



# SAPIENZA

## UNIVERSITÀ DI ROMA

Facoltà di Lettere e Filosofia

Corso di Laurea Magistrale in  
Spettacolo Teatrale, Cinematografico e Digitale: Teorie e Tecniche.

Tesi di Laurea in Teorie e Pratiche dello Spettacolo Contemporaneo

### **LA VOCE DEL CORPO PARLANTE NEL TEATRODANZA DA PINA BAUSCH A RAFFAELLA GIORDANO**

Relatore:

Prof.ssa Aleksandra Jovicevic

Laureanda:

Daria Tarricone

Correlatore:

Dott.ssa Annamaria Corea

Matricola:1349154

ANNO ACCADEMICO 2013/2014

## INDICE

### LA VOCE DEL CORPO PARLANTE NEL TEATRODANZA DA PINA BAUSCH A RAFFAELLA GIORDANO.

5           INTRODUZIONE

11           CAPITOLO I:   **Cafè Müller**  
                  Analisi e critica della coreografia.  
                  Il lavoro del *Tanztheater*.

35           CAPITOLO II:   **Kontakt Hof**  
                  Analisi e critica della coreografia.

52           CAPITOLO III: **Il Cortile**  
                  Debutto del gruppo Sosta Palmizi.

72           CAPITOLO IV: **Raffaella Giordano.**  
                  Un'indagine nelle sue sperimentazioni  
                  attraverso le maggiori opere.

96	APPENDICE
113	RINGRAZIAMENTI
115	BIBLIOGRAFIA
119	ARTICOLI
122	SITOGRAFIA
125	VIDEOREGISTRAZIONI

Inseguiamo disperatamente desideri, ambizioni e sogni, ci buttiamo a capofitto nel flusso dell'esistenza, ci facciamo appesantire dall'ansia, perdendo di vista ciò che è veramente importante, ciò che permane al di là delle apparenze: la dimensione mistica dell'essere. Sapere che siamo "altro" ci permette di distendere lo sguardo oltre le soffocanti mura della nostra vita per riconnetterci con gli elementi più profondi e fluidi della natura umana, guardando al futuro con rinnovata gioia.

(Osho)

## INTRODUZIONE

### LA VOCE DEL CORPO PARLANTE NEL TEATRODANZA DA PINA BAUSCH A RAFFAELLA GIORDANO

La presente tesi vuole prendere in esame alcune delle maggiori opere di Pina Bausch e Raffaella Giordano al fine di capire gli sviluppi del lavoro delle due coreografe del teatrodanza.

Ad una prima indagine ho riscontrato punti in comune fra Pina Bausch, che opera in Germania dagli anni Settanta al 2009<sup>1</sup>; e Raffaella Giordano che invece sviluppa le sue sperimentazioni in Italia, dagli anni Ottanta ad oggi. Ritenendo interessante approfondire il legame fra le due illustri artiste, ho iniziato la mia ricerca nel *Tanztheater* della Bausch, madre indiscussa di un nuovo modo di danzare e fare teatro, nonché insegnante della Giordano, anche se solo per quattro mesi<sup>2</sup>.

Testimonianza esemplare di questo concetto è la forza e l'intensità di *Cafè Muller*, che debutta all'Opera House Wuppertal nel 1978.

Manifesto per generazioni di artisti del teatro e della danza, è il lavoro più autobiografico della Bausch, in cui ella stessa ha danzato.

L'azione si svolge in un oscuro caffè della memoria, affollato da sedie vuote e percorso solo da sei personaggi danzanti sulle arie di Henry Purcell. È

---

<sup>1</sup> Anno della sua scomparsa.

<sup>2</sup> Come verrà scritto nella tesi, la Giordano nel 1980 danzò per un breve periodo nel *Tanztheater* della Bausch.

un “lamento d’amore”, una metafora traslata nel respiro dei corpi, dell’impossibilità di un contatto autentico con l’altro.

Osservando ogni aspetto di *Cafè Muller* si vuole capire il processo che ha portato alla creazione di quel “teatro totale” in cui gli interpreti sono ballerini e il regista un coreografo. Un teatro invaso dalla danza, che da sempre è un’arte non verbale, internazionale, visuale e metaforica, che usa il corpo per comunicare.

Si è compreso come ogni allestimento coreografico della Bausch deriva da una raccolta di esperienze tra loro concatenate che scandiscono gli umori, gli incontri, i cambiamenti nella vita, rapportati all’intero gruppo di interpreti. Ognuno dona agli altri ciò che ha dentro, svelando spazi intimi, talvolta anche ignoti alla persona stessa. Frammenti di vita e arte vengono intrecciati con le varie esperienze per avere tante possibilità di situazioni, dove basta cambiare una minima cosa o anche un brano musicale che si avrà un altro risultato.

Gli allestimenti successivi al capolavoro *Cafè Müller* segnano una svolta estetica e proiettano l’esperienza maturata dall’artista in un teatro totale dell’emozione, in cui confluiscono diversi mezzi espressivi: parola, gesto, musica e danza. Un esempio di questo è l’opera *Kontakthof*, creata nel 1978 con il *Tanztheater Wuppertal*<sup>3</sup>, ricomposta nel 2000 con uomini e donne al di sopra dei sessantacinque anni privi di esperienze teatrali e di danza<sup>4</sup> e nel 2008 con adolescenti, anch’essi mai saliti su un palcoscenico.

Rappresenta un “luogo dei contatti” anni Cinquanta, emblematico delle atmosfere della Germania del dopoguerra, che diventa un contenitore di paure, desideri, voglie di seduzione, timidezze e sofferenze individuali. Su musiche anni Trenta, connesse a spezzoni felliniani e a valzer tristi sibeliani, è presentata un’umanità archetipica, con abiti borghesi: vestiti e tacchi,

---

<sup>3</sup> Indica la compagnia di Pina Bausch: Wuppertal era la cittadina tedesca sede del lavoro di Pina.

<sup>4</sup> Qui la coreografia esprime i timori, le ansie, le fragilità e la bellezza della terza età.

doppiopetti, cravatte e cappelli, come nella quotidianità. Spesso le luci di sala si accendono a ricordare che è il pubblico il protagonista del palcoscenico con i tic, le nevrosi, la meccanica ripetitività delle azioni. Si nota come il *Tanztheater* della Bausch è sempre una commedia umana concepita da un demiurgo a nostra insaputa, alternando le maschere della commedia e della tragedia.

La tesi è scaturita dalla consultazione di libri che trattano la ricerca espressiva di Pina Bausch, articoli e recensioni che fanno capire come sono state accolte le sue coreografie da pubblico e critica, in Italia e in Germania; dalla visione di documentari e video sulla sua persona e il suo lavoro e dalle testimonianze di danzatori che fecero parte della sua compagnia<sup>5</sup>. A tutto ciò si è aggiunta qualche riflessione personale generata dai materiali presi in esame e soprattutto dall'osservazione degli spettacoli. Si è compresa, così, questa innovativa forma d'arte che, con il corpo è in grado di parlare a chiunque, poiché esprime sentimenti e sensazioni che accomunano ogni individuo. Il segreto di Pina è stato proprio il saper parlare a tutti, a più livelli, sicché si esce dai suoi *stücke*<sup>6</sup> contemporaneamente divertiti e angosciati.

Senza dubbio le sue creazioni hanno provocato una rivoluzione straordinaria nel panorama teatrale della seconda metà del Novecento, lasciando il segno in molti spettatori e influenzando molti artisti, fra i quali Raffaella Giordano, a cui è dedicata la seconda parte della tesi.

Fondatrice e membro della Compagnia Sosta Palmizi, inizia ad attuare le sue sperimentazioni nell'Italia degli anni Ottanta, in un contesto storico poco favorevole allo sviluppo artistico.

Prima di trattare il lavoro autonomo di Raffaella, si è ritenuto opportuno e importante analizzare il *Cortile* (1985), coreografia d'esordio del

---

<sup>5</sup> Tra cui Raffaella Giordano.

<sup>6</sup> Letteralmente significa "pezzi" e indica la denominazione con cui la stessa Pina Bausch delineava le sue creazioni.

gruppo Sosta Palmizi. Questo segna il tentativo di allestire uno spettacolo direttamente da parte di danzatori/registi e soprattutto fu la prima esperienza italiana di creazione collettiva, metodo che in ambito tersicoreo, era stato inaugurato da Pina Bausch.

Infatti dopo aver studiato insieme per un triennio alla Biennale di Venezia, i sei componenti del gruppo, hanno unito le forze e le loro precedenti esperienze per affermarsi con un nuovo fare artistico, sconosciuto in Italia. In loro si nota una forte vocazione poetica, filtrata dalla concretezza di situazioni terrene e quotidiane, raccontate lasciando libera ogni possibilità espressiva della persona: dal movimento alla voce come suono del corpo. Inoltre, alla base della creazione, c'è il desiderio di rispondere collettivamente a una necessità di espressione, che vuole rendersi concreta in un evento scenico. Inizialmente i danzatori si predispongono ad ascoltare e assorbire ciò che accade intorno a loro durante le prove, ma anche al di fuori: avvenimenti inaspettati, incontri, luoghi, odori, tutto diventa fonte di ispirazione. Ed è proprio la modalità drammaturgica con cui è stato composto il *Cortile*, anch'esso luogo dei contatti in cui i "personaggi" cercano di scoprirsi e relazionarsi. Dunque viene spontaneo collegare l'opera dei Sosta Palmizi al ricordo della Bausch: nella tesi, infatti, si sottolineano tutti gli aspetti assimilabili fra il Collettivo italiano e il *Tanztheater Wuppertal*.

Si è concluso il discorso dedicando l'ultimo capitolo interamente a Raffaella Giordano, che porta avanti un tipo di lavoro basato sulla qualità dell'attenzione e sul riscoprire la realtà di un atto.

Passando in rassegna alcune delle sue maggiori opere si indaga sui punti cardine della sua ricerca, come ad esempio la comprensione della vita intrinseca del movimento, ciò che lo sostiene e lo permette. Continua ad attuare un lavoro collettivo: alle persone che svolgono i suoi seminari cerca di far scoprire la semplicità di poter agire senza scartare la propria sensibilità,



cerca di educarli ad assumere un'azione nella sua totalità, ritrovando il senso di unione e di attenzione. L'artista è esposto al rischio di perdere di vista l'idea di sé, concedendosi al tempo e all'errore, riattivando il dialogo costruttivo tra abilità e limite. Nel tempo di improvvisazione, su un piano più personale, il danzatore si pone di fronte alla sua possibilità di ascoltare, intraprendere, reagire, di "aprire" e rendersi disponibile a fare esperienza, mettendo in gioco i propri desideri e le proprie difficoltà.

Per questa seconda parte, metodologicamente, si è lavorato molto sugli articoli di giornale riguardanti l'argomento e sulle informazioni fornite dal sito internet dell'Associazione Sosta Palmizi.

Particolare attenzione è stata riservata alla coreografia *Fiordalisi*, che ho avuto l'occasione di vedere dal vivo contemporaneamente alla stesura della tesi. Anche per quanto riguarda *Fiordalisi* sono stati consultati articoli e recensioni, completate con impressioni e critiche personali, scaturite dall'esperienza provata come spettatrice. Queste fonti, si sono poi arricchite con un colloquio fra me e Raffaella Giordano: la gentile coreografa ha ascoltato con pazienza le intenzioni del mio elaborato e si è disposta a rispondere alle mie domande, testimoniandomi direttamente le sue sperimentazioni.

Analizzando i fattori spiegati, ho notato punti in comune fra le due coreografe: in altre parole, alcuni aspetti inclusi nel lavoro di Raffaella Giordano, mi rimandavano alla mente caratteristiche di Pina Bausch, senza cadere nella più spudorata copia o imitazione. Infatti, è bene precisare che, nonostante si siano notate similitudini, entrambe hanno sempre sviluppato e definito le opere con la loro singolare personalità, rendendole uniche. È stato molto interessante indagare sul teatrodanza: Pina Bausch è un nome conosciuto fra artisti, appassionati e teorici della danza e del teatro; ma il versante italiano di questo modo di espressione è ancora poco noto a molti.

Proprio per questo ho voluto approfondire l'operato di Raffaella Giordano che oggi continua a parlarci con il suo corpo, segnando esperienze significative nelle arti sceniche.

## CAPITOLO I

### CAFÈ MÜLLER

#### **Analisi e critica della coreografia.**

#### **Il lavoro del *Tanztheater*.**

Il nome di Pina Bausch è strettamente legato al *Tanztheater*, unica definizione con cui la coreografa ammette delineare il suo lavoro.

Nata nel 1940 a Solingen<sup>7</sup>, vive a pieno gli anni della Seconda Guerra mondiale, il disagio post-bellico e l'assestamento sociale, politico ed economico che ne deriva. Travolta nei moti degli anni Sessanta, sviluppa, così come tutta la sua generazione, l'accanimento nel lavoro, la voglia di utopia, il bisogno di interrogare l'esistenza, il rapporto fra ideale e reale, bellezza e felicità, bruttezza e disperazione; facendo emergere il bisogno di fare le cose di propria mano in relazione diretta con il prodotto e l'esigenza di inventare un nuovo modo di espressione.

In questo contesto inizia ad apprendere l'arte tersicorea accademica per poi studiare con Kurt Jooss<sup>8</sup>, maggior esponente dell'espressionismo, e volare in America dove conoscerà i fondatori e le rispettive tecniche della danza moderna. Il divario fra i due Paesi occidentali è notevole: a New York Pina entra in contatto con un panorama culturale<sup>9</sup> più vario di quello tedesco che,

---

<sup>7</sup> Piccola città nord occidentale della Germania.

<sup>8</sup> Kurt Jooss (1901-1979), coreografo e insegnante della danza espressionista con cui si indica un modo di danzare dato dal recupero del rapporto gesto-azione e gesto-parola. Alla base del lavoro di Kurt Jooss c'è l'essenzialismo, ossia sintesi di idee e sentimenti attraverso tutte le loro gradazioni. Ogni coreografia deve comporsi di immagini forti e teatrali, capaci di esprimere il massimo grado d'intensità drammatica. La danza deve essere prima di tutto teatro, rappresentazione delle verità più profonde di un'epoca e perciò priva di qualsiasi artificio formale.

<sup>9</sup> Gli esponenti della modern dance avevano codificato le proprie teorie e aperto scuole dove si divulgavano le diverse tecniche. Fra questi ricordiamo: Martha Graham, Merce Cunningham, José Limón, Doris Humphrey e George Balanchine.

per certi versi, vedeva nell'espressionismo di Jooss l'unico riferimento alla danza moderna<sup>10</sup>.

Da qui la Bausch comincia a interessarsi alle diverse modalità di linguaggio corporeo provenienti dalle culture più varie: ad esempio osserva le danze etniche e la comunicazione non verbale degli Indiani d'America. Assiste a performance di tutti i generi e pone attenzione alla dura condizione delle minoranze sociali. Attua un nuovo fenomeno culturale attraverso un linguaggio artistico privo di artifici, abbinato a un metodo compositivo inedito, basato sul lavoro di insieme e la continuità dell'equipe. Questo è il *Tanztheater Wuppertal*<sup>11</sup> della coreografa tedesca, di cui ne è una grande testimonianza l'opera *Cafè Müller* (1978).

Movimento al servizio del sentimento, danzatore come individuo con tutto il suo bagaglio emozionale, rappresentazione della quotidianità attraverso gesti, corse, abbracci, musica, silenzi e parole; l'umanità si svela nella coreografia più autobiografica<sup>12</sup> di Pina Bausch.

Per cinquanta minuti appaiono in scena sei interpreti, tra cui ella stessa<sup>13</sup>. Stanza grigia, atmosfera cupa : sembra la fine di qualcosa già vissuto, di azioni già svolte. Tavoli e sedie di legno in disordine, consumati da tracce di vite passate. Fra questi si muovono i danzatori con tutta la loro solitudine, ripetendo determinati movimenti volti a sottolineare l'impossibilità

---

<sup>10</sup> Con questo termine si intendono gli sviluppi della danza che, dalla fine del XIX secolo, portano a un nuovo modo di concepire la danza di scena, in contrapposizione al balletto classico-accademico. L'obiettivo è di procedere alla ricerca di una danza libera: si valorizza il gesto e il movimento che ogni danzatore propone in base alla sua personalità. Sparisce lo sfarzo dei costumi e le scenografie sono spesso ridotte a pochi e semplici elementi. Il coreografo può coincidere con il ballerino.

La danza moderna prende anche spunto dallo studio storico-antropologico delle danze etniche di paesi non occidentali, attraverso le quali si può accrescere la danza di elementi diversi, rinnovandone forma e sostanza espressiva.

<sup>11</sup> Dal nome della cittadina tedesca in cui ha sede l'opera di Pina Bausch.

<sup>12</sup> Probabilmente l'ambiente della rappresentazione è il Cafè del padre dove Pina ha passato la sua infanzia, vivendo le dinamiche del mondo degli adulti che lo frequentavano.

<sup>13</sup> La Bausch fu richiesta dai suoi danzatori affinché ballasse in *Cafè Muller*. Fu una partecipazione improvvisa, decisa il giorno stesso dello spettacolo. Quest'opera significa molto per Pina e il suo gruppo: Jan Minarik, Malou Airaud, Dominique Mercy e Rolf Borzik, Meryl Tankard sono le persone con cui cominciò la prima condivisione totale del lavoro.

dell'incontro. Un gesto semplice e quotidiano, si ripete sempre più velocemente fino all'esaurimento; tale da diventare violenza.

Gli oggetti posti nell'ambiente sono privi di qualsiasi significato, ciò che trasmette il senso è solo ed esclusivamente il corpo: i danzatori sono indotti al movimento da un motivo, un'urgenza che li trascina in luoghi sconosciuti, tanto fantastici quanto oppressivi<sup>14</sup>.

Ogni spettatore può interpretare tutto questo a suo modo: pensando alla biografia della Bausch<sup>15</sup> o alla propria; oppure a esperienze che hanno lasciato il segno nell' interiorità soggettiva, e altro ancora. Chi è coinvolto vive, soffre, spera e prova terrore: è portato in un'esperienza che sconvolge, perché il teatro è fatto da chi assiste. Pina, infatti, non svela mai il significato delle sue opere per evitare che tutti vedano la stessa cosa, laddove ciascuno deve dare la propria interpretazione. Non sono mai fornite risposte universali, ma solo domande a cui ogni individuo deve trovare risoluzione guardandosi dentro<sup>16</sup>.

Mi piace che gli spettacoli siano aperti e che il pubblico abbia il tempo di seguire la sua immaginazione. Ognuno deve confidare nelle proprie sensazioni, fantasie e pensieri, senza porsi limiti. Se dicessi il mio pensiero limiterei le possibilità di interpretazione<sup>17</sup>.

Inizialmente, nel silenzio, entra in scena Pina Bausch: corpo esile a piedi nudi, sottoveste bianca delicatissima, lunghi capelli neri fermati sulla nuca, volto segnato, occhi socchiusi, braccia protese in avanti, palmi aperti, pelle molto bianca. Sembra una figura sonnambula, o addirittura una non vedente nel buio, ma come la si può intendere ancora? Una cieca che si aggira nell'oscurità, o è l'oscurità medesima a sottolineare la tenebra in cui vive la

---

<sup>14</sup>In questi luoghi può entrare in gioco la fantasia dello spettatore per riempirli di ricordi, sogni e desideri. Ne consegue un gioco contemporaneamente comico e tragico con i diversi colori dell'esperienza.

<sup>15</sup>Come ha fatto Mario Pasi dopo la rappresentazione del 1980 a Parma.

<sup>16</sup>C. Bowen, *Sulle tracce di Pina*, Ubulibri, Milano 2002, p.103.

<sup>17</sup>Ivi pp. 154-155.

cieca? C'è chi l'ha interpretata come una vittima che si aggira in uno spazio claustrofobico.

È certo che sul palcoscenico si assiste alla rivelazione di un corpo reale, presentato così com'è: fatto di pelle, capelli, imperfezioni; diverso e lontano dalla figura del balletto classico<sup>18</sup>, che aspira a una bellezza ideale. C'è la concretezza dell'umanità e non l'astrattismo dato da costumi lussuosi, trucco e acconciature straordinarie. Non esistono né finzione, né forme di estetismo: è presente solo la figura di se stessa che, incerta, cammina lungo la parete con le spalle al pubblico, urtando una sedia e barcollando fino alla porta girevole, collocata nel fondo. Si nota una persona fragile, svuotata di sentimento che attira l'attenzione degli spettatori, curiosi di sapere cosa accadrà.



**Figura 1. Pina Bausch in *Café Müller*, 1978.**

---

<sup>18</sup> Aspirava a precisi canoni di bellezza con cui venivano rappresentati sentimenti stereotipati. Tutto ciò è diverso dall'esperienza umana ed è a questo che si differisce il lavoro di Pina Bausch. Poi ci furono delle eccezioni anche nel balletto classico: ad esempio Kenneth McMillan (1929-1992) in alcuni lavori si interessò della parte più oscura della natura umana, della sessualità e diede spazio agli "outsider" della società moderna.

Dalla stessa porta girevole entra in scena Meryl Tankard con in testa una parrucca vermiglia: l'unica presenza di colore nell'ambiente cupo del grigio. Cappotto nero e scarpe rosse con il tacco è il suo abbigliamento, passo frettoloso e saltellante il suo andamento, attenta a non urtare gli ostacoli. A differenza dell'altra donna, è viva, ha gli occhi aperti e si guarda intorno. Mentre esce sulla destra, dalla parte opposta entra Malou Airaudò con un vestito bianco, un po' più corto di quello di Pina. Simili a lei sono i capelli sciolti sulle spalle, i piedi nudi, le braccia protese in avanti e gli occhi chiusi, a indicare che le due interpreti sono l'una lo specchio dell'altra.

Mentre la musica *The Fairy Queen* di Henry Purcell<sup>19</sup> rompe il silenzio, con passo incerto, ma più veloce, la Airaudò percorre il lato destro della stanza e nello stesso tempo la Bausch si ferma in fondo per percepire<sup>20</sup> il tragitto compiuto dalla sua figura- specchio, che infine si schianta contro la parete. Ciò che salta agli occhi è la contrapposizione di una donna che si lancia nel sentiero insidioso e un'altra che resta ai margini della vita, in solitudine. La sequenza è interessante perché, in verità, l'opera è nata da un gioco che Pina e la sua amica/danzatrice Malou facevano allo specchio: scherzando si imitavano i movimenti e qui è evidente la complicità delle due compagne che, pur non vedendosi mai, si sentono e si muovono in simbiosi. Intanto la scena continua ad accogliere presenze ambigue: forse fantasmi di vite passate, oppure uomini in stato di solitudine. È certo che le azioni sono concrete e reali (camminare, correre, accarezzare il corpo, urtare gli oggetti), ma sembrano sospese nell'incertezza. Ogni interprete in scena ha un suo ritmo

---

<sup>19</sup>H. Purcell (1659- 1695) comincia la sua attività di compositore di musica sacra e pezzi vocali di vari generi. Dal 1677 fu compositore per i violini del re, dal 1679 fu organista dell'Abbazia di Westminster e dal 1682 organista della Cappella reale. L'anno dopo diventa conservatore degli strumenti del re e vive gli ultimi anni di vita scrivendo musiche per ogni occasione: teatri, chiese, feste pubbliche e private. *The Fairy Queen* (1692) è un'opera in dialoghi su libretto di Elkanh Settle, tratta dal *Sogno di una notte di mezza estate* di Shakespeare. È un motivo che ha interessato parecchio il Tanztheater di Pina Bausch per l'atmosfera fra sogno e realtà che lega *Cafè Müller* a *Sogno di una notte di mezza estate* a *Fairy Queen*.

<sup>20</sup> Nella rappresentazione le due non si vedono mai, cercano di ascoltarsi attraverso i rumori che derivano dai movimenti corporei.

che determina spazio e tempo dello *stück*<sup>21</sup>. Tutto diventa imprevedibile e tutto è possibile: sentimenti positivi, riconciliazioni future; ma anche dolori e catastrofi. A ciò che è già accaduto, si aggiunge Rolf Borzik, primo personaggio maschile della pièce. In tutta la coreografia lo si vedrà riordinare tavolini e sedie per liberare il percorso della Airaudo, affinché non urti gli ostacoli. Spesso tenta un contatto diretto con lei, ma ogni volta che prova ad avvicinarsi è come se fosse frenato.



Figura 2. Rolf Borzik intento a spostare le sedie, *Cafè Müller*, 1978.

La sequenza descritta offre lo spunto per trattare il rapporto uomo-donna: avversari e complici, attratti mentalmente e carnalmente e, proprio per questo, si amano e si odiano. L'esempio emblematico si ha quando compare sulla scena Dominique Mercy, seconda figura maschile, con cui si esaspera la suddetta relazione: per mezzo di un passo a due si riproduce un rapporto

---

<sup>21</sup>Dal tedesco "pezzo": così venivano chiamate le coreografie di Pina Bausch, come avviene nella musica, dove una raccolta di pezzi collegati fra loro da un'unica idea non necessita di altre titolazioni.



violento e ossessivo. Assistiamo all'immagine di una donna che si scaglia ripetutamente contro un uomo che la respinge, per poi farla accasciare al suolo. Ella si rialza e riprova ad abbracciarlo ma, Jan Minarik, terzo uomo, separa i due. Si continua così per nove volte, con un ritmo sempre più veloce, dove i ripetuti abbracci falliti generano violenza, che a sua volta porta a un nuovo abbraccio. In questo frangente non c'è musica, si lascia la comunicazione ai corpi. Non è altro che un teatro della disperazione in cui ci sono anche tenerezza e affetto che si mostrano nel gesto dell'abbraccio: come a indicare il bisogno e la volontà dell'uomo di essere amato. Ogni azione porta un significato forte e la scena teatrale diventa specchio deformante della società, in grado di essere percepito da tutti. È un linguaggio comprensibile alle culture più diverse<sup>22</sup> perché sono azioni e situazioni abituali presenti in ogni essere umano, in cui tutti si possono riconoscere e da cui tutti chiedono riscatto. Si vuole ricercare la felicità tra prove ed errori e proprio ognuno di essi è il motivo per un nuovo slancio di soluzione ignota<sup>23</sup>, che lascia la possibilità alle più varie interpretazioni.

La sequenza esplica la difficoltà di un incontro: è molto triste e invece il pubblico, pur essendo vario in base al Paese in cui veniva fruita la rappresentazione, scoppiava in una grande risata, probabilmente dovuta a una reazione nervosa. Dopo tutto si osservano una coppia e un terzo che la gestisce, manipolandola e imponendo una modalità di rapporto. Uscito Minarik, l'uomo e la donna ripetono la stessa sequenza per sette volte, in cui gli unici suoni sono gemiti e rumori del corpo sul pavimento. Non è da escludere un rimando all'attività sessuale, sotteso in questo momento di coreografia e, analizzando bene la scena, si può giustificare l'ironia del

---

<sup>22</sup>I lavori di Pina Bausch sono specchi puntati sulla società.

<sup>23</sup>Come si capirà bene nell'analisi della sequenza appena anticipata.

pubblico: in fin dei conti si è testimoni di un intreccio di violenza e sessualità, gioco di coppia e triangolo amoroso, detto in termini abituali.



**Figura 3.** Jan Minarik che mette Malou Airaud in braccio a Dominique Mercy , *Café Müller*, 1978.

Una delle caratteristiche del teatro di Pina Bausch è l'estetica dei contrasti: ella tende a far apparire una circostanza nel contesto che meno le si addice e che non rende meno credibile l'azione, pur imputandole assurdità. È una modalità di lavoro che ricorda lo straniamento di Bertolt Brecht: i fenomeni sociali mai messi in discussione vengono provocati attraverso segni della comunicazione corporea, atteggiamenti e gesti. Bausch e Brecht hanno in comune il voler capire il senso dei comportamenti, l'andare a fondo nella loro rilevanza sociale e cogliere tutti i messaggi che intendono trasmettere<sup>24</sup>. La dissonanza fra contesto e circostanza, mimica e gesto, può giustificare la risata a cui il pubblico ricorre per reagire alla stranezza della situazione e prenderne temporaneamente<sup>25</sup> distanza.

---

<sup>24</sup> S. Schlicher, *L'avventura del Tanztheater*, Costa e Nolan, Genova 1989, p. 113.

<sup>25</sup> Temporaneamente perché in realtà appartiene alla normale vita quotidiana.

Tornando all'analisi della coreografia, ora si è testimoni di una parte in cui sono protagonisti due danzatori. Uno è sollevato a testa in giù e condotto nei vari spazi della scena. Si accascia ai piedi del compagno prendendogli le ginocchia, come a voler attuare uno scambio di ruoli che non succede, perché viene risollevato subito. Si vedono prese e cadute che fanno pensare al tradizionale passo a due stravolto dalla Bausch: lo propone fra due uomini, invece che fra uomo e donna.

