettere in rilievo, da un lato, la qualità più austera e rituale della vocalità del monaco e, dall’altro, la dimensione maggiormente lirica delle due sorelle. In particolare, la parte del monaco è scritta in modo da evocare una vocalità prossima alla declamazione tipica del *waki* – il personaggio secondario, generalmente un monaco o un viaggiatore, che non porta la maschera – caratterizzata da sottili inflessioni microtonali e da una modulazione flessibile dell’altezza. Un esempio di questa particolare cantillazione è riportato in Figura 3.4. Le parti di Matsukaze e Murasame, al contrario, adottano uno stile più marcatamente melismatico, per certi aspetti accostabile alla vocalità lirica occidentale (Fig. 3.5). Tale scelta, tuttavia, non rappresenta un allontanamento dal modello nō, bensì un diverso punto di contatto con

<sup>257</sup> ZERBINETTA, *Ethereal new opera Matsukaze at Lincoln Center Festival* cit., citato in RUBERTI, *L’universo del nō e le opere Hosokawa Toshio* cit., p. 42 («The chorus hovers in the background, largely unseen, echoing the proceedings (the function they assume in Noh)»).

<sup>258</sup> HOSOKAWA, *Matukaze* cit., p. 12.

<sup>259</sup> ZERBINETTA, *Ethereal new opera Matsukaze at Lincoln Center Festival*, cit., citato in RUBERTI, *L’universo del nō e le opere Hosokawa Toshio* cit., p. 42 («echoes the drone of Noh chanting»).

<sup>260</sup> *Ibidem* («the wide intervals, twisting counterpoint»).

esso: nel *nō*, infatti, è lo *shite* – in questo caso Matsukaze e Murasame, i personaggi principali, spiriti, che portano la maschera – a esprimersi prevalentemente attraverso il canto e la danza, mentre il *waki* utilizza una modalità più prossima alla parola intonata. La differenziazione vocale tra il monaco e le due sorelle si configura quindi come una trasposizione interculturale di questa opposizione funzionale, rielaborata all'interno di un linguaggio musicale contemporaneo.

I suoni naturali sono integrati nella partitura di Hosokawa anche mediante il ricorso a tracce audio preregistrate e rumori di scena, come si può osservare nei seguenti esempi (Tab. 3.3):

Tabella 3.3. Elenco tape in *Matsukaze*.

|                    |                           |   |
|--------------------|---------------------------|---|
| Scena I. Meer      | b. 144-148 <sup>261</sup> | Tape «Meer Geräusch»<br>(rumore del mare)   |
| Scena II. Salz     | bb. 1-ad libitum          | «water sound»: in questo caso Hosokawa spiega come produrre tale suono (Fig. 3.6) |
| Scena II. Salz     | bb. 61-?                  | Matsukaze Murasame<br>«produce water sound»                                       |
| Scena II. Salz     | bb. 114-ad libitum        | «water sound»   |
| Scena V. Morgenrot | bb. 1-?                   | Tape «Sturm» (tempesta)   |

È stato rilevato in precedenza che, in *Matsukaze*, Hosokawa impiega prevalentemente strumenti propri dell'orchestra occidentale – con l'eccezione dei *fūrin*, udibili per gran parte dell'opera – riuscendo tuttavia a evocare in modo convincente un immaginario

<sup>261</sup> Dalla sola consultazione della partitura non risulta del tutto chiaro individuare con precisione il punto di conclusione dei nastri. L'inizio dei tape è infatti indicato in corrispondenza di una battuta specifica, mentre la loro prosecuzione è segnalata mediante una linea nera, senza ulteriori indicazioni esplicite circa il termine. Si è pertanto scelto di considerare come battuta conclusiva quella in cui termina la linea grafica, pur nella consapevolezza che tale interpretazione potrebbe non corrispondere con assoluta certezza all'intenzione del compositore. In alcuni casi, inoltre, la linea non è presente; in tali circostanze si è ritenuto opportuno indicare un punto interrogativo, a segnalare l'incertezza interpretativa. In altri passaggi, infine, il compositore utilizza la dicitura «ad libitum», lasciando quindi all'interprete la determinazione della durata del nastro.

sonoro riconducibile alla tradizione giapponese. Tale risultato deriva da un raffinato lavoro di ricerca timbrica, gestuale e melodica. Un esempio significativo è rappresentato dai bonghi, il cui timbro secco e incisivo richiama quello del *kotsuzumi* e dell'*ōtsuzumi*, tamburi a pelle del teatro *nō* suonati con le mani. In partitura i bonghi sono frequentemente associati a una cellula ritmico-melodica di crome ricorrente (Fig. 3.7); la presenza della righetta sopra il gambo delle note indica, come specificato dal compositore, che tali figurazioni devono essere eseguite «as fast as possible»,<sup>262</sup> enfatizzandone la funzione di impulso gestuale più che di definizione metrica. L'ottavino, grazie al registro sovracuto, penetrante e talvolta aspro, rimanda invece al timbro del *fue* (il flauto del *nō*); se ne riporta un esempio nella Figura 3.8. L'arpa, dal canto suo, evoca frequentemente la sonorità delle corde pizzicate del *koto*; in un passaggio Hosokawa rende esplicito tale riferimento attraverso l'indicazione «like koto»<sup>263</sup> (Fig. 3.9), confermando la volontà di orientare l'immaginario timbrico verso modelli strumentali extra-occidentali. Un'analoga strategia si riscontra nella scrittura per flauto traverso, che in diversi punti è chiamato a produrre suoni soffiati e privi di altezza definita, in evidente analogia con il timbro arioso dello *shakuhachi*. In partitura compaiono infatti indicazioni quali «only air»<sup>264</sup> (Fig. 3.10) o la notazione di una nota inscritta in un quadrato, spiegata nella legenda iniziale come «breath only, very little defined pitch»<sup>265</sup> (Fig. 3.11). Anche l'impiego di linee melodiche cromatiche e flessibili contribuisce a rafforzare il rimando a una vocalità strumentale affine a quella dello *shakuhachi*. Nel paragrafo successivo verrà presentato il modo in cui la poetica coreografica di Sasha Waltz si relaziona con quella musicale di Toshio Hosokawa appena esaminata.

### 3.3. Il lavoro di Sasha Waltz

Come è stato sottolineato in apertura di questo capitolo, *Matsukaze* ha avuto la sua prima assoluta nel 2011 con la regia coreografica di Sasha Waltz. La coreografa ricorda nei seguenti termini il primo incontro con Toshio Hosokawa e la genesi della collaborazione:

---

<sup>262</sup> HOSOKAWA, *Matsukaze* cit., p. 8.

<sup>263</sup> *Ivi*, p. 95.

<sup>264</sup> *Ivi*, p. 25.

<sup>265</sup> *Ivi*, p. 8.

Ho conosciuto Toshio qui a Berlino durante la sua borsa di studio al Wissenschaftskolleg. Ha esaminato i miei pezzi e a sua volta mi ha invitato ai suoi concerti. Nelle sue composizioni ci sono spesso strumenti giapponesi, ma è anche radicato nella musica europea. Le due cose sono sempre collegate nel suo lavoro. A un certo punto mi ha avvicinato e mi ha detto che stava per scrivere un'opera basata su una vecchia storia nō. Sapeva già che sarebbe stata *Matsukaze*. È molto emozionante essere coinvolti in un'opera che è ancora in fase di realizzazione.<sup>266</sup>

Waltz descrive inoltre le modalità attraverso cui si è sviluppato il loro scambio creativo, sottolineandone la componente esperienziale e spirituale:

Ho incontrato Toshio in Giappone, abbiamo visitato insieme i templi, parlato con un professore di filosofia, visitato una donna che pratica l'*Ikebana* in un tempio buddhista. Ha condiviso con me il suo background spirituale. Toshio è molto radicato nella tradizione giapponese, anche se la sua formazione e il suo linguaggio musicale sono molto europei. È questa la particolarità di Toshio, il modo in cui questi due mondi si combinano.<sup>267</sup>

I due artisti condividono diversi presupposti estetici, a partire dalla stessa concezione dell'opera che, come si è esaminato nel Capitolo 1, Waltz interpreta come *Gesamtkunstwerk*. Allo stesso modo di Waltz, Hosokawa ha più volte espresso una certa distanza nei confronti della tradizione operistica europea, affermando che

---

<sup>266</sup> SCHLAGENWERT, *Nahaufnahme Sasha Waltz* cit., p. 103 («Ich habe Toshio hier in Berlin kennengelernt, während seines Stipendiums am Wissenschaftskolleg. Er hat sich meine Stücke angeschaut und mich wiederum zu seinen Konzerten eingeladen. In seinen Kompositionen gibt es häufig japanische Instrumente, aber er ist auch in der europäischen Musik verwurzelt. Beides steht bei ihm immer in Verbindung. Irgendwann trat er auf mich zu, er werde eine Oper schreiben, die auf einem alten Nō-Stoff basiert. Er wußte auch schon, daß es *Matsukaze* sein würde. Es ist sehr spannend, an einer Oper beteiligt zu sein, die erst noch entsteht»).

<sup>267</sup> *Ivi*, pp. 103-106 («Mit Toshio habe ich mich in Japan getroffen, wir haben zusammen Tempel angeschaut, mit einem Philosophieprofessor gesprochen, eine Frau besucht, die in einem buddhistischen Tempel *Ikebana* macht. Er hat mich teil haben lassen an seinem geistigen Hintergrund. Toshio ist sehr in der japanischen Tradition verwurzelt, auch wenn seine Ausbildung und seine musikalische Sprache sehr europäisch geprägt sind. Das ist ja das Besondere bei ihm, wie sich diese beiden Welten verbinden»).

Nell'opera europea mi hanno sempre disturbato i movimenti rigidi dei cantanti. A questo proposito, il teatro nō è una meraviglia, poiché il canto, la danza e il movimento sono integrati.<sup>268</sup>

Grazie inoltre alla presenza di Barbara Hannigan nel ruolo di Matsukaze, cantante di straordinaria versatilità, capace di coniugare il canto con una piena espressività corporea e coreografica, nella versione di Waltz si realizza una sintesi in cui voce e movimento si fondono in modo organico. Tale integrazione rende tangibile l'ideale dell'opera come forma d'arte totale, cui Waltz aspira.

Le affinità tra Waltz e Hosokawa emergono anche sul piano estetico. Se, come si è visto, lo spazio riveste un ruolo centrale nell'estetica musicale di Hosokawa, un'analogia centralità caratterizza il processo creativo coreografico di Sasha Waltz. La coreografa ha più volte sottolineato come la riflessione spaziale preceda quella sul movimento:

Penso allo spazio ancora prima di pensare al movimento. Per me lo spazio deve racchiudere in sé l'essenza dello spettacolo. È il punto di partenza [...]. [...] Gli spazi raccontano sempre qualcosa, e che siano vecchi o nuovi non ha alcuna importanza. Gli spazi concentrano le forze, a seconda di come sono orientate le proporzioni.<sup>269</sup>

Waltz chiarisce ulteriormente tale posizione, evidenziando come lo spazio possa determinare non solo la qualità del movimento, ma anche l'impianto drammaturgico complessivo:

Molto spesso è lo spazio a stimolare la concezione di un pezzo e abitualmente è la scenografia la prima cosa a essere messa a fuoco e a essere realizzata sul piano tecnico, mentre le mie riflessioni in forma di danza, essendo frutto del lavoro con la

---

<sup>268</sup> WALTZ, HOSOKAWA, SEIFERT, *Beauty in Impermanence* cit., p. 84 (With European Opera the stiff movement of the singers have always dlsturbed me. In this regard Nō Theatre is a wonder as the singing, dancing and movement are integrated»).

<sup>269</sup> *Ivi*, p. 13 («Ich denke an den Raum, noch bevor ich ah Bewegung denke. Der Raum muß für mich die Essenz des Stückes in sich tragen. Er ist der Ausgangspunkt [...]. [...] Räume erzählen immer etwas, und ob sie alt oder neu sind, ist dabei eigentlich egal. Räume bündeln Kräfte, je nachdem wie die Proportionen ausgerichtet sind»).

compagnia, che è già qui e pronta, mi preoccupano meno. L'ispirazione può nascere anche dalla musica, ma ci sono sempre delle eccezioni. Lo spazio è estremamente importante perché è la prima espressione di un pezzo e contiene il nucleo tematico. Lo spazio è così determinante da plasmare il linguaggio corporeo e consentire o meno delle specifiche possibilità di movimento, e da determinare spesso anche la drammaturgia. Per questo sono sempre coinvolta nello sviluppo della scenografia e non potrei mai incaricare qualcuno di progettarela autonomamente.<sup>270</sup>

Questa attenzione si riflette anche nel sodalizio artistico con lo scenografo Thomas Schenk, collaboratore storico di Waltz – nonché autore delle scene di *Medea*. A proposito del loro metodo di lavoro, la coreografa afferma:

Thomas e io lavoriamo insieme da dieci anni e di solito io arrivo alle prove con un'idea concreta dello spazio, mentre lui verifica se e in che misura è possibile realizzarla. La realizzazione e tutte le questioni relative alla fattibilità tecnica sono di sua competenza. All'inizio c'è un'idea di base e una sorta di scenografia di prova su cui lavoriamo, e partendo da lì il tutto si differenzia sempre di più.<sup>271</sup>

È possibile individuare ulteriori punti di contatto tra la poetica di Sasha Waltz e il teatro *nō*, in particolare per quanto riguarda la dimensione del sogno. Numerose creazioni della coreografa sono infatti caratterizzate da un'intensa energia onirica, in cui la costruzione scenica si articola attraverso immagini surreali e visionarie. Un'analoga centralità del sogno si riscontra in *Matsukaze*, che, in quanto *mugen nō*, appartiene alla tipologia di drammi *nō* in cui l'azione si sviluppa in una dimensione liminale tra realtà e sogno. Sul ruolo che l'elemento onirico riveste nella propria poetica, la stessa Waltz afferma:

---

<sup>270</sup> HARDT, *Sasha Waltz* cit., p. 21.

<sup>271</sup> SCHLAGENWERT, *Nahaufnahme Sasha Waltz* cit., p. 21 («Thomas und ich arbeiten seit zehn Jahren zusammen, und in der Regel sieht es so aus, daß ich bereits vor Probenbeginn mit einer konkreten Raumidee komme, und er prüft dann, ob und inwieweit sich das umsetzen läßt. Die Umsetzung und alle Fragen der technischen Realisierbarkeit sind sein Bereich. Am Anfang gibt es eine Grundidee und eine Art Probenbühnenbild, in dem wir arbeiten, und davon ausgehend differenziert sich das Ganze immer weiter»).

I sogni giocano un ruolo importante. In passato lavoravo consapevolmente con i miei sogni, oggi un po' meno. [...] I sogni si muovono su un piano che non riusciamo a comprendere, e per me la danza ha qualcosa di molto affine. [...] Viviamo in mondi paralleli, in realtà diverse. La domanda è: fino a che punto si è disposti ad accettare qualcosa del genere, questo intreccio confuso e sconcertante? Se ci si riesce, se si è vicini all'inconscio, allora questo diventa un centro di forza che si può seguire. Bisogna affidarsi al proprio intuito, al fatto che esso sappia dove andare, e poi lasciarsi trasportare. È così che sviluppo essenzialmente i miei pezzi.<sup>272</sup>

Sul piano scenico, in *Matsukaze* la dimensione del sogno, dell'irrealtà e dell'aldilà trova una traduzione visiva nell'installazione costituita da una fitta trama di fili neri in feltro di lana, progettata dall'artista giapponese Chiharu Shiota (Fig. 3.12). Questa struttura sospesa, che occupa verticalmente lo spazio scenico, si configura come una sorta di paesaggio immateriale e stratificato, capace di evocare una dimensione altra, tra presenza e dissolvenza. Dalla rete calano dall'alto *Matsukaze* e *Murasame*, mentre i danzatori vi interagiscono in modi differenti, arrampicandosi, scendendo o celandosi al suo interno. La scenografia funge dunque come un dispositivo drammaturgico e cinetico che modella la qualità del movimento e rende visibile la condizione liminale dei personaggi, sospesi tra il mondo dei vivi e quello degli spiriti. A questo proposito, Waltz afferma:

Insieme all'artista giapponese Chiharu Shiota ho sviluppato un'installazione realizzata con filo nero. Questa rete rappresenta per me la non realtà, il mondo degli spiriti, l'essere intrappolati tra due mondi. Cos'è la liberazione? La fusione con la Natura. Nel corso dell'opera posso metterla da parte, ma grazie al nero si crea qualcosa che ci porta ad avere a che fare con i fantasmi. Questo camminare sul filo del rasoio tra realtà e sogno: il monaco si addormenta e in realtà sta sognando,

---

<sup>272</sup> *Ivi*, pp. 81-82 («Träume spielen eine große Rolle. Früher habe ich ganz bewußt mit meinen Träume gearbeitet, heute etwas weinger. [...] Träume bewegen sich auf einer Ebene, die wir nicht begreifen können, und Tanz hat für mich etwas sehr Wesensverwandtes. [...] Wir leben in parallelen Welten, in unterschiedlichen Wirklichkeiten. Die Frage ist, wie weit man bereit ist, sich auf so etwas einzulassen, auf dieses Verworrene und Verwirrende. Wenn es einem gelingt, wenn man nahe am Unbewußten ist, dann wird das zu einem Kraftzentrum, dem man folgen kann. Man muß sich dabei auf die eigene Intuition verlassen, darauf, daß sie weiß, wo es hingeht, und dann muß man sich dahin treiben lassen. So entwickle ich im wesentlichen meine Stücke»).

ma poi non sta sognando perché i fantasmi si materializzano davvero. Il monaco si sveglia, ma in realtà continua a dormire.<sup>273</sup>

Nella rete di fili progettata da Shiota, Hosowaka individua una forte corrispondenza con il concetto di *En*, precedentemente discusso:

Più di ogni altra cosa trovo meraviglioso il modo in cui permetti [rivolto a Sasha Waltz] soprattutto a Matsukaze e Murasame, intrappolate in un destino spaventoso, di acquisire una nuova prospettiva attraverso la danza. I loro corpi sono impantanati nelle relazioni. Nel buddhismo si parla di *En*. È un termine importante che descrive le relazioni che ci legano gli uni agli altri. Perché sono qui? Ho un *En* con entrambi voi. Spesso i nostri corpi sono totalmente intrappolati in questi fili. Liberarsi da questo è parte del nostro impegno artistico. Lei ha elaborato in modo molto accurato questo *en* buddhista, che un giapponese capirebbe immediatamente.<sup>274</sup>

*Matzukaze* è caratterizzata da un'ulteriore e significativa struttura scenica, ideata questa volta dalla scenografa Pia Maier Schriever. Si tratta di una costruzione in travi di legno composta da quattro cubi identici assemblati tra loro, configurabili come altrettanti ambienti o stanze interconnesse (Fig. 3.13). Su questo punto, Waltz dichiara:

Più tardi, al contrario, il palcoscenico si è aperto con una chiara costruzione architettonica in legno progettata da Pia Maier Schriever [...]. Quello che avete visto oggi alle prove per me non sono persone. È tutta Natura... tutto... unità... Solo il monaco e il Pescatore sono umani. La Natura e i movimenti dei ballerini sono per

---

<sup>273</sup> WALTZ, HOSOKAWA, SEIFERT, *Beauty in Impermanence* cit., p. 78 («Together with the Japanese artist Chiharu Shiota I developed an installation made of black thread. This net represents for me non-reality, the spirit world, the being caught between worlds. What is liberation? The merging with Nature. In the course of the piece I can put it aside, but owing to the black something is established whereby we are dealing with ghosts. This walking of the tightrope between reality and dream: the monk falls asleep and is in fact dreaming, but then again is not dreaming as the ghosts do actually materialise. The monk wakes, but in reality he still sleeps»).

<sup>274</sup> *Ivi*, p. 80 («More than anything I find it marvellous how you enable especially Matsukaze and Murasame, who are trapped in a frightful destiny, to gain a new perspective by way of dance. Their bodies are mired in relationships. In Buddhism one speaks of EN. It is an important term describing the relationships in which we are, all connected to each other. Why am I here? I have an EN with both of you. Often our bodies are totally entangled in these threads. To free oneself from this is part of our artistic endeavour. You have very accurately elaborated this Buddhist EN, a Japanese would I immediately understand»).

me semplicemente un collegamento. Voglio arrivare al punto in cui i corpi trascendono la loro forma, in cui mostrano solo energia, in cui appare qualcosa di spettrale.<sup>275</sup>

Come emerge dalle parole di Waltz, in consonanza sia con il pensiero buddhista che con l'estetica musicale di Hosokawa, in *Matsukaze* la dimensione naturale riveste un ruolo centrale. La coreografa lo afferma ancora più chiaramente quando dichiara: «All'inizio ho lavorato con gli elementi albero, acqua, vento e uccelli».<sup>276</sup> Waltz precisa inoltre che la sezione iniziale è stata sviluppata a partire dai suoni del mare, e che solo in un secondo momento è stata introdotta la voce del monaco, attorno alla quale la coreografia è stata ulteriormente elaborata.<sup>277</sup>

Dall'analisi della ripresa video dello spettacolo con la regia di Sasha Waltz (Théâtre Royal de la Monnaie, 2017) emergono alcune aggiunte ed esclusioni di relative registrazioni sonore e di rumori di scena previsti nella partitura di *Matsukaze* – precedentemente riassunti nella Tabella 3.3. Non è possibile stabilire con certezza se queste modifiche derivino da una scelta di Waltz o di Hosokawa. Nella tabella sottostante (Tab. 3.4) vengono illustrati tali interventi, ampliando e integrando quanto già riportato nella Tabella 3.3:

Tabella 3.4. Modifiche alla partitura originale di *Matsukaze*.

| <b>Scene</b> | <b>Battute<br/>(partitura<br/>originale)</b> | <b>Tape/ rumori di<br/>scena (partitura<br/>originale)</b> | <b>Allestimento<br/>Sasha Waltz</b> | <b>Tape/rumori<br/>di scena e<br/>battute<sup>278</sup></b> |
|--------------|--|--|-------------------------------------|---|
|              |  |  | Pre-Vorspiel                        | Tape «Meer  |

<sup>275</sup> *Ivi*, p. 78 («Later on, in contrast, the stage opened up with a clear-cut architectonic construction of wood designed by Pia Maier Schriever [...]. What you saw at the rehearsal today are for me no people. It's all Nature ... everything ... oneness ... Only the monk and the Fisherman are human. Nature and the movements of the dancers are for me simply a link. I want to come to the place where the bodies transcend their form, that they exhibit energy alone, that something ghostly appears»).

<sup>276</sup> *Ibidem* («At first I worked with the elements tree, water, wind and birds»).

<sup>277</sup> Cfr. SCHLAGENWERT, *Nahaufnahme Sasha Waltz* cit., p. 107.

<sup>278</sup> L'indicazione «circa», che si trova affianco ad alcune battute, si riferisce al fatto che la numerazione delle battute è stata ricostruita sulla base dell'ascolto della videoregistrazione; di conseguenza, non risulta sempre possibile determinare con esattezza il punto di conclusione dei *tape*. Nei casi in cui compare la dicitura «ad libitum», essa segnala l'impossibilità di individuare con precisione il termine del nastro o del rumore di scena, lasciando pertanto indeterminata la durata effettiva dell'evento sonoro.

|                |                        |   |                |  |
|----------------|------------------------|---|----------------|--|
|                |                        |   |                | Geräusch»  |
|                |                        |   | Vorspiel       | Tape «Meer<br>Geräusch»<br>bb. 1-44  |
|                |                        |   | Scena I. Meer  | Tape «Meer<br>Geräusch»<br>bb. 1-4   |
| Scena I. Meer  | bb. 144-148            | Tape «Meer<br>Geräusch»                           | Scena I. Meer  | Tape «Meer<br>Geräusch»<br>bb. 144-170   |
| Scena II. Salz | bb. 1-ad libitum       | «water sound»                                     | Scena II. Salz | Tape «water<br>sound»<br>bb. 1-24  |
| Scena II. Salz | b. 61-?                | Matsukaze<br>Murasame<br>«produce water<br>sound» |                |  |
| Scena II. Salz | bb. 114- ad<br>libitum | «water sound»                                     | Scena II. Salz | Tape «water<br>sound»<br>bb. 114- ad<br>libitum  |
|                |                        |   | Scena II. Salz | Tape<br>«Sturm»<br>bb. 148-ad<br>libitum   |
|                |                        |   | Scena IV. Tanz | Rumore di<br>scena<br>provocato<br>dagli aghi di<br>pino che<br>calano<br>dall'alto +<br>tape<br>«Sturm».<br>Sulla lunga |

|                       |        |              |                       |   |
|-----------------------|--------|--------------|-----------------------|---|
|                       |        |              |                       | pausa che chiude la scena.                    |
| Scena V.<br>Morgenrot | b. 1-? | Tape «Sturm» | Scena V.<br>Morgenrot | Tape «Sturm»<br>b. 1-4 (circa)                |
|                       |        |              | Scena V.<br>Morgenrot | Tape «water sound» bb.<br>50 (circa)-<br>fine |

Sulla base dei dati riportati nell'ultima tabella, emerge come nell'allestimento diretto da Waltz vengano introdotti un numero significativo di *tape* e rumori di scena di carattere naturale rispetto alla partitura originale. Ai fini dell'analisi, su cui si concentra il prossimo paragrafo, risulta inoltre opportuno presentare un'ulteriore tabella, volta a definire le diverse soluzioni scenografiche adottate nelle varie scene dello spettacolo (Tab. 3.5):

Tabella 3.5. Scenografia di *Matsukaze*.

|                    |   |
|--------------------|---|
| Vorspiel           | Scena vuota, pavimento in <i>parquet</i>    |
| Scena I. Meer      | Uguale a Vorspiel                           |
| Scena II. Salz     | Installazione fili neri di Chiharu Shiota   |
| Scena III. Nacht   | Struttura in legno di Pia Maier Schriever   |
| Scena IV. Tanz     | Uguale a Nacht                              |
| Scena V. Morgenrot | Uguale a Nacht e Tanz + enormi aghi di pino |

### 3.4. Analisi dello spettacolo

L'analisi di seguito proposta si basa sulla ripresa video di *Matsukaze* realizzata presso il Théâtre Royal de la Monnaie nel 2017; gli interpreti risultano invariati rispetto alla prima rappresentazione e sono riportati nella Tabella 3.1. Lo spettacolo si apre con un prologo scenico (pre-Vorspiel) collocato in una dimensione di sospensione visiva e

percettiva: il palcoscenico è immerso nella semioscurità, attraversato da una fitta nebbia che lascia intravedere uno spazio apparentemente vuoto, mentre un gruppo di figure sedute sulla sinistra – il coro – emerge appena dalla penombra. All'interno di questa trama atmosferica si definisce il disegno luminoso: alcuni fasci di luce di taglio incidono il volume scenico, intersecandosi nello spazio saturo di fumo. L'assetto illuminotecnico combina luci di taglio dal basso – secondo una modalità ricorrente nella prassi della danza contemporanea, capace di enfatizzare la plasticità dei corpi – e tagli provenienti dall'alto. Si tratta di sagomatori a luce calda, la cui temperatura cromatica contribuisce a costruire un ambiente percettivamente denso e sospeso. Nel silenzio più totale, entra correndo dalla quinta in fondo a sinistra un danzatore che, attraversando diagonalmente lo spazio, si arresta sulla destra del proscenio. Segue una breve sequenza coreografica centrata su movimenti fluidi e continui delle braccia. Tali movimenti possono essere ricondotti all'*effort* del fluttuare secondo la teoria labaniana, caratterizzato da spazio indiretto, tempo sostenuto e peso leggero. L'interprete di questa coreografia è Juan Kruz Diaz de Garaio Esnaola, membro storico della compagnia Sasha Waltz & Guests. In un'intervista, la coreografa rivela che, nell'opera, egli incarna la figura di Yukihira: «Juan, che in *Matsukaze* interpreta l'amante morto immaginato dalle sorelle come un ballerino [...]».<sup>279</sup> La sua funzione drammatica è ulteriormente enfatizzata dal trattamento distintivo del costume (Fig. 3.14). Egli è infatti l'unico danzatore a mantenere il medesimo abito per l'intera durata dello spettacolo, a differenza del resto del corpo di ballo, soggetto a frequenti cambi. Il costume è composto da una camicia bianca semitrasparente con colletto alla coreana, un pantalone *hakama* bianco – tradizionale indumento giapponese dalla linea ampia che produce l'effetto visivo di una gonna-pantalone – e una maschera a rete color ocra, fissata dietro la nuca, che copre occhi e fronte lasciando scoperta la parte inferiore del volto. Si tratta dell'unico personaggio a fare uso di una maschera nel corso dell'opera: tale elemento può essere interpretato sia come un richiamo diretto alla tradizione del teatro *nō*, che come segno della sua condizione ontologica ambigua. In quanto spirito di Yukihira – aspetto suggerito anche dall'abito bianco di carattere spettrale – egli si colloca in una zona di transizione tra il mondo dei vivi e quello dei morti, tra realtà e visione, tra dimensione onirica e mondo terreno. La trama della maschera richiama inoltre, per

---

<sup>279</sup> SCHLAGENWERT, *Nahaufnahme Sasha Waltz* cit., p. 110 («Juan, der in Matsukaze als Tänzer den toten, von den Schwestern imaginierten Geliebten gibt»).

analogia visiva, la rete di fili neri dell'installazione di Shiota, che materializza scenicamente il "mondo altro" da cui discendono Matsukaze e Murasame. Juan Kruz Diaz de Garaio Esnaola esce poi di scena correndo verso una quinta di destra, e il suo movimento viene immediatamente sostituito da un nuovo flusso di ingressi. Due danzatori entrano furtivamente da una quinta a sinistra e si dispongono al centro del fondale; temporalmente all'unisono, altri due compiono il medesimo percorso speculare dal lato opposto, raggiungendo anch'essi il fondo scena e affiancandosi ai primi. Questo continuo attraversamento dello spazio genera una trama di diagonali incrociate, che dinamizza la percezione della scena pur nella visuale offuscata da luci soffuse e fumo diffuso. Nel frattempo ha inizio il nastro «Meer Geräusch», appartenente alla sezione denominata pre-Vorspiel (Tab. 3.4), che introduce un paesaggio sonoro di carattere marino. I quattro danzatori riprendono la qualità di movimento già introdotta in precedenza: le braccia si sollevano e si distendono sopra il capo con traiettorie ampie e morbide, oscillando lateralmente come a suggerire un moto ondoso. Le due coppie escono quindi di scena incrociando le direzioni di entrata: ciascuna abbandona lo spazio dal lato opposto rispetto a quello d'ingresso. Subito dopo entra, dal fondo a sinistra, una danzatrice che si colloca in posizione centrale, in prossimità del fondale, e riprende la medesima qualità fluida delle braccia, ancora una volta allusiva a un movimento ondulatorio. Esce dal lato opposto mentre, quasi in simultanea, un altro danzatore entra dalla quinta anteriore sinistra e si dispone sul fondo scena, riproponendo il gesto. A differenza degli ingressi precedenti – rapidi e furtivi – fanno ora la loro apparizione due danzatrici con passo solenne e lento. Le due potrebbero alludere alla figura delle due sorelle Matsukaze e Murasame.

