

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

**SCUOLA DI DOTTORATO
HUMANAE LITTERAE. TEORIE E METODI DELLE DISCIPLINE ARTISTICHE,
FILOLOGICHE, FILOSOFICHE, GEOGRAFICHE, LETTERARIE,
LINGUISTICHE E STORICHE**

DIPARTIMENTO DI BENI CULTURALI E AMBIENTALI

**CORSO DI DOTTORATO IN
STORIA E CRITICA DEI BENI ARTISTICI E AMBIENTALI
CURRICULUM MUSICOLOGIA
XXV CICLO**

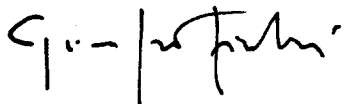
TESI DI DOTTORATO DI RICERCA

***LA FUNZIONE DELLA MUSICA NEL TEATRODANZA
DI PINA BAUSCH E SASHA WALTZ
L/ART-07***

**DOTTORANDA
SUSANNA AVANZINI**

**TUTOR
Chiar.mo Prof. CLAUDIO TOSCANI**

**COORDINATORE DEL DOTTORATO
Chiar.mo Prof. Gianfranco Fiaccadori**



ANNO ACCADEMICO 2011-2012

A mio padre, a mia madre

RINGRAZIAMENTI

L'idea di questo progetto è nata quasi per caso, da una conversazione con Silvia Lombardi, che, per la preparazione della sua tesi magistrale, stava studiando notazione Laban con Placida Staro. Placida Staro era insegnante al corso di teatro-danza nella *Civica Scuola D'arte drammatica* del Piccolo Teatro di Milano (ora Paolo Grassi) che frequentai nell'anno accademico della sua istituzione, 1986-1987. Il suo insegnamento trattava di *materiali per uno studio del gesto*. Ho pensato di mettere a frutto o di raccogliere insieme tutte le esperienze di studio che avevo condotto fino a quel punto, in un progetto forse un po' ambizioso che spazia dall'opera barocca, alla musica contemporanea, al teatrodanza.

Ringrazio tutti coloro i quali, con le loro indicazioni, i loro consigli o semplicemente con la loro amicizia hanno fatto sì che questo lavoro arrivasse a una conclusione: Mariangela Alberi, Filomena Arcamone, Franco Baldini, Silvana Barigazzi, Angela Ida De Benedictis, Gerd Hassler, Katy Knoll, Heidi e Tilman Hachfeld, Jane Hough, Silvia Lombardi, Barbara Mediolì, Fabiano Monica, Françoise Ogéas, Heike Otterson, Egidio Paini, Silvia Perucchetti, Gian Pietro Reverberi, Stephanie Schroedter, Chicca Scolari, Fabio Selva Fiorita.

Ringrazio altresì tutti coloro che, indirettamente, mi hanno fornito spunti per il lavoro .

Un ringraziamento particolare va a Gianmario Borio, che ha sostenuto e incoraggiato la realizzazione di questo progetto sin dalla sua ideazione.

Indice

1. Premesse storiche	p. 8
2. Origini delle due diverse concezioni del teatro danza di Sasha Waltz e Pina Bausch	p. 15
2.1. Sasha Waltz e la <i>contact improvisation</i>	p. 15
2.2. Pina Bausch e la danza espressionista.	p. 24
2.3. Il lavoro improvvisativo delle due coreografe: confronti e differenze	p. 32
3. Le opere.	p. 49
3.1. Relazione fra le strutture formali delle due componenti dello spettacolo	p. 51
3.2. Principi analitici secondo Hodgins	p. 52
3.3. Interazione fra musica e danza: il 'testo' dello spettacolo danzato e la produzione di un significato.	p. 57
3.3.a. Percezione della coreografa	p. 58
3.3.b. La percezione e la ricezione dello spettacolo da parte dei fruitori	p. 60
4. Pina Bausch. <i>Orpheus und Eurydike</i>	p. 61
4.1. Generalità	p. 61
4.2. La forma musicale	p. 63
4.3. La coreografia	p. 82
4.4. Rapporti musica-coreografia	p. 90
5. <i>Dido & Aeneas</i> una <i>choreographic opera</i> di Sasha Waltz per la musica di Purcell/Cremonesi	p. 95
5.1. Generalità: origini e confronti	p. 95
5.2. Struttura, nessi strutturali e ipotesi formali	p. 109
5.3. Rapporti musica-coreografia	p. 117
5.4. Analisi del movimento coreografico	p. 119
5.5. Riflessioni conclusive	p. 132

6. <i>Jagden und Formen (Zustand 2008)</i> : una coreografia di Sasha Waltz per la musica di Wolfgang Rihm	p. 133
6.1. Wolfgang Rihm, <i>Jagden und Formen für Orchester (1995/2001, Zustand 2008)</i> . Analisi della partitura.	p. 133
6.2. Sasha Waltz, <i>Jagden und Formen</i> . La struttura della coreografia	p. 154
6.3. Rapporti musica-coreografia	p. 167
7. Pina Bausch, <i>Kontakthof</i>	p. 172
7.1. Generalità	p. 172
7.2. Lo spettacolo e i suoi temi.	p. 176
7.3. La musica	p. 177
7.4. La struttura dello spettacolo: musica e coreografia.	p. 179
7.5. Rapporti musica-coreografia	p. 196
8. <i>insideout</i> , un'installazione coreografica di Sasha Waltz con la musica di Rebecca Saunders	p. 208
8.1. Sasha Waltz, <i>insideout</i>	p. 208
8.2. <i>insideout</i> , Rebecca Saunders	p. 213
8.3. <i>insideout</i> : rapporti musica-coreografia	p. 222
9. Pina Bausch, <i>Vollmond</i>	p. 232
9.1. Generalità	p. 232
9.2. Struttura dello spettacolo	p. 234
9.3. La musica	p. 245
9.4. Rapporti musica-coreografia	p. 256
10. Conclusioni	p. 261
Riferimenti bibliografici	p. 267

La funzione della musica nel teatrodanza di Sasha Waltz e Pina Bausch

Il lavoro che viene qui presentato si propone di riesaminare i rapporti fra le forme del movimento e le forme musicali nel teatrodanza contemporaneo; si ritiene infatti che tali relazioni non siano state sufficientemente considerate dalla letteratura musicologica. Ci sembra invece importante riportare l'accento sull'effetto d'insieme dello spettacolo e perciò ricondurre l'attenzione anche sulla musica, categoria trascurata da quando, con il balletto romantico, era stata considerata materiale di tono 'basso': alle partiture ottocentesche di Adolphe Adam o Leon Minkus non è assegnata la dignità di musica assoluta. Il punto focale di questi balletti è il movimento, inteso soprattutto come virtuosismo degli interpreti: non è allora necessario avere musica, né musica di qualità.¹ Tra la fine dell'Ottocento e gli anni Venti-Trenta del Novecento ha avuto luogo una svolta che ha concentrato l'attenzione sul gesto e che è stata determinata da fattori estetici, tecnici e storico-sociologici: la *Körperkultur*, filone estetico di ascendenza delsatiana, che non subordina più il corpo all'intelletto e all'anima, ma gli attribuisce uguale dignità,² ha permesso al gesto di poter esprimere gli *affetti*. Mentre prima di questa svolta la danza era considerata solo forma esteriore di cui la musica era ispiratrice, ora acquisisce senso espressivo. Il gesto accompagna un processo interiore, ostentando pulsioni e significati emotivi e intellettuali. A partire da Rudolf Laban, ai primi del Novecento, la danza si rende arte autonoma, l'attenzione si concentra sull'espressione corporea e la musica diventa 'un'aggiunta extracorporea', una delimitazione ritmico-spaziale del movimento, apparentemente non più degna di attenzione, a differenza di quanto avviene attualmente per altre forme di spettacolo in cui la musica è associata a immagini, a un prodotto visivo. Si affronterà uno studio del 'teatrodanza', forma di spettacolo che prevede «la compresenza di danza, parola, gesto e azione»,³ ma che, come afferma Pina Bausch, ha in più la musica, importantissima.⁴ Verrà presa in esame soltanto una parte della produzione di due coreografe, Pina Bausch e Sasha Waltz, considerate in qualche modo l'una erede dell'altra.

¹ Anche se forse è alquanto sbrigativo definirla musica non di qualità: come scrive Susan Leigh Foster nel suo libro *Coreografia e narrazione* (Roma, Audino 2003, trad. it di A. Polli), Adam aveva fornito una partitura musicale innovativa «che usava degli schemi ritmici per imitare i dialoghi e delle specifiche combinazioni di strumenti per identificare alcuni personaggi», sviluppando inoltre «l'uso di reiterati temi chiave procedendo nella pièce» (p. 274). Lo stesso si può affermare per la musica per balletto di Čajkovskij; cfr. JOHN WARRACK, *Čajkovskij. I Balletti*, Rugginenti Editore, Milano 1994 (tit.orig.: *Tchaikovsky Ballet Music*), BBC, London, 1979.

² Cfr. EUGENIA CASINI-ROPA, *La danza e l'agitprop*. Bologna, Il Mulino 1988.

³ *Discorsi sulla danza: Bausch, Childs, Ek, Gallotta, Martha Graham Dance Company. Cinque incontri*, a cura di M. Guatterini. Milano, Ubilibri 1994, p. 14.

⁴ Cfr. *ibidem*, p. 16.

1. Premesse storiche

Isadora Duncan, Loïe Fuller, Ruth St. Denis (che col marito Ted Shawn creerà la Denishawn School) e più tardi Martha Graham – le innovatrici della danza, che, rifiutando l'artificiosità del balletto classico, danzando a piedi nudi, cambiarono con le loro innovazioni la nostra percezione del corpo – arrivarono in Europa dall'America tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento. Nonostante la diversità delle loro proposte, ognuna di loro produsse un importante contributo per lo sviluppo della danza moderna: «Loïe fece capire a tutti che danzare era qualcosa di più dei passi complicati e dell'allegria; che danzare poteva richiedere i sentimenti più profondi che di solito pertenevano alla pittura, alla musica e al dramma moderno».⁵ Anche il loro rapporto con la musica era molto differenziato: se Duncan improvvisava impiegando come energia motrice musica colta preesistente (retaggio dell'educazione materna) e la danza di Fuller si adattava a qualunque musica, poiché «procedeva per accumulazione di gesti», senza cercare «di rispecchiare le gradazioni melodiche di un particolare brano di musica»,⁶ Graham – che creò una tecnica il cui rigore può competere con quello della classica, pur basandosi su presupposti totalmente diversi – iniziò a commissionare partiture scritte appositamente per le sue coreografie. Prima di lei già Jooss auspicava che coreografo e compositore collaborassero in modo che musica e coreografia fossero «fissate quasi contemporaneamente»;⁷ più tardi sarà proprio un danzatore di Graham, Merce Cunningham – insieme a John Cage, compositore con cui collaborò fin dall'inizio – ad aprire la strada alla danza post-moderna, rinnegando la narratività e l'attribuzione di significato al movimento danzato e applicando ad esso anche procedure casuali.

La danza moderna in Europa versava in una situazione di scarsa propositività, poiché il balletto classico vantava una ben più lunga tradizione – e infatti, secondo Elisabeth Kendall, non si produsse nulla di innovativo fino alla generazione successiva –, ma ognuna delle tre americane pioniere della danza fu accolta e «presa sotto la protezione di artisti e poeti e intellettuali a un livello che in America sarebbe stato impensabile».⁸ Nelle loro creazioni apparivano volute e spirali, forme tanto care all'*Art Nouveau*, che era allora al suo apice: nella *Danza del Giglio* o nella *Serpentine* in cui Fuller («maga della luce, del colore, del movimento e dell'impressionismo»)⁹ faceva turbinare metri e metri di seta, o nelle danze esotiche della St. Denis, che in «*The Incense* esplorava il signi-

⁵ ELISABETH KENDALL, *Dall'America all'Europa*, in *Alle origini della danza moderna* a cura di E. Casini Ropa. Bologna, Il Mulino 1990, pp. 101-116: 104.

⁶ *Ibidem*, p. 104.

⁷ KURT JOOSS, *La danza del futuro*, in *La generazione, danzante L'arte del movimento in Europa nel primo Novecento*, a cura di S. Carandini e E. Vaccarino. Roma, Di Giacomo 1997, pp. 381-384: 384.

⁸ ELISABETH KENDALL, *Dall'America all'Europa*, cit., p. 101.

⁹ *Ibidem*, p. 103.

ficato evocativo della linea»¹⁰ con la mano che saliva a spirale, in un movimento ondeggiante così simile a un esercizio delsartiano, oppure nel «linguaggio della danza di Isadora [che] aveva la sua origine nei gesti di Delsarte»¹¹ e che usava il corpo, coperto di leggere tuniche, senza bustini, come mezzo di espressione. Isadora prese come modello quadri di Botticelli o di Tiziano o le statue classiche che aveva visto in un museo e da essi ricavò pose, temi e motivi che avrebbe utilizzato in seguito in tutta la sua vita artistica. I suoi gesti non erano più pose statiche accostate, come nel balletto classico («nessun movimento senza un significato, affermava Delsarte»,¹² «il gesto è l'agente diretto dell'anima [...] ha una stretta corrispondenza con la dimensione interiore dell'uomo»¹³), ma movimenti che partivano dall'interno del corpo, dal centro, dal plesso solare, e portavano ad altri movimenti; in questo modo si creavano delle strutture.¹⁴ L'evoluzione del suo personale linguaggio si evince anche dal fatto che, se all'inizio impiegava *divertissement* gluckiani o musica scritta per la danza, eseguì poi le sue creazioni mature su musiche di Chopin, Beethoven e Wagner.¹⁵

Quasi allo stesso tempo, in Germania, Rudolf Laban concretizzava la sua ricerca nella 'danza libera', dove il movimento «è l'agente diretto dell'anima»;¹⁶ esso «non ha bisogno della musica a cui appoggiarsi, e anzi la rifiuta come estranea e condizionante, ma trae i suoi ritmi direttamente da quelli corporei dell'esecutore (battito cardiaco, respiro, flussi energetici) e le sue motivazioni dagli impulsi interiori».¹⁷ Il corpo umano diventa autosufficiente come strumento di danza e l'espressione delle emozioni diventa il suo principio motore. Il danzatore non è più soltanto un virtuoso, come nel balletto classico, ma un essere umano che si esprime nella sua totalità, aiutato anche dalla tridimensionalità della rappresentazione teatrale, che con Laban si espande secondo dodici direttrici fondamentali del movimento, quattro in più «rispetto alla tradizione accademica basata planimetricamente su otto direzioni di moto».¹⁸ Al contrario, l'inventore dell'euritmica Emile Jaques-Dalcroze provocava dall'esterno le risposte dell'allievo, affidandone la 'messa in forma' del corpo alla musica.¹⁹ Mary Wigman, allieva di entrambi, ne subì l'influsso, assumendo dal primo il lavoro sul corpo e l'individuazione delle forze interiori che davano origine al movimento; dal secondo l'acquisizione di uno straordinario senso ritmico che le consentiva di non uti-

¹⁰ SUZANNE SHELTON, *Lo spettacolo dell'Oriente: Ruth St. Denis*, in *ibidem*, pp. 153-169: 162.

¹¹ ELISABETH KENDALL, *Dall'America all'Europa*, cit., p. 111.

¹² FRANÇOIS DELSARTE citato da JOHN MARTIN, *Caratteri della danza moderna*, in *ibidem*, pp. 27-44: 41.

¹³ ALESSANDRO PONTREMOLI, *L'estetica applicata Di François Delsarte*, in *La danza, storia, teoria, estetica nel Novecento*. Roma-Bari, Laterza 2008⁴, pp. 5-14: 8-9.

¹⁴ Cfr. E. KENDALL, cit., p. 114.

¹⁵ Cfr. *ibidem*.

¹⁶ EUGENIA CASINI ROPA, *Introduzione alla seconda parte*, in *ibidem*, pp. 119-138: 134.

¹⁷ *Ibidem*, pp. 134-135.

¹⁸ SILVANA SINISI, *Rudolf Laban*, in ID. *Storia della danza occidentale. Dai Greci a Pina Bausch*. Roma, Carocci 2005, pp. 125-128: 127.

¹⁹ Cfr. EUGENIA CASINI ROPA, *Introduzione alla seconda parte*, cit., p. 137.

lizzare la musica, che, anzi, con il suo potere emozionale avrebbe potuto condizionare la sua libertà espressiva. Ciò le permetteva infatti di non doversi adeguare agli intenti del compositore.²⁰ La sua danza 'pura' doveva trovare «nella forza espressiva del movimento la sua carica emozionale»,²¹ cercando, nell'elaborazione della forma, di mettere a fuoco immagini prodotte dall'inconscio.²²

Kurt Jooss, anch'egli allievo e per alcuni anni danzatore e assistente di Laban, rappresenta l'altra corrente della danza tedesca: fondendo tecnica accademica e danza libera, trasmetteva, attraverso «immagini forti e concise, il cosiddetto 'essenzialismo'» un messaggio «drammaturgicamente significativo»,²³ come nel suo capolavoro *Der grüne Tisch* (1932). Jooss, come afferma Susanne Schlicher, riesce a trasferire nella danza le innovazioni estetiche del mezzo più moderno del suo tempo, il cinema espressionista, e a trasformare il danzatore in una «personalità creativa»:²⁴ il suo *Tanzdrama* è una nuova forma di balletto d'azione contemporaneo, che crea un nuovo linguaggio della danza.²⁵ Fu proprio Jooss a coniare negli anni Venti il termine *Tanztheater*, per distinguere la sua direzione di ricerca dalla danza assoluta di Wigman, il *Theatertanz*, che mirava a una più decisa autonomia della danza sia dagli apparati narrativi, sia dalle istituzioni (sostanzialmente dai teatri d'opera) e, non da ultimo, dalla *danse d'école*.²⁶ Per questo motivo probabilmente si ritiene che il *Tanztheater* sia il diretto discendente dell'*Ausdruckstanz*, anche se soltanto Pina Bausch negli anni Settanta usò il termine per identificare un nuovo genere indipendente. *Ausdruckstanz* (danza di espressione) sottende un concetto molto ampio, all'interno del quale erano compresi diversi e disparati generi rappresentativi: dal teatro cultual-religioso, al *Tanzdrama* socialmente impegnato, dal teatro delle maschere, alla danza solistica o di gruppo, professionale o amatoriale. Nei primi decenni del XX secolo, in Germania, la danza moderna era una provocazione nei confronti delle tradizioni e delle convenzioni; dai suoi ranghi emersero alcuni danzatori-coreografi, fra i quali appunto Rudolf Laban, Mary Wigman e Kurt Jooss.²⁷ Sul suo sviluppo ebbero grande influenza i programmi pedagogici per la gioventù, la «Gymnastik für die Jugend», la

²⁰ Cfr. SILVANA SINISI, *Mary Wigman*, in *Storia della danza occidentale*, cit., pp. 128-131.

²¹ *Ibidem*, p. 131.

²² Cfr. *ibidem*.

²³ Kurt Jooss, in *ibidem*, pp. 131-133: 133.

²⁴ SUSANNE SCHLICHER, *Una tradizione di autonomia. Kurt Jooss, maestro e uomo di teatro*, in ID *L'avventura del Tanztheater. Storia, spettacoli, protagonisti*, trad. it. di P. Severi. Genova, Costa & Nolan 1989, pp. 83- 92: 83. (Ed orig. *Tradition der Autonomie: Kurt Jooss, Pädagoge und Theatermann*, in ID. *Tanztheater*, Reinebek, Rowolt Taschenbuch Verlag 1987, pp. 95-105: 97)

²⁵ Cfr. *ibidem*.

²⁶ SUSANNE FRANCO, *Ausdruckstanz: tradizioni, traduzioni, tradimenti*, in *I discorsi della danza. Parole chiave per una metodologia della ricerca*, a cura di S. Franco e M. Nordera. Torino, Utet 2005, pp. 91-114: 94.

²⁷ Cfr. SUSANNE SCHLICHER, *Si infrangono le tradizioni: dalla danza espressionista degli anni Venti al 'Ballettwunder' tedesco-occidentale* in ID *L'avventura del Tanztheater*, cit., pp. 16-25. (*Abgebrochene Traditionen: Vom Ausdruckstanz der zwanziger Jahre zum westdeutschen 'Ballettwunder'*, in ID. *Tanztheater*, cit., pp. 27-37).

«Freikörperkultur» e la «Lebensreformbewegung»²⁸ (Movimento per la rinascita della vita). Le varie espressioni dell'*Ausdruckstanz* si differenziavano sia dal punto di vista estetico sia per orientamenti teorici e pratici, ma condividevano, come afferma Susanne Franco, sia il fatto di essere indipendenti dalle altre arti sia «l'idea che il movimento corporeo fosse strettamente legato a processi emotivi e mentali oltre che il riflesso del ritmo cosmico, il ruolo del danzatore inteso come creatore-interprete e la centralità dell'improvvisazione».²⁹ Nonostante che il nome possa far pensare a una connessione, secondo Franco non c'è affinità né estetica né ideologica tra la danza di espressione e il movimento espressionista tedesco, i cui prodotti, bollati come 'arte degenerata', furono rigettati e proibiti dal nazionalsocialismo. L'*Ausdruckstanz* a differenza dell'espressionismo non aveva una forte identità e venne per questo strumentalizzato dal regime hitleriano.³⁰ Anche se inizialmente il regime aveva suscitato le simpatie e le adesioni di alcuni membri, fra i quali anche Laban, poiché sembrava voler sostenere questo genere come quello «tedesco per eccellenza»,³¹ dopo il 1933 la maggior parte dei coreografi-danzatori fu costretta ad andarsene; essi ritornarono – come fece Jooss ad esempio – dopo la fine della seconda guerra mondiale e la caduta del nazismo. Mary Wigman invece rimase, forse – come scrive Franco – a causa di «uno slittamento ideologico, mosso da ragioni di opportunismo politico».³² Secondo Silvana Sinisi invece, proprio in Wigman «sia la dinamica del corpo umano, impegnato a lottare contro lo spazio circostante avvertito come minaccioso e ostile, sia la violenta espressività del volto miravano a comunicare un senso di desolazione e angoscia di intensa suggestione»: precisamente «quella antitesi tra urlo e geometria che Mittner ha individuato come segni distintivi della corrente espressionista».³³ Forse Sinisi fa riferimento, anche se non esplicitamente, alle creazioni di Wigman precedenti la svolta politica degli anni Trenta, che determinò anche una svolta artistica; secondo l'autrice fu infatti Kurt Jooss, con il balletto *Der grüne Tisch* del 1932, a recuperare «il versante più cupo e pessimistico dell'espressionismo, portandolo a tragica evidenza».³⁴ E d'altra parte una totale indipendenza dall'espressionismo (come afferma appunto Mittner, è la corrente più radicale che nel primo decennio del Novecento raggruppava diversi fatti artistici che si opponevano all'impressionismo)³⁵ sembra difficile, se consideriamo in parallelo l'*Ausdrucksmusik* di Schönberg; per il compositore viennese non è messa in dubbio la connessione con questo movimento, tanto

²⁸ *Ibidem*, p. 18 (ed. orig. p. 29).

²⁹ SUSANNE FRANCO, *Ausdruckstanz: tradizioni, traduzioni, tradimenti*, in *I discorsi della danza*, cit., p. 91.

³⁰ Cfr. *ibidem*, p. 93.

³¹ Cfr. SUSANNE SCHLICHER, *Il balletto classico esce dalle quinte*, in *L'avventura de Tanztheater*, cit., pp. 19-25. (*Das klassische Ballett tritt aus der Kulisse*, in *Tanztheater*, cit., pp. 30-33).

³² SUSANNE FRANCO, *Ausdruckstanz*, cit., pp. 100-101.

³³ SILVANA SINISI, *Teatrodanza e arti visive nell'espressionismo tedesco*, in *Alle origini della danza moderna*, cit., pp. 315-325: 321.

³⁴ *Ibidem*, p. 325.

³⁵ Cfr. LADISLAW MITTNER, *L'espressionismo*, in *Storia della letteratura tedesca*, vol. III, *Dal realismo alla sperimentazione*. Torino, Einaudi 1971, pp. 1188-1198.

da esserne considerato da James Simon la figura più rappresentativa.³⁶ Anche la denominazione ‘musica di espressione’ nella sua genesi «semplicemente soppiantava quella diffusa da un lato per distinguersene e dall’altro lato per collocarsi nel dibattito artistico coevo».³⁷ La musica – secondo quanto Schönberg scrive in una lettera a Busoni – «deve esprimere l’emozione, così come è nella realtà, l’emozione che ci mette in contatto con il nostro *inconscio*».³⁸ Secondo Adorno l’espressione musicale muta la sua funzione con Schönberg: «non sono più passioni ad essere simulate, ma sono piuttosto moti corporei dell’inconscio, *chocs*, traumi, nella loro realtà non deformata, che vengono registrati nel medium musicale».³⁹

Subito dopo la fine della guerra ci fu in Germania una restaurazione del balletto classico: il pubblico non voleva più i temi che l’*Ausdruckstanz* aveva presentato negli anni Venti e che trattavano «della fame, della miseria, della solitudine e della morte»;⁴⁰ l’eccentricità e l’individualismo degli *Ausdruckstänzer* non era più compatibile con i tempi e la Germania voleva dimenticare. Il balletto classico con i suoi ideali di bellezza, spensieratezza e leggerezza, ma anche di disciplina e ordine rappresentava le virtù necessarie per ricostruire un mondo che era andato distrutto, era «un segno di speranza».⁴¹ Per questo motivo i protagonisti dell’*Ausdruckstanz* ebbero scarso successo nel primo dopoguerra e vennero considerati dalla critica un po’ come i sopravvissuti di un’epoca. Un’alternativa al balletto classico non sembrava necessaria.⁴² Con i suoi *Tanzdramen*, rappresentati prevalentemente all’estero, Kurt Jooss però mantenne viva, negli anni Cinquanta e Sessanta, la tradizione degli anni Venti di un teatro danza critico, in relazione con i tempi e in contrasto con il teatro di restaurazione dell’era Adenauer.⁴³ Alla metà degli anni Sessanta, la generazione successiva raccolse questa eredità con Gerhard Bohner, Aurel Milloss, Hans Kresnik e infine con Pina Bausch, Susanne Linke, Reinhild Hoffmann. Molte delle innovazioni apportate dall’*Ausdruckstanz* si ritrovano non solo nelle creazioni di Pina Bausch, ma anche in parte nelle coreografie di Sasha Waltz, eredi contemporanee di questa tradizione e oggetto di questa tesi. L’*Ausdruckstanz* venne infatti portato in America non solo da alcuni danzatori americani che erano stati in Europa a studiare, ma da molti danzatori tedeschi che, a causa della diaspora, emigrarono fra gli anni Venti e i Trenta del Novecento. Come afferma Susan Manning, la ginnastica ritmica di Dalcroze fu una delle innovazioni di cui si arricchì la scena della danza americana, ma

³⁶ Cfr. ANNA MARIA MORAZZONI, *L’istanza espressiva in Schönberg e nell’espressionismo*, in *Storia dei concetti musicali* a cura di C. Gentili e G. Borio, vol. II, *Espressione, Forma, Opera*. Roma, Carocci 2007, pp. 119-138: 122.

³⁷ *Ibidem*, p. 124.

³⁸ Cfr. *ibidem*; BUSONI, F., *Lettere con il carteggio Busoni-Schönberg*, a cura di S. Sablich. Milano, Unicopli-Ricordi 1988, p. 527.

³⁹ THEODOR W. ADORNO, *Filosofia della musica moderna*, a cura di L. Rognoni. Torino, Einaudi 1959, p.46.

⁴⁰ SUSANNE SCHLICHER, *Il balletto classico esce dalle quinte*, cit., p. 21. (*Das klassische Ballett tritt aus der Kulisse* p. 32).

⁴¹ *Ibidem*, p. 21 (ed. orig. p. 33).

⁴² Cfr. *Paura della sperimentazioni*, in *ibidem*, pp. 24-25 (ed. orig. pp. 35-36).

⁴³ Cfr. *ibidem*, p. 24 (ed. orig. p. 36).

non solo: dopo le *tournee* della Wigman, una sua danzatrice, Hanya Holm aprirà una scuola a New York, pur «adattando il proprio approccio al nuovo contesto». ⁴⁴ Anche se inizialmente i metodi di improvvisazione furono visti con un certo sospetto, essi ebbero «un impatto dirompente sulla modern dance nel decennio della sua affermazione [...]; furono marginalizzati negli anni Quaranta e Cinquanta per riemergere infine negli anni Sessanta», ⁴⁵ quando l'improvvisazione venne riscoperta, soprattutto come modalità creativa durante le prove. I coreografi della generazione successiva, come Anna Halprin o Steve Paxton hanno potuto svilupparla come mezzo scenico di rappresentazione coreografica solo grazie a questo studio approfondito messo in atto dai loro predecessori. ⁴⁶

Un'altra influenza che mi sembra importante – finora non rilevata da nessuno degli autori considerati – è quella presa in esame da Gabriele Brandstetter nelle sue *Tanz-Lektüren*, dove l'autrice afferma che lo sviluppo della coreografia moderna nel XX secolo è in relazione con il processo di astrazione del corpo nella danza, che diviene un puro simbolo di movimento attraverso una 'decorporizzazione' ovvero una decostruzione. Tale processo mette fortemente in relazione l'immagine danzata con quella del cinema, arte che sta contemporaneamente nascendo, e con la quale le 'danzatrici' che prenderemo in considerazione hanno legami evidenti. Nella danza dell'Avanguardia il corpo femminile non è più considerato secondo la duplice, tradizionale concezione maschile che lo legge come corpo bello e desiderabile e al contempo come significante astratto della sintassi coreografica, ma la forma femminile «scompare nella movimentata scenografia dei tessuti e dello spazio colorato, [...] o appare come cifra nella rete di testi e figure geometriche». ⁴⁷ Ciò si realizza attraverso l'intervento di Loïe Fuller, ma soprattutto – secondo Brandstetter – di Valentine de Saint-Point e della sua *métachorie*. Mentre la prima è considerata la Musa del simbolismo e, secondo Eugenia Casini Ropa, risente e allo stesso tempo influenza l'Art Nouveau con «le volute di colore in movimento delle sue danze [che] la trasformano in una stilizzazione vivente», ⁴⁸ l'innovazione apportata dalla *métachorie* consiste nell'aver determinato la danza come arte astratta e al contempo fondamentale all'interno di una composizione teatrale multifattoriale, di un teatro che presenta già un modello multimediale. ⁴⁹ Secondo il *Manifeste della métachorie*, un testo di Valentine de Saint-Point apparso su «Tribune Libre» del 14.12.1913, anche la danza libera ha bisogno di rinnovamento per dirigersi verso un'arte spirituale, astratta, cerebrale, contrapposta alla danza come espressione di sentimenti: «una danza che esprima un'idea, serrata fra

⁴⁴ SUSAN MANNING, *L'Ausdruckstanz attraverso l'Atlantico*, in *I discorsi della danza*, cit., pp. 71-89: 77.

⁴⁵ *Ibidem*, pp. 73-74.

⁴⁶ Cfr. *Ibidem*, p. 87.

⁴⁷ GABRIELE BRANDSTETTER, *Tanz-Lektüren. Tanz-Text. Transformationen der Choreographie*, in *ID Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*. Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag 1995, p. 367.

⁴⁸ EUGENIA CASINI ROPA, *Introduzione*, in *ibidem*, pp. 227-236: 227 e 228.

⁴⁹ G. BRANDSTETTER, cit., p. 373.

linee rigorose, come lo è la musica nel contrappunto». ⁵⁰ Un'arte che risente dell'influsso del futurismo e che vuole far pensare. ⁵¹ De Saint-Point cerca di tradurre l'estetica letteraria del tempo in danza per portare in scena il «cerebrismo del corpo» – ⁵² una variante del cerebrismo professato da Canudo – cercando di eliminare dalla danza la carnalità e la sensualità che la riducevano a forma d'arte in cui veniva esibito il corpo femminile. ⁵³ Si crea un nuovo formalismo, una nuova stilizzazione che 'trasforma' i muscoli in un gioco spaziale di volumi e linee. ⁵⁴ De Saint-Point si distacca sia dal modello 'plastico' duncaniano sia dal modello ritmico–espressivo dalcroziano per creare un modello 'ideista'; al posto del 'passo' del balletto classico e del 'centro' del corpo della danza espressionista pone come centro del suo linguaggio di movimento «lo schema drammatico che il corpo, danzando, disegna sulla scena». ⁵⁵ Il soggetto scompare a favore dello schema drammatico e la rappresentazione si svolge come simultaneità di arti – danza, musica, ma anche rumori e spazio scenico – indipendenti ed equivalenti (*gleichrängig*), secondo Brandstetter, in un modo più vicino all'estetica neoavanguardistica della «isolata contemporaneità» ⁵⁶ di Merce Cunningham. La *métachorie* (come farà anche la più rivoluzionaria creazione dei Ballet Russes, *Le Sacre du Printemps*) disgiunge danza e musica.

Fortemente influenzata dal futurismo e dal suo concetto di libertà, ⁵⁷ de Saint-Point distrugge le strutture sintattiche esistenti per ricostruirle in

una catena associativa di concetti, una serie di logogrammi e ideogrammi: una 'strada di metafore' che allinea forme astratte e colori così come sostantivi, come teatrali 'equivalenti parolibertà'. La danza, come gioco di movimento di corpi spersonalizzati, astratti, rappresenta perciò il modo di concatenazione delle analogie; lo spettatore – come attore in mezzo al dinamismo della fantasia associativa – assume il ruolo di produttore di forme 'libere', per le quali la danza offre una base di modelli formali di movimento, di dinamica di colore e di luce e di tempo come rumore-suono. ⁵⁸

La forma della spirale – che con la sua continuità evoca l'immagine di un movimento fluido, che non si arresta mai – assume importanza fondamentale, così come il principio dell'ellissi, secondo

⁵⁰ *Ibidem*, p. 375.

⁵¹ Cfr. *ibidem*.

⁵² *Ibidem*, p. 375.

⁵³ Cfr. *ibidem*, p. 376.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 378.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 382.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 384.

⁵⁷ Nei circoli letterari parigini era venuta a contatto con F.T. Marinetti e Ricciotto Canudo, al cui gruppo aderì nel 1913, cfr. *ibidem*, p. 371.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 412.

il quale si segmentano e si eliminano elementi linguistici, distruggendo così stile e armonia dell'articolazione del discorso.⁵⁹

Correlati al modello del movimento, assumono grande importanza inoltre i concetti di astrazione, riduzione, decomposizione e sovraformazione (*Überformung*), ma anche un concetto corporeo (*Körperkonzept*) strettamente legato all'estetica del film,⁶⁰ come abbiamo precedentemente accennato. I procedimenti filmici seguono un principio di frammentazione (montaggio) e conducono «a un tipo di percezione segmentata del corpo e dello spazio»,⁶¹ dovuta alla graduale penetrazione del mezzo tecnico all'interno della realtà che viene filmata, che si traduce in una sorta di rallentamento e di 'approfondimento' della visione. Anche se i frammenti derivano da eventi che possono essere molto distanti temporalmente e spazialmente, la percezione temporale è di continuità d'azione. Brandstetter chiama questo principio di interruzione, mutuato dal film e trasferito «nella concezione del corpo e del movimento del teatro e della danza d'avanguardia»,⁶² un «principio stroboscopico»,⁶³ che mette in relazione una concezione astratta del corpo con una costellazione percettiva del teatro della Modernità.⁶⁴ Questo principio filmico di associazione di due differenti immagini con la produzione di un diverso significato – che Ejzenštejn ha concretizzato nel suo montaggio delle attrazioni – deriva, secondo Brandstetter, dallo Sharaku giapponese, dove due simboli ideografici vengono accostati: da questa associazione 'esplode' un nuovo concetto.⁶⁵ In un modo analogo – e questa l'ipotesi che questa tesi vuole dimostrare – associando danza e musica, ora non più interdipendenti ma separate, nasce un nuovo significato.

2. Origini delle due diverse concezioni del teatro danza di Sasha Waltz e Pina Bausch

2.1 Sasha Waltz e la *contact improvisation*

La *contact improvisation* è una forma di danza nata in America nei primi anni Settanta, che deriva dalla *post-modern dance* e nella quale, secondo Patrizia Veroli, «sopravvive, suggerito da spunti di interazione fra due corpi, quell'intento di sondare le qualità fenomeniche del corpo (peso, spazio-tempo, flusso) che era già dei primi del Novecento». ⁶⁶ Essa assume le sue caratteristiche dalle danze sociali, dallo sport e dalle arti marziali, quali aikido e Tai Chi Chuan; in origine si basa

⁵⁹ Cfr. *ibidem*, p. 415.

⁶⁰ Cfr. *Unterbrechung. Intermedialität und Disjunktion in Bewegungskonzepten von Tanz und Theater der Avantgarde*, in *ibidem*, pp. 442-467.

⁶¹ *Ibidem*, p. 443.

⁶² *Ibidem*, p. 445.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ Cfr. *ibidem*.

⁶⁵ Cfr. *ibidem*.

⁶⁶ PATRIZIA VEROLI, *Arte e vita quotidiana. L'invenzione della danza moderna*, in *Tra ordinario e straordinario: modernità e vita quotidiana*, a cura di P. Di Cori e C. Pontecorvo. Roma, Carocci 2007, pp. 101-112: 102.

sul lavoro di una coppia di ‘danzatori’ che si muovono nel silenzio (senza musica) e, rimanendo a stretto contatto fisico, usano reciprocamente la forza peso del partner per effettuare movimenti di rotolamento, sospensione e caduta per improvvisa perdita di equilibrio. Non c’è uso della forza muscolare, ma si produce un flusso energetico attraverso un ‘dialogo’ corporeo che ha il suo *focus* «sulle sensazioni fisiche di toccare, appoggiarsi, sostenere, controbilanciare e cadere con altre persone». ⁶⁷ Steve Paxton, già ginnasta e danzatore nella compagnia di Merce Cunningham, la ‘inventa’ nel 1972: il nome definisce «l’esperimento formale e attesta la formazione di un gruppo di persone che praticano la danza socialmente e la eseguono pubblicamente». ⁶⁸ La *contact improvisation* non si concentra sull’espressione di un sentimento o di un pensiero, ma sul corpo, che diviene detentore di significato poiché gli vengono attribuite «proprietà spesso associate alla mente nella cultura americana – intelligenza, giudizio, comunicazione – e alle emozioni – tenerezza, espressione, spontaneità». ⁶⁹ Le coppie che improvvisano si formano indipendentemente dal genere e dalle dimensioni o dal peso corporeo reciproco e la performance si svolge in sessioni libere (*jam*) alle quali chiunque può partecipare (danzatori professionisti e/o dilettanti). Non c’è alcun intento di costruzione coreografica, né si adotta perciò il vocabolario tecnico della danza moderna, ma si rifiutano i ruoli e le gerarchie in vigore nel balletto tradizionale, incarnando così l’ideologia sociale dei primi anni Settanta. Gli eventi sono determinati dalla casualità, seguendo il flusso del movimento generato dal contatto fisico. Le modalità esecutive cambieranno in seguito, diventando più controllate, fluide e con un *focus* diretto meno verso l’interiorità e più verso l’esterno di quanto non fosse all’inizio. ⁷⁰

Tra la fine degli anni Settanta e l’inizio degli anni Ottanta si produce una differenziazione fra i professionisti e gli amatori che praticano la *contact improvisation* e una parte della *modern dance* americana si sviluppa attraverso questa tecnica improvvisativa, mentre alla fine degli anni Ottanta essa viene studiata e impiegata in altri tipi di danza. A differenza del resto della danza moderna americana, la *contact improvisation* non ha il suo centro a New York; ⁷¹ questo le conferisce una posizione unica, pur condividendo con la prima l’emancipazione dalle forme del balletto accademico, la volontà di sperimentazione e l’adozione di una qualità di movimento non artificiale – ossia non costruito su forme che venivano messe in discussione e rifiutate in quanto predeterminate attraverso una tradizione –, ⁷² ma che nasce dal corpo seguendo una pulsione interiore (l’origine di quest’ultima distingue invece le diverse tipologie di danza moderna). Il suo movimento non na-

⁶⁷ *Ibidem*, p. 8.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 10.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 185.

⁷⁰ Cfr. *ibidem*, p. 12.

⁷¹ Cfr. *ibidem*, p. 17.

⁷² Cfr. JOHN MARTIN, *Caratteri della danza moderna*, in *Alle origini della danza moderna*, cit., pp. 27-44.

sconde lo sforzo effettuato nell'esecuzione – come avveniva nel balletto classico –, non prevede più l'elevazione sulle punte né deriva più da una serie di pose collegate fra loro, ma è piuttosto la materia prima, continua, che le connette.⁷³ La danza moderna necessita di un training professionale (di cui può far parte l'improvvisazione) e presuppone la presenza di un coreografo dalla cui estetica dipende il tipo di tecnica impiegata e il modo di costruire la coreografia: come giustamente osserva John Martin non c'è un sistema standard, un codice, poiché «[l]a danza moderna non è un sistema: è un punto di vista»;⁷⁴ per la nascita della *contact improvisation* sono invece le danze sociali degli anni Sessanta (twist, rock 'n' roll e le danze dei neri americani) ad avere un ruolo importante. Esse prevedono infatti un'interpretazione individualizzata, all'interno di un'esperienza collettiva dove ognuno danza con chiunque altro, impiegando spalle, testa anche e ginocchia spesso indipendentemente fra loro, in modo libero e non coordinato o secondo direzioni differenti.⁷⁵ Nelle danze sociali i ballerini improvvisano senza distinzione di genere e quindi senza impiegare passi codificati, liberando energia in tutte le direzioni, dando l'impressione di perdere il controllo; al tempo della sua comparsa, il movimento del twist era ritenuto «autoerotico in modo scioccante [...] sexy, eccitante, selvaggio, giovane e nuovo»;⁷⁶ adottato dai movimenti sociali giovanili e studenteschi contemporanei, insieme all'assunzione di droghe rappresentava una forma di ribellione nei confronti dell'autorità istituzionale, ritenuta repressiva.⁷⁷ In origine gli studenti si riunivano in locali a costo zero, quindi non nei teatri, per produrre lavori piuttosto informali: il collettivo della Judson Church – Judson Church Dance Theater, attivo dal 1961 al 1964, in cui Paxton esercitò come coreografo – fu uno dei gruppi più rappresentativi che lavorava sulla spontaneità, informalità e azione collettiva nella danza. Studiava il movimento quotidiano con l'ausilio di strutture improvvisative e indeterminate e assumeva «idee dallo sport, dalle arti visive e dal teatro. Essi [i danzatori] sperimentavano trattando il corpo come un produttore neutro di movimento piuttosto che una personalità sessuata, espressiva».⁷⁸ C'è una differenza sostanziale quindi fra le danze sociali, esuberanti e 'anarchiche' e la danza teatrale, anche quando questa utilizza movimenti comuni e minimali:⁷⁹ in essa la nudità, se impiegata, non ha finalità sensuali, ma piuttosto la funzione di presentare alcuni aspetti del corpo e delle sue capacità di movimento oppure una funzione satirica.⁸⁰ Se con il termine «teatro fisico»⁸¹ si definiscono diverse tipologie di sperimentazione al cen-

⁷³ Cfr. *ibidem*, p. 43.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 37.

⁷⁵ Cfr. CYNTHIA J. NOVAK, *Sharing the dance*, cit., p. 34.

⁷⁶ *Ibidem*, pp. 38 e 39.

⁷⁷ Cfr. *Ibidem*.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 43.

⁷⁹ Cfr. *ibidem*, p. 47.

⁸⁰ Cfr. *ibidem*, p. 49.

⁸¹ *ibidem*.

tro delle quali non c'è un testo come evento generativo, ma il corpo e l'azione,⁸² fra di esse rientra a buon diritto la *contact improvisation*. Le sue caratteristiche centrali sono perciò la verità e drammaticità del corpo, il libero flusso, il *focus* sull'esperienza interiore del movimento e la pratica di una gestualità naturale, non codificata.⁸³

Alla base dello sviluppo dell'estetica di Steve Paxton occupano un posto importante sia lo studio del movimento e delle differenti tipologie fisiche effettuato da Merce Cunningham, secondo il quale «ogni movimento poteva essere danza e ogni corpo poteva essere visto in qualche modo come 'un comunicatore estetico' (*an aesthetic conveyor*)»,⁸⁴ sia la lezione di composizione sulla danza tenuta da Robert Ellis Dunn (collega di Cage, aveva lavorato con Martha Graham) in cui egli «attingeva dalle strutture e dalle idee filosofiche della musica sperimentale»,⁸⁵ in particolare le procedure casuali impiegate da Cage indussero Paxton a ricercare un'origine del movimento diversa rispetto a quelle comunemente individuate dalle tecniche di danza in uso e dalla loro estetica. Secondo Paxton infatti il movimento dei danzatori risultava in generale una 'versione annacquata' di quello dei loro insegnanti, che avevano il totale e dittatoriale controllo sulle origini del loro movimento. Egli non voleva essere un modello da copiare e cominciò quindi a ricercare nuove modalità per far nascere il movimento, interessandosi a quello delle persone qualunque e non lavorando perciò soltanto con danzatori professionisti.⁸⁶ La sua gestualità è quindi fatta di movimenti quotidiani, comuni, sviluppati 'qui e ora' e deriva dal caso, da un «incredibile serbatoio di attività, alquanto separate dalle attività tecniche nelle quali uno è coinvolto come danzatore».⁸⁷ Di derivazione Zen è l'accettazione di qualunque evento, mentre l'influenza del concetto di arte di Duchamp si manifesta nella ricerca dell'«antigenio» e di conseguenza nel riconoscimento che chiunque – indipendentemente anche dal sesso – possiede la capacità di danzare, senza ruoli predefiniti, o di creare una coreografia. I movimenti sono gli stessi sia per gli uomini sia per le donne, che non si distinguono nemmeno per l'abbigliamento, di solito molto informale. Non ci sono prove, ma la rappresentazione si svolge direttamente e spontaneamente davanti al pubblico. Paxton sperimenta le possibilità di movimento con il *partnering* (ovvero il lavoro di coppia sul dare e ricevere il peso reciprocamente), ma anche l'immobilità e il disequilibrio, ed è interessato a stabilire una struttura formale per l'improvvisazione che sostituisca il sistema anarchico – pur meraviglioso perché aperto a tutte le possibilità, ma che può portare all'isolamento dei partecipanti – del gruppo *Grand Union* (1970-1976) di cui fa parte, insieme, per esempio, a Trisha Brown. In questo

⁸² Cfr. *ibidem*.

⁸³ Cfr. *ibidem*, p. 52.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 53.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 53.

⁸⁶ Cfr. *Ibidem*, p. 54.

⁸⁷ *ibidem*, p. 53.

gruppo i danzatori si muovono su tappeti da *wrestling* e non sono rivolti verso il pubblico, ma il loro *focus* è diretto interiormente; essi

usano i loro corpi come un pezzo unico, tutte le parti sono messe simultaneamente fuori equilibrio o gettate verso un altro corpo o in aria. [...] Le cadute sembrano immediate e selvagge, sebbene sia anche evidente che nessuno si fa del male sia perché c'è il materasso sia perché gli esecutori esercitano un certo controllo attivo attutendo o rotolando quando urtano il terreno.⁸⁸

Magnesium (giugno 1972) è il lavoro considerato fondante per la *contact improvisation*: in esso, a una sezione di incontri e barcollamenti in velocità fa seguito una più lenta in cui diversi 'danzatori' sollevano un uomo; a questi se ne aggiungono altri per contribuire a farlo scendere lentamente, capovolgendolo, finché non arriva a toccare il materasso con la testa.⁸⁹ Questa sezione e un precedente duetto incentrato sul lavoro delle braccia sono le uniche ad avere una durata maggiore di dieci secondi. Le cadute riprendono poi fino a quella che Paxton definisce lo «*stand*»,⁹⁰ la «*small dance*»,⁹¹ la parte conclusiva della durata di alcuni minuti, in forte contrasto con ciò che la precede, nella quale i danzatori – separati e rivolti verso direzioni differenti – restano fermi compiendo solo lievi oscillazioni attorno alla verticale. Al termine escono tutti di scena camminando.⁹² Paxton continua a lavorare con il gruppo sul disorientamento fisico attraverso queste due estreme e contrastanti tipologie di movimento. La produzione si arricchisce poi anche con i contributi di Mary Fulkerson, un'insegnante dell'università di Rochester che aveva lavorato per un certo tempo sulla tecnica *release*, «basata su un linguaggio figurativo anatomico [sulla propriocezione] e che enfatizza la scioltezza e la fluidità del movimento».⁹³ Quest'ultimo diventa in seguito più orientato al lavoro di coppia e presta maggior attenzione all'articolazione delle diverse parti del corpo in successione. I danzatori usano non solo reciprocamente il corpo dell'altro come supporto e come una sorta di 'attrezzo' su cui rotolare o eseguire prese, ma anche mani, testa, spalle o altre parti possono servire come punti d'appoggio sul pavimento. Non c'è l'intenzione di costruire una forma determinata o particolari traiettorie nello spazio, ma spesso il movimento è spiraliforme;⁹⁴ i danzatori devono acquisire «un senso sferico dello spazio [...] per trasformare il

⁸⁸ *Ibidem*, p. 61.

⁸⁹ Questa breve sezione mostra a mio parere spiccate analogie con il movimento di 'caduta' descritta più oltre, per *Jagden und Formen* di Sasha Waltz (cfr. *infra*, p. 159).

⁹⁰ *Ibidem*, p. 61 (corsivo mio).

⁹¹ *Ibidem*, p. 61.

⁹² Cfr. *ibid.*, pp. 61-62. Anche per questa sezione cfr. Sasha Waltz, *Jagden und Formen*, scena finale.

⁹³ *Ibidem*, p. 63.

⁹⁴ Cfr. *ibidem*, pp. 65-66.

momento verticale in uno spostamento orizzontale».⁹⁵ Le frasi danzate, sia individuali sia in duo, si allungano temporalmente e si cerca di collegarle fra loro per ottenere sequenze continue con una durata maggiore di trenta secondi; i duetti sembrano acquisire una sorta di tematismo e l'articolazione corporea diventa sempre più importante, quasi una segmentazione delle diverse parti. Come spiega Novak, nel video *Soft Pallet*, nel quale sono riuniti estratti dalle *performance* effettuate nell'Attico Gallery, compare un assolo nel quale la danzatrice Annette LaRoque sembra «completamente coinvolta nella sensazione interna del movimento»;⁹⁶ spostando il supporto da una parte all'altra del corpo cade e rotola in totale fluidità, pur con qualche improvviso cambio di direzione. Questo tipo di movimento, che è caratteristico della *contact improvisation*, deriva per estrapolazione dal lavoro di gruppo o di coppia.⁹⁷ L'evoluzione verso un movimento più fluido, leggero e controllato sarà poi determinata dall'eliminazione del materasso dallo spazio esecutivo, per motivi di praticità. Fino ai primi due anni dalla sua creazione non c'è comunque un'estetica dichiarata della *contact improvisation*, che emerge ciononostante dal confronto con gli altri tipi di danza per il *focus* sulla sensazione e non sull'emozione e per la ricerca non del bello, ma dell'aspetto puramente fisico delle possibilità di movimento.⁹⁸

Negli anni 1973-1975 le improvvisazioni saranno portate avanti non più solo da Paxton ma anche da altri che avevano studiato con lui e condotte in diversi altri luoghi. Il primo tour effettuato nel 1973 dal West Coast Touring Group sulla costa occidentale americana ha un titolo molto significativo: *You come. We'll show you what we do*. L'improvvisazione comincia ad assumere una forma – pur libera – chiamata «round robin», che inizia con un duetto e che poi evolve come assolo o con la formazione di un'altra coppia all'ingresso di un nuovo partner. L'atmosfera in cui si svolgono queste esibizioni è molto diversa da quella che caratterizzerà la *contact improvisation* dieci anni dopo, quando cambieranno sia la forma della danza, sia i danzatori come anche la sensibilità del pubblico, che nei primi anni reagiva con grande entusiasmo, con una risposta simile a quella che si produceva assistendo a una partita di basket.⁹⁹ Quando il gruppo si ritrova e si riunisce nel 1975 con il nome ReUnion, la loro produzione comincia ad assumere i tratti di una forma di danza riconoscibile, con determinati esercizi ricorrenti. La videocamera che riprende le esecuzioni diventa un mezzo per delineare implicitamente «nuovi movimenti e valori estetici condivisi».¹⁰⁰ I membri del gruppo cominciano a pensare di darsi un'organizzazione formale, ma poi rinunciano, per stabilire invece le caratteristiche della forma e diffonderle, rendendole pubbliche

⁹⁵ *Ibidem*, p. 66.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 68.

⁹⁷ Cfr. *ibidem*, p. 68.

⁹⁸ Cfr. *ibidem*, p. 68-69.

⁹⁹ Cfr. *ibidem*, p. 71-73.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 79.

anche attraverso una rivista, la *Contact Quarterly*. La tecnica, a differenza della danza moderna, non si consolida perciò attraverso la formazione di una compagnia diretta dal coreografo che l'ha inventata (come per Graham o Cunningham), ma si diffonde attraverso i collettivi che la praticano e con la produzione di scritti dedicati.¹⁰¹ La *contact improvisation* diventa una nuova forma di danza che non è però la «tecnica Paxton»;¹⁰² con l'evoluzione perde le caratteristiche di una forma prettamente sociale, perché il divario tecnico fra chi pratica professionalmente la *contact* e i dilettanti diventa sempre più ampio e la collaborazione diventa di conseguenza sempre più difficile. Anche l'atteggiamento del pubblico cambia, passando dal coinvolgimento a un comportamento più distaccato nell'assistere all'esecuzione.¹⁰³

Secondo Cynthia Novak le caratteristiche della *contact improvisation* si possono così riassumere:

- generare il movimento attraverso la variazione dei punti di contatto (che viene sempre mantenuto) fra i corpi;
- 'sentire' attraverso la pelle, impiegando tutte le superfici corporee per il contatto;
- rotolare 'attraverso' il corpo, usando in sequenza varie parti del corpo, che si muovono secondo diverse direzioni, ma simultaneamente. Questo offre anche una migliore possibilità di contatto con un partner;
- sentire il movimento dall'interno, percepire lo spazio interno del corpo, per avvertire variazioni di peso o per proiettarsi nello spazio circostante, ponendo invece attenzione secondaria alla creazione di una forma nello spazio;
- usare lo spazio a 360 gradi, nella sua tridimensionalità, creando traiettorie curve, spirali o circolari che richiedono una minor forza muscolare nei sollevamenti e attenuano l'impatto in caduta;
- seguire l'impeto, enfatizzando il peso e il flusso continuo del movimento, spesso senza sapere esattamente dove questo porterà. Si può usare il peso attivamente, spingendo ad esempio, o passivamente, lasciandosi trasportare;
- informalità della rappresentazione e tacita inclusione del pubblico, che normalmente è seduto molto vicino, intorno allo spazio esecutivo; i danzatori non indossano costumi, ma abiti comodi; non ci sono scenografie o arredi, né luci di scena;
- i danzatori sono soltanto persone e non si contraddistinguono per l'uso di una tecnica particolare, anzi la evitano mescolandola a movimenti comuni: possono ridere, starnutire o aggiustarsi gli abiti e di solito non guardano il pubblico;

¹⁰¹ Cfr. *ibidem*, p. 82.

¹⁰² *Ibidem*, p. 84.

¹⁰³ Cfr. *ibidem*, p. 103.

- lasciare che la danza si produca all'interno di un'organizzazione coreografica strutturata in una serie di duetti, più raramente trii o gruppi più ampi con una interazione fisica quasi continua. Ci può essere un uso occasionale e intenzionale di gestualità drammatica e di altri elementi coreografici, ma la formulazione coreografica è il risultato conseguente agli scambi fra le persone in scena, dai quali si sviluppano situazioni e stati d'animo particolari;
- ciascun partecipante riveste la stessa importanza: non ci sono differenziazioni o gerarchie definite in base all'entrata in scena o al costume o alla durata temporale del pezzo danzato.¹⁰⁴

La tecnica si differenzia inoltre non solo dal balletto classico, ma anche dalla danza moderna – anche quando essa non ha carattere narrativo né atteggiamenti drammatici, non impiega movimenti codificati e non è direttamente rivolta verso il pubblico, come ad esempio nella tecnica Cunningham – per la postura, naturale nella *contact improvisation* e 'tenuta', controllata per mantenere l'allineamento verticale nella danza moderna.¹⁰⁵

Waltz entra nel mondo della *contact improvisation* durante *workshops* estivi a Friburgo e ad Amsterdam, dove insegnava Steve Paxton; nonostante si avvalga di altre tecniche di danza, «la *contact improvisation* è proprio la causa prima [*der Urgrund*]¹⁰⁶ all'origine della qualità di movimento che caratterizza le sue coreografie. Nei suoi spettacoli sembrerebbero infatti riconoscibili molte delle caratteristiche che sono state appena elencate: ad esempio la concentrazione interna sul movimento, il non guardare il pubblico, la segmentazione del corpo (vedi ad esempio l'assolo 'cubista' di *Jagden und Formen*), il movimento spiraliforme, le parti solistiche derivanti da duetti (come la coreografia iniziale di *Jagden und Formen*), l'alternanza di sezioni caratterizzate da movimenti fluidi molto veloci e/o di rotolamento e di sezioni di immobilità o con movimenti molto piccoli (ad esempio in *Jagden und Formen*, ma anche in *Dido & Aeneas*) e sezioni più lente in cui alcuni danzatori ne sollevano un altro che fanno poi scendere lentamente, capovolgendolo. In tutte e tre le coreografie che saranno considerate si osserva la presenza di duetti che si svolgono a stretto contatto corporale e di duetti, terzetti o gruppi di maggiori dimensioni nei quali si sviluppa un flusso d'azione che parte da un movimento o da una spinta. Le sequenze hanno spesso traiettorie circolari o spiraliformi, permettendo ai danzatori di usare lo spazio a 360°. I costumi non sono differenziati a seconda del genere (per esempio a volte i danzatori indossano una gonna). Le improvvisazioni vere e proprie sono prodotte nei *Dialoge*, studi preparatori per spettacoli specifici,

¹⁰⁴ Cfr. *ibidem*, pp. 115-125.

¹⁰⁵ Cfr. *ibidem*, pp. 132-137.

¹⁰⁶ SASHA WALTZ in *Nahaufnahme Sasha Waltz. Gespräche mit Michaela Schlangenwerth*. Berlin, Alexander Verlag 2008, p. 36.

ma anche specie di ‘serbatoi’ coreografici dai quali Waltz attinge nella preparazione degli spettacoli (come vedremo per *Dialoge 06 Radiale Systeme*, preparatorio per *Medea*¹⁰⁷ ma ‘serbatoio’ per *Jagden und Formen*). Durante tre giorni di prova vengono stabiliti alcuni punti dai quali si svilupperà l'improvvisazione, che si svolgerà davanti al pubblico in un luogo appositamente predisposto.¹⁰⁸ Le improvvisazioni vengono talvolta ripetute (ad esempio i *Dialoge* nel Museo Ebraico) e filmate,¹⁰⁹ ma vengono poi fissate in una coreografia definita; si perde quindi la peculiarità del ‘qui ed ora’ della *contact improvisation*. Secondo quanto afferma Waltz stessa, il dialogo – che costituisce il tema di tutte le improvvisazioni (e quindi indirettamente di tutti gli spettacoli) – non avviene soltanto fra i corpi, perché il movimento puro e astratto non la soddisfa; c'è bisogno di un altro punto di partenza, un oggetto con cui confrontarsi, che può essere una storia, oppure un'emozione, o uno spazio (ad esempio il Museo Ebraico di Berlino) la cui atmosfera o i cui limiti fisici sono per lei fonte di ispirazione.¹¹⁰ In *Dido & Aeneas* lo scambio energetico – il dialogo – è con gli interpreti,¹¹¹ mentre in *Jagden und Formen* con la musica di Rihm, anche se, come abbiamo detto, i movimenti spesso derivano da improvvisazioni precedenti, dai *Dialoge* veri e propri.¹¹² In *insideout* – uno degli spettacoli presi in considerazione – la partecipazione del pubblico, che è presente e libero di muoversi sulla scena, è probabilmente un altro fattore di collegamento con la pratica della *contact improvisation* che lo distingue dagli altri spettacoli della coreografa, rendendolo in qualche modo più simile a un *Dialog*. Altro elemento di distinzione è il ritorno alla narratività: lo spettacolo come vedremo è basato sulle storie personali dei danzatori.

Sasha Waltz ha iniziato a danzare con Waltraud Kornhaas, un'allieva di Mary Wigman a sua volta in origine discepolo di Laban, dalla cui corrente si era però distaccata. L'influenza wigmaniana si può probabilmente riscontrare nell'uso del corpo come «agente immediato, diretto e naturale di un movimento concepito come espressione delle forze oscure, inconscie ma molto potenti che si agitano nel profondo dell'individuo»¹¹³ e forse anche come vedremo, nell'«idea di un teatro comunitario». A differenza del momento attuale però, in cui mi sembra serva soltanto a proporre una nuova modalità di associazione intorno a una figura di riferimento, negli anni Trenta questo atteggiamento prefigurava pericolosamente, come scrive Susanne Franco, «una comunità come massa guidata da un capo (*Führerschaft*) nel quale essa è chiamata ad identificarsi».¹¹⁴ Mary

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 11.

¹⁰⁸ Cfr. PATRICIA STÖCKEMANN, *Für mich kann alles schön sein. Ein Gespräch mit Sascha Waltz*, «Tanzdrama», 26, 1994, pp. 4-7.

¹⁰⁹ Cfr. *Nahaufnahme Sascha Waltz. Gespräche mit Michaela Schlagenwerth*, cit., p. 24.

¹¹⁰ Cfr. *ibidem*, pp. 17 e 31. Cfr. anche PATRICIA STÖCKEMANN, *Für mich kann alles schön sein*, cit.

¹¹¹ Cfr. *ibidem*, p. 31.

¹¹² Una descrizione delle modalità esecutive dei *Dialoge 04 – St. Elisabeth I-IV (2004)* si trova in *Essere in cammino. La coreografia di Sascha Waltz*, tesi di laurea di Katy Knoll, Università di Bologna, a.a. 2004-2005.

¹¹³ ALESSANDRO PONTREMOLI, *La danza*, cit., p. 73.

¹¹⁴ SUSANNE FRANCO, citata da A. PONTREMOLI in *ibidem*, p. 74.

Wigman fu inoltre allieva, a Hellerau, di Émile Jaques-Dalcroze, creatore di un sistema pedagogico, l'euritmica, basato sulla ritmica e sulla metrica musicale. Nel suo libro *Ritmo-Musica-Educazione* egli scriveva che

se tutto il sistema d'educazione per mezzo del ritmo si appoggia sulla musica, si è che la musica è una forza psichica considerevole, una risultante delle funzioni dell'anima e dell'espressione che, per il suo potere di eccitazione e di regolarizzazione, può disciplinare tutte le nostre funzioni vitali.¹¹⁵

Secondo Adolphe Appia nel lavoro di Dalcroze era riconoscibile «la prima autentica possibilità di 'esteriorizzazione della musica'»,¹¹⁶ tanto che la sua rappresentazione dell'*Orfeo* nel giugno 1913 fu accolta quasi unanimemente come una trasposizione scenica perfetta della partitura gluckiana.¹¹⁷

Juan Cruz Diaz de Garaio Esnaola, uno dei danzatori più anziani della compagnia, afferma che per *Jagden und Formen* si sono lasciati impregnare dalla musica, sulla quale hanno lavorato prima di iniziare la ricerca coreografica, e che Waltz è stata stimolata alla ricerca di un contrappunto fisico da opporre all'impatto energetico della scrittura di Wolfgang Rihm;¹¹⁸ considerando anche il rapporto della coreografia con le forme musicali sviluppato in *Dido & Aeneas* (cfr. *infra*, p. 119 e segg.), mi sembra di poter identificare in Waltz un'influenza dalcroziana, che differenzia ancora maggiormente il suo lavoro da quello di Pina Bausch.

2.2 Pina Bausch e la danza espressionista.

«Con tutta la sua aderenza alla realtà, il *Tanztheater* crea sulla base delle favole, del mito e del sogno»,¹¹⁹ afferma Norbert Servos nel suo *Pina Bausch. Tanztheater. L'ambito del sogno e della realtà* sono infatti strettamente connessi e intrecciati nell'opera di Pina Bausch, la coreografa che ha rivoluzionato il concetto di danza, esercitando con le sue creazioni un potente influsso non solo sulla danza, ma anche sul teatro, sull'opera e persino sul film.¹²⁰ «Il sognare a occhi aperti può rivelare quanto gli uomini siano veri allo stesso modo dell'infrangersi dei loro desideri struggenti [*Sehnsüchte*] contro la realtà. [...] Nel *Tanztheater* con i suoi fantastici-reali percorsi-limite [*Grenz-*

¹¹⁵ ÉMILE JAQUES-DALCROZE, *Ritmo-Musica-Educazione*, citato da E. CASINI ROPA, in *Körperseele: il corpo-anima* in ID. *La danza e l'agitprop. I teatri-non-teatrali nella cultura tedesca del primo Novecento*. Bologna, Il Mulino 1988, pp. 49-122:71.

¹¹⁶ EUGENIA CASINI ROPA, in *ibidem*, p. 68.

¹¹⁷ Cfr. *Ibidem*, p. 73.

¹¹⁸ JUAN KRUIZ DIAZ DE GARAIO ESNAOLA, email del 07. 05. 2010.

¹¹⁹ NORBERT SERVOS, *Aus der mythischen Zeit-aus der Gegenwart. Wovon das Tanztheater handelt*, in ID. *Pina Bausch. Tanztheater*. München, Kieserverlag 2008, p. 11.

¹²⁰ Cfr. *ibidem*.

gänge] cuore e mente lavorano mano nella mano». ¹²¹ E' come se Pina Bausch avesse fatto sua una frase del Piccolo Principe di Saint-Exupéry: «Si vede bene solo con il cuore». ¹²² E così va alla ricerca – insieme ai suoi danzatori che, come in *Café Müller*, vanno a tentoni nel buio – del limite fra sogno e realtà, per oltrepassare le convenzioni; e nonostante lo scetticismo e la critica che esprime nei suoi spettacoli, lascia sempre uno spazio alla speranza, come nelle favole. ¹²³

Per arrivare a questo, Pina Bausch compie un lungo percorso. Il suo *Tanztheater* – che esibisce una mescolanza di caratteristiche teatrali e di danza – si inserisce, all'inizio degli anni Settanta, in una tradizione culturale che in quel momento, se togliamo alcuni centri sperimentali di Brema (Hans Kresnik), Colonia (Aurel Milloss) e Darmstadt (Gerhard Bohner), non riusciva ad andare al di là di una attualizzazione della tradizione classica o si rifaceva alla *modern dance* di origine americana. Anche la tradizione della danza espressionistica tedesca era ormai finita. Il *Tanztheater* di Pina Bausch riuscì a realizzare ciò che ai danzatori espressionisti non era riuscito: «la liberazione della danza dalle costrizioni della letteratura, dall'ubriacatura di tutte le favolose illusioni e il suo arrivo alla realtà». ¹²⁴ Si era formata con Kurt Jooss alla Folkwang Hochschule di Essen (di cui divenne in seguito direttrice, seguita da Susanne Linke e Reinhild Hoffmann), poi in America alla Julliard School si era confrontata con la *modern dance*, lavorando con coreografi quali José Limón, Paul Taylor, Louis Horst e Anthony Tudor; nelle prime coreografie fuse insieme le due diverse esperienze, pur mostrando già una spiccata personalità, impiegando «singoli elementi dell'intreccio come punto di partenza per il proprio 'vocabolario' associativo [*Assoziationsreichtum*]», ¹²⁵ che non traduce la musica o una storia in movimento, ma tratta di energie corporee. ¹²⁶ In particolare, come nota Royd Climenhaga, nel lavoro di Bausch si può forse rilevare l'influenza di Tudor e «del suo stile fortemente psicologico, con la sua enfasi sul personaggio costruito sul gesto emotivo», ¹²⁷ ma sicuramente quella di Kurt Jooss che, come scrive Brigitte Gauthier, «raccomandava di 'tener conto della personalità unica di ogni danzatore, del suo carattere, della sua natura'». ¹²⁸ Bausch infatti affermava che ciò che l'aveva maggiormente influenzata nell'insegnamento di Jooss era «questa volontà di voler sempre lavorare sulla soggettività». ¹²⁹

La scuola di Essen era stata fondata nel 1927, mentre i Folkwang-Tanzstudios erano nati nel 1961 da un'idea di Jooss: offrire ai danzatori più dotati (e già formati) l'opportunità di seguire

¹²¹ *Ibidem*, p. 11.

¹²² *Idem*.

¹²³ Cfr. *ibidem*.

¹²⁴ *Ibidem*, p. 20.

¹²⁵ *Ibidem*, p. 20.

¹²⁶ Cfr. *ibidem*.

¹²⁷ ROYD CLIMENHAGA, *Pina Bausch*. London, New York, Routledge 2009, p. 6.

¹²⁸ BRIGITTE GAUTHIER, «Et si...»: *La systématisation des hypothèses*, in ID. *Le langage chorégraphique de Pina Bausch*. Paris, l'Arche Éditeur 2008, pp. 85-97: 85.

¹²⁹ PINA BAUSCH, citata da B. GAUTHIER in *ibidem*, p. 85.

delle *masterclass* che in un paio di anni potessero consentir loro di accedere ai grandi teatri e di uscire così da una routine lavorativa costituita da brevi comparse all'interno di opere e operette. Col nome di Folkwangballett si formò fino al 1968 (anno in cui cessò la direzione di Jooss) un piccolo ensemble di 8-10 elementi, che si inseriva nella tradizione della danza moderna e che portò in tournée in Germania e all'estero sia le creazioni dello stesso Jooss (*Der grüne Tisch* e *Pavane auf den Tod einer Infantin*) sia di diversi coreografi ospiti fra i quali Lucas Hoving, della compagnia di José Limon, e Anthony Tudor. Membro della compagnia, ma anche insegnante di danza moderna fu anche Jean Cébren col quale Pina lavorò intensamente e che esercitò su di lei un grande influsso con le sue eccentriche coreografie astratto-moderne.¹³⁰ Ai Folkwang-Tanzstudios Pina Bausch creò le sue prime coreografie: *Fragment* nel 1967 e *Im Wind der Zeit* con la quale vinse nel 1969 il primo premio al concorso coreografico di Colonia. Nella Folkwang-Hochschule si sono formati molti dei danzatori del futuro Tanztheater Wuppertal, o ne sono stati membri: da qui proviene anche Rolf Borzik, scenografo e regista dei primi spettacoli, che ha avuto anche un ruolo attivo nella compagnia (ad esempio in *Café Müller*), ed è stato compagno di Pina Bausch.¹³¹ Nella scuola non si insegnava una specifica tecnica, ma danza classica, danza moderna e danza di carattere europea e la cosa più importante era ciò che si apprendeva indirettamente. Pina Bausch affermava che ciò che la legava a Jooss erano fattori umani, proprio la sua umanità.¹³² Jooss era allievo di Laban, per il quale aveva danzato per tre anni e condotto regie nella sua Tanzbühne di Amburgo, e furono di particolare utilità per la scuola sia il suo doppio ruolo di insegnante e coreografo sia la sua attività teatrale. Lo scopo con cui aveva fondato il gruppo sperimentale del Tanz-Studio era produrre un

teatro danza inteso come forma e tecnica della coreografia drammatica per quanto riguarda il suo libretto, la musica e in primo luogo il suo interprete; nella scuola e nello studio, ulteriore sviluppo della nuova tecnica di danza a mezzo ultrapersonale [überpersönlich], obiettivo della danza drammatica; graduale inclusione della danza classica tradizionale nella nuova disciplina.¹³³

Il primo gruppo formato da Jooss nel 1930 – i Balletts Jooss – presentava un tipo di danza teatrale che derivava dalla danza espressionistica, l'*Ausdruckstanz*. Le sue nuove conquiste estetico-formali vennero però trasferite alla Folkwangschule solo a partire dal 1949, anno in cui Jooss, do-

¹³⁰ Cfr. SUSANNE SCHLICHER. *Classi per maestri di danza*, in ID *L'avventura del Tanz Theater*, cit., pp. 78-81. (*Meisterklassen für Tanz* in ID. *Tanz Theater*, cit., pp. 91-94).

¹³¹ Rolf Borzik è scomparso nel 1980. Peter Pabst lo ha sostituito nel ruolo di scenografo, mentre Marion Cito in quello di costumista.

¹³² Cfr. PINA BAUSCH, citata da S. SCHLICHER in *Una tradizione di autonomia*, cit., p. 81. (*Tradition der Autonomie*, cit., p. 95).

¹³³ *Ibidem*, p. 96.

po la caduta del fascismo, tornò in Germania dall'emigrazione. Ricorrendo agli insegnamenti del suo maestro, egli trasformò la danza in una nuova arte teatrale, autonoma,¹³⁴ trasferendo in essa le «innovazioni estetiche delle branche vicine [*Nachbarsparten*] e dell'ancor più giovane mezzo del film, del cinema espressionista».¹³⁵ Ciò che Laban aveva lasciato come eredità era l'analisi del movimento, con la quale egli aveva aperto gli occhi ai suoi danzatori su di un intero settore dell'arte e attraverso la quale si sviluppava la sensibilità verso qualunque genere di movimento. La riforma teatrale labaniana alla quale Jooss si attenne per produrre una nuova forma di balletto d'azione, il suo *Tanzdrama*, si può così formulare: «tridimensionalità di ogni rappresentazione scenica, il danzatore come personalità creatrice e interprete individuale, il linguaggio del corpo come latore di significato».¹³⁶ Jooss ritenne necessario sviluppare un nuovo linguaggio per la danza, poiché il persistere sull'espressione libera e individuale dell'*Ausdruckstanz* aveva portato al caos stilistico e a un tipo di movimento arbitrario e casuale; in una sintesi fra danza moderna e classica-accademica individuò una nuova tecnica che formalizzerà insieme a Sigurd Leeder: il metodo Jooss-Leeder (è quello che userà anche Pina Bausch). Il suo intento era quello di liberare la danza da tutti i mascheramenti ginnici, che si basavano su di un certo tipo di concezione del mondo e usuali, anche se all'inizio degli anni Trenta la Folkwang-Tanzbühne era ritenuta troppo classica rispetto alla corrente ideologia dei 'piedi scalzi' e perciò screditata.¹³⁷ Jooss era un uomo di teatro e il suo lavoro era completamente diverso da quello di Mary Wigman, della quale – secondo Hans Züllig – era in grado di superare ampiamente tutti i limiti.¹³⁸ Nelle sue coreografie impiegò il gesto quotidiano e studiò la struttura del movimento dei suoi personaggi, ma non poteva creare una sola sequenza o un movimento che avessero esistenza solo per se stessi, senza un contenuto; ogni gesto doveva avere un significato in connessione al contesto sociale. Non è quindi possibile usare un «linguaggio formale in cui ogni movimento abbia un significato preciso, come in certe danze orientali, bensì ciò che ogni movimento dovrebbe comunicare. [...] Il pubblico dovrebbe poter 'ascoltare con gli occhi'».¹³⁹ Come nel metodo Stanislawski o Strasberg per gli attori, ai danzatori-interpreti di Jooss era perciò richiesto non solo un training fisico, ma anche la capacità di saper sempre creare un movimento e il suo ritmo dalla situazione contingente, dal senso.¹⁴⁰ Egli trasformava la drammaturgia dei libretti «in movimento ed emozioni»;¹⁴¹ il movimento non doveva però essere informe, come quello della danza centro-europea, ma possedere forma e direzione, centrale o pe-

¹³⁴ Cfr. *Ibidem*, p. 97.

¹³⁵ *Ibidem*, p. 97.

¹³⁶ *Ibidem*, p. 97.

¹³⁷ Cfr. *ibidem*, p. 97-98.

¹³⁸ Cfr. *ibidem*, p. 98.

¹³⁹ KURT JOOSS, *La danza del futuro*, in *La generazione danzante*, cit., pp381-384: 382.

¹⁴⁰ Cfr. SUSANNE SCHLICHER, op. cit., p. 86 (ed. or. p. 99).

¹⁴¹ *Ibidem*, p. 86 (ed. or. p. 99).

riferica e un proprio ritmo, lento o veloce, forte o debole.¹⁴² La missione del coreografo e del danzatore consisterebbe infatti nel trovare il movimento – essenziale – che corrisponde esattamente a un contenuto.¹⁴³ Già François Delsarte pensava che la verità dell'espressione potesse emergere solo facendo perfettamente corrispondere la dimensione emotiva interiore con la scelta mimica esteriore¹⁴⁴ e nella sua *Esthétique appliquée*, serie di appunti nei quali esprimeva il suo pensiero e dei principii che dovevano essere impartiti direttamente e oralmente ai suoi allievi,¹⁴⁵ aveva stabilito una «'legge di corrispondenza' fra lo status interiore e la sua manifestazione esteriore».¹⁴⁶ Il corpo era al centro della sua teoria; esso poteva arrivare all'essenza – poiché era fatto a immagine di Dio – e rivelare l'Idea solo dopo essere stato ripulito e plasmato per eliminare l'eccesso e il superfluo:¹⁴⁷ un procedimento di 'affinamento' che ricorda, a mio parere, molto da vicino il lavoro di Bausch sulle sequenze di improvvisazione create dai suoi danzatori (cfr. *infra*, p. 46). Il gesto per Delsarte era «espressione dell'*affectus*»¹⁴⁸ e presentava «una stretta corrispondenza con la dimensione interiore dell'uomo»;¹⁴⁹ c'è infatti un «significato sotteso a ogni movimento o gesto del corpo».¹⁵⁰

L'estetica applicata venne trasmessa, elaborata e adattata all'utenza americana – per semplificazione e banalizzazione secondo Alessandro Pontremoli –¹⁵¹ da due allievi: Steele McKaye e Geneviève Stebbins, che diedero origine a una corrente chiamata delsartismo. Stebbins pose comunque le basi delle future ricerche sul rapporto movimento-emozione individuando un concetto che è alla base di svariate tecniche di danza moderna, la 'fonte del movimento': Stebbins la identificava nel diaframma, Isadora Duncan nel plesso solare, Martha Graham nella pelvi.¹⁵² Anche per Bausch – almeno nei primi spettacoli prima dell'invenzione del 'metodo' – l'origine del movimento, secondo Christina Thurner, è nel plesso solare (cfr. *infra*, *Orpheus und Eurydike*, p. 82 e segg.). A seguito di questa scoperta è quindi cambiata la concezione del movimento, che, oltre al significato oggettivo, corporeo, ha acquisito «anche un senso metaforico spirituale»,¹⁵³ poiché nasce da un

¹⁴² Cfr. KURT JOOSS, *La danza del futuro*, cit.; cfr. anche la nota 243, le lezioni con Beatrice Libonati.

¹⁴³ Cfr. KURT JOOSS, citato da B. GAUTHIER in *Le langage chorégraphique de Pina Bausch*, cit., p. 83.

¹⁴⁴ Cfr. ALESSANDRO PONTREMOLI, *La danza*, cit., p. 6.

¹⁴⁵ Delsarte non ha lasciato scritti formali, se non la trascrizione non autorizzata di una conferenza del 1865, dal titolo *Esthétique appliquée. Des sources de l'art*. Il suo discepolo Steele McKaye e l'allieva di quest'ultimo Geneviève Stebbins daranno origine a una corrente denominata delsartismo. La Stebbins lo divulgherà pubblicando diversi libri, fra cui il trattato *The Delsarte System of Expression* Cfr. A. PONTREMOLI, cit. p. 12; cfr. anche NANCY LEE CHALFA RUYTER, *Spettacolo e delsartismo nell'America di fine Ottocento*, in *Alle origini della danza moderna*, a cura di E. Casini Ropa, cit., pp. 59-80.

¹⁴⁶ A. PONTREMOLI, *La danza*, cit., p. 6-7.

¹⁴⁷ Cfr. *ibidem*, p. 7.

¹⁴⁸ *Ibidem*, p. 8.

¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 9.

¹⁵⁰ *Ibidem*, p. 11.

¹⁵¹ Cfr. *ibidem*, p. 13.

¹⁵² Cfr. *ibidem*, p. 13-14.

¹⁵³ FRITZ BÖHME, *Movimento ed espressione*, in *Alle origini della danza moderna*, cit., pp. 45-57: 47.

baricentro che è strettamente legato alla pulsazione, al respiro e alla volontà di esecuzione. Il movimento diventa espressione, anche quando parte da una gestualità quotidiana, che non deve essere involontaria, come nel movimento naturale, ma deve avere un andamento spaziale consapevole: l'arte usa infatti gli «*elementi di un materiale* con l'obiettivo di una *nuova creazione formale*». ¹⁵⁴ Ogni movimento di danza inoltre, quando tende ad allontanarsi dal centro del corpo irradia energia nel tempo, mentre, quando vi ritorna, trattiene energia. ¹⁵⁵ Attraverso questo movimento espressivo il danzatore comunica con il pubblico e induce in esso una reazione, traducendo le proprie sensazioni in una forma esteriore. ¹⁵⁶ Attraverso questa connessione alla dimensione interiore, il gesto si carica di «pulsioni e significati nascosti». ¹⁵⁷ Dalla nuova centralità del corpo si sviluppa così, agli inizi del Novecento, la *Körperkultur*, di cui i teorici più influenti saranno Dalcroze e Laban; ma mentre per Dalcroze l'espressione fisica era subordinata a quella musicale, ¹⁵⁸ Laban

poneva al centro del processo dinamico espressivo solo l'uomo nella sua totalità psicofisica e da esso soltanto faceva discendere i modi, i significati e le leggi del movimento. Il suo uomo nuovo traduceva in manifestazione ritmica esclusivamente i propri impulsi e i propri ritmi fisiologici, emotivi e intellettuali, era creatore, mezzo e norma della propria danza, espressione non mediata della vita e strumento di accordo sintonico con quella universale. ¹⁵⁹

Secondo Laban la danza non ha bisogno della musica; il danzatore può trarre i suoi ritmi da quelli corporei, come il respiro o il battito cardiaco; deve perciò conoscere se stesso perfettamente. La forma della danza «si sviluppa, come e persino meglio della musica, attraverso simmetrie, ripetizioni, ritornelli, tempi, armonie e disarmonie, sfumature dinamiche, organizzazione architettonica». ¹⁶⁰ Nella sua teoria del movimento Laban distingue fra movimenti di tensione, di rilassamento, centrifughi e centripeti; per aiutare il danzatore nel processo di introspezione gli fornisce spunti per impiegare gesti che derivano dal gioco, dal lavoro manuale e dalla preghiera. ¹⁶¹ Quanto detto riporta alla mente una dichiarazione di Bausch, in cui la coreografa si definiva in un certo senso una compositrice (cfr. *supra*, p. 7), ma fa anche riflettere sull'origine del 'metodo Bausch' e sulla reiterazione del gesto – quasi sempre ossessiva, come ad esempio in *Blaubart* – impiegata dalla coreografa. La ripetizione di intere sequenze o sezioni danzate è applicata sia nelle

¹⁵⁴ *Ibidem*, p. 50.

¹⁵⁵ Cfr. *ibidem*, p. 52.

¹⁵⁶ Cfr. *ibidem*, p. 55.

¹⁵⁷ EUGENIA CASINI ROPA, *La cultura del corpo in Germania*, in *Alle origini della danza moderna*, cit., p. 83.

¹⁵⁸ Cfr. *ibidem*, p. 95.

¹⁵⁹ *Ibidem*, p. 95.

¹⁶⁰ EUGENIA CASINI ROPA, *Körperseele: il corpo-anima*, in *La danza e l'agitprop*, cit., p. 81.

¹⁶¹ Cfr. *ibidem*, p. 83.

prime creazioni – come ad esempio *Orpheus und Eurydike* – sia in quelle successive, ad esempio in *Kontakthof*, per citare due degli spettacoli che verranno presi in considerazione.

Secondo Susanne Schlicher un coreografo è allo stesso tempo compositore e direttore e il modo in cui Jooss – e così anche Pina Bausch – crea e organizza il decorso delle sue sequenze segue una dinamica e un pensiero musicale, non una logica linguistica. Le sue creazioni realistico-narrative in cui gli uomini sono «in carne ed ossa»¹⁶² ci sono più vicine di quelle astratte, coreutiche o solistiche di Mary Wigman, dove compaiono personificazioni di concetti astratti, come la morte, il dolore o l'amore.¹⁶³ Wigman impiegava un movimento quotidiano evocativo, stilizzato, un gesto espressivo che nasceva da un impulso interiore e che esprimeva l'esperienza personale e le forze inconse.¹⁶⁴ Nei *Tanzdramen* di Jooss c'è invece non solo una grande attenzione alle condizioni politiche del suo tempo (in essi compaiono personaggi che sembrano presi dai quadri di Otto Dix o di George Grosz), ma anche alla struttura secondo cui è costruita la sequenza danzata: come deve iniziare e quando può raggiungere il culmine di intensità, poiché è il contenuto che produce la forma e l'arte consiste nel trovare quella giusta.¹⁶⁵ Il lavoro di Bausch è basato su fondamenti emotivi, anche se i suoi danzatori hanno una formazione classica e possiedono spesso una tecnica sorprendente, e combina le tradizioni del teatro tedesco con le provocazioni del cabaret degli anni Venti e le sperimentazioni del teatro newyorkese degli anni Sessanta; per arrivare «a una forma nuova in cui l'esperienza umana è espressa in termini corporei»,¹⁶⁶ impiega anche elementi della danza post-moderna americana, come le tecniche di collage, i movimenti del quotidiano, la ripetizione e l'imprestito da altri media.¹⁶⁷ Il termine *Tanztheater* era già stato impiegato sia da Laban per descrivere i suoi rituali di danza corale, sia da Jooss per distinguere il suo genere di spettacolo dalla più convenzionale forma di balletto che veniva presentata in Germania in quel periodo; Gerhard Bohner – probabilmente influenzato dalla creazione del Nederlands Dans Theater – lo usò per identificare una compagnia di danza: chiamò il suo gruppo Tanztheater Darmstadt. Come afferma però Norbert Servos, è solo alla fine degli anni Settanta che Bausch parla per la prima volta di *Tanztheater* per identificare invece un nuovo genere indipendente, una miscela di danza e teatro;¹⁶⁸ il suo Tanztheater Wuppertal fu seguito dal Tanztheater Bremen con Reinhild Hoffman e Gerhard Bohner.¹⁶⁹ Secondo Jochen Schmidt, Bausch fece di questa nuova forma «una delle tre forze principali della *new dance* nel mondo – accanto alla *post-modern dance* americana

¹⁶² SUSANNE SCHLICHER, cit., p. 86.

¹⁶³ Cfr. SUSANNE SCHLICHER, cit., pp. 85-87 (ed orig. pp. 99-100).

¹⁶⁴ Cfr. ROYD CLIMENHAGA, *Pina Bausch*, cit., p. 5; cfr. anche ALESSANDRO PONTREMOLI, *La danza, Storia, teoria, estetica nel Novecento*. Bari-Roma, Laterza 2008⁴, p. 73.

¹⁶⁵ Cfr. S. SCHLICHER, cit., pp. 87-92. (Ed. or. pp. 100-101).

¹⁶⁶ R. CLIMENHAGA, *Pina Bausch*, cit., p. 14.

¹⁶⁷ Cfr. *ibidem*, pp. 2 e 14.

¹⁶⁸ Cfr. NORBERT SERVOS, citato da R. CLIMENHAGA, in *ibidem*, p. 18.

¹⁶⁹ Cfr. *ibidem*, pp. 17-18.

e al Butoh giapponese». ¹⁷⁰ L'estetica della danza tedesca e di quella americana differiscono però profondamente fra loro, come spiega Hanya Holm, poiché la danza americana è oggettiva nelle sue manifestazioni, mentre quella tedesca è soggettiva; il danzatore americano osserva e commenta ciò che lo circonda, mentre quello tedesco parte dalla propria esperienza emotiva e dal suo effetto sull'individuo. ¹⁷¹ Nella *new dance*, spiega ancora Jochen Schmidt, ciò che interessa i coreografi è il movimento, mentre Bausch per sua stessa affermazione è interessata non tanto a come il danzatore si muove, ma piuttosto a ciò che lo fa muovere. Gli americani che provengono dalla generazione Cunningham-Nikolais (quindi della *post-modern dance*) intendono la danza come 'motion, not emotion' e perciò sono interessati alla danza in sé, mentre i tedeschi studiano e comunicano qualcosa «sulla vita quotidiana della gente, sulle loro preoccupazioni, paure, problemi e gioie». ¹⁷² Gli americani pensano che si danzi prima di tutto per potersi muovere e che il movimento possieda una propria peculiare qualità espressiva; ¹⁷³ Schmidt distingue però due linee nella danza americana: una più realistica, che deriva da Martha Graham e José Limón e che si è perduta, e una attuale, di coreografi la cui tendenza è a essere sempre più brillanti e veloci, che farebbero meglio dedicarsi al balletto e che si comportano come i criceti che «girano e girano in una ruota, ma restano sempre nello stesso posto». ¹⁷⁴

In Pina Bausch e Sasha Waltz mi sembra di poter evidenziare le differenze appena esposte tra la danza tedesca da cui discende Pina Bausch e quella post-moderna americana, di cui Waltz subisce a mio parere una forte influenza, anche se la coreografa afferma che il movimento puro e astratto non le permette di esprimersi completamente; alla ricerca di qualcosa che potesse innescare il movimento, Waltz lo ha trovato negli oggetti, che costituiscono un punto di partenza per ricercare una giustificazione al movimento. Lo spazio che li contiene non è arbitrario, ma la sfida, ponendole dei limiti e ispirandole delle storie. ¹⁷⁵ Ci sono altre differenze che mi sembra di poter sottolineare: Bausch mette in atto una critica sociale – Brigitte Gauthier afferma che ogni frase del suo nuovo linguaggio coreografico, che lei paragona a quello di uno scrittore postmoderno, sia come «uno scalpello destinato a fare un'incisione nel modello borghese» –, ¹⁷⁶ mentre Waltz sembra più interessata all'osservazione e descrizione della società, come ad esempio in *insideout*. In Bausch i generi e i loro ruoli sociali sono ancora distinti: Dominique Mercy in *Nelken* indossa un tutù; il suo ruolo è estremamente provocatorio e drammatico, ma lui mantiene la sua connotazio-

¹⁷⁰ JOCHEN SCHMIDT, citato da R. CLIMENHAGA, in *ibidem*, p. 19.

¹⁷¹ Cfr. HANYA HOLM, citata da R. CLIMENHAGA, cit., p. 23.

¹⁷² JOCHEN SCHMIDT, citato da CLIMENHAGA, cit., p. 24.

¹⁷³ NANCY GOLDNER citata da CLIMENHAGA, cit., p. 25.

¹⁷⁴ JOCHEN SCHMIDT, citato da CLIMENHAGA, cit., p. 25.

¹⁷⁵ Cfr. SASHA WALTZ, in PATRICIA STÖCKEMANN, *Für mich alles kann schön sein. Ein Gespräch mit Sasha Waltz*, cit., pp. 4-7.

¹⁷⁶ BRIGITTE GAUTHIER, «*Et si...*», cit., p. 94.

ne maschile, anche e soprattutto nella sequenza di danza accademica che esegue così abbigliato. Waltz non è provocatoria: in *Dido & Aeneas* c'è una 'lezione di danza' che ha a mio parere tutt'altro significato; è ironica, e i danzatori che portano la gonna hanno movenze caricaturali; è solo un costume diverso. Il punto di partenza è qui il corpo, che con le sue capacità drammatiche interagisce dialogando con lo spazio e i suoi oggetti – la scenografia è infatti spesso molto spoglia –, mentre in Bausch è sempre l'uomo con le sue esperienze e i suoi ricordi a generare il movimento: gli elementi scenografici sono determinanti per realizzare l'idea da cui esso scaturisce (vedi, solo per fare alcuni esempi, la terra in *Frühlingsopfer* o l'acqua in *Vollmond*). Nonostante la presenza del pubblico sulla scena Waltz non lo coinvolge emotivamente; i suoi danzatori sono sempre come chiusi in loro stessi, mentre quelli di Bausch si concedono, si offrono con le loro ferite o gioie al pubblico, che le condivide. Waltz descrive la società, gli spettatori, ed è come se questi, sentendosi 'giudicati' o 'colti in fallo' non volessero riconoscersi, ma rispondessero: 'Ah, sì guarda, è il mio vicino', mentre i danzatori di Bausch parlano di se stessi e il pubblico si riconosce in essi e, pur seduto in platea, è sulla scena (è il coro?). Anche secondo Climenhaga i pezzi di Bausch «fanno esplodere i confini del palcoscenico».¹⁷⁷ Mentre con Waltz si ride per la gag, con Bausch il riso è sempre amaro.

