UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI ROMA “LA SAPIENZA”
FACOLTÀ DI SCIENZE UMANISTICHE
Corso di Laurea in Arti e Scienze dello Spettacolo

Tesi in Storia della danza e del mimo

TRASMISSIONE DI CONOSCENZE E FORMAZIONE ARTISTICA AL TANZABTEILUNG DELLA FOLKWANGSCHULE

DA KURT JOOSS A PINA BAUSCH

RELATORE:
Prof. Roberto Ciancarelli

CANDIDATA:
Caterina Genta

Anno Accademico 2004-2005

INDICE

INTRODUZIONE **4**

ZÜLLIG E CÉBRON: L'EREDITÀ DI JOOSS E LEEDER 15

ZÜLLIG 20

CEBRON 24

I SEI ELEMENTI DI FORZA MOTRICE DEL MOVIMENTO E LE OTTO AZIONI ELEMENTARI DI LABAN 34

MODO, ENERGIA, TEMPO: I FATTORI DI MOVIMENTO PER JEAN CEBRON 37

ACCENTI: INIZIALE, TERMINALE, TRANSIZIONALE. 42

'LEADING' E 'GUIDANCE' DEL MOVIMENTO. 44

L'ARMONIA DEL CORPO NELLO SPAZIO: «COREUTICA» 45

LA «VERITÀ» DEL DANZATORE 51

ALLE ORIGINI DELLA PEDAGOGIA DELLA FOLKWANGSCHULE 56

IL NOME FOLKWANG 59

LA RUHRGEBIET 63

IL CORPO LIBERATO E L'UHRMENSCH 67

LABAN E L'OFFICINA DI «MONTE VERITÀ» 73

ESSEN 1927: FOLKWANGSCHULE 81

DER GRÜNE TISCH 84

DA KURT JOOSS A PINA BAUSCH 89

LA FOLKWANG HOCHSCHULE OGGI 100

LUTZ FÖRSTER 102

MALOU AIRAUDO 105

DOMINIQUE MERCY 108

I MAESTRI DI CLASSICO, FOLCLORE, CINETOGRAFIA 110

ELENA: UNA STUDENTESSA DELLA FOLKWANG HOCSCHULE 113

L'AUDIZIONE 116

UNA GIORNATA A ESSEN WERDEN 119

CONCLUSIONI 122

BIBLIOGRAFIA 127

INTRODUZIONE

Sono passati undici anni dal mio Abschluss Prüfung a Essen, il mio esame di diploma in Bühnentanz, “danza di palcoscenico” letteralmente. Parola difficile da rendere in italiano, ma che allude chiaramente alla specificità teatrale della danza che si impara a Essen.

La Folkwang Hochschule di Essen non forma i danzatori in una tecnica specifica, sebbene ogni giorno, per quattro anni, si cominci la giornata alle nove del mattino con la classe di balletto di un’ora e mezzo e progressivamente si aggiungano ore di punte, pas de deux e coreografie per gli spettacoli di fine anno, oltre alle classi di danza moderna, improvvisazione, folklore europeo, flamenco, scrittura Laban, storia della danza, musica, e qualche ora facoltativa di lingua tedesca per gli studenti stranieri (la Folkwang è una scuola internazionale, gli studenti vengono da ogni parte del mondo).

Ma la tecnica classica è necessaria, è la base di una solida struttura muscolare, ritmica, spaziale, semplice, lineare, elegante e potente su cui costruire (o, in alcuni casi, de-costruire) il più complesso e difficile vocabolario del Tanz-Theater.

In linea con le speranze del suo fondatore, Kurt Jooss[1], la Folkwang Hochschule ancora oggi cerca di trasmettere ai suoi allievi una sintesi tra danza classica e danza moderna, una sintesi tra diversi stili e tecniche, per arrivare a formare un danzatore completo, con una solida base, ma libero dai tic dai cliché di ogni singolo stile, di ogni tecnica fine a se stessa, capace di quella sintesi che Jooss auspicava e perseguiva nel suo programma pedagogico e nel suo lavoro coreografico.

