



CHIARA TRIFILETTI

GUARDARE IL TANZTHEATER: UNA RIFLESSIONE SULLA FRUIZIONE DEL TEATRO DI PINA BAUSCH

This contribution aims at analysing Pina Bausch's theatrical activity as an example of some tendencies in contemporary performing art – with a special eye on the domains of emotionality and empathy. The analysis starts off some formal aspects of Tanztheater which are characterised by a strong compositional synergy and result in an interconnection of corporal, visual and sonic elements that create peculiar and complex tempos and play structures. Emotionality is the true core of Pina Bausch's creative work: using the figurative power of the images represented, Pina Bausch does not just show: she evokes, suggests and refers to. The performance involves the audience in a multisensory and synaesthetic way; the staging is where the artist's creation meets the viewer's sensitivity meets the public's response.

C'è un universo intero che ruota attorno al lavoro teatrale di Pina Bausch: molteplici tematiche affrontate, differenti linguaggi espressivi che si sommano e si fondono e un serbatoio infinito d'immagini, cose, parole, odori. L'architettura complessiva del *Tanztheater* (teatro-danza) bauschiano è estremamente complessa, intricata, segnata da forti contrasti stilistici ed espressivi; eppure a essa potrebbero altresì essere associati concetti di semplicità, essenzialità e armonia. Tale caratteristica, che corrisponde alla percezione che ne riceve il pubblico, è stata il punto di partenza di una riflessione sulla fruizione del teatro bauschiano.

Mi propongo dunque di analizzare il lavoro teatrale di Pina Bausch come esemplificativo di alcune tendenze dell'arte performativa contemporanea, con una particolare attenzione all'ambito dell'emozionalità e dell'empatia, e di mettere in luce come questi aspetti influenzino le metodologie di lavoro creativo e le possibilità fruibili nello specifico del teatro di Pina Bausch.

L'analisi prende avvio da alcuni aspetti formali del *Tanztheater* che si caratterizzano per una forte sinergia nella composizione, il cui risultato finale non può prescindere dall'interdipendenza che gli elementi corporei, visivi e sonori instaurano tra loro, creando un tempo e una struttura spettacolare anomali e complessi. Ogni elemento concorre così a rappresentare sulle scene un'emozionalità di fondo, nucleo centrale del lavoro creativo, da cui si diramano tutte le azioni



sceniche in infinite sfumature emotive.

Tutto ciò viene messo in scena grazie al particolare metodo registico adottato, che, utilizzando il potere metaforico delle immagini rappresentate, evoca, suggerisce, rimanda. Lo spettatore si trova immerso in una fruizione multisensoriale e a volte sinestesica, condotto a un coinvolgimento psicofisico totale che non ammette reazioni tiepide: non a caso, la storia della fruizione di questi spettacoli è scandita da eccessi, netti rifiuti o entusiastica partecipazione.

Il *Tanztheater* di Pina Bausch porta in scena le emozioni; questo è evidente sin dall'analisi del *Blaubart*¹, il suo noto processo creativo che parte dalle domande che lei stessa pone ai suoi danzatori-interpreti; essi rispondono liberamente facendo emergere, con l'improvvisazione, suggestioni, memorie, emozioni personali; «con un paziente lavoro maieutico, a volte quasi psicanalitico, ottiene da loro risposte in parole, in movimenti, in azioni, in musica: frammenti di vissuto, ricordi, emozioni, osservazioni, in cui le persone si svelano, e che si accumulano come preziosa materia prima teatrale»².

A questa fase del lavoro, che si protrae anche per mesi, la coreografa assegna un'importanza capitale nel suo lavoro di ricerca e tutto il 'materiale' che ne risulta è in seguito riorganizzato sulla scena, con una tecnica di montaggio che rielabora e sintetizza i frammenti in uno spettacolo dotato di una narratività atipica, a spezzoni apparentemente autonomi, che conservano le suggestioni del precedente momento creativo. I movimenti, la gestualità, le espressioni che vediamo sulla scena risultano da questo lungo processo, non sono mai imposizioni registiche ma nascono dai danzatori che, in questa fase, sono gli assoluti protagonisti, i veri creatori del dramma.

I diversi temi proposti e sviluppati negli anni dalla compagnia di Pina Bausch possono essere organizzati in raggruppamenti tematici tra i quali è ricorrente, soprattutto nella prima fase del *Tanztheater*, quello che si riferisce alle circostanze emotive o psicologiche³. L'interesse per la sfera emotiva è evidente nelle domande

¹ Il nome viene dal primo spettacolo che vide utilizzata tale metodologia, una rielaborazione del 1977 de *Il castello del principe Barabablu* di Béla Bartók.

² E. CASINI ROPA, *Laudatio Pina Bausch*, in *Il danzatore attore. Da Noverre a Pina Bausch. Studi e fonti*, a cura di C. Lo Iacono, Audino, Roma, 2007, p. 120 (originariamente in *Laurea honoris causa a Pina Bausch*, Università degli Studi di Bologna, 25 nov. 1999).

³ Mi riferisco agli elenchi delle tematiche proposti da C. PALAZZOLO (*La regia di Pina Bausch. Ipotesi sul metodo*, Libreria Editrice Torre, Catania, 1993, pp. 41-45), concernenti gli spettacoli *Walzer*, *Auf dem Gebirge hat man ein Geschrei gehört* e *Bandoneon*: gruppo A, circostanze emotive e psicologiche; gruppo B, modalità della comunicazione



di Pina Bausch ai suoi interpreti⁴; spesso la regista pone questioni su temi apparentemente molto semplici e di carattere generale (gioia, tristezza, amore, rabbia...) con l'obiettivo di ottenere risposte altrettanto semplici e precise in movimenti, gesti o parole. Piano personale e piano creativo si sovrappongono e si stimolano a vicenda; «il processo messo in atto dal *Tanztheater Wuppertal* nella fase delle prove ci svela come sentimenti, pulsioni, ricordi, desideri e gesti scaturiscano dai soggetti e diventino oggetto di lavoro e di spettacolo»⁵. È interessante il costante riferimento all'infanzia come serbatoio di memorie ed emozioni che spesso emergono, sia nelle tematiche affrontate, sia nei diversi linguaggi scenici delle improvvisazioni, ma anche dello spettacolo finale: «All'infanzia si può certo riconoscere l'ammissione dei propri bisogni emotivi, un contatto spontaneo col proprio corpo al di là da regole di comportamento indotto»⁶.

Il danzatore, nel momento creativo, nel suo tendere a questo livello di spontaneità, attinge automaticamente al serbatoio di emozioni e memorie infantili. È quindi lavorando sul ricordo e sulla memoria (e di conseguenza sull'immaginazione) che i danzatori possono dare le 'risposte', per riportare su un piano reale aspetti di quello che può essere definito un sostrato emotivo. È in questa fase di soggettivizzazione del ricordo che sta l'atto creativo individuale, ciò che tra l'altro, renderà possibile l'empatia tra sala e scena⁷, poiché le immagini restituite sul palco sono immagini allo stesso tempo personali e universali, dettagliate e generiche, e lo spettatore può riconoscervi qualcosa che appartiene alla sua storia personale.

1. Il corpo dei 'danzatori' tra tecnica ed emozione

Negli spettacoli di Pina Bausch i corpi sono più che mai veicoli; i danzatori utilizzano la corporeità per disegnare delle coreografie che non sono una partitura di passi

non verbale; gruppo C, i ricordi del corpo.

⁴ Es. alcune domande per *Bandoneon*: «Quando si ha angoscia di cosa si ha paura / Qualcosa di importante ci succede/ Una modifica in voi, una cosa triste o crudele/ Come succede che qualcuno per voi sta bene?/ Lo stadio prima di piangere/ Potete dire cosa sentite quando credete di amare?/ Sorridendo», in C. PALAZZOLO, *La regia di Pina Bausch* cit., p. 42.

⁵ M. BATALLION, *Pina Bausch in Francia*, in *Sulle tracce di Pina Bausch. L'opera di un'artista raccontata da lei stessa al VII premio Europa per il teatro a Taormina Arte*, a cura di Franco Quadri, Ubulibri, Milano, 2002, p. 94.

⁶ C. PALAZZOLO, *La regia di Pina Bausch. Ipotesi sul metodo*, cit., p. 48.

⁷ Cfr. L. BOELLA, *Sentire l'altro. Conoscere e praticare l'empatia*, Cortina, Milano, 2006, p. 61, dove si evidenzia l'analogia tra processo immaginativo e memoria nell'atto empatico.



astratti dettati da una coreografa-regista, quanto il risultato di un'analisi personale che nasce da un'istanza reale, da problemi attuali, da tematiche specifiche. La ricerca, stimolata dal metodo creativo delle domande, è nelle motivazioni vere e interiori dei danzatori, è volta verso «ciò che muove gli esseri umani, non tanto il modo in cui si muovono»⁸. Viene indagato un ambito emotivo personale e il suo manifestarsi in espressione corporea come comunicazione; è da questi moti dell'anima, infatti, che si scatena il processo empatico con il pubblico. Si è detto del ruolo del corpo in questo processo; è mediante il contatto visivo instaurato con un altro corpo vivo che l'empatia può avere inizio⁹, e questo succede spontaneamente nella vita di tutti i giorni e si ritrova nell'esperienza artistica, in particolare nel teatro che, nonostante crei mondi fittizi, restituisce emozioni reali. Nel teatro di Pina Bausch, le possibilità empatiche sono ricercate e ricreate; il corpo è la materia scenica principale per comunicare con il pubblico e alla corporeità è infatti rivolta un'attenzione particolare nella formazione degli interpreti, nella creazione e nella regia-montaggio.

