

Il Tanztheater di Pina Bausch

Elena Randi

1. La costruzione dello spettacolo

Pina Bausch tenta varie modalità compositive prima di arrivare ad inventare quella utilizzata per creare i suoi spettacoli a partire dalla fine degli anni Settanta, della quale queste pagine si occupano.

Le sue prime coreografie sono costruite sulla base di una partitura musicale pre-esistente e sono propriamente danzate. In larga parte sono progettate “a monte” e fatte memorizzare agli interpreti, benché già alcuni movimenti siano tratti da sequenze concepite da qualche danzatore e benché non di rado la Bausch discuta soprattutto con Jan Minarik e Rolf Borzic dei lavori che sta creando, a volte acquisendone i suggerimenti. A questo schema appartengono *Iphigenie auf Tauris* (1974), *Orpheus und Eurydike* (1975) e *Le Sacre du Printemps* (1975), i primi due realizzati sull’opera di Gluck, l’ultimo su quella di Stravinskij per il Wuppertaler Tanztheater, che l’artista tedesca dirige dal 1973 sino alla morte.

Se già con spettacoli come l’*Orfeo* si tiene presente una trama (nella fattispecie quella offerta dal libretto), successivamente si passa a lavorare su un testo parlato, come avviene con *Er nimmt sie an der Hand und führt sie in das Schloss, die anderen folgen* (*La prende per mano e la porta nel castello, gli altri seguono*, 1978), una regia del *Macbeth* in cui la partitura drammaturgica shakespeariana, stando ai ricordi di Beatrice Libonati che a suo tempo ha assistito ad alcune prove e alle cui spiegazioni devo moltissime informazioni, è abbastanza rispettata, benché la Bausch ne accolga solo alcune parti. Peter Zadek, allora intendente della Schauspielhaus di Bochum, – racconta Jan Minarik, al quale, anche, sono debitrice di diverse precisazioni –¹ le aveva chiesto di allestire in coproduzione uno spettacolo per Bochum, lei aveva proposto *Macbeth*, e aveva utilizzato alcuni attori della Schauspielhaus, oltreché danzatori di Wuppertal. L’esperimento era costellato da scene fortemente movimentate anche se nessuna propriamente danzata. In questa fase di individuazione di una modalità compositiva, si situa anche *Komm, tanz mit mir* (*Vieni, danza con me*, 1977), in cui in scena si balla poco, mentre è presente un

¹ Molte delle notizie proposte in queste pagine sono tratte da lunghi e pazienti racconti generosamente regalatimi da Beatrice Libonati e anche da Jan Minarik, indimenticabili interpreti di “prima generazione” del Tanztheater Wuppertal, che ringrazio di cuore. Resta inteso che tutti i possibili errori sono il frutto di fraintendimenti che si devono attribuire unicamente a me. Sarebbe stato impossibile stendere questo pezzo senza la loro testimonianza, tanto più in quanto Pina Bausch, per quanto mi è dato sapere, non ha pubblicato scritti.

attore recitante e la danzatrice protagonista fa uso, anche lei, del linguaggio articolato. Un'interprete, a volte accompagnata da un liuto, di quando in quando canta dei *Lieder*. La parte di Jan Minarik fa caso a sé, nel senso che è sostanzialmente creata dall'esecutore stesso.

Le ultime due opere segnalate si situano negli anni in cui l'artista tedesca sta cominciando, contemporaneamente, a provare la possibilità di non prendere le mosse né da un componimento musicale, né da un tessuto drammaturgico, probabilmente iniziando a percepire tali strumenti come insufficienti a lavorare sui motivi che più la intrigano, stando a quanto lei stessa ammette: «La danza deve avere qualcosa a che fare con quanto si vuol dire. E con questo tipo di temi [quelli a cui lei è interessata negli anni successivi al 1978 circa] ciò è assai difficile».² Secondo le testimonianze dei membri del Wuppertaler Tanztheater, il processo di costruzione dello spettacolo cambia sensibilmente direzione con *Blaubart* (*Barbablù*, 1976) e poi, più compiutamente, a partire da *Kontakthof* (*Luogo d'incontro*, 1978), e tale direzione diviene quella definitiva. Proviamo a descriverlo, tenendo conto che la modalità di elaborazione dell'evento scenico costituisce un elemento fondamentale, quasi più eloquente del risultato finale.

Tutto inizia con un lungo periodo in cui Pina Bausch pone ai danzatori quesiti o suggerisce temi sui quali intervenire (cento o duecento per ogni spettacolo, in un arco di tempo di due-tre mesi). Si può “rispondere” impiegando indifferentemente movimenti, parole o entrambi i linguaggi, si può compiere un gesto o pronunciare una breve frase soltanto, oppure è possibile eseguire una lunga sequenza motoria o proporre un discorso articolato. La scelta, che spetta esclusivamente al danzatore, è più di frequente la produzione di uno spartito studiato e definito, piuttosto che un'improvvisazione; una partitura che usa il corpo, anziché la voce (ma, per esempio, Ed Kortlandt «risponde quasi sempre soltanto [...] a parole»)³ I soggetti possono essere molto personali, come “Qualcosa sul tuo primo amore” o “Tua madre”; a volte riguardano, invece, le convinzioni o la sensibilità del singolo (“C'è un modo per aiutare gli animali a morire?”, “Offrirsi”, “Chiaro e tondo”); alcuni si distinguono per una natura surreale (“Sul prato foche anziché conigli”), altri richiamano situazioni di vita quotidiana (“Scarpe strette”). La Bausch suggerisce mediamente otto temi nell'arco più o meno di sei ore giornaliera, sicché ciascun danzatore ha un tempo abbastanza ampio per “rispondere”. A volte i ballerini presentano due diverse soluzioni allo stesso compito oppure capita (di rado) che qualcuno non reagisca affatto alla sollecitazione.

Sembra verosimile che l'artista tedesca concepisca le “domande” sulla base di un

² Pina Bausch, intervista del 23 dicembre 1983, in Norbert Servos, Gert Weigelt (Photography), *Pina Bausch – Wuppertal Dance Theater or the Art of Training a Goldfish. Excursions into Dance*, Ballett-Bühnen-Verlag, Köln 1984, pp. 238-239: 238.

³ Leonetta Bentivoglio, *Il teatro di Pina Bausch*, Ubulibri, Milano 1985, p. 28.

argomento generale al quale intende lavorare, peraltro di norma non comunicato ai danzatori. Ciò non significa tuttavia che i soggetti suggeriti siano trasparentemente rivolti all'idea generale, al filo conduttore. Probabilmente Pina Bausch ritiene che questo, anziché aiutare i membri della troupe, li porterebbe verso vie scontate, banali, prevedibili, limitandone le potenzialità, sicché preferisce tentare strade "laterali" che li conducano a raggiungere certi risultati in modo meno conscio, senza che siano orientati razionalmente nelle scelte.

Le "risposte" di norma sono individuali, anche se a volte capita che la Bausch proponga un tema da svolgere a due, nel qual caso i danzatori naturalmente sono tenuti a preparare in coppia la sequenza.

Ognuno prende nota delle proprie trame gestuali o verbali per non dimenticarle e poterle eventualmente ripetere qualora, nella fase successiva delle prove, la Bausch glielo chieda. Al mio quesito relativo al tipo di scrittura utilizzato Beatrice Libonati è rimasta inizialmente perplessa, come stesse chiedendosi che strano interrogativo le ponessi. Una volta precisato il mio dubbio – «Tu usavi, per esempio, una notazione come quella inventata da Laban?» –, la reazione è stata inequivoca e piuttosto comica per chi conosca le difficoltà presentate dalla Labanotation: «Madonna, no! Si scriveva nella propria lingua e si disegnavano tanti pupazzetti. Credo che più o meno tutti facessero così. Io, di sicuro». A partire dal 1984, con *Auf dem Gebirge hat man ein Geschrei gehört* (Sulla montagna si è sentito un grido), si effettuano riprese video per "fermare" i risultati, in modo tale che si possa sempre recuperare una sequenza e non perderla. Ciò comincia ad avvenire in modo puntiglioso con *Palermo, Palermo* (1989) per una ragione contingente: data la fama acquisita a quest'altezza cronologica dalla compagnia e, di conseguenza, la complessità del suo calendario, le prove si fanno in due segmenti dell'anno diversi e piuttosto distanziati nel tempo, sicché si pone un problema di memoria che suggerisce l'uso del video. Da questo momento in avanti riprendere ogni fase delle prove diviene la prassi.

Le "risposte" sulle quali si basa *Kontakthof* sono quelle a temi come: "Fai i dispetti ad una persona, ma inizialmente dando a credere di compiere gesti gentili", "Tenerezze verso te stesso", "Metti in risalto qualcosa del vestito", "Sedersi in modi diversi", "Flirta con un uomo/una donna", "Ridere in modi diversi", "Trova varie cose da ridire su altri". La Bausch sceglie le "risposte" a questi stimoli per lo più di *tutti* i membri della troupe e su di esse va poi a costruire i vari momenti dello spettacolo (ma capita che vengano utilizzate le "risposte" ad una "domanda" solo di una o di poche persone).

Vediamo, a titolo esemplificativo, come impieghi le partiture proposte dai danzatori a "Fai i dispetti". Primo passo: rivede con ciascun ballerino il suo tessuto di azioni, cassando i dettagli poco convincenti, invitandolo ad aggiungere qualche particolare dove necessario, ripulendo alcune soluzioni. Poi chiede ad ognuno di scegliere un danzatore del sesso opposto con cui fare coppia e di eseguire su di lui i dispetti

concepiti. Così, per esempio, il duo Beatrice Libonati - Arnaldo Alvarez, definisce il seguente dettato: lui le alza il braccio dando l'impressione di volerglielo accarezzare e le tira i peli dell'ascella; lei sembra carezzarlo e invece gli torce il lobo dell'orecchio; lui le dà un colpo con due dita sul sedere; lei si fa avvolgere dalle braccia di lui da dietro e poi gli pesta il piede col tacco; lui fa per baciarla e improvvisamente le morde il mento; lei lo abbraccia e infine lo stringe di colpo lasciandolo senza fiato. Nello spettacolo l'intera compagnia è seduta sul fondo scena quasi fosse l'*alter ego* del pubblico e otto di loro, a coppie, una dopo l'altra, avanzano al centro e compiono la propria sequenza, come esibendola in modo compiaciuto agli spettatori "veri" e "fittizi". Quelli "fittizi" applaudono ad ogni proposta crudele, così rimarcando la loro approvazione dell'atto nonché la natura esibizionistica dei gesti dei due protagonisti. Il tutto si svolge sulle note suadenti di un tango, note che imprimono un tono nel contempo leggero e sensuale alla scena. C'è un contrasto forte non solo nelle azioni (sembra che si faccia qualcosa di gentile e, invece, la conclusione è crudele) ma anche tra queste e il sottofondo musicale.