2.3 Il lavoro improvvisativo delle due coreografe: confronti e differenze

Roger Copeland descrive una serie di caratteristiche che connotano un concetto di movimento e di coreografia che possiamo definire postmoderno e che si riscontrerebbe in «lavori che usano movimenti comuni (pedestrian, unstylized), opere che possono essere portate in scena con successo da persone che non possiedono una formale educazione alla danza»;¹⁷⁸ secondo David Hugues invece, dal momento che tale concetto è derivato dall'architettura, sarebbe meglio parlare di *danza poststrutturalista*.¹⁷⁹ Al di là di queste definizioni puramente terminologiche, Gabriele Brandstetter in *Bild-Sprung* distingue fra la funzione o il concetto del movimento (estetica, tecnica) e quello della coreografia, principio compositivo che prevede la formazione di un sistema di regole sintattiche:¹⁸⁰ è infatti il modo in cui viene costruita la coreografia e non la tecnica di movimento a caratterizzare la danza postmoderna, nella quale non ci sono scuole o tecniche particolari che forniscono codici prestabiliti. Secondo questo modo di vedere si possono indicare come postmoderni Merce Cunningham, Steve Paxton e William Forsythe, poiché impiegano

¹⁷⁷ ROYD CLIMENHAGA, *Pina Bausch*, cit., p. 36.

¹⁷⁸ GABRIELE BRANDSTETTER, *Still/Motion-Zur Postmoderne im Tanztheater*, in ID. *Bild-Sprung: Tanztheaterbewegung im Wechsel der Medien*. Theater der Zeit, Recherchen 26, www.theaterderzeit.de 2005, p. 58.

¹⁷⁹ Cfr. *ibid.*, p. 59.

¹⁸⁰ Cfr. *ibid.*, p. 60.

l'improvvisazione per la composizione degli spettacoli, anche se la tecnica di movimento singolarmente utilizzata è completamente differente. In questo senso possiamo allora connotare come post-moderne anche Pina Bausch e Sasha Waltz, che il libro, non occupandosi di teatrodanza tedesco, non prende in considerazione, e operare un confronto fra le due coreografe per quanto riguarda le loro modalità creative. Per quanto riguarda invece una 'collocazione storico-stilistica', il fatto di impiegare non danzatori in scena potrebbe indurre a pensare alla possibilità concreta di far rientrare nella definizione di post-moderno le due più recenti versioni di *Kontakthof* ideate da Pina Bausch: *Kontakthof mit Damen und Herren ab '65'* e *Kontakthof mit Teenagern ab '14'*. Resta però un dubbio sul fatto che proprio questa particolare creazione – così come altre opere coreografiche – possa essere così qualificata, almeno secondo la definizione di Copeland citata in precedenza. Mi riferisco in particolare al punto della tabella dei criteri compositivi predisposta da Brandstetter (cfr. *infra*, p. 39), che riguarda l'esecuzione a piacere, secondo la forma fisica del momento. Il rigore esecutivo sembra essere importantissimo per Bausch, che, assistendo a tutte le rappresentazioni, pare fosse in grado di cogliere anche la più sottile variazione nell'intensità di un singolo gesto, una sfumatura dovuta non a un errore, ma a un lieve, momentaneo calo di concentrazione durante lo spettacolo. La questione era evidentemente di grande importanza: *Kontakthof* è stato creato da e per danzatori e, nelle due nuove versioni citate, Pina Bausch ha dovuto modificare completamente almeno una sequenza poiché i non danzatori impiegati non erano in grado di riprodurla correttamente – mi riferisco in particolare alla coreografia dei soli uomini dopo l'assalto con le seggiole alle donne nella prima parte dello spettacolo (cfr. fig. 1) –,¹⁸¹



Figura 1: *Kontakthof mit Teenagern ab '14'*, l'assalto con le seggiole.

che manca sia in questa versione con i Teenager sia nell'altra con gli ultrasessantacinquenni. Tale sezione è stata sostituita da una molto meno impegnativa dal punto di vista tecnico-esecutivo nella quale, dopo l'uscita delle donne, gli uomini, seduti sulle seggiole che occupano ora tutto il pal-

¹⁸¹ L'immagine è tratta da *Tanzträume-Jugendliche tanzen KONTAKTHOF von Pina Bausch*, un film-documentario del 2009 di Anne Linsel e Rainer Hoffman.

co, proseguono i loro ‘abbracci mancati’ secondo direzioni e tempi rigorosamente non coincidenti. Parlare con il corpo richiede un gesto con una forma perfettamente definita. Per questo motivo credo che una migliore collocazione per Pina Bausch potrebbe forse trovarsi al confine fra modernismo e post-modernismo.

Secondo Brandstetter¹⁸² le tecniche di movimento nel postmodernismo possono in ogni caso essere definite solo in negativo: dopo Laban il codice convenzionale della danza si è dissolto, perché è il gesto quotidiano a essere (o a poter essere) impiegato; questi gesti comuni acquistano un particolare livello di significazione. Pur non trattandosi più di passi o sequenze di passi e gesti codificati secondo una tecnica rigorosa, questo non significa che non sia richiesta una preparazione adeguata per eseguirli: prova ne sia il tempo che è stato necessario per imparare la coreografia di *Kontakthof*, che doveva essere pronta in tre mesi, ma che di fatto ha richiesto un anno e tre mesi prima che i *Senioren* fossero in grado di portarla in scena.¹⁸³

Tornando quindi alla questione principale, ossia al confronto fra le due coreografe, mi sembra lecito domandarsi se, oltre al fatto di utilizzare una gestualità ‘quotidiana’, c’è una linea che unisce Bausch e Waltz. Entrambe hanno sviluppato una nuova estetica figurativa, un nuovo linguaggio per immagini,¹⁸⁴ che impiega tecniche di montaggio di frammenti gestuali ottenuti attraverso improvvisazioni singole o collettive rinunciando a una sequenza narrativa – e forse non alla narratività *in toto* –, ma mentre per Bausch l’origine del movimento è interiore, ossia deriva da un’esperienza personale, per Waltz la ricerca coreografica è più astratta e più indirizzata alla fisicità. Il suo punto di partenza non è uno stato interiore, ma il corpo con le sue potenzialità di movimento; il tipo di tecnica da cui discende, la *new dance*, privilegia «l’apprendimento attraverso la percezione e l’immaginazione»¹⁸⁵ e si orienta verso «un’esplorazione e un’elaborazione soggettivo-creativa del potenziale e del materiale del movimento».¹⁸⁶

Sasha Waltz ha seguito un percorso artistico diverso da quello della tradizione del *Tanztheater*, rispetto alla quale afferma di impiegare un linguaggio del corpo completamente diverso: il corpo avrebbe una capacità narrativa che permette di costruire una storia, di elaborarla invece di prestarsi a tradurne una, ‘preconfezionata’, in movimento.¹⁸⁷ Il contatto fra i corpi – a differenza di quanto accade nelle coreografie di Bausch – è qui manifestamente privo di sensualità

¹⁸² Cfr. GABRIELE BRANDSTETTER, *Bild-Sprung*, cit., p. 61.

¹⁸³ Cfr. *If I tried concentrating on getting my arm right, then my feet went wrong*, in *Kontakthof with Ladies and Gentlemen over '65': A Piece by Pina Bausch*. Paris, L'Arche 2007, pp. 30-35.

¹⁸⁴ Cfr. ROBERTO GIAMBRONE, *Il metodo: coreografare l'anima*, in *Pina Bausch/Le coreografie del viaggio*. Macerata, Ephemeria Editrice 2008, p. 23

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 179; cfr anche T. KALTENBRUNNER, *Contact-Improvisation: Moving, Dancing, Interaction*. Oxford, Meyer & Meyer Sport, 2004².

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 179.

¹⁸⁷ Cfr. *ibid.*, pp. 50-51; cfr. anche SASHA WALTZ in J. W., *Verantwortung macht Spaß. Der Tanz ist stärker als die Sprache: Die Choreographin setzt aufs Gefühl*, ‘Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt’, 27, 3 luglio 1998, p. 29.

perché dovuto non a un percorso concettuale di espressione di un vissuto, ma è derivato dalla *contact improvisation*; per Waltz il gesto danzato origina da un'evoluzione di questa tecnica improvvisativa che sfrutta la forza-peso, e non quella muscolare, come base fisica; essa produce movimenti che risultano fluidamente e conseguentemente l'uno dall'altro.¹⁸⁸ Il lavoro di questa coreografa è un *work-in-progress* che si sviluppa in un lungo arco temporale, solitamente attraverso tre fasi. La prima, «da *research* o ricerca sul campo»,¹⁸⁹ è una fase preparatoria che Waltz riserva a se stessa per raccogliere idee, materiali o studiare i luoghi in cui si svolgeranno le prove: per *Dido & Aeneas*, per sviluppare l'idea dell'acquario introduttivo, ha effettuato ad esempio immersioni nel Mediterraneo.¹⁹⁰ A questa fase segue il periodo delle improvvisazioni con i danzatori, caratterizzato da una «creazione collettiva»¹⁹¹ alla quale ognuno partecipa con le proprie peculiarità e il proprio linguaggio, stimolando il processo creativo che avviene attraverso lo scambio dialogico fra i membri della compagnia. Durante le prove il dialogo consiste anche nel fornire ai danzatori delle 'consegne', attraverso le quali l'improvvisazione, partendo da impulsi ritmici, motori o spaziali, produce forme, masse che si coagulano e si disgregano, che corrispondono a quanto la coreografa voleva esprimere. I danzatori non devono essere troppo coinvolti, ma mantenere una certa innocenza nei confronti del tema, di cui soltanto Waltz ha un'idea precisa.¹⁹² La compagnia è in un certo senso l'estensione del suo corpo: «il gruppo funziona come un organismo, come un *cluster*».¹⁹³ Nella creazione coreografica di Waltz lo scambio avviene non solo con i danzatori, ma anche con i compositori e, nel caso dell'opera, con i cantanti, che interagiscono con i danzatori per trovare un equilibrio performativo comune; in *Dido & Aeneas* ad esempio il coro non resta isolato e fermo sulla scena, ma partecipa, viene coinvolto e integrato nel movimento danzato del gruppo. Per i solisti è prevista una gestualità peculiare, ma hanno anche uno o più 'doppi' danzanti con i quali interagiscono 'a distanza': ad esempio nella prima aria di Dido *Ab, Belinda I am pressed with torment* il conflitto inconfessabile fra desiderio e obbligo, espresso verbalmente, è rappresentato da due danzatrici, delle quali una sta sempre avvinghiata all'altra, che non riesce a scrollarla via; l'amore, il desiderio è un peso di cui non ci si può liberare. La separazione fra i due amanti, l'addio, è invece reso con due gruppi contrapposti, all'interno dei quali si trovano i cantanti: sul recitativo *Your counsel, all is urg'd in vain* Enea e Didone danzanti sono 'tenuti' ciascuno da un gruppo, in modo che inizialmente si muovano l'uno verso l'altro, appoggiati l'uno sull'altro; poi i due gruppi conti-

¹⁸⁸ Cfr. SASHA WALTZ, *Der rote Faden: Der Tanz in Sasha Waltz: Gespräche mit Michaela Schlägenwerth*. Berlin, Alexander Verlag 2008, p. 33-40.

¹⁸⁹ KATY KNOLL, *I dialoghi di Sasha Waltz. Un cammino dalla prospettiva dei Dialoghi*, in «Danza/900. Testimonianze e riflessioni intorno al processo creativo», pp. 171-186: 183.

¹⁹⁰ Cfr. SASHA WALTZ, *Aus der Bahn geworfen werden*, in *Sasha Waltz*, cit., p. 24.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 173.

¹⁹² Cfr. SASHA WALTZ, *Aus der Bahn geworfen werden: Die Recherche*, cit., pp. 23-32.

¹⁹³ Cfr. *ibid.* p. 34.

nuano il proprio movimento verso direzioni opposte, portandoli con sé, allontanandoli. Vogliono avvicinarsi, ma non possono,¹⁹⁴ sono costretti a separarsi.

L'ultima fase è quella del montaggio: tutto converge in un progetto-dialogo, un primo spettacolo dal quale ne nascerà poi uno con un titolo definito. A questo proposito mi sembra necessario sottolineare come i *Dialogen* possano funzionare come specie di 'serbatoi' dai quali la coreografa attinge, estrapolando frammenti coreografici che poi impiega in altre situazioni: emblematico mi pare il caso di *Dialogen 06 Radiale Systeme*, uno spettacolo dal quale Waltz ha tratto molte sequenze di movimenti per inserirle in *Jagden und Formen*, associandole a musiche completamente diverse: se in *Dialogen 06* le improvvisazioni dei danzatori sono su brani di diversi autori, che spaziano dal barocco al contemporaneo, per *Jagden und Formen* alcune di queste sequenze sono associate alla musica di Wolfgang Rihm, che dà il titolo allo spettacolo. Da *Dialogen 06* Waltz prende e trasforma un'altra idea: quella di portare i musicisti in scena e farli suonare sdraiati sul palco, oppure mentre vengono trasportati da uno o più danzatori.

Per entrambe le coreografe il lavoro parte comunque con un catalogo di domande, sulle quali si basa l'improvvisazione. Per Waltz i materiali – derivanti dalla prima e dalla seconda fase – possono essere anche una storia o una serie di letture, ma non esperienze personali dei danzatori (ad eccezione di *insideout*, che ha origine proprio dalle loro storie personali); per Pina Bausch al contrario l'improvvisazione era provocata da domande riguardanti sentimenti, emozioni, situazioni, immagini, ricordi, frammenti di vissuto; le risposte venivano trasformate e fissate in parole o movimento, associato anche all'utilizzo di oggetti scenici. Anche il suolo era materiale importantissimo per lo sviluppo dell'azione; la scenografia, di cui fanno parte le sedie piuttosto che la terra o i garofani o l'acqua, non è decorativa, ma è al servizio dell'azione, del gesto 'reale', perché condiziona il movimento. Come afferma Peter Pabst, scenografo della Bausch, ogni oggetto che compare in scena ha un ruolo espressivo e perciò i danzatori devono farlo proprio, poterlo toccare e utilizzare. L'azione però parte dal suolo, che è un elemento fondamentale per la creazione dello spettacolo.¹⁹⁵ Non ci sono riferimenti narrativi, drammaturgici e quindi temporali in senso tradizionale, ma lo spazio si costruisce o si decostruisce durante l'azione, e serve alla costruzione della 'verità', dell'emozione sincera. Quello che interessava alla coreografa non era la finzione del gesto scenico, ma l'introspezione: Bausch forzava «i danzatori a una riflessione personale, [...] invitandoli a far riaffiorare ricordi sepolti»;¹⁹⁶ il vissuto del danzatore veniva quindi desoggettivizzato attraverso la ripetizione a oltranza del movimento. Come nota Odette Aslan «l'interprete fini-

¹⁹⁴ Cfr. SASHA WALTZ, ATTILIO CREMONESI, *Discussion on «Dido & Aeneas»*, cit.

¹⁹⁵ Cfr. LEONETTA BENTIVOGLIO, *Il metodo Bausch*, in *Il teatro di Pina Bausch*. Milano, Ubulibri, 1991², p. 29.

¹⁹⁶ ODETTE ASLAN, *Il processo Bausch* in «Danza/900. Testimonianze e riflessioni intorno al processo creativo», «Culture Teatrali. Studi, interventi e scritture sullo spettacolo», 14, primavera 2006, pp. 121-137: 122.

sce per non immedesimarsi più, arrivando a non produrre altro che comportamento»;¹⁹⁷ non è più il danzatore che esibisce il suo ego sulla scena, ma rappresenta tutti gli spettatori.¹⁹⁸ Anche la scenografia ha lo scopo di stimolare l'immaginazione del pubblico, favorendo le associazioni: gli oggetti sul palco sono «elementi scenici di un'opera teatrale che deve nascere nella mente dello spettatore».¹⁹⁹

La differenza concettuale su cui si basa la produzione del movimento è responsabile anche delle differenze fra le due coreografe per quanto riguarda le relazioni o le scelte musicali. Per Waltz la musica porta ispirazione, produce uno scambio energetico, ma è solo uno fra i possibili stimoli utilizzabili per produrre il movimento, che possono quindi essere di diversa natura, anche fenomeni biologici; così l'osservazione di un vetrino di microorganismi al microscopio può indurre la produzione di movimento.²⁰⁰ In Waltz la musica può essere altresì una delle componenti esplicative del corpo; in *Dido & Aeneas*, secondo Martin Zenck, è una delle 'voci' attraverso le quali si esprime o si manifesta il corpo, che a sua volta è il luogo in cui la voce cantante ha la sua origine.²⁰¹ A mio parere, come vedremo analizzando i singoli spettacoli, nelle creazioni di Waltz c'è una stretta relazione tra forma musicale e forma coreografica. Per Bausch al contrario, la musica è sempre esplicativa di uno stato d'animo che il gesto non riesce a chiarificare totalmente nella sua complessità; anche per lei era una componente importantissima dello spettacolo: infatti, come aveva affermato, basta cambiarla, o «cambiare anche solo una sua parte per ottenere risultati completamente diversi».²⁰² Nelle creazioni di Pina Bausch la musica è raramente basata su un'unica composizione e anche in questo caso è ampiamente rielaborata: lo vedremo con *Orpheus und Eurydike*, anche se il caso più emblematico è *Blaubart*, dove la musica di Bartók subisce un processo di frammentazione e reiterazione. Più comunemente è costituita da un insieme originale di spezzoni, di frammenti tratti dai generi più diversi e associata al movimento in fase creativa.

La selezione dei materiali, l'ordine con cui essi vengono presentati, l'entità della ripetizione, gli intrecci, i raccordi si esprimono in una forma che è peculiare per ciascun coreografo – la potremmo forse chiamare la sua identità – e che si realizza nella rappresentazione scenica. Bausch si definiva «in un certo senso [...] una compositrice»;²⁰³ ogni suo *Stück* era ottenuto instaurando relazioni fra le componenti verbali, gestuali, musicali e scenografiche dello spettacolo riunite,

¹⁹⁷ *Ibidem*, p. 122.

¹⁹⁸ Cfr. *ibidem*, p. 122.

¹⁹⁹ WILFRIED MINKS, in «Theater heute», Juni 1965, p. 12; citato anche in SUSANNE SCHLICHER, *Scenografie, spazi scenici*, in *L'avventura del Tanz Theater*, cit., p. 191. (Ed. or. p. 209).

²⁰⁰ Cfr. SASHA WALTZ, *Aus der Bahn geworfen werden: Die Recherche in Sasha Waltz*, cit., p. 25.

²⁰¹ Cfr. MARTIN ZENCK, *Intermedialität von Performance, Improvisation und Choreografie im neuen Musiktheater. Drei Modelle von Sasha Waltz: «Dido and Aeneas» - «Körper» - «noBody»*, in *Freiräume und Spannungsfelder. Reflexionen zur Musik heute*, hrsg. von M. Demuth und J. Hiekel. Mainz, Schott Music 2009, pp.195-205.

²⁰² *Discorsi sulla danza: Bausch, Childs, Ek, Gallotta, Martha Graham Dance Company. Cinque incontri*. a cura di M. GUATTERINI. Milano, Ubulibri, 1994, p. 17.

²⁰³ *Ibid.*, p. 16.

composte in una sorta di collage. Brigitte Gauthier fa un'osservazione molto interessante e costruisce una metafora a questo proposito: i danzatori sarebbero come note musicali attraverso le quali Bausch crea accordi e dissonanze. Per questo motivo ritiene che per descrivere il suo modo di coreografare sarebbe più adatto un paradigma dodecafonico o minimalista piuttosto che uno letterario.²⁰⁴ Secondo Guatterini, per Bausch non c'era un testo o un progetto precedente le prove:²⁰⁵ l'operazione di intreccio di tasselli o di tanti fili musicali e di immagini andava a costituire un tutto unico, espressione di vita.²⁰⁶ La coreografa creatrice del teatrodanza costruiva il proprio percorso continuativamente, con i singoli pezzi collegati da un'unica idea, indagando i rapporti umani, spesso le relazioni di coppia; le sensazioni che si producono attraverso lo spettacolo e che esprimono la peculiare visione del mondo dell'artista si trasmettono al pubblico e lo coinvolgono, ma lo spettatore «deve essere libero di fare le associazioni che crede»;²⁰⁷ ciò significa che le sequenze messe a disposizione nella struttura discontinua, disarticolata, 'bucata' dei pezzi di Bausch devono poter essere collegate liberamente dallo spettatore.²⁰⁸

È necessario a questo punto formalizzare nel dettaglio il confronto fra le due coreografe: Gabriele Brandstetter in *Bild-Sprung* fornisce schemi, tabelle riguardanti i codici di movimento e i criteri compositivi e coreografici della danza moderna e post-moderna, in base ai quali si può almeno cercare la giustificazione al fatto che Waltz venga in qualche modo considerata l'erede di Bausch, trovando punti di contatto fra queste due fondamentali rappresentanti del teatrodanza tedesco e mondiale (cfr. Tabella dei codici di movimento e Tabella dei criteri compositivi, qui di seguito riportate). A proposito di questa presunta 'eredità', Waltz ha dichiarato, in un'intervista rilasciata a Yvonne Hardt, che esistono sicuramente dei parallelismi nel loro lavoro per quanto riguarda l'utilizzo di tecniche di collage e l'importanza assegnata da entrambe al lavoro di gruppo, ma anche una fondamentale differenza basata sulla corporeità, che per lei, a differenza di Bausch, è determinata dall'impiego della tecnica *release*. Anche il rapporto con la musica e con lo spazio sono completamente differenti.²⁰⁹

²⁰⁴ Cfr. BRIGITTE GAUTHIER, *Un constat d'amour et de haine*, in *Le langage chorégraphique de Pina Bausch*, cit., pp. 147-161.

²⁰⁵ Cfr. *Discorsi sulla danza*, cit.

²⁰⁶ Cfr. *ibidem*.

²⁰⁷ ELISA VACCARINO, *Altre scene, altre danze: vent'anni di balletto contemporaneo*. Torino, Einaudi, 1991, p. 50.

²⁰⁸ Cfr. MARTINE BEYDON, *Pina Bausch, Analyse d'un univers gestuel* in „Cahiers de la Bibliothèque Gaston Baty 2", Paris, Institut d'Etudes Théâtrales; Université de Paris III, 1988, p. 70.

²⁰⁹ Cfr. SASHA WALTZ, *Interviews mit Yvonne Hardt, Berlin am 14.6.2005 und am 1.6.2006*, trad. it. *Sasha Waltz di Yvonne Hardt*, Collana *Dance for word / Dance forward*. Palermo, l'Epos 2007.

Tabella dei codici di movimento

danza moderna	danza postmoderna
Prodotto	Processo
Nuova-»invenzione« di codici di movimento	Nuova organizzazione di codici di movimento differenti
Intenzione artistica	Interpretazione (Spiel)
Creazione consapevole (come composizione)	Caso (come generatore della »composizione«)
Codice di movimento unitario (per tutti i danzatori) qualificabile come »stile«	Codici di movimento individuali

Tabella dei criteri compositivi

danza moderna	danza postmoderna
Fraseggio accentuato	Sequenza di movimenti con transizione debole o senza transizione
Sviluppo drammatico	Distribuzione regolare dell'energia
Personaggi	Forme
Introspezione	Il decorso si sviluppa in seguito all'assunzione di consegne [*]
Complessità del materiale motorio/ di una composizione	Semplicità (»quotidianità«) del materiale motorio -complessità come effetto di accumulazione
Virtuosismo	Esecuzione a piacere (ad es. secondo la forma fisica del momento)
Narratività	Presenza fisica/azione ²¹⁰

Considerando queste tabelle si possono ricavare delle analogie fra le due coreografe, ad esempio nel fatto che entrambe impiegano un processo per organizzare movimenti diversamente codificati

^{*} Il/la coreografo/a fornisce spunti improvvisativi di vario tipo: verbali, emotivi, gestuali, musicali, dai quali i danzatori devono o possono produrre sequenze verbali, gestuali o danzate.

²¹⁰ GABRIELE BRANDSTETTER, *Bild-Sprung*, cit., p. 62.

(i danzatori di Bausch hanno una formazione classica, quelli di Waltz non necessariamente; la loro qualità di movimento deriva dalla *contact improvisation*) e che ogni danzatore può utilizzare diverse modalità espressive - penso ad esempio alla sequenza di *Nelken* di Bausch in cui un danzatore 'mima' *The man I love* secondo il linguaggio dei sordomuti. C'è inoltre un forte accento sull'aspetto espressivo individuale e interpretativo dei danzatori, dovuto al fatto che le sequenze sono create a partire da improvvisazioni personali. Tali sequenze si sviluppano in seguito all'assunzione di consegne, ossia per elaborazione degli spunti interpretativi derivanti dai questionari proposti dalla coreografa; questo è un altro punto comune, così come l'attenzione alle forme e l'uso di una gestualità quotidiana invece che codificata rigorosamente secondo una tecnica definita. L'effetto di aumento di complessità per accumulazione è più evidente in Bausch, nelle cui coreografie compare molto spesso la reiterazione quasi ossessiva del gesto rispetto a Waltz, dove la ripetizione all'interno delle singole coreografie è quasi assente. Nelle creazioni della prima sono evidenziabili anche delle specie di *leitmotive* gestuali che sembrerebbero identificare un personaggio o una situazione particolare; Roberto Giambrone suggerisce addirittura di ricercare nelle coreografie di Bausch delle *Pathosformeln*, secondo un'interpretazione warburghiana del movimento.²¹¹ Con questo termine Warburg intende connotare formule gestuali e patetiche che hanno origine nell'arte classica e ancor prima nella ritualità primitiva, dei «fenomeni di cristallizzazione di forme espressive costanti»,²¹² che si trasformano e vengono riutilizzate, trovando sopravvivenza nell'arte occidentale e nella cultura contemporanea. La danza rituale delle Menadi, dionisiaca ed estatica si manifesta in «bruschi rovesciamenti del capo e delle braccia, violente arcate della schiena, flessioni e torsioni della testa del corpo e delle membra, lanci del piede»;²¹³ queste immagini sono fissate nelle decorazioni pittoriche dell'antica Grecia, in rilievi romani, ma anche nelle immagini rinascimentali dei disegni di Leonardo, del Dürer e negli affreschi del Mantegna che illustrano la morte di Orfeo.²¹⁴ Mi sembra però che tutto questo discorso sia molto condizionato dalla lettura della coreografia del *Sacre (Frühlingsopfer)* di Pina Bausch, sicuramente una fra quelle più ampiamente analizzate, nella quale questo tipo di gestualità è presente in modo esasperato e nella quale anche l'individuazione della simbologia rituale della danza in cerchio, che definisce lo spazio del sacrificio, è pertinente. In *Orpheus und Eurydike*, dove questo parallelismo dovrebbe forse essere più evidente, questa qualità di movimento mi sembra rilevabile soprattutto nel primo quadro, *Trauer*. Propenderei piuttosto a vedere un costante e consistente riferimento a tecniche di danza, Limón

²¹¹ Cfr. ROBERTO GIAMBRONE, *Il metodo: coreografare l'anima*, in *Pina Bausch/Le coreografie del viaggio*. Macerata, Ephemeria Editrice 2008, p. 23; cfr. anche CLAUDIA CIERI VIA, *Aby Warburg e la danza* in «Quaderni Warburg Italia» n. 2-3, Reggio Emilia, Diabasis 2006, pp. 63-136.

²¹² C. CIERI VIA, *Aby Warburg e la danza*, cit., p. 67; FRITZ SAXL, *Die Ausdrucksgebärden der bildenden Kunst in Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, a cura di D. Wuttke, Valentin Koerner, Baden Baden 1991, p. 420.

²¹³ C. CIERI VIA, *Aby Warburg e la danza*, cit., p. 87.

²¹⁴ Cfr. *ibidem*.

e Jooss-Leeder: l'uso di una gestualità analoga è comune a molti coreografi del tempo, vedi ad es. Gigi Caciuleanu,²¹⁵ che, oltre ad aver creato una diecina di coreografie per il Folkwang Ballet, compagnia che Pina dirigeva ai suoi inizi, fu chiamato da Bausch a montare un pezzo per la Compagnia di Wuppertal nel maggio 1978 per la serata *Café Müller*, in cui lei presentò la propria coreografia omonima.²¹⁶ A proposito di questo pezzo, Jochen Schmidt, pur notando che Bausch qui si emancipa dalla *modern dance* delle coreografie create per le opere di Gluck con una «rappresentazione cifrata del suo sviluppo estetico»,²¹⁷ scrive che Malou Airaud inizia a danzare «secondo lo stile dei suoi precedenti ruoli gluckiani».²¹⁸ Brigitte Gauthier riconosce invece nelle coreografie di Bausch delle «Routinformen»,²¹⁹ formule routinarie create componendo insieme dei morfemi ricorrenti del suo peculiare campo lessicale.²²⁰ Resta in dubbio se a ispirare le *Pathosformen* di Pina Bausch possano essere state le decorazioni vascolari greche secondo l'ipotesi di Warburg, oppure le figure di Hieronimus Bosch (cfr. fig. 2 a, b, c, d) o i dipinti di Pieter Bruegel il vecchio. Mi sembra di poter cogliere forti analogie tra la posa assunta da Pina Bausch (b) e l'atteggiamento della figura seduta sul dorso di una specie di demone dalle zampe d'insetto del particolare de *Il Giudizio Universale* (a) qui sotto riportato. Nel dipinto di Bosch la donna ha i lunghi capelli sciolti, gli occhi chiusi e il capo reclinato verso la spalla destra; il braccio destro si trova all'altezza della spalla, con l'avambraccio lievemente piegato verso l'alto e la mano aperta; il sinistro è un poco più in alto rispetto alla spalla e l'avambraccio è fortemente piegato su di esso con la mano aperta, quasi a sfiorare il volto. La foto di Bausch sembrerebbe scattata un istante prima di raggiungere quella medesima posizione, anche se la danzatrice non è seduta, ma in un profondo *plié* sulla gamba destra in avanti. Lo stesso si potrebbe osservare per le due immagini c e d, in cui le figure sono poste specularmente fra loro. Questa volta il particolare è tratto da *Il giardino delle delizie* di Bosch e rappresenta una figura seduta con il dorso appoggiato a una superficie verticale, accanto a un'apertura, forse una porta, di cui si vedono gli stipiti, piuttosto spessi. La donna ha i capelli lunghi, sciolti, gli occhi chiusi e il capo lievemente reclinato verso la spalla destra. Le braccia sono rilassate e scendono lungo i fianchi ad appoggiarsi a terra. E' 'insidiata' da una figura carponi, vagamente antropomorfa, dalle braccia ramificate, che indossa una specie di maschera a specchio. Nella scena di *Café Müller*, quasi sovrapposto alla figura di Malou Airaud, compare

²¹⁵ Di origine rumena, Gigi Georghe Caciuleanu dal 1973 si è stabilito in Francia, dove ha diretto dal 1978 al 1993 il Centre Chorégraphique Nationale de Rennes. Dal 1994 fonda la propria compagnia a Parigi. Attualmente è direttore del Balletto Nazionale del Cile. Nella serata *Café Müller* vennero presentate anche coreografie di Gerhard Bohner e Hans Pop.

²¹⁶ Cfr. *Danser*, numero speciale Pina Bausch-luglio 2009, pp. 48-49. Cfr. ad es. anche A. HÄNSENROTH, *Die Welt*, Ausgabe Berlin, 22.5.1978; J. WENDLAND, *Süddeutsche Zeitung*, 7.6.1978

²¹⁷ JOCHEN SCHMIDT, UW, SFB I, 21.5.1978

²¹⁸ JOCHEN SCHMIDT, FAZ.

²¹⁹ BRIGITTE GAUTHIER, «Et si...»: la systématisation des hypothèses, in *Le langage chorégraphique de Pina Bausch*. Paris, L'Arche 2008, pp. 85-97: 88.

²²⁰ Cfr. *ibidem*.

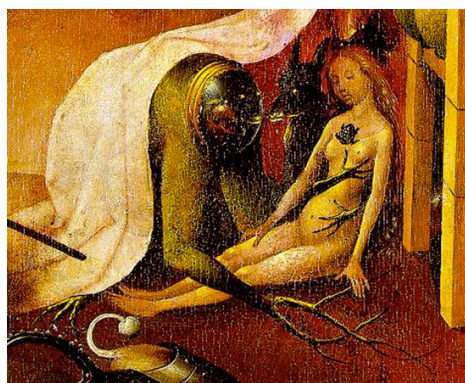
carponi Rolf Borzik, che nello spettacolo ha il ruolo di spostare le sedie che ingombrano il palco, per consentire il percorso delle danzatrici che camminano come sonnambule a occhi chiusi. Mi sembra importante sottolineare anche la somiglianza delle figure dei due differenti quadri e l'identità dell'«abbigliamento»; in *Café Müller* Malou Airaud è una sorta di doppio di Pina Bausch, e, oltre a indossare un costume molto simile, ne ripete a canone le sequenze di movimento.



Figura 2: a. Hieronymus Bosch: *Il Giudizio Universale*, 1506-1508, olio su tavola, 59,4x112,9 cm, particolare. Monaco, Alte Pinakothek.



b. Pina Bausch, *Café Müller* (1975)



c. Hieronymus Bosch: *Il giardino delle delizie*, particolare. Scomparto centrale de *Il trittico delle delizie*, 1480-1490. Olio su tavola, 220x398 cm. Madrid, Museo del Prado.



d. *Café Müller*, Malou Airaud, fermo immagine.

Gauthier ipotizza inoltre una vicinanza fra il metodo di ricerca di Grotowski, che articola il flusso della vita in forme, e quello di Bausch.²²¹ Sarebbe quindi da escludere totalmente la narrazione, anche per quanto riguarda le prime coreografie di Bausch. Considerando quanto affermato in diversi saggi a proposito della strutturazione delle creazioni come brani musicali, si potrebbe forse ipotizzare una costruzione di tipo poetico, con una struttura, secondo quanto afferma Casini-Ropa, «paratattica o simultanea», dove «gli elementi si accostano spesso senza alcun evidente

²²¹ Cfr. *Le jeu des forces: le corps determine l'intellect*, in *ibidem*, pp. 75-84.

rapporto temporale o di causa ed effetto»,²²² in cui il racconto è «'disperso' nei frammenti, nella citazione, nella ripetizione».²²³ Questa ipotesi potrebbe essere sostenuta anche da quanto affermato ancora da Giambrone, ovvero che il nuovo linguaggio per immagini inventato da Bausch «procede per astrazioni, traslati, allitterazioni, ellissi, assonanze»,²²⁴ ma soprattutto alla luce della analisi fatta da Martine Beydon in *Pina Bausch. Analyse d'un univers gestuel*.²²⁵ da questa trattazione emerge infatti la particolarità della 'composizione' degli spettacoli di Pina Bausch. Anche Brigitte Gauthier parla di un teatro-poesia, il cui linguaggio, per la sua ricerca di verità sull'origine del movimento danzato, si può associare a quello di Mallarmé.²²⁶ Non c'è più una 'favola' in senso brechtiano, né i danzatori arrivano ad assumere un ruolo o a sviluppare psicologicamente un personaggio; non si ha uno sviluppo lineare della storia, né uno spazio referenziale in cui questa possa venire ambientata, ma l'elaborazione del senso avviene attraverso la trasgressione dei codici tradizionali, con l'impiego di una gestualità non conforme alla tecnica codificata della danza, né alle norme sociali, esercitata con indifferenza dai danzatori sulla scena. Queste azioni derivano dalle improvvisazioni prodotte dai danzatori in seguito agli stimoli emotivi forniti da Pina Bausch. L'unità dello spettacolo non sarebbe perciò più dovuta a una storia, ma a un'unità di stato d'animo, articolato o forse narrato attraverso le immagini; in esso

come nella poesia si può parlare di un 'impiego sequenziale di unità equivalenti', caratterizzato dall'importanza delle cadenze ritmiche, dalla somiglianza e dalla opposizione fra le sillabe, dalle equivalenze metriche e dal ritorno periodico delle rime, nella poesia in rima, dalla alternanza di lunghe e di brevi nella poesia misurata.²²⁷

La peculiare modalità di organizzazione delle immagini potrebbe essere a mio parere confrontata anche con una sorta di composizione musicale (cfr. *supra*, p. 7, l'affermazione di Bausch) dove, invece di motivi, sono frammenti o unità gestuali ottenute da più lunghe sequenze a essere ripetute, modificate, rovesciate e quindi assemblate, montate, poste in contrappunto fra loro, ma anche sottoposte a un procedimento assimilabile alla diminuzione (raddoppiate in velocità, 'comprese' nel tempo) oppure all'aumentazione (ossia una dilatazione temporale del gesto) per produrre una coreografia definitiva. Questo processo viene poi completato associando alla coreogra-

²²² EUGENIA CASINI-ROPA, *Laudatio* pronunciata in occasione del conferimento a Pina Bausch della laurea honoris causa in Discipline delle Arti, della Musica e dello Spettacolo, Bologna 25 Novembre 1999, pubblicata dall'Università degli Studi di Bologna- Facoltà di Lettere e Filosofia; in *Isadora Duncan Pina Bausch. Danza dell'anima, liberazione del corpo*, a cura di P. G. Carizzoni, A. Ghilardotti. Milano, Skira 2006, p. 100.

²²³ R. GIAMBRONE, op. cit., p. 23.

²²⁴ *Ibid.*, p. 23.

²²⁵ MARTINE BEYDON, *Pina Bausch. Analyse d'un univers gestuel*, 'Cahier de la Bibliothèque Gaston Baty' n. 2. Paris, Institut d'Etudes Théâtrales Université de Paris III 1988.

²²⁶ Cfr. BRIGITTE GAUTHIER, «Et si...», in *Le langage chorégraphique de Pina Bausch*, cit., pp. 86-87.

²²⁷ M. BEYDON, *Pina Bausch*, cit., p. 59; cfr. anche PAUL RICOEUR, *La métaphore vive*. Paris, Editions du Seuil 1975.

fia la musica, che partecipa alla definizione e alla produzione del significato, come già detto, in modo analogo a quello dell'associazione di due segni ideografici nello Sharaku (cfr. *supra*, p. 15).²²⁸ Dal punto di vista macroformale, come afferma Stephanie Jordan, collegando la stessa o una diversa unità musicale a determinate sequenze gestuali si determina uno sviluppo, un richiamo o una chiusura a seconda dei casi.²²⁹

I criteri compositivi sono i modi di costruzione della coreografia: possono basarsi su di un piano preciso, che può prevedere in parte anche la funzione del caso, oppure, come in Cunningham, affidarsi completamente a esso per la combinazione di sequenze preformate. La forma, la ricerca della forma, è infatti molto importante. Pina Bausch per le prime quattro-cinque settimane di prove poneva domande ai danzatori, ne ascoltava le risposte e le trascriveva su dei fogli. Secondo Dominique Mercy questa modalità di lavoro è iniziata durante le prove di *Blaubart* (1977): anche se per questo spettacolo molte sequenze erano ancora inventate da Bausch sulla base di un tema narrativo che lei aveva in mente, proprio qui aveva cominciato a porre ai danzatori delle domande a cui loro dovevano rispondere con improvvisazioni. Ciò aveva suscitato inizialmente una grande perplessità, ma era poi diventato il metodo di lavoro.²³⁰ Secondo Brigitte Gauthier, alle origini di questa ricerca sulla soggettività c'è l'influenza di Kurt Jooss, che raccomandava di tener conto della personalità dei danzatori, di conoscerli, per poter ricavare da loro «uno slancio specifico».²³¹ Le domande, o meglio i temi posti da Bausch, servivano infatti alla ricerca di qualcosa di ben definito e potevano essere di diverso tipo, come spiegano quasi tutti quelli che si occupano del metodo di lavoro di Pina Bausch o che hanno lavorato con lei: fra questi anche Cristiana Morganti, danzatrice del *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch*, durante la conferenza danzata *Moving with Pina*.²³² Il più delle volte le domande sembrano non avere apparentemente alcun legame con il progetto dello spettacolo, che d'altronde di norma fino quasi alla fine delle prove ha soltanto un titolo provvisorio (*Setzt dich hier und lächle* era quello di *Kontakthof*). Pina Bausch stessa affermava di non entrare da subito nel 'cuore' dello spettacolo, ma di «accontentarsi inizialmente di raccogliere dei materiali».²³³ Le domande avevano lo scopo di esplorare sia la vita privata sia l'immaginario dei danzatori, i loro ricordi così come il subconscio;²³⁴ secondo Morganti potevano essere

²²⁸ Cfr. GABRIELE BRANDSTETTER, *Unterbrechung in Intermedialität und Disjunktion in Bewegungskonzepten von Tanz und Theater der Avantgarde*, in *Tanz-Lektüren*, cit., p. 445.

²²⁹ Cfr. STEPHANIE JORDAN, *Hearing the Dance, Watching the Music*, in *Moving Music: Dialogues with Music in Twentieth-Century Ballet*. London, Dance Books Ltd 2000.

²³⁰ Cfr. DOMINIQUE MERCY, citato da SUSANNE SCHLICHER, *L'arte di fare domande*, in *L'avventura del Tanz Theater*, cit., pp. 98-106: 98. (Ed. or. *Die Kunst des Fragens*, pp. 113-120).

²³¹ BRIGITTE GAUTHIER, «*Et si...*»: *la systématisation des hypothèses*, cit., p. 85.

²³² CRISTIANA MORGANTI, *Moving with Pina: una conferenza danzata sulla poetica, la tecnica, la creatività di Pina Bausch*. Pistoia, centro culturale Il Funaro, 1-3 Ottobre 2010.

²³³ PINA BAUSCH, citata da BRIGITTE GAUTHIER in «*Et si...*»: *la systématisation des hypothèses*, cit., p. 89.

²³⁴ Cfr. *ibidem*.

- dirette e più o meno poetiche, del tipo ‘la tua mamma, la domenica a Wuppertal, vecchia Afrodite, uccidere le favole, chi ama non ha paura’;
- di movimento: spirale nel corpo e nello spazio, piccolo movimento per grande pena d’amore, oppure
- surreali, del tipo ‘sul prato invece di capre, foche’;
- ispirate alla tradizione espressionista, del tipo disegnare, scrivere parole (ad esempio le lettere che costituiscono il proprio nome) con il corpo, con qualunque parte del proprio corpo, oppure ‘*Pause im Raum*’, ovvero una parte del corpo rimane ferma (ad esempio una mano) mentre tutto il resto continua a muoversi ‘attorno’ a questo punto fisso.
- Altra possibilità era ad esempio ‘usa il tuo corpo come se fosse uno strumento musicale’ o ‘un animale della giungla’.

Per ogni spettacolo c’erano domande differenti. Anche Gauthier ne riporta una serie, proposta per l’improvvisazione relativa a *Viktor* (1986); ad esempio ‘mettersi d’accordo su un prezzo’, ‘della carne di vitello’, ‘insegnare qualche cosa’, ‘attrarre sessualmente - (attirer sexuellement – comme des enfants’; forse una spiegazione di questa domanda di può trovare in una scena di *Kontakthof*, cfr. *infra*, p. 46), ‘qualcosa che faccia male – fisicamente (quelque chose qui fasse mal – physiquement)’ oppure ‘abbiamo avuto fortuna, poteva andare ben peggio’ o ‘far qualcosa con dei corpi senza vita’.²³⁵

Secondo Martine Beydon le sequenze gestuali prodotte da queste improvvisazioni sarebbero come immagini inconscie attraverso le quali i danzatori traducono le proprie emozioni: sono paragonabili ai disegni prodotti dai bambini durante le sedute di psicanalisi; la vita, le paure, la famiglia o gli amici vengono raccontati per libera associazione di immagini.²³⁶ Componendo le sequenze risultanti, opportunamente ‘ripulite’ togliendo il superfluo, riducendole a quello che per lei era l’essenziale, Bausch poteva costruire un assolo (ad esempio estrapolando la linea gestuale di uno soltanto dei due partecipanti da un’improvvisazione creata in coppia, come ad es. in *Walzer*) oppure assemblarle dopo elaborazione (per reiterazione, variazione per aumentazione o diminuzione, contrappunto con altre immagini, ecc.) in una ‘poesia’ o in una composizione delle emozioni con una struttura dal carattere discontinuo, senza perciò uno schema narrativo consequenziale e riconoscibile. Bausch collocava poi la sequenza in una situazione precisa, dove acquisiva un significato completamente diverso da quello originale – la sviluppava in un’altra direzione, o magari contro un muro – mantenendo però sempre una specie di filo conduttore che lo spettatore potesse essere in grado di percepire. Ripetendo e nello stesso tempo accelerando, esasperan-

²³⁵ *Ibidem*, pp. 91-92.

²³⁶ Cfr. M. BEYDON, *Pina Bausch*, cit., pp. 74-75.

do, ma anche modificandone l'ambientazione, un gesto infantile, innocente, può ad esempio diventare seduttivo (cfr. *supra* il questionario di *Viktor*), se eseguito davanti a un uomo che sta seduto a guardare, poiché se ne cambia l'espressione, il significato. Una carezza, ripetuta in sequenza velocissima, diventa violenta o comunque il gesto cambia valore, diventando più impreciso nella velocità; in ogni caso perde, viene svuotato del suo significato iniziale, acquisendo una molteplicità di sfaccettature interpretative.

Abbiamo già detto che Pina Bausch trovava interessante non come si muove una persona, ma che cosa la fa muovere: Roberto Giambrone definisce il metodo Bausch «coreografare l'anima».²³⁷ Le sensazioni che vengono espresse sono il punto di partenza di qualcosa che si sviluppa per gradi, che nel corso delle prove «cambia, cresce, via via si allarga, si espande diventando degno di essere indagato».²³⁸ Alla fine, dopo che questo materiale è stato progressivamente 'sfolto', modellandolo come per produrre una scultura, si ottiene una forma, la forma del contesto, un blocco scenico conciso, una piccola cosa semplice²³⁹ che viene resa 'scenica' per essere integrata in un tutto, secondo un processo che ricorda quello di Eugenio Barba.²⁴⁰ Quello che Pina Bausch cercava era la semplicità nella forma e la sincerità come mezzo espressivo, un contenuto da cui si sviluppava una forma che possedeva una propria dinamica, organizzata in un modo quasi corrispondente a quello di un pensiero musicale.

La grande arte è proprio trovare la forma giusta per ciò che si vuole. Tutti proviamo qualcosa, ma trovare la forma, che lo faccia capire anche ad un altro, che faccia risuonare in lui qualche cosa, questo è il grande mistero – nessuno può insegnarlo.²⁴¹

Definire la forma è quindi importante perché soltanto attraverso la chiarezza e la precisione al pubblico arriva l'emozione sincera tradotta in movimento: le domande o i temi che vengono proposti da Bausch hanno a che fare con le emozioni vere, e non con una narrazione. La sincerità con cui i danzatori devono esprimersi in scena non è fittizia, ma costruita per mezzo di un'emozione reale: la terra di cui è ricoperto il palcoscenico in *Frühlingsopfer* (*Le Sacre du Printemps*), per fare un esempio, non ha affatto una funzione decorativa; la qualità del movimento ne è influenzata, poiché danzare in queste condizioni è fisicamente molto pesante, si ha quasi paura di essere sopraffatti dalla fatica, come racconta ancora Cristiana Morganti; l'iperventilazione, dovuta all'inspirazione forzata associata ai movimenti coreografici, induce una specie di trance, che è reale

²³⁷ ROBERTO GIAMBRONE, *Il metodo: coreografare l'anima*, cit., pp. 18-25.

²³⁸ RAIMUND HOGHE, 'Verso di me'. *Sul lavoro di Pina Bausch*, in *Pina Bausch. Teatro dell'esperienza, danza della vita*, a cura di E. Vaccarino. *Atti del Convegno Internazionale. Torino, 2-5 giugno 1992*. Genova, Edizioni Costa & Nolan 1993, p. 116.

²³⁹ Cfr. *ibid.*, p. 117.

²⁴⁰ Cfr. ODETTE ASLAN, *La clé de voûte du Tanztheater, Danse/Théâtre/Pina Bausch II*, «Théâtre/Public», n. 139 gennaio-febbraio 1998, p. 26.

²⁴¹ PINA BAUSCH, *Conversazione con Hans Züllig* (*Gespräch mit Hans Züllig*), 14.7. 1986, in SUSANNE SCHLICHER, *L'avventura del Tanz Theater*, cit., p. 91-92 (ed. orig. p. 104).

e coincide con lo stato di tensione emotiva di chi è nella condizione di poter essere la vittima prescelta. I movimenti sono costruiti sul contrasto, il corpo è sempre teso verso due direzioni diverse,²⁴² come chi è oppresso da due desideri opposti: voler essere la prescelta e al tempo stesso sfuggire a questo destino. L'emozione risultante è quindi sincera e in questa forma viene trasmessa al pubblico, non legata alla storia, ma alle condizioni di rappresentazione: non c'è l'idea estetica della paura, ma la paura reale, non c'è una tensione fasulla, ma lo spasmo del corpo è reale. Lo stesso vale per l'acqua, che in Vollmond invade il palcoscenico; come spiega Sylvia Farias in un'intervista rilasciata a Patricia Boccadoro, danzare sul palco bagnato è una delle esperienze più straordinarie della sua carriera; in questo spettacolo molto fisico, «dominato dalla danza pura, [...] che dimostra un crescente interesse di Bausch per il movimento», c'è perfino un fiume in cui i danzatori nuotano.²⁴³ L'azione fisica serve per arrivare alla realtà dell'interpretazione e Bausch forniva evidentemente ai suoi danzatori durante l'improvvisazione degli input in base a un percorso, a un progetto, che lei in seguito trasformava in coreografia, selezionando, sfoltendo, riducendo all'essenziale, rielaborando e quindi facendo un montaggio di una specie di 'immagine fisica' dell'emozione, in un modo che fa pensare anche al metodo di training attoriale di Lee Strasberg e di conseguenza al pensiero di Konstantin Stanislavskij.²⁴⁴

Nella forma che si viene a produrre è però importante, come Kurt Joos insegnava, la costruzione del fraseggio; ovvero il movimento deve avere un inizio, un culmine e una transizione a qualcos'altro.²⁴⁵ Pina Bausch ha creato un nuovo tipo di rappresentazione danzata, ricercando la propria forma, contrapponendo «al libretto e alla forma musicalmente conclusa [...] scene, immagini e collage musicali, alla coreografia il pezzo di teatrodanza, alla danza l'assenza di movimento, la voce, il linguaggio e il canto».²⁴⁶ La sua forma peculiare è quindi costruita a partire da piccoli tasselli, elementi costruttivi ottenuti attraverso l'improvvisazione e montati in un mosaico. Non un progetto ben definito, ma basato su «un'idea segreta, non formulata».²⁴⁷ I danzatori erano promossi al livello di co-autori, tralasciando con ciò l'ordinamento gerarchico della danza tradi-

²⁴² Beatrice Libonati, danzatrice storica della compagnia, durante uno stage tenuto a La Spezia presso la scuola di Loredana Furno nel luglio 1990 lavorava in questo modo: i partecipanti dovevano descriversi con una serie di otto aggettivi, con accezione positiva o negativa, a ognuno dei quali doveva essere associato un gesto. La sequenza così creata veniva eseguita da ciascuno davanti al resto degli *stagiaires*. Da queste più altre sequenze prettamente danzate, improvvisate (e successivamente fissate) in gruppo sulla base di 'consegne' sulla qualità di movimento da impiegare e su altre improvvisazioni più emozionali era stato costruito l'esito finale del seminario. La qualità del movimento danzato doveva basarsi su caratteristiche contrastanti, associate a coppie: *Stoß* (forte, veloce, centrale)/ *Schlag* (forte, veloce, periferico) oppure *schlottern* (leggero, veloce, centrale)/ *flattern* (leggero, veloce, periferico); *Drück* (forte, con tensione, fino a tremare, lento, centrale)/ *Zug* (forte, lento, periferico); *schweben* (leggero, lento, centrale)/ *gleiten* (leggero, lento, periferico).

²⁴³ *Working with Pina Bausch*, Interview by Patricia Boccadoro, Ballett/Tanz, October 2005.

²⁴⁴ MEL GORDON, *The Stanislavsky Technique: Russia*. New York, Applause 1987. Trad. it. *Il sistema di Stanislavskij: dagli esperimenti del teatro dell'arte alle tecniche dell'Actors studio*. Venezia, Marsilio 1992.

²⁴⁵ Cfr. PINA BAUSCH, *Conversazione con Hans Züllig*, cit., pp. 91-92. (Ed. or. p. 104).

²⁴⁶ SUSANNE SCHLICHER, *L'arte di fare domande*, in *L'avventura del Tanz Theater*, cit., p. 100. (Ed. or. p. 114).

²⁴⁷ ODETTE ASLAN, *La clé de voûte du Tanztheater, Danse/Théâtre/Pina Bausch II*, cit., p. 26.

zionale, che riconosce invece ruoli definiti: étoile, primo ballerino, solista.

Anche per Waltz la forma è importante, ma più che una forma di movimento o una forma globale, mi sembra che l'attenzione della coreografa si ponga sulle geometrie, sulla regolarità geometrica, che come spiega ella stessa, ha a che fare con il rituale, al punto che anche la religione cristiana l'avrebbe poi ripresa nelle misure architettoniche delle cattedrali.²⁴⁸ Il cerchio ad esempio è un simbolo arcaico, in origine è «un simbolo del ciclo della natura, della semina e del raccolto e dall'altra parte c'è l'elemento di guerra, di violenza, che uccide, il sacrificio.»²⁴⁹ Insieme a molte altre forme – linee, triangoli, forme architettoniche o pittoriche, *cluster* di corpi – il cerchio compare in *Jagden und Formen*; ma ha davvero un significato sempre simbolico? E' volutamente un riferimento al *Sacre* stravinskiano che serve a sottolineare la citazione musicale di Rihm oppure è una citazione pittorica? Non bisogna infatti dimenticare che il padre di Waltz è architetto, che lei è cresciuta in una casa sempre piena di artisti e che fino a un certo punto la sua aspirazione è stata quella di diventare pittrice, non danzatrice;²⁵⁰ forse potrebbe essere d'aiuto considerare qui una riflessione di Isadora Duncan, che pone l'accento, ispirandosi alle teorie nietzschiane, sul carattere espressivo del gesto e delle pose: «cercare le forme più belle in natura e trovare il movimento che esprime l'anima di queste forme, questa è l'arte del danzatore».²⁵¹ Anche Duncan si ispirava alla pittura per le proprie immagini danzate, ad esempio alle ninfe del Botticelli: allora queste figure waltziane potrebbero interpretare una carola, come quella che danzano le tre Grazie nella *Primavera* (cfr. fig. 3),²⁵² oppure più verosimilmente la danza di Matisse del dipinto omonimo.²⁵³



Figura 3: Sandro Botticelli, *La primavera*: le tre Grazie, particolare.
1482, tempera su tavola, 203x314 cm. Galleria degli Uffizi, Firenze.

²⁴⁸ Cfr. SASHA WALTZ, *Die Oper zum Tanzen Bringen*, in *Sasha Waltz*, cit., pp. 70-82.

²⁴⁹ *Ibid.* p. 81.

²⁵⁰ Cfr. SASHA WALTZ, cit., pp. 14-16.

²⁵¹ ISADORA DUNCAN, *L'art de la danse*, in «L'œuvre», 10-11, fasc. 34, 1911; Cfr. anche C. CIERI VIA, *Aby Warburg e la danza*, cit., p. 74.

²⁵² Cfr. C. CIERI VIA, *Aby Warburg e la danza*, cit., p. 70.

²⁵³ In un'intervista rilasciata a Katy Knoll (KATY KNOLL, *Essere in cammino, la coreografa Sasha Waltz*, tesi di laurea, DAMS Bologna, a.a. 2004-2005) Waltz afferma che fra gli artisti che hanno influenzato il suo lavoro ci sono anche pittori e cita espressamente Marcel Duchamp, Hieronymus Bosch e Michelangelo.

3. Le opere

Nei paragrafi che seguono prenderemo in considerazione, per quanto riguarda Pina Bausch:

Kontakthof – una delle prime creazioni assolutamente incentrate sul gesto quotidiano e in cui la musica non è preesistente, ma costituita da un collage di brani appositamente selezionati – insieme alle due versioni più recenti, *Kontakthof mit Damen und Herren ab '65'* e *Kontakthof mit Teenagern ab '14'*, volute da Bausch per vedere cosa succede, se l'effetto risultante è il medesimo quando in scena ci sono persone con una diversa esperienza di vita;

Orpheus und Eurydike, Tanzoper creata nel 1975 per la compagnia di Wuppertal e ripresa per il balletto dell'Opéra di Parigi nel 2005, poiché – nonostante il gesto quotidiano non sia ancora predominante nella coreografia – si ritiene che siano già assolutamente riconoscibili certi elementi caratteristici che saranno maggiormente in evidenza nelle creazioni successive, quali ad esempio la qualità di movimento, la presenza di materiale scenografico con un ruolo non soltanto decorativo, l'intenzione espressiva, ovvero la volontà di rappresentare delle emozioni attraverso il movimento del corpo e il trattamento della musica: la partitura di Gluck viene infatti sottoposta a modificazioni formali in funzione della coreografia;

Vollmond, una delle ultime creazioni della coreografa scomparsa nel 2009: è uno *Stück* del 2006. Il suo inserimento nel discorso permette di esaminare il percorso coreografico di Pina Bausch non solo lungo un ampio arco temporale, ma anche di seguirne l'evoluzione (o il ritorno alle origini?): in esso la coreografa fa infatti ritorno alla danza; ci sono fra l'altro almeno due assoli importanti. Il tema è ancora una volta la ricerca dell'amore. Anche in questo spettacolo il suolo, la scenografia è importantissima: questa volta in scena abbiamo acqua e roccia. La musica è sempre un collage, ma non si tratta più canzonette o di ballabili degli anni Trenta com'era per *Kontakthof* o per diversi *Stücke* degli anni Settanta-Ottanta quali *Ich bring dich um die Ecke*, *Komm tanz mit mir*, *Renate wandert aus*, ma anche *Arien*, 1980 o *Viktor*; qui trovano posto anche autori contemporanei, quali il Quartetto Balanescu, René Aubry e Tom Waits. Pur non esaurendo tutte le sfaccettature creative (manca un rappresentante dei pezzi dedicati alle città), credo che le coreografie di Bausch scelte possano comunque rappresentare adeguatamente l'arco evolutivo della coreografa: *Orpheus und Eurydike* è uno degli *Stücke* che precedono la svolta improvvisativa, *Kontakthof* è uno dei primi pezzi in cui la innovativa, rivoluzionaria modalità di costruzione dello spettacolo è già consolidata così come l'uso della gestualità quotidiana. Significativa ci è sembrata inoltre la ripresa di *Kontakthof* con le due compagnie di *amateur*. Pur ritenendo *Frühlingsopfer* (*La Sagra della primavera*) una

creazione geniale di forza straordinaria e di impatto unico, è uno spettacolo su cui esiste già – come anche per *Café Müller* pur se in minor grado – una letteratura molto vasta.

Per Sasha Waltz saranno analizzate

Jagden und Formen Zustand 2008, ritenuta particolarmente interessante per il rapporto che emerge fra le strutture formali musicali e coreografiche;

Dido & Aeneas, a choreographic opera, poiché consentirà di studiare le modalità di costruzione del ‘doppio’ danzante dei cantanti e il trattamento a cui viene sottoposta la musica in relazione al movimento. Creata da Sasha Waltz nel 2005, si basa sull’opera omonima di Henry Purcell. A questo proposito, sarà interessante studiare sia la forma musicale approntata per questo spettacolo da Attilio Cremonesi, che ha collaborato con la coreografa e ha diretto l’orchestra nelle prime rappresentazioni, sia il rapporto danzatori-cantanti e danzatori-musica. In mancanza del medesimo titolo, l’analisi di questo spettacolo potrà servire a operare un confronto fra Bausch e Waltz per quanto riguarda l’approccio alla forma di opera, considerando in particolar modo le modifiche apportate da parte delle due coreografe alla forma musicale in questi due spettacoli.

Insideout, installazione coreografica in cui alla medesima musica vengono associati casualmente, dal pubblico itinerante, frammenti coreografici ottenuti per improvvisazione a partire da spunti biografici – ottenuti attraverso interviste ai danzatori facenti parte della compagnia e successivamente trascritte – sul loro stile di vita, sui loro status symbol ecc.

Pur ritenendole molto interessanti, per Sasha Waltz la scelta ha escluso le coreografie che impiegano musica elettronica, ad esempio la trilogia *Körper (S, Körper, noBody)*, per l’importanza che ha la spazializzazione nell’ascolto di questa musica e per la conseguente impossibilità di ritrovare queste condizioni nel dvd della ripresa video disponibile. Per questi pezzi non tematici, ma a detta della stessa coreografa «così astratti e così personali»,²⁵⁴ lo scambio dialogico con i danzatori, sul quale è normalmente basata l’improvvisazione, è stato piuttosto limitato. Waltz ha fornito loro pochissime informazioni, tanto che non avevano quasi idea della sua visione globale e di come il tutto sarebbe stato combinato. Le opere scelte testimoniano a nostro parere la varietà e la diversità delle proposte prodotte dalla coreografa berlinese in un arco di tempo relativamente breve (2003-2008).

Prima di passare all’analisi delle singole coreografie, è però necessario definire quali siano le relazioni che si instaurano fra musica e coreografia e quali saranno i principi analitici impiegati.

²⁵⁴ *Nahaufnahme Sasha Waltz. Gespräche mit Michaela Schlagener*. Berlin, Alexander Verlag 2008, p. 30.

3.1. Relazione fra le strutture formali delle due componenti dello spettacolo

Nel nostro lavoro la sincronizzazione è probabilmente il più importante mezzo espressivo. Innanzitutto perché noi non usiamo la musica nel modo consueto, ma piuttosto come in un film, impieghiamo la musica per creare un'atmosfera.[...] Non esiste una musica alla quale i danzatori possano orientarsi, ma una sincronizzazione che essi stessi devono stabilire attraverso i loro stati d'animo. È proprio qualcosa che essi devono controllare dentro di loro. Percepire, cogliere, dare un ordine a tutto ciò che si ha dentro, senza muoversi secondo una musica, ma sentire comunque un ritmo, un tempo secondo il quale tutto possa essere ripetuto: ecco il lavoro più importante dei danzatori, una volta che si sia entrati in una vera sintonia.²⁵⁵

Così afferma Reinhild Hoffman, un'importante esponente del *Tanztheater* tedesco. La sincronizzazione con la musica non è quindi qualcosa di prestabilito, che avviene sempre secondo le medesime modalità, ma il danzatore deve trovare da sé il proprio timing in modo che, ad ogni ripetizione degli stessi gesti – la cui riproposizione non può essere soltanto meccanica – gli sia possibile esprimere ancora lo stesso stato d'animo.

La musica nel teatrodanza ha diverse funzioni: una allusiva, una come mezzo di contrasto per i danzatori e un'altra come sfondo drammaturgico per il montaggio delle varie scene. Il coreografo deve perciò tenere in considerazione tre tipi di ritmo: non solo quello musicale, ma anche quello corporeo e quello del pezzo nel suo insieme, che sono autonomi e indipendenti dal primo. La musica non fornisce più il ritmo, la cornice temporale del pezzo, ma la dimensione temporale della musica serve «come modello per la composizione drammaturgica del montaggio scenico».²⁵⁶ Così come nella musica, anche nel teatrodanza diventano importanti i rapporti fra movimento e quiete, fra gesto e pause e la loro durata reciproca; secondo Cage infatti essa «è la più importante delle quattro caratteristiche del materiale musicale», se si considera che il silenzio, il «contrario e perciò necessario corrispettivo del suono, è caratterizzato soltanto dalla durata».²⁵⁷ La danza, come la musica, è perciò strutturata attraverso i silenzi, che i coreografi impiegano ora come elemento creativo; per i danzatori le pause diventano importanti nella ricerca del loro timing. La musica non è soltanto uno sfondo per la coreografia, ma assurge a modello per la conce-

²⁵⁵ REINHILD HOFFMAN, in *Filmportrait Bremer Tanztheater*, ZDF 1987. Citato in SUSANNE SCHLICHER, *Musica, ritmo, sincronizzazione, tempi*, in *L'avventura del Tanz Theater*, cit., pp. 185 (ed. or. pp. 202-203). Nel citare la traduzione si è ritenuto opportuno sostituire il termine 'ballerini' con 'danzatori'.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 203.

²⁵⁷ JOHN CAGE, *Plädoyer für Erik Satie*, in RICHARD KOSTELANETZ, *John Cage*, Deutsche Ausgabe. Schauberg, Verlag M. Dumont 1973 p. 111 e segg; ed. orig. New York, Praeger, London, Allen Lane, 1970. Citato anche in SUSANNE SCHLICHER, *Musica, ritmo, sincronizzazione, tempi*, in *L'avventura del Tanz Theater*, cit., p. 185 (ed. or. p. 203).

zione strutturale dello spettacolo danzato, senza però – e questo è fondamentale – che le sue forme vengano ‘ricalcate’ all’interno dello spettacolo a cui essa è di volta in volta associata.

Nel teatrodanza è abbastanza raro che una musica precostituita, di qualunque genere essa sia, venga utilizzata *in toto*; essa subisce piuttosto procedimenti di integrazione o di frammentazione e montaggio, molto spesso con intenzione provocatoria: le canzonette impiegate da Bausch non vogliono evocare il mondo in esse descritto, ma con quelle musiche triviali, che hanno un posto importante nella storia dei sentimenti della comunità umana, la coreografa manifesta la propria conoscenza dei desideri comuni della gente e quindi del ruolo che acquisisce la musica nella società.²⁵⁸ Spesso viene invece impiegata musica appositamente composta per uno spettacolo particolare. L’associazione con una musica crea in ogni caso una relazione fra questa e il movimento danzato; diversi autori hanno definito dei principi in base ai quali poter studiare tali rapporti.

3.2. Principi analitici secondo Hodgins

Parallelismi costruttivi con la musica

Secondo Paul Hodgins²⁵⁹ ci sono relazioni di tipo intrinseco e relazioni di tipo estrinseco fra la musica e il movimento danzato; quelle intrinseche sono di sei tipi: ritmiche, dinamiche, testurali, strutturali, qualitative e mimetiche; secondo l’autore sono quelle derivanti «dagli ambiti del gesto musicale e cinestesico. Esse implicano il rispecchiamento iconico fra le discipline di elementi idiomatichi molto evidenti, la cui interpretazione non è pregiudicata dal contesto».²⁶⁰ Sono ad esempio un salto discendente musicale e un *penché* in avanti o il movimento di un braccio verso il basso. Secondo le categorie indicate da Hodgins le relazioni ritmiche consistono in corrispondenze di accenti (un salto sul battere è un movimento enfatico che può sottolineare con particolare forza il tempo musicale che si vuole accentuare) o metriche fra la musica e il movimento danzato, oppure derivano dall’integrazione di suoni prodotti soltanto dai danzatori (ad esempio il battere le mani) nella partitura musicale; quelle dinamiche invece sono determinate dal rapporto fra il volume del gesto musicale e la dimensione di quello coreografico.²⁶¹ Questa relazione se-

²⁵⁸ Cfr. MARCEL PROUST, in HANS MARTIN RITTER, *Das gestische Prinzip*. Köln, Prometh 1986, p. 85, citato in SUSANNE SCHLICHER, *La musica come ‘sollevatrice di polverone, come provocatrice’*, in *L’avventura del Tanz Theater*, cit., p. 190 (ed. or. p. 208).

²⁵⁹ Cfr. PAUL HODGINS, *Relationships between Score and Choreography in Twentieth Century Dance: Music, Movement and Metaphor*. Lewiston, New York, The Edwin Mellen Press 1992, pp. 25-30.

²⁶⁰ *Ibid.* p. 25.

²⁶¹ Cfr. *ibid.* p. 26.

condo Hodgins ha luogo di solito all'interno di un'altra corrispondenza coreo-musicale.²⁶² è infatti evidente come la dimensione del gesto coreografico sia legata al numero di danzatori presenti in scena, ma anche alla qualità del movimento che essi impiegano, cosa che rimanda ad altro tipo di relazione, ad esempio testurale. Fra le relazioni testurali²⁶³ infatti vi sono quelle che riguardano il rapporto fra il numero di danzatori e di strumenti che agiscono contemporaneamente: ad esempio un duetto strumentale con un passo a due danzato. Di questa categoria fanno parte anche le relazioni di affinità omofoniche e/o polifoniche: l'omofonia corrisponde a movimenti all'unisono dei danzatori, la polifonia a movimenti differenziati per ciascun danzatore. La relazione di contrappunto riguarda invece il rispecchiamento nel movimento coreografico di strutture musicali contrappuntistiche, canoniche per esempio. A questo proposito mi sembra importante sottolineare come la definizione in senso così rigoroso di questo tipo di relazione si possa applicare solo limitatamente: non è comune da parte dei coreografi l'impiego di procedimenti imitativi; mi sembra che la maggior parte degli studiosi intenda il contrappunto in un senso più ampio, come contrapposizione dialettica delle strutture musicali e danzate. Stephanie Jordan sosteneva la validità della relazione, consolidatasi negli anni, di parallelismo o contrappunto fra musica ed eventi scenici,²⁶⁴ intesa in questo senso: «la musica conferma l'immagine visuale oppure no?»²⁶⁵ Ovvero: la musica può presentare una relazione di parallelismo, rispecchiando le strutture musicali – una visualizzazione «Mickey-Mousing»,²⁶⁶ in cui si evidenziano estreme analogie fra musica e danza – oppure è visivamente contrastante, nel senso che le strutture della danza non si sovrappongono in alcun modo a quelle musicali? Secondo questa interpretazione la contrapposizione danzatore solo/orchestra sarebbe perciò una relazione di contrappunto strutturale. Secondo Jordan sarebbe più corretto affermare che danza e musica si integrano reciprocamente, con una relazione di tipo dialettico che non si esprime mai fra due polarità nette, parallelismo o contrappunto, ma piuttosto secondo «il concetto di un continuum»²⁶⁷ cui contribuiscono diverse categorie relazionali.²⁶⁸

Per quanto riguarda le relazioni di tipo strutturale, Hodgins intende le corrispondenze sintattiche coreo-musicali: fra motivo o figurazione musicale, frase, periodo o strutture più ampie²⁶⁹ e particolari sequenze gestuali.

²⁶² Cfr. *ibid.* p. 26.

²⁶³ Cfr. *ibid.*, pp. 26-27.

²⁶⁴ Cfr. STEPHANIE JORDAN, *Hearing the Dance, Watching the Music*, in *Moving Music: Dialogues with Music in Twentieth-Century Ballet*. London, Dance Books Ltd 2000, pp. 73 e 64.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 64.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 73.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 74.

²⁶⁸ Cfr. *ibid.*, p. 74.

²⁶⁹ Cfr. PAUL HODGINS, op. cit., p. 27.

Le relazioni qualitative²⁷⁰ riguardano:

- a. la tessitura (a un passaggio musicale in registro acuto corrisponde ad esempio un movimento o una sequenza di movimenti sulle punte, a uno in un registro grave dei movimenti a terra),
- b. il timbro (si stabilisce una relazione fra un danzatore o un gruppo di danzatori e un particolare strumento o famiglia strumentale: uomini/ottoni, donne/legni ad esempio),
- c. lo staccato o il legato musicale cui corrispondono movimenti brevi e netti oppure sequenze più continue e prolungate nel tempo,
- d. il grado di consonanza o dissonanza musicale²⁷¹ che può essere coreograficamente espresso ad esempio con l'impiego di movimenti più o meno violenti.

L'ultima categoria di relazioni intrinseche individuate da Hodgins è quella mimetica, attraverso la quale il danzatore può o imitare la performance strumentale seguendo il suono corrispondente, notato in partitura, oppure imitare un effetto particolare, quale ad esempio il rumore di uno sparo, prodotto da uno strumento.²⁷²

Sempre secondo questo studioso, le relazioni estrinseche possono essere invece archetipiche, emozionali/psicologiche oppure narrative. Esse «ammettono la presenza di un terzo componente implicito che partecipa al 'matrimonio' coreo-musicale – un elemento esterno, quale la caratterizzazione di un personaggio o un evento narrativo che siano in qualche modo riconoscibili sia nella musica sia nella coreografia».²⁷³ Il componente esterno può essere un personaggio o un tema archetipico che viene associato a una struttura musicale e al corrispondente movimento danzato, oppure un artificio impiegato per riflettere attraverso musica e movimento uno stato psicologico e /o emozionale di un personaggio singolo o di un gruppo o infine un elemento narrativo importante, un evento che sia la musica sia la coreografia contribuiscono a definire o a descrivere.²⁷⁴

La musica e il movimento fra i quali si instaura la relazione possono presentarsi in modo diretto, contemporaneamente, oppure essere introdotti separatamente e quindi riproposti insieme, o invece acquisire un carattere di reminiscenza e comparire singolarmente dopo una prima presentazione diretta. A ogni passaggio dello spettacolo danzato possono essere associate più ca-

²⁷⁰ Cfr. *ibid.*, p. 27.

²⁷¹ Cfr. *ibid.*, p. 27.

²⁷² Cfr. *ibid.*, p. 27.

²⁷³ *Ibidem*, p. 25.

²⁷⁴ Cfr. *ibid.*, p. 27.

tegorie; ogni relazione coreo-musicale può acquisire carattere tematico attraverso ripetizione e sviluppo.²⁷⁵

Stephanie Jordan opera invece una più sottile distinzione fra i termini «*visualizzazione*, che fa riferimento alla tecnica musicale di un coreografo e *parallelismo*, che è la relazione risultante all'interno di un testo di balletto». ²⁷⁶ Con il termine visualizzazione Jordan riassume le categorie di relazione intrinseche di Hodgins, ossia la tecnica impiegata per creare una più o meno stretta imitazione fra musica e danza, visualizzando diversi aspetti della musica, quali ritmo, forma, dinamica ecc. fino ad arrivare all'associazione sesso/ gruppo strumentale e configurazioni o linee energetiche di tensione e rilassamento.²⁷⁷

Le relazioni ritmiche e metriche sono quelle che interessano in prima istanza l'autrice, in particolare il rapporto fra l'unità di tempo musicale e quella della danza: quest'ultima infatti non è costituita da unità discrete come la musica e i suoi impulsi non coincidono necessariamente con l'inizio del movimento, ma da questi impulsi (o accenti) dipende la nostra percezione della durata del movimento danzato. La danza inoltre non ha una velocità costante, c'è molto più 'rubato' in un movimento danzato, che prosegue un impulso iniziale secondo una linea energetica, che non nella musica. E ancora: un danzatore spesso, per limiti fisici, non può muoversi con la stessa velocità di una sequenza di note musicali e quindi un coreografo deve o può soltanto rispecchiare l'idea della musica, della continuità o della frammentarietà del suo decorso.²⁷⁸ Il decorso del movimento danzato segue inoltre una struttura metrica che non coincide con quella musicale: il contare dei danzatori individua un raggruppamento delle battute musicali in un ipermetro, sul quale il coreografo ha costruito la propria frase danzata. A ogni tempo dell'ipotetica misura danzata corrispondono una o più battute musicali. Per questo motivo il tempo dei danzatori è spesso più lento di quello dei musicisti.²⁷⁹ Nella danza inoltre non c'è una nomenclatura prefissata per le unità organizzative strutturali micro e macroformali, che esiste invece per la musica: il termine *variazione* è molto generico e il termine *frase*, quando viene utilizzato, non ha una connotazione definita. La danza, rispetto alla musica, fa più spesso uso di sequenze simmetriche di movimenti.

La continuità o l'interruzione che articolano danza e musica possono essere definiti, secondo Jordan, dai termini *mobilità* e *chiusura*: il primo si può riferire a processi di sviluppo; il secondo a interruzioni temporali – pause – oppure a procedimenti che indicano il completamento di qualcosa che era in atto. La ripetizione ha un duplice significato poiché indica una relazione di continuità, ma anche di chiusura con il materiale precedente. Il coreografo può scegliere quale

²⁷⁵ Cfr. *ibid.*, pp. 26-27.

²⁷⁶ STEPHANIE JORDAN, *Moving Music*, cit., p. 74.

²⁷⁷ Cfr. *ibid.*, p. 74.

²⁷⁸ Cfr. *ibid.*, pp. 78-79.

²⁷⁹ Cfr. *ibid.*, pp. 80-81.

processo evidenziare, se la continuità oppure la frammentarietà del materiale musicale, sottolineandone le suddivisioni formali:

La musica ci può stimolare a percepire delle connessioni fra i frammenti di danza, oppure, al contrario, a frammentare una linea continua di danza. Rispecchiare la chiusura musicale nella danza enfatizza l'effetto di chiusura e rinforza la sensazione di completamento.²⁸⁰

Il *ritorno* è una particolare forma di chiusa, che segnala un evento terminale, soprattutto se si tratta di una ripresa identica; se coincide con una ripresa musicale è ancora più enfatica. Scegliere di sottolineare o meno una ripresa musicale fa acquisire un significato diverso alla danza. Il movimento può anche rispecchiare fluttuazioni energetiche, enfatizzando la tensione o il rilassamento insito nella frase musicale con vari espedienti quali il numero maggiore o minore di danzatori, la regolarità o irregolarità ritmica ecc.

Se tutti questi procedimenti servono a visualizzare la musica facendo sì che si instauri una relazione di parallelismo, è possibile anche mettere in contrappunto le due componenti dello spettacolo danzato facendo nascere conflitti metrici e formali fra movimento e musica: ad esempio ignorando col movimento una ripresa musicale oppure creando incongruità metriche o ipermetriche.²⁸¹ Tali spostamenti metrici vengono spesso creati, come osserva Jordan nella sua analisi dei balletti di Balanchine-Stravinskij, attraverso la ripetizione del movimento, che produce l'impressione di «un metro danzato fortemente indipendente».²⁸² Per l'analisi dello spettacolo danzato e per lo studio delle relazioni che si instaurano fra le sue componenti, questa definizione di contrappunto sembra essere molto più calzante e più utile, rispetto a quella di Hodgins. Nel suo *Stravinsky Dances* e anche in un successivo articolo del 2011, la studiosa inglese prende le distanze da questa rigida separazione fra le categorie di parallelismo e di contrappunto; musica e danza si influenzano e si integrano reciprocamente producendo un nuovo significato, che si sviluppa attraverso una relazione di associazione non meramente meccanica ma metaforica.²⁸³ Jordan si orienta quindi decisamente verso un modello dinamico di interazione reciproca fra i media, che si basa sulle teorie di Nicholas Cook, che andiamo qui di seguito a presentare.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 86.

²⁸¹ Cfr. *ibid.*, pp. 87-88.

²⁸² Cfr. *ibid.*, p. 157.

²⁸³ Cfr. STEPHANIE JORDAN, *Stravinsky Dances. Re-Vision across a Century*. Alton, Dance Books 2007, pp. 7-12; cfr. anche ID, *Mark Morris Marks Music, Or: What Did he make of Bach's "Italian Concerto"?*, in *Bewegungen zwischen Hören und Sehen. Denkbewegungen über Bewegungskünste*, hrsg. v. Stephanie Schroedter. Würzburg, Königshausen und Neumann 2012, pp. 219-236.

3.3. Interazione fra musica e danza: il ‘testo’ dello spettacolo danzato e la produzione di un significato.

In questo paragrafo verranno presentati il modello di Nicholas Cook per gli audiovisivi – un termine con il quale si indica una serie di prodotti che associano musica e immagine, come video musicali, spot pubblicitari e film, ma anche l’opera – e l’applicazione di tale modello allo spettacolo danzato. Nel suo *Analysing Musical Multimedia*, l’autore fornisce dei modelli applicabili allo studio delle opere multimediali.²⁸⁴ Secondo Cook, si assume erroneamente che l’immagine sia autonoma e che il compito della musica sia quello di evidenziarne o sottolinearne il significato, mentre invece c’è una mutua implicazione fra i due *media*: attraverso la relazione fra di essi si genera il significato; infatti, associando musica e immagine si produce «un ‘terzo qualcosa’»;²⁸⁵ i *media* hanno la possibilità di riempire reciprocamente i propri ‘gap’, «zone di indeterminazione che permettono ai lettori di completare gli aspetti mancanti e di interpretare i testi alla luce della propria esperienza e inclinazione».²⁸⁶ La musica esprime le emozioni attraverso le sue qualità cinetiche, il moto – il tratto comune, poiché muovere, che significa togliere dallo stato di quiete, ed emovere hanno la stessa etimologia – e stimola il sistema nervoso centrale che produce emozioni inattese (unreflective). I *media*, parole o altro, forniscono l’oggetto delle emozioni espresse dalla musica, contestualizzandole. I due mezzi possiedono lo stesso contenuto, ma lo elaborano diversamente. Quando vengono associati, dalla loro intersezione non si ottiene semplicemente una somma delle loro proprietà, ma ha luogo un trasferimento reciproco di attributi per mezzo del quale, nel modello della metafora di Cook, nasce il significato, che dipende dal contesto: la musica influenza il nostro modo di percepire l’immagine, facendo insorgere in essa determinate caratteristiche che le sono proprie e viceversa.²⁸⁷ La musica ha un potenziale di significazione che manifesta quando è associata ad altri *media*; partecipa quindi alla costruzione del personaggio, non ne descrive semplicemente un carattere che già esiste.²⁸⁸ Per fare un esempio potrei citare l’associazione fra la musica di Rihm, costruita per ‘innesti’, e l’assolo di *Jagden und Formen* che ho definito ‘cubista’ a causa delle linee spezzate del movimento. Questo breve assolo si sviluppa inoltre su una musica “discontinua”, ossia anche visivamente caratterizzata da molte pause: il danzatore sembrerebbe guidato nel movimento dai colpi delle percussioni o dalla ripresa della musica fra una pausa e l’altra (cfr. filmato 0).

²⁸⁴ NICHOLAS COOK, *Analysing Musical Multimedia*. Oxford, Clarendon Press, 1998.

²⁸⁵ NICHOLAS COOK, *Emergence in Analysing Musical Multimedia*. Oxford, cit., p. 84.

²⁸⁶ *Ibidem*, p. 105.

²⁸⁷ Cfr. *ibidem*, pp. 66-74.

²⁸⁸ Cfr. *ibidem*, p. 83-86.

L'autore propone tre modelli, *conformance*, *complementation* e *contest* (cfr. fig. 4): fra gli estremi di *conformance*, statico, senza elementi di incongruenza e senza possibilità di scambio e *contest*, dinamico, in cui si manifesta un conflitto fra i due *media* coinvolti, c'è *complementation*, una specie di modello intermedio.²⁸⁹ Per i multimedia è necessario fare un test di differenza piuttosto che di somiglianza, andando a ricercare contrarietà e contraddizione. Se il test è positivo c'è conflitto, *contest*, se no c'è *complementation*. Contrarietà è differenza indifferenziata e non produce scambio perché non c'è un terreno comune sul quale i due *media* possano confrontarsi; «contraddizione implica un elemento di collisione o di competizione fra due termini opposti».²⁹⁰ I mezzi devono ciascuno introdurre caratteristiche, rinforzando o dando sfumature alla struttura di base che entrambi condividono, pur non completamente; essi devono lottare per lo stesso terreno, per così dire. Ognuno cerca spazio per sé decostruendo l'altro, ma ogni mezzo ha la propria autonomia. Pur nella somiglianza o nell'uguaglianza terminologica che condividono, perché sia valido il modello *contest* dev'esserci una contraddizione semantica fra i due mezzi, dev'esserci la possibilità di un gioco di parole,²⁹¹ come ad esempio per il termine caccia (*Jagd*), secondo la diversa accezione conferitagli da Rihm e da Waltz in *Jagden und Formen* (cfr. *infra*). Mentre il modello *conformance* si attua quando lo stesso significato è distribuito fra i componenti dei multimedia, il modello *contest* (conflitto) arriva a produrre lo stesso significato, attraverso l'associazione dei media.²⁹² Fra questi modelli, solo l'ultimo è ritenuto da Cook «paradigmatico per i media»,²⁹³ in quanto pone l'accento sulla loro ricezione piuttosto che sulla produzione. Tale modello sembrerebbe applicabile ai pezzi considerati.

3.3.a. Percezione della coreografia

I neuroni specchio e la costruzione della coreografia sulla musica. La percezione visiva e auditiva possono far produrre un movimento rappresentativo della musica? È possibile che il fatto di conoscere o non conoscere la musica possa far produrre movimenti diversi? Ovvero: la costruzione, la forma coreografica globale, così come il movimento singolo sembrano molto differenti in Waltz considerando gli spettacoli in cui la musica è preformata rispetto al movimento, notata in partitura ed evidentemente analizzata dalla coreografa e quelli in cui la musica – composta a parte sulla base di indicazioni fornite dalla stessa Waltz circa le sue intenzioni coreografi-

²⁸⁹ Cfr. *ibidem*, p. 103.

²⁹⁰ *Ibidem*, p. 102.

²⁹¹ Cfr. *ibidem*, p. 103.

²⁹² Cfr. *ibidem*, p. 103.

²⁹³ *Ibidem*, p. 106.


```
graph TD; Root[ ] --- S(similarity test); S --- Consistent[consistent]; Consistent --- Conformance[conformance]; S --- Coherent[coherent]; Coherent --- D(difference test); D --- Contrary[contrary]; Contrary --- Complementation[complementation]; D --- Contradictory[contradictory]; Contradictory --- Contest[contest];
```

Sembrerebbe svilupparsi una sorta di sinergia esplicativa della coreografia nei confronti della musica impiegata, che non si può evidentemente giustificare quando quest'ultima non è nota. Su cosa si basa in quest'ultimo caso l'associazione fra musica e movimento? Quali sono le caratteristiche che fanno sì che compositore e coreografa attribuiscano significati comuni a sezioni musicali e di movimento? La percezione di questi ultimi è la stessa dei ricettori? La percezione ha a che fare con l'attivazione dei neuroni motori, con i neuroni specchio in entrambi? Per il pubblico è probabile, ma la loro percezione è complicata dal fatto che è di tipo visivo e auditivo e motorio, come nel caso di compositore e coreografa quando associano sequenze danzate e sezioni musicali; nel caso della coreografa nell'atto 'compositivo' è invece visiva e auditiva. O più semplicemente, come osserva anche Elisa Guzzo Vaccarino, le prime coreografie di Waltz sono spettacoli di teatro danza, pezzi come *Allee der Kosmonauten* per esempio, che hanno «una forte ispirazione ironico-grottesca pescando nell'assurdo universo quotidiano della Germania Est comunista e post comunista»,²⁹⁵ mentre nelle più recenti la coreografa «ha lavorato sulla danza formale, dedicandosi

²⁹⁵ ELISA GUZZO VACCARINO, *Coreografi (e generi) senza confini: Sasha Waltz*, «Ballet 2000, Balletto oggi», n. 235 (gennaio 2013), pp. 30-34: 32.

a una sorta di danza contemporanea astratta».²⁹⁶ In questo senso sembra pronunciarsi anche Gerald Siegmund nella recensione di *insideout* (cfr. *infra*, p. 211).

3.3.b. La percezione e la ricezione dello spettacolo da parte dei fruitori

Quale potrebbe essere allora il ruolo della musica nelle coreografie di Bausch? Abbiamo detto che la percezione da parte dei fruitori dovrebbe essere di tipo visivo, auditivo e motorio; Lorenzo Arruga sembrerebbe confermare o meglio osservare soltanto i primi due. Nel saggio *Pina Bausch e la musica, dalla perdita del mito alla sua auspicata reinvenzione* egli afferma che i pezzi staccati dei collage musicali che Bausch costruisce sono tenuti insieme da qualcosa: non sono più pezzi di musica, ma sono «sollecitazioni», non sono molto diverse «da quelle domande che insistentemente ci sono state ricordate e che la coreografa, inventrice di teatro, pone continuamente ai suoi danzatori. [...] La musica non [è] più una domanda, [...] ma una parte della domanda, o, forse, un tipo di risposta alla domanda. [...] Sono pezzi di cose, le musiche, nel teatro di Pina Bausch, il che non vuol dire che non siano musica».²⁹⁷ La musica, tutta la musica usata da Bausch, classica e non, sarebbe «trattata come musica leggera»²⁹⁸ e quindi non come qualcosa di oggettivo, di fine a se stesso, un 'monumento' con una sua autonomia formale, ma una musica che rimanda a un ricordo, un'esperienza, un momento di vita, una persona, una cosa che ognuno può gestire a modo proprio, senza doversi preoccupare o sentirsi in dovere di analizzarla. Una musica dell'emozione o per l'emozione. Questo concorda perfettamente con le categorie o con le relazioni musica-coreografia individuate da Hodgins. Una musica che serve a colmare, a completare quello che il movimento da solo non riesce a esprimere. La prima comparsa di *Gnädige Frau* (Gnädige Frau, Sie sind ja so schön / dass ich mich nicht trau', Sie anzuseh'n) è nel momento in cui la compagnia entra con un percorso rituale in cerchio, per interrompere l'unica scena d'amore che sembrerebbe andare a compimento seppure 'a distanza': è la dichiarazione dell'impossibilità della conclusione, dell'impossibilità di quella relazione. Il collage dei pezzi musicali nasce infatti «dalla logica di che cosa possono significare».²⁹⁹ Non c'è una connessione logica o 'normale', nel senso di consequenziale, attesa: Pina Bausch elude le nostre aspettative, cambia l'uso della musica e cambia il rapporto fra gesto e musica al quale siamo abituati; non c'è un gesto codificato costruito sulla musica, o una musica composta per assolvere le necessità coreografiche, ma un movimento quotidiano che acquisisce un significato con la musica. Dietro questo gesto comune, ma allo stesso tempo non

²⁹⁶ *Ibidem*, p. 32.

²⁹⁷ LORENZO ARRUGA, *Pina Bausch e la musica, dalla perdita del mito alla sua auspicata reinvenzione*, in *Pina Bausch. Teatro dell'esperienza*, cit., p. 136.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 137.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 138.

comune perché esasperato, trattenuto o reiterato fino a fargli cambiare di significato, c'è però «il non detto di una tecnica classica»³⁰⁰ con la sua potenza e il suo perfetto controllo del corpo e dello spazio. Pina Bausch «disfa l'esperienza quotidiana della vita in mille frammenti per poi ricomporla in un'altra cosa»;³⁰¹ perché questa ricostruzione sia completa però e perché sia chiaro il cambiamento netto del significato nuovamente acquisito, è necessaria la musica.

4. Pina Bausch. *Orpheus und Eurydike*

4.1. Generalità

Orpheus und Eurydike è una dance-opera basata su *Orfeo ed Euridice* di Christoph W. Gluck; su libretto tedesco, fu creata da Bausch nel 1975, ma per un certo periodo scomparve dal repertorio attivo. Fu poi ripresa, dapprima per la stessa compagnia di Wuppertal nel 1993, quindi per il balletto dell'Opéra di Parigi nel maggio 2005. Come dichiara il libretto allegato al dvd del film ricavato dallo spettacolo, la coreografia fu 'resuscitata' «frammento per frammento, alla ricerca della sua memoria nascosta, con l'aiuto dei suoi interpreti, Dominique Mercy e Malou Airaud». ³⁰² Bausch non vi ha apportato alcuna modifica: evidentemente la riteneva assolutamente attuale. ³⁰³ In un'intervista rilasciata a Norbert Servos, la coreografa dichiara infatti che quando decise di ricostruire il repertorio e quindi di riprendere i vecchi pezzi, ebbe inizialmente paura di trovarli terribili; ³⁰⁴ poi invece, quando iniziò il lavoro con Mercy e Airaud fu sorpresa nell'accorgersi di come tutto fosse così vicino, di come fosse possibile ritrovare le stesse sensazioni di una volta, «come se fosse stato l'altro ieri». ³⁰⁵

Pur essendo una delle prime creazioni coreografiche per il Tanztheater Wuppertal, in cui la danza è prevalente e l'introduzione del gesto quotidiano non è ancora predominante (il punto di svolta, il cambiamento nel modo di coreografare, avvenne come già detto solo in seguito, a partire da opere quali *Blaubart*³⁰⁶ (1977) e *Er nimmt sie an der Hand* (1978)),³⁰⁷ mi sembra che in essa

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 140.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 141.

³⁰² *Orpheus und Eurydike* by Christoph W. Gluck, dance-opera by Pina Bausch: Bel Air Classiques 2009, p. 7.

³⁰³ In un'intervista rilasciata alla televisione francese prima della rappresentazione del 1993, gli interpreti affermano che l'unica differenza fra lo spettacolo del 1975 e quello attuale dove Dominique Mercy e Malou Airaud danzano ancora nei ruoli principali è che sono passati 18 anni, ma secondo Pina loro danzano ancora magnificamente, altrimenti lei non avrebbe accettato di portarlo a Parigi. Purtroppo la ripresa del 1975, conservata nell'archivio del Tanztheater Wuppertal è di pessima qualità, in bianco e nero e con molte ombre e scie che impediscono una corretta visione.

³⁰⁴ Cfr. *Man muß ganz wach, sensibel, und empfindsam sein* (30 settembre 1995), *Interviews mit Pina Bausch*, in NORBERT SERVOS, *Pina Bausch. Tanztheater*, cit., pp. 253-260.

³⁰⁵ *Ibidem*, p. 254.

³⁰⁶ Cfr. *ibidem*, p. 255.

³⁰⁷ Cfr. SUSANNE SCHLICHER, *L'avventura del Tanz Theater*, cit., p. 103 (ed. or. p. 114); NORBERT SERVOS, *Orpheus und Eurydike*, cit., p. 25.

siano già assolutamente riconoscibili certi elementi caratteristici che saranno maggiormente in evidenza nelle produzioni successive:

1. Le *Pathosformeln* o forse *Leit-Formeln* o *Routinformen* (alcune sequenze sembrerebbero addirittura sovrapponibili a quelle di *Café Müller*, lo *Stück* che ha dato a Bausch fama mondiale). La qualità di movimento è per ora debitrice in modo molto evidente alla tecnica moderna, Limón e Jooss-Leeder;

2. la presenza di materiale scenografico con un ruolo non soltanto decorativo, ma anche simbolico (qui la chioma, o meglio quello che ne resta, ossia lo scheletro, senza foglie, di un albero di cipresso è un riferimento alle indicazioni scenografiche del libretto; un residuo trasformato, con evidenti connotazioni di morte) e d'uso: i cantanti e i danzatori lo utilizzano, sdraiandosi fra i rami o stendendo su di essi i loro bianchi sudari;

3. l'intenzione espressiva, ovvero la volontà non di narrare una storia, ma di rappresentare delle emozioni attraverso il movimento del corpo e il trattamento della musica: la partitura di Gluck viene infatti sottoposta a modificazioni formali in funzione della coreografia; non c'è una suddivisione nei tre atti tradizionali, ma in quattro quadri, rispettivamente lutto, violenza, pace e morte.