Questo iniziale avvicinarsi di presenze, che attraversano lo spazio scenico da diverse direzioni per poi dissolversi nuovamente nell'oscurità, evoca forze naturali in movimento, in coerenza con quanto dichiarato da Waltz. I corpi, che appaiono e scompaiono come mossi dal vento, e i movimenti ondulatori delle braccia rimandano visivamente ad alcuni fenomeni naturali; come osserva Łukasz Grabuś, essi evocano «[...] le onde del mare, le chiome degli alberi, [...] le alghe», cosicché «il gruppo disperso e ondulante è facilmente identificabile con il paesaggio costiero delineato

acusticamente».<sup>280</sup> Prendendo come riferimento i principi dell'analisi coreo-musicale di Paul Hodgins, questi primi movimenti collegati alla registrazione sonora del rumore del mare sono ascrivibili alla categoria delle relazioni intrinseche di tipo *mimetico*, nelle quali il movimento coreografico mima l'evento sonoro che lo accompagna. Tuttavia, tale azione è ascrivibile anche ad una relazione di tipo estrinseco *archetipico/narrativo*, nel quale sia la musica che la danza evocano un'immagine o un simbolo determinati da fattori culturali (in questo caso, il mare). Inoltre, il riferimento alle alghe, oltre ad essere coerente con il paesaggio marino, anticipa la situazione che occorre più avanti nell'opera.

MURASAME

(zornig)

Wo ist die Sonne,

die uns erlöst?

Hier im Schlamm,

wo der Seetang fault,

riecht wie unsere Ärmel,

Hände...<sup>281</sup>

MURASAME

(con rabbia)

Dov'è il sole

che ci salva?

Qui nel fango,

dove le alghe marciscono,

puzzano come le nostre maniche,

e le nostre mani...

In questa scena Murasame descrive il gesto di raccogliere le alghe marce dal mare insieme alla sorella. In tal modo, la qualità del movimento anticipa sul piano visivo e cinetico elementi che verranno successivamente esplicitati sul piano narrativo e testuale. Al tempo stesso, questa alternanza di ingressi e uscite, di densità e rarefazione, può essere letta anche alla luce della dialettica tra vuoto e pieno, concetto centrale tanto nell'estetica musicale di Toshio Hosokawa quanto nella concezione spaziale e coreografica di Sasha Waltz.

L'avvicinarsi dei danzatori in ingresso e in uscita dalla scena, insieme ai movimenti ondulatori del corpo, prosegue anche durante il Vorspiel. Questa alternanza di corpi si configura in una relazione intrinseca di tipo *testurale* con la musica, in

---

<sup>280</sup> ŁUKASZ GRABUŚ, *Łapanie wiatru w sosny (Catching the Wind in the Pines)*, «Didaskalia. Gazeta Teatralna», 105, 2011, pp. 99-102: 100 («jak morskie fale, korony drzew, jak wodorosty»; «Rozbieganą, falującą grupę łatwo utożsamić z zarysowywanym akustycznie nadmorskim pejzażem»).

<sup>281</sup> *Matsukaze* cit., p. 28.

quanto rispecchia l'articolazione della partitura strumentale, caratterizzata dall'alternanza e dalla successiva sostituzione dei diversi timbri. La sezione si apre con l'intervento della gran cassa e dei tom-tom, cui subentrano i *fūrin*, successivamente sostituiti dai bonghi. Nelle pause dei *fūrin* emerge inoltre un breve motivo affidato all'arpa. Segue un momento d'insieme che coinvolge ottoni, bonghi, pianoforte, arpa, *fūrin* e archi; tale aggregato lascia poi spazio a un passaggio centrato su timpani e bonghi,<sup>282</sup> fino a culminare in un ulteriore episodio collettivo, costruito come crescendo strumentale. A interrompere momentaneamente questa continuità è, intorno al minuto 04:55 della registrazione, l'ingresso di una danzatrice da fondo scena sinistra. Indossa abiti bianchi – una maglia smanicata e pantaloni ampi e morbidi – e avanza davanti a sé camminando sulle mezze punte, con il braccio teso davanti a sé. La mano, con pollice e indice uniti, sembra impugnare un gessetto invisibile; il gesto vibra nello spazio come a tracciare segni nell'aria, con una qualità cinetica che ricorda il tremolio di una foglia mossa dal vento (assimilabile all'*effort* del picchiettare, con spazio diretto, peso leggero e tempo urgente). Lo sguardo è fisso in avanti, come in uno stato ipnotico (Fig. 3.15). Questa figura richiama lievemente – nell'abito bianco, i capelli raccolti, l'andatura assorta e le braccia protese in avanti – la presenza scenica di Pina Bausch in *Café Müller* (Fig. 3.16).<sup>283</sup> Tuttavia, a parte tali affinità visive, l'intenzione del movimento si distingue in modo significativo. La danzatrice di *Matsukaze* articola un gesto inizialmente ripetitivo, ma scandito da una chiara organizzazione ritmica, che progressivamente si sviluppa in una coreografia più complessa. In *Café Müller*, al contrario, i gesti di Pina Bausch si collocano volutamente in una zona di indeterminatezza, sospesa tra presenza e assenza: la coreografa tedesca vaga a occhi chiusi, camminando verso il vuoto e urtando sedie e pareti, come una figura spettrale. Il suo movimento appare disancorato da una scansione temporale definita e immerso in una dimensione ipnotica e irrealistica che, come riportato nel Capitolo 1, Laban definisce “motivazione d'incantesimo”, caratterizzata dalla combinazione dei fattori di flusso, peso e spazio, mentre il tempo rimane latente o sospeso. Inoltre, il gesto eseguito dalla

---

<sup>282</sup> In realtà, in partitura sono indicati anche gli strumenti a fiato, tuttavia il loro contributo risulta difficilmente percepibile all'ascolto, poiché il compositore Hosokawa richiede una particolare tecnica di emissione del suono, definita in partitura con «only air, like wind».

<sup>283</sup> *Café Müller*, coreografia di Pina Bausch, musiche di Henry Purcell, scene e costumi di Rolf Borzík. Danzatori: Dominique Mercy, Jan Minařík, Malou Airaudo, Meryl Tankard, Pina Bausch, Rolf Borzík. Prima rappresentazione: Opernhaus Wuppertal (Germania), 20 maggio 1978.

danzatrice nella coreografia di Sasha Waltz – quel movimento sottile e vibrante che evoca l’atto di scrivere nell’aria – può essere messo in relazione con una dichiarazione della stessa coreografa: «All’inizio c’è la calligrafia. Per cominciare, vorrei usare la scrittura per aprire lo spazio alla superficie iniziale, poi alle profondità, fino alla Natura».<sup>284</sup> Tale concezione risuona profondamente con l’importanza attribuita alla calligrafia nella poetica di Toshio Hosokawa, per il quale il gesto calligrafico non rappresenta semplicemente una forma visiva, bensì la manifestazione di un’energia interiore che si espande nel tempo e nello spazio. Il segno tracciato nell’aria dalla danzatrice può quindi essere letto come un punto di contatto tra le due poetiche. In più, il gesto è accompagnato da un lungo *mi*<sup>5</sup> dell’ottavino, delineando una relazione intrinseca di tipo *testurale* (solo dell’ottavino = solo della danzatrice), ma anche a tratti *mimetica*: sembra infatti che dal movimento della mano tremolante emerga il suono persistente dell’ottavino. Si tratta chiaramente di una percezione soggettiva, tuttavia il legame tra l’ottavino e la danzatrice risulta comunque evidente.

Con il progressivo diradarsi della nebbia si intensifica anche il livello di illuminazione, accompagnato da una transizione verso una temperatura cromatica più fredda. In questo nuovo assetto visivo emergono con maggiore nitidezza i costumi dei danzatori. Essi sono composti da maglie smanicate e pantaloni *hakama*, declinati in una gamma di tonalità neutre che spaziano dal nero al grigio fino al bianco. Al minuto 09:12 del video, la scena si popola per la prima volta dell’intera compagnia di danza. I danzatori alternano i precedenti movimenti ondulatori delle braccia a salti, *tours* nello spazio e *fouettés sautés*, introducendo una dinamica più articolata nella scena. Successivamente, una parte del gruppo di danzatori abbandona la scena, mentre i rimanenti si dispongono in fila indiana, uno dietro l’altro, ed eseguono la medesima sequenza motoria all’unisono: le braccia, aperte in un disegno circolare, si spostano verso destra con qualità fluida e morbida; quindi ondeggiando verso sinistra al di sopra del capo, si spostano parallelamente a destra sullo stesso livello e discendono verso il basso. Questo gesto ondosso all’unisono si dissolve, poi, in uno sfasamento progressivo. I danzatori si allontanano quindi gli uni dagli altri attraverso una serie di *tours*, per poi

---

<sup>284</sup> WALTZ, HOSOKAWA, SEIFERT, *Beauty in Impermanence*, cit., p. 80 («And at the beginning there is the calligraphy. To begin I want by means of the script to open out the space to first surface, then the depths, on to Nature»).

ricomporsi nuovamente in linea. L'impressione complessiva è quella di un moto marino: i corpi, attraverso la dinamica di spinta centrifuga e richiamo centripeto, restituiscono l'immagine delle onde che si infrangono verso la riva e poi si ritirano. I restanti danzatori entrano in scena e si uniscono alla coreografia, che ci trasporta dentro la scena I. Meer.

Il monaco fa il suo ingresso al minuto 10:00 circa dalla quinta a destra in fondo e avanza lentamente. È giunto sulle coste di Suma, durante il suo lungo pellegrinaggio:

MÖNCH

An der Küste entlang,  
bis die Sonne verschwindet,  
wandere Ich auf meinem Weg  
nach Akashi,  
an der Küste entlang,  
bis die Sonne verschwindet  
und der Mond aufgeht.  
Immer voller ist er geworden  
seit Beginn meiner Reise,  
heute Nacht  
zeigt er sich ganz.<sup>285</sup>

MONACO

Lungo la costa,  
finché il sole non scompare,  
cammino per la mia strada verso  
Akashi,  
lungo la costa,  
finché il sole non scompare  
e la luna sorge.  
È diventata sempre più piena  
dall'inizio del mio viaggio,  
stanotte  
si mostra in tutto il suo splendore.

Indossa una lunga tunica nera, dalla quale si intravede l'orlo del pantalone in una tonalità più chiara. Due danzatrici lo accompagnano nel tragitto, muovendosi con gesti energici e rapidi che contrastano con la lentezza dei suoi passi. La loro coreografia, caratterizzata da veloci movimenti serpeggianti di braccia e mani che seguono la sagoma dell'uomo, sembra evocare la presenza di un'aura magica attorno al pellegrino. A sottolineare questa suggestione, le due danzatrici – poste una a sinistra e una a destra del monaco – “scannerizzano”, con le braccia aperte in parallelo, il corpo dell'uomo dall'apice fino alla zona inferiore. In seguito, eseguendo un *plié*, spostano le braccia fluidamente davanti al monaco, come se stessero dissipando un'energia invisibile emanata dal suo corpo. Nel frattempo, il resto del corpo di ballo permane nella

---

<sup>285</sup> Matsukaze, cit., p. 20.

coreografia precedente: i danzatori sono disposti in fila indiana e continuano il movimento ondoso della parte superiore del corpo (Fig. 3.17). In particolare, la configurazione assunta dai danzatori sullo sfondo della Figura 3.17, nella quale una parte del gruppo ha il busto inclinato verso destra e le braccia distese sopra la testa, mentre l'altra parte propone lo stesso gesto ma nel lato opposto del corpo – configurandosi come un movimento che segue l'aspetto spaziale del copiare in opposizione, secondo la denominazione che restituisce Jacqueline M. Smith-Autard –, costituisce un vero e proprio *leitmotiv* coreografico ricorrente nel corso dell'opera. Tale gesto, che evoca presumibilmente la ramificazione dei pini marittimi – elemento naturale che viene richiamato in più occasioni in *Matsukaze*, a partire dal significato del suo nome, ossia “vento tra i pini” – ritorna infatti in più momenti dello spettacolo, come si può osservare anche nelle Figure 3.18 e 3.19.

Al minuto 12:52 il coro interviene per la prima volta sul piano coreografico. In corrispondenza del gesto vocale indicato in partitura come «Windgeräusche» (rumore del vento), i coristi si alzano dopo la prolungata permanenza seduti sul lato sinistro del palco e avanzano di corsa verso il proscenio, come sospinti da una folata di vento. Questo gesto può essere delineato come relazione coreo-musicale di tipo estrinseco *archetipico/narrativo*. Anche i loro costumi si integrano cromaticamente con quelli degli altri interpreti. Le donne indossano un abito morbido a maniche corte con scollatura a barchetta, sfumato dal grigio nella parte superiore al nero in quella inferiore, abbinato a pantaloni neri; gli uomini portano una camicia grigia a maniche lunghe con colletto alla coreana e pantaloni *hakama* neri. Dopo l'avanzamento, il coro retrocede in modo compatto e riprende il gesto coreografico definito poco sopra come *leitmotiv* (Fig. 3.20). Il coro partecipa dunque attivamente alla scrittura coreografica, instaurando un evidente legame cinetico con il corpo di ballo. Dal gruppo si stacca quindi il pescatore, che rivolge un saluto al monaco pellegrino:

FISCHER

Ein Mönch auf Suma.

Was verschafft uns die Ehre?<sup>286</sup>

PESCATORE

Un monaco a Suma.

A cosa dobbiamo l'onore?

---

<sup>286</sup> *Matsukaze*, cit., p. 21.

Anche il pescatore si inserisce nel flusso coreografico, integrandosi ai movimenti del corpo di ballo.

Al minuto 18:09 entra in scena una danzatrice che, avanzando lentamente, trascina mediante fili, l'installazione di Shiota, conducendola visivamente nello spazio performativo (Fig. 3.21). Si tratta con ogni probabilità di una variazione rispetto alla produzione originale del 2011, nella quale Sasha Waltz racconta che Juan Kruz Diaz de Garaio Esnaola «[...] scende nella buca [dell'orchestra], nel mondo dei sogni, e lì tira i fili dell'installazione di Chiharu Shiota».<sup>287</sup> La performer che qui aziona i fili è l'artista visiva e danzatrice giapponese Junko Wada, presenza ricorrente nello spettacolo, il cui ruolo sarà approfondito più avanti. In questo contesto, la sua camminata lenta e solenne, lo sguardo fisso nel vuoto e l'abito bianco contribuiscono a definirla come una figura spettrale, sospesa tra dimensione terrena e ultraterrena. Wada è un'artista che intreccia nel proprio lavoro il linguaggio della danza e quello della pittura, entrambi caratterizzati da «una lontana affinità con l'arte tradizionale giapponese».<sup>288</sup> Tale aspetto risuona profondamente con l'estetica di *Matsukaze*, opera in cui sia la scrittura musicale che la concezione registica mantengono un costante dialogo con la tradizione culturale giapponese. Mentre la performer avanza conducendo l'installazione, il coro – disposto in fila indiana davanti ad essa – suona i *fūrin*. Si tratta dell'unico momento in cui strumenti musicali compaiono visibilmente in scena, sebbene l'impiego performativo degli strumentisti nello spazio scenico sia una pratica che Sasha Waltz ha già sviluppato e sperimentato in altri lavori (vedi Capitolo 1). Il suono dei *fūrin*, affidato al coro, sembra assumere in questo contesto una funzione simbolica di purificazione dello spazio. Tale interpretazione trova riscontro sia nel significato tradizionalmente attribuito a questi oggetti nella cultura giapponese – come spiegato da Hosokawa (vedi sopra) – che nella loro collocazione drammaturgica: essi risuonano infatti proprio durante la preghiera del monaco, richiesta dal pescatore:

---

<sup>287</sup> SCHLAGENWERT, *Nahaufnahme Sasha Waltz* cit., p. 110 («[...] ebenfalls hinunter in den Graben, in die Traumwelt, und zieht die Fäden aus Chiharu Shiotas Faden-Installation dorthin»).

<sup>288</sup> <https://junkowada.de/the-person/> (consultato il 08.02.2026): eine entfernte Verwandtschaft zur traditionellen japanischen Kunst».

FISCHER

(zum Mönch)

Wer kommt, spricht meist ein  
Gebet.

Können auch Sie Ihren Segen  
geben?

*Der Mönch willigt ein.*

MÖNCH

Amida, Buddha der höchsten  
Wahrheit,

Hüter des unendlichen Lichts.

Zu dir bete ich für Matsukaze  
und Murasame:

Lass ihre Seelen Frieden  
finden.<sup>289</sup>

PESCATORE

(al monaco)

Chi viene qui, di solito recita  
una preghiera.

Potete dare anche voi la vostra  
benedizione?

*Il monaco acconsente.*

MONACO

Amida, Buddha della verità  
suprema,

custode della luce infinita.

A te prego per Matsukaze e  
Murasame:

fa' che le loro anime trovino  
pace.

Junko Wada passa quindi i fili a Juan Kruz Diaz de Garaio Esnaola (Fig. 3.14), che, nel ruolo di Yukihiro, assume la funzione simbolica di traghettare l'azione scenica nel mondo ultraterreno. Il monaco, collocato sul lato destro del palcoscenico, attraversa lentamente la scena verso sinistra, interagendo con la trama di fili. Di lì a poco, attraverso il sonno, egli accederà infatti alla dimensione onirica in cui incontrerà le due sorelle. L'attraversamento fisico di questi oggetti scenografici diviene così una chiara metafora scenica del suo passaggio tra il mondo reale e quello irreali, tra la dimensione terrena e quella spirituale. Il monaco si addormenta infine, accasciandosi sul lato sinistro del proscenio, attendendo l'arrivo dei proprietari della casa del sale, ove chiederà ristoro.

La Scena II. Salz si apre con il *tape* «water sound» come riportato nella Tabella 3.4. Il suono è doppiato scenicamente da alcuni danzatori che, accovacciati ai lati dell'installazione, muovono l'acqua all'interno di secchi di legno. Tale azione si delinea come una relazione core-musicale intrinseca di tipo *mimetico*, poiché i danzatori

---

<sup>289</sup> *Matsukaze* cit., p. 23.

replicano esattamente ciò che si sente nel nastro. Questi secchi richiamano simultaneamente quelli che Matsukaze e Murasame trasportano sopra il carretto del sale.

*Zunehmende Dämmerung.*

*Crepuscolo crescente.*

*Matsukaze und Murasame tauchen am Strand auf, sie ziehen einen Karren hinter sich her.*

*Matsukaze e Murasame compaiono sulla spiaggia, trascinando dietro di sé un carro.*

MATSUKAZE UND MURASAME

MATSUKAZE E MURASAME

Immer weiter  
dreht sich das Rad,  
immer weiter  
im Kreis ...  
Salzige Räder  
des salzigen Karrens  
im salzigen Schlamm  
drehen sich, drehen  
immer weiter  
den Kreis.  
[...]

Sempre più lontano  
gira la ruota,  
sempre più lontano  
in cerchio...  
Ruote salate  
del carro salato  
nel fango salato  
girano, girano  
sempre più lontano  
il cerchio.  
[...]

*Murasame nimmt eine Harke vom Karren und reicht sie Matsukaze.*

*Murasame prende un rastrello dal carro e lo porge a Matsukaze.*

MURASAME

MURASAME

Die Eimer müssen voll sein,  
bevor die Nacht einbricht.

I secchi devono essere pieni  
prima che cali la notte.

*Murasame beginnt, Seetang zu harken und in einen Eimer zu füllen. Zögernd folgt ihr Matsukaze.*

*Murasame inizia a rastrellare le alghe e a riempire un secchio. Matsukaze la segue con esitazione.*

*Geräusch einer vorbeiziehenden Rumore di una raffica di vento che  
Windböe.<sup>290</sup> passa.*

Le due sorelle, vestite di bianco, discendono dall'alto arrampicate sui fili neri dell'installazione (Fig. 3.12), come spiriti che si introducono nel mondo terreno. Una luce bianca di forte intensità, collocata in controluce dietro il fondale in PVC di tonalità grigio scuro – inizialmente non percepibile nella sua materialità, ma destinato a rivelarsi in un momento successivo dello spettacolo – delinea una forma circolare che allude alla luna descritta dalle sorelle nel libretto:

MATSUKAZE  
(blickt auf)  
Schau,  
wie der Mond aufgeht!

MATSUKAZE  
(guarda in alto)  
Guarda  
come sorge la luna!

MURASAME  
Unerreichbar.  
Ungerührt.<sup>291</sup>

MURASAME  
Irraggiungibile.  
Imperturbabile.

Per tutta la durata della Scena II, Matsukaze e Murasame salgono e scendono dalla rete nera, mentre i danzatori interagiscono costantemente con essa, arrampicandosi, calandosi e nascondendosi al suo interno. Un esempio significativo si osserva al minuto 36:44, quando una danzatrice, sollevata da più performers, si arrampica sulla ragnatela; quindi, divaricandone i fili con le mani, ne apre la trama e vi si introduce, scomparendo al suo interno. Diviene ora percepibile anche una luce diffusa bianco caldo sulla porzione inferiore del fondale in PVC, verosimilmente generata da proiettori ad incandescenza (ad esempio modelli tipo *Domino* o *Pallas*). Tale apporto luminoso sembra funzionale alla definizione di una linea d'orizzonte visiva, contribuendo a separare il piano di fondo dall'oscurità circostante e a strutturare con maggiore chiarezza la profondità dello spazio scenico. Nel finale della scena, la rete viene

---

<sup>290</sup> *Ivi*, pp. 25-26.

<sup>291</sup> *Ivi*, p. 25.

sollevata verso l'alto, come spazzata via dal vento, evocato dal *tape* «Sturm», lasciando nuovamente il palcoscenico vuoto.

Matsukaze e Murasame sono ormai scese a terra e abbandonano lentamente la scena. Contemporaneamente, da destra entrano due danzatrici – una delle quali è Junko Wada – con le braccia distese davanti al busto e le mani unite. Attraversano rapidamente lo spazio scenico seguendo un percorso a zig-zag. Giunte al centro del palco, si arrestano assumendo una posa statuaria: Wada tiene il busto leggermente incurvato in avanti, un braccio piegato a novanta gradi e la mano tesa, con le dita unite, all'altezza della fronte; l'altra danzatrice, invece, inclina il corpo in un leggero *cambré en arrière*, con il volto sollevato e lo sguardo rivolto verso l'alto, un braccio piegato e la mano tesa sopra la testa. Subito dopo sciolgono la posizione e riprendono la camminata veloce, con le mani di nuovo unite e le braccia protese in avanti. Nel frattempo, la struttura lignea progettata da Pia Maier Schriever (Fig. 3.13) viene calata dall'alto e, una volta raggiunto il suolo, fissata da tre danzatori. Contestualmente, l'assetto luminoso si modifica: l'intensità aumenta fino a investire pienamente l'area di atterraggio della scenografia. Si tratta di una grande illuminazione a pioggia verosimilmente ottenuta mediante un gruppo di proiettori Fresnel a incandescenza – in numero variabile, presumibilmente quattro o sei – capaci di generare un campo luminoso morbido e omogeneo. Junko Wada e l'altra interprete si distendono quindi a terra, utilizzando una delle travi come sostegno per il capo, quasi fosse un cuscino. I costumi risultano ora mutati: Wada non indossa più l'abito bianco, ma un vestito marrone chiaro in tessuto leggero, simile all'organza, con maniche corte e una trama a rilievo effetto “ragnatela” applicata in superficie; l'altra danzatrice porta lo stesso modello in nero. La rete sovrapposta agli abiti richiama visivamente l'installazione di Shiota, suggerendo che le due figure provengano da una dimensione ultraterrena. Si è infatti ormai entrati nella Scena III. *Nacht*, in cui il monaco “si risveglia” e interagisce con le sorelle; tuttavia, l'esperienza che egli vive non appartiene al piano della realtà, bensì a quello onirico.

Il monaco riprende a cantare e chiede ristoro alle sorelle, ma la sua presenza rimane acusmatica; la voce infatti si diffonde nello spazio senza che il personaggio sia visibile in scena. In un'intervista, Sasha Waltz chiarisce che «[...] quando il monaco in

*Matsukaze* si addormenta e sprofonda nel suo mondo onirico, va nella buca dell'orchestra e canta da lì». <sup>292</sup> Nella penombra entrano quindi Matsukaze e Murasame, ora con un cambio di costume: entrambe indossano abiti neri, dalla stoffa arricciata, che richiama visivamente quelli delle due danzatrici apparse precedentemente – e tutt'ora in scena. Le sorelle avanzano lentamente all'interno della struttura lignea, eseguendo un gesto ritualizzato già visto in precedenza: le braccia tese davanti al busto, una mano aperta e leggermente incurvata con il palmo rivolto verso l'alto, l'altra posta sopra, perpendicolare ad essa. In questo modo, Matsukaze e Murasame ripetono esattamente il gesto compiuto da Junko Wada e dall'altra danzatrice, che si configurano quindi retrospettivamente come un loro riflesso o duplicazione. Poco dopo entra in scena anche il resto del corpo di ballo, procedendo con passi lenti e misurati analoghi a quelli delle due sorelle. Matsukaze abbraccia il danzatore Orlando Rodriguez – gesto che viene simultaneamente raddoppiato da un'altra coppia di danzatori – mentre Murasame recita la poesia di Yukihiro, come se quelle parole fossero in grado di riattivare il ricordo e il desiderio dell'amato, proiettato sul corpo del danzatore.

MURASAME

Der Wind ...

MURASAME

Il vento...

MATSUKAZE

Hier auf Suma

fegt er Im Herbst

MATSUKAZE

Qui a Suma

in autunno

[MURASAME]

«einem ungeheuren Atem gleich

am Salzhaus vorbei,

durch die Wiesen Im Tal

bis ins Hinterland,

gen Osten...»

[MURASAME]

«come un respiro immenso

spazza via la casa del sale,

attraversa i prati nella valle

fino all'entroterra,

verso est...»

[MATSUKAZE]

So sang Yukihiro.

[MATSUKAZE]

Così cantava Yukihiro.

---

<sup>292</sup> SCHLAGENWERT, *Nahaufnahme Sasha Waltz* cit., p. 110 («[...] wenn der Mönch in Matsukaze einschläft und in seine Traumwelt versinkt, begibt er sich in den Orchestergraben und singt von dort»).

A questo punto, Matsukaze avvia un breve duetto coreografico con Rodriguez. Il danzatore la afferra per il busto, sostenendola in una posizione che richiama un *side dip* del tango argentino; quindi la solleva ruotando verso destra, consentendo alla donna di atterrare al suolo, scivolando prima lungo al suo fianco e poi sulla schiena. Tenendola per un braccio, egli esegue poi una rotazione sull'asse, trascinando con sé anche Matsukaze, che viene nuovamente sollevata in una posa sospesa. I due poi si fermano nel gesto *leitmotiv* ad “albero”: le braccia sollevate sopra il capo e i busti inclinati lateralmente, in direzioni opposte. Già in questo breve episodio coreografico si manifesta chiaramente quanto affermato in precedenza da Waltz: le interpreti di Matsukaze (Barbara Hannigan) e Murasame (Charlotte Hellekant) non sono soltanto cantanti, ma partecipano pienamente a una scrittura coreografica complessa, fisicamente impegnativa e talvolta acrobatica, che ridefinisce il rapporto tradizionale tra voce, corpo e azione scenica nell'opera lirica.

Nel momento in cui il monaco – che resterà celato fino alla Scena V. Morgenrot – inizia ad avere consapevolezza di trovarsi al cospetto degli spiriti di Matsukaze e Murasame, entra in scena Yukihiro, questa volta a torso nudo. Il suo corpo è fissato in una posa statica: gambe divaricate in seconda posizione parallela, braccia aperte in una configurazione che richiama una prima posizione del *port de bras*, ma più ampia e dilatata lateralmente (Fig. 3.22). Il danzatore viene trasportato in questa conformazione da Orlando Rodriguez, come fosse un oggetto rituale o una figura arcaica, evocando visivamente le antiche statuette giapponesi *dogū* (Fig. 3.23). Da qui prende avvio un continuo scambio di ruoli tra i due performer, nel corso dei quali si alternano ripetutamente nella funzione di corpo attivo e corpo inerte. Sulle parole di Murasame rivolte al monaco «Beten Sie! / Für uns Schwache...»<sup>294</sup> (Pregate! / Per noi deboli...), i due danzatori escono di scena. Subito dopo entra, da fondo palco a sinistra, un gruppo di danzatrici; tra gli abiti neri spicca una danzatrice in un lungo abito rosso. Esse si uniscono alle due sorelle, che avanzano insieme a loro compatte verso il proscenio, componendo una sorta di processione silenziosa. Giunte in prossimità del fronte scena,

---

<sup>293</sup> Matsukaze cit., p. 32.

<sup>294</sup> Ivi, p. 37.

deviano verso sinistra e si dispongono sedute lungo il lato del palco. L'assetto illuminotecnico si configura ora attraverso una combinazione di luce a pioggia e tagli laterali provenienti da sinistra, mentre il lato destro del palcoscenico permane in una condizione di minore intensità luminosa. Ne risulta una distribuzione asimmetrica della luce, che orienta la percezione dello spazio e genera una gerarchia visiva tra le diverse zone sceniche.

La Scena IV. Tanz (minuto 55:56 del video) si apre con l'ingresso di Yukihiro che impugna un lungo bastone alla cui sommità è sospeso un cappello a cilindro nero, così da dare l'impressione che l'oggetto fluttui nello spazio. Il riferimento è al cappello che Yukihiro donò alle sorelle prima di partire alla volta di Kyōto, come chiarisce il testo:

IV Tanz

*Matsukaze kehrt zurück, einen Hut auf dem Kopf und einen Mantel in der Hand. Sie lässt bei ihrer Rückkehr eine Tür offen, durch die der Mond zu sehen ist.*

IV Danza

*Matsukaze ritorna con un cappello in testa e un mantello in mano. Al suo ritorno lascia aperta una porta attraverso la quale si vede la luna.*

MATSUKAZE

Yukihiro

zog am Tag seines Abschieds  
den schon aufgesetzten Hut wieder ab,  
nahm seinen Mantel und sprach:  
Bewahrt meinen Mantel und Hut  
als Pfand  
bis zum Tag meiner Rückkehr.<sup>295</sup>

MATSUKAZE

Yukihiro

il giorno della sua partenza  
si tolse il cappello che aveva già  
indossato,  
prese il cappotto e disse:  
Conservate il mio cappotto e il mio  
cappello come pegno  
fino al giorno del mio ritorno.

Pochi istanti dopo entrano due danzatori con le braccia dritte davanti al busto, in una posa stilizzata, quasi rituale, che richiama quella vista precedentemente da Matsukaze,

---

<sup>295</sup> *Ivi*, p. 38.

