

CRISTINA GRANDI

# IL TANZTHEATER: DALLA DANZA LIBERA DI RUDOLF LABAN AL METODO DI PINA BAUSCH

*La valenza simbolica del movimento in danza*

**ABSTRACT:** This essay aims to retrace the history of Tanztheater, starting from the early 20th century, with the birth of free dance by the Hungarian master Rudolf Laban, to the contemporary Tanztheater later developed by the German dancer and choreographer Pina Bausch. The first step of the analysis consists in identifying the common points on a technical and compositional level. Then, we examine the innovations, mainly methodological, brought and systematically adopted by Pina Bausch since 1977, with the choreographic composition of the *pièce* “Blaubart”. In conclusion, the essay proposes a reflection about the symbolic dimension of movement and dance, which can be considered the main element in establishing continuity between the free dance of Rudolf Laban and the Tanztheater of Pina Bausch.

**KEYWORDS:** Tanztheater; Pina Bausch; Rudolf Laban; Ausdruckstanz

## Alle origini del Tanztheater: Rudolf Laban

Ad oggi, quando si parla di *Tanztheater*, si tende a far riferimento principalmente al metodo artistico e compositivo adottato dalla danzatrice e coreografa tedesca Pina Bausch. Tuttavia, è possibile individuare le origini di tale fenomeno coreutico già in tempi precedenti.

Il termine “Tanztheater” indica generalmente una diramazione della danza moderna e, in particolare, del filone artistico della danza espressionista tedesca (*Ausdruckstanz*) dei primi anni del Novecento. Nonostante delinei una corrente artistica precisa, il concetto di danza espressionista tedesca non esclude in sé la presenza contemporanea del diverso: teatro rituale-religioso, allestimenti corali di massa, teatro di lotta politica e di impegno sociale, teatro in maschera e danze macabre (Schlicher 1989, 17). L'impossibilità di tracciare dei confini precisi intorno alla definizione del teatro-danza, mette in luce il suo carattere pluridimensionale: in esso, infatti, si incontrano elementi propri della nascente danza moderna, della danza libera e del mimo.

La prima formulazione di un connubio tra i vari elementi di queste discipline è stata ad opera del maestro e coreografo ungherese Rudolf Laban.

Rudolf Laban de Varalja, meglio conosciuto come Rudolf Laban, nasce a Bratislava (Ungheria) nel 1879. Suo padre, un ufficiale dell'esercito, voleva che il figlio seguisse le sue orme: ancora molto giovane si iscrive dunque alla scuola militare, ma, dopo un breve periodo, si rende conto di voler intraprendere la strada artistica e all'età di ventun anni decide di andare a studiare a Parigi.

Gli studi artistici nella capitale francese coprono il periodo dal 1900 al 1907: qui frequenta l'École de Beaux-Arts e riceve una formazione eclettica in teatro, poesia, musica. Lo studio della danza arriverà in un momento successivo: Laban vi accede attraverso prime incursioni nel mondo del folklore e della danza esotica (Thornton 1974).

Il mondo della danza è caratterizzato in questo periodo da numerosi cambiamenti: la ricerca è orientata verso la liberazione dai vincoli disciplinari, caratteristici della forma accademica, e dalle convenzioni del costume sociale e verso la scoperta delle leggi naturali del movimento. In questo clima di nuova coscienza fisica, radicata nella "cultura del corpo" (*Körperkultur*), Laban entra in contatto con le teorie estetiche di Georg Fuchs, erede diretto di Nietzsche, secondo cui la danza, intesa come movimento ritmico del corpo nello spazio, rappresenta l'esperienza concreta dell'armonia cosmica che regola l'universo. La danza è un'arte generata dall'impulso dionisiaco, dall'abbandono orgiastico all'indistinto originario, dalla possibilità di perdersi nel tutto (Pontremoli 2006, 67).

Nel 1910 Laban si trasferisce nella città di Monaco, dove fonda la sua prima compagnia e la sua prima scuola di danza. Inizialmente mosso dal desiderio di liberare la danza da tutte le influenze artistiche esterne ad essa e, in particolare quelle della musica e del teatro, il coreografo ungherese elabora il concetto di "danza libera" o "assoluta". Ciò significa che i mezzi di espressione fondamentali per la danza dovevano essere ricavati dal ritmo del movimento corporeo e dalle sue componenti spaziali e dinamiche. L'associazione con le altre arti poteva avvenire soltanto nel momento in cui la danza avesse iniziato a concepirsi come indipendente: grazie a tale riconoscimento, diventava possibile la relazione autentica tra parola, danza e suono, relazione radicata nei poteri espressivi autonomi delle rispettive arti (Maletic 1987, 6). Di conseguenza, a differenza del *Wort-Ton-Drama* wagneriano (parola-suono-dramma), il *Tanz-Ton-Wort* (danza-suono-parola) elaborato da Laban non è il risultato della fusione di elementi esteticamente eterogenei, ma coincide piuttosto con la loro più semplice forma di sintesi, fondata sulla forza espressiva e non soltanto rappresentativa del gesto, del suono e della parola intrinsecamente uniti tra loro (Franco 2020, 43).