Un ulteriore esempio. A partire da "Tenerenze verso te stesso", in sede di prove ciascuno crea la propria partitura. Per lo spettacolo, tutti sono seduti sul fondo e ai lati del palcoscenico. Su un valzer lento un uomo accompagna al centro una donna e torna al proprio posto; quando lei ha compiuto la sua sequenza di dolcezze, lui le si riavvicina e, a braccetto, vanno a sedersi a fondo scena. Stessa azione per altre due coppie. Poi tutte le donne vengono condotte al centro da un uomo a breve distanza l'una dall'altra, di modo che, alla fine, stanno eseguendo la loro legazione in contemporanea. Anche qualche maschio inizia successivamente a proporre la propria partitura di movimenti affettuosi. Alcuni di entrambi i sessi cominciano quindi a rivolgere la propria al *partner* anziché a sé e, in un caso, una coppia la trasforma, sia pure per breve tempo e in modo contenuto, in azioni fastidiose verso il compagno. Nel corso di tutta la scena, una delle signore ha chiesto una moneta al pubblico e l'ha usata per far funzionare un cavalluccio elettrico, che poi ha cavalcato, ripetendo forse, anche lei, una situazione derivata da "Tenerenze verso te stesso". Alla fine, tutti scappano fuori.

Le scene possono essere costruite in modo ancora diverso. Per una, Pina Bausch aveva chiesto ai danzatori di mettere insieme le sequenze delle tenerezze, del sedersi in modo diverso, del porre in risalto qualcosa del vestito, della risata e del flirtare. Ciascuno, per lo più in coppia, aveva potuto combinare nell'ordine preferito le varie azioni e secondo il ritmo voluto. Nello spettacolo tutti si muovono in contemporanea, ottenendo un effetto di caos. Ma si tratta di una confusione controllata, in cui, per il prodotto finale, il percorso compiuto da ogni persona è fissato una volta per tutte. In questo caso, come in altri, il lavoro descritto si deve ai danzatori più che alla regista-coreografa.

Le "risposte" alle stesse "domande", combinate in modi sempre differenti, rifluiscono anche in altre scene.

Può accadere che un danzatore proponga una “risposta” ad una “domanda” e che Pina Bausch successivamente lo stimoli a lavorare a quel primo studio, arricchendolo e amplificandolo. Così, durante le prove di *Bandoneon* (1981), era stato suggerito come tema “Non aver paura”. Beatrice Libonati sapeva che Meryl Tankard era molto spaventata dai topi. Le si era avvicinata con un sorcio di pezza e aveva cominciato a sussurrarle: “Non morde, e non salta neanche. Si può accarezzare”. Da questo germe iniziale è nato un pezzo assai più lungo e articolato: la Libonati camminava tra il pubblico con un topolino vero in mano, lo accarezzava e lo mostrava agli spettatori, poi gli cantava una canzone e compiva altre azioni avendo sempre l’animale come riferimento.

Può anche succedere che una scena sia concepita a partire da spunti diversi dalle “domande” iniziali. Un caso di un certo rilievo: in varie occasioni in *Kontakthof* entrano in scena due donne, Jo Ann Endicott e Meryl Tankard, vestite di rosa, con atteggiamenti da *coquettes*. I loro personaggi sono nati per caso. Lo scenografo, Rolf Borzic, aveva portato alle prove parecchi costumi rosa, presi da qualche altro spettacolo, forse da un’operetta. Endicott e Tankard ne avevano indossati due e avevano cominciato a fare le smorfiose. Alla coreografa è piaciuto il loro gioco, e ha chiesto loro di ripeterlo e di studiare qualche sequenza a partire da queste prime, spontanee improvvisazioni, cui ha aggiunto anche legazioni pensate da lei personalmente.

O ancora in *Nelken* (Garofani, 1982) si ode la canzone, registrata, di *The man I love*, mentre Lutz Förster ne ripete il testo con il linguaggio dei sordomuti. Stando a quanto scritto da Leonetta Bentivoglio, il danzatore negli Stati Uniti da un amico aveva imparato a “recitare” con i gesti le parole del motivo, lo aveva mostrato alla Bausch, e lei aveva deciso di inserirlo nello spettacolo.⁴

Le varie scene possono richiedere talvolta ulteriori manipolazioni. Per esempio, in *Kontakthof* Pina Bausch può decidere di impiegare nella stessa scena azioni simultanee senza che esse abbiano una relazione, quanto meno diretta, tra loro: le due ragazze in rosa che fanno le smorfiose, una donna che chiede agli spettatori una moneta per far funzionare un cavallino a dondolo su cui montare, un gruppetto d’uomini che chiacchierano e altro ancora.

A volte la regista-coreografa fa memorizzare a tutti i danzatori una sequenza inventata da uno o due di loro, oppure gliene fa imparare una creata da lei stessa, sequenza che poi sarà offerta in scena da tutti o da molti ballerini del gruppo.

Quasi sempre le trame gestuali e verbali si modificano nello spettacolo rispetto alla partitura definitiva del singolo o della coppia (ossia rispetto alla sequenza fissata, ripulita e aggiustata durante le *répétitions* assieme alla Bausch); come minimo, cambiano di coloritura una volta inserite in un contesto non più neutro come quel-

⁴Cfr. *ivi*, p. 27.

lo della sala prove: con altri personaggi agenti, con una musica che suggerisce una certa atmosfera, ecc. In effetti – osserva Pina Bausch – «ogni cosa acquista differenti significati nel momento in cui viene posta in rapporto con delle altre. Soltanto pochissime cose rimangono nello spettacolo nella stessa forma in cui erano all’inizio».⁵

Alla fine, come si può intuire, di danzato nel senso tradizionale del termine non c’è quasi nulla. O, quanto meno, questo è vero per quanto riguarda gli spettacoli creati fra il ’76 e il ’90 circa. C’è, in compenso, la presenza di gesto, parola e musica, secondo una triade un po’ diversa ma presumibilmente derivata dal Tanz-Ton-Wort (danza-suono-parola) su cui negli anni Dieci riflette Laban ereditandola con modifiche importanti dal pensiero di Wagner.⁶

Riassumendo in maniera un po’ schematica e dunque senza le opportune sfumature, la prima fase del processo consiste nella creazione di brevi partiture gestuali o verbali ad opera dei danzatori; si tratta di lavori svolti singolarmente, di rado in coppia. Segue una fase di drastica selezione dei moltissimi materiali proposti, selezione che spetta a Pina Bausch. Quindi, si iniziano a pulire quelli prescelti, attività, questa, che viene compiuta, assieme, da lei e da chi ha creato una certa sequenza. In una tappa successiva la Bausch può chiedere ai danzatori di mettere insieme due, tre o quattro “risposte”, scegliendo, essi stessi, come combinarle. E successivamente può anche domandare loro di relazionarsi con uno o più compagni. Benché capiti che certe situazioni, soprattutto quelle corali, siano inventate totalmente dalla coreografa e che i ballerini debbano solo memorizzarle, in generale si può affermare che ai danzatori, tutt’altro che semplici esecutori, spetta sin qui una parte preponderante del lavoro ideativo: veri e propri creatori-poeti, il loro ruolo assume un rilievo molto diverso da quello tradizionale. A loro, sia pure a partire dagli stimoli della Bausch, può competere sia il concepimento delle partiture di movimento e verbali, sia la costruzione delle relazioni di tali sequenze con quelle dei compagni per formare le singole scene. Relativamente a certune, succede anche che la Bausch decida di mettere assieme, simultaneamente sul palcoscenico, due, tre, quattro diverse azioni, senza che queste instaurino fra loro un rapporto diretto. In questo caso, ella opera un vero e proprio montaggio relativo ad una singola scena. Se alcuni hanno rilevato come la gestazione del lavoro sin qui descritta presenti qualche significativo aspetto in comune con quello concepito da Jerzy Grotowski per creare gli spettacoli degli anni Sessanta o da Eugenio Barba (in tutt’e

⁵ Parole di Pina Bausch, *ivi*, p. 14.

⁶ Cfr. il *Prospectus: Laban courses for dance, sound, speech*, un breve scritto contenente gli intenti della scuola di Laban databile alla metà degli anni Dieci, forse steso da Suzanne Perrottet, in Dick McCaw (edited by), *The Laban Sourcebook*, Routledge, London 2011, p. 27; cfr. inoltre la lettera di Laban del 9 maggio 1914 all’amico e collaboratore Hans Brandenburg, in parte riportata in Dick McCaw (edited by), *op. cit.*, pp. 23-24.

tre si riscontra un'elaborazione iniziale di studi di natura prevalentemente motoria nei quali l'*actor* crea a partire da temi che lo riguardano personalmente e che gli consentono di scavare nel proprio io, in tutt'e tre le partiture vengono *vestite* in modo tale da risultare, per lo spettatore, azioni di personaggi anziché della persona che le ha create),⁷ ritengo improbabile un'influenza diretta tra la Bausch da un lato e Grotowski e Barba dall'altro: la formazione e la biografia artistica della coreografa tedesca sono infatti piuttosto differenti e lontane da quelle dei due *metteurs en scène* attivi rispettivamente in Polonia e in Danimarca. Piuttosto, probabilmente in luoghi diversi si sono potute sviluppare idee e prassi sotto alcuni profili simili dovute a contingenze storico-culturali affini (Hegel avrebbe parlato di *Geist*).

Siamo arrivati a questo punto ad avere diverse scene nel processo costruttivo seguito dal Tanztheater Wuppertal, tutte ancora prive di relazione l'una con l'altra. Occorre assegnare loro un ordine, e questo lavoro, interamente spettante alla Bausch, procede per tentativi, «come un gioco di domino».⁸ Ella inizia a provare vari modi di montare assieme i materiali, e cambia per molte volte (spesso, finite le *répétitions*, ripensa il montaggio secondo un nuovo schema, che il giorno dopo sperimenta concretamente con i danzatori).⁹ La sua tenacia nel cercare le soluzioni più convincenti è tale che in certi casi dopo dieci repliche non è ancora convinta del risultato e lo modifica. *Nelken* è stato ritoccato anche dopo anni, per una serie di riprese. In ogni caso, nel momento in cui il lavoro va in scena è fissato nei minimi dettagli e nulla è consegnato all'improvvisazione.