Murasame e le due danzatrici. Con un piccolo saltello varcano la soglia della struttura lignea di Schriever e iniziano a muoversi con estrema lentezza, in un tempo sostenuto e flusso controllato. Il loro andamento contrasta con quello di un'altra coppia di danzatrici già in scena, la cui coreografia è invece più fluida, dinamica e caratterizzata da flusso libero. Matsukaze – ora con un abito sulla tonalità del beige, ma con la stessa trama a rete cucita sopra – si alza e riprende il canto, ormai in uno stato di allucinazione generato dal ricordo doloroso di Yukihira. Riprende quindi il duetto con il danzatore Orlando Rodriguez, rendendo ormai evidente la relazione scenica che li lega. I movimenti si fanno più acrobatici: Rodriguez la solleva ripetutamente in pose complesse, tra cui sollevamenti che richiamano gli *shoulder lift* della contact improvisation. Murasame tenta invano di placare il delirio della sorella, che si fa sempre più incontrollato:

MATSUKAZE

Gehüllt in seinen Mantel  
schritt Yukihira  
im hellen Mittag  
die Treppe des Palasts hinab ...  
*(langsam nach draußen gehend)*  
wandert  
durch Alleen,  
kirschblütenweiß,  
über den Hügel,  
am Tempel vorbei ...  
Bis zu den Toren der Stadt,  
hinaus, gen Westen  
zieht es ihn, zur Küste,  
den stürmischen Wogen,  
zum Meer!  
Laufen,  
bis die Sonne verschwindet,  
zum Meer, das rauscht  
im Dunkel

MATSUKAZE

Avvolto nel suo mantello  
Yukihira  
a mezzogiorno  
scende le scale del palazzo ...  
*(uscendo lentamente)*  
vaga  
per i viali  
bianchi di fiori di ciliegio  
sulla collina  
oltre il tempio ...  
Fino alle porte della città,  
fuori, verso ovest  
lo attira la costa,  
le onde tempestose,  
il mare!  
Corre  
fino a quando il sole scompare,  
verso il mare che mormora  
nell'oscurità

der Nacht.<sup>296</sup>

della notte.

Il delirio si intensifica progressivamente e Matsukaze finisce per scambiare il pino accanto alla loro casa per Yukihiro. Murasame cerca di riportarla alla realtà, ma viene a sua volta travolta dall'allucinazione, iniziando anch'ella a vedere l'uomo amato.

MATSUKAZE

Törichte Worte.

Das Salz hat dich blind gemacht

für ihn.

Schau.

*Matsukaze nimmt Murasame mit  
unter den Mantel und setzt ihr  
den Hut auf den Kopf.*

MURASAME

*(plötzlich)*

Yukihiro!

Im Schatten der Kiefer,

hebt die Hand, winkt!

Wie wahr...<sup>297</sup>

MATSUKAZE

Parole sciocche.

Il sale ti ha reso cieca

nei suoi confronti.

Guarda.

*Matsukaze prende Murasame  
sotto il mantello e le mette il  
cappello in testa.*

MURASAME

*(all'improvviso)*

Yukihiro!

All'ombra del pino,

alza la mano, saluta!

Com'è vero...

Murasame tende allora un braccio verso il danzatore Rodriguez, come se in lui si fosse materializzato Yukihiro. Subito dopo Matsukaze si lancia tra le sue braccia; l'uomo, però, mantiene uno sguardo fisso su Murasame e non reagisce all'abbraccio (Fig. 3.24). L'azione pare quasi un omaggio ad una delle scene più celebri di *Café Müller* di Pina Bausch: quella in cui la danzatrice Malou Airaudo tenta ossessivamente di restare abbracciata al partner Dominique Mercy, ma continua a scivolare via dalle sue braccia perché non sostenuta dall'uomo, che si mostra completamente passivo e assente (Fig. 3.25). Questo passaggio contribuisce inoltre a chiarire il ruolo scenico di Orlando Rodriguez, che appare ripetutamente in relazione con Matsukaze. Se, come afferma

---

<sup>296</sup> Ivi, pp. 38-29.

<sup>297</sup> Ivi, p. 40.

Sasha Waltz, i danzatori «[...] non sono persone. È tutta Natura [...],<sup>298</sup> la presenza di Rodriguez trascende la dimensione della persona, per farsi materia energetica naturale. In questa prospettiva, egli potrebbe incarnare l'essenza del pino, attraverso cui il ricordo di Yukihira continua ad agire sulla scena: proprio su un pino, infatti, è incisa la poesia che lo lega indissolubilmente alle due sorelle. Il corpo del danzatore non rappresenta dunque un'identità narrativa definita, bensì una forza o una presenza energetica, un principio naturale che attraversa la scena e rende visibile l'assenza dell'amato.

Segue un momento di musica esclusivamente strumentale, indicato in partitura come Tanz (bb. 141-181 della Scena IV. Tanz), interamente accompagnato da un duetto coreografico. La danzatrice indossa un abito blu attraversato dalla consueta trama a rete che caratterizza l'intera scena, mentre il danzatore è vestito con una camicia a maniche lunghe e pantaloni dai toni neutri, tra il beige e il grigio. L'avvio della coreografia è emblematico dell'intero duetto: la danzatrice corre incontro al partner, che la afferra eseguendo una rotazione su sé stesso; da questa presa, il corpo di lei scivola lungo quello di lui fino a ritornare al suolo. L'intera sequenza coreografica si fonda su una successione di prese e sollevamenti, attraverso i quali il danzatore muove e sospende la danzatrice nello spazio. Il principio strutturante del duetto è dunque il contatto continuo tra i due corpi, che rimangono costantemente in relazione fisica, generando un flusso ininterrotto di movimento. Al termine del duetto, fa il suo ingresso il resto del corpo di ballo, che ripropone la figura "ad albero", ormai definita come *leitmotiv* dell'opera. A tale configurazione partecipano, questa volta, anche Matsukaze e Murasame. Alla luce delle parole di Waltz – «questa rete rappresenta per me la non realtà, il mondo degli spiriti, l'essere intrappolati tra due mondi. Cos'è la liberazione? La fusione con la natura»<sup>299</sup> – risulta evidente il significato della loro presenza: gli spiriti delle due sorelle sono finalmente liberati dalla loro condizione liminale e trovano pace dissolvendosi nella natura, di cui diventano parte integrante.

---

<sup>298</sup> WALTZ, HOSOKAWA, SEIFERT, *Beauty in Impermanence* cit., p. 78 («[...] are for me no people. It's all Nature [...]).

<sup>299</sup> *Ibidem* («This net represents for me non-reality, the spirit world, the being caught between worlds. What is liberation? The merging with Nature»).

Sulla lunga pausa che conclude la Scena IV. Tanz cadono dall'alto alcuni bastoni, chiaramente riconducibili agli aghi del pino marittimo, che ricoprono tutto il palco. Il rumore prodotto dalla loro caduta si intreccia con il *tape* «Sturm», rafforzando la percezione di un evento naturale in atto. Tale relazione coreo-musicale può essere ricondotta al tipo intrinseco *ritmico*, in particolare quello che Hodgins chiama «integrazione movimento/partitura»,<sup>300</sup> ma con delle differenze sostanziali. In questo caso il rumore di scena, che si integra allo sfondo sonoro, non è prodotto da un ballerino, bensì da un oggetto scenico; si tratta di un movimento non umano, di *coreografia espansa*, secondo il termine coniato da Ilenia Caleo.<sup>301</sup> Il testo verbale dell'ultima scena (Scena V. Morgenrot), esplicita ulteriormente questo riferimento, chiarendo che la caduta degli aghi è provocata dall'azione del vento:

V Morgenrot

*Geräusche von heftigem Regen und Sturm, tosende Wellen. Langsame Dämmerung. Der Strand sieht aus wie zu Beginn: kein Salzhaus, nur die Kiefer am Strand. In der Feme die felsige Küste und der Kiefernhein. Der Mönch schläft an gena-u der Stelle, an der er am Ende der ersten Szene eingeschlafen ist. Der Mönch wacht auf, schaut sich um, spürt den Wind.*

V Alba

*Rumori di pioggia battente e tempesta, onde fragorose. Lenta alba. La spiaggia appare come all'inizio: nessuna casa del sale, solo il pino sulla spiaggia. In lontananza la costa rocciosa e la pineta. Il monaco dorme esattamente nel punto in cui si era addormentato alla fine della prima scena. Il monaco si sveglia, si guarda intorno, sente il vento.*

MÖNCH

Erwacht

aus tiefer Nacht ...

Wind

in den Ästen der Kiefer.

MONACO

Risvegliato

dal buio della notte ...

Vento

tra i rami dei pini.

<sup>300</sup> HODGINS, *Relationship between Score and Choreography* cit., p. 26 («Movement/score integration»).

<sup>301</sup> «[...] la coreografia tradizionalmente intesa come scrittura codificata di corpi in movimento nello spazio e nel tempo è estesa a corpi non umani, [...]. È coreografia di un ecosistema, di un sistema di interrelazioni corporee» da ILENIA CALEO, *Performance, materia, affetti. Una cartografia femminista*, Bulzoni Editore, Roma, 2021, p. 15.

*Der Mönch setzt seine Wanderung fort,    Il monaco continua il suo cammino,  
verlässt den Strand.                            lascia la spiaggia.*

CHOR

letzte Regentropfen  
auf den Nadeln der Kiefer,  
glänzen im Morgenlicht,  
vergehen im Sonnenschein,  
bis  
Wind allein  
weht in den Kiefern ...  
Wind  
in den Kiefern ...  
Wind ...  
Kiefern  
Wind ...

CORO

Ultime gocce di pioggia  
sugli aghi dei pini,  
brillano nella luce del mattino,  
svaniscono al sole,  
finché  
solo il vento  
soffia tra i pini...  
Vento  
tra i pini...  
Vento...  
Pini  
Vento...

*Geräusche des wehenden Windes.  
Ende<sup>302</sup>*

*Rumori del vento che soffia.  
Fine*

Infine, il monaco riappare nel punto esatto in cui si era addormentato. In scena compare anche Junko Wada, nuovamente vestita di bianco come all'inizio dell'opera, mentre alle sue spalle continua a dispiegarsi l'immagine coreografica del pino (Fig. 3.19). Sul fondo risulta ora chiaramente leggibile il fondale in PVC, illuminato dal basso secondo una modalità già adottata nella scena Salz. Tale configurazione luminosa contribuisce a evocare l'insorgere dell'alba, segnando il passaggio dalla dimensione notturna a quella del giorno. La performer avanza lentissimamente verso il proscenio, con lo sguardo fisso in avanti, in uno stato che appare quasi ipnotico. Poco dopo, il monaco si allontana dalla scena e Matsukaze e Yukihiro si ricoprono di aghi di pino, gesto che ribadisce come il loro legame possa ormai esistere solo attraverso la trasformazione in elemento naturale. Tutti i danzatori e le sorelle si accasciano dunque al suolo, come corpi privi di vita. Lo spettacolo si conclude con Wada che, con uno sguardo intenso rivolto verso l'orizzonte, attraversa lo spazio scenico con una camminata estremamente lenta. Come

---

<sup>302</sup> Matsukaze cit., p. 41.

nel prologo, la sua presenza assume un carattere rituale e ricorre nei momenti chiave dell'opera. Secondo Łukasz Grabuś, essa potrebbe essere letta in modo analogo al suono dei *fūrin*, ovvero come un gesto di purificazione dello spazio scenico.<sup>303</sup> Con *Matsukaze*, Sasha Waltz giunge dunque a una piena integrazione con l'approccio compositivo di Toshio Hosokawa, condividendone in profondità i presupposti estetici e poetici. L'incontro tra i due si traduce in una sintesi coerente tra Oriente e Occidente, in cui l'opera si configura come autentica realizzazione dell'ideale di opera d'arte totale, ove musica, voce, corpo e scena concorrono alla costruzione di un'esperienza unitaria. Centrale è inoltre la concezione dello spazio, inteso non solo come luogo fisico dell'azione, ma come elemento vivo e strutturante del discorso drammaturgico. *Matsukaze* si impone così come punto di arrivo di un percorso estetico condiviso, in cui le diverse componenti artistiche trovano un equilibrio pienamente compiuto.

---

<sup>303</sup> Cfr. GRABUŚ, *Łapanie wiatru w sosny* cit., p. 102.



## Capitolo 4. *Roméo et Juliette*

*Roméo et Juliette* è un riallestimento dell'omonima *symphonie dramatique* di Hector Berlioz, composta nel 1839 su libretto di Émile Deschamps, ispirata alla celebre tragedia di William Shakespeare. La sinfonia drammatica debutta il 5 ottobre 2007 presso l'Opéra Bastille di Parigi, con la coreografia di Sasha Waltz, le scene di Pia Maier Schriever, Thomas Schenk e Sasha Waltz, i costumi di Bernd Skodzig e le luci di Davide Finn. A differenza degli spettacoli analizzati in precedenza, il corpo di ballo della prima mondiale di *Roméo et Juliette* non fu quello della compagnia Sasha Waltz & Guests, bensì il Balletto dell'Opéra National de Paris. I ruoli principali furono interpretati dalle *étoiles* Hervé Moreau (Roméo) e Aurélie Dupont (Juliette), mentre la figura di Frère Laurent fu affidata a Wilfried Romoli – sostituito in alcune recite da Nicolas Paul. Il coro e l'orchestra provennero anch'essi dall'Opéra National de Paris, mentre il cast vocale comprendeva Ekaterina Gubanova (mezzosoprano), Yann Beuron (tenore) e Mikhaïl Petrenko (basso, Frère Laurent). Lo spettacolo è una produzione dell'Opéra National de Paris realizzata in coproduzione con il Deutsche Oper Berlin, il Teatro alla Scala e la compagnia Sasha Waltz & Guests. Dopo la prima parigina, la produzione è stata ripresa a Milano nel 2012, con il corpo di ballo del Teatro alla Scala, sostituito dai danzatori della compagnia Sasha Waltz & Guests nelle successive riprese a Berlino (2015, 2018) e a Łódź (2024, 2025, 2026).

### 4.1. La *symphonie dramatique* di Hector Berlioz

A differenza dei lavori presi in esame nei capitoli precedenti, *Roméo et Juliette* non è un'opera in senso stretto, bensì una *symphonie dramatique*. Sulla forma e il contenuto di questo lavoro si esprime lo stesso compositore nella prefazione contenuta nell'edizione della partitura edita da Brandus nel 1857:

#### PRÉFACE

On ne se méprendra pas sans doute sur le genre de cet ouvrage. Bien que les voix y soient souvent employées, ce

#### PREFAZIONE

Non ci saranno dubbi sul genere di quest'opera. Sebbene vi siano spesso presenti i cori, non si tratta né di

n'est ni un opéra de concert, ni une cantate, mais une symphonie avec chœurs.

Si le chant y figure presque dès le début, c'est afin de préparer l'esprit de l'auditeur aux scènes dramatiques dont les sentiments et les passions doivent être exprimés par l'orchestre. C'est en outre pour introduire peu à peu dans le développement musical les masses chorales, dont l'apparition trop subite aurait pu nuire à l'unité de la composition. Ainsi le prologue, où, à l'exemple de celui du drame de Shakespeare lui-même, le chœur expose l'action, n'est chanté que par quatorze voix. Plus loin se fait entendre (hors de la scène) le chœur des Capulets (hommes) seulement ; puis dans la cérémonie funèbre, les Capulets hommes et femmes. Au début du finale figurent les deux chœurs entiers des Capulets et des Montagus et le père Laurence ; et à la fin, les trois chœurs réunis.

Cette dernière scène de la réconciliation des deux familles est seule du domaine de l'opéra ou de l'oratorio.

Elle n'a jamais été, depuis le temps de Shakespeare, représentée sur aucun théâtre ; mais elle est trop belle, trop musicale, et elle couronne trop bien un ouvrage de la nature de celui-ci, pour que le compositeur pût songer à la

un'opera da concerto né di una cantata, bensì di una sinfonia con cori.

Se il canto è presente fin dall'inizio, è per preparare lo spirito dell'ascoltatore alle scene drammatiche i cui sentimenti e passioni devono essere espressi dall'orchestra. È inoltre per introdurre gradualmente nello sviluppo musicale i cori, la cui apparizione troppo improvvisa avrebbe potuto nuocere all'unità della composizione. Così il prologo, dove, sull'esempio di quello del dramma di Shakespeare stesso, il coro espone l'azione, è cantato solo da quattordici voci. Più avanti si sente (fuori scena) solo il coro dei Capulets (uomini); poi, nella cerimonia funebre, i Capulets uomini e donne. All'inizio del finale compaiono i due cori completi dei Capulets e dei Montagus e padre Laurence; e alla fine, i tre cori riuniti.

Quest'ultima scena della riconciliazione delle due famiglie è l'unica che appartiene al genere dell'opera o dell'oratorio.

Non è mai stata rappresentata in nessun teatro dai tempi di Shakespeare, ma è troppo bella, troppo musicale e corona troppo bene un'opera come questa, perché il compositore potesse pensare di

traiter autrement.

Si, dans les scènes célèbres du jardin et du cimetière, le dialogue des deux amants, les apartés de Juliette et les élans passionnés de Roméo ne sont pas chantés, si enfin les duos d'amour et de désespoir sont confiés à l'orchestre, les raisons en sont nombreuses et faciles à saisir. C'est d'abord, et ce motif seul suffirait à la justification de l'auteur, parce qu'il s'agit d'une symphonie et non d'un opéra. Ensuite, les duos de cette nature ayant été traités mille fois vocalement et par les plus grands maîtres, il était prudent autant que curieux de tenter un autre mode d'expression. C'est aussi parce que la sublimité même de cet amour en rendait la peinture si dangereuse pour le musicien, qu'il a dû donner à sa fantaisie une latitude que le sens positif des paroles chantées ne lui eût pas laissée, et recourir à la langue instrumentale, langue plus riche, plus variée, moins arrêtée, et, par son vague même, incomparablement plus puissante en pareil cas.<sup>304</sup>

trattarla in altro modo.

Se nelle famose scene del giardino e del cimitero il dialogo dei due amanti, le battute di Juliette e gli slanci appassionati di Roméo non sono cantati, se infine i duetti d'amore e di disperazione sono affidati all'orchestra, le ragioni sono numerose e facili da comprendere. In primo luogo, e questo motivo sarebbe sufficiente a giustificare l'autore, perché si tratta di una sinfonia e non di un'opera. In secondo luogo, i duetti di questa natura sono stati trattati mille volte vocalmente e dai più grandi maestri, era prudente e curioso tentare un altro modo di espressione. È anche perché la sublimità stessa di questo amore rendeva la sua rappresentazione così pericolosa per il musicista, che egli dovette dare alla sua fantasia una libertà che il significato positivo delle parole cantate non gli avrebbe concesso, e ricorrere al linguaggio strumentale, linguaggio più ricco, più vario, meno definito e, proprio per la sua vaghezza, incomparabilmente più potente in casi simili.

Il tratto forse più significativo e innovativo di *Roméo et Juliette* risiede nella scelta, radicale per l'epoca, di escludere i protagonisti dall'espressione vocale diretta. In controtendenza rispetto alla tradizione operistica ottocentesca, Hector Berlioz rinuncia deliberatamente a far cantare Roméo e Juliette, affidando invece all'orchestra la

---

<sup>304</sup> HECTOR BERLIOZ, *Roméo et Juliette*, Brandus, Paris, 1857, p. 1.

rappresentazione integrale della loro interiorità. In tal modo, sentimenti quali l'amore, il desiderio e la sofferenza non vengono veicolati attraverso la parola o il canto, ma si manifestano esclusivamente mediante il linguaggio sinfonico. L'orchestra assume dunque una funzione eminentemente drammaturgica e psicologica, divenendo il vero spazio espressivo in cui si dispiega la dimensione emotiva dei protagonisti. Questa scelta fu probabilmente presa dal compositore nel momento in cui entrò in contatto per la prima volta con la tragedia shakespeariana, nel 1827. In quell'anno, egli fu infatti testimone della messa in scena di *Romeo and Juliet* e di *Hamlet* a Parigi ad opera di una compagnia teatrale britannica. Berlioz mostrò subito grande entusiasmo sia per le tragedie shakespeariane, sia per l'attrice che interpretava Juliet e Ophelia, Harriet Smithson, che cinque anni più tardi divenne sua moglie: «Ho visto Harriet Smithson, che ho sposato cinque anni dopo, interpretare Ofelia. L'impressione che il suo straordinario talento, anzi il suo genio drammatico, ha fatto sul mio cuore e sulla mia mente, è paragonabile solo allo sconvolgimento che ho provato per il poeta di cui lei era degna interprete. Non posso dire altro».<sup>305</sup> Dal momento che Berlioz non conosceva l'inglese, non fu il testo verbale di Shakespeare ad emozionarlo, ma piuttosto furono la drammaticità e l'emotività della rappresentazione scenica, con i suoi suoni e suoi gesti, e i personaggi con le loro passioni e i loro conflitti ad affascinarlo:

Devo aggiungere che all'epoca non conoscevo una parola di inglese, che avevo solo intravisto Shakespeare attraverso la traduzione di Letourneur, e quindi non vedevo nulla del filo poetico il cui traforo dorato avvolge le sue meravigliose idee. [...] Ma la recitazione, specialmente quella dell'attrice, la successione delle scene, i gesti e le inflessioni vocali, significavano per me molto di più ed erano mille volte più efficaci delle parole di questa traduzione blanda e imprecisa nel penetrarmi con le idee e le passioni shakespeariane.<sup>306</sup>

---

<sup>305</sup> Cfr. PETER RABY, *Fair Ophelia: Harriet Smithson Berlioz*, Cambridge University Press, New York, 1982, citato in JULIAN RUSHTON, *Berlioz: Roméo et Juliette*, Cambridge University Press, New York, 1994, p. 7 («I saw Harriet Smithson, whom I married five years later, playing Ophelia. The impression her outstanding talent, indeed her dramatic genius, made on my heart and mind, is only comparable to the upset which I suffered from the poet whose worthy interpreter she was. I can say no more»).

<sup>306</sup> RUSHTON, *Berlioz: Roméo et Juliette* cit., p. 7 («I must add that I knew not a word of English at the time, that I only glimpsed Shakespeare through of Letourneur's translation, and therefore I saw nothing of the poetic thread whose golden tracery enfolds his marvellous ideas. [...] But the acting, especially that of the actress, the succession of scenes, the gestures and vocal inflections, meant more to me and were a thousand times more effective than the words of this bland and inaccurate translation in penetrating me with Shakespearean ideas and passions»)

È presumibilmente per tale ragione che Berlioz scelse di rappresentare i momenti più intensi e drammatici della tragedia attraverso la musica sinfonica, rinunciando all'espressione canora. Tuttavia, non fu l'unico motivo per il quale scelse di optare per una sinfonia drammatica e non per un'opera per la composizione di *Roméo et Juliette*. È noto infatti che Berlioz non vedeva di buon gusto le convenzioni che dominavano il teatro lirico dell'epoca. Ne abbiamo una testimonianza grazie ad una sua lettera destinata a François Habeneck:

Purtroppo a Berlino, come a Parigi e ovunque, ci sono certi giorni in cui, grazie a un tacito accordo tra artisti e pubblico, sembra essere consentito dimenticare più o meno lo spettacolo. Si vedono allora molte poltrone vuote in platea e molti leggi vuoti nell'orchestra. I vari direttori d'orchestra sono invitati a cena fuori, danno balli, vanno a caccia, ecc. I musicisti suonano assopiti le note della loro partitura; alcuni addirittura non suonano affatto: dormono, leggono, disegnano caricature, scherzano con i loro vicini, parlano ad alta voce; non c'è bisogno che vi dica cosa succede in questi casi nell'orchestra... Gli attori sono troppo esposti agli sguardi per permettersi tali libertà [eppure a volte capita], ma i coristi se le prendono a loro piacimento. Salgono sul palco uno dopo l'altro, in gruppi incompleti; molti sono arrivati in teatro in ritardo e non si sono ancora cambiati; alcuni hanno avuto un servizio faticoso in chiesa durante il giorno e salgono sul palco con la ferma intenzione di non emettere alcun suono. [...] Ma che importa? Il pubblico se ne accorge? Il direttore non ne sa nulla e quando il compositore si lamenta, gli si ride in faccia e lo si insulta definendolo un intrigante. Le signore si distraggono in modo particolarmente affascinante. Sorridono continuamente ai membri dell'orchestra e agli abbonati del balcone e scambiano con loro segnali telegrafici.<sup>307</sup>

---

<sup>307</sup> *Roméo und Juliette*, programma di sala a cura di Deutsche Oper Berlin, trigger.medien.gmbh, Berlin, 2015, p. 12 («Leider gibt es in Berlin, wie in Paris, wie überall, gewisse Tage, an denen es, durch ein stillschweigendes Übereinkommen zwischen Künstlern und Publikum, erlaubt zu sein scheint, die Aufführung mehr oder weniger zu vergessen. Man sieht dann im Zuschauerraum viele leere Plätze, im Orchester viele unbesetzte Pulte. Die verschiedenen Dirigenten sind an diesen Abenden auswärts zu Tisch gebeten, sie geben Bälle, sie sind auf der Jagd usw. Die Musiker spielen dösend die Noten ihrer Partitur; einige sogar spielen überhaupt nicht: sie schlafen, sie lesen, sie zeichnen Karikaturen, sie reißen Witze mit ihren Nachbarn, sie reden ganz laut; ich brauche Ihnen nicht zu sagen, was in solchem Fall alles im Orchester vorgeht ... Die Darsteller sind zu sehr den Blicken ausgesetzt, um sich solche Freiheiten zu erlauben [und doch kommt es manchmal vor], aber die Choristen nehmen sie sich nach Herzenslust heraus. Sie kommen nacheinander, in unvollständigen Gruppen, auf die Bühne; mehrere sind zu spät im Theater angekommen und noch nicht angezogen; einige haben tagsüber anstrengenden Dienst in der Kirche gehabt und treten auf mit dem festen Entschluß, keinen Ton von sich zu geben. [...] Aber was liegt

Non è chiaro quando Berlioz abbia pensato per la prima volta di utilizzare la tragedia shakespeariana per una sinfonia drammatica. Probabilmente, il processo creativo iniziò almeno dieci anni prima del suo completamento nel 1839, in un periodo non molto lontano dal suo primo contatto con Shakespeare, nel 1827. Un indizio in tal senso è l'incontro di Berlioz con Beethoven il 23 marzo 1828 all'inaugurazione della Société des Concerts du Conservatoire diretta da Habeneck, per la cui occasione fu eseguita la sinfonia *Eroica* di Beethoven. L'influenza generale di Beethoven su Berlioz è ben espressa da David Cairns: Berlioz «capi immediatamente che la sinfonia [...] era una forma drammatica. L'effetto dei concerti del Conservatorio non fu quello di scuotere la sua fedeltà alla musica drammatica, ma di ampliare il suo concetto di essa fino a includere la sinfonia».<sup>308</sup> Fu sicuramente Beethoven a portare Berlioz alla conclusione che il “linguaggio strumentale” potesse in certi casi essere «più ricco, più vario, meno definito e, proprio per la sua vaghezza, incomparabilmente più potente» della musica vocale.<sup>309</sup> Anche il librettista di *Roméo et Juliette*, Émile Deschamps, affermò nel 1844 che il compositore lo aveva contattato per il testo della sinfonia dieci anni prima del suo completamento. Di sicuro, alla stesura dell'opera contribuì in modo significativo l'intervento di Paganini. Fu infatti «il mirabolante dono di 20.000 franchi che Nicolò Paganini fece pervenire al compositore, dopo averne ascoltato la sinfonia *Harold en Italie* [1838 N.d.R.], accompagnandolo con queste parole: “Beethoven spento non c'era che Berlioz che potesse farlo rivivere”», che diedero la possibilità a Berlioz di sostenere il progetto su *Roméo et Juliette*.<sup>310</sup> Il lavoro formale sulla musica iniziò il 24 gennaio 1839, nonostante il lutto che aveva colpito Berlioz appena nove giorni prima, con la morte del fratello minore Prosper. È verosimile che a quella data il compositore avesse già predisposto una bozza in prosa dei testi necessari, successivamente trasmessa al poeta Deschamps per la versificazione. Berlioz avviò la composizione a partire dal N. 2 della partitura: l'urgenza dell'ispirazione fu tale da indurlo a non attendere la stesura

---

darán? Merkt das Publikum so etwas? Der Direktor weiß nichts davon, und wenn der Komponist sich beklagt, lacht man ihm ins Gesicht und schimpft ihn einen Intriganten. Die Damen zerstreuen sich auf besonders reizende Art. Sie lächeln den Orchestermitgliedern und Abonnenten des Balkons beständig zu und tauschen mit ihnen telegraphische Zeichen»).

<sup>308</sup> DAVID CAIRNS, *Berlioz: The Making of an Artist*, Deutsch, London, 1989, p. 248, citato in RUSHTON, *Berlioz: Roméo et Juliette* cit., p. 8 («grasped at once that the symphony [...] was a dramatic form. The effect of the Conservatoire concerts was not to shake his allegiance to dramatic music but to widen his whole concept of it to include the symphonic»).

<sup>309</sup> BERLIOZ, *Roméo et Juliette*, cit. p. 1.

<sup>310</sup> LAURA COSSO, *Roméo et Juliette di Berlioz, un teatro di suoni*, in *Roméo et Juliette*, programma di sala a cura di Teatro alla Scala, Teatro alla Scala, Milano, 2012, p. 85.

definitiva del Prologue da parte del poeta. Il lavoro giunse a compimento l'8 settembre 1839, data che compare sia sul Final sia sul N. 6, Roméo au tombeau. Tale data non segna tuttavia la conclusione del processo creativo, bensì il momento in cui l'opera poteva dirsi sufficientemente definita da consentire la programmazione della prima esecuzione. Seguirono infatti ulteriori interventi di revisione: modifiche furono introdotte prima della seconda e terza esecuzione nel 1839; altre ancora precedettero la pubblicazione del 1847; solo minimi ritocchi si resero necessari in occasione della seconda edizione del 1857. Le prime tre rappresentazioni ebbero luogo il 24 novembre, il 1° dicembre e il 15 dicembre 1839 presso il Conservatoire de Paris e fu Berlioz stesso a dirigere i duecento interpreti, tra quelli vocali e quelli strumentali. Nel prologo Alexis Dupont era il tenore solista, Emily Widemann il contralto, mentre Berlioz fu particolarmente soddisfatto di Louis Alizard nel ruolo di Frère Laurent.