Segue un momento in cui i sei danzatori sono in scena nello stesso tempo, ma ognuno segue le proprie sensazioni, le proprie necessità, i propri gesti e ritmi. Assoli e passi a due sono al servizio del sentimento: con i movimenti i performer esprimono la propria interiorità. Essi possiedono carattere e personalità, sorridono, hanno un volto, una mimica e sono dotati di parola. Può capitare che da un lato del palco si producono azioni svelte e dinamiche, mentre in un altro spazio si è testimoni di un'unica azione ad andamento lentissimo. Il ritmo globale è scandito dall'alternarsi di frequenze e azioni frammentarie e autonome, che non si adattano alla musica.

Riguardo la danza, si può dire che la Bausch, formata secondo il metodo accademico, lo voglia rinnegare per averlo praticato tanto? Assolutamente no. La tecnica non è abolita e anzi, la lezione accademica è il primo step del training quotidiano della compagnia e contribuisce alla precisione dei gesti a cui Pina tiene molto. I danzatori ammessi al *Tanztheater Wuppertal* hanno studi classici alle spalle; ma sono anche in grado di rendere credibile il proprio modo di danzare in una situazione non contornata da specifiche regole. Infatti, pur avendo a disposizione un ballerino con forti basi, non è scontato che sappia nasconderle per danzare diversamente, spesso questi eccezionali artisti hanno il limite di non sapersi muovere senza attuare

una piroetta<sup>26</sup> o un grand jeté<sup>27</sup>. La Bausch è molto attenta all'espressione di ogni corpo e si accorge quando un agire è falso.

Di frequente e in modo tradizionale si identifica la danza con la tecnica e si ritiene che non ci sia danza senza l'effetto di una tecnica. Pina confuta questa visione e dimostra che: non è solo il virtuosismo che può rendere straordinario uno spettacolo e colpire il pubblico:

Ci sono molte cose che la gente non pensa siano danza e che, invece, per me lo sono. Forse nel mio lavoro la danza appare in forma ridotta. Ma poi che cos'è la danza? È un certo tipo di movimento oppure può essere anche qualcosa di molto stilizzato. Invece è sempre una specie di conflitto fra la pura gioia del movimento da una parte e il sentimento di sentire che cos'è il movimento dall'altra. E se esiste, e io so che esiste, un compromesso fra questi due atteggiamenti, a me non succede di riuscire ad accettare questo compromesso. Ho sempre una grandissima voglia di ballare, per questo ogni volta provo a costruire la danza. Poi alla fine, inevitabilmente, mi capita di tagliare via tutto. E non perché la danza che ho costruito non funzioni, magari di per sé va benissimo, ma mi accorgo che non è lì quello che volevo dire.... Volevo qualcosa di molto più semplice e, tagliando via la danza, mi resta il rimpianto di quella danza che di per sé sarebbe andata bene; mi consolo pensando che nel prossimo spettacolo "farò molta più danza". Ma poi succede così anche nella successiva produzione e anche quella non funziona<sup>28</sup>.

Tornando all'analisi dell'opera, a metà spettacolo, la Tankard si toglie cappotto e scarpe, dando inizio alla sua sequenza: si presenta danzando di schiena, meno drammatica degli altri. Con molta femminilità ruota il bacino, muove le spalle, si contrae, gira su se stessa e si guarda i piedi. La durata delle sue azioni è breve: infatti presto fugge via.

Sul finale di *Cafè Müller* le luci si abbassano, dietro la porta finestra l'azione continua nell'ossessione e Meryl prima di uscire fa indossare a Pina

---

<sup>26</sup> Nella danza classica accademica indica una tipologia di giro.

<sup>27</sup> Nella danza classica accademica indica un grande salto.

<sup>28</sup> L. Bentivoglio, *Intervista a Pina Bausch* per Rai 3, 1985.

parrucca rossa e cappotto. Accade uno scambio di ruolo e, così vestita, la coreografa barcolla, si accascia al tavolo e barcolla ancora, poiché la lacerazione è senza tempo. Diventa molto concreto il lamento d'amore<sup>29</sup>, alcune immagini restano impresse nella mente dello spettatore, come foto sbiadite della realtà. Si induce, così, alla riflessione su ciò che è stato immortalato e sopravvive al tempo, moltiplicato infinite volte su una rete che distribuisce sensazioni. I protagonisti comprendono l'inafferrabilità della vita, ma cercano comunque di darle un senso, provando a raggiungere qualcosa che si allontana da loro, dove l'unica via di uscita è tentare e ritentare.

A un'osservazione attenta della rappresentazione si comprende quanto, interpretando vere sensazioni umane, "personaggi" e artisti possano coincidere: il gioco di specchi spiegato prima fra le due donne c'è anche fra gli altri e i loro "personaggi di scena". Questo è possibile solo nel teatro della Bausch, grazie al lavoro di profonda conoscenza dei suoi danzatori:

La Bausch tende a scavare aldilà di ogni artificio, anche quello più radicato caratterialmente e più definitivamente acquisito. Ogni danzatore, lavorando con lei, si trova immerso in un rapporto con le proprie emozioni esasperato fino ai minimi termini, in un "procedimento soperchiante" che non si esaurisce mai: questo sondaggio, interiore o manifesto, può risultare tanto sofferto e faticoso, quanto appassionante e liberatorio<sup>30</sup>.

Da questo processo ognuno ne esce arricchito e con la scoperta di aspetti della propria personalità che non conosceva<sup>31</sup>. A questo proposito un suo danzatore ci ha dichiarato:

---

<sup>29</sup> Al pubblico arriva un'intensa poesia dell' amore e del non amore, fra l' uomo e la donna.

<sup>30</sup> L. Bentivoglio, *Il teatro di Pina Bausch*, Ubulibri, Milano 1991, p. 25.

<sup>31</sup> C'è chi scopre lati comici.

Pina aveva gli occhi molto penetranti! Nessuno mi ha mai letto in questo modo. Tutto quello che ho cercato o preteso di essere è sparito sotto il suo sguardo. Invece lei, ha visto qualcosa. Io ne avevo paura perché non lo conoscevo ancora<sup>32</sup>.

Ma come si fa a generare uno spettacolo dall'interiorità di ognuno? Si comincia a raccogliere materiale estraendo da ciascun artista i diversi aspetti della vita e individuando una qualità o un tipo particolare di movimento. Le situazioni cambiano in base alle esperienze, ai luoghi, ai momenti che si vivono. La Bausch interagisce formulando domande, osservando i movimenti, cercando di immaginare le sensazioni delle persone con cui lavora. I ballerini diventano i creatori della materia prima da interpretare e maturano una versatilità nel rispondere, con le improvvisazioni, ai quesiti di una coreografa che si fa sempre più regista. È necessaria un'estrema chiarezza nella gestualità così da rendere con immediatezza il senso della propria risposta. Un interrogativo sorge spontaneo: se è così importante l'espressività, perché Pina non si è contornata di attori?

Perché solo un danzatore sa cosa significa essere sfinito fisicamente ed esausti si è più naturali<sup>33</sup>.

Gli studi delle tecniche di danza sono importanti anche perché è con il corpo che si lavora, quindi bisogna averne consapevolezza. Spesso, però, le risposte vengono date anche cantando, travestendosi, giocando con gli oggetti, suonando, oppure attraverso la non mobilità. Chi improvvisa può avere a

---

<sup>32</sup> Testimonianza di un danzatore del *Tanztheater Wuppertal* tramandata nel film- documentario *Pina* di Wim Wenders, Germania 2011.

<sup>33</sup> L. Bentivoglio, *Il teatro di Pina Bausch*, cit. p. 15.

disposizione ciò che vuole, in sala si può portare di tutto. Nella tradizione<sup>34</sup> l'abito usato dal danzatore deve permettergli agevolmente ogni tipo di movimento; invece in Bausch si può improvvisare tranquillamente con tacchi alti e pellicce ingombranti che limitano le movenze. Le potenzialità del movimento devono sottostare ai vincoli oggettivi della interazione sociale. L'oggetto concreto diventa naturale, culturalmente indotto, prolungamento dell'azione scritta durante l'improvvisazione. Quest'ultima è un'azione fisica dove il danzatore si trova in un livello pre-espressivo: è la tecnica di esercizio della mente che evoca le azioni fisiche del corpo, gli fornisce la capacità di ridurre uno stimolo generale astratto a una situazione particolare concreta. Pertanto il protrarsi nel tempo dell'esercizio dell'improvvisazione determina la capacità di archiviare immagini, stimola la memoria del corpo, focalizza nel ricordo l'atto, provvedendo alla nitidezza dei contorni dei frammenti. Forse sarebbe appropriato paragonare le immagini di Pina alle affermazioni della neuroscienza, per cui ogni ricordo umano è una costruzione soggettiva e personale, non una memorizzazione della realtà. Il testo che ne scaturisce è scrittura di un corpo che opera nel contesto in cui si muove. In poche parole sul tema fornito dalla Bausch si tratta di creare una particolare circostanza, più concreta possibile, procedendo per evocazione, traendo materiale nel campo della memoria, del sogno, della fantasia<sup>35</sup>.

Ci sono situazioni, naturalmente, che ti lasceranno assolutamente senza parole. Tutto quello che puoi fare è un accenno alle cose. Con le parole, anche non puoi fare altro che di evocare le cose: è qui che entra in gioco la danza<sup>36</sup>.

---

<sup>34</sup> Si intende la danza che tradizionalmente il pubblico era abituato a vedere.

<sup>35</sup> C. Palazzolo, *La regia di Pina Bausch. Ipotesi sul metodo*, Libreria Editrice Torre, Catania 1993, pp.78-79.

<sup>36</sup> Parole della stessa coreografa tratte dal film-documentario *Pina* di Wim Wenders, Germania 2011.

Credo fosse una pratica impegnativa e complicata, ai danzatori veniva chiesto di: trasformare un oggetto in un'altra cosa, aver paura di non riuscire in un intento, tutto ciò che si può fare stando abbracciati, ripetere un movimento e trovare una ragione per fermarlo, qualcosa che fa tutti uguali, amare una parte del proprio corpo o rendere le sofferenze dell'eros. A volte Pina diceva solamente parole come: sorgente, umiltà, dignità, pericolo, rabbia. Era necessaria un'enorme concentrazione e penso che essere nella compagnia del *Tanztheater Wuppertal* richiedesse anche un vero e proprio stile di vita, al completo servizio della coreografa, come far parte di una grande famiglia dedita a una missione.

Raimund Hoghe<sup>37</sup> ritrae la Bausch come istigatrice dell'auto indagine dei suoi danzatori/attori/coautori, complici del cercare se stessi scavando nelle "bugie" del corpo. Ognuno di loro cerca di imporsi all'attenzione nel flusso continuo di immagini e relazioni contraddittorie che formano il "teatro del far teatro" di Pina: organico nella sua materia prima e pulsante come le sensazioni racchiuse dentro ogni persona<sup>38</sup>.

Durante le improvvisazioni la Bausch prende appunti di ogni cosa che emerge e che servirà per dar forma allo spettacolo. Quest'ultima è la terza fase, affidata totalmente al regista che seleziona i frammenti annotati<sup>39</sup> facendo una cernita: alcuni verranno eliminati, altri verranno elaborati e sviluppati per il risultato finale. Si procede per tentativi e sotto gli occhi di tutti si chiede di riprendere una certa improvvisazione, poi di provarla facendo contemporaneamente un'altra cosa o interagendo con i compagni. La ricerca della forma non si esaurisce mai: spesso continua fino alla serata della prima e di solito va anche oltre, la scrittura del testo dello spettacolo è sempre in trasformazione, in un continuo work in progress.

---

<sup>37</sup> Dal 1980 al 1990 è stato collaboratore di Pina Bausch nel *Tanztheater Wuppertal*.

<sup>38</sup> E. Vaccarino, *Altre scene, altre danze: vent'anni di balletto contemporaneo*, Einaudi, Torino 1991, p.47.

<sup>39</sup> Si intende per annotazione, registrati su carta.



In *Cafè Müller* i soli sei interpreti fanno intendere il carattere molto intimo dello *stück*, è eliminato il superfluo e ciò che non è risaltato lascia spazio all'immaginazione e alla riflessione. Pochi danzatori, breve durata, costumi essenziali a cui si aggiungono la desolante ambientazione e la violenza che in certe sequenze emerge: sono tutti elementi di verità espressiva che arrivano direttamente al cuore dello spettatore, al di là di psicologismi o tentativi di realismo.



**Figura 4. Tutti i sei protagonisti di Cafè Müller, 1978.**

A danzare è anche Rolf Borzik, compagno della Bausch e scenografo del *Tanztheater Wuppertal* che, per realizzare la giusta scenografia<sup>40</sup>, ha seguito attentamente le prove. Nel lavoro di Pina è importantissimo conoscere ogni sequenza della pièce, sapere cosa fanno i danzatori e quale spazio occupano. Se non si conoscono queste informazioni non si possono indicare le luci che, proprio per questo, spesso vengono decise dopo la prova generale.

---

<sup>40</sup>Qui, come in altre coreografie della Bausch, Borzik crea spazi che offrano ai danzatori la possibilità di fare esperienza con se stessi e gli altri.

All'inizio ogni possibilità è aperta, ci si affida all'istinto, la scena si costruisce poco per volta e tutti gli aspetti sono connessi: danza, luce e spazio scenico; che non è mai decorativo, ma sempre associato al danzatore in azione<sup>41</sup>.

*Cafè Müller* può essere qualsiasi stanza<sup>42</sup>, in qualsiasi posto e con qualsiasi sedie e tavolini, dove le tre porte regolano le entrate e le uscite. Privi di luce, i protagonisti vivono per cinquanta minuti nel grigio del "Cafè", sospesi nel tempo e nello spazio e condannati a ripetere piccole sequenze di gesti. Per questo modo di fare l'arte tersicorea qualcuno ha parlato di massacro della danza e di ripetizioni troppo ossessive. Sicuramente agli esordi il teatro della Bausch ha impressionato molto il pubblico: non si era pronti a vedere in scena coreografie colme di sensazioni ed emozioni, che non si celavano dietro passi accademici per raggiungere la bellezza formale tramite un' estetica codificata.

Il *Tanztheater* proposto dalla Bausch è un teatro totale invaso dalla danza: da sempre un'arte non verbale, internazionale, visuale e metaforica, che usa il corpo per comunicare. Un teatro che non racconta una storia, ma quello che c'è dietro, dentro e oltre la storia. L'unico teatro che affida alla danza quello che con le parole non si può esprimere.

C'è il tentativo di redimere la vita, permettendo alla stessa di essere rappresentata, ricreata, posta fuori dai margini più oscuri delle sue vicende. Pina attinge a questa e, poiché ognuno percepisce la vita in maniera diversa<sup>43</sup>, si deve trovare la giusta combinazione delle esperienze, collegare le realtà con l'arte e offrire tantissime possibilità. Basta cambiare un filo e intrecciarlo con altri frammenti che il risultato sarà completamente diverso. È una raccolta di esperienze tra loro concatenate che scandiscono i vari stati d'animo degli

---

<sup>41</sup> Nel caso di *Cafè Müller* tavolini e sedie sono ostacoli per gli interpreti.

<sup>42</sup> Ancora si nota il fatto che il lavoro è libero a qualsiasi interpretazione.

<sup>43</sup> Ognuno ha la propria reazione ai fatti della vita che spaventano e sconvolgono.

interpreti. Essi, per attuare un lavoro del genere, devono acquisire una fiducia reciproca che permette di esporre, davanti all'intero gruppo, qualsiasi sentimento senza paura di essere giudicati. Il rispetto è una prerogativa importante: da alcuni documentari visualizzati si percepisce che Pina prende sul serio qualsiasi pensiero, movimento, errore. Damiano Ottavio Bigi, danzatore italiano del *Tanztheater Wuppertal*, ci testimonia il grande rispetto e la profonda umanità che aveva Pina anche durante le audizioni: si svolgevano con una lezione di classico che fungeva da riscaldamento e poi improvvisazioni e domande personali per vedere la reazione degli esaminati. Con tono vocale basso, spesso si alzava dal tavolo e raggiungeva il centro della sala per dare indicazioni, oppure ringraziare chi non veniva selezionato con tanto di motivazione<sup>44</sup>.

Gli *stücke*, In bilico fra teatro e danza, derivano da una profonda ricerca interiore, da una confessione e un messaggio da inviare ai compagni di vita. Sono compresi sensazioni, accadimenti, ricordi, nostalgie che per anni ognuno si è portato dentro, finché non è giunto il momento di dar forma a questa totalità accumulata di esperienze. Nella collettività c'è un forte bisogno di esprimersi e, lavorando in gruppo, si svelano aspetti da mostrare che accomunano tutti, così da essere gli uni affini con gli altri. È un qualcosa che ha a che fare con il tempo in cui viviamo e quindi coinvolge tutta l'umanità, non solo gli interpreti in scena. Improvvisamente compaiono situazioni che contengono la sensazione cercata ed è il prodotto del lavoro di un team unito: è un aspetto che va sottolineato perché è il primo esempio di condivisione del lavoro in una compagnia di danza. Di solito si opera così in laboratori prettamente teatrali che pongono l'attore e il regista in funzioni diverse da quelle tradizionali. Ognuno mette il suo tocco di esperienza che, nell'insieme, viene trasformato per essere amalgamato agli altri, oppure per far risaltare un

---

<sup>44</sup> Intervista a Damiano Ottavio Bigi su [www.danzadance.com](http://www.danzadance.com).

dettaglio che sembrava insignificante<sup>45</sup>. Una cosa nata da un singolo, può diventare della collettività e da un qualcosa originato da essa, può essere estrapolato un frammento per il singolo.

C'è chi assimila questo processo di creazione alla terapia di gruppo, la quale mira a rimuovere ostacoli che impediscono la comunicazione. In particolare si sono rilevate analogie con lo psicodramma<sup>46</sup> di Jacob Levi Moreno in cui, sviluppando attivamente la spontaneità dei soggetti, si rimuovono le avversità attraverso la rappresentazione dei vissuti personali emergenti dalle improvvisazioni sceniche. Secondo alcuni la plus-realtà di Moreno, il ricorrere a plus-operazioni e plus-strumenti, per portare alla luce dimensioni private, offrono similitudini con l'improvvisazione bauschiana<sup>47</sup>. Ad annullare questa tesi è la stessa Pina Bausch che frequentemente ripete come il suo teatro non possa essere terapia, poiché le finalità sono diverse e l'uso del materiale autobiografico può essere rischioso e turbare chi lo svela solo al momento dell'improvvisazione<sup>48</sup>. Tutto assume la forma di un qualcosa che viaggia tra l'essere e il narrare, come un evento che unisce la verità interiore e la finzione scenica, secondo una modalità che può definirsi sia della scuola espressionista che del teatro delle crudeltà di Artaud<sup>49</sup> e di quello dell'assurdo di Beckett<sup>50</sup>. Infatti, in linea con altri creatori di forme artistiche contemporanee, Pina mette insieme le improvvisazioni tematiche

---

<sup>45</sup> Gli occhi di Pina trasformavano in meglio tutto ciò che i danzatori facevano.

<sup>46</sup> Metodo psicoterapeutico appartenente all'ambito delle terapie di gruppo ideato da Jacob Levi Moreno nel 1921. Costituisce un metodo privilegiato di espressione e simbolizzazione dei conflitti personali. È stato anche utilizzato per la formazione, selezione e valutazione delle risorse umane.

<sup>47</sup> C. Palazzolo, *La regia di Pina Bausch. Ipotesi sul metodo*, Libreria Editrice Torre, Catania 1993, pp. 57/58.

<sup>48</sup> Come si è spiegato prima, nello stadio iniziale delle improvvisazioni escono fuori lati intimissimi dei danzatori.

<sup>49</sup> Per Antoine Artaud (1896- 1948) compito del teatro è scuotere e sconvolgere lo spettatore. Nella prima metà del Novecento proponeva uno spettacolo totale in cui erano utilizzati tutti i mezzi d'azione (luci, suoni, gesti, vicende) in grado di suscitare la partecipazione dello spettatore.

<sup>50</sup> Samuel Beckett (1906-1989) fu esponente novecentesco del Teatro dell'assurdo. Nelle sue opere rappresentò la coscienza moderna e evidenziò l'inutilità e l'inevitabilità della sofferenza umana. I suoi personaggi sono il simbolo di deformità fisiche a cui sono giunti attraverso la loro vita, priva di qualsiasi senso.

secondo la tecnica compositiva del montaggio: gli elementi si accostano come un collage di materiali diversi, senza rapporti temporali o di causa-effetto, come nel montaggio simultaneo<sup>51</sup>. È innegabile pensare alla pratica usata nell'ambito cinematografico, con la differenza che, nel caso Bausch, si tratta di montare materiale vivo, non equivalente alle azioni fissate definitivamente su pellicola cinematografica. Se consideriamo tutte le improvvisazioni come basate su un testo fisico e verbale, durante il montaggio la loro testualità viene stravolta, disarticolata in unità minime, estrapolandone parole e fotogrammi. La materia scritta del danzatore perde la sua valenza testuale e viene usata per la riscrittura di un nuovo testo, quello della rappresentazione. Può sembrare paradossale ma l'interesse della Bausch è concentrato sulla forma che la scrittura ha definito: per forma si intende la chiarezza costituita dalla stesura finale di un sistema che induca lo spettatore alla volontà di guardare il maggior numero di cose come segni<sup>52</sup>. Si evidenzia la tipologia di teatro totale, dato che a essere montati, oltre ai movimenti, sono anche tutti gli aspetti scenici: luci (quando ci sono), scenografia e musica. Per quest'ultima si selezionano tanti suoni che, messi insieme, facciano un discorso sulla natura umana<sup>53</sup>, senza avere l'obiettivo di rendere omaggio a una bella forma melodica. Durante le prove e l'accostamento dei frammenti scelti vengono proposti diversi motivi musicali che si adattano ai movimenti: così, di volta in volta, cambiano agli interpreti la disposizione emotiva con cui è recepita la singola sequenza. Il montaggio riguarda anche il pubblico: ogni individuo, attraverso memoria e immaginazione, può associare liberamente le situazioni danzate a un momento particolare di melodia, oppure a un riflesso specifico di

---

<sup>51</sup>Giustapposizione e compresenza nello stesso spazio e nello stesso momento di elementi.

<sup>52</sup> C. Palazzolo, *La regia di Pina Bausch. Ipotesi sul metodo*, Libreria Editrice Torre, Catania 1993, pp.98-99.

<sup>53</sup> Come una colonna cinematografica, è usata per sottolineare atmosfere, paesaggi e alimentare immagini di particolari sentimenti.

luce. In fondo vengono rappresentati frammenti di mondo che possono essere facilmente associabili a frammenti di soluzioni sceniche. Il *Tanztheater* favorisce la contrapposizione eterogenea di elementi diversi che trovano legittimità nel processo creativo e drammaturgico delle singole opere.

In danza non si era mai stati spettatori di oggetti privi di significato, di contaminazioni fra arte e vita, di rottura dei confini fra generi, del ruolo drammaturgico dei performer e di rappresentazioni aperte a una molteplicità di interpretazioni.

La Bausch vuole suggerirci di vedere la vita attraverso lati che trascuriamo? Direi proprio di sì. Si può dire che il modo di coreografare di Pina sia, non solo, uno sguardo diverso alle arti sceniche, ma soprattutto una visione diversa della realtà. Come nel suo lavoro bisogna stare attenti ai dettagli e cogliere il senso delle esibizioni (che non è mai universale); così nella quotidianità siamo invitati a non trascurare l'ignoto e a prestare attenzione anche alle cose apparentemente insignificanti. Si delinea un voler attirare l'attenzione sulla distrazione della gente, su ciò che si perde se non si capisce l'essenza della vita: spesso si vive trascurando i rapporti umani, ignorando i fenomeni naturali e la coreografa lo ricorda tramite le sue creazioni. Da qui si capisce anche perché ella è seriamente in difficoltà quando le si chiedono spiegazioni sui pezzi. Come si è detto prima, non dichiara mai significati assoluti perché ogni persona deve trarre i propri, ma aggiungerei che tutto ciò che propone in scena non è neanche razionalizzabile: la razionalità dei codici gestuali, in quanto tali, è messa in crisi. E forse qui si trova la giustificazione dell'accostamento di elementi diversi. Quella della Bausch sembra una critica alla società moderna: il fatto di mostrare un corpo parlante è come una contrapposizione ai codici verbali che caratterizzano l'umanità. E in modo più estremo si può intendere come un rifiuto da parte della coreografa/regista di servirsi di quel linguaggio troppo

convenzionale; in favore di un linguaggio altro, che magari riesce a rendere meglio certe situazioni e sensazioni. Secondo queste ultime affermazioni, sono d'accordo con l'idea di Edoardo Sanguineti che dichiara il teatro della Bausch un esperimento di apertura e congiunzione di varie cose, privo di categorie stabili<sup>54</sup>.

È giunto il momento di puntare lo sguardo sul panorama italiano: come ha reagito il nostro pubblico alle rappresentazioni della coreografa tedesca? Nel 1981 *Cafè Müller* debutta al Teatro Due di Parma. In un articolo del "Corriere della Sera", Mario Pasi attribuisce lo spettacolo alla biografia della Bausch. Secondo lui, nel dopoguerra, Pina è stata partecipe di ciò che accadeva in uno strano caffè e ora la sua memoria non fa che rievocare quei tremendi incubi. Inoltre il dono della Tankard<sup>55</sup> è visto dal giornalista come il passaggio da bambina a donna. Alla fine Pasi dichiara lo spettacolo affascinante, ma "nero": un brutto sogno che lascia a chi guarda messaggi forti e su cui riflettere<sup>56</sup>. Anche Ugo Volli in "La Repubblica" definisce l'evento "nero": in riferimento sia al colore cupo che trionfa nell'ambiente, sia all'atmosfera spettrale che dilaga in scena. Per lui *Cafè Müller* è la metafora sulla mortalità dell'amore, in cui i danzatori sono i fantasmi di loro stessi che si intrecciano in un labirinto di fallimenti e costrizioni. Ogni spettatore può ritrovare aspetti di sé. E ciò che Volli riconosce a Pina è una grandissima intelligenza scenica con cui riesce a rendere la verità<sup>57</sup>.

Nel 1982 *Cafè Müller* è al Teatro Argentina di Roma. In "La Repubblica", Alberto Testa riconosce alla compagnia della Bausch la complicità di un lavoro condotto in gruppo. Apprezza lo *stück* in quanto teatro

---

<sup>54</sup>E. Sanguineti, *Pina Bausch, un teatro senza categorie* in *L'avventura del Tanz Theater, storia, spettacoli, protagonisti*, Costa & Nolan, 1993.

<sup>55</sup>Sul finale regala cappotto e parrucca a Pina.

<sup>56</sup>M. Pasi, *Con la Bausch al Cafè Müller*, "Corriere della Sera", 17 gennaio 1981.

<sup>57</sup>U. Volli, *Sei personaggi e una parrucca*, "La Repubblica", 17 gennaio 1981.

totale, con danzatori che usano il corpo in maniera precisa ed esprimono danza anche stando fermi. L'opera gli dà l'idea di un qualcosa già visto in sogno e, come in Beckett, i protagonisti, insicuri del luogo in cui si trovano, sono in un'attesa senza tempo<sup>58</sup>. Ne "Il Messaggero", Gino Tani pone il suo sguardo alle reazioni del pubblico. Descrive un imbarazzante silenzio legato a una fortissima attenzione e poi applausi che diventavano sempre di più. A fine performance nota che gli spettatori abbandonano il teatro soddissfatti, i tradizionalisti alzano le spalle e qualcuno, per la capacità di sconvolgere<sup>59</sup>, lo assimila al Teatro dell'assurdo e all'espressionismo di Kurt Jooss. È interessante conoscere i pensieri dei critici italiani: è stata di sicuro una coreografia che ha fatto discutere molto, spiazzando qualsiasi aspettativa della platea.