Si tratta, dunque, in questo stadio, di un problema di ordinamento: la Bausch individua una successione da attribuire alle scene, le raccorda tra loro, decide, cioè, in quale rapporto porle l'una rispetto all'altra. Nei libri dedicati al Tanztheater Wuppertal, sostanzialmente a ragione, si legge di norma che ella procede in questa fase senza un metodo. Le interviste ai suoi danzatori lo ribadiscono. Parlando con Beatrice Libonati – pur non a conoscenza, asserisce, di particolari criteri –

⁷ Cfr., in particolare, Jerzy Grotowski, *Dalla compagnia teatrale all'arte come veicolo* (1993), in Antonio Attisani e Mario Biagini (a cura di), *Opere e sentieri*, Roma, Bulzoni, 2007, vol. II (*Jerzy Grotowski, testi 1968-1998*), pp. 89-113; soprattutto pp. 98-100. Sul tema relativamente a Grotowski, cfr. Marco De Marinis, *Il nuovo teatro 1947-1970*, Bompiani, Milano 1987, pp. 70-100; Franco Perrelli, *I maestri della ricerca teatrale. Il Living, Grotowski, Barba e Brook*, Laterza, Bari 2007, in particolare pp. 67-71. Su Cieślak, cfr. Ferdinando Taviani, *Cieślak promemoria*, in «Teatro e Storia», n. 10, aprile 1991, pp. 179-201; cfr. inoltre Zbigniew Osiński, *Jerzy Grotowski e il suo laboratorio: dagli spettacoli a L'arte come veicolo*, traduzione e cura di Marina Fabbri, prefazione di Eugenio Barba con una postfazione di Franco Ruffini, Bulzoni, Roma 2011, soprattutto pp. 239-256.

⁸ Parole di Ruth Amarante da un'intervista del giugno 1994, in Ciane Fernandes, *Pina Bausch and the Wuppertal Dance Theater. The Aesthetics of Repetition and Transformation*, Peter Lang, New York 2001, pp. 111-117: 111.

⁹ Cfr. Renate Klett, *In rehearsal with Pina Bausch*, in Royd Climenhaga (edited by), *The Pina Bausch Sourcebook. The Making of Tanztheater*, Routledge, London 2013, pp. 74-80: 78.

sembra di intuire, quanto meno, che i legami siano dettati soprattutto da accostamenti d'ambiente emotivo (ora per analogia, ora per contrasto):

Dipende un po' dall'atmosfera: un'atmosfera dolce può, per esempio, essere unita per contrasto ad una aggressiva, oppure una dolce può venire accostata ad un'altra tenera, ma con coloriture amare. Raramente succedeva che la scelta fosse dettata da ragioni "pratiche". Per esempio, dal fatto che un danzatore dovesse cambiarsi di vestito e occorresse un certo tempo per questo.

C'è anche, senza dubbio, uno studio più "tecnico" negli accostamenti. È calcolato infatti l'avvicendamento del numero di danzatori coinvolti: a compatte azioni di gruppo succedono *performances* individuali o "passi a due". Un'importanza non trascurabile è attribuita all'uso dello spazio: «diagonali compatte» precedono o seguono «blocchi frontali» o «contromovimenti di profilo», «le scene [...] ordinate si alternano» «con le caotiche».¹⁰ Uso dello spazio che è complicato dagli spostamenti degli oggetti. Le sedie per esempio – presenti in diversi spettacoli e che rivestono di volta in volta nuove funzioni – possono comporre il campo d'azione in modi sempre diversi: se stanno in disparte consentono al palcoscenico d'essere ampio e libero; se stanno in fila al centro, lo dividono in due corridoi paralleli; sparse qua e là, lo affollano rendendolo disordinato. Non meno rilevante la gestione del ritmo: figure nevrotiche ed altre quiete convivono o si alternano, situazioni frenetiche cedono il posto a momenti di una lentezza estenuata. Data l'analisi raffinatissima dei principi spaziali e ritmici del movimento corporeo e del loro significato espressivo compiuto da Rudolf von Laban e successivamente da Kurt Jooss e dal suo compagno di lavoro Sigurd Leeder, analisi centrale nel loro metodo, sembra improbabile che la Bausch non tenga conto – anche a livello macro-strutturale, ossia nel compiere l'opera di montaggio delle scene – della loro lezione. Ella aveva infatti studiato con Jooss, presso la cui scuola, la Folkwangschule di Essen, si era diplomata nel 1958 e del cui Tanzstudio aveva assunto la direzione nel '69. Nella sua compagnia, inoltre, aveva lavorato come solista dal 1962 al 1968. Il lavoro del coreografo di origine tedesca (e quello di Laban, di cui Jooss è allievo e di cui sviluppa le ricerche) è senza dubbio, per lei, un riferimento imprescindibile. Seguire criteri ritmici e spaziali, tuttavia, non significa trascurare l'ambito emotivo, dato che esso, se dobbiamo credere alle convinzioni di Laban e di Jooss, è la risultante di principi "tecnico-formali", che vanno identificati e applicati per rendere, appunto, paesaggi affettivi e pensieri.¹¹

¹⁰ Osservazione di un interprete in *Kontakthof with Ladies and Gentlemen over "65"*. *A piece by Pina Bausch*, L'Arche, Paris 2007 [libro + DVD dello spettacolo, in quattro lingue: inglese, tedesco, francese e italiano], p. 129.

¹¹ Per un'esposizione dei principi di spazio e di tempo nella tecnica labaniana, cfr., per esempio, il dodicesimo e ultimo capitolo di *Choreutics*, un testo scritto nel 1938 e pubblicato nel 1966: Rudolf

Non solo. L'idea stessa di lavorare per montaggio anziché seguendo una storia o una partitura musicale, deriverebbe, secondo Suzanne Schlicher, dal «metodo polifonico di composizione di Jooss»,¹² il quale, se creava una coreografia seguendo una “storia”, amava però i corpi che si muovevano secondo ritmi dissociati e in modo dissociato rispetto alla musica. Ed inoltre introduceva in scena diverse azioni simultanee. La prima tappa per arrivare ad uno spettacolo che, anche a livello macro-strutturale, è costruito per frammenti fra loro inizialmente autonomi.

Se la Bausch fa lavorare i danzatori sui loro vissuti è perché le loro azioni siano accese, vive, dense, e questa qualità non dev'essere perduta nel corso del montaggio né durante le repliche. Lo racconta Cristiana Morganti – membro di “seconda generazione” del Tanztheater Wuppertal, dove lavora per vent'anni – in *Moving with Pina*, una lezione-dimostrazione del metodo compositivo della Bausch alla quale da qui in avanti farò sempre riferimento quando citerò la Morganti.¹³ Si sta provando uno spettacolo, e la danzatrice italiana esegue una sequenza sul fondo del palcoscenico, una sequenza sorretta e giustificata da una peculiare vicenda immaginaria. Improvvisamente un lampo nella sua mente, completamente estraneo alla trama fantastica prefissata: “Ho chiuso l'automobile?”, e la Morganti comincia a ripetere in scena l'azione che le spetta trascurando l'immaginario che la giustifica e la sorregge e pensando, invece, alla sua ansia contingente. Conclusa la prova, Pina Bausch le fa notare che la sua parte era vuota, priva dell'intenzione necessaria ad infonderle vita e densità, caratteri che, invece, non dovrebbero mai smarrirsi.

Quando un danzatore crea un pezzo che lo riguarda da vicino, che lo interessa, che ne concerne il vissuto più profondo, è verosimile non abbia particolari difficoltà a vivere, almeno le prime volte, l'urgenza, l'intenzione, la convinzione o le emozioni provate nell'idearla. Forse ciò è meno scontato dopo molte repliche, quando la parte può venire a noia e perdere di interesse, benché, per la verità, Jan Minarik smentisca questa tesi. A suo parere, quando si deve esprimere il proprio pensiero, non c'è il rischio della *routine*, neanche dopo molte repliche. Nel colloquio che abbiamo avuto ha affermato più o meno: «Quando si crede in quanto si dice non entra in gioco la noia. Tieni presente che non dovevo ripetere cose che mi avevano

Laban, *Choreutics*, edited and annotated by Lisa Ullmann, Macdonald and Evans, London 1966. Per una sintetica esposizione dei principi tecnici, compresi quelli di spazio e tempo in Jooss, cfr. Anna Markard, *Jooss the teacher. His pedagogical aims and the development of the choreographic principles of harmony*, in Suzanne K. Walther (Issue Editor), *The Dance Theater of Kurt Jooss*, «Choreography and Dance», vol. 3, Part 2, 1993, pp. 45-51.

¹² Suzanne Schlicher, *The West German dance theatre. Paths from the twenties to the present*, in Suzanne K. Walther (Issue Editor), *op. cit.*, pp. 25-43: 42.

¹³ Qualunque eventuale errore nei contenuti riportati si deve senza dubbio a miei fraintendimenti della lezione-dimostrazione di Cristiana Morganti, *Moving with Pina*, vista dal vivo a Vicenza, al Teatro Comunale.

detto di dire. Questo è il metodo di Pina: dare agli interpreti l'opportunità di esprimere il loro pensiero. Per questo esce fuori l'intensità».

Più complicato il caso in cui il ballerino originario abbandoni la compagnia e allora un altro debba sostituirlo e assimilare partiture concepite dal predecessore; o quando la Bausch, nella fase di elaborazione, chieda ad una persona di apprendere ed eseguire la sequenza inventata da un altro (osserva Minarik: «Per i nuovi, che sono stati assunti per prendere il posto di altri è difficile trovare l'intensità: non è il loro modo di pensare»). Le concatenazioni di movimento “prese a prestito” vanno tuttavia *vissute* sera dopo sera e non ripetute semplicemente come una mera forma («in questi casi» – commenta Minarik – «devi trovare il modo per fare tuo quel che altri hanno concepito»).

Parlando del lavoro con Pina Bausch, Beatrice Libonati, che partecipa alle creazioni del Tanztheater Wuppertal fin dai tempi di *Kontakthof* e che diversi anni dopo rimonta quel suo primo spettacolo per un gruppo di persone “over 60” che mai prima avevano studiato danza, conferma la centralità della motivazione interiore degli interpreti:

Il movimento puro, di per sé, non era più importante; quello che contava era la spinta che si nascondeva dietro ad esso. [...]