I danzatori-attori del *Tanztheater* raggiungono una grande consapevolezza del loro corpo grazie al lavoro quotidiano su di esso, approfondendone continuamente le possibilità espressive e relazionali, consapevoli che «il corpo non è solo qualcosa che si possiede, ma è parte costitutiva dell'individualità, dell'essere al mondo di ciascuno»¹⁰ possediamo un corpo e allo stesso tempo 'siamo' un corpo. L'idea di persona come unità di elementi visibili, fisici e concreti, ed elementi invisibili, come pensieri ma anche passioni e sentimenti, s'incarna nella presenza del corpo, mediante il quale riconosciamo la nostra esistenza e la legittimiamo agli occhi degli altri. Il concetto di corpo, nel lavoro di ricerca della Bausch, si può intendere nel suo significato composito di corpo organico e corpo 'spirituale', fusi in un'unica entità. Il corpo si caratterizza inoltre come elemento fondante il concetto di danza, la quale, nella sua duplice accezione di esperienza originale/originaria dell'umano e manifestazione artistica, può definirsi come «un corpo in movimento ritmico, nello spazio e nel tempo, in situazione di presentazione (o di rappresentazione) di fronte a 'un pubblico'. La gestualità che identifica quel particolare movimento è 'extra-quotidiana', qualitativamente diversa cioè da quella che caratterizza il soggetto nella

⁸ Citazione di Pina Bausch riportata in S. SCHLICHER, *Ciò che muove gli esseri umani, non tanto il modo in cui si muovono*, in *Il danzatore attore* cit., p. 129.

⁹ L. BOELLA, *Sentire l'altro*, cit. pp.33-41.

¹⁰ Ivi, p. 97.



sua vita di ogni giorno»¹¹, senza corpo non può quindi esistere l'idea di danza. Il corpo di un danzatore è innanzitutto un corpo sociale, in quanto comunica l'ideologia corporea di una data cultura ed è contemporaneamente portatore di una valenza personale, tipica di ogni individuo¹². I danzatori, quindi, nell'esprimersi col loro corpo in modo qualitativamente diverso rispetto al quotidiano, sono doppiamente veicoli significanti; da un lato danno il senso dello spettacolo e dall'altro ci parlano di loro stessi come uomini immersi in uno specifico contesto storico e dotati di una personale sensibilità.

Pina Bausch cerca tra danzatori professionisti gli interpreti dei suoi *Stücke*, ovvero le sue *pièces* (anche se, soprattutto nelle sue prime produzioni, ha lavorato molto anche con attori); una simile scelta può sembrare paradossale perché, sin dalla fase delle improvvisazioni – ovvero quella che vede gli interpreti farsi creatori dello spettacolo – raramente viene utilizzata la danza come 'risposta'. Anche negli spettacoli veri e propri, del resto, l'utilizzo della danza è solo una delle possibilità; ai danzatori è infatti chiesta un'interpretazione a tutto tondo, in cui recitazione, canto e danza si fondono in un'azione continua che non lascia spazio a un'eventuale divisione dei ruoli. Nei suoi interpreti Pina Bausch cerca «la necessità che c'è nelle persone di esprimersi con la totalità del corpo, con tutto il corpo da far parlare, con cui vogliono parlare»¹³. Ed è lei stessa che ci spiega il perché preferisca lavorare con i danzatori: «[S]olo un danzatore sa cosa significa essere sfinito fisicamente, esausto, ed esausti si è più naturali»¹⁴. Il danzatore è abituato al lavoro fisico e conosce le relazioni che intercorrono fra corpo ed emozionale, le sfumature del movimento in rapporto all'intenzionalità e al sentimento; inoltre la padronanza della tecnica rende il danzatore in grado di controllare il proprio movimento corporeo, per evocare un'azione e 'scriverla' direttamente, senza passare per una trascrizione intellettuale¹⁵. Il corpo acquisisce un ruolo comunicativo essenziale, diviene un veicolo privilegiato e offre possibilità espressive infinite e immediate; Pina Bausch mette «il corpo nella sua totalità, parola compresa, in contatto con le cose come 'indici di realtà' e farne veicolo di sentimenti universali»¹⁶. Il corpo, sensibile, limitato e particolare, si fa

¹¹ A. PONTREMOLI, *La danza. Storia, teoria, estetica nel Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 2004, p. 32.

¹² Cfr. *ivi*, pp. 32-61.

¹³ Da *Incontro con Pina Bausch*, in *Pina Bausch. Teatro dell'esperienza, danza della vita*, a cura di E. Vaccarino, Costlan, Milano, 2005, p. 174.

¹⁴ *A colloquio con Pina Bausch*, in L. BENTIVOGLIO, *Il teatro di Pina Bausch*, Ubulibri, Milano, 1991, p. 15.

¹⁵ Cfr. C. PALAZZOLO, *La regia di Pina Bausch*, cit., pp. 55-84.

¹⁶ *Pina Bausch. Teatro dell'esperienza, danza della vita*, cit., p. 16.



espressione di un qualcosa di trascendente, illimitato e universale.

Questa dualità sembra tornare in tutte le dimensioni dello spettacolo; i corpi scenici sono la mediazione fra interiore ed esteriore, fra particolare e universale, fra palcoscenico e sala.

La scelta di guardare al reale come spunto tematico ed espressivo si risolve in una ricerca continua di autenticità, o, in altre parole, di credibilità scenica delle azioni.

Questa indagine non è in contraddizione con lo studio di una gestualità extra-quotidiana; il lavoro sul reale operato dalla Bausch si caratterizza come reinterpretazione dello stesso volto a trovare una partitura di azioni identificabili come autentiche e naturali, ma in realtà frutto di una stilizzazione e formalizzazione attenta. I movimenti, le coreografie e le parole degli interpreti sembrano quindi scaturire spontaneamente, proprio nell'istante stesso della rappresentazione, con grande semplicità e naturalezza, in contrapposizione a quella tradizione coreutica per la quale il corpo danzante non può coincidere con il corpo organico. Dopo Pina Bausch, erede della danza espressionista tedesca, si può essere danzatori ed essere se stessi: tale identità è anzi fortemente voluta e ricercata, anche in senso apertamente provocatorio – quando, per esempio, i danzatori «compiono a vista quelle azioni che dall'infanzia si è invitati a fare in privato»¹⁷. Questa ricerca di umanizzazione della danza deriva da una radicale rivalutazione del corpo: con il *Tanztheater* il corpo del danzatore non è più un ideale impossibile al quale aspirare, bensì una realtà da indagare. I limiti fisici non sono più considerati difetti da nascondere ma preziosi dettagli da mostrare: «[Il corpo] ci viene letteralmente mostrato com'è, fatto di pelle, capelli, anche di rughe, imperfezioni, senza mai inseguire una bellezza astratta e uniforme, ma restando in una sua istanza concreta (nella sua bruttezza forse?), in una stringente, personale umanità»¹⁸. In scena non ci sono personaggi, ma persone, non troppo distanti o diverse da quelle sedute in sala.

Ciò che cambia radicalmente è dunque il concetto stesso di danza: con Pina Bausch l'accezione del termine si amplia e si restringe allo stesso tempo; tutto può essere danza, anche ciò che era fortemente osteggiato nella tradizione accademica, come il gesto, la parola o l'immobilità. La danza in sé tende però a scomparire negli *Stücke*. Pina Bausch, durante un'intervista, parla di danza come «conflitto tra la pura

¹⁷ E. VACCARINO, *Altre scene, altre danze: vent'anni di balletto contemporaneo*, Einaudi, Torino, 1991, p.55.

¹⁸ I. NIGEL, *Il nuovo di Pina Bausch*, in *Sulle tracce di Pina Bausch*, a cura di F. Quadri, cit., p. 125.



gioia del movimento da una parte e il sentimento di che cos'è il movimento dall'altra»¹⁹. La difficoltà nell'accettare il compromesso fra le due componenti ha portato la coreografa a rinunciare spesso, soprattutto nelle prime produzioni, a vere e proprie coreografie danzate, per proporre invece movimenti semplici ed essenziali, più adatti a dipingere il reale.