"...alla fine è successo quello che speravo succedesse: che si smettesse di alimentare questo stupido contrasto tra danza moderna e danza classica, che si potessero finalmente mettere insieme le conoscenze di ogni stile per arrivare ad uno stile di danza universale" [2]

A Essen si impara il rigore e la disciplina della tecnica, s'impara l'esattezza della forma, s'impara la relazione profonda del corpo con lo spazio, s'impara il significato drammaturgico di un corpo nello spazio, di uno spazio messo in azione da un corpo-anima[3] che sceglie di scrivere e dire (o gridare, o sussurrare)

---

[1] Per la biografia di Kurt Jooss, brani di autobiografia del 1927, elenco delle coreografie, documenti fotografici e articoli si veda A. Markard (a c. di), *Jooss,* Marsilio Editori, Venezia, 1981.Si veda anche C.Di Giacomo, *Kurt Jooss,* in S.Carandini e E.Vaccarino, *La generazione danzante*,Roma,Di Giacomo Editore,1997.

[2] K. Jooss nel film *"Ansichten über die Liebe, die Macht und den Tod. Der Choreograph Kurt Jooss (1901 – 1979)"*di Ulrich Tegeder, prod. Inter Nationes, 1978

[3] Körperseele, corpo-anima. Si veda a proposito E.Casini Ropa, *La cultura del corpo in Germania* in *Alle origini della danza moderna,* E.Casini Ropa (a c. di), Il Mulino, Bologna 1990 e *Körperseele:il corpo-anima* in E.Casini Ropa, *La danza e l'agitprop,* Il Mulino, Bologna 1988.

parole plastiche e dinamiche nel tempo e nello spazio, assolutamente fedele ai suoi impulsi interiori, fino a capire che corpo, spazio, ritmo, tempo, movimento sono diversi nomi che diamo al medesimo fenomeno artistico ed espressivo: danza, oppure danza di palcoscenico, Bühnentanz, Tanz-Theater, drammaturgia del corpo, scrittura drammatica nello spazio, drammaturgia di uno spazio e di un corpo che vivono, agiscono nel tempo.

"...è totalmente errata l'idea convenzionale dello spazio come un fenomeno che può essere separato dal tempo e dall'energia e dall'espressione" [4]

Illustri allievi di Jooss alla Folkwangschule come Hans Züllig[5], Jean Cébron,[6] Pina Bausch hanno assimilato queste idee pedagogiche e coreografiche e le hanno trasformate ognuno secondo la propria particolare personalità e i propri interessi.

Züllig e Cébron hanno insegnato presso la Folkwang Hochschule fino agli anni Novanta ed erano gli ultimi eredi diretti della tradizione pedagogica di

---

[4] R. Laban, *Choreutics*, a c. di L. Ullmann, London, Macdonald & Evans, 1966, p. 67 (cit. in V. Maletic *La teoria dello spazio diR.. Laban* in *Alle origini della danza moderna*, a c. di E. Casini Ropa)

[5] Hans Züllig ha iniziato a studiare a sedici anni alla Folkwangschule, nel 1931. Dal '32 al '53 è stato solista nel Folkwang Tanzbühne seguendo la compagnia durante l'esilio; ha diretto la scuola dal '69 all' '83.

[6] Jean Cébron nato il 28 aprile del 1928, ha studiato danza classica a Parigi e poi, a Londra, tecnica moderna nella scuola di Leeder, (l'amico e stretto collaboratore di Jooss) . Nel '48 ha lavorato in Cile con Ersnt Uthof, uno dei vecchi componenti della compagnia di Jooss.Nel '54 è tornato a Londra da Leeder. Negli Stati Uniti ha lavorato con Margareth Craske e Alfredo Corvino. Negli anni Sessanta è coreografo, docente e danzatore alla Folkwangschule, collabora con Jooss e Pina Bausch. Insegna a Roma, Stoccarda, Dresda, Londra e Parigi. Nel '76 torna in Germania e insegna fino alla fine degli anni Novanta alla Folkwanghochschule.