Nel 1913, Laban apre la sede estiva dell'Atelier Rudolf v. Laban-Váralja presso la comunità alternativa di Monte Verità, ad Ascona, su invito dei suoi fondatori Ida Hofmann e Henri Oedenkoven (Franco 2020, 43). L'insegnamento di Laban durante questi laboratori era caratterizzato dall'esigenza di ricondurre la creazione artistica

all'esperienza quotidiana dei partecipanti. I due obiettivi principali dell'insegnamento consistevano, da un lato, nell'attenzione all'individuo che, grazie alla danza, poteva maturare la sua capacità espressiva personale attraverso il movimento libero e naturale del corpo; dall'altro lato, erano rivolti verso la dimensione comunitaria dell'evento coreografico, considerato momento di incontro di uomini liberi che, superando la propria individualità, si uniscono alla coralità che li trascende (Thornton 1971, 4).

Più precisamente, l'offerta formativa della "Scuola delle Arti" di Ascona si articolava in tre momenti: l'insegnamento della tecnica attraverso esercizi per il corpo, esercizi vocali, strumentali e di parola; l'esperienza e la pratica delle arti, sia individualmente sia in gruppo; la fase compositiva danzata (Maletic 1987, 7).

Negli anni appena successivi lo scoppio della Grande Guerra, Laban si trova in Svizzera e vi rimane fino al termine del conflitto. Durante la permanenza a Zurigo, il suo vivo interesse per la forza espressiva del movimento e della danza lo portano ad approfondire quelli che saranno i temi fondanti della sua filosofia della danza: la dinamicità del ritmo, la struttura spaziale e armonica del movimento (Maletic 1987, 7).

### Gli anni di Monte Verità

Il periodo di fioritura delle idee di Rudolf Laban sul movimento e sulla danza corrisponde agli anni di permanenza presso la comunità svizzera di Monte Verità, dal 1911 al 1914 (Maletic 1987, 6).

In questi anni appena precedenti lo scoppio della Prima Guerra Mondiale, nasce in Germania il movimento definito *Lebensreform* ("riforma della vita"), intenzionato a riportare l'essere umano, investito dalla corrente della Seconda Rivoluzione Industriale e dall'avvento delle prime tecnologie, a uno stile di vita più naturale e semplice (Bollmann 2019, 195). Superata la crisi economica di fine Ottocento, indicata con l'espressione di "Grande Depressione", lo sviluppo produttivo riprende impetuoso e si sussegue una serie di profondi processi di trasformazione, in particolare in ambito scientifico, tecnologico e industriale, che modificheranno il complesso dei rapporti sociali e di produzione. Gli aspetti che maggiormente colpiscono i sostenitori della *Lebensreform* sono i cambiamenti legati ai nuovi metodi di produzione nelle fabbriche, caratterizzati dalla parcellizzazione del lavoro, e la trasformazione del mercato, sempre più indirizzato verso la produzione di massa. Ciò comportava un radicale cambiamento dello stile di vita, rivolto via via verso l'omologazione e l'appiattimento dell'individuo. Hugo Ball descrive il clima che si stava creando in quegli anni con lo slogan "Technology versus myth": la macchina, messa in movimento attraverso lo strumento tecnologico, aveva le parvenze di uno spettro e cercava di imitare maldestramente la vita dell'uomo, privata del suo ritmo naturale a causa della sistematizzazione del lavoro. La *Lebensreform* offriva un'alternativa: la rinascita della *physis* vista alla luce del mondo antico, connessa al movimento e a una rinnovata sacralità (Ball 1996, 4).

Una delle risposte culturali e sociali ai cambiamenti economici e socioculturali di inizio Novecento, influenzata dalle idee portanti della *Lebensreform*, è rappresentata dalla comunità svizzera di monte Monescia, ribattezzato successivamente “Monte Verità” dai suoi fondatori Henri Oedenkoven, giovane belga proveniente da una famiglia di industriali olandesi, Ida Hofmann, pianista e pedagoga tedesca, e i due fratelli Gusto Karl Gräser.

Nel tentativo di allontanamento dal processo di industrializzazione e dalle autorità, nasce dunque una comunità basata su un’economia comunitaria e un’utopia condivisa di stampo anarchico, senza gerarchie, nel rispetto delle risorse e della natura. Tuttavia, a differenza delle forme preindustriali dell’economia e della convivenza, la comunità di Monte Verità aveva come obiettivo la fusione tra una vita vissuta individualisticamente, come la società industriale proclamava, e una vita comunitaria, vicina alla natura e basata sulla condivisione di beni e ideali (Bollmann 2019, 38-39).

Ben presto il nucleo iniziale costituito dai fondatori si amplia e la comunità diventa un punto di riferimento per tutti coloro che condividevano gli ideali della riforma, in particolare teosofi, filosofi e anarchici. Vestiti con indumenti essenziali e con i capelli lunghi, vivevano in spartane capanne in legno e si dedicavano alla cura dei giardini e al lavoro nei campi. Adottavano un’alimentazione vegetariano-vegana, escludendo completamente i cibi animali. Dal punto di vista spirituale, adoravano la natura, predicandone la purezza e interpretandola simbolicamente come l’opera d’arte ultima. La loro organizzazione sociale era basata su un sistema cooperativo, attraverso il quale si impegnavano ad ottenere l’emancipazione della donna, l’autocritica, nuovi modi di coltivare la mente e lo spirito e l’unità di corpo e anima. I membri della comunità si definivano “ricercatori della verità”: non riconoscendosi più né negli ideali capitalistici né in quelli comunisti, essi erano alla ricerca di una terza via adatta all’uomo nuovo”, paragonabile a un ricercatore della verità<sup>1</sup>. Dall’analisi dell’organizzazione della vita e dell’impulso naturalista e spiritualista proprio dei membri della comunità, risultano evidenti i legami presenti tra Monte Verità e la Società Teosofica. Per comprendere appieno l’influenza teosofica esercitata all’interno della comunità occorre risalire al 1889, anno in cui Alfredo Pioda, in quel periodo presidente della Società Teosofica di Milano, decide di fondare un convento laico sulla collina Monescia di Ascona e la compra. Insieme ad Alfredo Pioda, intraprendono questo progetto anche la contessa Wachtmeister e Franz Hartmann, rispettivamente l’una seguace l’altro segretario personale di Helena Blavatsky, fondatrice della Società Teosofica Internazionale. Nata a New York nel 1875, la Società Teosofica Internazionale si poneva come obiettivo la