Mi accorsi che lavorando su *Kontakthof* con i *Seniores*, gente tra i sessanta e i sessantacinque anni, il modo in cui insegnavo loro i movimenti e le scene era giusto: essi non dovevano copiare i movimenti o i personaggi e nemmeno imparare a memoria la gestualità del pezzo: dovevano sviluppare i temi, dovevano correre per una ragione o cambiare vestito per un'altra, sedersi su una sedia o incontrare qualcuno sempre per un motivo ben chiaro. Naturalmente avevo bisogno di molto più tempo per riuscire nel mio intento, ma in questo modo, limando poi un pochino qui e un pochino là, i *Seniores* arrivavano a fare tali e quali i percorsi dettati dal copione. I movimenti cosiddetti danzati, difficilissimi a prima vista, li spiegavo come un *puzzle* personale adattato a ognuno di loro, e partendo dal presupposto che ogni essere umano ha nel suo potenziale la capacità di fare tutto, riuscivo a ottenere dei risultati ottimi e molto espliciti. La più grande difficoltà dei *Seniores* fu di far proprio un concetto pensato per i giovani, gesti e stati d'animo che non si sognavano nemmeno quando erano giovani loro... Stavo spiegando i piccoli movimenti del cerchio, che si fanno *flirtando* con il pubblico, quando me li ritrovai tutti davanti protestando amaramente e rifiutandosi di fare una cosa così poco morale e adatta alla loro età! Dovetti usare tutta la mia forza persuasiva per convincerli che tutti i sentimenti ce li portiamo appresso per tutta la vita e come attori dovevano essere in grado di fare di tutto. Il risultato fu che il *Kontakthof* dei *Seniores* fu molto più commovente di quello eseguito dalla compagnia stessa: il loro corpo, per niente estetico, parlava da sé: raccontava della loro vita e delle loro vicende, era lo specchio di un passato fatto di gioie e sofferenze, di momenti drammatici o anche tragici; la loro aura trasmetteva il loro bagaglio personale e il pubblico ne rimaneva affascinato.¹⁴

¹⁴ Beatrice Libonati, *La mia danza e la filosofia di Delsarte*, in Elena Randi e Simona Brunetti (a cura

Al problema dell'esigenza della tensione interna anche nel danzatore che non ha creato un certo pezzo si riferisce un membro della troupe, Ruth Amarante, quando racconta di aver "ereditato" da Anne Marie Benati una scena di *1980*. Essa prevedeva che l'artista stesse in piedi su una sedia, spiegando al pubblico come da piccola suo padre, all'epoca del debutto di *1980* morto da tempo, la vestisse: la poneva su una seggiola, la pettinava come riusciva, le faceva indossare il vestito e si dimenticava le mutandine, particolare che, una volta notato, li faceva ridere a crepapelle. Ruth Amarante commenta: «All'inizio [la sostituzione] fu difficile. Ho cominciato poi a trovare questa bambina». E l'intervistatrice chiede: «Ti sei messa in relazione alla sua scena attraverso la tua storia o sei penetrata nella bambina della Benati?». «Entrambe le cose. È la sua storia, ma la prendo per me. Così, è come se fosse mia. Anche mio padre è morto molto tempo fa, sicché questo è strettamente connesso alla perdita di una persona vicina e cara. Non c'è molta distanza».¹⁵ In questo caso, la Amarante cerca dentro di sé, attraverso la memoria del corpo, un proprio vissuto che si avvicini a quello primitivo e lo adatta alla sequenza, in modo tale da infonderle nuova *vita*. Il racconto sembra singolarmente simile ad un esempio offerto da Grotowski per spiegare le "azioni fisiche" stanislavskiane. Supponiamo – dice – che un attore debba cantare in scena una canzone che cantava sua nonna. Di qui la domanda: «Chi [...] canta la canzone? Sei tu [la persona dell'attore]? [...] Ma se stai esplorando tua nonna con gli impulsi del tuo corpo, allora non sei né "tu" né "tua nonna che ha cantato". Sei tu che esplori tua nonna che canta».¹⁶ Difficilmente, tuttavia, la Amarante si ispira a Stanislavskij; più probabile è che, quanto meno relativamente alla problematica proposta, il suo punto di riferimento sia il metodo di Rudolf von Laban ripreso da Kurt Jooss, metodo al quale si sono formati diversi danzatori del Wuppertaler Tanztheater. Per Jooss, come per lo Stanislavskij "finale" – le cui similitudini si devono molto probabilmente alla comune influenza del sartiano –¹⁷ l'accensione emotiva non sem-

di), *I movimenti dell'anima. François Delsarte fra teatro e danza*, Atti del convegno internazionale di studi (Verona-Padova, 13-14 dicembre 2011), edizioni di pagina, Bari 2013, pp. 213-223: 220.

¹⁵ Parole di Ruth Amarante dall'intervista citata, in Ciane Fernandes, *op. cit.*, p. 115.

¹⁶ Intervento di Grotowski riportato in Thomas Richards, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, Ubulibri, Milano 1993, p. 55. Sul metodo delle azioni fisiche stanislavskiane cfr. anche Anatolij Vasil'ev, Jerzy Grotowski e Ferdinando Taviani, *Cronaca del quattordici* (1999), in Antonio Attisani e Marco Biagini (a cura di), *op. cit.*, vol. III (*Testimonianze e riflessioni sull'arte come veicolo*), pp. 75-96. Cfr. anche Jerzy Grotowski, *op. cit.*

¹⁷ Mi sembra probabile che la prossimità fra Laban e lo Stanislavskij delle "azioni fisiche" non si debba ad un'influenza dell'uno sull'altro, ma allo studio di entrambi del pensiero e della prassi di François Delsarte, il cui metodo penetra in Russia sin dal 1912. In quell'anno infatti Sergej Volkonskij pubblica *L'uomo in scena*, un libro dedicato, appunto, a Delsarte, sul quale scrive anche *La parola espressiva e L'uomo espressivo. L'educazione scenica del gesto secondo Delsarte*, entrambi usciti nel 1913 (sul tema, cfr. Ornella Calvarese, *Russia anni Dieci. Il principe Sergej Volkonskij e l'antropologia bioritmica dell'attore*, in «Teatro e Storia», 24, 2002-2003, pp. 167-233, e Fausto Malcovati, *Delsarte*

bra infatti ottenersi e mantenersi cominciando da uno scandaglio del paesaggio “interiore” del “personaggio”, dall’elemento psicologico, ma, invece, dall’“esterno”, da uno studio del movimento. Interrompiamo allora per un attimo il discorso sul metodo di costruzione dello spettacolo seguito dalla compagnia di Wuppertal, e soffermiamoci, sia pure rapidamente, su alcuni principi della tecnica appresa da Pina Bausch e da un certo numero dei suoi danzatori nel periodo di formazione.

Il metodo di Jooss e Leeder, come anticipato, è basato su quello del loro comune insegnante, Rudolf von Laban, la cui raffinata analisi della dinamica corporea essi accolgono e sviluppano, e alla quale farò soprattutto riferimento data la quasi totale assenza di scritti editi di Jooss.

Per Laban, le *inner tensions*, vale a dire i pensieri, i sentimenti e la volontà hanno una forma nello spazio, nel senso che il movimento è *ex-tension* verso il mondo di un’*in-tension*. La conformazione del movimento (*simbolo* nella terminologia labaniana) è l’*attuazione* dell’*inner tension*, non la sua *rappresentazione*, convinzione che – scrive Suzanne Schlicher – Jooss eredita in modo inequivocabile: «Il linguaggio stilizzato di Jooss è caratterizzato da una chiara coscienza della *reciproca dipendenza* tra l’elemento espressivo e il linguaggio della forma e del movimento». ¹⁸ Laban scrive già in *Die Welt des Tänzers (Il mondo del danzatore, 1920)* che «per il danzatore tutte le questioni di psicologia [...] diventano una questione plastica di forma della tensione attraverso l’esperienza del movimento corpo-spirito». ¹⁹ A partire dall’idea dell’esterno come “prosecuzione” dell’interno (e tralasciamo tutte le complesse problematiche relative alla “verità” o meno della

in Russia: i saggi di Volkonskij, in Elena Randi e Simona Brunetti, a cura di, *op. cit.*, pp. 155-166). L’idea dello studio di Delsarte da parte di Laban è basata su qualche argomento documentario: Laban, per quanto ne so, accenna a Delsarte in *Gymnastik und Tanz* e in *Der Tanz als Eigenkunst*, parlandone sempre come di un personaggio fondamentale per la danza novecentesca. Nel primo dei due volumi scrive: «Tutto ciò che si può trovare oggi in fatto di tendenze stilistiche nella danza, tutte le scuole di danza ritmica e a piedi nudi, derivano [...] dalla nuova geniale accezione delle leggi del movimento naturale dovuta a Delsarte» (Rudolf von Laban, *Gymnastik und Tanz*, Gerhard Stalling Verlag, Oldenburg 1926, p. 155). In *Der Tanz als Eigenkunst* Laban osserva che molti nell’ambito della danza in America, nell’Europa centrale e in Russia, ne sono stati influenzati e ne hanno divulgato il pensiero (Rudolf von Laban, *Der Tanz als Eigenkunst*, «Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft», vol. XIX, 1925, pp. 356-364; in particolare, p. 359). Ma l’influenza di Delsarte su Laban è evidente soprattutto sulla base di argomenti contenutistici. Tutti gli schemi di Laban relativi alle tipologie di movimento e alla loro correlazione con la tensione interiore e le sue riflessioni sull’argomento, infatti, paiono significativamente prossimi al pensiero e alla prassi delsartiana (idee molto simili denuncia Beatrice Libonati in riferimento a Delsarte-Jooss; cfr. Beatrice Libonati, *op. cit.*). Mi sembra piuttosto significativo che anche in Delsarte, come ho cercato di dimostrare già nel 1996, si possa rintracciare un metodo per l’arte attorica non così lontano da quello delle “azioni fisiche” stanislavskiano (cfr. Elena Randi, *Il magistero perduto di Delsarte. Dalla Parigi romantica alla modern dance*, Esedra, Padova 1996; in particolare, pp. 102-121).

¹⁸ Suzanne Schlicher, *op. cit.*, p. 32. Il corsivo è mio.

¹⁹ Rudolf von Laban, *Die Welt des Tänzers*, Seifert, Stuttgart 1920, p. 42.

dinamica dell'organismo), l'artista ungherese nel 1950 spiega che «per effettuare il contatto con il pubblico c'è bisogno di un simbolo autentico della visione interiore, e questo contatto può essere raggiunto solo se abbiamo imparato a *pensare in termini di movimento*; usare questo pensiero per gli scopi del reale magistero del movimento in scena è il problema centrale del teatro».²⁰

Compito del danzatore è apprendere le leggi del movimento, studiare altresì a quali *inner tensions* corrispondano e imparare ad applicarle in scena. Giunge, così, all'espressione non attraverso un'imitazione «delle particolarità esterne del movimento»²¹ quotidiano, ma mediante un'azione che, costruita sulla base delle sue leggi costitutive (direzione nello spazio, ritmo, forza muscolare impiegata, ecc.),²² è *già subito* pensiero/sentimento. Anzi, seguendo nell'uso del corpo specifici modelli spaziali, il danzatore sembra poter avere accesso a stati della mente altrimenti irraggiungibili.²³

Vediamo come concretamente in un'opera della Bausch si realizzi quanto teorizzato. In uno spettacolo, Cristiana Morganti ad un certo punto deve eseguire delle rotazioni del busto a piedi uniti. Durante le prove, per non perdere l'equilibrio, inizia a compierle con i piedi leggermente divaricati così da avere una più solida base d'appoggio, ma la coreografa insiste a che lei li tenga vicini. Una volta indossata la lunga gonna prevista per la rappresentazione, la Morganti riprende la soluzione più sicura, a gambe appena disgiunte. Al che la Bausch, benché non possa vederne gli arti inferiori, le ripete di unirli. Alle perplessità della danzatrice sulla motivazione della prescrizione (nonché del modo in cui la Bausch possa aver intuito la posizione delle sue gambe), le viene risposto che l'azione diventa interessante proprio nel momento in cui si innesca la tensione determinata dall'insicurezza dell'assetto. Non si tratta, insomma, di un problema formale ma di infusione di “conflitto interiore” tra l'instabilità della posizione e l'esigenza di non cadere. Se l'aneddoto esposto attesta l'importanza determinante assunta dalla dinamica interiore, la vitalità intima che produce senso e accende l'azione è indotta da una soluzione fisica.