«All'inizio della sua carriera a Wuppertal, Pina Bausch traduceva in movimento le emozioni e le azioni di opere musicali di Gluck, *Ifigenia in Tauride* e *Orfeo ed Euridice*. [...] Dopo *Barabliù* di Bartók, raramente la musica si è posta come punto di partenza per l'elaborazione coreografica»: ³⁰⁸ così afferma Odette Aslan nel paragrafo dedicato alla musica nel suo saggio *Il processo Bausch*; evidentemente, come si può desumere dalle modificazioni formali apportate alla partitura musicale dell'*Orfeo* nella dance-opera *Orpheus und Eurydike* del 1975, la coreografia era fin dall'inizio l'esigenza primaria, mentre la musica veniva scelta o associata in funzione di questa e serviva ad accentuare, puntualizzare o cambiare il significato di quel particolare elemento gestuale. L'assemblaggio del collage coreografico in una composizione che molti definiscono polifonica ³⁰⁹ e l'associazione con la musica produceva uno spettacolo che era «il risultato di una serie di tentativi». ³¹⁰ In questo processo poteva anche succedere che «ciò che prima faceva ridere» potesse poi trasmettere un'impressione di tristezza mentre momenti seriosi si tingessero «di spensieratezza». ³¹¹

³⁰⁸ ODETTE ASLAN, *Collage et montage*, in *Danse/Théâtre/Pina Bausch*. II. D'Essen à Wuppertal, cit., p. 42; trad. it. pp. 25, 26-28, 40-46, 57-58 in *Il processo Bausch*, a cura di Silvia Mei, ora in «Danza/900», a cura di Rossella Mazzaglia, «Culture Teatrali», n. 14, primavera 2006, p. 131.

³⁰⁹ Cfr. *ibidem*, pp.134-135.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 136.

³¹¹ *Ibidem*.

La coreografia di Bausch (la coreografa condivide con Calzabigi la volontà di non creare ruoli, ma di esprimere sentimenti che siano riconoscibili da tutti e perciò validi in ogni tempo) mira dichiaratamente a esprimere le emozioni; è quindi perfettamente in linea con quanto richiesto dal librettista, rappresentando il corrispettivo danzato di questa ideale associazione: essa si basa su poche sequenze di movimenti (le *Leit-Formeln*?) che vengono poi rielaborate in funzione espressiva. Ogni cantante ha un doppio danzante (ma forse è più esatto dire che ogni danzatore ha un doppio cantante) al quale è affidato il compito di dare espressione al dramma che è contemporaneamente ‘descritto’ in musica e parole. Amore non ha qui il ruolo determinante che gli è affidato da Calzabigi secondo la modifica apportata al mito ovidiano di Orfeo: non c’è lieto fine; la sua mancanza però sarebbe in linea con la trattazione della problematica esposta da Bausch in tutte le sue opere, ovvero la difficoltà dei rapporti fra i sessi e l’immancabile fallimento delle loro relazioni interpersonali.

Sono già identificabili, a mio parere, alcuni procedimenti di elaborazione del movimento che verranno poi impiegati nell’improvvisazione e nella costruzione coreografica delle opere successive: l’amplificazione di un movimento per passaggio dall’esecuzione del singolo a quella del gruppo e l’estrapolazione di una sequenza gestuale, affidata a una danzatrice sola, da un frammento coreografico creato per una coppia. Questo procedimento è rilevabile soprattutto nel terzo quadro, la pace: qui infatti tutta la coreografia sembrerebbe costruita a partire dall’assolo di Euridice sull’aria *Questo asilo di placide calme* (*Diese Auen sind seligen Frieden*) e dal passo a due sul coro *Vieni ai regni del riposo* (*Komm ins Reich beglückter Schatten*) per separazione delle due parti del passo a due e quindi per taglio, ripetizione e montaggio dei frammenti derivanti fino a occupare tutto il tempo dedicato a questo quadro.

Nessuno dei luoghi che dovrebbero essere teatro della narrazione è differenziato dalle luci, che rimangono sempre piuttosto cupe, anche nel terzo quadro che dovrebbe corrispondere ai campi elisi.

4.2. La forma musicale

Come riporta Francesco Degrada in *‘Danze di eroi’ e ‘saltarelli di burattini’: vicende dell’Orfeo di Gluck*, Calzabigi espresse a Gluck i propri desiderata sottoforma di indicazioni compositive. La vera musica della poesia sarebbe prodotta attraverso la sua declamazione: in essa infatti si trovano già tutte le sfumature, i toni della voce, gli sforzati ecc. che la musica dovrebbe esprimere.³¹² La

³¹² Cfr. FRANCESCO DEGRADA, FRANCESCO DEGRADA, *‘Danze di eroi’ e ‘saltarelli di burattini’: vicende dell’Orfeo di Gluck in Il palazzo incantato: studi sulla tradizione del melodramma dal Barocco al Romanticismo*. Fiesole, Discanto edizioni 1979, pp. 115-131.

musica sarebbe pertanto la «liberazione del potenziale fonico-espressivo implicito alla declamazione» di una poesia «stringata, energica, appassionata, toccante, armoniosa».³¹³ Secondo quanto afferma anche Patricia Howard,³¹⁴ l'intenzione di Calzabigi era quella di esplorare «intensi stati emozionali» e di porre «al centro del dramma la capacità di gioia e di dolore di Orfeo»;³¹⁵ il librettista non conferisce perciò una caratterizzazione particolare al personaggio, ma gli fa esprimere sentimenti universali, comuni a tutti e in ogni tempo. La partitura di *Orpheus und Eurydyke* qui considerata non è né quella viennese del 1762, che nel primo atto ha il recitativo di Orfeo 'Basta, basta o compagni' in un unico blocco prima della ripresa del coro, né la versione parigina del 1774 (che introduce nel secondo atto l'aria di Euridice 'Questo asilo'), non solo perché quest'ultima è in quattro atti, ma perché in essa il ruolo di Orfeo è scritto per voce di tenore e la tonalità delle arie è quindi diversa: ad esempio 'chiamo il mio ben così' e le due strofe successive della seconda scena del primo atto sono state trasportate da Fa magg. a Do magg. Non è nemmeno quella pubblicata da Bärenreiter nei *Sämtliche Werke* di Gluck. Nell'*Orpheus* di Bausch, come nella versione viennese, le arie sono in Fa maggiore e la partitura su cui si basa la *dance-opera* corrisponde come forma, piano tonale e testo del libretto in tedesco a quella pubblicata da Peters.³¹⁶ Bausch, come vedremo, interviene su questa partitura: la forma dell'opera è significativamente modificata in funzione dell'idea che la coreografa sembrerebbe voler affermare, che non prevede il lieto fine gluckiano. L'ouverture in Do magg. – che del resto, come nota Patricia Howard, non ha alcuna relazione con l'atmosfera del dramma³¹⁷ – viene completamente eliminata³¹⁸ e il sipario si apre sul primo atto con la 'mesta sinfonia' (la musica è suonata dal vivo), secondo quanto prescritto da Calzabigi nel libretto. Il terzo atto viene drasticamente ridotto, mantenendo solo la prima scena della partitura gluckiana. A quel punto vengono riprese sezioni del secondo e del primo atto, che vengono però trasformate nel compianto di Orpheus: dopo l'aria, *Ach, ich habe sie verloren* è lasciato il N. 44 (Recitativo e Adagio) *So mag der tiefe Schmerz mit meinem Leben enden*, ma al posto della gran scena con il lieto fine provocato da Amore – *deus ex-machina* – si inserisce il N. 18, *Furiantanz*, e, a seguire, il Coro N. 4 *O wenn in diesen dunklen Hainen*; quindi il N. 6, ritornello strumentale che chiude l'opera. Bausch istituisce in questo modo una circolarità, prodotta da una sorta di 'ripresa' musicale.

Riporto di seguito gli schemi formali a confronto:

³¹³ *Ibidem*, p. 119.

³¹⁴ PATRICIA HOWARD, *C. W. von Gluck: Orfeo*, Cambridge University Press 1981.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 21.

³¹⁶ *Orpheus*: Oper in drei Akten / Chr. W. von Gluck; in Partitur herausgegeben von Alfred Dörffel. Edition Peters, Leipzig.

³¹⁷ Cfr. C. W. von Gluck: *Orpheus*, a cura di P. Howard. Cambridge, Cambridge University Press 1981, p. 27.

³¹⁸ Non essendo un'introduzione eloquente, già con Colin Graham al Covent Garden nel 1961 non venne più eseguita.

Dörfel- Glück	Bausch- Glück
ATTO PRIMO Ouverture Do maggiore Scena prima N. 1. Introduzione e coro: Oh wenn in diesen dunkeln Hainen (Do min.) N. 2. Recitativo: Oh Freunde, dieses Klagen (Sol min.) N. 3. Pantomime (Mib magg.) N. 4. Ripresa del coro: Oh wenn in diesen dunkeln Hainen (Do min.) N. 5. Recitativo, Orfeo: Laßt mich allein (Do min.) N. 6. Ritornell (Do min.) Scena seconda (Orpheus allein) N. 7. Aria: So klag ich ihren Tod (Fa magg.) (a) N. 8. Recitativo Eurydike, Eurydike! Teurer Schatten (Fa min.–Do magg.) (b) N. 9. Aria: Wehklagend irr ich so (Fa magg.) (a) N. 10. Recitativo: Eurydike! Dein süßer Name (Fa magg.) (c) N. 11. Aria: Mein trübes Auge weint (Fa magg.) (a) N. 12. Recitativo: Grausame Götter Acherons (Re min.– Sol min.–Fa magg.) Scena terza N. 13. Recitativo e Aria, Amore: Dein Saitenspiels Harmonien (Fa magg.) A B A' B' N. 14. Recitativo, Amore, Orfeo: Wie, ich soll sie wiedersehen (Mi min.–Re magg.) N. 15. Aria, Amore: Mit Freuden den Willen (Sol magg.) A b A' b' Scena quarta (Orpheus allein) N. 16. Recitativo: Was sprach er? Hört ich recht (Do magg.–Re magg.) (N. 17. Aria: Entflieht, entflieht, all ihr Klagen) ATTO SECONDO Scena prima N. 18. Furientanz (Mib magg.) N. 19. Preludio dell'arpa e Coro delle Furie: Wer ist der Sterbliche (Do min.) N. 20. Danza delle Furie (Do min.) N. 21. Coro delle Furie: Wer ist der Sterbliche (Do min.) N. 22. Orfeo, Furie (preludio dell'arpa): Ach, erbarmet, erbarmet euch mein (Mib magg.) N. 23. Coro delle Furie: Jammernder Sterblicher (Mib min.) N. 24. Aria, Orfeo: Tausend Qualen (Fa min.–Do min.) N. 25. Coro delle Furie: Welch ungewohnter Trieb (Fa min.)	TRAUER N. 1. Introduzione e coro: Oh wenn in diesen dunkeln Hainen (Do min.) N. 2. Recitativo: Oh Freunde, dieses Klagen (Sol min.) N. 3. Pantomime (Mib magg.) N. 4. Ripresa del coro: Oh wenn in diesen dunkeln Hainen (Do min.) N. 5. Recitativo, Orfeo: Laßt mich allein (Do min.) N. 6. Ritornell (Do min.) N. 7. Aria: So klag ich ihren Tod (Fa magg.) (a) N. 8. Recitativo Eurydike, Eurydike! Teurer Schatten (Fa min.–Do magg.) N. 9. Aria: Wehklagend irr ich so (Fa magg.) (a) N. 10. Recitativo: Eurydike! Dein süßer Name (Fa magg.) N. 11. Aria: Mein trübes Auge weint (Fa magg.) (a) N. 12. Recitativo: Grausame Götter Acherons (Re min.–Sol min.–Fa magg.) N. 13. Recitativo e Aria, Amore: Dein Saitenspiels Harmonien (Fa magg.) A B A' B' N. 14. Recitativo, Amore, Orfeo: Wie, ich soll sie wiedersehen (Mi min.–Re magg.) N. 15. Aria, Amore: Mit Freuden den Willen (Sol magg.) A b A' b' N. 16. Recitativo: Was sprach er? Hört ich recht (Do magg.–Re magg.) GEWALT N. 18. Furientanz (Mib magg.) N. 19. Preludio dell'arpa e Coro delle Furie: Wer ist der Sterbliche (Do min.) N. 20. Danza delle Furie (Do min.) N. 21. Coro delle Furie: Wer ist der Sterbliche (Do min.) N. 22. Orfeo, Furie (preludio dell'arpa): Ach, erbarmet, erbarmet euch mein (Mib magg.) N. 23. Coro delle Furie: Jammernder Sterblicher (Mib min.) N. 24. Aria, Orfeo: Tausend Qualen (Fa min.–Do min.) N. 25. Coro delle Furie: Welch ungewohnter Trieb (Fa min.)

N. 26 Aria, Orfeo: Meine Bitten , meine Klagen (Fa min.) N. 27 Coro delle Furie: Sein sanftes Trauerlied (Fa min.) N. 28 Danza delle Furie e degli Spettri (Re min.) Scena seconda Coro degli spiriti beati nell'Eliso N. 29 Ballo (Fa magg.) N. 30 Ballo (Re min.) N. 31 Ballo (Do magg./Do min.) N. 32 Aria, Euridice, Coro: Diese Auen sind seligen Frieden e ritornello (Fa magg.) A (Fa) b (V/Do) A'(Fa) Scena terza N. 33 Aria, Orfeo, coro: Welch reiner Himmel deckt diesen Ort (Do magg.) Scena quarta N. 34 Coro degli Spiriti beati: Komm ins Reich beglückter Schatten (Fa magg.) N. 35 Ballo (Sib magg.) N. 36 Recitativo e coro, Orfeo, spiriti beati): O selge, beglückte Schatten (Sol min.–Do magg.) Scena quinta Euridice, Orfeo, coro degli spiriti N. 37 Aus dem Reich, beglückter Schatten (Fa magg.) ATTO TERZO Scena Prima N. 38 Recitativo, Orfeo, Euridice: So komm, Euridice, folge mir (Fa min.–Re magg.) N. 39 Duetto, Orfeo, Euridice: Komm! Und vertrau meiner Treue (Sol magg.) N. 40 Recitativo, Euridice: Ach, warum bleibet er in diesem starren Schweigen (Re magg.–Do min.) N. 41 Aria e Duetto, Euridice, Orfeo: Welch grausame Wandlung; Rings war ich von Wonne (Do min) N. 42 Recitativo, Orfeo, Euridice: Ach, nun erneut sich mein Jammer (Mib magg.–Do magg.) N. 43 Aria, Orfeo: Ach, ich habe sie verloren (Do magg.) AbAcA' N. 44 Recitativo e Adagio, Orfeo: So mag der tiefe Schmerz mit meinem Leben	N. 26 Aria, Orfeo: Meine Bitten, meine Klagen (Fa min.) N. 27 Coro delle Furie: Sein sanftes Trauerlied (Fa min.) N. 28 Danza delle Furie e degli Spettri (Re min.) FRIEDEN N. 29 Ballo (Fa magg.) N. 30 Ballo (Re min.) N. 31 Ballo (Do magg./Do min.) N. 32 Aria, Euridice, Coro: Diese Auen sind seligen Frieden e ritornello (Fa magg.) A (Fa) b (V/Do) A'(Fa) N. 33 Aria, Orfeo, coro: Welch reiner Himmel deckt diesen Ort (Do magg.) N. 34 Coro degli Spiriti beati: Komm ins Reich beglückter Schatten (Fa magg.) N. 35 Ballo (Sib magg.) N. 36 Recitativo e coro, Orfeo, spiriti beati): O selge, beglückte Schatten (Sol min.–Do magg.) N. 37 Aus dem Reich, beglückter Schatten (Fa magg.) STERBEN N. 38 Recitativo, Orfeo, Euridice: So komm, Euridice, folge mir (Fa min.–Re magg.) N. 39 Duetto, Orfeo, Euridice: Komm! Und vertrau meiner Treue (Sol magg.) N. 40 Recitativo, Euridice: Ach, warum bleibet er in diesem starren Schweigen (Re magg.–Do min.) N. 41 Aria e Duetto, Euridice, Orfeo: Welch grausame Wandlung; Rings war ich von Wonne (Do min.) N. 42 Recitativo, Orfeo, Euridice: Ach, nun erneut sich mein Jammer (Mib magg.–Do magg.) N. 43 Aria, Orfeo: Ach, ich habe sie verloren (Do magg.) AbAcA' N. 44 Recitativo, e Adagio Orfeo: So mag der tiefe Schmerz mit meinem Leben enden (Do magg.–Do min.); Ja, nur nach dir (Lab magg.)
--	--

enden (Do magg.–Do min.); Ja, nur nach dir (Lab magg.) Scena Seconda (Amore, Orfeo, Euridice) Recitativo, Amore: Halt ein! Was tuts du Scena Terza (Amore, Orfeo, Euridice, Pastori) N. 45 Coro e solo: Triumph sei Amor N. 46. Ballo N. 47. Gavotta N. 48 Ballo N. 49 Minuetto N. 50 Terzetto, Amore, Euridice, Orfeo: Süße Liebe, deine Fesseln N. 51 Ballo N. 52 Ballo N. 53 Chaconne	N. 18 Furientanz (Mib magg.) N. 4. Ripresa del coro: Oh wenn in diesen dunkeln Hainen (Do min.) N. 6. Ritornell (Do min.)
---	--

Più che delineare uno sviluppo drammatico del personaggio, Gluck sottolinea i diversi stati d'animo di Orfeo, presentandolo per 'contrasto', contrapponendolo in ogni scena a un personaggio: Amore, Euridice, i cori delle Furie o degli Spettri. Orfeo subisce gli eventi; sono questi a determinare lo sviluppo dell'intreccio.

Vediamo ora nel dettaglio alcuni dei singoli numeri:

N. 1. Introduzione (la mesta sinfonia); Coro (pastori e ninfe) e Orfeo: *Ob wenn in diesen dunkeln Hainen* (Do min.) (cfr. fig. 5).

SCENE I.
Orpheus und Chor der Gefährten des Orpheus.
1. Chor.

Moderato.

Cornetto.
(Trombone Soprano.)
(Ou Cornet à pistons in C.)

Trombone I. II.

Trombone III.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Orpheus.

Soprano.

Alto.

Tenore.

Basso.

**Fagotti, Violoncello
e C. Basso.**

Figura 5: introduzione

Dal coro si innalzano le invocazioni straziate di Orfeo: «Euridice!» (Le Gros, interprete dell'*Orphée* parigino del 1774, ricevette da Gluck la prescrizione di gridarle 'come se qualcuno ti stesse segando le ossa'³¹⁹). Sia l'introduzione sia il coro, omofonico, presentano la medesima melodia, solo a volte ritmicamente variata, che, come nota Adolf Bernhard Marx, «si addice alla melica tragedia».³²⁰ Tutta la prima scena è quindi permeata e coesa per mezzo questa musica.

4. Chor.

Lento.

The musical score is for the chorus of 'Orphée' by Gluck. It is a full orchestral score with a four-part vocal choir. The instruments listed on the left are: Cornetto, Trombone Soprano, Trombone I. II., Trombone III., Violino I., Violino II., Viola, Soprano, Alto, Tenore, Basso, and Violoncello e Basso. The vocal parts have lyrics in German and French. The instrumental parts are marked 'sotto voce' and 'credo.'

Figura 6: Coro, *O wenn in diesen dunkeln Hainen* (Do min.)

Orfeo invoca il nome dell'amata per tre volte; le sue invocazioni coincidono con altrettante pause del coro. Dopo il recitativo *Ob Freunde, dieses Klagen* e il Balletto pantomima, c'è una ripresa del coro (N. 4), questa volta senza interventi di Orfeo. Segue il recitativo *Laßt mich allein* seguito dal ritornello N. 6, che chiude la scena.

³¹⁹ Cfr. P. HOWARD, *ibid.*, p. 29; MANNLICH, *Ein deutscher Maler*, p. 274.

³²⁰ ADOLF BERNHARD MARX, *Die Komposition in Gluck und die Oper*. Hildesheim, New York, Georg Olms Verlag 1980, p. 310; ristampa della prima edizione, Berlin, Otto Janke Verlag, 1863.

Nella partitura viennese del 1764 la collocazione del ritornello dell'introduzione a questo punto, dopo la ripresa del coro, produceva una specie di effetto palindromico:³²¹

Introduzione (Ritornello) – Coro – Recitativo – Balletto – Coro – Ritornello
 determinato anche dal ritorno della tonalità di Do min. dopo il Mib magg. del balletto; tale rigida simmetria si perde nelle partiture successive, con la suddivisione del recitativo in due sezioni (N. 2 e 5 rispettivamente):

Ritornello (Introd.) – Coro – Recitativo – Balletto – Coro – Recitativo – Ritornello

6. Ritornell.
 (Während der Chor sich entfernt.)

Lento

Figura 7: Ritornello N. 6.

Il postludio, che serve al coro per allontanarsi, va verso Fa min., ma, per combinare «l'oscuro della sottodominante con il conforto dell'accordo maggiore»,³²² cadenza a Do magg., la dominante della nuova tonalità. In Fa magg. Orfeo canta.

N. 7. Aria, Orfeo: *So klag ich ihren Tod* (Fa magg.) (a)

N. 8. Recitativo *Eurydike, Eurydike! Teurer Schatten* (Fa min–Do magg) (b)

³²¹ Cfr. P. HOWARD, *Orfeo*, cit., p. 29.

³²² A. B. MARX, cit., p. 312.

- N. 9. Aria, Orfeo: *Wehklagend irr ich so* (Fa magg.) (a)
 N. 10. Recitativo *Eurydike! Dein süßer Name* (Fa magg.) (c)
 N. 11. Aria, Orfeo: *Mein trübes Auge weint* (Fa magg.) (a)
 N. 12. Recitativo, Orfeo: *Grausame Götter Acherons* (re min- sol min- Fa magg.).

L'aria ha forma abaca; è costituita cioè da tre strofe di 34 battute ciascuna (a) in cui ricorre la stessa musica ma varia il testo, alternate a recitativo (b). Il centro tonale è Fa maggiore; la tonalità parallela minore e la dominante compaiono nel recitativo.



Figura 8: Orfeo, N. 7, aria, *So klag ich ihren Tod*, linea melodica.

Secondo Adolf Bernhard Marx, quest'aria rappresenta Orfeo come un cantore, che, per sua natura, non si lascia vincere dalla passione: la sua vita è la melodia. La linea del canto è ondeggiante e fluttua su e giù, fra altezze toccanti e lacrime soffocate.³²³ La sua frammentazione per mezzo di pause in gruppi di $(4=(1+3) + 3 + 3 + 4) + 2 + (3+ 3+ 5 (2+3)) + 1+ (4) + 2$ battute serve «alla più fedele espressione della scena»,³²⁴ ovvero l'irregolarità metrica serve a manifestare l'inquietudine di Orpheus (cfr. figg. 8 e 9).

Secondo Siegfried Mauser, invece, sono le due sezioni formali dell'aria a rappresentare i due aspetti conflittuali di Orpheus: la prima, dalla melodia più frammentata, quello umano; la seconda, di più equilibrata liricità, quello divino.³²⁵ Nella prima, i tre archi melodici individuati nella linea del canto, di tre battute ciascuno, delimitati da cadenza, corrispondono già al contenuto poetico; la quartina che si produce attraverso la ripetizione del testo non è perciò necessaria: secondo Mauser, essa serve piuttosto a produrre un'irregolarità formale. Non abbiamo infatti né la

³²³ *Ibid.* p. 314.

³²⁴ *Ibid.* p. 315.

³²⁵ Cfr. SIEGFRIED MAUSER, *Musikalische Dramaturgie und Phänomene der Personcharakteristik in Glucks 'Orpheus'*, in *Gluck in Wien*, Kongreßbericht, Wien, 12. 16. November 1987, hrsg v. G. Croll und M. Woitas, Kassel, Basel London, Bärenreiter 1989, pp.124-130.

suddivisione convenzionale (3+3+3) tipica del Lied declamatorio, secondo lo stile del tempo,³²⁶ e neppure la suddivisione in un antecedente di (3+3) batt. e un conseguente di (3+4); l'aggiunta delle quattro battute in questione serve allora da una parte come «conferma isolata del conseguente che la precede»,³²⁷ dall'altra, modulando già alla dominante, (vedi schema) serve come cerniera per la seconda sezione della strofa, la cui linea melodica, rispetto alla frammentarietà della prima sezione, ha un maggior slancio dinamico. La seconda sezione è costituita da un antecedente di 3+3 battute e da un conseguente di 2+3: qui l'aggiunta, che serve a chiudere la melodia, è invece necessaria per riequilibrare i due membri (cfr. fig. 10).

Inframmezzato alle arie, il recitativo dei NN. 8 e 10 diventa ogni volta più veemente, ma solo il N. 12, *Grausame Götter Acherons*, al termine delle tre strofe lascia manifestare la disperazione, rivelando musicalmente un cambiamento di intenti nel personaggio. Questo recitativo si discosta da quanto lo precede per tonalità (Re min., relativa minore della tonalità d'impianto dell'aria) e carattere: in stile concitato, con note ribattute e accompagnamento orchestrale in semicrome (cfr. fig. 11), in esso Orfeo dichiara la sua volontà di rapire Euridice agli 'implacati tiranni'; invece di avere un effetto di chiusura della scena, senza soluzione di continuità sfocia nel recitativo di Amore e quindi nell'aria, che apre la seconda scena.³²⁸

Come inoltre evidenzia Howard, sono fattori di coesione formale all'interno dell'opera sia la ripetizione delle invocazioni iniziali, sia la continua alternanza dei recitativi di Orfeo con il coro, con le tre sezioni dell'aria *So klag ich ihren Tod*, *Wehklagend irr ich so* e *Mein trübes Auge weint* e con il triplice 'Nein!' delle Furie o con il triplice ritorno di *Ach, ich habe sie verloren* nel lamento-rondò finale.³²⁹

Nella scena seconda, Amore cantando «un'aria da soubrette»³³⁰ (N. 13) annuncia con leggerezza che, se Orfeo saprà placare le Furie con il canto della sua lira, Giove gli concederà di scendere nel regno dei morti a riprendere Euridice; non potrà però guardarla, né spiegarle il motivo di tale comportamento: probabilmente come suggerisce Patricia Howard ad Amore sembra più che naturale questo divieto perché l'amore rende ciechi e muti. Forse potremmo interpretare in questo senso ciò che canta poi nell'aria N. 15:

‘con chi gl’innamora
son ciechi gli amanti
non sanno parlar.’

³²⁶ Cfr. *ibidem*.

³²⁷ *Ibidem*, p. 125.

³²⁸ Nella partitura del 1774 e del 1866 (cfr. P. Howard, cit., pp. 128-129) la scena prima si conclude più logicamente dopo il ritornello n. 6 e la seconda inizia con l'aria n. 7; quella che viene ora descritta sarebbe pertanto la scena terza.

³²⁹ P. HOWARD, *Synopsis*, in *Orfeo*, cit., pp. 3-39.

³³⁰ A. B. MARX, op. cit., p. 315.

SCENE II.
Orpheus allein.
7. Arie.

Andantino.

Oboe.
(Chakloneu.)

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello
e Basso.

Zweites Orchester
(Unter der Bühne).

Flauti.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Orpheus.

Violoncello
e Basso.

So klag ich ih - ren Tod dem frühem A - bor - ger - raith, dem A - bend.
 O - jet de mon a - mour, je te de - mande au jour a - vant l'a -
 Chiamo il mio ben co - sì, quan - do si mo - strai il dì, quan - do sa -

p

G

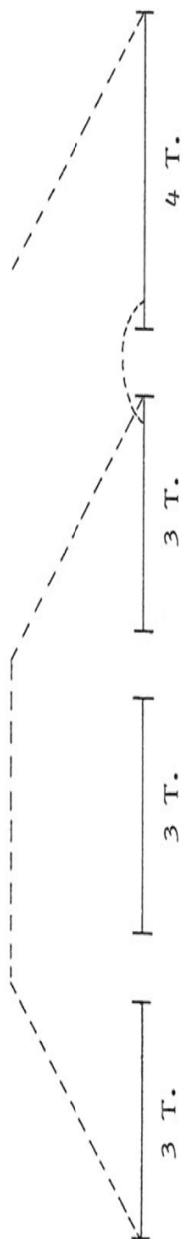
schin - mer, dem A - bend - schins - mer;
 re - re, cant l'a - ro - re;
 geun - de, quan - do sa - seon - de.

doch sie, des
et quand le
Ma oh va - no

Figura 9, Orpheus, aria N. 7, prima strofa.



1. Vers



2. Vers

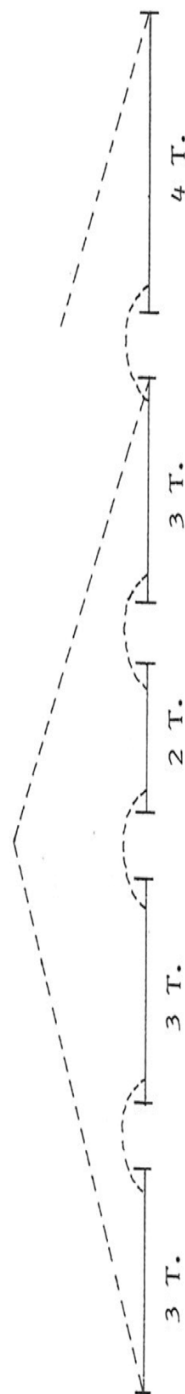


Figura 10: Siegfried Mauser, sezioni formali dell'aria e aspetti conflittuali di Orpheus.

12. Recitativ.

Violino I. *f*

Violino II. *f*

Viola. *f*

Orpheus.

Violoncello e Basso. *f*

Grausa - me Göt - ter A - che - rons, des Reichs der Schatten, ihr, die ihr herr - schet mit
Di - vi - ni - tés de l'A - che - rons, mi - ni - stres re - dou - tés de l'em - pi - re des
Voi - del re - gno del - le ombre te - mu - ti reg - gi - tor. cru - di Dei d'a -

Schrecken, dienstbar Pluto's Machtge - bo - te, die ihr be - gie - rig sei - ne Ge - sch - le er - füllt, die nichts erweicht und
ombres, vous qui dans les deme - res sombres fai - tes e - xé - cu - ter les ar - rêts de Plu - ton, vous que rien n'at - tendrit
ver - no, fi - di ser - vi del du - ro Plu - to; voi chia - vi - die - se - gui - te gli or - di - ni suoi, voi che non com -

ten.
p
ten.
p
ten.
p

rührt, nicht die Jugend, nicht die Schönheit; ihr habt mir ge - raubt die zärtlich treue Gattin, o welch hartes Geschick! Nicht
point la beau - té, la jeu - nes - se, consi - nerez en - le - ve l'ob - jet de ma tendre - se, oh cru - el sou - ve - nir! Eh
move nè vir - tu - de nè bel - le - za; mi ra - pi - ste la mia di - let - ta consor - te, oh me - moria crudel! Non

ten.
p

sie, im Bauber holder Ju - gend, ver - schen - te eu - re Hand voll Mord und Raub - be - gier? Un - er - bitt - li - che Ep -
quoi? les grâces de son â - ge du sort le plus af - freux n'ont pu la gu - ran - tir? Im - pla - ca - bles ty -
le in - can - te - vo - li gra - zie la li - be - ra - ro - no da sor - te tant a - spra? Im - pla - ca - bi - li ti -

Figura 11: Orfeo, recitativo N. 12, Grausame Götter Acherons.

Anche quest'aria si discosta da quella tradizionale con da capo – la sua forma è A b A' Ab' –, ma non prevede interpolazione di recitativi. A una prima sezione A in $\frac{3}{4}$, Sol maggiore, segue, separata da un breve ritornello che va a Re maggiore e dopo una pausa coronata, una sezione B – meno lento, Sol maggiore, $\frac{3}{8}$, contrastante con la precedente per carattere – che ribadisce per ben tre volte 'gli amanti non sanno parlar', quindi una ripresa di 'gli sguardi trattieni' A', lento, in $\frac{3}{4}$ che da Re maggiore riporta a Sol per la sezione finale – meno lento $\frac{3}{8}$. L'aria di Orfeo N. 17 (Bertoni, Tancredi) *Entfliebt, entfliebt, all ihr Klagen* (Addio, addio miei sospiri) è omessa, quindi alla fine del recitativo N. 16 attacca il Presto, riportato in appendice, a cui spetta la conclusione dell'atto, come prescritto in partitura. Patricia Howard osserva che il piano tonale predisposto per questo atto utilizza con molta attenzione tre aree principali: Do minore, tonalità nella quale Gluck esprime l'agitazione e il turbamento del lutto iniziale, Fa maggiore, la sottodominante, che riserva alle riflessioni di Orfeo e il Sol maggiore dell'intervento di Amore, quasi infantile, che fa sperare in una risoluzione positiva.³³¹

Nel secondo atto, dopo la danza e il coro delle Furie e degli Spettri entra Orfeo sul N. 19 con il preludio dell'arpa. La sua musica viene immediatamente messa a tacere dal Coro delle Furie *Wer ist der Sterbliche*, che si sviluppa su vuote ottave desolate, senza arrivare a una cadenza completa.³³² Nel ballo N. 20, l'orchestra si produce in ostili cicli minacciosi, al termine dei quali il coro ritorna *Wer ist der Sterbliche* (Chi mai dell'Erebo) e continua con un'inflessione sempre più tetra, che secondo Marx rappresenta «la vendetta delle Eumenidi».³³³ Orfeo, sempre accompagnato dalla sua lira (il preludio dell'arpa) cerca di placarle col suo canto, *Ach erbarmet, erbarmet euch*, e a poco a poco le Furie s'impietosiscono 'ah quale incognito affetto flebile dolce a sospendere vien l'implacabile nostro furor' (N. 27). Il debole canto di Orfeo è quello di chi non ha alcuna arma contro le Furie e quindi prega; egli non cambia il suo atteggiamento, ma rimane lì e insiste, ripetendo la sua supplica; anzi manifesta una condivisione con le Furie – come voi sopporto l'inferno – e questo suscita la loro sorpresa e comprensione. Non è la forza del canto che le ammansisce – Orfeo non canta un'aria incantatoria, virtuosistica –, ma è il loro atteggiamento a cambiare a poco a poco. L'evoluzione drammatica è perciò affidata al coro anche dal punto di vista tonale; dapprima minaccioso apostrofa Orfeo in Do min. *Wer ist der sterbliche*, poi si raddolcisce e vacilla, su Mib min – 'Misero giovane' – poi cede alla compassione, rispondendo in Fa min 'Ah quale incognito' al secondo canto di Orfeo e lasciandolo entrare: anche l'animato (cifra I) 'Altro non abita' del N. 23 viene ripreso al N. 27 (cifra M) e trasformato dopo le arie 'vincenti' di Orfeo in 'Le porte stridano' (cfr. figg. 12 e 13). Forse invece le Furie non hanno cambiato atteggiamento, ma pre-

³³¹ Cfr. P. HOWARD, op. cit., pp. 74-75.

³³² Cfr. *ibid.* pp. 305-329.

³³³ *Ibid.*, p. 317.

parato una trappola. Che senso ha infatti la proibizione di guardare Euridice? L'inaspettata tonalità di Fa minore dei NN. 24-27 ricorda la scena degli 'inferi' purcelliani, dove Sorceress trama contro Dido. Qui non ci sono mascheramenti, ma non c'è nemmeno appunto un'aria 'convincente' di Orfeo che possa vincere il diniego iniziale delle Furie. E lui cade nella trappola, perché non resisterà alle sollecitazioni della povera Euridice, che non capisce perché il suo amato non la voglia guardare dopo aver sfidato le Furie per andarsela a riprendere. Le Furie non sono placate, ma soddisfatte; una volta che hanno dato inizio al loro 'gioco' scompaiono.

23. Chor.

(Der Chor antwortet Orpheus besänftigter und mit dem Ausdruck einigen Mitleids.)

Un poco lento. **Meno lento.**

Oboi
e Cornetto coll' Ob. II.

Clarineti in C.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Soprano.

Alto.

Tenore.

Basso.

Violoncello
e Basso.

poco f *ff* *poco f* *ff* *poco f* *ff*

Jammernder Sterb-li-cher, was willst, was suchst du hier? Dunkel und Mitternacht, Aechzen und

poco f *ff* *poco f* *ff* *poco f* *ff*

Qui ta-mène en ces lieux, mor-tel pré-somp-tu-eux? C'est le sé-jour affreux des remords

poco f *ff* *poco f* *ff* *poco f* *ff*

Mi-se-ro gio-va-ne, che vuoi, che me-di-ti? Al-tro non a-bi-ta che lutto e

poco f *ff* *poco f* *ff* *poco f* *ff*

Jammernder Sterb-li-cher, was willst, was suchst du hier? Dunkel und Mitternacht, Aechzen und

Winfeln wohnt in diesen schreckli-chen, trau-ri-gen Kreisen! Was willst, was suchst du hier, jammernder

de-vorants et des gr-mis-sements et des tour-ments. Qui ta-mène en ces lieux, mor-tel pré-

ge-mi-to In questor-ri-bi-li so-glie fa-neste. Che vuoi, che ac-di-ti, mi-se-ro

Winfeln wohnt in diesen schreckli-chen, trau-ri-gen Kreisen! Was willst, was suchst du hier, jammernder

Figura 12: Coro n. 23, Jammernder Sterblicher (Miserio giovane)

L'apertura delle porte è resa musicalmente attraverso il moto contrario delle parti di soprani e bassi:

Allegro.

mild für ihn, hat uns be - siegt. Oeff-net, ihr e - wi-gen e - her-nen Pforten, euch! laßt in die
 de - sur-mer et nous char - mer. Qu'il de-scende aux en-fers! les chemins sont ou-verts. Tout cede à
 ea - bi-le no-stro fu - ror! Le por-te stri-da-no su-ne-ri car-di-ni, e il pas-so
 mild für ihn, hat uns be - siegt. Oeff-net, ihr e - wi-gen e - her-nen Pforten, euch! laßt in die

Figura 13: Coro, *Oeffnet, ihr ewigen ebernen Pforten, euch!*

Dopo tre numeri di balletto, l'aria di Euridice. *Diese Auen sind seligem Frieden* (Questo asilo di placide calme) (A b A') fu introdotta per la rappresentazione parigina del 1774: Howard ritiene che disturbi l'atmosfera precedentemente creatasi.³³⁴ L'unità di quest'aria è determinata dal materiale musicale impiegato per il preludio e il ritornello (come nella prima scena del primo atto) da cui derivano anche le parti orchestrali delle sezioni a e b di questo numero (cfr. figg. 14 e 15).

³³⁴ Cfr. *ibid.*, p. 40.

32. Arie mit Chor.

Grazioso.

Clarineti in C.

Fagotto.

Corni in F.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Euridico
(oder ein seliger Schatten.)

Soprano I. II.

Alto.

Basso.

Coro.

Violoncello e Basso.

Figura 14: Euridice, aria, *Diese Auen*, preludio.

Orfeo entra nei Campi Elisi, reagisce alla visione celeste e dialoga (nesso strutturale con il dialogo del primo atto) con gli abitanti del paradiso, gli eroi e le eroine. Le danze e dialoghi ritardano il momento drammatico dell'incontro con Euridice. Rimane una differenziazione metrica fra Orfeo e il coro, ma per il paradiso vengono impiegate - senza troppa sorpresa - le tonalità in maggiore: Fa come centro tonale per le sezioni corali, la sua dominante Do per l'aria di Orfeo e la sottodominante Sib maggiore per il balletto N. 35. La cellula ritmica ♩ ♩ ♩ | ♩. ♩. è la base di tutte le sezioni corali di questa scena e ha quindi una funzione unificante; si possono tuttavia individuare anche connessioni melodico-intervallari, ad esempio fra la linea del coro del N. 21 e quella del basso del ballo N. 28.

86 H

Während des Nachenspiels antworteten Euridice und die Saiten-Solisten.

Figura 15: Euridice, aria, *Diese Auen* (Questo asilo), ritornello.

Tranne quelli facenti parte della sezione dedicata all'incontro fra Orfeo e le Furie, in cui tutti i numeri si concludono con cadenza perfetta, nel secondo atto la maggior parte dei numeri si

conclude con una cadenza sospesa o fluiscono l'uno nell'altro senza soluzione di continuità: ciò indica un'azione che procede. Fa eccezione il coro N. 25, che sospende sulla dominante; alla ripetizione però, dopo l'aria decisiva di Orfeo *Meine Bitten, meine Klagen* (Men tiranne), che porta all'accettazione di Orfeo e all'apertura delle porte degli inferi, il coro si chiude con cadenza perfetta sulla tonica, Fa minore.

Nell'atto terzo avviene l'incontro fra Orfeo ed Euridice: esso è quindi caratterizzato da duetti fra i due protagonisti. Com'è noto, Orfeo non resiste al desiderio di guardare la sua sposa che, dubbiosa e appassionata lo interroga 'non m'abbracci? Non parli?': alla fine lui si volta ed Euridice muore fra le sue braccia. A questo tragico evento segue l'aria di Orfeo *Ach ich habe sie verloren* (Che farò senza Euridice, cfr. fig. 16), la cui struttura ricorda quella dell'aria iniziale (NN. 7-11): pur essendo molto più breve (ogni singola sezione non costituisce infatti un numero a sé stante) è costruita come una specie di rondò AbAcA' in cui due sezioni A identiche per musica e testo e una A' variata conclusiva si alternano a sezioni con carattere di recitativo, quasi a voler in qualche modo far riferimento a un ritorno alle condizioni emotive iniziali di Orfeo, con la differenza che qui ogni speranza è perduta, non ci sarà più alcuna divinità a portare aiuto. Sembra allora logica la soluzione adottata da Pina Bausch nella *dance-opera* di eliminare il prosieguo dell'opera e riprendere invece, dopo un breve recitativo, alcuni numeri del secondo e del primo atto per concludere la vicenda.

4.3. La coreografia

Orpheus und Eurydike non mette in atto una trasposizione del dramma o del mito in danza, ma tratta di emozioni universali: secondo Roberto Giambrone sono «le immagini della morte e dell'irrigidimento, della fuga e della violenza, del lutto e del dolore, che a Pina Bausch riescono nella maniera più perfetta.»³³⁵ Non a caso, invece della tradizionale suddivisione in tre atti, sono quattro quadri, denominati *Trauer* (lutto), *Gewalt* (violenza), *Frieden* (pace) e *Sterben* (morte), che danno forma alla creazione bauschiana. La coreografa non si è limitata a 'riempire' la forma musicale con il movimento, ma – come scrive Lorenzo Arruga – ha fatto in modo che «guardando dentro Gluck, in particolare, si scoprissero delle ombre maggiori, che c'entrano di più con la nostra personale e collettiva quotidianità, di quanto non ci sia in questa affettuosa accettazione, più screziata e piena di intensità».³³⁶

³³⁵ ROBERTO GIAMBRONE, cit., p. 109.

³³⁶ LORENZO ARRUGA, *Pina Bausch e la musica, dalla perdita del mito alla sua auspicata reinvenzione*, in *Pina Bausch: Teatro dell'esperienza, danza della vita*, Atti del Convegno Internazionale. Torino, 2-5 giugno 1992, a cura di E. Vaccarino. Genova, Costa & Nolan 1993, p. 141.

43. Arie.

Andante con moto.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Orpheus.

Violoncello e Basso.

f *f staccato* *sf* *sf*

f staccato

p *p* *sf* *sf*

Ach, ich ha - be sie ver - lo - ren, all' mein Glück ist nun da - hin! wär' o wär' ich nie ge -
 J'ai per - du mon Eu - ri - di - ce, rien n'ie - ga - le mon mal - heur, sortez - et! quel - le ri -
 Che fa - rò senza Eu - ri - di - ce. do - ve an - drò senza il mio ben? che fa - rò - do - ve an -

sf *f* *f* *f* *N* *p* *p*

bo - ren, weh, daß ich auf Er - den bin, weh, daß ich auf Er - den bin! Eu - ri.
 gneur! rien n'ie - ga - le mon mal - heur! je suc - combe à ma dou - leur! Eu - ri
 drò. che fa - rò senza il mio ben, do - ve an - drò senza il mio ben? Eu - ri

Figura 16: Orfeo, aria, *Ach, ich habe sie verloren* (Che farò senza Euridice).

In questa *Tanzoper* (1975) Bausch è ancora legata ai movimenti tradizionali della *modern dance*, anche se già in questa coreografia, secondo Jochen Schmidt, «fanno il loro esordio le visioni e le immagini dell'infanzia, che successivamente diventeranno elementi costitutivi» insieme ai

«movimenti spezzati, informi, logori»³³⁷ che poi diventeranno una delle caratteristiche distintive della coreografa tedesca. La composizione in collage, la ripetizione, che poi diventerà la sua cifra stilistica, la sovrapposizione (o la composizione in contrappunto) di diverse linee di movimento parallele e l'esposizione dei contrasti fra i sessi cominciano a emergere già dalle prime opere, anche se il cambiamento definitivo avverrà nel 1976 con la serata Brecht-Weill dei *Sieben Todsünden*. Si possono già evidenziare qui i traslati, le allitterazioni, le ellissi e le assonanze di cui parla Roberto Giambrone,³³⁸ che si manifestano ad esempio nella costruzione della coreografia per il blocco scenico dell'aria di Orfeo *So klag ich ihren Tod* (v. oltre). In essa, considerando secondo questa ipotesi la sequenza gestuale come il parallelo del verso poetico, la ricombinazione di frammenti delle sequenze gestuali produce richiami che potremmo paragonare ad assonanze o addirittura a rime fra le varie sezioni. La riproposizione della stessa coreografia nel primo e nell'ultimo quadro di *Orpheus und Eurydike* sarebbe allora la ripetizione di un'intera strofa.

Per l'analisi della forma coreografica mi concentrerò in particolare sulle prime due scene di *Trauer*, la sezione che nella *Tanzoper* di Bausch corrisponde al I atto dell'opera di Gluck.

1. Il sipario si apre sul gruppo che è già in movimento alle spalle di Euridice, portata in alto sulle braccia con il volto coperto da un lungo sudario bianco, di cui una danzatrice in ginocchio regge un'estremità. La sua immagine – ancora vivente – domina tutta la scena dalla sinistra del palco, seduta su di un alto scranno ricoperto da drappi bianchi: è vestita da sposa, con un grande mazzo di rose scarlatte in grembo. Il gruppo, fra le due immagini, quella reale, morta e quella del ricordo, si muove a canone, con sequenze di movimento in quattro tempi – un accento ogni battuta – con un macrometro di quattro battute. Dodici battute (4x3) permettono tre ripetizioni e consentono al gruppo di spostarsi verso il lato sinistro del palco; le ultime due battute, prima dell'attacco del coro, servono per ritrovare un movimento all'unisono e fermarsi sulla diagonale sinistra, sguardo verso l'alto e braccia incrociate sotto il mento (4+4+4+2). Allo stesso tempo Euridice viene appoggiata a terra sulla linea discendente del violino I di batt. 10-11; il movimento di discesa continua, nel breve passo a due che segue (3+2 + 1+ 1 +4 +3 +2 + 3), iniziando sulle ultime tre battute dell'introduzione con un impulso che parte dalla rotazione del capo della danzatrice, fino a un profondo *grand plié* in prima posizione. Sul canto del coro, sorretta e sollevata dal danzatore che le fa disegnare un ampio arco e la riappoggia a terra, attraversa il palco in orizzontale (2 batt.). Il movimento riprende da capo, ma compresso in un totale di due battute, poi ancora la discesa fino al *grand plié*, ma dilatata in quattro battute. Quindi tre battute per scendere a terra e togliersi il velo; sulle due battute dell'invocazione Euridice, il danzatore si piega in avanti per afferrarla mentre lei risale seduta con un movimento di rotazione, quindi tre batt. per

³³⁷ JOCHEN SCHMIDT, *Dalla Modern Dance al Tanztheater*, in *ibidem*, p. 101.

³³⁸ Cfr. R. GIAMBRONE, cit., p. 23.

riattraversare il palco e riportarsi nella posizione iniziale sollevata in alto sulle braccia del suo partner.

Il gruppo nel frattempo (due prima della cifra C) esegue una variazione a terra della coreografia appena proposta, che coinvolge anche la danzatrice che prima reggeva il sudario di Euridice; le componenti del gruppo si dispongono quindi, fronte al pubblico, in avanti, sulle ginocchia. Sul forte (cifra C), quando il basso riprende, si alzano a canone, braccia in alto (questa volta un accento, un'entrata per ogni tempo di battuta, seguendo il ritmo costante e incalzante dell'orchestra e in contrasto con le note lunghe della parte corale) e scendono (4 batt.); inizia poi una sequenza all'unisono che viene ripetuta per tre volte (4+3+3). Al tutti, cinque prima di E, inizia una nuova sequenza: il *f* è sottolineato da un accento, uno spostamento con un movimento delle braccia verso l'alto (quattro tempi) eseguito da tutto il gruppo, che si dispone in una formazione più allargata. Questo accento è seguito da un gesto contrastante: le braccia restano stese verso l'alto, mentre il corpo si inarca lentamente all'indietro (quattro tempi). Con questa sequenza ripetuta due volte, i danzatori e le danzatrici si spostano occupando tutto il palco. Poi con un movimento a canone le braccia, con un impulso, scendono, facendo risalire il busto; quindi, per contrasto, il busto continua il movimento scendendo lentamente verso le ginocchia in *plié*. In questa posizione si spostano, camminando. Le braccia si incrociano l'una sull'altra provocando un'oscillazione, un 'respiro' del dorso. Sul levare della quart'ultima battuta, sul *f*, a canone – un'entrata su ogni quarto – secondo direzioni diverse, creando così un effetto di disordine, inizia una sezione in cui i danzatori e le danzatrici anticipano due delle sequenze dell'assolo di Orfeo (un movimento ogni quarto): *attitude* in *plié*, *penché*, con il braccio destro che sale verso l'alto; poi chiusura, sempre su *plié*, il busto si piega verso destra; le braccia si uniscono e il capo si appoggia sulle mani giunte verso destra. La sequenza, veloce, è ripetuta due volte. Sulle ultime due battute del coro, la chiusa: tutti in piedi, riprendono l'inizio della sequenza (cfr. *supra*, cinque prima di E), mentre Orfeo è di spalle alla destra del palco ($2 \times 2 + 2 + 4 + 2 + 2 = a, a'$ (tutti), b, c, d, a').

Sul recitativo «O Freunde dieses Klagen vermehrt nur meine Leiden! Den heiligen Manen Euridykens bringt nun das letzte Todtenopfer, und streuet Blumen auf ihr Grab» Orfeo ha inizialmente una sequenza che segue la linea vocale, strettamente sillabica, con passi o movimenti lenti sulle note lunghe e una sequenza più veloce per i sedicesimi della quarta battuta. La coreografia è organizzata in tre sezioni (3+ 3+ 1): (a) le braccia chiudono il movimento sulla cadenza a Sol minore della terza battuta (salto discendente di quarta Sol-Re), poi il climax, su Sol maggiore settima (b), inizia a proporre alcune delle figure che costruiranno la coreografia dell'aria successiva. Sulla cadenza (c) a «und streuet Blumen auf ihr Grab», sul Sol grave (Sol₂, la nota più grave)

che termina il recitativo, c'è il movimento contrastante, in opposizione, del braccio verso l'alto, che chiude la frase coreografica (Cfr. filmato n.1 Orpheus, inizio, recitativo).

Nel balletto pantomima N. 3 Orfeo è fermo (il suo doppio infatti tace). Mentre una danzatrice disegna a terra un cerchio col gesso – identificando così il luogo di sepoltura di Euridice – sul quale verranno poi deposti rami di alloro, vengono poste in contrappunto sequenze di movimento diverse: inizia un passo a due che segue il fraseggio dei violini per le prime 8 battute (2+2+2+2) poi per ogni modello dell'espansione e sua ripetizione in progressione (2+2) si susseguono e si sovrappongono vari eventi: un gruppo di tre danzatrici a canone, l'ingresso di Euridice che camminando sul fondo svolge il proprio sudario, ancora il passo a due a canone per altre coppie, un gruppo di uomini dalla sinistra del palco; sull'epilogo, ritornellato, un gruppo più grande ha una sequenza all'unisono mentre uno più piccolo di danzatrici depone rami 'serti di fiori e ghirlande di mirto' sul cerchio rituale, tomba di Euridice. Sulla chiusa, Orfeo si stende a terra davanti ad essa, come prescrive il libretto: 'disteso sul davanti sopra di un sasso'.

Sulla ripresa del coro *O wenn in diesen dunkeln Hainen* (Ah, se intorno a quest'urna funesta) tutta la compagnia all'unisono ha una lunga sequenza che si sviluppa su 4 batt. (a) +2 +2 batt. (b)+3 batt. (a'); alla cifra F un gruppo compatto sulla sinistra del palco esegue una sequenza fatta per assemblaggio di frammenti in parte già visti e in parte nuovi (2+2+2+2), mentre il coro (3x2 + 2) ripete tre volte la stessa unità di due battute più due andando verso un climax, al culmine del quale vengono riprese i primi sedici (otto + otto) tempi del movimento; il gruppo indietreggia lungo la diagonale destra poi si ridispone all'interno del palco, in parte fra i rami del cipresso.

Il recitativo serve a Orfeo per alzarsi; il ritornello è l'uscita del gruppo: una parte si muove verso la quinta di sinistra (gli uomini) con un passo che userà più avanti Orfeo, le donne escono dalla diagonale di destra con una sequenza che si ripete uguale, per cinque volte, iniziando sul battere del pezzo, 16 tempi (2 battute), quindi si aggiungono anche gli uomini per altre quattro ripetizioni. Escono tutti mentre Orfeo si porta sul fondo del palco per l'aria. Per rendere comprensibile la confusione disperata di Orfeo, espressa dall'aria, Bausch coreografandola è ancora più esplicita della musica di Gluck: rispetta il fraseggio musicale, creando frasi di lunghezza corrispondente ciascuna alle sezioni di cui è costituita l'aria, ma non ripete mai la sequenza in modo identico. Sulla prima strofa, che è suddivisa coreograficamente in due parti ad opera della quindicesima battuta – dove risuona solo l'eco dell'orchestra fuori scena – con una piccola coda strumentale di due battute (14 +1 + 17 +2) il movimento è eseguito frontalmente (cfr. filmato n. 2):

- prima sezione di 14 battute, comprendenti quella introduttiva solo strumentale, (4 + 3 + 3 + 4), la 15^a e 16^a di pausa per la discesa in ginocchio;

- seconda sezione di tre battute (più il levare della batt. 17) per risalire e eseguire l'ultima sequenza gestuale del coro del N. 1: *attitude pliée, penché*, con il braccio destro che sale verso l'alto; poi chiusura, *plié*, il busto si piega verso destra, le braccia si uniscono e il capo si appoggia sulle mani giunte verso destra. Da questa posizione la frase continua e finisce con il movimento conclusivo del secondo frammento coreografico della prima parte; si riprende quindi la coreografia iniziale – che perciò risulta invertita nella sequenza dei gruppi gestuali – e che viene inoltre 'compressa' con una accelerazione del movimento che potremmo paragonare a una sorta di diminuzione. Sulle battute dell'eco – «antwortet nimmer» – c'è una specie di 'respiro': da una posizione accosciata, un movimento di apertura e chiusura delle spalle, guidato dalla rotazione del capo. Le ultime due battute solo strumentali sono ancora una volta l'eco suonato dall'orchestra fuori scena e servono per la risalita in piedi e la preparazione per la nuova strofa.

Per la seconda strofa si cambia direzione, il movimento si sviluppa lungo la diagonale sinistra e la sequenza coreografica subisce una variazione per introduzione di alcuni movimenti tratti dal recitativo precedente; sull'eco è mantenuto il 'respiro'. La terza ripetizione inizia con la seconda sezione della prima strofa – quindi con un'inversione della sequenza dei movimenti, che sembrano perciò iniziare in ritardo rispetto alla musica – ed è sempre più 'contaminata' dai movimenti del recitativo (cfr. filmato n. 3). L'eco questa volta non è un 'respiro': serve per spostarsi nuovamente verso il fondo del palco, dove inizierà la coreografia del recitativo N. 12, *Grausame Götter Acherons*, fatta di repentini cambi di direzione, contrazioni, disequilibri, salti, movimenti spezzati e rapidi deboulés: si perdono sia la liricità sia la continuità del gesto che hanno finora caratterizzato Orfeo (cfr. filmato n. 4).

Solo nell'aria *Ach, ich habe sie verloren* (Che farò senza Euridice) la danza tace: Orfeo danzatore è di spalle, accovacciato immobile sul fondo. Egli infatti muore, annullato dalla morte di *Eurydike*, da lui stesso provocata; è annientato dalla sua stessa azione, il tentativo, fallito, di riportare al mondo Euridice, e infatti rimane immobile, sul fondo del palco accovacciato a terra, di spalle, mentre il suo doppio canta l'aria finale; le due Euridice sono adagiate in croce l'una sull'altra, nero e rosso rispettivamente i costumi, mentre il 'doppio' Orfeo, dietro di loro in ginocchio come in una sorta di pietà, canta (cfr. fig. 17).



Figura 17: *Orpheus*, aria, *Ach ich habe sie verloren*.

Alla fine dell'aria solleva e prende fra le braccia il corpo esanime del doppio danzante di Euridice. Solo durante il recitativo e adagio del n. 44, cantato da Orfeo, a sua volta adagiato sugli altri due corpi, il suo doppio danzante si alza e si gira per essere poi sollevato da tre Furie che entrano nel silenzio, trascinato e quindi appoggiato a terra sul fondo del palco, su di un sudario rosso, come in una deposizione. Uno dei tre danzatori si dispone allora dietro il mucchio dei corpi di Euridice e di Orfeo cantante e riprende, con fortissimo effetto di chiusa, la coreografia della danza delle Furie e degli Spettri del secondo quadro (*Gewalt*, la violenza), sulla stessa musica (cfr. figg. 18 e 19 e filmati n. 5 e 6). Durante questa sequenza il corpo di Orfeo inerte, viene rialzato e portato avanti dagli altri due, fino a essere steso accanto al gruppo già fermo. Tutta la scena è la quasi esatta riproposizione dell'inizio del secondo atto: là c'era Euridice che, avvolta in un bianco sudario, veniva deposta accanto al gruppo già presente sulla scena, velato da un drappo bianco. La coreografia era eseguita da un bianco spettro (cfr. fig. 18). *Eurydike* nel quadro finale indossa un costume simbolicamente rosso, ma già nel primo quadro, dove domina la scena dall'alto, assisa sullo scranno nuziale divenuto tomba, nel candido abito trasformatosi in sudario, porta il segno della predestinazione nel fascio di rose rosse tenute in grembo (cfr. fig. 20).



Figura 18: *Orpheus und Eurydike, Gewalt.*



Figura 19: *Orpheus und Eurydike, Sterben.*



Figura 20: *Trauer*

A conclusione, e con un effetto di chiusa ancora più incisivo, ritorna il coro iniziale *O wenn in diesen dunkeln Hainen* con l'invocazione 'Euridice!' con la stessa coreografia e gli stessi costumi neri (cfr. figg. 21 e 22); vengono eliminati i recitativi e la pantomima, ma riproposto il ritornello n. 6 che chiude la *Tanzoper*.



Figura 21: *Orpheus und Eurydike*, *Trauer*, coro, *O wenn in diesen dunkeln Hainen*.



Figura 22: *Orpheus und Eurydike*, *Sterben*, coro, *O wenn in diesen dunkeln Hainen*.

4.4. Rapporti musica-coreografia

Per quanto riguarda le relazioni intrinseche secondo Hodgins (le visualizzazioni per Jordan), possiamo rilevare che:

- la dinamica, ovvero la relazione di corrispondenza fra il volume del gesto musicale – inteso come sonorità, ma anche come numero di strumenti – e dimensione di quello coreografico,

ossia il numero dei danzatori, non è fissata: normalmente a un'aria o un recitativo corrisponde un assolo, a un duetto un passo a due, ma nelle sezioni corali a volte si muove all'unisono tutto il gruppo dei danzatori, a volte ci sono diverse linee di movimento in contrappunto. Nell'introduzione strumentale, piuttosto statica, a un piccolo gruppo di danzatori impegnato sul fondo in una sequenza affidata soltanto alle braccia e al busto è contrapposto un altrettanto statico terzetto nella metà anteriore del palco. All'attacco del coro n. 1, il gruppo continua il suo movimento, mentre, con uno slancio più dinamico, si sviluppa il passo a due già descritto (cfr. *supra*). A quattro prima di C il terzetto ritorna in una posizione simile a quella iniziale, contrapposto al gruppo che si muove adesso a terra.

Alla cifra C, il *forte* di batt. 14-17 – *die wir trauernd vergiessen für dich!* (Che dolenti si spargono per te) – è sottolineato da un accento, un movimento a canone con il quale i danzatori si rialzano, eseguito dal piccolo gruppo già presente in scena (cfr. *supra*, p. 85); un secondo *forte* (cinque prima di E) è invece reso con un movimento all'unisono di tutto il gruppo (cfr. *supra*). Le invocazioni «Euridice!» sono affidate alla gestualità della danzatrice che in questo momento la rappresenta. Anche della contrapposizione nel recitativo di Orpheus n. 2, eseguito dal danzatore solista, fra la nota più grave (il Sol₂ del canto) con il gesto ascendente del braccio si è già detto.

- relazioni testurali, che riguardano le affinità omofoniche e/o polifoniche: quasi sempre le sezioni corali prevedono diversi gruppi di movimento in contrappunto fra loro; nella pantomima, la sezione più contrappuntistica, affidata al quartetto d'archi, c'è una variazione della sequenza o una nuova entrata di un diverso gruppo ogni quattro battute. Fra questi, anche il passaggio di un'Euridice danzante che attraversando il palco srotola il suo sudario (cfr. fig. 20). Sul primo ritornello danza tutto il gruppo all'unisono, mentre il secondo serve a Orfeo per sdraiarsi a terra.

- il contrappunto inteso da Hodgins come imitazione delle strutture musicali (ad esempio il canone) non si riscontra: anche se nel *Furientanz* n. 20 c'è un accenno di imitazione sul ritornello delle prime quattro battute, abbiamo visto che all'imitazione canonica del movimento è assegnato un ruolo diverso; anche nel coro n. 23 il *f* è sottolineato da un movimento a canone.

- strutture imitative: nel *Furientanz* il battere è solitamente accentuato con un movimento secco e rapido, un *battement jeté*, un colpo della mano sulla coscia, un salto.

- timbro: Orfeo è contraddistinto dall'arpa, che ne accompagna l'ingresso in scena nel secondo atto.

Per quanto concerne invece le relazioni estrinseche archetipiche, ossia emozionali/psicologiche, potremmo probabilmente far rientrare in questa categoria le *Pathosformeln* suggeriti

te da Giambrone, anche se non identificano un personaggio, ma forse piuttosto uno stato d'animo o una reminiscenza.

Le relazioni che ci interessano ancora maggiormente per questo spettacolo sono invece quelle che Stephanie Jordan chiama di «*mobilità e chiusura*»;³³⁹ la mobilità è un processo che presuppone una continuità, uno sviluppo, ed è legato a procedimenti di ripetizione in successione; la chiusura è invece legata a procedimenti di 'interruzione'. Ci possono evidentemente essere vari gradi di mobilità e di chiusura, che presuppongono una ripetizione più o meno esatta di musica e coreografia. Nelle arie di Orfeo, la ripetizione ha un effetto di continuità, di sviluppo o di modificazione della condizione psicologica del protagonista; ad esempio nelle tre strofe della prima aria, la ripetizione della musica non coincide mai con la ripetizione esatta del movimento, mentre invece la ripetizione di un intero blocco coreografico sulla stessa musica alla fine dell'opera ha un marcato effetto di chiusura. Stephanie Jordan, all'interno delle relazioni di parallelismo fra musica e danza, chiama *ritorno* questa particolare forma di chiusa, che segnala un evento terminale,³⁴⁰ anche se in questo caso interprete e scenografia, che prevede ora colori e costumi diversi dal bianco del secondo quadro, sono cambiati (cfr. figg. 18 e 19): Bausch in questo modo segnala che ogni speranza è perduta, che nessuno verrà in aiuto. Si potrebbe forse anche azzardare l'ipotesi di un riferimento alle condizioni emotive iniziali di Orfeo nell'aria finale: la sua forma è una specie di rondò AbAcA', in cui due sezioni A identiche per musica e testo e una A' variata conclusiva si alternano a sezioni con carattere di recitativo. La struttura ricorda quella della prima scena di Orfeo; le condizioni non sono però le stesse - anche la tonalità è cambiata; la ripetizione, in realtà l'assenza totale di movimento, determina una chiusura, un'impossibilità di evoluzione.

Da punto di vista macroformale, Bausch opera quindi un'importante modifica alla partitura di Gluck. Il ritorno alla condizione iniziale e l'eliminazione totale del lieto fine conferisce all'opera un effetto di chiusura drammatico e molto forte, di un destino ineluttabile e immancabilmente tragico. La ripresa del ritornello n. 6 alla fine della *Tanzoper* produce una sorta di circolarità; la coreografia però non è riproposta; lentamente le ombre escono di scena, lasciando a terra i corpi esanimi di Orfeo, Euridice e dei loro doppi cantanti.

La storia sottesa a questa rappresentazione non viene semplicemente narrata, ma serve per esprimere differenti stati d'animo. Pur non essendo ancora presente il collage che caratterizzerà le creazioni successive, la forma musicale è già in funzione del tema scelto da Bausch: l'associazione con la coreografia definisce precisamente la forma dell'emozione.

Oltre a quello macroformale ci sono però a mio parere altri piani di rappresentazione: la forma del dolore è infatti 'scritta' con i corpi del 'coro' danzante attraverso la segmentazione, il

³³⁹ STEPHANIE JORDAN, *Hearing the Dance, Watching the Music*, in *Moving Music*, cit., p. 85.

³⁴⁰ Cfr. *ibidem*, p. 86.

4. Chor.

Figura 23: *Orpheus und Eurydike*, Chor, N. 4.

³⁴¹ Cfr. ODETTE ASLAN, *Orphée et Eurydice*, Dance/Théâtre/ Pina Bausch I, «Théâtre/Public» n. 138, 1997, pp. 16-18.



Figura 24: *Sterben*.



Figura 25: *Gewalt*.

Si ha allora una sorta di amplificazione, un crescendo dell'emozione, basato non solo su variazioni ritmiche e spaziali nella sequenza, ma anche su una diversa qualità espressiva dei danzatori. Il procedimento è ampiamente utilizzato da Bausch: la coreografia di Eurydike è ad esempio ripresa secondo le stesse modalità dal gruppo delle danzatrici in *Frieden*.

Lo stato d'animo di *Orpheus* – la forma del dolore e in più dello sconcerto – è articolata, in un altro piano rappresentativo, organizzando le immagini, 'scritte' con il corpo del solista in relazione alla forma musicale. Faccio riferimento all'assolo di *Trauer*, costruito sulla seconda scena del I atto (cfr. *supra*, pp. 86-87). In esso, Bausch fa prevalere a mio parere il lato umano su quello divino: le tre strofe si diversificano essenzialmente nel timbro strumentale, con piccole variazioni nella linea vocale dipendenti dal testo poetico, ma la sequenza danzata, che nella prima strofa rispetta gli archi melodici della forma musicale, non si ripete per tre volte in modo identico (la ripetizione ha il significato di continuità, cfr. *supra*). In contrasto con la staticità delle strofe musicali, che lasciano invece al recitativo la responsabilità di descrivere il mutamento dello stato d'animo di *Orpheus*, Bausch opera una specie di rudimentale collage per interpolazione, 'diminuzione' e

scambio di frammenti coreografici. Ogni volta, e sempre di più, *Orpheus* inserisce nella sequenza movimenti ‘rubati’ al recitativo: non riesce più a eseguirla correttamente (cfr. filmati 2 e 3). Il movimento di *Orpheus* diventa molto più frammentato e contrastato, con frequenti cambiamenti di direzione; non c’è una chiusura con una nuova ripetizione, ma un’apertura con il recitativo e quindi l’aria di Amore. L’intervento di Amore però, come abbiamo visto, non produrrà il lieto fine, perché Bausch elimina la scena nel III atto, segnando appunto l’impossibilità di risoluzione positiva del conflitto fra uomo e donna.

La variazione apportata alla musica e alla vicenda dell’opera sembrerebbe essere un’anticipazione di futuri collage e rielaborazioni, sia musicali sia coreografiche, e della tendenza a considerare le relazioni umane come destinate a essere conflittuali e a fallire. Questo procedimento sembra infatti una caratteristica di Bausch, che lo impiega anche in *Kontakthof* dove la serpentina finale, ripetizione esatta di una scena precedente, produce, allo stesso modo, continuità e nesso logico all’interno dello spettacolo, ma contemporaneamente chiusura. Anche in quel caso assume lo stesso significato di fine – dell’amore e della vita – ed è allo stesso modo caratterizzato dal cambiamento dei costumi.

5. *Dido & Aeneas* una *choreographic opera* di Sasha Waltz per la musica di Purcell/Cremonesi

5.1. Generalità: origini e confronti

Dido & Aeneas è un’opera coreografica che Sasha Waltz ha ideato e sviluppato insieme ad Attilio Cremonesi. È uno spettacolo completamente coreografato, in cui i numeri di danza non compaiono soltanto come intermezzi, com’è nella tradizione. Rappresentato per la prima volta a Berlino nel 2005 alla Staatsoper Unter den Linden, è basato sull’omonima opera di Henry Purcell, la cui prima esecuzione documentata risale al 1689, a Chelsea, in una scuola per giovani signore. La rappresentazione avvenne forse nell’ambito delle celebrazioni in occasione dell’incoronazione di William e Mary,³⁴² oppure, secondo Andrew Walkling, avrebbe dovuto servire come allegorico invito per il re cattolico James II a non lasciare l’Inghilterra per Roma sotto la cattiva influenza dei papisti inglesi.³⁴³ Walkling identifica Didone con l’Inghilterra, Enea con James II e le streghe con i papisti, mentre Sorceress sarebbe il Papa; dal momento che Giacomo II regnò dal 1685 al 1688, l’autore ipotizza che una rappresentazione di *Dido and Aeneas* (e quindi anche la composi-

³⁴² Cfr. MARGARET LAURIE, THURSTON DART, *Preface*, in *Dido and Aeneas an opera by Henry Purcell*, edited by M. Laurie and T. Dart. London, Novello & Co. Ltd, p. iii.

³⁴³ Cfr. ANDREW WALKLING, *Political Allegory in Purcell’s „Dido and Aeneas”*, «Music and Letters», Vol. 76 N. 4 (Nov. 1995), pp. 540-571; cfr. anche PETER HOLMAN, *Theatre Music*, in *Henry Purcell*. Oxford, Oxford University Press 1994, p. 195.

zione) siano antecedenti a quella di Chelsea e che siano databili intorno al 1687-1688.³⁴⁴ Secondo lo studioso americano, la struttura sarebbe quella di un *masque* con connotazioni Tory. Il libretto sarebbe stato scritto in seguito alla Dichiarazione di Indulgenza da parte del re e strutturato come un *roman-à-clef*;³⁴⁵ l'intenzione dell'autore Nahum Tate sarebbe stata quella di «esprimere dolore e sconforto per il sovvertimento della libertà inglese da parte del re e per la sua partenza anche se solo spirituale e metaforica»;³⁴⁶ la morte di Dido rappresenterebbe «il collasso del sistema costituzionale inglese dovuto all'intransigenza di James e al suo affidarsi a cattivi consiglieri».³⁴⁷ Dopo la rappresentazione nella scuola di Priest nel 1689, *Dido & Aeneas* non venne comunque più eseguita – non ci sono notizie in tal senso – finché non fu rielaborata e ridotta per essere inserita come *masque* dal titolo *The Loves of Dido and Aeneas* in una rappresentazione del 1700 dello shakespeariano *Measure for Measure*.³⁴⁸

La prima edizione a stampa fu pubblicata da 'The Musical Antiquarian Society' nel 1841, ma a quell'epoca non era nota l'esistenza del libretto, perciò la suddivisione in atti venne effettuata da G. A. Macfarren in base alla musica e allo sviluppo della storia, così come risultava dal manoscritto. La nuova edizione del 1870 riporta la stessa suddivisione in atti di quella del 1841, poiché il curatore Rimbault, pur potendo consultare il libretto, che nel frattempo era stato ritrovato, e pur avendo osservato che questo riportava molti brani musicali che nell'edizione del 1841 mancavano, non era stato in grado di rinvenire le partiture nei vari manoscritti che aveva a disposizione.³⁴⁹ Nel 1889 William H. Cummings cura l'edizione dell'opera per la Purcell Society e integra le musiche mancanti in base alla collazione di un manoscritto dell'epoca di Purcell, di un set di parti vocali e strumentali impiegati nell'esecuzione e di una copia eseguita da John Travers, databile 1720.³⁵⁰ I due manoscritti – come risulta dalla prefazione di Margaret Laurie all'edizione per la Purcell Society – sono il manoscritto di Tenbury, conservato nella biblioteca del Saint Michael College a Tenbury Wells e il manoscritto Oki;³⁵¹ questo, in origine in possesso di Cummings, ma ritrovato da Benjamin Britten in Giappone di proprietà della famiglia Oki, è una copia

³⁴⁴ Le ipotesi di datazione sono contrastanti e differenziate: cfr. BRUCE WOOD and ANDREW PINNOCK, *Unscarr'd by Turning Times?: The Dating of Purcell's 'Dido and Aeneas'*, «Early Music», vol. 20 N. 3 (Aug. 1992), pp. 372-390; cfr. anche ANDREW WALKLING, *The Dating of Purcell's 'Dido and Aeneas'? A Reply to Bruce Wood and Andrew Pinnock*, «Early Music», vol. 22 N. 3 (Aug. 1994), pp. 469-481.

³⁴⁵ Un *roman à clef* è un romanzo che, solitamente con intento satirico, per evitare la censura, dietro personaggi fittizi nasconde una trama reale, con un personaggio-chiave, di solito un personaggio famoso.

³⁴⁶ ANDREW WALKLING, *Political Allegory in Purcell's 'Dido and Aeneas'*, cit., p. 569.

³⁴⁷ *ibidem*.

³⁴⁸ Cfr. ERIC WALTER WHITE, *New Light on 'Dido and Eaneas'*, in *Henry Purcell 1659-1695. Essays on his Music*, ed. by I. Holst. London, Oxford University Press, 1959, pp. 14-34.

³⁴⁹ Cfr. HENRY PURCELL, *Dido and Aeneas*, ed. by William H. Cummings. New York, Dover Publications 1995, introduzione, pp. ix-xii.

³⁵⁰ Cfr. *ibidem*, p. x.

³⁵¹ Cfr. HENRY PURCELL, *Dido and Aeneas*, edited by M. Laurie and T. Dart, London Novello & Co 1974, prefazione, pp. ix-xii.

databile alla fine del XVIII secolo. Cummings osserva che l'orchestrazione originale di Purcell prevede due violini, una viola, un basso e un clavicembalo; che alcuni recitativi sono accompagnati dagli archi, mentre altri, così come alcune arie, sono accompagnate dal clavicembalo solo,³⁵² di cui realizza inoltre la parte riportata in partitura.³⁵³ Su questa si basa la prima pubblicazione a stampa, Novello, databile 1915,³⁵⁴ completa di libretto. Dover nel 1995 ne pubblica una ristampa integrale, corretta.³⁵⁵ Il libretto di Tate prevede un prologo cantato, un epilogo recitato, un coro finale, una danza e due bassi per chitarra che nella fonte ritenuta più antica³⁵⁶ – il manoscritto di Tenbury, sul quale è basata principalmente l'edizione Novello a cura di Margaret Laurie e Thurston Dart per la Purcell Society – non sono presenti. Esiste una terza edizione, a cura di Edward J. Dent, basata sempre sui due manoscritti citati: nella prefazione, Dent mette in dubbio il fatto che *Dido & Aeneas* si possa definire come la prima opera inglese; dà inoltre alcuni suggerimenti sia su costumi, scene ecc., sia sull'attribuzione delle canzoni ai personaggi, a volte in netta contraddizione fra loro (cfr. ad es. l'attribuzione di *Oft She Visits*, dapprima «convenientemente assegnata a Dido»³⁵⁷ ma poi «preferibilmente cantata da una donna, *non* Dido».)³⁵⁸ Martin Adams, discutendo le differenze fra il libretto originale e il manoscritto di Tenbury afferma che probabilmente Purcell aveva operato diversi cambiamenti con lo scopo di rafforzare le relazioni drammaturgico-musicali e di delineare meglio i modelli strutturali ricorrenti nell'opera: recitativi, aria e ensemble culminanti in un coro a cui fa seguito una danza che riprende la tonalità principale della scena: le diverse musiche e danze menzionate nel libretto non si sa se sono state perdute, eliminate o mai scritte.³⁵⁹ Secondo l'ipotesi dell'autore, ad esempio, nel primo atto il brano *A Dance Gittars Chacony* sarebbe stato eliminato poiché *Pursue thy Conquest Love* sarebbe così perfettamente correlato al coro successivo *To the Hills and the Vales*, che funziona come una risposta al *song* di Belinda. Il numero strumentale non comparirebbe quindi a ragione nel manoscritto, mentre l'indicazione sarebbe rimasta nel libretto a causa della sua redazione poco accurata.³⁶⁰

Il finale del secondo atto manca in entrambi i manoscritti, mentre il libretto indica un coro (*Sorceress and the Witches*) con il n. 28a e *The Groves' Dance* con il n. 28b. Eric W. White riporta un'osservazione di Benjamin Britten a proposito di questo finale, che differisce da quello degli altri atti poiché termina in La min. con l'uscita di Enea, senza quindi ripristinare la tonalità

³⁵² Cfr. *ibid.*, p. xii

³⁵³ Cfr. *ibid.* p. vi.

³⁵⁴ Cfr. *ibidem*, p. iv.

³⁵⁵ Cfr. *ibidem*.

³⁵⁶ Cfr. *ibidem*.

³⁵⁷ *ibid.* p. iii

³⁵⁸ *ibidem*, p. vi.

³⁵⁹ Cfr. MARTIN ADAMS, *Background and Beginnings: Dramatic Music to 1689*, in *Henry Purcell: The Origins and the Development of His Musical Style*. Cambridge University Press 1995, pp. 272-286.

³⁶⁰ Cfr. *ibidem*, p. 278.

d'impianto, Re min.: la musica perduta doveva probabilmente servire per i sei versi riportati nel libretto a fine atto.³⁶¹ White osserva però che la tonalità del recitativo di Enea è 'inconcludente' e lascia supporre che l'intenzione di Purcell fosse in origine quella di chiudere l'atto con un coro, ma che poi il compositore abbia ritenuto più drammatico farlo terminare con la scomparsa di Enea, un procedimento assolutamente non classico.³⁶² Nel lungo e polemico scambio epistolare con Britten sulle pagine del Times negli anni Cinquanta, Geoffrey Bush definisce invece questa decisione «un colpo di genio» e ritiene che la musica ritenuta perduta da Britten sia stata «deliberatamente distrutta» da Purcell: sarebbe altrimenti incomprensibile il fatto che solo questa breve sezione musicale sia andata perduta quando tutto il resto è «conservato con cura».³⁶³

Ellen T. Harris ritiene che il manoscritto di Tenbury, pur mancando del Prologo, rispecchi le intenzioni di Purcell e che possa essere una copia fedele del manoscritto originale, effettuata prima delle modificazioni che la partitura ha subito nel 1700 quando fu utilizzata in altre produzioni teatrali. La sua ipotesi si basa sull'osservazione della simmetria interna, che prevede due grandi sezioni parallele ulteriormente suddivise in tre sottosezioni rigorosamente pianificate dal punto di vista drammatico e tonale. La forma di *Dido & Aeneas* secondo il manoscritto sarebbe quindi diversa da quella prevista dal libretto da Tate e, rispetto a quest'ultimo, Purcell avrebbe ampliato il ruolo di Belinda a discapito di quello della seconda donna.³⁶⁴ Harris osserva inoltre come sia diventata una specie di moda il cercare di ricostruire la partitura integrando le parti 'perdute' con musiche di nuova composizione o derivanti da altre opere purcelliane. Molto ironicamente trasforma, rovesciandolo, il problema che di solito si pone chi mette in scena l'opera, ossia quali tagli sia possibile operare, osservando che per una volta la questione diventa: «Che cosa possiamo aggiungere?». ³⁶⁵

Il libretto di sala del Teatro Comunale di Ferrara riporta che la versione di Waltz/Cremonesi è basata sull'edizione King's Music,³⁶⁶ ma è ampliata e presenta alcune differenze sia rispetto all'edizione Novello (con la quale è qui messa a confronto, cfr. pp. 101-104) sia rispetto all'edizione Boosey and Hawkes. Se Tate/Purcell hanno probabilmente eliminato alcuni numeri per 'stringere' i rapporti drammaturgico-musicali, per esigenze coreografico-musicali Waltz/Cremonesi hanno evidentemente effettuato l'operazione contraria: Cremonesi afferma di

³⁶¹ Cfr. ERIC WALTER WHITE, cit., p. 25.

³⁶² Cfr. *ibidem*, p. 25.

³⁶³ GEOFFREY BUSH, *A Debate With Benjamin Britten*, in *Henry Purcell, Dido and Aeneas. An Opera*, ed. by C. Price. New York, Norton & Company 1986, pp. 239-243: 240.

³⁶⁴ Cfr. ELLEN T. HARRIS, *The Design of the Tenbury Manuscript*, in *HENRY PURCELL, Dido and Aeneas. An Opera*, ed. by C. Price. New York, London, W. W. Norton & Company 1986, pp. 243-252; cfr. anche ELLEN T. HARRIS, *Musical and Dramatic Structure*, in *Henry Purcell's Dido and Aeneas*. Oxford, Oxford University Press 1987, pp. 69-81.

³⁶⁵ Cfr. ELLEN T. HARRIS, *The Design of the Tenbury Manuscript*.

³⁶⁶ Cfr. il libretto di sala del 16 e 17 giugno 2006, Teatro Comunale di Ferrara, coprodotto dello spettacolo. King's music, The Early Music Company, è specializzata nella pubblicazione di fac-simili ed edizioni di musica antica.

aver integrato «tutte le parti riportate nel libretto di Nahum Tate del 1689 e che mancano nella partitura del 1750».³⁶⁷ L'edizione Boosey, edita a cura di Benjamin Britten e Imogen Holst, basata sul manoscritto di Tenbury e sul manoscritto Oki —³⁶⁸ che secondo Britten presenta un minor numero di errori del copista rispetto a quello di Tenbury —³⁶⁹ riporta in nota che la parte di Enea è scritta in chiave di tenore in entrambe le fonti, ma, vista la tessitura molto bassa per i tenori odierni, è preferibile che venga eseguita da un baritono;³⁷⁰ nella prefazione si nota inoltre come la parte del First Sailor sia scritta in chiave di Sol e che perciò doveva essere stata a suo tempo cantata da un soprano (ragazza o ragazzo), ma che nelle produzioni moderne è più semplice assegnarla a un tenore.³⁷¹ Le parti di Sorceress e delle streghe sono assegnate a mezzo-soprani, mentre nell'edizione Novello solo Sorceress è un mezzo-soprano e le due streghe sono soprani. Lo Spirito nell'edizione a cura di Britten è un soprano, in quella curata da Laurie un mezzo-soprano. Le loro parti sono in ogni caso scritte in chiave di Sol: la trasformazione in ruoli maschili e l'attribuzione alla voce di baritono è perciò una scelta di Cremonesi, anche se c'è un precedente nell'edizione Cummings in cui tale ruolo è affidato a un basso.³⁷² Anche il saggio di Walkling che ipotizza l'identificazione di Sorceress come Papa (cfr. *supra*) potrebbe avvalorare questa scelta.³⁷³

L'edizione curata da Britten (come l'edizione Dover) fa inoltre iniziare il secondo atto con 'The Grove' come I scena anziché con 'The Cave', come invece è indicato nel libretto della prima rappresentazione. In un'edizione Novello del 1961 i ruoli di alcuni personaggi del prologo sono attribuiti agli interpreti principali: ad esempio la cantante che interpreta Dido è anche la prima Nereide, Sorceress è Spring. L'attribuzione dei ruoli recitati nel prologo della *choreographic opera* potrebbe essere stata fatta in base a questa idea, anche se qui i personaggi cambiano la loro identità nel corso dello svolgimento (cfr. *infra*, p. 120).³⁷⁴ Tali ruoli doppi non sono più indicati nell'edizione Novello degli *opera omnia*. Altra differenza notevole è la presenza del cembalo, che nell'edizione Boosey sostiene la parte di Sorceress in *The Queen of Carthage*, mentre invece in tutte le edizioni Novello tace: in entrambi i manoscritti compare solo l'indicazione Continuo con una

³⁶⁷ ATTILIO CREMONESI, *Rekonstruktion und Interpretation*, Libretto di sala della prima rappresentazione, 19 febbraio 2005, Staatsoper Unter den Linden, Berlin, p. 14.

³⁶⁸ Cfr. HENRY PURCELL, *Dido and Aeneas*, realised and edited by B. Britten and I. Holst. London, Boosey & Hawkes, preface, pp. iii; cfr. anche ERIC WALTER WHITE, *Henry Purcell*, in *A History of English Opera*. London Faber and Faber 1983, pp. 109-136 (111-113).

³⁶⁹ Cfr. *ibidem*, p. iii.

³⁷⁰ Cfr. *ibidem*, p. vi.

³⁷¹ Cfr. *ibidem*.

³⁷² Cfr. l'edizione Dover; cfr. anche CURTIS PRICE and IRENA CHOLIJ, *Dido's Bass Sorceress*, «The Musical Times», Vol. 127, No. 1726 (Nov. 1986), pp. 615-618.

³⁷³ Cfr. A. WALKLING, *Political Allegory*, cit.

³⁷⁴ Le attribuzioni di questi ruoli secondo Waltz/Cremonesi sono indicate nel libretto di sala relativo alle rappresentazioni del 16 e 17 giugno della stagione lirica 2006 del Teatro Comunale di Ferrara.

nota lunga, legata.³⁷⁵ L'assenza del cembalo e la presenza dei soli archi, secondo un'ipotesi interpretativa di Ellen T. Harris, costituirà un'importante nesso musicale e drammaturgico, come vedremo (cfr. *infra*, p. 113).

Mentre l'edizione Novello propone in appendice un prologo totalmente cantato, quello della versione Cremonesi/Waltz è in parte recitato, ma *Jolly Sheperds* è cantato da Belinda e dalla Seconda Donna e non dal coro. Altre variazioni effettuate da Cremonesi e Waltz sono la ripetizione della prima parte dell'ouverture, l'Adagio, la ripetizione strumentale del coro del n. 27 e la ripetizione dell'ultimo coro n. 39 non previste dalla partitura, nonché la sostituzione dell'ultimo numero, *Cupids Dance*, con una danza omonima, molto più breve. Cremonesi inserisce anche un'altra danza, il n. 19A *a Dance (2 Drunken Sailors)* che non è prevista dal libretto, né dalla partitura Novello o Boosey e ripristina altresì tutti i numeri indicati nel libretto, compresa la ciaccona per chitarra citata da Adams (cfr. *infra*). Nel libretto di sala della prima rappresentazione di Berlino (Staatsoper Unter den Linden, 19 febbraio 2005), in un'intervista con Carolin Emcke, Cremonesi afferma inoltre di aver ampliato il ruolo della Seconda Donna dopo aver confrontato «il testo dei due libretti del 1689 e del 1700 con la partitura del 1750».³⁷⁶ Nella seconda versione ad esempio, alcune frasi che nel libretto originale erano cantate da un solo interprete erano divise fra diversi cantanti. Di comune accordo con Waltz, Cremonesi ha deciso di dare maggior spazio alla Seconda Donna, personaggio importante perché fra l'altro, nel secondo atto, raccontando il mito di Atteone, anticipa la tragica fine dell'opera.³⁷⁷ È stato invece eliminato l'epilogo recitato dell'opera.

Riporto per confronto gli schemi della partitura Di Tate/Purcell, edita da Novello con quella elaborata da Waltz/Cremonesi:

³⁷⁵ Cfr. HENRY PURCELL, *Dido and Aeneas, Comparison of the Tenbury and Oki MSS*, edizione Britten, cit; p. VI. In realtà nell'edizione Novello è espressamente indicato, a p. v, che il continuo sia costituito da cembalo e piano, con un solo violoncello, ma nella scena indicata riporta espressamente *continuo tacet*, mentre l'edizione Boosey non riporta alcuna indicazione.

³⁷⁶ ATTILIO CREMONESI, *Liebe in Zeiten des Krieges, Sasha Waltz und Attilio Cremonesi im Gespräch mit Carolin Emcke*, Libretto di sala della prima rappresentazione, 19 febbraio 2005, Staatsoper Unter den Linden, Berlin, pp. 65-11: 8.

³⁷⁷ Cfr. *ibidem*, p. 8.

Dido & Aeneas: schemi formali a confronto

Dido & Aeneas Purcell – Tate	Dido & Aeneas Waltz- Cremonesi 1. First Musick 2. Second Musick 3. Prologue Sorceress/1st and 2nd Witch: From Aurora's Spicy Bed Chorus: To The New Rising Star of The Ocean 4. The Tritons Dance 5. 1st Witch/Sorceress: Look Down ye Orbs and See a New Divinity Chorus: And If The Deity's Above 6. Dido/Sorceress: Fear Not Phoebus, Fear Not Me, a Harmless Deity Chorus: To Phoebus and Venus our Homage We'll Pay (2 volte) 7. The Nereids Dance 8. Dido: See The Spring in All Her Glory Chorus: Welcome Venus To The Shore 8a. Dido: Smiling Hours Are Now Before You Slow air (strum) 9. Belinda: Our Youth and Form Declare The Spring and Nymphs Dance 10. Belinda/Second Woman: Jolly Sheperds Come Away 11. The Sheperds and Sheperdess Dance 12. Chorus: Let Us Love and Happy Live 13. The Nymphs Dance (Sorceress/Witch) 14. Tell Me Pretty Dolly Chorus: But The Jolly Nymph Thitis 15. The Countrays Maids Dance
---	---

1. Overture Do min. Act the first [Scene-The Palace] 2. Belinda/ Chorus: Shake The Cloud From Off Your Brow Do min. 3. Dido: Ah, Belinda, I Am Pressed With Torment Do min /Sol min/Do min 4. Belinda/Dido/Second Woman: Grief Increases by Concealing Do min	1. Overture (Aeneas: i due doppi danzanti) /Quick: il peso della responsabilità (figlio, moglie?) 2. Belinda/ Chorus: Shake The Cloud From Off Your Brow 3. Dido: Ah, Belinda, I Am Pressed With Torment 4. Belinda/Dido/Second Woman: Grief Increases by Concealing 5. Chorus: When Monarchs Unite 6. Dido/Belinda: Whence Could So Much Virtue Spring? 7. Belinda/Second Woman/Chorus: Fear No Danger To Ensue 7a. Dance this Cho. The Baske orchestra only Cupido Dance Aeneas enter Banchetto 8. Belinda/Aeneas/Dido: See, Your Royal Guest Appears 9. Chorus: Cupid Only Throws the Dart 10. Aeneas: If Not Mine, For Empire's Sake 11. Belinda/Second Woman: Pursue Thy Conquest, Love 11a. Solo chitarra 12. Chorus: To The Hills and The Vales 13. The Triumphant Dance La lezione di danza e le regole di comportamento a corte The Cave Sorceress solo danzato 14. Prelude For The Witches Sorceress: Wayward Sisters, You That Fright 15. Chorus: Harm's Our Delight 16. Sorceress: The Queen of Carthage, Whom We Hate
--	--

17. Chorus: Ho, Ho, Ho Do (V Fa) 18. 1st and 2nd Witch/Sorceress: Ruin'd Ere The Set of Sun? Fa magg. 19. Chorus: Ho, Ho, Ho Fa magg.	17. Chorus: Ho, Ho, Ho 18. 1st and 2nd Witch/Sorceress: Ruin'd Ere The Set of Sun? (imbragature) 19. Chorus: Ho, Ho, Ho 19a. A Dance (Two Drunken Sailors) Fa magg 20. 1st and 2nd Witch: But Ere We This Perform 21. Chorus: In Our Deep Vaulted Cell 22 Echo Dance of The Furies (forme) 23. Ritornelle 24. Belinda/chorus: Thanks To This Lonesome Vales 24a. Guitar Ground a Dance 25. Second Woman: Oft She Visits This Lone Mountain Ritornello 25a. A Dance To Entertain Aeneas by Dido Vemon Re min. 26. Aeneas/Dido: Behold, Upon My Bending Spear 27. Belinda/Chorus: Haste, Haste To Town 28. Spirit/Aeneas: Stay, Prince, and Hear Great Love's Command 28a. Choir of Witches: Then Since Our Charnes Do magg. 28b. The Grove's Dance Re magg. 29. Prelude 1st Sailor/Chorus: Come Away, Fellow Sailors 30. The Sailors' Dance 31. Sorceress/1st and 2nd Witch: See, See The Flags and Streamers Curling
--	---

32. Sorceress: Our Next Motion Sib magg. 33. Chorus: Destruction's Our Delight Sib magg. 34. The Witches' Dance Sib magg. 35. Dido/Belinda/ Aeneas: Your Counsel All Is Urg'd Invain Sol min. 36. Chorus: Great Minds Again Themselves Conspire Sib magg/Sol min. 37. Dido: Thy Hand, Belinda: Darkness Shades Me Sol min. 38. Dido: When I Am Laid In Earth Sol min. 39. Chorus: With Drooping Wings Ye Cupids Come Sol min. 39a. Cupids Dance (40. Epilogue)	32. Sorceress: Our Next Motion 33. Chorus: Destruction's Our Delight 34. The Witches' Dance 35. Dido/Belinda/ Aeneas: Your Counsel All Is Urg'd Invain 36. Chorus: Great Minds Again Themselves Conspire 37. Dido: Thy Hand, Belinda: Darkness Shades Me 38. Dido: When I Am Laid In Earth 39. Chorus: With Drooping Wings Ye Cupids Come 40. Cupids Dance Sol min.
---	---

I sostituti dei numeri di musica non presenti nella partitura originale, nell'edizione a cura di Britten sono inseriti in partitura, mentre nell'edizione curata da Laurie costituiscono una proposta riportata in appendice. In entrambi i casi, le musiche - eventualmente trasposte - sono tratte integralmente da sezioni di altre composizioni purcelliane. Questi stessi numeri musicali mancanti sono stati integrati anche da Cremonesi, che afferma di aver realizzato, dopo aver studiato molti dei recitativi purcelliani, che in essi la musica era molto strettamente legata al linguaggio nonché molto raffinata dal punto di vista ritmico.³⁷⁸ Per questo motivo, per il Prologo ad esempio, sarebbe stato arbitrario prendere materiale da una qualsiasi composizione e modificarlo: Cremonesi ha scelto quindi di lasciarlo soltanto recitato.³⁷⁹ Per i cori invece sono stati 'presi in prestito' brani da *King Arthur* o dalle *Welcome Songs*, ritenuti più adatti a *Dido & Aeneas* sia dal punto di vista metrico sia per la vicinanza allo «spirito del libretto»;³⁸⁰ le danze del Prologo e delle *First and Second Musick* e tutte quelle dell'opera, compresa quella del coro finale del II atto derivano viceversa da brani strumentali tratti da semi-opere purcelliane.³⁸¹ Come afferma in un'intervista rilasciata a Paolo Giorgi, per ricreare i numeri perduti Attilio Cremonesi ha operato una sorta di collage di frammenti di opere e semi-opere purcelliane.³⁸² Riporto qui di seguito alcuni esempi (cfr. figg. 26-28).