---

<sup>1</sup> Secondo quanto riferito nel video introduttivo a Monte Verità “Piccole verità dal Monte – Questo è il luogo”, a cura di Nicoletta Mongini, reperibile online sul sito della Fondazione Monte Verità. <https://www.youtube.com/watch?v=aOzujtrSF9E> [consultato il 11/05/2021].

fratellanza universale, senza distinzione di sesso, casta, colore o religione. Tuttavia, Pioda non riuscirà a portare a compimento il suo progetto a causa di alcune problematiche sorte all'interno del Partito Liberale, di cui lo stesso Pioda era membro. Negli anni tra Ottocento e Novecento, dunque, il presidente della Società Teosofica milanese vende la collina Monescia a Henri Oedenkoven e Ida Hofmann, i quali saranno profondamente influenzati dagli ideali teosofici e li trasmetteranno all'interno della comunità<sup>2</sup>.

A contatto con le bellezze del paesaggio svizzero, conducendo una vita semplice e scandita dai ritmi della natura, Laban e i suoi allievi danno vita alla danza libera, espressione diretta di anime individuali e collettive incarnate in corpi pensanti in movimento. Durante il periodo in Svizzera, Laban dirige la "Scuola delle Arti", incentrata sull'insegnamento delle arti dello spettacolo e basata sull'idea che la radice dell'opera d'arte si trovi nell'unità delle forze espressive naturali dell'uomo, rappresentate dalla triade danza-suono-parola. ". . . opere d'arte che affondano le loro radici nell'unità di quelle forze espressive date all'uomo in modo naturale - senza l'ausilio di materiali extra-umani - nella triade della parola-danza-suono" (Maletic 1987, 7). L'unità delle forze espressive dell'individuo si riflette di conseguenza nella concezione di quest'ultimo come totalità, rappresentata dalla relazione armonica tra le componenti fisica, psichica e spirituale. La notazione del movimento, dunque, non rappresenta unicamente gli aspetti tecnici descritti attraverso i segni, ma sottende anche una serie di elementi simbolici.

La danza, in quanto forma d'arte, nonostante possieda un valore estetico proprio, tuttavia, secondo il maestro ungherese, costituisce al tempo stesso un'esperienza di grande valore antropologico e sociale. Nel primo caso egli parla di *Tanztheater*, disciplina propria dell'artista professionista, destinata ad essere eseguita davanti a un pubblico e di cui studiano e ricercano i principi e le condizioni di possibilità; nel secondo caso, con l'idea di *Tanztempel*, si confronta con le potenzialità sociali, pedagogiche e comunitarie della danza, un'esperienza di conoscenza di sé attraverso la relazione, alla portata di ogni uomo (Pontremoli 2006, 70).

### Evoluzione del Tanztheater. La Folkwang Hochschule di Kurt Jooss

Insieme a Mary Wigman, una delle maggiori esponenti della danza espressionista tedesca degli anni Venti, Kurt Jooss è considerato uno degli allievi prediletti di Rudolf Laban.

---

<sup>2</sup> Secondo le informazioni fornite nel video "Piccole verità dal Monte – L'ispirazione teosofica di Monte Verità, a cura di Andrea Biasca-Caroni, Rappresentante Presidenziale della Società Teosofica Svizzera, reperibile online sul sito della Fondazione Monte Verità. <https://www.youtube.com/watch?v=O3cm3JDdYbI> [Ultima consultazione: 11.05.2021].

Dopo aver studiato come membro della compagnia di Laban a Stoccarda, Mannheim e Amburgo negli anni 1922-23, nel 1924 Jooss inizia a lavorare come coreografo stabile al Teatro di Monaco. In seguito, nel 1927, assume l'incarico di direttore della sezione dedicata alla danza presso la Folkwang Hochschule di Essen, unendo l'attività di coreografo a quella di insegnante. Presso la scuola di Essen, Jooss sviluppa, insieme al collega e danzatore Sigmud Leeder, il metodo pedagogico "Jooss-Leeder", comprendente anche la "Kinetographie" elaborata da Laban (Morselli 2019, 1-3). Discostandosi da una qualità di movimento puramente espressiva, tipicamente attribuita a Wigman, Jooss e Leeder propongono l'insegnamento di una danza che fonda insieme la tecnica classica e la potenza espressiva del gesto. I due maestri formulano dunque una tecnica in cui l'accademismo, purificato da ogni cliché estetizzante, funga soltanto da base, eliminando sovrastrutture virtuosistiche, a favore di una danza edificata drammaturgicamente, in grado di dare un'importanza maggiore alla funzione comunicativa (Camponero 2020).

La presenza dell'elemento drammaturgico permette di sottolineare l'importanza che iniziavano ad assumere il ruolo del gesto e la tecnica teatrale nel linguaggio della danza moderna.

