

Gerald Siegmund (Giessen)

## ***Eidos: Telos, Kammer/Kammer* e altri balletti di William Forsythe**

This essay aims to illustrate the particularity of Forsythe's projects and ballets. Among the relevant features of his ballets is the use of all the means of theater to create an autonomous scenic universe. Lights, space, music, text, costumes as well as bodies and their movements are understood as autonomous systems that on stage can enter into multiple connections to generate an openness that suspends and transforms the usual modes of perception and signification.

KEYWORDS: William Forsythe, *Eidos: Telos, Kammer/Kammer*, ballets, combination technique

È la signora del regno delle ombre e troneggia dietro una bara nera, che senza esitare ha trasformato in un tavolo. Su di lei e attorno a lei sono stese, in orizzontale e in diagonale, delle corde alle quali sono fissati un monitor e un riflettore. Dana Caspersen se ne sta nella sua rete come un ragno che tesse i suoi fili per catturare le sue prede. In un testo scritto da lei stessa, la ballerina definisce il luogo in cui si trova un punto zero tra i mondi. Si trova là dove il sopra è contemporaneamente il sotto, dove gli inferi sono collegati con la superficie terrestre e dove i morti, a certe condizioni, possono apparire ai vivi. Come Persefone, sposa di Ade, il re degli inferi, custodisce la soglia, perché può vivere una metà dell'anno sotto e l'altra metà sopra la terra. Si muove nel suo spazio con ampi gesti circolari, il busto nudo, una gonna ampia, lunga fino ai piedi; strappa fogli arancioni trasparenti dalle corde e li ficca rumorosamente nel riflettore per poi tirarli fuori di nuovo e trascinarli via dalla scena. Sprazzi di luce si accendono intorno a lei, mentre cammina a carponi sul pavimento, con il sedere tirato all'insù. Proprio quando inizia a raccontare che la fenditura che dà accesso al mondo degli inferi si apre, vediamo entrare in scena, da destra, una donna, che canta un verso della canzone "Lucky to be a Lady tonight". Dopodiché una schiera compatta di ballerini e ballerine in ampie gonne con cul de Paris scivolano sul palcoscenico al battito

di un ritmo di valzer, volteggiano e si voltano tutti insieme in due file. Un ballerino esce tuttavia dalla fila, si ferma, inveisce e grida ripetutamente e molto forte "You're fucking dead", come se avesse realmente svegliato i morti e li avesse fatti uscire dalle loro fosse.

*Eidos: Telos* è un balletto di William Forsythe in tre atti, portato sulle scene per la prima volta al Teatro dell'opera di Francoforte sul Meno il 28 gennaio 1995. La prima parte, *Self Meant to Govern*, era stata già rappresentata come atto unico il 2 luglio 1994. *Pivot House*, uno studio preparatorio alla seconda parte, era stato messo in scena a Reggio Emilia nel dicembre del 1994. Al contrario della seconda parte appena descritta, la prima e la terza parte si basano soprattutto su elementi coreografici. Nel primo atto ci sono sei ballerini e due enormi corde sono tese trasversalmente sulla parete posteriore della scena. Nel secondo atto un violinista (Maxim Franke) prende posto su una sedia vicino al tavolo e guida i ballerini con il suo arco come una volta Apollo guidava le Muse. Per terra ci sono sei orologi che ticchettano al ritmo di due secondi. Sui quadranti non ci sono numeri, ma lettere. Dietro le lettere si nasconde un complesso alfabeto di movimenti, che i ballerini possono richiamare, danzare e trasformare. La coreografia non è fissata in precedenza, ma nasce al momento della sua esecuzione attraverso i ballerini che, con le loro decisioni, danno forma alla loro danza. Nella terza parte le due corde sono tese in diagonale sul palcoscenico. Il monitor e il riflettore della seconda parte ora stanno appesi molto più in alto. Un gruppo di otto ballerini, che in costellazioni sempre nuove si uniscono in duetti e quartetti, volteggiano e si avvitano in una vera e propria estasi di movimenti, sostenuta da una musica a volume sempre più alto. I ballerini corrono ripetutamente alle corde, si aggrappano a esse, le tirano e fanno loro emettere dei suoni sordi. Sempre più ballerini accorrono sul palcoscenico finché da destra, in fondo, accompagnata da tre trombonisti, fa il suo ingresso la donna ragno e la scena si spegne.