Jooss e Leeder. Maestri diversi nei metodi, ma simili nelle finalità. Il loro impegno era quello di trasmettere un'estetica e un'etica comuni che affondavano le proprie radici nelle conquiste della danza libera, della danza espressionista, del nuovo Tanzdrama di Jooss. Queste erano le forme della nuova arte del movimento nata e sviluppatasi nei primi trenta anni del Novecento. I due maestri rappresentavano una continuità ideale con gli insegnamenti di Laban, mutuati ed elaborati nel sistema pedagogico di Jooss e Leeder.

Pina Bausch, allieva alla Folwangschule negli anni Cinquanta, è diventata la grande regista-coreografa contemporanea, ormai nota in tutto il mondo, direttrice del Wuppertaler Tanztheater, artista geniale e innovatrice, capace di portare avanti quella tradizione e sovvertirla, *"...ha contribuito a cambiare il volto del teatro della seconda metà di questo secolo, ormai alla fine, raccogliendone l'eredità e rielaborandola creativamente e in modo genialmente peculiare. Ha composto opere che ci guardano e ci riflettono, noi uomini e donne di questo tempo, tanto teneramente quanto impietosamente, e le ha elaborate in una forma così palesemente audace ma necessaria e organica al suo contenuto, da toccarci a fondo con quel provocante e forse catartico disagio interiore che solo i grandi riti teatrali sanno indurre"* [7]

[7] E. Casini Ropa, *Laudatio. Laurea Honoris Causa in discipline delle Arti, della Musica e dello Spettacolo*, conferita dalla Fac. di Lettere e Filosofia a Pina Bausch, Bologna, 25 nov. 1999

Quali sono dunque gli insegnamenti, qual'è l'eredità che ancora oggi viene trasmessa agli allievi della Folkwangschule, cosa si portano dietro questi giovani artisti appena formati, qual'è il bagaglio artistico-professionale e personale che si acquisisce, cosa resta, quando si lascia la scuola, di un'esperienza formativa così profonda, la stessa esperienza formativa che hanno fatto, oltre a Pina Bausch, anche Susanne Linke e Reinhild Hoffmann, (le altre due note coreografe del Tanztheater tedesco, ormai divenuto quasi un classico dell' espressione teatrale, imitato nelle modalità più disparate)?

L'esperienza alla Folkwangschule è totale e totalizzante. Viene messa in gioco la propria vita, senza riserve. C'è una forte analogia con il Wuppertaler Tanztheater. Ai danzatori-attori della sua compagnia Pina Bausch chiede la vita, una totale apertura, dedizione, generosità. Questi straordinari interpreti si donano senza riserve. Mettono in gioco, in scena, la propria vita, sublimandola. Gli spettacoli parlano di cose semplici e terribili, cose che non si possono esprimere con le parole. Parlano al cuore e ai desideri degli esseri umani, raccontano sogni inespressi e paure.

"...ci sono momenti in cui si rimane senza parole, completamente perduti e disorientati e non si sa più che fare. A questo punto comincia la danza, e per motivi del tutto diversi dalla vanità. Non per dimostrare che i danzatori sanno fare qualcosa che uno spettatore non sa fare. Si deve trovare un linguaggio –

con parole, con immagini, movimenti, atmosfere – che faccia intuire qualcosa che esiste in noi da sempre. E' una conoscenza molto precisa. I nostri sentimenti, quelli di tutti noi, sono molto precisi. E' però un processo molto, molto difficile da rendere visibile. Io so bene che si tratta di qualcosa con cui si deve essere molto cauti. Se si traduce troppo in fretta in parole, può scomparire o diventare banale. Ma ciò nonostante si tratta di una conoscenza molto precisa, che possediamo tutti, e la danza e la musica ecc. sono linguaggi molto esatti, con cui è possibile far intuire questa conoscenza. Non si tratta di arte, e neanche di una semplice capacità. Si tratta della vita, e dunque di trovare un linguaggio per la vita. E si tratta sempre, lo ripeto, di qualcosa che non è ancora arte, ma che forse potrebbe diventarlo" [8]