La struttura generale dell'opera è divisa in tre parti, ciascuna delle quali è a sua volta suddivisa:

Tabella 4.1. Sezioni musicali di *Roméo et Juliette*.

|  |   |
|--|---|
| <b>Première Partie</b>   | <b>Prima parte</b>  |
| 1. Introduction : Combats – Tumulte – Intervention du Prince   | 1. Introduzione: Combattimenti – Tumulto – Intervento del Principe  |
| 2. Prologue : Récitatif choral – Strophes – Récitatif et Scherzetto  | 2. Prologo: Recitativo corale – Strofe – Recitativo e Scherzetto  |
| <b>Deuxième Partie</b>   | <b>Seconda parte</b>  |
| 1. Andante – Allegro : Roméo seul – Tristesse – Bruits lointains de Concert et de Bal – Grand Fête chez Capulets   | 1. Andante – Allegro: Roméo solo – Tristezza – Rumori lontani di concerto e ballo – Grande festa a casa Capulets  |
| 2. Adagio : Nuit sereine – Le jardin de Capulets, silencieux et désert – Les jeunes Capulets, sortant de la fête, passent en chantant des réminiscences de la musique du bal – Scène d'amour | 2. Adagio: Notte serena – Il giardino dei Capulets, silenzioso e deserto – I giovani Capulets, uscendo dalla festa, passano cantando reminiscenze della musica da ballo – Scena d'amore |
| 3. La reine Mab, ou la Fée des songes  | 3. La regina Mab, o la Fata dei sogni   |

[Scherzo]

[Scherzo]

**Troisième Partie**

**Terza parte**

1. Convoi funèbre de Juliette
2. Roméo au tombeau des Capulets :  
Invocation – Réveil de Juliette – Joies  
délirante, désespoir – Dernières  
angoisses et mort des deux amants
3. Final : Le foule accourt au cimetière  
– Rixe des Capulets et des Montagus –  
Récitatif et Air du père Laurence –  
Serment de réconciliation<sup>311</sup>

1. Corteo funebre di Juliette
2. Roméo alla tomba dei Capulets:  
Invocazione – Risveglio di Juliette –  
Gioia delirante, disperazione – Ultime  
angosce e morte dei due amanti
3. Finale: La folla accorre al cimitero –  
Rissa tra Capulets e Montagus –  
Recitativo e aria di padre Laurence –  
Giuramento di riconciliazione

Come già accennato, *Roméo et Juliette* non riproduce fedelmente la progressione drammatica della tragedia di Shakespeare, ma ne rielabora liberamente la struttura secondo un'autonoma concezione poetico-musicale attuata da Berlioz. In tal senso, Julian Rushton sintetizza il rapporto tra i due testi nella seguente tabella di raffronto:

---

<sup>311</sup> *Roméo und Juliette* cit., p. 5.

Figura 4.1. Tabella di confronto tra la pièce di Shakespeare e la sinfonia di Berlioz, da RUSHTON, *Berlioz: Roméo et Juliette* cit., p. 3.

| Play   | Symphony  |
|--|---|
| Act I  | No. 1 <i>Combats, tumulte . . .</i>   |
| Prologue   | Strife, intervention of the Prince  |
| Strife, intervention of the Prince   | Prologue  |
| Romeo and friends  | No. 2 <i>Roméo seul</i>   |
| Mercutio's Queen Mab speech  | <i>Grande fête chez Capulet</i>   |
| Ball at Capulet's  |   |
| Act II Garden. Love-scene  | No. 3 <i>Scène d'amour</i>  |
| The marriage   | No. 4 <i>La reine Mab</i> (Scherzo)   |
| Act III Death of Mercutio,<br>Romeo kills Tybalt and is<br>banished. Love-scene in<br>Juliet's room. Juliet betrothed<br>to Paris. |   |
| Act IV Juliet takes potion and<br>appears dead.  |   |
| Act V Romeo to the tomb,<br>kills Paris, takes poison, dies.   | No. 5 <i>Convoi funèbre de Juliette</i>   |
| Juliet awakens, stabs herself, dies.   | No. 6 <i>Roméo au tombeau</i><br>Romeo takes poison.<br>Juliet awakens, brief reunion, Romeo<br>dies, Juliet stabs herself, dies. |
| Lawrence's narration   | No. 7 Lawrence's narration  |
| Prince forces reconciliation.  | Lawrence forces reconciliation.   |

Nella concezione architettonica di *Roméo et Juliette*, la prima parte svolge una funzione eminentemente introduttiva e programmatica: espone i principali nuclei tematici dei movimenti strumentali successivi nel loro corrispondente contesto poetico e sintetizza l'intreccio del dramma. L'Introduction orchestrale, di ampio respiro, raffigura musicalmente il conflitto tra Montagus e Capulets e la sua temporanea ricomposizione grazie all'intervento del Prince. Segue il Prologue, in cui coro, contralto e tenore rievocano l'odio ancestrale tra le due casate, il divieto di vendetta imposto dall'autorità e l'amore travolgente che unisce Roméo e Juliette, anticipandone al contempo l'esito tragico e la futura riconciliazione delle famiglie. Il contralto intona una romanza strofica che celebra la felicità del primo amore, rendendo omaggio a Shakespeare quale poeta dell'estasi amorosa giovanile; il tenore evoca invece la figura di Mab, la fata dei sogni destinata a influenzare l'immaginazione di Roméo. La seconda parte, costituita da tre movimenti autonomi, presenta con evidenza le caratteristiche formali di una sinfonia. Il

primo episodio è un Allegro strumentale preceduto da un'introduzione lenta, incentrata sulla figura di Roméo, isolato e immerso in una meditazione sul proprio destino amoroso. L'Allegro introduce il movimento strumentale *Bruits lointains de Concert et de Bal* e *Grand Fête chez Capulets*. Segue un Adagio di atmosfera pacata e contemplativa, che descrive la notte ormai inoltrata nel giardino dei Capulets, dopo la conclusione del ballo. Un doppio coro lontano accompagna l'uscita dei giovani invitati («Ohé ! Capulets, bonsoir !»), mentre Roméo, rimasto nascosto, contempla Juliette sul balcone: la musica strumentale descrive ora la *Scène d'amour*. La sezione si chiude con lo Scherzo strumentale *La reine Mab, ou la Fée des songes*, raffinata traduzione musicale del mondo onirico evocato da Mercuzio, che insinua sogni e visioni nell'animo di Roméo. Con la terza parte l'azione compie un brusco salto verso l'epilogo del dramma. L'intermezzo vocale-strumentale *Convoi funèbre de Juliette* rappresenta il corteo che accompagna Giulietta – apparentemente morta – alla tomba di famiglia. In realtà la giovane ha assunto un filtro che la induce in un sonno profondo, simulando la morte per sottrarsi alle nozze imposte con Paride. Ignaro dell'inganno, Roméo è sopraffatto dal dolore. Il successivo movimento strumentale, *Roméo au tombeau des Capulets*, può essere interpretato come un quarto tempo sinfonico: al risveglio di Juliette, l'effimera gioia del ricongiungimento si trasforma rapidamente in disperazione, conducendo i due amanti alla decisione estrema del suicidio. La sinfonia drammatica si conclude con un vasto Final per soli e coro, concepito secondo un impianto quasi operistico e assimilabile a un quinto movimento sinfonico, la cui concezione rimanda esplicitamente al modello della Sinfonia n. 9 di Beethoven. Di fronte alla tragedia dei giovani, le famiglie inizialmente rinnovano il conflitto, ma l'intervento di Frère Laurent, guida morale e mediatore, richiama entrambe al valore supremo dell'amore e alla responsabilità della riconciliazione. L'antica inimicizia viene infine deposta, suggellata da un giuramento di pace, che trasforma la tragedia individuale in un atto di catarsi collettiva. Nella seguente Tabella 4.2 è riportato l'organico vocale e strumentale dell'opera:

Tabella 4.2. Organico vocale e strumentale *Roméo et Juliette*.

|  |  |
|--|--|
| Petite flûte                               | Ottavino                                   |
| 2 Flûtes (2 <sup>ème</sup> : Petite flûte) | 2 flauti (2 <sup>o</sup> : piccolo flauto) |

|   |   |
|---|---|
| 2 Hautbois (2 <sup>ème</sup> : Cor anglais) | 2 oboi (2 <sup>o</sup> : corno inglese) |
| 2 Clarinettes                               | 2 clarinetti                            |
| 4 Bassons                                   | 4 fagotti                               |
| 4 Cors                                      | 4 corni                                 |
| 2 Trompettes                                | 2 trombe                                |
| 2 Cornets à pistons                         | 2 cornette a pistoni                    |
| 3 Trombones                                 | 3 tromboni                              |
| Ophicléide                                  | Oficleide                               |
| 4 Timbales (2 Timbaliers)                   | 4 timpani (2 timpanisti)                |
| 2 Triangles                                 | 2 triangoli                             |
| Grosse caisse                               | Grancassa                               |
| Cymbales                                    | Piatti                                  |
| Cymbales antiques en Fa et Si               | Piatti antichi in Fa e Si               |
| 2 Tambours de basque                        | 2 tamburi baschi                        |
| 2 Harpes*                                   | 2 arpe*                                 |
| Cordes                                      | Strumenti a corda                       |

|                          |                        |
|--------------------------|------------------------|
| Contralto solo           | Contralto solista      |
| Ténor solo               | Tenore solista         |
| Le Père Laurence (Basse) | Padre Laurence (basso) |

|               |               |
|---------------|---------------|
| Petit Chœur : | Piccolo coro: |
| 4 Contraltos  | 4 contralti   |
| 4 Ténors      | 4 tenori      |
| 4 Basses      | 4 bassi       |
| 2 Chœurs:     | 2 cori:       |
| Montagus      | Montecchi     |
| Capulets      | Capuleti      |

\*Dans la deuxième partie, on peut doubler ou tripler chaque partie de Harpe. (HB)<sup>312</sup>

\*Nella seconda parte, è possibile raddoppiare o triplicare ogni parte dell'arpa. (HB)

---

<sup>312</sup> DALLAS KERN HOLOMAN (a cura di), *Hector Berlioz – New Edition of the Complete Works – Roméo et Juliette*, Bärenreiter, Kassel, 1990, p. 4.

Dopo le prime tre rappresentazioni di *Roméo et Juliette*, le riprese della sinfonia drammatica subirono un immediato deterioramento della loro integrità. Come sottolinea Julian Rushton,

Durante la vita di Berlioz ci furono solo altre sei esecuzioni complete, nessuna delle quali in Francia; nel frattempo egli stesso divise varie sezioni, inaugurando la pratica (che continua ancora oggi) di eseguire i tre movimenti strumentali principali come un trittico. Tuttavia, l'estratto di gran lunga più comune nei concerti di Berlioz era il N. 2 da solo; solo molto recentemente il N. 6, sebbene puramente orchestrale, è stato aggiunto alle selezioni dei direttori d'orchestra. Gli estratti erano all'ordine del giorno nei concerti di Berlioz a Parigi e all'estero, e spesso egli poteva vantare un grande successo di queste esecuzioni nei suoi diari di viaggio (destinati alla pubblicazione) e nelle lettere personali.<sup>313</sup>

La quarta esecuzione completa di *Roméo et Juliette* ebbe luogo durante il secondo viaggio di Berlioz in Germania, a Vienna, il 2 gennaio 1846. Un'altra data fu il 17 aprile a Praga e altre due seguirono a San Pietroburgo nel 1847, mentre le ultime due esecuzioni complete avvennero rispettivamente a Weimar nel 1852 e a Detmold nel 1853. Nel 1857 Berlioz pubblicò una seconda edizione rivista della partitura; le modifiche seguirono a una serie di critiche rispetto ad alcune parti musicali. *Roméo et Juliette* è infatti tuttora un'opera controversa, che non ha mai ottenuto un pieno consenso critico. Dalle testimonianze relative alle prime esecuzioni del 1839 emerge che il N. 2 ottenne un'accoglienza particolarmente favorevole da parte del pubblico, mentre

Alizard (il solista al basso) in particolare, e l'ensemble in generale, furono accolti con grande entusiasmo, anche se sembra che il Convoi funèbre non sia andato bene la prima sera. Sia il successo che il fallimento sono stati attribuiti in vario modo all'Introduction, ai Prologues (comprese le Strophes e lo Scherzetto) e al Convoi;

---

<sup>313</sup> RUSHTON, *Berlioz: Roméo et Juliette* cit., p. 70 («There were only six more complete performances in Berlioz's lifetime, none of them in France; meanwhile he split off various sections, himself inaugurating the practice (which continues today) of performing the three main instrumental movements as a triptych. By far the commonest extract in Berlioz's concerts, however, was No. 2 by itself; only very recently has No. 6, although purely orchestral, been added to conductors' selections.» Excerpts were standard fare in Berlioz's concerts in Paris and abroad, and he was frequently able to claim a major success from these performances in his travel memoirs (intended for publication) and in personal letters»).

la Scène d'amour, ferventemente ammirata dagli amici di Berlioz, è stata generalmente considerata un fallimento, anche se l'esecuzione e l'accoglienza sono migliorate nelle successive rappresentazioni.<sup>314</sup>

Per la maggior parte delle recensioni, le critiche riguardarono prevalentemente il genere di *Roméo et Juliette*, non essendoci precedenti in tal senso.

#### 4.2. La versione coreografica di Sasha Waltz

La storia di Romeo e Giulietta ha ispirato diversi coreografi nel corso dei secoli. La tragedia è stata trasposta in balletto numerose volte. Il primo balletto documentato è quello del veneziano Eusebio Luzzi, realizzato nel 1785 al Teatro Samuele di Venezia su musica di Luigi Marescalchi. Nel 1787, il Teatro alla Scala presenta una creazione di Filippo Beretti ispirata alla storia di Romeo e Giulietta con musica di Vincenzo Martin. Nel 1809, il russo Ivan Val'berch allestisce una sua versione a San Pietroburgo. Nel 1811, debutta a Copenhagen la versione di Vincenzo Galeotti con la musica di Klaus Nielsen Schall. Diversi anni dopo, nel 1926, Bronislava Nijinska, allestisce una versione di *Romeo and Juliet* con la musica di Constant Lambert e le scenografie di Max Ernst e Joan Mirò. Nijinska per l'occasione modernizza il tema ambientandolo tra le quinte di un teatro: Tamara Karsavina viene sedotta da Serge Lifar nei panni di un aviatore. Successivamente, nel 1934 a Leningrado, Sergei Radlov riprende la storia, affidando a Sergei Prokof'ev la composizione della musica. La partitura di Prokof'ev, caratterizzata da forte teatralità, diviene presto la versione ballettistica di *Romeo and Juliet* privilegiata dai coreografi; ma ricorrono anche, seppur più raramente, l'*Ouverture fantaisie* di Cajkovskij (1869 e 1880) e la *symphonie dramatique* op. 17 di Hector Berlioz. Una prima versione della *symphonie*, allestita da Jean-Pierre Grenier, viene presentata nel 1955 dal Grand Ballet du Marquis de Cuevas nella Cour Carrée del Louvre; la coreografia è firmata da Serge Golovine, Wladimir Skouratoff, John Taras e George Skibine, che interpreta Roméo accanto a Marjorie Tallchief nei panni di Juliette. Dopo la versione neoclassica del 1959 realizzata dal tedesco Erich Walter per la

---

<sup>314</sup> *Ivi*, p. 72 («Alizard (the bass soloist) in particular, and the ensemble in general, were warmly praised, although it appears that the *Convoi funébre* went badly on the first night. Both success and failure are variously attributed to the *Introduction*, the *Prologues* (including *Strophes* and the *Scherzetto*), and the *Convoi*; the *Scène d'amour*, fervently admired by Berlioz's friends, is generally agreed to have missed its mark, although performance and reception improved at the later renditions»).

Staatsoper di Wuppertal, nel 1966 Maurice Béjart utilizza la partitura di Berlioz per il suo Ballet du XXe siècle, attualizzando il messaggio di pace della vicenda e raccontando le lotte e le angosce della gioventù del ventesimo secolo.<sup>315</sup>

La versione di *Roméo et Juliette* realizzata da Sasha Waltz nel 2007 – da lei stessa definita “balletto contemporaneo”<sup>316</sup> – ha segnato un momento di particolare rilievo nella sua carriera, rendendola la terza coreografa tedesca a collaborare con il Balletto dell’Opéra di Parigi, dopo le esponenti del Tanztheater Pina Bausch e Susanne Linke. Fatta eccezione per *Fantasie* (2006), breve creazione della durata di circa venti minuti concepita per l’Opéra de Lyon, Waltz aveva fino ad allora lavorato quasi esclusivamente con la propria compagnia berlinese, Sasha Waltz & Guests. Nonostante ciò, la coreografa ha sottolineato come il processo creativo di *Roméo et Juliette* abbia preso avvio proprio all’interno della sua compagnia, configurandosi inizialmente come un percorso di ricerca condiviso prima dell’approdo alla produzione con il corpo di ballo parigino:

[...] ho cominciato a lavorare alla coreografia a Berlino, con i ballerini della mia compagnia. Abbiamo fatto sei settimane di improvvisazione in studio per raccogliere materiale; è così che lavoriamo abitualmente. Ci concediamo un lungo periodo di ricerca e scambio: una quantità di tempo di cui non potevo disporre nel 2007, ai tempi della creazione con il Corpo di Ballo dell’Opera di Parigi. Tale lavoro di ricerca collettiva mi ha permesso di preparare la coreografia dei pezzi d’insieme. Aurélie Dupont, Hervé Moreau e Wilfried Romoli hanno condiviso questa fase; sono venuti a Berlino nel giugno e nel luglio 2007 e hanno partecipato ai laboratori di improvvisazione. A Parigi, con i miei assistenti, ho poi montato la coreografia, pur mantenendo alcuni frammenti d’improvvisazione strutturata; parallelamente, ho continuato a lavorare senza interruzione con le *étoiles*. Ci siamo tutti particolarmente concentrati sul *pas de deux* che segue la scena del ballo, e che è un po’ come il cuore pulsante di tutta l’opera.<sup>317</sup>

---

<sup>315</sup> Cfr. *Dalla tragedia al balletto*, in *Roméo et Juliette*, cit., pp. 21-23.

<sup>316</sup> Sulla definizione di “balletto contemporaneo” si veda più avanti.

<sup>317</sup> *Movimenti organici, forza e fluidità. Intervista a Sasha Waltz*, in *Roméo et Juliette*, cit., pp. 47-48.

Nel concepire la coreografia per una compagnia di formazione eminentemente classica, Waltz ha dovuto impostare il lavoro in sala prove a partire dai fondamenti della danza contemporanea, adattando il proprio linguaggio ai danzatori e alle *étoiles* dell'Opéra, come emerge dalle sue riflessioni:

All'inizio ho dovuto sedurli per convincerli a confrontarsi con un nuovo linguaggio di movimento, soprattutto per quanto riguarda il modo in cui il peso viene spostato, prendendo e dando peso, principi con cui normalmente non lavorano. Questa qualità morbida e organica è qualcosa di nuovo per loro. Ma alla fine il lavoro non è stato poi così diverso.<sup>318</sup>

La danza contemporanea infatti «concerne il trasferimento del peso del corpo, attraverso l'utilizzo del suolo e della gravità», mentre nella danza classica «i movimenti sono più influenzati dalla chiarezza delle linee e degli assi».<sup>319</sup> Waltz ha inoltre descritto l'esperienza di lavoro con le due *étoiles* del Ballet de l'Opéra national de Paris, Aurélie Dupont e Hervé Moreau:

Ho potuto chiedere loro di fare cose che altri ballerini non sarebbero stati in grado di fare. Abbiamo generato insieme gran parte del materiale, in modo che passasse direttamente dal mio corpo al loro. È un modo di lavorare a cui sono abituati. L'intero lavoro è stato creato con un'enorme pressione temporale. Avevamo solo sei settimane e dovevo lavorare su tre minuti di coreografia al giorno, uno dopo l'altro. Ma quando dai loro un movimento, lo trovano immediatamente e si integrano. È stato incredibilmente divertente con Aurelie e Hervé. Aurelie, per esempio, da un lato è una ballerina, ma dall'altro ha la naturalezza che cerco. Non abbiamo dovuto parlarne, c'è stato subito. È stato un progetto euforico in generale. Alla fine mi sono sentita come se questo fosse il mio nuovo gruppo. Questo lavoro è stato molto importante per me.<sup>320</sup>

---

<sup>318</sup> SCHLAGENWERT, *Nahaufnahme Sasha Waltz* cit. p. 117 («Am Anfang mußte ich sie verführen, damit sie sich auf eine neue Bewegungssprache einlassen, vor allem auf die Art der Gewichtsverlagerungen, das Gewicht nehmen und geben, das sind Prinzipien, mit denen sie sonst nicht so arbeiten. Dieses Weiche, Organische, das ist für sie schon etwas Neues. Aber schlußendlich war das Arbeiten dann gar nicht so ein großer Unterschied»).

<sup>319</sup> *Roméo et Juliette* cit., p. 50.

<sup>320</sup> SCHLAGENWERT, *Nahaufnahme Sasha Waltz* cit., p. 117 («Ich konnte von ihnen schon Sachen verlangen, die anderen Tänzern nicht möglich wären. Viel von dem Material haben wir gemeinsam generiert, so daß es aus meinem Körper gleich in ihren ging. Es ist eine Art des Arbeitens, die sie gewohnt

Per *Roméo et Juliette*, Sasha Waltz, in evidente consonanza con l'impostazione adottata da Hector Berlioz, non segue in modo lineare la vicenda dei due amanti, ma si concede significative libertà interpretative. A tal proposito, la coreografa afferma:

Ho cercato di capire come Berlioz avesse trasposto in musica il racconto di Shakespeare, e ho tentato di interpretare nel mio linguaggio corporeo i temi presenti nella sua musica. A mio parere, il principale interesse di questo lavoro consiste nella sua forma: non è un'opera, bensì una "sinfonia drammatica". Mi sembra che, con tale scelta, Berlioz si sia concesso una vera libertà: in questo modo non ha seguito alla lettera il filo della storia, si è permesso grandi salti nella narrazione e ha attribuito un ruolo fondamentale ai cori. Questa scoperta è stata per me una liberazione. Dato che neanche a me piace raccontare storie in modo meramente cronologico, mi sono infilata nell'opera abbandonando ulteriori dettagli della narrazione e concentrandomi sull'essenziale, ossia l'emozione insita nella storia d'amore. Sono addirittura arrivata al punto di conservare soltanto tre personaggi principali. Nel finale, ho rispettato l'essenza del conflitto, ma l'ho presentato in una messinscena e in una coreografia astratte. Mi sono collocata contemporaneamente all'interno della storia e ai margini di essa. Tuttavia, non nascondo di aver avuto qualche difficoltà con la struttura dell'opera musicale! A volte la storia, da una scena all'altra, si sviluppa così rapidamente che ho avuto a malapena la possibilità di rappresentare quei rari momenti cruciali che desideravo conservare, come le scene del matrimonio segreto e dell'avvelenamento.<sup>321</sup>

In questa concezione coreografica, Waltz opta per una significativa semplificazione dei personaggi, concentrandosi esclusivamente su Roméo, Juliette e Frère Laurent. Tuttavia, la coreografa impiega una strategia già sperimentata nella sua precedente creazione *Medea*, in cui il corpo di ballo, seppur privo di individualità narrativa specifica, interviene periodicamente per evocare gli altri personaggi della vicenda:

---

sind. Das Ganze ist unter einem gewaltigen Zeitdruck entstanden. Wir hatte nur sechs Wochen Zeit und ich mußte jeden Tag drei Minuten der Choreografie erarbeiten, hintereinanderweg. Aber wenn du ihnen eine Bewegung gibst, ist sie bei ihnen sofort da und wird integriert. Mit Aurelie und Hervé hat es unglaublich viel Spaß gemacht. Aurelie zum Beispiel ist auf der einen Seite eine Ballerina, aber diese Natürlichkeit, die ich suche, hat sie auf der anderen Seite auch. Wir mußten nicht drüber sprechen, es war sofort da. Es war überhaupt ein euphorisches Projekt. Am Ende hatte ich ein Gefühl, als ob das meine neue Gruppe wäre. Diese Arbeit war sehr wichtig für mich»).

<sup>321</sup> *Movimenti organici, forza e fluidità* cit., p. 46.

Lo stesso Berlioz non ha utilizzato tutti i personaggi del dramma di Shakespeare. Nella tragedia, essi servono a incarnare il conflitto tra le due famiglie; è il caso, per esempio, di Tebaldo e Mercuzio. Berlioz ha voluto esprimere tale contrapposizione soprattutto attraverso la musica; ed è questa dimensione che ho voluto, io pure trasporre in forme coreografiche. Il mio modo di fare teatro non è narrativo, bensì emozionale e astratto. Nella coreografia, alcuni personaggi emergono di quando in quando, per ricordare la trama della storia, ma non rappresentano ruoli definiti: si tratta di semplici evocazioni.<sup>322</sup>

La coreografa si esprime anche sul ruolo dei tre personaggi nella sua concezione:

Padre Lorenzo è, al tempo stesso, il sacerdote che unisce in matrimonio la coppia di innamorati e il tramite tra i due clan. Romeo e Giulietta, per parte loro, incarnano la giovinezza e l'innocenza. [...] In questo senso, essi non appartengono completamente ai loro rispettivi gruppi: la giovinezza e i sogni li preservano, permettendo loro di restarne ancora un po' al di fuori. È in questo modo che collego il mio racconto a quello di Shakespeare. Per quanto riguarda questo punto, ho l'impressione che non ci sia molta differenza tra i giovani di ieri e quelli di oggi.<sup>323</sup>

Waltz coglie l'attualità della storia di Romeo e Giulietta, ma decide di non dare una lettura contemporanea che collochi l'intreccio in un luogo o in un'epoca precisi, preferendo l'astrazione e l'atemporalità:

Tutte le società umane sono portatrici di storie simili. In questo mito è evidentemente insita una dimensione politica sempre attuale: il fatto che, per motivi culturali, in numerosi luoghi del mondo dei giovani che si desiderano non possano scegliersi liberamente. Si potrebbe immaginare un Romeo e Giulietta che metta in scena le società israeliana e palestinese, o che si svolga in Iran. Io però non ho voluto andare in questa direzione: cerco qualcosa che sia molto più atemporale.<sup>324</sup>

---

<sup>322</sup> *Ibidem.*

<sup>323</sup> *Ivi*, pp. 46-47.

<sup>324</sup> *Ivi*, p. 45.

In questa prospettiva, il corpo di ballo e il coro giocano un ruolo decisivo:

Esso rappresenta, in modo astratto, le due famiglie, ma anche la società in senso più generale. Nella pièce si può individuare una sorta di progressione: più si avanza verso la conclusione, più i due clan famigliari sono identificati come tali e coinvolti negli eventi. Nel finale, il dolore provocato dalla morte degli amanti li porta a riconciliarsi. [...] Ho già lavorato con gruppi di 20-30 persone, come recentemente in *Dido & Aeneas* e in *Medea*, ma questa è stata la prima volta che ho affrontato la sfida di mettere in scena un centinaio di artisti! Nelle due opere precedenti, ho cercato di porre fine alla separazione tra solisti e coro, e sono riuscita a realizzare questa unità coinvolgendo realmente il coro nella danza; ma nel caso di *Romeo e Giulietta* non era possibile lavorare così intensamente con un gruppo tanto numeroso. Ho quindi introdotto una certa mobilità, ma non una danza vera e propria. Ho rispettato la drammaturgia di Berlioz il quale apre la sua sinfonia con una serie di piccoli cori che raccontano la storia e la conclude con un immenso coro che partecipa all'azione. I cantanti sono dunque collocati nell'orchestra per la maggior parte dell'opera, ma salgono sul palcoscenico per le ultime scene del corteo funebre e del giuramento finale, durante le quali si mescolano alle due famiglie, ampliandone i rispettivi clan.<sup>325</sup>

A differenza di quanto avviene in *Dido & Aeneas*, *Medea* e, successivamente, in *Matsukaze*, in *Roméo et Juliette* Sasha Waltz integra il coro e i solisti all'interno della coreografia, ma in maniera meno vistosa, a causa dell'ampio numero di interpreti coinvolti nella produzione. L'atemporalità, elemento distintivo del progetto artistico, trova piena espressione nei costumi e nella scenografia, che la coreografa definisce come «la più bella scenografia che io abbia mai creato».<sup>326</sup> Tale scenografia è frutto della collaborazione consolidata con i due scenografi di fiducia di Waltz, Thomas Schenk e Pia Maier Schriever. La coreografa ha inoltre raccontato in dettaglio il processo creativo della scenografia:

Con Thomas Schenk e Pia Maier Schriever abbiamo cominciato con molto anticipo a riflettere sul progetto di *Roméo et Juliette*. L'idea iniziale ci è venuta piegando

---

<sup>325</sup> *Ivi*, p. 47.