Al *Tanztheater Wuppertal* però, la tecnica classica (e antinaturale, seppur aggraziata e armoniosa a vedersi) non è certo abbandonata; è anzi condizione necessaria per presentarsi alle audizioni e il suo studio permane nel *training* giornaliero della compagnia accanto alla tecnica moderna. I corpi dei danzatori sono forgiati da anni di studi, eppure sono spontaneità e naturalezza a essere ricercate nelle improvvisazioni e utilizzate sulla scena. La tecnica si rivela dunque uno strumento, non un fine da perseguire: «La tecnica è importante ma è solo un presupposto [...]. A questo punto comincia la danza, e per motivi del tutto diversi dalla vanità. Non per dimostrare che i danzatori sanno fare qualcosa che uno spettatore non sa fare. Si deve trovare un linguaggio»²⁰. La danza è un linguaggio del quale la tecnica è un vocabolario essenziale ma non esaustivo, il corpo di un danzatore è un veicolo e la naturalezza ricercata è in realtà «la capacità di mettere in moto un automatismo capace di tradurre direttamente lo stimolo in una immagine»²¹. Dietro ogni singolo movimento c'è una storia precisa, un lavoro meticoloso che si cela sotto un'apparente spontaneità. Questo particolare utilizzo della danza, la sua messa in discussione come categoria pura e immutabile, e, dall'altra parte, l'ambizione di portare in scena la vita hanno spinto Pina Bausch a creare un nuovo codice coreutico senza regole o passi prefissati ma dotato di una sua coerenza interna e avente come obiettivo quello di aprirsi alla totalità delle possibilità espressive umane.

Acquistano così grande importanza i gesti, le azioni e i movimenti quotidiani decontestualizzati, scomposti, reiterati e stilizzati, l'espressività del viso e anche la parola. Gli interpreti del *Tanztheater* sono stati definiti 'danzatori': con questo neologismo si vuole sottolineare l'interdipendenza delle tecniche della danza e del lavoro attorale utilizzate come unico strumento di lavoro e con il medesimo fine²².

¹⁹ Intervista in L. BENTIVOGLIO, *L'altra danza di Pina Bausch*, in *Pina Bausch. Teatro dell'esperienza, danza della vita*, cit., p.154.

²⁰ P. BAUSCH, *Lectio Magistralis*, in *Laurea honoris causa a Pina Bausch*, cit., p. 101.

²¹ C. PALAZZOLO, *La regia di Pina Bausch*, cit., p. 76.

²² Cfr. F.B. VISTA, *Dominique Mercy: il divenire del danzatore nel Wuppertal Tanztheater*, in *Il danzatore attore*, cit., pp. 168-179.



Tale interdipendenza è appunto a fondamento della poetica espressiva di Pina Bausch. Il gesto, non inteso nella sua pura accezione descrittiva o pantomimica, diviene molto spesso il veicolo espressivo privilegiato, sia tramite il filtro dell'elaborazione coreografica – che lo reinventa stilizzandolo e approfondendolo – sia nella semplice reiterazione mediante la quale esso muta ritmo e valenza estetica.

Anche l'uso della parola, o in generale della voce, assume nel *Tanztheater* una valenza gestuale legata alla realtà fisica dei corpi.²³ Le parole utilizzate negli *Stücke* hanno una rilevanza, sia sonora sia semantica, essenziale: non si tratta infatti di testi organici, né di una recitazione nel senso tradizionale del termine, bensì di frammenti linguistici che al pari degli altri elementi vanno a comporre l'intricato mosaico delle scene della Bausch. Il critico Guido Davico Bonino rileva l'esistenza di tre tipologie di parole, che corrispondono ad altrettanti livelli espressivi negli *Stücke* della Bausch: innanzitutto la parola-detrito, puramente referenziale e spesso urlata dagli interpreti direttamente agli spettatori; suo contraltare è la parola-diario, espressione intima del danzatore-individuo, solo sussurrata e accennata; infine la parola-brusio, sottofondo indecifrabile dell'insieme della compagnia che esprime la difficoltà dell'esprimersi a parole. Con questo uso particolare della parola Pina Bausch elabora un'interessante compromesso tra due trazioni: la parola 'abusata' di certo teatro di prosa e all'opposto il rifiuto della parola di molta danza e teatrodanza contemporanei.²⁴

La danza nel teatro di Pina Bausch si fa spesso contenuto tematico, in un discorso *meta-coreutico*, di danza nella danza; un esempio su tutti si trova in *Nelken* (1982), dove lo storico danzatore della compagnia, Dominique Mercy, si esibisce in una esasperata e rabbiosa coreografia di complicati passi accademici per dimostrare al pubblico, accusato di voler vedere sempre e solo 'la danza', la necessità di una ricerca che vada al di là della pura esibizione tecnica²⁵. Non mancano citazioni volutamente nostalgiche e de-cadenti del mondo del balletto, o, ancora, ricognizioni in quel mondo di danze 'minori', a lungo escluse dai grandi teatri, come le danze etniche o popolari, pezzi di avanspettacolo, rivista, circo. Infine sequenze puramente danzate: momenti coreografici caratterizzati da ampi movimenti soprattutto delle

²³ Sul gesto e la parola in Pina Bausch cfr. L. BENTIVOGLIO, *Geografie mobili e rivendicazioni del corpo*, in *Sulle tracce di Pina Bausch*, cit., pp. 132-136.

²⁴ Cfr. G. DAVICO BONINO, *La parola e la danza*, in *Pina Bausch. Teatro dell'esperienza, danza della vita*, cit., pp. 134-136.

²⁵ Mercy esasperato urla ripetutamente al pubblico «Che cosa volete vedere?» e inizia a elencare i nomi dei passi che sta eseguendo, per poi chiedere: «Volete di più? Volete vedere altro?».



braccia e del tronco (eredità di Kurt Jooss) e da un costante dialogo tra la parte superiore del corpo, in perenne tensione verso l'alto, e quella inferiore, caratterizzata da un saldo contatto col suolo; in particolare nelle prime produzioni della Bausch, vere e proprie *Tanzoper*,²⁶ ma anche in quelle successive.

La riflessione sulla danza negli *Stücke* è anche una riflessione sull'incontro tra i corpi come momento fondante la vita umana, in cui s'intrecciano il tema della seduzione, dell'incomunicabilità, dell'amore fisico, dello scontro. Il motivo dell'incontro tra esseri umani (in particolare uomo/donna) è un tema caro a Pina Bausch e viene spesso esplicitato sulla scena con incontri/scontri fisici di corpi²⁷. Senza bisogno di testi o azioni mimate, gli interpreti raccontano in scena piccole storie; siano esse d'amore, di gelosia, di rabbia, con la narrazione che scaturisce dai corpi stessi, dalla loro motivazione emotiva, dall'urgenza fisica del contatto e dal sapiente lavoro coreo-registico²⁸.

La tematica dell'incontro/scontro come esperienza conoscitiva dell'altro da sé torna assai di frequente; i danzatori sono in contatto fisico fra di loro e i loro corpi sono chiamati a confrontarsi con gli oggetti di scena (come vedremo, mai solo ornamentali) o con le scene stesse. Il danzatore, nella sua tensione allo scontro, mostra la volontà e insieme l'impossibilità di superare i limiti, in una aspirazione tutta umana e quindi universalmente recepita. Il corpo è un territorio liminale tramite cui esperire il mondo esteriore e interiore, ma allo stesso tempo è una prigione che mostra continuamente corrottabilità e finitezza. Il corpo è il problematico simbolo di una condizione puramente umana, della perenne ricerca di una felicità smarrita. Per contrasto, varia fauna – pesci, uccelli, coccodrilli, ippopotami... – popola placidamente le scene: la loro muta tranquillità fa da sfondo alla tensione irrequieta degli uomini²⁹.

²⁶ Mi riferisco a *Iphigenie auf Tauris* (1974) e *Orpheus und Eurydike* (1975), sulle musiche di Cristoph Willibald Gluck, e *Frühlingsopfer/Le Sacre du Printemps* (1975) sulla musica di Igor Stravinskij. Il termine *Tanzoper*, letteralmente 'opera danzata', è specifico del teatro-danza di P. Bausch.

²⁷ In *Café Müller*, per esempio, una donna e un uomo si abbracciano; un secondo uomo interviene, li separa e pone la donna sulle braccia del primo uomo. La donna scivola e cade a terra. La sequenza riparte e continua in accelerazione anche quando il terzo personaggio ha lasciato la coppia.

²⁸ Sul motivo dell'incontro tra i corpi in Pina Bausch, cfr. R. ALONGE, *I contatti misteriosi fra l'uomo e la donna*, in *Pina Bausch. Teatro dell'esperienza, danza della vita*, cit., pp. 116-125.

²⁹ Cfr N. SERVOS, *Tanztheater Wuppertal: il linguaggio della poesia*, in *Sulle tracce di Pina Bausch*, cit., pp. 86-89.



2. Lo spazio scenico

Lo spazio scenico non è per Pina Bausch un semplice contenitore di azioni; il palcoscenico è parte integrante, concreta e visuale, di un teatro fatto d'immagini e frammenti di vita. Lo spazio, come il corpo, è riscoperto; colori, forme, sensazioni tattili, olfattive e uditive scaturiscono dalle scenografie come dagli oggetti di scena e dai costumi. I danzatori instaurano con questi elementi un rapporto viscerale e diretto, spesso dialettico e contrastato. «Come i gesti, anche la scenografia nasce durante le prove; man mano si individuano le cose da toccare, le luci, gli odori, che servono a illustrare un'idea, un'emozione particolare», ha spiegato l'artista³⁰; scenografie e accessori scenici non sono orpelli privi di funzionalità, esistono in rapporto alle istanze nate durante il processo creativo e vengono formalizzati durante la fase di regia secondo l'ottica compositiva del montaggio.