Il tentativo di Jooss, infatti, consisteva nel conciliare le regole fondamentali del balletto con lo spirito libero dei rivoluzionari della danza, unendo la libera espressione creativa alla padronanza di una forma precisa. Insieme alla formazione per i danzatori, la Folkwang Hochschule di Essen proponeva anche lo studio di altre arti tra cui l'opera, la musica, il teatro, la scultura, la pittura, la fotografia, il design: tale contaminazione artistica ebbe un'importante influenza sulla danzatrice tedesca Pina Bausch, influenza che si rifletterà in seguito nel suo lavoro di coreografa.

## Il metodo di Pina Bausch

Dopo aver già ballato nella scuola di danza di Solingen, la futura danzatrice e coreografa tedesca Pina Bausch, inizia a studiare danza con Kurt Jooss alla sua Folkwang Hochschule, all'età di quattordici anni. La frequentazione della scuola di Jooss segna un passaggio fondamentale, in quanto, oltre a insegnarle la tecnica della danza classica, questo periodo permette alla danzatrice di acquisire una formazione poliedrica e tecnicamente orientata (Schlicher 1989, 165).

Altro periodo fondamentale per comprendere gli sviluppi successivi del Tanztheater fino alla formulazione elaborata da Bausch, è rappresentato dai due anni di soggiorno e studio alla Juilliard School di New York, dal 1958 al 1960.

Qui Pina Bausch entra in contatto con le tecniche di danza moderna sviluppate da Martha Graham e José Limón. Una delle maggiori influenze è rappresentata anche da Antony Tudor, uno dei principali maestri della Juilliard e direttore del Metropolitan Ballet Theater negli anni 1961-62. Tudor trasmette a Bausch il suo stile fortemente

psicologico, in cui predomina la presenza del gesto emotivo come base per la costruzione del personaggio (Climehanga 2013, 112). La tecnica Graham, invece, permette alla danzatrice di sperimentare l'importanza della relazione tra corpo in movimento, peso e forza di gravità, attraverso lo studio dei movimenti di contrazione (*contraction*) e rilascio o rilassamento (*release*) (Franco, 2003).

La New York degli anni Sessanta offre alla danzatrice una fonte di arricchimento su più fronti. Si respira in quel periodo un clima di grandi cambiamenti sia a livello artistico sia a livello sociale e culturale. Nel mondo della danza il lavoro di George Balanchine stava rivoluzionando il balletto classico attraverso una ricerca del movimento più astratta, volta ad abbandonare la struttura narrativa propria della danza classica, e adottando come tecnica una giustapposizione drammatica degli elementi formali. La danza moderna, invece, stava subendo ulteriori sviluppi grazie al danzatore Merce Cunningham: come Balanchine, anche Cunningham si avvicina al valore delle forme pure del movimento, allontanandosi dai temi mitici e dal contesto emotivo, ancora presenti nella tecnica moderna della Graham (Climehanga 2013, 2-3).

Insieme alle altre arti, anche l'ambiente del teatro stava vivendo un periodo di profondi cambiamenti, in particolare con l'esperienza del Living Theater, compagnia teatrale sperimentale fondata a New York nel 1947 dall'attrice statunitense Judith Malina e dal pittore e poeta Julian Beck, esponente dell'espressionismo astratto statunitense. A partire dagli anni Sessanta, Malina e Beck si avvicinano al pensiero e all'opera del drammaturgo, attore e poeta Antonin Artaud, vissuto nel periodo della Francia surrealista: i due artisti americani hanno occasione di leggere l'opera artaudiana *Il teatro e il suo doppio*. In questo testo l'autore teorizza il suo "teatro della crudeltà", secondo cui la funzione fondamentale della scena consiste nell'esorcizzare la violenza reale per mezzo della violenza teatrale (Schlicher 1989, 199; Artaud 1964). Durante il suo soggiorno in America, Pina Bausch ha la possibilità di partecipare alla visione di alcuni spettacoli del Living Theater, sperimentandone gli elementi di rinnovamento rispetto alla drammaturgia tradizionale e, in modo particolare, l'attenzione posta da tali spettacoli sull'atto performativo, inteso come momento in cui l'attore si presenta sulla scena a tutto tondo, come attore e come essere umano, sfondando le strutture tradizionali. Influenzata da tale contesto artistico, Pina Bausch riprenderà nei suoi lavori il tema della ripresentazione della vita in scena: *ri-fare la vita* è formula di Artaud e indica l'espressione di una rigorosa pienezza di realtà (Ruffini 2012, 188).

Due anni dopo la sua partenza per New York, Kurt Jooss le chiede di tornare a Essen, per ricoprire il ruolo di danzatrice solista del Folkwang Ballet, ora ribattezzato Folkwang Tanzstudio. Avendo bisogno di nuovi pezzi per la sua compagnia, Jooss incarica Pina di comporre le sue prime coreografie affidandole la totale autonomia. Nel 1972 la danzatrice è invitata a comporre la coreografia dello spettacolo *Tannhäuser Bacchanal* per la Wuppertal Opera Company. L'anno successivo, il direttore del Wuppertal Theater

le chiede di assumere il ruolo di direttrice del Wuppertal Ballet, rinominato successivamente Tanztheater Wuppertal.