<sup>326</sup> SCHLAGENWERT, *Nahaufnahme Sasha Waltz* cit. p. 117 («schönsten Bühnenbild statt, das ich gemacht habe»).

dei fogli di carta! La scena doveva essere divisa da un grande muro, a rappresentare il conflitto tra le due famiglie. Il muro si sarebbe poi spezzato, lasciando posto a uno spazio aperto, propizio alla riconciliazione. Tuttavia, per ragioni tecniche e di sicurezza, non è stato possibile concretizzare quel progetto. Abbiamo allora immaginato di simboleggiare il contrasto tra le famiglie rivali con due piattaforme che articolandosi sul pavimento, a poco a poco si aprono, come una conchiglia, fino a formare un'unica superficie su tutta la profondità della scena. Anche in questo caso la realizzazione non è stata facile, giacché è difficile spostare nello spazio volumi così grandi, ma il risultato è molto bello. È una scena “che vive” e funziona come una performance a sé stante. Inoltre, grazie ai suoi diversi livelli, agli angoli e alle fratture, fa trapelare una sorta di pericolo, con cui i ballerini si confrontano nel loro muoversi sulla scena, e che rimanda simbolicamente ai “pericoli” dell'amore.<sup>327</sup>

La scenografia, definita da due grandi piattaforme bianche, riflette le diverse fasi della tragedia shakespeariana. I due livelli sovrapposti si aprono nel corso dell'azione come una conchiglia, generando diverse altezze e diversi angoli nelle superfici. Tale configurazione introduce un senso di instabilità e di pericolo reale, richiamando simbolicamente la precarietà vissuta dai personaggi del dramma. Rimanendo nell'astrazione, la piattaforma evoca anche il balcone di Giulietta, in una delle più celebri scene del dramma. In un momento successivo, dall'innalzamento della struttura cola un liquido nero, inteso sia come simbolo del filtro assunto da Giulietta sia come presagio della tragica conclusione ormai imminente. Nella Tabella 4.3. viene riassunta l'evoluzione della scenografia nelle diverse scene dell'opera:

Tabella 4.3. Evoluzione scenografica *Roméo et Juliette*.

|   |   |
|---|---|
| Da N. 1 Introduction a N. 3 Scène d'amour                           | Le due piattaforme bianche sono chiuse l'una sopra l'altra, abbassate e leggermente inclinate verso il proscenio (Fig. 4.2).        |
| Da fine N. 3 Scène d'amor a N. 4 La reine Mab, ou la Fée des songes | La piattaforma superiore si alza leggermente evocando il balcone di Juliette (Fig. 4.3). Durante La reine Mab la scenografia rimane |

<sup>327</sup> *Movimenti organici, forza e fluidità* cit., p. 48.

|  |   |
|--|---|
|  | immutata, ma il disegno luci traspone la scena in un'altra dimensione (Fig. 4.4).   |
| Fine N. 4 La reine Mab, ou la Fée des songes                 | La parte superiore della piattaforma si apre a conchiglia, formando un grosso muro bianco da cui cola un liquido nero (Fig. 4.5). |
| Da N. 5 Convoi funèbre de Juliette fino alla fine dell'opera | La parte superiore della piattaforma si abbassa, aprendosi sul lato opposto rispetto alla sua apertura (Fig. 4.6).                |

Gli scenografi Thomas Schenk e Pia Maier Schriever definiscono l'essenza della loro creazione con il termine "ambivalenza":

Due elementi astratti formano una scena bianca su più livelli. I corpi chiari creano un contrasto con il compatto impiantito nero della scena. Sin dal primo quadro, i diversi spazi, delimitati su vari livelli da gradini, angoli e confini, sono il luogo dell'incontro e della disputa, giacché la parola chiave, qui, è l'ambivalenza, suggerita, in una delle scene principali, dall'ombra che si allunga sotto il balcone, spazio aereo sospeso che si contrappone al carattere opprimente di un luogo delimitato da oggetti. Poi l'impiantito si innalza, diventando un alto muro, portatore di cattivi presagi. Alle spalle di tutto ciò, infine, lo spazio si apre e le superfici si stabilizzano. Una grande scena riunisce allora tutti i protagonisti nel lutto, nella morte e nella riconciliazione. L'ambivalenza è il filo conduttore.<sup>328</sup>

Anche i costumi, realizzati da Bernd Skodzig, contribuiscono alla costruzione dell'atemporalità e dell'universalità del tema, integrandosi con la scenografia e la coreografia per rafforzare la dimensione simbolica della narrazione:

Bernd Skodzig, che è pure mio collaboratore da molto tempo, ha trasposto l'idea del contrasto tra le famiglie nelle forme, nei materiali e nei colori, e ha cercato di dare ai costumi una dimensione atemporale e universale, presentando ciascuna famiglia come un mondo a sé, fondato su un sistema estetico proprio. In alcuni

---

<sup>328</sup> *Roméo et Juliette* cit., p. 68.

particolari, le forme ricordano lo spirito del Rinascimento, ma anche le culture indiana e asiatica. I colori variano dal nero al bianco, passando per diverse sfumature di grigio e beige. I materiali giocano sia sulla morbidezza e sulla fluidità, sia sullo spessore e sulla rigidità. Vi si possono quasi leggere le emozioni insite nell'opera.<sup>329</sup>

Bernd Skodzig si esprime sulla peculiarità del suo progetto costumistico:

Rispondendo all'intento dell'opera, la trasformazione dei costumi di *Roméo et Juliette* segue lo svolgimento della storia dei due amanti fino alla loro tragica fine. Due famiglie di cultura radicalmente diversa si affrontano. Pur senza incrinare la coerenza dell'insieme, alcuni dei personaggi, all'occasione, ne emergono singolarmente, attraverso i rapporti che s'intrecciano tra l'astrazione della scenografia, la trama, la tensione musicale e l'interpretazione di Sasha Waltz. I diversi stili degli abiti sono ispirati a libri sui costumi regionali. Portati dai membri delle due famiglie nemiche e abbinati a un processo creativo che gioca sui dettagli stilistici, essi suggeriscono, per associazioni di idee, le posizioni sociali, le credenze e le concezioni dell'esistenza; inoltre cercano, grazie a mezzi minimalisti – nelle linee, nei materiali e nel colore –, di sottolineare la singola personalità di ciascun ballerino o ballerina. Analogamente, l'aspetto statico dei costumi del coro riflette la rigidità delle strutture all'interno delle due famiglie; inoltre, il ballo dei Capulets si contrappone, con la sua sgargiante e voluttuosa sensualità, all'elegante, austero purismo dei Montagus. In questo modo, i due innamorati scoprono che è proprio ciò che separa le loro famiglie a unirli ineluttabilmente. Dicotomia, polarità e ambivalenza sono, ancora una volta, i concetti che governano la nostra storia. Nel corteo funebre di Juliette, il corpo di ballo e il coro si mescolano in un rito mistico, formando un grande quadro d'insieme. Il confronto tra le famiglie rivali, dalle loro dispute fino alla riconciliazione finale operata da Frère Laurent, costituisce il momento culminante dell'opera.<sup>330</sup>

Nella seguente Tabella 4.4. si riassume la varietà dei costumi utilizzati nelle varie scene di *Roméo et Juliette*:

---

<sup>329</sup> *Movimenti organici, forza e fluidità* cit., pp. 48-49.

<sup>330</sup> *Roméo et Juliette* cit., p. 74.

Tabella 4.4. Costumi in Roméo et Juliette.

|   |  |
|---|--|
| <p>N. 1 Introduction</p>                            | <p>Il corpo di ballo indossa abiti morbidi con vita molto alta in stile impero per le donne e pantaloni e maglia a maniche corte oppure smoking per gli uomini. Alcune donne indossano cappelli bizzarri o fasce per i capelli (Fig. 4.7). Quello che è significativo qui è che un gruppo indossa costumi bianchi e l'altro neri, a simboleggiare il contrasto tra le due famiglie Capulets e Montagus. Juliette indossa un morbido abito bianco in stile impero, mentre Roméo una camicia a maniche lunghe bianca e pantaloni neri. Frère Laurent (ballerino) indossa un peculiare cappello nero con tesa molto larga e circolare, fissato con un laccio nero sotto al mento e una sorta di lungo trench nero chiuso e legato in vita da una fascia, da cui emergono pantaloni neri (Fig. 4.8).</p> |
| <p>N. 1 Prologue</p>                                | <p>Corpo di ballo: le donne indossano abiti da sera in seta, di colore bronzo, beige o nero, mentre gli uomini indossano pantalone e maglia smanicata neri (Fig. 4.9). Il contralto indossa un abito in taffetà senza spalline bianco con corsetto a cuore. Roméo ha il costume precedente, mentre Juliette si integra alle ballerine con un abito color bronzo metallizzato.</p>  |
| <p>N. 1 Récitatif et Scherzetto</p>                 | <p>Ai costumi del Prologue, si aggiungono quello del tenore, in camicia e pantaloni neri, e i particolari costumi bianchi del coro (Fig. 4.10).</p>  |
| <p>N. 2 Bruits lointains de Concert et de Bal –</p> | <p>Juliette veste un body e un tutù classico</p>   |

|   |  |
|---|--|
| Grand Fête chez Capulets                | molto voluminoso nella tonalità del bronzo metallizzato e porta una maschera scintillante (Fig. 4.11), mentre Roméo, sopra alla camicia bianca, indossa ora un blazer nero lucido e una maschera (Fig. 4.12). I costumi del resto del corpo di ballo si uniformano ai quelli dei due protagonisti (Fig. 4.13).                                       |
| N. 3 Scène d'amour                      | Juliette indossa un morbido abito color carne a taglio imperiale con le spalline, mentre Roméo pantaloni e maglietta a maniche corte grigio-azzurri (Fig. 4.14)  |
| N. 4 La reine Mab, ou la Fée des songes | Corpo di ballo: uomini a torso nudo e pantaloni neri, donne con gli abiti del Prologue, ma neri. Roméo come nel N. 3 Scène d'amour, Juliette con un body e un voluminoso tutù, entrambi bianchi.   |
| Pausa musicale tra N. 4 e N. 5          | Roméo solo a torso nudo con pantaloni neri e trench lungo nero.  |
| N. 5 Convoi funèbre de Juliette         | Juliette ha un morbido abito bianco. Frère Laurent (danzatore) è a torso nudo con un lungo gonna-pantalone nero (Fig. 4.15). Corpo di ballo: i costumi delle ballerine riprendono l'abito di Juliette, mentre i ballerini hanno maglia e pantaloni bianchi. Il coro indossa bizzarri abiti bianchi e cappelli dalle forme più disparate (Fig. 4.16). |
| N. 6 Roméo au tombeau des Capulets      | Roméo è vestito come nella pausa musicale tra il N. 4 e il N. 5.   |
| N. 7 Final                              | Il corpo di ballo e Frère Laurent (danzatore) indossano gli stessi abiti del N. 5. Frère Laurent (cantante) è vestito come il suo doppio danzante. Il coro è diviso in due   |

|  |  |
|--|--|
|  | gruppi a simboleggiare le due famiglie: l'uno indossa abiti neri (Montagus), l'altro bianchi (Capulets). |
|--|--|

Nella concezione coreografica di Sasha Waltz, il lavoro su *Roméo et Juliette* si configura quindi come la ricerca di un linguaggio astratto capace di tradurre con la massima pertinenza il contenuto emozionale dell'opera di Hector Berlioz. L'attenzione si concentra in particolare sul simbolo dell'amore, sull'intreccio inscindibile tra passione e morte, ma anche sulla dimensione della solitudine individuale di fronte alle scelte decisive e sul peso delle differenze imposte dal contesto sociale. Tale prospettiva si radica in una riflessione di Waltz sull'estetica romantica maturata durante lo studio del 2004 sugli *Impromptus* di Franz Schubert, nella quale la coreografa si concentrò sui nuclei tematici tipicamente romantici: la solitudine, la malinconia, la *Sehnsucht*, intesa come intreccio di desiderio intenso e nostalgia per ciò che resta per definizione inaccessibile. In *Roméo et Juliette* questa impossibilità di compimento amoroso permane come tratto strutturale, strettamente connesso a una costante prossimità alla morte. L'amore tra i due protagonisti è interpretato come radicalmente impossibile; proprio tale impossibilità, tuttavia, diviene forza propulsiva che li spinge a oltrepassare i limiti imposti dall'appartenenza familiare e persino dalla morte stessa. Centrale appare, in questa lettura, il legame tra morte e sogno, che trova una significativa corrispondenza nella partitura di Berlioz, in particolare nel trattamento del personaggio della reine Mab.

Come già evidenziato, Sasha Waltz definisce il proprio progetto coreografico per *Roméo et Juliette* come un balletto contemporaneo, concepito come ibrido tra danza classica e danza contemporanea. Tale definizione viene ulteriormente chiarita da Jonas Kellerman, il quale approfondisce le specificità del balletto contemporaneo, spiegando in che misura esso si differenzi dal balletto classico tradizionale:

La differenza è che nella forma del balletto contemporaneo ci sono influenze della danza moderna e modifiche nella rigorosa aderenza alla forma classica. Ciò consente una gamma più ampia di movimenti che potrebbero non assomigliare alle rigide linee del corpo delle scuole di tecnica del balletto. Molti dei suoi concetti

derivano dalle idee e dalle innovazioni della danza moderna del XX secolo, tra cui il lavoro a terra e la rotazione della gamba.<sup>331</sup>

Tuttavia, nel caso di *Roméo et Juliette*, Kellerman estende questa definizione, aggiungendo che «i balletti contemporanei mostrano influenze non solo dalla danza moderna, ma anche dalla danza postmoderna e da altre forme di danza non classica; è proprio questa eterogeneità che rende il balletto contemporaneo».<sup>332</sup> Secondo Kellerman, inoltre, l'influenza coreografica predominante in *Roméo et Juliette* di Waltz è rappresentata dalla contact improvisation, stile di post-modern dance che, come già osservato, costituisce un elemento ricorrente nei lavori della coreografa tedesca. I principi di questo approccio si combinano con il balletto classico fin dall'inizio dello spettacolo, veicolati dal corpo di ballo, e trovano particolare compimento nel N. 3 Scène d'amour, dove il *pas de deux* tra Roméo e Juliette permette a Waltz di raccontare la loro storia affettiva attraverso una danza di contatto ballettistica. La stessa Waltz individua nella Scène d'amour il cuore della coreografia – momento preferito anche da Berlioz. La coreografa ha inoltre sottolineato come in questa scena abbia richiesto ai danzatori una particolare ricerca del movimento:

Se parto dall'idea dell'abbraccio, ad esempio, ci sono mille modi per trasmettere questo movimento. Ho chiesto ai ballerini di lavorare su qualcosa che chiamo "contatto fisico". Ho voluto che i ballerini, ad esempio in un *pas de deux*, fossero sempre in contatto tra loro attraverso una parte del corpo, che fosse il piede o la mano, la testa, le spalle... Loro poi propongono possibili soluzioni. Successivamente io le perfeziono, le modifico e le miglioro, lavorando come un pittore che realizza un collage.<sup>333</sup>

---

<sup>331</sup> JONAS KELLERMANN, *Dramaturgies of Love in Romeo and Juliet. Word, Music, and Dance*, Routledge, New York, 2022, p. 136 («The difference is that in contemporary ballet form there are influences of modern dance and modification in the strict adherence to classical form. It permits a greater range of movements that may not look like the strict body lines of the schools of ballet technique. Many of its concepts come from the ideas and innovations of 20th century modern dance, including floor work and turn of the leg»).

<sup>332</sup> *Ibidem* («contemporary ballets display influences not only from modern dance but also from post-modern and other non-classical dance forms; it is this very heterogeneity that makes the ballet contemporary to begin with»).

<sup>333</sup> *Roméo und Juliette* cit., p. 20 («Wenn ich zum Beispiel von der Idee des Umarmens ausgehe, gibt es tausend Arten, diese Bewegung zu übertragen. Ich habe die Tänzer gebeten, an etwas zu arbeiten, was ich den "physischen Kontakt" nenne. Ich habe mir gewünscht, dass die Tänzer zum Beispiel bei einem *Pas de deux* immer durch einen Körperteil miteinander in Berührung sind, sei es der Fuß oder die Hand, der

L'uso della danza di contatto ballettistico – termine utilizzato da Kellerman –, che costituisce il nucleo espressivo dell'intero spettacolo, sarà esaminato in dettaglio nel successivo paragrafo, dedicato all'analisi coreografica.

### 4.3. Analisi dello spettacolo

Il supporto audiovisivo sul quale si basa la presente analisi documenta la ripresa di *Roméo et Juliette* del 2012, andata in scena presso l'Opéra Bastille. I danzatori solisti permangono quelli della prima mondiale: Aurélie Dupont nel ruolo di Juliette, Hervé Moreau nel ruolo di Roméo, Nicolas Paul in quello di Frère Laurent; così come il corpo di ballo è sempre quello dell'Opéra National de Paris. Il coro e l'orchestra provengono anch'essi dall'Opéra National de Paris, mentre i solisti vocali cambiano rispetto alla prima e sono Stéphanie d'Oustrac (mezzosoprano), Yann Beuron (tenore) e Nicolas Cavallier (basso, Frère Laurent). Riprendendo la teoria di Kellerman, si può osservare come in *Roméo et Juliette* la contact improvisation – d'ora in poi denominata CI – costituisca il fondamento di numerose dinamiche di contatto tra i danzatori. I principi della CI divergono in modo sostanziale da quelli del balletto classico, e tali differenze vengono incrementate nello spettacolo sin dalle prime sequenze. In particolare:

1. Tutti i danzatori danzano scalzi e non con le consuete scarpette da ballo.
2. Condivisione del peso tra i partner: nella CI, attraverso il *momentum*, i danzatori alternano continuamente ruoli di sostegno e di abbandono, generando un equilibrio instabile e dinamico. I danzatori di CI cedono alla gravità, trasformando la caduta, i rotolamenti e gli scivolamenti in potenzialità generativa. La CI è una danza fluida caratterizzata da un flusso libero e un legame indissolubile con il suolo. La zona del corpo più enfatizzata nella contact è il centro. Al contrario il balletto si fonda sulla ricerca della verticalità e della negazione della gravità: i corpi nel balletto cercano l'estetica della leggerezza, della sospensione e della purezza delle linee. La danza accademica si basa su un vocabolario di pose codificate, e il

---

Kopf, die Schultern ... Sie schlagen dann mögliche Wege vor. Danach feile ich daran, verändere und verbessere, ich arbeite wie ein Maler, der mit einer Collage arbeitet»).

flusso libero è sostituito dalla staticità ricercata in alcune pose. La danza nel balletto enfatizza le zone periferiche del corpo (braccia, gambe e testa).

3. Nella CI i sollevamenti e il contatto avvengono attraverso qualsiasi superficie del corpo, mentre nel balletto i sollevamenti avvengono principalmente attraverso le mani e le braccia.
4. Nella danza accademica sono sempre uomo e donna a danzare in duetto, il cosiddetto *pas de deux*, «stabilendo così l'eterosessualità come norma, in particolare perché l'incontro molto spesso fa riferimento all'amore romantico». <sup>334</sup> Cynthia Novack, inoltre, nota che

Fare coppia nel balletto significa che l'uomo guida, sostiene, trasporta e manipola la donna. Dunque a caratterizzare il *pas de deux* è una divisione di genere all'interno del lavoro sul movimento; di solito l'uomo è solido, stabile e forte, mentre la donna è delicatamente bilanciata su una gamba, mentre l'altra gamba e le braccia sono proiettate in aria. <sup>335</sup>

Il duetto nella contact, invece, «può avvenire tra un uomo e una donna, come tra due donne o due uomini, e non ha lo scopo di rappresentare un amore romantico o un altro contenuto narrativo». <sup>336</sup> Nella CI sia donna che uomo si sollevano e si sostengono l'una con l'altro; «il fatto che una persona sia un uomo o una donna, abbia una corporatura piccola o grande, non preoccupa particolarmente i danzatori di contact». <sup>337</sup>

Tali elementi strutturali della CI sono ampiamente rintracciabili in *Roméo et Juliette*. Tuttavia, non si può sostenere che lo spettacolo aderisca integralmente ai principi della CI. L'opera di Waltz si configura infatti come un balletto contemporaneo, nel quale la componente improvvisativa, originata in una fase iniziale del processo creativo, viene successivamente cristallizzata in una partitura coreografica ripetibile. La CI, per sua

---

<sup>334</sup> NOVACK, *Sharing the Dance* cit., p. 88.

<sup>335</sup> *Ibidem*.

<sup>336</sup> *Ibidem*.

<sup>337</sup> *Ivi*, p. 89.

natura, è una pratica fondata sull'improvvisazione istantanea e sulla contingenza dell'incontro tra corpi; essa si sviluppa prevalentemente in contesti di jam, piuttosto che in strutture spettacolari formalizzate. Un'ulteriore divergenza riguarda la funzione drammaturgica: il progetto coreografico di Waltz persegue esplicitamente finalità narrative e programmatiche, mentre la CI non si propone di veicolare un racconto prestabilito. Anche sul piano visivo emerge una differenza significativa: nella CI è generalmente assente una differenziazione marcata attraverso il costume, che privilegia indumenti funzionali e neutri (come tute); in *Roméo et Juliette*, invece, il costume contribuisce a distinguere i personaggi e a sottolineare la polarità di genere, attraverso l'uso di pantaloni per gli uomini e abiti o gonne per le donne.

Secondo Kellerman, la danza di contatto nel progetto di Waltz si manifesta in tre modalità differenti – come si vedrà in dettaglio: «contatto antagonistico», «contatto di sostegno» e «contatto amoroso».<sup>338</sup> Il contatto antagonistico emerge con chiarezza nella sequenza iniziale, corrispondente al N.1 Combats – Tumulte – Intervention du Prince. Un danzatore vestito di bianco e uno vestito di nero entrano in scena durante il fugato iniziale degli archi (p. 1),<sup>339</sup> correndo da direzioni opposte; giunti l'uno di fronte all'altro, si arrestano bruscamente e incrociano i rispettivi arti superiori in una forma a “X”, evocando simbolicamente l'incrocio di spade all'inizio di un duello (Fig. 4.17). Il disegno luci mette in risalto la parte anteriore del palcoscenico attraverso un'illuminazione dai toni freddi, concentrando l'attenzione sull'area in cui agiscono i due combattenti; la zona posteriore rimane invece in penombra, creando un contrasto spaziale e visivo. I colori contrapposti dei costumi alludono all'antagonismo tra Capuletis e Montagus. In due iniziano a combattere utilizzando gli arti come armi. Successivamente, il resto del corpo di ballo entra in scena emulando l'ingresso dei danzatori precedenti: un gruppo vestito di nero corre entrando da sinistra e un altro gruppo in costumi bianchi entra correndo da destra, entrambi si arrestano arrivati in prossimità gli uni degli altri. Il corpo di ballo riprende la qualità dei gesti dei due combattenti, muovendosi energicamente e generando un movimento convulso di

---

<sup>338</sup> Cfr. KELLERMANN, *Dramaturgies of Love in Romeo and Juliet* cit., p. 138.

<sup>339</sup> I riferimenti alla partitura musicale, da questo punto in avanti, rimandano all'edizione di *Roméo et Juliette* pubblicata da Brandus nel 1857 (cit.). Poiché tale stampa non riporta la numerazione delle battute, i rinvii musicali verranno indicati attraverso il numero di pagina e il numero di sistema.

ingressi e uscite dalla scena. L'estetica bicromatica non delimita una semplice opposizione visiva, ma suggerisce uno spazio governato da una logica binaria, nella quale ogni zona intermedia appare esclusa. Queste interazioni, pur richiamando per intensità e dinamica la rissa iniziale del dramma shakespeariano e trovando una corrispondenza nella resa musicale di Berlioz, non implicano una rappresentazione mimetica dei singoli personaggi: nessun danzatore è identificabile come Tebaldo o Benvolio. Il riferimento resta di ordine atmosferico e strutturale, più che narrativo. All'annuncio del Prince, evocato dall'intervento degli ottoni (p. 7), fa il suo ingresso Juliette dal proscenio a destra. La ballerina sale sulla piattaforma eseguendo una sequenza di vivaci *chassé*, *jeté*, *pirouettes* e un *grand jeté*, avvicinandosi infine alla danzatrice vestita di bianco con la fascia ai capelli (Fig. 4.7), che saluta affettuosamente – come se quest'ultima incarnasse in quel momento la sua nutrice. La qualità leggera e brillante di questa coreografia contrasta nettamente con la dinamica circostante: poco distante, un danzatore viene sollevato da altri tre interpreti, evocando l'immagine di una vittima del duello. Attraverso tale giustapposizione, la coreografia istituisce un chiaro rimando alla tragedia shakespeariana: la spensieratezza e l'innocenza giovanile di Juliette – e di Roméo – emergono fin da subito entro una cornice segnata dall'odio e dalla violenza collettiva delle fazioni contrapposte. Come nel dramma di Shakespeare, anche qui l'amore adolescenziale si manifesta all'interno di una realtà sociale lacerata dal conflitto, che ne anticipa e al tempo stesso preannuncia l'esito tragico. Mentre Juliette esegue una serie di *pirouettes*, Roméo appare alle sue spalle e la osserva con attenzione, introducendo silenziosamente il motivo dell'incontro. La danzatrice esce quindi di scena, lasciando nuovamente spazio alle immagini di conflitto. La coreografia riprende infatti la dimensione violenta: due danzatori contraggono il corpo come sopraffatti da un dolore lancinante, poi uno scavalca con un salto il corpo dell'altro, accasciato al suolo. Quest'ultimo si rialza, ma viene subito proiettato nuovamente a terra dal compagno, fino a restare immobile, come privo di vita. Una danzatrice interviene allora a soccorrerlo, introducendo un fugace gesto di cura all'interno di una dinamica dominata dalla sopraffazione.

Al minuto 06:30 della registrazione – ancora all'interno del N.1 Introduction –, il corpo di ballo abbandona progressivamente la scena, lasciando al centro della

piattaforma due soli danzatori. In questo momento l'illuminazione si estende all'intera area scenica occupata dagli interpreti, con un evidente incremento delle luci di taglio. Disposti frontalmente, i due instaurano un confronto ravvicinato: uno di essi abbassa il capo all'altezza dell'addome dell'altro e lo fa risalire lentamente lungo il busto fino al volto, per poi tornare in posizione neutra; il partner ripete specularmente la medesima azione. La sequenza evoca un rituale di sfida dal carattere animalesco, assimilabile allo scontro tra arieti che si fronteggiano colpendo con la testa. Questo linguaggio ferino è stato precedentemente sperimentato da Waltz in *Medea* (vedi Capitolo 2). Successivamente i danzatori intrecciano i colli in un incastro serrato, ruotano su sé stessi e infine, uno dei due proietta con forza l'altro al suolo. L'azione descritta viene reiterata più volte, fino all'emergere di un primo esempio di «contatto di sostegno», in corrispondenza del *Récitatif choral* del N. 1 Prologue: al centro della scena si dispongono due gruppi speculari di cinque danzatori ciascuno, che si sostengono reciprocamente appoggiando la testa sulle spalle della persona che hanno di fronte (Fig. 4.9). Una volta consolidata tale configurazione, entrambe le metà si inclinano progressivamente all'indietro in direzioni opposte, generando al centro uno spazio aperto a forma di "V", per poi ritornare alla posizione originaria. Questa modalità prevalentemente di sostegno, con il suo abbracciare (e non ripudiare) l'altro, getta le basi per la modalità di contatto ballettistico che emergerà e si evolverà con l'incontro degli amanti protagonisti: il «contatto amoroso». I costumi sono mutati in quelli del N. 1 Prologue descritti nella Tabella 4.4. I danzatori risultano unificati attraverso un orientamento condiviso, che si manifesta tanto nel sostegno fisico quanto nella reciproca dipendenza, dando luogo a una rappresentazione coreografica astratta della connessione umana. Le due modalità di contatto ballettistico finora analizzate – il contatto antagonistico e quello di sostegno – si fondano, in effetti, su una medesima premessa: il dialogo corporeo e la costante negoziazione tra due o più corpi, secondo i principi della *contact improvisation*. Anche nella modalità antagonistica, infatti, i danzatori sono chiamati a costruire performativamente una relazione, sebbene finalizzata alla sua immediata frattura: il rifiuto dell'altro presuppone comunque l'instaurarsi di un legame, per quanto conflittuale.

All'introduzione del tema del ballo (N. 1 Prologue) nella partitura di Berlioz (p. 17 sistema 1), venti danzatori invadono progressivamente il palcoscenico, disponendosi in dieci coppie uomo-donna sulle due piattaforme bianche. Roméo e Juliette occupano la posizione centrale e frontale sulla piattaforma superiore, assumendo così una collocazione visivamente privilegiata. Essi si distinguono inoltre per i costumi: mentre gli altri interpreti maschili sono vestiti interamente di nero, Roméo indossa pantaloni neri e camicia bianca – combinazione che richiama simbolicamente i colori delle due casate Montagus e Capulets – e l'abito di Juliette si caratterizza per una tonalità bronzea più intensa rispetto a quella dei vestiti delle altre danzatrici descritti in Tabella 4.4 nella sezione Prologue. Dal punto di vista coreografico, tuttavia, la scena non stabilisce inizialmente alcuna gerarchia tra le coppie: tutti i danzatori eseguono i medesimi sollevamenti, movimenti di abbraccio e rotazioni reciproche, tenendosi per le braccia mentre girano l'una attorno all'altra. La possibile distinzione dei protagonisti emerge solo in un secondo momento, quando le dieci coppie si sciolgono per ricomporsi in una nuova configurazione spaziale che separa i due protagonisti dal corpo di ballo. Roméo e Juliette si collocano infatti alle estremità opposte delle piattaforme – Juliette nell'angolo anteriore destro, Roméo in quello posteriore sinistro – mentre il corpo di ballo costruisce al centro una sorta di muro umano: due file di nove corpi ciascuna, distesi e sovrapposti gli uni sugli altri (Fig. 4.18). Questa formazione, secondo Kellerman, si presta a molteplici livelli interpretativi, tanto sul piano simbolico quanto su quello drammaturgico.

La più esplicita suggerisce che il muro di corpi al centro simboleggi sia la separazione spaziale e sociale degli amanti, sia gli ostacoli che la loro relazione dovrà superare – una lettura supportata anche dall'accompagnamento musicale della scena. Mentre si crea la formazione, un coro lamenta la prematura partenza di Roméo da Juliette al ballo dei Capulets – «Hélas ! et Roméo soupire. / Car il a dû quitter Juliette !» [...]. Un'altra interpretazione possibile si apre collocando la scena nel contesto più ampio dell'opera di Waltz. Una formazione sorprendentemente simile alla parete corporea di *Roméo et Juliette* è presente nelle sue precedenti creazioni *Körper* [2000] e *Dialoge '99/II-Jüdisches Museum* [1999], quest'ultima utilizzata come studio preparatorio per la prima. *Dialoge* ha segnato un'installazione performativa del Museo Ebraico di Berlino, allora appena costruito

e ancora vuoto, e quindi un coinvolgimento con l'edificio architettonico come segno distintivo della storia ebraica in Germania attraverso i corpi fisici dei ballerini. Considerando l'eredità dell'Olocausto come filo conduttore tra la storia tedesca e quella ebraica, l'allineamento di più corpi distesi uno sopra l'altro [Fig. 4.19] – appena coperti e quindi esposti nella loro vulnerabile fisicità – è altamente evocativo delle fotografie che mostrano i cumuli di cadaveri nei campi di concentramento durante la seconda guerra mondiale [...].<sup>340</sup>

In questo contesto, si può intendere il muro di corpi in *Roméo et Juliette* non solo come separatore, ma anche come unificatore degli amanti, indicando i cadaveri che la sanguinosa faida tra i Capulets e i Montagus ha già causato e al cui numero gli amanti si uniranno inevitabilmente alla fine dello spettacolo. Il corpo di ballo simboleggia le vittime della faida che sono già morte mentre Roméo e Juliette rappresentano le vittime che devono ancora venire. Tuttavia, oltre a *Körper e Dialoge '99/II – Jüdisches Museum*, una configurazione di corpi simile si trova anche in *Medea* (Fig. 4.20), confermando l'abitudine dei Waltz di riprendere immagini coreografiche sperimentate in altri contesti.