Le scene esercitano un forte impatto visuale e «sono destinate a innescare una vivida, diretta percezione sensoriale, facendo ben rilevare il fatto di essere tali, una sorta di abito di scena per il palcoscenico, visto come scatola meccanico-tecnica esplicita, evitando una formalizzazione che le indichi come bell'arredo»³¹. Mentre per quanto riguarda gli oggetti scenici è da sottolineare come non siano tradizionalmente previsti nella composizione coreografica ballettistica; le scenografie, o i rari oggetti usati nei balletti, hanno una funzione puramente ornamentale e vengono giustapposti alle coreografie solo alla fine, nel momento della rappresentazione al pubblico³². Pina Bausch sceglie invece di inserire oggetti e di approfondirne i rapporti col corpo dell'interprete; essi hanno una valenza sostanziale e costitutiva nello spettacolo in quanto presenti come stimolo creativo, rappresentativo e fruitivo.

Per Pina Bausch, infatti, l'interazione fra danzatori e aspetti 'oggettuali' ha origine per lo più nella fase delle improvvisazioni, durante le quali questi possono essere sollecitazioni utili per elaborare la 'risposta'. Gli oggetti utilizzati in questa fase sono oggetti comuni, le cui funzionalità e valenze vengono spesso stravolte; e come tutto il materiale delle improvvisazioni, anche questi accessori possono essere lasciati fuori dalla scena finale, esercitando puramente una funzione di stimolo creativo.

³⁰ *Incontro con Pina Bausch* cit., in *Pina Bausch*, cit., p. 63.

³¹ *Ivi*, p. 55.

³² Cfr. C. PALAZZOLO, *La regia di Pina Bausch*, cit., p. 79.



In molti altri casi invece la presenza concreta è riportata nel momento rappresentativo o ancora nuovi oggetti e scenografie vengono ideati in un secondo momento, scaturiti da stimoli in corso d'opera. Acqua, terra, mattoni, fiori, sedie e tanti altri elementi popolano abitualmente le scene della Bausch e i danzatori sono costretti a muoversi in un palcoscenico spesso disseminato di oggetti di vario genere: un ambiente pieno ed evocativo che rende le azioni degli interpreti più difficili ma anche più intense.

Tra corpi e scene s'instaura un rapporto dialettico: proprio imponendo uno sforzo ulteriore al danzatore, gli oggetti che si frappongono fra danzatori e movimenti trasformano qualitativamente le azioni dei danzatori che divengono più 'energetiche'³³. Questa dialettica caratterizza anche il rapporto fra i corpi degli interpreti e gli imponenti impianti scenografici; i danzatori vi si scontrano, vi si arrampicano, ci corrono sopra per ogni scena sono indagate tutte le possibilità di contatto e interazione.

I palcoscenici della Bausch si riempiono di elementi e componenti naturali oppure di manufatti artificiali; in entrambi i casi si tratta di qualcosa di primario e caratterizzante la vita, in senso biologico o sociale, elementi con cui gli uomini si confrontano nel quotidiano. Si giunge così a un'«amplificazione della quotidianità fino all'assurdo, a tocchi di iperrealità quasi pop»³⁴, e di questa amplificazione ha percezione anche il pubblico, che in sala si lascia trasportare dal vortice evocativo delle immagini, pur in sé comuni, abbandonando una fruizione puramente razionale.³⁵ Per quanto riguarda i costumi, si può rintracciare uno stile coerente; le donne indossano solitamente lussuosi vestiti lunghi dai colori scuri o sgargianti, mentre gli uomini vestono generalmente pantaloni scuri e camicia chiara. Maschile e femminile vanno a connotarsi immediatamente nell'immaginario dello spettatore, come contrastanti ma allo stesso tempo complementari, come due schieramenti contrapposti ma in tensione vicendevole. Naturalmente, la Bausch gioca su incongruenze sottili che rimandano a ulteriori significati; vestiti indossati al contrario, slacciati e infilati male, spalline che cadono, uomini che indossano abiti femminili, l'uso di accessori ingombranti o surreali (come ad esempio la maschera da *sub*

³³ Cfr. *ivi*, pp. 55-84.

³⁴ E. VACCARINO, *Altre scene, altre danze*, cit., p. 55.

³⁵ Per un ulteriore approfondimento sull'utilizzo della scenografia Cfr. O. ASLAN, *Théâtre/Public*, num. 139 (gennaio 1998) monografico su Pina Bausch, cap. *Scénographie*.



indossata da una danzatrice in *Rough Cut*, spettacolo del 2005); sfumature e, a volte, palesi provocazioni che sottolineano o contrastano le espressioni corporee dei danzatori e che costituiscono l'ennesimo tassello una realtà colta interamente, nei suoi aspetti anche assurdi.

Del palcoscenico inteso come luogo fisico è sfruttata ogni risorsa e ogni angolazione, grazie a una grande attenzione sia alla disposizione scenografica che alla successione e distribuzione spaziale dei danzatori, nel rifiuto della frontalità come punto di vista privilegiato.³⁶ Gli apparati scenografici degli *Stücke* sono spesso complicati e costosi e vengono messi a punto in via definitiva solo nella fase finale della regia; e lo stesso avviene per il disegno luci, molto spesso ultimato dopo diverse repliche. Pina Bausch puntualizza:

Quando cominciamo un lavoro non c'è niente, ogni possibilità è aperta. Lo sforzo è quello di cercare di capire in quale direzione si sviluppa il lavoro. Solo quando si comincia a intuire questa direzione si può pensare al resto. È molto complicato: si procede per tentativi, ci si affida all'istinto. Spesso so che lo spazio deve essere in un certo modo, ma non so esattamente perché [...] la scena arriva quasi sempre all'ultimo momento: bisogna scegliere tra diverse possibilità e la decisione è così importante che si ha paura di sbagliare.³⁷

Per la Bausch, dunque, tutti gli elementi e i linguaggi della scena sono subordinati a una direzione di lavoro coerente volta a svelare la vita e la realtà. Il metodo di lavoro è condizionato da questo unico obiettivo e perciò continuamente messo in discussione: «Non parlerei di metodo. Credo che ogni coreografo o regista debba trovare il proprio modo per scoprire la materia con cui vorrebbe lavorare: per me si tratta solo di questo, quindi se domani trovassi un modo migliore cambierei immediatamente; non si tratta di un sistema»³⁸.

Il lavoro sulla scena è il risultato di una ricerca sempre coerente su una verità scenica e gli elementi puramente oggettuali e concreti che la compongono rendono possibile la creazione d'immagini evocative fantastiche e ordinarie allo stesso tempo. Esiste, quindi, uno spazio scenico che si può definire 'oggettuale', concreto, fisico, fatto di oggetti e sensazioni, in cui gli interpreti agiscono e che gli spettatori fruiscono a livello puramente sensibile; esiste però anche uno spazio 'altro', fatto di allusioni,

³⁶ Cfr. C. PALAZZOLO, *La regia di Pina Bausch*, cit., pp. 90-99.

³⁷ *Incontro con Pina Bausch*, in *Sulle tracce di Pina Bausch*, cit., p. 156.

³⁸ *Ivi*, p. 152.



di metafore e di relazioni quasi impercettibili ma allo stesso tempo molto più profonde della dimensione evidente, relazioni che s'instaurano con i danzatori e col pubblico.

Ogni dettaglio scenico è meditato e mai meramente decorativo, contiene sempre un rimando; sia esso posto volutamente dalla regista, sia esso dedotto a posteriori dal singolo individuo che fruisce.

Quel che è certo è che Pina Bausch non fornisce mai una lettura univoca e palese per le sue opere; preferisce fare appello all'intelligenza e all'emotività dei suoi spettatori, che in questo senso sono parte integrante dei vari *Stücke*: «Mi piace che gli spettacoli siano aperti e che il pubblico abbia il tempo di seguire la sua immaginazione»³⁹. Viene dunque a definirsi un infinito spazio scenico che abbraccia i mondi interiori di tutti i presenti: spazio fisico e spazio metaforico sono saldamente legati in un rapporto d'interdipendenza, con lo spazio metaforico che si nutre di rimandi oggettuali e viceversa.

3. *Il tempo e la struttura degli Stücke*

Il lavoro registico di Pina Bausch opera in modo decisivo e accurato anche sulla dimensione temporale, strettamente legata a quella dello spazio scenico nella sua duplice valenza. Ritmi e scansione delle azioni sceniche seguono i criteri apparentemente illogici del montaggio delle improvvisazioni e si caratterizzano per un'andatura fatta di rallentamenti e accelerazioni, momenti di stasi e improvvise reazioni dinamiche, in un continuo succedersi di vuoti e pieni.

Anche nel lavoro sul tempo ci si muove quindi nella dimensione del contrasto, ottenuto sia dal ritmo del movimento coreografico sia dai ritmi interni dei frammenti e dal loro accostarsi dialettico, spesso in modo antinarrativo e antiarmonico. Il ritmo degli *Stücke* non è scandito né dalle musiche né dall'alternarsi delle azioni in scena, poiché accade spesso che in diverse zone del palcoscenico accadano vicende caratterizzate da ritmi completamente differenti: «[S]ono proprio l'alternarsi di ritmi ed azioni frammentari ed autonomi ad improvvise confluenze unitarie a scandire il ritmo globale in cui si struttura lo spettacolo»⁴⁰. Anche sotto questo aspetto gli *Stücke* presentano dunque una sottile ambiguità e rimandano al tempo e alle immagini della

³⁹ Ivi, p. 155.