In *Cafè Müller* siamo nella Germania del dopoguerra, i corpi mostrano interamente il vissuto e ogni movimento è di una presenza impeccabile. Se ripercorriamo brevemente la coreografia con una maggiore conoscenza del lavoro bauschiano, abbinato al contesto in cui si attua, capiamo la grande genialità dell'opera e quindi della coreografa. L'uomo che non riesce a relazionarsi con l'altro sesso, una donna cieca che percorre la sala incurante di ciò che le sta intorno, l'incontro e l'abbraccio ripetuto innumerevoli volte; tutto grida rapporti, ruoli, dinamiche che non si costruiscono. È lodevole come è riuscita a rendere le cose attraverso l'espressione corporea: con il gesto, pur muovendo il nulla, è stata capace di far apparire tutto. *Café Müller* è la sintesi dell'universo poetico, drammaturgico e coreutico di Pina Bausch e segna un punto di svolta nella sua ricerca dopo le precedenti opere ispirate ai capolavori dell'arte<sup>60</sup> e della letteratura. Da Wuppertal è partita una rivoluzione che ha emancipato e ridefinito la danza in tutto il mondo, si è

---

<sup>58</sup> A. Testa, *Una vita difficile che si consuma al Cafè Müller*, "La Repubblica", 1982.

<sup>59</sup> G. Tani, *Andiamo al di là dove non c'è nulla*, "Il Messaggero", 1982.

<sup>60</sup> Nel 1975 Pina Bausch porta in scena *La Sagra della Primavera* di Igor Stravinskij.



inaugurata l'attuazione di inedite sperimentazioni, rimettendo costantemente in discussione se stessi e il proprio lavoro per esplorare nuovi percorsi.

Nessuno immaginava un teatrodanza così diretto, fuori dai comuni schemi e c'è chi lo ha amato da subito, chi lo ha apprezzato poco per volta e chi lo ha odiato presto. È certo che la coreografa tedesca ha impressionato e scosso coscienze in ogni luogo.

Il suo *Tanztheater* si è affermato come fenomeno artistico in sé, ha rovesciato ogni regola, smascherato emozioni e svelato le perversioni in cui si cela un bisogno universale d'amore. Accorciando le distanze tra palcoscenico e platea, si mostrano aspetti che l'umanità conosce intimamente, ma che non è in grado di descrivere. È stato possibile materializzare qualsiasi mondo interiore, fatto di fantasie, sogni, infanzie, amori, emozioni, difficoltà e così via. Secondo la Bausch, il bello e il brutto non esistono, nessuno è elegante, tutti siamo volgari e destinati a cadere nell'alienazione: ossia la ripetizione dei soliti gesti<sup>61</sup>. Quest'arte non ha la pretesa di insegnare qualcosa, piuttosto vuole offrire al pubblico esperienze che siano gioiose o malinconiche, gentili o conflittuali, talvolta buffe e stravaganti. Sono immagini toccanti di paesaggi interni che esplorano a fondo la condizione umana, in cui è presente ciò che può essere chiamato strano, straniante, che lavora dentro di noi, inquietandoci e diventando la nostra estetica.

Per quanto riguarda la danza Pina Bausch ha rivelato un movimento "altro", rispetto a quello tradizionale del balletto accademico<sup>62</sup> e, ancora oggi, gli ex componenti della compagnia utilizzano il suo metodo creativo<sup>63</sup> per realizzare i loro lavori. Nel teatro, invece, ha aperto la strada a un corpo

---

<sup>61</sup> M. Pasi, *L'espressionismo fatto danza*.

<sup>62</sup> Prevedeva verticalità, perfezione tecnica, sfida alla legge di gravità e armonia artificiale.

<sup>63</sup> Ovviamente ognuno lo fa proprio: c'è chi punta su un aspetto, chi su un altro ecc....

fortemente espressivo e all'esaltazione della fisicità dell'attore<sup>64</sup>. Gli interpreti della Bausch sono molto più attori di tanti performer novecenteschi. Ha reso il teatro più che mai fisico e ne ha musicato la drammaturgia: sapientemente ha composto montaggi di passi, suoni, rumori e testi per raccontare, con la coreografia, storie di vite; raggiungendo un pubblico tanto numeroso e vario, come la danza non aveva mai incontrato prima. Difatti non si era mai vista un'arte simile e, nonostante siano trascorsi cinque anni dalla morte della fondatrice<sup>65</sup>, influenza ancora le più sensibili menti odierne<sup>66</sup>.

La sua ricerca insaziabile, il capovolgimento del senso della danza; la volontà di difendere qualsiasi aspetto del lavoro, l'esplorazione delle anime altrui, il superamento dei generi e la creazione di un linguaggio inedito, la collocano in cima ai circuiti teatrali internazionali. Pina Bausch, misto di fragilità e forza con la capacità infinita di ascoltare, guardare e superare tutti i limiti, è senza dubbio tra i maggiori innovatori contemporanei del teatro occidentale.

*Imparare a “vedere”. Imparare a vedere il mondo intorno per poi poterlo filtrare attraverso la propria personale creatività<sup>67</sup>.*

---

<sup>64</sup> L. Bentivoglio, *Pina Bausch e il Tanztheater Wuppertal: un lungo viaggio intorno al corpo e intorno al mondo*, pp.9-10.

<sup>65</sup> Pina è scomparsa il 30 giugno del 2009 a Wuppertal.

<sup>66</sup> Una di queste è Raffaella Giordano, fondatrice del Gruppo Sosta Palmizi, a cui sarà dedicato il terzo capitolo della presente tesi.

<sup>67</sup> Grande insegnamento di Pina Bausch.

## CAPITOLO II

### KONTAKTHOF

#### Analisi e critica della coreografia

Nello stesso anno (1978), con *Kontakthof*, Pina Bausch esprime la sua teoria del quotidiano, sottolineando il passaggio dal gesto alla danza e, perciò, presentando un lavoro in cui la gestualità diventa coreografia. Mette a fuoco sofferenze, fragilità e piccole gioie ordinarie ricomponendo, a suo modo, quel terreno indecifrabile sul quale si misura ogni giorno la nostra esistenza.

La coreografia è un “luogo di contatti” uomo-donna, che alla fine degli anni Settanta, si presenta come un quadro della società del dopoguerra e del boom economico, uno straordinario affresco della borghesia tedesca, desiderosa di guardare avanti, ma ancora caratterizzata da manie, tic, stereotipi gestuali e comportamenti ipocriti, refrattari verso il vero amore. In questa sorta di laboratorio comportamentale si susseguono incontri e azioni, si compiono l’amore e il disamore e si consumano riti di ritrovo e di festa. Su musiche anni Trenta e Quaranta derivanti da colonne sonore<sup>68</sup>, spezzoni felliniani e marce circensi di Nino Rota, è presentata un’umanità archetipica: abiti borghesi, vestiti e tacchi, doppiopetti, cravatte e cappelli, come nella quotidianità. L’ambiente è un salone da ballo austero e piuttosto *délabré*<sup>69</sup>, con sedie in fila lungo le pareti, porte d’accesso sul fondo, un pianoforte verticale, un teatrino sopraelevato adatto a proiezioni filmiche e un cavalluccio a dondolo da luna-park. Quella sala grigiastra con un perimetro ben delimitato dalle sedie sembra la classica balera di periferia. Proprio gli oggetti scenici sono parte integrante della pièce e offrono un particolare

---

<sup>68</sup> Come ad esempio *Titine*, brano musicale tratto da un film di Charlie Chaplin.

<sup>69</sup> Malandato, in cattive condizioni.

spunto di riflessione: le stesse cose, disposte in modo diverso, caratterizzano il luogo d'azione differentemente. Infatti, come abbiamo visto in *Cafè Müller*, le sedie sparse qua e là, affollano lo spazio rendendolo disordinato; mentre poste ai margini del palco, come in *Kontakthof*, rendono la scena molto più ampia<sup>70</sup>. All'inizio sono seduti lì i danzatori, come se fossero spettatori in attesa del momento opportuno per cominciare l'esibizione. La loro gestualità si rifà a un repertorio ispirato al quotidiano riconoscibile e comune, coreografato in precise strutture, dove gli atteggiamenti, ora corali, ora solisti con sfondo collettivo, compongono in scena un repertorio gestuale minuzioso e dettagliato. Un esempio è l'esordio della performance dove, sulle note di un tango lento e struggente, a turno, da soli o in gruppo, gli interpreti si alzano dalle sedie, avanzano in avanti e, vicinissimi al pubblico, mostrano alcune parti del corpo (spalle, schiena, viso, fronte, denti, profilo, mani, vita): una presentazione di loro stessi, prima di farsi vedere in altre situazioni. Può accadere che la coreografa/regista decida di mettere simultaneamente in scena diverse azioni senza che instaurino fra loro un rapporto diretto. Molte sono le scene così costruite: una lezione di giro delle anche all'infuori, avanti e indietro, roteando il bacino in una marcia ritmata; un travolgente boogie-woogie dove il gesticolare da film muto, che simula un contatto corporeo, guida l'avanzata degli uomini schierati contro le donne che, a loro volta, reagiscono al fatto di essere toccate come se il contatto avvenisse davvero; una ragazza piange al microfono mentre gli altri si allontanano con noncuranza; Josephine Ann Endicott e Meryl Tankard, in camicioni da notte rosa, si aggirano così come farebbero delle bambole in un sogno kitsch<sup>71</sup>. I

---

<sup>70</sup> Le sedie sono anche utilizzate in due rappresentazioni del 1979: *Bandoneon e Arien*, che in questa tesi non verranno approfondite perché non necessarie ai fini della ricerca desiderata.

<sup>71</sup> Il termine ha origini tedesche e inizialmente era usato per descrivere oggetti di cattivo gusto. Nell'arte e nella letteratura indica il fatto che determinate cose tendano ad essere una imitazione sentimentale superficiale e teatrale. Il kitsch è collegato alle immagini più comuni che le persone hanno ben salde nella memoria e infatti i sentimenti che suscita devono essere condivisi dalla maggior parte della gente.

personaggi delle due donne sono nati per caso: lo scenografo Rolf Borzik aveva portato alle prove parecchi costumi rosa e le due artiste li avevano indossati e avevano iniziato a scherzare, atteggiandosi. Così la Bausch chiese loro di studiare qualche sequenza partendo da quel simpatico gioco, a cui aggiunse movimenti pensati da lei stessa<sup>72</sup>. Ne è risultata una scena molto ironica che nasconde comportamenti umani estremamente reali e veri: rivela la vanità di cui a volte si è schiavi, unita a un momento di gioia fanciullesca. Altro esempio della vanità è reso da due dame in nero che esibiscono una camminata rigida, tipica dei tacchi troppi alti<sup>73</sup>, mentre s'aggiustano la biancheria intima che stringe il corpo sotto i vestiti. Pertanto si sottolineano comunissimi atteggiamenti femminili finalizzati al piacere di mostrarsi, soprattutto indossando indumenti scomodi, ma appariscenti. La costrizione di determinate vesti e accessori la si può intendere anche come una tortura che, in alcuni momenti di *Kontakthof*, è posta in contrasto con una sorta di tenerezza verso se stessi<sup>74</sup>. Verso gli altri, invece, ci si rapporta con un certo interesse che, poi, diventa invadenza o violenza, contribuendo all'ambiguità delle situazioni. Al riguardo il *Valzer Triste* di Jean Sibelius<sup>75</sup>, ballato in fasci d'ombra dalle coppie, rimanda a strazianti scompensi amorosi, mentre il senso di un abuso raggiunge l'apice nella scena conclusiva: una ragazza, abbandonata e inespressiva, si offre a una serie di invasioni tattili operate sul suo corpo dagli uomini. A volte la relazione fra le persone s'instaura a distanza, come quando un uomo e una donna si fronteggiano stando seduti ai lati opposti del palcoscenico, entrambi intimiditi e ansiosi, mentre azzardano un goffo spogliarello.

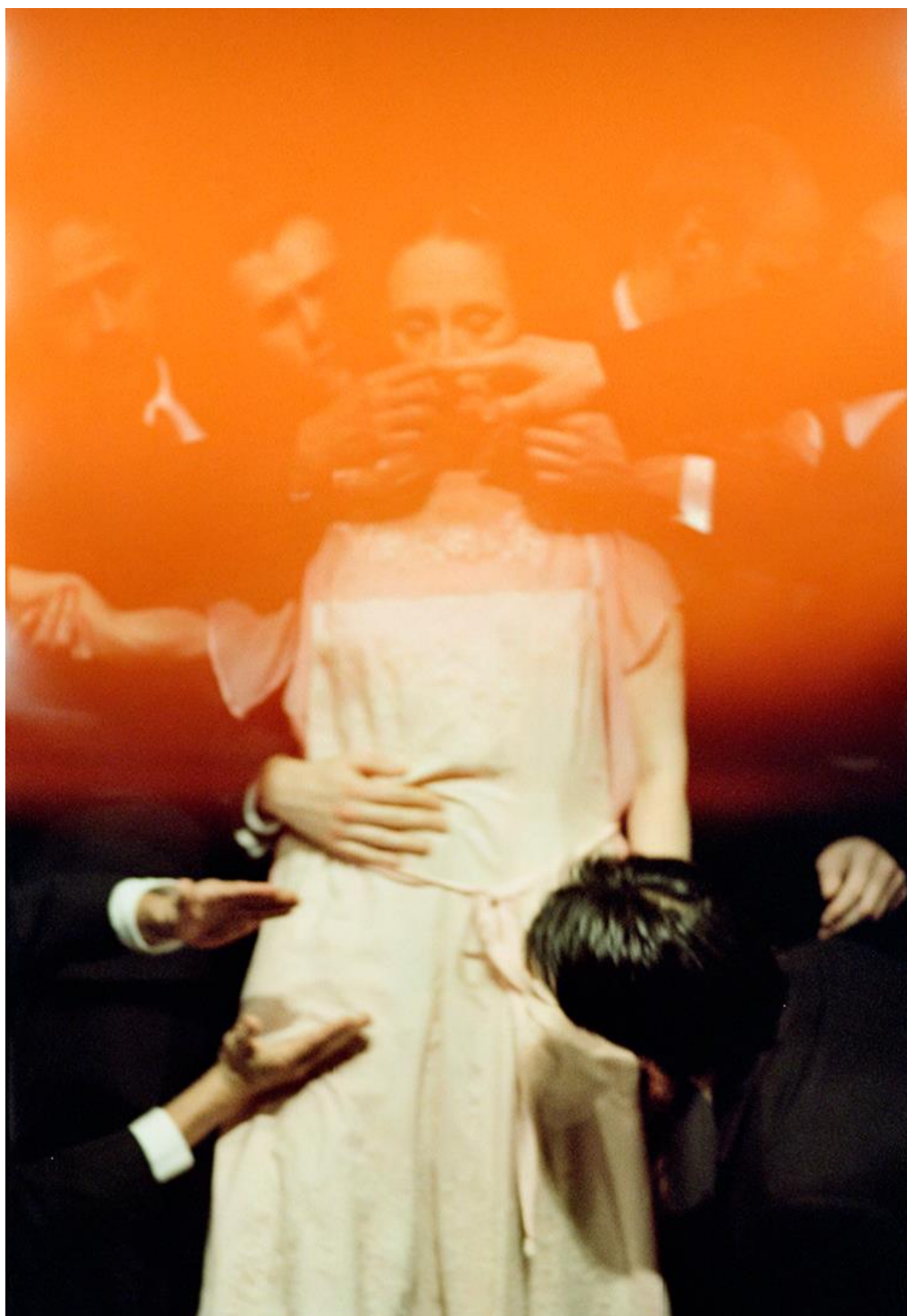
---

<sup>72</sup> Randi E., *Protagonisti della danza del xx secolo. Poetiche ed eventi scenici*, Carocci editore, Roma 2014, p.209.

<sup>73</sup> In realtà sono entrambe a piedi nudi, sulle mezze punte.

<sup>74</sup> È riferita al fatto di volersi fare accettare in un determinato modo, conforme allo stile più tradizionale.

<sup>75</sup> Il *Valzer Triste* è uno dei maggiori brani musicali di Jean Sibelius (1865/1957), compositore e violinista finlandese.



**Figura 5. Da *Kontakthof* (1978) con i professionisti: scena finale che rappresenta come una forma di interesse verso una persona può tramutarsi in abuso o violenza.**

Nel precedente capitolo è stata spiegata la modalità delle domande con cui Pina, dalla fine degli anni Settanta, costruisce i suoi *stücke*. In *Kontakthof*, i danzatori sono chiamati a rispondere a temi come: fai i dispetti a una persona, ma illudendola di fare gesti gentili; metti in evidenza qualcosa del vestito, siediti in modi diversi, trova differenti cose da ridire sugli altri<sup>76</sup>. È il caso della sequenza in cui, dopo la melodia circense di Nino Rota, un presentatore avvicina il microfono a un danzatore e poi a tutti gli altri che, uno alla volta, narrano particolari del proprio vissuto, ossia frammenti di storia<sup>77</sup>. Scelti e montati i suddetti stimoli, il risultato è un mosaico malinconico e grottesco di contatti, in cui il teatro è *mimesis*<sup>78</sup> della vita, riflesso di una variegata umanità che, nella sala da ballo, esegue rituali di corteggiamento, inventa scherzi di cattivo gusto (come il lancio di un topolino tra le gambe di una signora urlante), si diverte a sparlare, stabilisce le coppie per danze lente o sfrenati boogie-woogie, si assoggetta alla visione collettiva di un documentario sulla vita delle anatre, emblema di adattamento sociale che subito si contrappone al disagio del genere umano, espresso in *Kontakthof*. Comunque al termine del filmato la comunità applaude: è questa la protagonista dello spettacolo e già solo le sue otto lettere evocano immagini, mancanze, forti ideali. Per centocinquanta minuti si interagisce giocando e si gioca a interagire: ci sono vincenti e vittime, ma ovviamente il gioco può cambiare e chi prima era vittima, può diventare dominatore. Ogni tanto, improvvisamente, c'è chi casca a terra ignorato dagli altri, come colpito dall'insensatezza o l'inutilità del suo agire: questo capita spesso durante la pièce ed è il risultato della risposta a “fingersi morto”<sup>79</sup>.

---

<sup>76</sup> Ivi, p.208.

<sup>77</sup> Sono le risposte che, in fase di costruzione dello *stück*, i danzatori diedero alle domande di Pina Bausch.

<sup>78</sup> Imitazione (traduzione dal latino).

<sup>79</sup> È un altro esempio di domanda che faceva Pina Bausch ai suoi danzatori.

In realtà, però, nel tragicomico *Kontakthof* non ci si incontra mai, può sembrare di sì, ma non è vero: i rapporti sono simulati, in un ampio catalogo di gesti tratti dal più guasto conformismo, che sfocia in un'ossessività quasi paranoica. Spesso le luci di sala si accendono a ricordare che è il pubblico il protagonista del palcoscenico con le sue nevrosi e, ancora una volta, la meccanica ripetitività delle azioni<sup>80</sup>. Come si è visto prima, nella coreografia è inserita anche la parola, che assume una funzione di supporto all'intera pièce: difatti Pina riporta sempre le frasi alla semplicità, come se si stesse parlando normalmente, evitando di enfatizzare troppo il recitato. Non è altro che la messa in pratica del Tanz-Ton-Wort, un teatro totale consistente nell'unità coreutica di danza, suono e parola che Rudolf Laban<sup>81</sup> aveva cominciato a pensare dagli anni Dieci del Novecento, durante la prima fase del suo lavoro.

Il pubblico è testimone di due ore e mezza di spettacolo costituito da lunghi girotondi e camminate in diagonale, che possono dare l'impressione di un certo automatismo, ma in verità sono generate sempre da un'intenzione; da contrasti eterosessuali, fisici e vocali, esempio di teatro totale e teatro nel teatro, che affascino gli spettatori di tutto il mondo. Sembra come trovarsi davanti un labirinto dove i visitatori<sup>82</sup> cercano di fuggire dalla condizione che li intrappola e li induce ad attuare le stesse azioni e a percorrere i medesimi percorsi. Con volti fissi e movimenti meccanici si cade nella stereotipia: è il caso delle coppie mascherate che procedono a piccoli passi dando l'idea di esseri artificiali e impersonali. In *Kontakthof* si riconoscono tutti i tratti

---

<sup>80</sup> Così come si è visto in Cafè Müller, Pina Bausch risalta molto questo aspetto.

<sup>81</sup> Rudolf Laban (1879- 1958) è stato un danzatore, coreografo e teorico della danza ungherese. Nel 1910 inizia la sua ricerca di una nuova forma di danza pura, profonda e non descrittiva, caratterizzata appunto dal Tanz- Ton- Wort. Nel 1920 pubblica la *Coreosofia*, testo fondamentale per l'Ausdruckstanz (danza espressionista tedesca) e successivamente (1928) inventa un nuovo sistema di notazione del movimento, noto come *Labanotation*, usato ancora oggi.

<sup>82</sup> Sono gli interpreti.



distintivi<sup>83</sup> dell'universo bauschiano, soprattutto la capacità di mettere a nudo l'anima degli interpreti che, eliminate soggezioni, gliela prestano volentieri. Il fatto di far lavorare i danzatori sui loro vissuti è per avere azioni accese e vive, qualità che non bisogna trascurare nel corso del montaggio e durante le repliche. Non deve subentrare la noia delle solite azioni, ma d'altronde se viene espresso il vissuto più profondo, sarà anche difficile cadere nella routine, perché non viene chiesto di ripetere cose altrui, bensì i propri pensieri che sicuramente saranno sempre carichi di intensità.



**Figura 6. *Kontakthof* con i professionisti: un esempio di camminate e girotondi.**

---

<sup>83</sup> Si intendono tutti gli aspetti del lavoro di Pina spiegati nel precedente capitolo, come: la pratica di domande ai danzatori, la scelta e il montaggio delle risposte in sequenze di azioni, gli oggetti scenici funzionali alla rappresentazione, il collage musicale di brani vari, conoscenza dell'io degli interpreti, soggetto di ogni opera, la ripetizione delle azioni e altro ancora.

*Kontakthof*, nel 2000, è stato interpretato da uomini e donne over-65 e nel 2008 da adolescenti (dai quattordici ai diciotto anni). Entrambi i gruppi sono stati composti da persone prive di qualsiasi esperienza teatrale e, fino a quel momento, mai salite su un palcoscenico. La stessa coreografia, l'identica drammaturgia, gli stessi abiti, la stessa scena, la costruzione dei medesimi "personaggi", sono stati applicati a questi due *Kontakthof* speculari, affidati a un ensemble di performer non professionisti, selezionati da Pina Bausch e addestrati con bravura, determinazione e pazienza da membri storici del *Tanztheater Wuppertal*: Beatrice Libonati e Josephine Ann Endicott<sup>84</sup> hanno lavorato con il gruppo degli anziani<sup>85</sup>, e in seguito Bénédicte Billiet e ancora la Endicott hanno preparato i teenager. Si sono costruite tre declinazioni dello stesso *stück* e una domanda sorge spontanea: perché?

Ricordiamo che nessun enigma o astrazione abita i pezzi di Pina Bausch, che percorrono luoghi riconoscibili come l'infanzia e la solitudine, la vecchiaia e la morte; denunciano un attacco nei confronti dell'ambiente e parlano di guerre, dittature e schiavismi. Scavano nel ricordo e riflettono le problematiche della convivenza, affrontano sempre il tema della coppia e dell'irrealizzabilità dell'amore, senza voler tramandare messaggi didascalici, moralistici o intellettuali. Forse è in questa "dimensione dell'umano" il motivo delle tre versioni: scavare nell'età dell'uomo, cercare l'espressività del corpo in figure non addestrate da specifiche tecniche di danza, trovare gli aspetti autentici in ogni persona<sup>86</sup>. A sostenere questa tesi è Beatrice Libonati che conferma l'importanza della motivazione interiore degli interpreti:

Il movimento puro di per sé, non era più importante; quello che contava era la spinta che si nascondeva dietro ad esso. [...] I Seniores dovevano sviluppare temi, correre per una

---

<sup>84</sup> Interprete del *Tanztheater Wuppertal* anni Settanta-Ottanta.

<sup>85</sup> In Italia il loro spettacolo si è visto a Ferrara, Cividale del Friuli, Genova e Torino.

<sup>86</sup> Notizie tratte da uno scritto di Leonetta Bentivoglio su *Kontakthof* di Pina Bausch.

ragione, o cambiare vestito per un'altra, sedersi su una sedia o incontrare qualcuno sempre per un motivo ben chiaro. [...] Il risultato fu che il *Kontakthof* dei Seniores fu molto più commovente di quello eseguito dalla compagnia stessa: il loro corpo, per niente estetico, parlava da sé: raccontava della loro vita e delle loro vicende, era lo specchio di un passato fatto di gioie e sofferenze, di momenti drammatici o anche tragici; la loro aura trasmetteva il loro bagaglio personale e il pubblico ne rimaneva affascinato<sup>87</sup>.

Infatti molto si comprende dal *Kontakthof* over-65: nell'epoca delle plastiche, dei botulini, delle diete e dei lifting, del disprezzo degli anziani sempre meno considerati; quella categoria di corpi segnati, fragili o abbondanti, portatori della propria storia; sanno colpirci sull'autentico valore della fisicità, sull'inesauribile ricchezza dei segni nati dall'esperienza e sull'umana capacità di generare una bellezza che prescinde dall'età e dal tempo. Infatti i seniores raccontano storie di vita vissuta, all'insegna del metateatro apostrofano il pubblico in tono amichevole, lo coinvolgono in riflessioni sul senso dell'esistenza, gli chiedono alcuni euro per far funzione il cavallo a dondolo, cavalcato a turno dalle donne, in cerca di un vigore giovanile ormai spento. Arrivati alla fine di quel *Cabaret* che è la vita, *damen und herren*<sup>88</sup>, consapevoli del tempo che passa, mostrano orgogliosamente i loro corpi sfatti e spigolosi, i loro volti segnati dalle rughe e i capelli bianchi, manifestandoli come un trofeo alla nostra società, basata più sull'apparire che sull'essere. A proposito del tempo che passa, la stessa Pina sosteneva:

L'età conta poco, perché la bellezza arriva da quel che si fa e dal come lo si fa. Se hai una grande bellezza devi farci qualcosa, se non ci riesci sei solo un grande niente.

---

<sup>87</sup> Randi E., *Protagonisti della danza del xx secolo. Poetiche ed eventi scenici*, Carocci editore, Roma 2014, p. 2015.

<sup>88</sup> Uomini e donne.

I cosiddetti anziani scrivono sul palcoscenico un campionario comportamentale di paure e passioni, desideri e fragilità comuni a tutti, soprattutto a quei corpi sfioriti, ma straordinariamente espressivi, carichi di vissuto che, nel darsi sulla scena, sembrano aver ritrovato una nuova giovinezza<sup>89</sup>. È bello osservare la terza età che affronta con il giusto spirito l'arte di invecchiare: con ironia, nostalgia, sarcasmo e umanità. Mi fa tornare in mente qualcosa dei miei precedenti studi classici<sup>90</sup>: come asseriva Cicerone<sup>91</sup>, la vecchiaia *aetatis est peractio tamquam fabulae* (è l'ultimo atto della vita, tale e quale a una rappresentazione teatrale) e la celebre frase è perfettamente inerente al contesto che si sta trattando.



**Figura 7. Kontakthof con persone over 65.**

---

<sup>89</sup> [http://www.ilsole24ore.com/art/cultura/2010-10-14/luogo-contatti-pina-bausch-132431\\_PRN.shtml](http://www.ilsole24ore.com/art/cultura/2010-10-14/luogo-contatti-pina-bausch-132431_PRN.shtml)

<sup>90</sup> Nel 2009, prima di iscrivermi all'Università, avevo conseguito la maturità classica.

<sup>91</sup> Grandissimo oratore, filosofo eclettico dell'età cesariana, rappresentò il momento più intenso del processo di fusione fra cultura greca e cultura latina.



**Figura 8. *Kontakthof* over65, la figura di una donna che esibisce con grazia i segni dell'età**



**Figura 9. Momento danzante nel *Kontakthof over65*.**

Nel *Kontakthof* dei ragazzi, invece, anche se generazionalmente ribaltato, l'intento è lo stesso: voglia e bisogno di verità, malgrado tutto. Si osservano corpi acerbi che, alternando momenti di aggressività e pudore, vivono i primi approcci con l'altro sesso, esplorano la loro condizione esistenziale e affettiva. Sono corpi che mangiano troppo oppure troppo poco, le più svariate fisionomie e stature, che cercano amore senza saper bene come imbattersi in esso. Recano in scena tutto il loro contenitore di paure, timidezze, spaesamenti, isterismi, goffaggini e pose bullesche o arroganti. I corpi sono al fiorire dell'energia: nella loro minima esperienza di vita, le delusioni possono diventare tragedie e le timidezze chiudere nuovi slanci. I giovani interpreti guardano l'amore come da una soglia: con un po' di distanza e di paura. Bénédicte Billiet, nel film-documentario *Dancing*

*Dreams. Sui passi di Pina Bausch*<sup>92</sup>, testimonia che inizialmente tutti i ragazzi hanno manifestato forti inibizioni, soprattutto nell'approccio fisico. Per questo motivo le scene di coppia sono state montate per ultime, perché richiedevano più tempo già solo per eliminare la timidezza degli interpreti verso il contatto fisico. Nessuno ci era abituato, tanto più davanti a molte persone, e nessuno aveva grandi esperienze nel rapporto con l'altro sesso. Tutti hanno dovuto capire come lasciarsi andare per immaginare di provare veramente certe sensazioni. Interpretando questo spettacolo, si sono avvicinati sia all'età adulta, che a una visione particolare di coreografia. Nessuno conosceva il lavoro della Bausch: quaranta ragazzi selezionati fra le scuole superiori di Wuppertal che piano piano hanno imparato a superare le interdizioni e a stare in scena. Hanno anche dovuto apprendere a camminare, a stare dritti, a muoversi sui tacchi, e ad affrontare un mondo esterno lontano dai tormenti dell'adolescenza<sup>93</sup>. *Les Inrockuptibles*, una rivista francese, scrive :

C'è un po' di isteria, si ride un po' sguaiatamente, ci si detesta, ci si ritrova. Durante lo spettacolo, queste ragazzine e questi ragazzini crescono a vista d'occhio. La loro freschezza sbalordisce<sup>94</sup>.