Ispirandosi a un libro di Roberto Calasso, *Le nozze di Cadmo e Armonia*, in *Eidos: Telos* William Forsythe mette in scena un'apocalittica visione di morte, in cui il movimento oscilla tra chiarezza apollinea e sfrenatezza dionisiaca, per poi alla fine fissarsi in un'immagine e spegnersi. Forsythe conduce il corpo vivo, erotico e carico di energia nel regno delle idee incorporee e delle ombre, delle quali il balletto è debitore sin dalla sua fase romantica agli inizi del XIX secolo.

*Eidos: Telos* è uno dei lavori più caratteristici di Forsythe, che si è formato alla Joffrey Ballet School di New York ed è stato anche membro del Joffrey Ballet dal 1971 fino al 1973, quando John Cranko lo scritturò come ballerino per lo Stuttgarter Ballett, nel quale rimane fino al 1980. Nel 1976 firma la coreografia di *Ulricht*, un passo a due per sé e per l'allora moglie Eileen Brady. Tra il 1981 e il 1984 opera come coreografo

per importanti teatri come il Nederlands Dans Theater, il balletto della Bayerische Staatsoper di Monaco e il balletto dell'Opera di Parigi, finché nel 1984 diventa direttore del Frankfurter Ballett. In questa veste produce decine e decine di lavori. Dopo lo scioglimento del Balletto di Francoforte alla fine della stagione teatrale 2003-2004, Forsythe dà vita a una propria compagnia, *The Forsythe Company*, che ha poi realizzato numerosi e significativi progetti<sup>1</sup>.

Una delle caratteristiche particolari di questi progetti e dei balletti di Forsythe fin dagli inizi è l'utilizzo di tutti i mezzi del teatro per creare un universo scenico autonomo. Le luci, lo spazio, la musica, il testo, i costumi così come i corpi e i loro movimenti vengono intesi come sistemi indipendenti che sulla scena possono entrare in connessioni molteplici, per generare un'apertura che sospende e trasforma le abituali modalità di percezione e di significazione.

In *Artifact* (1984), sotto vari aspetti uno dei lavori più paradigmatici di Forsythe, la struttura del balletto classico viene posta in analogia con la struttura della lingua. Singoli elementi come *tendu*, *port de bras* e varie altre figure vengono isolati ed esibiti nelle loro possibilità combinatorie come singoli verbi o pronomi personali, mentre il suono delle parole viene spesso impiegato come una musica. *Limb's Theorem* (1990) pone la domanda su come corpi umani si possano affermare contro e con i corpi di legno e l'enorme vela che Michael Simon ha collocato sulla scena. Quale architettura mobile e in continua trasformazione nasce nella congiunzione di corpi e scultura? Il punto di partenza per produrre movimento sono i disegni dell'architetto Daniel Libeskind e i ballerini sono chiamati a trasporre la loro complessa bidimensionalità in formazioni tridimensionali fatte di corpi. In *Enemy in the Figure* – che venne rappresentato già nel 1989 come atto unico, prima di diventare un anno più tardi la seconda parte di *Limb's Theorem* – una parete di legno ondulata divide la scena con una diagonale dinamica che parte a sinistra dal fondo e termina nella parte anteriore destra della scena. Il movimento ondulatorio del materiale viene ripreso in una corda che giace a terra e che due ballerini