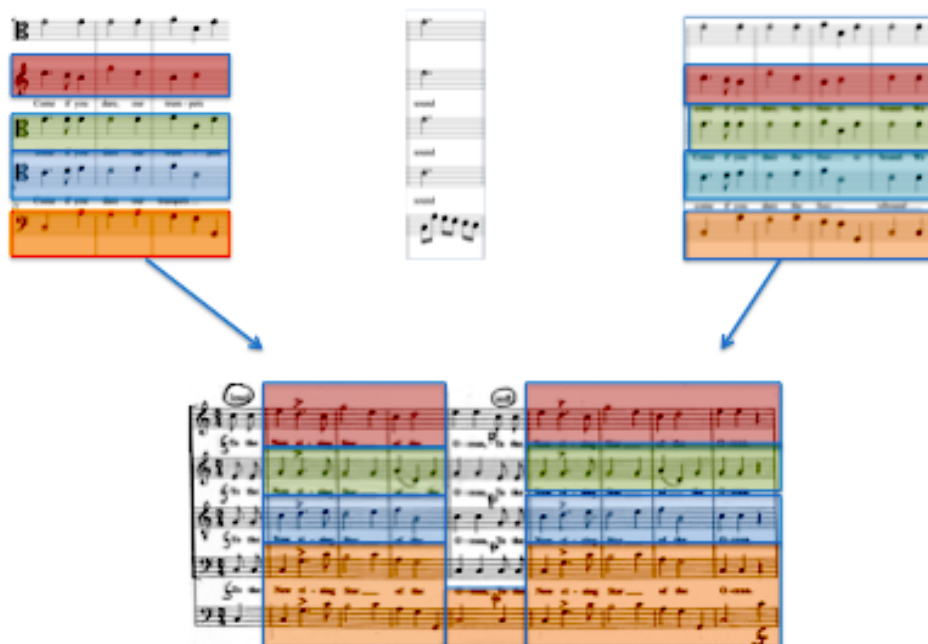


Figura 26: da *King Arthur*, *Come If You Dare* a *Dido & Aeneas*, Prologo, *To the New Rising Star*, batt. 1-8.

³⁷⁸ Cfr. ATTILIO CREMONESI, *Rekonstruktion und Interpretation* in ibidem, pp. 14-15.

³⁷⁹ Cfr. *ibidem*.

³⁸⁰ *Ibidem*, p.15.

³⁸¹ Cfr. *ibidem*.

³⁸² Cfr. *Intervista di Paolo Giorgi ad Attilio Cremonesi*, *Atti del Convegno 'Le amiche rivali'* «Philomusica on-line», vol. 5, No. 2 (2006).

condo Roger Savage, «effettivamente una nuova intonazione dei testi con un abile, spudorato pastiche purcelliano»³⁸³ tratto dal preludio al V atto di *The Fairy Queen*. (cfr. figg. 29 e 30). Per la fine mancante del II atto (cfr. *supra*), anche Britten nella sua edizione impiega, ad esempio per i primi quattro versi del terzetto Sorceress/Witches, la musica di un trio tratto da *The Indian Queen* (trasposto a Re minore), mentre per gli ultimi due versi costruisce un coro a partire da una musica tratta dall'ultima delle nove *Welcome Songs* (trasposta a Re maggiore). La danza conclusiva è invece su un brano in Fa maggiore tratto dall'Ouverture di Sir Anthony Love.³⁸⁴

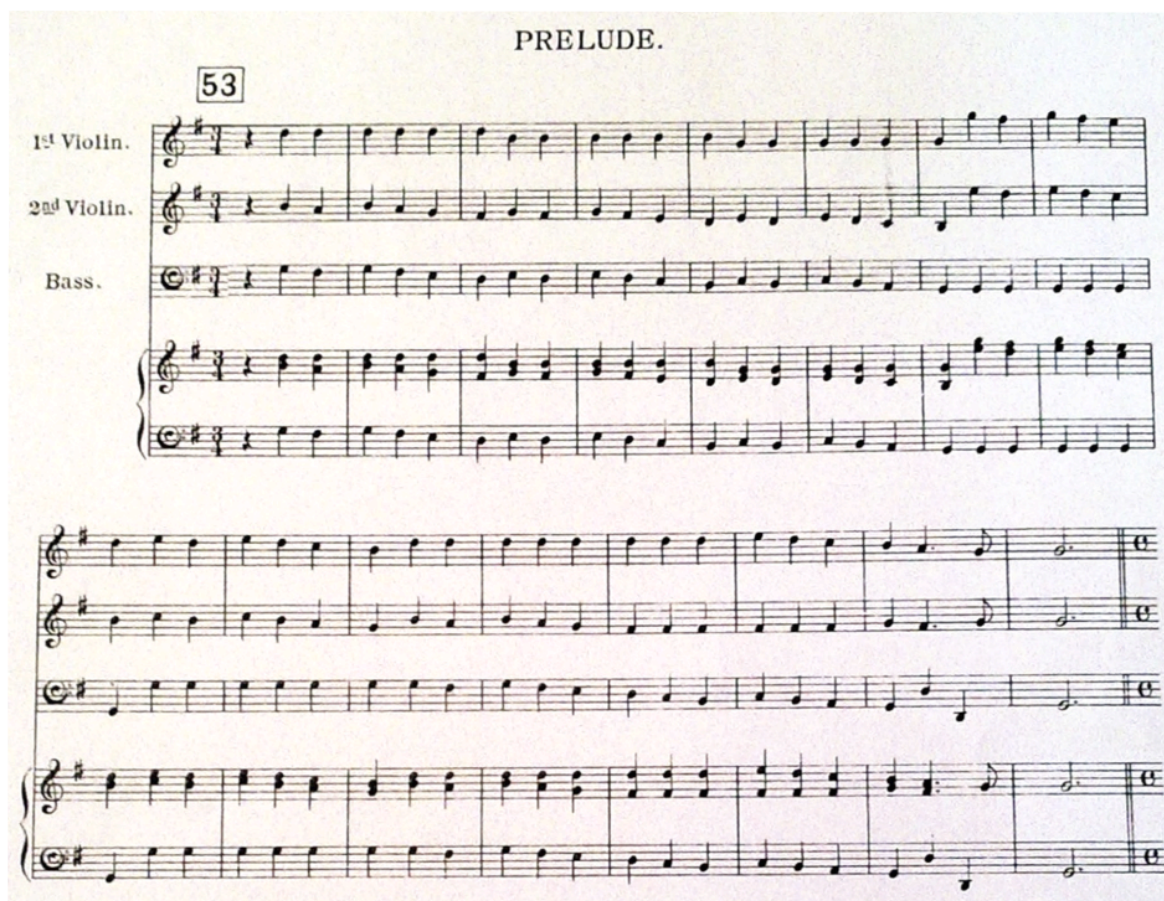


Figura 29: Henry Purcell, *The Fairy Queen*, Preludio al V atto, N. 53.

³⁸³ ROGER SAVAGE, *Producing Dido and Aeneas: An Investigation into Sixteen Problems*, in *The Purcell Companion*, ed. by M. Burden. London, Boston, Faber and Faber 1995, S. 445-468; vgl. auch ROGER SAVAGE, MICHAEL TILMOUTH, *Producing 'Dido and Aeneas': An Investigation into Sixteen Problems with a Suggestion to Conductors in the Form of a Newly-Composed Finale to the Grove Scene*, 'Early Music', Vol. 4, No. 4 (Oct., 1976), S. 393-406.

³⁸⁴ Cfr. E. W. White, *New Light on 'Dido and Aeneas'*, cit., p. 26.

A NEWLY COMPOSED FINALE FOR THE GROVE SCENE (to follow Aeneas's exit at 'But with more ease could die'), deriving in part from the brief prelude (no. 53) in Act

V of Purcell's *Fairy Queen*, written by MICHAEL TILMOUTH for the Edinburgh University Opera Club production of *Dido and Aeneas* in 1975.

Entry, Chorus & Dance concluding Act II of 'Dido & Aeneas'

Entry, Chorus & Dance concluding Act II of 'Dido & Aeneas'

Entry

Vivace

Violin I *p e stacc.*

Violin II *p e stacc.*

Cello, Bass & Continuo *p e stacc.*

più f

poco

attacca

fp

Chorus

L'istesso tempo

Soprano & Violin I *mp e scherzando*

Alto & Violin II *mp e scherzando*

Tenor & Viola *mp e scherzando*

Basses, Cellos & Double Bass *mp e scherzando*

mer - ry, me - ry dance shall now be led

mer - ry mer - ry dance shall now be led

sped, A mer - ry dance shall now be led by the

charms have sped, A dance shall now be led by the

by the nymphs of Car - thage thus to please

thus, thus to please, to please; they shall

nymphs of Car - thage thus, thus, thus to please

nymphs of Car - thage thus, thus, thus to please; they shall

us;

dance, they shall dance, they shall dance, they shall

us: They shall dance, they shall dance, they shall dance, they shall

dance, they shall dance, they shall dance, they shall dance, they shall

They shall dance, shall dance, shall dance to ease

dance, they shall dance, they shall dance, shall dance to ease

dance, shall dance, shall dance to ease

dance, they shall dance, they shall dance to ease us;

Figura 30 : Finale di Michael Tilmouth per la scena di *The Grove*.³⁸⁵

Nel Prologo della versione di Cremonesi, il coro *To the New Rising Star* e *The Tritons Dance*, derivano da *King Arthur* (cfr. figg. 26-28), come pure *A Dance to Entertain Aeneas by Dido Vemon*, contrassegnata come N. 25A nella partitura, è il *Fourth Act Tune* N. 33 di *King Arthur*; a questa stessa opera – anche se, come nota Dinko Fabris, nelle composizioni teatrali Purcell impiega

³⁸⁵ ROGER SAVAGE, MICHAEL TILMOUTH, *Producing 'Dido and Aeneas'*, cit., p. 405.

sempre un'introduzione strumentale costituita da *First and Second Musick* – potrebbero comunque fare riferimento anche una specie di preludio costituito da *First Musick (Chacone)* – il cui basso deriva da *We Reap All the Pleasure* –³⁸⁶ *Second Musick*, e una *Slow Air* – trasposizione in Do min. di un Minuetto in Re min. – che separa le due parti del complesso Prologo. La scelta di *King Arthur* potrebbe forse intenzionalmente sottolineare ed evidenziare il significato dell'ampliamento del ruolo attribuito a Enea nella *choreographic opera*, ma non tutte le musiche nuovamente inserite derivano da qui. Cremonesi afferma di aver

semplicemente aggiunto tutte le parti mancanti di danza, sempre con musica di Purcell, eccetto le ciaccone che sono ancora mie. Lui [Purcell] prevede delle ciaccone per le chitarre e quelle le ho scritte io. Per esigenze di regia, sempre su temi dell'opera, ho scritto una ciaccona per due bassi e basso continuo.³⁸⁷

Considerando quanto detto, vista la molteplicità delle edizioni e la mancanza appunto di un autografo, mi pare oltremodo difficile poter attuare una ricostruzione (così è indicata l'operazione di Cremonesi nel libretto di sala di Berlino e di Ferrara); credo che sarebbe forse più opportuno parlare di una nuova proposta, basata sull'opera di Purcell, piuttosto che «della ricostruzione di una possibile esecuzione» come scrive Cremonesi,³⁸⁸ anche se subito dopo dichiara però che la versione proposta non risolve senz'altro tutte le problematiche poste da quest'opera musicale, ma è «il risultato del suo entusiasmo per questa musica meravigliosa».³⁸⁹ La sua scelta³⁹⁰ è stata in ogni caso sicuramente guidata dalla necessità di «poter veramente sovrapporre il testo alla musica».³⁹¹ Va notato inoltre l'uso di strumenti antichi e, conseguentemente, di un'accordatura che fa suonare la musica un semitono sotto rispetto a una corrispondente esecuzione con strumenti moderni e a quanto notato in partitura.

5.2. Struttura, nessi strutturali e ipotesi formali

Secondo Robert E. Moore il *Dido & Aeneas* purcelliano, costruito sulla base della struttura corale e di danza dell'opera di Lully, per la sua intensità tragica e per la concentrazione estrema, che elimina tutti gli «intrighi barocchi», sarebbe la prima opera moderna, anticipatrice della riforma

³⁸⁶ Cfr. FRANKLIN B. ZIMMERMANN, *Henry Purcell 1659-1695. An Analytical Catalogue of His Music*. London, Macmillan 1963.

³⁸⁷ Intervista di Paolo Giorgi ad Attilio Cremonesi, *Atti del Convegno 'Le amiche rivali'*, «Philomusica on-line», vol. 5, No. 2 (2006); cfr. anche A. Cremonesi, *Rekonstruktion und Interpretation*, cit.

³⁸⁸ *Ibidem*, p. 15.

³⁸⁹ *Ibidem*, p. 15.

³⁹⁰ Cremonesi, da me interpellato, non ha ritenuto di dover fornire spiegazioni.

³⁹¹ Intervista di Paolo Giorgi ad Attilio Cremonesi, cit.

gluckiana di *Orfeo*.³⁹² Il libretto di Tate, afferma invece Sasha Waltz, narra i tragici avvenimenti in un tempo sorprendentemente breve:³⁹³ come nota Martin Vöhler, proprio in contrasto con la concentrazione purcelliana, Waltz «sviluppa un Pathos dell'abbondanza, dai molteplici riflessi e dissolvenze»;³⁹⁴ la pura vicenda di Didone ed Enea si disperde infatti fra le nuove 'invenzioni' coreografiche e scenografiche attuate dalla coreografa, la cui estetica rappresentativa, il suo peculiare linguaggio per immagini, rinuncia a una narrazione nel senso tradizionale del termine: secondo la coreografa il corpo ha una specifica capacità narrativa che gli consente di costruire ed elaborare un'azione e non ha perciò bisogno di una storia 'preconfezionata' che debba essere tradotta in movimento.³⁹⁵ Coerentemente con quest'idea, Waltz cerca di uscire anche da uno schema musicale troppo rigido per poter usufruire di una maggiore libertà coreografica e inserisce diverse scene più spiccatamente teatrali e danzate quali ad esempio un banchetto e un assolo di Sorceress.

In un'intervista rilasciata a Carolin Emcke e riportata nel libretto di sala, Waltz afferma di volere «narrare la storia non soltanto tramite i cantanti, ma anche attraverso le immagini, i gesti, il linguaggio proprio della danza, che completa la musica. È il tentativo di fondere insieme i diversi piani rappresentativi, senza che l'uno predomini sull'altro».³⁹⁶ Sulla base di questa affermazione, diversi autori hanno avanzato ipotesi strutturali per questa versione coreografica di *Dido & Aeneas*: Christiane Voss parla di «una presenza massiva di tutti i mezzi»,³⁹⁷ di «superamento della capacità di percezione degli spettatori»³⁹⁸ e fa riferimento in particolare al concetto di rizoma, in quanto struttura che può assumere le più svariate forme, sviluppandosi in tutte le direzioni.³⁹⁹

Nonostante che al *Dido & Aeneas* purcelliano, con i suoi tre atti completamente cantati si possa attribuire – secondo Lorenzo Bianconi – la forma di opera, pur se in miniatura,⁴⁰⁰ alcuni autori fanno riferimento al *masque* per illustrarne la struttura: fra questi Peter Holman, secondo il quale *Dido & Aeneas* potrebbe rientrare nel genere del *private masque*, la cui tradizione si mantenne in Inghilterra, dopo la restaurazione della monarchia Stuart, soprattutto nelle scuole; Purcell po-

³⁹² ROBERT E. MOORE, *Dido and Aeneas*, in *Henry Purcell & the Restoration Theatre*. London – Melbourne – Toronto, Heinemann 1961, pp. 38-69.

³⁹³ Cfr. CAROLIN EMCKE, *Gespräch mit Sasha Waltz und Attilio Cremonesi über Dido & Aeneas*. Libretto allegato al dvd, p. 1.

³⁹⁴ MARTIN VÖHLER, *Operninszenierung als Choreographie: „Dido & Aeneas“ von Sasha Waltz*, in: *Sonderforschungsbereich 626* (Hrsg.): *Grenzgänge der Kunst(wissenschaften): Sasha Waltz' Choreographie 'Dido & Aeneas'*. Berlin 2006, <http://www.sfb626.de/index.php/veroeffentlichungen/online/artikel/112/>, p. 5

³⁹⁵ Cfr. KATY KNOLL, *I dialoghi di Sasha Waltz. Un cammino dalla prospettiva dei Dialogi*, cit., pp. 170-171; cfr. anche SASHA WALTZ, in J. W., *Verantwortung macht Spaß. Der Tanz ist stärker als die Sprache: Die Choreographin setzt aufs Gefühl*, «Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt», 27, 3. Juli 1998, p. 29.

³⁹⁶ *Gespräch mit Sasha Waltz und Attilio Cremonesi*, cit., p. 1. «nicht nur über die Sänger die Geschichte erzählen, sondern auch über die Bilder und Gesten, über die ganz eigene Sprache des Tanzes, die die Musik ergänzt. Es ist der Versuch die verschiedenen Darstellungsebenen zu verschmelzen, ohne dass eine die anderen dominiert»

³⁹⁷ CHRISTIANE VOSS: *Zur Intermedialität des Erzählens am Beispiel der Tanztheater-Opernaufführung „Dido & Aeneas“*, Berlin 2006. <http://www.sfb626.de/veroeffentlichungen/online/grenzzaenge/index.html>, p. 4.

³⁹⁸ *Ibidem*, p. 4.

³⁹⁹ Cfr. *ibidem*, p. 4.

⁴⁰⁰ Cfr. LORENZO BIANCONI, *Musiche teatrali in Inghilterra e in Spagna, in Il Seicento*. Torino, EDT 1991², p. 275.

trebbe averlo scritto stimolato dalla ventilata prospettiva dell'apertura di una Accademia d'Opera e Danza in cui poter fare eseguire le proprie composizioni.⁴⁰¹

Ellen T. Harris osserva come Purcell, sia nello scrivere ogni scena in una propria area tonale, sia nell'impiego di due distinti tipi di danza⁴⁰² – *Ciaccona* e probabilmente *Passacaglia* (*Dance Gittars Chacony* e *Gittar Ground a Dance*) – faccia riferimento alla tradizione musicale del *masque* pre-Commonwealth,⁴⁰³ anche se, rispetto a quello, in *Dido & Aeneas* c'è una precisa relazione armonica che sottolinea le connessioni drammaturgiche e lo sviluppo dell'azione; a ogni personaggio è associata una tonalità, a sua volta associata a un'emozione o a una determinata situazione: Do min. caratterizza ad esempio il turbamento nella prima scena del primo atto e si mantiene fino al N. 6 *Fear no Danger to Ensue* quando Belinda e la Seconda Donna cantano all'unisono *The Hero loves as well as you*, in un più rassicurante e celebrativo Do magg. Prima di giungere a questo punto il Do min. è interrotto soltanto dal Sol min. della sezione centrale del primo *song* di Dido (cfr. *infra*), che produce già un riferimento, quasi una premonizione di ciò che avverrà nella scena finale, dove, appunto in Sol min., Dido canterà il suo lamento di morte. Purcell dedica particolare attenzione anche all'intonazione e alla rappresentazione delle singole parole significative, come nel coro '*Banish Sorrow*' all'angoscia (*grief*) e al suo accrescersi.⁴⁰⁴ La parola è infatti rappresentata ogni volta sia nel coro sia nel *song* di Dido con un gesto melodico discendente e al suo progredire e definirsi corrisponde un'espansione melodica e uno sviluppo armonico; la prima volta che compare (batt. 18) è armonizzata con il quarto grado, accordo di Fa magg. in primo rivolto, poi, in un accrescersi di tensione, con l'accordo di dominante Sol magg. sempre in rivolto quindi con Re magg., dominante della dominante, a batt. 22 e 23 rispettivamente e infine con dominante-tonica a batt. 26.

La prima aria (*song*) di Dido *Ab! Belinda, I Am Pressed with Torment AA/Peace and I Are Stranger Grown BCB*' è in Do minore, su basso ostinato. Come nota anche Ellen Harris,⁴⁰⁵ Do magg. caratterizza invece la celebrazione dell'unione fra Didone ed Enea e infatti in questa tonalità cantano Belinda sia sola – *See, Your Royal Guest Appears* – sia insieme alla Seconda Donna (*Pursue Thy Conquest, Love* è trasformato in duetto nella versione Waltz/Cremonesi), come pure il coro *To the Hills and The Vales/Let The Triumphs of Beauty* da cui si desume l'avvenuta accettazione dell'amore di Enea da parte di Didone. Enea canta in Sol magg./Mi min., tonalità quest'ultima

⁴⁰¹ PETER HOLMAN, *Theatre Music*, in *Henry Purcell*. Oxford, Oxford University Press 1994, pp. 188-227. Nel 1683 John Blow e Nicholas Staggins avevano presentato una petizione al re per poter fondare un'Accademia (Academy or Opera of Musick & performing). La petizione è andata perduta; ne resta soltanto la registrazione al Public Office di Londra. Cfr. B. Wood and A. Pinnock, *Unscarr'd by Turning Times?*, cit..

⁴⁰² Cfr. ELLEN T. HARRIS, *Musical and Dramatic Structure in Henry Purcell's Dido and Aeneas*, cit.

⁴⁰³ Cfr. *ibidem*.

⁴⁰⁴ Cfr. *ibidem*.

⁴⁰⁵ Cfr. *ibidem*.

anche del coro *Cupid Only Throws The Dart* oppure in La min., ma non in Do magg., nemmeno quando, nel suo primo recitativo, dichiara già il suo amore per Dido. Sorceress, streghe e le scene che li coinvolgono sono invece caratterizzate da Fa min./magg.; la caccia è in Re min./magg. (ma l'aria della Seconda Donna *Oft She Visits This Lone Mountain* è in Re min), così come in Re min. è *But Ere We This Perform*, dove le streghe pianificano la distruzione di Dido e di Cartagine e dove risuonano in Re i corni di caccia, mentre l'ultima scena, il lamento e la morte di Dido sono in Sol min.- tonalità del dolore. Re min. sarebbe la tonalità della passione, che infatti domina nelle scene del secondo atto in cui ha luogo l'unione carnale fra Didone ed Enea e anche nelle musiche aggiunte o 'ricostruite' da Cremonesi in quest'ambito: *Jolly Sheperds*, nel Prologo, N. 24a e 25a. In Fa magg. sono invece gli ultimi due numeri del Prologo: un coro, dove si canta che la ninfa Teti '*has flustred him with a large Mornings draught*' e una danza, suonata però a scena vuota, molto probabilmente inserita solo per esigenze del cambio di scena, che prevede l'uscita del grande acquario.

L'ingresso di Enea, come già notato, introduce ogni volta un'instabilità tonale, interrompendo per contrasto la situazione armonica in corso;⁴⁰⁶ un'azione di disturbo che va emotivamente a minare la determinatezza di Dido, fino a farle infrangere il giuramento di fedeltà alla memoria del marito. Le due arie (*song*) di Didone che aprono e chiudono l'opera (Do min., Sol min.) e quella della Seconda Donna (Re min.), nel secondo atto, sono strutturalmente fondamentali non solo dal punto di vista drammaturgico – il *song* *Oft She Visits This Love'd Mountain*, al centro del secondo atto, costituisce il culmine, il punto focale di tensione in cui si ha la svolta drammaturgica – ma per le relazioni tonali che corrispondentemente si instaurano fra di esse: in ordine sono in Do min., Re min. – V grado di Sol – e Sol min. – V grado di Do. Anche qui, come già osservato per la parola *grief*, c'è un crescendo di tensione, proiettato però sulla forma in grande; questa tensione non si stempera ritornando alla tonalità iniziale, ma resta sospesa con la morte di Dido. Secondo Peter Holman inoltre il basso del primo *song* è una variante in minore della ciaccona; quello del secondo un esempio di basso in quarti veloci, tipico delle odi dei primi anni Ottanta del Seicento, mentre l'ultimo è una passacaglia cromatica.⁴⁰⁷ Le due arie/*song* di Didone potrebbero essere così considerate alla stregua di due danze. Ulteriore conferma dell'uso delle tonalità con un significato drammaturgico da parte di Purcell è il La min. impiegato per Sorceress nelle vesti di Mercurio: il suo impiego è infatti anche in questo caso 'sbagliato' nella scena, è come un elemento di disturbo – o forse meglio distruttivo – che interrompe la continuità tonale della scena, tutta incentrata su Re min./magg.; imponendo a Enea di partire Sorceress impedisce la prosecuzione del legame fra i due amanti e mette in atto la pianificata distruzione di Dido e di Cartagine.

⁴⁰⁶ Cfr. *ibidem*.

⁴⁰⁷ Cfr. PETER HOLMAN, cit., p. 200.

La rielaborazione operata da Waltz e Cremonesi aumenta notevolmente la durata temporale della rappresentazione con l'integrazione delle musiche e le nuove scene aggiunte, ma non elimina ad esempio una significativa relazione proposta da Harris, un nesso strumentale e drammaturgico: la scena di Sorceress e quella del lamento finale di Didone sono le uniche due accompagnate soltanto dagli archi,⁴⁰⁸ le cui linee melodiche, come vedremo, si possono interpretare simbolicamente come fili del destino. Da notare invece che la summenzionata trasformazione dei ruoli di Sorceress e delle streghe in ruoli maschili sembrerebbe voler accentuare il contrasto, per così dire, fra due 'schieramenti opposti' facenti capo a Didone ed Enea rispettivamente.

Ellen Harris identifica nell'opera delle simmetrie formali fra la prima scena del primo atto (1) e la seconda del secondo (The Grove, 4), fra la seconda scena del primo atto (2) e la prima del terzo (5), fra la prima del secondo atto (3) e quella finale (6) dovute all'alternanza dei vari numeri: arie, declamati, coro, sezioni strumentali e danze e al loro testo;⁴⁰⁹ ad esempio per (2) la seconda e (5) quinta scena indica (la freccia indica che il coro è una ripetizione della canzone precedente; notare che Harris, coerentemente con l'ipotesi del *masque* scrive *song*, canzone e non aria):

2 song—chorus—declamation—chorus—declamation—song—chorus—dance;
 5 song—chorus dance—declamation—song—chorus—dance.⁴¹⁰

La seconda (2) corrisponde a:

duetto e coro: *Fear No Danger To Ensur*; declamato: *See, Your Royal Guest Appear*; coro: *Cupid Only Throws the Dart*; declamato: *If Not For Mine, For Empire's Sake*; canzone: *Pursue Thy Conquest, Love*; coro: *To the Hills and the Vales*; danza: *The Triumphant Dance*.

La quinta scena (5) è (tralasciando il preludio strumentale che la apre):

Canzone e coro: *Come Away, Fellow Sailors*; danza: *The Sailor's Dance*; declamato: *See The Flags*; duetto: *Our Plot Has Took*; canzone: *Our Next Motion*; coro: *Destruction's Our Delight, The Witches' Dance*.

Harris nota che il coro *Cupid Only Throws The Dart* di (2) non ha un parallelo testuale in (5) e perciò considera *The Sailor's Dance* come suo corrispondente, poiché è l'unica danza che non si trova al termine di una scena; non considera però le danze previste dal libretto: proprio nella seconda scena dopo il duetto e coro *Fear no Danger* c'è invece una danza, *Dance This Cho. The Baske*. Alla fine di questa, come da didascalia in partitura, entrano Enea e il suo seguito, così come alla fine della danza dei marinai nella scena quinta entrano *Sorceress* e streghe, con un evidente paralle-

⁴⁰⁸ Cfr. ELLEN T. HARRIS, *Musical and Dramatic Structure*, cit.

⁴⁰⁹ Cfr. *ibidem*, p. 77.

⁴¹⁰ *Ibidem*.

lismo strutturale.

La relazione fra le due scene ipotizzata da Harris rimane, anche se è determinata da eventi non soltanto musicali, ma anche scenici, drammaturgici: invece del coro c'è il duetto delle streghe; nella seconda scena è Cupido che provoca lo sviluppo lanciando i suoi dardi; nella quinta (ci informa la prima strega) sono i pallidi raggi di Febo ('Phoebus' pale deluding beams) che indorano i loro piani ingannevoli e fanno procedere gli eventi. All'aria di Belinda *Pursue Thy Conquest, Love* corrisponde quella di Sorceress *Our Next Motion*; alla prima segue la ciaccona per chitarra (che forse però era già stata eliminata da Tate e Purcell, cfr. *supra*, p. 100), alla seconda no; entrambe sono seguite da un coro e quindi dalla danza conclusiva della scena. Le 'espansioni' di Cremonesi/Waltz distruggono in ogni caso questa simmetria, inserendo dopo *Fear No Danger* e la sua ripetizione strumentale (*Dance This Cho.*, un assolo per Belinda) una scena (che nel film è danzata da Cupido) e il banchetto seguente (cfr. schema, pp. 101-104).

È possibile identificare delle analogie fra il *masque*, di cui reca evidentemente traccia l'opera purcelliana, e il *Dido & Aeneas* trasformato nella *choreographic opera* waltziana? Il *masque*, ballo di corte, era in origine una processione danzata e cantata che divenne poi un evento festoso celebrativo costituito da una processione, un banchetto e un ballo mascherato; Ben Jonson lo trasformò in una struttura unitaria: una favola mitologica che riuniva poesia, musica, ballo, scenografia e macchine teatrali.⁴¹¹ Esso si svolgeva secondo uno schema di base prestabilito, che prevedeva un prologo spettacolare in forma dialogica e una danza di apertura, una danza 'sociale' con gli spettatori nobili (il ballo mascherato) e una danza conclusiva. La danza 'sociale' era preceduta da un banchetto. Ben Jonson aggiunse poi alla rappresentazione un *antimasque* comico-grottesco, che doveva introdurre per contrasto il *masque* vero e proprio. Gli *antimasque* potevano però essere anche in numero maggiore⁴¹² e perciò la struttura globale non era definita rigorosamente.

Secondo Otto Gombosi nel *masque* è la danza ad avere il ruolo fondamentale e irrinunciabile, mentre tutte le altre componenti sono ad essa subordinate; solo dal punto di vista coreografico il *masque* possiede una forma, una struttura altamente organizzata.⁴¹³ Nel *Dido & Aeneas* di Sasha Waltz la 'messa in coreografia' di tutte le parti cantate e in particolare delle arie di Didone su basso di danza, come abbiamo visto, attribuisce alla danza un ruolo fondamentale. Secondo Jerzy Limon, sotto la monarchia Stuart il *masque* era l'evento in cui il cerimoniale di comportamento di corte veniva trasformato in gesto teatrale; il banchetto il luogo in cui questo rituale di semiotizzazione raggiungeva il suo apice, poiché con il passaggio dall'*antimasque* al *masque* rappre-

⁴¹¹ Cfr. ARTHUR HUGH D. PRENDERGAST, *The Masque of the Seventeenth Century. Its Origin and Development*. «The Royal Musical Association, Proceedings of the Musical Association». 23rd Session (1896-1897), pp. 113-131.

⁴¹² Cfr. *ibid.*

⁴¹³ Cfr. OTTO GOMBOSI, *Some Musical Aspects of the English Court Masque*, «Journal of the American Musicological Society», Band. 1, N° 3 (Autumn 1948), pp. 3-19.

sentava il momento della trasformazione, del mascheramento del re e del suo seguito.⁴¹⁴ Anche nel *Dido & Aeneas* di Waltz durante il banchetto vengono riprodotte, ma in forma di *gag* comica, le convenzioni, l'educazione (la lezione di danza) e le prerogative di una regina, il suo codice comportamentale: «a queen doesn't walk on her toes; a queen is looking forward and up with the nose; a queen is always happy; a queen is a beauty and knows what is best; a queen always knows what to say» e così via. Nel seguito della versione waltziana però la regina, o meglio i suoi doppi danzanti, vengono 'imprigionati' – forse da queste stesse convenzioni – con un drappo e quindi con una sottogonna ad opera dei doppi di *Sorceress* (cfr. fig. 31).



Figura 31: Didone 'intrappolata' fermo immagine, *Dido & Aeneas* è un film di Peter Schönhofer.

Il banchetto sarebbe così anche qui un momento di trasformazione, dove non si ha il mascheramento del re e del suo seguito, ma è piuttosto un punto di evoluzione in cui ha luogo la preparazione dell'inganno; è il momento in cui le convenzioni sociali preparano la 'trappola'. A questa scena fa infatti seguito lo smascheramento, ovvero la scena in cui *Sorceress* (una metafora del potere?) dichiara le sue intenzioni di rovinare, di distruggere Dido – N. 16 *The Queen of Carthage, Whom We Hate* – mettendo così le basi per porre in atto il suo piano. Il significato del *masque* verrebbe così capovolto: non è più un evento celebrativo del re, ma è trasformato in un evento de-celebrativo del potere e di messa in luce delle sue forze, che agiscono sull'individuo. Nel saggio *The Masque of Actaeon and the Antimasque of Mercury*, già citato, Andrew R. Walkling sembrerebbe portare un'altra conferma all'ipotesi formale del *masque*: nel *Dido & Aeneas* purcelliano egli riconosce l'importanza strutturale delle tre arie su basso ostinato, ma evidenzia la centralità della scena del Grove, la seconda del II atto, come il momento in cui ha luogo la *peripeteia*; qui l'autore identifica un *masque* di Atteone e un *antimasque* di Mercurio. Il primo, in cui la Seconda Donna canta la sua aria, sarebbe stato danzato in origine dalla coppia regale; la tempesta, che interrompe l'evento, permette l'ingresso in scena di *Sorceress* sotto le spoglie di Mercurio e consente

⁴¹⁴ Cfr. JERZY LIMON, *The Masque of Behaviour in The Masque of Stuart Culture*. Cranbury, Associated University Press, 1990.

l'evoluzione del dramma. L'*antimasque*, stabilendo il trionfo del male, rovescia quanto avveniva solitamente nel *masque* di corte tradizionale, che mostrava «una progressione teleologica dal caos all'ordine»;⁴¹⁵ trattandosi di una tragedia ha un ruolo distruttivo. Nell'ipotesi di uno smascheramento dei piani del potere e della trasformazione dell'amore in odio ha senso a maggior ragione un rovesciamento dell'ordine verso il caos.

Dido & Aeneas di Waltz e il *masque* hanno in comune una struttura dominata dalla danza, con un prologo spettacolare in forma di dialogo, un banchetto, un *antimasque* e un *masque*. Sia nell'uno sia nell'altro la narrazione ha un ruolo secondario: nel *masque* prevale l'aspetto celebrativo, mentre nella *choreographic opera* sono l'aspetto teatrale e coreografico e la connotazione sociale e perciò decelebrativa a essere predominanti rispetto alla storia. Nella creazione coreografica di Waltz, si potrebbe leggere e reinterpretare attualizzandolo il ruolo di «veicolo di allegoria morale»,⁴¹⁶ attribuito al *masque*, come una dimostrazione dell'impossibilità di integrazione dello straniero nella patria adottiva, che un 'potere', anche in forma 'mascherata', lo costringe a lasciare. Proprio l'ampliamento, la dilatazione musicale e temporale messa in atto sembrerebbe servire a dare più spazio ai temi che Waltz vuole trattare: quello «dell'amore in tempi di guerra»⁴¹⁷ e quello della responsabilità del singolo nei confronti della società, evidenziato sia in Didone sia in Enea – che devono fare i conti con i rispettivi ruoli di regina e di futuro fondatore di Roma – e attualizzato nell'idea dello straniero che arriva in un luogo perché ha perduto o dovuto abbandonare la propria patria, mantenendo però dei doveri verso il suo popolo o il suo paese d'origine.⁴¹⁸ A Waltz interessa il rapporto fra individui e collettività, fra dissidente e norme: in questa versione coreografica Enea ha uno spazio molto maggiore rispetto a quello dedicatogli da Tate e Purcell e compare molto spesso in scena come contraltare di Dido o come manifestazione dell'oggetto di desiderio (ad esempio alla fine del Prologo, nella prima aria di Didone o nel declamato N. 6, dove attorno e sulla sua figura si muove tutto il gruppo in scena); egli ha di fatto un ruolo antagonistico, non solo musicale ma anche drammaturgico, in quanto permette lo sviluppo del dramma attraverso la produzione di contrasti. I tre elementi centrali della vicenda scaturiscono da sue azioni: l'incontro con Dido ne mette in moto i conflitti, l'unione causa la successiva separazione, mentre la partenza ha come conseguenza la morte della regina e il successivo ricordo.⁴¹⁹ Per motivi sociali però, poiché *Sorcerer* mascherato da Mercurio, messaggero di Giove, gli impone di partire, egli

⁴¹⁵ ANDREW R. WALKLING, *The Masque of Actaeon and the Antimasque of Mercury*, cit., p. 231.

⁴¹⁶ INGA-STINA EWBANK, *These Pretty Devices. A Study of Masques in Play*, in *A Book of Masques in honour of Allardyce Nicolson*, Cambridge, Cambridge University Press 1967, p. 408.

⁴¹⁷ *Gespräch mit Sascha Waltz und Attilio Cremonesi*, cit., p. 1.

⁴¹⁸ *Ibid.*

⁴¹⁹ Cfr. MARTIN VÖHLER, cit..

non può vivere la sua vita, né i suoi desideri, che sacrifica alla comunità, sacrificando nel contempo anche Dido. I doveri sociali vincono sull'amore.

5.3. Rapporti musica-coreografia

Nel lavoro coreografico di Waltz è evidente la centralità del corpo, non solo per l'ovvia presenza dei danzatori in scena, ma anche per quella del coro che canta in scena, che abbandona la sua staticità e partecipa al movimento, lo provoca, o comunque ne è coinvolto fortemente. I solisti stessi sviluppano una loro precisa gestualità. L'attenzione che esso riceve in questa creazione potrebbe indurre inoltre a pensare a una desemiottizzazione, a uno smascheramento del corpo, messo in scena senza essere più costretto ad essere un personaggio, relegato all'interpretazione di un ruolo o a simbolo sostitutivo del linguaggio come nel teatro concettuale. (Barthes afferma che «come sensibile puro, il corpo non può significare; l'indumento assicura il passaggio dal sensibile al senso».)⁴²⁰ Il corpo – *Leib* non *Körper*; non mera carne, ma come afferma Nancy, corpo «di 'psiche'»,⁴²¹ perché la psiche è corpo e come questa è esteso e si articola come spaziamiento – è infatti spesso nascosto dietro le sue parti visibili, dietro superfici levigate (facce, muscoli) oppure dietro un personaggio; Waltz gli attribuisce una peculiare capacità narrativa, mostrandolo, esponendolo nella sua vulnerabilità, nella sua imperfezione e nelle tensioni a cui è sottoposto. Secondo questa lettura l'operazione di Waltz non sarebbe però quella di scrivere una storia *con* il corpo, ma piuttosto di scrivere *il* corpo, mostrandolo, toccandolo «senza significarlo o farlo significare»⁴²² (ovvero senza farlo mimare appunto, o coniugarlo alla scrittura).⁴²³ Questa potrebbe essere l'interpretazione che consegue a un'intrigante ipotesi di Martin Zenck secondo la quale il corpo, non avendo un simbolo proprio che lo possa rappresentare, trova espressione in una pluralità di corpi, di 'fili' sociali, politici e diplomatici che s'intrecciano fra loro e si sovrappongono, rappresentandolo mimeticamente.⁴²⁴ Didone possiede non solo un corpo fisico e uno vocale, che coniuga movimento e suono⁴²⁵ – poiché la voce, toccando le labbra, esce dal corpo per diventare suono oppure linguaggio – ma i molteplici aspetti della figura della regina sono rappresentati in altrettanti corpi: in quelli ad esempio di due danzatrici che contemporaneamente manifestano, in movi-

⁴²⁰ ROLAND BARTHES, *Il corpo come significato* in *Sistema della moda*, trad. it. a cura di L. Lonzi. Torino, Einaudi 1970, p. 260.

⁴²¹ JEAN-LUC NANCY, *Psyche ist ausgedehnt*, in *Corpus*. cit., p. 21.

⁴²² JEAN-LUC NANCY, *Soit à écrire le corps*, in *Corpus*. cit., p. 12.

⁴²³ J. L. NANCY, *Corpus*,

⁴²⁴ Cfr. MARTIN ZENCK, *Intermedialität von Performance, Improvisation und Choreografie im neuen Musiktheater. Drei Modelle von Sasha Waltz: «Dido and Aeneas» - «Körper» - «noBody»*, in *Freiräume und Spannungsfelder. Reflexionen zur Musik heute*, hrsg. von M. Demuth und J. Hiekel. Mainz, Schott Music 2009, p. 197. Ringrazio Gianmario Borio per il riferimento a questo saggio.

⁴²⁵ *Ibidem*, p. 197.

mento, i dubbi e le inquietudini che la affliggono. A tale sdoppiamento, sia nella prima aria *Ab! Belinda I Am Pressed with Torment* come nel lamento finale *When I Am Laid in Earth*, corrisponde quello musicale, costituito dal basso ostinato e dalla linea vocale: nella prima, ad esempio, l'espressione del conflitto fra il non voler infrangere il giuramento di fedeltà al primo marito prematuramente scomparso e il desiderio nei confronti di Enea è rappresentata dal lungo vocalizzo sul verbo *languish*, intrecciato al basso. Ma il corpo della regina è ancora rappresentato da più corpi sociali che «con le mani o con la bocca subiscono accettano o esprimono il suo destino».⁴²⁶ Nella scena finale dell'opera si uniscono «il testo del canto, il melos delle 'melodie delle lacrime' [*lacrimae tunes*, nel senso attribuito al termine con Dowland], il puro movimento corporeo da un lato e il linguaggio dei segni delle mani dall'altro».⁴²⁷ Didone canta, unendo così il suo corpo fisico e quello vocale, danzando la propria coreografia, che non imita simbolicamente un linguaggio, ma è una forma di comunicazione, come il linguaggio dei segni. Il corpo di Didone è ulteriormente moltiplicato: nell'ultima aria, Zenck non solo interpreta la contrapposizione fra linea vocale e basso come il conflitto, espresso dai due doppi danzanti, fra il desiderio di morire e quello di essere ricordata; egli ritiene inoltre che l'invocazione *Remember me!*, che conduce al climax sulla nota più acuta di tutto il ruolo, il Sol₄, sia per Dido come «uno sguardo dall'alto sul suo destino»;⁴²⁸ come un saluto a chi resta, formulato per consentire di ricordarla poi, di replicare poi. Essa consente musicalmente e coreograficamente il passaggio al coro successivo, altrimenti ingiustificato, poiché tutto è già stato detto: dopo che il canto si è spento, il lamento, che strumentalmente continua, fa da tramite, è quella parte del corpo di Dido che ancora vive e che si trasforma nel corpo sociale dell'ultimo coro *With Drooping Wings*, che risponde al saluto.⁴²⁹ La forma musicale sarebbe allora recepita e utilizzata per dare origine alla forma (o alle forme) 'emotive' del corpo; sarebbe una delle parti in cui esso, in quanto 'psiche estesa' secondo Jean Luc Nancy, è articolato; parti di esso possono anche sopravvivere alla sua scomparsa fisica per diventare le linee degli archi, le voci o i corpi del coro, poiché il corpo – *corpus ego* – si articola spaziandosi e localizzandosi; tutti i luoghi sono a questo scopo equivalenti.⁴³⁰

La formula del basso e le linee strumentali del lamento, quasi corporee, sono anche, secondo Zenck, fili del destino, non fili narrativi, ma capelli, come quelli della regina e del suo doppio danzante,⁴³¹ che, lunghissimi, compaiono scenicamente nella coreografia di Waltz al momento della separazione dei due amanti. Durante il lamento finale essi ricoprono non soltanto il corpo di

⁴²⁶ *Ibid.*, p. 197.

⁴²⁷ *Ibid.*, p. 197.

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 199.

⁴²⁹ Cfr. MARTIN ZENCK, op. cit.

⁴³⁰ Cfr. *ibid.*, pp. 24-26.

⁴³¹ Cfr. *ibid.*, p. 198.

Dido cantante – prefica di se stessa, che invece di strapparsi i capelli li dipana, li estende fino a farne quasi una rete – ma anche quelli dei suoi doppi⁴³² (cfr. fig. 31).



Figura 31: I doppi di Didone avvolti dai capelli. Fermo immagine, film di Peter Schönhofer.

Ellen T. Harris nota come l'ultima aria di Dido e tutta la parte di Sorceress *The Queen of Carthage* nella scena del Cave, la prima del secondo atto, siano le uniche accompagnate solo dagli archi in tutta l'opera; questo crea una continuità fra le due scene e potrebbe confermare il fatto che le linee strumentali possano rappresentare i fili del destino: in questa scena gli archi sostengono infatti la voce di Sorceress mentre espone i suoi piani malvagi che condurranno alla morte Didone. Il conflitto di potere fra Didone e Sorceress sarebbe quello che sta veramente «alla base del dramma e ne motiva l'azione».⁴³³

La 'scomparsa totale' del corpo di Dido è quindi affidata al fuoco, acceso, (a perpetua memoria?) dal doppio danzante di Belinda; ma forse un residuo di quel corpo permane nello spettatore che guardandolo lo ha toccato, diventandone perciò anch'egli una parte: il corpo esprime se stesso attraverso la *summa* delle sue parti, non può prescindere da nessuna di queste dimensioni e si moltiplica in tanti doppi, mimeticamente equiparabili. Il movimento coreografico di questo corpo, come risulta dall'analisi ad esempio delle arie su basso ostinato, è mimetico nei confronti sia del testo cantato, sia della struttura musicale. Forse si potrebbe dire al meglio, per usare un termine caro a Waltz, che è **in dialogo** con essi.

5.4. Analisi del movimento coreografico

L'approccio di Waltz al personaggio è particolare; si potrebbe quasi dire che in *Dido & Aeneas* i ruoli danzati hanno un doppio cantante: secondo la coreografa infatti nell'opera, che lascia più libertà rispetto al teatro poiché la parola non è predominante, ci si può creare un proprio

⁴³² Non invece quello di Belinda, come erroneamente afferma Zenck, cfr. p. 198.

⁴³³ *ibid.*, p. 78.

linguaggio formale⁴³⁴ raccontando tutto sui corpi.⁴³⁵ Waltz ha sentito da subito l'esigenza di «scindere la persona e l'anima in personificazioni assolutamente concrete»,⁴³⁶ rendendo visibile la costrizione che l'interiorità, come forza contrastante od opprimente, esercita sui personaggi, che vengono presentati nella loro veste corporea prima che in quella vocale. Il conflitto interiore dei protagonisti è sviluppato attraverso dei doppi⁴³⁷ che si presentano in scena fin dall'inizio: Didone ed Enea nuotano nella vasca, il grande acquario che domina la scena, sulle due musiche inserite prima del Prologo (cfr. fig. 32); l'acqua è anche l'elemento che dovrà essere attraversato per unire e per separare i due amanti.



Figura 32: *Dido & Aeneas*, il grande acquario del Prologo. Fermo immagine, film di Peter Schönhofer.

Nella versione originale del Prologo i ruoli recitati erano assegnati a Febo, Venere e alle Nereidi; qui invece sono due danzatori che nel corso della narrazione cambiano identità: sono dapprima streghe poi i due protagonisti. Didone prende le parole che nel libretto erano di Venere e che suonano così come una premonizione; fin dall'inizio sembra quindi consapevole del proprio destino, affermando:

Smiling Hours are now before you
Hours that may return no more.

A queste parole segue infatti una Slow Air – una delle musiche ‘ricostruite’, sottoposta a trasposizione per essere inserita a questo punto: l'originale è in Re min. – in Do min., la tonalità del turbamento che caratterizzerà Didone nel primo atto.

Al termine del Prologo, due danzatori – il doppio di Enea e un componente del suo seguito – entrano nel silenzio da quinte opposte sul fondo (cfr. filmato n. 7): eseguono la stessa sequenza di movimenti, solo rovesciati, uno in avanti e l'altro all'indietro lungo le due diagonali, fino a riunirsi. A questo punto lavorano all'unisono – al momento non c'è apparentemente alcun

⁴³⁴ Cfr. SASHA WALTZ, *Gespräche mit Michaela Schlägenwerth*. Berlin, Alexander Verlag 2008, p. 71.

⁴³⁵ Cfr. *Ibidem*, p. 71.

⁴³⁶ *Ibidem*, p. 75.

⁴³⁷ Cfr. *ibid.*

conflitto in atto; procedono in *plié*, *en tournant* con un movimento circolare delle braccia dal basso verso l'alto, in senso orario.



Figura 33: I doppi di Enea al 'tiro con l'arco'.

Dopo 4 tempi fermata, in *effacé*, il braccio sinistro avanti mentre il destro si piega come per tirare con l'arco; quando la mano arriva all'altezza della spalla prosegue il movimento verso l'alto ricominciando la camminata *en tournant* con il movimento circolare delle braccia. L'*ouverture*, con l'Adagio in Do minore in 4/4, si 'innesta' sulla coreografia, mentre si insinua un dubbio nello spettatore: gli accenti metrici musicali e del movimento non coincidono affatto. E non solo: la musica attacca, con un ritmo puntato piuttosto solenne, sul secondo tempo della coreografia, che si sviluppa con un movimento molto fluido, pur se intervallato da pause. Dopo mezzo giro i due danzatori si fermano in *croisé*, il peso sulla destra in *plié*, il braccio destro in 'terza posizione'; il sinistro continua avanti – 'prima posizione' – portando le spalle in torsione; fermata di due tempi, mezzo giro *en dedans* e fermata verso la diagonale sinistra in *plié* sulla gamba destra; due tempi di pausa; cambio delle braccia: in torsione, *croisé*, il peso si sposta sulla gamba sinistra tesa mentre la destra, dietro, va sulla mezza punta. Facendo perno sulla sinistra in profondo *plié*, la destra, passando per *retiré en dedans* sviluppa avanti *flex* mentre la sinistra si stende; contemporaneamente, verso il pubblico, le braccia continuano il movimento: in 'terza posizione' il destro si ferma in alto il sinistro avanti. Appoggio, un giro intero *en dedans*; le gambe aprono in seconda posizione con il braccio destro lungo il corpo, mentre il sinistro in alto guida il movimento. Un passo indietro e chiusura in *plié*, mentre la gamba sinistra si stende, la destra si piega in *attitude* avanti *en dedans* e le mani, aperte, si uniscono e fanno piegare le braccia fino a portare le punte delle dita giunte davanti al volto. Le braccia ritornano tese sempre con le dita unite, mentre la gamba destra sviluppa in avanti preparando il giro successivo che chiude con il peso sulla destra, la sinistra avanti, mentre le braccia fermano il movimento con il 'tiro dell'arco' (cfr. fig. 33); respiro, sospensione e le braccia si riavvicinano, parallele, per chiudere a destra sul terzo quarto dell'ultima battuta, dove non si ha la cadenza, ma una sospensione sulla dominante. Per far coincidere quindi l'accento musicale

in battere con il rimbalzo delle braccia, che chiudono il movimento a sinistra, invece di far iniziare la sezione musicale successiva, viene aggiunta una battuta che serve per cadenzare sulla tonica. Sugli altri tre tempi di questa battuta ‘vuota’ i danzatori si spostano per iniziare la coreografia sulla ripetizione della prima parte dell’ouverture, ma ancora una volta gli accenti non coincidono: l’ampio movimento *en tournant* condotto dalle braccia li porta a terra e il forte accento del braccio sinistro verso alto cade sul tempo musicale più debole, il quarto quarto della battuta.

Al cambiamento agogico – *quick* – si inserisce un flash storico-narrativo: fra le corse del gruppo dei fuggitivi attraverso il palco, Enea ricompare, già con il peso di una responsabilità sulle spalle: due bimbi, cui si aggiunge una donna (cfr. fig. 34);

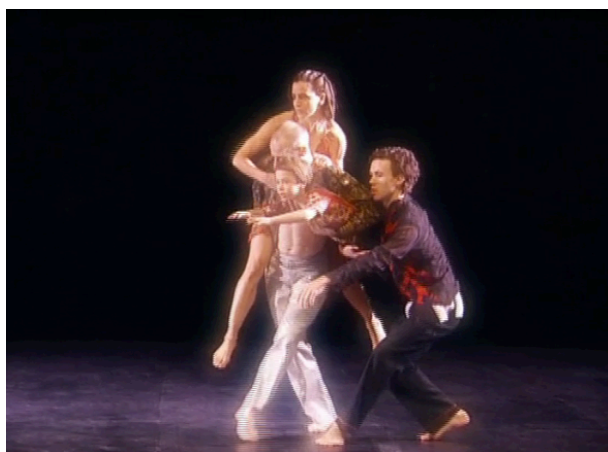


Figura 34: Il peso della responsabilità sulle spalle di Enea.

il gruppo si raccoglie dietro di lui, quindi si dispongono tutti a terra sulla spiaggia, al comparire del palazzo regale (il fondale della scenografia, che viene illuminato) e all’ingresso in scena di Didone con il suo seguito. La regina presenta subito qui il proprio conflitto espresso dal passo a due dei suoi doppi, due danzatrici una delle quali sta «avvinghiata a Didone come un parassita»,⁴³⁸ come il desiderio da cui lei non riesce a liberarsi (cfr. fig. 35). Non è la scenografia qui a provocare o influenzare il movimento, né una pulsione interiore, ma è la coreografia che ‘disegna’ l’emozione attraverso il corpo, che con il suo peso pregiudica la libertà di movimento dell’altro (cfr. filmato n. 8).

⁴³⁸ *Idem*, p. 75.



Figura 35: aria, *Ab! Belinda, I am pressed with torment*; il passo a due 'avvinghiato' dei doppi di Dido.
Fermo immagine, film di Peter Schönhofer.

Nella contrapposizione fra il basso ostinato, che rappresenta la struttura stabile, e la linea di canto di Didone che, ad es. nella prima aria (cfr. fig. 37), connota l'inquietudine con cui lei, sconvolta, si ribella alla norma, anche Attilio Cremonesi identifica musicalmente il conflitto fra il dovere e il desiderio, quindi il rapporto fra libertà e obbligo⁴³⁹ che anche la coreografia rappresenta nella relazione reciproca fra i corpi delle danzatrici. Secondo Ellen Harris, nella sezione C dell'aria *Peace and I*, la linea del canto e quella del basso sono in imitazione: il fatto che il canto anticipi la struttura del basso potrebbe rappresentare la ricerca di pace della regina, che 'rincorre' la tranquillità espressa dalla ripetizione regolare della linea del basso; la melodia del canto cambia invece ogni volta e, sovrapponendosi alla linea del basso, impone una nuova lettura al modello armonico regolare – una semplice armonizzazione sarebbe, secondo Harris, I, V⁶, I/V, VI, I⁶/IV, I⁴⁶, V/I –⁴⁴⁰ altrimenti presentato in ripetizione: la pace e la regina sono infatti 'straniere'.⁴⁴¹ Mi sembra inoltre di poter individuare al termine della sezione centrale, prima della cadenza che riporta al Do minore d'impianto, un tetracordo cromatico discendente, sulle parole 'Yet would not', che potrebbe essere interpretato come un riferimento-anticipazione del lamento finale, su basso cromatico.

Nella lunga sezione declamata (AA) dell'aria in Do min. *Ab! Belinda*, la regina – oppressa dal tormento – esprime i suoi conflitti con il passo a due 'avvinghiato' dei suoi doppi danzanti: le due danzatrici si presentano in scena già 'legate'; una trascina fuori dal gruppo del coro precedente l'altra, che poi le si 'avvolge' attorno alla vita. Un movimento a spirale – che inizia con il canto – condotto da una sorta di *ronde de jambe en l'air* della gamba destra della danzatrice 'di supporto' porta alla separazione delle due, che sviluppano per qualche movimento una coreografia all'unisono: corsa all'indietro verso il fondo e *tour en dehors* portato dal gomito destro. Il movimen-

⁴³⁹ Cfr. CAROLIN EMCKE, *Gespräch mit Sasha Waltz und Attilio Cremonesi*, cit..

⁴⁴⁰ Cfr. ELLEN T. HARRIS, *Ground Bass Techniques*, in *Henry Purcell's Dido and Aeneas*. Oxford, Oxford University Press 1987, pp. 107-119.

⁴⁴¹ Cfr. *ibidem*.

to si chiude, ma poi di rimbalzo si sviluppa nuovamente verso la diagonale di sinistra con un passo avanti della gamba sinistra; la gamba destra rimane in un'ampia *attitude en dedans* dietro. Il movimento prosegue con un passo, condotto ancora dal braccio destro che sviluppa in avanti; l'impulso provoca un movimento di rimbalzo che serve a riunire le danzatrici, una delle quali, al *pressed with torment* del canto, sale sulle spalle dell'altra e la 'opprime' cambiando posizione e impedendone il movimento, che si limita infatti, per le successive due ripetizioni del basso ostinato, a un *port de bras* verso l'alto. Alla ripetizione della sezione A, come prima suddivisa in due parti, le danzatrici si separano e ognuna sviluppa il proprio diverso movimento, dinamico, molto fluido e continuativo – i movimenti si producono l'uno dall'altro – con *ronde de jambes e tours* sulle prime due esposizioni del basso ostinato, poi, per le ripetizioni del basso che sostengono il più lungo vocalizzo di *I am pressed with torment not to be confessed*, le danzatrici si riuniscono e il passo a due diventa nuovamente 'avvinghiato' e quindi alquanto statico. Segue la sezione tripartita dell'aria, CDC', anch'essa in Do min.: *Peace and I are strangers grown*, nella cui prima parte le due danzatrici – 'straniere', come la pace per la regina – si separano; il movimento diventa più nervoso e rappresenta l'inquietudine crescente con una gestualità più improvvisa e contrastante, con chiusure e *plongé* in avanti; all'inizio è anche percussivo, le mani sul petto. All'inizio della sezione centrale contrastante D, in Sol min. (V grado, la stessa tonalità del lamento finale di Didone) entra in scena Enea, sulla parola *languish* e, con un palese riferimento all'origine o alla causa del languire indicato dal testo, instaura da lontano un contatto con una delle Dido danzanti, mentre l'altra, davanti alla cantante, sviluppa la propria coreografia lenta e statica su un *plié* molto profondo (traducendo probabilmente mimeticamente il melisma discendente – che non presenta infatti grandi salti melodici – sul basso ostinato); Enea resta sul fondo. A *yet would not*, prima del ritorno della sezione C' dell'aria ritorna il *pas de deux* 'avvinghiato' delle due Dido e alla ripresa di *Peace and I* si ripete anche la coreografia della cantante, costituita da semplici *port de bras*, che però portano il gomito a muoversi in direzione opposta rispetto al volto. (cfr. fig. 36).



Figura 36: Dido, *Peace and I Are Strangers Grown*, il *port de bras* contrastante. Fermo immagine, film di Peter Schönhofer.

Alla fine, durante il ritornello strumentale, che viene enormemente dilatato, ma già durante l'ultima ripetizione del basso durante il canto, il conflitto viene rappresentato da un *pas de trois*: Enea e una Dido contrapposti come coppia alla Dido 'fedele'. Nella sezione centrale la linea del basso è trasposta – per due ripetizioni – a Sol minore; la prima frase melodica del canto, di quattro battute, coincide metricamente con quella del basso; la seconda è invece estesa a sette battute a causa dell'inserimento di un lungo melisma sulla parola *languish*. Alla ripetizione di *languish* alla battuta successiva, la linea del basso ostinato ritorna sul Do, ma si ha una cadenza perfetta solo a batt. 43, alla parola *guessed* (cfr. fig. 37). Questo produce un ampliamento della sezione centrale.

known, I lan - - - - - guish

g: I I V I V IV VI⁶ II⁶ V V⁷ I
c: V

37 till my grief - is known, Yet would not, yet would not, would - not have - it -

V II I⁶ IV I⁴⁶ V

43 guess'd - - - - - Peace - - - - - and I are

I

Figura 37: Dido, aria *Ah! Belinda I am pressed with torment*; melisma su *languish*

L'irrequietezza di Dido è rappresentata quindi non solo dalla coreografia mimetica, ma anche dall'irregolarità della linea del canto e dalla sua contrapposizione al basso ostinato; il cedere al desiderio vi aggiunge invece l'espansione metrica e l'allungamento della linea discendente del canto.

La scena del Cave nel secondo atto è rappresentata nella coreografia come una specie di girone infernale i cui abitanti escono da botole del palcoscenico e dove quasi tutto il cast – tranne il cantante che interpreta il ruolo di *Sorceress*, un suo doppio e il doppio di Belinda – è denudato (indossa un costume color carne) mentre il doppio di Enea, di Dido e di *Sorceress* sono cosparsi,

sporchi di fango. Nelle indicazioni della partitura non ci sono altri personaggi in scena oltre a Sorceress e alle due streghe: la presenza di Didone ed Enea e degli altri è una scelta di Waltz e Cremonesi; proprio l'uso del fango in questa specie di 'passaggio agli inferi' fa pensare a un riferimento alla tragedia greca, a un rituale di morte:

la morte è infatti esperita come una contaminazione, una sorta di sudiciume che insozza chi l'avvicina. Chi è in lutto [...] come il re di Troia nell'*Iliade* si strofina i capelli con sporco reale o simbolico, per poterli poi lavare e lasciarsi alle spalle la morte di una persona amata.⁴⁴²

È come un'anticipazione di ciò che avverrà: le streghe lo stanno progettando. Il doppio di Enea, ma soprattutto di Didone, viene 'maltrattato' dai doppi danzanti di Sorceress, che poi, con una scena d'effetto molto spettacolare, eseguono acrobazie legati con un'imbragatura a dei cavi elastici. Anche qui i corpi concretizzano fisicamente o almeno danno una rappresentazione visiva esplicativa di quanto il canto sta esponendo. Le Erinni o Furie, che danzano alla conclusione della scena, erano nel teatro greco «orribili creature [...] personificazione della sozzura appiccicosa che proveniva dall'assassinio».⁴⁴³ Interessante e sicuramente suggestivo, anche se pur sempre narrativo, il loro movimento è risolto coreograficamente non in una vera danza, ma con tre gruppi corporei, specie di piante carnivore i cui rami sono le braccia e le cui foglie sono le mani dei danzatori e dei coristi che, improvvisando, si aprono e si chiudono come tante bocche (cfr. figg. 38 e 39).

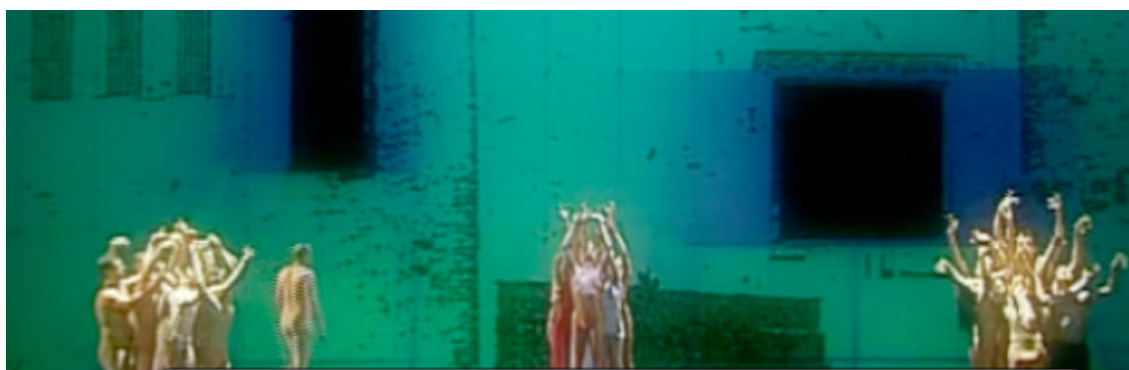


Figura 38: *Dido & Aeneas*, le Furie, fermo immagine. Un film di Peter Schönhofer.

L'effetto scenico del vento, che sembra far muovere le fronde di questa strana selva, è portatore della tempesta che sta arrivando per interrompere la caccia; il tuono che segue, prodotto con un

⁴⁴² DAVID WILES, *Purification, Ritual*, in *Greek Theatre Performance. An Introduction*. Cambridge University Press, 2000, pp. 42-43 «Death was experienced as a source of pollution, a kind of filth which contaminates those who came close to it. Mourners [...], like the King of Troy in the *Iliad*, rub dung into their hair; they took on literal or symbolic filth, so they could then wash themselves clean and put the death of a loved one behind them.»

⁴⁴³ *Ibid.* p. 42: «In the *Oresteia* Aeschylus depicted for the first time in human form the earth spirits known as the Erinyes or Furies. These ugly creatures were a personification of the clinging filth that stems from murder».

gong, lascia spazio a cinguettii di uccelli che permettono la disgregazione delle forme arboree e l'uscita di scena dei coristi.



Figura 39: *Dido & Aeneas*, le 'piante carnivore', particolari, fermo immagine. Un film di Peter Schönhofer.

Al ritornello i danzatori si dispongono distesi a terra su tre file irregolari per l'aria di Belinda – *Thanks to This Lonesome Vales* in Re min., AAB B' – che accompagnano con un movimento corale ondeggiante: dapprima di tutto il corpo, che con un movimento oscillante sposta il peso portandosi sul fianco destro e di ritorno sul sinistro, poi le file si spostano 'camminando' a terra verso sinistra; all'inizio della seconda sezione dell'aria, *So Fair the Game*, sulla dominante, con un movimento a onda che si propaga da una fila all'altra, sollevano il busto fino a portarlo in posizione eretta piegando le gambe e ridiscendono in contrazione verso destra stendendosi quindi nuovamente a terra. Il doppio di Belinda non ha qui una parte solistica, ma partecipa al movimento corale. Su B' entrano Didone ed Enea abbracciati, dichiarando così l'avvenuta unione, con il seguito – il coro – che ripete *Thanks to This Lonesome Vales*. Segue l'improvvisazione della chitarra sul basso (*Guitar Ground a Dance*) che accompagna una coreografia a terra, eseguita a coppie, in cui lo strettissimo contatto sembra evocare il rapporto fisico fra Didone ed Enea.

La successiva aria della Seconda Donna prevede per la cantante, che non si muove dalla sua posizione, una gestualità delle braccia alquanto mimetica del testo: alla parola *mountain* le mani imitano una montagna, quindi una fontana per la rima *fountain*; la coreografia del suo doppio propone inizialmente lo stesso modulo per due volte, corrispondentemente all'indicazione di ritornello musicale, poi invece cambia e mantiene solo la ripetizione di qualche movimento. Il basso ostinato è organizzato in quartine di ottavi e il movimento è veloce: in sintonia con la linea vocale, con ampi salti melodici, presenta diversi salti e cambi di direzione; una scala discendente porta da Fa₄ sul terzo quarto di batt. 19 al La₃ puntato di *mortal wounds* sul battere di batt. 21 sul quale la danzatrice cade a terra (cfr. filmato n. 9).

Probabilmente quando Waltz afferma di voler raccontare la storia di Didone ed Enea non solo tramite i cantanti intende che – parallelamente e contemporaneamente al canto, che opera

una narrazione già attraverso il testo poetico – anche il movimento e la musica apportano il loro contributo, evidenziando forse ognuno un aspetto lievemente diverso e producendo così una estrema densità rappresentativa e narrativa: Waltz parla infatti di completare [*ergänzen*].⁴⁴⁴ Credo che in questo senso vada interpretata la capacità narrativa del corpo, che evidenzia o suggerisce quanto è sottinteso e non esplicitamente espresso dalla partitura: ad esempio, nel film tratto dallo spettacolo, prima del banchetto è inserita una scena di Cupido, che con arco e frecce rende palese la decisione di Didone e l'accettazione di Enea, che invece si può desumere soltanto, ma in maniera molto più velata, dal testo del successivo n. 11, trasformato in un duetto fra Belinda e Seconda Donna, che affermano *Her Eyes Confess the Flame, Her Tongue Denies* e dal coro n. 12 che canta *Let the Triumphs of Love and of Beauty Be Shown*.

Ogni personaggio dell'opera ha un doppio danzante, ma *Sorceress*, come Didone, ne ha due e ha in più un assolo danzato; viene evidentemente dato spazio alle figure con una funzione contrastante, ma forse anche a un eccesso di esplicitazione: se non è chiaro ad esempio che il responsabile delle inquietudini della regina è il desiderio, questo viene personificato nel doppio di Enea e presentato in scena al momento in cui lei dichiara di avere un tormento *not to be confessed*. L'impressione è che a questo eccesso di informazione e di dettaglio sui vari personaggi e situazioni, che producono davvero una estrema concentrazione – non nel senso di concisione, ma di densità – vengano volutamente alternate sezioni con effetto di diluizione, isole di 'rilassamento' in cui il movimento narra gli avvenimenti, ma dialogando con un più limitato numero di componenti dello spettacolo e dove, invece di un parallelismo, si sviluppa con la musica una specie di contrappunto. Dido è figura centrale ed esterna i suoi conflitti nelle sezioni in forma di dialogo con Belinda che producono, come nota Vöhler, una sorta di circolarità strutturale;⁴⁴⁵ certamente le due arie su basso ostinato (rispettivamente in Do min. e Sol min.) con le sezioni declamate sono determinanti, ma il punto di svolta è l'aria della Seconda Donna nel secondo atto, (la terza su basso ostinato, in Re min.) che celebra l'unione degli amanti mentre anticipa la catastrofe.⁴⁴⁶ A Belinda, che esorta la regina a lasciarsi andare ai sentimenti, viene contrapposta questa figura – il cui ruolo è stato ampliato da Waltz – che, cantando il mito di Diana e Atteone, prefigura il destino degli amanti ed espone in questo modo i rischi politici di un tale legame e, per estensione, la fragilità delle società da essi rappresentate. Secondo un'interpretazione di Roger Savage

tutti i personaggi dell'opera sono personificazioni di Didone: Belinda e la seconda Donna proiezioni del suo desiderio di appagamento erotico, Sorceress un formidabile alter ego che incarna tutte le sue insicurezze e il timore del disastro incombente al suo coinvolgimento in

⁴⁴⁴ Cfr. *supra*, p. 110 e nota 396.

⁴⁴⁵ Cfr. *ibidem*, pp. 1-5.

⁴⁴⁶ Cfr. PETER HOLMAN, *Theatre Music*, cit., p. 200

qualunque relazione profonda; le due streghe immagini da incubo di Belinda e della Seconda Donna.⁴⁴⁷

Tutta l'opera si potrebbe allora forse interpretare alla luce del solo personaggio di Didone o almeno alla luce dei contrasti che generano la forma globale di questa creazione e che hanno la loro radice nella regina: pure Enea, che con il suo ruolo definisce Didone per contrapposizione, sia dal punto di vista drammaturgico, poiché rappresenta il dovere e l'obbedienza, sia dal punto di vista musicale. Ellen Harris, come abbiamo detto, osserva che Purcell associa la tonalità a una situazione drammatica o a un'emozione; afferma inoltre che questo uso della tonalità «offre una chiara indicazione di come il ruolo di Enea debba essere interpretato»;⁴⁴⁸ la sua musica «è incentrata su La min. e Mi min., mentre quella di Didone su Do min. e Sol min. La musica di Didone è sempre „in tono’ con la scena; quella di Enea no».⁴⁴⁹ L'ingresso di Enea provoca infatti sempre un'interruzione nella tonalità d'impianto della scena e il suo movimento si contrappone inoltre come qualità a quello di Didone: è quasi sempre come ‘manovrato’ dall'esterno ed evidentemente non si oppone a questo controllo - ha un solo doppio. Creando una relazione fra il piano micro e quello macro formale, si potrebbero allora interpretare tutti i personaggi dell'opera come ‘fili’ di un unico corpo, oppure, nella versione ‘sociale’, leggere l'opera soltanto come espressione di contrasti senza voler cercare una precisa connotazione e unità formale.

Le varie sezioni inserite da Waltz/Cremonesi producono una forte alterazione della struttura dell'opera purcelliana, sia per quanto riguarda le simmetrie riscontrate ad esempio da Ellen Harris, sia per quanto riguarda il rallentamento nella sequenza e la dispersione temporale dei fatti narrati. Gli episodi nuovi sono per lo più di carattere teatrale e si svolgono senza accompagnamento musicale; quelli ‘ricostruiti’ sono invece danzati. Nicholas Cook⁴⁵⁰ osserva che, nella rilettura operata da Godard dell'*Armide* di Lully, la perdita di una struttura definita va a vantaggio di una interpretazione «psicologica e simbolica piuttosto che drammatica»;⁴⁵¹ mi sembra che anche nel caso di questa *Dido & Aeneas* la dilatazione esiga una nuova lettura. Vorrei soffermarmi ancora su alcune sezioni.

Il conflitto di Didone fra fedeltà e desiderio, che, per estensione, è un conflitto sociale fra l'interesse del singolo e quello della società in cui vive, è espresso chiaramente e in modo caleidoscopico nelle arie o nelle sezioni corali previste dalla partitura attraverso il dialogo fra testo, canto, musica e corpo dei danzatori. Nelle sezioni aggiunte o reintegrate, senza la costrizione di un testo

⁴⁴⁷ ROGER SAVAGE, *Producing Dido and Aeneas*, cit., p. 452.

⁴⁴⁸ ELLEN T. HARRIS, *Music and Dramatic Structure*, in *Henry Purcell's Dido and Aeneas*, p. 70.

⁴⁴⁹ *Ibid.* p. 74.

⁴⁵⁰ NICHOLAS COOK, *Reading Film and Rereading Opera: From Armide to 'Aria'*, in *Analysing Musical Multimedia*. Oxford, Oxford università Press 1998, pp. 215-260.

⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 243.

e di una musica già fortemente connotati, il rapporto con il movimento si esprime invece in modo molto più libero. La sezione 24a (*Guitar Ground a Dance*), dopo l'aria di Belinda e il coro *Thanks to These Lonesome Vales*, è caratterizzata come già detto da un basso per chitarra piuttosto veloce



Figura 40: Guitar Ground a Dance, n. 24a.

(cfr. fig. 40), che ‘scorre’ perciò apparentemente senza soluzione di continuità nel successivo basso in quartine di ottavi dell'aria della seconda Donna *Oft She Visits*. Su questo basso sei coppie eseguono una coreografia probabilmente semi-improvvisata a terra, secondo il principio della tecnica impiegata da Waltz, derivata dalla *contact improvisation*, ognuna nel proprio cerchio di luce. I corpi scivolano, rotolano, si capovolgono, si abbracciano avvolgendosi l'un l'altro, con un movimento molto lento, quasi faticoso, che produce forme che cambiano continuamente rispondendo alle sollecitazioni sia del terreno sia del peso del corpo del partner - con i quali appunto avviene il contatto - in aperto contrasto con la musica, veloce, che si ripete invece presentando per 16 volte lo stesso inciso melodico al basso, pur con variazioni ornamentali. Sulle ultime tre ripetizioni due coppie: una formata da Enea e da una Didone e un'altra di cui fa parte il doppio della seconda donna, si staccano e iniziano a correre intorno al palco preparando l'ingresso della cantante e la dinamicità della coreografia dell'aria successiva, durante la quale le restanti coppie escono camminando ‘a quattro zampe’ (cfr. filmato n. 9). Alla fine dell'aria la partitura prevede una ripetizione solo strumentale, un ritornello indicato come *A Dance to Entertain Aeneas by Dido's Vemon*; a questa Cremonesi aggiunge invece il n. 25A, con lo stesso titolo. Sulla musica, ripetitiva, con ritmo anapestico, si svolge un ‘gioco’, una specie di giostra, di girotondo per gruppi di tre coristi e tre danzatori, che occupano e attraversano la scena avvicinandosi e allontanandosi, scambiandosi e creando aggregati corporei continuamente mutevoli in dialogo con lo spazio. Dopo che il Sorceress danzante nel n. 28 – il declamato fra Enea e lo Spirito – ha ‘manovrato’ Enea e il suo doppio, guidandone i movimenti, mentre lo spirito mascherato da Mercurio ne determinava cantando le sorti, abbiamo due ricostruzioni, i numeri 28a e 28b: il coro delle streghe, in un gruppo compatto sul fondo del palco a sinistra, avanza cantando *They shall all dance to please us* e sembra così far muovere il ‘burattino’ Enea, rimasto solo sulla destra del palco, che ha appena dichiarato che obbedirà agli dei. Ancora una volta è il testo a determinare il movimento; fra i due si instaura una sorta di dialogo. Enea ha movimenti molto limitati: in appoggio sulla gamba destra, la sinistra si muove e un'attitudine avanti si porta dietro su *plié*, accompagnata da un movimento circolare delle

braccia. La posizione viene mantenuta fino quasi alla fine del coro, che esce dalle quinte di sinistra, in ginocchio. L'*attitude* si sviluppa in avanti; il piede scivola sul pavimento *en dehors* verso sinistra e guida un movimento *en tournant* del corpo. La coreografia, che in qualche modo ricorda, anche nel movimento delle braccia, quello della prima apparizione di Enea alla fine del Prologo dell'opera, viene ripetuta attraversando il palcoscenico in modo apparentemente sempre più incerto e impreciso fino a uscire dalla quinta di sinistra, mentre si dispone in scena un gruppo che poi saluta evidentemente chi sta partendo (cfr. filmato n. 10). La musica, *The Grove's Dance*, contrappone invece a questo movimento un ritmo puntato piuttosto solenne, è più un'ouverture che una danza di fine atto, ma forse chiude così il cerchio della presenza di Enea.

Il preludio al terzo atto è dapprima introdotto come assolo da un violinista in scena e variato per improvvisazione. Un danzatore propone contemporaneamente una sequenza; quando al violino si aggiunge la viola in imitazione, anche la sequenza viene ripetuta per imitazione dai danzatori divisi in gruppi, rispecchiando la struttura musicale.

Sulla danza dei marinai n. 30, alle evoluzioni dei marinai/streghe nuovamente imbragati e appesi a funi elastiche si contrappone una coreografia, una specie di danza di corte in cerchio; una sorta di dialogo sembra instaurarsi invece fra il coro *Destruction's Our Delight* e i due marinai/streghe, il cui movimento sulle imbragature sembra attivato dagli impulsi del canto. *The Witches' Dance* prepara l'addio dei due amanti con la formazione prima di due file quindi di due gruppi contrapposti che sorreggono e muovono l'uno un doppio di Didone, l'altro quello di Enea (cfr. fig. 41) impedendo il loro riavvicinamento e quindi di fatto esplicitando la loro separazione sul declamato n. 35, durante il quale Dido rifiuta – '*away, away!*' – il troppo tardivo ripensamento dell'amante prima dell'aria finale in cui, come già detto, si instaura un rapporto fra canto, musica, danza e la materialità dei capelli di Didone (cfr. filmato n. 11).



Figura 41: Dido & Aeneas, l'addio

Interessante è anche la contrapposizione dei gruppi nel coro *Haste, Haste to Town* del n. 27 e nella sua ripetizione strumentale, non prevista in partitura. Il coro cantante è disposto sul palco in un gruppo compatto a sinistra; più avanti verso il proscenio, a destra, gli si contrappone il gruppo corale dei danzatori, che cambia forma, si disgrega e si ricompone (affrettandosi verso la città?) con un movimento apparentemente guidato da impulsi provenienti dalle entrate dei cantanti e degli strumenti.

5.5. Riflessioni conclusive

Vediamo a questo punto come sia possibile definire questa struttura così complessa e così ricca. A mio parere è possibile confermare l'ipotesi del *masque* precedentemente avanzata, proprio perché viene dato molto spazio sia al prologo sia al banchetto che di questo genere sono nodi importanti. *La Triumphant Dance*, n. 13, che ha luogo durante il banchetto, si potrebbe inoltre identificare con il *Revel*, la danza che aveva luogo fra i *Masquers* e il pubblico, ovvero i partecipanti al banchetto facenti parte della corte. Qui infatti dopo che il coro ha cantato: *Go Revel, ye Cupids* tutta la corte inizia a danzare a coppie. In questo caso il *masque* non è più un rituale di celebrazione di un 're', ottenuta indossando convenzionali maschere divine, ma un *masque* 'al contrario', che si occupa non di eventi straordinari, ma della quotidianità, narrando i conflitti di un rappresentante qualunque della società il cui Corpo – in quanto psiche estesa – non è più mascherato o trasformato in un simbolo, ma mostrato per quello che è, nella sua vulnerabilità e nella sua molteplicità di aspetti, soggetto a passioni e forze contrastanti che dall'interno o dall'esterno lo manovrano con i propri 'fili'. Con questi fili – sia astratti: testuali, musicali, di canto o strumentali sia più concreti, come i capelli o il terreno o altri corpi – i danzatori instaurano un contatto, attraverso il quale si produce il movimento. Non c'è più bisogno di un ruolo definito per questo essere umano le cui maschere – le convenzioni rappresentative e sociali – devono essere tolte perché lo intrappolano a mostrare una falsa realtà: nel banchetto, la cui importanza è centrale anche qui, come nel *masque* di corte, la convenzione è trasformata in *gag* e messa in ridicolo. Come nel *masque* inoltre, la struttura di questo *Dido & Aeneas* è completamente determinata dalla danza, che attraverso molteplici dialoghi definisce le zone di densità e di rarefazione strutturale e rappresentativa come zone di densità e rarefazione corporea. Non si tratta però una semplice coreografia, poiché si avvale della struttura di base dell'opera, rielaborandola. La vicenda di Didone ed Enea è solo il pretesto, in quanto fornisce le coordinate per una traduzione corporea, per un dialogo del corpo, e quindi del movimento, con i conflitti, i doveri, le responsabilità e i desideri di ognuno, materializzati nelle varie componenti dello spettacolo. Qual è il peso del desiderio? Qual è il peso di un ad-

dio? Quali forze scatenano l'amore o il dolore? Come reagire o contrastare o lasciarsi vincere da esso? La storia di Dido diventa una storia comune, poiché chiunque deve sottostare a convenzioni e costrizioni che lo obbligano, lo inducono a un determinato comportamento. La visualizzazione è operata con una traduzione in movimento per mezzo del quale il corpo risponde con il suo peso a quello degli stimoli che gli vengono forniti. In questa attualizzazione di Waltz mi sembra inoltre di poter riscontrare un importante riferimento alla funzione della tragedia greca, con cui potremmo mettere in relazione la vicenda di Didone ed Enea: sebbene facessero riferimento a dei ed eroi dei tempi antichi, anche allora gli spettacoli trattavano metaforicamente questioni reali, di attualità.

6. *Jagden und Formen (Zustand 2008)*: una coreografia di Sasha Waltz per la musica di Wolfgang Rihm

Jagden und Formen Zustand 2008 nasce da un progetto coreografico-musicale della compagnia berlinese Sasha Waltz & Guests e dell'Ensemble Modern; lo spettacolo ha avuto la prima rappresentazione a Francoforte nel maggio 2008 e prende il suo nome dall'omonima partitura di Wolfgang Rihm.

6.1 Wolfgang Rihm, *Jagden und Formen für Orchester (1995/2001, Zustand 2008)*. Analisi della partitura.

Jagden und Formen è un'opera che deriva da un lungo processo compositivo. Potremmo definire la sua forma dinamica,⁴⁵² poiché nel tempo, col tempo, ha subito una trasformazione ed è stata ottenuta, attraverso un processo di crescita generativa a più stadi iniziato nel 1995, per «ramificazione, intreccio, incrocio»⁴⁵³ di 'tracciati' precedenti, ma anche per sovrapposizione, o meglio per 'applicazione' di nuovi strati su quelli preesistenti.⁴⁵⁴ Una prima pubblicazione per l'Universal Edition di *Jagden und Formen für Orchester (1995/2001)*, è incisa dall'Ensemble Modern nel 2002 sotto la direzione di Dominique My. «Die Jagd geht nach Form, die Jagd ist die Form» (la caccia insegue la forma, la caccia è la forma):⁴⁵⁵ così afferma Rihm in un'intervista con Josef Häusler, nel libretto allegato al CD.⁴⁵⁶ Su espressa richiesta della coreografa,⁴⁵⁷ che sentiva

⁴⁵² Wolfgang Rihm im Gespräch mit Josef Häusler, in WOLFGANG RIHM, *Jagden und Formen* (2002), Deutsche Grammophon 471558-2, libretto allegato al CD, p. 22.

⁴⁵³ JOSEF HÄUSLER, *Wolfgang Rihm: »Jagden und Formen« (1995/2001)* in *ibid.*, p. 18, «Verzweigung, Verflechtung, Überkreuzung».

⁴⁵⁴ Cfr. *ibid.* p. 18.

⁴⁵⁵ *Ibidem*, p. 24.

⁴⁵⁶ Cfr. *ibidem*.

⁴⁵⁷ Cfr. KLAUS KEIL/SASHA WALTZ, *Ich brauche die stillen Momente*, Kölnische Rundschau 30. 03. 2010, cfr. anche KLAUS WITZELING, *Gipfeltreffen von Tanz und Neuer Musik*, Hamburger Abendblatt, 25.11. 2009.

l'esigenza di creare più spazio in questa musica così 'densa', 'frenandone' l'impeto,⁴⁵⁸ Rihm compone sette sezioni solistiche, che vengono innestate nella partitura del 2001, producendo lo Zustand attuale. Il 'comporre vegetativo'⁴⁵⁹ di Rihm consiste in un processo che parte da un materiale di base, un oggetto sonoro che viene trasformato, decostruito, combinato, ampliato. Rihm definisce la propria modalità compositiva non 'esclusiva' come quella dell'avanguardia del dopoguerra, ma 'inclusiva', che lega e riunisce ciò che è eterogeneo, che accoglie ed elabora influssi esterni; è un processo «che si avvicina di più all'integrazione che all'addizione. Il risultato è una specie di *humus* pieno di futuro creativo».⁴⁶⁰ Nel processo compositivo specifico, l'opera viene prodotta da pezzi preesistenti, pre-testi che diventano quindi di fondamento per la nuova composizione. Essi vengono sottoposti a procedimenti di 'ricopiatura' [*Neukopierung*], ma anche 'confrontati' con materiali contrastanti,⁴⁶¹ che possono provenire dai pre-testi stessi, e con materiali di nuova composizione. I pre-testi in questione sono *Gejagte Form* (1995-96), *Verborgene Formen* (1995-96/1997) e *Gedrängte Form* (1995-96/1997/1998). *Gedrängte Form* a sua volta è in parte basata su *Verborgene Formen*, che deriva invece da due precedenti composizioni di Wolfgang Rihm: *Pol*, nella seconda versione per 13 strumenti del 1995-1996 e *Nucleus* (1996), sempre per 13 strumenti. Un'opera è infatti per Rihm come un organismo vivente, come un albero che cresce, come il membro di un corpo dalle estremità aperte [*Offene Ende*]. Quello che il compositore mette in atto non è però un processo proliferativo 'orizzontale' in senso bouleziano, che segue i suoi fili finché essi non si siano sviluppati, ma è piuttosto dialettico, anzi 'pluralettico',⁴⁶² perché non ci sono soltanto due, ma molteplici contrasti. Una composizione è come «un campo di forze di poli»⁴⁶³ in cui ci sono linee nascoste che i fruitori devono trovare; non bisogna infatti limitarsi ad un ascolto superficiale, identificando semplicemente soltanto determinati aggregati sonori, ma cercare di percepire il flusso delle cose.⁴⁶⁴ Gli oggetti sonori impiegati possiedono infatti già in sé un'energia di movimento, una potenzialità di decorso, che il compositore lascia sviluppare.⁴⁶⁵

Anche secondo Gerhard E. Winkler, Rihm affronta un materiale che egli lavora come fosse argilla, che possiede in sé conflitti interni e forze da cui si possono liberare potenzialità nascoste e lascia che questo potenziale si sviluppi. Il processo creativo è un procedimento di auto-

⁴⁵⁸ Cfr. SYLVIA STAUDE, *Sasha Waltz choreografiert zu Rihms 'Jagden und Formen'*, fr-online.de, 09.05.2008.

⁴⁵⁹ Cfr. ULRICH MOSCH, voce Rihm, MGG, p. 119.

⁴⁶⁰ WOLFGANG RIHM, *Der geschockte Komponist*, trad. it. *Il compositore scioccato*, in Helmut Lachenmann, *Wolfgang Rihm. Conversazioni e scritti*, a cura di Enzo Restagno. San Giuliano Milanese, Ricordi 2010, pp. 200-213: 208. Ringrazio inoltre Wolfgang Rihm per avere cortesemente risposto alle mie domande in occasione della presentazione del libro il 15.09.2010 al Circolo dei Lettori di Milano.

⁴⁶¹ Cfr. WOLFGANG RIHM, *Kunst entsteht aus Zweifel*, in ID. *Ausgesprochen: Schriften und Gespräche*, hrsg. v. U. Mosch. Winterthur, Amadeus Verlag 1997, vol. II, pp. 232-248.

⁴⁶² Cfr. *ibid.* p. 234.

⁴⁶³ *Ibidem*, p. 234.

⁴⁶⁴ Cfr. *ibid.* p. 234.

⁴⁶⁵ Cfr. W. RIHM, *Il compositore scioccato*, cit.; cfr. anche U. MOSCH, voce Rihm, cit.

poiesi e la concezione fluida dell'opera le conferisce una condizione di 'apertura' permanente. Secondo l'autore il processo di crescita che in questo caso ha luogo è verticale: da 'noccioli' di un'opera precedente vengono prodotti sviluppi, crescite [*Wucherung*], con diversi ordini di grandezza, ma anche aggiunte prima, dopo o in mezzo alle sezioni già composte (cfr. fig. 42):⁴⁶⁶

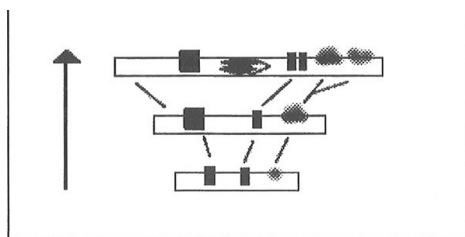


Figura 42: schema del processo di crescita secondo Winkler⁴⁶⁷

Secondo Rihm stesso, più che di deposito o di stratificazione attorno a un nucleo, sarebbe più corretto parlare di un «incontro di sfere»,⁴⁶⁸ di un processo verticale di *Übermalung*, ma anche di una proliferazione orizzontale, che egli attua sia «per invenzione di unità melodiche»,⁴⁶⁹ sia impiegando materiale già esistente, dal quale ottiene cose nuove.⁴⁷⁰ Secondo Ulrich Mosch il procedimento compositivo impiegato non è una variazione in sviluppo [*entwickelnde Variation*], ma si potrebbe piuttosto identificare con un *Fortspinnungstypus*.