Agli allievi della scuola viene chiesto di prepararsi non solo tecnicamente ma di crescere come persone, come esseri umani creativi e disponibili, viene chiesto il coraggio di affrontare le proprie paure e i propri limiti, imparare ad essere pronti, precisi e generosi. L'artista di palcoscenico deve imparare la *purezza e l'esattezza del diamante*, per citare un'espressione di Dominique Mercy (danzatore storico di Pina Bausch, insegnante a Essen). Il danzatore deve essere in grado di donarsi, donare se stesso, essere se stesso, ma anche riuscire

[8] Pina Bausch, *Dance, dance otherwise we are lost.* Lezione dottorale in occasione del conferimento della Laurea Honoris Causa in discipline delle Arti, della Musica e dello Spettacolo, Fac. Lettere e Filosofia, Bologna, 25 nov 1999.

ad essere *trasparente*. La *verità*, una parola che si sente spesso a Essen, insieme alla frase *"non ti credo!"*, l'autenticità del danzatore-attore, è anche *trasparenza*, facoltà di rivelarsi e rivelare, lasciarsi guardare attraverso, farsi attraversare, ma con cautela, con attenzione, con un certo pudore, perché si tratta di qualcosa che non si può esprimere, una cosa estremamente preziosa, si tratta, come dice Pina Bausch, della vita. Trasparenza e luminosità, capacità di *riflettere*. Riflettere e far riflettere, essere 'specchio' di chi guarda (lo spettatore) e anche *specchiarsi* per capire, continuare a cercare, toccare l'essenza delle cose umane. Sentimenti, desideri, paure, esperienze comuni a tutti, condivisibili con tutti.

Per queste sue caratteristiche peculiari la Folkwangschule è oggi molto vicina al lavoro del Wuppertaler Tanztheater di Pina Bausch.

Non ultimo tra gli aspetti di somiglianza con la compagnia è quello dell'internazionalità. Come i danzatori di Wuppertal anche gli allievi della scuola vengono, come già si è detto, da ogni parte del mondo. Indonesiani, argentini, italiani, brasiliani, greci, cinesi, tedeschi, francesi, spagnoli, cileni ecc.

La città di Wuppertal non è lontana da Essen. Quando la compagnia è presente all'Opernhaus o allo Schauschpielhaus, per gli allievi della scuola è molto facile andare a vedere gli spettacoli. La politica dei prezzi in Germania, per l'arte e il teatro, in genere, agevola il pubblico. I biglietti per gli spettacoli di

Pina Bausch sono, per gli allievi della scuola, decisamente facili da acquistare e costano pochissimo. Assistere agli spettacoli di Pina Bausch nel periodo di formazione è un'esperienza fondamentale.

Può sembrare per questi motivi che la Folkwangschule sia propedeutica alla compagnia, ma questo non è necessariamente lo scopo della scuola. Soltanto pochi allievi entrano in compagnia. Alcuni restano per qualche anno presso il Folkwang Tanzstudio, una compagnia di 11 danzatori che dal 1999 è diretta da Pina Bausch e Henrietta Horn, in cui danzatori già formati e coreografi ospiti possono sperimentare i propri lavori.

Negli anni Novanta, nel periodo della mia formazione a Essen, oltre alla fortuna di aver studiato con maestri straordinari, come Züllig e Cébron, eredi diretti di Jooss, ho avuto come maestri i danzatori storici della compagnia di Pina Bausch: Malou Airaudo, Lutz Förster, Dominique Mercy. I loro metodi sono molto diversi, ma, come già si è detto a proposito di Züllig e Cebron, le finalità sono le stesse. A differenza dei due maestri più anziani, Malou, Dominique e Lutz non partono dalla stessa formazione di base. Lutz ha studiato alla Folkwangschule con Züllig e Cebron, dal 1974 al 1978.