Le opere composte negli anni Settanta sono caratterizzate dalla collaborazione con il designer e sceneggiatore Rolf Borzik. Le idee artistiche di Borzik condivise da Bausch, basate sulla vicinanza alla realtà e sull'esigenza di lasciare spazio all'essenziale, miravano ad attirare lo sguardo sull'intensità delle azioni. Il culmine espressivo di tali concezioni scenografico-artistiche è rappresentato dalla pièce *Le Sacre du Printemps* (1975), in cui il palco risulta spogliato di ogni elemento, eccetto uno spesso strato di torba scura. Anche l'abbigliamento dei danzatori è ridotto all'essenziale: gli uomini indossano semplici pantaloni neri, e le donne tuniche corte e diafane. La coreografia segue le due direzioni fondamentali intraprese dal lavoro di collaborazione con Borzik: da un lato l'utilizzo in scena di elementi naturali, dall'altro lato i riferimenti alla vita quotidiana attraverso l'espressività del gesto<sup>3</sup>.

I pezzi creati in questi anni stavano dando vita a un nuovo genere di danza: sebbene il termine "Tanztheater" fosse già stato coniato precedentemente da Rudolf Laban e ripreso successivamente da Kurt Jooss, con Pina Bausch esso assume un nuovo significato, designando per la prima volta un vero e proprio genere di danza indipendente, caratterizzato non solo dalla fusione organica di elementi propri del teatro, dell'opera musicale e della danza, ma soprattutto dall'applicazione di un nuovo metodo durante la fase di creazione dei pezzi.

È possibile ripercorrere la sottile differenza metodologica e compositiva che caratterizza il passaggio dal Tanztheater labaniano al Tanztheater di Wuppertal attraverso il confronto tra due opere coreografiche di Bausch, *Le Sacre du Printemps* presentata la prima volta nel 1975, e *Blaubart*, di poco successiva (1977).

Il periodo di creazione de *Le Sacre*, è segnato dalla ripresa di alcune delle tematiche dominanti all'interno della comunità utopico-artistica di Monte Verità, frequentata nei primi anni del Novecento dal maestro Rudolf Laban: in modo particolare, emergono negli spettacoli la ricerca di un ritorno ad un contatto autentico con la natura, il tema del conflitto, le danze corali. Dal punto di vista compositivo, il processo di creazione della coreografia segue ancora la struttura consueta del balletto sia classico che moderno. In altre parole, si basa ancora principalmente sull'importanza dello schema coreografico costituito da una precisa sequenza di movimenti. Questo primo momento è fortemente influenzato dalla tecnica del maestro Kurt Jooss, il quale aveva come obiettivo l'insegnamento di una danza che potesse fungere da cerniera tra il balletto classico e la danza libera, fondendo insieme elementi dell'uno e dell'altra. La pièce del 1975 è infatti dominata prevalentemente da partiture coreografiche basate su parametri precostituiti,

---

<sup>3</sup> I riferimenti alla vita di Rolf Borzik sono reperibili alla pagina web della Fondazione Pina Bausch, sotto la voce "Rolf Borzik". <https://www.pinabausch.org/en/pina/rolf-borzik> (Ultimo accesso: 11.05.2021).

e solo a tratti è possibile individuare alcune variazioni individuali. Per quanto riguarda la struttura narrativa, ne *Le Sacre du Printemps* Pina Bausch segue l'andamento originale dettato dal libretto dell'opera di Stravinskij: "l'aspetto più importante per me era capire l'intento di Stravinskij. Ne *Le Sacre du Printemps* non c'è niente da aggiungere a quello che c'è già. C'è una giovane ragazza, e quella ragazza danza, tutta sola, fino alla morte" (Bentivoglio 1986, 155). Quest'opera coreografica può essere dunque inserita ancora in un contesto di "danza pura" (Smith 1984, 188) e il ricorso agli elementi propri del teatro e dell'opera non si discosta dalla sperimentazione già effettuata da Laban e da Jooss, i quali restano legati all'idea di una contaminazione artistica che mantenga intatte le caratteristiche, tecniche ed espressive, proprie di ciascuna forma espressiva.

La vera e propria svolta per il Tanztheater, avviene con la presentazione di *Blaubart* nell'anno 1977.

All'apertura del sipario compaiono sulla scena due figure, un uomo con indosso un abito elegante nero e una camicia leggermente sbottonata, e una donna, vestita di un sottile abito rosso chiaro, i capelli lunghi neri lasciati ricadere sciolti sulle spalle scoperte. L'uomo rappresenta Barbablù, celebre protagonista dell'omonima favola di Charles Perrault; la donna, invece, interpreta Judith, l'ultima delle mogli del personaggio. La scena si svolge in una stanza dalle pareti bianche un po' logore; il pavimento è ricoperto di foglie secche. Pina Bausch decide di utilizzare la musica dell'opera di Béla Bartók, su libretto scritto da Béla Balázs, rappresentata per la prima volta a Budapest il 24 maggio 1918. Nonostante la coreografa si affidi ad un'opera completa per accompagnare i movimenti dei danzatori, la musica viene completamente riadattata alla composizione: il danzatore interprete di Barbablù, infatti, assume il controllo del magnetofono posizionato su un carrello posto sul lato destro del palcoscenico, manipolando il flusso musicale, decidendo quando farlo procedere e quando farlo tornare indietro. In tal modo, il meccanismo di interruzioni e riprese continue della musica ne comporta una percezione frammentata e fa sì che lo spettacolo risulti molto più lungo rispetto all'opera del compositore ungherese. Pina Bausch abbandona l'opera musicale chiusa e procede di pari passo col distacco da una drammaturgia orientata sull'azione (Lo Iacono 2012, 131). Osservando alcuni degli aspetti simbolici legati alla presenza dei corpi nello spazio, inoltre, è interessante considerare il ruolo centrale rivestito dai capelli delle danzatrici<sup>4</sup> e dai costumi di scena. I capelli lunghi delle figure femminili svolgono una duplice funzione: da un lato servono ad accarezzare delicatamente il corpo maschile, dall'altro