Pina Bausch con questo *Kontakthof* ha voluto dare l'opportunità ai ragazzi di esprimersi attraverso le loro esperienze: pertanto, nella scena in cui sono tutti allineati e seduti davanti al pubblico, mentre un presentatore passa il microfono ad uno ad uno, i ragazzi raccontano qualcosa di personale. Parlano dei primi amori<sup>95</sup>, ricordano aneddoti divertenti, descrivono la scuola e si

---

<sup>92</sup> Film- documentario di Anne Linsel e Rainer Hoffmann, Germania 2011.

<sup>93</sup> <http://www.iteatri.re.it/Sezione.jsp?idSezione=1177>.

<sup>94</sup> <http://corrieredibologna.corriere.it/bologna/notizie/cultura/2010/7-ottobre-2010/kontakthof-fragilita-esistenza-secondo-bausch-1703905491464.shtml>.

<sup>95</sup> Chi ha provato quest'esperienza.

pongono domande sulla vita. Di forte impatto è la scena finale, poiché con i teenager assume pienamente il carattere di uno stupro: la ragazza toccata e maneggiata da un gruppo di giovani fa pensare molto a un abuso, uno dei tanti che si sentono oggi al telegiornale. Diversamente, invece, nell'interpretazione degli anziani la scena può far intendere una donna che rivede i suoi amori passati, ricordandoli con nostalgia.



Figura 10. *Kontakthof* con i teenager, 2008.





Figura 11. Kontakthof dei teenager, 2008.

Ovviamente su tutto rifulge lei, Pina Bausch, con la sua sensibilità, la sua capacità di raccontare l'essere umano con una danza piena di ironia, mistero e coinvolgimento. *Kontakthof* commuove e grida tante cose di noi in un esperimento che ha consentito alla coreografa di trasferire la ricerca del contatto con l'altro nell'adolescenza: un momento della vita in cui la relazione tra i sessi è particolarmente complicata. Si può pienamente affermare che l'esito del tentativo è stato molto emozionante e ben riuscito<sup>96</sup>. C'è anche da aggiungere che la performance, pur se dominata da un tono leggero e piacevole, induce comunque a delle riflessioni: sempre più, nella società moderna, ci si trova di fronte ad adolescenti che bruciano le cosiddette “tappe della crescita”, autodefinendosi velocemente adulti. Rapporti sessuali consumati precocemente, ragazzi sicurissimi di sé che, con orgoglio, esibiscono fra i coetanei la loro sigaretta accesa, come se fosse un distintivo dell' “essere grande” e dell'aver abbandonato la tenera età. Mentre si assiste alla coreografia è impossibile non assimilare i giovani della nostra società a quei ragazzi in scena, concentrati a scoprire loro stessi e le loro nuove pulsioni<sup>97</sup>. Sono stati molto entusiasti di questa esperienza: nonostante le perplessità dell'inizio in cui tutto appariva strano ai loro occhi, alla fine hanno provato un qualcosa che si porteranno dietro tutta la vita e forse caratterizzerà anche la loro visione del mondo. Un ragazzo si esprime così:

È una cosa speciale che ti fa venire voglia di rimanere. È un qualcosa che senti dentro e ogni domenica che andiamo a fare le prove, ogni volta è sempre più bello e coinvolgente. Sì, oddio, che fortuna essere qui.<sup>98</sup>

---

<sup>96</sup> <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2010/10/08/kontakthof.html>.

<sup>97</sup> [http://www.artearti.net/magazine/articolo/kontakthof\\_ein\\_stueck\\_von\\_pina\\_bausch\\_mit\\_teenagern\\_ab\\_14/](http://www.artearti.net/magazine/articolo/kontakthof_ein_stueck_von_pina_bausch_mit_teenagern_ab_14/)

<sup>98</sup> Dal film-documentario di A. Linsel e R. Hoffmann, *Dancing Dreams. Sui passi di Pina Bausch*, Germania 2011.

È un lavoro che coinvolge quello della Bausch e le sue creazioni non sono mai troppo pessimiste o ottimiste: ella stessa ha più volte asserito di aver creato le rappresentazioni più allegre nei momenti più disperati della propria vita. Talvolta scene e danze angoscianti si alternano a momenti scherzosi e a balli leggeri e divertenti.

Credo ci sia un qualcosa che lascia spazio alla speranza che il mondo possa diventare un grande teatro, in cui ognuno di noi è danzatore e spettatore e parla sinceramente agli altri, con il proprio corpo e la propria anima. Vedo tutto questo, particolarmente, in *Kontakthof*, dove è dimostrato come, a volte, non serve essere grandi artisti per fare teatro, trasmettere qualcosa e provocare una reazione (risate, pianti, apprezzamento, disgusto, applausi, ecc.....): basta guardarsi dentro e scoprire lati nascosti e ignoti, così da farli emergere, condividendoli con gli altri.

## CAPITOLO III

### IL CORTILE

#### Debutto del gruppo SOSTA PALMIZI

L'esperienza del gruppo Sosta Palmizi è significativa per l'arte tersicorea di fine Novecento, poiché inaugura nuove sperimentazioni che riguardano il teatrodanza italiano.

Negli anni Cinquanta la danza è segnata da un momento di crisi, l'Italia è fortemente provata dalle conseguenze della guerra e, intenta a migliorare le condizioni post-belliche, è poco interessata all'arte. A molti danzatori e coreografi non resta altra scelta che di trasferirsi all'estero, dove la situazione teatrale era meno sacrificata. Si procede in questo modo per circa un trentennio e all'inizio degli anni Ottanta, avviene un vera e propria svolta: giungono in Italia importanti coreografi internazionali, ne sono un esempio gli spettacoli di Pina Bausch che scuotono pubblico e critica, affascinando tutta una generazione di artisti; e ritornano molti ballerini emigrati, portando in patria quanto appreso all'estero dando, così, avvio a ricerche tersicoree. Una conquista culturale si ha quando l'americana Carolyn Carlson<sup>99</sup> ha

---

<sup>99</sup> Carolyn Carlson (1943) è una coreografa, danzatrice e insegnante americana della seconda metà del Novecento. Il suo lavoro consiste nella fusione della tecnica classica con l'improvvisazione e la composizione di forme. Il training è composto dal riscaldamento in tecnica accademica e potenziamento fisico, poi dall'acquisizione di indipendenza gestuale e autonomia creativo con l'obiettivo di sviluppare la capacità di rielaborazione delle idee. Gli assiomi della poetica della Carlson sono l'analisi dello spazio e del corpo in relazione ad esso, il tempo, la qualità del movimento, l'energia che si crea in una dinamica progressiva, la percezione dello spazio intorno, l'ascolto delle altre presenze che crea l'intesa di tutti i danzatori coinvolti. Per attuare l'improvvisazione gli interpreti ricevono stimoli che generano impulsi motori, cosicché nelle coreografie vengono: descritte visioni, lanciate idee e flussi di energia. È la prova che il corpo emana energia, sviluppa gesti e porta all'attuazione di una danza libera. La stessa Carlson afferma: "L'essenziale per me era di ritornare a uno stato di pre-danza che contenesse in sé tutti i germi dell'espressione teatrale. La danza deve sfuggire alle forme codificate per ritrovare possibilità illimitate".

l'opportunità di lavorare in Italia per tre anni: molti danzatori hanno una collaborazione di teatrodanza con lei presso la Fenice di Venezia. Si vuole costituire la prima compagnia di danza contemporanea italiana legata a un ente teatrale pubblico e di antica tradizione<sup>100</sup>. I partecipanti al laboratorio sostengono giornalmente un allenamento che migliori le qualità tecniche, abbinato all'acquisizione di indipendenza gestuale attraverso l'improvvisazione, inoltre vengono spronati alla creazione e alla rielaborazione di idee e spunti istintivi<sup>101</sup>. Dunque tra il 1981 e il 1983, in Italia, si realizza la prima opportunità adeguata all'evoluzione di un gruppo di artisti che operano in ambito coreico. In seguito alcuni componenti di questo team, giunti alla fine di una bellissima esperienza con la Carlson e volendo praticare ancora quanto appreso, si aggregano e danno inizio al gruppo Sosta Palmizi. Erano consapevoli di aver raggiunto un tale affiatamento e una tale intesa che sicuramente avrebbero suscitato l'interesse di pubblico e critica, in patria e all'estero.

Quando la compagnia si è sciolta il feeling era troppo forte per accettare di non lavorare più insieme e così abbiamo deciso di rischiare, di provare a fare qualcosa creato interamente da noi. Nell'estate 1984 è nata Sosta Palmizi<sup>102</sup>.

La loro forza risiedeva anche nell'aver alle spalle già un bagaglio artistico di esperienze varie, contenente diversi vocabolari di movimento: nessuno era specializzato in un'unica tecnica, ognuno aveva studiato svariati

---

<sup>100</sup> Nel 1980 Italo Gomez, allora direttore de La Fenice, propone alla Carlson di comporre una compagnia affiliata al Teatro, ma autonoma dal suo corpo di ballo.

<sup>101</sup> A. Senatore, *La danza d'autore*, UTET, Novara 2007, pp.35-37.

<sup>102</sup> Testimonianze dei danzatori in A. Adriani, *Sosta Palmizi. New Dance Made in Italy*, "100 Cose", gennaio 1986, p. 28.

ambiti teatrali e/o di danza<sup>103</sup>. Così, uniti dal 1984 al 1990, i Sosta Palmizi sono stati i primi autori italiani a presentare le loro sperimentazioni, ponendosi come fenomeno di svolta per la danza contemporanea. Il nome è frutto di un gioco: un'ottantina di vocaboli tratti da poesie, brani letterari e storie personali, inseriti in un computer dove un programma li abbina nei modi più impensabili per cui, alla fine, si è scelta la nominazione che conosciamo.

La primissima prova di un lavoro costruito insieme è stata durante l'ultima tournée, in cui i componenti della compagnia veneziana preparano un omaggio per la loro insegnante in occasione del suo compleanno, coincidente con la fine della loro collaborazione. Così Michele Abbondanza, Francesca Bertolli, Roberto Castello, Roberto Cocconi, Raffaella Giordano e Giorgio Rossi creano *The missing Witch* : uno spettacolo collettivo con la complicità del personale tecnico. L'evento dura venticinque minuti e conta tre spettatori: Carolyn Carlson, il direttore del teatro di Lione e un cameramen addetto alla ripresa video. È il primo passo per la messa in scena del *Cortile*, coreografia di debutto, in cui trapela l'impegno di esplorare altri ambiti oltre quelli del danzare e coreografare. Infatti pochi mesi dopo inizia l'allestimento della performance, con il sostegno e l'aiuto del musicista Arturo Anecchino: è lui che compone la partitura della pièce, fatta di rumori, brevi melodie struggenti, frammenti di canti, voci, suoni e silenzi. Le prove sono finanziate dal Cantiere Internazionale d'Arte di Montepulciano<sup>104</sup> e vengono fatte nelle sale della

---

<sup>103</sup>Roberto Castello (1960) studia alla scuola Bella Hutter di Torino con Carla Perotti che usava la danza in senso terapeutico con l'obiettivo di scoprire e liberare il corpo. Nella stessa scuola si forma Raffaella Giordano (1961) che nel 1981 ha esperienze nel Tanztheater Wuppertal di Pina Bausch, danzando *Kontakthof*, *Blaubart* e *Sacre du Printemps*. Giorgio Rossi (1960) studia teatro e mimo: nella sua formazione apprende da maestri illustri, quali Joseph Russillo, Decroux, Marcel Marceau, Eugenio Barba e tanti altri. Francesca Bertolli (1958) proviene dalla danza classica a cui ha aggiunto studi di danza afro. Michele Abbondanza (1960) invece, ha avuto esperienze in danza jazz per poi studiare a New York con Merce Cunningham e Alwin Nikolais. Infine Roberto Cocconi (1959) studia fin da piccolo ginnastica artistica e nel 1979 lavora con il gruppo del Teatro dell'Aria.

<sup>104</sup> Località in provincia di Siena.

Fortezza Medicea e al Teatro Poliziano per un periodo di collaudo<sup>105</sup>. Nel medesimo teatro, il 28 febbraio 1985 la coreografia è presentata, in anteprima, ad amici e curiosi. Tra questi è presente Pietro Valenti<sup>106</sup>, che inserisce lo spettacolo nella rassegna del teatro S. Geminiano a Modena. Poi il 21 marzo *Il Cortile* debutta al Teatro Nuovo di Torino, portando a casa il Premio Opera Prima di Narni e il premio UBU per il teatro-danza<sup>107</sup>. Il grande successo registrato fa sì che la compagnia venga invitata in vari festival e rassegne dedicati alla danza. La prima è stata eccezionale: la novità, la serietà e la professionalità del lavoro svolto hanno impressionato positivamente pubblico e critica.

All'interno di una scenografia dove prevale il colore grigio misto all'ocra, contornata da lenzuola appese e reti metalliche, si muovono i sei artisti, talvolta anche in mezzo alla polvere che si alza durante la danza. Il limite di questi elementi allude a uno spazio che si estende oltre il palco e che lo spettatore può conoscere solo tramite la sua immaginazione. Una cassapanca di legno divide l'ignoto dal noto ed è l'entrata in scena dei danzatori. Nel cortile, spazio microcosmico che potremmo definire "rustico", i protagonisti si attraggono e si respingono, fanno trapelare emozioni e flussi di coscienza, proprio come si comporterebbero nella vita quotidiana. Si fanno racconto loro stessi, niente trame specifiche, soltanto lo sviluppo di relazioni umane con conseguenti pro e contro. L'idea infatti è di realizzare un luogo fuori dal tempo e dallo spazio, dove si incontrano persone che si sono perse o che forse non si sono mai conosciute, ma si ritrovano lì, probabilmente in seguito allo scoppio di una bomba, o a un disastro ambientale. Innegabile,

---

<sup>105</sup> È interessante notare che non si utilizzano le solite sala da danza, ma spazi storici d'arte.

<sup>106</sup> Dal 1982 al 1985 ha diretto il Festival Internazionale di Santarcangelo. Dal 1986 al 1988 è responsabile artistico del progetto *Segnali di Fumo*, dedicato al giovane teatro. Dal 1983 è direttore artistico del Centro Teatrale San Geminiano di Modena. Dal 1994 è anche direttore dello Stabile Pubblico Emilia Romagna Teatro Fondazione.

<sup>107</sup> Fondato nel 1979 dal critico Franco Quadri è considerato il riconoscimento più importante di teatro in Italia

almeno per quanto riguarda l'intento, la somiglianza con il lavoro di Pina Bausch: *Kontakthof* era proprio un luogo dei contatti in cui le persone si esploravano.

Dalla spiegazione che ci fornisce Francesca Bertolli sappiamo che le uniche due figure femminili si integrano a vicenda durante tutta l'esibizione. La prima a comparire in scena è Guglielmina che subito si ritira in un mondo fantastico. È anziana e ripete movimenti abituali, facendosi maneggiare per vedere le cose da un'altra prospettiva. Viene attratta da sentimenti delicati, quasi di amore, contrastati dal suo spirito irruento e selvaggio, che da sempre le appartiene. Questo sfocia in una reazione di fuga e Guglielmina comincia a vivere in solitudine, ma poi scopre di avere dei vicini e il suo stato cambia: diventa gioiosa. C'è una situazione dinamica in cui i danzatori interagiscono fra di loro, finché una voce in lontananza ripristina la calma. Accomunati dal suono si pongono tutti in cerchio e si studiano in viso, poi tutti vanno a pensare come presentarsi singolarmente. Mammolo è il più tranquillo e viene paragonato al Dio greco, personaggio più severo di tutti; il turco Fitto viaggia in contrasto con l'ingenuo Eolo: entrambi si contendono l'attenzione di Citta. Eolo gioca con gli oggetti, incuriosito dai colori, la consistenza, il fatto che erano rotti, l'immaginare a cosa servissero, e ispezionando, scopre chi c'è dietro un lenzuolo. Riporta in vista il Dio greco, cacciato a scarpate precedentemente. Si assiste a un gioco con le camicie come se fosse un vago ricordo di infanzia in cui ora nascono i primi sentimenti di amicizia. Ne consegue un momento di smarrimento e Guglielmina imita i compagni vicini (Citta e Eolo), seguendoli. Le movenze fanno intendere atteggiamenti di ribellione, interrotti presto dal Dio greco che richiama la donna al sicuro. Gli scherzi verso il vicino non sembrano concludersi, anzi è un continuo divertimento. Citta e Fitto si scontrano e al suono di "cu cu" avviene una lotta per restare nel perimetro dello spazio stretto. Citta si blocca, Fitto prosegue,



Guglielmina cade a terra, mentre Mammolo le si stava avvicinando. Guardando entrambi un proprio compagno, Fitto e Mammolo sembrano un individuo unico in due aspetti temporali diversi: uno al passato e l'altro al presente. Di quest'ultima dimensione fa parte la coppia Citta-Fitto che si saluta con evoluzioni coreografiche che coinvolgeranno gli altri abitanti. Guglielmina e Mammolo, invece, non riescono a trovare un'intesa: lei vive in un mondo troppo fantastico e lui risulta poco convincente nell'approcciarsi. Così, con una lavata di mani e viso, il loro incontro diverrà solo un ricordo. A questo punto Eolo, dopo aver visto Guglielmina, esplose in uno starnuto che contagia anche Mammolo. La scena appare comica, dà l'impressione di un clown che si aggira per le piazze delle città a far divertire la gente, seguito da un suo collega che lo imita. In silenzio gli interpreti, coperti il capo con cappelli di lana, si dispongono in fila. In loro è avvenuta una trasformazione: piano piano sono diventati trichechi. Come accade nella vita reale, tutti si imbattono nello stesso spazio, solo in un secondo momento si accorgono di essere vicinissimi e di potersi aiutare. Cosa scoprono da questa esperienza? Certamente di non essere soli e di poter condividere qualcosa insieme, ad esempio il riposo, prima che le strade si dividano. Si notano reazioni diverse e alcune addirittura ironiche: c'è chi si stanca di riposare e si gonfia a dismisura, come una mongolfiera che poco a poco si innalza. Due persone, identificabili come soldatini, evitano il volo del "palloncino"<sup>108</sup> e lo confrontano con un altro portato da fuori da un solo personaggio. L'attenzione è tutta su questi "palloncini" che presto vengono lasciati per una pausa – caffè dei tre uomini che li reggevano. Ecco, però, che protagonisti ritornano questi esseri gonfiati, poiché li si vede muoversi. Alla fine, dopo tutte le azioni del

---

<sup>108</sup> Che è uno dei personaggi gonfiati!!!

frangente, gli interpreti sembrano essersi stancati e improvvisano un funerale al caffè che, nel frattempo, è andato a terra.<sup>109</sup>

La provenienza di questi personaggi non viene espressa, pertanto si può benissimo interpretare che siano di luoghi diversi, ma con un qualcosa che li accomuna. Per l'intera durata della pièce li abbiamo osservati interagire, ma come hanno potuto se possiedono idiomi diversi? Quanto visto dimostra che non serve la stessa lingua per comunicare: il linguaggio verbale non è l'unico che stabilisce relazioni, anzi credo sia abbastanza limitato, poiché essendo diverso da paese a paese, ognuno ha proprie regole a cui attenersi, sconosciute alla maggior parte degli uomini stranieri. Ragione per cui non può essere universale come il linguaggio del corpo. A chi non è capitato di essere fermato da un turista straniero, con la cartina in mano, che chiede informazioni su come raggiungere determinati luoghi da visitare? Succede che si riescono a captare poche parole grazie a rimembranze scolastiche (se si è fortunati che la lingua del pellegrino corrisponda a quella studiata in passato), ma la richiesta completa che ci si fa la si capisce bene perché al discorso si abbinano i gesti corporei, come ad esempio l'indicare con il dito il tragitto sulla cartina. E noi rispondiamo allo stesso modo: dopo un tentativo mal riuscito di formulare una frase comprensibile, cominciamo a comunicare gesticolando, mimando con mani e braccia il percorso da fare<sup>110</sup>. Se ci pensiamo bene si comunica molto più con il corpo, però la maggior parte delle persone non ne è consapevole, ignora questa possibilità di linguaggio e di conseguenza evita di approfondirla, cosa su cui, invece, puntano le sperimentazioni dei Sosta Palmizi.

---

<sup>109</sup> Questa è solo una delle interpretazioni possibili, testimonianza di Francesca Bertolli. Ogni danzatore ha la sua spiegazione alla coreografia, ognuno chiama i personaggi come vuole: c'è chi li caratterizza in un modo, chi invece li indica con il nome reale dell'interprete. È interessante quante possibilità di interpretazione ci possono essere in un'unica pièce.

<sup>110</sup> L'aneddoto è un semplice estratto di vita quotidiana che a mio avviso rende bene l'importanza del linguaggio corporeo e la sua superiorità rispetto a quello verbale.

Sembra chiaro che il contesto in cui inserire la compagnia riguarda la nascente danza d'autore, la quale indica quel periodo in cui tecniche di lavoro sul corpo, modalità di messa in scena e tematiche avviano un modo di fare arte con cui il coreografo crea una prospettiva, una visione del mondo che lo riflette in pieno<sup>111</sup>. Questi artisti sono spinti dal desiderio di lavorare insieme tendendo a un prodotto omogeneo comune, pur volendo mantenere la propria individualità<sup>112</sup>. C'è la volontà di azzerare i codici prestabiliti in favore del recupero di uno stato primigenio, dove tuffarsi mediante la drammaturgia del corpo. Ne risulta una danza molto legata alla terra, i cui presupposti ricordano il teatro povero di Grotowski<sup>113</sup>: è importante sottolineare il legame che in questo periodo c'è in Italia fra ricerca coreografica e teatro d'avanguardia e più avanti noteremo ancora riferimenti. La loro indagine verte su una rivalutazione del corpo come fonte di soggettività e strumento di conoscenza e concentra una nuova attenzione sulla danza: arte del corpo simbolico, capace di parlare di sé e di porre domande sul senso dell'esistenza. Se prima la danza si affidava a convenzioni riconoscibili al pubblico, dove significato e significato erano correlati, ora ogni coreografo ha una sua concezione e propone un punto di vista sull'esistenza attraverso un'esplorazione personale del corpo, che non si affida a codici di movimento consolidati. Il corpo non è scisso dall'Io quindi, lavorandoci su, l'interprete comprende, asseconda,

---

<sup>111</sup> E. Cervellati, *La danza in scena. Storia di un'arte dal Medioevo a oggi*, Mondadori, Milano 2009, p.167.

<sup>112</sup> L'antropologia ha rilevato che i membri di un gruppo, lavorando per tanto tempo insieme, arrivano inevitabilmente a influenzarsi e nella danza questo è particolarmente accentuato per il fatto che si agisce fisicamente. I Sosta Palmizi vogliono porsi a metà fra lo scambio reciproco di influenze e la volontà di mantenere comunque elementi che delineano le varie personalità.

<sup>113</sup> Jerzy Grotowski (1933-1999) è stato un regista teatrale polacco, figura di spicco nell'avanguardia teatrale del Novecento. Secondo lui lo spirito teatrale si è impoverito per l'introduzione di tecniche cinematografiche e televisive al fine di produrre più spettacolarità e attirare il pubblico, riducendo il teatro a brutta copia di altre due forme di spettacolo. Per reazione Grotowski eliminò tutti gli elementi non necessari allo spettacolo dal vivo, lasciando solo quelle basilari: l'attore e lo spettatore. Dunque quello del regista polacco è un teatro povero perché ogni performance viene creata solo ed esclusivamente dal corpo e dalla voce dell'attore. Quest'ultimo deve esprimere le proprie sensazioni senza che altri impulsi si inseriscano nel processo e per farlo è sottoposto a un costante allenamento che lo conduca a una perfetta padronanza del proprio corpo e della propria mente.

ascolta, segue e conduce se stesso. Tutto intero è coinvolto nella produzione di segni, attento al gesto, quale che sia fisico, emotivo e/o mentale. L'azione non corrisponde a un dato significato, ma assume senso se vissuta da un corpo cosciente di qualsiasi parte inserita nel movimento. Con la pratica il ballerino impara a gestire la sua energia, la sua presenza, a controllare il corpo rendendolo duttile per agire con maggiore consapevolezza e spontaneità.<sup>114</sup>

Quanto espresso caratterizza *Il Cortile*, simbolo di un'originale forma di teatrodanza, governata da una gestualità primitiva che esprime la condizione del vivere. Giorgio Rossi, uno dei coreografi-interpreti, racconta:

C'erano fra noi delle cose tacite. Non erano necessarie spiegazioni. Semplicemente eravamo convinti di ciò che facevamo. Volevamo dire, raccontare, tirar fuori la nostra follia, i nostri lati nascosti: e la danza sfociava nel teatro<sup>115</sup>.

Lo spettacolo segna un passaggio importante per la danza contemporanea italiana perché unisce ex danzatori della Carlson su un progetto coreografico autonomo e originale, a firma collettiva e non asservito a particolari tecniche. Insomma rappresenta un periodo ben definito, una forma di teatrodanza made in Italy. Sul palcoscenico ogni danzatore è una sorta di personaggio, strettamente legato alla propria personalità e al momento storico e individuale in cui avviene la creazione: Castello vede nel suo personaggio una grande tensione, trattenuta al limite delle possibilità, specchio della sua attuale<sup>116</sup> condizione<sup>117</sup>. Ogni artista si serve di una particolare tipologia espressiva e motoria: Raffaella Giordano è una

---

<sup>114</sup> A. Senatore, *La danza d'autore*, UTET, Novara 2007, pp.63-64, 75 e 81.

<sup>115</sup> Parole di Giorgio Rossi tratte da :[http://www.sostapalmizi.it/suite/wpcontent/uploads/2013/04/MoltepliciPercorsi\\_Abitare\\_il\\_corpo](http://www.sostapalmizi.it/suite/wpcontent/uploads/2013/04/MoltepliciPercorsi_Abitare_il_corpo).

<sup>116</sup> È in riferimento al momento della creazione della coreografia, non attuale intesa "di oggi".

<sup>117</sup> A. Senatore, *La danza d'autore*, Utet Università, Novara 2007, p. 117.

guastafeste dinamica, poi molto drammatica; oscilla fra turbolenze e struggente interiorità<sup>118</sup>. Francesca Bertolli, invece, lascia trasparire un bisogno di affetto e tenerezza, quasi infantile, di delicata femminilità, ingenua e fiabesca. Michele Abbondanza dimostra un'energia atletica che a volte può essere distruttiva. Roberto Cocconi racchiude in sè sicurezza e delicatezza, mentre Roberto Castello è caratterizzato da determinazione mista a nervosismo, talvolta folle e drammatico<sup>119</sup>.

Il Cortile siamo noi e basta. E non è presunzione: fin dall'inizio abbiamo danzato noi stessi, drammatizzando passioni, tenerezze e violenze (...) Così nella vita-lavoro, così nel Cortile: polveroso come la nostra scarna chiarezza, amabile in quanto sintesi e quindi esorcizzazione di questa<sup>120</sup>.



**Figura 12. I sei coreografi/ interpreti durante la performance *Il Cortile*, 1985.**

---

<sup>118</sup> L. Bentivoglio, *C'è un'emozione di erotismo in quella danza nel cortile*, "La Repubblica", 20 luglio 1985, p.30.

<sup>119</sup> U. Volli, *La nostra violenza quotidiana nel Cortile del teatrodanza*, "La Repubblica", 26 ottobre 1986, p.29.