Dopo la scena del muro, tutti i ballerini dell'ensemble lasciano Roméo solo sul palco, prima che Juliette lo raggiunga rapidamente, mentre l'orchestra e il coro intonano per la prima volta il tema dell'amore (p. 19 sistema 2) raccontando la dichiarazione amorosa di Roméo a Juliette. Gli amanti corrono l'uno nelle braccia dell'altra e si impegnano in un intricato sollevamento rotatorio, dando avvio al tipo di contatto che è stato denominato «contatto amoroso». Juliette inarca la gamba sinistra dietro di lei e

---

<sup>340</sup> KELLERMANN, *Dramaturgies of Love in Romeo and Juliet* cit., pp. 144-146 («The most explicit one suggests that the body wall in the centre symbolises both the lovers' spatial and social separation and the obstacles that their relationship will have to overcome – a reading also supported by the musical accompaniment of the scene. As the formation is created, a choir laments Roméo's premature departure from Juliette at the Capulet ball – “Hélas ! et Roméo soupire. / Car il a dû quitter Juliette !” [...]. Another interpretative option opens up by placing the scene within the larger context of Waltz's oeuvre. A strikingly similar formation to the body wall in *Roméo et Juliette* is featured in her earlier creations *Körper* and *Dialoge '99/II-Jüdisches Museum*, the latter of which had served as a preparatory study to the former. *Dialoge* had marked a performative installation of the newly built, still empty Jewish Museum in Berlin and thus an engagement with the architectural building as a hallmark of Jewish history in Germany through the dancers' physical bodies. Considering the legacy of the Holocaust as a connecting thread between German Jewish history, the alignment of multiple bodies lying on top of each other – barely clad and thus exposed in their vulnerable physicality – is highly evocative of photographs showing corpse piles in concentration camps during the Second World War [...]).»).

afferra la caviglia sinistra con la mano sinistra. La testa di Roméo entra nello spazio negativo circolare creato dalle estremità di Juliette, e solleva la ballerina attraverso un punto di contatto tra la spalla destra di lui e quella sinistra di lei. Successivamente, Roméo esegue due *tours* mentre trasporta Juliette con la propria parte superiore del corpo. Quindi riporta Juliette sulla piattaforma. Mentre lei mantiene il contatto tra la mano e la caviglia, Roméo si ripositiona con la schiena rivolta verso Juliette ed estende il braccio destro nello spazio circolare tra le estremità di Juliette, creando un nuovo punto di contatto tra le loro braccia che gli permette di eseguire un altro sollevamento rotatorio. Dopodiché, Roméo entra nel cerchio formato dal braccio e dalla gamba di Juliette con tutta la parte superiore del corpo e, sollevando la ballerina, compie un altro giro su stesso – il corpo di Juliette e il gesto di Roméo ricordano l'azione rotatoria che compie l'hula hop attorno al bacino. Mentre il tema dell'amore volge al termine, Juliette scioglie il legame tra la sua mano e la caviglia. Si lascia cadere all'indietro contro Roméo dietro di lei, allungando le braccia e stringendo le mani dietro al suo collo. Roméo ruota nuovamente un paio di volte, facendo oscillare Juliette con sé, prima che lei perda la presa sul suo collo e i due escano di scena. Secondo Kellerman,

Questo breve episodio è emblematico del concetto di contatto ballettistico in quanto mette in mostra la rappresentazione coreografica dell'amore di Waltz come una fusione di principi classici e non classici. Da un lato, i movimenti di Juliette che si protende verso Roméo ricordano lo "svenimento", [...], che descrive in modo stereotipato i momenti di amore romantico nei balletti classici come *Roméo et Juliette*. Il momento è anche conforme alla convenzionale visione eteronormativa del balletto, in cui di solito è la donna a svenire, mentre l'uomo la sostiene. Sebbene questo episodio di *Roméo et Juliette* di Waltz soddisfi la definizione di svenimento come momento di appoggio sostenuto, utilizza tecniche di contatto per stabilire una relazione fisica tra i due aspetti, l'appoggio e il sostegno. Anziché limitarsi a sostenere e sollevare Juliette tenendola per la vita, Roméo crea insieme a lei dei punti di contatto fisico, in particolare attraverso le spalle e le braccia, che consentono ai loro slanci corporei individuali di fondersi per creare un movimento condiviso. L'incontro degli amanti sviluppa così ulteriormente la tecnica vista in precedenza nella formazione di appoggio del *Corps de Ballet*, in cui i corpi si sostengono e si appoggiano armoniosamente l'uno

all'altro, [...]. In questo modo, l'incontro anticipa anche il più ampio incontro degli amanti nel loro successivo *pas de deux* [...].<sup>341</sup>

Il duetto coreografico di Roméo e Juliette rappresenta appieno un esempio del principio alla base della CI nella danza, definito da Novack come «il dialogo sincero e intimo di due persone attraverso l'interazione dei loro corpi, in cooperazione con le leggi della fisica».<sup>342</sup> In particolare, la collaborazione con le leggi fisiche emerge dal fatto che l'azione coreografica attribuisce pari importanza sia agli arti dei due ballerini sia ai loro busti e alle parti superiori del corpo, come il collo e le spalle. L'attenzione alle parti interne del corpo, più che alle braccia e alle gambe, caratterizza, come si è visto, la CI. Nell'incontro tra gli amanti – così come nel loro successivo *pas de deux* nella Scène d'amour – entrambe le aree corporee, interne ed esterne, concorrono a generare un movimento che non mira a simulare la leggerezza o l'assenza di peso, ma al contrario mostra due personaggi che accettano e valorizzano la gravità che agisce sui loro corpi. Se nel balletto classico l'enfasi è spesso sull'evasione apparente dal peso, in questo balletto contemporaneo il peso viene riconosciuto e persino celebrato.

Sulle Strophes intonate dal mezzosoprano e accompagnate dall'arpa (p. 20 sistema 1), il corpo di ballo entra in scena creando costellazioni di corpi in continua evoluzione: da piccoli duetti coreografici a formazioni più grandi che coinvolgono l'intero gruppo. Il disegno luci illumina in modo uniforme l'intero palcoscenico, completando una transizione cromatica generale che trasforma la tonalità del bianco da fredda a calda. Mentre nella scena iniziale i danzatori eseguivano prevalentemente

---

<sup>341</sup> *Ivi*, pp. 147-148 («This brief episode is emblematic of the concept of balletic contact in that it showcases Waltz's choreographic representation of love as a blending of classical and non-classical principles. On one side Juliette's leaning motions towards Roméo is reminiscent of the "swoon", [...], which stereotypically depicts moments of romantic love in classical story ballets such as *Romeo and Juliet*. The moment also complies with the conventional heteronormative gendering of the balletic swoon in which it is usually the woman who is swooning, while the man is supporting her. While this episode in Waltz's Roméo et Juliette fulfils the definition of the swoon as a moment of supported leaning, it uses Contact techniques to establish a physical relationship between the two aspects, leaning and supporting. Rather than having Roméo simply hold Juliette's upper body around her waist in order to support and lift her, the two jointly create points of physical between themselves – particularly through their shoulders and upper arms – that allow their individual body momentums to blend together to create a shared movement. The lovers' encounter thus develops further the technique previously seen in the leaning formation of the *Corps de Ballet* as bodies harmoniously supporting and being supported by one another, [...]. In doing so, this encounter also anticipates the lovers' more extensive meeting in their later *Pas de deux* [...])»).

<sup>342</sup> NOVACK, *Sharing the Dance* cit., p. 141.

movimenti bruschi, veloci, lineari o angolari – qualità di movimento legate al combattimento – le loro interazioni nelle Strophes sono decisamente non aggressive, ma delicate, fluide, arrotondate, mentre il contralto canta l’indimenticabile e indescrivibile slancio del primo amore immortalato da Shakespeare. Invece di duellare coreograficamente, i ballerini si appoggiano e si sostengono a vicenda, in un movimento fluido ed equilibrato in cui anche le donne sollevano gli uomini – come avviene nella contact improvisation. Durante tale coreografia d’insieme, viene richiamata più volte, anche se in diverse conformazioni, la posa di cooperazione umana descritta precedentemente (Fig. 4.9).

Al minuto 18:30 della registrazione video fa il suo ingresso in scena il tenore (p. 23 sistema 2), vestito con camicia e pantaloni neri. Ha così inizio il Récitatif et Scherzetto, nel quale il cantante invoca la reine Mab, anticipando il successivo movimento strumentale, La reine Mab, ou la Fée des songes.

TÉNOR SOLO ET PETIT CHŒR

Bientôt de Roméo la pâle rêverie  
met tous ses amis en gaieté.

TENORE SOLO E CORO

Ben presto la pallida fantasticheria di Romeo  
Infonde letizia in tutti i suoi amici.

TÉNOR

« Mon cher, dit l’élégant Mercutio, je parie  
Que la reine Mab t’aura visité !»

TENORE

«Mio caro», dice l’elegante Mercuzio,  
«scommetto  
Che ti ha fatto visita la regina Mab!»

TÉNOR SOLO ET CHŒR

Mab ! la messagère  
Fluette et légère,  
Elle a pour char une coque de noix  
Que l’écureuil a façonnée ;  
Les doigts de l’araignée  
Ont filé ses harnois.  
Durant les nuits, la fée,  
En ce mince équipage,  
Galope follement dans le cerveau d’un page

TENORE SOLO E CORO

Mab, la messaggera  
Delicata e leggera,  
Ha per carrozza un guscio di noce  
Che lo scoiattolo ha lavorato:  
Le zampe del ragno  
Hanno filato i suoi finimenti.  
Durante le notti,  
La fata, con questo minuscolo equipaggio,  
Galoppa follemente nel cervello di un paggio

|  |  |
|--|--|
| Qui rêve espiègle tour                     | Che sogna tiri birboni                 |
| Ou molle sérénade                          | O una tenera serenata                  |
| Au clair de lune sous la tour.             | Al chiaro di luna, sotto la torre.     |
| En poursuivant sa promenade                | Proseguendo la sua passeggiata         |
| La petite reine s'abat                     | La piccola regina piomba               |
| Sur le col bronzé d'un soldat.             | Sul collo abbronzato di un soldato.    |
| Il rêve canonnades                         | Egli sogna cannonate                   |
| Et vives estocades,                        | E belle stoccate,                      |
| Le tambour, la trompette :                 | Il tamburo, la tromba!                 |
| Il s'éveille et d'abord                    | Si sveglia, e subito                   |
| Jure et prie en jurant toujours,           | Imprecando, e prega sempre imprecando, |
| Puis se rendort                            | Poi si riaddormenta,                   |
| Et ronfle avec ses camarades.              | E russa insieme ai suoi compagni.      |
| C'est Mab qui faisait tout ce bacchanal.   | E Mab che faceva tutto quel chiasso.   |
| C'est elle encore qui dans un rêve habille | E ancora lei che in un sogno riveste   |
| La jeune fille                             | La fanciulla                           |
| Et la ramène au bal.                       | E la conduce al ballo.                 |
| Mais le coq chante, le jour brille,        | Ma il gallo canta, splende il giorno:  |
| Mab fuit comme un éclair                   | Mab fugge come un lampo                |
| Dans l'air.                                | Nell'aria. <sup>343</sup>              |

Alla musica brillante dello Scherzetto che accompagna la voce del tenore e del coro corrisponde una danza altrettanto vivace del corpo di ballo e dei due protagonisti, creando una relazione coreo-musicale di tipo *ritmico*. L'allegria della scena si dissolve progressivamente per lasciare spazio al n. 2 Roméo seul – Tristesse. In questo momento Roméo rimane l'unica presenza in scena e dà avvio a un assolo coreografico. Verso la conclusione della sequenza si aggiungono due danzatori, che possono essere interpretati come personificazioni dei personaggi di Mercuzio e Benvolio. Come nella tragedia di Shakespeare, infatti, i due amici accompagnano Roméo alla festa dei Capulets, evocata musicalmente dall'allegro motivo delle terzine di croma, croma puntata e semicroma suonato dagli archi nel movimento strumentale Bruits lointains de Concert et de Bal (p. 35 sistema 2). A questo breve motivo iniziale corrispondono dei piccoli saltelli di Roméo e dei due danzatori, segnando una relazione coreo-musicale di tipo *ritmico*.

---

<sup>343</sup> *Roméo et Juliette* cit., pp. 9-10.

Entra quindi il resto del corpo di ballo insieme a Juliette, ora vestiti con i costumi da ballo descritti nella Tabella 4.4. Sull'assolo dell'oboe (*Larghetto espressivo*, p. 36 sistema 2), tutti i danzatori – compresi Roméo e Juliette – si dispongono l'uno accanto all'altro davanti alla piattaforma, con i corpi rivolti verso il pubblico. Un cambiamento nell'illuminazione sottolinea questo momento, concentrando la luce nella parte anteriore del palcoscenico (Fig. 4.21). Una volta assunta la disposizione, prende avvio un'energica sequenza pantomimica durante la quale i danzatori mimano l'atto di banchettare. Ciò che si verifica sul piano coreo-musicale corrisponde a quanto Stephanie Jordan definisce “contrappunto”. A livello musicale emerge la melodia dell'oboe, costruito su valori lunghi – minime e semiminime legate – che delineano una linea espressiva distesa. Meno percepibili, poiché eseguite in pianissimo, sono invece le sestine di semicrome pizzicate dai violoncelli, che accompagnano la linea dell'oboe. La vivace pantomima dei danzatori, con i rapidi gesti che mimano l'atto di un'“abbuffata” durante il banchetto, mette in evidenza proprio queste sestine di semicrome, discostandosi dal carattere cantabile del solo dell'oboe. In questo modo, così come Jordan intende il contrappunto, l'attenzione percettiva dello spettatore viene orientata selettivamente verso alcuni aspetti del materiale musicale, a scapito di altri. Da questa dimensione collettiva emergono per due volte Roméo e Juliette: come se si scorgessero per la prima volta, i due si distaccano momentaneamente dal gruppo, ignorando ciò che accade attorno a loro. In entrambe le occasioni, tuttavia, due danzatori li riconducono simbolicamente al “banchetto”. La coreografia di Sasha Waltz richiama in questo modo il primo incontro tra i due amanti nella tragedia shakespeariana. Quando i loro sguardi si incrociano nuovamente, Roméo e Juliette si allontanano definitivamente dal gruppo, isolandosi. Juliette accarezza Roméo con un gesto di estrema dolcezza, al quale egli risponde ricambiando il gesto. Sull'Allegro successivo, N. 2 Grand Fête chez Capulet (minuto 27:42), tutti i danzatori salgono sulla piattaforma e si dispongono in coppie uomo-donna, dando avvio a una danza con gli stessi movimenti eseguita all'unisono. L'illuminazione assume ora una dominante rosata e calda, alla quale si affiancano accenti più freddi provenienti dalle luci di taglio, impiegate per esaltare la superficie metallizzata dei costumi dei danzatori. Le coppie si abbracciano, quindi i ballerini inclinano lateralmente le relative partner (*side dip*); successivamente ruotano su sé stessi verso il lato opposto, sollevando e trascinando con sé le ballerine. In seguito sono le

danzatrici a sostenere i propri partner, sollevandoli sul fianco sinistro mentre, attraverso una rotazione, entrambi cambiano lato. La sequenza viene ripetuta quattro volte. La coreografia prosegue sviluppando e variando questi stessi elementi. In un secondo momento, Roméo e Giuliette si isolano nuovamente, scendendo dalla piattaforma. I due avvicinano lentamente le mani fino a toccarsi palmo contro palmo, gesto che richiama il celebre dialogo del loro primo incontro nella tragedia shakespeariana:

ROMEO

If I profane with my unworhiest hand

This holy shrine, the gentle sin is this:

My lips, two blushing pilgrims, ready stand

To smooth that rough touch with a tender  
kiss.

JULIET

Good pilgrim, you do wrong your hand too  
much,

Which mannerly devotion shows in this;

For saints have hands that pilgrims' hands do  
touch,

And palm to palm is holy palmers' kiss.

ROMEO

Have not saints lips, and holy palmers too?

JULIET

Ay, pilgrim, lips that they must use in pray'r.

ROMEO

ROMEO

Se credete che io profani con la mano più  
indegna

questa sacra reliquia (peccato degli umili, del  
resto),

le mie labbra rosse come due timidi  
pellegrini cercheranno

di rendere morbido l'aspro contatto con un  
tenero bacio.

GIULIETTA

Buon pellegrino, voi fate un grave torto  
alla vostra mano, che non ha fatto altro  
che dimostrare un'umile devozione.

Anche i santi hanno le mani, e le mani  
dei pellegrini le toccano; palma contro  
palma:

infatti è questo il bacio sacro dei palmieri.

ROMEO

Ma i santi e i palmieri non hanno labbra?

GIULIETTA

Sì, pellegrino, labbra che servono per la  
preghiera.

ROMEO

|   |   |
|---|---|
| <p>O, then, dear saint, let lips do what hands do!<br/> They pray; grant thou, lest faith turn to<br/> despair.</p> | <p>Oh, allora, dolce santa, lascia che le tue<br/> labbra<br/> facciano come le tue mani; esse pregano, tu<br/> esaudiscile,<br/> in modo che la fede non si muti in<br/> disperazione.</p> |
|---|---|

JULIET

Saints do not move, though grant for prayers'  
sake.

GIULIETTA

I santi non si muovono, eppure  
esaudiscono coloro che li pregano.

ROMEO

Then move not while my prayer's effect I  
take.

Thus from my lips, by thine my sin is purg'd.  
[*Kisses her*]

ROMEO

Allora non muoverti, così la mia preghiera  
sarà esaudita. [*La bacia*] Ecco, le tue labbra  
hanno tolto il peccato dalle mie.<sup>344</sup>

Verso la conclusione della scena della festa, l'intero corpo di ballo – inclusi i due protagonisti – comincia a muoversi con andature instabili, come se fosse alticcio dopo i festeggiamenti: i danzatori perdono l'equilibrio e vengono sostenuti da altri ballerini. La danza si conclude quindi con le coppie ancora unite, ma visibilmente provate dall'ebbrezza del banchetto.

Il buio segna la fine del movimento e l'inizio del n. 3 Adagio (Nuit sereine – Le jardin de Capulets, silencieux et désert – Les jeunes Capulets, sortant de la fête, passent en chantant des réminiscences de la musique du bal). Tutto il corpo di ballo lascia la scena, e rimane soltanto Juliette, seduta sul lato posteriore destro della piattaforma con le gambe a penzoloni e le spalle rivolte al pubblico. Un fascio in controluce la illumina nell'oscurità. Juliette si spoglia dell'ingombrante tutù indossato durante la festa e si sdraia, immersa nella propria solitudine, mentre fuori scena il coro intona «Ohé, Capulets ! Bonsoir, bonsoir !» (Ehi, Capuleti! Buona sera, buona sera!).<sup>345</sup> Poco dopo

---

<sup>344</sup> WILLIAM SHAKESPEARE, *Romeo e Giulietta*, traduzione di SALVATORE QUASIMODO, Mondadori, Trento, 2001, pp. 58-61.

<sup>345</sup> *Roméo et Juliette* cit., p. 10.

appare Roméo sul lato opposto della piattaforma – quello anteriore sinistro – che osserva l’orizzonte con aria assorta prima di sdraiarsi a terra, in posizione speculare rispetto a Juliette. All’inizio del N. 3 Scène d’amour (p. 79 sistema 1), i due ballerini, ancora collocati sui lati opposti della piattaforma, ruotano i corpi e sollevano lo sguardo, creando un primo contatto attraverso gli occhi. Juliette indossa un morbido abito color carne dal taglio imperiale – abito che le è stato posto affianco, mentre era seduta – mentre Roméo indossa pantaloni e maglietta a maniche corte grigio-azzurri (Tab. 4.4). I due si alzano e si avvicinano lentamente, dando avvio al *pas de deux*, caratterizzato da un contatto quasi costante tra i corpi dei due amanti. Nel frattempo l’illuminazione, contraddistinta da una dominante fredda, si intensifica leggermente pur mantenendosi su livelli contenuti; le luci di taglio contribuiscono in particolare a mettere in risalto i corpi dei danzatori attraverso un marcato effetto di contrasto. La coreografia incorpora diversi sollevamenti che richiamano i principi della contact improvisation, come sottolineato da Jonas Kellerman. In un sollevamento ad esempio, Roméo solleva Juliette, tenendole la parte superiore del corpo sotto il braccio sinistro, mentre lei si aggrappa al suo torace con il braccio destro per avere un sostegno maggiore. Entrambi i ballerini si tengono reciprocamente il busto dell’altro, sottolineando così la fiducia reciproca del momento. Poco dopo, Roméo solleva Juliette creando un punto di contatto tra il suo busto e la sua spalla, incarnando perfettamente i principi postmoderni della CI (Fig. 4.22). In un altro momento, Juliette solleva addirittura tutto il corpo di Roméo a testa in giù, mentre l’uomo si aggrappa alle gambe di Juliette per sostenersi (Fig. 4.23). Sebbene questi momenti costituiscano un’eccezione all’interno di un duetto in cui è prevalentemente il ballerino a sostenere la partner, essi suggeriscono comunque la reciprocità della relazione tra i due amanti: Juliette, infatti, è rappresentata come pienamente capace di assumere il controllo della relazione tanto quanto Roméo. Al minuto 46:19, verso la fine della Scène d’amour, i due ballerini riprendono le tre posizioni che avevano presentato nel *pas de deux* del *Prologue*, in cui Roméo entra nello spazio vuoto circolare creato dal corpo e dagli arti di Juliette. Gli ultimi abbracci e baci fugaci suggeriscono che l’incontro d’amore notturno tra i due amanti è giunto al termine.

Al termine della Scène d’amour, la pedana superiore viene sollevata per evocare la scena del balcone (Fig. 4.3). Juliette si trova sulla piattaforma rialzata, mentre Roméo

rimane su quella inferiore. Il danzatore si protende verso di lei, mentre Juliette gli porge un piede: è l'unica parte del corpo attraverso cui i due possono stabilire un contatto, dopo l'intenso duetto fondato sull'abbraccio. Juliette lascia quindi la scena, e Roméo si accascia sotto la piattaforma, come se si trovasse all'interno di una grotta, abbandonandosi al sonno. Questo passaggio segna l'inizio del movimento strumentale *La reine Mab, ou la Fée des songes* (p. 103). Il cambiamento dell'illuminazione trasporta immediatamente lo spettatore in una dimensione onirica (Fig. 4.4). Un'intensa luce di taglio, fredda e proveniente da destra, non solo mette in risalto i corpi dei danzatori, ma illumina per riflesso anche la parte inferiore della piattaforma rialzata, generando l'impressione di uno spazio simile a una fredda cavità. Due danzatori a torso nudo e pantaloni neri entrano correndo in scena e si arrestano accanto a Roméo, ancora addormentato. I due eseguono un breve duetto coreografico in sintonia con la vivace figurazione delle terzine di croma degli archi, arrestandosi in posizione eretta con i busti piegati in un *cambré en arrière*. Poco dopo entrano, attraversando la scena da sinistra a destra, tre ballerine in abiti neri (Tab. 4.4) che avanzano con bizzarri saltelli sulle mezze punte, seguendo il ritmo incalzante degli archi (relazione coreo-musicale di tipo *ritmico*). Roméo si risveglia e comincia a muoversi in questo universo fantastico; sale sulla piattaforma rialzata e, poco dopo, due ballerine conducono in scena Juliette, vestita con un voluminoso tutù bianco. Roméo la solleva afferrandola sotto le ascelle, mentre Juliette alza e piega le gambe nell'aria, muovendo polsi e piedi con gesti giocosi. L'intera sequenza coreografica è caratterizzata da movimenti bizzarri e leggeri che accentuano la dimensione fantastica della scena. Al minuto 54:13 della registrazione video appare sulla piattaforma il danzatore che impersona Frère Laurent. Davanti a lui si trovano Roméo e Juliette. Sul solo del corno inglese (p.115 sistema 2), il frate solleva entrambi – Roméo con un braccio e Juliette con l'altro – compiendo una rotazione su sé stesso, quindi li posa a terra e unisce le loro mani, celebrando simbolicamente il matrimonio. L'unione dei due amanti avviene dunque nella notte, animata da creature oniriche. Si tratta dell'unico momento possibile per rappresentare questa azione, poiché dalla scena della reine Mab si passa immediatamente al N. 5 Convoi funèbre de Juliette. Verso la conclusione della scena, la piattaforma superiore si solleva fino a formare un muro. Juliette, illuminata lateralmente, proietta una grande ombra sulla superficie. Poco dopo dall'alto del muro comincia a colare un liquido nero (Fig. 4.5). Juliette esce e

rientra in scena con un dito tinto del liquido nero, e lo trascina sul viso, sul collo e sul braccio. Poco dopo barcolla e cade, segno che il filtro che assunto ha fatto effetto; un danzatore la trascina quindi fuori dalla scena.

Durante la lunga pausa musicale che Sasha Waltz inserisce tra *La reine Mab* e il *Convoi funèbre de Juliette*, la scena si svuota e Roméo entra da dietro il muro formato dalla piattaforma. È a torso nudo, con un lungo trench nero aperto e pantaloni neri. Nel silenzio assoluto, tenta ripetutamente di arrampicarsi sulla parete per raggiungerne la sommità, ma ogni volta scivola (Fig. 4.5). Questo gesto può essere interpretato come un segno dell'impossibilità di ricongiungersi con l'amata, che Roméo crede ormai morta. Dopo diversi tentativi falliti, il danzatore dà inizio a un assolo eseguito nel silenzio: gli unici suoni percepibili sono il suo respiro e il rumore del corpo contro la scenografia. La scena può essere messa in relazione con il momento della tragedia shakespeariana in cui Romeo apprende da Balthasar la morte di Juliette (atto V, scena I). In Shakespeare, la reazione del giovane è immediata e priva di elaborazioni liriche: Romeo pensa immediatamente al proprio suicidio.

*Enter Romeo's man* BALTHASAR

*Entra* BALDASSARRE

[ROMEO]

News from Verona! How now, Balthasar?  
Dost thou not bring me letters from the  
friar?

How doth my lady? Is my father well?

How fares my Juliet? That I ask again,

For nothing can be ill if she be well.

MAN

Then she is well, and nothing can be ill.

[ROMEO]

Notizie da Verona! Ebbene, Baldassarre,  
non mi porti lettere del frate?

Che cosa fa la mia donna? Mio padre sta  
bene?

Come sta la mia Giulietta? Te lo chiedo di  
nuovo,

perché nulla va male quando Giulietta sta  
bene.

BALDASSARRE

Allora Giulietta sta bene, e nulla può  
andare male.

Her body sleeps in Capel's monument,  
And her immortal part with angels lives.  
I saw her laid low in her kindred's vault

And presently took post to tell it you.  
O, pardon me for bringing these ill news,  
Since you did leave it for my office, sir.

ROMEO

Is it e'en so? Then I defy you, stars!  
Thou knowest my lodging. Get me ink and  
paper  
And hire posthorses. I will hence to-night.

MAN

I do beseech you, sir, have patience.  
Your looks are pale and wild and do import  
Some misadventure.

ROMEO

Tush, thou art deceivd.  
Leave me and do the thing I bid thee do.  
Hast thou no letters to me from the friar?

MAN

No, my good lord.

ROMEO

No matter. Get thee gone  
And hire those horses. I'll be with thee  
straight.

*Exit* BALTHASAR

Il suo corpo riposa nella tomba dei Capuleti  
e la sua parte immortale vive con gli angeli.  
Io la vidi distesa nella tomba, e subito mi  
misi in cammino

per venirvelo a dire. Oh, perdonatemi  
se vi dico tristi cose, mio signore; ma mi  
avevate lasciato  
a Verona per darvi notizie.

ROMEO

È davvero così? E allora, vi sfido, o stelle.  
Tu sai dove abito; portami carta e  
inchiostro  
e noleggia dei cavalli di posta. Partirò  
stanotte.

BALDASSARRE

Vi scongiuro, signore, calmatevi.  
Siete così pallido e stravolto  
che temo qualche vostro atto disperato.

ROMEO

Sbagli; lasciami e fa ciò che ti ho chiesto.  
Non hai lettere del frate per me?

BALDASSARRE

No, mio buon signore.

ROMEO

Non importa.  
Va', e noleggia i cavalli. Io verrò subito.

BALDASSARRE *esce*

|   |   |
|---|---|
| Well, Juliet, I will lie with thee to-night.    | Allora, Giulietta, stanotte dormirò con te.             |
| Let's see for means. O mischief, thou art swift | Vediamo come! O morte, come entri rapida <sup>346</sup> |

La separazione da Giulietta priva Romeo della maestria verbale che lo aveva contraddistinto in precedenza. Il linguaggio di Romeo rasenta l'irreale, senza fare alcun riferimento esplicito alla morte di Giulietta fino alla fine, quando ha ottenuto il veleno dallo speziale. Waltz traduce coreograficamente questa perdita della parola poetica attraverso una sequenza priva di accompagnamento musicale, in cui il linguaggio del corpo sostituisce completamente quello verbale e musicale.

Alla conclusione del proprio assolo coreografico, carico di disperazione, il protagonista esce di scena. Al suo posto entrano due danzatori che portano in scena il corpo apparentemente privo di vita di Juliette, vestita di bianco. Con l'inizio della musica prende avvio il N. 5, Convoi funèbre de Juliette (p. 134 sistema 1). Il coro entra dividendosi in due gruppi: uno si dispone alla sinistra della piattaforma, l'altro alla destra. Il disegno luci definisce un'illuminazione generale neutra che valorizza la pedana lasciando evidente, ma in secondo piano, il coro nella zona laterale della scena. Nel frattempo la struttura scenica muta nuovamente configurazione: la parte superiore della piattaforma, precedentemente sollevata, si abbassa sul lato opposto della salita, aprendosi come una sorta di conchiglia. I coristi, caratterizzati da costumi e copricapi bianchi dall'aspetto insolito, incorniciano così lo spazio centrale dell'azione. Juliette viene collocata al centro della pedana bianca e il suo corpo è sostenuto e manipolato dai due danzatori; uno di essi è Frère Laurent, che indossa una gonna-pantalone nero ed è a torso nudo. Dalla sommità della piattaforma fa quindi il suo ingresso il corpo di ballo, anch'esso vestito di bianco, contribuendo a trasformare la scena in un corteo rituale. All'interno della coreografia del gruppo ricorre con insistenza un gesto specifico: i danzatori si dispongono in equilibrio su una sola gamba, eseguendo una sorta di *arabesque*, con il busto inclinato in avanti sulla stessa linea della gamba sollevata e distesa all'indietro (Fig. 4.16). Questo gesto può essere interpretato in diversi modi sul piano simbolico e drammaturgico. Da un lato, la postura inclinata suggerisce un senso

---

<sup>346</sup> SHAKESPEARE, *Romeo e Giulietta* cit., p. 215.

di instabilità e perdita di equilibrio, che riflette lo sconvolgimento collettivo causato dalla morte apparente di Juliette. Dall'altro, la tensione del corpo proteso in avanti, con la gamba estesa all'indietro, richiama visivamente un movimento di caduta trattenuta, come se i corpi fossero sospesi tra la vita e la morte, tra il sostegno e l'abbandono. In questo senso, la posizione può essere letta come una metafora coreografica del lutto, in cui i danzatori sembrano gravare verso il suolo pur continuando a sostenersi. Infine, Juliette viene deposta dai due danzatori all'interno di una cavità rettangolare che emerge dalla piattaforma inferiore, evocando simbolicamente lo spazio della tomba. Il coro e i danzatori si avvicinano quindi al suo corpo e vi pongono alcune pietre sopra, contenute all'interno della cavità (Fig. 4.24). Il gesto produce un rumore di sassi smossi, che si integra con il tessuto sonoro della musica.