Dominique a dodici anni ha iniziato a studiare danza classica in Francia. Malou si è diplomata a sedici anni alla scuola dell'Opera di Marsiglia.

Oltre alla tecnica, questi danzatori straordinari trasmettono agli allievi la propria esperienza artistica e umana. Con Pina Bausch, insieme a lei, nell'avventura del Wuppertaler Tanztheater iniziata negli anni Settanta, hanno imparato ad andare fino in fondo, hanno imparato ad essere semplicemente uomini e donne in carne e ossa, a non nascondersi dietro abilità tecniche, manierismi, atteggiamenti convenzionali. Insieme a Pina Bausch sono diventati co-autori, interpreti versatili e duttili; cantano, recitano, danzano, si misurano con nuovi metodi di lavoro e tutto avviene nell'abbandono ad un' estrema autenticità perché, con Pina Bausch, non è possibile mentire. Pina fa domande, le stesse domande che rivolge a se stessa. Esige risposte precise e sincere.

"Le domande servono per avvicinarsi in modo molto cauto alla tematica. E' un procedimento di lavoro molto aperto e nello stesso tempo molto preciso. Perché io so sempre esattamente ciò che cerco, ma lo so con la mia sensibilità e non con la testa. Perciò non si può mai domandare in modo troppo diretto. Sarebbe troppo grossolano e le risposte sarebbero troppo banali. Io so cosa cerco ma non posso spiegarlo. Ciò che cerco non va disturbato con le parole ma va portato alla luce con tanta pazienza. Le cose più belle sono nella maggior parte dei casi completamente nascoste. Vanno prese, curate e fatte crescere pian piano. Per procedere in questo modo ci vuole una grande fiducia reciproca. Perché ci sono sempre da superare delle soglie d'imbarazzo. Per

questa ragione a me piace lavorare con danzatori che hanno una certa timidezza, un certo pudore, che non si svelano facilmente[...]Negli spettacoli ognuno è totalmente se stesso: nessuno deve recitare. Durante il lavoro cerco di condurre ciascuno a trovare da se quel che cerco. Solo allora egli risulta convincente, perché è autentico. Solo in questo modo posso essere certa che ognuno abbia cura di ciò che ha trovato e sia in grado di mostrarlo" [9]

L'eredità di Kurt Jooss per Pina Bausch riguarda sostanzialmente questa ricerca di ciò che è essenziale e profondamente umano.

Jooss rifiutava etichette politiche e interpretazioni sociologiche per i suoi lavori. Sia *Großstadt* che il più noto *Der grüne Tisch* sono sembrati a molti critici lavori politici in cui predominava la critica storica. Ma Jooss dichiara a questo proposito che il linguaggio della danza parla in altro modo; ciò che davvero lo interessava in *Großstadt*, per esempio, non era la differenza tra ricchi e poveri, ma la condizione dell'uomo contemporaneo che si sente perduto nella grande città. Per quanto riguarda *Der grüne Tisch*, considerato il manifesto poetico di Jooss, invece è la sofferenza umana durante una guerra che lo interessava; l'idea umana della sofferenza e della morte.

Umanesimo, essenzialità, *verità* dell'espressione, libertà dai manierismi, dalle convenzioni, dai cliché rassicuranti, per guardare l'uomo fino in fondo,

[9] Ibidem

anche se rivela cose sgradevoli, anche se è fragile, anche se, l'umanità, così denudata, non appare sempre così meravigliosa come si vorrebbe. Ma proprio questo desiderio di guardare l'uomo così com'è, senza pregiudizi, innesca un processo irreversibile di conoscenza profonda, consapevolezza sia per lo spettatore che per l'artista. Da questa consapevolezza nasce la possibilità di cambiare. La nostalgia della bellezza e della felicità si può trasformare in Bellezza e Felicità.