<sup>120</sup> Dichiarazione di Michele Abbondanza tratta da: *Storia della danza italiana. Dalle origini ai giorni nostri* (a cura di) J. Sasportes, EDT, Torino 2011, p.316.

È uno spettacolo nato dalle improvvisazioni, elaborate e montate secondo l'apposizione di frammenti coreografici scelti, legati al vissuto collettivo e individuale degli interpreti<sup>121</sup>. Ricorda molto il processo di creazione di Pina Bausch: la differenza è che gli artisti erano guidati dalla coreografa tedesca, mentre i Sosta Palmizi si sono auto-coordinati. È un metodo efficace, che porta a scoprire diversi lati di ognuno; ma altrettanto complicato e non è un caso che abbia funzionato solo per altre due produzioni: *Tufo* (1986) e *Perduti una notte* (1989)<sup>122</sup> che, composto dai soli Castello, Giordano e Rossi<sup>123</sup>, determina lo scioglimento del gruppo per la necessità di agire autonomamente. A riguardo Roberto Castello riconosce che, essendo maturati tutti, è stata fisiologica la chiusura dell'esperienza collettiva, ma riscontra anche il buon lavoro fatto in quegli anni, con crescite sempre maggiori<sup>124</sup>. Dallo scioglimento del gruppo fino a oggi, i sei coreografi/danzatori sviluppano le proprie sperimentazioni singolarmente, costituendo tanti frammenti della odierna danza italiana. Rappresentano un grande patrimonio che va: dalla danza politica di Roberto Castello, alla danza ispirata alla filosofia Zen<sup>125</sup> di Michele Abbondanza, alla danza minimale di Raffaella Giordano<sup>126</sup>, alla gioia di Giorgio Rossi e alla leggerezza di Roberto Cocconi che pone i suoi spettacoli in luoghi a diretto contatto con il pubblico,

---

<sup>121</sup> A. Pontremoli (a cura di), *Drammaturgia della danza. Percorsi coreografici del secondo Novecento*, Euresis Edizioni, Milano 1997, p.71.

<sup>122</sup> Nella presente tesi queste due coreografie verranno solo nominate per comprendere il lavoro dei Sosta Palmizi e dare informazioni dal debutto allo scioglimento del gruppo. Non saranno effettuate analisi, o presi in esami i minimi particolari dei due spettacoli poiché l'elaborato proposto non lo richiede.

<sup>123</sup> I tre nel 1990 trasformano Sosta Palmizi in Centro di produzione coreografica coinvolgendo le compagnie Vera Stasi e Arbalet. L'obiettivo era di unirsi per ottenere maggiore interesse da parte delle istituzioni e fornire un polo di incontro e confronto per coloro che in Italia si occupano di danza contemporanea. Il progetto non ottiene i risultati sperati e, dopo pubblicazioni di notiziari e programmi di spettacoli, nel 1992 smette di esistere.

<sup>124</sup> A. Senatore, *La danza d'autore. Vent'anni di danza contemporanea in Italia*, Utet Università, Novara 2007, p.101.

<sup>125</sup> È una filosofia orientale, derivante dal Buddismo, che ha l'obiettivo di andare al di là dei legami della dualità, rinunciare a tutti i concetti creati dall'intelletto e vedere le cose come realmente sono, attraverso l'intuizione. Il programma base dello Zen è di calmare mente e corpo attraverso la meditazione per arrivare a una visione interiore. Fa appello al silenzio (Ku) che è la condizione originaria della natura umana.

<sup>126</sup> Che verrà trattata nel prossimo capitolo.

dove di solito non si vede l'arte tersicorea, dando la possibilità di farsi assistere da tutta la gente comune e non solo da chi ha la cultura dell'andare a teatro. Diversamente Francesca Bertolli capisce che la vita di artista, esclusivamente sul palco, non le basta più e si concentra sull'insegnamento: effettua laboratori in scuole elementari e medie, lavorando prima con bambini e poi estendendo progetti di aggiornamento agli insegnanti. Inoltre continua ad avere curiosità verso il lavoro degli altri<sup>127</sup>, probabilmente per assorbire sempre cose nuove da trasmettere<sup>128</sup>.

Credo che quando si hanno successi così eclatanti per aver sperimentato innovazioni artistiche ignote, soprattutto se si è in gruppo, bisogna accorgersi quando è il momento di provare altro per non strafare o non ricadere nella monotonia. I Sosta Palmizi lo hanno capito perfettamente, decidendo di sciogliersi, ciò non toglie che, nel tempo, sono capitate ancora collaborazioni insieme: nel 1995, a dieci anni dal debutto, riallestiscono il *Cortile* per il *Festival dei Due Mondi* di Spoleto e il 26 ottobre 2005, a Modena, in occasione del *Vie Scena Contemporanea Festival*, si ri-incontrano per l'evento *Sosta Palmizi venti anni dopo*, in cui si è trasmesso il video del *Cortile* con conseguente conferenza sul capolavoro<sup>129</sup>.

Il metodo creativo del gruppo è strettamente connesso alle persone coinvolte e a un determinato periodo: questo comporta difficoltà nel riproporre la stessa coreografia con interpreti diversi ma, in estreme necessità, è stato possibile sostituire il danzatore mancante, con inevitabili variazioni dello spettacolo in funzione della diversa personalità<sup>130</sup>.

---

<sup>127</sup> Al *Vie Scena Contemporanea Festival* (2005) è stata l'unica a rimanere in sala per osservare le esibizioni di tutti i coreografi presenti.

<sup>128</sup> Estratto da *Ritratti di danza*: programma di Marzia Conti, a cura di B. Maccallini, E. Porcaro.

<sup>129</sup> Sono alcuni esempi delle loro collaborazioni dopo lo scioglimento.

<sup>130</sup> È successo a Roberto Cocconi che, impegnato nel servizio militare, è stato sostituito da Giuseppe Scaramella.

*“È danza tutto ciò che attiene alle potenzialità espressive del corpo umano, ivi compresa la voce”*: è una delle definizioni degli anni ‘20/’30 del Novecento per delineare la nuova arte tersicorea. Stando a ciò ogni coreografo può creare quello che vuole usando qualsiasi possibilità espressiva. Il gruppo Sosta Palmizi ha colto al volo questa teoria e ha sviluppato una vocazione poetica sempre filtrata dalla concretezza di situazioni terrene e quotidiane, raccontate per evocazione, lasciando libera ogni possibilità espressiva della persona: dal movimento alla voce come suono del corpo.

Come per Pina Bausch, alla base del processo creativo c’è il desiderio di rispondere a una necessità di espressione: all’inizio c’è uno stato di apertura in cui i danzatori ascoltano e assorbono ciò che accade intorno, durante le prove o anche fuori: eventi fortuiti, luoghi, incontri, odori, ecc..... Si passa all’improvvisazione che impiega lunghe giornate in sala prove in cui niente è definitivo, ma tutto viene annotato in forma scritta: movimenti e situazioni. Si viaggia in una direzione molto espressiva, fondata sul vissuto e sulla memoria del danzatore, sulla sua esistenza come persona. Questo chiede agli interpreti grande disponibilità e fiducia reciproca: possono emergere aspetti molto intimi e l’unione del gruppo è fondamentale per far sì che sia possibile. I componenti della compagnia sono in grado di attingere così a fondo nei sentimenti perché c’è un legame duraturo che li aggrega da anni, che ha permesso loro di conoscersi nella vita e nel lavoro. Hanno un’ intesa perfetta, tanto che improvvisamente esplodono tutti in momenti di delirio come racconta Castello:

Fra di noi si gioca molto a delirare: è un gioco nostro che si fa anche se non è finalizzato allo spettacolo. Si usano questi momenti di delirio per scoprire alcuni elementi da sviluppare<sup>131</sup>.

---

<sup>131</sup> Conversazione con Roberto Castello, Torino, 1 giugno 1990, p.1049.



Derivante da uno di questi momenti è *Toieio*, sequenza del *Cortile* in cui la parola è ripetuta con battiti di mani su ginocchia e piedi, poi elaborata coreograficamente e vocalmente per la scena. E ancora, l'inizio della performance è scaturita da un'improvvisazione di Michele Abbondanza: nella discussione fra due colleghi, ha pensato di prendere Francesca e capovolgerla in un momento dove nessuno sapeva cosa dire o fare per alleggerire le tensioni che erano sorte. Come si nota le situazioni possono emergere da qualsiasi cosa e, una volta accettate da tutto il gruppo, diventano parte dello spettacolo.



**Figura 13. Michele mentre porta Francesca a testa in giù, *Il Cortile*, 1985.**

Le improvvisazioni possono essere spontanee o indotte da diversi fattori: una scelta precisa, un'idea, una domanda, un'immagine, una regola spaziale o motoria. Qui l'uso della voce diventa frequente, tanto che spesso il pubblico definisce teatrale il lavoro dei Sosta Palmizi, che invece mostra come i confini tra danza e teatro siano alquanto arbitrari<sup>132</sup>.

Quando si agisce sul palcoscenico per creare una situazione, uno stato d'animo, in rapporto con se stessi e con gli altri, con lo spazio e col tempo, non esiste alcuna differenza tra teatro che è parola e danza che è corpo [...] cerchiamo di ampliare i vocaboli del corpo ricercando i principi del movimento, le fonti di energia che il corpo può utilizzare. Il corpo rispecchia l'immenso, dentro il corpo c'è tutto<sup>133</sup>.

Nella ricerca del corpo sperimentata nel presente ambito, la voce può essere considerata movimento e gesto, alla pari di un passo. L'elemento vocale comunica quanto la musica, la scenografia, la stessa coreografia<sup>134</sup>. Ricordiamo che l'eliminazione del divario danza/teatro è al centro delle teorie di molte esperienze avanguardistiche: Antoine Artaud pensa a un teatro interdisciplinare; il Living Theater fa del teatro un mezzo di protesta politica, sociale e culturale con una scrittura scenica basata sul vissuto, sul gesto nudo, scarno, essenziale. E ancora Eugenio Barba, nel suo Odin Teatret, indirizza la sperimentazione verso un teatro corporeo, scaturito dall'improvvisazione. Tutto ciò riesce a scardinare il teatro dalla mentalità che lo ancorava alla parola di un testo esistente a priori, per assemblare l'elemento verbale con quello fisico e visivo.

---

<sup>132</sup> A. Senatore, *La danza d'autore. Vent'anni di danza contemporanea in Italia*, Utet Università, Novara 2007, p. 106.

<sup>133</sup> C. Capitini, *Con Sosta Palmizi un viaggio iniziatico alla ricerca di qualcosa di prezioso*, "L'Arena", 23 marzo 1988, p. 18.

<sup>134</sup> È ancora il caso della sequenza del *Toieio* nel *Cortile*, di cui già si è trattato.

Comunque, nel processo creativo dei Sosta Palmizi, selezionati i materiali, si montano, originando la pièce. Non è facile, ci si affida alla memoria e agli appunti per recuperare ciò che si è improvvisato. Quando bisogna ritrovare pezzi del mondo reale ed emotivo, si ha difficoltà a riprodurre la stessa intensità: succede che alcuni materiali si perdono o si elabori solo una cellula originale di certe improvvisazioni. È il caso della sequenza degli schiaffi nel *Cortile*: essa nasce da una lotta improvvisata fra Abbondanza e Castello, da cui sono scelti solo piccoli momenti, posti poi in coreografia. Si assiste ai due che si guardano, cadono, si avvicinano, sembrano tagliare l'aria, si fermano e a questo punto entra Rossi che, battendo le mani, crea il sonoro del duello.

In fase di prova, dal confronto con i danzatori e i loro collaboratori<sup>135</sup>, si decidono anche materiali scenografici e musicali, oltre che la successione delle azioni sceniche. La musica viene definita man mano che si procede con la realizzazione dell'opera, talvolta si danza nel silenzio, a volte si sceglie un brano che piace e lo si taglia; altre volte si accosta una melodia a una sequenza già pronta: i movimenti possono essere influenzati dal ritmo musicale. La scenografia è sempre funzionale all'azione scenica, non deriva da motivi estetici, quindi non è mai fine a se stessa. Quanto appena scritto richiama alla mente il lavoro della Bausch<sup>136</sup> ma, è giusto tener presente che, avendo studiato con la Carlson, l'eredità proviene anche da lei, soprattutto per quanto riguarda il movimento. Difatti i Sosta Palmizi restano legati ai principi di attenzione a spazio, tempo, forma e motion di cui la Carlson li aveva resi consapevoli, intraprendendo una ricerca autonoma sulle potenzialità del corpo: la novità più eclatante è l'interesse per un contatto più concreto e fisico

---

<sup>135</sup> Musicisti, scenografi, costumisti.

<sup>136</sup> Nella tesi spesso si ricorda il lavoro di Pina Bausch e lo si accosta a quello dei Sosta Palmizi poiché si vogliono notare momenti di uguaglianza e differenza fra la creatrice del teatrodanza e gli sviluppi di questa forma in Italia. Può apparire poco trattata Carolyn Carlson. colei che ha formato direttamente questi artisti, ma l'approfondimento del suo lavoro non riguarda il progetto della presente tesi.

sia con il terreno, che con la realtà personale di ogni individuo. Questo per la compagnia italiana è il risultato di una fisicità più completa, diversamente dalla coreografia americana, astratta, surreale e concentrata all'invenzione di un mondo altrove, onirico e spirituale.

Nella ricerca collettiva le esperienze personali vengono condivise dal gruppo: ogni danzatore porta ciò che ha appreso nel corso della sua formazione, di modo che si formino modalità motorie originali che favoriscano un'evoluzione rispetto al modello carlsoniano. Il rapporto con il suolo è fonte di un'energia a cui viene meno la tendenza alla verticalità: attraverso le azioni fisiche, con una forza quasi animale, si indaga meglio sul corpo e sulla qualità motoria peculiare a ogni individuo. Nel *Cortile*, si nota che i corpi in scena sono spesso al suolo: si sdraiano, strisciano, cadono sulle ginocchia, quasi a mostrare difficoltà motorie. Ne scaturisce un bisogno di contatto fisico che si colora di aggressività, di amore, di complicità o rivalità istintive.

Durante il riscaldamento<sup>137</sup> ogni membro del gruppo è autonomo: ognuno conosce le sue necessità fisiche ed emotive e crea un training personale, dove si fondono tecniche orientali<sup>138</sup> e modalità individuali derivanti dal proprio bagaglio artistico. La ricerca prevede una sincera osservazione di sé e degli altri che porta a una consapevolezza interiore. Procedendo su questa tendenza è abolito l'uso dello specchio, elemento presente in ogni sala di danza. Giorgio Rossi spiega il perché:

Gli specchi sono oggetti pericolosi; quando sto creando, se mi capita di passare davanti a uno specchio mi vengono moltissimi dubbi e interrompo la verità di ciò che sto facendo. Ho imparato che se tu vivi un gesto completamente non puoi guardarti allo specchio perché lo spezzi, lo corrompi. Quando si vive un gesto con tutto il corpo non puoi

---

<sup>137</sup> Fase preliminare a lezioni di danza, prove o spettacoli, in cui si prepara il corpo al lavoro che verrà.

<sup>138</sup> Si tratta dello yoga, il tai chi chuan e l'aikido.

guardarti. Lo specchio serve solo ad analizzare e correggere forme e direzioni, ma se l'attenzione è alta non è necessario: un danzatore concentrato, diceva Carolyn, deve avere lo sguardo anche dietro la testa<sup>139</sup>.

Il sentire del danzatore sincero riconosce ciò che in quel momento è la verità, ossia l'essere mosso da un impulso reale. Nel *Cortile* alcuni spettatori vedono imitazioni del movimento di animali dell'aia<sup>140</sup>, ma i danzatori non vogliono intendere questo, che però compare di per sé, perché lasciano esistere il movimento emerso dall'istinto personale<sup>141</sup>.

L'istinto degli animali viene canalizzato come cammino di ricerca, come addomesticamento sofferto delle nostre pulsioni sotterranee, [...] omaggio all'energia bruta che presiede a ogni vitalità umana e animale<sup>142</sup>.

Successivamente si ha un'evoluzione coreografica, si sviluppa meglio il rapporto con l'altro<sup>143</sup>, si arriva a una maggiore consapevolezza del corpo<sup>144</sup>: appaiono modalità motorie tipiche dei film muti<sup>145</sup> o elementi della danza espressionista<sup>146</sup>. Nei Sosta Palmizi il corpo in scena racconta, a piccole frasi, un'umanità perduta. È una narrazione per frammenti dove la danza, aperta alla contaminazione tra astrazione e racconto, si conferma come arte comunicativa che contempla in sé un fondamento drammaturgico. Ciò offre

---

<sup>139</sup> Conversazione con Giorgio Rossi, Torino, 1 giugno 1990, pp.1142-43.

<sup>140</sup> Polli e galline.

<sup>141</sup> I movimenti sono generati da ricordi e memorie, forse anche di animali, che ognuno degli artisti ha, però non si voleva imitarne i gesti.

<sup>142</sup> G. Secondo, *Son tornati gli orfani di Carolyn Carlson e sono diventati Sosta Palmizi*, "Stampa Sera", 1 aprile 1985, p.28.

<sup>143</sup> Elemento presente nella coreografia *Tufo* (1986).

<sup>144</sup> Aspetto che emerge nella coreografia *Perduti una notte* (1989).

<sup>145</sup> Ad esempio una camminata da diva.

<sup>146</sup> Si attuano percussioni con mani e piedi a cui si accompagna il respiro.

un ragionamento sull'interesse per il corpo che, come oggetto culturale decifrabile con l'interpretazione di codici con cui agisce, trova nella danza un buon campo di studio. Difatti il corpo danzante, incarnazione di una "teorizzazione di relazioni tra il corpo e il sé, e tra i corpi e la società"<sup>147</sup>, costruisce una fonte specifica nell'analisi delle pratiche sociali. Ogni performance culturale, dalle azioni quotidiane apparentemente più spontanee alle rappresentazioni più formalizzate, può delinearsi un'esperienza vissuta. Alla danza compete la trasposizione analogica nell'incontro del corpo vivente del ballerino con quello esperiente dello spettatore poiché, la forma mediante cui l'artista esprime la propria esperienza, è il suo corpo che gli permette una comunicazione più efficace, immediata, pre-linguistica. Al riguardo concordano le neuroscienze che provocano la trasmissione pre-linguistica di un'esperienza di vita vissuta con la scoperta dei neuroni specchio. Questi operano, in chi guarda una persona danzare, in modo che ella/egli riviva quelle azioni nel proprio corpo: il suo sistema motorio si attiva riconoscendo le intenzioni, perché già vissute. La danza porta gli spettatori a sincronizzarsi consapevolmente con quanto accade in scena, rispetto all'inconsapevolezza del medesimo meccanismo che si attua nella vita quotidiana<sup>148</sup>.

L'affermazione della verità attraverso una conoscenza totalmente corporea, senza mediazione linguistica, ponendosi come pre-espressione spontanea e immediata di una consapevolezza. Il corpo che danza diventa metacorpo pre-espressivo che mostra, nel gesto coreico, il divenire dello stesso processo espressivo, ma non è ancora espressione, è un darsi alla comunicazione comunicante<sup>149</sup>.

---

<sup>147</sup> S. Franco, M. Nordera, *I discorsi sulla danza*, UTET, Torino 2005, introduzione XIV.

<sup>148</sup> Pontremoli A., Veroli P. (a cura di), *Passi tracce percorsi. Scritti sulla danza italiana in omaggio a José Sasportes*, Aracne Editrice, Roma 2012, pp.262, 263.

<sup>149</sup> A. Pontremoli, *Corpo e danza in Ai confini della danza*, num. monografico di "Comunicazioni Sociali", XXI, Milano 1999., p.379.

Ma questa rottura dei codici abituali di pensiero, di composizione e interpretazione, nei lavori dei Sosta Palmizi, ha rischiato di renderli illeggibili a chi, privato di testi, non si fosse sforzato di elaborare nuove prospettive di osservazione. La vicenda di questi artisti del e con il corpo danzante è anche la vicenda di un'equipe stabile di lavoro, di una famiglia ballerina integrata con costumisti, tecnici e musicisti che rappresentano, insieme, un'operatività inedita in Italia. Niente divi, solo il gruppo interprete e coautore dell'opera che mette in scena i suoi membri come persone/personaggi<sup>150</sup>.

Credo che il team Sosta Palmizi rientri in quell'interrelazione di esperienze e percorsi che, a metà degli anni Ottanta, in Italia, hanno generato un ambiente più esteso di ricerca e l'aumento di proposte su questa linea. Gli artisti coinvolti si battono per l'affermazione del concetto che vede la danza come il processo stesso del danzare e dunque non soltanto tecnicismo e codificazione di passi, ma è la continua rigenerazione dei suoi segni e delle sue pratiche metodologiche. E ancora, il danzare si pone come situazione di abilità di danzatori/autori a farsi corpi complessi, che talvolta si conformano in scritture sceniche e coreografiche il cui andamento è per frammenti, accumulazioni, dilatazioni, vuoto, sospensioni, accelerazioni e così via. In modi diversi tutti mettono in discussione la corporeità e i parametri comuni dell'accademismo, per cui l'interprete, muovendosi, inventa la propria grammatica e il personale universo di segni.

Molti di questi aspetti perseverano ancora oggi, dando sempre uno slancio alla danza d'autore italiana.

---

<sup>150</sup> E. Vaccarino, *Altre scene, altre danze*, Einaudi, Torino 1991, pp.7-8.

## CAPITOLO IV

### RAFFAELLA GIORDANO

#### Un'indagine nelle sue sperimentazioni attraverso le maggiori opere.

Al corpo dò una responsabilità totale  
perché il corpo è un corpo totale.  
È il luogo che determina la nostra esistenza.  
È la casa/forma in cui vivo la mia vita.

(Raffaella Giordano).

Raffaella Giordano, educata<sup>151</sup> fin dalla sua infanzia a vedere coreografie, rimane presto affascinata dalla presenza dei corpi in movimento. È proprio sul corpo che decide di indagare e sperimentare, realizzando spettacoli in cui anche il gesto più minimo è caratterizzato da una forte intensità espressiva, portatrice di sentimenti interiori e intimi..

Per quella che sarà la sua vita e il suo lavoro, importantissimo e molto intenso, è stato il breve periodo come danzatrice nel Tanztheater Wuppertal di Pina Bausch, in cui la Giordano ha preso parte a importanti stücke di repertorio: *Kontakthof*, *Blaubart* e *Le sacre du printemps*. Come ella stessa racconta, l'incontro con la Bausch le è stato fondamentale:

---

<sup>151</sup> La nonna, ex ballerina, la portava spesso a teatro.



Il lavoro con Pina mi ha sconvolto la vita, è stato un grossissimo stimolo che mi ha marcata nel profondo, è il lavoro più intenso a livello di coinvolgimento che io abbia mai incontrato<sup>152</sup>.

Ogni aspetto della personalità di Pina aveva affascinato l'artista italiana, che confessa quanto l'avesse interessata il suo coraggio, il suo lirismo, la libertà del suo sguardo e della sua mente, il modo che aveva di stare in relazione, la capacità di vedere e di guardare che andava molto oltre il visibile, la dedizione assoluta al suo fare, il suo immenso talento e l'umanità del suo lavoro che rimane una qualità, una modalità di ascolto, un parametro di profondità<sup>153</sup>. Raffaella, lì a Wuppertal, aveva riconosciuto una famiglia di appartenenza, un modo di raccontare le cose che non trovava da nessun'altra parte e non sapeva quale forma potesse avere. Pertanto, quando ha visto il lavoro di Pina, ha trovato conferma dell'esistenza di un qualche cosa oltre, qualcosa che le sembrava essere sempre troppo superficiale: non riusciva a trovare uno spazio- luogo- tempo che rispecchiasse una serie di cose che aveva dentro e che non sapeva assolutamente dove posizionare, come posizionare; o se erano solo allucinazioni. Dal punto di vista umano e creativo la Giordano nota elementi familiari nel lavoro della coreografa tedesca, sente una profonda vicinanza con essi e capisce che sarebbe rimasta lì per sempre, ma proprio per questo, lascia la compagnia. Non ha mai voluto assistere alle fasi di creazione di Pina perché, conoscendosi, si sarebbe smarrita completamente. Ai suoi occhi e al suo cuore, la Bausch era talmente convincente, che c'era il "rischio" di credere che l'unico modo di fare coreografia era quello e, trovandosi a costruire un proprio lavoro, le si poneva

---

<sup>152</sup> A. Senatore, *La danza d'autore*, Utet, Novara 2007, p.188.

<sup>153</sup> Intervista a Raffaella Giordano, Roma, novembre 2014.

subito una domanda: *Come si fa a comporre qualcosa che non sia in quella forma lì?*<sup>154</sup>

Vediamo come è riuscita a creare un suo lavoro coreografico ricercando e percorrendo i momenti principali. Come già spiegato nel precedente capitolo, negli anni Ottanta emergere come artisti significa attuare una sfida per far valere i propri prodotti creativi, affrontando il disagio culturale e organizzativo proprio di un'epoca e di una società. Essere danzatori contemporanei in Italia, implica una critica al sistema socio-culturale, svolta con la libera espressione artistica, svincolata da regole. In questo contesto, l'intento Di Raffaella è crearsi un percorso personale e autonomo che, nel 1987, intraprende con *Ssst.....*

La coreografia mostra l'originalità di un lavoro teso all'ascolto dell'esistenza umana, non decorativo, benché attento all'aspetto formale. *Ssst.....* è una lunga meditazione sulla fragilità e la qualità del corpo in scena con una danza essenziale di pochi e attenti gesti, aspetto costante del lavoro futuro dell'artista. Gli interpreti sono presenze che abitano uno spazio da cui non escono mai, quasi sospesi in leggere bolle che, gradualmente, cambiano forma al mutare del percorso, in continua trasformazione, esprimono la loro pura essenza/presenza. Sul programma di sala si comprende la scelta di non attenersi a un tema preciso che vincolerebbe troppo il processo di creazione, pertanto si legge:

Ho trovato un istante. Per il resto ho seguito una poetica istintiva ascoltando gli stimoli giunti durante la lavorazione: personalità dei danzatori, libri letti, momento della vita, cose che accadevano intorno. Il respiro più lungo era camminando, con le mani dietro la schiena e scorrendo lo spazio in un giardino sul mare sono comparsi becchi nell'aria, sassolini da buttar via, cerchi volanti e sentieri ancora vuoti e vuoti da rimanere<sup>155</sup>.

---

<sup>154</sup> A colloquio con Raffaella Giordano, Cortona, 10 dicembre 2014.

<sup>155</sup> Raffaella Giordano, *Ssst.....*, programma di sala, Rassegna Danza e Dintorni, Teatro di Porta Romana, Milano 13/4- 9/5/ 1988.

Anche se realizza un programma di sala, la Giordano non è troppo esplicita sulla performance che sta per offrire al pubblico. Come la Bausch, ritiene che tutto sia relativo, che non esistano giusto e sbagliato o interpretazioni assolute; perché una coreografia varia nelle diverse situazioni, in rapporti spaziali dove ognuno partecipa con una comunicazione invisibile, nascosta<sup>156</sup>.

Per la neo- coreografa italiana, *Ssst.....* è il primo lavoro, con cui cerca di realizzare i suoi ideali senza mediazione<sup>157</sup>: rimane fuori dalla scena e dirige gli interpreti. Il montaggio è interamente strutturato dalla Giordano che si avvale delle improvvisazioni degli interpreti, simile al processo di Pina Bausch. I sette danzatori, infatti, non narrano una storia; ma ristabiliscono un rapporto con gli elementi naturali<sup>158</sup> in una solitudine personale, in cui sono chiusi e da cui cercano di uscire. Lanciano messaggi e richiami, sembrano sondare il mondo terrestre e sottomarino, cercando di tessere fili di dialoghi silenziosi o sospirati. Gli interpreti si muovono simultaneamente a ogni impercettibile gesto o corrente d'aria, in uno spazio indefinito, un paesaggio di ombre; come stare su un'isola: un luogo aperto e concentrato, all'interno di un altro luogo concentrato che è il palco. Ci sono cinque piccole rocce con cui i danzatori interagiscono con costumi dai colori autunnali, mimetici, neutri, che rispondono anch'essi all'eliminazione di ornamenti. La coreografia è composta da movimenti impercettibili, apparentemente incompleti, iniziati da un danzatore e poi terminati dagli altri, in percorsi collettivi di piccoli gesti, di cui pian piano può variare la direzione<sup>159</sup>. L'essenzialità dei movimenti, della scenografia, dei vestiti, il fatto di voler esprimere qualcosa di molto profondo

---

<sup>156</sup> M. Guatterini (a cura di), *Incontro con i Sosta Palmizi e Fabrizio Monteverde*.