Rihm afferma di essere stato «enormemente stimolato»⁴⁷¹ dalle lezioni di Eggebrecht su Mahler e di aver quindi intrattenuto con il musicologo una corrispondenza sul «concetto di vocabolo»⁴⁷² da lui proposto. Eggebrecht non fa riferimento a un linguaggio musicale e quindi per vocabolo musicale mahleriano non intende qualcosa di codificato, «un patrimonio lessicale specifico»⁴⁷³ come ad esempio delle figure retoriche, ma piuttosto un costrutto, all'interno della musica composta, che si riallaccia «a materiali già formati, antecedenti la composizione».⁴⁷⁴ Melodie, motivi o temi possiedono una forma caratteristica e una tipicità sintattica e semantica e come tali sono paragonabili a parole; essi sono «a disposizione del compositore quali serbatoi per la formazione di vo-

⁴⁶⁶ Cfr. GERHARD E. WINKLER, *Das «fluide» Werk und die Krise der Partitur*, in *Ausdruck, Zugriff, Differenzen. Der Komponist Wolfgang Rihm. Symposium, 14. und 15. September 2002*. Mainz, Schott 2003, pp. 135-145.

⁴⁶⁷ *Ibidem*, p. 139.

⁴⁶⁸ *Wolfgang Rihm im Gespräch mit Josef Häusler*, cit., p. 22.

⁴⁶⁹ *Ibidem*, p. 22.

⁴⁷⁰ Cfr. WOLFGANG RIHM, *Kunst entsteht aus Zweifel. Gespräch mit Bas van Putten (1995)*, in *Ausgesprochen*, vol. I, cit., p. 232; cfr. anche *Wolfgang Rihm im Gespräch mit Josef Häusler*, libretto allegato al CD.

⁴⁷¹ WOLFGANG RIHM, *Ein Zeitgenosse späterer »Zukünfte«*. Über *Gustav Mahler. Antworten auf Fragen von Thomas Schäfer*, in *ID Ausgesprochen*, cit., vol. I, pp. 237-242: 241.

⁴⁷² *Ibidem*.

⁴⁷³ HANS HEINRICH EGGBRECHT, *Vocaboli*, in *ID Die Musik Gustav Mahlers*, trad. it. *La musica di Gustav Mahler*, a cura di L. Dallapiccola. Firenze, La Nuova Italia, 1994, pp. 57-69: 61; cfr. anche TH. W. ADORNO, *Mahler, una fisiognomica musicale*, a cura di E. Napolitano. Torino, Einaudi 2005⁴; TH. W. ADORNO, *Mahler. Discorso commemorativo di Vienna*, in *ID Immagini dialettiche. Scritti musicali 1955-65*, a cura di G. Borio. Torino, Einaudi 2004 e TH. W. ADORNO, *Fragment über Musik und Sprache* in *ID Musikalische Schriften I-III*. Frankfurt a. M., Suhrkamp 2003.

⁴⁷⁴ HANS HEINRICH EGGBRECHT, *Vocaboli*, p. 57.

caboli». ⁴⁷⁵ Questi costrutti possono essere poi sottoposti a variazioni o ad altri procedimenti timbrici o dinamici o di fraseggio; si possono isolare dal contesto attraverso l'analisi e permeano la totalità dell'opera «seppure in continue varianti». ⁴⁷⁶ Secondo Eggebrecht, si può parlare di vocabolo non solo per quanto riguarda le componenti principali di un brano musicale, ma anche per tutte le dimensioni e le tecniche compositive, come pure per le indicazioni agogiche, fino ad arrivare alla creazione della forma, ai tipi di forma: si può infrangere, come fa Mahler, «l'aspettativa di una forma artificialmente levigata in cui tutto torna», ⁴⁷⁷ producendo una configurazione che apparentemente ne è priva. ⁴⁷⁸ I vocaboli rimangono quel che sono e vengono adattati «come materia fuori del tempo». ⁴⁷⁹ Nei suoi schizzi Rihm dissemina sciarade e giochi di parole nei quali un vocabolo è ottenuto dal precedente per scambio o per aggiunta di una lettera o di una sillaba (cfr. fig. 43):

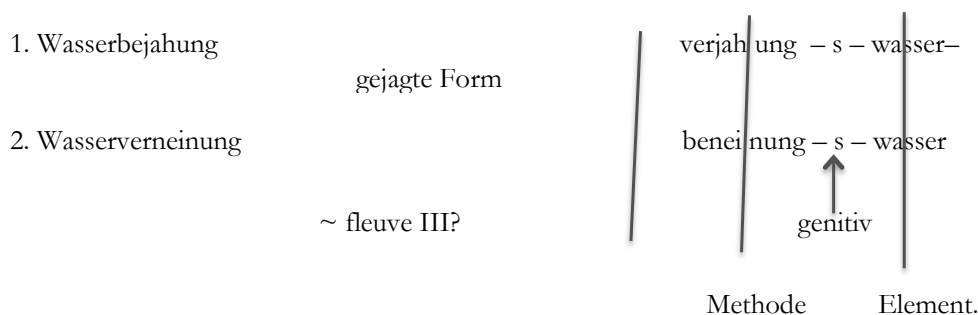


Figura 43: Wolfgang Rihm, giochi di parole ⁴⁸⁰

Come nei giochi enigmistici, una parola è ottenuta dalla precedente per aggiunta di una lettera o di una sillaba. Giocando con i frammenti delle parole, ricostruendole, producendo nuovi significati si creano processi per associazione di idee. In questo caso, Rihm inventa o raccoglie e combina vocaboli per una 'caccia' [*Jagd*], all'inseguimento di una forma che, mentre si ricerca, cambia la sua statica ⁴⁸¹ (per fare un riferimento visivo, pittorico, si può pensare ad esempio ai quadrati di Malewitsch ⁴⁸²); essa è ottenuta per frammentazione, ricostruzione e collegamento di materiale

⁴⁷⁵ *Ibidem*, p. 58.

⁴⁷⁶ *Ibidem*, p. 59.

⁴⁷⁷ *Ibidem*, p. 61.

⁴⁷⁸ Cfr. *ibidem*.

⁴⁷⁹ *Ibidem*, p. 63.

⁴⁸⁰ Cfr. WOLFGANG RIHM, *Skizzenbuch 1995-98*, Mappe 18. Basel, Paul Sacher Stiftung. Bejahung (affermazione) Verjahung (consenso) Verneinung (negazione) Beneinung (denominazione). Ringrazio la direzione della Fondazione per avermi consentito l'accesso a queste fonti.

⁴⁸¹ JOSEF HÄUSLER, libretto allegato al CD *Jagden und Formen* Ensemble Modern, Dominique My, Hamburg, Deutsche Grammophon GmbH 2002, p. 22.

⁴⁸² Nel suprematismo, termine coniato da Malewitsch, tutto lo spazio, tutto l'universo nel suo evolversi, si inabissa e riemerge, si scompone e si ricompone in un incessante divenire. L'arte deve essere 'liberata da fini pratici e di rappre-

musicale. L'immagine che il compositore suggerisce è quella di un processo fluido, generativo, in cui un pezzo ne provoca un altro o scompare in un altro.⁴⁸³ Il nuovo nasce da materiale preesistente; come in un fiume, si produce una corrente attraverso l'invenzione di eventi singoli, che stanno slegati gli uni accanto agli altri e fra i quali, nello spazio intermedio, ne sorge un altro: fra due corpi se ne inserisce un terzo. La forma è infatti dinamica, costituita da particelle di energia sonora che nascono o si arrestano o vengono trasformate⁴⁸⁴ attraverso un processo che avviene nel tempo, col tempo. La musica segue la sua traccia, come un fiume il suo alveo, e in essa non c'è nulla che venga riproposto, meramente ricopiato, bensì riletto: è una specie di flusso che porta con sé dei frammenti sonori «scolpiti, strappati, modellati»⁴⁸⁵ provenienti da composizioni precedenti. Infine, «es gibt den Augenblick, wo die Jagd nach (einer) Form in (deren) Form umschlägt»⁴⁸⁶ (c'è il momento in cui la caccia a (una) forma si trasforma nella (sua) forma).

La forma, ossia la rappresentazione del pensiero musicale, è il punto di arrivo di un processo divenuto centrale per la teoria musicale nel momento in cui, tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo, si consolidò il concetto di 'opera', intesa come composizione dotata di unità estetica. Per lo sviluppo della dottrina della forma (*Formenlehre*) la forma-sonata è un elemento centrale, che connette la teoria dell'articolazione armonica di Heinrich Christoph Koch con l'approccio tematico di Adolf Bernhard Marx e conduce alle analisi funzionali di Arnold Schönberg ed Erwin Ratz, passando per la tassonomia funzionale di Hugo Riemann.⁴⁸⁷ Nella teoria organicistica adottata da Schönberg e dai suoi allievi, il materiale si sviluppa come un organismo, seguendo leggi proprie, già contenute all'interno del materiale stesso. Secondo Adorno, nella forma beethoveniana, dialettica, basata su contrasti, su antitesi, era già insita l'idea di processo: la sua unità è hegelianamente legata alla 'mediazione' incessante fra i singoli momenti e al riconoscimento dell'identità di quei contrasti attraverso i quali essa è realizzata.⁴⁸⁸ La caratteristica del divenire è ciò che è pro-

sentazione, abbandonando ogni relazione con la realtà. 'La rappresentazione geometrica di forme assolute combinate fra loro, è l'unica possibile [cfr. *Il suprematismo*, Galleria d'arte Spigoli di luce www.artgalleryinrome.eu/suprematismo.html]. La riproduzione delle forze della statica o dell'apparente quiete dinamica sono alla base del suprematismo. Nelle tele suprematiste vediamo «corpi in movimento, ma è da scoprire quale sia il loro movimento e di che tipo sono essi stessi. Il nero e il bianco fungono da energie rivelanti la forma». [*L'avanguardia artistica in Russia*, a cura di M. Böhming. Bari, De Donato 1979 www.artgalleryinrome.eu/suprematismo.html]

⁴⁸³ Cfr. Wolfgang Rihm *im Gespräch mit Josef Häusler*, cit.

⁴⁸⁴ Cfr. WOLFGANG RIHM, *Mitteilungen zu: 'Vers uns symphonie fleuve I für Orchester (1994-1995)'*, in *Ausgesprochen*, cit., pp. 402-403.

⁴⁸⁵ *Ibidem*, p. 403.

⁴⁸⁶ WOLFGANG RIHM, *Gejagte Form für Orchester (1995-1996)*, in *Ausgesprochen*, cit. p. 403.

⁴⁸⁷ Cfr. SCOTT BURNHAM, *Form*, in *The Cambridge History of Western Music Theory*, a cura di T. Christensen, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 880-906.

⁴⁸⁸ Cfr. THEODOR W. ADORNO, citato da JANET SCHMALFELDT, *The Idea of Musical Form as Process*, in *In the Process of Becoming. Analytic and Philosophical Perspectives on Form in Early Nineteenth-Century Music*. Oxford, Oxford University Press 2011, pp. 3-21.

priamente hegeliano.⁴⁸⁹ L'indebolimento delle relazioni tonali che garantivano il nesso morfologico obbliga poi a cercare nuovi principi organizzativi. Il concetto di forma organica si dissolve; al suo interno non troviamo più né elaborazione, né gerarchia; il processo diventa una successione di stadi, «'momenti' indipendenti di una 'costellazione'». ⁴⁹⁰ Questa processualità è già riscontrabile nelle composizioni atonali della scuola di Vienna, dove non si riscontrano ripetizioni identiche né un'organizzazione formale sistematica e, con una tendenza opposta, anche nelle opere realizzate con la tecnica del collage.⁴⁹¹ Mentre nell'immediato dopoguerra con il serialismo ritorna in primo piano la concezione di una totalità organica della forma musicale, dove però alla dinamicità di quella ottocentesca si sostituisce una staticità dovuta all'impiego di materiale «preorganizzato che assicuri il controllo su ogni aspetto della composizione», ⁴⁹² dalla metà degli anni Cinquanta la questione formale viene nuovamente messa in discussione e negli anni Sessanta si arriva a concepire una musica informale, «perfettamente libera da ciò che le viene imposto eteronomamente e le è estraneo, [che] si costituisce con oggettiva coerenza nel fenomeno e non in queste leggi di facciata», ⁴⁹³ caratterizzata da un pluralismo di tendenze compositive, in cui il frammento assurge a cifra stilistica. La *Neue Einfachkeit* o 'nuovo soggettivismo', tendenza compositiva cui aderisce Wolfgang Rihm, ritorna al dinamismo formale, pur senza abbandonare il frammento. Non a caso Rihm manifesta interesse per Hölderlin, poeta la cui opera è caratterizzata dalla frammentarietà: ne intona nove composizioni negli *Hölderlin-Fragmente* del 1976-77.

Tornando a *Jagden und Formen*, la composizione, così com'è strutturata, presenta motivi, forme o frammenti ricorrenti. Il termine *Übermalung* – che Rihm prende in prestito dal lessico pittorico, letteralmente una 'sovrappittura' – accoglie in sé diverse tecniche compositive. È «un procedimento estremamente complesso che interseca processi tradizionali compositivi e di pratica musicale basati per lo più sul principio di variazione: la variazione stessa [*Variation selbst*] la rielaborazione [*Eigenbearbeitung*], l'arrangiamento, la parodia musicale, il contrafactum e la composizione ex-novo». ⁴⁹⁴ Barbara Zuber pensa invece che la musica di Rihm ricordi «solo lontanamente certi

⁴⁸⁹ Cfr. *ibidem*.

⁴⁹⁰ PIETRO CAVALLOTTI, *Prospettive del frammentario e del discontinuo nella musica del Novecento*, in *Storia dei concetti musicali*, vol. 2, cit., pp. 213-231: 217.

⁴⁹¹ Cfr. *ibidem*.

⁴⁹² *Ibidem*, p. 224.

⁴⁹³ THEODOR W. ADORNO, *Vers une musique informelle*, in ID *Immagini dialettiche. Scritti musicali 1955-65*, cit., pp. 235-279: 238.

⁴⁹⁴ JOSEF HÄUSLER, libretto allegato al CD *Jagden und Formen* (1995/2001), cit., p. 19.

procedimenti di parodia e di contrafactum della musica antica»,⁴⁹⁵ mentre per Michaela Schlagenwerth *Jagden und Formen* «è un gioco con le forme barocche».⁴⁹⁶

Secondo Ulrich Mosch⁴⁹⁷ si possono distinguere:

- *iscrizione* [*Inskription*]: una rielaborazione di un brano che prevede la scrittura di una linea sopra un «oggetto» musicale»,⁴⁹⁸ nella fattispecie la linea di un gruppo di strumenti; le batt. 189-202 di *Jagden und Formen Zustand 2008* (coincidenti con le battute corrispondenti di *Jagden und Formen Zustand 2001*) sono ottenute per iscrizione di una nuova linea di corno inglese, chitarra, arpa e marimba sopra la linea dei fiati (e dell'arpa) che costituiscono le battute 1-76 di *Gejagte Form 1. Version* (1995/96) (cfr. figg. 44 e 45);



Figura 44: *Gejagte Form 1. Version* (1995/96), battute 1-4; UE 31237 © 1996 Universal Edition, Wien, per gentile concessione.

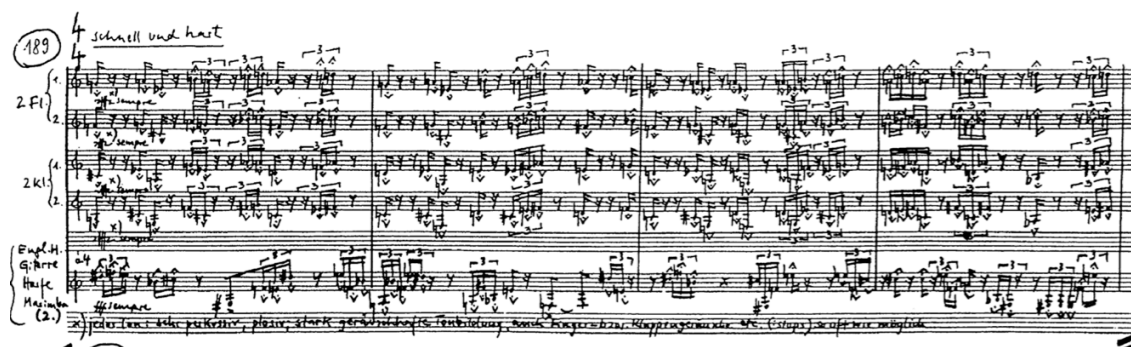


Figura 45: *iscrizione*, Wolfgang Rihm, *Jagden und Formen Zustand 2008*, battute 189-202.
UE 34329 © 2008 Universal Edition, Wien, per gentile concessione.

⁴⁹⁵ BARBARA ZUBER, *Übermalungen, Fortschreibungen, Neufassungen. Zum Verhältnis von Text und Prätext in Wolfgang Rihms Werk des 90er Jahren*, in *Transkription und Fassung in der Musik des 20. Jahrhunderts. Beiträge des Kolloquiums in der Akademie der Wissenschaften und der Literatur*, Mainz, vom 5. Bis 6. März 2004. Stuttgart, Franz Steiner Verlag 2008, p. 46. Ringrazio Julia H. Schröder per il riferimento a questo saggio.

⁴⁹⁶ MICHAELA SCHLAGENWERTH, *In der Klanglava versunken. 'Jagden und Formen' von Wolfgang Rihm und Sasha Waltz im Radialsystem*, «Berliner Zeitung», 27. 11. 2008.

⁴⁹⁷ ULRICH MOSCH, *Das Musiktheater von Wolfgang Rihm*, intervento del 10 aprile, Convegno *Musik und Tanztheater*, Darmstadt, 7-10 aprile 2010. Cfr. Anche MGG, Personenteil, voce Rihm, pp. 112-125.

⁴⁹⁸ ULRICH MOSCH, voce Rihm, MGG, vol. x, p. 121.

- palinsesto, procedimento di riscrittura in cui però la superficie sottostante è ancora visibile (o almeno si può in qualche modo leggere). Il palinsesto è descritto in particolare da Mosch per il ciclo *Séraphin*: il palinsesto si realizza ad esempio nella trasformazione delle parti per due voci di baritono presenti in *Séraphin III* in due parti per corno nel *Séraphin-Concerto*. Alle parti viene tolto il testo, ma rimangono inalterate. Un successivo palinsesto sovrappone all'ensemble, che costituisce il Concerto, un nuovo strato orchestrale nella *Séraphin-Symphonie*.⁴⁹⁹ Un procedimento analogo in *Jagden und Formen* è osservabile confrontando ad es. le batt. 1-76 di *Gejagte Form 1. Version (1995/96)* con

a. batt. 66-79 di *Jagden und Formen Zustand 2008* (coincidenti con le battute corrispondenti di *Jagden und Formen Zustand 2001* e di *Gejagte Form 2. Version 1995-2002*): la parte dei legni è sovrascritta con quella degli archi (cfr. figg. 46-48).

Figura 46: palinsesto, Wolfgang Rihm, *Jagden und Formen Zustand 2008* = *Jagden und Formen Zustand 2001*, batt. 66-69. UE 34329 © 2008 Universal Edition, Wien, per gentile concessione.

b. batt. 962-975 (*Jagden und Formen* Z. 2001 batt. 850-905): ai legni all'unisono si aggiungono gli ottoni e ad essi viene sovrascritta una nuova linea di archi e pianoforte;

⁴⁹⁹ Cfr. ULRICH MOSCH, *Séraphin'-Symphonie*, Wolfgang Rihm Donaueschingen Musiktage 19-21.10 2012, <http://www.swr.de/swr2/festivals/donaueschingen/programme/2011/werke/-/id=8023656/nid=8023656/did=8590420/7>



Figura 47: palinsesto, Wolfgang Rihm, *Jagden und Formen Zustand 2008* batt. 962-965 = *Jagden und Formen Zustand 2001* batt. 850-853. UE 34329 © 2008 Universal Edition, Wien, per gentile concessione.

c. 1132-1145: alla parte dei legni vengono sovrascritte le parti di corno inglese, pianoforte, percussioni e archi.

Figura 48: palinsesto, *Jagden und Formen Zustand 2008* batt. 1132-1135 = *Jagden und Formen Zustand 2001* batt. 1007-1010 = *Gejagte Form 2. Vers.* batt. 243-246 = *Gejagte Form 1. Vers.* batt. 178-181. UE 34329 © 2008 Universal Edition, Wien, per gentile concessione.

La linea dei fiati rimane sempre percepibile all'ascolto.

- *contrafactum* (*Kontrafaktur*), procedimento secondo il quale si aggiunge un *Gegenkörper*, un nuovo 'strato' compositivo contrastante, a uno preesistente, che può provenire dalla stessa o da un'altra composizione e che resta invariato nelle sue proporzioni formali:⁵⁰⁰ si può osservare alle batt. 851-890, (739-778 *Jagden und Formen 2001*) in cui viene mantenuta la sola parte degli archi di batt. 66 -105. Barbara Zuber chiama questo procedimento «eliminazione per Übermalung»,⁵⁰¹ ovvero

⁵⁰⁰ Cfr. U. Mosch, MGG, cit. p. 121.

⁵⁰¹ BARBARA ZUBER, *Übermalungen, Fortschreibungen, Neufassungen*, cit., p. 55.

la composizione di origine – *Gejagte Form 1. Version* – è scomparsa, lasciando solo la sua sovrascrittura (cfr. figg. 49 e 50).

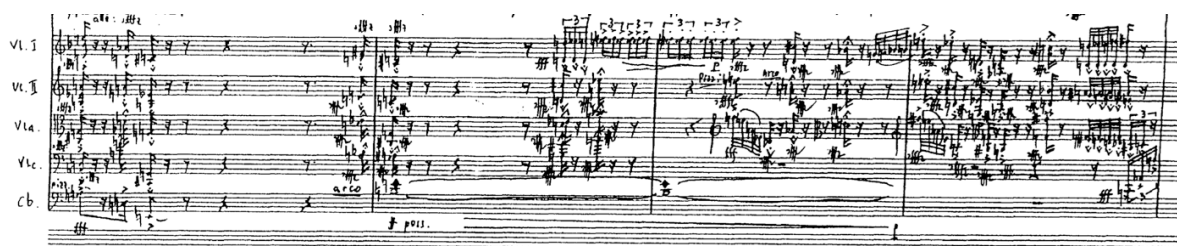


Figura 49: parte degli archi derivante dalle batt. 66-69 di Wolfgang Rihm, *Jagden und Formen Zustand* 2008 (= *Jagden und Formen Zustand* 1995-2001 = *Gejagte Form 2. Vers.*) UE 34329 © 2008 Universal Edition, Wien, per gentile concessione.

Figura 50: *Kontrafaktur*, Wolfgang Rihm, *Jagden und Formen für Orchester (Zustand 2008)*, batt. 851-854 (= *Jagden und Formen* 1995-2001, batt. 739-742). UE 34329 © 2008 Universal Edition, Wien, per gentile concessione.

Dall'analisi della partitura risultano le seguenti suddivisioni, come risulta dalla consultazione degli schizzi⁵⁰² relativi alla genesi dell'opera, conservati presso la Paul Sacher Stiftung di Basilea (cfr. anche lo schema generativo a pp. 145-147):

1. (Batt. 1-65) La prima sezione di *Jagden und Formen* (d'ora in avanti *J.u.F.*) *Zustand 2008* consta di 65 battute, esattamente identiche a quelle corrispondenti di *J.u.F. 2001*. Dove non è specificamente indicato le sezioni corrispondenti di *J.u.F. 2001* e dello *Zustand 2008* sono uguali – v. schema generativo – e alle stesse di *Gejagte Form 2. Version (1995/2002)*: esse sono costituite da un duo, vl I e II, che a batt. 26-33 e 40-42 diventa un trio per aggiunta della linea del contrabbasso; a batt. 43-51(4/4) si trasforma in un quartetto (2 vl, vla, vcl), quindi nuovamente in trio batt. 54-59 per arrivare alla formazione di quintetto a batt. 61-63 e concludersi a quattro per le ultime due battute. A proposito della forma di questa sezione, Mosch fa riferimento a un *Fortspinnungstypus* anziché alla costruzione secondo un procedimento variativo. Il materiale motivico-intervallare del violino I, ritmicamente variato, è lo stesso che viene esposto dai fiati all'unisono nella seconda sezione (cfr. figg. 51 e 52).

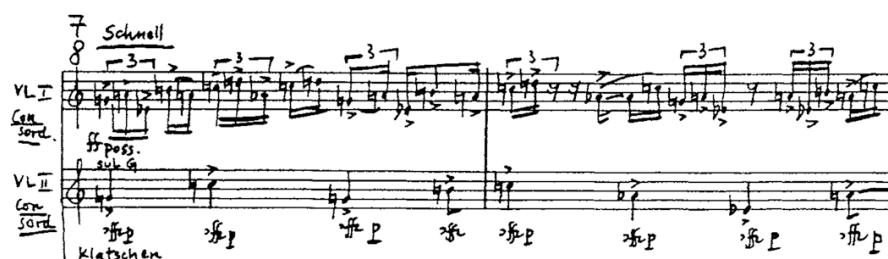


Figura 51: Wolfgang Rihm, *Jagden und Formen für Orchester (Zustand 2008)*, batt. 1-2.
UE 34329 © 2008 Universal Edition, Wien, per gentile concessione.



Figura 52: Wolfgang Rihm, *Jagden und Formen für Orchester (Zustand 2008)*, batt. 66-67 (solo legni)
UE 34329 © 2008 Universal Edition, Wien, per gentile concessione.

Potremmo considerare le battute 1- 2 costituite da un modulo di 4/8 (fig. 53)

⁵⁰² WOLFGANG RIHM, *Skeizzenbuch 1995-1998*, Mappa 18, Paul Sacher Stiftung, Basel.

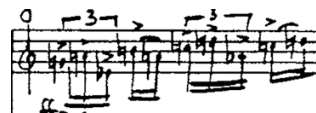


Figura 53.

che viene immediatamente ripetuto, già variato ritmicamente e melodicamente, (figura 54)

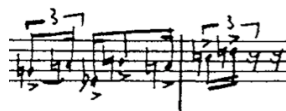


Figura 54.

più un gesto di chiusura, sempre formato con lo stesso materiale (figura 55)



Figura 55: gesto di chiusura.

Esso è ottenuto a sua volta per trasposizione del motivo (a) alla quarta superiore e variazione: l'intervallo Mib-Si si restringe da quinta eccedente a terza maggiore; l'intervallo di seconda del secondo quarto diventa di conseguenza ascendente (b) (cfr. fig. 56):

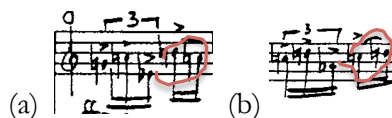


Figura 56: Wolfgang Rihm, *Jagden und Formen für Orchester* (Zustand 2008), batt. 1, motivo (a) e sua variazione (b). UE 34329 © 2008 Universal Edition, Wien, per gentile concessione.

2. (Batt. 66-141) La prima sezione è anteposta a una seconda di 76 battute (66-141), identica a quella presente in *JuF 2001* e a *Gejagte Form 2. Version*. Questa sezione è però già ottenuta da *Gejagte Form 1. Version* (batt. 1-76; 2fl, 2cl, 1 arpa), sovrascritta con la parte degli archi (2vl,vla, vcl, cb). A batt. 80 e segg. il duo dei violini, in una forma già variata rispetto a quella di batt. 1 e segg. (cfr. figg. 57 e 58).

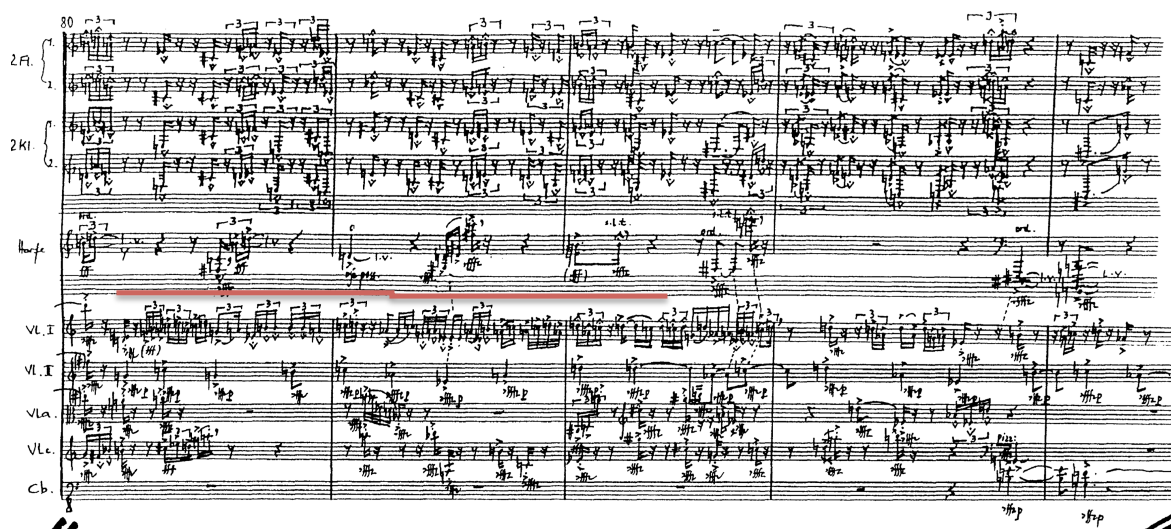


Figura 57: Wolfgang Rihm, *Jagden und Formen für Orchester* (Zustand 2008) = Zustand 2001, batt. 80-84, vl. I e II, UE 34329 © 2008 Universal Edition, Wien, per gentile concessione.

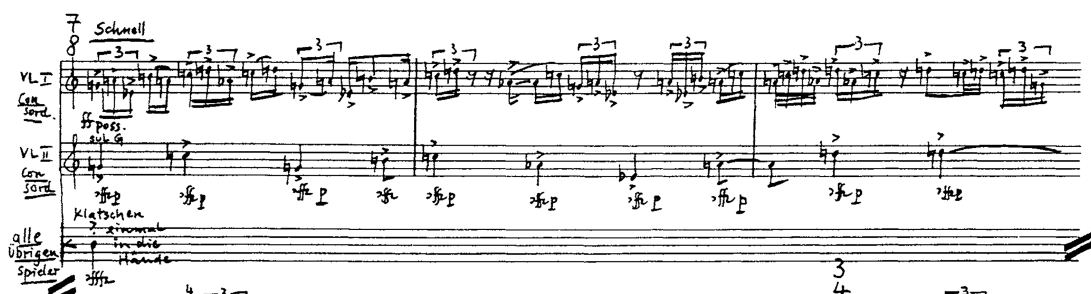


Figura 58: Wolfgang Rihm, *Jagden und Formen für Orchester* (Zustand 2008) = Zustand 2001, batt. 1-3. UE 34329 © 2008 Universal Edition, Wien, per gentile concessione.

3. (Batt. 142-150) La terza sezione (batt 142-150) con l'organico orchestrale al completo, è identica alle battute corrispondenti dello *Zustand 2001*, per il quale erano state nuovamente composte.

4. (Batt. 151-160) Questa sezione (batt. 151-160), identica alla versione 2001, è basata su *Verborgene Formen* per 13 strumentisti (batt.142-150 + 151 variata); *Verborgene Formen* è a sua volta basata su *Nucleus* (per 13 strumentisti) e *Pol* (2. Fassung, per 13 strumentisti).

5. (Batt. 161-188) Questa sezione è basata sulle prime 28 battute di *Gedrängte Form* (batt. 1-28: trio chitarra, marimbaphon, corno inglese + arpa, vla, vcl, cb + fl (batt. 178-181).

a. Le batt. 161-179 sono identiche alle batt. 1-19 di *Gedrängte Form*, a loro volta prodotte per *Übermalung* (palinsesto: batt. 8-9, chitarra e marimba; batt. 25-26, fl, chit e marimba) di *Verborgene Formen*.

b. Le batt. 180-188 corrispondono alle batt. 20-28 di *Gedrängte Form*.

10. (Batt. 257-293) Sezione di 37 battute, di nuova composizione. In questa sezione viene impiegato materiale precedente: i corni a batt. 275-277 e le trombe a batt. 282-284 riespongono la linea iniziale, ritmicamente variata, del I violino della prima sezione, come una specie di fanfara (cfr. figg. 59 e 60).



Figura 59: Wolfgang Rihm, *Jagden und Formen für Orchester* (Zustand 2008), batt. 275-279.
UE 34329 © 2008 Universal Edition, Wien, per gentile concessione.



Figura 60: Wolfgang Rihm, *Jagden und Formen für Orchester* (Zustand 2008), batt. 280-284.
UE 34329 © 2008 Universal Edition, Wien, per gentile concessione.

11. Batt. 294-391 = batt. 257-354 *J.u.F. 2001* = *Gedrängte Form* batt. 47-144 = überm. 39-136 *Verborgene Formen* = 7-104 *Pol.*

12. (Batt. 392-420) Sezione nuova di 30 battute. Anche qui, al *nieder rascher* (batt. 414), il clarinetto e il clarinetto basso espongono all'ottava una linea melodica costruita per variazione dal materiale motivico-intervallare del violino I di battuta 1 e segg. (cfr. fig. 61).

Figura 61: Wolfgang Rihm, *Jagden und Formen für Orchester* (Zustand 2008), batt. 413-416.
UE 34329 © 2008 Universal Edition, Wien, per gentile concessione.

13. Sezione di 17 battute, uguale nelle due versioni: batt. 421-437 *J.u.F. 2008* = batt. 355-371 *J.u.F. 2001*, è *Gedrängte Form*, batt. 145-161.

14. (Batt. 438-451) Sezione nuova di 14 battute.

15. (Batt. 452-537) La sezione, di 86 battute, è uguale per le due versioni 2001-2008; a batt. 467-499 ripropone, variato e sovrascritto, il duo dei violini di battuta 1-32: la linea del violino I è suddivisa fra le trombe, mentre quella del violino II è affidata al trombone (cfr. fig. 62). A batt. 492-494 è riconoscibile la linea del contrabbasso di batt. 26-28, ora affidata al basso tuba.



Figura 62: Wolfgang Rihm, *Jagden und Formen für Orchester* (Zustand 2008), batt. 466-468.
UE 34329 © 2008 Universal Edition, Wien, per gentile concessione.

16. Batt. 538-571 = 458-491 *J.u.F 2001*, basata sulle battute 15-27 e 56-76 di *Gejagte Form*
1. *Versiom*: ai fiati si aggiungono gli archi e vengono sovrascritti (palinsesto?) con corni, trombe, archi e pianoforte.

15. (Batt. 572-580) La sezione, di 9 battute, è uguale alla sezione n. 3 (batt. 142-150).

16. (Batt. 581-620) La sezione è basata su *Gedrängte Form* - e in parte su *Verborgene Formen* (batt. 8-26) - variata per sovrascrittura (palinsesto) di ottoni, percussioni e pianoforte.

17. (Batt. 621-779) Questa sezione è identica a batt. 33-191 *Verborgene Formen*, a sua volta basata su *Pol* (batt. 1-109) e *Nucleus* (batt. 24-63). Le batt. 41-144 di *Gedrängte Form* non sembra possano essere considerate un pre-testo, come è indicato da Zuber nella sua tabella, poiché derivano sicuramente da *Pol* e *Verborgene Formen* per *Übermalung* (cfr. sezioni 9 e 11 dove sono state impiegate), ma per essere impiegate qui come tali dovrebbero subire un processo di rasatura, al fine di eliminare le parti precedentemente sovrascritte (fl, corno inglese, tromba, trombone, pianoforte). A conferma di questo, negli schizzi non vengono menzionate.

18. (Batt. 780-788 = batt. 700-708 *J u F 2001* = batt. 192-200 *Verborgene Formen*).

19. Batt. 789-792 = batt. 709-712 *JuF 2001*, sezione di nuova composizione per la versione 2001.

20. (Batt. 793-811) Sezione nuova, con una breve citazione (batt. 808-809) del duo iniziale, affidata a tromba e clarinetto (cfr. fig. 63).

Figura 63: Wolfgang Rihm, *Jagden und Formen für Orchester* (Zustand 2008), batt. 808-811.
UE 34329 © 2008 Universal Edition, Wien, per gentile concessione.

21. (Batt. 812-837) Sezione nuovamente basata su *Verborgene Formen* batt. 177-191(= *Nucleus* 49-63) + 192-202. Parte di queste stessa sezione (*Verb. Form.* batt. 177-191) era già stata precedentemente proposta, a batt. 765-779.

22. Batt. 838-850 Sezione nuova.

23. Batt. 851-899= batt. 739-787 *JuF* 2001. *Contrafactum*: la sezione è composta utilizzando la sola parte degli archi di batt. 66-105 e 133-141 - già derivante da *Gejagte Form* -, sovrascritta con chitarra, arpa, clarinetto e percussioni. A battuta 865 e segg. perciò viene ripreso il duo dei violini di batt. 80 e segg.

25. Batt. 900-908 = 828-836 = 781-792 (793 nuova sezione) = Riprende invariate le battute 193-201 di *Verborgene Formen*.

26. (Batt. 909-918) La sezione, di 10 battute, era stata composta per la versione del 2001.

27. Batt. 919-952=807-840 *JuF* 2001. La sezione è basata su *Verborgene Formen* (batt. 202-234), che, dopo le prime tre battute, è *Nucleus* (batt. 64-84; 7-15 + buckelgong).

28. Batt. 953-961, uguale alla terza sezione (batt. 142-150).

29. Batt. 962-1017= batt. 850-905 *JuF 2001*: sezione basata su *Gejagte Form* (batt. 1-27; 56-61; 50-55; 28-35, 68-76), modificata per aggiunta degli ottoni a flauti e clarinetti e iscrizione di una nuova linea di pianoforte e archi (2vl, vla, vcl).

30. Batt. 1018-1031: la sezione è di nuova composizione.

31. Batt. 1032-1178: la sezione è basata sulle battute 77-224 di *Gejagte Form I Version*, invariate (solo 2fl alla fine).

32. (Batt. 1179-1188 = 1054-1063 *JuF 2001*: 11 battute di nuova composizione per la versione 2001.

33. (Batt. 1189-1205 = 1064-1080 *JuF 2001*: sono le battute 225-241 di *Gejagte Form I Version*.

34. (Batt. 1206-1211 = 1081-1086 *JuF 2001*: di nuova composizione per la versione 2001.

35. Batt. 1212-1218: Nuova sezione.

36. Batt. 1219-1237=1087-1105 *JuF 2001*: sono le batt. 242-260 (fine) invariate di *Gejagte Form I Version*.

Alcune sezioni impiegano in parte lo stesso materiale intervallare che è utilizzato per la composizione del duo dei violini di sezione 1, che ricompare a batt. 80 e quindi è ripreso dal duo dei corni della sezione 8, delle trombe della sezione 13 e della fine della sezione 20. La parte del violino, come già detto ha lo stesso materiale intervallare, variato ritmicamente, presentato dai legni a batt. 66 e seguenti (cfr. figg. 51 e 52). Tale materiale melodico-intervallare funziona pertanto come nesso strutturale, potrebbe essere una sorta di ritornello: se così fosse si confermerebbe il *Fortspinnungstypus* ipotizzato da Mosch per la sezione iniziale (v. *supra*, p. 137), ma forse sarebbe più corretto definirlo un polo generativo. «*Das kurze Stück könnte der generative Pol eines größeren Stückes sein*», così è scritto nelle note di programma per *Chiffre [I]*, del 1983. Un *polo generativo*, scrive Richard McGregor «può essere un motivo tematico, (come il motivo iniziale del quarto quartetto d'archi) che viene poi collocato in contesti differenti, spesso ritmici, dove, in sostanza, il contenuto intervallare rimane invariato, e costante, mentre il profilo ritmico è sottoposto ad ampia variazione. Può essere definito come *polo* perché è ancorato in un'idea centrale, solitamente pitch-based, attorno alla quale ruota tutta la musica».⁵⁰³ Il motivo iniziale di *Jagden und Formen* è un 'oggetto sonoro' che sembra possedere tutte le caratteristiche del *polo generativo*.

⁵⁰³ RICHARD MCGREGOR, *Interpreting Compositional Process in Wolfgang Rihm's 'Chiffre' Cycle*, «Frankfurter Zeitschrift für Musikwissenschaft» (FZMw), 10 (2007), <http://www.fzmw.de>, pp. 26-70: 29.

La partitura potrebbe essere così schematizzata (lo schema impiega come riferimento strutturale quello di Barbara Zuber, che è relativo però allo *Zustand 2001* della composizione):⁵⁰⁴

Batt. 1-141

Jagden und Formen Zustand 2008=2001	1-65	66-141 Inscrizione (Ü 1)
Gejagte Form I	↕ 1-76	

Gejagte Form II	1-65	66-141 (Ü 1)	142-325
Gejagte Form I		↕ 1-76	77-260

Batt. 142-451

Jagden und Formen Zustand 2008	142-150 = 572-580	151-240	241-256	257- 293 nuova	294-391	392- 420 nuova	421- 437	438- 451 nuova				
		↕	↕	↕								
Jagden und Formen Zustand 2001	142-150 = 492-500	151-160	161-179	180-188	189-228 68Inscriz 66-104	229-240 629-240 2 115-120	241	242-247	248- 253	254-256	257-354	355- 371
		↕	↕	↕			↕	↕	↕	↕	↕	↕
Gedängte Form		↕	1-19	20-28			29-34	35- 40	41-43		47-144	145- 161
			↕45-161					↕überm	↕überm	↕überm	↕überm	
Verborgene For- men		142-151	8-26					27-32	33-35		39-136	
								↕	↕		↕	
Pol II											7-104	
Gejagte Form I					1-40 Ü 2	50-55 Ü 2						

⁵⁰⁴ Cfr. BARBARA ZUBER, *Übermalungen, Fortschreibungen, Neufassungen. Zum Verhältnis von Text und Prätext in Wolfgang Rihms Werke der 90er Jahre*, in *Transkription und Fassung in der Musik des 20. Jahrhunderts. Beiträge des Kolloquiums in der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz, vom 5. bis 6. März 2004*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag 2008, pp. 45-59. Per il riferimento a questo articolo ringrazio Julia H. Schröder.

Batt. 452-571

Jagden und Formen Zustand 2008	452-537	538-550	551-571
		↗	↖
Jagden und Formen Zustand 2001	372-457	458-470 Ü 3	471-491 Ü 3
		↗	↖
Gejagte Form I		15-27	56-76

Batt. 572-811

Jagden und Formen Zustand 2008	572-580 = 142-150		581-620					621-779				780-792	793-811 nuova	
	↗			↖				↗			↖			
Jagden und Formen Zustand 2001	492-500 = 142-150		501-519	520-528	529-534	535-540	541-644	645-649	650-659	660-699	700-708	709-712		
			↗09-712											
Gedrängte Form			1-19	20-28	29-34	35-40	41-144 (??) übermalt							
			↗übermalt											
Verborgene Formen			8-26			27-32	33-136	137-141	142-151	152-191	192-200			
Nucleus										24-63				
Pol II							1-104	105-109						

Batt. 812-850

Jagden und Formen Zustand 2008	813-838	838-850 nuova		
Jagden und Formen Zustand 2001	713-726	728-736 ≈700-708	737-738	
Verborgene Formen	177-191	192-200	201-202	
Nucleus	49-63			

Batt. 851-952

Jagden und Formen Zustand 2008										
	↗									
Jagden und Formen Zustand 2001	739-777 ↗366-104 contractum	778 (3/4) (105)	779-787 ↗7133-141 contractum	788-796 ≈701-709	797-806	807-809	810-830	831-840		
Verborgene Formen				193-201		202-204	205-224	225-234		
Nucleus							64-84	7-16 überm		
Gejagte Form l. Version	Elimin. per contraf.		Elimin. per contraf.							

Batt. 953-1237

Jagden und Formen Zustand 2008	953-961	962-1017			1018-1031 nuova	1032-1178	1179-1188	1189-1205	1206-1211	1212-1218 nuova	1219-1237
						↗	↗	↗	↗		↗
Jagden und Formen Zustand 2001	841-849 ~ 142-150	850-876	877-888	889-896	897-905	906-1053	1054-1063	1064-1080	1081-1086		1087-1105
		↗inscrizione ↗				↗		↗			↗
Gejagte Form l		1-27	56-61; 50-55	28-35	68-76	77-224		225-241			242-260

6.2. Sasha Waltz, *Jagden und Formen*. La struttura della coreografia

Il flusso della vita, dice Grotowski, «dovrebbe essere articolato in forme». «Il danzatore sa legare l'impulso del corpo alla sonorità».⁵⁰⁵ La coreografia non deve replicare le strutture musicali, altrimenti risulterebbe ridondante; pur essendo indipendente deve però essere correlata alla musica. In *Jagden und Formen* il movimento segue un proprio ritmo e un proprio tempo, diverso da quello musicale, e scorre parallelamente alla musica: in generale, in corrispondenza o meno con questa, la coreografia alterna momenti statici a sezioni dinamiche. A volte un contrasto è realizzato per contrapposizione della massa orchestrale a quella di un danzatore o uno strumentista che rimangono soli e fermi in scena; su alcune sezioni musicali ricorrenti c'è un ritorno della stessa qualità o della medesima idea di movimento, in altre un danzatore o una danzatrice o il gruppo sembrano muoversi visualizzando la linea di uno strumento. Musica e coreografia sembrano condividere un principio formale: sono costruite per frammentazione e rielaborazione di materiale preesistente, che viene poi collegato per giustapposizione o attraverso sezioni di 'nuova' creazione. Il susseguirsi delle sezioni danzate (o dei quadri?) è spesso però determinato attraverso un riferimento strumentale, ad esempio un'entrata particolarmente incisiva o la ripresa del duo iniziale dei violini, al quale non corrisponde però un analogo ritorno del movimento coreografico. La separazione fra alcune sezioni formali musicali è evidenziata dalla creazione coreografica di linee e forme geometriche che sembrano suddividere in quadri una scena più ampia: vedi ad esempio le sezioni che iniziano con le batt. 66-111 e batt. 142-151.

Non analizzerò tutto lo spettacolo nel dettaglio, ma soltanto alcuni punti che ritengo di particolare interesse per il rapporto musica-coreografia. Il lavoro di ricerca coreografica di Sasha Waltz ha spesso origine da sperimentazioni improvvisative: nel 2006, in 'dialogo' con i musicisti dell'*Akademie für Alte Musik Berlin*, del *Vocalconsort Berlin* e di *musikFabrik*, secondo le abituali modalità, i danzatori contrappongono alla musica 'forme' in movimento. Questa improvvisazione porterà alla produzione di *Dialoge 06 Radiale Systeme*: nonostante fosse stato pensato specificamente per *Medea*, possiamo considerarlo in qualche modo anche come un progetto preparatorio per *Jagden und Formen*, dal momento che diverse sezioni create per questa installazione praticabile sono utilizzate in *Jagden und Formen* associate alla musica di Rihm. Due esempi valgano per tutti: l'inizio della coreografia di *Jagden und Formen* e il passo a due, a proposito dei quali vorrei proporre un confronto fra le due produzioni.

1. Dal passo a quattro di *Dialoge 06* – che dalla musica barocca non solo acquisisce ritmo e carattere, ma assume anche la forma aba', ovvero la sequenza coreografica è costituita da tre se-

⁵⁰⁵ JERZY GROTOWSKI, citato da BRIGITTE GAUTHIER in *Le langage chorégraphique de Pina Bausch*, cit., p. 82.

zioni, delle quali quella iniziale (a) viene ripresa come ultima, lievemente variata (a') – è 'estrapolata' la parte delle danzatrici. Questa, che mantiene anche i costumi della produzione del 2006, è associata nel nuovo spettacolo, con una sorta di *contrafactum* (o di palinsesto?), al duo iniziale della musica di Rihm (cfr. figure 64 e 65): nello strato 'compositivo' preesistente – la coreografia – viene cancellata una porzione; a ciò che rimane, e che resta visibile, verrebbe aggiunto un nuovo strato, costituito da altra musica (cfr. filmato n. 12 e n. 13).



Figura 64: Sasha Waltz, *Dialogue 06 Radiale Systeme*, passo a quattro, fermo immagine. © Sasha Waltz & Guests, per gentile concessione.

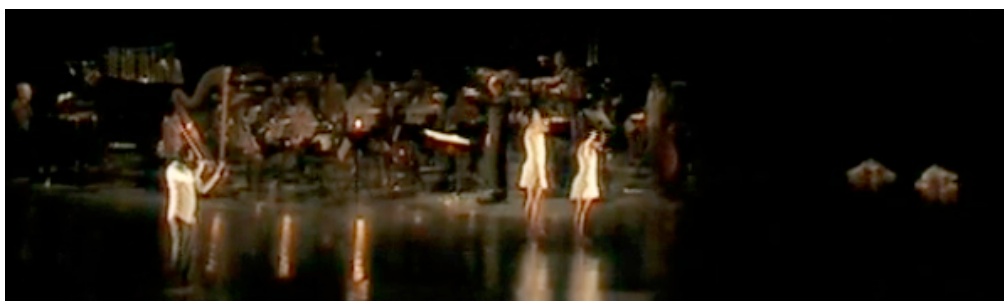


Figura 65: Sasha Waltz, *Jagden und Formen*, duo iniziale, *contrafactum*, fermo immagine. © Sasha Waltz & Guests, per gentile concessione.

In *Jagden und Formen* la contrapposizione è anche fisica, fra i due violinisti in scena e le danzatrici; la sequenza danzata viene poi elaborata per creare un'ampia sezione coreografica. Questo primo quadro (batt. 1-42, 7/8) presenta in scena i due violinisti e un numero crescente di danzatrici in costume bianco, organizzate in coppie: la stessa sequenza di movimenti molto piccoli e veloci delle braccia e dei piedi – che sembrano apticamente riprodurre la frastagliata linea dei violini – viene eseguita in 'imitazione' (i movimenti sono sfasati) dalla prima coppia e successivamente dalla seconda, posta davanti al secondo violino su una diagonale verso il fondo della scena. La comparsa di questa seconda coppia è indipendente dall'entrata del contrabbasso a batt. 26. A batt. 40 entra in scena una terza coppia di danzatrici sull'attacco del contrabbasso in pizzicato; la sesta danzatrice è in nero. Il secondo quadro (4/4) è caratterizzato dal cambio di forma e della qualità del movimento, che diventa più disteso e presenta ampi *port de bras*; viene eseguito

all'unisono, ma secondo direzioni diverse, dalle danzatrici disposte quattro più due sempre in relazione ai due violinisti in scena. A batt. 62, camminando, questi iniziano lentamente a ritornare in orchestra, mentre c'è un nuovo cambio di movimento danzato sull'entrata del contrabbasso. A batt. 66 per il terzo quadro (*Gejagte Form übermalt*, seconda sezione della partitura musicale) si forma, contrapposta all'orchestra, una linea diagonale sul lato destro del palco, attorno alla quale le danzatrici si muovono con movimenti 'oscillanti' fino a batt. 80 (cfr. fig. 66); quando il violino I ripropone, variata, la sua linea iniziale, il gruppo diventa più compatto, ma continua lo stesso movimento; si sposta quindi verso il centro del palco per riproporre a batt. 99 sull'entrata del pianoforte, quarto quadro, la sequenza coreografica iniziale (a canone?), questa volta con le danzatrici in formazione piramidale, fino alla corona di batt. 111, in cui il movimento viene arrestato. Riprende e continua poi all'unisono nella stessa formazione, mentre una delle sei, a terra, ha una propria sequenza dissociata. La formazione si dispone quindi su di una linea orizzontale mentre entra un danzatore dal fondo che adagia a terra una delle danzatrici e abbraccia quella in nero, bloccandone il movimento.

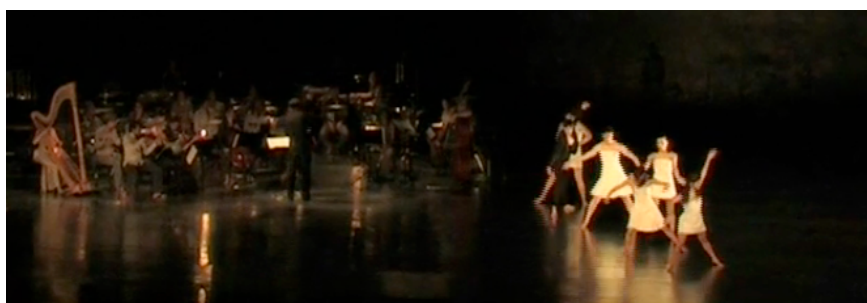


Figura 66: Sasha Waltz, *Jagden und Formen*, la diagonale del terzo quadro, fermo immagine.
© Sasha Waltz & Guests, per gentile concessione.

2. A batt. 621, sulla sezione derivante da *Verborgene Formen*, a sua volta costruita su *Pol* e *Nucleus* (le forme nascoste), restano in scena un danzatore, a terra, in verticale, appoggiato sulle spalle (cfr. fig. 67) e una coppia, di cui rimane poi a terra la sola danzatrice. Passando dal silenzio alla musica di Rihm, sull'entrata della viola a batt. 627 il danzatore scende dalla sua posizione e inizia il bellissimo passo a due, piuttosto statico, che, per quasi tutta la durata della sezione, vede i due partner muoversi perennemente a stretto contatto, avvinghiati in un susseguirsi di pose plastiche che a mio parere rimandano a particolari riferimenti pittorici, ad esempio *Il bacio* di Klimt (cfr. fig. 68 a e b). È un lungo passo a due, creato in *Dialogen 06* (cfr. filmato n. 14), che viene riproposto esattamente in *Jagden und Formen* (batt. 627-774, cfr. filmato n. 15); anche qui i danzatori presentano gli stessi costumi indossati nella produzione precedente (cfr. fig. 69 a e b).⁵⁰⁶

⁵⁰⁶ *Dialogen 06* si svolge nella sede di Radiale Systeme a Berlino: la ripresa video dà ovviamente la propria lettura dello spettacolo.



Figura 67: Sasha Waltz, *Jagden und Formen*. Contrappunto orchestrale, fermo immagine.
© Sasha Waltz & Guests, per gentile concessione.

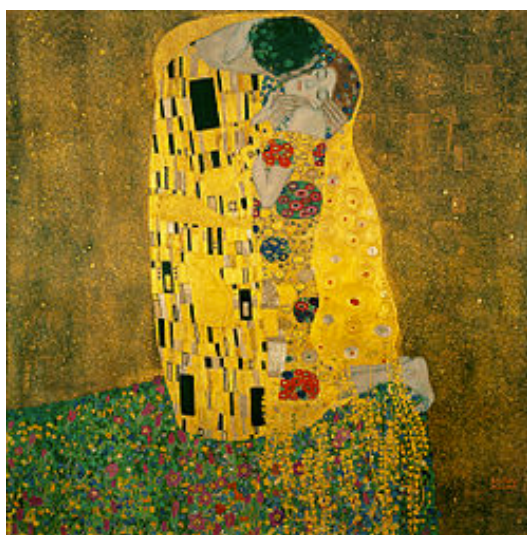
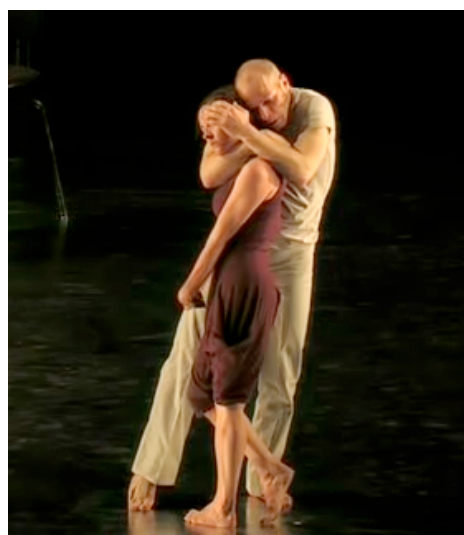


Figura 68: a) Gustav Klimt, *Il bacio* (1907-1908)
Olio su tela 180x180 cm. Österreichische Galerie
Belvedere, Vienna.



b) Sasha Waltz, *Jagden und Formen*, passo a due,
fermo immagine. © Sasha Waltz & Guests, per
gentile concessione.

Rihm descrive *Nucleus* come un corpo sonoro visualizzabile nel suo movimento, come una «scultura nel tempo»,⁵⁰⁷ dove gli accordi del pianoforte, come una specie di punteggiatura, concentrano, «contraggono» in verticale «le armonie di movimento orizzontali».⁵⁰⁸ Con grande acume, Sasha Waltz associa a questa musica un passo a due fatto di immagini in lento divenire, una figura che si sviluppa nel tempo, spesso in verticale e dove la danzatrice si avvolge, si aggrappa, scivola e rotola sul suo partner, che a sua volta l'abbraccia, la solleva e la sospende, creando forme sempre nuove, di grande impatto visivo.

⁵⁰⁷ WOLFGANG RIHM, *Pol – Kolbis – Nucleus*, in ID *Ausgesprochen. Schriften und Gespräche*, hrsg. v. U. Mosch. Winterthur, Amadeus Verlag 1997. Band II, pp. 404-407: 405.

⁵⁰⁸ *Ibidem*, p. 405.

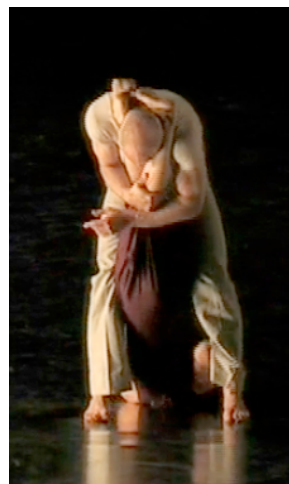


Figura 69: Sasha Waltz, passo a due, fermo immagine.

a) *Dialoge 06 Radiale Systeme*;

b) *Jagden und Formen*.

© Sasha Waltz & Guests, per gentile concessione.

Mentre il danzatore alla fine la porta fuori sulle spalle (cfr. fig. 70), rientra la compagna.



Figura 70: Sasha Waltz, *Jagden und Formen*, fine del passo a due. Fermo immagine.

© Sasha Waltz & Guests, per gentile concessione.

Il passo a due è innestato nella coreografia di *Jagden und Formen* – quindi è preceduto e seguito da sequenze coreografiche diverse rispetto a *Dialoge 06* – così come altri frammenti: il cerchio oppure una sequenza a terra che compaiono nelle fasi finali di *Jagden und Formen* e che vengono associati dalla critica a una citazione rihmiana del *Sacre du Printemps* stravinskiano,⁵⁰⁹ anche se credo che bisognerebbe altresì leggervi una citazione della coreografia di Bausch su quella stessa musica.

⁵⁰⁹ Cfr. NICOLE STRECKER, *Auf der Achterbahn mit Waltz und Rihm*, «Kölner Stadtanzeiger» 03/04/2010, EVA ELISABETH FISCHER, *Siegen im Liegen*, «Süddeutsche Zeitung», 09/05/2008, MICHAELA SCHLAGENWERTH, *In der Klanglava versunken*, «Berliner Zeitung», 27/11/2008, SANDRA LUZINA, *Jagd ohne Gewähr*, «Der Tagesspiegel», 27/11/2008.

3. Una terza sezione interessante è quella immediatamente precedente il passo a due, dove alla massa orchestrale viene contrapposta la suonatrice di corno inglese, che rimane sola in scena dopo aver compiuto una singolare traiettoria, trasportata da un trio di danzatori. È il secondo momento in cui i musicisti vengono «integrati nella coreografia»⁵¹⁰ (il primo l'abbiamo già visto al punto 1). A circa 1/3 della partitura, inizia un corale (cfr. fig. 71) nel quale il corno inglese è messo in contrappunto al trombone, che suona una parte difficile e scomoda perché in una tessitura molto acuta: il Sib, che compare due volte in partitura, nella ripresa video della prima dello spettacolo non viene suonato.⁵¹¹ A batt. 501 (4/4), la cornista esce dall'orchestra e inizia il suo percorso. Suonando, si dirige prima in diagonale verso l'angolo sinistro del palco, poi incontra tre danzatori che la sollevano e tenendola sulle braccia la portano lungo la diagonale sinistra, verso l'angolo destro del palco, in una posizione elevata e piuttosto scomoda, che potrebbe illustrare la situazione del trombone che si sente suonare. A questa linea di movimento spezzata e a questo gruppo appena formato viene contemporaneamente contrapposta una 'massa' di danzatori che si muovono nell'angolo opposto, disegnando il loro percorso in contrappunto alla linea del trombone: dopo una 'caduta' che visualizza il gesto musicale discendente di batt. 499 (cfr. fig. 72 b), i quattro si muovono lungo il fronte del palco, girano poi a destra, e creano e dissolvono masse corporee con movimenti a spirale eseguiti lungo la diagonale. Si dirigono poi in avanti, disegnando una linea retta e infine, dirigendosi verso il fondo del palco, escono. Da batt. 516 a 518 il corno inglese tace (cfr. fig. 73), mentre il trombone sul levare di 516 inizia a suonare la sua linea melodica accompagnata, 'oscillante', che Sasha Waltz traduce in una coreografia dal percorso curvilineo. Sempre tenendo la cornista sulle braccia, in posizione elevata (cfr. fig. 72 a), i tre danzatori percorrono una lunga spirale sinistrorsa, quindi, dopo qualche passo lungo la diagonale sinistra, descrivono una specie di semicerchio ancora verso sinistra. Infine, sempre con una linea tortuosa, la suonatrice viene rimessa a terra, in piedi.

Da batt. 523 il corno inglese assume il ruolo di voce 'cantante', in contrappunto al trombone. Sasha Waltz contrappone l'assenza di movimento coreografico a questa linea molto veloce e frastagliata: la cornista e i tre danzatori restano fermi, finché a batt. 532 e 534, su due gesti musicali ascendenti se ne vanno secondo tre diagonali diverse. Quando la cornista finisce di suonare; alla sua immobilità viene contrapposto il suono dell'orchestra intera: lei rimane sola e in silenzio opposta alla massa orchestrale per 34 battute, prima di rientrare al suo posto (cfr. fig. 72 c).

⁵¹⁰ SANDRA LUZINA, *Jagd ohne Gewähr*, «Der Tagesspiegel», 27. 11. 2008.

⁵¹¹ Nell'incisione Deutsche Grammophon dello Zustand 2001 (cfr. la nota 452) viene però correttamente eseguito.

Handwritten musical score for Wolfgang Rihm's *Jagden und Formen* (1995-2001), measures 497-512. The score is for a chamber ensemble and includes parts for:

- 1 Engl. (1st English Horn)
- 2 Trp. (2nd Trumpet)
- Tuba
- Harfe (Harp)
- 1. Pos. (1st Position, Saxophone)
- cb. (Cello/Bass)

The score is divided into three systems, each starting with a measure number in a circle: 497, 500, and 506. The tempo/mood markings are:

- 3 etwas langsamer (3 slightly slower)
- nach etwas langsamer (after slightly slower)

The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte), *pp* (pianissimo), *pp (non vibr.)*, *mp* (mezzo-piano), and *poco* (a little). The key signature is C major, and the time signature is 4/4. The score is printed in Switzerland.

Figura 71: Wolfgang Rihm, *Jagden und Formen* (1995-2001) Zustand 2008, batt. 497-512, corale.
UE 34329; © 2008 Universal Edition, Wien, per gentile concessione.

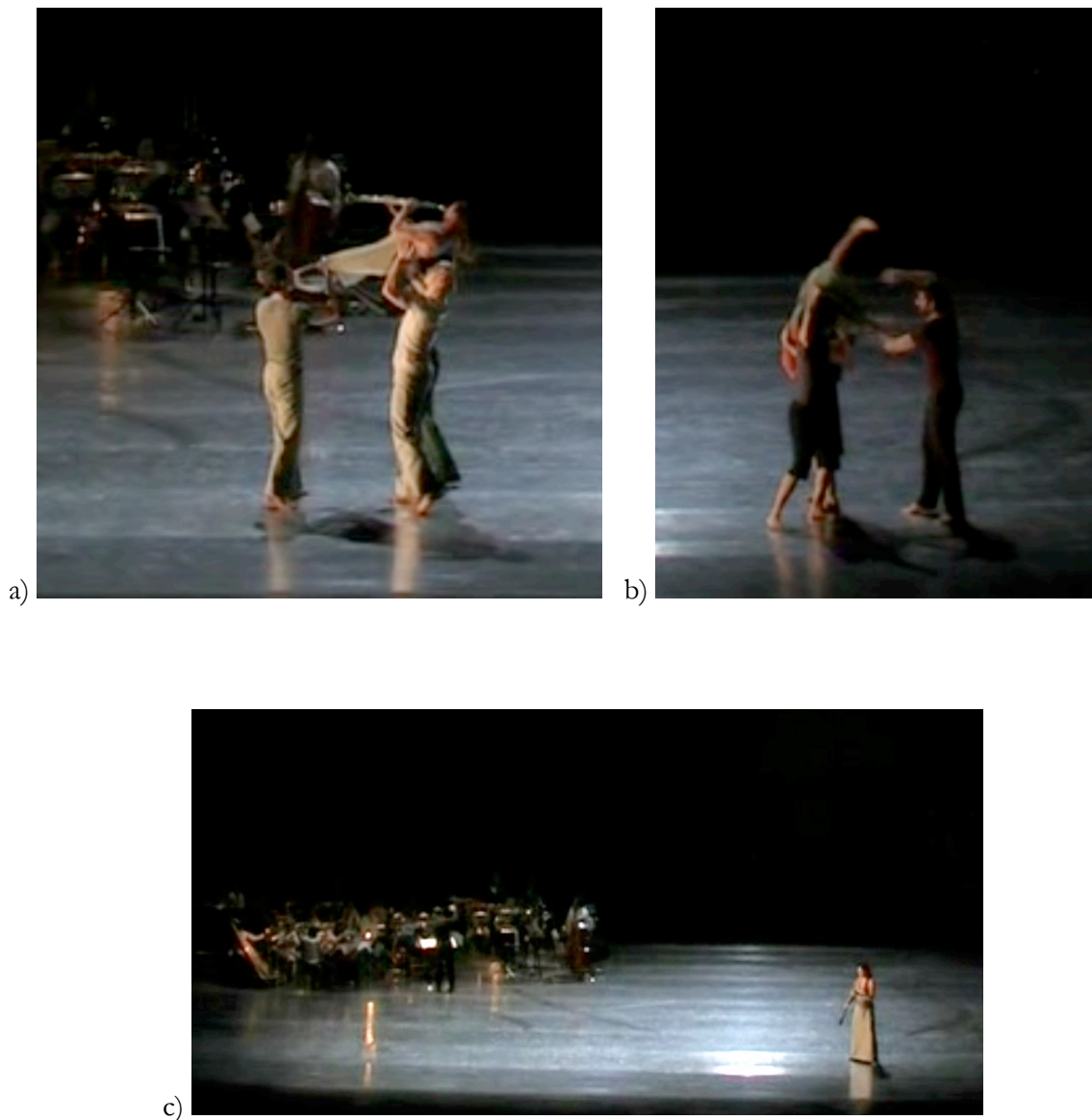


Figura 72: *Jagden und Formen*, a) la cornista ‘coreografata’; b) la ‘caduta’ di batt. 499; c) la cornista in contrappunto all’orchestra. Fermo immagine. © Sasha Waltz & Guests, per gentile concessione.

Si possono quindi identificare diverse linee messe in contrappunto: musicali, musicali e di movimento e di movimento fra loro. Vorrei provare a concretizzarle graficamente (cfr. fig. 74). Abbiamo quindi una massa (sonora) fissa – l’orchestra – nell’angolo sinistro del palco, alla quale vengono contrapposte due lunghe linee: la prima che si diparte dalla forma che rappresenta la massa orchestrale è il percorso della cornista; la seconda a destra è invece la traiettoria del gruppo di quattro. Le forme così ottenute si possono mettere in rapporto con l’usuale modo di Waltz di

lavorare con lo spazio in coreografia, ma anche con la sua educazione artistica di origine familiare.⁵¹²

Nello spettacolo vengono contrapposti due procedimenti: da una parte Waltz basa la coreografia sull'improvvisazione; dall'altra Rihm impiega per la composizione tecniche di montaggio, *contrafactum*, iscrizione, palinsesto e *Übermalung*. Nel palinsesto un testo musicale viene 'raschiato via' dalla pergamena per poterne scrivere uno nuovo; il testo originario di Rihm rimane però in parte leggibile, come abbiamo visto a batt. 66-105, dove ai legni e all'arpa viene contrapposto un nuovo 'strato' degli archi e a batt. 962-975, quando viene sovrascritta una nuova linea degli archi a flauti e clarinetti, ai quali si sono aggiunti tromba e trombone.

Come afferma Gabriele Brandstetter, una carta geografica «fissa il paesaggio in modo che l'osservatore possa muoversi al suo interno scegliendo liberamente direzione, variazione e associazione dei percorsi».⁵¹³ Partendo da questa idea, vorrei mettere in relazione l'interazione tra le due componenti dello spettacolo – danza e musica, ovvero percorsi coreografici (che ho cartografato) e procedimenti compositivi, che producono un significato globale – con i quadri di Miró e con il suo linguaggio «fatto di macchie, grafismi, spruzzi, impronte, abrasioni, suture e chiodi»,⁵¹⁴ come si afferma nell'introduzione alla mostra *Miró! Poesia e luce*. Un quadro in particolare mi sembra adatto a questo scopo: *Senza titolo*, 1968 (cfr. fig. 75). Si tratta di un acrilico su carta, rettangolare, di piccola dimensione (29,1 × 39,5 cm), creato dall'artista catalano nel 1968. Una grande macchia rossa quasi circolare, ottenuta con ampie pennellate curve, ma non omogenee, occupa quasi per intero la metà sinistra della superficie cartacea. Da questa forma tondeggiante si diparte centralmente una spessa linea orizzontale, rossa e diritta, che prosegue fino al lato destro del quadro. Nell'angolo sinistro, a metà del lato sinistro e a destra, al disotto della linea rossa ci sono tre piccole macchie rotonde: verde, rosa e gialla rispettivamente. In alto a destra, a circa un quarto del lato superiore della superficie cartacea inizia una sottile linea di colore nero, curva, che continua verso sinistra fino all'angolo sinistro del quadro, incrociando la linea rossa e intersecando inferiormente la superficie della macchia rossa. Subito dopo l'inizio e prima della fine, questa linea è tagliata da due brevi tratti neri. Nello spazio fra questa e la porzione superiore della macchia rossa, a destra, si trova invece un asterisco nero. Nel quarto inferiore destro della carta, a sinistra della macchia gialla, c'è una specie di grande I inclinata verso sinistra; sotto la macchia gialla, si trova

⁵¹² Il padre era architetto e quando lei era una bambina, la madre era solita decorare continuamente la casa con nuovi oggetti e materiali artistici. Da ragazza Waltz voleva diventare pittrice (cfr. *Nahaufnahme Sasha Waltz. Gespräche mit Michaela Schlagenwerth*. Berlin, Alexander Verlag 2008).

⁵¹³ GABRIELE BRANDSTETTER, *Figur und Inversion, Kartographie als Dispositiv von Bewegung*, in *De Figura. Rhetorik – Bewegung – Gestalt*, hrsg. v. G. Brandstetter und S. Peters. Paderborn, Wilhelm Fink 2002, p. 255.

⁵¹⁴ *Miró! Poesia e luce*, introduzione alla mostra, a cura dell'ufficio stampa Arthemisia Group, http://chiostrodelbramante.it/info/miro_poesia_e_luce/

una specie di grande M che si inserisce in una sorta di grande R, aperta e tagliata da una breve linea orizzontale. Una macchia blu si trova invece al centro di una piccola C rovesciata (o di una piccola O incompleta), posta tra la I e la M. La firma del pittore si trova a sinistra sotto la grande macchia rossa.



Figura 75: Joan Miró, *Senza titolo*, 1968, Fundació Joan Miró, Barcelona, http://fm.fundaciomiro-bcn.org:8081/cdm-fons-fjm/item_viewer.php?CISOROOT=/fons-fjm&CISOPTR=6947&CISOBX=1&REC=12

4. Vorrei infine soffermarmi ancora su alcune sezioni nelle quali sembrerebbe evidenziarsi un rapporto di visualizzazione fra la coreografia e una linea strumentale. A batt. 257 inizia una sezione musicale di nuova composizione per *Jagden und Formen Zustand 2008*, che prevede al suo interno (batt. 275-284) un ritorno del motivo iniziale dei violini affidato ai corni e alle trombe, che assume così un certo carattere di fanfara. Su questa sezione, in apparente totale indipendenza dalla musica, le sei danzatrici dell'inizio (cinque in bianco, una in nero) si dispongono su di una linea parallela al palco e assumono pose statiche che si sviluppano in successione nel tempo; a batt. 294 inizia una nuova sezione derivante da *Gedrängte Form*: sull'entrata della viola, che espone una linea frammentata e ondulata, la danzatrice in nero esce dalla formazione e inizia una sorta di assolo, disegnando un percorso curvilineo attorno alle cinque compagne che continuano le loro pose statiche.

A batt. 780-792 e 827-837 si presentano due sezioni musicali uguali, presentanti moduli ritmico-melodici ripetitivi (cfr. fig. 76): su queste Waltz crea movimenti a coppie *en tournant*.

Movimenti coreografici invece con rotolamenti a terra, che si susseguono in varie direzioni, alternati a gruppi statici, a *cluster* di corpi, si evidenziano in una sezione derivante da *Gejagte Form*, batt. 962-1817, dove la linea del pianoforte o degli archi sovrascritta ai fiati (palinsesto) prevede lunghe figurazioni di terzine discendenti o ascendenti (cfr. figg. 77 e 78).



Figura 77: Wolfgang Rihm, *Jagden und Formen*, batt. 962-965; UE 34329; © 2008 Universal Edition, Wien, per gentile concessione.

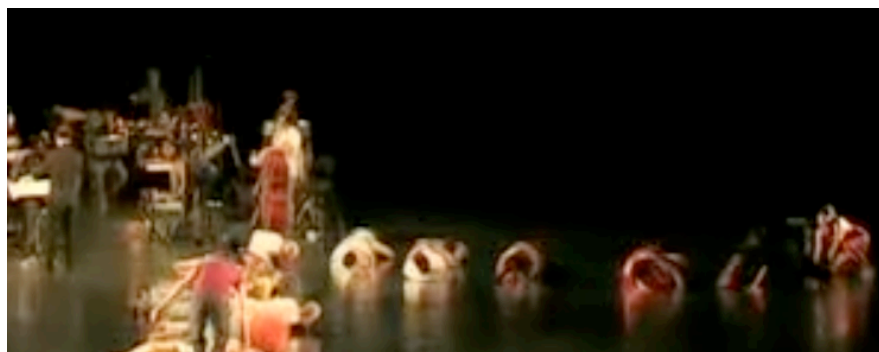


Figura 78: Sasha Waltz, *Jagden und Formen*, linee e cluster. Fermo immagine. © Sasha Waltz & Guests, per gentile concessione.

5. L'ultimo punto che vorrei esemplificare prevede ancora la presenza degli strumentisti in scena: anche questa era un'idea già presente in *Dialogen 06*; in *Jagden und Formen* tutti i musicisti con strumenti trasportabili si sdraiano a terra sul palco insieme ai danzatori (cfr. fig. 79 a e b).

I danzatori per primi sulle note tenute di batt 916 e 917, sui moduli ritmici ripetitivi discendenti e sulla successiva scala discendente dei flauti si dispongono a terra; gli strumentisti li raggiungono sulla lunga corona di batt. 922. Segue una sezione di tappeti sonori (percussioni, clarinetto, clarinetto basso, ottoni) e di punteggiature affidate a pianoforte e arpa, strumenti non trasportabili. Sulla pausa coronata di batt. 949 tutti si alzano e fino alla nuova sezione di battuta 953 gli strumentisti rientrano in orchestra.



Figura 79: Sasha Waltz, a) *Dialogen 06 Radiale Systeme* b) *Jagden und Formen Zustand 2008*;
Fermo immagine. Per gentile concessione di © Sasha Waltz & Guests.

6.3 Rapporti musica-coreografia

In *Jagden und Formen* di Waltz/Rihm si evidenziano relazioni intrinseche, prevalentemente di tipo:

a. testurale, ad esempio il numero di strumenti è rispecchiato spesso dal numero dei danzatori in scena, come nel trio nella sezione di batt. 161, oppure di contrappunto nella sezione in cui abbiamo evidenziato una contrapposizione fortissima fra l'orchestra e il corno inglese solo in scena.

b. strutturale: raramente c'è coincidenza sintattica fra motivo o frase e sequenza gestuale dei danzatori, ma piuttosto la corrispondenza riguarda strutture più ampie: il susseguirsi delle diverse sezioni musicali corrisponde a variazioni repentine e al susseguirsi di diverse strutture coreografiche

c. mimetiche, i danzatori 'riproducono', associano movimenti danzati a una particolare qualità di movimento musicale, un'immagine visiva della partitura o del movimento degli strumentisti: un esempio è a batt. 499, con la caduta mimetica sui salti discendenti delle trombe. Movimenti veloci o lenti sono associati a sezioni agogicamente corrispondenti nella partitura notata.

L'associazione danza-musica è di tipo analogico: il movimento è il significante della musica, il suo piano di espressione. I due sistemi di significazione, in relazione fra loro, sono embricati e in questo caso il sistema globale potrebbe essere definito come connotato:⁵¹⁵ il piano di espressione è costituito esso stesso da un sistema di significazione; la danza diventa il piano di connotazione, estensivo, del primo sistema, la musica, che è il piano di denotazione.

⁵¹⁵ Cfr. ROLAND BARTHES, *Dénnotation et Connotation*, in ID *Œuvres complètes*, a cura di Éric Marty. S.l., Editions du Seuil 1993. Vol I, 1942-1965, pp. 1517-1519.

Non c'è apparentemente una reiterazione o un ritorno di una particolare sequenza di movimenti in relazione alla ripetizione più o meno nascosta di una struttura sonora (cfr. ad es. filmato 16, batt. 467 e segg. con filmato 13): non c'è quindi un ritorno o una chiusura secondo quanto previsto da Jordan. Ci sono coincidenze di accenti ritmici e a volte associazioni di tipo mimetico fra danza e musica; il movimento è più coinvolgente nei passi a due o quando è più evidente la costruzione e la disgregazione della forma attraverso la tecnica *contact*, che sfrutta la forza-peso. La contrapposizione con la forma musicale sembra più convincente, soprattutto nei contrasti molto forti orchestra/assolo danzato o fermo.

Per quanto riguarda la modalità di creazione coreografica di Waltz mi sembra di poter individuare un riferimento alla composizione pittorica piuttosto che a quella scultorea o plastica. Alcuni casi li abbiamo già visti, altri potrebbero essere il cerchio finale, ad esempio, dove il tipo di figurazione ricorda Matisse, *La danza* e/o il cubismo, per i movimenti che deformano il corpo, disarmonici, disarticolati, presenti soprattutto in un assolo maschile. Il riferimento potrebbe essere il *Nudo Femminile* di Braque o *Les Femmes d'Alger* di Picasso. La ricerca dello spazio è attuata attraverso forme, linee e costruzioni corporee; spesso anche le luci disegnano forme sul palco (cfr. fig. 82). Fra le due versioni del dipinto *La danza* di Matisse – una (1909) è conservata al MoMA di New York, la seconda (1909-1910) si trova invece al Museo dell'Ermitage di San Pietroburgo –, per il confronto con la coreografia di Waltz ho scelto la prima, soprattutto per il colore rosato, più simile a quello dell'incarnato naturale, dei corpi in essa rappresentati. In questo quadro, cinque figure nude – che si stagliano nettamente su uno sfondo blu cobalto, tenendosi per mano con le braccia distese e aperte all'altezza delle spalle – si producono in un girotondo, camminando su un terreno verde. La disposizione di queste figure mi sembra analoga a quella delle danzatrici, vestite di chiaro, in *plié*, con le braccia aperte, in *Jagden und Formen* (cfr. figg. 80 e 81).



Figura 80: Henri Matisse, *La danza* (prima versione), olio su tela, (259,7 x 390,1 cm), 1909, New York, Museum of Modern Art.
© 2013 Succession H. Matisse, Paris / Artists Rights Society (ARS), New York



Figura 81: Sasha Waltz, *Jagden und Formen*, il cerchio.
© Sasha Waltz & Guests, per gentile concessione.

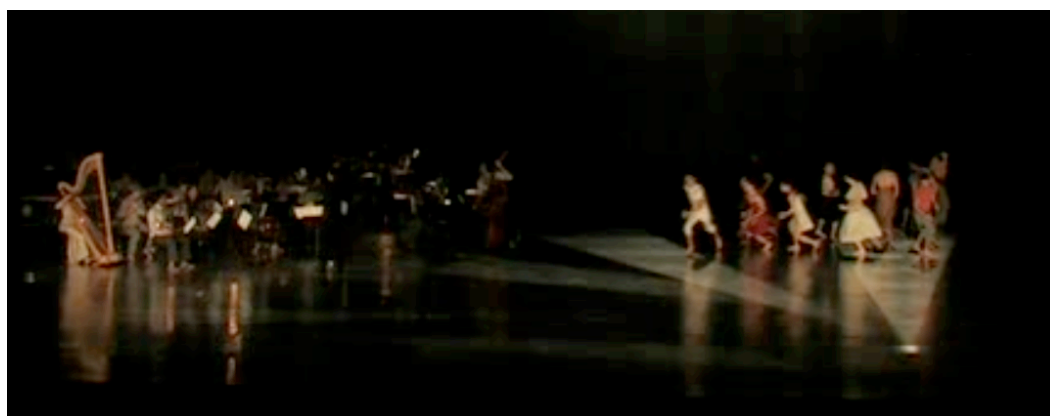


Figura 82: *Jagden und Formen*: la creazione di forme di luce sul palco,
© Sasha Waltz & Guests, per gentile concessione.

Come nella musica di Rihm, anche nella coreografia si creano grandi momenti di tensione, qui ottenuti per contrapposizione di una figura immobile, per lo più sola in scena, all'orchestra, oppure nei movimenti lenti che si svolgono sui 'ristagni musicali', paragonabili all'occhio del ciclone, «in cui si raccoglie energia per nuovi assalti».⁵¹⁶ Rihm utilizza tecniche di sovrascrittura che sono mediate dalla pittura: la deposizione di strati musicali che, come velature, cambiano il colore, ma non lo coprono, mentre ne variano il tono, lasciando però intravedere la tinta di base. Waltz non usa velature, ma più forti contrasti formali e strutturali-compositivi in senso figurativo. Mentre Rihm utilizza flussi e ristagni, Waltz mette in scena brulichii e movimenti fluidi che ricordano animali acquatici o microrganismi sospesi in un fluido. Musica e coreografia sembrano però principalmente condividere un principio formale: sono costruite per frammentazione e rielaborazione di materiale preesistente, che viene poi collegato per giustapposizione o attraverso sezioni di 'nuova' creazione. Questa procedura di montaggio di episodi provenienti da altri spettacoli richiama alla mente il procedimento cinematografico, descritto da Benjamin, se-

⁵¹⁶ JOSEF HÄUSLER, libretto allegato al CD *Jagden und Formen*, cit., p. 20.

condo il quale è possibile provocare un'emozione precisa in un interprete con un espediente, filmarla e poi montarla con l'effetto desiderato nella sequenza filmica,⁵¹⁷ constatazione peraltro non nuova, se si pensa al montaggio delle attrazioni di Ejzenštejn. Qui però è una sequenza improvvisativa prodotta in conseguenza di determinati stimoli a essere associata a una musica diversa, determinando così una sostanziale modificazione nella percezione del significato globale da parte dello spettatore. (In questo procedimento sembrerebbe trovare giustificazione una succitata affermazione di Waltz secondo la quale i danzatori, che sono un'estensione del suo corpo, non sono mai messi totalmente al corrente della sua idea (cfr. *supra*, p. 35); per dirla ancora con Benjamin, i danzatori sarebbero trattati in certo modo alla stregua di attrezzi.⁵¹⁸ Verrebbe così anche a cadere la possibilità di costruzione di un proprio ruolo definito da parte del danzatore: i suoi movimenti non possono essere messi in relazione con un determinato personaggio neanche laddove questo esiste, come nell'opera).

Per associazione con la musica la coreografia acquisisce a mio parere un nuovo carattere. Sasha Waltz contrappone alla ricerca formale di Rihm il proprio rituale di caccia, attraverso *cluster* di corpi che si formano e si disgregano ininterrottamente, che sembrano cogliere apticamente l'impulso musicale per poi elaborarlo autonomamente – o 'ignorarlo' irrigidendosi in una scultura umana contrapposta alla sonorità dell'orchestra – oppure offrendo l'intero insieme a terra dei danzatori e dei musicisti, con strumenti trasportabili, in contrappunto ai suoni isolati di pianoforte, arpa e percussioni. Al ritorno del duo (il polo generativo) Waltz contrappone ogni volta una coreografia totalmente diversa, a suo modo in fuga. Vorrei tentare allora un'interpretazione formale che rilegga l'affermazione di Rihm «die Jagd geht nach Form, die Jagd ist die Form», anche considerando che, nella recensione del CD di *Jagden und Formen (1995-2001)*, Calum Mac Donald definisce la composizione di Rihm una «skittering free-form gloss on the idea of the 'hunting' scherzo».⁵¹⁹ Io credo quindi che nell'associazione fra i due mezzi si instauri una relazione dinamica di trasferimento reciproco di attributi, attraverso la quale si produce un nuovo significato. Come sostiene Nicholas Cook in *Analysing Musical Multimedia* i media, secondo il modello *contest*, condividendo una struttura hanno la possibilità di riempire reciprocamente i propri 'gap', «zones of indeterminacy that allows readers to fill in the missing aspects and so interpret the text in the light of their own experience and inclination».⁵²⁰ L'episodio iniziale di *Jagden und Formen* per associazione con la coreografia acquisisce a mio parere la connotazione di quello di una caccia, in cui

⁵¹⁷ Cfr. WALTER BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, trad. it. a cura di E. Filippini. Torino, Einaudi 2000³, p. 34.

⁵¹⁸ Cfr. *ibid.*, p. 33.

⁵¹⁹ CALUM MAC DONALD, *Haptic Indeed: Recent Wolfgang Rihm CDs*, «Tempo», Vol 57, No. 225 (Jul. 2003), p. 50-54: 52.

⁵²⁰ NICHOLAS COOK, *Models of Multimedia* in ID *Analysing Musical Multimedia*, cit., p. 105.

il battere iniziale delle mani dei musicisti diventa onomatopoeicamente uno sparo, mentre il duo assume la funzione di ‘canone’ strumentale: i due violinisti dialogano, scambiandosi materiale in una sorta di imitazione (cfr. ad es figg. 83 e 84).



Figura 83: *Jagden und Formen* batt. 7-8 UE 34329;
© 2008 Universal Edition, Wien, per gentile concessione.



Figura 84: *Jagden und Formen*, batt. 16-17, UE 34329;
© 2008 Universal Edition, Wien, per gentile concessione.

È in 7/8: come scrive Thomas Marrocco, la prima menzione della caccia quale poesia per musica nel XIV secolo afferma che «[V]erba caciary volunt esse aut omnes de septem, aut omnes de quinque sillabis».⁵²¹ Anche se la caccia come forma poetica messa in musica è un canone, secondo Marrocco «a hunting episode does not necessarily imply a musical setting in canon form».⁵²² Se l'ipotesi caccia è valida, la struttura delle batt. 66 e seguenti, basate sullo stesso materiale interval-lare, identificherebbe allora una sorta di *hoquetus* (cfr. ascolto m1), che viene in seguito elaborato secondo le tecniche già menzionate. La ripresa del duo, che funziona come un *fil rouge* all'interno della composizione, affidato ai corni, quindi alle trombe, assume ora le caratteristiche di una fan-fara. Qui (cfr. fig. 85) è ancora più evidente lo scambio di materiale nel duo delle trombe, mentre il trombone è una specie di *tenor* a note lunghe.

⁵²¹ *Fourteenth Century Italian Caccia*, ed. by W. Thomas Marrocco. Ann Arbor, Edwards Brothers inc. 1961², p. xiii.

⁵²² *Ibid* p. xi.



Figura 85: *Jagden und Formen*, batt. 467-469 UE 34329;
© 2008 Universal Edition, Wien, per gentile concessione.

Per contro, nella coreografia, la presunta vittima sacrificale del citato *Sacre* stravinskiano diventa la preda di una battuta di caccia che si conclude con i tamburi, che si spengono, come un'eco in lontananza, chiudendo la partitura. Il duo che abbiamo visto, dalla plasticità di sapore klimtiano, assume la connotazione di una lotta fra un animale ferito che si contorce a terra e il suo cacciatore, mentre il cerchio quello di una danza tribale propiziatoria. La danzatrice in nero non è più la coreuta, ma il battitore e le danzatrici che aprono la coreografia eseguono a canone muti richiami animali. Di conseguenza anche la frase di Rihm «la caccia insegue la forma, la caccia è la forma»⁵²³ assume tutt'altro significato.

7. Pina Bausch, *Kontakthof*

7.1 Generalità

Kontakthof è uno Stück del 1978, una delle coreografie di 'rottura' di Pina Bausch. Già all'epoca della prima rappresentazione, chiedendosi se l'effetto sarebbe stato lo stesso e se il pezzo avrebbe mantenuto la stessa forza con esecutori sessantenni, meno forti fisicamente, ma con una maggiore esperienza di vita, Bausch aveva espresso l'idea di rimettere in piedi lo spettacolo con i suoi stessi danzatori arrivati a un'età matura: riteneva infatti che la possibilità di esprimersi danzando non fosse legata all'età anagrafica, ma che un danzatore anche se non più ventenne potesse ancora essere fantastico e avere molto da dire. La cosa interessante per la coreografa era la sfumatura che il pezzo avrebbe potuto assumere quando a portarlo in scena fossero stati esecutori di diversa età, quindi la forma e la variazione nel significato che consegue alle differenze con cui la forma stessa è realizzata. Non potendo attendere che i suoi danzatori invecchiassero, Pina

⁵²³ Wolfgang Rihm *im Gespräch mit Josef Häusler*, cit., p. 24.

Bausch mise in scena *Kontakthof* con una compagnia di ultrasessantacinquenni, non danzatori, scelti per audizione fra gli abitanti di Wuppertal. Dopo il successo di questo esperimento del 2000, Bausch intraprese la produzione della stessa coreografia con teenager scelti fra gli studenti delle scuole locali: fu rappresentata per la prima volta a Wuppertal nel novembre 2008, dopo un anno circa di prove. A causa delle limitazioni fisiche dovute all'età e/o alla mancanza di un training professionale, lo spettacolo è condotto in modo più impreciso o forse meglio in modo imperfetto. Fra le cose che si possono immediatamente notare ci sono: differenze nella postura, nella posizione delle spalle, nella continuità del gesto, nella tensione delle braccia durante il movimento o in quella del collo del piede, soprattutto nei piccoli salti eseguiti a piedi nudi. L'imperfezione altera la forma, e ne dà una diversa sfumatura di significato, a patto che non sia di troppo grande entità, nel qual caso non è più accettabile: per questo motivo probabilmente è stata eliminata la sequenza danzata riservata ai soli uomini, tecnicamente troppo difficile per i cast di *amateur* che la portano in scena. Fatto salvo per quell'unica sezione coreografica, le tre versioni, del 1978, 2000 e 2008 rispettivamente, sono identiche; *Kontakthof* è uno spettacolo basato essenzialmente sul gesto quotidiano e non su quello danzato. Il messaggio che viene trasmesso è sempre uguale? La doppia creazione con le due compagnie di ultrasessantenni e di teenager sembrerebbe voler indagare questa possibilità. La stessa musica e la stessa coreografia possono acquisire significati diversi se la perfezione del gesto danzato non è garantita? Sono l'irruenza o la fatica e il conseguente non perfetto controllo del corpo a conferire un nuovo colore, più velato o magari più crudo al disegno coreografico? Probabilmente sì, poiché la forma è così resa imprecisa. Odette Aslan suggeriva che lo spettacolo si sarebbe potuto mettere in scena anche con attori, nel qual caso la drammatizzazione sarebbe stata più spinta e il lavoro diretto maggiormente verso la costruzione di un personaggio.⁵²⁴

Pina Bausch non ha mai fornito un codice interpretativo dei suoi spettacoli, lasciando lo spettatore libero di cogliere le associazioni e, in base al proprio vissuto, alla propria sensibilità o alla propria personalità, di attribuire un significato alle immagini che vengono presentate, anche parallelamente o sovrapposte. Dalle recensioni che si riferiscono alla prima rappresentazione del 1978 a Wuppertal emergono infatti diverse letture: Jochen Schmidt nel dicembre 1978, nella «Frankfurter Allgemeine Zeitung» definisce lo spettacolo come una 'scuola per imparare a essere una coppia' [*Schule für Partnerschaft*], ma vi vede anche un riferimento al teatro come un bordello – idea che sarà ripresa anche da Norbert Servos nei suoi libri –⁵²⁵ come un «mostro che compra,

⁵²⁴ Cfr. *ibidem*.