ZÜLLIG E CÉBRON: L'EREDITÀ DI JOOSS E LEEDER

Jean Cebron e Hans Züllig hanno rappresentato fino agli anni Novanta il legame diretto con la tradizione della Folkwangschule. Una tradizione relativamente giovane (la scuola è stata fondata da Kurt Jooss nel 1927) ma profondamente radicata e fondamentale per gli sviluppi della danza moderna e del Tanztheater contemporaneo.

Züllig apparteneva alla generazione precedente a quella di Cebron, ma entrambi avevano studiato alla Folkwangschule, dove Jooss e il suo amico e collaboratore Leeder insegnavano il proprio metodo. Un metodo elaborato a partire dalle ricerche e dalle scoperte del padre della danza libera con il quale a loro volta avevano studiato: Rudolf von Laban.[10]

Züllig e Cebron erano inoltre stati entrambi solisti nella compagnia di Jooss.

Vivien Bridson, insegnante alla Folkwangschule dal 1990 al 2000, descrive così l'evoluzione degli insegnamenti di Jooss e Leeder in Züllig e Cébron:

[10] Per l'ampiezza e la complessità della ricerca di Laban si rimanda sin d'ora a J.Hodgson e V.Preston-Dunlop, *Introduction à l'oeuvre de Rudolf Laban*, Arles, Actes Sud, 1991; Vera Maletic, *La teoria dello spazio di Rudolf Laban*, in Eugenia Casini Ropa (a c. di), *Alle origini della danza moderna*, Bologna, Il Mulino, 1990, pp. 197-224; vedi anche R. Laban *The Mastery of Movement on Stage*, 1950 (trad. it. di Silvia Salvagno *L'arte del movimento*, Macerata, Ephemeria, 1999) e più avanti i paragrafi *I sei elementi di forza motrice del movimento e le otto azioni elementari di Laban*, e *Laban e l'officina di Monte verità* del presente studio.

"Jooss and Leeder developed a technique for training with dancers which has continued to evolve. As with Martha Graham, the principles of the technique remain, but unlike Graham, although there are specific technical forms, individual teachers tend to develop their own form of class. Two of the later master exponents of the technique, Hans Züllig and Jean Cebron were individual in their class structure but had the same common goals. Zullig tended to work with a traditional European Barre, centre then travelling dance steps, Cebron used both a Floor and Barre relying on the more traditional form of small studies in the last part of the class.

These studies have a particular dance purpose and are more like minute dances with varied dynamic qualities and gestural forms. In this way it is still possible to see the influence of Laban, but there is nothing 'intellectual' about the technique class. Its purpose is to train a strong , versatile, musical, creative artist" [11]

Come sottolinea la Bridson, il metodo di Jooss e Leeder, basato su precise basi teoriche, venne sperimentato e sviluppato dai danzatori che studiarono e lavorarono con loro ed ha continuato ad evolversi nel lavoro personale dei continuatori. A differenza di altre tecniche della danza moderna, quali ad esempio quella di Martha Graham, sebbene i principi di base della tecnica

[11] Vivien Bridson nel sito www.dancetheatreprojects.org, , 2005

venissero rispettati, ogni insegnante aveva sviluppato un proprio personale metodo, una propria personale impostazione della classe.

Züllig in un intervista descrive le lezioni di Jooss e Leeder:

"La cosa più importante che facevamo con Jooss era una lezione che veniva chiamata «Bewegungsbilder» (figure in movimento). Si trattava di svolgere in movimento un certo tema che potevamo anche scegliere noi stessi. Non ci dava alcuna indicazione su come procedere, quando avevamo finito lui guardava i nostri lavori e li analizzava. Poneva sempre molta attenzione al fatto che si rispettasse il tema che ci si era proposto. Questa è la cosa più importante che mi abbia insegnato: sosteneva che non si deve mai dimenticare il contenuto di quello che si vuole mostrare [...]

Durante le lezioni ci chiedeva sempre: come fate questo movimento? Perché? Dov'è l'accento principale della frase? dov'è il suo inizio, dov'è la fine? [...]