⁴⁰ C. PALAZZOLO, *La regia di Pina Bausch*, cit., p. 93.



fantasia o dei sogni; le azioni sceniche si susseguono in un flusso irrazionale ed emozionale che ha le sue motivazioni profonde nell'inconscio dell'uomo. Norbert Servos paragona il teatro di Pina Bausch al linguaggio poetico; «come nella poesia il *Tanztheater Wuppertal* ci mostra cose assolutamente inconsuete sotto il duplice segno di un'assoluta normalità e del più grande prodigio [...] e come nella poesia, non si procede per allusioni confezionate in movimenti simbolici: tutto viene formulato con la forza pura della metafora, che non necessita di alcuna interpretazione»⁴¹. Le allusioni proposte non necessitano, e non consentono mai del tutto, una decifrazione; l'ambiguità metaforica lascia aperte tutte le strade all'interpretazione. Ben si può comprendere, allora, la reticenza di Pina Bausch alle spiegazioni; celebre ed esplicativa a riguardo una sua frase: «Se vi racconto cosa significano le mie opere per me capirete me, non le mie opere»⁴².

L'intero *corpus* di creazioni di Pina Bausch può essere letto come un unico grande spettacolo, come un insieme di «episodi di un grande racconto, cangianti variazioni su un tema: [...] è difficile astrarli dal discorso unitario complessivo», la 'linea verticale' che li unisce attraverso i decenni⁴³. Il lavoro sul tempo è da indagare dunque non solo in relazione alla singola rappresentazione scenica; esso ha a che fare anche con il tempo che intercorre tra ogni prima e le successive rappresentazioni, diverse per il pubblico e per il contesto. O ancora, considerando le opere della Bausch come un *continuum*, il tempo su cui si opera è anche quello che intercorre tra tutti i diversi *Stücke*; Leonetta Bentivoglio ha parlato a questo proposito di «un itinerario molto più circolare che progressivo»⁴⁴.

Si può ritracciare un'analogia tra la circolarità nel lavoro complessivo della Bausch e le strutture dei singoli *Stücke*, anch'essi privi di un'evoluzione intesa come logica narrativa che tende verso un *acmé* e successivo scioglimento; gli spettacoli appaiono caratterizzati da una struttura aperta in cui i vari segmenti risultano ben coesi, ma non legati da rapporti di successione temporale o di causa- effetto. La composizione frammentaria delle immagini, dei ritmi e dei tempi scenici, dà la possibilità di una molteplice lettura dello spettacolo; spesso la successione dei frammenti cambia in continuazione nel corso delle prove o da una rappresentazione

⁴¹ N. SERVOS, *Tanztheater Wuppertal: il linguaggio della poesia*, cit., p. 87.

⁴² Frase di Pina Bausch riportata da C. BOWEN, *Sì, ma che significa tutto questo?*, in *Sulle tracce di Pina Bausch* cit., p. 103.

⁴³ Il virgolettato è di F. QUADRI, *Pina Bausch, un linguaggio da interpretare*, in *Sulle tracce di Pina Bausch*. cit., p. 81.

⁴⁴ L. BENTIVOGLIO, *Geografie mobili e rivendicazioni del corpo*, cit., p. 132.



all'altra. L'impianto antinarrativo si regge su presupposti poco solidi e darne una coerenza interna è estremamente complicato: «Pina non vuole una storia che attraversi tutto lo spettacolo, le sembra troppo piatto. È alla ricerca di una logica che non obbedisca ad argomentazioni intellettuali, ma solo alla sensibilità»⁴⁵. Ed è la stessa Bausch a definire in questo senso il proprio lavoro: «I miei pezzi non crescono nel senso di un continuo progresso in avanti, ma crescono dal dentro verso l'esterno»⁴⁶.

In un continuo alternarsi di pieni e vuoti, di accelerazioni e rallentamenti, di movimento e immobilità, è lo spettatore a dover scegliere quale vicenda seguire e su cosa concentrare la propria attenzione. Le azioni sceniche quindi possono essere raddoppiate o inserite l'una nell'altra, vicende parallele possono sommarsi e ritornare nel corso dello spettacolo⁴⁷. Il punto di vista scelto dal singolo spettatore è perciò una presa di posizione, non solo sull'interpretazione del senso, ma anche su come fruire dello spettacolo dal punto di vista spazio-temporale; il pubblico va quindi a configurarsi come un elemento costitutivo fondamentale degli *Stücke*.

4. La musica

La musica, elemento cardine negli *Stücke* di Pina Bausch, offre in qualche modo un percorso privilegiato per comprenderne la fruizione: il contenuto espressivo della musica e le nostre reazioni a esso sono spesso associati ai meccanismi espressivi ed emozionali dei sogni⁴⁸; non a caso, le immagini sceniche e le strutture espressive del *Tanztheater* sono paragonate al mondo onirico e a quello musicale. Il critico inglese Christopher Bowen ha osservato, parlando degli *Stücke*: «Cercare di analizzare una *pièce* di Pina Bausch è come cercare di analizzare un brano di musica. Come la stessa Bausch mi ha detto una volta, la musica può dire cose che non possono essere dette con le parole.

Perché piangiamo quando sentiamo un brano musicale? Spesso non sappiamo spiegarlo, proprio come succede davanti agli spettacoli di Pina Bausch»⁴⁹. E come la

⁴⁵ R. KLETT, *Gli interrogativi di Kontaktkhof*, in *Sulle tracce di Pina Bausch*, cit., p. 105.

⁴⁶ Citaz. in J. SCHMIDT, *Dalla modern dance al Tanztheater*, in *Pina Bausch. Teatro dell'esperienza, danza della vita*, cit., p. 95.

⁴⁷ Cfr. R. KLETT, *Gli interrogativi di Kontaktkhof*, cit., pp. 105-108.

⁴⁸ M. NUSSBAUM (cfr. *L'intelligenza delle emozioni*, Il Mulino, Bologna, 2004) a riguardo riporta le teorie di P. Hindemith, elaborate nel testo *A Composer's World* (1952).

⁴⁹ C. BOWEN, *Sì, ma che significa tutto questo?*, cit., p. 102.



musica, gli spettacoli del *Tanztheater* dialogano con l'emozionalità dell'uomo in modo diretto e spontaneo, mediante contenuti intimi che si liberano all'interno di una forma molto rigorosa. In quest'ottica il ruolo della musica negli *Stücke* è estremamente rilevante.

Durante il momento delle improvvisazioni la musica ha un ruolo secondario; può esistere come parte di una 'risposta' o come accompagnamento e sollecitazione, ma essa appare in via definitiva quando la regista inizia ad accostare i frammenti improvvisati. È un apparire discreto, inizialmente un sottofondo costante ma non invadente, per poi connotarsi a poco a poco come un accompagnamento emotivo delle azioni. In questa fase anche i danzatori sono invitati a proporre materiale scenico, tra cui brani musicali e un loro possibile impiego. Lo stesso frammento, o un accostamento di frammenti, viene provato con la musica e senza la musica o con un diversi brani musicali; queste variabili portano a un modificarsi della disposizione emotiva dell'interprete e spesso i significati stessi della scena vengono stravolti. Si procede a tentativi fino al momento in cui la regista sceglie la combinazione scenica che le appare più giusta.

Col progressivo definirsi di sequenze montate, la musica acquisisce la sua determinazione, ma sempre adattandosi alle azioni degli interpreti, mai viceversa: «Non sono infatti i pezzi musicali prescelti, i quali vengono soggetti continuamente a cesure repentine o ad interminabili dilazionamenti nel tempo, a scandire il ritmo dello spettacolo»⁵⁰. Il rapporto che va a crearsi fra azioni dei danzatori e musica è, ancora una volta, contrastato: i movimenti hanno infatti solo apparentemente qualche concomitanza temporale con la scansione che la musica determina; generalmente, inizio e fine di ogni scena sono sfalsati rispetto a quelli delle strofe musicali. Momenti di dissonanza sono poi accostati ad altri perfettamente assonanti, spesso caratterizzati da azioni corali⁵¹. Un simile uso della musica si pone in completa antitesi rispetto al tradizionale rapporto musica-danza sia nella tradizione ballettistica – dove esiste una partitura musicale e coreografica fissa e in cui i movimenti seguono l'esecuzione musicale di cui si fanno in qualche modo espressione astratta e idealizzata – sia nella danza moderna, che recuperando spesso una dimensione originaria del rapporto movimento-ritmo lavora comunque sull'armonia dei due elementi.

⁵⁰ C. PALAZZOLO, *La regia di Pina Bausch*, cit., p. 92.

⁵¹ Ivi, p. 93.



In generale, nel rapporto tradizionale tra teatro danzato e musica possiamo sempre trovare un riferimento a un discorso musicale autonomo «che fa a sé o che entra globalmente in rapporto con una concretizzazione scenica, danzata o gestuale, che lo realizza oppure vi si contrappone»⁵². Il punto di partenza è sempre un organico musicale separato dagli elementi coreutici, anche quando musiche e danze si rapportano in perfetta armonia.