⁵²⁵ NORBERT SERVOS, *Kontakthof*, in Pina Bausch, *Tanztheater*. München, K. Kieser Verlag 2008, 2. Edizione ampliata, pp. 72-78. Cfr. anche ID. *Pina Bausch ou l'Art de dresser un poisson rouge*. Paris, L'arche Editeur 2001, pp. 91-102 (ed. orig. *Pina Bausch oder die Kunst einen Fischgold zu dressieren*).

prostituisce, sfrutta, distrugge l'uomo, come luogo di grandissima crudeltà e comportamento impudico», dove secondo l'adagio 'the show must go on' si fa teatro ad ogni costo, senza badare se qualcuno cade e resta a terra e dove tutto è spettacolo e come tale viene applaudito, anche salire di corsa contro le pareti o ridere fino a morire. C'è invece chi, come Hartmut Regitz nel «Tages-spiel Berlin» del 20 dicembre 1978, legge nella presentazione iniziale un riferimento alle foto della polizia criminale o chi, come Horst Koegler nella «Stuttgarter Zeitung» del 13 dicembre 1978, vede nelle serpentine in cerchio un'allusione all'ora d'aria nel carcere. Regitz nota anche una costruzione a mo' di suite musicale mentre Marie-Christine Vernay, in una recensione del 1984, afferma che *Kontakthof* sia «trattato come un brano musicale: esposizione dei temi, poi polifonia degli atti gestuali» che «si combinano, si ripetono, si trasformano». ⁵²⁶ Buona parte degli autori considerati rileva piuttosto, a differenza delle precedenti coreografie di Bausch, una carenza strutturale; Frank Scuria invece, nell'articolo uscito l'11 dicembre 1978 sulla «Wiener Zeitung», osserva in particolare come «senza la colonna sonora [...] l'effetto sia piuttosto debole». Non sono sicura che debole sia l'aggettivo adatto: piuttosto completerei questa osservazione sottolineando che la musica, che Bausch associava quasi sempre in un secondo tempo alla coreografia già definita, assume anche qui una funzione esplicativa, soprattutto se si mettono in relazione i testi delle canzoni scelte con il movimento; ciò consente di fare associazioni fra azioni diverse o di sottolineare, proprio attraverso il testo, un aspetto particolare che il movimento non 'esaurisce' fino in fondo, suggerendo nuove interpretazioni.

Praticamente tutta la critica è d'accordo sull'attualità di *Kontakthof* pur nelle sue diverse versioni: le emozioni e i sentimenti in esso espressi, così come i conflitti, sono universalmente validi e, se i modi e i mezzi di comunicazione sono nel frattempo cambiati, non è cambiato molto il rapporto fra i sessi, anche se, rispetto alla versione del 1978, nei teen la sfumatura è più incentrata sulla ricerca e sulla difficoltà di autoaffermazione mentre negli anziani si percepisce maggiormente un aspetto di fatica, di fragilità, di vulnerabilità. Anche i teenager hanno portato le loro esperienze nello spettacolo, rielaborandole, per poter sviluppare un percorso di crescita emotiva, pur affidandosi a una coreografia preformata e non apportando il loro contributo attraverso l'improvvisazione. Il lavoro di Bausch con i teenager, documentato nel film di Anne Linsel *Tanzträume-Jugendliche tanzen KONTAKTHOF von Pina Bausch*, girato nel 2009, non ha finalità pedagogiche – come quelle ad esempio di *Rhythm is it*, il progetto di Simon Rattle e del coreografo Royston Maldoom incentrato sul *Sacre du Printemps* di Igor Stravinskij e diretto al recupero di giovani problematici, emarginati, senza prospettive –, ma è svolto nella prospettiva di studio uno professionale; il suo obiettivo è di portare i giovani, che abbiano voglia di farlo, a sentire se stessi, a ricono-

⁵²⁶ MARIE-CHRISTINE VERNAY, *Pina Bausch: le sourire mince*. «Lyon Poche», 18-24 febbraio 1984.

scere la loro realtà.⁵²⁷ Cosa significa diventare grandi, cosa vuol dire amare? I teen si mettono a nudo, mettendo in scena le sensazioni estremizzate dell'adolescenza, la loro tristezza o la loro allegria improvvisa, i loro sbalzi d'umore repentini, le loro indecisioni, le insicurezze, la solitudine, la lotta con se stessi per crescere, quando i piedi sembrano troppo grandi o le braccia troppo lunghe nel confronto con gli altri. Non sanno ancora se ciò che provano è desiderio o rifiuto, ma vogliono «toccare l'altro, fino a schiacciarlo per la troppa voglia di prenderlo».⁵²⁸ Scoprono i loro sentimenti, esprimono i loro desideri e la loro volontà di apparire, vincendo la timidezza – 'guarda di che cosa sono capace, che cosa ho il coraggio di fare' – e imparano che possono manifestarli non solo con le lacrime, ma anche con le mani o con i piedi; danzano la loro vita con le loro speranze.⁵²⁹

Le tre diverse *pièce* cambiano con l'età, anche se «amore e sesso, delusione, speranza, aggressione e soprattutto tenerezza sono temi per tutti e per tutte le classi di età».⁵³⁰ se nella versione con i teen c'è la scoperta dei sentimenti, la ricerca della propria affermazione nel diventare uomo o donna, nella versione originale è in gioco la seduzione, per effettuare la quale bisogna superare non la timidezza (o forse non solo), ma la diffidenza verso l'altro, verso un'esperienza che si è già vissuta; gli anziani invece hanno addolcito il pezzo, «lo hanno velato»,⁵³¹ come commenta in un'intervista del gennaio 2009 Anne Martine, che ha preso parte alla prima edizione dello spettacolo. Negli anziani conta di più il ricordo. «Pina Bausch lo ha progettato come un Perpetuum mobile»,⁵³² afferma Jochen Schmidt in *Kontakthof in der Welt*; dopo aver adattato i 'vecchi costumi' dello spettacolo agli anziani, ora prova a vedere se gli stessi comportamenti si possono trasferire sui teenager, che all'inizio sono un po' rigidi, ma alla fine entrano perfettamente nel ruolo, ad esempio in quella specie di stupro di gruppo di una delle scene finali.⁵³³

Per l'analisi dello spettacolo mi baserò sul dvd di *Kontakthof with Ladies and Gentleman over '65'. A Piece by Pina Bausch*, allegato al libro omonimo.⁵³⁴ Il Tanztheater Wuppertal non concede il noleggio o l'uso dei dvd o dei filmati degli spettacoli, né concede il diritto di ripresa ai teatri in cui i pezzi vengono rappresentati. Ho potuto vedere tutti i video originali nella sede di Wuppertal e consultare la rassegna stampa.⁵³⁵ La nuova direzione della Compagnia si è finora mantenuta in linea con il pensiero di Pina Bausch, che concedeva rare interviste solo a giornalisti accreditati: non

⁵²⁷ Cfr. MICHAELA SCHLAGENWERTH, *Trau dich doch!*, 'Tanzträume': Jugendliche tanzen Kontakthof von Pina Bausch und lernen was dabei, «Berliner Zeitung», 18.03. 2010.

⁵²⁸ MARTINE P., *Le désir n'a pas d'âge*, «Lyon Capitale», Jan 2009.

⁵²⁹ Cfr. *ibidem*.

⁵³⁰ *Tanzträume*, «Magazin Die beste Zeit», Juni/Juli 2010.

⁵³¹ DAVID S. TRAN, *Crèer avec Pina Bausch*, «Le progres», 15 Jan 2009.

⁵³² JOCHEN SCHMIDT, *Kontakthof in der WELT*, DIE WELT – WELT ONLINE.webarchive, November 2008.

⁵³³ Cfr. *ibidem*.

⁵³⁴ *Kontakthof with Ladies and Gentleman over '65'. A Piece by Pina Bausch*. Paris, L'Arche 2007.

⁵³⁵ Ringrazio in particolare Grigori Chakhov, responsabile video del Tanztheater Wuppertal, per la disponibilità e per avermi messo a disposizione tutto il materiale.

è stato quindi possibile parlare con Dominique Mercy, danzatore storico del Tanztheater Wuppertal e direttore artistico dopo la scomparsa di Pina Bausch. Tale ruolo è stato recentemente assunto da Lutz Förster.⁵³⁶

7.2. Lo spettacolo e i suoi temi.

Alcuni dei temi proposti da Pina specificamente per *Kontakthof* – come racconta Renate Klett, che nel 1978 ha assistito alle prove per quattro settimane – erano: «dolcezza, passione, mostrare se stessi, presentarsi agli altri» oppure «Litigio tra le sedie», ma anche «Suicidio con sorriso», «Passo maschile», «Scarpe strette», «Ginocchia tremanti».⁵³⁷ Il tema da cui partire era un sentimento, la tenerezza – Odette Aslan afferma che il punto di partenza è stata la domanda «Che cos'è la tenerezza, come si manifesta, dove conduce e cosa fare una volta che è scomparsa?»⁵³⁸ – ma anche l'antagonismo fra i sessi, le esperienze infantili o dell'età puberale hanno avuto un ruolo costruttivo: ad esempio come è stato il primo appuntamento, come ci si è vestiti e che cosa è successo (cfr. *infra* uno dei quadri dello spettacolo). Pina Bausch stessa, in un'intervista rilasciata nel 1994 al Dott. Ros, allora direttore del Goethe Institut, esemplificò il tipo di domande poste ai danzatori per *Kontakthof*: «che cosa fai quando sei tenero verso qualcuno? Quali movimenti fai con le mani? Che cosa fai? Fanne sei, sei diversi. E che siano qualcosa di assolutamente realistico».⁵³⁹ Da questi spunti improvvisativi che Pina osservava, annotava e rielaborava, dando indicazioni precise sulla qualità del movimento che desiderava o su un'espressione del volto – ad esempio «Più asciutto», «sommario», «prudente» –⁵⁴⁰ nascevano le sequenze, le «passerelle» o le «serpentine» che costituiscono lo spettacolo. Una delle scene più forti di *Kontakthof* deriva da questo:

«Essere dolci con se stessi». Ognuno deve provare delle carezze su se stesso che esprimano il proprio bisogno di dolcezza. [...] Finché ciascuno prova su se stesso quei segni di dolcezza esprime anche un senso di armonia e di rilassamento, non appena vengono provate le stesse movenze ma in coppia e ciascuno sull'altro, si sviluppa un senso di competizione, il gesto affettuoso si trasforma, diventa sgradevole.⁵⁴¹

E quello che ne risulta in una delle ultime scene dello spettacolo è proprio una specie di «stupro collettivo». L'effetto è enormemente amplificato dal fatto che tutto il gruppo degli uomini

⁵³⁶ MICHAELA SCHLAGENWERTH, *In Bewegung bleiben*, «Berliner Zeitung», 19.04. 2013, p. 1.

⁵³⁷ RENATE KLETT, *Gli interrogativi di Kontakthof*, in *Sulle tracce di Pina Bausch. L'opera di un artista raccontata al Premio Europa per il Teatro*. Milano, Ubulibri 2002, pp. 105-108.

⁵³⁸ ODETTE ASLAN, *Hommes et femmes. Kontakthof*, in *Danse/Théâtre/Pina Bausch*, cit., pp. 45-50: 45.

⁵³⁹ *Gespräch mit Pina Bausch im Goethe Institut*, Gesprächspartner Dr. Ros, Direktor des Goethe-Instituts Paus. 8 Aprile 1994. Trascrizione di Susanne Marten.

⁵⁴⁰ R. KLETT, *Gli interrogativi di Kontakthof*, cit., p. 106.

⁵⁴¹ *Ibidem*, p. 107.

in questa scena compie quei movimenti su un'unica danzatrice (cfr. fig. 86, schema n. 6), che si lascia toccare e manipolare senza opporre alcuna resistenza, senza reagire attivamente, ma con un'espressione di dolore sempre più intensa. L'effetto è reale: pare che sia stato necessario interrompere più volte le prove perché la danzatrice non riusciva a reggere la tensione.

7.3. La musica

Per questo rivoluzionario spettacolo del 1978 Pina Bausch aveva costruito un collage musicale fatto di canzonette degli anni Trenta, ballabili, Chaplin, e la Valse Triste di Sibelius. Alcune canzoni vengono riprese una o più volte nel corso dello spettacolo; in alcuni casi (evidenziati in grassetto) sembrerebbe possibile identificare una struttura ternaria musicale associata a una particolare scena; *Frühling und Sonnenschein* sembra invece evidenziare o sottolineare particolari situazioni. I brani si susseguono in quest'ordine (cfr. tabella 1):

Tabella 1: la sequenza delle musiche in *Kontakthof*

<i>Frühling und Sonnenschein,</i>	valzer lento	De Curtis, Furno, Baumann, 1937
<i>Einmal ist keinmal</i>	tango	Benatzky, 1937
<i>Third Man's Theme</i>		Karas, 1949
<i>Tango Bolero</i>	tango	Llossas
<i>Mein schönes Visavis,</i>	tango	Llossas, Beda
<i>Tango Granada</i>	tango	Llossas
<i>Im Rosengarten von La Plata,</i>	tango	Rosen, Gilbert 1931
<i>Mach rotes Licht, wir wollen Tango tanzen</i>	tango	Engel, Berger, Vigny
<i>LDS Boogie Woogie;</i>	boogie	
<i>Chattanooga Shoe shine boy</i>	boogie	Foley
<i>Je cherche après Titine</i>		Chaplin
<i>Frühling und Sonnenschein;</i>	valzer lento	De Curtis, Furno, Baumann, 1937
<i>Du bist nicht die erste</i>	tango	Jurmann, Bernauer, Oestreicher, Ettinger
<i>Third Man's Theme</i>		Karas, 1949
<i>Abends in der kleinen Bar</i>	foxtrot	Kötscher, Graff 1938
<i>Im Rosengarten von La Plata</i>	tango	Rosen, Gilbert 1931
<i>Gnädige Frau, (x2)</i>	tango	Stransky, Neubach, Rillo
<i>Liebeszweifel</i>	tango	Lesso, Valerio
<i>Oh, Fräulein Grete</i>	tango	Llossas, Beda
<i>Mein schönes Visavis;</i>		Llossas, Beda

<i>Frühling und Sonnenschein</i>	valzer lento	De Curtis, Furno, Baumann, 1937
<i>Pinder Circus</i>		
<i>Mein schönes Visavis</i>		Llossas, Beda
<i>Valse Triste</i>	valzer	Sibelius
<i>Pinder Circus</i>		
	PAUSA	
<i>Na und</i>	foxtrot	Llossas 1932
<i>Frühling und Sonnenschein;</i>	valzer lento	De Curtis, Furno, Baumann, 1937
<i>My Bonnie Lies Over the Ocean</i>		canzone popolare scozzese
<i>Frühling und Sonnenschein;</i>	valzer lento	De Curtis, Furno, Baumann, 1937
<i>O Fräulein Grete</i>		Jurmann, Bernauer, Oestreicher, Ettinger
<i>Mein schönes Visavis</i>	tango	Llossas, Beda
<i>LDS Boogie Woogie</i>		
<i>Blonde Claire</i>	tango	Llossas, Rotter
<i>Du bist nicht die erste</i>	tango	Jurmann, Bernauer, Oestreicher, Ettinger
<i>Einmal ist keinmal</i>	tango	Benatzky, 1937
<i>Du bist nicht die erste</i>	tango	Jurmann, Bernauer, Oestreicher, Ettinger
<i>Frühling und Sonnenschein</i>	valzer lento	De Curtis, Furno, Baumann, 1937
<i>Gnädige Frau.</i>	tango	Stransky, Neubach, Rillo

Le canzoni sono tutte strutturate in modo simile: introduzione, *chorus*, *verse*, oppure introduzione, *verse*, *refrain*. Anche qui Pina Bausch interviene sulla musica: il *verse* è infatti eseguito praticamente sempre in versione strumentale, mentre per il *refrain* è mantenuto il testo. Per la maggior parte si tratta di tanghi, un genere di ballo convenzionalmente ritenuto peccaminoso, sensuale e seduttivo. La ricerca delle singole partiture è stata difficoltosa, poiché probabilmente non vengono più ristampate e non sono state nemmeno conservate nelle biblioteche. In versione voce e pianoforte o in riduzione per pianoforte ho trovato in due diverse raccolte di *evergreen* *Oh, Fräulein Grete* (Llossas, Beda) e *Tango Bolero* (Juan Llossas), mentre *Abends in der kleinen Bar* è pubblicata da Will Meisel Verlag Berlin. *Im Rosengarten von La Plata* è invece un tango facente parte di una raccolta dedicata a Willi Rosen, compositore di grande popolarità in Germania prima dell'avvento del nazismo: ebreo, morì ad Auschwitz nell'ottobre 1944. Buona parte degli altri brani musicali sono di Juan Llossas (1900-1957). Il musicista, nato a Barcellona da una famiglia di commercianti, che non condividevano però la sua inclinazione artistica, fuggì in Sudamerica dove imparò a suo-

nare Bolero, Rumba e soprattutto Tango, lavorando come artista di strada. Ritornato in Europa negli anni Venti, Llossas si recò a Darmstadt per studiare musica e quindi a Berlino dove fondò la sua orchestra: l'Original Spanisch-Argentinische Tangokapelle. Il suo successo non fu fermato dalla guerra: fu inviato a suonare per sollevare il morale delle truppe e alla fine del conflitto teneva una trasmissione regolare per la radio britannica. Morì di emorragia cerebrale nel 1957. I tango eseguiti dall'orchestra di Juan Llossas, registrati dal 1930 al 1944, sono stati recentemente riversati in CD (Membran Music 2004), ma non mi è stato possibile recuperare altra musica a stampa se non i brani qui sopra menzionati. Nel libretto allegato al CD non sono nemmeno pubblicati i testi. Purtroppo non ho reperito lo spartito della canzone a mio parere più strutturante: *Frühling und Sonnenschein*, che, anche come testo, ha una certa importanza per il significato globale: dopo una lunga introduzione strumentale, che espone solo la seconda sezione del refrain, inizia il canto: «Frühling und Sonnenschein, soll für mich deine Liebe sein, was mich zu träumen nie gewart', das hat dein Kuss mir gesagt. Frühling und Sonnenschein, bist du allein» (primavera e splendor del sole, così dev'essere per me il tuo amore. Quello che non mi ero mai aspettato di sognare, me l'ha detto il tuo bacio. Frühling und Sonnenschein sei tu soltanto). Un commento che appare amaramente ironico perché l'affermazione è negata da quanto avviene poi in scena. La canzone apre lo spettacolo e ritorna altre volte (cfr. *supra* l'elenco dei brani; il titolo è sottolineato), come una sorta di leitmotiv, ed è impiegata appunto anche in una delle scene più forti dello spettacolo, quella dello 'stupro' collettivo.

7.4. La struttura dello spettacolo: musica e coreografia.

La scenografia sembra riprodurre la sala di un cinema (e in effetti è molto simile alla sala del cinema Lichtburg di Wuppertal dove hanno luogo le prove della compagnia):⁵⁴² lo schermo è rialzato rispetto al piano su cui si svolge l'azione e coperto da una tenda; le seggiole sono addossate alle pareti sui tre lati. Sulla parete di sinistra c'è una grande finestra, su quella di destra, di sinistra e sul fondo a destra, a lato dello schermo, si aprono tre porte che serviranno per le entrate e le uscite dei danzatori. Nell'angolo destro, sul fondo della scena, c'è un pianoforte verticale, che verrà in vario modo usato durante lo spettacolo.⁵⁴³ Lo spettacolo è organizzato in due parti con una pausa.

La compagnia entra al buio e i danzatori si siedono nel silenzio; le luci si accendono quando inizia la musica. Le donne indossano colorati abiti da cocktail e scarpe décolleté con tacchi molto alti. Gli uomini sono in completo scuro, camicia bianca, cravatta e scarpe allacciate.

⁵⁴² Cfr. ODETTE ASLAN, *Hommes et femmes, Kontaktb Hof*, cit.

⁵⁴³ Cfr. anche *ibidem*.

Odette Aslan schematizza i movimenti scenici dello spettacolo in quindici tipologie, che descrivono le traiettorie percorse: lineari, circolari o sulla diagonale, singole o di gruppo; distingue fra le diagonali, le ‘passerelle’ eseguite una sola volta (cfr. figura 86, schema n. 5) e quelle che si ripetono più volte (schema n. 8). La quindicesima tipologia corrisponde alla disposizione dei danzatori rispetto allo schermo sul quale verrà proiettato un filmato (cfr. fig. 86, schema n. 14). Nel prospetto gli uomini sono rappresentati dalla lettera h, le donne dalla f, mentre le traiettorie sono indicate da frecce. Se non ci sono lettere, il percorso è effettuato sia dagli uomini sia dalle donne, insieme. Nella scena riassunta nello schema n. 10, i due gruppi si fronteggiano lungo una linea che non resta fissa sulla diagonale, ma che, nel tempo di sviluppo, ruota in senso orario. La formazione secondo cui i gruppi sono disposti è inoltre a triangolo: al vertice si trova la ‘guida’, ossia l’uomo o la donna che dirigono il movimento. Aslan sottolinea l’importanza del lavoro che avviene lungo la diagonale, che chiama «del disagio e del malessere»⁵⁴⁴ e che, insieme alle sequenze ripetitive, diventerà una caratteristica formale della creazione di Pina Bausch.⁵⁴⁵

All’interno dello spettacolo si alternano le scene in cui il movimento è associato alla musica e quelle che si svolgono in assenza di brani musicali; in queste, gli interpreti interagiscono verbalmente fra loro e con il pubblico. I quadri si susseguono secondo quest’ordine:

Frühling und Sonnenschein e *Einmal ist keinmal* «Einmal, siehst Du einmal ist keinmal und nie kehrt mehr zurück ein versäumtes Glück» Vedi, quello che avviene una sola volta è come se non fosse mai avvenuto, e la fortuna perduta non torna più indietro (Cogli l’attimo). I due brani sono collocati all’inizio, durante la presentazione: sulla prima canzone i danzatori, tutti schierati, seduti sul fondo e a ridosso delle pareti si alzano, uno per volta (schema n. 3a); poi, sulla seconda, i due gruppi – prima gli uomini poi le donne (schema n. 11) – mostrano i denti (non è un sorriso, ma una sorta di smorfia, come per far vedere che ci sono tutti), raddrizzano le spalle, mostrano il volto tirando indietro i capelli e infine presentano le mani, prima il palmo poi il dorso, come farebbe un bambino quando gli chiedono se le ha lavate prima di andare a tavola (cfr. filmato 18). Devono mostrarsi al meglio, perché si mettono sul mercato in un *Kontaktb Hof* (un luogo in cui avvengono gli incontri: un *Facebook* degli anni Settanta?) per qualcuno che – come dice la canzone, rivelando un risvolto amaro nell’associazione con questi gesti – potrebbe essere il loro ‘splendor del sole’. Se non colgono l’occasione, può darsi che non torni più; lo dice un noto proverbio: *Einmal ist keinmal*. Nel film di Ettore Scola *Le Bal* (Ballando, ballando), del 1983, una delle prime scene sembra una riproposizione di questo stesso rituale: le protagoniste devono incontrare qualcuno, non sanno ancora chi, ma davanti allo specchio del locale mostrano le loro insicurezze e controllano che i capelli siano in ordine, il trucco non sia sbavato o i denti siano puliti, senza macchie di

⁵⁴⁴ *ibidem*, p. 46.

⁵⁴⁵ Cfr. *ibidem*.

rossetto né residui di cibo. Mentre nel film di Scola gli uomini non si sottopongono a questo rito, ma entrano in fila e – pur sciorinando tutta una serie di tic nevrotici – vanno a posizionarsi al banco del bar, nella coreografia di Bausch non ci sono differenze fra i sessi: le paure sono per tutti dello stesso tipo. Secondo Odette Aslan, alla ricerca della tenerezza, in *Kontakthof* le donne si costringono in scarpe scomode e troppo strette mentre gli uomini dimostrano la loro virilità con pose da body-builder: così Bausch farebbe notare come tutti sottostanno stupidamente alla moda e agli stereotipi che la società impone con la pubblicità o con il cinema.⁵⁴⁶ La sessualità è presente, ma come se fosse «sterilizzata»,⁵⁴⁷ come se il gesto fosse eseguito in terza persona e mai condotto a termine,⁵⁴⁸ nessuna storia ha uno sviluppo o arriva a una conclusione, ma viene sempre interrotta.

Fin dall'inizio emerge il ruolo solistico di due donne, che, pur non assumendo dichiaratamente i caratteri definiti di personaggi specificamente connotati, hanno una funzione-guida o forse narrativa, come vedremo. Il fatto che siano ruoli volutamente solistici è evidente, ma è confermato anche da Jo-Ann Endicott (una delle 'soliste' nello spettacolo del 1978 insieme a Meryl Tankard e poi a Nazareth Panadero)⁵⁴⁹ e Bénédicte Billet che all'atto della riproposizione dello spettacolo con i teenager specificano, a questo scopo, la differenza nella durata delle prove per il gruppo e per le due ragazze.

Dopo la presentazione inizia il 'circo'. Sulla musica – il tema-colonna sonora del film *Il terzo uomo*, che acquisisce una connotazione un po' felliniana – il gruppo avanza compatto (schema n. 12), con una 'guida' come in tutte le scene di gruppo. Sequenza in otto tempi: scalcio avanti con il piede destro, incrocio sul collo del piede sinistro, *plié* col peso sull'anca sinistra, appoggio e chiudo. Passo destro a lato, sinistro avanti, *degagé* destro a lato, chiudo. L'accento, sul *plié*, è sul tempo debole musicale e tutto il movimento sembra 'spostato', fuori tempo, sottolineato anche dal rumore dei tacchi e dei passi, che si sovrappone alla musica. Quando la musica tace, una donna in bianco comincia a ridere (cfr. fig. 87) fino a cadere a terra, priva di sensi o forse morta. Gli altri la guardano, poi qualcuno comincia a canticchiare la musica di prima; si uniscono tutti e ritornano a sedersi con lo stesso passo, lasciando lei a terra.

⁵⁴⁶ Cfr. ODETTE ASLAN, *Hommes et Femmes. Kontakthof*, cit.

⁵⁴⁷ *Ibidem*, p. 48.

⁵⁴⁸ Cfr. *ibidem*.

⁵⁴⁹ Gli interpreti degli *Stücke* di Pina Bausch, a parte alcuni casi molto particolari, ad es. Dominique Mercy, possono cambiare nel tempo, per lo stesso spettacolo, con il ricambio dei componenti della compagnia. Odette Aslan nota che per *Kontakthof* anche il numero degli interpreti nelle repliche era variabile: da 10 a 12 uomini e da 13 a 15 donne.

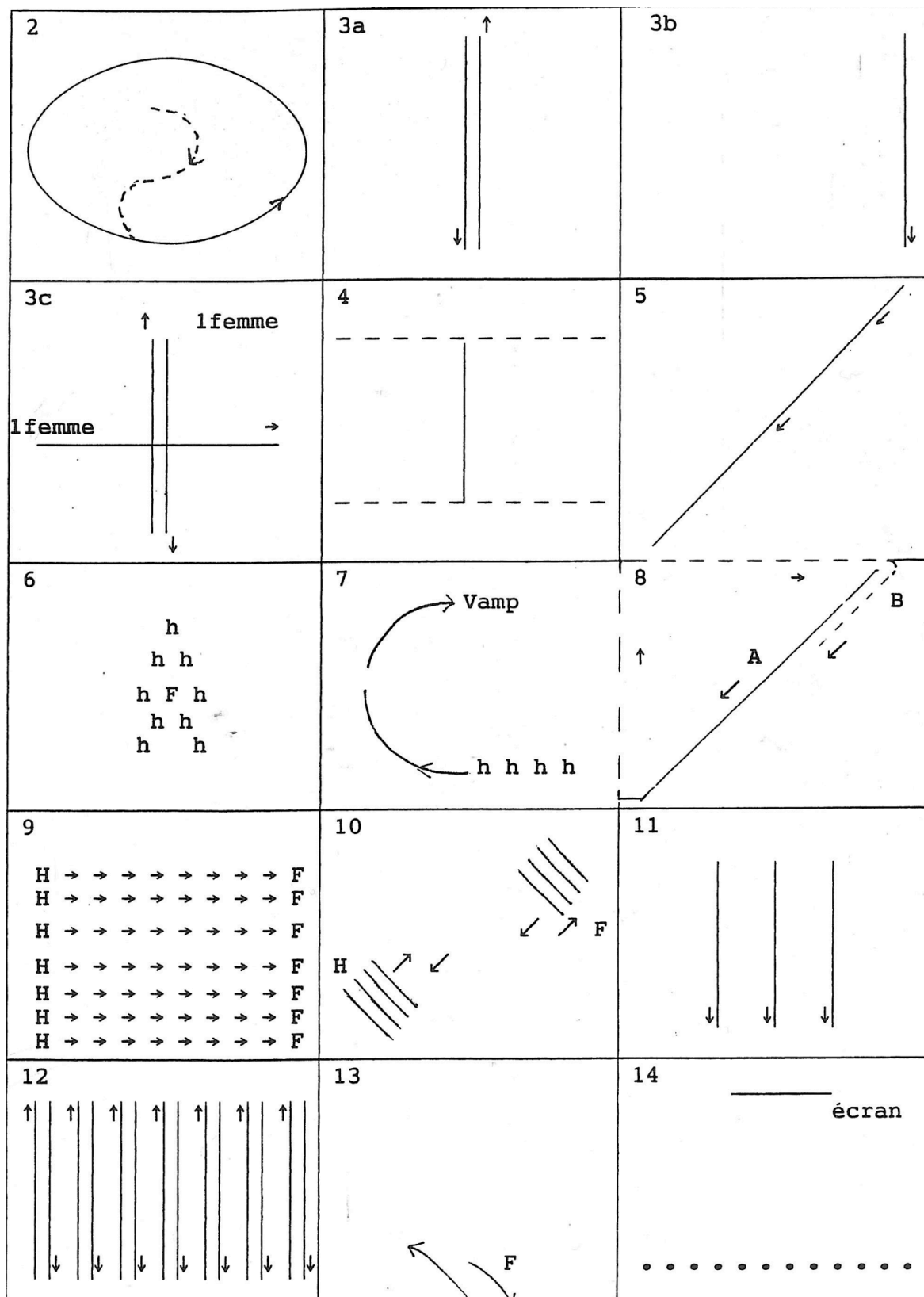


Figura 86: Odette Aslan, schemi degli spostamenti in *Kontaktbtof*



Figura 87: Pina Bausch, *Kontakthof mit Damen und Herren ab '65*, la risata.

Primo 'corteggiamento' per una delle due amiche: un uomo le lancia un topo, morto; lei ha paura, grida e scappa correndo per tutto il palco (cfr. fig. 88). Escono.

Tango Bolero: su un ritmo ossessivo che ricorda quello del bolero si sviluppa una melodia ondeggiante: un modulo che viene trasportato per gradi discendenti su una semplice armonia di dominante e tonica (cfr. fig. 89) Su questa musica la prima 'passerella' delle donne: 'scarpe strette' (cfr. fig. 90, schema 5 e cfr. *supra* questionario), tanto strette da far male e non riuscire a stare sui tacchi e cercare continuamente di toglierle per avere un po' di sollievo. Cosa non si fa per piacere. L'unico uomo che compare è quello del topo: la sua partner lo riconosce e grida; uscita.



Figura 88: *Kontakthof*, il topo. Fermo immagine



Figura 89: Juan Llossas, *Tango bolero*.



Figura 90: Pina Bausch, *Kontakthof*, 1. Passerella, scarpe strette.

Primo assolo: una donna al pianoforte accompagna, suonando, un'esclamazione – Aua! – che lei emette con intonazioni e intenzioni diverse a seconda dell'altezza della nota scelta. Non si capisce bene se è un tentativo di seduzione, una prova o autoerotismo in caricatura. A questo quadro, che resta sullo sfondo, si sovrappone la seconda 'passerella', eseguita dalla sola 'amica'

bionda: «Mein schönes Visavis, ich bin verliebt in Sie». Sul ritmo veloce del tango, camminando sulle punte (cfr. fig. 86, schema 2), come se si fosse sui tacchi, ci si aggiusta il vestito da sera, scomodo, che ‘tira’ da tutte le parti: le spalle, lo slip, la cintura. È scollato, si spera che sia sexy, ma i movimenti rendono il tutto grottesco (cfr. filmato n. 20). «Mein schönes Visavis, bei dieser Melodie, möcht’ ich mit Ihnen glücklich sein». C’è un uomo seduto e allora comincia una scena di seduzione: pose che dovrebbero essere sexy, ma in realtà sono impacciate, accompagnate da esclamazioni: ‘la cucara-sha!’ Se lui non si muove, lo si prende per mano e lo si trascina con sé, ma lui si ferma per allacciarsi le scarpe. Allora, tutta eccitata, saltellando e usando una vocetta acuta e infantile si fa un ultimo tentativo: «Du bist sehr schön! Ah! Du bist sehr stark! Ah! Du bist Spitzel!» Ovviamente lui esce. Non resta che tornare nella passerella con l’amica, che intanto si è aggiunta, e aggiustarsi il vestito.

Entra una coppia che si scambia carezze e gesti teneri, mentre le due amiche sul fondo fanno orribili commenti del tipo: ‘Sembra un rospo. Gli occhi da triglia, il naso come un cavolfiore. Ma lei ha sempre avuto questi capelli stopposi? E sarà stata così brutta anche da bambina?’⁵⁵⁰ Cosa non si fa per cercare un po’ d’amore: per attirare l’attenzione si finge perfino il suicidio. Una donna ci informa che si trova sul bordo del pianoforte, minacciando di buttarsi; prima di farlo però grida, perchè tutti la sentano; fa solo finta di voler stare sola, ma vorrebbe che venisse qualcuno. Poi sale su una sedia, minaccia di strangolarsi con la sciarpa e spera nell’arrivo di qualcuno per salvarla. Tutti restano sul fondo, seduti (cfr. fig. 91).



Figura 91: *Kontaktbox*, il finto tentativo di suicidio. Fermo immagine.

⁵⁵⁰ I commenti variano nelle tre versioni, ma l'intenzione è la stessa.

Tango Granada, nuova scena di gruppo con passo strisciato avanti e corsa indietro sulla musica un po' incalzante: «uscirei volentieri a cena» (cfr. fig. 86, schema n. 12). Qualcuno si accascia a terra, ma tutti sono troppo impegnati a pensare e comunicare che cosa vorrebbero mangiare per badargli. 'Aua!' La donna rientra indossando un ampio vestito da sera verde e ricomincia lo show: questa volta al microfono. Tutti applaudono. Ora l'esibizione fa da sfondo e sembra commentare i pizzicotti, le dita negli occhi, nel naso, insomma le attenzioni che si scambiano – sorridendo – due coppie arrivate dal fondo l'una dopo l'altra. Su questa esibizione inizia *Im Rosengarten von la Plata*, un tango dove la serenata nel giardino delle rose cui fa riferimento il testo «im Rosengarten von la Plata singe ich heut' Nacht für Dich die Serenata» è 'visualizzata' nel toglier la sedia di sotto alla partner mentre si sta sedendo o, per lei, nel morsicare a lui il petto.

«Mach rotes Licht, wir wollen Tango tanzen ich und Du» (abbassa la luce – letteralmente metti la luce rossa – così tu e io balliamo il tango) fa da colonna sonora a nuove versioni di questi scambi di carezze 'a luci rosse' per coppie che si pizzicano e si tormentano col sorriso sulle labbra, accolti dagli applausi del resto della compagnia, mentre la donna in verde li osserva, ammiccante, mangiando una mela ('la' mela?).

L. D. S Boogie-Woogie produce un improvviso cambio di atmosfera: le donne su una linea, addossate alla parete di destra, cercano di mettersi in mostra agitandosi e agitando – come delle sciantose – le ampie gonne colorate (schema n. 9). Gli uomini dall'altra parte costruiscono una linea di sedie sulle quali avanzano seduti, protendendo le braccia, tentando un assalto alle donne e cominciando degli abbracci che restano nel vuoto, come se volessero afferrarle da lontano. Sembra che perdano tutta l'energia in questo sforzo, perché di fatto non arrivano mai al contatto. Le donne se ne vanno e gli uomini si dispongono in ordine sparso sul palco continuando i loro abbracci mancati. Qui, nella versione originale, c'era la scena di danza del gruppo maschile. Rientrano le donne vestite di rosa e lavorano a coppie con gli uomini. Secondo una tipica modalità di Pina Bausch, la coreografia sarà ripresa più tardi, separando e proponendo la sola parte femminile, nel duo delle amiche. Sul fondo si gioca con una bambola di pezza (o gonfiabile) a dimensioni naturali, lanciandola in aria.

Nel quadro successivo, su *Chattanooga Shoe Shine Boy*, gli uomini, di profilo, danzano soli: passo, passo e abbraccio a vuoto; le donne entrando andranno a completare il movimento e a 'riempire' l'abbraccio. L'amica bruna si rimette il vestito verde in scena, poi, la mela in bocca, fa l'asse d'equilibrio sul bordo del palco, mentre qualcuno con un metro misura la distanza fra le coppie. Forse se si avvicinano troppo c'è il rischio che perdano l'equilibrio, il dominio di sé. Una donna al microfono chiede: 'Dove sei? In teatro? Ci sono anch'io. Ci vediamo all'intervallo, nel foyer'. Mentre le coppie continuano a danzare abbracciate, due amici improvvisano al microfono

un duetto con i motivetti della musica che scorre. Ricompare la coppia col topo che ripete il percorso di prima.

A due. Prova del movimento circolare delle anche, che Odette Aslan legge come un abbozzo di danza del ventre e che associa a una pubblicità di jeans,⁵⁵¹ che ora ovviamente non è più in uso. Lui non lo sa fare. ‘Che cos’hai fatto mentre provavamo?’ Lei mostra: «große, saftige Kreise. Rechts, mitte, links!» Il movimento è così privato di tutta la sensualità che dovrebbe avere. ‘Ti servirà ancora un anno!’ ‘Andreas, musical’ Su *Je cherche après Titine*, il gruppo tutto insieme lo esegue. Nella ripetizione non è più solo un esercizio, ma diventa aggressivo, senza amore né sensualità (cfr. filmato n. 21, tratto da una trasmissione della televisione belga, cfr. anche fig. 92 a e b).



Figura 92: *Kontakthof*: il movimento delle anche a) Tanztheater Wuppertal; b) *mit Damen und Herren ab '65'*. <http://www.youtube.com/watch?v=4ZbfsLW707I>)

Frühling und Sonnenschein. Mentre l'amica bionda si accarezza, la donna in viola chiede al pubblico una moneta per far funzionare un cavallo a dondolo, posto sul lato sinistro del palco. Ripetizione, questa volta per l'amica bruna. Ancora una moneta dal pubblico per il cavallo a dondolo, che non funziona. E ancora una sequenza di carezze solitarie per una terza: la sua gestualità verrà usata più avanti (cfr. *infra*, p. 190) . Intanto si scopre che il cavallo ha la spina staccata. Per questo non funziona.

Du bist nicht die erste. Intanto tutte le donne vengono accompagnate in scena e ognuna ha la propria sequenza di gesti teneri. Finalmente si può andare a cavallo: le donne fanno la fila. Si formano le coppie e ben presto le carezze diventano aggressioni. Il gioco è interrotto dal tema de *Il terzo uomo*, sul quale, da una porta sul fondo, entrano le coppie a passettini seguendo il ritmo musicale. Ridono e portano una maschera sul volto. L'uomo del topo ora lo tiene in bocca, per la coda (cfr. fig. 93). Le due amiche sedute sul fondo commentano, poi escono e rientrano vestite di

⁵⁵¹ Cfr. ODETTE ASLAN, *Hommes et femmes. Kontakthof*, cit.

rosa con nastri nei capelli, per un passo a due molto ‘coquette’, infantile e allo stesso tempo ammiccante (cfr. fig 94 a e b) che si sviluppa lungo la diagonale. Che cosa scatena le fantasie ma-

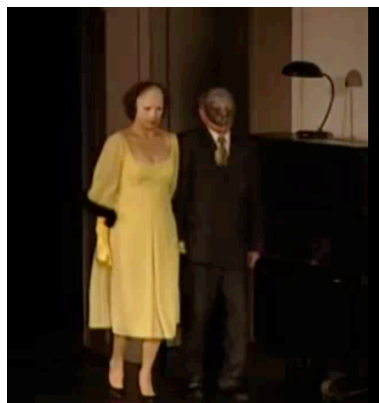


Figura 93: *Kontaktb Hof*, la sfilata in maschera. Fermo immagine.

schili? (c'è una domanda del questionario relativo a *Viktor* che si può forse spiegare ricollegandola a questo episodio; cfr. *supra*, p. 45).



Figura 94: *Kontaktb Hof*, le due amiche, passo a due. Fermo immagine.

a) Compagnia <http://www.youtube.com/watch?v=4ZbfsLW707I>

b) *mit Damen und Herren ab 65*.

«Abends in der kleinen Bar, singt die Margaret, und bei ihr vergisst man schnell, wie die Zeit vergeht». Alla fine ripetono quel pezzetto di coreografia estrapolato dalla sequenza a coppie (cfr. *supra*). In contrappunto a questa un passo a due: lei sta male, si accascia; lui prima cerca di sollevarla, ma lei cade dalla seggiola, allora lui le si siede davanti e la nasconde, sorridendo al pubblico e giocando con una moneta (cfr. fig. 95).



Figura 95: *Kontakthof*, fermo immagine, <http://www.youtube.com/watch?v=4ZbfsLW707I>.

Im Rosengarten von La Plata fa da sfondo alla scena d'amore da lontano. Un uomo e una donna, seduti uno di fronte all'altro ai lati opposti del palco, si spogliano piegando ordinatamente gli abiti, e si sussurrano qualcosa che però dal pubblico non è udibile. Lui è più spavaldo (anche se annusa i calzini dopo averli tolti), lei evidentemente più timida. Prima che siano completamente svestiti, la scena è interrotta dal gruppo (cfr. filmato n. 22), in una passerella sulla canzone *Gnädige Frau*, ripetuta due volte: prima una donna (la seduttrice, secondo Aslan) con gli uomini al seguito, come cagnolini⁵⁵² – infatti imitano tutti i suoi gesti – poi le altre donne. «Gnädige Frau, Sie sind ja so schön, dass ich mich nicht trau', Sie anzusehn. Verehrte Gnädige Frau, ich bin ja nicht blind, ich seh' wie Sie mir gefährlich sind»: camminano prima in diagonale, poi in cerchio. È quasi un rituale di piccoli gesti, come girare il capo, toccarsi un'orecchia, sbuffare. «E' stato bello perché non provare in nero?» Tornano tutte vestite da sera e si ricomincia: «Pronti? Andreas, musical!»

La coppia 'interrotta' di prima si dispone invece a terra (è stato pericoloso, come dice la canzone?) Escono tutti – «Basta! Non è così bello!» – ma la coppia resta a terra. Poi i due si alzano, si guardano, fanno finta di niente, si sdraiano di nuovo e quindi ripetono la sequenza ancora e ancora. Intanto, cambiati i costumi, si formano due gruppi, due triangoli dalle due diagonali opposte (cfr. schema 10). Una battaglia fra due 'bande' contrapposte, che si muovono avanti e indietro, spostandosi in senso orario, con una scansione alternata, dettata dagli 'ordini' dei rispettivi capigruppo 'Head! Cheek! Chest! Stomach! Knee! Foot! Shoulder!' (cfr. filmato n. 23) Il movimento è dettato dalle parole, gridate in ordine casuale e con ritmo variabile da molto lento a molto veloce: sono come colpi che fanno muovere le parti del corpo indicate. C'è un'analogia con il prologo di *West Side Story*?) (cfr. figura 96 a e b):

⁵⁵² Cfr. ODETTE ASLAN, *Hommes et Femmes, Kontakthof*, cit.



Figura 96: a) *West Side Story*, le bande rivali. Fermo immagine.



b) *Kontakthof*, Head! Chest! Cheek! Shoulder! Foot!

Si fronteggiano poi – gli uomini si tolgono la giacca, le donne una scarpa – ogni gruppo con la propria coreografia; eseguono, separati, una di quelle già prodotte da una coppia in una precedente sezione (cfr. supra, p. 187). Per le donne è: braccio destro in alto, scende, accarezza la testa, gratta il piede sinistro; si bacia l'interno del gomito, ci si gratta il naso, poi si afferrano i glutei e si stringono fra le mani. Alla fine uomini e donne si abbracciano, ma le carezze diventano violente e la danza diventa una lotta. Una donna ride, istericamente.

O Fräulein Grete (tango, 1930): Rientrano le due amiche con una nuova passerella, mentre un uomo grida 'wunderbar!' continuando la coreografia della scena precedente (cfr. fig. 97). Si aggiunge qualcuno con un microfono, nel quale loro, a tempo, sospirano: «pah!»

Contrappunti parlati: «Non sono cattiva! Voglio solo stare sola!» Si interrompe l'atmosfera lieve; contemporaneamente al microfono, una donna in bordeaux inizia a insultare un uomo che è steso a terra. «Sei di nuovo malato? Non è una novità. Sei una nullità, non vali nulla. Sei morto adesso? Forse nemmeno questo. Tipico! Tutti in piedi e tu a terra. Senza alcun temperamento!» E a un altro: «Che fai adesso fumi? Che puzza! Sei uno zero». Le due amiche continuano la loro sequenza e, come già prima commentano: «guarda le dita. Sembrano salsicce. Basta che compri i panini, le salsicce le ha già»



Figura 97: *Kontaktb Hof mit Damen und Herren ab '65*, le amiche; seconda passerella.

Una donna si sdraia a terra accanto all'uomo mentre continuano i commenti perfidi: da «Ha ancora il prezzemolo fra i denti», a «probabilmente ha mangiato un aglio intero. Se puzza così non avrà amici», a «Come ho fatto a stare con te? Dovevo essere cieca». «E' proprio terribile: me ne devo andare». La coppia resta a terra. L'uomo col microfono va loro vicino, ma è perplesso, sembrano morti. Se ne va. Invece no, si alzano. Gli altri, seduti sul fondo, guardano.

Iniziano le scene sadomasochistiche, piccoli assoli di autoviolenza che tutto il gruppo applaude: un uomo sbatte violentemente la porta e sembra chiudersi le mani dentro. Ride. Un altro steso a terra si getta un grosso peso sullo stomaco e ride (cfr. fig. 98); una donna ride (fino a morirne?), qualcun altro si chiude ripetutamente il copritastiera del pianoforte sulle mani e ogni volta ride. Una delle due amiche corre in cerchio e ride; l'altra si lancia correndo contro il muro (una delle domande del questionario era: suicidio col sorriso). Quali prove bisogna superare, fino a che punto ci si deve mettere in mostra per essere amati?



Figura 98: *Kontaktb Hof*, le prove di coraggio (o i numeri da circo). Fermo immagine.

Mein schönes Visavis, occhio di bue su una coppia: lei (una delle due amiche) esegue una sequenza, come se fosse un numero da circo, 'giocando' con una calza di seta, esibendola alla fine di ogni gesto, come fa un prestigiatore quando ha finito il suo trucco (cfr. filmato n. 24). Lui è l'assistente-vittima di questo gioco di seduzione. Il resto della compagnia si muove dietro, più nell'ombra, con i soliti abbracci mancati, tendendo le braccia e aspettando che qualcuno vada a riempire lo spazio così creato. Un uomo che finora ha corso avanti e indietro riempiendo di volta in volta ciascuna di quelle braccia, si ferma ansimando: «Ich lasse meinen Körper schwarz bepinseln, und fahre zu den Fidschi-Inseln. Dort ist noch alles paradiesisch neu. Ach! Wie ich mich freu. Ich trage nur ein Feigenblatt mit Muscheln, und geh mit einer Fidschi-Puppe kuscheln [...] Ich will ein Fidschi sein».

Frühling und Sonnenschein, passo a due della coppia di prima: carezze violente. La lotta è interrotta quasi subito dalla musica del circo (*Pinder Circus*) e da un imbonitore che (in russo?) annuncia i numeri cui il pubblico potrà assistere, mentre la compagnia dispone le sedie in una fila orizzontale sul proscenio. Una volta seduti, ognuno racconta la propria storia, le prime esperienze amorose, le speranze, le delusioni, i fallimenti (cfr. *supra* questionario). Alcune tenere, altre buffe, altre più tristi: se ne percepiscono solo frammenti, perché l'uomo col microfono concede loro poco tempo. Che vestito mettersi al primo appuntamento? E cosa fare se per la tensione cresce un grosso foruncolo sulla fronte? Che fare quando finalmente si è incontrata la donna della propria vita, ma quando lei si spoglia si scopre che ha il corpo ricoperto di tatuaggi di teste maschili?⁵⁵³

Mein schönes Visavis, tutti si alzano e ricomincia la ricerca degli abbracci. Resta soltanto un uomo seduto, che cerca di bruciarsi con un cerino infilandolo acceso in bocca o tenendolo sotto il palmo della mano. Gli altri intanto spostano le seggiole sul fondo e le dispongono di nuovo su di una fila.

Sibelius *Valse Triste*: seduti, prima ondeggiano tutti a tempo, tenendosi sottobraccio come nelle birrerie (*Schunkelreiben*)⁵⁵⁴ poi alcuni si alzano e ballano a coppie, altri (una delle amiche) ha un suo assolo, una sequenza che ripete più volte e ogni volta più velocemente, seguita da un uomo che la osserva. Dietro, in contrappunto, con un'altra sequenza sulla seggiola, la donna in rosso scuro attraversa il palco. La musica accelera e così il movimento. Piccoli frammenti di sequenze precedenti, come se fossero ricordi, o una ripresa concentrata: ancora gli abbracci mancati e sul rallentando la donna che ride fino a cadere. Tutti si fermano e riprendono posto sul fondo. Una donna chiama «Liebling!» (tesoro!) in tutte le intonazioni possibili. Detto, sussurrato, gridato.

⁵⁵³ Anche in questo quadro i racconti del primo appuntamento (v. questionario, p. 170) differiscono nelle tre versioni.

⁵⁵⁴ Cfr. ODETTE ASLAN, *Kontakthof*, cit. p. 46.

Pinder Circus. Una specie di presentazione a rovescio. Uno alla volta arrivano sul proscenio, si toccano la bocca e se ne vanno (cfr. filmato n. 25).

– Si annuncia la pausa –

Na und: «Süß ist Dein Mund, na und, na und, komm gib mir doch ein Küsschen und wenn Du willst doch zwei». Entra una delle due amiche in rosa, ammiccando (come nel duo precedente); assolo; stessa coreografia del primo duo o forse tutta la coreografia; entrano tutti per una diagonale nella quale è lei a dirigere il gioco: al suo comando «Drehen!» tutto il gruppo, disposto a triangolo dietro di lei, cambia direzione. Escono tutti, poco alla volta; resta solo l'altra amica e quindi lei, sola nel suo gioco, che dopo un po' non è più divertente: «OK!». Si va a sedere: «LIEBLING!»; comincia a chiamare qualcuno che evidentemente non arriva, prima piano e con tono suadente poi sempre più nervosa, incredula, arrabbiata e infine quasi piangendo, sempre più disperata.

Un uomo intanto suona e canta al piano *Frühling und Sonnenschein*; è un valzer e le coppie iniziano a ballarlo lungo la diagonale. Lei resta seduta. Qualcuno sovrapponendosi alla musica intona *My Bonnie Lies Over the Ocean*. Si siedono, lei piange: «bring back my Bonnie to me!» Tutti la guardano, poi se ne vanno, qualcuno scuotendo la testa, qualcuno mostrandosi esasperato. Lei piange sul fondo; *Frühling und Sonnenschein*: entra da destra l'amica bionda con un uomo; c'è un passo a due, in cui lui cammina e lei lo segue, seduta a terra e appoggiata alle sue gambe, ma lui esce e lei si alza; va a consolare l'amica.

Entrano tutti e dispongono le sedie per la proiezione del film (*Frühling und Sonnenschein...bist du allein*). Il film è un documentario sulla vita delle anatre selvatiche. (Le mamme proteggono i piccoli, danno loro cibo, calore. Le anatre di palude vivono prevalentemente a Est dell'Elba e migrano a Ovest solo occasionalmente. Tante coppie si aggiungono). Alla fine «OOOH!», si applaude e si riportano le sedie sul fondo. Ancora una volta la scena del cavallo con la richiesta di monetine al pubblico.

O Fräulein Grete è associata a una passerella in diagonale con *port de bras* (cfr. fig. 86, schema n. 8): appoggiare le mani sulle spalle, ruotare i gomiti in avanti, stendere le braccia in alto in diagonale, piegare il dorso delle mani verso terra, piegare le mani chiudendole, riappoggiarle sulle spalle, far scendere le braccia (cfr. fig. 99). Ricominciare una nuova diagonale con variazione nel *port de bras*. Qualcuno conta ad alta voce, mentre una 'maestra di danza' corregge le posizioni nella diagonale: «Non posso crederci! Quante volte abbiamo ripetuto questo passo?». Terza diagonale, che miscela, alternandoli, i *port de bras* delle due precedenti. La maestra è sempre più nervosa: «Un po' più veloce». Poi esce cercando qualcuno per dirgli qualcosa di importante, mentre l'uomo continua a contare. Nuova diagonale di piccoli *jetés* (*Mein schönes Visavis*), ripetuta più volte, con la

maestra sempre più insoddisfatta, che alla fine, esasperata, tira fuori gli uomini per redarguirli. Sul pizzicato finale della musica, la diagonale diventa camminata.



Figura 99: *Kontakthof*, la passerella. Fermo immagine.

Per *LDS Boogie-Woogie*, nuovo assalto con le seggiole, ma a posizioni scambiate: gli uomini contro il muro protendono le braccia mentre le donne sulle seggiole cercano, agitandosi, di raggiungerli (cfr. fig. 100). Quando sono vicini, l'abbraccio sembra di nuovo una lotta. Poi tutti corrono a buttarsi per terra oppure restano in piedi, con le braccia protese, ma vuote.



Figura 100: *Kontakthof*, l'assalto delle donne. Fermo immagine.

Blonde Claire, «schenk mir mal die Ehre, weil ich mein Herz an dich verlor» vede un nuovo assolo di una delle amiche con passo ancheggiante, le mani fra i capelli, sul petto, sui fianchi; si aggiunge un uomo che regge in una mano una sedia e nell'altra un leggio con sopra dei fogli: la insegue, cercando di toccarla. Lei prosegue indifferente, evidentemente senza concedergli l'onore.

Sulla fine della canzone entra una donna in nero con aria mesta, che inizia a emettere un suono, una specie di grido d'uccello, un richiamo «bi-bip» (ma potrebbe essere «lieb-ling» defor-

mato). Le luci si abbassano fortemente e la scena resta illuminata solo da qualche raggio di luce che filtra dai vetri della grande finestra sul lato sinistro del palco. Mentre continua il richiamo, entrano gli altri, qualcuno di corsa, qualcuno camminando lentamente e si dispongono in piedi occupando tutto il palco. Inizia la musica «*Du bist nicht die erste...aber meine letzte*»; in questa scena sembra costituirsi una specie di forma ternaria. Inizialmente il movimento è comune: *derouler* il busto avanti, rimbalzo, respiro, rimbalzo e risalita; passo, passo, cambio di direzione. La sequenza è ripetuta tre volte, poi iniziano a formarsi alcune coppie che ballano abbracciate, mentre gli altri continuano a ripetere la sequenza fino a che tutti hanno trovato un partner (cfr. filmato n. 26). Contemporaneamente, dal fondo, entra una delle due amiche (la bionda), con aria mesta, insieme a un uomo che inizia a scattare foto alle coppie già formate con una macchina situata su un treppiede. Cambia la musica (*Einmal ist keinmal*); entra la 'narratrice' in bordeaux, portandosi una sedia sulla quale si accomoda iniziando a parlare, mentre le coppie smettono di danzare e si siedono a terra, ripetendo la sequenza eseguita prima in piedi, il busto sulle ginocchia. Un uomo entra e la invita a ballare; sono gli unici due in piedi. Nuovo cambio di musica, *Du bist nicht die erste*: rialzandosi, si riformano a poco a poco le coppie e ballano. L'amica bionda si toglie l'abito nero; è così triste da non reagire nemmeno al topo che le viene sventolato davanti al volto dal solito uomo (cfr. fig. 101 a e b). Anzi, i due ripercorrono a ritroso, ma camminando, il percorso effettuato nella scena iniziale. Lei indossa infine l'abito rosa usato per il duo con l'altra amica. Restano solo loro due; tutti gli altri escono, chiudendo la porta. Poi se ne va anche lui, dal momento che, nonostante il topo, non riesce a suscitare alcuna emozione.



Figura 101: *Kontaktbrot*, a) il rientro dell'amica bionda; b) il topo. Fermo immagine.

Lei resta sola. Uno per volta rientrano gli uomini, che sembrano volerla consolare, accarezzandola (*Frühling und Sonnenschein soll für mich Deine Liebe sein*); in realtà la molestano, le toccano il naso, le ginocchia, le orecchie, il ventre; la baciano, la pizzicano, l'adagiano a terra e la sollevano, ma lei non reagisce; è come una bambola di pezza. Secondo Odette Aslan si comporta come

un animale che sta immobile davanti al suo predatore e gli uomini la toccano con gesti privi di desiderio.⁵⁵⁵ I movimenti diventano più frenetici e la scena acquisisce sempre più il carattere di una violenza mentre lei è sull'orlo delle lacrime. Ancora più amara risulta l'associazione con l'ultima musica, *Gnädige Frau*. La scena è interrotta dall'ingresso della vamp; gli uomini si distraggono e si mettono tutti a seguirla; poi si aggiunge il resto della compagnia: si ripropone la passerella con la camminata rituale in cerchio (cfr. *supra* e cfr. filmato n. 27). La musica finisce e resta solo il rumore dei passi, su cui si chiude lo spettacolo.

7.5. Rapporti musica-coreografia

A proposito di melodia e danza nelle danze tribali, Curt Sachs scrive che la danza nasce con il proprio canto, perché l'accompagnamento melodico ha la sua origine nell'impulso motorio; i due sono inscindibili, poiché fra essi si crea una connessione spirituale.⁵⁵⁶ Il senso con cui Pina Bausch opera l'associazione fra le due componenti dello spettacolo sembrerebbe in qualche modo adattarsi a questa affermazione. In *Kontakthof* la musica non nasce insieme al movimento, ma è condizionata da questo. Non si tratta di un'opera preesistente o appositamente composta con una propria unità musicale, sulla quale costruire la coreografia, ma è costituita da un collage di diversi brani musicali, che vengono scelti e associati alle sequenze di movimento soltanto quando queste sono definite. La musica così assemblata, anche di generi diversi, rafforza e sottolinea o chiarisce il significato concettuale del gesto e serve alla definizione della forma. Spesso il movimento si svolge con un ritmo dissociato rispetto alla musica; nelle passerelle circolari, in quella in maschera, negli unisoni di gruppo e nel duo delle amiche invece il movimento è a tempo.

Si potrebbe definire questa coreografia come una struttura polifonica, articolata in sezioni, all'interno della quale, non essendo garantita l'unità attraverso una narrazione immediatamente riconoscibile o perché non c'è una storia che si svolge con consequenzialità o perché il testo è frammentato fra le varie voci, vengono sviluppati, per conferirle coesione, principi di ripetizione: non melodica, come in una forma musicale, ma gestuale. Si possono individuare temi o motivi coreografici ricorrenti che vengono 'variati' o messi in contrappunto con sequenze di movimento diverse: alla ripetizione, questi motivi possono mantenere esattamente la successione gestuale, ma cambiando l'ambientazione cambiano di significato, oppure, se la sequenza gestuale varia, fungono da nessi strutturali. Quasi sempre un'azione o una sequenza gestuale vengono proposte da un singolo e amplificate attraverso l'esecuzione in gruppo, oppure proposte a coppie o sovrapposte,

⁵⁵⁵ Cfr. ODETTE ASLAN, *Hommes et femmes. Kontakthof*, cit.

⁵⁵⁶ Cfr. CURT SACHS, *Melodia e danza*, in ID *Storia della danza*, Milano, Il Saggiatore 1980², pp. 209-218; ed. orig. *Eine Weltgeschichte des Tanzes*. Berlin, Dietrich Reimer A. G. 1933.

‘stratificate’ su altre sequenze. Risata, topo, serpentine e assalto con le sedie sono motivi ricorrenti; la risata fino a cadere – o forse a morire – compare nella seconda scena e divide (come una sezione b²) la coreografia del primo gruppo in due parti: l’andata verso il proscenio e il ritorno verso il fondo del palcoscenico; ritorna nel quadro degli ipotetici ‘suicidi col sorriso’ e in quello del valzer triste di Sibelius. Anche «Liebling!» potrebbe essere un motivo connettivo, se consideriamo valida l’ipotesi che il «bi-bip», sorta di grido o di richiamo animale della penultima scena, ne sia una trasformazione. Il topo compare nella sequenza della terza scena per la prima volta, poi in quella – identica – dell’ottava quando, dopo l’assalto di conquista, si formano le coppie e danzano; nella passerella con le maschere semplicemente penzola per la coda dalla bocca dell’uomo (la conquista è fatta), e quindi nella penultima scena, in una mesta riproposizione della ‘caccia’ iniziale: la donna infatti non reagisce affatto alla vista dell’animale e compie tutto il percorso sul palco seguita dall’uomo, ma senza esternare alcuna emozione. Alla prima comparsa, questo quadro fa seguito a una scena di gruppo, che precede due serpentine circolari in una scena di seduzione; alla seconda comparsa precede una scena di gruppo ed è all’interno di una tranquilla scena di danza a coppie e di abbracci; alla fine precede la scena della molestia e si svolge nell’ambito di un quadro di tristezza e disperazione. Sembrerebbe punteggiare una storia a parte, di ricerca, incontro e fine tragica e violenta, che del resto tutti i rapporti uomo-donna sono destinati a fare. Non c’è più potere seduttivo nell’uomo, perciò la soluzione è prendere con la forza ciò che in un rapporto stanco, morto non si può più avere. Il gruppo, a maggior ragione, sancisce questo diritto.

La risata fino a morire sembra invece l’eco del quarto quadro, dove una donna in bianco dichiara il suo proposito di suicidio, che è in realtà una drammatica richiesta di attenzione.

Fra questi movimenti e la musica si instaurano:

1. Relazioni di tipo intrinseco o di parallelismo (secondo la definizione data da Jordan), che servono anche a sottolineare cesure formali. Stephanie Jordan si sofferma sulla categoria del *ritorno*, ovvero della ripetizione di una certa sequenza coreografica, con effetto di chiusa: ne vedremo un esempio.

È difficile stabilire relazioni di visualizzazione della musica all’interno di uno spettacolo nel quale il movimento è per la maggior parte non danzato. Sembrerebbe possibile identificare una simmetria costruttiva nella prima parte, contenente tre sezioni formate da 9-11-9 quadri rispettivamente. La cesura fra le prime due è determinata da una specie di ritorno, con la ripresa della musica – *Frühling und Sonnenschein* – e di un quadro che, come all’inizio, è ancora una sorta di presentazione: questa volta le donne sono accompagnate al proscenio da un uomo, ma invece di eseguire ognuna la medesima sequenza, effettuano ciascuna una sorta di assolo gestuale, una serie

di carezze (che forse vorrebbero ricevere da altri), anche se l'attenzione del pubblico è distolta dal contemporaneo movimento attorno al cavallo a dondolo che non funziona. La fine della seconda sezione è definita ancora da un elemento di chiusura dovuto alla doppia ripetizione del cerchio rituale su *Gnädige Frau*: la prima per interrompere la scena d'amore da lontano che lo precede, la seconda con gli abiti da sera. Questo stesso quadro con la stessa musica ritornerà, come chiusa, alla fine della seconda parte dello spettacolo. La terza sezione inizia con la contrapposizione delle due 'bande' ed è caratterizzata dalle linee: la maggior parte degli eventi ha luogo quando i danzatori sono seduti sul fondo o sul proscenio, poi ancora una volta, come a ritroso, la donna ride fino a morire e c'è un commiato, parallelo alla presentazione, con una gestualità particolare, sulla musica del *Terzo Uomo*. Una chiusura non definitiva, che termina, infatti, soltanto la prima parte dello spettacolo.

In una suddivisione più dettagliata dei brani musicali, si potrebbero identificare nella seconda parte di *Kontakt Hof* almeno due forme ABA' (cfr. *supra*, la tabella 1, con l'elenco dei brani musicali).

Nello spettacolo ci sono almeno due momenti in cui si può parlare di visualizzazione della musica, senza arrivare al *Mickey Mousing*; essi coincidono con il duo delle amiche, la parte più danzata dello spettacolo, apparentemente un'unica 'storia' frammentata in più spezzoni. La prima proposizione è su *Abends in der kleinen Bar*. Le amiche escono dalla porta laterale e sull'introduzione (cfr. fig. 102 a) attraversano il palco tenendosi per mano, con un passo saltellato, il cui accento è apparentemente sul tempo debole, sul secondo quarto (nel video della compagnia sembrerebbe invece sul battere). Inizia poi il *refrain* solo strumentale che viene coreografato con una visualizzazione delle tre semiminime iniziali della melodia: un gesto della mano destra che tocca tempia, zigomo, mento; la mano scende e sul battere della battuta successiva prende il polso della mano sinistra; chiude poi il movimento appoggiandosi sul fianco sinistro sulla seconda metà della battuta. Il gesto è ripetuto sulle note discendenti della quarta battuta del *refrain*, per poi proseguire però in modo diverso (cfr. fig. 102 b).



Figura 102 a: Kötscher-Graff, *Abends in der kleinen Bar*, introduzione.



Figura 102 b: Kötscher-Graff, *Abends in der kleinen Bar*, refrain.

In *Oh Fräulein Grete* invece, il gesto veloce delle braccia verso l'alto, quindi lentamente discendente sembra seguire il profilo melodico della battuta d'inizio del *refrain* (in forma binaria A, A') (cfr. fig. 103), sulla cui musica comincia la coreografia, quando le due donne escono camminando dalla porta sul fondo. La melodia sale e scende, così come il gesto, ripetuto, delle braccia. Sulla seconda parte di A, ferme, sollevano con le mani il vestito per le spalle, alternatamente, in tempo con il ritmo del basso (cfr. anche fig. xxx).



Figura 103: Juan Llossas, *Oh, Fräulein Grete*, refrain.

Dopo il *refrain*, sul *verse*, solo strumentale, viene ripetuto per quattro volte uno stesso modulo coreografico che corrisponde alla ripetizione per quattro volte dello stesso modulo ritmico musicale di quattro battute (batt. 6-9, 10-13; 14-17; 18-21; cfr. fig. 104): un movimento per ogni quarto della battuta musicale; sulla nota lunga si ripete per due volte lo stesso gesto: passare il dito sotto il naso (cfr. filmato 29). Si riprende poi variata (pah!, cfr. *supra*, p. 190) la coreografia del *refrain*, che viene ripetuto.

Nella seconda parte, sul foxtrot di *Na und*, l'assolo dell'amica bruna ripete lo stesso modulo coreografico in otto tempi (macrometro), corrispondenti a quattro battute musicali (cfr. filmato n. 30).

La ripresa di *LDS Boogie Woogie*, con una coreografia quasi identica a quella presentata nella prima parte evidenzia una relazione fra la musica e la qualità di movimento, più scomposto rispetto a quello proposto sui tanghi. La vera chiusa, che determina la fine dello spettacolo, è il ri-



Figura 104: Juan Llossas, *Ob, Fräulein Grete*, introduzione e *verse*, batt. 1-21.

2. Relazioni di tipo estrinseco, secondo Hodgins.

Come componente esterno, richiesto per l'instaurarsi di questo tipo di relazione, mi sembra fondamentale il testo delle canzoni. Le relazioni possono essere di tipo:

a. emozionale/psicologico: nella coreografia si può forse parlare di due piani, uno metanarrativo e uno narrativo. Il primo, che sarebbe quello del contenuto o del significato del secondo,⁵⁵⁷ rappresenta una novità nella proposta di Bausch; costituito dalla rappresentazione della difficoltà o dell'impossibilità dei rapporti d'amore fra uomo e donna, è predominante rispetto al secondo e catalizza l'interesse generale. Esso è fondato sull'improvvisazione e il suo punto di partenza è la ricerca della tenerezza e di un'unione fra uomini e donne, desiderata disperatamente, ma non trovata.⁵⁵⁸ Molti leggono nelle opere bauschiane un riferimento preciso al nazismo: Bri-

⁵⁵⁷ Cfr. ROLAND BARTHES, *Dénnotation et Connotation*, cit.

⁵⁵⁸ Cfr. RAIMUND HOGHE, *Vers moi-même- Une branche, un mur. Essai sur Pina Bausch et son théâtre*, in ID *Pina Bausch: histoires de théâtre dansé*, Paris, L'Arche 1987. (Tit. orig. *Pina Bausch, Tanztheatergeschichte*. Frankfurt a. M., Suhrkamp 1986).

gitte Gauthier lo riconosce soprattutto in quelle opere in cui si tratta il tema della colpa, come *Barbablù*, oppure in *Er nimmt sie an der Hand*, che è una rilettura di *Macbeth*. In questi spettacoli i temi politici sono reindirizzati e pertanto universalizzati in ciò che tutti possono osservare, ovvero nel rapporto uomo-donna. Secondo Gauthier i meccanismi di violenza che hanno condotto agli orrori del fascismo sono gli stessi che portano alla confusione che caratterizza la fine del XX secolo.⁵⁵⁹ Secondo la studiosa francese, l'elemento drammaturgico più utilizzato da Bausch per esplicitare questa sua ricerca è la camminata da sonnambulo, che si ritrova in particolar modo in *Café Müller* e *Palermo Palermo*. Sarebbe inoltre possibile trovare un nesso fra determinate scelte coreografiche e i testi di Erich Fromm, nei quali lo psicologo e sociologo tedesco spiega che il nazismo nasce «dalla coesistenza di due tipologie di individuo: il personaggio autoritario (e sadomasochista) e, dall'altra parte, il personaggio dell'automatista».⁵⁶⁰ Questi due caratteri, che si manifestano nella tendenza a sottomettere e a essere sottomesso, coesisterebbero nel fascista e nei personaggi di Pina Bausch, i cui sentimenti sono confusi e si alternano fra amore e odio, umiliazione e tenerezza, desiderio e violenza. Essi si esprimono in forma di numeri o pezzi di bravura, in realtà atti compiaciuti di autolesionismo, che si basano sui meccanismi che sono all'origine della cosiddetta sindrome di Stoccolma; Liliana Cavani li ha messi in scena nel film *Il portiere di notte*.⁵⁶¹ Anche molto tempo dopo la caduta del regime, la violenza reale e psicologica continua a essere esercitata e a manifestarsi nelle stesse forme.

L'atto di autolesionismo potrebbe però anche essere letto come una prova di coraggio e di abilità, che ricorda le flagellazioni tipiche delle danze di iniziazione degli adolescenti di cui parla Curt Sachs nella sua *Storia della danza*. In queste danze di carattere misto, che combinano caratteristiche imitative (con movimenti in relazione con il tema) e non imitative (astratte), per gli uomini «ritroviamo la fustigazione come rito di iniziazione indiretto nel colpo che segnava l'elevazione al rango di cavaliere»,⁵⁶² per le donne invece il rito consiste ad esempio nell'aprirsi un varco attraverso una stretta apertura, oppure nel passare sotto le gambe del marito.⁵⁶³ Anche gli 'assalti con le seggiole' o la sfida «Head! Chest!...» richiamano, in quanto danze frontali, sia i combattimenti d'armi, che dovrebbero essere però riservati ai soli uomini, sia soprattutto i giochi d'amore; le passerelle circolari avrebbero invece i caratteri delle danze non imitative, astratte, i cui movimenti non sono legati a una forma particolare (e perciò sono circolari) e che operano in vista di un fine, come la pioggia, la salute, la vittoria. Sono danze di fertilità, ma anche danze funebri, in cui «la fi-

⁵⁵⁹ Cfr. BRIGITTE GAUTHIER, *Un constat d'amour et de haine*, in ID *Le langage chorégraphique de Pina Bausch*, cit., pp. 147-169.

⁵⁶⁰ *Ibidem*, p. 147.

⁵⁶¹ Cfr. *ibidem*.

⁵⁶² CURT SACHS, *Danze di iniziazione*, in *Storia della danza*, cit., p. 138.

⁵⁶³ Cfr. *ibid.* pp. 138-139.

ne dello sviluppo non differisce dall'inizio». ⁵⁶⁴ Averle poste all'inizio e alla fine della coreografia indicherebbe non solo un nesso 'motivico' formale, ma anche l'impossibilità di modificare la storia delle relazioni uomo-donna, che si perpetua nuovamente anche e nonostante la morte, così come succede anche nelle lotte per l'egemonia familiare descritte in *Giulietta e Romeo* William Shakespeare.

b. Narrativo: il piano narrativo è a mio parere fondamentale per l'analisi formale dello spettacolo danzato e perciò non può essere in alcun modo trascurato. *Kontakthof* è un luogo di incontro, un bordello nell'accezione originale del termine, anche se molti critici vi riconoscono una sala da ballo con le sedie allineate alle pareti, in cui sembra aver luogo più che una serata, una sessione di prove. ⁵⁶⁵ Non condivido completamente l'interpretazione dello spettacolo di Norbert Servos. ⁵⁶⁶ Egli afferma che in *Kontakthof* si intreccino due piani, uno pubblico e uno privato: il primo è per i danzatori quello quotidiano di ricerca della tenerezza e della vicinanza; il secondo quello della costrizione a doversi esibire, a dover vendere il proprio corpo, esemplificato dalla scena che appare come una sala prove. *Kontakthof* sarebbe il luogo di incontro fra chi si prostituisce e i clienti: ⁵⁶⁷ questo titolo per lo spettacolo venne però definito solo molto tardivamente; quello iniziale, rimasto fino a poco prima della rappresentazione era *Setz dich hier und lächle* (siediti qui e sorridi), che con il presunto bordello non ha forse molto a che fare. Inoltre, proprio in un articolo di Servos, citato nel libretto di sala di *Vollmond*, si legge: «Lentamente emerge cosa sia il teatro danza: non una provocazione, ma come afferma Pina Bausch, 'uno spazio dove possiamo incontrare l'altro'». ⁵⁶⁸

Pur mantenendo in piedi questo 'circo' umano dove i numeri rappresentati sono espressioni sadomasochistiche, estreme manifestazioni di sofferenza che tutto il mondo intorno guarda con indifferenza o addirittura applaude, in *Kontakthof* il tema di Pina Bausch concerne l'amore, la tenerezza, la passione e l'impossibilità di ottenerli. Vorrei allora proporre un'interpretazione nuova, basandomi sull'uso della musica, a mio parere non considerata nelle analisi finora proposte come componente fondamentale della composizione coreografica e che invece segnala la formazione di un percorso preferenziale, disvela la presenza di una struttura nascosta. Spesso Bausch ha impiegato il mito, la favola o la tragedia come base delle sue coreografie: ad esempio *Barbablù*, *Orfeo ed Euridice*, *Ifigenia in Tauride*, *Macbeth* (a cui fa riferimento *Er nimmt sie an der Hand*), ma anche

⁵⁶⁴ *Ibid.*, p. 82.

⁵⁶⁵ Cfr. ad es. CAROL ANASTASIO, *Not Just Another Imitation of Life*, QC QUAD; QUEENS COLLEGE, ma anche N. SERVOS, *Tanztheater Pina Bausch*, cit.

⁵⁶⁶ N. SERVOS, op. cit.,

⁵⁶⁷ Cfr. *ibid.*

⁵⁶⁸ NORBERT SERVOS, *Talking about people through dance* (trad. ingl. di S. Morris), libretto di sala del 10-13 febbraio 2011. Milano, Piccolo Teatro Strehler.

Didone, come suggerisce Odette Aslan a proposito di *Café Müller*.⁵⁶⁹ In ognuno di questi c'è un ostacolo contro il quale uomini, ma più spesso donne, vanno a scontrarsi e che impedisce la loro unione. Come per *Er nimmt sie an der Hand*, anche in *Kontakthof* credo sia possibile riscontrare lo schema narrativo di una tragedia shakespeariana che esplicita l'impossibilità del rapporto fra un uomo e una donna e che è già stata trasposta in una chiave moderna in cui i protagonisti fanno parte di etnie diverse e di bande rivali. Bande rivali di maschi, che decidono il destino delle donne, che non hanno potere, ma possono amare, cercare aiuto, tentare di ribellarsi, pur senza successo, piangere, disperarsi, fuggire e morire. Potremmo leggerci la repressione esercitata dall'Islam sulle donne o la contrapposizione Israeliani-Palestinesi (interpretazione che – guarda caso – Sasha Waltz impiega nella sua ultima coreografia, *Romeo e Giulietta*). Mi sembra però che sia possibile rilevare, attraverso l'analisi di *Kontakthof*, citazioni del balletto *Giulietta e Romeo* di Prokof'ev/Mac Millan sovrapposto o intrecciato a *West Side Story* di Bernstein/Robbins, entrambi basati sul dramma shakespeariano. Sono riscontrabili infatti varie sezioni corrispondenti a scene d'insieme (ad esempio la presentazione iniziale del gruppo, il modo in cui le donne giocano con il vestito nell'assalto delle seggiole (cfr. fig. 104 a e b), la festa in maschera – nella versione classica – in cui Romeo e Giulietta si incontrano e la festa della versione Robbins in cui si effettua una specie di danza rituale in cerchio (il luogo in cui avviene l'incontro fra Maria e Tony è proprio una sala da ballo con le sedie allineate alle pareti, cfr. fig. 105 a e b), oppure la scena dei 'funerali di Giulietta' verso la fine dello spettacolo, in cui tutti i danzatori compaiono vestiti in nero in un'atmosfera di lutto difficilmente spiegabile in altro modo, o ancora la sfida fra bande rivali del prologo di *West Side Story*, trasformata qui in quella fra uomini e donne: «Head! Cheek! Chest! Stomach! Knee!» (cfr. *supra*, p. 189).



Figura 104: a) *West Side Story*, America;



b) *Kontakthof*, l'«assalto».

⁵⁶⁹ Cfr. ODETTE ASLAN, *Bruit et musique*, in «Danse/Théâtre», cit., pp. 39-42. L'osservazione non è troppo originale, visto che una delle musiche è proprio l'aria di Didone *When I Am Laid in Earth* di *Dido & Aeneas* di Purcell.



Figura 105: a) *West Side Story*, gym mambo;

b) *Kontaktb Hof*, la passerella di *Gnädige Frau*.

I passi a due o gli assoli danzati, le variazioni, sono a volte sostituiti da azioni parlate oppure da ‘pezzi virtuosistici’ particolari: una risata isterica o il gettarsi ripetutamente un peso sullo stomaco. I numeri sono poi ripresentati tutti riuniti in una scena. Bausch sembrerebbe così sottolineare criticamente anche il sapore un po’ circense delle variazioni del balletto classico, dove spesso, senza necessità alcuna per lo sviluppo narrativo e drammatico della vicenda, i solisti si producono in diagonali e assoli estremamente virtuosistici, che hanno come unico scopo quello di mostrare quali siano gli inarrivabili limiti atletici dell’*étoile* di turno. In *Kontaktb Hof* questi numeri non hanno uno sviluppo, né vengono mai portati a compimento, ma sono sempre interrotti: ad esempio la scena d’amore della coppia che si spoglia guardandosi e sorridendosi, e i cui componenti rimangono sempre separati, disposti ai due opposti lati del palcoscenico. Come molte altre, anche questa azione viene interrotta dall’entrata di altri danzatori, sorta di pubblico in scena, o da qualcosa che distrae l’attenzione del pubblico reale. Forse si potrebbe persino riconoscere nel «bi-bip/liebbling» una citazione del canto dell’allodola del dramma shakespeariano. Anche le relazioni intrinseche musica-coreografia sopra indicate contribuirebbero a rafforzare questa ipotesi. Nessun incontro riesce, gli abbracci vanno sempre a vuoto, le carezze diventano schiaffi. L’impossibilità dell’amore di Romeo e Giulietta è emblematica dell’impossibilità delle relazioni fra uomo e donna, condizionate non più dalle singole famiglie, ma da quelle, più estese, della società.

La trasposizione di un testo dal passato al presente è possibile, secondo Jauss, soltanto «quando il testo passato viene interpretato nel suo significato per noi»,⁵⁷⁰ il che avviene «sul piano del senso dei testi».⁵⁷¹ L’esperienza estetica è un sistema aperto caratterizzato dalla dinamicità, che funziona in quanto si trasforma continuamente; fra presente e passato si instaura un rapporto dia-

⁵⁷⁰ HANS ROBERT JAUSS, *Il testo del passato nel dialogo con il presente* in Id. *Estetica della ricezione*, a cura di A. Giugliano. Napoli, Guida 1988, p. 89. Per il riferimento a questo testo ringrazio Michela Garda.

⁵⁷¹ *Ibidem*, p. 89.

logico; l'opera evenemenziale dischiude un orizzonte nuovo, che coordina il passato al presente e produce un nuovo significato.⁵⁷² Un'operazione di questo genere si potrebbe forse invocare per *Kontakthof*, che è una creazione del 1978, periodo in cui in Germania viene attuata una singolare ripresa di soggetti classici, dei quali fanno parte ad esempio *Die neuen Leiden des jungen W.* di Plenzdorf o *Mary Stuart* di Hildesheimer, ripresa che, come osserva Jauss, è dovuta a un nuovo interesse critico e nostalgico, che tende a modernizzare la classicità; una questione che a partire dal movimento studentesco degli anni '60 ha conosciuto «al di qua e al di là dell'Elba [...] una particolare attualità».⁵⁷³ (E, non da ultimo, la scoperta dell'amore e della passione ha forse qualcosa a che fare con Werther). Fra il passato e il presente si crea un ponte che media e rigenera il processo di ricezione e che rende così nuovamente disponibile nel nuovo il contenuto di esperienza del passato. Non si tratta in queste opere di una «innovazione meramente formale di un regista che ha di mira il sensazionale»;⁵⁷⁴ piuttosto «l'interprete elabora quanto la tradizione offre alla sua situazione, spiegando in tal modo consapevolmente il rapporto di tensione fra testo e attualità».⁵⁷⁵ Non è necessario riprendere tutto il testo, anzi deve essere operata una selezione assumendo solo determinati aspetti o eventi dell'opera del passato, che vengono quindi rielaborati. I classici vengono impiegati come 'serbatoio' da cui attingere per creare le proprie messe in scena. Nel dramma di Hildesheimer ad esempio l'azione viene ridotta alle ultime ore che precedono l'esecuzione, mentre un episodio che nel dramma schilleriano da cui esso deriva era marginale, l'incontro col boia, prende uno spazio importante e sostituisce l'incontro delle due regine. Così in *Kontakthof* il ballo in maschera, che nella tragedia shakespeariana e nel balletto della tradizione classica ha un ampio spazio, diventa una semplice sfilata di coppie verso il proscenio⁵⁷⁶ con una marcetta come musica (è il tema della colonna sonora di Anton Karas, scritta per *Il terzo uomo* di Carol Reed, film di spionaggio del 1949). Anche la sequenza temporale degli eventi non è rigorosamente rispettata, poiché i frammenti subiscono un processo di montaggio come in un film o di assemblaggio come in un collage: l'incontro fra Romeo e Giulietta potrebbe essere la scena all'inizio con il topo, mentre la notte d'amore potrebbe essere riassunta nella scena in cui i componenti di una coppia, pur restando separati dall'intero palcoscenico, si spogliano parlando e sorridendosi con tenerezza. L'azione è interrotta dall'ingresso del resto della compagnia che cammina in un cerchio rituale al suono di *Gnädige Frau*.⁵⁷⁷ I funerali di Giulietta potrebbero invece essere rappresentati nei quadri terminali, dove la compagnia, vestita di nero (a lutto?) balla a coppie su *Du bist nicht die erste*: «Du

⁵⁷² Cfr. *ibid.* p. 89.

⁵⁷³ *Ibid.* p. 93.

⁵⁷⁴ *Ibid.* p. 96.

⁵⁷⁵ *Ibid.* p. 97.

⁵⁷⁶ Cfr. Video *Kontakthof mit Damen und Herren ab '65'*.

⁵⁷⁷ Cfr. *ibid.*

bist nicht die erste, ... aber meine letzte». La bruna si toglie l'abito fucsia e resta in nero. Un fotografo passa a ritrarli mentre la bionda, che all'inizio della scena compariva con un canto o forse un lamento o un richiamo di uccello (ma in realtà non è proprio 'Liebling' trasformato?), si sveste e, rimasta in sottoveste rosa, si aggira mesta e non ha più alcuna reazione nemmeno davanti al topo morto. E' l'amica che annuncia la morte di Giulietta agli amici riuniti al pub della coreografia di Bernstein? Lei viene molestata, toccata così come l'amica di Maria/Giulietta di *West Side Story* subisce un tentativo di violenza sessuale da parte dei maschi del gruppo.⁵⁷⁸ Anche Roberto Alonze interpreta questa scena come «una grande, crudele scena di stupro di massa» nella quale «prevalde inizialmente un tono di apparente dolcezza... È un rito lento e feroce di mani che la palpeggiano, che la frugano».⁵⁷⁹ L'entrata di tutti interrompe la scena e si riprende il cerchio su *Gnädige Frau*. La musica si ferma, resta per un attimo il solo ritmo dei passi. Fine. L'impossibilità dell'unione fra i due giovani, dovuta in origine alla rivalità fra le rispettive famiglie, che porterà alla morte Romeo e Giulietta, resta come concetto di base, attualizzato come impossibilità dei rapporti fra uomo e donna, determinato, condizionato dalla società, così come nella *Mary Stuart* di Hildesheimer viene resa moderna «la lotta arcaica all'ultimo sangue fra potere e contropotere regale e insieme femminile»⁵⁸⁰ Il nuovo quindi, «come qualità estetica può diventare la chiave per decifrare ciò che è lontano e antico nella sua estraneità»,⁵⁸¹ rendendolo nuovamente disponibile dopo averlo inserito nel nuovo sistema. Il passaggio potrebbe essere stato determinato dalla svolta epocale nei rapporti sociali fra uomo e donna provocata appunto dal movimento studentesco e dalla conseguente modificazione, nel corso degli anni '70, delle relazioni e dei ruoli convenzionalmente e tradizionalmente accettati fra i due sessi.

Inoltre, a conferma di quanto finora affermato, vale forse la pena di ricordare che Pina Bausch non soltanto ha studiato a Essen con Kurt Joos, ma ha avuto come mentore Anthony Tudor, i cui drammi danzati per l'America Ballet Theatre sono, secondo Carol Anastasio, «modelli di balletto psicologico» e la cui influenza in questo lavoro «diventa molto evidente».⁵⁸²

Vorrei soffermarmi infine sulle tre versioni e sulla differenza provocata dalla riproduzione e dall'imperfezione sullo spettacolo. Per farlo mi rifarò a Walter Benjamin. Allo spettacolo danzato come opera d'arte è immanente un problema di stabilità, che si presenta all'atto della riproduzione: ogni volta che viene rappresentato è differente, quindi non si può parlare di esso come di un testo. A maggior ragione il problema si presenta quando lo spettacolo viene riprodotto con

⁵⁷⁸ Cfr. *ibid.*

⁵⁷⁹ ROBERTO ALONZE, *I contatti misteriosi fra l'uomo e la donna*, in *Pina Bausch: Teatro dell'esperienza, danza della vita*, Atti del Convegno Internazionale, Torino, 2-5-giugno 1992, a cura di E. Vaccarino. Genova, Costa & Nolan 1993, pp. 131 e 132.

⁵⁸⁰ Cfr. H. R. JAUSS, op. cit., p. 106.

⁵⁸¹ *ibidem*, p. 29.

⁵⁸² CAROL ANASTASIO, *Not Just Another Imitation of Life*, cit.

interpreti così differenti da quelli originali come quelli che interpretano *Kontakthof* nelle due versioni: con gli anziani e con i teenager. Se è possibile associare l'immagine o le immagini dello spettacolo danzato a quelle di un paesaggio presentato in un film e se, con la riproduzione filmica l'autenticità, ciò che di questo paesaggio può venire tramandato vacilla, ovvero la sua aura vien meno,⁵⁸³ a maggior ragione questo succederà a *Kontakthof* attraverso la riproduzione delle tre differenti versioni. Se concetto di aura è infatti definibile come manifestazione unica di una lontananza,⁵⁸⁴ l'esecuzione da parte della Compagnia garantisce la perfezione tecnica dello spettacolo e quindi la distanza dallo spettatore; il carattere cultuale-rituale dello spettacolo però, anche se gli interpreti nel tempo cambiano e anche se ogni rappresentazione è in sé diversa da ogni altra, si conserva. La ripresa con le due compagnie diverse invece con le loro 'imperfezioni' esecutive⁵⁸⁵ dovute anche alla carenza tecnica e all'età, avvicina lo spettacolo al pubblico – spazialmente, ma soprattutto umanamente –⁵⁸⁶ rendendolo 'eseguibile', qualcosa di cui ci si può impossessare. Esso perde così il carattere di inavvicinabilità, di unicità e di conseguenza l'aura, acquisita attraverso l'*hic et nunc* dell'improvvisazione originaria attraverso cui lo spettacolo è stato prodotto. La riproduzione con le due compagnie 'imperfette' si basa infatti solo sull'apprendimento dei movimenti coreografici, che vengono insegnati agli interpreti dai danzatori della prima versione (va ricordato che solo alcuni dei testi prodotti dagli interpreti sono diversificati, e attualizzati in relazione all'età, nelle tre produzioni). «L'opera d'arte riprodotta diventa in misura sempre maggiore la riproduzione di un'opera d'arte predisposta alla riproducibilità».⁵⁸⁷ Lo spettacolo perde la sua caratteristica di 'bellezza' e il carattere rituale e sociale, per assumerne uno politico.⁵⁸⁸ Perde a mio parere anche quello che io gli attribuisco come significato originale, ovvero il riferimento alla storia di Romeo e Giulietta. Come per l'osservatore della riproduzione fotografica di cui parla Benjamin, lo spettatore per accedervi deve cercare una strada particolare; qui non sarà una didascalia a indicargliela, ma il programma di sala, che fornisce le indicazioni interpretative. Pina Bausch ha sempre evitato di farlo, poiché lo spettatore doveva esser libero di attribuire alle immagini il significato che egli riteneva opportuno. Le due nuove versioni sono corredate di interviste e libretti di sala esplicativi;

⁵⁸³ Cfr. WALTER BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, trad. it. di E. Filippini. Torino, Einaudi 2000³, pp. 22-23. (Ed. orig. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Berlin, Suhrkamp Taschenbuch Verlag 2010, pp. 15-16).

⁵⁸⁴ Cfr. *ibid.* nota n. 8.

⁵⁸⁵ «anche l'imperfezione è interessante»: così ha risposto Jo Ann Endicott a una mia specifica domanda sul motivo per cui Pina Bausch avesse ricreato questo spettacolo con le due compagnie durante la conferenza-incontro con il pubblico, che ha avuto luogo a Vienna il 27 febbraio 2010 presso gli Studios del Tanzquartier Wien (TQW). Gespräch mit Bénédicte Billet und Josephine Ann Endicott (Probenleitung und Einstudierung) sowie DarstellerInnen der Produktion *Kontakthof Mit Teenagern ab '14'*.

⁵⁸⁶ Cfr. W. BENJAMIN, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, cit., p. 19.

⁵⁸⁷ *Ibid.* p. 27.

⁵⁸⁸ Cfr. *ibidem*, pp. 23-25.

da entrambe è stato ricavato un film, diffuso, almeno nel caso degli over '65, in dvd con allegato libro.

Ma ancora: *Kontakthof* è stato accolto da consensi ma, come altre coreografie di Pina Bausch, anche da innumerevoli critiche a volte anche piuttosto violente. Bausch ha creato una nuova forma di spettacolo, il teatrodanza, una nuova forma d'arte i cui risultati, ottenuti – per citare ancora Benjamin – attraverso «un livello tecnico diverso»,⁵⁸⁹ hanno infatti suscitato all'inizio la pubblica indignazione. Anche queste coreografie, come le opere dei dadaisti citati da Benjamin sono diventate proiettili rivolti verso l'osservatore,⁵⁹⁰ che non poteva più contemplare né la 'sicurezza' del movimento del balletto classico, delle sue pose predeterminate, eseguite da ballerine eteree sulle punte, né la ricerca estetica della danza moderna e della sua espressione corporea, ma doveva confrontarsi con un linguaggio violento fatto di immagini più dure, crude, di movimenti quotidiani e di una verbalità che fino ad allora non era usuale nella danza teatrale. Si è prodotto anche qui un effetto di shock. Tale effetto viene un po' a mancare nelle due nuove produzioni, dove il pubblico sembra non sentirsi più così fortemente provocato e ride di fronte a scene che io giudicherei invece drammatiche. E' diventato un «esaminatore distratto».⁵⁹¹

8. *insideout*, un'installazione coreografica di Sasha Waltz con la musica di Rebecca Saunders

8.1. Sasha Waltz, *insideout*

Probabilmente a causa della complicata struttura scenografica che lo spettacolo richiede, *insideout* non è spesso eseguito e non mi è stato quindi possibile assistere alla rappresentazione live. L'analisi qui presentata si è perciò basata su materiale acquisito, ottenuto in parte presso la sede della compagnia, Sasha Waltz & Guests: un video di Philip Bussmann e Hannah Groninger, interviste alla coreografa, il libretto di sala;⁵⁹² in parte tale materiale è stato invece tratto da libri, da riviste in formato cartaceo o scaricato da siti web. Durante una conversazione telefonica Rebecca Saunders mi ha inoltre gentilmente fornito alcune importanti informazioni sui suoi procedimenti compositivi.⁵⁹³ Le conclusioni perciò non si potranno basare soltanto sulla mia esperienza diretta, ma anche sulle impressioni del pubblico, ovvero degli 'attori' non danzanti di questo spettacolo.

⁵⁸⁹ *Ibidem*, p. 42.

⁵⁹⁰ Cfr. *ibid.* p. 43.

⁵⁹¹ *Ibid.* p. 46.

⁵⁹² Ringrazio in particolare Yoreme Waltz per averlo messo a mia disposizione.

⁵⁹³ Ringrazio Rebecca Saunders per la disponibilità con cui ha risposto alle mie domande.