Cristiana Morganti spiega lo stesso meccanismo anche quando parla della *Sagra della primavera*. C'è un passaggio in cui le donne si colpiscono con un gomito in un punto tra l'ombelico e il fianco e tale gesto è reiterato più e più volte. Commenta

²⁰ Rudolf Laban, *The Mastery of Movement on the Stage*, Macdonald & Evans, London 1950, p. 19. Il corsivo è mio. In italiano è stata pubblicata la traduzione dell'edizione del 1987, riveduta da Lisa Ullmann (*The Mastery of Movement*): Rudolf Laban, *L'arte del movimento*, edizione curata da Eugenia Casini Ropa e Silvia Salvagno, Ephemeria, Macerata 1999.

²¹ Rudolf Laban, *The Mastery of Movement on the Stage*, cit., p. 19.

²² Sulle leggi del movimento secondo Jooss-Leeder, cfr. Anna Markard, *op. cit.*, e inoltre Beatrice Libonati, *op. cit.*

²³ Rudolf Laban, *The Mastery of Movement on the Stage*, cit., p. 19.

la Morganti che il tipo di azione stesso, dopo un po', provoca in chi lo compie vera e propria rabbia: anche quando lo si sia cominciato in modo neutro, ad un certo punto, volenti o nolenti, si accende un sentimento che mischia sofferenza e collera. L'emozione, anche in questo caso, scatta a partire dal movimento.

Ma una constatazione sembra contraddire quanto sin qui sostenuto. Se si assiste agli spettacoli bauschiani post-1978, si ha talvolta l'impressione di essere di fronte a personaggi vissuti dai danzatori in modo distaccato, senza partecipazione emotiva. È il caso, ad esempio, della camminata apparentemente meccanica compiuta da tutta la compagnia in *Kontakthof*, i volti coperti da una maschera. In realtà, i danzatori seguono una precisa trama di intenzioni, che rende vitale la camminata benché i fruitori, pur percependone empaticamente la forza, a causa delle maschere ne abbiano un'impressione visiva di automatismo. Un commento di Beatrice Libonati, inoltre, è stato chiarificatore: "Anche la freddezza ha un'intensità". Distacco e straniamento, insomma, sembrano tendenzialmente assenti: possono esservi coloriture interiori di freddezza, ma si tratta verosimilmente sempre di modalità d'intenzione.

Né diversa pare la situazione in cui un danzatore passi da una figura all'altra, come in *Palermo, Palermo*, dove Beatrice Libonati ora è una ragazzina spensierata, ora una vecchia con la bottiglia in mano. L'intento è sempre quello, da parte dell'interprete, di calarsi emotivamente nella *vita* delle due distantissime figure.

Ancora un dubbio. Dato che molti dei movimenti offerti dai danzatori sono di loro creazione e che la formazione di alcuni non è di ascendenza joossiana almeno sino alla fine degli anni Ottanta (i membri di "seconda generazione" della compagnia escono quasi sempre dalla Folkwangschule di Essen), com'è possibile sostenere che seguano modelli compositivi analoghi? Il punto è che la scelta dei materiali spetta a Pina Bausch e non sembra pertanto peregrino pensare che la selezione avvenga anche sulla base di caratteristiche cinetiche rispondenti alle leggi di corrispondenza fra interno ed esterno osservate da Laban. Lo dimostrerebbe il fatto che nella citata sequenza creata dalla Morganti sia paradossalmente la Bausch ad esigerne il mantenimento esatto e non corrotto. Inoltre, pur formati in scuole diverse, i danzatori della troupe, compresi quelli di "prima generazione", prendono quotidianamente lezione dallo stesso maestro, ovviamente individuato dalla Bausch, sicché ineluttabilmente nel tempo acquisiscono un sostrato tecnico comune.²⁴

A molte prove deve essere presente lo scenografo: il suo lavoro va costruendosi parallelamente a quello degli "attori", sulla base degli oggetti e dello spazio a loro

²⁴ Come già nella scuola fondata da Jooss, la compagnia prende lezione sia di classico che di moderno. La classe di moderno era tenuta prima da Jean Cébron, in anni successivi da Hans Züllig, e poi da Ed Kortland; temporaneamente, in casi particolari, da altri.

necessari per proporre i loro materiali; in ogni caso, qualunque elemento scenografico è usato in vari modi, nessuno è decorativo, come esplicitamente asserisce la Bausch stessa.²⁵ Così, il prato vero che occupa l'intero palcoscenico di *1980*, la terra di cui è coperto quello della *Sagra della primavera* o i garofani (finti) di *Nelken* rimandano a significati plurimi e possono condizionare persino il timbro emotivo dei ballerini e la fisionomia dei personaggi. Osserva, ad esempio, Cristiana Morganti a proposito della *Sagra*, che la terra introduce in un'atmosfera particolare già grazie al profumo che emana; poi gli avvallamenti e i rialzi che vanno creandosi non appena i danzatori vi corrono sopra, frenano bruscamente o scivolano, provocano una difficoltà e una tensione fisica nei corpi degli interpreti che si ripercuote sulla loro dinamica interiore; da un certo momento in poi, inoltre, cadendo, essi si sporcano di terra, acquisendo fattezze particolari che, naturalmente, hanno un senso preciso nell'economia del lavoro. Le sedie, presenti in *Café Müller* (1978), come in *Bandoneon*, in *Arien* (1979) come in *Kontakthof*, sono continuamente spostate da un punto all'altro del palcoscenico e rivestono molteplici funzioni. In *Kontakthof*, a titolo esemplificativo, talvolta sono di supporto al ruolo di spettatori assunto dagli interpreti, talaltra a quello di attori, in certi casi, come nei giochi dei bambini, fingono di essere altro da sé: mobiletti, gradini o mezzi di trasporto. La scenografia e gli oggetti, insomma, sono usati e diventano parte integrante e significante del lavoro complessivo.

La musica è sempre, anch'essa, un *collage* di pezzi diversi. Pina Bausch si presenta alle prove con brani che sperimenta assieme ai danzatori e talora sono loro a suggerirgliene qualcuno. A volte una data sequenza si esegue fin da subito su una certa melodia, in altri casi prima si monta una partitura motoria e poi le si impone un motivo musicale; oppure può accadere che la si provi per lungo tempo su una determinata canzonetta, e poi la si cambi totalmente. Alcune parti degli spettacoli si svolgono in assenza di colonna sonora. La scelta avviene per tentativi, esattamente come accade per l'accostamento delle diverse scene. La musica ha indiscutibilmente il compito di colorare emotivamente lo spettacolo (ora sottolineando l'atmosfera, ora commentandola ironicamente o contrastandola), ed è anche portatrice di "pensiero". Ci suggerisce, per esempio, che una certa scena va interpretata come la derisione di quanto contiene o, invece, che ne nasconde un'adesione "ideologica", o ancora che è connessa ad un certo ambito temporale.

Come si capisce, l'argomento primo dei lavori nati da questo modo di procedere è l'io degli interpreti, che diventa il soggetto cardine di ogni opera e a cui spetta una fase fondamentale della creazione, benché probabilmente alla Bausch non importi davvero compiere un'indagine psicologica nei danzatori quanto, piuttosto, far sgorgare i materiali utili per lo spettacolo. Quale che sia l'intenzione, di fatto lo

²⁵ Cfr. Leonetta Bentivoglio, *op. cit.*, p. 15.

scavo negli anfratti della personalità dei danzatori costituisce un elemento basilare. L'elaborazione di uno spettacolo diventa dunque una modalità di conoscenza e una sorta di educazione ad esprimere quanto scoperto, anche in questo caso la Bausch risentendo forse della lezione di Laban, com'è noto inventore di un'educazione o di una ri-educazione attraverso il movimento in contesti molto particolari. Laban sperimenta infatti l'ottimizzazione della dinamica corporea nelle fabbriche assieme ad un consulente di organizzazione industriale, usa il suo metodo in ambito terapeutico, e lo studia in funzione di una formazione sana del bambino, concretamente affidandone a Lisa Ullmann l'applicazione nelle scuole. Ciò che, comunque, sta sempre alla base del suo pensiero è che «ogni cosa è danza»,²⁶ che «la danza [...] va intesa [...] come qualcosa che permea l'intero essere dell'uomo, la sua vera essenza, un'unità che determina e organizza ogni azione e reazione nella vita di tutti i giorni»²⁷ e che pertanto da lì debba prendere le mosse ogni educazione efficace, la danza essendo, a partire da questo presupposto, prima di tutto uno strumento formativo, a prescindere dal fatto che una persona voglia tentare la carriera di ballerino.²⁸

Tanto il disseppellimento delle profondità del proprio io quanto l'abilità nell'esprimerle, nel lavoro della Bausch (esattamente come in quello educativo di Laban), non avviene affatto in modo spontaneo, ma con un esercizio costante, tenace e spesso doloroso. Sulle stesse “domande” alla compagnia, infatti, ella torna di frequente, evidentemente intuendo la difficoltà, spesso di carattere psicologico, di arrivare al cuore di alcune questioni; le modalità espressive, poi, non sono certo il frutto di corpi “vergini”; sono, al contrario, il prodotto di individui in possesso di una tecnica raffinatissima grazie alla quale hanno una consapevolezza del proprio corpo che consente loro di identificare gli stereotipi del quotidiano e di cassarli o, al contrario (e diversamente, sotto questo aspetto, da Grotowski), di sottolinearli con enfasi comica, grottesca o drammatica.

Un elemento fondamentale affinché questo metodo possa funzionare è la vita fortemente comunitaria della compagnia, la quale, almeno durante gli anni degli spettacoli a nostro parere più riusciti, ha costituito un vero e proprio gruppo in larga parte stabile, abituato a condividere, quanto meno, una quantità consistentissima di ore di lavoro di scavo psicologico se non sempre quelle di “libertà”. Per

²⁶ Rudolf Laban, *The World of the Dancer* (1920), in Dick McCaw (edited by), *op. cit.*, pp. 41-68: 47.

²⁷ Ivi, p. 46.