Pina Bausch non si muove in nessuno di questi ambiti⁵³, o almeno non solo, e cerca, come sua consuetudine, una motivazione per la presenza della musica: essa costituisce parte dei frammenti da montare nell'ottica dello svelamento del reale, in cui gli elementi caratteristici di musica, danza e teatro confluiscono in una sinergia espressiva. Nel montaggio la musica funge spesso da collante e costituisce un approfondimento emozionale della vicenda scenica; tuttavia «nel teatro di Pina Bausch il *collage* non nasce dalla logica dei pezzi musicali, ma dalla logica di che cosa possono significare»⁵⁴. Nelle sue ricognizioni nel reale, Pina Bausch utilizza spesso la musica per connotare immediatamente luoghi e situazioni o per sottolineare emotivamente (mediante il contrasto o l'assonanza) le azioni degli interpreti. Non esiste perciò una regola fissa nel costituirsi della colonna sonora; il materiale musicale è soggetto a variabili compositive ben sintetizzate da Leonetta Bentivoglio, che ha osservato a lungo e da vicino il lavoro del *Tanztheater*:

Di volta in volta il rapporto con la musica è completamente 'aperto', non condizionato da una regola fissa: la Bausch può provare subito una certa sequenza su una certa musica; oppure può montare la sequenza e poi attaccarci la musica; oppure può concepire una certa immagine per una certa musica e poi cambiare all'ultimo momento la colonna sonora; o ancora può far nascere una certa immagine stimolando i danzatori tramite una certa musica, e poi, alla fine, montare nello spettacolo quella certa immagine senza musica; oppure addirittura eliminare l'immagine ma inserire la musica che l'ha stimolata su un'immagine completamente diversa. Le varianti del rapporto con l'elemento musicale sono infinite⁵⁵

Pina Bausch utilizza la musica come tutti gli altri elementi della messa in scena,

⁵² L. ARRUGA, *Pina Bausch e la musica, dalla perdita del mito alla sua auspicata reinvenzione*, in *Pina Bausch. Teatro dell'esperienza, danza della vita*, cit., p. 127.

⁵³ Da questo discorso sono escluse le tre *Tanzoper* (*supra* nota 26), che nascono come coreografie da una partitura musicale predefinita.

⁵⁴ L. ARRUGA, *Pina Bausch e la musica*, cit., p. 129.

⁵⁵ L. BENTIVOGLIO, *Il teatro di Pina Bausch*, cit., p. 29.



seguendo quindi la logica antidescrittiva del montaggio dei frammenti e puntando ai contrasti, sia mediante l'utilizzo di ritmi sfalsati tra movimento e musica, sia nell'accostare brani di musica colta e brani di musica popolare, classica e moderna, senza nessun tipo di chiusura. Il repertorio musicale della Bausch diventa così straordinariamente ampio: «Da una parte c'è la musica classica, e dall'altra c'è la musica contemporanea, e tra questi due estremi c'è moltissima altra musica, musica commerciale, di consumo, che secondo me è sempre importante solo che è come se avesse una faccia diversa»⁵⁶.

Il modo poi in cui negli *Stücke* l'elemento musicale viene legato agli altri aspetti scenici, le motivazioni interne della scelta dei brani, dei tagli, delle ripetizioni e del rapporto col movimento, s'inseriscono nel lavoro compositivo della Bausch; tale drammaturgia musicale provoca una sorta di disagio attivo «perché continuiamo a confrontarla mentalmente [e inconsciamente] con una drammaturgia musicale compiuta, cioè con la drammaturgia del rapporto normale tra il gesto e la musica»⁵⁷. La medesima dialettica attraversa quindi tutti i codici espressivi dello spettacolo della Bausch, dalla danza alle scenografie, dai ritmi drammaturgici alla musica.

La colonna sonora degli *Stücke* non è però fatta solo di musiche, nel senso di brani musicali e strumentali riprodotti; esiste una sonorità diffusa provocata direttamente sulla scena dai danzatori. Essa non è facilmente distinguibile dal lavoro sul corpo e dal concetto allargato di gestualità corporea e di danza che si è delineato in precedenza. Si è detto, infatti, del ruolo della voce e del linguaggio inteso e utilizzato come ulteriore elemento di espressività corporea. Il linguaggio può acquisire anche valenza musicale, se se ne prende ancora una volta in considerazione la triplice valenza indicata da Guido Davico Bonino⁵⁸, in particolare nella categoria di parole-brusio, ovvero in quel sottofondo verbale indistinto e corale utilizzato da tutta la compagnia. Molto spesso il lavoro sul movimento e sugli oggetti scenici accoglie al suo interno un lavoro sul ritmo e sul suono: battere di mani, piedi che corrono rumorosamente sul palcoscenico con o senza scarpe, l'ansimare prodotto dallo sforzo di alcune sequenze gestuali ripetute in continuazione, suoni apparentemente 'naturali' derivanti da una reazione spontanea al movimento o dati da un contatto accidentale, sono in realtà parte integrante della partitura musicale.

⁵⁶ A colloquio con Pina Bausch, cit., p. 14.

⁵⁷ L. BENTIVOGLIO, *Il teatro di Pina Bausch*, cit., p. 130.

⁵⁸ Cfr. *supra* p. 7.



5. *Emozionare il pubblico. Il momento della fruizione*

5.1. *Fruizione emotiva ed empatica*

Nell'analizzare l'opera teatrale di Pina Bausch, dal momento creativo alla sua sistematizzazione scenica attraverso i variegati aspetti che la costituiscono, non si può prescindere da un elemento che è riferimento centrale del suo lavoro: il pubblico.

In ambito teatrale il legame che s'instaura tra soggetto fruitore e oggetto esperito si caratterizza come uno scambio di natura empatica; mediante tale processo, possiamo percepire gli oggetti rappresentati e metterli in rapporto alla nostra esistenza per mezzo dell'incontro visivo diretto tra corpo del soggetto fruitore e corpo dell'attore, veicolo espressivo. Nella presenza concreta di attore (o danzatore) e spettatore può realizzarsi appieno lo scambio tra soggetto e oggetto, con ambo le parti coinvolte in una ricezione attiva del processo empatico. L'elemento del corpo vivo dell'attore, che contraddistingue il teatro, permette dunque l'instaurarsi di un processo mimetico con lo spettatore. La possibilità di tale contatto ha prodotto due diverse concezioni di spettatore: una posizione critica, in cui è auspicato un controllo dell'immedesimazione, e una empatica in cui invece lo spettatore è coinvolto pienamente nello spettacolo poiché è consapevole che la scena «non potrà incidere su di lui che come rappresentazione»⁵⁹. In questo ultimo orizzonte fruitivo si muove anche il teatro di Pina Bausch: «Io sono il pubblico, devo provare a mettermi nei suoi panni perché questa è la cosa più sincera che posso fare. Il pubblico è composto da singole persone, ognuna diversa, posso mostrare o offrire una certa cosa; ogni persona reagirà secondo il proprio sentire. Ogni persona del pubblico fa parte dello spettacolo: è importante che ognuno abbia un rapporto personale con ciò che sta succedendo»⁶⁰. E lo spettacolo giunge così a compiersi nella sua forma più completa concretizzandola nell'esperienza fruitiva individuale del singolo spettatore, allo stesso tempo inserito nell'esperienza generale del pubblico dello spettacolo.

Pina Bausch al proprio pubblico chiede una fruizione spontanea, senza la complicazione d'intellettualismi: «Mi piace che gli spettacoli siano aperti e che il

⁵⁹ C. CAPPELLETTO, *La fruizione teatrale. Catarsi empatia e neuroni specchio*, in *Estetica della fruizione. Sentimento giudizio di gusto e piacere estetico*, a cura di M. Mazzocut-Mis, Lupetti, Milano, 2008, p. 305.

⁶⁰ *Incontro con Pina Bausch*, cit., p. 176.



pubblico abbia il tempo di seguire la sua immaginazione»⁶¹. La coreografa privilegia dunque le libere associazioni del pubblico e le interpretazioni individuali: queste, piuttosto che le esegesi forzose, preservano l'ambiguità costitutiva delle rappresentazioni. È necessaria quindi una disposizione all'ascolto e alla ricezione diversa dalla fruizione di un'opera narrativa tradizionale, i cui meccanismi d'immedesimazione rispecchiano le nostre aspettative anche inconscie; il *Tanztheater* sembra piuttosto capace di creare empatia prescindendo da una costruzione narrativa vera e propria. La comunicazione, in qualche modo, aggira la razionalità; come nel sogno, lo stimolo dell'arte «sfugge alla forza costruttrice della lingua e dell'intelletto e lascia affiorare alla coscienza, attraverso i suoi elementi apparentemente casuali, per così dire frammentati, un'emozione nuova eppure conosciuta: uno stato d'animo o un'atmosfera»⁶². Il *Tanztheater* ricerca dunque una fruizione empatica molto coinvolgente e diretta che sembrerebbe contrastare gli aspetti stranianti operati a livello drammaturgico e registico.