Per l'evento *Graz 2003-Kulturbauptstadt Europas*, il sociologo Karl Stocker aveva in progetto di creare con l'associazione scientifico-culturale *bisdato* una mostra-installazione dal titolo *L'astuzia dell'oggetto*, con riferimento al testo di Bourdieu *La distinzione*. Incentrata sullo sviluppo socio-culturale e sul cambiamento dello stile di vita nella famiglia media austriaca nell'era della globalizzazione, nonché basata sull'uso di oggetti, *status-symbol* ecc., essa prevedeva la costruzione di una struttura praticabile che permettesse l'interazione fra attori e visitatori.⁵⁹⁴ Nel 1999, per caso, facendo *zapping*, Stocker vide in televisione *Allee der Kosmonauten* – uno spettacolo di Sasha Waltz costruito sulla base di interviste raccolte fra gli abitanti dell'insediamento prefabbricato di Berlin-Marzahn – e fu «affascinato dalla causticità analitica e dall'approccio ironico di quest'artistico reportage sociale».⁵⁹⁵ Si mise in contatto con la coreografa, che gli propose un progetto basato sulle storie di vita dei propri danzatori, un gruppo particolare di persone «che lavorano con il proprio corpo in un contesto esteticamente elaborato».⁵⁹⁶ la loro molteplicità di provenienza avrebbe potuto consentire di ottenere un'immagine molto sfaccettata dell'identità post-moderna nell'era della globalizzazione. La ricerca aveva lo scopo di tratteggiare dei ritratti, che potessero presentare non solo le storie familiari, ma anche le diverse fasi attraverso le quali si era formata l'identità umana e culturale dei danzatori: a questo scopo venne preparata una raccolta di testi sociologici teorici che furono messi a loro disposizione.

Attraverso interviste di durata molto breve – 15 minuti – Waltz e Stocker raccolsero risposte liberamente formulate: come improvvisazione danzata piuttosto che parlate.⁵⁹⁷ Il tema che emergeva con maggior forza era quello della costruzione della propria carriera e quindi il percorso effettuato e/o le difficoltà incontrate per conseguire la propria realizzazione artistica.⁵⁹⁸ Secondo Waltz però l'elaborazione da parte di Stocker richiedeva tempi troppo lunghi, incompatibili con i propri impegni:⁵⁹⁹ decise quindi di condurre personalmente altri colloqui. Come riferisce Katia Schurl, co-curatrice del progetto, erano inoltre insorte difficoltà per ottenere dai danzatori l'autorizzazione alla trascrizione dei testi (alcuni, offesi, avevano persino lasciato la compagnia) e problemi nella gestione del tempo necessario per lo sviluppo del progetto comune.⁶⁰⁰ Secondo

⁵⁹⁴ Cfr. KATIA SCHURL, *INSIDEOUT –Wissenschaft – Tanz – Installation. Ein kritisches Review zu Kooperation mit der Tanzcompagnie Sasha Waltz & Guests der Berliner Schaubühne Tanzcompagnie*, in *Kunst- Kommunikation- Macht: Sechster Österreichischer Zeitgeschichtetag 2003*, hrsg. v. Ingrid Bauer. Innsbruck, Studien Verlag 2004, pp. 365-369; cfr. anche KARL STOCKER, NADIA CUSIMANO, KATIA SCHURL, *INSIDEOUT*. Wien, New York, Springer 2003.

⁵⁹⁵ KARL STOCKER, NADIA CUSIMANO, KATIA SCHURL, *INSIDEOUT*, introduzione, p. 6.

⁵⁹⁶ *ibidem*, p. 9.

⁵⁹⁷ Quando possibile: uno dei danzatori ad esempio pronuncia a malapena il proprio nome. Cfr. *Das Publikum selbst wird zum 'Akteur'. Carolin Emcke im Gespräch mit Sasha Waltz*, libretto di sala della prima rappresentazione, Graz, 18 settembre 2003 e della prima di Berlino, 9 ottobre 2003, p. 9.

⁵⁹⁸ Cfr. K. STOCKER, N. CUSIMANO, K. SCHURL, *I've never planned to be a dancer actually*, in *INSIDEOUT*, cit.

⁵⁹⁹ Cfr. SASHA WALTZ, *Interviews mit Yvonne Hardt*, Berlin, 14. 5. 2005 und 1. 6. 2006 tradotto in *Sasha Waltz di Yvonne Hardt*, nella collana *Dance for word/Dance forward. Interviste sulla coreografia contemporanea*. Palermo, L'Epos 2007; cfr. anche KATIA SCHURL, *INSIDEOUT*, cit.

⁶⁰⁰ KATIA SCHURL, *INSIDEOUT –Wissenschaft – Tanz – Installation*, cit.

Schurl «Sasha Waltz lavorò intensamente fino al Febbraio 2002 a *noBody*, terza parte della trilogia *Körper*, e non trovò né il tempo né la calma per *L'astuzia dell'oggetto*», progetto che voleva «tentare una connessione [*Spagal*] fra arte e scienza».⁶⁰¹ Il lavoro subì una battuta d'arresto, ma dopo l'inserimento nel *team* di Nadia Cusimano (una danzatrice con il ruolo di agente-garante per i colleghi) poté riprendere, seguendo però due direzioni diverse. Nell'ultima fase progettuale il sottotitolo inizialmente previsto *Scienza e arte in dialogo* (*Wissenschaft und Kunst im Dialog*) venne eliminato, poiché non si riteneva che ve ne fossero più i presupposti, essendo venuto a mancare il necessario scambio di vedute.⁶⁰²

Si ottennero quindi due diversi prodotti, che avrebbero dovuto essere «completamente indipendenti l'uno dall'altro».⁶⁰³

A. il libro *INSIDEOUT*,⁶⁰⁴ pubblicato con il sostegno dei danzatori, che, oltre ai contributi degli interpreti, contiene alcuni fondamenti teorici stralciati da testi sociologici di Bourdieu, Baudrillard, Barthes, Sennett ecc. Da questi contributi si possono ricavare dei concetti che riassumo in quattro punti:

- 1- con la globalizzazione s'instaura un processo d'individualizzazione e di rifiuto delle tradizioni;
- 2- cambiano il concetto di spazio, di tempo, di status sociale e i rapporti interpersonali;
- 3- la famiglia diventa un'unione volontaria d'individui che condividono esperienze e interessi;⁶⁰⁵
- 4- la casa diventa qualcosa che si porta con sé, in forma di oggetti in grado di 'ricreare' ovunque il proprio ambiente.

B. lo spettacolo *insideout*, un'installazione praticabile che, secondo Schurl, tematizza «la molteplicità dell'ensemble e le odierne 'identità patchwork'». ⁶⁰⁶ Prodotto dalla Berliner Schaubühne, venne eseguito per la prima volta a Graz il 18 settembre e il 9 ottobre 2003 a Berlino.

Thomas Schenk, scenografo della compagnia, costruì una gigantesca struttura su più livelli, collegati da scale e corridoi e costituita da stanze, vetrine e spazi di varia dimensione – a volte parzialmente modificabili per mezzo di pareti mobili – che rappresentano astrattamente i luoghi

⁶⁰¹ *Ibidem*, p. 368.

⁶⁰² Cfr. *ibidem*.

⁶⁰³ *Ibidem*, p. 366.

⁶⁰⁴ Cfr. *ibidem*.

⁶⁰⁵ Cfr. K. STOCKER, K. SCHURL, N. CUSIMANO, *INSIDEOUT*, cit., pp. 43-48.

⁶⁰⁶ K. SCHURL, *INSIDEOUT*, cit., p. 368.

d'origine o gli ambienti in cui i danzatori vivono.⁶⁰⁷ Il pubblico dovrebbe potersi spostarsi liberamente attraverso gli spazi, condividendo il movimento narrato del pezzo; può decidere in modo autonomo se seguire ad esempio un particolare danzatore oppure continuare a girare per la struttura, osservando da fessure e finestre le scene che vengono rappresentate; ognuno può comporre il proprio racconto e in tal modo – condividendo il processo di scambio fra «interno ed esterno, fra privato e pubblico» –⁶⁰⁸ diventare anche «parte attiva»⁶⁰⁹ (o elemento acustico o arredo?) del pezzo.

Secondo Waltz il lavoro indaga i rapporti con i media, la pubblicità e l'esteriorità⁶¹⁰ e «non c'è una drammaturgia a blocchi spaziali o temporali»⁶¹¹ che obblighi gli spettatori a seguire tutti insieme un determinato percorso. La coreografa ha tratto il materiale biografico dai colloqui condotti personalmente, anche se le domande poste da Stocker e le discussioni avute con lui sono state fonte d'ispirazione creativa.⁶¹² Le vite dei danzatori – i loro «spazi personali» per così dire – hanno prodotto degli spunti per il movimento: i «motivi» improvvisati, danzati o parlati così ottenuti non potevano essere rappresentati come tali, ma necessitavano di una «traduzione» teatrale. La coreografia dovrebbe basarsi sulla tecnica elaborata da Waltz: una sorta di linguaggio con una particolare qualità di movimento derivata dalla *contact improvisation* – che per lo sviluppo del movimento impiega la forza-peso anziché quella muscolare – con un «*focus extra*»⁶¹³ che consiste di immagini sviluppate anche attraverso la tecnica *release*.⁶¹⁴ Secondo Gerald Siegmund invece in questo spettacolo i movimenti sono «ben eseguiti [...] però in modo convenzionale e a volte anche molto carichi di valore simbolico».⁶¹⁵ Per «sviluppare un'intera gamma, un caleidoscopio di emozioni, di ricordi visivi»,⁶¹⁶ Waltz non solo rielabora le sequenze originali, il materiale «autentico», ma assegna i diversi i ruoli non ai danzatori protagonisti della storia – che per essere liberi devono poterne uscire, vederla dal di fuori – ma ad altri, che semplicemente lasciano scorrere le informazioni dentro di sé. Assoli, duetti, terzetti e quadri più teatrali sono montati in collage ed eseguiti contemporaneamente nei vari spazi paralleli e sovrapposti⁶¹⁷ (cfr. fig. 106), anche se si susseguono secondo una determinata «scaletta», come si desume dai *Wichtige Zeiten innerhalb der Vorstellung* (cfr. fig. 107). In *insideout* si costruisce inoltre una specie di simbolico albero genealogico generazionale di validi-

⁶⁰⁷ Cfr. K. SCHURL, *INSIDEOUT – Wissenschaft – Tanz – Installation*, cit., p. 367.

⁶⁰⁸ *ibidem*, p. 16.

⁶⁰⁹ *ibidem*, p. 16.

⁶¹⁰ *Das Publikum selbst wird zum 'Akteur'*, cit., p. 16.

⁶¹¹ *ibidem*, p. 13.

⁶¹² Cfr. SASHA WALTZ, *interviste a Yvonne Hardt*, cit.

⁶¹³ Cfr. *interviste con Yvonne Hardt*, cit.

⁶¹⁴ Cfr. *ibidem*.

⁶¹⁵ GERALD SIEGMUND, *Der wandernde Blick*, cit., p. 20.

⁶¹⁶ *Das Publikum selbst wird zum Akteur*, cit., p. 8.

⁶¹⁷ Per le descrizioni delle sequenze coreografiche cfr. anche GERALD SIEGMUND, *Der wandernde Blick*, cit.

tà generale⁶¹⁸ – che inizia con le biografie personali dei danzatori poi entra nelle storie familiari –, che rappresenta il nuovo gruppo di cui ci si sente parte, al di là della famiglia di origine.⁶¹⁹

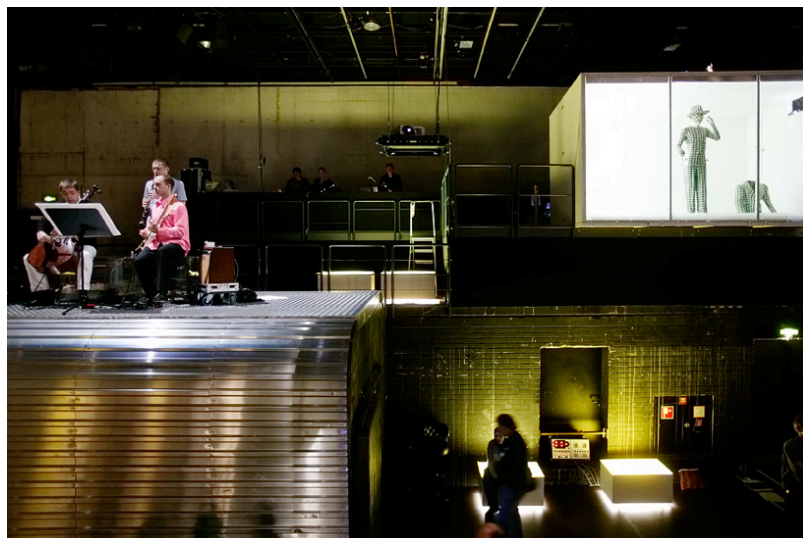


Foto 106: Sasha Waltz, *insideout*, i diversi spazi scenografici. Per gentile concessione di Klaus Rudolph, © <http://www.klausrudolph.com>

Durante una lunga fase di prove il materiale coreografico è associato alla musica di Rebecca Saunders, eseguita da *musikFabrik*: il risultato è uno *Zeitplan*, una ‘memoria’ manoscritta di non facile lettura (cfr. fig. 108), che dovrebbe descrivere l’evoluzione spazio-temporale dello spettacolo. Da questo piano spazio-temporale si può desumere che musica, eventi e percorsi sono associati in una sorta di montaggio orizzontale e verticale e che il piano stesso vale solo come schema generale: nello spettacolo (o almeno nel dvd) gli eventi si susseguono in una diversa sequenza cronologica. Non essendo previsto un direttore, musica e danza vengono esattamente coordinati per mezzo di orologi. Facendo un parallelo con l’oggetto/corpo sonoro di *Gebörgänge* di Dieter Schnebel, trasformato in un concerto itinerante in cui, secondo Christa Brüstle, i condotti uditivi [*Gebörgänge*] (scale corridoi, fessure) diventano i percorsi di ascolto [*Gehör-Gänge*],⁶²⁰ si potrebbe forse definire *insideout* uno spettacolo itinerante nel quale i corridoi, le scale e le aperture sono i condotti percettivi.

Lo spettacolo è così organizzato (cfr. *Wichtige Zeiten innerhalb der Vorstellung*, fig. 107):

⁶¹⁸ Cfr. *Interviste con Yvonne Hardt*, cit.

⁶¹⁹ Cfr. *ibidem*.

⁶²⁰ CHRISTA BRÜSTLE, *Raum als Instrument und Klangobjekt* – „spacing’ in der neuen Musik, testo della conferenza tenuta in data 8 maggio 2008, Forum Aedes am Pfefferberg, www.ohrenstrand.net, p. 4.

Insideout

Wichtige Zeiten innerhalb der Vorstellung

Plattenspieler an vor Einlassbeginn		
Tänzer schlafend		
Piano beginnt bei Einlassende	00:00:00	
Tänzer wachen auf, Beginn Soli	00:05:45	Charlotte cue 08:00
Soli I Ende bei	00:08:00	Luc exit cold entrance Charlotte
		Charlotte exit cold 20:45
Soli II Ede bei	00:22:25	
Start corpse/sowie KB solo	00:22:35	
Grid Ende bei	00:34:50	Zeitgeber wird auf 00:00 gestellt (Pianist)
Dauer Family (Sequenz)	00:06:20	
Ende Family line bei	00:45:10	
Dauer Stammbaum	00:06:00	
Ende Stammbaum bei	00:51:10	
Dauer Verhör insgesamt	00:10:00	
davon 02:00 Improvisation		
davon 07:00 fixed		
davon 01:00 sculptures		
Ende Verhör bei	01:01:00	
Dauer Costume line	00:03:00	
Ende Costume Line	01:04:00	
Dauer Vitrinen	00:10:00	
Ende Vitrinen	01:14:00	
Dauer Vitrine in space	00:05:20	
Ende Vitrine in space	01:19:00	
Dauer couples	00:05:00	
Ende couples	01:24:00	Klarinette startet nach 00:00:30
Dauer Chalk	00:02:00	
ENDE	01:26:00	

Figura 107: *insideout*, Wichtige Zeiten innerhalb der Vorstellung. © Sasha Waltz & Guests, per gentile concessione.

8.2. *insideout*, Rebecca Saunders

In totale indipendenza dalla coreografia, ma ‘informata’ circa la storia dello spettacolo, Rebecca Saunders compone la ‘colonna sonora’ di *insideout*, di cui però non esiste una partitura generale: essa è costituita da un collage di pezzi: assoli, duo, trii, alcuni creati specificamente per questa rappresentazione e poi trasformati in brani autonomi, altri derivanti da *chroma* (2002-2010) *for chamber groups in several spaces* e rielaborati per *insideout*. *Chroma* è una composizione per gruppi da camera di cui esistono più versioni (da I a XIV al 2010) ognuna delle quali è appositamente predisposta per uno spazio differente, la cui architettura definisce la giustapposizione formale dei

gruppi strumentali, il numero di gruppi impiegati – per ognuno dei quali esiste una partitura con note esplicative molto dettagliate – e anche la durata dell’esecuzione, che non è fissa, ma può variare dai 21’ ai 35’. Lo spazio da esplorare può essere un museo, ma anche una sala da concerto o il *foyer* di un teatro oppure uno spazio industriale: in base alle sue dimensioni e alla sua acustica – ci sono infatti gruppi fissi e opzionali – la compositrice determina ogni volta l’articolazione spazio-temporale (cfr. *chroma*, General Text, fig. 109).

La composizione possiede ogni volta un contorno diverso, che dipende sia dallo spazio performativo sia dalla prospettiva dell’osservatore. La musica per *chroma* e per *insideout* è stata composta quasi contemporaneamente. Dalla casa Editrice Peters ho ricevuto alcuni moduli di *chroma* e alcuni dei brani singoli: il gesto compositivo è lo stesso, come confermato da Saunders stessa, anche se per esempio *fury* e il corrispondente assolo del contrabbasso in *insideout* sono due pezzi diversi. Per ogni brano c’è una partitura definita nei minimi dettagli (cfr. figura 110).

I brani sono qui di seguito elencati:

- Assolo per tromba a due imbuti (trasformato in *blaum*);
- Trio per chitarra elettrica, clarinetto, violoncello – in due parti (trasformato in *vermillion*);
- Duo per violini, con tromba alla fine;
- Assolo per contrabbasso (trasformato in *fury*);
- Assolo per percussioni;
- Trio per crotali, clarinetto, pianoforte (trasformato in *stirrings still I* per oboe, clarinetto, flauto basso, crotali, pianoforte);
- Assolo per fisarmonica (trasformato nella parte solistica di *miniata*, concerto doppio per pianoforte e fisarmonica, orchestra e coro);
- Assolo per pianoforte (trasformato in una sezione di *crimson* per pianoforte solo);
- Assoli per altri elementi sonori derivanti da altoparlanti, respiri, fisarmonica, percussioni ecc.
- carillon, come gruppi e singoli;
- giradischi (fruscii).⁶²¹

⁶²¹ ho ricevuto l’intera lista da Rebecca Saunders via e-mail.

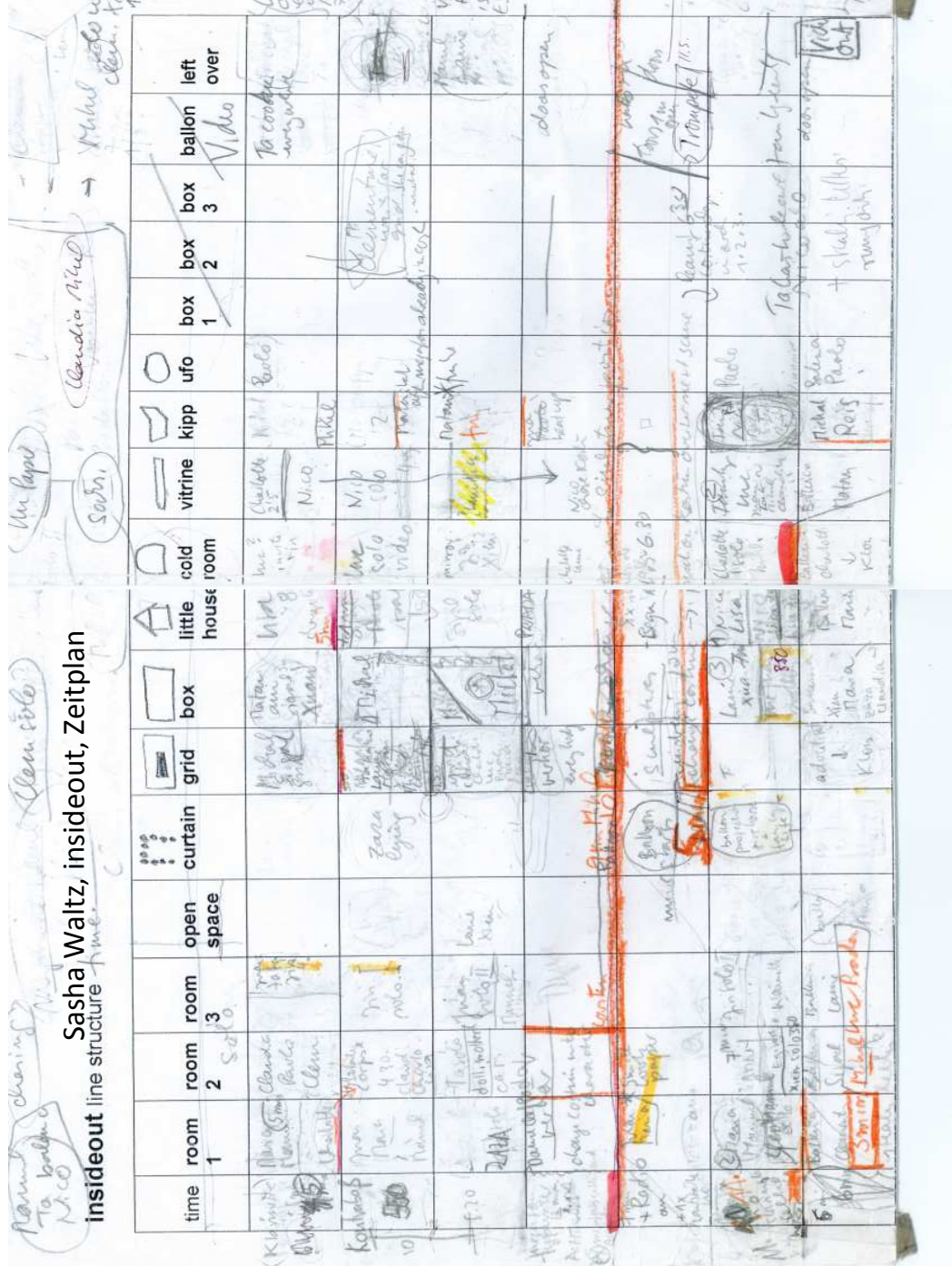


Figura xxx: Sasha Waltz, insideout, Zeitplan. © Sasha Waltz & Guests, per gentile concessione.

General Text

Each new collage version of chroma depends on the performance spaces available and their acoustics. A new formal collage, juxtaposing the several layers, or sound surfaces, re-defines the order and durations of the groups.

It may be necessary to provide additional layers of music, or to reduce the number of sound surfaces, responding to the potential of the individual performance spaces. Groups 7. and 9.-13. are optional and may need to be omitted.

As a new time plan is made for each new performance space, the actual duration of the whole composition can vary.

At present the duration is between 21 and 35 minutes.

Two performances occur with a 10 minute break, enabling the same public to experience a second and different perspective of the work.

The spaces must be acoustically connected allowing music from several chamber groups to be audible simultaneously. Some groups can be in two or more parts of a single larger space.

One single very large space can be used.

Spaces explored so far are museums, concert halls and foyers, and industrial spaces.

Each surface of sound is framed by the sound worlds around it and equally acts to frame them.

The public is not seated and is drawn through the performance spaces by the music.

Each chamber group has their own score, with duration marked in seconds at regular intervals for precise co-ordination of the different layers during rehearsals and performance.

There is a new time line drawn up for each new space, but there is no general score.

Each performer or chamber group needs a stop watch (without „beep“ when setting).

The 3-4 performers of the music boxes and the record players do not read from a score and need not be instrumental performers.

There is no conductor for the performances. The composer takes part, or all. of the preparatory separate chamber music rehearsals.

A minimum of one three-hour tutti rehearsal on the day prior to the concert and one general rehearsal on the day of the concert is required in the performing spaces.

The composer has an assistant for greater efficiency during tutti rehearsal phase.

An additional technical assistant (of ensemble or festival) is necessary, responsible for the record players and music boxes, and for the ensembles general performing requirements.

Chroma I-XIV

chroma I - tate modern (2003)

chroma II - paris (2003)

chroma III - geneva (2005)

chroma IV - stockholm (2006)

chroma V - lyon (2006)

chroma VI - malmo castle (2007)

chroma VII - luxembourg philharmonie (2007)

chroma VIII - bern paul klee museum (2008)

chroma IX - witten (2008)

chroma Xa - hofkirche innsbruck (2008)

chroma Xb - mart museum roverto (2008)

chroma XI - studio köln philharmonie (2008)

chroma XII - hannover herrenhausen (2010)

chroma XIII - geneva musée histoire (2010)

chroma XIV - huddersfield town hall (2010)

1-6, 8 one piano

1-6, 7b, 8 one piano

1-6, 7b, 8 two pianos, 13

1-6, 7a, 8 two pianos, 9 one piano, 10, 13

1-6, 7a, 8 two pianos, 10, 13, 14

1-6, 7a, 8 two pianos, 9 two pianos, 10, 11, 12, 13, 14

1-6, 7a, 8 two pianos, 9 two pianos, 10, 11, 12, 13, 14

1-6, 7a, 8 two pianos, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16 old, 17

1-6, 7a, 8 two pianos, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16 new, 17

1-6, 7a, 8 two pianos, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16 new, 17, 18

1-6, 7a, 8 two pianos, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16 new, 17

1-6, 7a, 8 two pianos, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 17

1-2, 3+tp2, 4-6, 7a, 8 two pianos, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16 new, 17, 18, 19

1-6, 7a, 8 two pianos, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16 new, 17, 18

1-2, 3+tp2, 4-6, 7a, 8 two pianos, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16 new, 17, 18, 19, 20?

Figura 109: Rebecca Saunders, *chroma (2002-2010)*, General Text. © C. F. PETERS Musikverlag, Frankfurt Leipzig London New York, per gentile concessione.

Le superfici sonore così prodotte si stratificano: i brani hanno luogo simultaneamente, sfociando in un insieme, ma senza relazione fra loro, come accade per i monologhi delle *pièces* teatrali

trio for clarinet in Bb, electric guitar and violoncello

A succession of expressive gestures exploring the timbral and dynamic limits of this combination of instruments. Intimate. The trio is seated close together in the usual manner. The trio is in two clearly defined parts with a break of a number of minutes between them. Performance can be limited to one part only, depending on the juxtaposition of the several layers of the work and the positioning of the chamber groups. Pauses between the gestures can be even longer and must be timed anew for each new environment or space/s. Pauses are particularly dependent on the size and acoustic of the spaces, as well as the overall layout of the ensembles.

Violoncello

ST	Sul tasto.
flute"	Non vib., unless otherwise stated, ST extreme flautando bow stroke at half way node on string.
flaut.	Flautando.
SP	Sul pont:
	pp/ppp bring out overtones.
	pp/ppp and flautando, overtones dominate sound completely.
	f/ff sound tends towards distortion.
	Distort! Lots of bow pressure for complete distortion of tones.
	heavy deep in the string and slower bow for more distortion.
1/2-sp	Still SP colouring, but actual tone heard more clearly.
ord.	Attack marcato extreme bow stroke deep in string and release – distorted. After accent: sub. ord. unless otherwise stated.
—, —	Bowstop onto the next beat.
>	Very hard biting accents
CL	Col legno.
CL batt.	Col legno battuto bounces towards bridge from fingerboard.
(x)	Highest tone on string.
gliss.	Glissando. During a glissando the cross denotes point inbetween.
(v v v v)	Bow freely.
□	Con sordino.
□	Senza sordino.
h.	Artificial harmonic.
h.	Natural harmonic.
o	Open string.
I II III IV	The strings.
+ ^	Left hand pizzicato.
♯, ♭	Accidentals raised or lowered by 1/4-tone unless otherwise stated (1/8 tone).
◀ ▶	Cres. and dim from and to nothing.
vib. wavy	To a wide and extreme vibrato.
	Assume non vibrato unless otherwise stated.
v	Vibrato pulse at start of note and always followed by subito non vibrato unless otherwise stated.
Heel Vert.	Vertical bow motion on open strings from fingerboard to bridge with crescendo – complete „noise“.
Batt. Viol.	Battuto violently crini over the fingerboard. Hear wood of bow hit the fingerboard.

(group 2)

Figura 110: Rebecca Saunders, *chroma* (2002-2008), *trio for clarinet in Bb, electric guitar and violoncello*, Explanatory Notes.
© C. F. PETERS Musikverlag. Frankfurt Leipzig London New York, per gentile concessione.

di Samuel Beckett. L'idea compositiva mutuata da esse è infatti – come spiega Saunders – quella di una situazione senza risoluzione, in cui non c'è un soggetto da sviluppare, ma un oggetto che viene presentato da diverse prospettive, rigirandolo «da sopra e da sotto, da sinistra e da destra», ottenuto per giustapposizione o per permutazione di un limitato numero di suoni⁶²² (cfr. fig. 113); esso emerge dal silenzio (o dal buio), che incornicia il gesto musicale mettendolo in evidenza, ed è presentato staticamente – è abolito il principio di sviluppo – ma cambia peso, luce, colore a ogni mutamento di prospettiva. I silenzi – le pause – diventano essenziali: sono costitutivi della musica al pari del suono. Il silenzio – che Saunders descrive come «l'ombra dei suoi timbri»⁶²³ – è però fondamentale non solo come cornice per la musica, ma proprio per il suo vuoto apparente: ancora più importante è infatti «come è composto il silenzio»,⁶²⁴ poiché secondo la compositrice esso è «satturo»⁶²⁵ e se vi si introduce qualcosa deve essere «per necessità». ⁶²⁶ Ogni linea, ogni forma 'necessaria' che lei costruisce e identifica ha un colore: la poetica di Saunders fa riferimento anche a procedimenti pittorici, in particolare a Mark Rothko⁶²⁷ (cfr. fig. 111); ogni linea strumentale ha un proprio colore, un timbro peculiare,

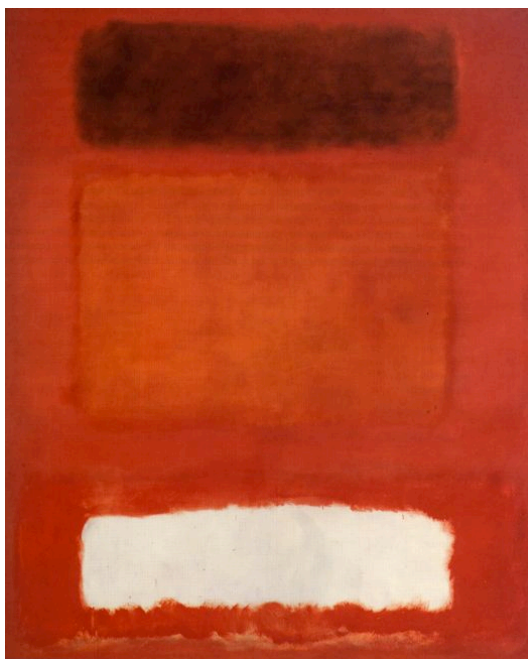


Figura 111, Mark Rothko, *Red, White and Brown*, 1957, olio su tela (252,5 x 207,3 cm) Kunstmuseum Basel, in *Art of the 20th Century*. Köln, Taschen 2010, vol. I, p. 292.

⁶²² REBECCA SAUNDERS, conversazione telefonica del 27. 06. 2011.

⁶²³ CAROLINE WILKINS/REBECCA SAUNDERS, *In Stille gerahmt: ein Porträt der britischen Komponistin Rebecca Saunders*, «Musiktexte. Zeitschrift für Neue Musik», Nr. 88 (Februar 2001), pp. 4-8: 7.

⁶²⁴ *ibidem*, p. 6.

⁶²⁵ GISELA NAUCK/REBECCA SAUNDERS *Chroma: Musik wie ein Mobile*. «Positionen. Texte zur aktuellen Musik», n. 78 (Februar 2009), pp. 12-15: 12. Ringrazio Julia H. Schröder per la segnalazione di questo articolo.

⁶²⁶ *ibidem*, p. 12.

⁶²⁷ Cfr. MATTHIAS PADSZIERNY, REBECCA SAUNDERS, *Komponieren mit Klangpaletten. Die Klangfarbenmusik der Rebecca Saunders*, «Kiss, Kultur in Schule und Studium». <https://www.siemensartsprogram.de/>, pp. 82-96.

ottenuto a sua volta da gamme di sonorità [*Klangpaletten*] fortemente contrastanti.⁶²⁸ Il suo contorno sembra trasformarsi, anche sulla pagina, a seconda del ‘punto di vista’ da cui viene osservato, che consente di avere una diversa ‘prospettiva’ del colore; o forse si può dire viceversa: la ricerca della sfumatura di colore produce una forma cangiante se pur statica (cfr. fig. 113). Questo procedimento compositivo non è però una mera ricerca di tradurre un colore in una nota o in un suono, ma piuttosto del tentativo di produrre quell’energia musicale o quell’emozione – o forse quella che Saunders chiama «l’intenzione del pezzo» –⁶²⁹ che secondo lei è strettamente in relazione con quel particolare colore.⁶³⁰ Nella composizione quindi colori diversi e contrastanti, prodotti dai vari strumenti, sono *non* mescolati, perché si possono spegnere reciprocamente, bensì giustapposti, sovrapposti, messi in contrappunto fra loro⁶³¹ ed è proprio da questa contrapposizione – paragonabile a quella di persone che si trovano in una situazione claustrofobica –⁶³² che si sviluppa l’energia, la tensione di cui si diceva. Una volta che questi suoni si sono reciprocamente esauriti, Saunders introduce altri oggetti sonori – carillon ad esempio – che creano un riferimento a realtà parallele e danno una svolta, una nuova direzione alla composizione.

Ma per Saunders anche la materialità del suono è importante, il suo ‘peso’, ottenuto attraverso il gesto dello strumentista. Proprio questa fisicità fa apparire gesti e texture musicali come oggetti concreti, come quadri che si trovano contrapposti, sovrapposti o accostati fra loro nel silenzio di uno spazio bianco.⁶³³ Per approntare una partitura questi quadri o colori - trascritti in notazione musicale e quindi nella loro forma cartacea - vengono appesi a una parete appositamente predisposta e poi ‘soppesati’, scelti e combinati in base alla loro forma, struttura e dimensione (cfr. figura 112).⁶³⁴ Secondo la compositrice non c’è alcuna relazione temporale determinata fra le varie sezioni dei brani, per ciascuna delle quali invece Saunders annota in partitura un timing rigoroso. Il susseguirsi delle sezioni sarebbe perciò assolutamente ‘casuale’.

Gli interpreti non sono coinvolti nelle decisioni e non hanno alcuna libertà esecutiva.⁶³⁵ Lo spettatore si muove negli spazi performativi «attraverso il suono, con la sensazione di non avere più un corpo»;⁶³⁶ avrà un ascolto o meglio una percezione personale, non soltanto acusti-

⁶²⁸ Cfr. GISELA NAUCK/REBECCA SAUNDERS, *Chroma: Musik wie ein Mobile*, cit.

⁶²⁹ MATTHIAS PADSZIERNY, REBECCA SAUNDERS, *Komponieren mit Klangpaletten*, cit., pp. 93/94.

⁶³⁰ Interessante è a questo proposito il riferimento alla *Farbenlehre* di Goethe, cfr. *Blaauw* (2004), Henry Litolf’s Verlag/C.F. Peters, Frankfurt/M.

⁶³¹ Cfr. CAROLINE WILKINS/REBECCA SAUNDERS, *In Stille gerahmt*, cit., p. 7; cfr. anche ROBERT BRESSON, *Notes on Sound*, in *Film Sound. Theory and Practice*, ed. by E. Weis and J. Belton. New York, Columbia University Press 1985, p. 149.

⁶³² Cfr. MATTHIAS PADSZIERNY, REBECCA SAUNDERS, *Komponieren mit Klangpaletten*, cit.

⁶³³ Cfr. CAROLINE WILKINS/REBECCA SAUNDERS, *In Stille gerahmt*, cit.

⁶³⁴ Cfr. MATTHIAS PADSZIERNY/REBECCA SAUNDERS, *Komponieren mit Klangpaletten*, cit.

⁶³⁵ Cfr. prescrizioni esecutive del trio per clarinetto, chitarra elettrica e violoncello.

⁶³⁶ GISELA NAUCK/REBECCA SAUNDERS, *Chroma: Musik wie ein Mobile*, cit., p. 13.

ca, ma anche visiva – e del tutto particolare – dell’oggetto sonoro⁶³⁷ che si produce ogni volta per sovrapposizione e stratificazione di strutture che egli può percepire e identificare.⁶³⁸ La composizione nella sua interezza – e credo forse ognuno dei singoli brani – è, afferma Saunders, «come una scultura mobile appesa in uno spazio»⁶³⁹ di cui ad ogni passo si può ‘vedere’ una porzione diversa o un diverso aspetto; ma non solo: si può penetrare in questo ‘mobile’ ed esaminare o percepire più da vicino ad esempio la qualità del suo materiale costitutivo.⁶⁴⁰ La compositrice procede assemblando – ma senza rielaborarle –⁶⁴¹ una gamma di sonorità ricavate sperimentalmente, che ritiene caratteristiche e particolarmente interessanti: «una scelta di suoni di ogni singolo strumento che lei desidera utilizzare»;⁶⁴² a un primo ‘strato’ possono essere aggiunte successivamente altre superfici sonore.⁶⁴³



Figura 112: Rebecca Saunders in *Komponieren mit Klangpaletten*, p. 82.

⁶³⁷ PIERRE SCHAEFFER, *Traité des objets musicaux. Essai interdisciplines*. Paris, Éditions du Seuil 1966, n. 3, p. 23. «Par objet sonore nous désignons ici le son lui-même, considéré dans sa nature sonore, et non pas l’objet matériel (instrument ou dispositif quelconque) dont il provient».

⁶³⁸ Cfr. *Les buts de l’expérience musicale: objets, structures, langages*, in *ibidem*, p. 33.

⁶³⁹ GISELA NAUCK/REBECCA SAUNDERS, *Chroma: Musik wie ein Mobile*, cit, p. 14.

⁶⁴⁰ Cfr. *ibidem*.

⁶⁴¹ Cfr. CAROLINE WILKINS/REBECCA SAUNDERS, *In Stille gerahmt*, cit.

⁶⁴² MATTHIAS PADSZIERNY/REBECCA SAUNDERS, *Komponieren mit Klangpaletten*, cit., pp. 85-86.

⁶⁴³ Cfr. *ibidem*.

fury (2005)
for double bass solo

Rebecca Saunders (* 1967)

[♩ = 60-69]

Figura 113: Rebecca Saunders, *fury* (2005), batt. 1-24.

© C. F. PETERS Musikverlag, Frankfurt Leipzig London New York, per gentile concessione.

Spesso (cfr. *fury*, fig. 113, ma soprattutto *duo I for two violins*, fig. 114) Saunders costruisce una breve linea partendo da un singolo suono che viene timbricamente modificato con alterazioni microtonali o per cambio di corda o uso degli armonici naturali; ad essa viene poi aggiunta una terza o un'ottava⁶⁴⁴ per ottenere una vera melodia da suonare – secondo Saunders – come se fosse Bach («A reduced melodic line, think Bach!»).⁶⁴⁵

⁶⁴⁴ Cfr. G. NAUCK/R. SAUNDERS, *Chroma: Musik wie ein Mobile*, cit.

⁶³⁹ REBECCA SAUNDERS, *chroma* (2002-2008), *duo I for two violins*.

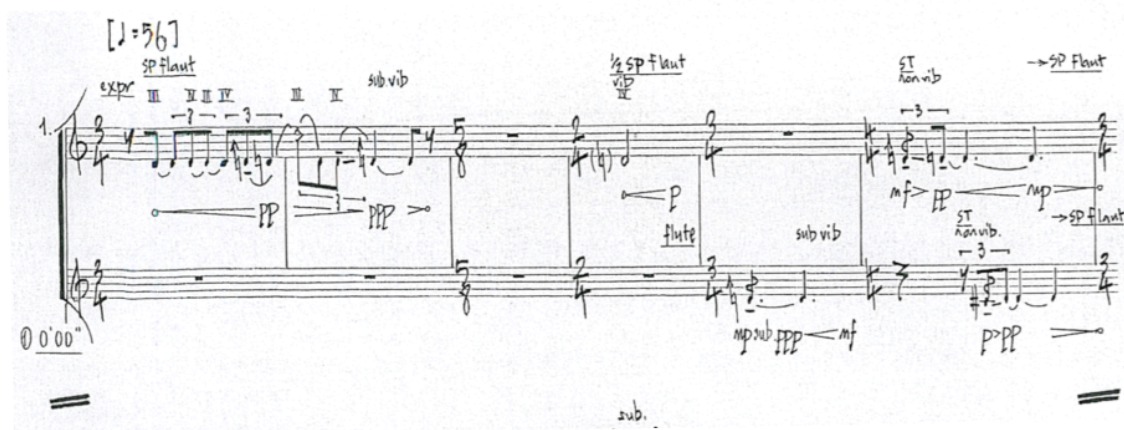


Figura 114: Rebecca Saunders, *chroma* (2002-2008), duo I for two violins, Batt. 1-6.
© C. F. PETERS Musikverlag, Frankfurt Leipzig London New York, per gentile concessione.

Carl Rosman – clarinettista di *musikFabrik* – descrive così il suo lavoro con Saunders: «cominciammo a prendere in considerazione una zona particolare del potenziale del clarinetto, tranquille ‘multifonie’ di due sole note, normalmente piuttosto vicine, che hanno una sonorità molto caratteristica e una ancor più caratteristica armonia microtonale». ⁶⁴⁶ Alcuni brani sviluppano una sorta di circolarità: *fury* inizia con una nota modificata timbricamente, continua costruendo per giustapposizione l’oggetto sonoro, quindi toglie via via da esso elementi e termina ancora con una nota lunga timbricamente modificata; altri brani vanno verso un culmine per poi improvvisamente tornare al silenzio.

8.3. *insideout*: rapporti musica-coreografia

Musica e coreografia condividono un principio formale, ossia quello della struttura componibile e stratificata di un oggetto – sonoro e sociale insieme – che viene proposto secondo prospettive diverse. Tale principio, che si può definire una situazione senza risoluzione, è qualcosa che gira su se stesso in un caleidoscopio di situazioni, nessuna delle quali si risolve. (cfr. in particolare *fury*). La caratteristica che potrebbe essere mutuata dalla musica è quella della circolarità, nella misura in cui la coreografia inizia con gli assoli parlati /danzati, prosegue con i duetti e i gruppi familiari, crescendo fino al gigantesco gruppo della moda (la sfilata di moda, cfr. fig. 115) per ritornare alla fine all’intimità «degli spazi personali e privati». ⁶⁴⁷

⁶⁴⁶ CARL ROSMAN, *musikFabrik perform Rebecca Saunders’ chroma*, cit.

⁶⁴⁷ Intervista a Y.Hardt, cit. p. 11.



Figura 115: Sasha Waltz, *insideout*, la sfilata di moda. Per gentile concessione di Klaus Rudolph, © <http://www.klausrudolph.com>

Con grande ironia Sasha Waltz presenta i propri danzatori in fuga dalla tradizione:

- in assoli nei quali costruiscono case di nastro adesivo (cfr. fig. 116), o trasformano il racconto di una fuga drammatica in una danza fintamente folkloristica;



Figura 116: Sasha Waltz, *insideout*, la casa di nastro adesivo. Fermo immagine, Video-Design: Philip Bussmann.

- in passi a due nei quali qualcuno ti apre gli occhi a forza (cfr. fig. 117)
- o il principe azzurro ti sveglia – come Biancaneve – con un bacio, ma poi come una preda ti carica sulle spalle con tanto di pacca sul fondoschiena (cfr. fig. 118 e 119);

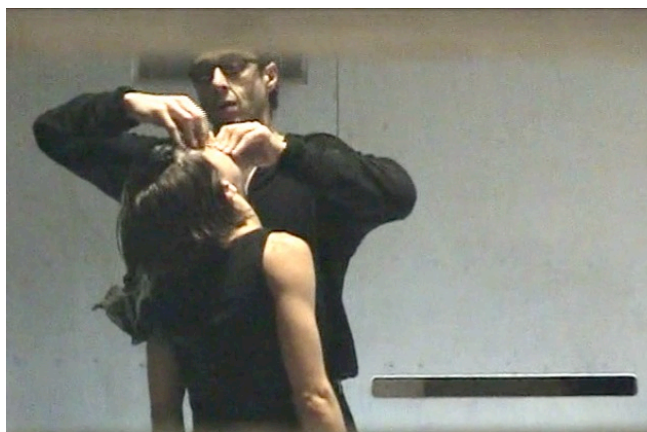


Figura 117: Sasha Waltz, *insideout*, aprire gli occhi. Fermo immagine, Video-Design: Philip Bussmann.



Figura 118: *insideout*, 'Biancaneve'. Per gentile concessione di Klaus Rudolph
© <http://www.klausrudolph.com>

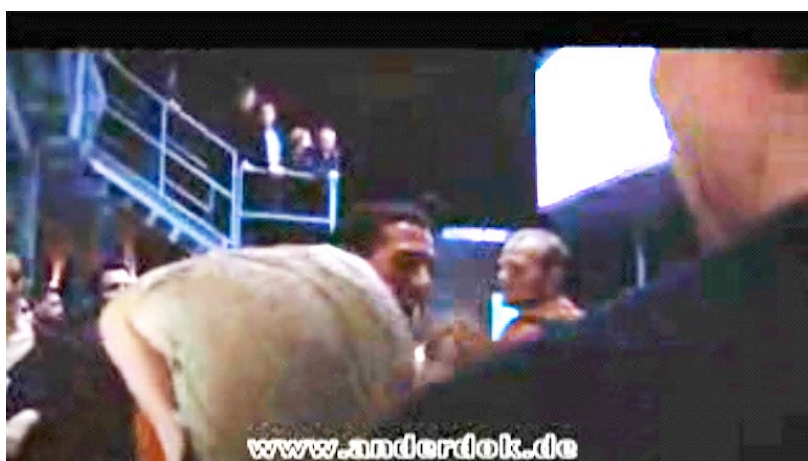


Figura 119: *insideout*, 'Biancaneve' e il principe. Fermo immagine [http://www.youtube.com, /watch?v=LAZ2yHKVmbc](http://www.youtube.com/watch?v=LAZ2yHKVmbc), Anderdok Filmproduktion.

- in scene familiari dove il 'trasgressore' è redarguito per il vestito non consono, ma poi si vendica trasformando la famiglia in sagome che trasporta a suo piacimento (cfr. figura 120);



Figura 120: *insideout*, la famiglia 'trasportabile'. Fermo immagine, Video-Design: Philip Bussmann.

- con un albero genealogico fornito di mani che libera la danzatrice – passandola di mano in mano – dal suo fardello di tradizioni (nella fattispecie dei collant pieni di riso) che le impediscono di muoversi liberamente (cfr. fig. 121). Va notato che in questa nuova famiglia, al culmine di quest'albero bisbigliante e dai mille occhi, c'è un'unica foto attuale, Sasha Waltz!



Figura 121: Sasha Waltz, *insideout*, l'albero genealogico. Per gentile concessione di Klaus Rudolph © <http://www.klausrudolph.com>

Poi, dopo violenti interrogatori inquisitori atti ad accertare le singole identità dei danzatori in arrivo in terra straniera (cfr. fig. 122), la coreografa ne rappresenta le identità patchwork



Figura 122: Sasha Waltz, *insideout*, interrogatori inquisitori. Per gentile concessione di Klaus Rudolph, © <http://www.klausrudolph.com>

mascherandoli, facendo sfociare il tutto in un'orgia di collezioni - costumi, abiti e scarpe firmate che compulsivamente i danzatori si scambiano e per poi sovrapporli indossandoli a caso – le scarpe sotto il cappello o il *bustier* come copricapo (cfr. fig. 123). Qui infatti, dove Waltz lascia che i danzatori si scambino «i loro simboli di appartenenza prima di cristallizzarsi nella loro ibridità bizzarra»,⁶⁴⁸ anche Siegmund identifica uno dei punti di forza dello spettacolo; il culmine dell'oggetto sociale, a mio parere (cfr. fig. 115).



Figura 123: *insideout*, il bustier come copricapo. Fermo immagine. Video-Design: Philip Bussmann.

Quindi, nelle vetrine, tutto viene esposto e venduto - dalla coca, alla biancheria intima, dal corpo modellato (o deformato) da una chirurgia plastica fatta con nastro adesivo (cfr. fig. 124), al futuro predetto con i tarocchi, dall'immagine - rubata da un fotografo - alla morte in diretta; persino il Natale: e tutto viene comprato con denaro facile, rappresentato con una simula-

⁶⁴⁸ GERALD SIEGMUND, *Der wandernde Blick*, cit., p. 21.

ta defecazione di monete d'oro. La *griffe* impera insieme al possesso di oggetti, tanto più preziosi quanto più rari: perfino un coccodrillo (trasformato in animale da compagnia?) Alla fine, guidate dal clarinetto (il pifferaio magico?) che intona una melodia, le coppie si scambiano nuovi valori, donando qualcosa di sé in forma di cibo (virtuale) o traducendo per gli altri nella propria lingua il discorso del compagno o raccontandogli una storia per farlo addormentare o insegnandogli una canzoncina giapponese.



Figura 124: Sasha Waltz, *insideout*, il corpo 'modellato' con il nastro adesivo.
Per gentile concessione di Klaus Rudolph © <http://www.klausrudolph.com>

Sasha Waltz delinea in questo modo le diverse vie percorse dai suoi danzatori nella costruzione della propria carriera e della propria nuova famiglia insieme a un quadro delle loro identità patchwork. *L'astuzia dell'oggetto* del progetto originario diventa per così dire *La lista degli oggetti*.⁶⁴⁹ Al posto di cultura e tradizione, che Bourdieu pone come fondamento del gusto e perciò all'origine della distinzione, si forma un nuovo sistema di riferimento: la moda, secondo Baudrillard «l'unico sistema universalizzabile di segni».⁶⁵⁰ La moda ha a che fare con la collezione, è una raccolta di oggetti che, come *status symbol*, valgono tanto più quanto più sono rari;⁶⁵¹ la collezione di cui la moda tratta non è fatta però di oggetti reali qualsiasi, ma di «tratti vestimentari già costituiti (almeno idealmente) in sistema di significazione».⁶⁵² è pertanto «un vero e proprio codice».⁶⁵³ Per mezzo delle mode gli uomini rappresentano il loro potere e attraverso di esse si riconoscono e s'identificano, dimostrando l'appartenenza a una casta attraverso degli *status*

⁶⁴⁹ Vorrei giocare con i termini tedeschi: *die List des Objekts* e *Die Liste der Objekte*.

⁶⁵⁰ *INSIDEOUT*, cit., p. 156 e 163; da JEAN BAUDRILLARD, *Der Symbolische Tausch und der Tod*. München, Matthes und Seitz Verlag GmbH 1982.

⁶⁵¹ JEAN BAUDRILLARD, *Lo scambio simbolico e la morte*, trad. it. a cura di G. Mancuso. Milano, Feltrinelli 1980³, cfr. anche K. STOCKER, N. CUSIMANO, K. SCHURL, *Insideout*, cit..

⁶⁵² ROLAND BARTHES, *Premessa*, in *ID Sistema della moda*, cit., p. xiv.

⁶⁵³ *Ibidem*.

symbol, attribuendo un significato a ciò che non lo ha.⁶⁵⁴ *Insideout* non è però, come la moda secondo Barthes, privo di contenuti, uno «spettacolo che gli uomini danno a se stessi della loro capacità di far significare l'insignificante»;⁶⁵⁵ rappresenta invece un oggetto sociale osservato da diversi punti di vista, rigirato da sopra, da sotto, da sinistra, da destra, da dentro, da fuori.

In una critica su *insideout*, Gerald Siegmund scrive che non capisce che cosa tutto ciò abbia a che fare con la biografia dei danzatori.⁶⁵⁶ Io credo invece che Sasha Waltz attraverso montaggio e associazione di musica e coreografia guidi il pubblico attraverso le storie familiari dei suoi danzatori, dal disagio della loro famiglia di origine verso la ricerca di nuovi valori, fino al ritrovamento dell'unica famiglia giusta. Il tema della comunità non è del resto nuovo per Sasha Waltz: secondo Pedro Kadivar, la trilogia *Körper, S, noBody* presentata fra il 2000 e il 2002, segna un cambiamento nell'estetica della coreografa, che abbandona la narratività degli spettacoli precedenti⁶⁵⁷ per dare invece importanza al rapporto fra solitudine e collettività; con questo termine non si deve però intendere una comunità preesistente, ma una comunità «negativa»:⁶⁵⁸ quella di coloro che non ne hanno una, ma che manifestano una volontà di condivisione. La ragion d'essere di questa comunità si basa sulla diversità dei propri membri.⁶⁵⁹ In *insideout* si generano parallelismi tra danza e musica e, anche attraverso l'impiego di suoni distorti e fortemente dissonanti e di fruscii a volte fastidiosi, la cui sorgente è a volte difficilmente identificabile, si vuol forse indirizzare l'interpretazione del pubblico facendo allusione alle disagiate condizioni familiari d'origine dei danzatori – persone che si trovano in una situazione claustrofobica. Musica e danza possiedono la stessa struttura, però «lottando per lo stesso terreno»⁶⁶⁰ – come teorizza Nicholas Cook in *Analysing Musical Multimedia* – «ogni medium elabora la struttura sottostante in modo differente»,⁶⁶¹ così entrambi possono riempire reciprocamente i propri gap lasciando emergere un nuovo significato. In alcuni punti del dvd ufficiale è ben riconoscibile anche la volontà di produrre parallelismi fra musica e coreografia attraverso il montaggio: nel video di Philip Bussmann e Hannah Groninger la partitura del contrabbasso è ben visibile, ma il gesto del musicista non corrisponde alla musica che si ascolta, che è evidentemente introdotta successivamente. Questo potrebbe voler suggerire una certa interpretazione dei fatti.

⁶⁵⁴ Cfr. K. STOCKER, cit., p. 172 e J. BAUDRILLARD, cit., p. 105.

⁶⁵⁵ ROLAND BARTHES, *La decezione del senso*, in *ID Sistema della moda*, cit., p. 290; cfr. anche JEAN BAUDRILLARD, op. cit., p. 105.

⁶⁵⁶ Cfr. GERALD SIEGMUND, *Der wandernde Blick*, cit.

⁶⁵⁷ PEDRO KADIVAR, *Sasha Waltz, trilogie du corps: une interrogation politique*, «Études Théâtrales», 49 (2010)/*Théâtre et danse (II). Un croisement moderne et contemporain*. Vol. II, *Paroles de créatures et regards extérieurs*, pp. 129-135.

⁶⁵⁸ GEORGES BATAILLE, citato in *ibidem*, p. 132.

⁶⁵⁹ Cfr. *ibidem*.

⁶⁶⁰ NICHOLAS COOK, *Models of Multimedia*, in *Analysing Musical Multimedia*. Cit., p. 103.

⁶⁶¹ *Ibidem*, p. 102.

A mio parere (ma anche secondo Katia Schurl) *insideout* e INSIDEOUT non sono concettualmente così diversi e direi che invece entrambi sviluppano i quattro punti inizialmente elencati (cfr. *supra*, p. 210). Inoltre, dal punto di vista formale, anche il libro è un collage di testi scritti (tratti dalle interviste o stralciati da testi sociologici) che hanno lo scopo di fornire un'immagine dell'identità 'patchwork' dei danzatori. Dal punto di vista strutturale invece, l'installazione praticabile di Sasha Waltz condivide a mio parere una particolare analogia con *Tamara*, uno spettacolo interattivo di John Krizancs del 1981. La pièce racconta la vera storia dell'incontro avvenuto fra Tamara de Lempicka e Gabriele d'Annunzio a Gardone Riviera, quando il poeta aveva invitato la pittrice nella sua residenza del 'Vittoriale', allo scopo di farsi ritrarre.⁶⁶² Anche in questo spettacolo pubblico e interpreti interagiscono, ossia gli spettatori possono decidere quale attore seguire e in questo modo crearsi la propria storia.⁶⁶³ *Tamara* costruisce una metafora organizzativa – che ben si adatta a *insideout* – in cui il significato degli eventi dipende da molteplici possibilità interpretative, che vengono determinate dai percorsi scelti dal pubblico. Come *Tamara* anche *insideout* permette al pubblico di vivere «una diversa esperienza dello stesso oggetto, essenzialmente statico».⁶⁶⁴ *Insideout* è ancora più statico di *Tamara*, perché sia la musica sia la coreografia sono rigidamente fissate ed eseguite secondo un timing molto preciso (come già detto sono coordinate per mezzo di orologi).

Insideout è organizzato come una fiction televisiva: ci sono diversi episodi, diverse storie che vengono accostate e montate l'una accanto all'altra. Invece della costruzione della carriera si tratta della storia della costituzione di una nuova famiglia (quella di Waltz!), una nuova comunità che si sviluppa su diversi piani e in diversi luoghi. Il movimento degli spettatori, che tagliano e montano scene dallo spazio narrativo come in una specie di zapping, fa sì che lo spazio esecutivo venga utilizzato in modo discontinuo, come nel cutting delle scene di un film. La televisione diventa il modello dell'esecuzione dal vivo, che viene mediatizzata, ossia programmata come se si dovesse vedere al televisore.⁶⁶⁵ Secondo Philip Auslander si tratta di una conseguenza della teoria che Walter Benjamin espone nel suo libro *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*: «l'opera d'arte riprodotta diventa in misura sempre maggiore la riproduzione di un'opera d'arte predisposta alla riproducibilità»;⁶⁶⁶ la produzione di un'opera d'arte allo scopo di essere

⁶⁶² Cfr. DAVID M. BOJE, *Stories of the Storytelling Organisation: A Postmodern Analysis of Disney as 'Tamara-Land'*, «Academy of Management Journal» 1995. Vol. 38. No. 4. 997-1035; cfr. anche PHILIP AUSLANDER, *Live performance in a mediatized culture*, in *Liveness. Performance in a mediatized culture*. London and New York, Routledge 1999. Per il riferimento a questo libro ringrazio Claudia Jeschke.

⁶⁶³ Cfr. *ibidem*.

⁶⁶⁴ PHILIP AUSLANDER, *Live performance in a mediatized culture*, cit., p. 52.

⁶⁶⁵ Cfr. *ibidem*, p. 30.

⁶⁶⁶ WALTER BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit., p. 27.

riprodotta è una caratteristica tipica dello spettacolo postmoderno.⁶⁶⁷ Secondo Auslander esecuzione e riproduzione sono collegate: «la performace live è solo un'ulteriore riproduzione di un 'testo'»⁶⁶⁸ dato o un 'testo' ulteriormente riproducibile.⁶⁶⁹ La performance live dipende dalla forma espressiva della riproduzione di massa e perciò porta in sé il germe della sua possibile mediatizzazione. Essa si modella sulla riproduzione televisiva, dalla quale è stata rimpiazzata nel corso del tempo, perché il pubblico la preferisce e si aspetta di vedere qualcosa di simile a un video, ossia un modo di rappresentazione che gli è già noto dalla televisione.⁶⁷⁰ Nella ripresa televisiva di uno spettacolo teatrale dal vivo, le diverse camere utilizzate filmano differenti punti di interesse, che creano per lo spettatore l'effetto di spostare lo sguardo da un punto all'altro, senza però avere la libertà di scegliere il punto sul quale fissare la propria attenzione.⁶⁷¹ È il regista che sceglie e può in questo modo manipolare l'attenzione dello spettatore. Il prodotto finale è una performance «che non ha mai avuto luogo».⁶⁷² Con «un'inversione della dipendenza strutturale delle copie rispetto agli originali [...] la performance ha successo solo come simulacro della registrazione».⁶⁷³ Lo spettacolo non può sottrarsi all'estetica dominante della riproduzione tecnica, non può che esserne contaminato; la realtà è percepita come tale solo se vista attraverso delle apparecchiature che ci danno l'illusione di vicinanza, di essere dentro alle cose, come il microscopio o la televisione. Questa prossimità che il pubblico ricerca è illusoria e la condivisione dello spazio della performance live «non garantisce in sé alcun genere di intimità, connessione o comunicazione fra esecutori e spettatori»,⁶⁷⁴ poiché lo spettacolo è comunque basato sulla separazione degli ambiti; anzi, una reale vicinanza disturba il lavoro dell'esecutore. La presenza degli spettatori sul palco ha solo un valore socio-culturale per gli spettatori stessi. In *insideout*, sia nell'esecuzione live sia nel dvd, i diversi spettatori o le diverse camere colgono scene diverse, ma secondo Siegmund il pubblico è coreografato, ossia la sua percezione è guidata nello spazio per mezzo di piccoli segnali, quali un movimento rapido o l'attacco di una musica:⁶⁷⁵ la sua attenzione è perciò manipolata per mezzo di una specie di montaggio. Essere sulla scena dovrebbe permettere agli spettatori di essere più vicini ai danzatori: *Das Publikum selbst wird zum Akteur* (il pubblico stesso diventa attivo) è il titolo del libretto di sala. Ma quella di partecipare allo spettacolo è solo un'impressione, la sua presenza influisce ben poco poiché gli eventi sia musicali sia coreografici, esattamente coordinati per mezzo di orologi, si svolgono con estremo rigore, senza

⁶⁶⁷ Cfr. PHILIP AUSLANDER, op. cit., p. 31.

⁶⁶⁸ virgolette mie.

⁶⁶⁹ PHILIP AUSLANDER, op. cit., p. 55.

⁶⁷⁰ Cfr. *ibidem*, p. 34.

⁶⁷¹ Questo rimanda a mio parere al montaggio delle azioni-attrazioni di Ejzenštejn.

⁶⁷² PHILIP AUSLANDER, op. cit., p. 22.

⁶⁷³ *Ibidem*, p. 35.

⁶⁷⁴ *Ibidem*, p. 66.

⁶⁷⁵ Cfr. GERALD SIEGMUND, *Der wandernde Blick*, cit., pp. 20-21.

alcuno spazio di improvvisazione né di interazione, se non occasionalmente con un breve scambio verbale fra interpreti e pubblico in alcuni episodi in cui tale interazione è evidentemente prevista. Logicamente gli episodi danzati hanno luogo in spazi molto ben delimitati, all'interno dei quali l'accesso del pubblico non è permesso: può però seguire l'esecuzione attraverso fessure, finestre, griglie o rimanendo ai bordi dello spazio performativo. Ha solo l'impressione di trovarsi nel vivo della vicenda.

Anche in questo spettacolo, nel quale i danzatori forniscono gli spunti coreografici e non c'è una drammaturgia vera e propria, Sasha Waltz non rinuncia affatto al proprio ruolo⁶⁷⁶ e trasforma le storie dei propri danzatori nella storia della Compagnia. Ora è forse comprensibile un'affermazione fatta dalla coreografa in un'intervista:

traggo dal materiale e dagli incontri ciò che voglio. E questo processo di trasformazione lo faccio io sola. I danzatori entrano subito in questa mia visione e improvvisando creano per così dire in questo mio spazio di immaginazione.⁶⁷⁷

Diventa forse anche comprensibile un'affermazione di Katia Schurl riguardante le difficoltà insorte durante lo sviluppo del progetto comune di *insideout* per ottenere dai danzatori l'autorizzazione alla trascrizione dei testi delle interviste (cfr. *supra*, p. 210), così come il motivo per cui Nadia Cusimano sia stata integrata nel team come portavoce dei danzatori «per la formulazione scientifica del tema».⁶⁷⁸ Qui la coreografa sembra costruire la sua peculiare immagine dei danzatori a partire dalle loro improvvisazioni e proiettare in questo modo la sua specifica individualità sui danzatori stessi e sul pubblico. In realtà potrebbe anche non essere così: la coreografa afferma di andare alla ricerca, con il proprio lavoro, di «immagini che devono colpire il pubblico per indurlo a riflettere»⁶⁷⁹ e di sperare «che lo spettatore osservi criticamente se stesso e la situazione sociale».⁶⁸⁰

⁶⁷⁶ Cfr. *Das Publikum selbst wird zum „Akteur“*, cit., pp. 13-14.

⁶⁷⁷ *Nahaufnahme Sasha Waltz. Gespräche mit Michaela Schlangenwerth*. Berlin, Alexander Verlag 2008, p. 30.

⁶⁷⁸ KATIA SCHURL, *INSIDEOUT – Wissenschaft – Tanz – Installation*, cit, p. 366.

⁶⁷⁹ *Interviews mit Yvonne Hardt*, cit., p. 4.

⁶⁸⁰ *Ibidem*.

9. Pina Bausch, *Vollmond*

9.1. Generalità

Negli anni Novanta Pina Bausch ritorna alla danza. Royd Climenhaga data questo cambiamento a partire da *Nur Du* (1996) e dagli spettacoli nati nelle città; questa svolta sarebbe dovuta in parte al ricambio dei danzatori (Jan Minarik per esempio – uno dei punti di forza della compagnia – si è ritirato, pur restando come collaboratore), ma anche alla necessità di cercare nuovi mezzi di espressione: mentre nei primi spettacoli si cercava di andare oltre i limiti che la danza creava, ora che «le porte sono state aperte, Bausch e la sua compagnia si accingono a tracciare i limiti del mondo dall'altra parte»,⁶⁸¹ pur continuando a rispondere alla domanda 'Che cosa ti fa muovere?' Assistendo a questi pezzi lo spettatore (o almeno Climenhaga) non avverte più la sensazione che la sua vita venga «staccata dalla propria copertura protettiva, messa a nudo e sparsa per tutto il palcoscenico».⁶⁸² Interessante sarà verificare se e come cambia l'approccio di Bausch allo spettacolo dopo questa svolta.

Vollmond è uno Stück del 2006, un 'pezzo d'acqua' [*Wasserstück*],⁶⁸³ come lo definisce Norbert Servos. Non è la prima volta che Pina Bausch impiega l'acqua come materiale scenico, già in *Arien* e in *Er nimmt Sie an der Hand* c'era acqua in scena, ma qui, nella metà posteriore del palcoscenico, c'è addirittura una fossa profonda alcuni centimetri (all'altezza delle caviglie), piena d'acqua, al termine della quale c'è una grande roccia, uno scoglio forse o «un rifugio o una cometa caduta dal cielo»,⁶⁸⁴ secondo Servos. Su questa metà del palco piove più o meno intensamente per tutto lo spettacolo: si passa dalla pioggerella al temporale. In un'intervista rilasciata a Servos, lo scenografo Peter Pabst racconta di aver pensato, durante l'ideazione, alla sua infanzia e di aver ricordato la sensazione fisica del correre all'aperto, sotto la pioggia estiva.⁶⁸⁵ La scenografia è anche in questo caso molto importante: l'acqua in cui i danzatori si muovono bagna i costumi di scena – quasi sempre ampi e lunghi abiti da sera per le donne – e li appesantisce facendoli allungare;⁶⁸⁶ condiziona così fortemente il loro movimento (cfr. filmato n. 31). Inoltre il flusso dell'acqua produce fruscii e giochi di luce,⁶⁸⁷ ma anche disegni e forme, se come 'pennello' si usano i capelli bagnati. L'acqua è fonte di innumerevoli possibilità di movimento: si può

⁶⁸¹ ROYD CLIMENHAGA, *Pina Bausch*, cit., p. 33.

⁶⁸² *Ibidem*, p. 31.

⁶⁸³ NORBERT SERVOS, *Vollmond*, in ID *Pina Bausch. Tanztheater*. München, Kieser Verlag 2008, pp. 221-226: 221.

⁶⁸⁴ *Ibid.*, p. 221.

⁶⁸⁵ Cfr. PETER PABST, *Ich höre nicht auf zu suchen. Der Bühnenbilder Peter Pabst über seine Arbeit*, in *ibidem*, pp. 274-282. Pabst ha raccontato la stessa cosa a *Luna piena a Milano*, conversazione di Leonetta Bentivoglio con Dominique Mercy e Peter Pabst sul passato, presente e futuro del Tanztheater. Milano, Piccolo Teatro Studio Expo, 12 febbraio 2011.

⁶⁸⁶ Cfr. PINA BAUSCH, *Man muß ganz, wach, sensibel und empfindsam sein* (intervista del 30 settembre 1995), in *ibidem*, pp. 253-260.

⁶⁸⁷ Cfr. *ibidem*.

spruzzare, versare, ci si può immergere, sguazzare, galleggiare, fare la doccia, nuotare; i danzatori si muovono sotto la pioggia, ma alla fine della prima parte nuoteranno veramente nella vasca.⁶⁸⁸ Non è cambiato il tema di fondo, né il modo di arrivare alla sua rappresentazione scenica rispetto agli altri spettacoli, nemmeno ai primi, più danzati: in *Frühlingsopfer* il palco era ricoperto di torba che rendeva tanto difficile quanto vero il movimento con la fatica, la sofferenza degli interpreti nell'eseguirlo. Norbert Servos nota che alla fine di *Vollmond* i danzatori corrono fino allo sfinimento,⁶⁸⁹ così come in *Frühlingsopfer* Brigitte Gauthier osserva che «Pina Bausch spinge la ripetizione al di là delle forze dei suoi danzatori».⁶⁹⁰ Se nello spettacolo del 1975 c'è l'espressione della ritualizzazione primordiale del rapporto uomo-donna nei due gruppi separati dei danzatori e delle danzatrici in due mondi opposti che si provocano e si lacerano, anche in questo del 2006, come sempre, c'è la ricerca dell'amore e la rappresentazione del fallimento. Nel primo la ripetizione e l'espiazione forzata connesse con il rituale portavano a una sorta di trance, qui un effetto analogo è provocato dalle corse sfrenate e dall'atmosfera magica e allo stesso tempo inquietante della notte di luna piena. Mentre però in *Frühlingsopfer* c'è un rigore estremo di movimenti sincronizzati, all'unisono e in gruppo compatto, in *Vollmond* al contrario ci sono movimenti slegati, con prevalenza di assoli e gruppi caotici, come un rituale al contrario, dove ognuno ha la propria trance personale. Pina Bausch nelle sue creazioni si adegua ai tempi: cerca sempre di fare ciò che sente nel tempo che sta vivendo. Bisogna aprire nuove porte, non si può riproporre sempre la stessa cosa, qualcosa che sia ancora come il *Sacre*.⁶⁹¹ In ogni pezzo devono esserci però sempre due poli: serenità, ma anche il suo opposto, come nella vita. La serenità da sola non vuol dire nulla, si può concepire solo in relazione al suo contrario.⁶⁹² Ogni approccio, anche giocoso, finisce comunque ancora e sempre in lotta, in aggressione o in abbandono.

Mentre prima nella compagnia (ad esempio per il progetto *Macbeth*) non c'erano solo danzatori, ma anche attori o cantanti, nessuno dei quali però si esibiva nel proprio ruolo – «i danzatori non danzavano, la cantante non cantava e gli attori non recitavano» –,⁶⁹³ con il ricambio dei componenti del Tanztheater Wuppertal e il conseguente 'ringiovanimento' della compagnia, a partire dagli anni Novanta è cambiata anche la forma degli spettacoli, anche se il lavoro di Bausch è sempre rivolto, come prima, alla ricerca del movimento. In un'intervista del 1998 la coreografa spiega a cosa sia imputabile il cambiamento: improvvisamente si è ritrovata con tutto

⁶⁸⁸ Vista la pericolosità di muoversi a piedi nudi sul palco bagnato, per il timore che i danzatori potessero infortunarsi, Bausch ha fatto preparare delle apposite calzature in caucciù.

⁶⁸⁹ Cfr. NORBERT SERVOS, *Vollmond*, cit., p. 226.

⁶⁹⁰ BRIGITTE GAUTHIER, *Le jeu de forces: le corps determine l'intellect*, in *Le langage chorégraphique de Pina Bausch*. Paris, L'Arche Éditeur 2008, pp. 75-84: 78.

⁶⁹¹ Cfr. *Daß man wieder Lust hat, das Leben anzupacken* (intervista del 13 settembre 1998), in N. Servos, *Pina Bausch. Tanztheater*, cit., pp. 260-266.

⁶⁹² Cfr. *ibidem*.

⁶⁹³ *Man muß ganz wach, sensibel und empfindsam sein*, cit., p. 255.

un gruppo di danzatori meravigliosi e ha avuto voglia di lavorare anche singolarmente con loro sul movimento, senza precludersi però la possibilità di ritornare eventualmente al vecchio schema.⁶⁹⁴

9.2. Struttura dello spettacolo

Le luci sono sempre smorzate, come appunto in una notte di luna piena, e la metà posteriore del palco è in ombra; i danzatori vi compaiono come ‘fantasmi’.

Introduzione: Nel silenzio, due danzatori ‘danno inizio alle musiche’, scandendo un ritmo che producono muovendo ciascuno una bottiglia di plastica, vuota, dal basso verso l’alto. Lo stesso gesto produce un diverso suono se invece di una bottiglia si brandisce un bastone: un terzo danzatore entra e c’è uno scambio. Il gioco con i bastoni diventa una specie di battaglia (cfr. fig. 125).



Figura 125: *Vollmond*, bottiglie e bastoni. Foto Jean-Louis Fernandez.
jeanlouis.fernandez@yahoo.fr.

Prima sezione. Inizia la musica di Magyar Posse, dal significativo titolo *The endless cycle of violence*, costituita da due sezioni musicali. Sulla prima, dove un modulo ritmico-melodico viene ripetuto ossessivamente, resta un danzatore per un assolo, con molte cadute. Entra un secondo danzatore; l’abbraccio iniziale fra i due diventa una lotta. Sulla seconda sezione musicale, dove un suono prodotto da un sintetizzatore viene modulato in un crescendo ‘spiraliforme’, la lotta diventa una corsa frenetica in cerchio. L’azione è interrotta da una donna in rosa che entra dalla diagonale sinistra. I due l’afferrano e la sollevano; segue un duo in cui lei bacia sulla bocca un partner poco collaborativo, o forse spaventato, che arretra (cfr. fig. 126 e filmato n. 31). Il movimento si svolge attraverso il palco, da destra verso sinistra, e finisce in nulla di fatto.

⁶⁹⁴ Cfr. *Daß man wieder Lust hat, das Leben anzupacken*, cit.



Figura 125: il bacio. *Vollmond* at BAM 2010, Next Wave Festival, BAM Hamm Archives.
Fermo immagine. www.youtube.com/watch?v=mFTjWsK5tE

Seconda sezione: ripetizione variata sulla stessa musica. Nuovo assolo: entrata di un secondo danzatore, abbracci, lotta, corsa in cerchio, interruzione della donna in rosa, che resta ferma sul lato destro del palco; contemporaneamente ha luogo un breve duo in cui uno dei danzatori si muove nella prima metà del palco, mentre l'altro, come un riflesso o un doppio, si muove nella parte in ombra. Ancora il duo del bacio che finisce nuovamente in nulla.

Sviluppo: Nel silenzio entra dalla diagonale sinistra una 'narratrice' – Nazareth Panadero – che avvisa di allacciare le cinture, poiché sarà una «*stürmische Nacht*» e si offre «*Du kannst mich küssen auf die Wange, auf den Mund...*» a un partner poco interessato, che è distratto dall'ingresso di un'altra donna, che però, invece di flirtare con lui, lo usa come sedia per bere un bicchier d'acqua, commentando: «*Das ist Geill*! (E' una libidine!)» La musica, di Tom Waits, che canta con voce roca e carezzevole, ha un titolo forse significativo: *How it's gonna end*.

Sezione di gioco o di sfida: giocare a farsi male (citazione di *Kontaktb Hof* o *Routinform?*) Due uomini, uno in piedi, uno steso a terra, giocano a turno a lanciarsi un sasso. Chi è a terra lo deve schivare. Entra una coppia di ragazze che si dispone seduta con le gambe incrociate nell'angolo opposto del palco. I quattro si guardano, sembrano essere interessati, poi le ragazze preferiscono giocare fra loro ad abbassarsi le ginocchia, ma il gioco si trasforma in dispetti reciproci. Resta in scena una sola delle due e, partendo da una risata, costruisce un assolo, che la porta esausta a terra (citazione di *Kontaktb Hof*: ridere fino a morire o *Routinform?*)

Cambio di musica: *Rino's Prayer* di Leftfield, genere techno; un brano molto ritmato e ossessivo per un nuovo gioco o una nuova serie di giochi. Dopo aver costruito una linea sul

palco con delle bottiglie d'acqua, due uomini iniziano zigzagando a turno uno slalom attorno a queste. Il gioco è interrotto dall'ingresso di una donna in abito da sera nero, che si siede su una sedia. I due le baciano le braccia, iniziando dalle spalle fino alle dita, senza nessuna sensualità e senza che questo produca alcuno sviluppo. Segue un passo a due lungo la diagonale: il movimento di una donna in rosa è provocato tirandola per i capelli.

Un nuovo passo a due per una coppia: mentre lui le gira intorno in ginocchio, la donna usa la gonna dell'abito da sera come se fosse una muleta. La gonna lo attira e allo stesso tempo lo respinge e i due non riescono a entrare in contatto. Lui esce quindi e rientra, portando con sé una sedia e un lungo drappo: con questo avvolge la donna e una volta che ha finito la lascia per terra sul palco. Lei si alza e costruisce un assolo da «müde!» e dal gesto di stirarsi. Rientra la narratrice portando una sedia perché quando c'è luna piena «Gespenster müssen auch manchmal sitzen».

Il duo che segue è un altro tentativo di approccio mancato. Una donna si siede con un bicchiere in mano e un uomo sembra cortesemente volerglielo riempire d'acqua, ma cambia idea e improvvisamente sale sulla sedia e le rovescia la bottiglia in testa (cfr. fig. 126).



Figura 126: *Vollmond*. Foto Jean-Louis Fernandez. jeanlouis.fernandez@yahoo.fr

Una donna sogna gli occhi, la bocca e i capelli di un probabile amante, ma è interrotta da qualcuno che entra di corsa e la colpisce. Un lungo assolo femminile (Ditta Miranda Jasjfi) è la nuova sezione sulla musica di Balanescu Quartet. La luce è solo su di lei, come un cono, la illumina dall'alto, la isola (cfr. filmato n. 32). La scenografia sparisce. Nuova sezione di giochi: due uomini entrano con la bocca piena d'acqua e stesi a terra se la spruzzano addosso. Un uomo regala a una donna una collana, gliela costruisce sul corpo con dei pezzi di carta che le incolla addosso, facendoglieli prima leccare come fossero francobolli. Poi la soffia via. Lei si stende a terra, sembra ammiccante, ma la relazione fra i due finisce in una serie di abbracci e respinte che ricorda una scena di *Café Müller*.

Un nuovo gioco. Quanto tempo ci vuole per slacciare un reggiseno? E' un test per la valutazione del partner (cfr. fig. 127). Bisogna essere svelti, altrimenti è meglio andarsene, ma anche se si riesce nel tempo giusto non è sufficiente: lei sembra prima accarezzarlo, ma le mani diventano come artigli e la carezza, con un grido, diventa un'aggressione.



Figura 127: *Vollmond*, il reggiseno. Foto Jean-Louis Fernandez.
jeanlouis.fernandez@yahoo.fr

Rientra Nazareth Panadero e ordina di portarle una sedia «non la mia, una sedia!», poi la giacca «non la tua, la mia giacca!» e formula quindi una domanda cruciale, che non trova alcuna risposta «Che cosa è meglio: il grande amore o tutti i giorni un pochino d'amore?». Bisogna forse fidarsi: da una sedia, una donna si tuffa a testa in giù nelle braccia predisposte *ad hoc* di un uomo, che l'afferra; un'altra donna abbraccia qualcuno che non la vuole e si divincola; lei resta avvinghiata e lui esce trascinandola con sé. Nazareth ci informa, baciando l'aria e poi giù fino a terra, con voce sempre più roca, di avere imparato il tedesco a letto.

Una nuova musica – Lilies of the Valley – introduce una sezione di gruppo, rara in questo spettacolo, costruita come una forma ternaria. Iniziano prima in tre con una sedia, poi tutti i danzatori: la donna è seduta e l'uomo la bacia, o l'uomo è seduto e la donna sale sulla sedia appoggiandogli il piede sul petto (A); si scivola tutti a terra per poi ballare a coppie in cerchio (B), ma nuovamente si ritorna al gioco delle sedie (A').

In un intermezzo, una venditrice di fiori lascia spazio a due danzatori che scivolano come sul ghiaccio usando un bastone come perno o forse spingono con il remo la loro gondola immaginaria; due danzatrici in rosa riprendono forse parte dei loro precedenti assoli. I 'gondolieri' seguono adesso un percorso circolare lasciando una scia d'acqua, e quasi tracciando un cerchio magico attorno alle due danzatrici. Nel frattempo ha ripreso a piovere e la metà posteriore del palco si riempie d'acqua. All'interno del cerchio si aggiunge un'altra danzatrice, in bian-

co, che rimane poi sola per effettuare un lungo assolo, dentro e fuori dall'acqua (cfr. fig. 128). Alla fine, prima di uscire di corsa, dichiara di essere giovane e bella.



Figura 128: *Vollmond*. Azusa Seyama, Foto Jean-Louis Fernandez. jeanlouis.fernandez@yahoo.fr

Sulla musica di René Aubry (*Mémoires du futur*) un nuovo assolo maschile inizia ripetendo per tre volte: «This is me!» L'assolo si svolge al centro del palco; è fatto di piccoli movimenti ripetuti: prima, di spalle, solo il dorso ondeggia verso i lati, poi di fronte le mani strofinano i capelli. A seguire, sull'angolo destro del palco, una donna in rosa si aggiusta i lunghi capelli con fare seduttivo. Un uomo entra e la guarda, lei si alza, lo bacia e si siede di nuovo aggiustandosi i capelli come se nulla fosse successo. Lui esce.

Su *Pefto* di Nenad Jelić un lungo assolo femminile dentro e fuori dall'acqua. Mentre la danzatrice è a terra un uomo entra e disegna col gesso la sua sagoma per terra. Intermezzo: il bastone e la carota (cfr. figura 129).



Figura 129: *Vollmond*, Il bastone e la carota, Helena Pikon, foto Tristram Kenton for the Guardian, www.guardian.co.uk.

Sullo sfondo, alcuni danzatori entrano nella vasca e nuotando attraversano il palco.

PAUSA

Nuovi giochi di coppia. Lei è sulla roccia con un bicchiere in equilibrio sul capo. Lui cerca di colpirlo usando una pistola ad acqua. Lo colpisce, cade, lo ripete ancora e ancora, sulla musica di René Aubry. Entra Nazareth a grandi passi e disegna per terra delle orme enormi: «so kann man sich verteidigen (così ci si può difendere)»; una donna va verso il pubblico e dà qualcosa a qualcuno, poi un uomo (Dominique Mercy) si allunga a terra e sogghigna, agitando una specie di coda; una donna esce dall'acqua e cammina carponi in diagonale mentre un uomo la ricopre con una lunga pezza di stoffa rosa, dichiarando: «The pink panther!» Un'altra si dichiara «ein bisschen sauer» strofinandosi con un limone tagliato (cfr. fig. 130), giocando sul significato: acida, ma anche arrabbiata; poi esplode in una scena isterica: aspetto, aspetto aspetto... piango, piango piango; contemporaneamente una coppia sembra danzare, ma mentre lui cerca di sfuggire lei lo trattiene per gli abiti e nel farlo lo spoglia, prima il maglione poi i pantaloni. Escono.



Figura 130: Vollmond, Helena Pikon...ein bisschen sauer. Foto Jean-Louis Fernandez.
jeanlouis.fernandez@yahoo.fr

Nazareth Panadero ci informa che «Was nicht tötet, macht stark» (quello che non strozza, ingrassa) e danza su *Werewolf* di Cat Power un lungo assolo (cfr. fig. 131), dove bacia l'aria e poi giù fino a terra, grida «schon wieder! immer wieder!», quindi ordina a un collega di sollevarla, spiegandogli dove mettere le mani. Bacia ancora aria e terra prima di uscire.

Un uomo picchia una donna; nel farlo si fa male alla mano, ma è lei che si scusa: «I'm sorry!» E poi una coppia: lui la scuote violentemente, poi la bacia, poi la scuote, poi la bacia, come se volesse 'scuoterle fuori un'emozione'⁶⁹⁵....

⁶⁹⁵ Cfr. NORBERT SERVOS, *Vollmond*, cit.

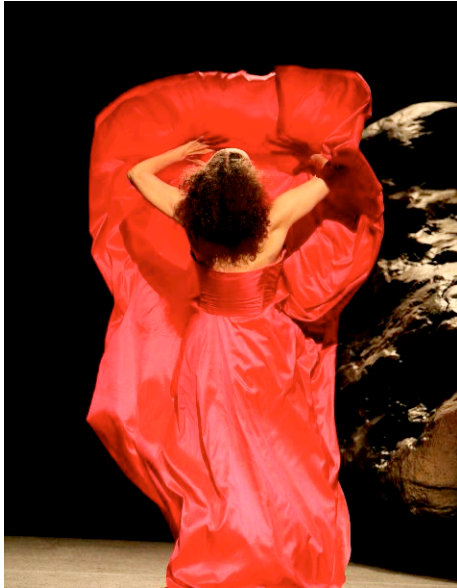


Figura 131: *Vollmond*, Nazareth Panadero, assolo. Foto Jean-Louis Fernandez. jeanlouis.fernandez@yahoo.fr

Su una nuova musica, *Aria* di Balanescu Quartet, un lungo assolo di Dominique Mercy, che si muove come se fosse una marionetta manovrata dall'esterno e salta, con movimenti slegati, come se una mano esterna lo sospendesse per il colletto della camicia, lo tirasse di lato, lo buttasse per terra per poi sollevarlo per un braccio, e ricominciare dall'inizio (cfr. filmati 33 e 34). Un pescatore, osserva Servos, che manifesta la sua totale perplessità [*Ratlosigkeit*] colpendosi la fronte, lo stomaco, le cosce.⁶⁹⁶ Sulla fine della sua danza entra una coppia vestita di nero. Lei è forse in fuga; lui la tira, la trascina, la riprende non la lascia scappare, la porta nell'acqua dove lei nuota, annaspa per poi lasciarla lì, dove lei resta, ferma (cfr. fig. 132).

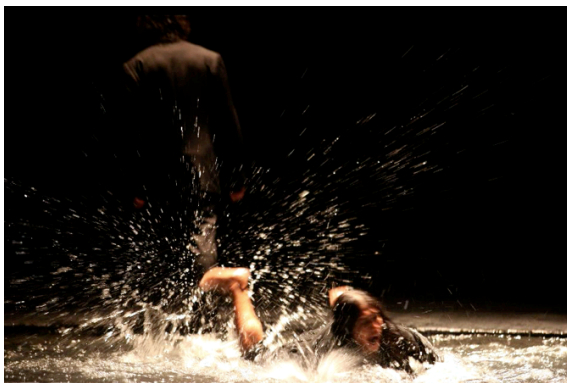


Figure 132 e 133: *Vollmond*. Foto Jean-Louis Fernandez. jeanlouis.fernandez@yahoo.fr

⁶⁹⁶ Cfr. *ibidem*.

Non è mai chiaro, afferma Servos, se sia un atto di aggressione o di protezione della donna da un pericolo.⁶⁹⁷ Non mi sembra che ci siano dubbi in proposito.

Un nuovo lungo assolo di Fernando Suels; sullo sfondo, una donna viene trascinata nell'acqua avanti e indietro, appesa a un bastone: strana preda di pesca (cfr. fig. 133). Poi si gioca con l'acqua, raccogliendola con un secchio e versandosela addosso finché la musica sfuma. Su *To the Hills* del Balanescu Quartet, nell'acqua passa una donna stesa immobile su di un materassino giallo (cfr. fig. 134). Può essere morta o sta solo sognando? O è forse Ofelia, come suggerisce Judith Mackrell su *The Guardian*, il cui passaggio segue la performance di un attempato Amleto-Dominique Mercy?⁶⁹⁸

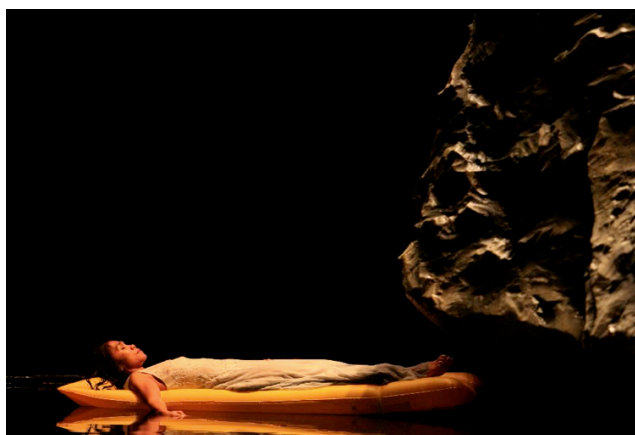


Figura 134: *Vollmond*, Ofelia? Foto Jean-Louis Fernandez. jeanlouis.fernandez@yahoo.fr

Nuovo assolo della donna 'acida', questa volta danzato o forse meglio camminato, mentre bisbiglia, forse chiede qualcosa e poi una coppia: lei sembra cieca (o sonnambula, propone Servos),⁶⁹⁹ avanza a tentoni, le braccia stese in avanti (citazione di *Café Müller* o *Routinform*? Cfr. *supra*); qualcuno la prende e la riporta sulla giusta (?) via, la spinge avanti prima da destra verso sinistra poi lungo la diagonale, poi la prende e la fa ruotare sottosopra come se fosse un manichino, mentre entra un'altra coppia in cui la donna, in piedi, in una postura rigida è spinta avanti attraverso il palco, faticosamente, come se fosse una statua pesante (cfr. fig. 135).

⁶⁹⁷ Cfr. ibidem.

⁶⁹⁸ Cfr. JUDITH MACKRELL, *Free rain: Pina Bausch's "Vollmond" at Sadler's Wells* *The Guardian*, <http://www.guardian.co.uk/stage/2013/feb/26/tanztheater-wuppertal-vollmond-review>, 04. 03. 2013.

⁶⁹⁹ Cfr. NORBERT SERVOS, *Vollmond*, cit.



Figura 135: *Vollmond*, i manichini. Foto Jean-Louis Fernandez. jeanlouis.fernandez@yahoo.fr

Dopo un intermezzo in cui figure femminili entrano in scena, girano su se stesse ed escono appoggiando le braccia ad angolo retto sui fianchi (come uccelli dalle ali spezzate, secondo Servos)⁷⁰⁰ c'è un nuovo assolo, eseguito quasi esclusivamente nell'acqua da una danzatrice che entra nella vasca costruita in scena fino a inginocchiarsi; poi si piega, immergendo i lunghi capelli, per descrivere nell'aria, muovendo il capo, traiettorie di gocce lucenti.

Entrano uomini con i bastoni, che servono per lottare (*Amon Tobin, Yasawas*), e nuovamente compare una figura di donna che, seduta, aspetta qualcosa con un bicchiere in mano, ma l'uomo che arriva invece di versare l'acqua le copre il volto con il lungo abito nero. Quando si alza, stende un braccio e lascia che quattro uomini, tutti insieme, lo mordano: dal sorriso (o dalla smorfia) che le compare sul volto, sembra provare un sottile piacere? (cfr. foto 136).



Foto 136: *Vollmond*, Rainer Behr, Jorge Puerta Armenta, Michael Stecker, Fernando Suels, Julie Ann Stanzak. Foto Tristram Kenton for the Guardian, www.guardian.co.uk

Un altro intermezzo di Nazareth Panadero ci informa che Rubens ha dipinto donne 'rotonde'; c'è poi un tentativo di seduzione in accappatoio per una nuova coppia: una ricerca di tenerezza che finisce con uno schiaffo.

⁷⁰⁰ Cfr. *ibidem*.

Au clair de lune (Sublim e Yun Miyake) vede invece tutta la compagnia che balla a coppie in costume da bagno. Segue il pezzo di bravura di Dominique Mercy che cerca l'equilibrio salendo in piedi su due bicchieri appoggiati per terra, mentre una donna in rosa gonfia una specie di luna di plastica fino a farla scoppiare (cfr. figg. 137 e 138).



Figure 137-138: *Vollmond*. Foto Jean-Louis Fernandez. jeanlouis.fernandez@yahoo.fr

Nuova musica e nuovo assolo: *The river flows and all is well*, poi acqua a secchiate a volontà e ancora una donna viene trascinata via afferrandola con i denti, prendendola per i capelli, per il vestito e lasciandola poi in scena per un nuovo assolo, che questa volta finisce su una seggiola.

Breve interludio dove Dominique Mercy accende dei fiammiferi che spegne nelle mani colme d'acqua di un compagno (Jorge Puerta Armenta).