Con Leeder, invece facevamo quella che veniva chiamata «improvvisazione ottica»; faceva delle linee alla lavagna, dei cerchi o delle onde, che noi dovevamo interpretare muovendoci a seconda di come esse ci ispiravano. In un secondo momento sceglieva l'esempio che gli sembrava più interessante e lo faceva imparare a tutta la classe. In questo modo l'improvvisazione non era

solo un lasciarsi andare alle proprie sensazioni , ma la ricerca di una forma precisa che avesse un significato" [12]

Il metodo di Jooss incoraggiava la creatività individuale, ecco perché, sebbene si trattasse di una tecnica precisa, Züllig e Cébron l'hanno sviluppata in modo diverso. I due maestri impostavano la classe secondo una personale modalità: Züllig strutturava la sua lezione in modo tradizionale iniziando con esercizi alla sbarra, poi al centro e infine nello spazio.

Cébron invece alternava esercizi a terra e alla sbarra.Tutta la lezione era impostata in modo tale che alla fine si potesse danzare una piccola sequenza.

Si studiava la sequenza suddividendola in sequenze più piccole, per analizzare le singole componenti del movimento: qualità, dinamica, ritmo, spazio.

Nonostante le differenze strutturali nel modo di impostare la classe entrambi perseguivano sostanzialmente lo stesso obiettivo: formare un artista forte, versatile, musicale, creativo.

Alla Folkwang, anche oggi, tutti gli insegnanti lavorano in modo diverso, ognuno ha sviluppato un metodo personale, che tiene conto anche delle specificità delle diverse materie, ma tutti credono in questo ideale artistico e umano.

[12] Video *La relazione di Zullig su Kurt Jooss,* Folkwang 1989

Attualmente la scuola, pur restando sostanzialmente fedele ai valori e ai principi della sua forte tradizione, non vanta più discendenti diretti di Jooss.

Züllig

Hans Züllig, con il quale ho avuto la fortuna di studiare nel mio il primo anno di scuola, poco prima della sua scomparsa avvenuta nel 1992, danzatore solista del Folkwang Tanzbühne[13] e poi direttore della Folkwang dal 1969 al 1983, aveva sviluppato un metodo molto rigoroso, basato principalmente sugli insegnamenti di Jooss e Leeder.

Züllig sottolineava l'importanza di una solida preparazione tecnica. Nello studio del 1995 sulla Folkwang Hochschule di Caterina Inesi, (che è stata mia compagna di scuola in quegli anni), si legge: *"Züllig riteneva che il corpo del danzatore dovesse rispondere a particolari canoni estetici: il ballerino doveva eseguire con facilità gli esercizi che si ritenevano necessari alla sua formazione.Questo modo di concepire la danza deriva dall'estetica degli anni Cinquanta"* [14], momento in cui, in Germania, si tendeva a rifiutare la tradizione dell'espressionismo, che ricordava troppo da vicino agli anni terribili del nazismo, e si stava tornando alla rassicurante estetica del balletto classico. Era un'epoca di restaurazione: *"Si cercava rifugio nella tradizione accademica, considerata apolitica[...] Dopo l'esperienza del nazismo, i tedeschi*

[13] Folkwang Tanzbühne, compagnia di Kurt Jooss fondata nel 1928 con il nome di Folkwang Tanztheater Studio, gruppo di danza sperimentale. Nel settembre del 1930 diventa compagnia stabile dell'Opernhaus di Essen e inizia le tournée.

[14] C. Inesi, *Il Tanztheater e la moderna organizzazione della Folkwang Hochschule di Essen,* in *Biblioteca Teatrale,* n. 34, 1995, p.56

svilupparono una vera e propria fobia nei riguardi della politica, prendendo le distanze dalla svolta artistica del periodo prefascista" [15]. La scuola di Essen, tuttavia rimase un'isola di sperimentazione anche in quel periodo.

Questa attenzione ai canoni estetici del corpo del danzatore sembra allontanare, in qualche modo, Züllig dal maestro.