Esiste anche un apporto creativo del pubblico che, di volta in volta, può indurre ulteriori spunti catturati dai danzatori, abituati a recepirli e farli propri. In molti spettacoli essi si rivolgono direttamente agli spettatori, sia in scene provate e previste sia in risposta a stimoli imprevisti che arrivano dalla sala⁶³.

Oltre alla dimensione emotiva dello spettatore è sollecitata la sua immaginazione creativa; le continue tensioni di caos e ordine rappresentate sulle scene della Bausch si risolvono in un armonico equilibrio nella mente dello spettatore grazie al lavoro registico che privilegia la multisensorialità e i differenti punti di vista scenici. Il risultato è una fruizione attiva che produce reazioni anche radicalmente antitetiche fra loro ma sempre decise; uno *Stück* di Pina Bausch sembra necessitare una presa di posizione univoca e, secondo il critico di danza Jochen Schmidt, l'assenza di considerazioni 'tiepide'. Da un lato i contenuti 'tematici' degli *Stücke* che, seppur difficilmente circoscrivibili, hanno sempre a che fare con «questioni chiave dell'esistenza umana e costringono il pubblico a un confronto serrato con gli

⁶¹ Ivi, p. 155.

⁶² M. STEINHOFF, *Arte, forme, emozioni*, in *Sistemi emotivi. Artisti contemporanei tra emozione e ragione*, a cura di Steinhoff e F. Nori, Sivana, Milano, 2007, p. 25.

⁶³ Pina Bausch, soprattutto nella prima fase del suo lavoro, fu spesso attaccata apertamente dal pubblico, ancorato a una tradizione coreografica molto solida; reazioni violente a scena aperta, insulti verso i danzatori e la coreografa. Molte volte si arrivava quasi al punto di interrompere la rappresentazione; ma altrettanto spesso gli interpreti rispondevano reagendo a loro volta, urlando contro il pubblico, insultando gli spettatori che, spiazzati, non capivano più se si trattava di verità o finzione scenica.



interrogativi che sollevano»⁶⁴.

D'altra parte nel lavoro creativo, drammaturgico e registico della Bausch vi è un'«intransigenza, percettibile per chiunque, con la quale la coreografa pone i suoi interrogativi esistenziali, sociali o estetici. I conflitti non vengono parafrasati e men che meno armonizzati, bensì vengono vissuti appieno»⁶⁵.

Succede allora che gli spettatori abbandonino la sala infastiditi e stizziti per ciò che sta avvenendo in scena, oppure che piangano o ridano senza motivazione apparente: è quasi impossibile restare indifferenti di fronte a uno spettacolo del *Tanztheater*. Il linguaggio metaforico utilizzato da Pina Bausch nei suoi codici scenici, quello che Norbert Servos ha chiamato «linguaggio della poesia»⁶⁶, permette il dialogo diretto con le emozioni del pubblico; ed è per questo che le interpretazioni razionali, seppur suggestive e interessanti, perdono la loro importanza:

Chi vede questi spettacoli non è coinvolto solo a livello razionale, ma vive, soffre spera e prova terrore; viene trascinato in un'esperienza segnata da una concentrazione estrema, che sconvolge e trasforma nell'intimo. Il teatro di Pina Bausch va a fondo dei sentimenti e apre loro un varco immediato nei corpi, coinvolgendoci in una folle alternanza fra terrore panico e nostalgia di una ricomposizione personale: sembra che a monte di ogni spettacolo sia accaduto qualcosa di sconvolgente che porta i suoi protagonisti in scena sull'orlo del baratro⁶⁷.

Questa volontà d'interrogarsi su profonde questioni esistenziali traspare in tutti gli *Stücke* in modo molto naturale, mai forzato o enfatico, e arriva allo spettatore prima a livello emotivo e solo poi, eventualmente, a livello cosciente e interpretativo; così le immagini poeticamente forti del *Tanztheater* hanno il potere di comunicare all'essere umano, superando le distinzioni problematiche di lingua o di cultura e rendendo le reazioni del pubblico molto simili in tutto il mondo⁶⁸.

Come suggerisce Servos, lo spettatore è sollecitato innanzitutto a livello corporeo per poi attuare un'astrazione a livello mentale, in un processo analogo a quello descritto da Antonio Damasio nella sua analisi del sentimento come

⁶⁴ J. SCHMIDT, *Dalla modern dance al Tanztheater* cit., p. 92.

⁶⁵ Ivi, p. 93.

⁶⁶ N. SERVOS, *Tanztheater Wuppertal: il linguaggio della poesia* cit., p. 87.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ Cfr. L. BENTIVOGLIO, *Il teatro di Pina Bausch*, cit., pp. 18-19.



percezione e rappresentazione mentale del corpo⁶⁹. Il neuroscienziato, pur riferendosi in particolare al rapporto con immagini non in movimento, parla della presenza di «mappe cerebrali del corpo» come base per lo svilupparsi di sentimenti, intesi come «percezione di un certo stato del corpo, unita alla percezione di una particolare modalità di pensiero nonché di pensieri con particolari contenuti»⁷⁰.

Tali sentimenti si sviluppano in noi da una percezione corporea preesistente che può attuarsi grazie a particolari dispositivi neuronali anche come simulazione di una certa mappa, se l'esperienza non è da noi direttamente vissuta e ci viene invece in qualche modo 'raccontata'. Tale simulazione, che è il processo empatico, ci permette di immaginare il mondo del 'come se' e di esperirlo mediante il nostro corpo senza che sia necessaria un'attività fisica intenzionale. Secondo queste ipotesi è attivo in noi un «circuitto come se» che si forma nell'infanzia e adolescenza e che rende possibile la percezione del sentimento empatico come risposta a sollecitazioni emotive⁷¹.

Momento essenziale per lo sviluppo di un processo empatico intersoggettivo è la percezione del proprio corpo e l'incontro con l'altro, in quanto anch'egli corpo vivo analogo⁷². Corpo e movimento, che si caratterizzano come elementi basilari nella danza, hanno a che fare con esperienze elementari della vita umana; il nostro corpo è un corpo vivo che si fa anche specchio del pensiero tramite l'espressività⁷³. È quella consapevolezza comune del proprio corpo, del proprio movimento e dei suoi rimandi interiori, che rende possibile l'empatia tra spettatore e danzatore.

L'importanza che ha il corpo nella ricezione emozionale degli spettacoli della Bausch è connessa alla verità emotiva del corpo dell'interprete. Il profondo lavoro autobiografico messo in atto durante la fase delle domande e delle improvvisazioni sopravvive alla fase della formalizzazione scenica grazie al suo essere radicato nel profondo del danzatore, nella sua essenza di uomo e come tale non tanto distante dall'uomo seduto in sala. I corpi vivi dei danzatori *rivivono* negli *Stücke* esperienze concrete: l'artificio teatrale e le sue convenzionalità sono abbattuti per conservare semplicemente una dimensione comunicativa spontanea inserita in un contesto

⁶⁹ Cfr. A. DAMASIO, *Che cosa sono i sentimenti*, in *Sistemi emotivi*, cit., pp. 78-89.

⁷⁰ Cfr. *ivi*, p. 82.

⁷¹ Cfr. C. CAPPELLETTI, *La fruizione teatrale*, cit., pp. 312-313.

⁷² Cfr. L. BOELLA, *Sentire l'altro*, cit., pp. 33-34.

⁷³ Cfr. J. MARTIN, *Caratteri della danza moderna*, in *Alle origini della danza moderna*, a cura di E. Casini Ropa, Il Mulino, Bologna, 1990, p. 30.



formale ineccepibile. Lo scambio tra attore e spettatore ha a che fare con la biografia del singolo: «Sotto i miei occhi si sviluppavano delle azioni che mi erano destinate e che non avrei creduto possibili: la violenza delle pulsioni, delle emozioni, dei sentimenti, l'ineffabile intimità, quarant'anni della mia vita privata di cui conoscevo a malapena l'esistenza, stavano lì davanti a me, recitate per me con una forza e una raffinatezza incredibili»⁷⁴.

Testimonianze simili ricorrono da parte di spettatori che sottolineano l'attinenza delle scene della Bausch con la loro stessa vita, oppure che colgono il senso di universalità e di perfetta aderenza al reale: «Mi pareva infatti che tutto quello che mi stava accadendo di fronte, in palcoscenico, riuscisse prodigiosamente ad avere, con la nostra realtà del momento, un rapporto totale, irresistibile. E come davanti alla realtà, mi veniva voglia di piangere, mi veniva voglia di ridere»⁷⁵.

Si tratta di reazioni emotive immediate relative alla forza metaforica delle immagini, che non di rado sorprendono lo stesso spettatore:

L'esperienza più importante risale a quando volai a Monaco per vederla danzare in *Café Müller*. Ho pianto per tutta la durata dello spettacolo: all'inizio non riuscivo a capire perché, ma piano piano mi sono reso conto che l'intera gamma delle mie emozioni era straripata dal mio cuore: piacere, tristezza, sofferenza, felicità, perfino emozioni che pensavo non esistessero perché erano rimaste sepolte in fondo al mio cuore. In un attimo il mio cuore si era aperto, e quando lo spettacolo è finito mi sono sentita totalmente libera.⁷⁶

Un denominatore comune di simili esperienze emozionali si può individuare nella percezione del fruitore di un movimento che dal particolare va all'universale, in quella ossessiva ricerca del dettaglio della scena e, nello stesso tempo, quel rimando perenne a un 'altro' connesso all'essenza stessa della vita e dell'arte.