Su una nuova musica (Marasma, *The Bed and the Window*) ritorna il gruppo, per eseguire una diagonale tipica di Bausch, fatta di piccoli gesti (una citazione o ancora una *Routinform?*), che ricorda le serpentine di *Walzer* o la diagonale – «Drehen!» – di *Kontakthof*. Com'è d'abitudine per Bausch, c'è una 'guida', che dirige il movimento del gruppo. Jorge racconta che Pina Bausch l'ha creata a partire da un suo movimento, che era in relazione con l'allegria.⁷⁰¹ Lui inizia infatti solo, poi il gruppo segue. Braccio e anca destra danno l'impulso per un passo in avanti, segue il sinistro; quindi è il gomito destro a guidare il movimento all'indietro; poi mezzo giro a sinistra, il braccio destro sale, scende lungo il fianco, passa dietro la schiena; e ancora passo sinistro avanti, il braccio sinistro sale da dietro e, espirando, il destro con un contraccolpo porta il busto a piegarsi in avanti. Un quarto di giro verso sinistra, il braccio sinistro apre di lato portando il busto in estensione, poi chiusura in avanti, le braccia scendono lungo i fianchi e gli avambracci si piegano ad angolo retto mentre le mani fanno ruotare un immaginario partner. Con un quarto di

⁷⁰¹ Pina 3D-Joy, www.youtube.com. 12.01.2013

giro verso sinistra si ricomincia da capo (cfr. filmato n. 35). Dopo alcune ripetizioni il gruppo si siede a terra e continua il suo movimento (cfr. foto 139):



Foto 139: *Vollmond*, foto Tristram Kenton for *The Guardian*, www.guardian.co.uk

quando si arriva in fondo alla diagonale, ci si alza e ci si posiziona in fondo, per ricominciare. I danzatori escono, per rientrare ciascuno con una sedia: sembra vogliano riproporre la scena del bacio sulle sedie come nella coreografia di gruppo della prima parte; ma invece del bacio, ogni uomo rovescia una bottiglia d'acqua in testa alla donna seduta. A poco a poco la cosa degenera in una battaglia a secchiate d'acqua, che sono come «fuochi d'artificio»⁷⁰² scrive Judith Mackrell su *The Guardian* (cfr. figura 140).



Figura 140: *Vollmond*, foto, Tristram Kenton for *The Guardian*, www.guardian.co.uk

Piove ormai su quasi tutto il palco: gli uomini entrano uno alla volta e ognuno fa un piccolo pezzo, poi c'è una sorta di 'ripresa' di alcuni episodi: la donna che si scusa perché il suo ag-

⁷⁰² JUDITH MACKRELL, *The Guardian*, cit.

gressore nel picchiarla si è fatto male alla mano, la ‘scossa’ e il bacio per provocare un’emozione e il bacio della donna in rosa a un partner che si sottrae arretrando attraverso il palco.

Per la musica finale di Amon Tobin – *Ruthless* –, in un crescendo di energia o di frenesia, ognuno esegue nell’acqua una breve sequenza, nuova o frammento di un precedente assolo; poi per finire tutti di nuovo a terra eseguono la sequenza di poco prima (cfr. *supra*, fig. 140), ma in direzioni diverse, danzando, sembra, fino all’esaurimento delle forze.

9.3. La musica

È un collage di brani di genere diverso; alcuni di essi sono stati raccolti in: *Vollmond Music from The Dance Theatre of Pina Bausch* (due CD) Videoarts Music – VACM-1373/4

Balanescu Quartet With Steve Arguelles	Part one: <i>Life and Death</i>
Amon Tobin & E. San	<i>Untitled</i>
Jun Miyake	<i>Lilies of the Valley</i>
René Aubry	<i>Mémoires du Futur</i>
Nenad Jelic	<i>Pefto</i>
Balanescu Quartet With Steve Arguelles	Part Two: <i>Aria</i>
Amon Tobin	<i>Yasawas</i>
Sublim et Jun Miyake	<i>Au Clair de Lune</i>
Alexander Balanescu & The Balanescu Quartet	<i>To the Hills</i> (Variation 1)
The Leftfield	<i>Rino's Prayer</i> (Nick Rapaccioli remix)
Marasma	<i>The Bed and the Window</i>
Siegfried Ganhör To Rococo Rot	<i>The River Flows and All Is Well</i>
Amon Tobin	<i>Fat Ass Joint</i>
Amon Tobin	<i>Ruthless</i> (Reprise)
Jun Miyake Featuring Arto Lindsay	<i>Alviverde</i>

L’ordine di esecuzione nello spettacolo è differente da quello indicato nel CD. Altri brani sono di Magyar Posse, Tom Waits, Cat Power.

Mi concentrerò per l’analisi su uno in particolare: *Life and Death* di Alexander Balanescu, tratto dal CD *Maria T* del Balanescu Quartet con il percussionista Steve Arguelles. *Maria T* è un ciclo di pezzi basato sulle canzoni di Maria Tanase, una cantante rumena famosa negli anni Quaranta-Cinquanta del Novecento. Balanescu rielabora questa musica per quartetto d’archi.⁷⁰³ Blair Sanderson scrive a questo proposito che la musica sembra ‘confezionata’ e «speziata con rock energetico e ritmi beat»⁷⁰⁴ per attrarre un pubblico ampio, in cui possano essere integrati anche i «fan del pop»,⁷⁰⁵ ma in fondo è solo un non troppo ispirato «mix di classico soft e mi-

⁷⁰³ Cfr. BLAIR SANDERSON, <http://www.allmusic.com/album/maria-t-mw0000255747>

⁷⁰⁴ *ibidem*.

⁷⁰⁵ *ibidem*.

nimalismo»; apprezza l'omaggio a Maria Tanase, anche se osserva che il trattamento della voce nei pezzi è fatto in modo che essa risulti lontana ed ecoica e quindi la fa risultare spettrale.⁷⁰⁶ (A differenza dell'autore, non mi sembra di rilevare questo difetto: in *Vollmond* si può verificare nel brano *Life and Death* per esempio). Sanderson nota inoltre che in alcuni brani si possono trovare somiglianze un po' troppo strette con la musica di Nyman (cfr. ad esempio *Aria* in *Vollmond*), che li fanno sembrare «estratti dalla colonna sonora di un film di Peter Greenaway».⁷⁰⁷ Il Quartetto di *Aria* (senza percussionista) ha una somiglianza solo apparente con quello di Nyman, costruito a sezioni, polimetrico, di cui riporto le prime due battute (cfr. fig. 141):

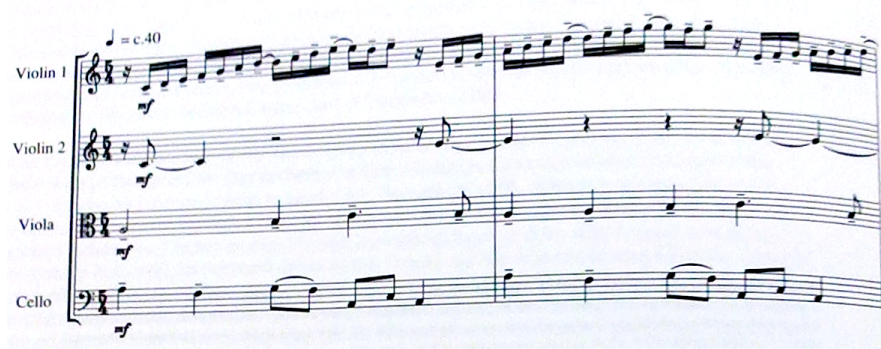


Figura 141: Michael Nyman String Quartet n. 3, batt. 1-2.
© Copyright 1993 Chester Music Ltd/Kelly Music Ltd.

Il violoncello e la viola presentano ciascuno un differente modulo ritmico-melodico: per il violoncello si ripete invariato da batt. 1 a batt. 13; il modulo della viola è mantenuto con il ritmo pressoché invariato per le prime quattro battute. A batt. 5-8 questo modulo ritmico viene acquisito dal violino I, che a batt. 1-4 presenta invece un modulo, basato su una scala ascendente, che viene trasportato e variato. Anche il violino II presenta un proprio modulo ritmico ripetitivo. Alla cifra A, a batt. 14-16, la viola e il violino I (all'ottava con il violino II) si scambiano in contrappunto doppio i moduli, variati anche a causa del cambio di metro (6/4). In un'altra sezione, che inizia a batt. 35, il violino II e il violoncello presentano altri due diversi moduli costituiti da quartine di sedicesimi, sopra i quali la viola sviluppa una linea melodica mentre il violino I espone un frammento di scala ascendente. (cfr. fig. 142). Nyman applica abitualmente al materiale musicale tecniche di sovrapposizione, stratificazione e riorganizzazione che ricordano più da vicino quelle della musica per film o della musica popolare,⁷⁰⁸ e in questo quartetto infatti sovrappone musica popolare a una sua precedente opera corale; la modalità compositiva o la struttura, a sezioni, mi sembrano alquanto differenti rispetto al quartetto di Balanescu, che ho

⁷⁰⁶ Cfr. *ibidem*.

⁷⁰⁷ *ibidem*.

⁷⁰⁸ Cfr. Voce Nyman, *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, cit., vol. 18, pp. 247-250.

provato a trascrivere, e che sembrerebbe impiegare piuttosto una tecnica ‘additiva’: ha come base una pulsazione



Figura 142: Michael Nyman, String Quartet n. 3, batt. 35.
© Copyright 1993 Chester Music Ltd/Kelly Music Ltd.

costante, che viene mantenuta per tutta la durata del brano (in pizzicato all’inizio poi con l’arco), alla quale inizialmente si sovrappone solo il violino I con una linea derivante da una scala ascendente (cfr. fig. 143). Questa linea sembrerebbe derivare dal modo eolio (insieme al modo lidio è uno dei più utilizzati nella musica folkloristica di area balcanica)⁷⁰⁹ trasposto alla quinta superiore:

Mi Fa[#] Sol La Si Do Re Mi

modo eolio La Si Do Re Mi Fa Sol La

Questa musica utilizza un sistema misto, modale, ma tonale in cadenza (a Sol).



Figura 143: Balanescu Quartet, *Aria*, batt. 1-2.

Alle due voci si aggiunge il violino II (cfr. fig. 144),

⁷⁰⁹ Ringrazio Mikaela Minga per avermi dato importanti indicazioni a questo proposito.



Figura 144: Balanescu Quartet, *Aria*, batt. 9-10.

quindi la viola, da batt. 17 con una linea cantabile (cfr. fig. 145):



Figura 145: Balanescu Quartet, *Aria*, viola, batt. 17-20.

Sicuramente Balanescu e Nyman si sono influenzati reciprocamente: il compositore inglese ha scritto specificamente per il Quartetto Balanescu, e, infatti, il suo Quartetto n. 3 è stato composto «dietro suggerimento di Alexander Balanescu per un concerto di beneficenza a favore della Romania, da lui organizzato alla Queen Elisabeth Hall di Londra il 16 febbraio 1990».⁷¹⁰ Il Quartetto è costruito impiegando come ‘base’ un’opera corale di Nyman – *Out of the Ruins* –, composta per accompagnare un documentario della BBC incentrato «sulle reazioni fisiche ed emozionali» manifestate da un gruppo di Armeni in conseguenza del terremoto che aveva devastato il loro Paese nel 1989.⁷¹¹ Balanescu aveva suggerito al compositore di trasformare quest’opera in un quartetto: il concerto alla Queen Elisabeth Hall si era rivelato l’occasione giusta per l’elaborazione e per sovrapporre poi alla musica strumentale così preformata della musica popolare vocale e strumentale rumena che Nyman aveva raccolto, studiato e trascritto quando, nel 1965 su suggerimento del suo maestro Thurston Dart, si era recato in Romania. Le forme intervallari della musica popolare sono state però ampliate per adeguarle alla struttura armo-

⁷¹⁰ MICHAEL NYMAN, libretto allegato al CD *Michael Nyman Quartetti per archi*. Decca 433 093-2, 1991, trad. it. C. M. Perselli, pp. 20-23: 20.

⁷¹¹ *Ibidem*, p. 23.

nica già presente nella musica di Nyman.⁷¹² Il quartetto è costruito, scrive il compositore, «sul principio del *conflitto* ...fra gruppi di materiale musicale»⁷¹³ differente, derivanti rispettivamente dalla composizione strumentale di Nyman e da frammenti di musica popolare rumena. Il nesso fra i due materiali è di tipo emotivo: se l'opera corale è stata stimolata dalle reazioni alla catastrofe naturale armena, l'idea di aggiungere i frammenti rumeni è stata provocata dall'emozione provata assistendo alla trasmissione televisiva di immagini relative alla rivoluzione rumena del 1989.⁷¹⁴

La linea del violino I presente in *Aria* richiama quella del quartetto di Nyman, anche se la scala utilizzata è completamente differente. La struttura metrica fondamentale della musica popolare rumena sia vocale, sia strumentale è il troqueo ottosillabico, formato da quattro trochei:⁷¹⁵ in virtù di questa condivisione ogni melodia vocale può essere suonata con uno strumento e viceversa. La musica popolare rumena è di tradizione orale e si basa su variazioni e versioni diverse di una partitura che l'esecutore ha in mente: la variazione si manifesta nella melodia, nel ritmo e nel timbro, mentre variazioni dinamiche e di intensità sono poco utilizzate.⁷¹⁶ Alla base della musica popolare rumena ci sono due sistemi modali molto antichi di origine diversa: il sistema pentatonico anemitonico, quello ellittico pentatonico (il più antico secondo i ricercatori)⁷¹⁷ più un modo 'incerto' che ha il quarto, sesto e settimo suono mobile (a volte anche il sesto e il secondo) (cfr. fig. 146).

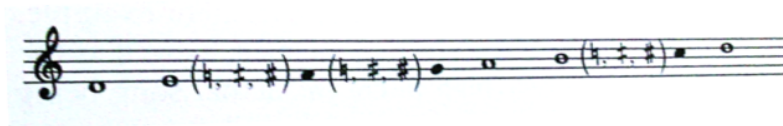


Figura 146: modo incerto⁷¹⁸

Il modo incerto è alla base della *doină*, di un ampio gruppo di canzoni liriche, rituali e di melodie per danza. Variazioni della stessa melodia possono generare indeterminatezza modale oppure fornire una particolare versione modale.⁷¹⁹ Questo modo, che ha finalis Re, ha alcuni punti di contatto con la scala pentatonica, nel senso che nello stesso genere o nello stesso pezzo di musica il sistema pentatonico e quello modale si susseguono oppure si mescolano. Entrambi hanno affinità con le scale e i modi della regione balcanica e sono stati recentemente forzati ad

⁷¹² Cfr. *ibidem*, p. 23.

⁷¹³ *Ibidem*, p. 20.

⁷¹⁴ Cfr. *ibidem*, p. 23.

⁷¹⁵ Cfr. New Grove Dictionary of Music and Musicians. Macmillan Publishers Ltd. 2001, vol. 21, pp. 585-594.

⁷¹⁶ Cfr. *ibidem*.

⁷¹⁷ probabilmente derivante da un'antica scala egizia, ricostruita da Nicolino De Pasquale, <http://it.scribd.com/doc/61310161/La-scala-musicale-egizia-Nicolino-De-Pasquale>.

⁷¹⁸ New Grove Dictionary, p. 587.

⁷¹⁹ Cfr. *ibidem*.

adattarsi all'armonia dei *tarafuri*, ensemble strumentali o con vocalisti che eseguono musica di origine folklorica, adattando però le loro melodie a un 'substrato' (*backdrop*) armonico di provenienza occidentale.⁷²⁰ Un *taraf* può essere costituito da due a otto strumenti fra cui violino, clarinetto, *cobză* (liuto) e a seconda delle regioni cetra, un secondo violino o una viola, chitarra, tamburo, contrabbasso e più recentemente l'accordeon, la chitarra elettrica e l'organo elettrico. Spesso uno degli strumentisti (di solito il leader del gruppo) è anche il cantante solista.⁷²¹

Le melodie rumene si formano impiegando un sistema ritmico scelto fra i cinque che coesistono, influenzandosi a vicenda. Il ritmo sillabico «giusto»⁷²² è fondato su due unità ritmiche in rapporto 2:1, di solito ♩; esso è predominante nelle carole, nelle canzoni rituali e in alcuni lamenti, ma può essere presente anche nelle canzoni (*cântec*), *doină*, nelle canzoni epiche ecc. anche se in quelle può essere nascosto da ornamentazioni o dal rubato. La *doină* (recitativo lirico) fa parte della musica non-occasionale insieme ad es. alla canzone lirica, alla melodia per danza, al lamento e alla ninna-nanna. E' una «canzone lirica, definita musicalmente dalla sua struttura flessibile, dal ritmo rubato e da una densa e complessa ornamentazione».⁷²³ Il cantante può modificare a piacere la lunghezza della stanza o strofa a ogni ripetizione, omettendo o includendo frasi e variandone ritmo e melodia: la strofa può essere trasformata per compressione o espansione dovute a modificazione strutturale, ritmica e melodica. I componenti però seguono un ordine rigoroso: introduzione (arpeggio ascendente); sezione iniziale, il recitativo melodico e la sezione finale (un recitativo melodico basato sulla tonica): i temi dominanti sono l'amore o la tristezza. Benché molto diffusa in passato in tutta la Romania, la maggior parte delle province rumene conserva oggi solo uno o due tipi di stanza *doină*; la meglio rappresentata è la *doină de dragoste* (canzone d'amore) della Muntenia e dell'Oltenia. Si sviluppa in improvvisazione collettiva, in una 'disputa dialogica' fra i cantanti del *taraf*.

Nel suo libro *Experimental Music. Cage and Beyond* (trad. it. *La musica sperimentale*), Nyman dedica un intero capitolo alla *Musica minimale, determinatezza e nuova tonalità*. Forse parafrasando Adorno e il suo *Vers une musique informelle*, il compositore e musicologo inglese intitola invece il primo capitolo *Verso una (definizione di) musica sperimentale*: qui egli cerca di spiegare come si sono formate le condizioni che hanno consentito lo sviluppo del minimalismo in musica, cominciando con l'illustrare la differenza fra una musica esclusiva, quella prodotta dal serialismo totale dell'avanguardia europea che prosegue «il sentiero molto battuto ma santificato della tradizione

⁷²⁰ Cfr. *ibidem*, p. 586.

⁷²¹ Cfr. *ibidem*, p. 591.

⁷²² *Ibidem*, p. 590.

⁷²³ *Ibidem*, p. 588.

post-rinascimentale»,⁷²⁴ e la musica sperimentale, una musica inclusiva, le cui origini egli rileva in John Cage. Anche Keith Potter individua una relazione fra il minimalismo musicale e Cage soprattutto nelle composizioni pre-aleatorie, che egli definisce «proto-minimaliste»⁷²⁵ in quanto in esse l'attenzione del compositore è incentrata sulla lunghezza, sul ritmo, ma non sulle altezze, mentre introduce alcune caratteristiche, quali timbro e pulsazione, mutate dalla musica non occidentale.⁷²⁶ Inoltre l'autore individua un nesso con l'estetica del minimalismo nella non-intenzionalità del processo compositivo cageano.⁷²⁷ Nyman ritiene particolarmente significativo il brano *4'33"*, l'opera di Cage costituita da tre movimenti contrassegnati ciascuno dalla scritta Tacet. Dal momento che l'esecutore non produce alcun suono derivante da una notazione scritta, la musica è tutto ciò che l'ascoltatore percepisce per tutta la durata del pezzo. Da questo esempio radicale consegue, secondo l'autore, che la musica sperimentale rifiuta una strutturazione totale predefinita: da ciò derivano i procedimenti aleatori impiegati per la prima volta da Cage nella composizione musicale e gli altri processi personali, contestuali, di ripetizione ed elettronici che producono «configurazioni transitorie che svaniscono subito dopo essere spuntate».⁷²⁸ Secondo Nyman, mentre il compositore d'avanguardia 'congela' il momento, poiché è interessato a definire l'identità della composizione, quello sperimentale è interessato all'irripetibilità del momento e all'indeterminatezza dell'esecuzione, che «garantisce che due versioni dello stesso pezzo non avranno in comune virtualmente alcun 'fatto' musicale percepibile».⁷²⁹ Cambia l'atteggiamento nei confronti della durata del pezzo: Cage afferma che «la conclusione e l'inizio, non saranno determinati nell'esecuzione da esigenze interne all'azione ma dalle circostanze relative a quel particolare concerto».⁷³⁰ La durata sarà quindi variabile, dipendente dal tempo a disposizione degli esecutori. Ovviamente la musica non è lasciata totalmente al caso, ma vengono stabilite delle regole e quindi fornite delle istruzioni secondo le quali avrà luogo l'esecuzione. Come si può desumere però anche da due scritti di Stockhausen e di Wolff del 1958, riportati da Nyman, sia il serialismo totale che esercita un controllo assoluto sul materiale, sia l'indeterminazione con il suo continuo mutamento conducono alla staticità e alla mancanza di direzionalità.⁷³¹ Mentre per Stockhausen la situazione che si genera è indesiderata, per Wolff è accettabile, poiché lascia ai suoni la possibilità di seguire «la propria strada»,⁷³² ma sia per «per-

⁷²⁴ MICHAEL NYMAN, *Verso una (definizione di) musica sperimentale*, in Id *La musica sperimentale*, trad. it. di S. Zonca e G. Carlotti. Milano, ShaKe Edizioni 2011, pp. 15-47: 16.

⁷²⁵ KEITH POTTER, *Introduction*, in *Four Musical Minimalists*. Cambridge University Press 2000, pp. 1-20: 4.

⁷²⁶ Cfr. *ibidem*.

⁷²⁷ Cfr. *ibidem*.

⁷²⁸ MICHAEL NYMAN, *Verso una (definizione di) musica sperimentale*, cit., p. 24.

⁷²⁹ *Ibidem*, p. 24.

⁷³⁰ JOHN CAGE citato da NYMAN, in *ibidem*, p. 27.

⁷³¹ Cfr. *ibidem*, p. 43.

⁷³² *Ibidem*, p. 43.

mettere all'ascoltatore di esperirli liberamente»,⁷³³ secondo Cage e Wolff, sia per recuperare il dominio sui suoni, di cui necessita Stockhausen, la soluzione è nella spazializzazione. I processi che sono alla base della musica sperimentale mettono la musica stessa in movimento, poiché consentono «a ciascun musicista di muoversi attraverso il materiale alla propria velocità»;⁷³⁴ gli eventi hanno luogo spontaneamente e a nessuna cosa «è data priorità sull'altra».⁷³⁵ La musica minimalista americana di La Monte Young, Philip Glass, Steve Reich o Terry Riley ad esempio, reagisce all'indeterminatezza sottoponendo un materiale ridotto e selezionato – minimale – prevalentemente tonale o modale, a «procedure per lo più ripetitive e altamente disciplinate messe a punto con estrema precisione».⁷³⁶ La musica minimalista è caratterizzata da lunghe durate temporali. Young si distingue dagli altri tre che impiegano pulsazioni ripetitive, poiché le origini della sua musica sono nel serialismo dodecafonico: egli impiega armonie statiche le cui componenti hanno durate differenti pur essendo «contributi a un'unica unità di accordo»,⁷³⁷ come nel *Trio for strings* del 1958 (cfr. fig. 147) oppure – come in *The Tortoise* del 1964 – impiega un sistema modale con un bordone – un *drone* – che sostiene tutto il brano, sopra il quale si articolano frequenze selezionate il cui punto di attacco è deciso dall'esecutore.⁷³⁸

Glass invece basa la sua composizione su una procedura ritmica additiva: in *1+1* fornisce due unità ritmiche che usa come fondamenti strutturali dell'esecuzione (la durata del pezzo, come è indicato in partitura, è stabilita dall'esecutore; cfr. fig. 148). I due moduli ritmici a e b sono ripetuti; nell'esempio 1 è: a+b; a+ b + b; a + b + b + b; a + b+ b; a+ b ecc. La struttura diventa ciclica, perché soltanto il secondo modulo subisce espansione e quindi contrazione, in modo che la prima unità sia uguale all'ultima.⁷³⁹ Questa procedura è mutuata dalla musica indiana che – a differenza di quella occidentale, basata sulla suddivisione di un'unità di tempo in segmenti più piccoli – è costituita di ampie unità ottenute con metodo additivo per accrescimento di unità più piccole. Glass aveva appreso questa tecnica collaborando per un paio di mesi a cavallo fra il 1965-1966 con Ravi Shankar, famoso suonatore di sitar, per aiutarlo nella trascrizione in notazione occidentale della colonna sonora che il musicista indiano aveva composto per il film *Chappaqua*; studiò inoltre con lui a New York nell'inverno fra il 1967-1968.

⁷³³ *Ibidem*, p. 45.

⁷³⁴ *Ibidem*, p. 46.

⁷³⁵ *Ibidem*, p. 46.

⁷³⁶ MICHEL NYMAN, *Musica minimale, determinatezza e nuova tonalità* in *ibidem*, pp. 163-199: 163.

⁷³⁷ *Ibidem*, p. 164.

⁷³⁸ Cfr. *ibidem*, p. 166.

⁷³⁹ Cfr. KEITH POTTER, *Philip Glass*, in *ibidem*, pp. 251-341.

The musical score is for La Monte Young's *Trio for Strings*, page 1. It is written for three staves: Violin (top), Viola (middle), and Cello/Double Bass (bottom). The time signature is 8/8. The score consists of four systems of music.

- System 1:** The tempo is marked $\text{♩} = 80$. The Violin part has a note with a finger number 5 and the instruction "senza vibr.". The Viola part has a note with a finger number 5 and the instruction "senza vibr.". The Cello/Double Bass part has a note with a finger number 5 and the instruction "senza vibr. sul tasto". The dynamic marking is *ppp*.
- System 2:** The tempo changes to $\text{♩} = 100$. The Violin part has a note with a finger number 4 and the instruction "sul tasto". The Viola part has a note with a finger number 4. The Cello/Double Bass part has a note with a finger number 4. The dynamic marking is *mp*.
- System 3:** The tempo changes to $\text{♩} = 112$ and then $\text{♩} = 132$. The Violin part has a note with a finger number 5 and the instruction "rit.". The Viola part has a note with a finger number 4 and the instruction "rit.". The Cello/Double Bass part has a note with a finger number 4 and the instruction "con sord. rit.". The dynamic marking is *pp*.
- System 4:** The tempo changes to $\text{♩} = 112$ and then $\text{♩} = 132$. The Violin part has a note with a finger number 4 and the instruction "rit.". The Viola part has a note with a finger number 4 and the instruction "rit.". The Cello/Double Bass part has a note with a finger number 4 and the instruction "con sord. sul tasto". The dynamic marking is *pp*.

Figura 147: La Monte Young, *Trio for Strings*, p. 1.⁷⁴⁰

⁷⁴⁰ Cfr. KEITH POTTER, *La Monte Young*, in *Id Four Music Minimalists*. Cambridge University Press 2000, pp. 21-92: 36.

1 + 1
for
One Player and Amplified Table-Top

Any table-top is amplified by means of a contact Mike, amplifier and speaker.

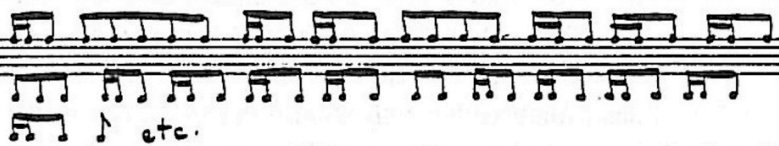
The player performs 1+1 by tapping the table-top with his fingers or knuckles.

The following two rhythmic units are the building blocks of 1+1:

a)  and b) 

1+1 is realized by combining the above two units in continuous, regular arithmetic progressions. Examples of some simple combinations are:

1)  etc.

2)  etc.

3)  etc.

The tempo is fast.

The length is determined by the player

Philip Glass ^{NYC} 11/68

Figura 148: Philip Glass, *1 + 1*, partitura completa.⁷⁴¹

In C di Terry Riley del 1964 è una partitura costituita da 53 moduli e scritta per un numero qualunque di esecutori e per ogni tipo di strumento con una durata che può variare da 45 minuti a un'ora e mezzo. Una volta che la pulsazione su Do è iniziata ogni esecutore può entrare con il modulo 1 con il proprio tempo e ripeterlo un numero di volte a piacere prima di passare al secondo modulo. E così di seguito (cfr. fig. 149).

⁷⁴¹ *Ibidem*, p. 271.



Figura 149: Terry Riley *In C*.⁷⁴²

Per Steve Reich la musica è un «processo graduale»,⁷⁴³ basato sulla ripetizione di un pattern ritmico-melodico sottoposto a un processo di sfasamento. *Piano Phase* è un pezzo in tre parti del 1967. Nella prima parte due pianisti suonano all'unisono un pattern melodico modale di dodici semicrome, che impiega cinque altezze, suddiviso in due gruppi di sei note (cfr. fig. 150): un pianista suona a velocità fissa, l'altro accelera gradualmente finché risulta in anticipo sul primo di una semicroma. Poi si ritrovano sul tempo e il processo ricomincia secondo la stessa modalità, ciclicamente, per dodici fasi, finché i due ritornano a suonare all'unisono. La seconda metà di questo ciclo è il retrogrado del primo: la relazione fra i due pianisti si inverte. Si formano delle serie di canoni, alternati a delle transizioni in cui le due voci sono sfasate.⁷⁴⁴



Figura 150: Steve Reich, *Piano Phase*, pattern melodico.

⁷⁴² Cfr. *ibidem*, p. 110.

⁷⁴³ MICHAEL NYMAN, *Musica minimale, determinatezza e nuova tonalità*, cit., p. 176.

⁷⁴⁴ Cfr. PAUL EPSTEIN, *Pattern Structure and Process in Steve Reich's 'Piano Phase'*, «The Musical Quarterly», vol. 72, n. 4 (1996), pp. 494-502: 495.

I compositori menzionati hanno influenzato la generazione successiva di musicisti che però hanno in parte preso direzioni differenti, contaminando la loro musica con altri generi e con le loro caratteristiche. Michael Nyman come altri compositori ha enfatizzato nella sua musica aspetti mutuati dal rock, di più facile accessibilità.⁷⁴⁵

9.4. Rapporti musica-coreografia

Il brano *Life and Death* di Balanescu per quartetto d'archi è un pezzo costruito su una 'base' costante: un modulo ritmico-intervallare che si ripete per tutto il brano (cfr. fig. 151). Su questo brano Bausch costruisce l'assolo di Ditta Miranda Jasjfi. La scala impiegata per questo brano sembrerebbe avere origine nella musica suonata dai gitani rumeni, musicisti di origine orientale, ma stanziali, che vivono nelle città o nei paesi;⁷⁴⁶ essi suonano prevalentemente nella stagione autunnale, la stagione dei matrimoni. La loro musica è solitamente in 2/4 e la melodia è una *doină*, una sorta di recitativo lirico. Questi musicisti, professionisti, suonano qualunque tipo di musica presa da quella delle popolazioni fra le quali hanno vissuto. La scala cosiddetta gitana, con la seconda aumentata fra 2-3 e 6-7 grado è in realtà il VI *ekhos* della musica sacra greco-ortodossa, collegata a sua volta al *makam* arabo.⁷⁴⁷ Anche Bartók nei suoi primi studi sulla musica ungherese, rumena e slovacca aveva riscontrato la presenza di melodie che facevano uso dei modi ecclesiastici greci o medievali e di altri «completamente sconosciuti nella musica d'arte modale».⁷⁴⁸ La scala usata in *lume lume* ha infatti Sol# e Do# (Mi Fa Sol# La Si Do# Re Mi).

Il quartetto di Balanescu riprende all'inizio solo il basso alla base della canzone *lume lume* di Maria Tanase,⁷⁴⁹ trasferendolo dall'accordeon originale al violoncello e trasformandolo, assegnandogli una struttura metrica trocaica



Figura 151: *Life and Death*, il basso al violoncello

⁷⁴⁵ Cfr. voce *Minimalism*, MGG, vol. xx, p. 717.

⁷⁴⁶ ANTHONY LEWIS LLOYD, *The Music of Rumanian Gypsies*, Proceedings of the Royal Musical Association, 90th Sess. (1963 - 1964), pp. 15-26.

⁷⁴⁷ Cfr. *ibidem*.

⁷⁴⁸ ELLIOTT ANTOKOLETZ, *Transformations of a Special Non-Diatonic Mode in Twentieth-Century Music: Bartók, Stravinsky, Scriabin and Albrecht*, Music Analysis, Vol. 12, No. 1 (Mar., 1993), pp. 25-45.

⁷⁴⁹ Maria Tanase era una cantante rumena di musica popolare o in stile popolare, molto famosa nel suo Paese nel periodo fra le due guerre, al punto da rappresentarlo insieme ad altri artisti all'Expo di Parigi del 1938.

e separando quindi il ‘refrain’ che nella canzone originale viene esposto subito, affidato al violino (*vioară*). Nel quartetto c’è quindi una lunga introduzione prima che, in una seconda sezione, venga sovrapposta al modulo ritmico la canzone, prima in forma strumentale e successivamente vocale, in 2/4.

Un brano del testo è:

<i>Aşa-i lumea trecătoare</i>	That's how the world is, ever changing
<i>C-aşa-i lumea trecătoare</i>	'Cause that's how the world is, ever changing
<i>Unul naşte altul moare</i>	(When) One is being born, another one is dying
<i>Unul naşte altul moare</i>	(When) One is being born, another one is dying
<i>Lume, soră lume</i>	(Hear me out) World, oh sister world
<i>Al de naşte necăjeşte</i>	The living one suffers
<i>Al de moare putrezeşte</i>	The dying one rots
<i>Lume, soră lume</i>	(Hear me out) World, oh sister world!

Sui primi due versi, (che all’inizio della canzone sono soltanto *Lume, soră lume*) il basso è (cfr. fig. 152):



Figura 152: *Lume, lume*, basso.

L’assolo è piuttosto lungo, quindi mi concentrerò soltanto su di una parte, quella dove viene proposta la canzone in forma strumentale. La coreografia di Bausch impiega la musica come ‘cornice’ spazio-temporale facendo coincidere ogni frase di movimento con una ripetizione del modulo del basso, cambiando ogni volta la sequenza e ponendo un accento sul battere della prima battuta di ogni modulo (cfr. filmato n. 32).

Vengono sottolineati poi determinati momenti della melodia attraverso movimenti contrastanti; alla prima proposizione di , la terzina è resa con un piccolo salto verso l’alto (sul battere della prima battuta del modulo del basso) e un movimento oscillante delle braccia chiuse a corona sopra il capo con le mani intrecciate; nella discesa, sulla semiminima, la spinta delle braccia provoca un passo all’indietro portando il busto in *arch* (a inarcarsi) in sospensione.⁷⁵⁰ Al-

⁷⁵⁰ Con ‘sospensione’ intendo non una posa statica, ma una posa ‘dinamica’ in cui l’energia del movimento, derivante da un impulso iniziale, ‘continua’ idealmente verso punti distanti nello spazio. Una posizione carica di energia potenziale a causa di due forze contrastanti di vettore opposto. Per spiegare la qualità del movimento, Gigi Caciuleanu usa diverse metafore, ad esempio quella del Geyser che si biforca in due getti distinti o dell’albero, nel quale l’energia ‘spinge’ verso l’alto con i rami e verso il basso con le radici. (Cfr. GIGI CACIULEANU, *Vent, Volumes, Vecteurs: équations métaphoriques du mouvement dansé*. Santiago de Chili, Faculté des Arts, Université di Chili, 2002).

la seconda ripetizione del modulo ritmico, un tono sotto, c'è invece un movimento di caduta in avanti condotto dalle braccia che termina a terra con la danzatrice prona che, sulla semiminima, resta in sospensione in equilibrio sul bacino, le braccia e le gambe distese e allungate. Sulla ripetizione variata, ascendente, si abbandona a terra, mentre sull'ultima ripetizione con ornamentazione raccoglie le braccia piegandole per risalire. Solleva poi il busto sulle braccia portandolo in torsione verso destra e contemporaneamente il bacino si solleva e le gambe si piegano verso l'alto. Alla battuta successiva la danzatrice è seduta a terra allungata con il capo all'indietro, appoggiata sul braccio sinistro, le ginocchia piegate: sulle note lunghe i piedi scivolano sul pavimento mentre la testa ha un movimento rotatorio e la mano destra 'gratta' il fianco destro. Da questa posizione si alza salendo in ginocchio con le mani sugli occhi. Il nuovo accento, la salita in piedi, è sul battere della prima battuta del secondo modulo del basso. Altre volte le note lunghe sono sottolineate da movimenti di sospensione: ad esempio la danzatrice prende con le mani l'estremità dei lunghi capelli e stende poi le braccia in diagonale verso l'alto, o affondando in un *grand plié* alla seconda allarga le braccia stendendole oppure in un'*attitude penchée*.

Dalle recensioni italiane dello spettacolo, andato in scena al Piccolo Teatro Strehler di Milano nel febbraio 2011, emerge qualcosa di nuovo, di diverso: Maria Luisa Buzzi in «Danza & Danza» scrive che il maschio è «fragile e manipolato, non più dominante» e «viene 'rispedito al suo posto'»;⁷⁵¹ Leonetta Bentivoglio nota che «sopra ogni cosa emerge il tema della coppia», ma è «condiviso da uomini fragili, infangati, manipolati e ansiosi, e da donne dominatrici e capaci, compulsive nei loro baci divoranti o tragiche nell'esibizione di corpi ossuti».⁷⁵² E in effetti non ci sono più le pose da 'macho', i cliché che caratterizzano femminilità e mascolinità, le cadute a ripetizione o la frammentazione musicale che, in *Blaubart* ad esempio, erano secondo Gabriele Brandstetter un'allegoria del corpo fatto a pezzi della donna.⁷⁵³ Le cadute rappresentavano – in immagini corporee – storie di dolore, mutismo e repressione a cui il potere maschile sottoponeva le donne⁷⁵⁴ e che sono riconoscibili anche in *Kontakthof*, anche se in quello spettacolo c'è un maggiore equilibrio fra le parti e lo scambio di violenze è meno a senso unico. Queste storie si leggevano come in trasparenza e rappresentavano una ricerca verso una «archeologia dei sentimenti».⁷⁵⁵ A differenza di *Blaubart*, dove l'uomo si sedeva sulla sedia occupata da una donna, come se fosse vuota, ora è lei che in alcune scene di *Vollmond* si accomoda sulle ginocchia di lui – come se fosse una sedia – per bere un bicchier d'acqua; è lui ad avere un assolo pieno di cadu-

⁷⁵¹ MARIA LUISA BUZZI, *Un mondo d'acqua sotto la luna piena*, in «Danza & Danza», 02. 2011, pp. 1-3: 3.

⁷⁵² LEONETTA BENTIVOGLIO, *Da figura provocatrice a madre del teatro danza*, La Repubblica, 09. 02. 2011, p. xiii.

⁷⁵³ GABRIELE BRANDSTETTER, *Tanztheater als Chronik der Gefühle. Fall-Geschichten von Pina Bausch und Christoph Marthaler*, in *e_motion*, hg. von M. Bishof, C. Feest, C. Rosiny. Hamburg, Lit Verlag 2006, pp. 17-34: 23-24. Ringrazio Gabriele Brandstetter per avermi segnalato questo articolo prima della pubblicazione.

⁷⁵⁴ Cfr. *ibidem*, p. 25.

⁷⁵⁵ *Ibidem*, p. 26.

te e lottare con un altro uomo, ed è invece lei a baciarlo insistentemente sulla bocca, con impeto, tanto da farlo indietreggiare. Tre danzatrici storiche: Nazareth Panadero, Julie Ann Stanzak e Helena Pikon, «femmes sur le retour (tardone)» come le chiama Marinella Guatterini,⁷⁵⁶ sono associate a «luna e acqua, femminilità e volubilità»;⁷⁵⁷ hanno ruoli comico-grotteschi e sono contrapposte a «quattro giovani maschi dalle svelte camicie sciupate» in una urgente «danza neoespressionista prima maniera».⁷⁵⁸ E' vero infatti che in questo prepotente ritorno al movimento danzato ci sono molte citazioni, molti ritorni: nel bellissimo lungo assolo di Ditta Miranda, sulla musica di Balanescu Quartet (*Life and Death; Maria Tanase*) o anche in quello di Tsai-Chin Yu su *Lilies of the Valley* di Jun Miyake ci sono sequenze, ad esempio nella gestualità delle braccia, o nelle *attitudes penchées* che sembrerebbero quasi esattamente sovrapponibili a quelle di Pina Bausch in *Café Müller* o di Eurydike in *Orpheus und Eurydike*, così come ci sono salti o gli *chaînées* di Julie Ann Stanzak nel suo assolo che con quella qualità di movimento non hanno nulla a che vedere. Fra la fine degli anni Novanta e il Duemila, scrive Roberto Giambrone, Pina Bausch ha sviluppato una nuova fase di lavoro, sollecitando i danzatori a ricercare «stimoli puramente gestuali».⁷⁵⁹ Dominique Mercy lo conferma in un'intervista concessa a F. Pedroni per «Danza & Danza», in cui il danzatore spiega che Pina all'inizio di questa fase forniva loro del «materiale di movimento da utilizzare ed elaborare nelle [...] improvvisazioni».⁷⁶⁰ In seguito li aveva invitati a trovare in loro «un discorso personale di movimento». Mercy aggiunge che non era stato un cambiamento di metodo: «più che cambiare le domande, cambiano le scelte di Pina».⁷⁶¹ Sulla base di questo cambiamento, Giambrone ipotizza da parte della coreografa la «ricerca di una lingua universale, una sorta di metalinguaggio accessibile a ogni latitudine».⁷⁶² Egli parla infatti di un teatrodanza «planetario»⁷⁶³ di cui quello di Bausch è stato l'origine, in quanto i suoi caratteri sono stati 'assorbiti' nel lavoro di coreografi non più soltanto di area tedesca.⁷⁶⁴ Secondo l'autore, negli anni Ottanta, questa forma di espressione ha subito una crisi che ha evidenziato la necessità di rinnovamento di un modello «ormai storicizzato».⁷⁶⁵ Il ricambio generazionale all'interno della compagnia ha fatto emergere per Bausch la problematica del mantenere in piedi un repertorio creato sulla personalità di particolari interpreti e d'altra parte anche la necessità di

⁷⁵⁶ MARINELLA GUATTERINI, *Luna piena (di pioggia) per ricordare Pina*, «Il Sole 24 ore domenica», 30. 01. 2011, p. 34.

⁷⁵⁷ *Ibidem*.

⁷⁵⁸ *Ibidem*.

⁷⁵⁹ ROBERTO GIAMBRONE, *Il metodo: coreografare l'anima*, in ID Pina Bausch. *Le coreografie del viaggio*. Macerata, Ephemeria Editrice 2008, pp. 18-25: 25

⁷⁶⁰ DOMINIQUE MERCY, *Più di vent'anni con il Tanztheater della Bausch*, «Danza & Danza» 2002; cfr. anche R. GIAMBRONE, *Il metodo*, cit.

⁷⁶¹ *ibidem*.

⁷⁶² *ibidem*, p. 25.

⁷⁶³ R. GIAMBRONE, *Falso movimento: verso un teatrodanza planetario*, in Pina Bausch, cit., pp. 66-70: 67.

⁷⁶⁴ Cfr. *ibidem*.

⁷⁶⁵ *Ibidem*, p. 67.

tener conto delle diverse caratteristiche espressive dei nuovi membri, provenienti da esperienze più improntate alla danza rispetto agli spettacoli del Tanztheater Wuppertal.⁷⁶⁶ Bausch perciò ha iniziato un nuovo corso creativo che si è sviluppato, secondo Giambrone, a partire da *Viktor*, del 1986, con lo scopo di espandere la propria ricerca per darle una dimensione non più individuale, ma collettiva, sulle tracce di radici e destini comuni.⁷⁶⁷ Le coreografie del viaggio, ispirate ognuna a una diversa città, punterebbero, come scrive anche Leonetta Bentivoglio, «all'espressione di una 'storia' collettiva o unificante di aspettative e emozioni. Verificata, sempre col medesimo stupore, in luoghi e culture sempre diversi tra loro».⁷⁶⁸ La tesi di Giambrone è che, con questo lungo itinerario, Bausch abbia intrapreso un viaggio di conoscenza in senso goethiano, cercando di cogliere il senso di ogni luogo, ma che di fatto si ritrovi sempre poi al punto di partenza, perchè il quotidiano è ormai uguale dovunque, a Seul piuttosto che a Istanbul. I suoi ultimi spettacoli sembrano tutti uguali, «come riflesso di questa *Weltanschauung*» che omologa i saperi e le identità.⁷⁶⁹ Il progetto delle città cerca una lingua comune, «un esperanto allargato ai gesti, alle attitudini mentali ed emotive»,⁷⁷⁰ mantenendo però il diritto di esistere del diverso e la possibilità di comprendere e accettare l'imperfezione, per contrapporla alla globalizzazione attraverso la rappresentazione del conflitto.⁷⁷¹ Di imperfezione parla anche Gabriele Brandstetter: secondo la studiosa tedesca il puzzle che caratterizzava i primi spettacoli, dovuto al principio del montaggio e del collage, non è il solo principio importante, ma va considerato anche un principio di imperfezione, un'incompletezza che si contrapponeva invece alla perfezione fino al dettaglio del lavoro coreografico.⁷⁷² La 'cronaca dei sentimenti' [*Chronik der Gefühle*]⁷⁷³ di Pina Bausch non drammatizza più vite nella loro interezza, ma scene tratte dalla quotidianità, come modelli di carriere di individualità autocostruite.

In *Vollmond* la musica non è più frammentata e non ci sono brani musicali che ritornano. Sembrerebbero invece esserci due polarità nella coreografia di Pina Bausch del 2000: da una parte l'«imperfezione» musicale ed esecutiva dei due nuovi progetti *Kontakthof* e il suo contrario, la «perfezione» esecutiva associata a una musica del tutto attuale che scorre ininterrotta e che non necessita più di una frammentazione per essere ripetuta, poiché la reiterazione fa parte della sua struttura o ne è la base fondante; essa scorre perciò con un «flusso» costante (un po' come l'acqua che scorre nel fiume artificiale creato da Peter Pabst), senza schemi formali predefiniti, e

⁷⁶⁶ Cfr. *ibidem*.

⁷⁶⁷ Cfr. *ibidem*.

⁷⁶⁸ LEONETTA BENTIVOGLIO, citata da R. GIAMBRONE in *ibidem*, p. 68.

⁷⁶⁹ *Ibidem*, p. 69.

⁷⁷⁰ *Ibidem*, p. 70.

⁷⁷¹ Cfr. *ibidem*.

⁷⁷² Cfr. GABRIELE BRANDSTETTER, *Tanztheater als Chronik der Gefühle*, cit.

⁷⁷³ *Ibidem*, p. 26.

lascia al coreografo e/o al danzatore libertà di esecuzione, di invenzione, permettendo di usare come punti di riferimento dei frammenti melodici. Musica e coreografia possono scorrere liberamente come due flussi paralleli. Cambia quindi il rapporto reciproco fra le due componenti dello spettacolo. La cronaca dei sentimenti cui fa riferimento Brandstetter si ritrovava nel film di Kluge *Der Macht der Gefühle* degli anni Ottanta (1983): anche lì diverse storie si intersecavano creando un tessuto nel quale i fili si intrecciavano impedendo di riconoscervi una narrazione. Nel film si intrecciano l'opera, come 'fabbrica dei sentimenti', la cronaca nera e il cinema muto.⁷⁷⁴ Nella coreografia di Pina Bausch si intrecciano sempre diversi fili, ma «se è vero che il genere umano riflesso in *Vollmond* stride, grida e si consuma parossisticamente nel paesaggio torrenziale in cui si trova immerso», questo spettacolo, secondo Bentivoglio parla «più di vita che di morte, perché vi pulsano dentro sensualità, passioni ed ironia, oltre a un'urgenza del danzare che esalta l'intensità espressiva del corpo e la sua forza unica nel trasmetterci emozioni».⁷⁷⁵

Una cosa che mi sembra interessante rilevare, è il 'nuovo' uso della musica che Bausch mette in atto in questo spettacolo. Il fatto di avere al basso un modulo ripetitivo sul quale si sviluppano una o più melodie ricorda la funzione del basso continuo. Allo stesso modo in cui, secondo Janina Klassen, nelle arie della musica barocca – e faccio riferimento nello specifico alle arie di Didone nel *Dido & Aeneas* purcelliano – il basso di ciaccona forniva «una base armonica e metrica»⁷⁷⁶ sulla quale si poteva sviluppare un canto ritmicamente libero,⁷⁷⁷ Pina Bausch a mio parere usa il modulo ripetitivo della musica 'minimalista' di Balanescu come base, come cornice spazio-temporale del movimento, in modo che la coreografia possa svilupparsi sopra o all'interno di esso liberamente, con il proprio ritmo e la propria peculiare qualità, lasciandosi guidare dalle emozioni o dagli spunti forniti dalla linea melodica (cfr. *supra*).

10. Conclusioni

Per concludere ripartirò dall'inizio, dalla nascita della tragedia e da quanto afferma Nietzsche, ossia che «lo sviluppo dell'arte è legato alla duplicità dell'*apollineo* e del *dionisiaco* [...] attraverso una continua lotta e una riconciliazione che avviene solo periodicamente».⁷⁷⁸ Per produrre l'opera d'arte è necessario associare l'*apollineo*, che è legato al mondo del sogno e all'arte

⁷⁷⁴ Cfr. *Nell'amor si comincia così*, SERGE DANÉY, *La Maison cinéma et le monde* – 2. *Les Années Libé (1981-1985)*, Paris, P.O.L. 2002.

⁷⁷⁵ LEONETTA BENTIVOGLIO. *Da figura provocatrice a madre del teatro danza*, cit.

⁷⁷⁶ JANINA KLASSEN, *Vom Mythos zur Oper: Henry Purcells Dido & Aeneas*, in *Dido & Aeneas, eine Choreografie von Sasha Waltz*, libretto di sala della prima rappresentazione, cit., pp. 25-33: 30.

⁷⁷⁷ Cfr. *ibidem*.

⁷⁷⁸ FRIEDRICH NIETZSCHE, *La nascita della tragedia, considerazioni inattuali I-III*, Edizione critica delle «Opere complete», trad. it. di S. Giametta e M. Montinari. Milano, Adelphi 1972, Vol. III, Tomo I, p. 21.

figurativa dello scultore e il dionisiaco, legato all'ebbrezza e all'arte non figurativa della musica. Il carattere dionisiaco possiede la violenza sconvolgente del suono; quello apollineo la perfezione delle immagini. La musica stimola nell'uomo le capacità simboliche; ma queste, per manifestarsi, hanno bisogno «di un nuovo mondo di simboli, e anzitutto l'intero simbolismo del corpo [...] la totale mimica della danza, che muove ritmicamente tutte le membra».⁷⁷⁹ Come afferma Schiller, prima dell'idea poetica, ossia prima di avere una serie di immagini e di pensieri ordinati, egli ha davanti a sé una «*disposizione musicale*»;⁷⁸⁰ lo stato dionisiaco, con il suo dolore e la sua contraddizione genera la musica, che in seguito, «sotto l'influsso apollineo del sogno» si trasforma in un'immagine «sensibile a quella contraddizione e a quel dolore originari»;⁷⁸¹ la soggettività dell'artista viene oggettivata. «*La melodia è dunque l'elemento primario e universale*»⁷⁸² che genera la poesia; c'è un unico rapporto possibile fra poesia e musica, fra parola e suono, secondo Nietzsche, ed è questo: «la parola, l'immagine, il concetto cercano un'espressione analoga alla musica e subiscono poi in sé la violenza della musica»;⁷⁸³ anche quando un musicista parla «di una composizione mediante immagini, per esempio quando ha designato una sinfonia come *pastorale* [...] queste sono del pari soltanto rappresentazioni simboliche, nate dalla musica – e non già gli oggetti imitati dalla musica – rappresentazioni che per nessun verso ci possono istruire sul contenuto dionisiaco della musica, anzi che non hanno nessun valore esclusivo rispetto ad altre immagini».⁷⁸⁴ Schönberg d'altronde pensava che la musica fosse comprensibile soltanto per pochi e affermava, facendo sue le parole di Schopenhauer, che «il compositore rivela la più intima essenza del mondo ed esprime la più profonda sapienza in un linguaggio che la sua ragione non comprende»;⁷⁸⁵ l'essenziale non deve però essere tradotto in concetti poveri, in termini comuni, ma come avviene per Wagner, «l'impressione dell'«essenza del mondo» suscitata dalla musica» deve diventare produttiva e stimolare «una traduzione poetica nel materiale di un'altra arte».⁷⁸⁶ Nella poesia, è la sonorità stessa delle parole a rivelarne il contenuto concettuale e a fornire lo spunto compositivo.⁷⁸⁷ E' la poesia quindi, o l'immagine a imitare la musica – che nasce prima, come avviene nel canto popolare – o a essere adattata a questa. Ci sono allora due possibilità: o imitare la musica, visualizzarla e fare *Mickey Mousing* – l'unica possibilità secondo Stephanie Jor-

⁷⁷⁹ *Ibidem*, p. 30.

⁷⁸⁰ *Ibidem*, p. 40.

⁷⁸¹ *Ibidem*, p. 41.

⁷⁸² *Ibidem*, p. 46.

⁷⁸³ *Ibidem*, p. 47.

⁷⁸⁴ *Ibidem*, p. 48.

⁷⁸⁵ ARNOLD SCHÖNBERG, *Il rapporto con il testo*, in *ID Stile e pensiero. Scritti su musica e società*, a cura di A. M. Morazzoni. Milano, Il Saggiatore 2008, pp. 45-49: 45.

⁷⁸⁶ *Ibidem*, p. 46.

⁷⁸⁷ Cfr. *ibidem*, p. 47.

dan – ⁷⁸⁸ oppure è la ‘sonorità’ del corpo a produrre la musica. Cercherò di trasferire questi concetti al lavoro delle due coreografe considerate.

Punto comune nelle coreografie analizzate di Bausch – prima del 1978 e dopo il 1990 – è l’aver un solista ‘manovrato’ dall’esterno: in *Orpheus* dagli eventi in forma di Amore, Furie, Spettri o Euridice; in *Vollmond* dagli elementi – l’acqua e la luna piena – come mi sembra evidente nell’assolo di Dominique Mercy, che, fra l’altro, in tutti gli spettacoli di Bausch è sempre stato l’interprete maschile solista per eccellenza. Nei nuovi spettacoli è l’uomo a essere (forse ancora una volta) disorientato, ma alterna momenti di consapevolezza a momenti di prevaricazione. La ‘colonna sonora’ viene sempre costruita dalla coreografa, ma non c’è più bisogno di frammentare la musica per reitarla al fine di renderla ossessiva o di moltiplicare il movimento per replicazione come avveniva in *Barbablù* o in *Frühlingsopfer*: la ripetitività del minimalismo o della musica techno è sufficiente in *Vollmond* a stordire e/o allo stesso tempo esaltare la ‘vittima’ predestinata. Negli spettacoli della svolta la ripetizione generava comportamento, ossia un atteggiamento comune, un adeguamento a determinate regole o *clichés* dettati dalla società; non c’era il singolo, che per la sua diversità veniva emarginato, aggredito e sottoposto a violenza. C’era la banalità del male, il male fatto senza motivo, da piccoli ‘burocrati’ integrati, il male lasciato libero di svilupparsi per mancanza di ribellione, che diventava complicità con il male stesso. Che cosa spinge l’uomo a questo? Può essere la scelta del male minore, adeguarsi per far arrestare la violenza nei propri confronti, come facevano gli Ebrei durante il nazismo: non si ribellavano alla deportazione o all’umiliazione per evitare la tortura, come racconta Hannah Arendt ne *La banalità del male*.⁷⁸⁹ Oppure può essere, come nel caso di Adolf Eichmann l’assumere con leggerezza un’ideologia: ha lasciato sterminare milioni di Ebrei, senza aver «mai nutrito sentimenti di avversione per le sue vittime».⁷⁹⁰ Aveva scelto di arruolarsi nelle SS piuttosto che iscriversi all’associazione massonica *Schlaraffenland* (il paese della cuccagna), rinunciando alle «tavole imbandite di polli che volano in bocca da sé»,⁷⁹¹ ma senza poi iscriversi al partito, improvvisando, con una decisione rapida, fatta senza riflettere, comportandosi come «una foglia ghermita dal turbine della storia».⁷⁹² Non aveva mai ucciso nessuno, né dato un ordine specifico in questo senso; aveva soltanto eseguito degli ordini; anzi alla fine della guerra nel ’45, si sentì

⁷⁸⁸ Cfr. STEPHANIE JORDAN, *Mark Morris Marks Music, Or: What Did He Make of Bach's 'Italian Concerto'?* in *Bewegungen zwischen Hören und Sehen. Denkbewegungen über Bewegungskünste*, hrsg. v. Stephanie Schroedter. Würzburg, Königshausen und Neumann 2012, pp. 219-236.

⁷⁸⁹ Cfr. HANNAH ARENDT, *La banalità del male. Eichmann a Gerusalemme*, trad. it. di P. Bernardini. Milano, Feltrinelli¹⁶, p. 20 (ed. orig. *Eichmann in Jerusalem* (1963)).

⁷⁹⁰ *Ibidem*, p. 38.

⁷⁹¹ *Ibidem*, p. 41.

⁷⁹² *Ibidem*, p. 40.

perduto, senza regolamenti da far rispettare né più un capo da cui ricevere comandi.⁷⁹³ Ma, d'altra parte, nemmeno il popolo tedesco prese mai una posizione, nemmeno in occasione del processo;⁷⁹⁴ un processo che secondo Arendt non arrivò mai a divenire un dramma, a causa delle atrocità che vi vennero presentate, ma che comunque aveva le caratteristiche di uno spettacolo, il cui 'eroe' era l'imputato.⁷⁹⁵ un uomo banale, che non aveva mai conseguito alcun risultato, un millantatore incolto. Il testo del suo interrogatorio dimostra che «l'orrido può essere non solo ridicolo, ma addirittura comico», presentando, fra l'altro,

la disperata lotta di Eichmann con la lingua tedesca – lotta da cui usciva sempre sconfitto. Comica è l'espressione *geflügelte Worte* 'parole alate' (un colloquialismo tedesco per indicare frasi famose di classici) da lui usata qua e là nel senso di 'modi di dire' (*Redensarten*) o di 'slogan' (*Schlagworte*). [...] Egli era veramente incapace di pronunciare frasi che non fossero *clichés*.⁷⁹⁶

Uno spettacolo che Bausch ripropone a mio parere nei suoi *Stücke*. Per Arendt è la mancanza del pensiero a generare mostri, è l'incapacità di distinguere fra il bene e il male e l'adeguarsi alle convenzioni e a condizioni di vita imposte dalla società e suffragate dalla morale corrente e da una certa filosofia. L'opera dell'artista sta nell'associare l'apollineo e il dionisiaco: la musica, non figurativa, e l'arte figurativa che, per la sua immediatezza, ha lo scopo di spiegarla. Il principio dionisiaco è trasformare la musica in un quadro. Nella tragedia greca i due principi erano equilibrati, ma essa, afferma Nietzsche, morì per «il socratismo della morale, la dialettica, la moderazione e la serenità dell'uomo teoretico»,⁷⁹⁷ in un mondo che aveva dimenticato la musica dal cui spirito la tragedia era nata. Il socratismo è un segno di declino poiché è l'arte «non la morale [...] la vera attività *metafisica* dell'uomo»,⁷⁹⁸ la morale è negazione della vita, che viene «schiacciata sotto il peso del disprezzo [...] è un istinto di distruzione». Contro la morale cristiana, che nega l'arte, Nietzsche aveva inventato una controdottina che aveva chiamato «*dionisiaca*»,⁷⁹⁹ che si rivoltava contro la mediocrità e le «idee moderne».⁸⁰⁰ L'arte non è un accessorio; va vista con l'ottica della vita.⁸⁰¹

⁷⁹³ Cfr. *ibidem*, p. 40.

⁷⁹⁴ Cfr. *ibidem*, p. 25.

⁷⁹⁵ Cfr. *ibidem*, p. 17.

⁷⁹⁶ *Ibidem*, p. 56.

⁷⁹⁷ FRIEDRICH NIETZSCHE, *Tentativo di autocritica*, in ID *La nascita della tragedia*, cit., p. 4; cfr. anche FRIEDRICH NIETZSCHE, *Al di là del bene e del male: preludio di una filosofia dell'avvenire*, a cura di F. Masini. Roma, Newton Compton 1977; ANGELA RINALDI, *Hannah Arendt: condizione umana e banalità del male*, tesi di laurea, a.a. 2005-06, Università degli Studi di Catania e MAURO CREMON, *Friedrich Nietzsche e Hannah Arendt: l'estetica dell'agire e i suoi problemi*, tesi di laurea, Università degli Studi di Milano, a.a. 1998-99.

⁷⁹⁸ *Ibidem*, p. 9.

⁷⁹⁹ *Ibidem*, p. 11.

Pina Bausch si definisce in certo senso una compositrice, senza un progetto definito che si forma col procedere delle prove; su questo materiale poi lavora per 'asportazione' come per una scultura, fino ad avere una piccola cosa semplice. Questo procedimento sembra analogo a quello del poetare di Schiller, che Nietzsche descrive in questo modo:

egli [Schiller] confessa infatti di aver avuto davanti a sé e in sé, come stato preparatorio prima dell'atto del pensare, non già una serie di immagini, con un'ordinata causalità dei pensieri, ma piuttosto una disposizione musicale («Da principio il sentimento è in me senza oggetto determinato e chiaro; quest'ultimo si forma solo più tardi. Precede una certa disposizione d'animo musicale, e solo a questa segue in me l'idea poetica»).

La musica diventa poi visibile come immagine simbolica; la melodia genera la poesia, soprattutto nel canto popolare, dove l'immagine cerca un'espressione analoga alla musica. Per accompagnare le sue immagini 'musicali', Bausch cerca musica popolare, quella il cui spirito è meglio illustrato dalle sue coreografie.

La tragedia ha origine nel coro, che parla con «saggezza dionisiaca»⁸⁰³ e «riflette l'esistenza in modo più verace, reale e completo che non l'uomo civile»⁸⁰⁴ e lo difende dall'assalto della realtà: in esso il pubblico ritrova se stesso. Il coro tragico è «l'unica 'realtà'» e «produce fuori di sé la visione e parla di essa con tutto il simbolismo della danza del suono e della parola».⁸⁰⁵ L'artista che ha conosciuto l'essenza delle cose trasforma l'orrore o l'assurdità dell'esistenza in «sublime come repressione artistica dell'atrocità» o in «comico, come sfogo artistico del disgusto per l'assurdo».⁸⁰⁶ La tragedia muore con il socratismo; quando muore nasce al suo posto un nuovo genere d'arte del quale essa dovrebbe essere precorritrice, ma che in realtà ne è una forma degenerata secondo Nietzsche: la commedia attica nuova di Euripide, che portò lo spettatore sulla scena,⁸⁰⁷ dove egli «vedeva e sentiva [...] il suo sosia, e si rallegrava che quello sapesse parlare tanto bene»;⁸⁰⁸ non più l'eroe, ma l'uomo della vita quotidiana, con tutte le sue mediocrità, furberie e scaltrezze. Il popolo con Euripide impara a parlare; la vita quotidiana si può rappresentare sulla scena. Prende «ora a parlare la mediocrità cittadina, sui cui Euripide

⁸⁰⁰ *Ibidem*, p. 12.

⁸⁰¹ Cfr. *ibidem*.

⁸⁰² F. NIETZSCHE, *La nascita della tragedia*, cit., p. 40.

⁸⁰³ *Ibidem*, p. 54.

⁸⁰⁴ *Ibidem*, p. 57.

⁸⁰⁵ *ibid.* pp. 61-62.

⁸⁰⁶ *Ibidem*, p. 56.

⁸⁰⁷ Cfr. *ibidem*, p. 76.

⁸⁰⁸ *Ibidem*, p. 77.

fondava tutte le sue speranze politiche, dopo che fino ad allora il carattere della lingua era stato determinato dal semidio nella tragedia e dal Satiro ebbro, a metà uomo, nella commedia».⁸⁰⁹

Manterrò questo ordinamento per finire ancora insieme a Nietzsche e alla conclusione del suo *tentativo di autocritica*:

dovreste imparare a ridere, miei giovani amici, sempre che voi vogliate assolutamente restare pessimisti; forse in seguito, come ridenti, un bel giorno manderete al diavolo ogni consolazione metafisica – con la metafisica avanti! O, per parlare il linguaggio di quel demone dionisiaco che si chiama *Zarathustra*:

«Elevate i vostri cuori, fratelli, in alto, più in alto! E non dimenticatemi le gambe! Alzate anche le vostre gambe, bravi ballerini, e, meglio ancora: reggetevi sulla testa!»⁸¹⁰

E infatti ai dispregiatori del corpo parla Zarathustra, perché «anima non è altro che una parola per indicare qualcosa del corpo».⁸¹¹

Così il corpo con la sua capacità narrativa è il punto di partenza di Sasha Waltz, ma non il corpo levigato della pubblicità: Waltz smaschera il corpo dai costumi, dal gesto e dalla danza codificata. Waltz rappresenta la nuova società in figure non tragiche e, dandone un quadro incredibilmente acuto, ne descrive le contraddizioni. Secondo Kadivar, con Waltz il corpo ritorna al centro della ricerca come centro di narratività, dopo che con il nazismo e i campi di concentramento, ma anche con le guerre etniche era stato smembrato e ‘cancellato’: lo sguardo della coreografa, pur mettendolo a nudo, si pone diversamente da quello a cui lo sottopone la pubblicità, che lo espone come un oggetto posto in vendita sul mercato. Sasha Waltz introduce la questione del senso e dell’identità del corpo; lo smembramento e la solitudine a cui la coreografa lo sottopone raccontano per contro la sua incompletezza, «la forza del suo desiderio comunitario, l’irrimediabilità del suo *essere uno* e la sua altrettanto implacabile inclinazione a *essere insieme*».⁸¹²

Ma anche Pina Bausch sembra seguire questa direttiva: dopo avere gettato lo sguardo nell’abisso, dire sì alla vita. Come scrive Leonetta Bentivoglio (cfr. *supra*), in *Vollmond* si intrecciano sempre diversi fili, ma «se è vero che il genere umano riflesso in *Vollmond* stride, grida e si consuma parossisticamente nel paesaggio torrenziale in cui si trova immerso», questo spettacolo parla «più di vita che di morte, perché vi pulsano dentro sensualità, passioni ed ironia, oltre a un’urgenza del danzare che esalta l’intensità espressiva del corpo e la sua forza unica nel trasmetterci emozioni».⁸¹³

⁸⁰⁹ *Ibid.* p. 77.

⁸¹⁰ *Ibid.* pp. 14-15.

⁸¹¹ F. NIETZSCHE, *Dei dispregiatori del corpo* in ID *Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno*. Milano, Adelphi 1996¹⁹, p. 33.

⁸¹² PEDRO KADIVAR, *Sasha Waltz, trilogie du corps: une interrogation politique*, cit., p. 132.

⁸¹³ LEONETTA BENTIVOGLIO, *Da figura provocatrice a madre del teatro danza*, cit.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

A Book of Masques in honour of Allardyce Nicoll. Cambridge, Cambridge University Press 1967.

MARTIN ADAMS, *Henry Purcell: The Origins and the Development of His Musical Style*. Cambridge University Press 1995.

THEODOR W. ADORNO, *Filosofia della musica moderna*, a cura di L. Rognoni. Torino, Einaudi 1959.

THEODOR W. ADORNO, *Immagini dialettiche. Scritti musicali 1955-65*, a cura di G. Borio. Torino, Einaudi 2004.

THEODOR W. ADORNO, *Mahler, una fisiognomica musicale*, a cura di E. Napolitano. Torino, Einaudi 2005⁴.

THEODOR W. ADORNO *Musikalische Schriften I-III*. Frankfurt a.M., Suhrkamp 2003.

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

CAROL ANASTASIO, *Not Just Another Imitation of Life*, QC QUAD; QUEENS COLLEGE.

ELLIOTT ANTOKOLETZ, *Transformations of a Special Non-Diatonic Mode in Twentieth-Century Music: Bartók, Stravinsky, Scriabin and Albrecht*, «Music Analysis», Vol. 12, No. 1 (Mar., 1993), pp. 25-45.

HANNAH ARENDT, *La banalità del male. Eichmann a Gerusalemme*, trad. it. di P. Bernardini. Milano, Feltrinelli¹⁶. Ed. orig. *Eichmann in Jerusalem* (1963).

ODETTE ASLAN, *Il processo Bausch*, a cura di Silvia Mei, ora in *Danza/900*, a cura di Rossella Mazzaglia, «Culture Teatrali», n. 14, primavera 2006.

ODETTE ASLAN, *La clé de voûte du Tanztheater, Danse/Théâtre/Pina Bausch II*, «Théâtre/Public», n. 139 gennaio-febbraio 1998.

ODETTE ASLAN, *Orphée et Eurydice, Dance/Théâtre/ Pina Bausch I*, «Théâtre/Public» n. 138, 1997.

Ausdruck, Zugriff, Differenzen. Der Komponist Wolfgang Rihm. Symposion, 14. und 15. September 2002. Mainz, Schott 2003.

PHILIP AUSLANDER, *Liveness. Performance in a mediatised culture*. London and New York, Routledge 1999.

ROLAND BARTHES, *Œuvres complètes*, a cura di Éric Marty. S.l., Editions du Seuil 1993. Vol I 1942-1965.

ROLAND BARTHES, *Sistema della moda*, trad. it. a cura di L. Lonzi. Torino, Einaudi 1970.

JEAN BAUDRILLARD, *Lo scambio simbolico e la morte*, trad. it. a cura di G. Mancuso. Milano, Feltrinelli 1980³ (ed. orig. *Der Symbolische Tausch und der Tod*. München, Matthes und Seitz Verlag GmbH 1982).

WALTER BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, trad. it. a cura di E. Filippini. Torino, Einaudi 2000³.

LEONETTA BENTIVOGLIO *Il teatro di Pina Bausch*. Milano, Ubulibri, 1991².

LEONETTA BENTIVOGLIO. *Da figura provocatrice a madre del teatro danza*, La Repubblica, 09. 02. 2011.

MARTINE BEYDON, *Pina Bausch. Analyse d'un univers gestuel*, "Cahier de la Bibliothèque Gaston Baty" n. 2. Paris, Institut d'Etudes Théâtrales Université de Paris III 1988.

Bewegungen zwischen Hören und Sehen. Denkbewegungen über Bewegungskünste, hrsg. v. Stephanie Schroeder. Würzburg, Königshausen und Neumann 2012.

DAVID M. BOJE, *Stories of the Storytelling Organisation: A Postmodern Analysis of Disney as "Tamara-Land"*, «Academy of Management Journal» 1995. Vol. 38. No. 4. pp. 997-1035.

GABRIELE BRANDSTETTER, *Bild-Sprung: Tanztheaterbewegung im Wechsel der Medien*. Theater der Zeit, Recherchen 26, www.theaterderzeit.de 2005.

GABRIELE BRANDSTETTER, *Intermedialität und Disjunktion in Bewegungskonzepten von Tanz und Theater der Avantgarde*, Taschenbuch Verlag 2010.

GABRIELE BRANDSTETTER, *Tanz-Lektüren: Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*. Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1995.

FERRUCCIO BUSONI, *Lettere con il carteggio Busoni-Schönberg*, a cura di S. Sablich. Milano, Unicopli-Ricordi 1988.

CHRISTA BRÜSTLE, *Raum als Instrument und Klangobjekt – „spacing“ in der neuen Musik*, testo della conferenza tenuta in data 8 maggio 2008, Forum Aedes am Pfefferberg, www.ohrenstrand.net.

MARIA LUISA BUZZI, *Un mondo d'acqua sotto la luna piena*, in «Danza & Danza», 02. 2011, pp. 1-3.

GIGI CACIULEANU, *Vent, Volumes, Vecteurs: équations métaphoriques du mouvement dansé*. Santiago de Chili, Faculté des Arts, Université di Chili, 2002.

ISABELLE CALABRE, *Sasha Waltz, Interview „Dido & Aeneas“*. «Danser» 2009.

EUGENIA CASINI-ROPA, *La danza e l'agitprop*. Bologna, Il Mulino, 1988.

CLAUDIA CIERI VIA, *Aby Warburg e la danza*, «Quaderni Warburg Italia» n. 2-3, Reggio Emilia, Diabasis 2006.

ROYD CLIMENHAGA, *Pina Bausch*. London, New York, Routledge 2009.

- NICHOLAS COOK, *Analysing Musical Multimedia*. Oxford, Clarendon Press, 1998.
- MAURO CREMON, *Friedrich Nietzsche e Hannah Arendt: l'estetica dell'agire e i suoi problemi*, tesi di laurea, Università degli Studi di Milano, a.a. 1998-99.
- SERGE DANEY, *La Maison cinéma et le monde – 2. Les Années Libé (1981-1985)*, Paris, P.O.L. 2002.
- «Danser», numero speciale Pina Bausch, luglio 2009.
- De Figura. De Figura. Rhetorik – Bewegung – Gestalt*, hrsg. v. G. Brandstetter und S. Peters. Paderborn, Wilhelm Fink 2002.
- e_motion*, hg. von M. Bishof, C. Feest, C. Rosiny. Hamburg, Lit Verlag 2006.
- EDWIN DENBY, *Dance Writings*. London, Dance Books 1986.
- Dido & Aeneas*, Libretto di sala della prima rappresentazione, 19 febbraio 2005, Staatsoper Unter den Linden, Berlin.
- Dido & Aeneas* / Henry Purcell, A Sasha Waltz' choreographic opera. Arthaus musik, 2005.
- Discorsi sulla danza: Bausch, Childs, Ek, Gallotta, Martha Graham Dance Company. Cinque incontri*, a cura di M. Guatterini. Milano, Ubulibri, 1994.
- ISADORA DUNCAN, *L'art de la danse*, «L'œuvre», fasc. 34, 1911, pp. 10-11.
- Isadora Duncan Pina Bausch. Danza dell'anima, liberazione del corpo*, a cura di P. G. Carizzoni, A. Ghilardotti. Milano, Skira 2006.
- HANS HEINRICH EGGBRECHT, *Die Musik Gustav Mahlers*, trad. it. *La musica di Gustav Mahler*, a cura di L. Dallapiccola. Firenze, La Nuova Italia, 1994.
- PAUL EPSTEIN, *Pattern Structure and Process in Steve Reich's "Piano Phase"*, «The Musical Quarterly», vol. 72, n. 4 (1996), pp. 494-502.
- EVA ELISABETH FISCHER, *Siegen im Liegen*, Süddeutsche Zeitung, 09/05/2008.
- SUSAN LEIGH FOSTER *Coreografia e narrazione*, trad. it di A. Polli. Roma, Audino 2003.
- Freiräume und Spannungsfelder. Reflexionen zur Musik heute*, hrsg. von M. Demuth und J. Hiekel. Mainz, Schott Music 2009.
- Fourteenth Century Italian Cacce*, ed. by W. Thomas Marrocco. Ann Arbor, Edwards Brothers inc., 1961².
- BRIGITTE GAUTHIER, *Le langage chorégraphique de Pina Bausch*. Paris, l'Arche Éditeur 2008.
- Gespräch mit Pina Bausch im Goethe Institut*, Gesprächspartner Dr. Ros, Direktor des Goethe-Instituts Paus. 8 Aprile 1994. Trascrizione di Susanne Marten.
- ROBERTO GIAMBRONE, *Pina Bausch. Le coreografie del viaggio*. Macerata, Ephemeria Editrice 2008.

Gluck in Wien, Kongreßbericht, Wien, 12. 16. November 1987, hrsg. v. G. Croll und M. Woitas, Kassel, Basel London, Bärenreiter 1989.

OTTO GOMBOSI, *Some Musical Aspects of the English Court Masque*, «Journal of the American Musicological Society», Band. 1, N°. 3 (Autumn 1948), pp. 3-19.

MEL GORDON, *The Stanislavsky Technique: Russia*. New York, Applause 1987. Trad. it. *Il sistema di Stanislavskij: dagli esperimenti del teatro dell'arte alle tecniche dell'Actors studio*. Venezia, Marsilio 1992.

MARINELLA GUATTERINI, *Luna piena (di pioggia) per ricordare Pina*, «Il Sole 24 ore domenica», 30. 01. 2011.

ELISA GUZZO VACCARINO, *Coreografi (e generi) senza confini: Sasha Waltz*. «Ballet 2000, Balletto oggi», n. 235 (gennaio 2013).

ELLEN T. HARRIS, *Henry Purcell's Dido and Aeneas*. Oxford, Oxford University Press 1987.

JOSEF HÄUSLER, libretto allegato al cd *Jagden und Formen Ensemble Modern*, Dominique My, Hamburg, Deutsche Grammophon GmbH 2002.

PAUL HODGINS, *Relationships between Score and Choreography in Twentieth Century Dance: Music, Movement and Metaphor*. Lewiston, New York, The Edwin Mellen Press 1992.

RAIMUND HOGHE, *Pina Bausch: histoires de théâtre dansé*, Paris, L'Arche 1987 (ed. orig. *Pina Bausch, Tanztheatergeschichten*. Frankfurt a. M., Suhrkamp 1986).

PETER HOLMAN, *Theatre Music*, in *Henry Purcell*. Oxford, Oxford University Press 1994.

PATRICIA HOWARD, *C. W. von Gluck: Orfeo*, Cambridge University Press 1981.

I discorsi della danza. Parole chiave per una metodologia della ricerca, a cura di S. Franco e M. Nordera. Torino, Utet 2005.

Il palazzo incantato: studi sulla tradizione del melodramma dal Barocco al Romanticismo. Fiesole, Discanto edizioni 1979.

Il Seicento. Torino, EDT 1991².

Intervista di Paolo Giorgi ad Attilio Cremonesi, Atti del Convegno 'Le amiche rivali', «Philomusica online», vol. 5, No. 2 (2006).

HANS ROBERT JAUSS, *Estetica della ricezione*, a cura di A. Giugliano. Napoli, Guida 1988.

STEPHANIE JORDAN, *Moving Music: Dialogues with Music in Twentieth- Century Ballet*. London, Dance Books Ltd 2000.

STEPHANIE JORDAN, *Strawinsky Dances. Re-Vision across a Century*. Alton, Dance Books 2007.

J. W., *Verantwortung macht Spaß. Der Tanz ist stärker als die Sprache: Die Choreographin setzt aufs Gefühl*, «Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt», 27, 3. Juli 1998.

Helmut Lachenmann, Wolfgang Rihm. *Conversazioni e scritti*, a cura di Enzo Restagno. San Giuliano Milanese, Ricordi 2010.

PEDRO KADIVAR, *Sasha Waltz, trilogie du corps: une interrogation politique*, «Études Théâtrales», 49 (2010)/*Théâtre et danse (II). Un croisement moderne et contemporain*. Vol. II, *Paroles de créatures et regards extérieurs*, pp. 129-135.

T. KALTENBRUNNER, *Contact-Improvisation: Moving, Dancing, Interaction*. Oxford, Meyer & Meyer Sport, 2004².

KLAUS KEIL/SASHA WALTZ, *Ich brauche die stillen Momente*, «Kölnische Rundschau», 30. 03. 2010.

RENATE KLETT, *Sulle tracce di Pina Bausch. L'opera di un artista raccontata al Premio Europa per il Teatro*. Milano, Ubulibri 2002.

KATY KNOLL, *Essere in cammino. La coreografia di Sasha Waltz*, tesi di laurea. Università di Bologna, a.a. 2004-2005.

KATY KNOLL, *I dialoghi di Sasha Waltz. Un cammino dalla prospettiva dei Dialoghi*, «Danza/900. Testimonianze e riflessioni intorno al processo creativo», «Culture Teatrali. Studi, interventi e scritture sullo spettacolo», n. 14, primavera 2006, pp. 171-186.

Kontakthof with Ladies and Gentlemen over '65': A Piece by Pina Bausch. Paris, L'Arche 2007.

RICHARD KOSTELANETZ, *John Cage*, Deutsche Ausgabe. Schauberg, Verlag M. Dumont 1973 (ed. orig. New York, Praeger, London, Allen Lane, 1970)

Kunst- Kommunikation- Macht: Sechster Österreichischer Zeitgeschichtetag 2003, hrsg. v. Ingrid Bauer. Innsbruck, Studien Verlag 2004.

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

JERZY LIMON, *The Masque of Stuart Culture*. Cranbury, Associated University Press 1990.

ANTHONY LEWIS LLOYD, *The Music of Rumanian Gypsies*, «Proceedings of the Royal Musical Association», 90th Sess. (1963 - 1964), pp. 15-26.

SANDRA LUZINA, *Jagd ohne Gewähr*, Der Tagesspiegel, 27.11.2008.

CALUM MAC DONALD, *Haptic Indeed: Recent Wolfgang Rihm CDs*, «Tempo», Vol 57, No. 225 (Jul. 2003), pp. 50-54.

RICHARD MCGREGOR, *Interpreting Compositional Process in Wolfgang Rihm's "Chiffre" Cycle*, «Frankfurter Zeitschrift für Musikwissenschaft» (FZMw), 10 (2007), <http://www.fzmw.de>

JUDITH MACKRELL, *Free rain: Pina Bausch's "Vollmond" at Sadler's Wells* «The Guardian», <http://www.guardian.co.uk/stage/2013/feb/26/tanztheater-wuppertal-vollmond-review>, 04. 03. 2013.

MARTINE P., *Le désir n'a pas d'âge*, «Lyon Capitale», jan 2009

ADOLF BERNHARD MARX, *Gluck und die Oper*. Hildesheim, New York, Georg Olms Verlag 1980 (ristampa della prima edizione, Berlin, Otto Janke Verlag, 1863).

DOMINIQUE MERCY, *Più di vent'anni con il Tanztheater della Bausch*, «Danza & Danza» 2002.

WILFRIED MINKS, «Theater heute», Juni 1965, p. 12.

Miró! *Poesia e luce*, introduzione alla mostra, a cura dell'ufficio stampa Arthemisia Group, http://chiostrodelbramante.it/info/miro_poesia_e_luce.

LADISLAO MITTNER, *Storia della letteratura tedesca*, vol. III, *Dal realismo alla sperimentazione*. Torino, Einaudi 1971.

ROBERT E. MOORE, *Henry Purcell & the Restoration Theatre*. London – Melbourne - Toronto, Heinemann 1961, pp. 38-69.

CRISTIANA MORGANTI, *Moving with Pina: una conferenza danzata sulla poetica, la tecnica, la creatività di Pina Bausch*. Pistoia, centro culturale Il Funaro, 1-3 Ottobre 2010.

ULRICH MOSCH, *Das Musiktheater von Wolfgang Rihm*, intervento del 10 aprile, Convegno *Musik und Tanztheater*, Darmstadt, 7-10 aprile 2010.

ULRICH MOSCH, *"Séraphin"-Symphonie*, Wolfgang Rihm Donaueschingen Musiktage 19-21.10 2012, <http://www.swr.de/swr2/festivals/donaueschingen/programme/2011/werke/-/id=8023656/nid=8023656/did=8590420/7>.

Nabauaufnahme Sasha Waltz. Gespräche mit Michaela Schlagenwerth. Berlin, Alexander Verlag 2008.

GISELA NAUCK/REBECCA SAUNDERS *Chroma: Musik wie ein Mobile*. «Positionen. Texte zur aktuellen Musik», n. 78 (Februar 2009), pp. 12-15.

FRIEDRICH NIETZSCHE, *Al di là del bene e del male: preludio di una filosofia dell'avvenire*, a cura di F. Masini. Roma, Newton Compton 1977.

FRIEDRICH NIETZSCHE, *Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno*. Milano, Adelphi 1996¹⁹.

FRIEDRICH NIETZSCHE, *La nascita della tragedia, considerazioni inattuali I-III*, Edizione critica delle «Opere complete», trad. it. di S. Giametta e M. Montinari. Milano, Adelphi 1972, Vol. III, Tomo I.

CYNTHIA J. NOVAK, *Sharing the Dance. Contact Improvisation and American Culture*. Madison, The University of Wisconsin Press, 1990.

MICHAEL NYMAN, libretto allegato al CD *Michael Nyman Quartetti per archi*. Decca 433 093-2, 1991.

MICHAEL NYMAN, *La musica sperimentale*, trad. it. di S. Zonca e G. Carlotti. Milano, ShaKe Edizioni 2011.

MATTHIAS PADSZIERNY, REBECCA SAUNDERS, *Komponieren mit Klangpaletten. Die Klangfarbenmusik der Rebecca Saunders*, «Kiss, Kultur in Schule und Studium». <https://www.siemensartsprogram.de/>, pp. 82-96.

Pina Bausch. Teatro dell'esperienza, danza della vita, a cura di E. Vaccarino. *Atti del Convegno Internazionale. Torino, 2-5 giugno 1992*. Genova, Edizioni Costa & Nolan 1993.

ALESSANDRO PONTREMOLI, *La danza, storia, teoria, estetica nel Novecento*. Roma-Bari, Laterza 2008⁴.

KEITH POTTER, *Four Musical Minimalists*. Cambridge University Press 2000.

ARTHUR HUGH D. PRENDERGAST, *The Masque of the Seventeenth Century. Its Origin and Development*. «The Royal Musical Association, Proceedings of the Musical Association». 23rd Session (1896-1897).

CURTIS PRICE and IRENA CHOLIJ, *Dido's Bass Sorceress*, «The Musical Times», Vol. 127, No. 1726 (Nov. 1986), pp. 615-618.

Henry Purcell, Dido and Aeneas. An Opera, ed. by Curtis Price. New York, Norton & Company 1986.

Henry Purcell 1659-1695. Essays on his Music, ed. by Imogen Holst. London, Oxford University Press, 1959.

PAUL RICOEUR, *La métaphore vive*. Paris, Editions du Seuil 1975.

ANGELA RINALDI, *Hannah Arendt: condizione umana e banalità del male*, tesi di laurea, Università degli Studi di Catania, a.a. 2005-06.

HANS MARTIN RITTER, *Das gestische Prinzip*. Köln, Prometh 1986.

CURT SACHS, *Storia della danza*, Milano, Il Saggiatore 1980²; ed. orig. *Eine Weltgeschichte des Tanzes*. Berlin, Dietrich Reimer A. G. 1933.

BLAIR SANDERSON, <http://www.allmusic.com/album/maria-t-mw0000255747>.

Sasha Waltz di Yvonne Hardt, Collana *Dance for word/Dance forward. Interviste sulla coreografia contemporanea*. Palermo, L'Epos 2007 (*Interviews mit Yvonne Hardt*, Berlin, 14. 5. 2005 und 1. 6. 2006).

ROGER SAVAGE, MICHAEL TILMOUTH, *Producing "Dido and Aeneas": An Investigation into Sixteen Problems with a Suggestion to Conductors in the Form of a Newly-Composed Finale to the Grove Scene*, «Early Music», Vol. 4, No. 4 (Oct., 1976), pp. 393-406.

FRITZ SAXL, *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, a cura di D. Wuttke, Valentin Koerner, Baden Baden 1991.

PIERRE SCHAEFFER, *Traité des objets musicaux. Essai interdisciplines*. Paris, Éditions du Seuil 1966.

MICHAELA SCHLAGENWERTH, *In Bewegung bleiben*, «Berliner Zeitung», 19.04. 2013, p. 1.

MICHAELA SCHLAGENWERTH, *In der Klanglava versunken. "Jagden und Formen" von Wolfgang Rihm und Sasha Waltz im Radialsystem*, «Berliner Zeitung», 27. 11. 2008.

MICHAELA SCHLAGENWERTH, *Trau dich doch!, "Tanzträume": Jugendliche tanzen Kontakthof von Pina Bausch und lernen was dabei*, «Berliner Zeitung», 18.03. 2010.

SUSANNE SCHLICHER, *L'avventura del Tanz Theater*, trad. it. di P. Severi. Genova, Costa & Nolan 1989, (ed orig. *Tanztheater*, Reinebek, Rowolt Taschenbuch Verlag 1987).

JANET SCHMALFELDT, *In the Process of Becoming. Analytic and Philosophical Perspectives on Form in Early Nineteenth-Century Music*. Oxford, Oxford University Press 2011.

JOCHEN SCHMIDT, *Kontakthof in der WELT*, DIE WELT – WELT ONLINE. webarchive, November 2008.

ARNOLD SCHÖNBERG, *Stile e pensiero. Scritti su musica e società*, a cura di A. M. Morazzoni. Milano, Il Saggiatore 2008.

NORBERT SERVOS, *Pina Bausch ou l'Art de dresser un poisson rouge*. Paris, L'arche Editeur 2001.

NORBERT SERVOS, *Pina Bausch. Tanztheater*. München, K. Kieser Verlag 2008.

NORBERT SERVOS, *Talking about people through dance* (trad. ingl. di S. Morris), libretto di sala del 10-13 febbraio 2011. Milano, Piccolo Teatro Strehler.

GERALD SIEGMUND, *Der wandernde Blick. Biographien zu Tanz: Sasha Waltz zeigt «Insideout» an der Berliner Schaubühne*, «Theaterheute», Nr. 12 (Dicembre 2003), pp. 20-21.

SILVANA SINISI, *Storia della danza occidentale. Dai Greci a Pina Bausch*. Roma, Carocci 2005.

SYLVIA STAUDE, *Sasha Waltz choreografiert zu Rihms "Jagden und Formen"*, «fr-online.de», 09.05.2008.

KARL STOCKER, NADIA CUSIMANO, KATIA SCHURL, *Insideout*. Wien, New York, Springer 2003.

PATRICIA STÖCKEMANN, *Für mich kann alles schön sein. Ein Gespräch mit Sasha Waltz*. «Tanzdrama», 26, 1994.

Storia dei concetti musicali a cura di C. Gentili e G. Borio, vol. II, *Espressione, Forma, Opera*. Roma, Carocci 2007.

- NICOLE STRECKER, *Auf der Achterbahn mit Waltz und Rihm*, «Kölner Stadtanzeiger» 03/04/2010.
- Tanzträume*, «Magazin Die beste Zeit», Juni/Juli 2010.
- The Cambridge History of Western Music Theory*, a cura di Th. Christensen, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.
- The Purcell Companion*, ed. by. M.Burden. London, Boston, Faber and Faber 1995.
- DAVID S. TRAN, *Crèer avec Pina Bausch*, «Le progres», 15 Jan 2009.
- Transkription und Fassung in der Musik des 20. Jahrhunderts. Beiträge des Kolloquiums in der Akademie der Wissenschaften und der Literatur*, Mainz, vom 5. Bis 6. März 2004. Stuttgart, Franz Steiner Verlag 2008.
- Tra ordinario e straordinario: modernità e vita quotidiana*, a cura di P. Di Cori e C. Pontecorvo. Roma, Carocci 2007.
- ELISA VACCARINO, *Altre scene, altre danze: vent'anni di balletto contemporaneo*. Torino, Einaudi, 1991.
- MARIE-CHRISTINE VERNAY, *Pina Bausch: le sourire mince*. «Lyon Poche», 18-24 febbraio 1984.
- MARTIN VÖHLER, *Operninszenierung als Choreographie: „Dido & Aeneas“ von Sasha Waltz*, *Sonderforschungsbereich 626 (Hrsg.): Grenzgänge der Kunst(wissenschaften): Sasha Waltz' Choreographie „Dido & Aeneas“*. Berlin 2006,
<http://www.sfb626.de/index.php/veroeffentlichungen/online/artikel/112/>.
- CHRISTIANE VOSS: *Zur Intermedialität des Erzählens am Beispiel der Tanztheater-Opernaufführung „Dido & Aeneas“*, Berlin 2006.
<http://www.sfb626.de/veroeffentlichungen/online/grenzgaenge/index.html>.
- DAVID WILES, *Greek Theatre Performance. An Introduction*. Cambridge University Press, 2000.
- ANDREW WALKLING, *Political Allegory in Purcell's „Dido and Aeneas“*, «Music and Letters», Vol. 76 N. 4 (Nov. 1995), pp. 540-571.
- ANDREW WALKLING, *The Dating of Purcell's „Dido and Aeneas“? A Reply to Bruce Wood and Andrew Pinnock*, «Early Music», vol. 22 N. 3 (Aug. 1994), pp. 469-481.
- JOHN WARRACK, *Čajkovskij. I Balletti*, Rugginenti Editore, Milano 1994 (tit.orig.: *Tchaikovsky Ballet Music*), BBC, London, 1979.
- ERIC WALTER WHITE, *A History of English Opera*. London Faber and Faber 1983.
- CAROLINE WILKINS/REBECCA SAUNDERS, *In Stille gerahmt: ein Porträt der britischen Komponistin Rebecca Saunders*, «Musiktexte. Zeitschrift für Neue Musik», Nr. 88 (Februar 2001), pp. 4-8.
- KLAUS WITZELING, *Gipfeltreffen von Tanz und Neuer Musik*, Hamburger Abendblatt, 25.11. 2009.

BRUCE WOOD and ANDREW PINNOCK, *Unscarr'd by Turning Times?: The Dating of Purcell's "Dido and Aeneas"*. «Early Music», vol. 20 N. 3 (Aug. 1992), pp. 372-390.

WOLFGANG RIHM, *Ausgesprochen: Schriften und Gespräche*, hrsg. v. U. Mosch. Winterthur, Amadeus Verlag 1997, voll. 1 e 2.

Wolfgang Rihm im Gespräch mit Josef Häusler, libretto allegato al cd WOLFGANG RIHM, *Jagden und Formen* (2002), Deutsche Grammophon 471558-2.

WOLFGANG RIHM, *Skizzenbuch 1995-98*, Mappe 18. Basel, Paul Sacher Stiftung

Working with Pina Bausch, Interview by Patricia Boccadoro, «Ballett/Tanz», October 2005.

FRANKLIN B. ZIMMERMANN, *Henry Purcell 1659-1695. An Analytical Catalogue of His Music* London, Macmillan, 1963.