<sup>157</sup> Finora Raffaella Giordano ha sempre lavorato con l'aiuto di altre persone per la realizzazione di spettacoli: Carolyn Carlson, Pina Bausch, il Collettivo Sosta Palmizi, ecc... Ora vuole portare in scena le sue intenzioni magari indirizzando gli altri, secondo le sue idee.

<sup>158</sup> Terra, fuoco, acqua e aria.

<sup>159</sup> A. Senatore, *La danza d'autore*, Utet, Novara 2007, p. 127/129.

e farlo attraverso il gesto corporeo, ricordano ancora il lavoro di Pina Bausch. Ovviamente Raffaella Giordano rielabora tutti questi elementi secondo le sue idee e la sua personalità, ma è interessante notare quanto quella breve esperienza a Wuppertal l'abbia segnata e le abbia offerto spunti che, come si noterà anche più avanti, tiene sempre presente nelle sue creazioni. Anche<sup>160</sup> la sua ricerca coniuga arte e vita perché si basa su una pratica quotidiana che innesca domande su tutte le condizioni del vivere, definita “questionamento”<sup>161</sup>, e si realizza in una convivenza comunitaria durante i laboratori. Nel “questionarsi”, la coreografa lavora primariamente il corpo per risvegliarlo e restituirgli il suo potere rivelatore. Nel saggio *Un dono* ella stessa scrive:

Di natura aperta, il corpo intero respira la totalità del contesto in cui vive portando con sé il carico del suo vissuto. [...] Il corpo è un luogo di memoria, portatore di un “sentito” da ascoltare e da scoprire<sup>162</sup>.

Dunque il corpo costituisce l'unico “appoggio” sia nella vita sia nella danza, ed è nella pratica quotidiana che se ne possono riconoscere le caratteristiche fisiche ed emotive per acquisire quella consapevolezza tecnica e di immaginazione, che consente al danzatore di aderire a se stesso e alla propria verità, con fiducia e in ascolto. Quest'ultimo comporta il togliere, l'eliminare il superfluo per svelare l'invisibile, avendo come unica risorsa il porsi nel corpo e di fronte al vuoto che è da abitare, e non da riempire. È la predisposizione ad accogliere qualunque cosa, senza censure, perdendosi nell'ignoto in continui tentativi: è un riconoscere delle direzioni e tendere

---

<sup>160</sup> Come lo era per la Bausch.

<sup>161</sup> In particolare ci si pone domande sulla danza, su sé, con lo sguardo rivolto all'individuo, all'essere.

<sup>162</sup> R. Giordano, *Un dono*, in C. Muscelli (a cura di), *In cerca di danza. Riflessioni sulla danza moderna*, Costa & Nolan, Genova 1999, p. 120.

verso esse, aderendo al proprio sentire. Un'azione corporea risulta vera se tutte le parti in gioco sono motivate fisicamente, emotivamente e mentalmente; cercando di evitare pregiudizi e di superare il timore del giudizio altrui, cogliendo l'occasione di donarsi, di rischiare di mettere a nudo le debolezze, prima nello spazio intimo del laboratorio, poi in scena di fronte al pubblico. Così l'ipotesi di un progetto individuale si realizza in sintonia con il presente e nella relazione con gli altri, attuandosi in forma imprevedibile. Il processo di lavoro costituisce un momento di sperimentazione permanente per le persone che si presentano nei seminari, dove condividono finalità comuni e si riconoscono nella relazione diretta, corpo a corpo. In merito a questo, la coreografa italiana reputa il lavoro collettivo un momento di evoluzione artistica per tutti: non a caso considera gli allievi suoi maestri e nello scambio fra insegnante e discepolo riconosce un'ulteriore possibilità di ricerca e crescita reciproca. Ricorda molto le teorie di Grotowski che, in *Per un teatro povero*, parla di rinascita condivisa o doppia e identifica la trasmissione delle esperienze come il riconoscimento di limiti e possibilità, nella dialettica fra disciplina e libertà<sup>163</sup>.

Fra le opere di Raffaella, un esempio di creazione collettiva è *Quore-per un lavoro in divenire* (1999)<sup>164</sup>. Qui si assiste all'esplosione della materia corporea che, con l'aiuto creativo dei danzatori, sottopone il pubblico presente a un'azione di disvelamento del proprio essere e delle proprie paure, convocandolo a riconoscersi nello specchio umano di fronte a lui, tramite una colonna sonora pop che ripete parole e ritmi di una generazione in cerca di

---

<sup>163</sup> Senatore A., *La danza d'autore*, UTET, Novara 2007, pp. 83/84.

<sup>164</sup> Ricordiamo anche *...Et anima mea...* (1996) altra significativa coreografia di gruppo che, però, non viene presa in esame in questa tesi per evitare di svolgere un lavoro troppo biografico sulla coreografa. Infatti qui vengono trattate alcune delle coreografie di Raffaella Giordano che delineano i momenti più importanti dello sviluppo del suo lavoro e sulle quali si è trovato più materiale di studio.

autenticità, vita, espressione e rivolta. Interpretato da quattro artisti<sup>165</sup>, all'inizio, Raffaella accende un proiettore che, nella penombra, illumina la scena, facendo vedere una diapositiva con una figura alta e slanciata che tiene per mano un bambino. È un omaggio a colei che ha donato la vita, la madre, accompagnato dalla musica di Laurie Anderson sulle parole *The angel wants to go back to repair things that have been broken*<sup>166</sup>.

Sul palcoscenico è presente un tavolo di legno su cui sono collocati, in modo disordinato, alcuni oggetti: parrucche, vestiti, gioielli, scarpe. Questi sono maneggiati dai danzatori, intenti a provarsi le varie cose, ma intanto Aldo accende la luce fissa e mette a nudo tutte le azioni dei suoi compagni e, contemporaneamente, svelerà anche le reazioni del pubblico. Si osserva un quartetto che canta a squarciagola sulle note di *Oggi sono io*, successo del momento di Alex Britti, che consente loro di esprimere se stessi. Poi un assolo di Raffaella, tra riso e pianto, occhiali e parrucche, sfocia nel leitmotiv<sup>167</sup> di Madonna, *Frozen*, che esprime la superficialità comune a tantissime persone.

You only see what your eyes want to see  
How can life be what you want it to be  
You're frozen when your heart's not open<sup>168</sup>.

Situazione analoga la si riscontra nell'assolo di Piera: la si vede danzare dotata di giarrettiera, collana di perle e ventaglio nero, con l'obiettivo

---

<sup>165</sup> Oltre alla stessa Giordano, sono Doriana Crema, Piera Principe e Aldo Rendina: interpreti in scena, ma anche coautori dello spettacolo.

<sup>166</sup> Parole contenute nella canzone *The dream before* di Laurie Anderson.

<sup>167</sup> In musica si intende un motivo conduttore, ricorrente.

<sup>168</sup> Parole della canzone *Frozen* di Madonna, con cui la Giordano fa notare la mentalità in cui vive molta gente.

di provocare gli spettatori, cercando di notare in loro gli effetti della seduzione. A differenza sua, la coppia Doriana/Aldo rivela la condizione umana di un rapporto . Come accadeva in *Cafè Müller* di Pina Bausch, anche qui si evidenzia la caduta nel non senso dei gesti quotidiani della vita in due, a volte caratterizzata da violenze e indifferenza. Gli interpreti, annoiati, giocano con ciò che hanno a disposizione; così azioni precise e banali dello sfogliare un giornale o del bere un bicchiere d'acqua, si caricano di ironia, soprattutto perché in relazione al comportamento dei colleghi in scena, che guardano, ma sono indifferenti. L'intera opera è costruita con micropartiture di gesti semplici, dettagli e ossessioni che appartengono al nostro agire. Si vuole porre attenzione sul senso di essere al mondo, infatti *Quore* non è altro che il riflesso della società contemporanea, che la Giordano vive a pieno e ripropone qui in modo particolare: costruisce la performance sulle nostre debolezze e speranze, montata perfettamente con sapienza di tempi, spazi, umori, stupori e capacità di ridersi addosso. All'inizio, per il modo così diretto di svelare aspetti umani in cui tutti possono riconoscersi, il suo teatro ha spesso ricevuto critiche e pochi consensi. Per un fare arte quasi sconosciuto in Italia, talvolta alcuni spettatori abbandonavano la sala prima della fine della pièce. Raffaella Giordano e il suo team offrono il proprio corpo al pubblico, lasciandosi guardare così come sono, nella loro fragilità, bellezza o bruttezza, senza nascondersi dietro l'esibizione di abilità fuori ordinario<sup>169</sup>. Il corpo incarna il dolore di esposizione davanti a tutti e a questo proposito Raffaella scrive in *L'alterità*:

[...] è straordinario vedere e vivere la nostra fragilità in mezzo agli altri e in egual modo la nostra forza. Quanto possiamo avere paura di loro e di noi stessi! Ogni volta il microcosmo è lo specchio del macrocosmo. Quello che io vedo in voi è quello che riconosco in me,

---

<sup>169</sup> Pontremoli A., Veroli P. (a cura di), *Passi tracce percorsi. Scritti sulla danza italiana in omaggio a José Sasportes*, Aracne Editrice, Roma 2012, pp. 266/268, 270/272.

siamo molto più vicini di quello che crediamo, ne abbiamo paura e questa paura ci mette in posizione di difesa<sup>170</sup>.

Riconoscibile già dal titolo sgrammaticato, l'obiettivo di *Quore* è far saltare le categorie estetiche in favore di una sospensione del giudizio, dove non c'è niente di giusto o sbagliato, bello o brutto; dove coprirsi gli occhi per non guardare il corpo nudo di una donna<sup>171</sup>, o lasciare il teatro prima della fine dello spettacolo implica il non riconoscimento di una condizione esistenziale comune. Nella suddetta pièce, è presente la pratica quotidiana di non nascondersi a se stessi e agli altri, in una fiducia reciproca che, nel più classico degli esercizi di laboratorio consente di gettarsi tra le braccia del gruppo che ci sostiene. Un esempio è la sequenza che propone Aldo in tutù e braccia aperte a croce, sotto le quali Piera, sdraiata a terra, prende su di sé Raffaella, in un gesto d'amore. È importante questo passaggio: nell'affetto dell'altro si riconosce che nella condivisione delle cose è possibile costruire, insieme, un orientamento di vita e danza.

Nei corpi di *Quore*, si possono cogliere relazioni che spaziano dal distacco al contatto intimo, in una successione di energia che esplode e si placa in uno scambio continuo<sup>172</sup>.

Il corpo vive e funziona attraverso una rete di scambio dove ogni parte, se pur piccola, agisce e reagisce, comunicando qualcosa agli altri in un movimento continuo. Il movimento è la qualità di fondo della relazione e la sua energia rende possibile ogni attraversamento<sup>173</sup>.

---

<sup>170</sup> Giordano R., *L'alterità*, "Il castello di Elsinore": quadrimestrale di teatro, XVI, 47, 2003, p. 77.

<sup>171</sup> Raffaella Giordano ad un certo punto dello spettacolo è in scena con il seno scoperto.

<sup>172</sup> Pontremoli A., Veroli P. (a cura di), *Passi tracce percorsi. Scritti sulla danza italiana in omaggio a José Sasportes*, Aracne Editrice, Roma 2012, p. 269.

<sup>173</sup> Giordano R., *Un dono*, in C. Muscelli (a cura di), *In cerca di danza. Riflessioni sulla danza moderna*, Costa & Nolan, Genova 1999, p. 118.



Raffaella individua un grande lavoro nel riconoscere e tentare di liberarsi dalle abitudini motorie acquisite e dai blocchi emotivi per poter scoprire e svelare ciò che si è effettivamente. È riuscita a dare volto scenico a una ricerca sul corpo che esprime una quotidianità universale:

Mi interessa arrivare a un punto in cui si è nudi, disponibili a esporci allo sguardo dell'altro, lasciando spazio al presente, all'errore, al nulla. [...] Nella danza vedo continuamente gesti fasulli, movimenti grandi che si sviluppano da impulsi minimi e viceversa. Io sono radicale. La coreografia può essere geniale, ma se all'interno di essa non c'è l'uomo, che senso ha?<sup>174</sup>

È significativo che l'attenzione all'oggettività del gesto si sposi con la volontà di interrogarsi sull'umanità e sul mistero dell'esistenza. Assistere a *Quore* crea quasi imbarazzo: davanti agli spettatori, uomini e donne sono disposti a lasciarsi guardare senza appoggiarsi a un codice prestabilito, cercando di annullare la differenza tra il dietro le quinte e la scena. È come percepire la natura del sé senza veli e le imperfezioni dell'esistenza.

---

<sup>174</sup> Pedroni F., *Abitare il corpo. I molteplici percorsi di Sosta Palmizi*, "Artò", 12, autunno 2002, p. 47.



**Figura 14. Raffaella Giordano in *Quore* (1999).**

L'intenso lavoro di indagine su di sé, sull'esistenza, dove si incrociano temi di morte, amore, ricordi di infanzia, riflessioni e testimonianze dei danzatori coinvolti, è mostrato bene in *Senza Titolo* (2002) , dove si riflette anche sull'importanza della forma sostanziale del movimento:

La consapevolezza è uno stato. Quando parlo di forma sostanziale, intendo una forma abitata: io abito il corpo e in ogni istante della vita attraverso delle forme.<sup>175</sup>

È un interesse che riguarda la contingenza, poiché l'uomo è sempre in forma, qualunque cosa faccia: da qui si comprende cosa significhi gestire spazi e tempi, lasciar scorrere l'energia fino all'esaurimento della spinta, senza dare nulla per scontato. Questo è un discorso che investe anche la tecnica della danza più canonica: tante volte si assiste a spettacoli interpretati da corpi preparatissimi nei quali, però, si avverte una gestualità inconsapevole, coreografie con forme svuotate di ogni senso, dove l'energia data al movimento non combacia con lo spazio e il tempo occupato dal corpo che si muove. Il lavoro della Giordano è molto legato alla persona, al suo

---

<sup>175</sup> Ibidem.

essere corpo, manifestazione dell'essenza interiore e dell'esistente. Troppo spesso il danzatore contemporaneo si forma apprendendo quanti più aspetti tecnici possibili a discapito di un lavoro concentrato sulla qualità interiore della forma. A questo riguardo capisce che è importantissimo collaborare con persone che non abbiano grande preparazione fisica, ma piuttosto un forte coinvolgimento personale da esprimere con la danza. Urgenza di scavare nelle relazioni e nelle potenzialità dell'essere, apertura di spirito, umiltà e coraggio di abbattere le frontiere: queste sono le qualità fondamentali che, secondo lei, deve possedere un buon danzatore<sup>176</sup>.

Uno dei suoi assiomi è proprio la tendenza al minimo: con minimi mezzi dire tutto senza bisogno di raccontare, descrivere, facendo appello al subcosciente. Dai suoi colleghi si è distinta per questa gestualità minimale, silenziosa, tesa all'ascolto, come a far intendere che una danza sussurrata fosse l'unica possibilità di essere e di proporre il proprio sguardo sul mondo. È da qui che si genera un linguaggio che si tratteggia in fraseggi, volutamente incompiuti, in frammenti di discorso sull'uomo e sull'esistenza; come accade in *Senza Titolo* dove nessuna azione sembra mai arrivare a compimento, eppure la coreografia è interpretata da corpi che abitano la forma. Per rendere tutto questo la Giordano si serve di elementi di danza, teatro e altre arti e quanto più il loro intreccio è complicato, tanto la presenza dello stare in scena è essenziale per distinguere un lavoro di basso contenuto, da uno che lascia il segno. È una sapienza in cui umanità e tecnica si fondono, spezzando le barriere tra l'astrazione del segno<sup>177</sup> e l'essenzialità dei gesti comuni. È una qualità interpretativa e compositiva che significa aderenza all'azione e alla danza. Quanto appena affermato ricorda molto le teorie di Pina Bausch: anche lei ricercava la forma migliore per incastrare elementi provenienti da diversi

---

<sup>176</sup> Intervista a Raffaella Giordano, Roma, novembre 2014.

<sup>177</sup> Che è legata ai codici della danza.

ambiti artistici e spesso, anche lei, notava, in ballerini molto preparati tecnicamente, una carenza di coinvolgimento emotivo. Ecco perché il lavoro con non-danzatori cerca quell'essere che è insito nel corpo anche quando si attraversa una precisa forma nel movimento. Importante è lasciare che il corpo reagisca a se stesso, alle spinte scaturite da un'aderenza all'essere presenti soprattutto con l'anima e, rispondendo a questi stimoli, è disponibile perché vuoto e di conseguenza genera una forma.

È interessante capire e vedere come Raffaella Giordano pratica questo concetto e abita il vuoto in *Fiordalisi*, danzato per la prima volta nel 1995 e recentemente<sup>178</sup> riportato in scena al Romaeuropa festival. Sessanta minuti intensi e irriferribili a qualunque canone tradizionale e stereotipo contemporaneo: la rappresentazione è una visione immersa in un flusso ininterrotto di energia, dove il corpo è interiorità ed esteriorità.

Ho visto lo spettacolo direttamente in teatro: entrata in sala l'attenzione mi è caduta subito sul palcoscenico a fondo scuro dove al centro, seduta su una sedia, c'era la danzatrice/coreografa, vestita con gonna lunga e maglia a collo alto, entrambe nere. È un esordio insolito per una performance che, tradizionalmente, è svelata dall'apertura del sipario solo dopo che il pubblico ha preso posto. Quella presenza fissa lì mentre gli spettatori si sistemano tra chiacchiere e rumori di passi, sedie e scatti fotografici, colpisce molto. È a testa bassa, come in cerca di una forte concentrazione, ma contemporaneamente sembra aspettare il momento opportuno per svelarsi agli altri. Improvvisamente in platea cala il silenzio, l'atmosfera si fa magica e nessuno stacca gli occhi da quella figura immobile, in attesa di accogliere quanto esprime con il corpo. Nel momento di immobilità Raffaella ascolta il silenzio che le offre la possibilità di abitare il vuoto, accoglierlo e avanzare il terreno sconosciuto dell'esistenza: raccoglie, così, vari stimoli che daranno

---

<sup>178</sup> 9 novembre 2014.

vita alla coreografia. Vedo e sento l'artista vicinissima a me e inizialmente l'unico movimento percepibile è lo sbattere delle ciglia: gesto minimale, ma fortemente intenso, tale da essere notato anche dalle file in fondo. Il suo corpo si muove con calma anche quando si alza dalla sedia e compie piccoli passetti per avvicinarsi alla platea e incontrare lo sguardo delle persone per porsi in stretta relazione con loro, come se stessero conversando su un divano. La scena scarna, illuminata da una lampadina, è il luogo in cui si animano frammenti di memoria. Procedendo, l'immobilità iniziale si trasforma in immagini quasi angosciose di un corpo alla ricerca di un'identità. Poche parole recitate, voci infantili, rumore di spari e sciabordio d'acqua, sono gli elementi dai quali lo spettatore può immaginare un qualcosa: è sulle sensazioni visive ed emotive che la Giordano struttura il suo assolo, lasciando volutamente vuoti espressivi e cose non dette. Bruno de' Franceschi, compositore del collage musicale dell'opera, scrive:

In *Fiordalisi*, una donna in attesa, piena di propria quotidianità, racconta una non storia, partendo dallo sfondamento di quel luogo di menzogna che è il palcoscenico, creando altro da sé, spazio nuovo e attonito, dove è svelata e denudata l'attenzione protetta dello spettatore; luci di servizio in palcoscenico, qualche timida gelatina colorata tenta di resistere in centro allo spazio vuoto ma non desolato. Non vi è nessuna desolazione, solo coscienza e coraggio della propria condizione; tutto si chiude con i segni di un inizio, come un fiore in via di estinzione poco dopo essere nato, un film della memoria e del "qui ed ora", irripetibile ma che ancora si farà vedere.<sup>179</sup>

Il titolo rimanda alla mente il fiore che cresce e ravviva i campi con le spighe di grano, ma l'aspetto della protagonista in scena non rievoca affatto quest'immagine. L'attinenza con il fiore è da cercare nel percorso di vita che la donna fa: sboccia<sup>180</sup>, affronta momenti tristi e felici, ricorda gioie e dolori

---

<sup>179</sup> *Fiordalisi*, in [www.sostapalmizi.it](http://www.sostapalmizi.it)

<sup>180</sup> Si intende la nascita.

d'infanzia, appassisce (chissà per quale motivo), per poi riprendersi e risbocciare. Non è altro che un delineare la propria condizione e nel corso del viaggio sensazioni e sentimenti iniziali si estinguono per dar spazio a nuovi impulsi che li sovrastano, generando altri gesti corporei. Per rendere le varie fasi della condizione in cui si vive, la danzatrice alterna piccoli spostamenti, in piedi o a terra, con la massima tensione delle articolazioni, come a voler infrangere limiti invisibili. A volte si appoggia con equilibrio instabile sulla sedia, o compone figure con aste di legno, come se compiesse un rito misterioso. Nel finale si giunge ancora a un altro momento d'immobilità: Raffaella davanti a una lampadina accesa, introduce l'abbandono degli abiti scuri e una danza più sciolta. Rimasta in canottiera e mutande bianche, aspetto da *Tanztheater* bauschiano, si muove sotto una nuova luce, con la pelle chiara che risalta in quell'ambiente cupo. Per qualche ragione interiore ricomincia la sua danza della vita.

L'attenzione è focalizzata sull'incapacità odierna di relazionarsi in forme primitive<sup>181</sup> e sulla nostra difficoltà di intrecciare fili di memoria e tradizione, scaturiti dall'ascolto delle sensazioni personali. Questo flusso di coscienza innesca la capacità di raccontare se stessi senza ricorrere al discorso tradizionale<sup>182</sup>. Danio Manfredini, collaboratore alla drammaturgia di *Fiordalisi*, fra movimenti, spari e voce che chiama un padre, immagina l'avvento delle nuove generazioni e l'angoscia delle madri che si riversa in un conflitto interiore, costituito da inquietudini che caratterizzano la vita e il ricordo dell'infanzia: momento in cui si agisce più spontaneamente e istintivamente, nella consapevolezza che tutto sia possibile. C'è la volontà di condividere questa condizione umana con lo spettatore, infatti il lavoro è conforme al periodo in cui si attua: *Fiordalisi* è riproposto oggi dopo

---

<sup>181</sup> tramite il linguaggio corporeo

<sup>182</sup> Si intende il modo di esprimersi attraverso le parole.

vent'anni, ma oggi la Giordano ha un corpo diverso che trasmette altre sensazioni, appartenenti a nuove esperienze. Non è da escludere che ci sia anche un pubblico diverso: in platea con me sono presenti sia le nuove generazioni, che vivono nella società attuale, sia persone più grandi, che vent'anni fa erano le nuove generazioni e oggi vivono in un differente periodo storico; pertanto sicuramente c'è da aspettarsi svariate interpretazioni e reazioni in relazione ai vissuti di chi assiste. Riguardo la performance, Raffaella Giordano testimonia che ridanzare nel tempo la medesima scrittura coreografica, le restituisce anche la stessa intensità. In vent'anni ha vissuto momenti in cui ha sentito passaggi importanti e riconosciuto l'inevitabile: da qui si è affidata al presente, attraversando in prima persona la scrittura e l'universo generato nella creazione, in adesione al suo vissuto, alla sua età. Continua affermando che oggi, crede di abitare quell'universo in modo più maturo, con una consapevolezza che le permette di aderire meglio alle intenzioni di quel lavoro: come presupposto in precedenza, si tratta di aver accumulato maggiori esperienze che rendono gesti e movimenti più carichi di sensazioni provate<sup>183</sup>.

---

<sup>183</sup> Intervista a Raffaella Giordano, Roma, novembre 2014.



**Figura 15. Raffaella Giordano in *Fiordalisi*, Romaeuropa festival, 9 novembre 2014.**

È rivelato un esserci che si offre allo sguardo dello spettatore, conducendolo in zone poco frequentate, dove l'emozione è strumento di conoscenza perché sposta l'uomo dalle proprie certezze, predisponendolo a fare esperienza di qualcosa che non riconosce. Qualcosa che ci appartiene e ci rende più umani, proprio perché non si riduce a un sistema di significati prestabiliti. Si può cogliere l'intento di invitare tutti i presenti in teatro a prendere consapevolezza della potenza del corpo e capire quanto si può interagire con i movimenti. È ribadita l'importanza del corpo: crocevia di forze, punto di connessioni, figlio di spirito e materia, rivelatore di poteri forti che coinvolgono il nostro esserci e poi il non esserci più. Il corpo aiuta a ricordare e, posto in danza, trasmette valori umani, è una voce spirituale, filosofica, sociale e politica: è una rivoluzione possibile. In quest'opera c'è il



racconto di un dolore attraverso silenzi e gesti, spesso più eloquenti delle parole. E appunto, la scelta di raccontarsi mediante il corpo indica, in primis, una passione e un amore per un linguaggio, quello della danza, che significa corpo e persona. Raffaella ha sempre amato la danza: con essa poteva esprimere ciò che non si poteva dire in nessun altro modo, che non vedeva muoversi in nessun altro territorio; perché la danza trasmette una dimensione che parla della vita con un linguaggio autonomo, con cui l'anima trova il suo senso e un modo di esprimere il rapporto con l'esistenza<sup>184</sup>. Quanto appena enunciato fa ricordare il celebre aforisma di Pina Bausch: *Certe cose si possono dire con le parole, altre con i movimenti, ma ci sono momenti in cui si rimane senza parole, completamente perduti e disorientati, non si sa più che cosa fare. A questo punto comincia la danza.*

Dopo circa vent'anni di messa in scena, *Fiordalisi* continua a essere molto apprezzato e al riguardo la stessa Giordano confessa:

Gli applausi mi sorprendono sempre. Mi chiedo che cosa può ricevere il pubblico, dato che anche per me la comprensione è un risultato. Prima si genera e poi si ascolta<sup>185</sup>.

È bene notare che queste parole sottolineano quanto la scena sia per l'artista, prima che per lo spettatore, il luogo dove fare sempre un'esperienza nuova, piuttosto che impossessarsi di un evento al fine di mediarlo. Dunque per l'interprete, le repliche di una stessa performance non sono altro che inediti momenti di esplorazione, sempre diversi, pur danzando la stessa coreografia.

Dall'indagine attuata nel lavoro della Giordano, prendendo in considerazione alcune delle sue più illustri coreografie, si è compresa la

---

<sup>184</sup> Ivi.

<sup>185</sup> Raffaella Giordano, *Fiordalisi*, programma di sala del Romaeuropa festival, 9 novembre 2014.

ricerca di una verità, sia nel momento dell'esecuzione in scena, sia nella fase creativa; la quale non risponde a un'idea mentale o formale preesistente, ma all'ascolto del corpo-persona nel presente, che accoglie ciò che si manifesta, non essendo guidato dalla volontà rappresentativa. L'interesse al ritrovamento di una verità nel gesto ha portato il suo lavoro a una sorta di azzeramento del movimento, più facilmente riconoscibile come "danza". C'è chi afferma che la Giordano è stata una precorritrice della "non danza": ossia quella tendenza portata avanti, in seguito, da danzatori e coreografi che, andando alle radici del movimento, ripartono da zero, da un'immobilità del corpo, mettendo in discussione l'estetica dello spettacolo. La coreografa italiana ha ragionato su questo tema e mi ha fornito le sue personali deduzioni. Dal momento che il corpo in movimento agisce in contatto con una dimensione che parla di qualcosa trasmissibile solo in quel modo, è giunta alla conclusione che, forse, si parla di "non danza" quando all'interno di certa danza non si riconoscono più determinati codici. Di conseguenza, abbandonate le codifiche classiche, è anche vero che il paradigma si sposta continuamente, facendo perdere l'orientamento. Comunque sia la danza in sé nasce e vive senza una storia e questo non significa che non possa essere narrativa, che non possa accendere tematiche, questioni..... La cosa che denuncia Raffaella è quando, negli spettacoli, il pretesto è una storia dove la danza diventa descrittiva: secondo lei, questo non deve assolutamente accadere poiché va a snaturare la potenza prima del gesto. Dopodiché è anche vero che parla sempre, forse ci sono delle dominanti che raccontano certe cose in certe situazioni ed è vero che i colori, la densità, sono portatrici di determinate tematiche. Ogni spettacolo di Raffaella mette a fuoco certi interstizi della vita, quindi sicuramente in ogni opera, ci sono delle linee tematiche accalappiate dentro la rete della scrittura in cui è chiamato in causa l'essere, pertanto riguarda tutti molto da vicino<sup>186</sup>.

---

<sup>186</sup> A colloquio con Raffaella Giordano, Cortona, 10 dicembre 2014.