²⁸ Sull'impegno di Laban nell'industria e nell'educazione dei bambini, cfr. Rudolf Laban, *The Art of Movement in Education, Work and Recreation* (metà degli anni Quaranta), in Dick McCaw (edited by), *op. cit.*, pp. 207-215; Rudolf Laban, *Answers to Ten Questions on Industrial Rhythm* (manoscritto dei primi anni Cinquanta), in Dick McCaw (edited by), *op. cit.*, pp. 231-235; Rudolf Laban, *Modern Educational Dance*, Macdonald and Evans, London 1948 (è stata pubblicata la traduzione italiana della seconda edizione riveduta da Lisa Ullmann datata 1963: Rudolf Laban, *La danza moderna educativa*, traduzione curata e commentata da Laura Delfini e Franca Zagatti, Ephemeria, Macerata 2009).

mostrare il proprio paesaggio intimo occorrono infatti una fiducia e una confidenza assai consistenti nei compagni di lavoro. Che Pina Bausch sia conscia della forza della dimensione collettiva è dimostrato da alcune sue affermazioni quali una del novembre 1978: «Mi piacerebbe – e questo è lo scopo effettivo – tentare e ottenere qualcosa che sia un gruppo. Mi piacerebbe che gli altri nel gruppo sentissero che le cose di cui mi occupo sono importanti anche per loro».²⁹ Verosimilmente la fede nella forza di una comunità coesa è ereditata ancora da Jooss, che alla Folkwangschule fa studiare “conduzione di coro” danzante,³⁰ ma soprattutto da Laban, convinto sostenitore della potenza della coralità.³¹

Lo spettatore di un allestimento bauschiano non può tuttavia accorgersi di essere di fronte al paesaggio interiore del singolo danzatore. Il lavoro di messa in relazione di diverse sequenze tra loro e il montaggio, infatti, come anticipato, *vestono* diversamente le singole partiture, le quali sono lette dal pubblico dentro ad un contesto che lo porta a vederne un altro senso e a coglierle in una diversa prospettiva. Gli interpreti, in tal modo, *non si espongono*, sono *protetti*, come accade, pur con tutte le differenze del caso, negli spettacoli degli anni Sessanta di Grotowski o nei lavori di Barba. Il fatto che ne permanga tuttavia l'*anima* implica che la loro partecipazione emotiva sia quasi ineluttabilmente intensa e che, per empatia, si riverberi sullo spettatore.

La Bausch racconta che alla fine degli anni Settanta alcuni dei suoi ballerini detestavano il lavoro richiesto loro. Avrebbero desiderato danzare di più. Ma lei non era disposta ad assecondarli, convinta che «soltanto delle persone fantastiche possono essere capaci di ottenere un grande risultato con poco movimento».³² Sempre più accanitamente cerca la semplicità e lo dichiara esplicitamente. Nel procedimento artistico, in effetti, opera soprattutto per *levare* (e uso volutamente un termine del neoplatonismo, non so quanto frequentato dalla Bausch, ma probabilmente noto a Laban, per il quale il *Timeo* platonico è una fonte basilare):³³ di mille risposte ne seleziona un numero ridotto, di ognuna espunge vari particolari, di tanti oggetti ne conserva solo pochi, alla troupe chiede movimenti quanto più semplici possibili, per nulla intellettuali (o, quanto meno, la semplicità gestuale è teorizzata, benché non sempre le scelte della Bausch cadano sulle dinamiche meno complesse). Tutto sembra mirare a disvelare le verità più profonde, scoprendo, prima di tutto, la stereotipia dei comportamenti del quotidiano, le maschere che usiamo indossare, la tragicità e, insieme, il ridicolo del nostro modo di agire, di parlare, di entrare in

²⁹ Pina Bausch, intervista del 9 novembre 1978, in Norbert Servos, Gert Weigelt (Photography), *op. cit.*, pp. 227-230: 230.

³⁰ Cfr. Anna Markard, *op. cit.*, p. 47.

³¹ Cfr., per esempio, Rudolf Laban, *The World of the Dancer*, cit.

³² Parole di Pina Bausch, in Leonetta Bentivoglio, *op. cit.*, p. 13.

³³ Cfr. Rudolf Laban, *Choreutics*, cit.

relazione con gli altri. Senza, per questo, mai giudicarlo, o, perlomeno, senza mai giudicarlo apertamente, esplicitamente, lasciando sempre al pubblico il compito, eventualmente, di esprimere il suo commento.

La semplicità dei movimenti proposti e delle parole dette ed il loro particolare montaggio, dal quale prescinde la presenza di una *storia*, comportano una pluralità interpretativa degli eventi spettacolari: essi lasciano aperto un vuoto che il fruitore è indotto a riempire a suo modo, colmandolo attraverso il proprio immaginario, secondo un principio tipicamente romantico ricordato, per esempio, da Stendhal quando, ammiratissimo spettatore di Salvatore Viganò e della sua sapienza nel creare “lacune” utili ad innescare la fantasia del fruitore, osserva che nei suoi capolavori «l’immaginazione dello spettatore [...] deve sviluppare da sola tutte le situazioni [...]. Ogni immaginazione commossa dalla musica prende il volo, e fa discorrere a modo suo quei personaggi che non parlano mai».³⁴

Se quanto detto sin qui vale in larga misura per tutti gli allestimenti della Bausch a partire dalla fine degli anni Settanta, mi sembra tuttavia che sia *più* vero per le opere precedenti il 1990 circa, quando, a mio parere, si attua una svolta probabilmente favorita dall’ingresso in compagnia di nuovi e più giovani membri, dovuto principalmente ad un paio di ragioni. La Bausch decide infatti di rimettere in scena *Orfeo* ed *Ifigenia* e di ampliare il numero dei danzatori della *Sagra*. Per tutt’e tre ha bisogno di una troupe più cospicua, sicché accoglie qualche giovane della Folkwang Schule. Probabilmente, inoltre, alcuni degli artisti più anziani non sono più adatti per ragioni anagrafiche ai lavori fortemente danzati, benché Pina continui a prediligerli per altre messinscene. Più o meno a partire da questo periodo gli spettacoli di nuova creazione sono assai più ballati e lasciano uno spazio maggiore agli assolo. La dimensione del gruppo, forte sino a quel momento (in un’intervista pubblicata nel 1985, Pina Bausch affermava che tutti gli interpreti nelle sue opere, a prescindere dal fatto che eseguano partiture solistiche, «possono essere considerati protagonisti»),³⁵ tende a sciogliersi a favore di una dimensione più individualistica, in cui ad ognuno è concesso il proprio *assolo*. A mio giudizio, però, nella forza formidabile dei lavori creati prima degli anni Novanta il lavoro d’*équipe* di un gruppo compatto e coeso aveva un peso determinante. Probabilmente anche il contesto storico-culturale favoriva la fiducia nelle potenzialità del gruppo da parte dei membri della troupe. Forse lo facilitava un’altra circostanza ancora: in generale i ballerini della prima generazione che avevano deciso di restare nella compagnia erano molto motivati a seguire le sperimentazioni tentate dalla Bausch, posto che non avevano in principio alcuna sicurezza relativamente alle loro sorti. Il Tanztheater Wuppertal non era infatti ancora famoso ed è stato proprio grazie a loro

³⁴ Stendhal, *Roma, Napoli e Firenze*, Laterza, Bari 1990, pp. 210-211.

³⁵ Parole di Pina Bausch, in Leonetta Bentivoglio, *op. cit.*, p. 17.

se nel corso del tempo è diventato noto a livello internazionale. Questo significava, fra l'altro, essere fortemente disponibili a scavare dentro di sé, come il "metodo" prevedeva, a mettersi in gioco a costo di scardinare le proprie certezze. Un'affermazione di Beatrice Libonati mi ha colpita. Parlava della resistenza di alcuni dei danzatori di seconda generazione a rappresentare, per ragioni "moralì", scene di violenza come quelle di *Blaubart*. Il punto è – mi pare – che se si compie uno scavo dentro il proprio io, è ineluttabile trovare nelle crepe della psiche delle venature violente; volerle trascurare, non vedere e non esprimere significa forse non aver sondato con cura, non aver avuto il coraggio di scendere nelle profondità più buie e segrete della miniera del proprio inconscio.

2. *Kontakthof: un io incandescente dentro il labirinto del postmoderno*

Proviamo ad analizzare uno spettacolo in modo più puntuale e scegliamo quello della svolta forse più significativa nel percorso bauschiano: *Kontakthof*. Cominciamo con un elenco dei temi le cui "risposte" sono state prescelte per essere accolte nel prodotto finale. Più precisamente, prescelte per essere messe in scena dal gruppo intero o quasi. La lista potrebbe essere lacunosa essendo ricostruita sulla base della memoria, peraltro ottima, di Beatrice Libonati trentasei anni dopo le prove del lavoro.

Metti in mostra parti di te
Scarpe strette
Trova varie cose da ridire su altri
Fai i dispetti fingendo inizialmente di compiere un gesto gentile
Tenerezze verso te stesso
Metti in risalto qualcosa del vestito
Flirtare
Vari modi di suicidarsi
Vari modi di ridere
Vari modi di sedersi
Il frammento di una storia
Cosa fai quando sei imbarazzato
Toccare qualcuno in dieci punti diversi.

Inizialmente era stato selezionato anche un altro tema, "I tuoi complessi", per una scena rivelatasi troppo lunga e alla fine espunta.

Alle sequenze derivate dai temi indicati se ne aggiungono poche altre prese sempre dalle "risposte" alle "domande" ma solo per uno o pochi danzatori (per esempio, "fingersi morto"), oppure prodotte da stimoli di diverso tipo, come la situazione delle due *coquettes* vestite di rosa o come certe sfilate.

Vediamo quale sia il risultato finale, che tuttavia non riporto seguendo l'ordine delle scene ma provando ad individuare dei fili conduttori, scelta che, pur non

rendendo l'idea della disposizione paratattica che contraddistingue il lavoro, pare più efficace al fine di rendere i significati del lavoro.

In principio tutti e venti i danzatori sono seduti sul fondo e lungo i due lati del palcoscenico, rivolti verso il centro, come fossero essi stessi spettatori in attesa dell'inizio dell'esibizione. E il tema dell'esibizione e della teatralità che permea tutta la rappresentazione è rimarcato fin da subito dall'ambientazione: un teatro. All'estremità posteriore, infatti, alto circa un metro da terra, si intuisce un palcoscenico, che peraltro resta sempre occultato allo sguardo, in quanto nascosto dal sipario chiuso.