<sup>1</sup> Sul teatro di Forsythe si possono vedere: G. Brandstetter, *Defigurative Choreographie. Von Duchamps zu William Forsythe*, in G. Neumann (Cur.), *Poststrukturalismus: Herausforderung an die Literaturwissenschaft*, Metzler, Stuttgart/Weimar 1997, pp. 598-623; Id., *Choreographie als Grab-Mal. Das Gedächtnis von Bewegung*, in Id., H. Völckers (Cur.), *ReMembering the Body*, Hatje Cantz, Ostfildern 2000, pp. 102-134; K. Evert, *Self Meant to Govern. William Forsythe's Poetry of Disappearance*, in *Jahrbuch Tanzforschung*, vol. 9, Noetzle, Wilhelmshaven 1998, pp. 140-174; J. Jackson, *Dancing Latin. William Forsythe's Challenge to the Balletic Text*, in J. Adshead-Landsdale (Cur.), *Dancing Texts*, Dance Books, London 1999, pp. 104-129; G. Siegmund, *Gedächtnisraum. Die Ballette William Forsythes*, in G. Klein, Ch. Zipprich (Cur.), *Tanz Theorie Text*, LiT, Münster 2002, pp. 397-411; Id., *Theater- und Tanzperformance*, Junius, Hamburg 2020, pp. 209-15.

mettono in movimento con impulsi ritmici: una stessa energia si propaga, come una scarica di corrente, attraverso la corda e attraverso i corpi dei ballerini. Uno dei due indossa pantaloni neri, fornito ai lati di lunghi fili. Quando ruota intorno al proprio asse come un derviscio scatenato, i fili si sollevano e lo trasformano in un corpo di rotazione cilindrico. Un altro ballerino gira intorno alla parete di legno e salta contro un grata che delimita la scena a destra. Un unico riflettore mobile, che viene spostato dai ballerini stessi come elemento integrante della scena, produce lunghe ombre e suddivide la scena in diverse zone del visibile e dell'invisibile.

Se si pensa a *The Loss of Small Detail* (1991-1992), viene in mente prima di tutto un'immagine molto forte. La scena viene coperta lentamente da una neve dell'oblio che cade leggera e silenziosa dalla graticcia. Il tema dell'oblio e del ricordo viene ripreso in un'altra scena, dove una donna dietro un tavolo interroga un'altra donna sui significati di antiche immagini preistoriche. Ma poiché la chiave di comprensione è andata perduta per sempre, ogni spiegazione non può che essere un'interpretazione che non può avere pretesa di una validità ultima. Una citazione di Mishima, che appare su un fondale apribile posto davanti alla parete posteriore della scena, suggerisce di leggere la neve come "ridicola polvere" della storia, che consegna al ridicolo tutto ciò che una volta è stato sublime e grande. Ciò riguarda anche la forma del balletto classico. Il piccolo dettaglio che manca ai ballerini in *The Loss of Small Detail* è quello della stabilità corporea. Invece di dirigere il loro sguardo all'esterno, per ottenere un sicuro orientamento nello spazio, essi lo rivolgono all'interno. Così facendo, possono sicuramente intensificare la propria percezione di sé, ma producono movimenti del tutto diversi da quelli che esige il codice del balletto classico.

Le trame tessute da Forsythe, fitte, complesse e ben lontane dal seguire una qualunque forma di racconto lineare coerente, aprono sempre il balletto verso uno spazio di riflessione sulla propria storia. In *Artifact*, è la signora in costume storico, nel suo litigio con l'uomo con il megafono, a ricordare i tempi dei balletti di corte del Rinascimento che venivano eseguiti in occasione di matrimoni. La schiera di ballerine e ballerini in *Eidos: Telos* rimanda a un'altra cultura del balletto ormai tramontata: quella della monarchia austro-ungarica con le sue feste al ritmo di valzer. Si tratta di spettacoli che ricordano formazioni sociali della danza irrimediabilmente perdute. D'altra parte, sperimentando possibilità di movimento non ancora realizzate, aprono verso un futuro il balletto che ha perso la sua funzione storica di essere rappresentazione del potere.