Consapevole che non ci sia nulla di certo da dare per scontato, il tema di indagine è l'esistenza con tutti i quesiti che ingloba. Di periodo in periodo, di creazione in creazione, emergono aspetti in quel momento più urgenti, al di là di una precisa volontà iniziale. Soprattutto negli assoli (lo si è avvertito in *Fiordalisi*) c'è questa concentrazione dello STARE, ESISTERE, che si fa più forte, ma rimane sempre la percezione che ci possono essere anche altri (pubblico/colleghi). Essere soli sul palco è come essere autonomi nella vita e contemporaneamente in una solitudine che si fa anche attraverso gli altri. Si vuole indicare la presenza come un fatto attivo dell'essere: essere presenti a se stessi e agli altri, appunto.

Bisogna dire che la direzione su cui operare scelta da Raffaella è abbastanza rischiosa: prevede una totale apertura, difficile e poco stabile, benché priva di appoggi, in cui l'elemento sempre presente è il corpo. È l'unica materia che siamo certi di avere, nonostante comprenda un lato misterioso che può farsi drammaturgia. Chiama molto i sensi, la memoria, l'emozione, l'interiorità e qui ognuno può leggere la sua storia o gli elementi convocati nello spettacolo; perché racchiude in sé tutto ciò che ci permette di esistere. Purtroppo la maggior parte delle persone non conosce il proprio corpo, quello di cui è capace, e non recepisce a fondo i segnali che in ogni istante trasmette. L'enorme grandezza è nell'aver reso possibile arrivare coreograficamente a una forma ripetibile, abitando il vuoto nel presente e con l'attenzione costante all'ascolto: il movimento è continuamente nutrito per mezzo di una disponibilità all'accoglienza, affine a quella che lo ha creato e fissato. La Giordano vuole stare in una determinata azione e non appoggiarsi su ciò che vuole dire; e l'azione richiama al movimento concreto del quotidiano, quindi si riferisce a gesti che non sono vuota decorazione. Stabilita un'azione, l'obiettivo è non privarla dell'intensità che la rende vera. In altre parole, prima bisogna essere consapevoli dell'azione nel corpo poi,

determinata la sequenza, il danzatore continua a restare in ascolto, pronto a cogliere ciò che di nuovo e diverso accade, pur rispettando comunque la struttura fissata. Raffaella è interessata a lavorare nei luoghi d'ombra dell'essere umano, nella parte più misteriosa dove è facile perdersi e dove si manifesta uno spazio molto sensibile. È consapevole di toccare zone sofisticate e meno dirette alla comprensione degli altri, usando come veicolo di esplorazione il corpo, perché l'essere umano ha moltissime potenzialità inespresse che utilizza solo in piccola parte. Per questa posizione ritengo la Giordano simile alla sua maestra Pina Bausch: noto che entrambe si impegnano a indagare l'ignoto nelle persone, consapevoli che certe scoperte di sé potrebbero anche impressionare. Inoltre trovo, anche, molto attinenti le tesi del filosofo Merleau-Ponty<sup>187</sup> secondo cui il corpo, in quanto soggetto e io, è la nostra apertura verso l'esterno. È dotato di una tensione che lo proietta nel mondo, conferendogli un senso. Significa aprirsi come corpo-soggetto, uscire fuori di sé, percepire altro per ricreare e ricostruire il mondo. Ovviamente ogni scoperta e sensazione può provocare una crisi, poiché davanti a una nuova forza il corpo-soggetto si sente turbato e spaesato. Questo status nascenti del senso, nutrito dall'esperienza sensoriale, si oppone al movimento riflessivo della coscienza e a ogni desiderio di porre un limite fra il sapere astratto della mente e quello concreto del corpo. Dunque l'unità del soggetto/persona è scaturita dall'esperienza del corpo vivente, quindi Merleau-Ponty sostiene pienamente che la percezione naturale si effettua con tutto il nostro corpo e sfocia in un mondo inter sensoriale. Le sensazioni sono unite grazie ai movimenti reali e virtuali, che si caratterizzano come una forza percettiva unificante, che accoglie ogni sentito nella globalità delle cose. Di conseguenza, sciogliendo momentaneamente l'opacità del mondo, il

---

<sup>187</sup> Filosofo francese (1908/1961).

movimento riesce a rendere visibile l'invisibile<sup>188</sup>: aspetto importante nelle sperimentazioni di Raffaella Giordano.

Attualmente sono presenti lavori simili di teatrodanza, nonostante la situazione italiana, dagli anni Ottanta ad oggi, non sia migliorata: la danza contemporanea continua ad avere problemi nella formazione, produzione, distribuzione e nell'attenzione da parte delle istituzioni. Mancano la qualità e l'adeguatezza delle strutture e delle politiche culturali che dovrebbero sostenerla: nell'odierno contesto storico-sociale, urge nobilitare risorse che sopperiscano all'assenza di finanziamenti da parte delle istituzioni, per tutelare le nuove generazioni di artisti, ma anche il patrimonio culturale nazionale. Nonostante ciò c'è chi si accinge a lavorare all'interno di zone più delicate riguardanti il silenzio, l'ascolto, la percezione, la presenza. La cosa negativa è che spesso quando qualcuno richiama un'attenzione più sensibile e meno spettacolare, accade che più sensibile indica il meno spettacolare, purtroppo, e di conseguenza si pongono dei problemi al mercato e a chi è responsabile di mercanteggiare. Secondo la Giordano ci sono difficoltà più in questi due fattori che per il pubblico in sé, perché questo, se è ben accompagnato, è ben istruito: anche il pubblico ha bisogno di un percorso e ci dovrebbero essere delle persone preposte a fare questo. Non serve solo andare dritti a una questione di numeri, di profitto, di successi, di riuscite: argomento molto esteso e a tutti i livelli. Pertanto non c'è neanche molta differenza fra passato e presente: il problema che c'era ieri c'è oggi e quello che c'è oggi c'era anche ieri; ma è pur vero che oggi come ieri, è sempre una minoranza che lavora in ambiti di maggiore sensibilità o con una preoccupazione minore rispetto a un'immediata riuscita della lettura delle cose. Contemporaneamente certi argomenti, che prima erano tabù, adesso non lo sono più: una volta si parlava meno di presenza, di percezione, di vuoto;

---

<sup>188</sup> Di Bernardi V., *Cosa può la danza, saggio sul corpo*, Bulzoni, Roma 2012, pp.43/49.

sono argomenti che iniziano a essere trattati maggiormente. E ancora l'interdipendenza, la questione della dinamica relazionale, dove i corpi sono uno e tutti; la commistione di età diverse dove il gruppo dovrebbe avere una forza nuova, la comunità. E questioni importanti sono le dimensioni di spazio e tempo, per Raffaella, tremendamente collegate: infatti il teatro, ossia la scatola scenica<sup>189</sup>, è un luogo che convoca profondamente l'accensione di queste due dimensioni che fanno parte di noi e della nostra vita. La sensazione è essere attraversati da ciò che non si vede, anche se intorno all'artista, nel non visibile, si muovono molte cose: è uno spazio di apertura grande, in tante direzioni.

Fra i vari problemi, Raffaella Giordano rileva gravissimo il fatto che l'artista, nel nostro Paese, non venga considerato un lavoratore, ma soltanto una persona stravagante, che vuole imporre le sue convinzioni. Con questa riflessione sono pienamente d'accordo: troppo spesso noto che, anche fra i giovani, molti sono incapaci di comprendere l'arte, reputando i performer privi di studi dignitosi e il loro lavoro solo divertimento. Raffaella, avendo affrontato da vicino tutto questo, ha anche cercato, per quanto possibile, di migliorare le condizioni: insieme al suo collega Giorgio Rossi, ha il merito di aver tenuto in vita la Sosta Palmizi<sup>190</sup>. Funziona da compagnia di produzione per tutte le creazioni di Giordano e Rossi, per lavori firmati da altri artisti e lavori indipendenti in cui hanno modo di formarsi molti giovani danzatori. Nell'incerto panorama italiano di luoghi e spazi di formazione per la danza contemporanea, l'Associazione Sosta Palmizi è portavoce di un pensiero sul corpo, secondo cui studio e creazione sono ambiti correlati. Nella coreografia si inseriscono concetti derivanti dall'interiorità e si ammettono elementi più teatrali e/o appartenenti al nostro quotidiano (come quei vestiti poco

---

<sup>189</sup> Dove avviene la rappresentazione.

<sup>190</sup> Trasformata nel 1990 in associazione con sede prima a Torino, poi a Cortona (1994), la Sosta Palmizi non ha mai smesso di essere una realtà di riferimento per la danza italiana.

estetizzanti che utilizzava Pina Bausch) di modo che l'Arte sia vicina alla vita e al suo divenire<sup>191</sup>.

Raffaella è anche una dei fondatori della rassegna *Invito di Sosta* che, fin dal suo esordio, ha avuto l'intento di dare ai giovani emergenti l'opportunità di presentare i propri lavori e, andando avanti, ha ospitato anche compagnie più affermate. Tramite questa iniziativa si è creata la possibilità di dare nuovi stimoli e far conoscere al pubblico le scritture della danza d'autore: linguaggio poco compreso, ma di alto livello<sup>192</sup>.

È stato interessante approfondire un'artista che realizza le sue idee in tempi moderni: attraverso il suo lavoro, sembra incitare gli spettatori a ricercare il nuovo, qualcosa che si trascura, per contribuire a una speranza di miglioramento. Credo che la danza contemporanea italiana sia un ambito in cui i giovani artisti e coreografi potrebbero esprimere i loro più svariati concetti di danza, ma la precarietà del sistema in cui è inserita non contribuisce ai suoi sviluppi. L'Italia, per evolvere e arginare una crisi che continua a colpire diversi ambiti (storia, politica, economia, società, cultura, identità, morale, ecc...), deve essere parte attiva del cambiamento, fornire una progettualità di crescita e incoraggiare il nuovo. Sono punti su cui già trent'anni<sup>193</sup> fa Raffaella Giordano e i suoi colleghi hanno iniziato il loro tentativo di cambiamento, emergendo come nuova generazione di artisti e innovatori. La loro esperienza insegna molto : amore per l'arte, grande forza di volontà, determinazione e coraggio dovrebbero essere i requisiti base racchiusi nei giovanissimi danzatori e coreografi per affermarsi mediante la propria arte, in un momento storico difficile, così come è riuscita Raffaella Giordano e così come continua a trasmettere con il suo Teatrodanza.

---

<sup>191</sup> A colloquio con Raffaella Giordano, Cortona, 10 dicembre 2014.

<sup>192</sup> Tanti altri laboratori sono svolti, di anno in anno da Raffaella Giordano: recentemente si sono svolti i seminari *Esserci\_ il corpo nello spazio* (novembre 2014, Lucca) ,*Orizzonti. Dal miraggio alla visione* (novembre 2014, Mondaino) e *La relazione* (ottobre 2014, Padova), solo per citarne alcuni.

<sup>193</sup> Individualmente continuano ancora oggi a lottare contro le difficoltà per realizzare la loro arte.

## APPENDICE

A COLLOQUIO CON RAFFAELLA GIORDANO

Cortona, 10 dicembre 2014

**Recentemente ho visto lo spettacolo *Fiordalisi* al Romaeuropa festival. Poiché è una coreografia composta nel 1995, che effetto le ha fatto riproporla in un diverso periodo storico, con un corpo cambiato e con maggiore esperienza di vita?**

La scrittura è rimasta esattamente la stessa, è un'esperienza che mi restituisce nel tempo la stessa intensità e che rimane fedele al lavoro, nel corso di questi venti anni, ci sono stati momenti in cui ho sentito dei passaggi importanti in cui ho riconosciuto l'inevitabile; potermi affidare al presente e lasciare che quella figura femminile attraversasse la scrittura e l'universo generato nel processo di creazione, in adesione al suo vissuto, alla sua età. Paradossalmente credo di abitare quell'universo in modo più maturo oggi, con una consapevolezza che mi permette di aderire al tema impigliato nella rete di quel lavoro e questo, accade in modo naturale non è una interpretazione, ma una esperienza.

**Nonostante sia la stessa performance di circa vent'anni fa, è però caratterizzata da nuove sensazioni che producono gesti e movimenti?**

Questo sicuramente: però nuovi stimoli che generano movimenti ci sono anche fra una replica e l'altra, anche se oggi danzo in un luogo e domani in un altro. Le sensazioni cambiano sempre.

Poi nelle critiche, ogni tanto, leggo che c'è nel mio lavoro un aspetto di astrazione....



**È vero l'ho letto anch'io e, in realtà, c'è anche chi l'ha reputata la precorritrice della *non danza*, è corretta questa affermazione, ci si ritrova?**

Allora il gesto, la danza, l'espressione del movimento, il corpo che si muove agisce in contatto con una dimensione che parla di qualcosa che solo in quel modo si può dire. Da qui forse quando si parla di non danza è perché all'interno di certa danza non si riconoscono più certi codici, però è anche vero che il susseguirsi degli eventi, una volta abbandonate certe codifiche classiche, il paradigma si sposta continuamente ed è quello che fa un po' perdere l'orientamento. Poi noi la danza l'abbiamo seguita in maniera spezzettata, si conosce poco, non si sa bene cosa è successo; ogni Paese catalizza delle forme che rispecchiano i suoi momenti storici, le famiglie da cui provengono, perché è una trasmissione cinetico- esperenziale, orale, non è qualcosa che si trascrive, quindi questo complica ancora di più la faccenda. Ora, il teatro racconta una storia e fa lo stesso anche la danza, ma questo è un retaggio del mettere un quadro e quindi una storia di riferimento: oserei dire che sono sempre dei pretesti, in linea di massima. Però la danza in sé nasce e vive senza una storia e questo non significa che non possa essere narrativa, che non possa accendere tematiche, questioni.....

**Può non esserci una storia precisa, ma possono generarsi diverse storie secondo l'interpretazione di chi guarda e di chi danza**

Certo! Assolutamente! La questione è che tante volte negli spettacoli il pretesto è una storia dove la danza diventa descrittiva

**E tutti devono vedere per forza quello**

Si, ma la danza non deve essere descrittiva, perché poi diventa un'altra cosa. È un po' mimica, un po' descrittiva, è qualcosa che secondo me, invece, snatura la potenza prima del gesto. Dopodiché è anche vero che parla sempre, forse ci sono delle dominanti che raccontano certe cose, in certe situazioni e

premessò ciò che abbiamo detto, è vero che i colori, la densità, sono portatrici di determinate tematiche. *Fiordalisi* ha una tematica che non è quella di un divertimento, o di una follia, o del gioco; ogni mio spettacolo mette a fuoco certi interstizi della vita, quindi sicuramente, poi, in ogni opera, ci sono delle linee tematiche accalappiate dentro la rete della scrittura.

Certo è che il corpo tocca ed è anche complessa la lettura, perché parla proprio di noi, del nostro mistero, perché, lì dove io ho un passaggio con uno strumento: nella pittura c'è la tela, ci sono i colori; nella musica gli strumenti, (che poi la musica io la ascolto con le orecchie però è lo strumento che mi dà il suono), in teatro c'è la storia; qui è chiamato in causa l'essere e ci riguarda profondamente

### **Da vicino proprio**

E ci balestra anche molto, perché noi abbiamo bisogno di un'oriente che ci metta un po' in sicurezza nella nostra vita e, secondo me, questa è un'altra potenza della danza che può aprire delle porte e farci entrare all'interno di certe dimensioni che non riusciamo a verbalizzare, in nessun modo, e che possono essere anche molto spaventevoli e lì si perdono i connotati: giusto, sbagliato, il buono, il cattivo, sta facendo questo o quell'altro?, sogno o son desto? Mentre sto guardando: sento questo, cosa vorrà dire? Mi apre anche la domanda: sto interpretando bene o sto interpretando male?

### **È vero, mi è successo**

Ora però, se ci pensi bene, noi continuamente nella vita siamo di fronte a questo, viviamo questa condizione

### **Si si, le scelte davanti a cui spesso ci troviamo**

È molto toccante ed è per questo che certe espressioni, in certi momenti storici, quando hanno spostato i paradigmi in maniera un po' forte, hanno creato dei subbugli pazzeschi:, come quando l'arte in generale ha rotto determinate certezze (es: siamo in questa forma, questo è quella figura) e ogni

volta che si ha uno spostamento forte, c'è anche un sentimento di smarrimento, di terrore, dove uno si può arrabbiare, ci sono anche delle espressioni di violenza..... cioè Pina Bausch riceveva, in una certa epoca, delle telefonate di minaccia a casa sua, come è possibile che una certa rappresentazione possa creare una simile reazione?

### **È perché va a toccare tutti veramente**

Esatto! E quindi capisco che è complesso: l'essere in sé contiene una complessità che non è così evidente da fuori, la sua espressione, un po' decontestualizzata dalla comprensione logica, può metterci in discussione e lo trovo molto bello; quindi è chiaro che è una disponibilità d'animo: è come ricevere un tramonto, però il tramonto è sempre lì, sappiamo che la terra in qualche modo gira, ricompare

### **Va bene, quello è il ciclo che fa, quindi ce lo aspettiamo**

Ce lo aspettiamo. Insomma voglio dire: tutto quello che la danza provoca è meravigliosamente stupendo e ci riguarda profondamente, ma ognuno è anche un po' chiamato a leggere prendendosi la responsabilità della sua lettura. Poi ci sono anche delle cose che sono più oggettivabili, appunto: se guardiamo *Fiordalisi* tutto è nero, che poi non per forza perché tutto è oscuro bisogna vedere tutto in negativo

### **Assolutamente no**

Sicuramente c'è una certa profondità, un certo entrare dentro, anche un voler togliere per far emergere qualcosa che sennò più difficilmente potrebbe emergere, quindi meno distrazioni possibili: queste sono delle cose che potrebbero essere un po' oggettivabili per tutti, poi da lì a là che tipo di cammino fa questa donna all'interno di questa scrittura.... Certo che se mentre tiro la sedia, uno si chiede cosa vuol dire, lì siamo rovinati.....

e però ancora succede: quando io nelle critiche vedo scrivere *non è un lavoro narrativo* mi sorprende

**Ma in parecchi lo ammettono, l'ho letta anche io questa cosa**

Ma da quando in qua la danza è davvero narrativa?!? C'è io non mi sono mai accorta che la danza fosse narrativa

**Anche perché io notavo fra il pubblico che c'erano persone della mia età, ma anche persone più grandi e che quindi ognuno vedeva questa donna con i propri occhi, pertanto la narratività non ci poteva essere e infatti mi chiedevo: cosa avranno interpretato gli altri? Appunto, in *Fiordalisi*, non ci può essere una storia unica, e anzi, volevo chiederle una curiosità: la scelta di iniziare a scena aperta è una caratteristica anche degli altri spettacoli, oppure è un aspetto solo di *Fiordalisi*? Cioè io l'ho interpretata a modo mio, ma volevo sapere da quali sensazioni era stata dettata. Io, entrata in teatro, ho subito recato il mio sguardo sulla scena e mi sono sentita quasi in dovere di chiamare il silenzio, di far smettere le chiacchiere di ognuno perché stava per cominciare lo spettacolo. E lei (riferendomi alla Giordano) lì seduta sulla sedia, fissa, sembrava che aspettasse il momento opportuno per rivelarsi. E infatti a un certo punto, fra i vari rumori del pubblico, c'è stato il silenzio in cui lei continuava a concentrarsi, secondo me, secondo la mia interpretazione. Poco dopo riuscivo a notare solo lo sbattere delle ciglia, gesto minimale, ma percettibilissimo per quanto era intenso, se lo ha fatto, o l'ho visto solo io?**

Effettivamente era l'unico movimento, il movimento più evidente.

**Mi sono fissata molto su di lei, ma ci sono altre ragioni di questa scelta?**

Quello che hai percepito tu è assolutamente opportuno, è una lettura che mi risuona. Allora anche lì non è mai una lettura sola, sono un po' uno strato di cose.... Non in tutti i lavori, ma una tensione che è appartenuta a tutto il discorso è sempre stata quella di levigare un po' lo spazio dell'illusione e della finzione: il teatro è comunque un gioco, quindi in qualche modo c'è un

grado di finzione, ma non addentriamoci in questo discorso che sarebbe troppo lungo. Siccome il fuoco è sempre stato sulla condizione umana, che in questo caso si esprime attraverso questa forma poetica e c'è anche il tentativo di avvicinare questa cosa: non stiamo nella stessa posizione, io ho una responsabilità maggiore perché andrò a “raccontare”, andrò ad “abitare”, mi assumo questa responsabilità, però mi piace che il punto di partenza sia da una posizione di vicinanza

**E infatti avevo anche pensato che potesse essere un modo per abbattere, o comunque diminuire quel distacco che, di solito, ha l'artista verso gli spettatori**

Si esatto!

**La sentivo molto vicina, sembrava che mi stesse parlando così come adesso, seduta di fronte a me. Quindi pensavo che se l'intenzione era veramente di abbattere queste barriere, ci è pienamente riuscita, però non escludevo che potevano esserci altre motivazioni.**

No, quella che hai detto tu c'è, è una delle motivazioni: infatti in un altro assolo entro con il pubblico, poi mi siedo con il pubblico e una volta che siamo tutti seduti, mi alzo e vado sulla scena: quindi ancora un'altra declinazione che fa un po' parte di questo posizionarsi. E questo è un fatto.

Anche il tenere un po' la luce accesa fra il pubblico; cosa che alla rappresentazione di Roma non sono riuscita a fare: era molto bassa, ma se la alzavo disturbava, perché non c'erano tante possibilità al Piccolo Eliseo. Però c'è sempre un po' di luce anche nel pubblico, il non avere questa barriera di buio che, anche a me, non fa percepire bene il contorno dei corpi, aspetto importante in *Fiordalisi*. E questo è un altro fatto. Poi creare il silenzio, lo spazio del silenzio e quindi un'attenzione alla ricettività espansa il più possibile, e fare questa esperienza insieme: dal brusio, dal cicaleccio, dal buongiorno e buonasera, dalla quotidianità; poter percepire insieme, con più

attenzione, questo trapasso. Infatti l'inizio è decretato solo dal silenzio che cala e non perché parte la musica, o si abbassa la luce e io faccio qualcosa di eclatante. E per me quello è anche un momento preziosissimo ed è come creare la tela bianca all'interno della quale mi infilo, agisco

### **Comincia il viaggio.....**

Si, traccio il primissimo segno che è quello di alzarmi e entro in questa diagonale diretta, molto concreta, questi passi dove finisco in proscenio. Poi lancio lo sguardo verso l'orizzonte: è come piano piano far prendere vita al quadro vivente. Effettivamente quell'inizio è molto importante, anche tosto dentro di me, ed è bello perché vivo una serie di emozioni, le più disparate, anche quelle fisiche: quel batticuore che c'è, che è comunque in diretta. È anche uno spazio di meditazione, in qualche modo, perché potrei muovermi in una maniera un attimo più "normale"; mentre invece la scelta di quando sto seduta è di respirare a pieni polmoni, senza spostare niente. E questo spazio meditativo crea il terreno in cui l'ascolto si acutizza e dove, in qualche modo, lavoro per aprire e accogliere, e ultimamente mi dico proprio: *Benvenuti, buonasera, siamo tutti qua, con calma, fate con calma, dite quello che avete da dire, così dopo ci sarà ancora più spazio*

**Mi piace questa cosa! Perché in realtà si percepiva questo, cioè si capiva che stesse ascoltando e sentendo un qualcosa..... non so come spiegare, ma era una bella sensazione**

E vedi?!? È indescrivibile!!!

**Io sono rimasta un'ora fissa sulla scena, non c'era motivo di distrazione**

Beh, è molto rigoroso *Fiordalisi*, nel senso che c'è una dedizione e una cura profondissima a quella cosa e da lì sfonda e si trasfigura. È proprio STARE lì con quello e depositare, e attraversare, quindi anche voi spettatori siete richiamati ed eliminate tante cose. E così come il mio stare all'inizio, perché, in qualche modo, si entra nel lavoro per creare spazio, creare silenzio, per

ripulire la tavolozza, che poi gli esseri umani sono anche molto, molto influenzabili in senso positivo, non solo in senso negativo, e noi realmente riceviamo informazioni, è questo il paradosso: da un lato non posso descriverlo a parole, d'altra parte ogni cosa è piena di informazioni che sono immediatamente comunicate; perché l'altro riceve quello stare e, nel migliore dei casi, si può allineare in quel campo d'ascolto

**Ma lei pensa, oppure sa, se nelle nuove generazioni questo tipo di lavoro possa esistere o possa attuarsi?**

Si, ci sono delle famiglie che si inoltrano all'interno di certe radure, che lavorano all'interno di zone più delicate riguardanti il silenzio, l'ascolto, la percezione, la presenza.... Ci sono.... Ma, come sempre, non è che una volta era più facile: immagina che vent'anni fa, quando io sono uscita con questo lavoro c'era una matrice espressionista, una premessa dell'inizio; poi un momento storico in cui ognuno è collegato e collocato, *e per fortuna!*, perché uno non è fuori dal mondo, e quindi, ci sono delle influenze di ambiti di linguaggio. Questo è giusto che sia, è naturale che sia e in questo senso *Fiordalisi* è perfettamente collocabile in quegli anni. È molto espressionista questo lavoro, anche se è molto asciutto.

Inoltre tengo a dire che ogni volta che qualcuno richiama un'attenzione più sensibile e meno spettacolare, accade che più sensibile indica il meno spettacolare, purtroppo. Non ho capito ancora bene il perché! Questo pone dei problemi: al mercato e a chi è responsabile di mercanteggiare. Secondo me, più a questi due fattori che al pubblico in sé, perché questo, se è ben accompagnato, è ben istruito: anche il pubblico ha bisogno di un percorso e ci dovrebbero essere delle persone preposte a fare questo. Non serve solo andare diretti a una questione di numeri, di profitto, di successi, di riuscite; però lo sappiamo: questo è un argomento esteso e a tutti i livelli, a tutte le forme. Quindi non classificherei oggi, o ieri: il problema che c'era ieri c'è

oggi e quello che c'è oggi c'era anche ieri, vent'anni fa non era più facile, anzi... Dopodiché, oggi come ieri, è sempre una minoranza che lavora in ambiti di maggiore sensibilità o con una preoccupazione minore rispetto a un'immediata riuscita della lettura delle cose, però ci sono.... Ci sono, magari sono meno conosciuti, hanno meno il permesso di essere mostrati, lavorano in circuiti di frontiera..... Allo stesso tempo vedo che certi argomenti, che prima erano tabù, adesso non lo sono più: una volta si parlava meno di presenza, di percezione, di vuoto; sento che sono argomenti che iniziano a essere trattati molto di più. E ancora l'interdipendenza, la questione della dinamica relazionale, dove i corpi sono uno e tutti; la commistione di età diversa dove il gruppo dovrebbe avere una forza nuova; la comunità: una volta c'erano degli schemi diversi..... E poi sempre rispetto a questa apertura, perché è bello guardare attraverso la porta di accesso a un'opera (di cui abbiamo parlato prima), e questa è una porta di accesso nei confronti della percettibilità dello spazio e del tempo che si allarga. Per me lo spazio e il tempo sono tremendamente collegate, sono molto misteriosi, non saprei neanche dare una definizione precisa: sicuramente il teatro, ossia la scatola scenica, il luogo della rappresentazione è, per me, un luogo che convoca profondamente l'accensione di queste due dimensioni che, per altro, fanno parte di noi e della nostra vita, cioè non mi sembra di inventare assolutamente niente.

**No no, secondo me sono aspetti che vengono colti più profondamente rispetto a chi vive la quotidianità in modo diverso: senza soffermarsi su certe cose**

Si, infatti lì c'è una logica del tempo diversa: più lineare e orizzontale

**Anche un po' meccanica, se vogliamo, in cui una persona fa le stesse azioni ogni giorno. Invece esplorando il tempo attraverso la danza e il corpo si possono cogliere certe sfumature che fanno intendere altro, altre possibilità... forse.....**



Si, assolutamente. E anche una densità completamente diversa: il tempo è come se fosse letto in verticale con la conseguente sospensione del tempo orizzontale, come quando si dice: *Non so quanto tempo è passato!* Potrebbe essere stato un istante o un'eternità. E lo spazio uguale: il piccolo e il grande di colpo si ribaltano, perché in quel piccolo centimetro fra me e la sedia, fra quel battito di ciglia che tu hai notato e che di solito è una grandezza che non si percepisce, di colpo diventa visibile e diventa anche uno spazio grandissimo, eppure si sta muovendo solo un centimetro e mezzo del corpo. Pertanto lo spazio e il tempo sono due dimensioni fondamentali e soffro molto quando sento che non partecipano a pieno titolo in uno spettacolo, perché mi piace osservare le cose anche in questo modo e vedere come il corpo occupa un certo spazio, ha un suo vissuto, ma contemporaneamente è figlio anche del non-spazio: cioè sono attraversata da ciò che non si vede e io sono un attimo più coagulata, ma intorno a me si muovono molte cose in quello che non si vede. È proprio uno spazio di apertura grande, in tante direzioni e possiamo anche dire che tutto ciò non è sempre conchiuso in una forma esatta.