---

<sup>4</sup> Appare interessante anche il raffronto tra quanto scrive Eric R. Dodds a proposito del "portamento

della testa nell'estasi dionisiaca" e l'uso che la coreografa tedesca – e molto successivo teatrodanza

bauschiano – fa del capo e dei capelli nelle sue danze. Cfr. E. R. Dodds 1951. (E. R. Dodds 2009, 333).

sono utilizzati come fruste, rivolti verso l'uomo impassibile di fronte alla richiesta d'amore. Le folte chiome riversate in avanti coprono i volti delle danzatrici e, nei momenti in cui vengono manipolati, sembrano rappresentare fili di stoffa pronti ad esser cuciti insieme in un nuovo vestito. I lunghi abiti vecchi e consunti indossati dalle danzatrici, poi, sembrano prefigurare gli abiti donati loro da Barbablù prima di ucciderle e, in tal senso, sembrano imprigionare i corpi delle fanciulle. Gli stessi abiti saranno utilizzati verso la fine dello spettacolo per ricoprire il corpo di "Judith". Dall'altro lato, gli indumenti maschili, sobri e omogenei, risultano anonimi fino al momento in cui i danzatori non se ne liberano, presentando i loro corpi seminudi agli spettatori, mostrando la muscolatura e le parti virili, quasi come se fossero ad un concorso di bellezza.

Dal punto di vista compositivo si possono individuare, dunque, in Blaubart alcune caratteristiche proprie del nuovo Tanztheater, in particolare: l'unione della danza all'esecuzione di movimenti e gestualità provenienti dal quotidiano; l'uso ripetuto della voce, seppur non necessariamente articolata in parole o frasi; l'uso di oggetti e di elementi naturali sulla scena, come per esempio il magnetofono o le foglie secche; infine, il distacco da una linea narrativa precisa e la trasfigurazione simbolica degli elementi corporei sulla scena. Con questa pièce, inoltre, Pina Bausch sviluppa il nuovo metodo del suo processo creativo, già intrapresa in fase embrionale nella creazione del *Macbeth* per il teatro di Bochum (Bentivoglio 1982, 23-30).

Il primo passo verso il cambiamento è determinato dall'utilizzo di un procedimento basato sullo scambio di domande e risposte: abbandonando l'andamento verticale secondo cui la coreografa scrive la coreografia e la propone ai danzatori-esecutori, Pina Bausch si serve qui della dinamica del dialogo (Giambrone, Carbone 2008). La coreografa tedesca poneva questioni su alcune tematiche precise e, dopo aver interrogato i danzatori sul loro vissuto personale, riceveva, rielaborava e ricomponeva le risposte tradotte in movimento dai componenti della compagnia. Ciò comportava un totale coinvolgimento dei danzatori nel processo di creazione dell'opera. Durante le prove, i danzatori cercavano di plasmare le loro esperienze e di tradurle in movimenti, gesti, suoni, parole: tutti questi elementi venivano poi ricontestualizzati e riorganizzati da Bausch, fino al raggiungimento del pezzo finale (O'Mahony 2002, 225). In ogni lavoro di creazione, l'obiettivo ultimo non era quello di mettere in scena una rappresentazione di un sentimento, di un'emozione, in generale di un vissuto dell'esperienza personale, così come poteva accadere nel teatro tradizionale, bensì il vero obiettivo consisteva nel ri-presentare quello stesso vissuto ritraducendolo in un linguaggio peculiare, il linguaggio artistico.

## Un filo sottile: il dialogo costante tra Rudolf Laban e Pina Bausch

Nonostante le novità compositive e metodologiche apportate da Bausch all'originaria danza libera di Laban, è possibile individuare un filo rosso che mantiene un legame costante nel lavoro dei due maestri.

Da una prospettiva unicamente storica, il punto di raccordo è rappresentato dalla figura di Kurt Jooss. Tuttavia, osservando con maggiore attenzione l'azione artistica dei due coreografi e maestri, si può cogliere la presenza di un atteggiamento e di uno spirito comuni, basati sulla ricerca di un significato proprio del movimento. Tale ricerca approda a due punti principali: l'idea che il movimento e la danza corrispondano ad un linguaggio preciso e autonomo, e l'importanza del ruolo dell'arte del movimento a livello sociale e culturale.

Per quanto concerne il primo punto, Laban dedica un'intera sezione alla descrizione del linguaggio delle tribù primitive, soffermandosi in particolare sull'importanza che queste attribuivano al battito ritmico dei tamburi, utilizzato come base su cui costruire un sistema telegrafico di comunicazione (Laban 1999, 84). Laban osserva che il ritmo sembra rivestire il ruolo di un linguaggio a sé stante e sembra trasmettere significati pur senza l'uso di parole. Il maestro ungherese aggiunge ancora una considerazione sulla ricezione di questi ritmi: la ricezione era sempre accompagnata dalla visione del movimento del suonatore e, grazie alla visualizzazione di questo tipo di gestualità, una sorta di danza, l'interlocutore era in grado di comprendere il messaggio. L'insieme costituito, da un lato, dalla composizione del messaggio, possibile grazie al legame tra movimento e ritmo, e, dall'altro lato, dalla sensibilità dell'interlocutore nell'osservazione del movimento, permetteva la formazione di un sistema di azioni simboliche dal carattere evocativo, una vera e propria danza, ciò che Laban definisce un "modo del silenzio" (Laban 1999, 89).