5.2 Fruizione sensoriale e sinestesica: linee per una conclusione

Nell'opera di Pina Bausch la fruizione è quindi un momento di fondamentale importanza per il senso stesso dello spettacolo e per l'idea di teatro che vi è sottesa;

⁷⁴ M. BATALLION, *Pina Bausch in Francia*, cit., p. 94.

⁷⁵ B. BERTOLUCCI in P. CARIZZONI - A. GHILARDOTTI, *Isadora Duncan. Pina Bausch. Danza dell'anima, liberazione del corpo*, Skira, Milano, 2006, p. 121.

⁷⁶ E. KUSUTA, *La matita bianca con gomma da cancellare di Pina Bausch*, in *Sulle tracce di Pina Bausch*, cit., p. 139.



un teatro pensato per un pubblico di esseri umani attivi che nell'esercizio della percezione e nella personale rielaborazione immaginativa si identificano con le rappresentazioni sceniche e in qualche modo riflettono sulla loro condizione umana.

Negli *Stücke* lo stimolo sensoriale, in quanto primo e immediato approccio con lo spettatore, è ricercato e curato nei minimi dettagli in tutti i codici dello spettacolo; il lavoro sul corpo dei danzatori nel suo concreto rapportarsi agli oggetti e agli altri corpi, le scenografie di grande impatto evocativo, il *collage* musicale e sonoro che crea un'atmosfera densa di rimandi e il modo stesso in cui tutti questi elementi sono montati fra loro, rendono queste scene ricche di forti sollecitazioni sensoriali che abbracciano tutte le sfere della percezione su diversi livelli. Il teatro di Pina Bausch è una sintesi radicale di contenuti, di stili, di veicoli comunicativi in cui gli ambiti sensoriali sono coinvolti nella loro totalità in un tentativo di ampliare l'esperienza sensoriale, anche attraverso lo stimolo di quei sensi considerati meno nobili come olfatto, tatto e gusto. La fruizione è dunque legata a una «specifica amalgama delle stimolazioni sensibili aiutate da illuminazione, acustica e condizioni della sala; il teatro è arte di sintesi, dunque, in quanto arte della collaborazione dei sensi, arte sinestesica»⁷⁷. La sinestesia prevede una sintesi multisensoriale derivante da uno stimolo normalmente afferente a una data area percettiva che metta in comunicazione diverse aree della percezione; si caratterizza come una condizione nella quale un'esperienza di percezione, che solitamente riferiamo a una determinata modalità sensoriale, si verifica in seguito a uno stimolo di un'altra area sensoriale⁷⁸.

Nell'analizzare le sinestesie nell'ottica fenomenologica di Merleau-Ponty, Dufrenne descrive l'ipotesi di un sostrato 'pre-sensibile' che viene definito «come un fondo indifferenziato nel quale il visibile non si distingue ancora dall'udibile, o, se già lo si distingue, è ancora confuso con esso, in modo che non sia possibile sussumere i registri sensoriali sotto uno di essi»⁷⁹, un momento della percezione, quindi, che non fa ancora riferimento a dei sensi specifici ma che costituisce uno «strato originario del sensibile», cui si riferirebbe il fenomeno della sinestesia. Un ruolo fondamentale nel processo sinestesico è affidato all'immaginazione che, nel suo duplice potere di evocare e di associare, rende possibile il conferire a ciò che un senso presenta

⁷⁷ C. CAPPELLETTO, *La fruizione teatrale*, cit., p. 297.

⁷⁸ Cfr. C. LO IACONO, *Pina Bausch e la coreografia dei cinque sensi*, in *Sinestesia, percezioni sensoriali multiple nella cultura degli ultimi quarant'anni*, a cura di L. Secci - A. Fattori - L. Tofi, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1999, p. 23.

⁷⁹ Cfr. M. DUFRENNE, *L'occhio e l'orecchio*, a cura di C. Fontana, Il Castoro, Milano, 2005, p. 129.



l'associazione di ciò che esso rappresenta, determinando in questo modo la comunicazione fra i sensi⁸⁰.

L'immaginazione qui descritta è strettamente legata alla percezione ed è diversa dalla pura fantasia; si tratta di un immaginario che ha un potere comunicativo, non illusorio, che nella percezione sinestesica «dispiega e arricchisce il senso del percepito»⁸¹. Il *Tanztheater* di Pina Bausch, in quanto associazione di diverse arti e allo stesso tempo genere artistico originale, è un teatro sinestesico per eccellenza: le «suggerzioni multiple»⁸² presenti negli *Stücke* attraversano tutto il lavoro dalla fase creativa a quella drammaturgica e compositiva, e si concretizzano analogamente nell'esperienza fruitiva dello spettatore.

La libertà della fase creativa (il metodo delle domande e delle risposte) permette di sperimentare in modo spontaneo la comunicazione tra i sensi. Si cerca un grado zero, un momento in cui il 'fondo' sensibile ed emotivo dell'interprete sia quanto più possibile libero dai condizionamenti esterni per poter emergere immediatamente, ed esternarsi in un movimento corporeo autentico, per ritrovare «la pienezza della corporeità in un'umanità svilita o sublimata»⁸³. È un lavoro di riscoperta; come suggerisce Edoardo Sanguineti, la prospettiva di Pina Bausch è quella di una 'ripulitura'; «ho l'impressione che, di fronte alle nostre abitudini culturali, all'idea che esista una psiche occulta, che portiamo nel nostro corpo e che qualche volta tradisce, precisamente nel suo segreto, la prospettiva della Bausch sia rovesciata: siamo come avvolti da materiali verbali, siamo occultati dalle nostre categorie concettualizzate»⁸⁴. Le domande vogliono arrivare al fondo del danzatore-uomo ponendolo in condizione di sperimentare le sue possibilità fisiche e psichiche originarie; i danzatori, durante la rappresentazione definitiva dello *Stück*, rivivono sulla scena queste esperienze nella totalità di tutti i sensi, e lo spettatore, mai semplice *voyeur*, partecipa attivamente e concretamente di questa autenticità rendendosi disponibile a sua volta alla sperimentazione multisensoriale e ai fenomeni sinestesici evocati dalle immagini sceniche.

Il recupero nel *Tanztheater* di quelle dimensioni meno nobili di olfatto, gusto e

⁸⁰ Ivi, p. 132.

⁸¹ Ivi, p. 134.

⁸² C. LO IACONO, *Pina Bausch e la coreografia dei cinque sensi*, cit., p. 24.

⁸³ Ivi, p. 24.

⁸⁴ E. SANGUINETI, *Pina Bausch: un teatro senza categorie*, in *Pina Bausch. Teatro dell'esperienza, danza della vita*, cit., p. 147.



tatto avviene dunque come conseguenza naturale del lavoro sull'autenticità che abbraccia i diversi livelli dello spettacolo: la presenza ossessiva di oggetti concreti e nel rapporto viscerale che gli interpreti vi instaurano; l'uso della musica non come semplice accompagnamento ma come oggetto, frammento rimaneggiato e snaturato, in relazione dialettica col movimento; le forti sollecitazioni visive create dai molteplici dettagli, dai colori, dai tessuti, da tutto il 'mondo Bausch', nella sua densità e nel continuo rimando.

Nell'empatia che lo spettatore instaura con l'interprete, esiste un dialogo continuo circa queste informazioni sensoriali; il pubblico 'sente' la fatica dell'annaspire nell'acqua in *Arien*, il dolore fisico di corpi a contatto con enormi cactus in *Ahnen*, il soffice contatto dei piedi sul prato di *1980*; lo spettatore partecipa, reagisce a questi stimoli, proprio come reagisce agli stimoli emotivi, in un coinvolgimento totale. Tatto, gusto e olfatto fanno parte di un'esperienza fruitiva generale, in cui la distinzione fra un senso e un altro non è rilevante: sono anch'essi tasselli di un grande mosaico scenico fruito nella sua totalità. La percezione di certi stimoli sensoriali può essere virtuale; in *Nelken*, centinaia e centinaia di garofani rossi di plastica sono sparsi sul palcoscenico, quasi ad emanare un inesistente ma inebriante profumo⁸⁵. La 'verità' del profumo è nella mente degli spettatori che, coinvolti dalle suggestioni sceniche, completano inconsciamente la realtà mediante la loro immaginazione, collegando così l'immagine del fiore rosso al suo profumo. Si trovano spesso negli spettacoli del *Tanztheater* dei riferimenti diretti al cibo: i rimandi s'intensificano e l'intera sfera del sensibile è coinvolta nella fruizione. Il lavoro di analisi e poi di sintesi, che abbraccia ogni sfera della vita umana nelle sue sfumature, reintegra tutti gli aspetti reputati 'bassi': essi emergono spontaneamente, senza volontà provocatorie o sensazionalistiche, nella coerenza di un mondo che la sua formalizzazione scenica rispecchia fedelmente.

⁸⁵ Cfr. C. LO IACONO, *Pina Bausch e la coreografia dei cinque sensi*, cit., p. 30.