Questi esempi illustrano anche l'approccio di Forsythe nei confronti del teatro. Forsythe sovrappone materiali eterogenei e potenzia così livelli di significato possibili che stimolano sempre anche una riflessione del teatro su sé stesso. Questa tecnica combinatoria implica innumere-

voli slittamenti della cornice della rappresentazione che giocano anche con altri media, per esempio con il cinema. Verso la fine di *The Loss of Small Detail* appare un selvaggio, nudo, il cui corpo è dipinto di bianco e presenta alcuni punti neri. Sembra uscito fuori da una proiezione cinematografica, dal formicolio di uno schermo in bianco e nero, che da una parte rimanda alla neve che cade dalla graticcia, dall'altra lo fa apparire come il negativo di una pellicola cinematografica, poiché invece della pelle nera su cui sono dipinti punti bianchi, così come ci aspetteremmo di vedere, qui i colori sono capovolti. In *Eidos: Telos* il valzer viene accompagnato da un dialogo di due ballerini che ad alta voce parlano della produzione di un film. Come se i ballerini fossero soltanto comparse in un film che sta per essere girato e in cui qualcosa è andata storto.

In *Kammer/Kammer*, messo in scena la prima volta nel dicembre 2000 al Bockenheimer Depot di Francoforte sul Meno, William Forsythe traspone in uno spettacolo teatrale la struttura di un film o di uno show televisivo. Lo fa mettendo in relazione gli eventi dal vivo a cui assistono gli spettatori con immagini video registrate e riprese in diretta, che vengono miscelate e in parte straniate con appositi software. Gli eventi scenici fungono così in primo luogo soltanto da materiale per un film che viene trasmesso su una serie di schermi al plasma. Gli schermi partono dalla rampa e continuano fino all'interno della platea, dove sono fissati in un'ampia forbice sulle teste degli spettatori. Seduto frontalmente rispetto al palcoscenico, lo spettatore è costretto a dividere continuamente il suo sguardo tra gli avvenimenti sulla scena e le immagini composte sugli schermi.

Questa interferenza tra scena e cinema viene tematizzata sin dall'inizio. Il palcoscenico è composto da una serie di pareti mobili di legno che fungono da quinte di un set cinematografico. Queste pareti formano una serie di spazi che in parte si aprono sul davanti e sono perciò visibili al pubblico, ma in parte sono anche chiusi, e su ciò che vi accade si può gettare soltanto uno sguardo fuggevole attraverso degli interstizi. Sparsi sulla scena ci sono dei materassi, sui quali piccoli gruppi di ballerini, coricati o all'impiedi, iniziano a ballare con movimenti energici e improvvisi. Queste scene sono utilizzate da William Forsythe come punto di partenza per un successivo spettacolo, l'atto unico *Double/Single*, che viene estrapolato da *Kammer/Kammer* per essere poi rappresentato insieme ad altri lavori. Lungo i margini della scena corrono singole lettere, con le quali si possono formare diverse parole, tra cui anche la locuzione «je traduis», io traduco. Il lavoro, infatti, può essere inteso come processo di traduzione a diversi livelli, di cui solo uno è quello della trasposizione mediale dal teatro al cinema.

Quando gli spettatori entrano in sala, gli eventi scenici sono già in pie-

no svolgimento. Tra le pareti di legno si vede una compagnia di balletto che si riscalda e che prova. Un coreografo, Chris (Christopher Roman), tenta di riprovare ancora una volta il balletto per intero prima che inizi lo spettacolo, ma sulla scena regna la confusione. Allora da dietro entra un altro personaggio, Tony (Anthony Rizzi), che indossa un pullover e un cappuccio di lana blu. Si presenta come assistente di produzione, un incarico che in effetti Rizzi ricopre alla compagnia di balletto di Francoforte. Ha in mano diversi foglietti e cerca di mediare tra le varie parti. Mentre la compagnia prova, Tony si rivolge direttamente al pubblico e gli spiega il lavoro. Prega i tecnici di proiettare un video che è servito come base per lo spettacolo. Nel video si vede un giovane, Martin Schwember, che suona il violino in una camera di hotel, per la prima volta, come ci racconta Tony.