Similmente, Bausch riprende la concezione della danza come forma di linguaggio che sopraggiunge nei momenti della vita in cui ci si sente sperduti, disorientati e si rimane senza parole<sup>5</sup>: le sequenze e i flussi di movimento intervengono a colmare quel vuoto causato dall'incapacità di esprimersi verbalmente, creando le frasi di un discorso altrimenti inesprimibile. Nel momento in cui subentra la dimensione simbolica, lo spostamento del corpo nello spazio non rimane al livello del semplice moto, bensì assume le caratteristiche del movimento e, precisamente, del movimento danzato, generando una distinzione netta tra imitazione del gesto e azione simbolica (Laban 1999, 90). Tale concezione del movimento e della danza sottende una visione del corpo di tipo pluridimensionale, elemento presente tanto nella danza libera di Laban quanto nel Tanztheater di Bausch: a comunicare non è tanto uno "spirito" astratto proveniente

---

<sup>5</sup> Dal discorso di Pina Bausch per la Laurea ad honorem conferitale dall'Università di Bologna il 25 novembre 1999. (Morselli 2019, 200 e ss).

dall'interiorità umana come se fosse un elemento separato dalla corporeità, bensì è il corpo stesso a parlare, in qualità di insieme organico di corpo fisico, psiche e anima. Il corpo umano consiste dunque in una sintesi organica, il cui plurilinguismo, nella sua complessità e talvolta anche nella sua auto-costrizione, rappresenta il motore della partitura coreografica. In altri termini, il movimento non è considerato come fine a se stesso: i gesti dei danzatori non degenerano mai in una semplicistica celebrazione della bellezza fisica. Il movimento è una manifestazione di ciò che si muove, in tutte le sue forme, sia che si tratti di "pensiero", di "sentimento" o di "stimolo fisico" (Kirchman 2013, 292): il movimento e la danza come trasfigurazione di una messa a nudo, il rivestimento simbolico dell'*Io intimo* della persona (Endicott 2017, 21-22). Di conseguenza, nel tentativo di dar voce alla complessità di quell'intimità profonda, la coreografa di Wuppertal insiste sulla molteplicità delle sfumature del corpo, sempre alla ricerca di forme e canali di espressione imprevedibili. Lo schema semplicistico di stimolo e reazione, così come la presenza di un equilibrio statico tra contenuto e forma, non è compatibile con il suo metodo di lavoro. Rendere visibile l'invisibile è l'inizio e la fine della sua estetica del movimento (Kirchman 2013, 293): attraverso la combinazione di danza, gesto, canto, parola, i diversi impulsi provenienti dall'interiorità dei danzatori (sentimento, pensiero, volontà) vengono portati alla luce fino al raggiungimento di una forma di *ri-presentazione dell' "io"* in linguaggio artistico.

Il secondo punto è strettamente legato alle considerazioni sulla corporeità, in quanto il corpo rappresenta lo strumento attraverso cui il danzatore comunica ed entra in contatto con la realtà circostante. Riprendendo la distinzione tra imitazioni e azioni simboliche, Laban sottolinea la capacità di queste ultime di suscitare reazioni profonde in chi ne fa esperienza, sia attivamente che passivamente (Laban 1999, 90). In particolare, dall'osservazione dei movimenti del danzatore, lo spettatore è in grado di derivare la propria esperienza, distillando a suo modo il materiale proposto e interpretandolo secondo il proprio sentire. Il danzatore-attore, dunque, attraverso la comunicazione di determinati significati e la produzione di reazioni nello spettatore, grazie alla potenza del movimento, è in grado di agire all'interno del contesto sociale e culturale in cui si trova.

Come Laban, così anche Pina Bausch attribuiva alla danza una potenza singolare, in grado di lasciare tracce profonde nella realtà. La frase significativa di Pasolini, "gettiamo il nostro corpo nella lotta", è stata considerata come l'autentico programma del Tanztheater e molti di coloro che provenivano dall'ambiente culturale della Germania degli anni Settanta erano attratti da tale prospettiva. "Il discorso dei corpi" era uno degli slogan contemporanei con cui l'estetica di Pina Bausch era ricondotta unicamente ad un atteggiamento artisticamente articolato nella lotta contro le strutture gerarchiche. Il corpo doveva simboleggiare soprattutto l'oppressione del corpo della donna in un mondo dominato dalla figura maschile ed esprimere una sensualità ritrovata in opposizione ai costumi oppressivi di una comunità gerarchica e dominata dalla tecnica

(Kirchman 2013, 288-289). Tuttavia, osservando con maggiore attenzione l'attività artistica del Tanztheater, è possibile notare come questa non consista unicamente in una denuncia socio-politica. Ciò che sta più a cuore a Bausch, così come si riscontra in Laban, è la ricerca della dimensione totale del danzatore: il corpo in scena rende possibile un particolare tipo di conoscenza (la conoscenza che passa attraverso quelle "intenzioni" del sentimento, della gioia, dell'angoscia, del timore, del desiderio, del dubbio, della tensione religiosa, del giudizio e così via) a cui la speculazione fenomenologica ha rivendicato la dignità di una peculiare "apertura di conoscenza", di una originale produzione di significati non riducibili a sfumature o ad attributi di precedenti predicati, e che si esprimono in tutto lo spettro degli atteggiamenti attraverso cui il corpo trascende la pura dimensione biologica in tutta l'articolazione del suo linguaggio (Cascetta 1983, 140). Di conseguenza, nelle opere coreografiche di Pina Bausch emerge la possibilità del corpo di costituirsi in una simbolicità: ogni umana modalità del corporeo dà luogo ad una unità espressiva portatrice di un senso primario e, in questo, di un significato secondario, più profondo, ultimamente costitutivo (Melchiorre 1987, 43).