Su un tango lento e struggente, ora uno alla volta ora a gruppi di diversa entità, i danzatori eseguono la stessa sequenza concepita dalla Bausch ispirandosi all'esame di ammissione ad una grande scuola di danza newyorkese: si girano di spalle a mostrare la schiena, poi, di faccia, esibiscono la fronte e successivamente i denti, quindi il profilo, il palmo e il dorso delle mani, la vita. È una specie di presentazione: si compila il modulo dei "dati anagrafici", prima di cominciare il viaggio. Il tema del mettere in mostra si ritrova già in una scena di poco successiva, in cui una donna ostenta una condizione di dolore psicologico; non appena lancia un grido, entra il "pubblico", che si dispone sulle sedie di fondo, mentre lei continua la sua *performance*. Un'altra donna sembra poco dopo simulare un orgasmo mentre schiaccia i tasti di un pianoforte, circostanza che si ripete in due diverse occasioni, la seconda fra gli applausi del "pubblico". Anche la scena basata sulla "domanda" "Fai i dispetti fingendo di compiere una cosa gentile" precedentemente descritta prevede la presenza del gruppo seduto ad applaudire ad ogni numero e, in più, di una signora vestita di verde che, divertita e incuriosita, osserva in piedi, in posizione ravvicinata, mangiando una mela.

Un risvolto esibizionistico presenta anche il modo in cui sono offerte nello spettacolo le risposte a "Vari modi di suicidarsi", e altrettanto dicasi per la scena che inizia con le note del celebre motivo da circo di Nino Rota usato da Fellini per *Otto e mezzo*, come ad annunciare un nuovo numero virtuosistico: tutti prendono una sedia e si mettono seduti in fila in proscenio, faccia alla platea. Quando sfuma la musica introduttiva, un presentatore pone il microfono alla bocca di ciascuno dei danzatori, e questi narra particolari presumibilmente del proprio vissuto, ossia propone la sua "risposta" data in sede di prove a "il frammento di una storia". Preceduti dal brano di Nino Rota, essi assumono il senso di presentazioni eccezionali (l'idea di straordinarietà può essere presa in senso ironico o invece nascondere tratti di serietà intesi a rimarcare come le storie di ciascuno rivestano per chi le ha vissute un valore senza pari).

Dentro al tema della rappresentazione possono situarsi anche le danzette saltellanti delle due *coquettes* vestite di rosa a tempo di tango leggero da film americano anni Trenta-Quaranta, che ricordano ironicamente certi *musical* cinematografici, e una

“sfilata di moda”, che paiono ribadire la vanità di cui a volte si è schiavi e, nel contempo, una giocosa gioia infantile.

Se il tema della vanità è connesso a quello dell’artificio, è spesso legato anche al motivo della tortura: all’uso di scarpe troppo strette che, nel contempo, inducono ad un’andatura incerta, esitante, imbarazzata, rimarcata da una melodia classica spagnolescante, o di vestiti stretti e scomodi che occorre continuamente sistemare e che, di nuovo, creano imbarazzo. Da un lato queste scelte di indumenti suscitano un giudizio “morale” negativo, dall’altro destano un senso di tenerezza per la fragilità dell’essere umano, proteso verso il desiderio d’essere accettato, di piacere, di farsi amare. Lo stesso intento traspare, per esempio, quando qualcuno prende a fare, ignorato, adulatori complimenti ad un altro.

In contrasto con il motivo della tortura si pone quello della tenerezza, spesso indirizzata verso se stessi. Per lo più verso gli altri non ci si rivolge, invece, con dolcezza, ma, semmai, con differenti forme di interessamento, che poi, quasi sistematicamente, diventano invadenza o vera e propria violenza, mettendo in luce l’ambivalenza, la doppiezza, la biunivocità delle situazioni.

Talora gli atteggiamenti aggressivi portano a scene frenetiche, come quella in cui il gruppo dei maschi è disposto lungo la parete sinistra, le femmine lungo la destra, frontalmente gli uni agli altri: al suono di un boogie-boogie, i primi simulano di toccare le seconde, mentre le donne si muovono come se fossero veramente toccate, reagiscono, cioè, al palpamento come se avvenisse davvero. Gli uomini avvicinano, via via, le sedie sulle quali sono seduti, fino a sfiorare realmente le compagne. La scena si evolve in modo sempre più caotico e sempre più nel contatto dei corpi, espressione nel contempo di trasporto da un lato, di invadenza dall’altro. Con una serie di varianti la stessa scena si ripete in un momento successivo.

Lo spettacolo propone ancora fobie (in più d’una occasione, ad esempio, un uomo insegue una donna con un topo dal quale lei è terrorizzata), meschinità (in vari momenti, c’è chi parla male di altri e spettegola, oppure capita che il maschio di una coppia goffamente cerchi di occultare che la compagna sta male, quasi contasse di più tutelare il proprio imbarazzo che la salute dell’altro), atti che indicano un desiderio raramente realizzato. Dopo la scena del toccamento, a titolo esemplificativo, le signore se ne vanno e i maschi restano soli, occupando tutto il palcoscenico. Come se volessero ancora averle con sé, su un boogie più lento del precedente iniziano a simulare di abbracciare una persona (che non c’è, uno dei molti “fantasmi” dello spettacolo): tutti compiono lo stesso gesto a tempo con gli altri e in modo ingessato, marionettistico, forse frutto di inibizione o forse di finzione. Ad una ad una, rientrano le donne, che eseguono azioni tali da consentire loro di infilarsi tra le braccia del compagno. Anch’esse reiterano una stessa sequenza comune a tempo di musica.

La scena che, sotto un certo aspetto, può forse riassumere il senso di questo insieme di frammenti si colloca quasi in principio. Una musica “da comiche” introduce

una specie di camminata laterale (a destra e a sinistra alternatamente), vagamente danzata e contenente un movimento storpio delle anche: tutto il gruppo, disposto in modo compatto, i volti perfettamente neutri, procede dal fondo del palcoscenico verso il proscenio, ripetendo molte volte una stessa serie di semplici passi. Alla fine del brano, una delle donne scoppia in una risata isterica e poi crolla distesa a terra nell'indifferenza generale. Il gruppo torna da dove è arrivato eseguendo all'indietro, spalle al pubblico, la stessa sequenza dell'andata e cantando il motivo che prima era suonato. Questa tappa iniziale del percorso intrapreso già fornisce un'informazione su coloro che lo compiono: la loro andatura è deforme e questo dato suscita ilarità, ma un'ilarità insensata, che annienta.

Alla scena descritta ne segue un'altra, apparentemente molto significativa. Al suono di un tango si introduce una camminata scivolata di tutti dal fondo scena in avanti. Arrivati in proscenio, tornano indietro di corsa e riprendono l'andatura scivolata verso l'avanscena e così di seguito varie volte. Forse l'idea sottesa è quella dello scorrere sempre uguale delle cose: si continua a procedere inesorabilmente ma insensatamente dato che, in realtà, si ripercorre sempre la stessa strada. Due di loro, compiendo quest'azione, parlano di un appuntamento. Di quando in quando, uno casca a terra ignorato dagli altri, come stroncato dalla ripetitività, dall'insensatezza o dell'inutilità del suo agire, circostanza che si verifica in diverse occasioni lungo tutto lo spettacolo e che è il risultato della "risposta" a "fingersi morto".

Verso la fine, tutti portano le sedie in avanti, in fila, rivolte verso il fondo, e ci si siedono per assistere alla proiezione di un documentario sulle anitre selvatiche: sul reinserimento riuscito di razze estinte in un determinato ambiente, sulla loro riproduzione e sull'ingresso di nuove razze. Un caso di felice e agile adattamento "sociale", cui sembrano contrapporsi le situazioni di disagio del genere umano presentate per due ore e mezza.

E arriviamo all'epilogo. Una donna, in silenzio, fa il verso dell'uccello e guarda al cielo come per cercare o richiamare – si direbbe con una venatura nostalgica – un volatile scappato. Potrebbe esservi qualche riferimento al documentario sulle anitre: forse è il segno di un anelito, chiaramente inascoltato e impossibile, a ritrovare la dimensione naturale che permetteva una vita "sociale" meno nevrotica. La scena seguente pare quasi una risposta: un'esistenza più armoniosa e meno malata non è raggiungibile, siamo destinati ad una condizione luttuosa. Infatti, tutti entrano in penombra e occupano l'intero palcoscenico, vestiti di nero. Alle note di un tango già udito prima, eseguono al *ralenti* un piegamento del busto, si rialzano, fanno due passi e poi daccapo varie volte. Sembrano schiacciati da un peso che non consente loro di mantenere la verticalità né di muoversi ad un ritmo naturale. Un paio dei presenti ballano un lento e si lasciano fare una foto ricordo da un uomo con una polaroid, come a fissare la loro impossibilità di instillare nelle loro membra anchilosate qualche accensione vitale. Stessa cosa per altre coppie. Alla fine tutti stanno

danzando un lento. Molti si siedono a terra e compiono ancora il piegamento della schiena precedentemente eseguito in piedi. Nuovo tango. Uno dopo l'altro si rialzano e ricominciano il lento interrotto.

Viene a questo punto ripresa la scena di un uomo che insegue una donna con un topo in mano spaventandola, scena già proposta con varianti altre volte prima. Ma diversamente dagli episodi precedenti, la donna qui è così priva di energia, che persino la fuga è al *ralenti*, come tutto quello che sta accadendo. Intanto la signorina (che è una delle due *coquettes*) ha lentamente reindossato l'abito rosa "da smorfiosa" precedentemente sfilato per assumere i panni di altre figure. Quindi, sulle note struggenti del tango d'inizio spettacolo, da tutti i maschi insieme si lascia fare – inerte, inerme e con uno sguardo doloroso – le "tenerezze" che conosciamo, tenerezze che, qui più che in tutti gli altri casi, risultano intollerabilmente fastidiose.

Questo finale con una persona che non reagisce alla violenza, preceduto dall'estenuato ripiegarsi di tutti su di sé, vestiti a lutto, sembra ribadire il prosciugamento, lo svuotamento, il "dissugamento" dell'energia, una specie di morte per esaurimento del senso.

Solo l'arrivo di un'altra donna con fare piuttosto accattivante distrae gli uomini dal loro atto insensato e, sulle note di un tango già impiegato, si apre una camminata in abiti colorati durante la quale si flirta tramite piccoli segni soprattutto delle mani e dello sguardo col pubblico e anche fra compagni. L'epilogo sembra voler suggerire che, alla fine, vincono l'esibizione e la superficialità di un *flirt*. Neppure il tragico riesce più a scavare dentro ai cuori dell'uomo moderno: ha sempre la meglio l'epidermica apparenza. Come la musica termina, le luci si spengono e si sentono ancora per qualche secondo i passi ritmati, quasi a ribadire che tutto prosegue sempre ineluttabilmente uguale.