Tutti gli interpreti lasciano quindi la scena e fanno il loro ingresso tre danzatori vestiti di nero, ciascuno con due sacchi per mano. I danzatori svuotano i sacchi, colmi di pietre, ricoprendo progressivamente il corpo di Juliette. Con l'inizio della musica del N. 6 *Roméo au tombeau des Capulets*, entra in scena Roméo, vestito come nella sequenza precedente, e si avvicina al corpo inerte dell'amata. L'illuminazione, ottenuta mediante un sagomatore le cui lame sono state regolate in modo da creare un fascio luminoso rettangolare, delimita con precisione i contorni della tomba di Juliette (Fig. 4.25). Roméo mima il gesto di bere una pozione e subito dopo si accascia accanto al corpo di Juliette, che si risveglia inaspettatamente, dando avvio a un ultimo, breve duetto coreografico. La sequenza riprende in gran parte i movimenti già eseguiti dai due amanti nella precedente *Scène d'amour*. Tuttavia, nel riproporre tali gesti, gli effetti del veleno ingerito da Roméo diventano progressivamente più evidenti: la sua postura si fa instabile, i movimenti rallentano e la presa sulla partner si indebolisce. Quando tenta di sollevare Juliette sopra la propria testa, è costretto a deporla nuovamente a terra; poco dopo cade in ginocchio e infine crolla sul pavimento del palcoscenico, mentre Juliette, ancora ignara, assiste impotente. Il duetto ripropone dunque la dinamica amorosa che aveva caratterizzato il loro precedente incontro coreografico, ma evidenziando l'impossibilità della sua piena realizzazione. Il fondamento della loro unione – il sostegno fisico reciproco che definiva il *pas de deux* – si dissolve gradualmente proprio attraverso la ripetizione dei movimenti che avevano originariamente costruito quella

relazione. Roméo non è più in grado di sostenere il corpo di Juliette come aveva fatto in precedenza, e il dialogo fisico tra i due amanti si interrompe irreversibilmente. Infine Roméo, ormai privo di vita, si accascia all'interno della tomba accanto a Juliette. Disperata, la giovane mima il gesto di trafiggersi con un pugnale e si abbandona sul corpo dell'amato. L'ultimo gesto che unisce i due amanti è un abbraccio: un contatto estremo che, da segno di unione vitale, si trasforma ora nell'immagine conclusiva della loro morte condivisa.

Il motivo incalzante degli ottoni introduce quindi il N. 7 Final. Il corpo di ballo e il coro rientrano in scena correndo e dispongono i corpi di Roméo e Juliette l'uno accanto all'altro all'interno della tomba (Fig. 4.26). In questo momento l'illuminazione intensifica la propria funzione drammatica sulla piattaforma, concentrandosi in particolare sull'area in cui giacciono i due protagonisti, mentre le zone periferiche si attenuano, assumendo un maggiore contrasto chiaroscurale. Il coro appare ora diviso secondo i colori dei costumi: il bianco per i Capulets, disposti alla sinistra della piattaforma, e il nero per i Montagus, collocati alla destra. Tale opposizione cromatica richiama quella già presentata nella scena iniziale dei combattimenti. Il corpo di ballo è posizionato sulla piattaforma in gruppi composti da più ballerini. Sebbene i ballerini di ogni gruppo eseguano gli stessi movimenti, non c'è alcun contatto fisico diretto tra loro. In linea con Shakespeare e Berlioz, la mancanza di contatto tra i ballerini e i cori suggerisce che l'ideale di unione incondizionata che gli amanti hanno vissuto fino all'estremo non può ancora essere compreso dal loro ambiente. L'unico elemento di collegamento tra i gruppi disparati – a parte i corpi degli amanti – è Frère Laurent, doppiato dal danzatore, entrambi a torso nudo e pantalone-gonna nero. Il cantante esegue allo stesso tempo del danzatore alcuni movimenti coreografici, creando una dinamica rispecchiante. Nella sua aria, Frère Laurent esorta le due famiglie a porre fine all'odio e a riconciliarsi:

LE PÈRE LAURENCE (Air)

[...]

Capulets ! Montagus ! Venez, voyez, touchez

PADRE LORENZO (Aria)

[...]

Capuleti, Montecchi! Venite, vedete,  
toccate!

|  |  |
|--|--|
| La haine dans vos cœurs, l'injure dans vos bouches ! | L'odio nei vostri cuori, l'ingiuria nelle vostre labbra! |
| De ces pâles amants, barbares, approchez !           | Avvicinatevi, o barbari, a questi pallidi amanti!        |
| Dieu vous punit dans vos tendresse !                 | Dio vi punisce nei vostri affetti più teneri.            |
| Dieu vous punit dans vos tendresses !                | Dio vi punisce nei vostri affetti più teneri.            |
| Ses châtiments, ses foudres vengeresses              | I suoi castighi, le sue folgori vendicatrici             |
| Ont le secret de nos terreurs !                      | Svelano il segreto dei nostri terrori.                   |
| Entendez-vous sa voix qui tonne :                    | Sentite la sua voce che tuona;                           |
| « Pour que là-haut ma vengeance pardonne,            | «Perché lassù la mia vendetta perdoni,                   |
| Oubliez vos propres fureurs !»                       | Dimenticate i vostri furori!» <sup>347</sup>             |

In un primo momento Capulets e Montagus rifiutano la riconciliazione, lamentando le perdite subite – Tebaldo e Paride per i Capulets, Mercuzio e Benvolio per i Montagus. Tuttavia, nuovamente sollecitati dalle parole del frate, decidono infine per accettare la pace. Tale riconciliazione è rappresentata scenicamente attraverso l'avvicinamento dei due gruppi sulla piattaforma: i cantanti dei due cori si incontrano al centro del palcoscenico e si abbracciano, mentre i Capulets invitano i Montagus a raggiungere il loro lato della scena. Parallelamente a questa riappacificazione collettiva, un danzatore e una danzatrice avanzano verso il centro della piattaforma, collocandosi dietro i corpi degli amanti. I due stabiliscono un contatto fisico simile a quello già visto nell'Introduction e nella Scène d'amour. Il breve duetto che ne deriva riprende alcuni dei movimenti di sostegno reciproco osservati nelle sequenze precedenti. In tal modo la coreografia segna un superamento della precedente assenza di contatto nel corpo di ballo e un ritorno ai principi che avevano definito il linguaggio corporeo dei protagonisti: contatto, sostegno e interrelazione tra corpi in movimento. Lo spettacolo si conclude sulle parole con cui le due famiglie giurano la propria riconciliazione.

---

<sup>347</sup> *Roméo et Juliette* cit., p. 13.



## Conclusioni

Ciò che la presente ricerca ha inteso indagare è il peculiare modo in cui Sasha Waltz concepisce il dispositivo operistico. Attraverso l'analisi delle tre *choreographische Opern* emerge con chiarezza quanto anticipato in apertura di questo lavoro: Waltz elabora una profonda riscrittura del rapporto tra musica, movimento e spazio scenico all'interno dell'opera. In tale prospettiva, la danza cessa di occupare un ruolo accessorio o decorativo e si configura, piuttosto, come linguaggio strutturante dell'azione scenica. Nelle opere coreografiche di Waltz si assiste al superamento della tradizionale dicotomia tra cantante – deputato all'interpretazione vocale – e danzatore – incaricato dell'interpretazione fisica. Tale distinzione viene progressivamente dissolta a favore di una pratica scenica condivisa, in cui tutti i performer partecipano in modo pieno e consapevole alla costruzione coreografica. Alcune richieste coreografiche avanzate da Waltz risultano inoltre particolarmente complesse per i cantanti, i quali sono già impegnati in un'azione performativa – quella vocale – che comporta di per sé un elevato grado di controllo tecnico e consapevolezza corporea. L'atto del canto lirico implica infatti una gestione estremamente precisa della respirazione, del sostegno diaframmatico, della proiezione del suono e dell'equilibrio posturale; elementi che possono essere facilmente compromessi da movimenti non funzionali o da posizioni corporee non adeguate. Alla luce di ciò, l'integrazione di una componente coreografica strutturata, come avviene nelle pratiche di Waltz, introduce un ulteriore livello di complessità, richiedendo ai cantanti di conciliare esigenze vocali e fisiche spesso divergenti. A questo proposito, la mia esperienza diretta in ambito registico operistico mi ha consentito di osservare come non tutti i cantanti lirici siano disposti ad aderire a richieste performative che implicano movimenti o condizioni potenzialmente sfavorevoli alla resa vocale. Le regie d'opera, infatti, tengono tradizionalmente conto di specifici vincoli: tra questi, la necessità per il cantante di mantenere un costante contatto visivo con il direttore d'orchestra; l'esigenza di orientare il corpo in modo tale da favorire la proiezione del suono verso la sala; nonché la tendenza a evitare azioni sceniche che interferiscano con la stabilità respiratoria, ad esempio i movimenti eccessivamente dinamici o posture compresse.

Per tali ragioni, appare particolarmente significativa la straordinaria disponibilità dei cantanti nel farsi interpreti delle indicazioni coreografiche di Waltz all'interno dei suoi spettacoli. Questa dinamica risulta evidente già considerando le tre opere analizzate nel presente elaborato. In *Medea*, ad esempio, Caroline Stein viene sollevata sulle spalle di un danzatore nel momento in cui esegue degli intervalli estremamente ampi nel registro sovracuto, sulle parole «Bedeutet dieser Leib / Dir nichts mehr Willst du mein Blut trinken Jason» (Fig. 2.1). In un altro passaggio, la cantante scaraventa a terra alcuni danzatori, immersa nella furia generata dal tradimento di Giasone, mostrando una combinazione di intensità vocale ed espressività fisica straordinariamente impegnativa. Un ulteriore momento di grande impatto si verifica quando due danzatori la sollevano usandone l'abito come un supporto, e Medea, capovolta, traccia un cerchio sul pavimento con un gessetto (Fig. 2.10). In questa scena, sebbene non intervenga il canto, ma la voce parlata, la posizione assunta dalla cantante richiede in qualunque caso un complesso controllo corporeo. Senza alcun dubbio, l'opera in cui questa interazione tra canto e movimento raggiunge il massimo livello di complessità è *Matsukaze*. In questa produzione, Barbara Hannigan, nel ruolo di Matsukaze, e Charlotte Hellekant, in quello di Murasame, mostrano pienamente la loro prestanza fisica, oltre che canora. Le due interpreti entrano in scena imbraccate, scendendo dall'alto del palco e arrampicandosi sull'installazione di fili ideata da Chiharu Shiota (Fig. 3.12). Durante l'intera Scena II. Salz, esse interagiscono costantemente con l'installazione mentre cantano, alternando discese e risalite, in un movimento scenico continuo e complesso. Particolarmente significativa è la performance di Hannigan, la cui straordinaria capacità fisica emerge soprattutto nei duetti coreografici con Orlando Rodriguez, in cui la cantante viene sollevata in prese complesse e partecipa attivamente alla costruzione coreografica. In questo spettacolo, Waltz richiede inoltre al coro, già impegnato nella coreografia, di suonare in scena i *fūrin*, integrando così la componente strumentale a quella scenica. Come già osservato, in *Roméo et Juliette* Waltz ha ammesso di aver incontrato maggiori difficoltà nell'integrare la componente vocale – sia del coro sia dei solisti – con il corpo di ballo dell'Opéra di Parigi, considerando che la produzione contava complessivamente di circa un centinaio di interpreti. In questo spettacolo, il coro partecipa a movimenti coreografici più contenuti, mentre è il cantante nel ruolo di Frère Laurent, interpretato da Nicolas Cavallier, a intervenire in maniera significativa: nella scena finale, egli

prende parte attivamente alla coreografia, instaurando un rapporto diretto con il proprio “doppio” danzante. La peculiare disponibilità dei cantanti nelle *choreographische Opern* di Waltz risulta talmente centrale da indurre la coreografa a richiedere gli stessi interpreti vocali in più produzioni. Barbara Hannigan, ad esempio, aveva già preso parte a *Passion* (2010), in cui, insieme a Georg Nigl, partecipava attivamente alla costruzione coreografica dello spettacolo. Nigl viene successivamente riconfermato da Waltz per *Orfeo* (2014) e per *St. John Passion* (2024), ricoprendo rispettivamente il ruolo di Orfeo e Pilatus. Allo stesso modo, Charlotte Hellekant ritorna a collaborare con la coreografa nel ruolo della Messaggera in *Orfeo*. Tali scelte testimoniano la pratica consolidata di Waltz di lavorare con interpreti ricorrenti, tra cui i membri della sua compagnia, al fine di sviluppare un linguaggio performativo solido e continuativo.

Come già accennato nel Capitolo 1, Sasha Waltz si spinge ulteriormente oltre nelle sue regie operistiche, arrivando a estendere – seppur in misura marginale – la pratica del canto anche ai danzatori della propria compagnia, come avviene in *Orfeo*. Nella stessa opera, così come in *Passion*, la coreografa sceglie inoltre di collocare i musicisti in scena, rendendoli parte integrante e inscindibile dello spazio performativo. Si è osservato come la scenografia rivesta un ruolo fondamentale nel lavoro di Waltz: nelle *choreographische Opern*, essa contribuisce alla costruzione di una vera e propria opera d’arte totale, interagendo attivamente con gli altri elementi dello spettacolo e influenzando in modo diretto i movimenti dei performer. Questo aspetto emerge con particolare evidenza in *Matsukaze* e in *Roméo et Juliette*, dove l’impianto scenografico condiziona e struttura l’azione coreografica; risulta invece meno marcato in *Medea*, caratterizzata da una scenografia volutamente più essenziale. Un elemento ricorrente nella poetica di Sasha Waltz è inoltre la tendenza a rielaborare e riattivare materiali già sperimentati in lavori precedenti. Tale dinamica emerge con particolare evidenza da un confronto tra *Medea* e *Roméo et Juliette*, realizzate a distanza di pochi mesi. In *Roméo et Juliette*, infatti, si riscontrano qualità di movimento già presenti in *Medea*: ad esempio, nel N. 1 Introduction, durante la scena dei combattimenti, due danzatori si fronteggiano utilizzando il capo come strumento di confronto fisico, evocando l’immagine di due arieti in lotta. Una dinamica analoga si ritrova all’inizio di *Medea*, dove due danzatori, in posizione quadrupedica, muovono la testa nello spazio con una

qualità animalesca, per poi dar vita a un duetto coreografico che oscilla tra la dimensione del combattimento e quella di un rituale di accoppiamento. Allo stesso modo, in *Roméo et Juliette* ricorre la disposizione dei corpi dei danzatori ammassati gli uni sugli altri fino a formare una sorta di muro (Fig. 4.20), immagine già presente in *Medea* (Fig. 4.20) e rintracciabile anche in lavori precedenti come *Körper* (2000) e *Dialoge '99/II – Jüdisches Museum* (1999) (Fig. 4.19). Un'ulteriore analogia tra *Medea* e *Körper* riguarda la presenza di piccoli oggetti rotondi e bianchi, simili a uova. In *Medea*, tali elementi assumono un ruolo drammaturgico centrale: compaiono nelle collane avvelenate che conducono alla morte di Glauce e riemergono nella scena finale, in cui Medea li utilizza per uccidere i propri figli, rompendo le “uova” sul loro petto e facendo fuoriuscire un liquido rosso analogo a quello associato alla morte di Glauce. Oggetti simili sono già presenti nella scena iniziale di *Körper*, suggerendo una continuità iconografica e simbolica all'interno della produzione della coreografa (Fig. 5.1).

Figura 5.1. Fotogramma dalla ripresa video di *Körper* (2000).



È possibile individuare un'ulteriore linea di continuità nei movimenti ondulatori che attraversano l'intero impianto coreografico di *Matsukaze*, costituendone uno degli elementi strutturanti. Tali movimenti trovano una corrispondenza nelle qualità

dinamiche presenti in *Medea*, dove possono essere letti sia come evocazione delle acque marittime – che Medea e Giasone attraversano per viaggiare dalla Colchide alla Grecia – sia come richiamo al moto sinuoso del serpente, figura simbolica legata alla dimensione arcaica e primordiale di Medea.

Inoltre, per rispondere al secondo obiettivo d'indagine posto in apertura alla tesi, risulta fondamentale mettere in evidenza l'accurato lavoro di ricerca che Sasha Waltz conduce sui testi operistici che affronta, un approccio che trova riscontro e apprezzamento anche da parte dei compositori contemporanei con cui collabora, quali Pascal Dusapin e Toshio Hosokawa. Nel caso di *Medea*, si è osservato come la coreografa si sia confrontata con le fonti più antiche del mito, con l'intento di restituire al personaggio una dimensione di dignità e potenza ancestrale. Tale operazione si traduce anche nella costruzione di una netta polarità tra due mondi: da un lato quello "barbarico", legato alle origini di Medea, dall'altro quello "civilizzato", incarnato da Giasone. Questa dicotomia rappresenta un punto di riferimento anche per Dusapin, il quale dichiara di aver perseguito una simile separazione sul piano musicale, contrapponendo l'estrema espressività della linea vocale di Medea – caratterizzata da frequenti escursioni nel registro sovracuto, melismi e bruschi salti intervallari – a un tessuto strumentale più statico e rarefatto. In entrambe le prospettive emerge la volontà di isolare e mettere in risalto la condizione umana del personaggio: Dusapin vi giunge attraverso la scrittura musicale, mentre Waltz traduce scenicamente tale isolamento concentrando l'azione sulla sola figura della cantante, affiancata dai danzatori della sua compagnia. Il grado di sintonia tra compositore e coreografa è tale che Dusapin affida a Waltz anche la messa in scena della prima assoluta di *Passion*. Analogamente, nel caso di Hosokawa, si riscontra una profonda affinità estetica: è infatti il compositore giapponese a coinvolgere Waltz per la prima assoluta di *Matsukaze*. Come già illustrato nel Capitolo 3, la coreografa intraprende un viaggio di studio in Giappone insieme a Hosokawa, al fine di approfondire direttamente la tradizione culturale di riferimento. Hosokawa si configura infatti come un autore capace di far dialogare Oriente e Occidente in una sintesi originale, e tale tensione attraversa profondamente *Matsukaze*. Waltz recepisce e sviluppa questa dimensione nella propria regia coreografica, integrando elementi della cultura giapponese con il linguaggio della danza

contemporanea occidentale sia sul piano visivo sia su quello performativo. La natura, centrale nella sensibilità buddhista, diviene un elemento fondante del movimento coreografico, così come la dimensione spirituale e onirica, tipica delle pièce di *mugen nō* (come *Matsukaze*), struttura l'intera costruzione drammaturgica. Tali riferimenti al Giappone emergono anche nelle scelte costumistiche, con l'impiego diffuso dei pantaloni *hakama*, e nella qualità del movimento, spesso caratterizzata da una stilizzazione che rimanda esplicitamente alla tradizione del teatro *nō*. Emblematico è il caso del personaggio di Yukihiro, interpretato da Juan Kruz Diaz de Garaio, il cui corpo, nella Scena III. Nacht, viene trasportato da Orlando Rodriguez in una posizione che evoca le statuette rituali *dogū* (Fig. 3.23). Inoltre, il coinvolgimento di artiste giapponesi, quali la scenografa Chiharu Shiota e la performer Junko Wada, contribuisce a rafforzare ulteriormente la coerenza culturale del progetto. Diverso è il caso di *Roméo et Juliette* di Hector Berlioz, trattandosi di un autore non contemporaneo. Tuttavia, anche in questo caso la coreografa dimostra un approccio attento e coerente rispetto alla struttura dell'opera. Così come Berlioz sceglie di non rappresentare integralmente la vicenda shakespeariana, ma di concentrarsi su alcuni elementi essenziali – affidando un ruolo centrale al basso di Frère Laurent e al coro, rappresentativo delle due famiglie – allo stesso modo Waltz rinuncia a una narrazione lineare, operando una selezione drammaturgica che privilegia tre figure principali: Roméo, Juliette e Frère Laurent. Inoltre, anche la ricerca di Waltz sulle tematiche che investono il Romanticismo – in particolare, la *Sehnsucht*, l'amore impossibile, la morte, il sogno – trovano coerenza con l'estetica e l'epoca storica di Berlioz.

Nonostante questa evidente sintonia e collaborazione tra Waltz e i compositori, è necessario sottolineare come la coreografa si conceda frequentemente significative libertà performative rispetto al testo musicale. In *Medea*, ad esempio, Waltz interviene dilatando alcune pause, al fine di permettere all'azione scenica di svilupparsi e di dare rilievo a specifici momenti performativi. Particolarmente emblematica è la scelta di prolungare il primo suono dell'organo, prima dell'ingresso della cantante, fino a circa venti minuti: una soluzione che lo stesso Pascal Dusapin dichiara di apprezzare, in quanto contribuisce a rafforzare la dimensione di isolamento del personaggio di Medea. Significativa anche la lunga pausa che intercorre tra la fine del primo monologo recitato

di Medea e l'inizio del secondo (Tab. 2.1), durante la quale avviene la drammatica scena della morte di Glauce, interpretata dalla danzatrice Liza Alpízar Aguilar. Ancora più radicale è l'inserimento, verso la conclusione dello spettacolo, del suono del vento prodotto da grandi ventilatori, che interrompe temporaneamente il flusso musicale, introducendo un elemento estraneo alla partitura ma fortemente significativo sul piano scenico. Nel caso di *Matsukaze*, si è osservato come, nella ripresa audiovisiva dell'allestimento di Waltz, compaiano diverse integrazioni di *tape* di suoni naturali non previste nella partitura (Tab. 3.4). Tuttavia, allo stato attuale non è possibile stabilire con certezza se tali interventi siano da attribuire esclusivamente alla coreografa o se derivino da una scelta condivisa con Toshio Hosokawa. In *Roméo et Juliette*, invece, l'intervento più rilevante sul piano performativo consiste nell'introduzione di una lunga pausa tra il N. 4 *La reine Mab, ou la Fée des songes* e il N. 5 *Convoi funèbre de Juliette*, durante la quale Roméo esegue un intenso assolo coreografico in totale assenza di accompagnamento musicale. Tali esempi evidenziano come, pur nel rispetto della struttura musicale, Waltz concepisca l'opera come uno spazio aperto di rielaborazione, in cui la partitura non rappresenta un vincolo immutabile, bensì un elemento dialogico all'interno di una più ampia costruzione performativa. In questo senso, la *choreographische Oper* si configura come un dispositivo artistico in cui musica, corpo e spazio scenico si ridefiniscono reciprocamente, dando luogo a un linguaggio unitario e profondamente contemporaneo. Alla luce di quanto emerso, è possibile affermare che il contributo di Sasha Waltz risieda proprio nella capacità di ridefinire i confini dell'opera, trasformandola da forma prevalentemente vocale, musicale e scenica a esperienza performativa complessa. Attraverso la centralità del corpo, l'interazione tra i diversi linguaggi scenici e un approccio consapevole e rielaborativo nei confronti del testo musicale – fondato su uno studio approfondito e su una libertà interpretativa coerente con la sua essenza – Waltz propone nuove modalità performative all'interno del genere operistico, in un dialogo profondo con la danza contemporanea.



## Appendice iconografica

### Capitolo 2. *Medea*

Figura 2.1. *Medea*: bb. 176-181 «Bedetet dieser Leib / Dir nichts mehr Willst du mein Blut trinken Jason».

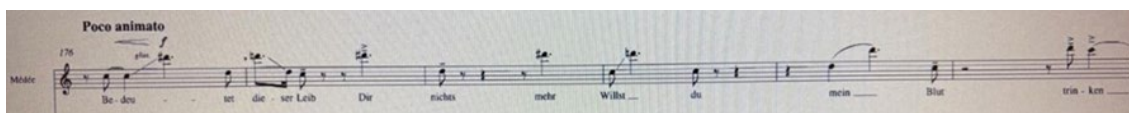


Figura 2.2. Coro: bb. 176-181 «Bedetet dieser Leib / Dir nichts mehr Willst du mein Blut trinken Jason».

Musical score for the Chorus, measures 176-181. It features three parts: Soprano (S. auf ab.), Alto (A.), and Tenor (T.). The lyrics are: 'Be - deu - tet die - ser Leib nichts Willst du Blut trin'. The score includes dynamic markings like 'f'.

Figura 2.3. «Explications des symboles musicaux utilisés dans la partition» in DUSAPIN, *Medeamaterial*, cit., p. 1.

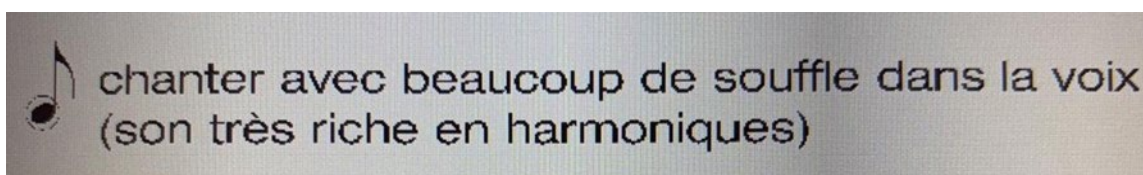


Figura 2.4. *Medea* e organo positivo: bb. 1-4 «Jason / Mein Erstes und mein Letztes Amme / Wo ist mein Mann».

Musical score for Medea and organo positivo, measures 1-4. The tempo is marked '♩ = ca. 48'. The lyrics are: 'Ja - son Mein Ers - tes und mein Letz - tes Am - me Wo ist mein Mann'. The organo positivo part is marked 'colla parte'.

Figura 2.5. *Medea* bb. 195-199 «Wann hat es angefangen».

Musical score for Medea, measures 195-199. The lyrics are: 'Wann hat es an - ge - fangen'. The score includes dynamic markings like 'p' and 'mp', and a 'TAPE (Jason)' marking.

Figura 2.6. «Explications des symboles musicaux utilisés dans la partition» in DUSAPIN,  
*Medeamaterial*, cit., p. 1.

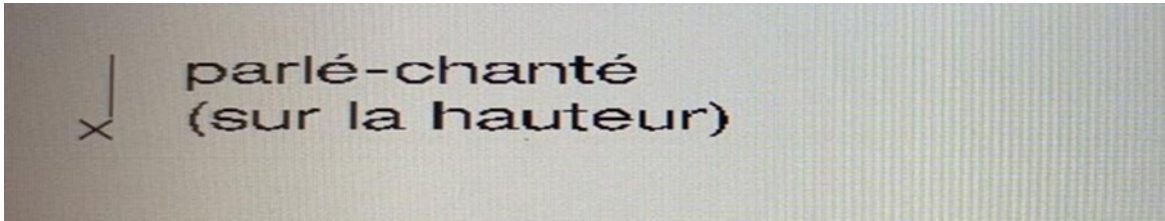


Figura 2.7. *Medea*, Pascal Dusapin, Sasha Waltz © Sebastian Bolesch. Foto dal sito web *Sasha Waltz & Guests*.



Figura 2.8. Medea interpretata da Maria Callas. Foto dal film *Medea* di Pierpaolo Pasolini (1969).

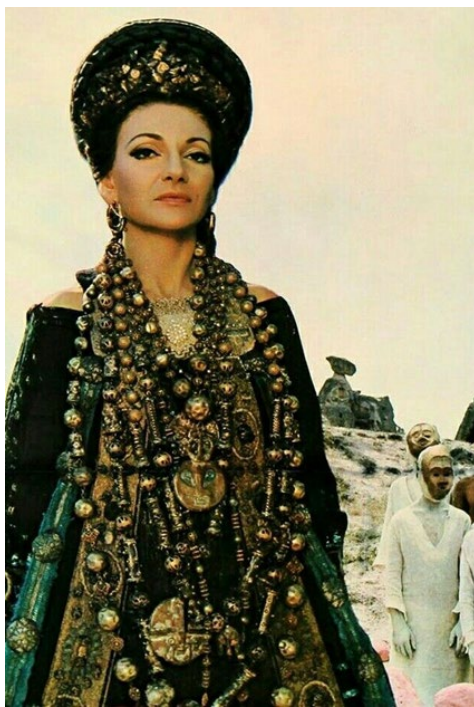


Figura 2.9. Fotogramma dalla ripresa video di *Medea* (2007).



Figura 2.10. Fotogramma dalla ripresa video di *Medea* (2007).



Figura 2.11. *Medea*, Pascal Dusapin, Sasha Waltz © Sebastian Bolesch. Foto dal sito web *Sasha Waltz & Guests*.



Figura 2.12. Fotogramma dalla ripresa video di *Medea* (2007).



Figura 2.13. Fotogramma dalla ripresa video di *Medea* (2007).



Figura 2.14. *Medea*, Pascal Dusapin, Sasha Waltz © Sebastian Bolesch. Foto dal sito web *Sasha Waltz & Guests*.





### Capitolo 3. *Matsukaze*

Figura 3.1. Disposizione scenica del teatro nō giapponese (immagine scaricata dal web).



Figura 3.2. *Fūrin* (immagine scaricata dal web).



Figura 3.3. Coro «like soft wind» («Winderäusche») bb. 3-4 Vorspiel.

Chor  
piano  
Winderäusche.  
ppp  
mf  
p  
like soft wind  
h  
h  
h  
h  
h  
h

Figura 3.4. Monaco: «An der Küste entlang, / bis die Sonne verschwindet» bb. 5-8 Meer.

Männl.  
mf  
3  
5  
An der Küste entlang bis die Sonne

Figura 3.5. Matsukaze, Murasame «immer weiter / den Kreis» bb. 13-15 Salz.

im-mer wei-ter den Kreis  
im-mer wei-ter den Kreis

Figura 3.6. «Water sound» bb. 1-4 Salz.

Water Sound (Improvisation ad libitum)  
use metallic or glass instruments (objects) with water to produce various sounds / sparsely and intermittently  
Water Tub. objects amplified  
microphone  
p

Figura 3.7. Bonghi bb. 9-10 Vorspiel.

Bonghi  
f  
#

Figura 3.8. Ottavino bb. 23-24 Vorspiel.

piccolo  
4  
(♩=156)

Figura 3.9. Arpa bb. 118-120 Salz.



Figura 3.10. Flauto traverso bb. 9-12 Meer.

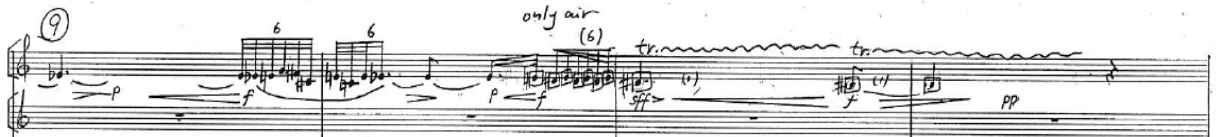


Figura 3.11. HOSOKAWA, *Matsukaze*, cit., p. 8.

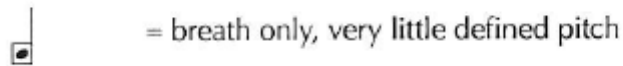


Figura 3.12. *Matsukaze*, Toshio Hosokawa, Sasha Waltz © Bernd Uhlig. Foto dal sito web *Sasha Waltz & Guests*.



Figura 3.13. Fotogramma dalla ripresa video di *Matsukaze* (2017).