In conclusione, è possibile evidenziare l'esigenza, condivisa da Laban e Bausch, di trovare una peculiare forma di linguaggio che possa dar voce all'essere umano nella sua interezza e, ad un tempo, a cui possa essere attribuita una potenza comunicativa unica, profondamente connessa alla potenza propria della dimensione simbolica dell'uomo.

## BIBLIOGRAFIA

- ARTAUD, A. 1964. *Le Théâtre et son double*. Paris: Editions Gallimard.
- BALL, H. 1996. *Flight Out of Time: A Dada Diary*. Los Angeles: University of California Press, Los Angeles.
- BAUSCH, P. (1999). "Discorso per la Laurea ad honorem dell'Università di Bologna." In v. Morselli (ed.). *La danza e la sua storia - Volume III. Rivoluzioni ed evoluzioni nel XX secolo. Valenze culturali, sociali ed estetiche dell'arte della danza in Occidente*. Roma: Dino Audino Editore.
- BENTIVOLGIO, L. 1991. *Il Teatro di Pina Bausch*. Milano: Ubulibri.
- BIASCA-CARONI, A. 2020. "Piccole verità dal Monte – L'ispirazione teosofica di Monte Verità." <<https://www.youtube.com/watch?v=nIQTjw6Ft-M>> [ultima consultazione: 11.05.2021].
- BOLLMAN, S. 2019. *Monte Verità. 1900. Il primo sogno di una vita alternativa*. Torino: EDT.
- CAMPONERO, F. 2020. "Kurt Jooss e l'Espressionismo tedesco." *Informadanza*. <<http://www.informadanza.com/blog/2020/04/09/kurt-jooss-e-lespressionismo-tedesco/>> [ultima consultazione: 11.05.2021].
- CASCETTA, A. 1983. "La sfida del corpo sulla scena teatrale." In A. Cascetta, V. Melchiorre (eds.). *Il corpo in scena*. Milano: Vita e Pensiero.
- CLIMENHAGA, R. 2013. *The Pina Bausch Sourcebook. The Making of Tanztheater*. New York: Routledge.
- DODDS, E. 1951. *The Greeks and the Irrational*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- ENDICOTT, J. 2017. *Con Pina Bausch*. Milano: Jaca book.
- FRANCO, S. 2003. *Martha Graham*. Palermo: l'Epos.

- FRANCO, S. 2020. "Armonia in movimento. La genesi della danza libera di Rudolf Laban e le teorie musicali e pittoriche del suo tempo." *Comparative Studies in Modernism* 16/1.
- GIAMBRONE, R., CARBONE, F. 2008. *Pina Bausch. Le coreografie del viaggio*. Macerata: Ephemeria.
- KIRCHMAN, K. 2013. "The totality of the body". In R. Climenhaga (ed.). *The Pina Bausch Sourcebook. The Making of Tanztheater*. New York: Routledge.
- LABAN, R. 1999. *L'arte del movimento*. In E. Casini Ropa, S. Salvagno (eds.). Trad. it. di S. Salvagno. Macerata: Ephemeria.
- LO IACONO, C. 2012. *Il danzatore attore da Noverre a Pina Bausch. Un'antologia ragionata di testi*. Roma: Dino Audino Editore.
- MALETIC, V. 1987. *Body, Space, Expression. The Development of Rudolf Laban's Movement and Dance Concepts*. Berlino: Walter de Gruyter & Co.
- MELCHIORRE, V. 1987. *Corpo e persona*. Genova: Marietti.
- MONGINI, N. 2020. "Piccole verità dal Monte – Questo è il luogo". <<https://www.youtube.com/watch?v=aOzujtr5F9E>> [ultima consultazione: 11.05.2021].
- MORSELLI, V. 2019. *La danza e la sua storia – Volume III. Rivoluzioni ed evoluzioni nel XX secolo. Valenze culturali, sociali ed estetiche dell'arte della danza in Occidente*. Roma: Dino Audino Editore.
- O'MAHONY, J. 2013. "Dancing in the dark". In R. Climenhaga (ed.). *The Pina Bausch Sourcebook. The Making of Tanztheater*. New York: Routledge.
- PONTREMOLI, A. 2006. *La danza. Storia, teoria, estetica nel Novecento*. Roma-Bari: Editori Laterza.
- RUFFINI, F. 2012. "Corpo-in-vita". In C. Lo Iacono (ed.). *Il danzatore-attore da Noverre a Pina Bausch. Un'antologia ragionata di testi*. Roma: Dino Audino Editore.
- SCHLICHER, S. 1989. *L'avventura del Tanz Theater. Storia, spettacoli, protagonisti*. Trad. it. di P. Severi. Genova: Costa & Nolan.
- SMITH, A. 2013. "New York City". In R. Climenhaga (ed.). *The Pina Bausch Sourcebook. The Making of Tanztheater*. New York: Routledge.
- THORNTON, S. 1971. *Laban's Theory of Movement. A New Perspective*. Boston: Plays Inc.