Osserviamo anzitutto che in *Kontakthof* non si assiste ad una storia e le scene sono montate in maniera anti-illusionistica. I segni – ora tratti dal vocabolario gestuale e verbale quotidiano, ora per nulla legati alla mimica ordinaria – rimandano a vari significati soprattutto per il modo in cui sono accostati tra loro. Per esempio, una camminata scivolata ripetuta più e più volte da un nutrito gruppo di danzatori può alludere alla ripetitiva insensatezza del vivere o ad altri sensi creati dalla mente dello spettatore; guardare due persone che litigano mangiando una mela può essere nell'immaginario dell'attore "osservare un'opera d'arte al museo" laddove nel suo paesaggio mentale le due persone sono trasformate nell'opera; il pubblico, dal canto suo, vede una donna che assapora un frutto mentre scruta interessata due individui che discutono animatamente, il che pare un'imbarazzante intrusione nel campo altrui. Insomma, grazie alla decontestualizzazione operata specialmente dalla messa in relazione fra loro di varie sequenze e dal montaggio, il significato di un certo segno per chi lo produce dischiude una vastissima gamma di significati per il fruitore: quella di tutte le possibilità alle quali ciascu-

no spettatore può pensare, non, dunque, passivo recettore di un lavoro chiaro e univocamente leggibile, ma destinatario il cui immaginario è fortemente sollecitato.

Nonostante la libertà interpretativa concessa al pubblico, è possibile compiere qualche riflessione di carattere esegetico. In *Kontakthof* sembrano esistere due piani distinti: quello della vita intima dei danzatori, vita che rifluisce – si è osservato – nelle figure da loro incarnate, e quello della struttura formale dentro a cui si collocano o, detto altrimenti, dell’ambiente composto da Pina Bausch in cui essi abitano.

Gli esseri umani presentati nello spettacolo sono almeno potenzialmente ricchissimi, pieni di risorse straordinarie, frementi di prendere il volo. La vita intima delle figure che derivano dal mondo interiore dei danzatori sembra infatti configurarsi come una miniera di tesori: incandescente, fertile, vivace, stimolante, benché contraddistinta anche da contraddizioni, da aspetti torbidi, equivoci, duri, da fragilità e meschinità, inibizioni e pulsioni violente. Le diverse sfaccettature dell’io, pur non necessariamente positive, belle, armoniose, non sono neanche univocamente definibili. Tutte o quasi, infatti, mostrano una valenza positiva ed una negativa e le varie azioni, interpretabili in molti modi diversi, dischiudono un doppio volto: gli atteggiamenti teneri si possono rovesciare in invadenti e aggressivi pur non avendo modificato la propria forma; la discrezione mostra, sull’altro versante della medaglia, il disinteresse o l’insensibilità; i gesti tipici dell’atto sessuale si traducono ora in segno d’amore, ora di violenza. Pina Bausch stessa, del resto, commenta: «Non riesco a guardare l’esistenza da un solo punto di vista».³⁶ Tutte queste sfumature, nel bene e nel male, contribuiscono a rendere doviziosa, viva ed affascinante la sfera intima delle presenze che appaiono in scena, se non connotata solo da cifre positive (e anzi le debolezze umane ora sono ridicolizzate, ora sono presentate nella loro condizione drammatica; in ogni caso, più che esprimere un giudizio sulle fragilità o le inabilità, l’artista tedesca le disegna con una tonalità ora partecipe e commossa, ora divertita).

Tali creature disvelano, molto ben mimetizzata, una caratteristica assai particolare: lungo tutta la rappresentazione eseguono sempre le stesse sequenze, replicate in diversi momenti. L’intero lavoro, in altre parole, è costruito su un numero circoscritto di azioni che si ripetono lungo le due ore e mezza abbondanti di spettacolo esattamente come accade in altre opere della Bausch, ad esempio in *Keuschheitslegende* (*La leggenda della castità*, 1979): con intenzioni diverse, musiche diverse, eseguite in direzioni diverse, con fini, ritmi e costumi differenti, in piedi o seduti, in modo ampio o contratto, da una persona, da una coppia o da tutto il gruppo. E se il pubblico nota altri tipi di ripetizione – dalla camminata scivolata

³⁶ *Ibid.*

reiterata più e più volte alle diagonali di persone che compiono all'infinito gli stessi passi – di questo non si accorge minimamente, benché si tratti di un principio costitutivo macroscopico.

Se gli esseri umani che abitano *Kontakthof*, pur in potenza ricchi e affascinanti, mostrano tratti meschini, fragili, violenti, oltretutto una predisposizione alla ripetitività, all'ossessività o alla perdita di energia, è perché sono collocati dentro una scatola contenitiva disorientante e alienante. Si agitano infatti all'interno di una griglia strutturale contraddistinta da tasselli disposti in modo paratattico, senza un filo conduttore, privi di un centro ordinatore che li saldi. Mentre il nume tutelare del movimento espressionista di cui la Bausch è un'erede, August Strindberg, impostava i suoi drammi secondo una serie di tappe numericamente significanti (*Verso Damasco I*, per esempio, è scandito in diciassette scene, divise in nove di andata e nove di ritorno, la nona, centrale, andando contata una sola volta poiché costituisce l'ultima del girone di partenza e la prima di quello di rientro), e mentre ancora su una sorta di dramma a tappe lavora Jooss, la Bausch rende l'insensatezza della società contemporanea anzitutto attraverso una disposizione delle scene per semplice accostamento, sicché il lavoro risulta una sorta di *bricolage* di pezzi: un diverso ordinamento delle stazioni del viaggio non modificherebbe sostanzialmente il senso del percorso.

La dinamica interiore delle singole figure, dunque, tenta di imprimere vita alle cose benché il sistema, di per sé asfittico e sterile, le ostacoli, le inquina, arrivi persino a deprivarle d'energia. Potremmo affermare che siamo di fronte ad un labirinto, le anime dei cui infelici visitatori corrono, spingono, si agitano cercando inutilmente di fuggire, frustrati nelle loro ambizioni di fuga dalla struttura entro cui sono intrappolati e che li condiziona. Li condiziona al punto da condurli a reiterare le stesse azioni, gli stessi movimenti, a ripercorrere le stesse strade. La sete spirituale delle presenze dietro a cui è nascosta la vita dei danzatori esce solo a sprazzi, occultata sotto forme ricorrenti. Alcuni pervengono ad un grado elevatissimo di stereotipia, tipizzazione, monoliticità: i volti fissi, i movimenti meccanici. Tali *silhouettes* per lo più non sono il risultato degli "studi" dei danzatori, ma la ripetizione di azioni concepite dalla Bausch e ritraggono la massa degli uomini della società post-moderna, ormai totalmente incapaci di sottrarsi alla globalizzazione. Ad esempio, l'ingresso di coppie mascherate che incedono a piccoli passi e che con i loro volti fissi richiamano abbastanza esplicitamente il teatro, danno l'idea di pupazzi meccanici e dunque creature standardizzate e impersonali. I danzatori incarnerebbero diversi gradi di asfissia e di soffocamento: dall'io incandescente, vitale, variegato degli artisti ribelli di cui i danzatori stessi sono i detentori, si passa all'essere completamente devitalizzato, paralizzato, di una società fatta di finzione e di stereotipia.

Detto in altri termini, l'impalcatura, l'ossatura, l'organizzazione del lavoro sembra caratterizzata da tratti postmodernisti, ma del postmodernismo interpretato dai suoi

detrattori, ossia da chi ritiene che non rappresenti una liberazione, quanto piuttosto la sostituzione dell'assetto strutturale con la paratassi e il *collage*, con la superficialità e l'inconsistenza, con un'artefatta spettacolarizzazione, con una ripetitività che nasconde mancanza di creatività e di originalità. La sua vitalità e la sua freschezza sono tali solo in apparenza, come sembra confermare il finale dell'opera, con i suoi passi ritmati, emblema di reiterazione su cui già si è riflettuto, che si odono al buio per qualche secondo prima che il lavoro si concluda.³⁷

Sembra manifestarsi, in conclusione, un'antitesi forte e dai tratti grotteschi tra l'io delle figure nate dal mondo interiore dei danzatori e l'ambiente in cui essi si trovano collocati e da cui sono ineluttabilmente influenzati, un contrasto che ripete i numerosi già presenti sin dal primo sorgere della creazione. Una tematica di conflitto si trova infatti in diverse "domande" proposte dalla Bausch, per esempio, in "Fai i dispetti ad una persona, ma inizialmente dando a credere di compiere gesti gentili" o in "Trova varie cose da ridire su altri". Nello spettacolo lo scontro si manifesta tanto a livello formale, quanto tematico: si osservano lotte fisiche e violenze verbali, una situazione che appare a prima vista affettuosa si rovescia in uno stupro, si susseguono una scena tenera e una turbolenta, una ordinata e un'altra caotica, una di gruppo e una monologante; in una stessa scena l'azione può contraddire la musica (una essendo, per esempio, dolce e l'altra violenta). Il conflitto fondamentale tra le esigenze immateriali, fantastiche e originali dell'io e il sistema di riferimento, in altri termini, si ripercuote su ogni scorcio dell'esistere. Pur con tutte le differenze del caso, la legge del contrasto tra le esigenze di un individuo che ambirebbe ad essere "sano" e l'ambiente richiama il notissimo *Tavolo verde* di Kurt Jooss, in cui il mondo è dominato e gestito secondo criteri devastanti (è il 1932 e il tema della guerra produttrice di morte è centrale) da un branco di potenti senza morale e falsi, mentre gli esseri vitali e dotati di spirito vengono travolti e soccombono in una grottesca danza di morte.³⁸

Fra i vari motivi entro cui la categoria del conflitto si esplica, un posto centrale è detenuto in *Kontakthof* dall'opposizione tra "naturale" e "artificio" (o teatralità), richiamata, come anticipato, da una quantità significativa di segni. In questo scatenamento di artificiosità spesso ostentata, c'è chi, come la donna che fa il verso dell'uccello, sembra ambire a ritrovare una dimensione più naturale, meno conta-

³⁷ In altri spettacoli la Bausch utilizza la ripetizione secondo uno schema diverso: fa eseguire una breve sequenza per tante e tante volte consecutivamente. In questo modo, il concetto è espresso in maniera forse meno raffinata, ma assai più leggibile. In *Café Müller*, ad esempio, Malou Airaud (al suo ritiro dal Wuppertal Tanztheater sostituita da Beatrice Libonati) e Dominique Mercy si abbracciano strettissimi; i loro corpi vengono allora slacciati pezzo per pezzo da Jan Minarik, salvo poi riagganciarsi con la stessa violenza di prima. La scena si reitera in modo ossessivo, ad un ritmo sempre più concitato.

³⁸ Sul *Tavolo verde*, cfr. Suzanne K. Walthers, *The Dance of Death. Kurt Jooss and the Weimar Years*, Routledge, New York 1994; in particolare, pp. 58-73.

minata dalla società dell'immagine. Alla fine, però, pare vincere la teatralità: tutti camminano in cerchio "flirtando", come si è osservato, col pubblico e un po' anche con i compagni, una situazione che prosegue anche dopo lo spegnersi delle luci. Come a dire: tutto è esibizione e il nostro essere, per quanto cerchi di salvarsi dall'inquinamento, è condannato alla maschera, all'apparenza, alla mistificazione e alla superficialità, sia pure talvolta ludiche e sorridenti.