Poi ci viene presentato un altro dei personaggi principali. Dietro un tramezzo mobile si erano già intraviste le gambe di una donna che si stava infilando degli stivali. Tony si rivolge a lei chiamandola Dana (Dana Caspersen), ma la presenta poi come Catherine Deneuve. Lei viene avanti in un tailleur beige e con occhiali da sole, accompagnata da un'operatrice che la riprende e proietta il primo piano del suo volto sui monitor.

Le due ore di spettacolo si basano su due testi letterari, ognuno dei quali è correlato a uno dei due protagonisti. Dana Caspersen interpreta la parte di Catherine Deneuve in *Irony ist not Enough: Essay on My Life as Catherine Deneuve*, il testo di Ann Carson che si riferisce a sua volta al ruolo di Maria – una professoressa di filosofia che si occupa di Saffo, Socrate e dell'essenza dell'amore e si trova lei stessa coinvolta in un triangolo amoroso – che Catherine Deneuve ha interpretato in un film di André Techiné, *Les Voleurs* (1996). Anthony Rizzi recita *The Boy in the blue Sock Hat* di Douglas A. Martin, che racconta della sua vita con una famosa star del rock. Dana si rivolge a Tony chiamandolo "Tony", che è il giovane nel video, reso riconoscibile dal pullover blu. Poi viene definito semplicemente come il giovane con il cappuccio blu. La situazione del giovane con il violino in una stanza d'albergo, segnata da un senso di abbandono e di vulnerabilità, si rispecchia nell'amore del giovane con il cappuccio di lana per l'amico, con il quale ha viaggiato da hotel a hotel in lunghe tournée, cadendo sempre più preda della solitudine. Questa storia si riflette a sua volta nella situazione scenica in cui le pareti di legno riproducono due stanze, due camere di hotel.

In *Kammer/Kammer* Forsythe mette in scena anche un ambiguo gioco delle identità intorno a due storie di morte e fallimento dell'amore che attraversano lo spettacolo come il suo nucleo tragico in mezzo alle tante fratture ironiche. Semplici cittadini, che vengono chiamati con i loro nomi, si trasformano sulla scena in personaggi con lo stesso nome, i quali a loro volta recitano altri ruoli. È una forma particolare di teatro nel tea-

tro in cui nessuno è chi dice di essere. Ognuno vive la vita di un'altra o di un altro. Ognuno è parte della fantasia di un altro o di un'altra, dal quale cerca di divincolarsi, come il giovane col cappuccio di lana.

Queste proiezioni mentali sono messe molto concretamente in relazione con le immagini proiettate sulla scena. Lo spettacolo tenta continuamente di far coincidere la situazione reale della rappresentazione con la storia narrata e di attirare l'attenzione dello spettatore sul qui-e-ora del prodursi di uno spettacolo e di un filmato. Così assistiamo al farsi di un filmato e al farsi di uno spettacolo teatrale che si dispiega mentre lo guardiamo. Tuttavia, mentre le immagini cinematografiche si presentano esteticamente gradevoli e composte in modo rigoroso, gli eventi live sul palcoscenico sono sempre alquanto misere. Le immagini ci attirano nella deriva di uno spazio immaginario che si è staccato dalla situazione reale e sprigiona un suo proprio fascino e una sua propria forza di suggestione. Dallo spazio creato dalla compresenza di attori e spettatori si propaga uno spazio psichico asimmetrico, che altera il reale.

Ma al contrario delle immagini di un film, costrette a nascondere sempre la loro cornice per poter apparire come immagini, l'autoriflessione del medium conduce in *Kammer/Kammer* a una reciproca rifrazione e frattura tra i media. Il carattere fattizio delle immagini viene reso continuamente evidente per impedire così la chiusura totalitaria di un medium tramite un altro medium. *Kammer/Kammer* è anche una riflessione sulle possibilità del teatro di riflettere criticamente sull'apparire dell'apparire delle immagini e sulle cornici che le rendono possibili.