Poi scendendo nel particolare si indaga sul linguaggio, su quello che io ho imparato nel mio momento storico, su quelli che erano i miei punti di riferimento, anche rispetto alla denominazione di teatrodanza. Chi ha coniato questa parola è stata Pina Bausch, perché prima questo *Tanztheater* non esisteva e a me piace anche pensare che esista solo nel suo teatro, in quel modo lì. Però è vero che la danza, rompendo una serie di codici, domandandosi, forse in modo più acuto, l'essere, la persona, il vivente, noi, il mondo, come ci muoviamo, chi siamo, dove andiamo; per poter parlare della vita, forse, questa astrazione chiusa in un codice non bastava più e quindi si sono spalancate una serie di porte espressive, favorendo l'ingresso di elementi più teatrali. Pertanto non c'è l'accademico o il vuoto cosmico, ma possiamo

far entrare degli elementi e, perché no, elementi che appartengono al nostro quotidiano; e dei vestiti che non sono più estetizzati e belli: Pina in questo è stata maestra.

**Assolutamente sì. Parlando di Pina Bausch, perché, secondo lei, ha fatto tre versioni di *Kontakthof* e si è cimentata con persone che non erano neanche danzatori?**

Beh, questo bisognerebbe chiederlo a lei.

**Io mi sono fatta un'idea: forse voleva capire come gli anziani o i ragazzi affrontassero la vita; come lei stessa riusciva a smuovere sensazioni interiori in persone non allenate alla danza e, diversamente, come reagivano i professionisti davanti a certi quesiti sulla condizione umana.**

Beh, siccome il suo lavoro rappresenta davvero tutta una serie di emozioni della vita che difficilmente sono trattabili, quindi quale spettacolo migliore da vedere anche abitato da età diverse. È abbastanza incredibile, tra l'altro, perché lì dove quella rappresentazione è stata vissuta da persone con anni di tecnica, studi di danza classica, eccetera; era interessante vedere come dei corpi, che non avevano mai studiato la danza, potessero infilarsi in questa scrittura.

Lo trovo meraviglioso!!!

**Beh, si è bellissimo!!!**

Poi quello spettacolo parla di una serie di cose che ci riguardano. Precisamente non lo so da dove è derivato, ma di sicuro è stato un ulteriore modo per avvicinarsi alla vita e far avvicinare la vita all'opera

**Lei ha danzato in *Kontakthof*, giusto?**

Sì, nel 1981 sono stata quattro mesi a Wuppertal e ho danzato in tre pezzi di repertorio

***Blaubart, Kontakthof e la Sacra della Primavera***

Sì.

## **Come è stato il lavoro con Pina Bausch? Ecco, una giornata di lavoro con lei com'era?**

Beh, io ho vissuto certe giornate e non certe altre, perché non ho mai partecipato a una creazione nuova: appunto ho sempre imparato pezzi di repertorio, quindi già esistenti. Posso raccontare questa esperienza da un lato totalmente illogico e irrazionale, perché sono arrivata che avevo diciannove anni ed era come buttarsi in un mare pieno di emozioni, molto intenso, Pina era una persona profondamente intensa. Io ho percepito la sua umanità che poi vedevo rispecchiata nel suo lavoro: è come se avessi riconosciuto una famiglia di appartenenza, un modo di raccontare le cose che non trovavo da nessun'altra parte, che non sapevo quale forma potesse avere; che quando ho visto il suo lavoro ho detto: *Ecco, allora esiste qualche cosa oltre, qualcosa che mi sembrava essere sempre troppo superficiale; non riuscivo a trovare uno spazio- luogo- tempo che rispecchiasse una serie di cose che avevo dentro e che non sapevo assolutamente dove posizionare, come posizionare; o se erano delle mie allucinazioni.* È stato un incontro abbastanza incredibile, sono stata fortunata ad averla incrociata; certo ero molto curiosa quando mi hanno parlato di questa coreografa che lavorava nella terra, tutti spettinati, senza vestiti lussuosi: questa immagine mi ha letteralmente stregata e l'ho inseguita anche come una rete di riparo, mi ci sono proprio buttata....

## **Però, come mai solo per quattro mesi?**

Perché è successo questo: ho iniziato molto tardi a danzare, anche se avevo studiato danza da bambina, ma niente di straordinario, poi ho smesso e ho dimenticato tutto. Volevo diventare una danzatrice, però mio padre non era d'accordo e ha ostacolato questo mio desiderio. In seguito, casualmente, verso i diciotto anni, una mia amica mi ha coinvolta in un corso di teatro e hanno cominciato a rivenirmi incontro una serie di cose nelle quali mi ci sono ributtata dentro, risvegliando questa passione. Poi ho aderito a un laboratorio

con Carolyn Carlson dopo il quale la stessa formò una compagnia, e io ero stata selezionata. Conoscevo pochissimo della danza: sapevo chi era Béjart e basta! E poi ho cominciato a ricevere informazioni su questa tedesca che faceva queste cose strane e una notte in televisione, in un albergo, ho visto dei frammenti di *Cafè Müller* e ne sono rimasta affascinata. Successivamente ho incontrato dal vivo il lavoro di Pina che era venuta a Venezia a fare *Kontakthof* : ho pianto durante tutta la durata dello spettacolo e ho voluto avvicinarmi, fare domande su come funzionava questo tipo di lavoro, eccetera..... Da questo momento, dopo un anno di lavoro con Carolyn, avevamo quattro mesi liberi e lei aveva consigliato, a tutti noi allievi, di andare a studiare in America dal suo maestro Alvin Nikolais. Io, che dovevo disobbedire, volevo avvicinarmi al lavoro di Pina e non andare per niente in America, non mi sentivo assolutamente di fare un cosa del genere. In seguito, per una serie di concause, mi sono trovata a fare un'audizione, da sola: lei mi chiese cosa cercavo e io risposi che ero rimasta totalmente infatuata dal suo lavoro e che sarei andata molto volentieri a studiare in questo tempo che avevo a disposizione. Pina mi disse che non aveva nessuna scuola e nessun punto di studio e mi ha offerto di andare su a Wuppertal. Io sono partita e, trovandomi lì, ho cominciato a imparare il repertorio. Dopo un mesetto mi ha convocata dicendomi che, se volevo, mi prendeva in compagnia.

### **Che bello!!!**

Infatti io sono “caduta dal pero” e ho detto: *Si!*

### **Poi.....**

Poi però non firmavo questo contratto e qualcosa mi frenava, devo aver fatto dei pensieri: al di là di abbandonare una cosa che avevo iniziato (laboratorio con Carolyn), devo aver sentito che sarei rimasta lì per tutta la vita e forse non sarei riuscita ad allineare i miei squilibri profondi. Non aveva niente a che vedere con il voler fare le cose: vivevo nel presente e non mi facevo nessun

progetto futuro riguardante il lavoro. Oltre ad avere una fisiognomica familiare a quella di Pina, non c'erano, in me, qualità assimilabili ai suoi danzatori: avevano sei/ sette anni in più e forti studi di danza alle spalle. Forse potevo essere in quel contesto perché, avendo avuto un vissuto personale abbastanza pieno, mi permetteva di entrare in sintonia con una serie di carichi emotivi che Pina affrontava, però erano gli stessi che, in qualche modo, potevano ingabbiarmi lì. Forse sarebbe stato anche bellissimo, ma non so se fisicamente avrei retto, avevo veramente una preparazione scarsissima e non so neanche come ero riuscita a ballare quei tre spettacoli! Mi ero promessa che sarei tornata, ma poi non sono tornata più, anche se quattro anni dopo ho risentito Pina.

### **Beh, ha fatto indubbiamente una bella esperienza**

Sì, molto! Un'esperienza fortissima, immensa, e raccontarla sembra riduttiva: è stato un qualcosa che si è introiettato dentro di me e non mi ha mai abbandonata.

### **È proprio questo che mi ha interessata: dai libri avevo letto che questa esperienza aveva segnato qualcosa di forte in lei e ho cominciato a chiedermi quanto, e se, l'avesse influenzata Pina Bausch**

Pina non è che mi ha influenzata, mi ha proprio marcata, che è qualcosa di più: non conoscevo la danza, avevo appena iniziato e ho incontrato queste due personalità di una qualità incredibile che mi hanno plasmata in qualche modo, poi secondo me nella vita non si incontra mai nessuno per caso! Carolyn e Pina si muovono su due binari diversi: la prima ha una forza cosmica e astratta, tocca dimensioni ultraterrene, lavora su categorie di spazio e tempo (almeno come la sintetizzo io) e anche fisiognomicamente sembra appartenere a un altro pianeta; mentre Pina opera sui sentimenti umani, è assolutamente di questa terra. Una cosa devo sottolineare: ero all'inizio e amavo profondamente la danza, sentivo che lì potevo esprimere cose che non si

potavano dire in nessun altro modo, che non vedevo muoversi in nessun altro territorio e questo è il centro della questione per me. Avevo dentro dei semi e dei germi di aspetti un po' filosofici dell'esistenza: *Perché ci siamo? Dove andiamo? Chi siamo?* Tutte queste grandi domande terribili che inficiavano il mio fare nella danza, però quello che ho attuato dentro di me, da un lato, è stato il non voler mai vedere come lavorava Pina perché era talmente convincente che finivi per credere che non si potesse fare altrimenti. Quindi era molto duro partecipare in questo: il lavoro di Pina era convincente sia per i miei occhi che per il mio cuore e, trovandomi a fare la mia prima coreografia, inevitabilmente mi domandavo: *Come si fa a far qualcosa che non sia in quella forma lì?* ed è stato anche un po' traumatico! Pertanto non ho mai voluto assistere a una sua prova, durante una creazione, per non smarrirmi completamente

### **Perché? Era così inevitabile?**

Mah, per tanti no, però conoscendomi.... Anche perché non avevo tanta fiducia in me, cioè io mi buttavo e la vita mi rispondeva, però rispetto a quella zona di fiducia arrancavo sempre per i vissuti personali da cui venivo. Quindi cosa ho fatto? Ho violentemente tirato una riga su tutto quello che poteva essere soltanto vagamente simile, per come partire da un terreno totalmente vergine ai miei occhi, che rispecchiasse, a modo mio, valori che andavano maturandosi, facendo parte della mia costituzione. Questo è stato anche molto doloroso, però non potevo fare altrimenti, infatti la mia prima coreografia si chiama *Ssst...*, già il titolo è impronunciabile, ed è come guardare delle molecole al microscopio ancora prima che si manifestassero: veramente penso che il mio cammino coreografico sia stato dalla materia prima in avanti.

Dopo aver fatto questo passaggio dalla terra di nessuno, dove le cose è come se non fossero state ancora disegnate, tutto quello che potesse richiamare l'universo bauschiano l'avevo evitato. Poi questi aspetti sono rientrati dalla

finestra, oppure non so, ma in qualche modo avevo fatto un po' di radici e creato qualche appoggio dentro di me e di esperienza. Dopo *Ssst...* c'è stato lo spettacolo *I forestieri* e poi *Et anima mea*, poi *Quore*, poi *Senza Titolo* e poi *Cuocere il mondo*. Non ho mai creato un sistema: era come se fossero sempre delle esperienze di vita che, in qualche modo, inficiavano il linguaggio e viceversa.

### **Attualmente ha in programma qualcosa per il futuro?**

Mah, sinceramente questo dopo non so che forma avrà. Adesso ho fatto il duetto con Maria Muñoz che, per me, è stata un'esperienza incredibile e non so che forma darò a questo mio futuro. Non so... Sono sospesa, perché portare gli altri in uno spettacolo di gruppo eccetera è stato meraviglioso, l'ho fatto fino a un certo punto e poi ho sentito la solitudine nella quale uno si trova con tutta una cosa sulle spalle pazzesca, poi il mio lavoro ha avuto molto riconoscimento, ma non di quel successo decantato esageratamente

### **Soddisfazioni diciamo**

Si tantissime e trovo anche miracoloso che, senza aver mai fatto mezzo compromesso di nessun tipo, abbia potuto comunque conseguire; però c'è stato un punto di rottura fra me e quello che bisognava fare e..... non lo so, l'urgenza si è un po' spostata, quindi sto cercando la forma e non è detto che sia uno spettacolo. Poi c'è sempre questa responsabilità di portare avanti questa grande carrozza che aiuta e sostiene l'universo della danza declinato su tutto il territorio, mille forme, eccetera e questo è anche molto faticoso.

### **Com'è il rapporto con gli altri ex membri dei Sosta Palmizi? Vi sentite ancora?**

Siamo talmente impegnati che ci sentiamo poco. Ci sono stati una serie di momenti in cui ci sentivamo di più per rivederci, sembrava che potessimo rimontare il *Cortile*, ma poi c'erano difficoltà e abbiamo abbandonato l'idea. Ma c'è un contatto di fratellanza che è sempre presente: quando ci vediamo è

come se non ci fossimo mai lasciati, però è chiaro che abbiamo tutti un'intensità pazzesca da dover gestire.

A un certo punto ho fatto uno spettacolo per mia figlia, a Cortona, e avevo chiesto a Michele se veniva a farmi il compagno, il principe azzurro in un duetto: voglio dire, ci sono una serie di piccoli ricami, però ognuno si sta applicando per la sopravvivenza e la salvaguardia del suo universo; perché sembra niente, ma abbiamo continuamente ricominciato da capo ogni anno, anche se abbiamo le sovvenzioni e siamo riusciti a mantenere una serie di cose, è comunque stato molto difficile, abbiamo dovuto fare dei combattimenti impari

**Ci credo e penso che la vostra soddisfazione sia soprattutto nell'aver raggiunto bei risultati, dopo tanti sforzi.**

**Che dire, per me può bastare. La ringrazio infinitamente per il tempo che mi ha dedicato, per avermi raccontato il suo lavoro e per aver risposto alle mie curiosità.**

Sicura che ti basta? Mi sembra di non averti detto niente!!!



## RINGRAZIAMENTI

Senza dilungarmi troppo farò brevi, ma sentiti, ringraziamenti alle persone che hanno reso possibile una migliore stesura della tesi e a coloro che hanno seguito passo passo la realizzazione del lavoro.

Un grazie alla Prof.ssa Aleksandra Jovicevic per aver accettato il mio progetto, per la sua disponibilità e professionalità con cui mi ha seguita durante tutto il periodo di scrittura.

Un grazie ad Annamaria Corea per avermi fatto da correlatrice ed essersi sempre interessata al lavoro che stavo componendo.

Ringraziamenti vivissimi vanno a coloro che hanno reso possibile il recupero del materiale utile per la realizzazione della tesi:

Ninni Romeo, fotografa e assistente italiana di Pina Bausch per avermi fornito parte dei suoi scatti fotografici riguardanti *Kontakthof*, dandomi l'occasione di includerli nel lavoro,

i membri dell'Associazione Sosta Palmizi per essere sempre stati in contatto con me e avermi dato molti articoli di critica riguardanti *Fiordalisi*, fondamentali per la mia ricerca,

la coreografa Raffaella Giordano per la sua immensa disponibilità e umanità, per l'interesse dimostratomi, per avermi dato accesso ai video delle sue coreografie, per avermi dedicato parte del suo tempo, rispondendo a tutte le mie curiosità in un'intervista. Grazie!

Ringrazio di cuore i miei colleghi di università, Morena, Michela, Marco, Giulia e Francesca per aver condiviso con me questi anni di studio, ma soprattutto per esserci stati sempre durante quest'ultimo periodo.

Un grazie ai miei amici (soprattutto Chiara e Arianna) e a tutti coloro che, di volta in volta, si sono interessati al mio lavoro, contribuendo ad alleggerire piccole tensioni che possono nascere in un momento tanto importante.

Un ringraziamento speciale è riservato ai miei genitori per non aver mai ostacolato le mie scelte, alle mie sorelle per aver alleviato i momenti di ansia, ironizzandoci su e a Stefano per avermi sopportata in tutto questo periodo.

*Grazie*

## BIBLIOGRAFIA

Allegri L., Alonge R., Carpanelli F., De Marinis M., Fazio M., Ferrone S., Guarino R., Marotti F., Randi E., *Breve storia del teatro per immagini*, Carocci, Roma 2008.

Bentivoglio L., *Il teatro di Pina Bausch*, Ubulibri, Milano 1991.

Bentivoglio L., *La danza contemporanea*, Longanesi, Milano 1985.

Bentivoglio L., *Tanztheater- Dalla danza espressionista a Pina Bausch*, Di Giacomo, Roma 1982.

Bentivoglio L., Carbone F., *Pina Bausch. Vieni, balla con me*, Barbes, Firenze 2008.

Carandini S., Vaccarino E. (a cura di), *La generazione danzante. L'arte del movimento in Europa nel primo Novecento*, Di Giacomo, Roma 1997.

Carbone F., Giambrone R., *Pina Bausch. Le coreografie del viaggio*, Ephemeria, Macerata 2008.

Carizzoni P., Ghilardotti A., *Isadora Duncan, Pina Bausch: danza dell'anima, liberazione del corpo*, Skira, Milano 2006.

Casini Ropa E. (a cura di), *Alle origini della danza moderna*, Il Mulino, Bologna 1990.

Cervellati E., *La danza in scena. Storia di un'arte dal Medioevo a oggi*, Mondadori, Milano 2009.

Doglio V., Vaccarino E. (a cura di), *L' Italia in ballo*, Di Giacomo, Roma 1993.

Fattori A., Secci L., Tolfi L. (a cura di), *Sinestesie, percezioni sensoriali multiple nella cultura degli ultimi quarant'anni*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1999.

Franco S., Nordera M., *I discorsi della danza*, UTET, Torino 2005.

Franco S., *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia*, UTET, Torino 2010.

Franco S., Guidi L., Pelizzari M.R.(a cura di), *Immaginari corporei di rappresentazioni di genere fra danze, scritture e società*, Edizioni Webster, Padova 2013.

Goffman E., *La vita quotidiana come rappresentazione*, Il Mulino, Bologna 1969.

Guatterini M., Salas R. (a cura di), *Bailar Espanha: Reggio Emilia Festival danza, 17-27 settembre 1988/ catalogo*, I teatri, Reggio Emilia 1988.

Guatterini M. (a cura di), *Discorsi sulla danza. Pina Bausch, Lucinda Childs, Mats Ek, Jean-Claude Gallotta, Martha Graham Dance Company*, Ubulibri, Milano 1994.

Lo Iacono C. (a cura di), *Il danzatore attore. Da Noverre a Pina Bausch. Studi e fonti*, Audini, Roma 2007.

Palazzolo C., *La regia di Pina Bausch. Ipotesi sul metodo*, Libreria Editrice Torre, Catania 1993.

Pontremoli A.(a cura di), *Drammaturgia della danza. Percorsi coreografici del secondo Novecento*, Euresis Edizioni, Milano 1997.

Pontremoli A., *La danza. Storia, teoria, estetica nel Novecento*, Laterza, Milano 2004.

Pontremoli A., Veroli P. (a cura di), *Passi tracce percorsi. Scritti sulla danza italiana in omaggio a Josè Sasportes*, Aracne Editrice, Roma 2012.

Quadri F. (a cura di), *Pina Bausch in Italia*, Edizioni Teatro La Fenice, Venezia 1983.

Quadri F. (a cura di), *Sulle tracce di Pina Bausch*, Ubulibri, Milano 2003.

Randi E., *Protagonisti della danza del xx secolo. Poetiche ed eventi scenici*, Carocci editore, Roma 2014.

Sasportes J. (a cura di), *Storia della danza italiana dalle origini ai giorni nostri*, EDT, Torino 2011.

Schlicher S., *L'avventura del Tanztheater*, Costa & Nolan, Genova 1989.

Senatore A., *La danza d'autore*, UTET, Novara 2007.

Sinisi S., *Storia della danza occidentale. Dai Greci a Pina Bausch*, Carocci, Roma 2005.

Tauro P., Volli P., *Il corpo della danza. Vent'anni di Oriente Occidente. Incontri internazionali di Rovereto Danza Teatro*, Edizioni Osiride, Rovereto 2001.

Testa A., *Storia della danza e del balletto*, Gremese, Roma 2005.

Tozzi L., *Tempo di danza*, Gremese, Roma 2004.

Vaccarino E., *Altre scene, altre danze: vent'anni di balletto contemporaneo*, Einaudi, Torino 1991.

Vaccarino E. (a cura di), *Pina Bausch. Teatro dell'esperienza, danza della vita*, Costa & Nolan, Genova 2005.

## ARTICOLI

Adriani A., *Sosta Palmizi. New Dance made in Italy*, “100 cose”, gennaio 1986.

Bentivoglio L., *Dammi tutti i gesti del mio quotidiano*, “La Repubblica”, 10 luglio 1981.

Bentivoglio L., *Non datemi etichette il mio “movimento è solo voglia di vivere”*, “La Repubblica, 28/9/1982.

Bentivoglio L., *Moderno è Tanztheater*, “Balletto oggi”, 1984.

Bentivoglio L., *C'è un'emozione di erotismo in quella danza nel cortile*, “La Repubblica”, luglio 1985.

Bentivoglio L., *Autoritratto di Pina*, “Teatro festival”, 1986.

Bentivoglio L., *Due coppie, una danza d'amore e tante suggestioni d'oriente*, “La Repubblica”, maggio 1986.

Capitini C., *Con Sosta Palmizi un viaggio iniziatico alla ricerca di qualcosa di prezioso*, “L'Arena”, marzo 1988.

Capitta G., *Il passato a suon di schiaffi. L'educazione sentimentale di Pina Bausch*, “Il Manifesto”, 28 settembre 1980.

Capitta G., *Pina Bausch e gli amori impossibili di Café Müller*, “ Il Manifesto”, 30 settembre 1982.

Clerissy F., *Pina fouille l'ame humaine au scalpel en riant*, “La Marseillaise”, 17 luglio 1981.

Fage L.H., *Kontaktoff coréographie par Pina Bausch: ces petit rien qui font un grand age*, “Le Dauphine” 17 luglio 1981.

Favetto G.L., *Nel cortile di Sosta Palmizi*, “Sipario”, Maggio 1985.

Giordano R., *L'alterità*, “Il castello di Elsinore”: quadrimestrale di teatro, XVI, 47, 2003.

Guatterini M., *Tutte le sere dentro quel caffè*, “L'europeo”, 7 febbraio 1981.

Guatterini M., *Nel mondo di Pina Bausch dove la danza è vita*, “Annabella”, maggio 1985.

Ottolenghi V., *Bausch profeta della danza*, “Il Mattino”, 14 maggio 1985.

Ottolenghi V., *L'universo in un caffè*, “Paese sera”, 22 maggio 1985.

Pedroni F., *Incontri*, “Danza & danza”, 61, 1992.

Pedroni F., *Abitare il corpo. I molteplici percorsi di Sosta Palmizi*, “Artò”, 12, autunno 2002, pp.44-47.



Rho S., *Ballerini Imprenditori: i sei Sosta Palmizi*, “Lei”, ottobre 1986.

Tani G., *Andiamo al di là dove non c'è nulla*, “ Il Messaggero”, 30 settembre 1982.

Testa A., *Eppure parla il Teatrodanza*, “La Repubblica”, 2 ottobre 1982.

Vaccarino E., *Gli anni Settanta e Ottanta. Moderno, contemporaneo, nuovo. La svolta di Sosta Palmizi, in Italia danza. Reggio Emilia festival '91*, Centro regionale della danza, Reggio Emilia 1991.

Volli U., *La nostra violenza quotidiana nel Cortile del teatrodanza*, “ La Repubblica”, ottobre 1986.

Volli U., *Sosta Palmizi allo specchio*, “Teatro festival, 1986.

## SITOGRAFIA

[http://www.artearti.net/magazine/articolo/kontakthof ein stueck von pina b  
ausch mit teenagern ab 14/](http://www.artearti.net/magazine/articolo/kontakthof_ein_stueck_von_pina_bausch_mit_teenagern_ab_14/)

[http://articles.latimes.com/1985-10-08/entertainment/ca-15514\\_1\\_pina-  
bausch](http://articles.latimes.com/1985-10-08/entertainment/ca-15514_1_pina-bausch)

<http://www.auditorium.com/comunicati/4992404>

[http://www.ballet.co.uk/cgi/reviews\\_database\\_search/db\\_search.cgi?compan  
y\\_names=Bausch](http://www.ballet.co.uk/cgi/reviews_database_search/db_search.cgi?company_names=Bausch)

[http://www.camminamente.it/racconti/131-racconti/104-lectio-magistralis-di-  
pina-bausch.html](http://www.camminamente.it/racconti/131-racconti/104-lectio-magistralis-di-pina-bausch.html)

[http://corrieredibologna.corriere.it/bologna/notizie/cultura/2010/7-ottobre-  
2010/kontakthof-fragilita-esistenza-secondo-bausch-1703905491464.shtml.](http://corrieredibologna.corriere.it/bologna/notizie/cultura/2010/7-ottobre-2010/kontakthof-fragilita-esistenza-secondo-bausch-1703905491464.shtml)

[http://www.cultureteatrali.org/news/1235-omaggio-a-pina-bausch.html.](http://www.cultureteatrali.org/news/1235-omaggio-a-pina-bausch.html)

[www.danzadanceweb.com.](http://www.danzadanceweb.com)

[www.dramma.it.](http://www.dramma.it)

[http://gazzettadireggio.gelocal.it/reggio/cronaca/2010/10/06/news/kontakthof  
-il-tempo-degli-adolescenti-1.438402](http://gazzettadireggio.gelocal.it/reggio/cronaca/2010/10/06/news/kontakthof-il-tempo-degli-adolescenti-1.438402)

[www.giornaledelladanza.com](http://www.giornaledelladanza.com).

[http://www.huffingtonpost.it/2013/03/01/pina-bausch-le-fotografie-di-ninni-romeo-un-racconto-lungo-20-anni-\\_n\\_2788445.html](http://www.huffingtonpost.it/2013/03/01/pina-bausch-le-fotografie-di-ninni-romeo-un-racconto-lungo-20-anni-_n_2788445.html)

[http://www.ilsole24ore.com/art/cultura/2010-10-14/luogo-contatti-pina-bausch-132431\\_PRN.shtml](http://www.ilsole24ore.com/art/cultura/2010-10-14/luogo-contatti-pina-bausch-132431_PRN.shtml)

[http://www.mediatecatoscana.it/web\\_view.php#](http://www.mediatecatoscana.it/web_view.php#)

<http://www.mymovies.it/biografia/?a=56073>

<http://operaen.no/en/Performances/Tanztheater-Wuppertal-Pina-BauscMasurcaFogo/#sectionIntro>

<http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2010/10/08/kontakthof.html>.

<http://www.shp.it/danza/da-conte.html>

<http://www.sipario.it/autoricyclopedia/itemlist/user/42-laredazione.html?start=4335>

[http://www.sostapalmizi.it/suite/wpcontent/uploads/2013/04/MoltepliciPercorsi\\_Abitare\\_il\\_corpodf](http://www.sostapalmizi.it/suite/wpcontent/uploads/2013/04/MoltepliciPercorsi_Abitare_il_corpodf)

<http://www.teatroduemondi.it/it/link/teatar/n12/splashte12.html>

<http://www.teatroestoria.it/administrator/upload/pdf/3casini.pdf>

[http://www.thestar.com/entertainment/music/2014/05/23/pina\\_bauschs\\_kontakthof\\_set\\_to\\_touch\\_down\\_in\\_toronto.html](http://www.thestar.com/entertainment/music/2014/05/23/pina_bauschs_kontakthof_set_to_touch_down_in_toronto.html)

[http://www.ubu.com/dance/bausch\\_muller.html](http://www.ubu.com/dance/bausch_muller.html)

<http://ww2.unime.it/mantichora/wp-content/uploads/2012/01/Mantichora-1-pag-745-770-Trifiletti.pdf>

<http://www.youtube.com/watch?v=pEQGYs3d5Ys>

## **VIDEOREGISTRAZIONI**

Bausch P., *Cafè Müller* (video coreografia), Germania 1978.

Linsel A., Hoffmann R., *Dancing dreams* (film-documentario), P.F.A Films, Germania 2011.

Wenders W., *Pina* (film-documentario), Bim Distribuzione, Germania 2011