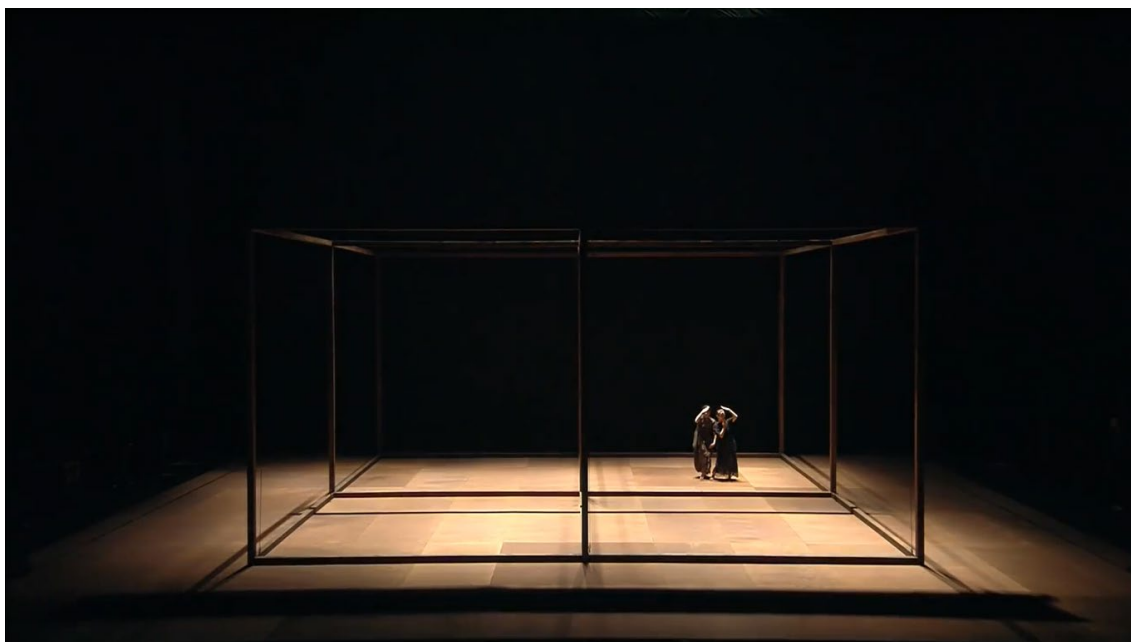


Figura 3.14. Fotogramma dalla ripresa video di *Matsukaze* (2017).



Figura 3.15. Fotogramma dalla ripresa video di *Matsukaze* (2017).



Figura 3.16. Fotogramma dalla ripresa video di *Café Müller* (1978).



Figura 3.17. *Matsukaze*, Toshio Hosokawa, Sasha Waltz © Bernd Uhlig. Foto dal sito web *Sasha Waltz & Guests*.



Figura 3.18. *Matsukaze*, Toshio Hosokawa, Sasha Waltz © Bernd Uhlig. Foto dal sito web *Sasha Waltz & Guests*.



Figura 3.19. *Matsukaze*, Toshio Hosokawa, Sasha Waltz © Bernd Uhlig. Foto dal sito web *Sasha Waltz & Guests*.



Figura 3.20. Fotogramma dalla ripresa video di *Matsukaze* (2017).



Figura 3.21. Fotogramma dalla ripresa video di *Matsukaze* (2017).



Figura 3.22. Fotogramma dalla ripresa video di *Matsukaze* (2017).



Figura 3.23. Statuetta *dogū* (immagine scaricata dal web).



Figura 3.24. Fotogramma dalla ripresa video di Matsukaze (2017).



Figura 3.25. Fotogramma dalla ripresa video di *Café Müller* (1978).





## Capitolo 4. *Roméo et Juliette*

Figura 4.2. Fotogramma dalla ripesa video di *Roméo et Juliette* (2012).



Figura 4.3. Fotogramma dalla ripesa video di *Roméo et Juliette* (2012).



Figura 4.4. Fotogramma dalla ripresa video di *Roméo et Juliette* (2012).



Figura 4.5. *Roméo et Juliette*, Sasha Waltz, Hector Berlioz © Bernd Uhlig. Foto dal sito web *Sasha Waltz & Guests*.

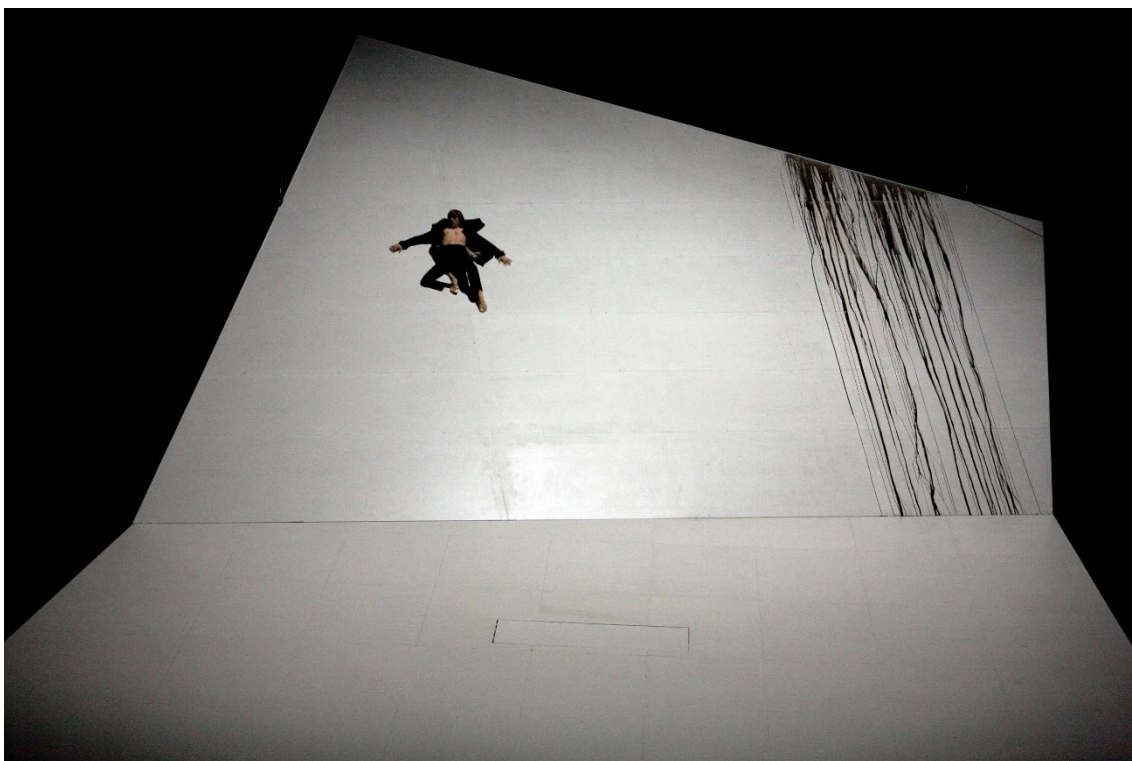


Figura 4.6. Fotogramma dalla ripesa video di *Roméo et Juliette* (2012).



Figura 4.7. Fotogramma dalla ripesa video di *Roméo et Juliette* (2012).



Figura 4.8. Bozzetto del costume di Frère Laurent (danzatore), da *Roméo et Juliette*, Teatro alla Scala cit., p. 38.

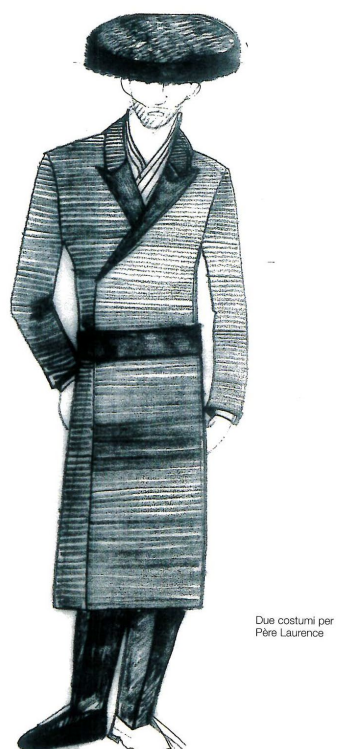


Figura 4.9. *Roméo et Juliette*, Sasha Waltz, Hector Berlioz © Bernd Uhlig. Foto dal sito web *Sasha Waltz & Guests*.



Figura 4.10. Costume coro Prologue, da *Roméo et Juliette* cit., p. 78.

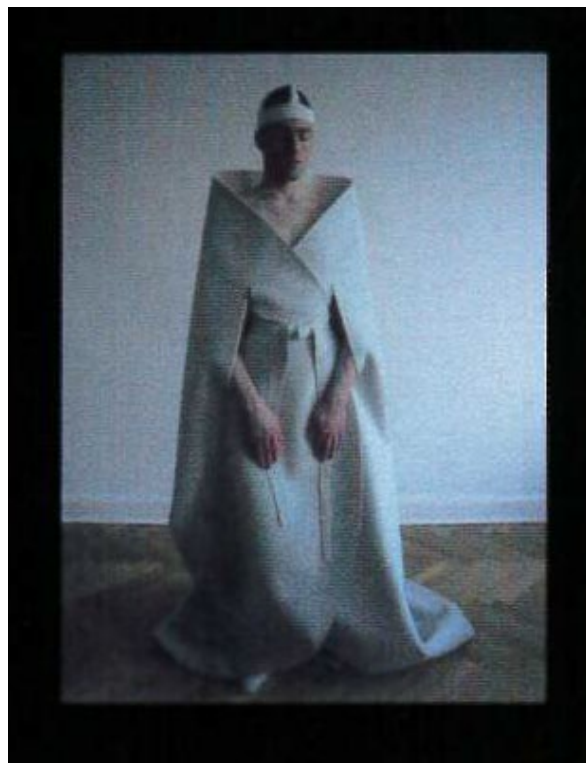


Figura 4.11. Bozzetto costume Juliette scena ballo, da *Roméo et Juliette*, Teatro alla Scala, cit. p. 35.

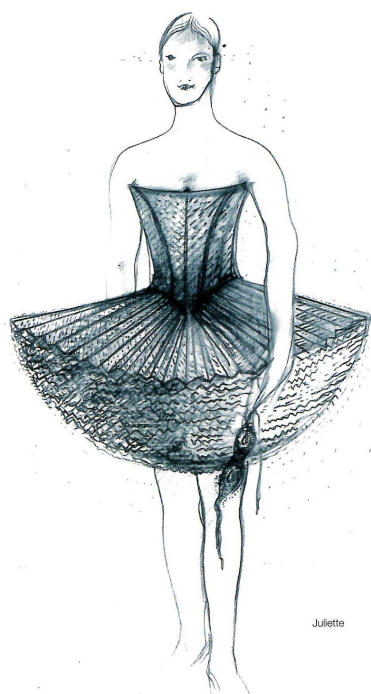


Figura 4.12. Bozzetto costume Roméo scena ballo, da *Roméo et Juliette* cit., p. 34.

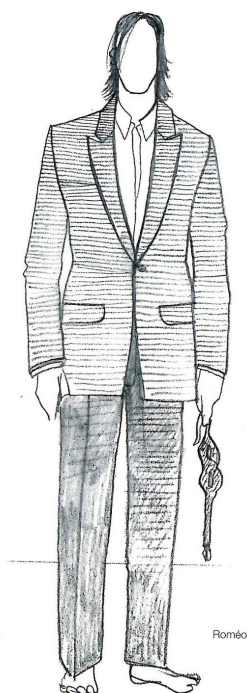


Figura 4.13. *Roméo et Juliette*, Sasha Waltz, Hector Berlioz © Bernd Uhlig. Foto dal sito web *Sasha Waltz & Guests*.



Figura 4.14. *Roméo et Juliette*, Sasha Waltz, Hector Berlioz © Bernd Uhlig. Foto dal sito web *Sasha Waltz & Guests*.



Figura 4.15. Bozzetto costume Frère Laurent in *Convoi funèbre de Juliette*, da *Roméo et Juliette* cit., p. 39.

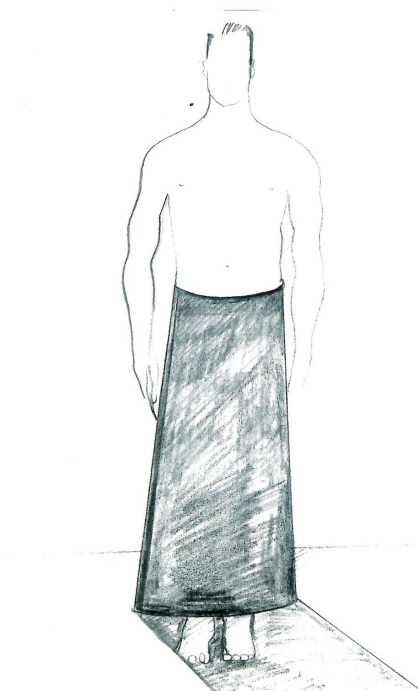


Figura 4.16. Fotogramma dalla ripresa video di *Roméo et Juliette* (2012).



Figura 4.17. Fotogramma dalla ripresa video di *Roméo et Juliette* (2012).

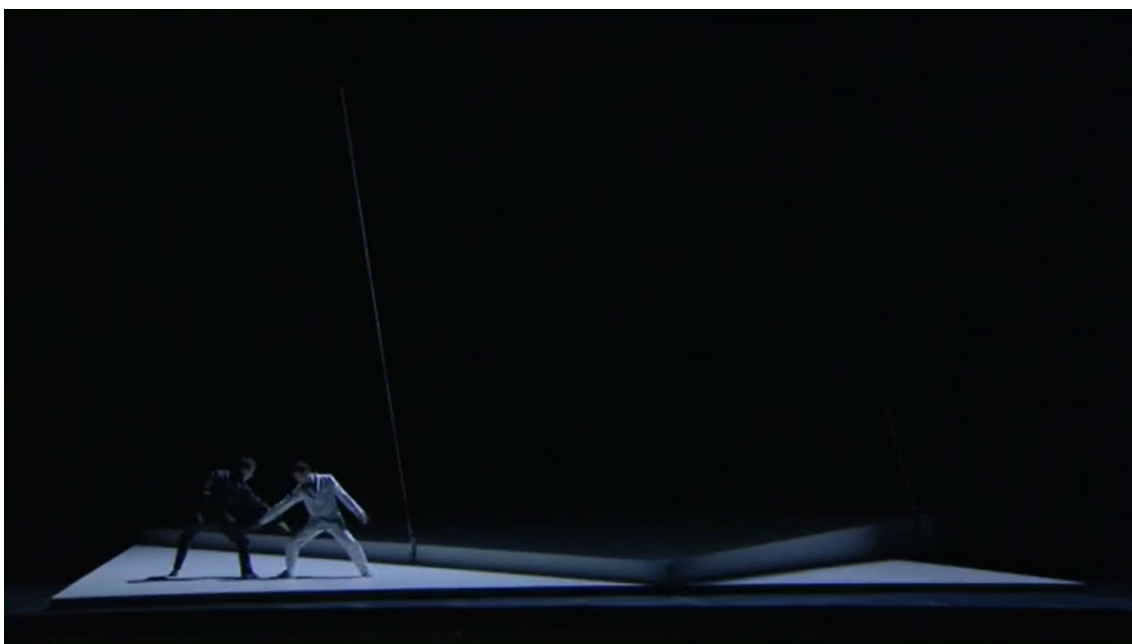


Figura 4.18. Fotogramma dalla ripresa video di *Roméo et Juliette* (2012).



Figura 4.19. Foto da *Körper* (2000), immagine scaricata dal web.

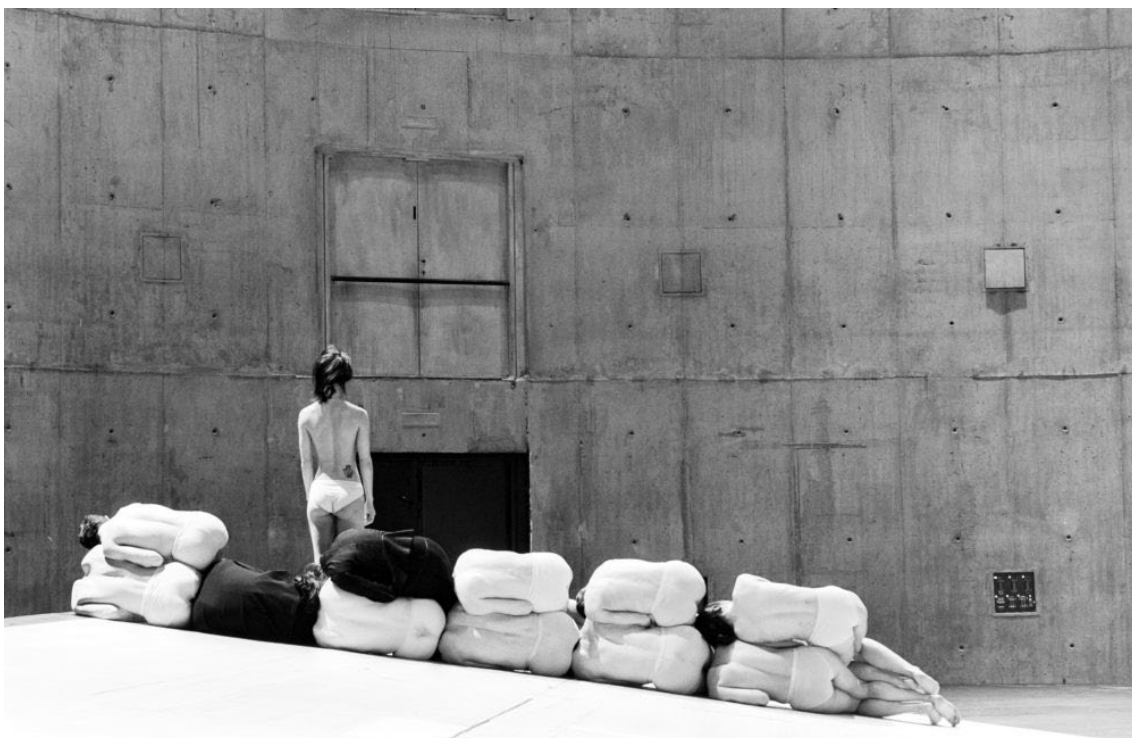


Figura 4.420. Fotogramma dalla ripresa video di *Medea* (2007).



Figura 4.21. Fotogramma dalla ripresa video di *Roméo et Juliette* (2012).



Figura 4.22. Fotogramma dalla ripresa video di *Roméo et Juliette* (2012).



Figura 4.23. Fotogramma dalla ripresa video di *Roméo et Juliette* (2012).



Figura 4.24. Fotogramma dalla ripresa video di *Roméo et Juliette* (2012).



Figura 4.25. *Roméo et Juliette*, Sasha Waltz, Hector Berlioz © Bernd Uhlig. Foto dal sito web *Sasha Waltz & Guests*.



Figura 4.26. *Roméo et Juliette*, Sasha Waltz, Hector Berlioz © Bernd Uhlig. Foto dal sito web *Sasha Waltz & Guests*.





## Crediti

### *Medea*

**Prima rappresentazione:** 23 maggio 2007, Grand Théâtre de Luxembourg

**Direttore musicale:** Marcus Creed

**Regia/coreografia:** Sasha Waltz

**Progetto scenografico/video:** Sasha Waltz

**Scene:** Pia Maier Schriever; Thomas Schenk; Heike Schuppelius

**Costumi:** Christine Birkle

**Luci:** Thilo Reuther

**Drammaturgia:** Jochen Sandig; Yoreme Waltz

**Medea (soprano):** Caroline Stein

**Corpo di ballo:** Liza Alpízar Aguilar; Jirí Bartovanec; Davide Camplani; Maria Marta Colusi; Juan Kruz Diaz de Garaio Esnaola; Luc Dunberry; Gabriel Galindez Cruz; Mamajeang Kim; Pinar Ömerbeyoglu; Virgis Puodziunas Sasa Queliz / Florencia Lamarca; Mata Sakka; Yael Schnell; Xuan Shi; Davide Sportelli; László Sandig; Luna Zscharnt

**Quartetto solista:** Medea voce 1 (soprano): Claudia Bertz; Medea voce 2 (soprano): Cécile Kempnaers; Medea voce 3 (mezzosoprano): Anne-Kristin Zschunke; Medea voce 4 (contralto): Bettina Ranch

**Coro:** Vocalconsort Berlin

**Orchestra:** Akademie für Alte Musik Berlin

**Voci parlate/registrate:** Amme: Laura Erceg-Simon; Jason: Thomas Lehemann

### *Matsukaze*

**Prima rappresentazione:** 3 maggio 2011, Théâtre Royal de la Monnaie Brüssel

**Direttore musicale:** Pablo Heras-Casado

**Regia/coreografia:** Sasha Waltz

**Scene:** Pia Maier Schriever; Chiharu Shiota

**Costumi:** Christine Birkle

**Luci:** Martin Hauk

**Drammaturgia:** Ilka Seifert

**Matsukaze (soprano):** Barbara Hannigan

**Murasame (mezzosoprano):** Charlotte Hellekant

**Mönch (basso):** Frode Olsen

**Fischer (baritono):** Kai-Uwe Fahnert

**Corpo di ballo:** Jirí Bartovanec; Davide Camplani; Juan Kruz Diaz de Garaio Esnaola; Delphine Gaborit; Mamajeang Kim; Florencia Lamarca; Sergiu Matis; Sasa Queliz; Zaratina Randrianantenaina; Orlando Rodriguez; Mata Sakka; Yael Schnell; Xuan Shi; Junko Wada; Niannan Zhou

**Coro:** Vocalconsort Berlin

**Orchestra:** Orchestre de chambre de la Monnaie

### *Roméo et Juliette*

**Prima rappresentazione:** 5 ottobre 2007, Opéra Bastille de Paris

**Direttore musicale:** Valery Gergiev; Vello Pähn

**Regia/coreografia:** Sasha Waltz

**Scene:** Thomas Schenk; Sasha Waltz; Pia Maier Schriever

**Costumi:** Bernd Skodzig

**Luci:** David Finn

**Drammaturgia:** Yoreme Waltz; Karin Heckermann

**Danzatori solisti:** Aurélie Dupont (Juliette); Hervé Moreau (Roméo); Nicolas Paul / Wilfried Romoli (Frère Laurent)

**Corpo di ballo:** Opéra National de Paris

**Cantanti solisti:** Ekaterina Gubanova (mezzosoprano), Yann Beuron (tenore), Mikhaïl Petrenko (basso)

**Coro:** Opéra National de Paris

**Orchestra:** Orchestre de l'Opéra National de Paris



## Bibliografia

AIMO LAURA, *Corpo danza creazione. Sasha Waltz & Guests*, Mimesis Edizioni, Milano, 2018.

AVANZINI SUSANNA, *La funzione della musica nel teatrodanza di Pina Bausch e Sasha Waltz*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Milano, 2012.

BENTIVOGLIO LEONETTA (a cura di), *Tanztheater: dalla danza espressionista a Pina Bausch*, Di Giacomo, Roma, 1982.

BERLIOZ HECTOR, *Roméo et Juliette*, Brandus, Paris, 1857.

CALEO ILENIA, *Performance, materia, affetti. Una cartografia femminista*, Bulzoni Editore, Roma, 2021.

CAMPANELLI NICOLA, *Sasha Waltz & Guests: 30 years of creativity in dance*, Smith, Firenze, 2023.

CAMPBELL PETER A., *Medea as Material: Heiner Müller, Myth, and Text*, in «Modern Drama», 51 (1), Spring 2008, pp. 84-103.

CASINI-ROPA EUGENIA, *Il corpo ritrovato. Danza e teatro tra pedagogia, ginnastica e arte*, «Teatro e Storia», 2 (2), 1987, pp. 295-346.

COSTANTINO VINCENZA, *Medea: visioni, materiali e lunghe notti*, in *Corpus Pasolini*, a cura di CANADÈ ALESSANDRO, Pellegrini Editore, Cosenza, 2008, pp. 133-149.

DUSAPIN PASCAL, *Medeamaterial*, Éditions Salabart, Paris, 1991.

ESTÉS CLARISSA PINKOLA, *Women Who Run with the Wolves*, Ballantine Books, New York, 1992, trad. it. di PIZZORNO MAURA, *Donne che corrono coi lupi*, edizione Pickwick, Milano, 2016.

EURIPIDE, *Medea* (431 a.C.), introduzioni e trad. it. di CIANI MARIA GRAZIA, commento di SUSANETTI DAVIDE, Marsilio, Venezia, 1997.

FALCONE FRANCESCA, *Principi di Rudolf Laban applicati all'analisi coreografica. Un'esperienza didattica*, in ID. (a cura di), *La danza tra il pubblico e il privato. Studi in memoria di Nadia Scafidi. Atti della giornata di studi AIRDanza (2009)*, Aracne, Roma, 2012, pp. 151-174.

FALCONE FRANCESCA, *Tecniche di danza contemporanea*, Dino Audino, Roma, 2020.

FAVARO ROBERTO, *Spazio sonoro. Vuoto, natura e paesaggio in alcuni lavori di Toshio Hosokawa*, in MICHIELON LETIZIA (a cura di), *La mia musica è calligrafia. Suono e silenzio nel pensiero compositivo di Toshio Hosokawa*, EUT Edizioni Università di Trieste, Trieste, 2022, pp. 121-131.

GIMBUTAS MARIJA, *The Language of the Goddess*, Harper & Row, San Francisco, 1989, ed. it. a cura di BALLERINI SERENA, *Il linguaggio della Dea*, Venexia, Roma, 2008.

GRABUŚ ŁUKASZ, *Łapanie wiatru w sosny (Catching the Wind in the Pines)*, «Didaskalia. Gazeta Teatralna», 105, 2011, pp. 99-102.

HARDT YVONNE, *Sasha Waltz*, L'Epos, Palermo, 2007.

HELDEN TONJA VAN, *Expressions of form and gesture in Ausdruckstanz, Tanztheater, and Contemporary dance*, tesi di dottorato (PhD diss.), University of Colorado, 2012.

HODGINS PAUL, *Relationship between Score and Choreography in Twentieth Century Dance: Music, Movement and Metaphor*, The Edwin Mellen Press, New York, 1992.

HOLOMAN DALLAS KERN (a cura di), *Hector Berlioz – New Edition of the Complete Works – Roméo et Juliette*, Bärenreiter, Kassel, 1990.

HOSOKAWA TOSHIO, Matsukaze. *Opera in One Act (5 Scenes)*, Schott Music Co. Ltd., Tokyo, 2010.

JORDAN STEPHANIE, *Moving “Choreomusically”: Between Theory and Practice*, «Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique», 13 (1-2), pp. 11–19.

KAWAMURA YOSHIE, *Matsukaze di Zeami (1363 – 1443)*, «Il Giappone», 20, 1980, pp. 5-17.

KELLERMANN JONAS, *Dramaturgies of Love in Romeo and Juliet. Word, Music, and Dance*, Routledge, New York, 2022.

KSIĄŻEK PAULINA, *W okowach mitów–Medeamaterial Heintera Müllera, Pascala Dusapina i Sashy Waltz*, «Res Facta Nova», 21 (30), 2020, pp. 78-91.

LABAN RUDOLF, *The Mastery of Movement on the Stage*, Macdonald & Evans Ltd, London, 1950, ed. it. a cura di CASINI-ROPA EUGENIA, SALVAGNO SILVIA, *L'arte del movimento*, Ephemeria, Macerata, 2020.

*Matsukaze*, programma di sala a cura di WALTZ YOREME, WAGNER ANNE, SEIFERT ILKA, Druckvogt GmgH, Berlin, 2011.

*Medea*, programma di sala a cura di Sasha Waltz & Guests, Druck Vogt GmbH, Berlino, 2007.

*Medea. Wohnen in der leeren Mitte. Ein Gespräch zwischen Sasha Waltz und Pascal Dusapin. Moderation Marcus Gammel*, in *medeamorphosen. Mythos und ästhetische Transformation*, a cura di BÄTZNER NIKE, DREYER MATTHIAS, FISCHER-LICHTE ERIKA, SCHÖNHAGEN ASTRID SILVIA, Wilhelm Fink Verlag, München, 2010, pp. 44-62.

MÜLLER HEINER, *Riva abbandonata Materiale per Medea Paesaggio con Argonauti*, in *Germania morte a Berlino*, trad. it. di VERTONE SAVERIO, Ubulibri, Milano, 1991, pp. 90-102.

MUNCK NICOLAS, *Toshio Hosokawa : Un fertile antinomie Orient/Occident ?*, in *Matsukaze*, programma di sala a cura di Opéra de Lille, Lille, 2014, pp. 10-11.

NEWLOVE JEAN, DALBY JOHN, *Laban for all*, Nick Hern Books Limited, London, 2004, ed. it. a cura di FALCONE FRANCESCA, *Laban per tutti*, Dino Audino, Roma, 2018.

NOVACK CYNTHIA, *Sharing the Dance. Contact Improvisation and American Culture*, The University of Wisconsin Press, Madison, 1990, ed. it. a cura di FALCONE FRANCESCA, VEROLI PATRIZIA, *Contact improvisation. Storia e tecnica di una danza contemporanea*, Dino Audino, Roma, 2018.

PONTREMOLI ALESSANDRO, *La danza. Storia, teoria, estetica del Novecento*, Editori Laterza, Roma, 2004.

PRIGARA PAVEL (a cura di), *Damien Jalet. Modifies Reality*, «Hube Magazine», 2, Summer 2023, pp. 72-103.

RIGHI CRISTINA, *Coreografare site-specific. Luogo che plasma, danza che trasforma*, «Riscrivere lo spazio: pratiche e performance urbane», EIC, 2, 2008, pp. 23-31.

*Roméo et Juliette*, programma di sala a cura di Teatro alla Scala, Teatro alla Scala, Milano, 2012.

*Roméo und Juliette*, programma di sala a cura di Deutsche Oper Berlin, trigger.medien.gmbh, Berlin, 2015.

RUBERTI BONAVENTURA, *Storia del teatro giapponese dalle origini all'Ottocento*, Marsilio, Venezia, 2015.

RUBERTI BONAVENTURA, *L'universo del nō e le opere Hosokawa Toshio*, in MICHIELON LETIZIA (a cura di), *La mia musica è calligrafia. Suono e silenzio nel pensiero compositivo di Toshio Hosokawa*, EUT Edizioni Università di Trieste, Trieste, 2022, pp. 31-50.

RUSHTON JULIAN, *Berlioz: Roméo et Juliette*, Cambridge University Press, New York, 1994.

SCHENCK CÉCILE, *Les chœurs dansants de Sasha Waltz. Medea, d'après l'opéra Medeamaterial de Pascal Dusapin*, «Skén&graphie. Coulisses des arts du spectacle et des scènes émergentes», 4, 2016, pp. 83-92.

SCHLAGENWERT MICHAELA (a cura di), *Nahaufnahme Sasha Waltz. Gespräche mit Michaela Schlagenwert*, Alexander Verlag, Berlin, 2012.

SHAKESPEARE WILLIAM, *Romeo e Giulietta*, trad. it. di QUASIMODO SALVATORE, Mondadori, Milano, 2001.

SMITH-AUTARD JACQUELINE M., *Dance composition (Sixth Edition)*, Methuen Drama, London, 2010.

WOLF CHRISTA, *Medea. Stimmen*, Luchterhand Literaturverlag, München, 1996, trad. it. di RAJA ANITA, *Medea. Voci*, edizioni e/o, Roma, 2000.

## Sitografia

<https://brahms.ircam.fr>

<https://junkowada.de>

<https://www.kogeistandard.com>

<https://medium.com>

<https://www.sashawaltz.de>

<https://www.sgi-italia.org>

<https://yogamindmag.it>

<https://www.youtube.com>