Ecco cosa dice di se stesso Jooss mentre racconta, nella sua autobiografia del 1927, di come incontrò per la prima volta Laban e il mondo della danza:

"Non avevo davvero il fisico da ballerino: grasso, flemmatico e totalmente privo di muscoli.Tuttavia dal primo momento in cui venni a contatto con quel mondo ci fu in me una completa trasformazione. Tutto il mio essere ne rimase scosso, il mio corpo si adattò alla danza mentre spiritualmente mi dissolvevo in quell'arte" [16]

Hans Züllig era un danzatore particolarmente dotato fisicamente, la sua esperienza era molto diversa da quella di Jooss che aveva conquistato la danza trasformando il suo corpo in uno strumento estremamente espressivo e aveva approfittato dei limiti del suo corpo per trasformarli in forza creativa.

---

[15] H. Müller, N. Servos, *Espressionismo? L'Ausdruckstanz e il nuovo Tanztheater in Germania,* in L. Bentivoglio (a c.di), *Tanztheater.Dalla danza espressionista a Pina Bausch,* cit. p.58

[16] K. Jooss, autobiografia 1927, in A. Markard (a c.di) *Kurt Jooss,* Marsilio Editori, Venezia 1981, p.27

L' interpretazione di Jooss nel ruolo della *Morte* nel balletto *Der grüne Tisch* [17] è potentissima e fortemente espressiva, specchio di una personalità forte e singolare.

Ma la forza della coreografia di Jooss sta nel fatto che la sua *danza della Morte* può essere interpretata, ed è stata di fatto interpretata, anche da altri danzatori.

Jooss supera il limite delle grandi protagoniste della danza espressionista come Mary Wigman, creatrici di memorabili danze assolo che rischiano però di nascere e morire con le loro interpreti. Come afferma Züllig nel film di Ulrich Tegeder:

"Noi eravamo completamente diversi dalla Wigman. Jooss era proprio dentro il teatro, era un uomo di teatro, non poteva accontentarsi di un raggio di azione così limitato quale era il suo. Jooss faceva dei bellissimi intermezzi operettistici, favolosi. La gente veniva solo per vedere questi intermezzi. Allestiva anche pezzi di repertorio.

La sua tecnica era molto definita e di alto livello musicale" [18]

---

[17] "Der grune Tisch" coreografia di K. Jooss, musica di F. A. Cohen, scene di H.Heckroth, rappresentato per la prima volta il 3 luglio 1932 dal Folkwang Tanzbühne di Essen al Theatre des Champs Elisees, per il concorso internazionale di coreografia di Parigi. Vinse il primo premio. L'impresario parigino Meckel e il suo collaboratore Leonid Granin organizzano le tournée internazionali. Per la descrizione della coreografia e del suo impatto rivoluzionario si rimanda al capitolo *Der grüne Tisch* del presente studio.

[18] H. Züllig nel film "Ansichten über die Liebe...", cit

In questo senso l'ideale di Züllig di poter formare un danzatore corpo-anima dotato di uno strumento perfetto pronto a interpretare anche la più complessa coreografia è in sintonia con le idee pedagogiche del maestro.

"Il nostro scopo continua a essere quello di un teatro danza concepito in relazione ai libretti, alla musica e soprattutto agli interpreti;nella scuola e negli studios la tecnica della nuova danza deve svilupparsi in uno strumento sovra-personale e oggettivo della danza drammatica, che includa gradualmente la tecnica del balletto classico tradizionale nella nuova disciplina" [19]

Züllig trasmetteva la sua esperienza agli allievi attraverso lo studio di questa tecnica rigorosa e sovrapersonale, che includeva il balletto classico come base imprescindibile per dare forza al centro del corpo, un centro del corpo capace di sostenere rotazioni e spostamenti dall'asse centrale senza vacillare, senza esitazioni, un corpo-anima sicuro e stabile.

[19] Dichiarazione di K. Jooss in occasione della fondazione del Folkwang Tanztheater Studio,primavera 1928

Cebron

Anche Jean Cebron insegnava il rigore e l' esattezza, la musicalità, il senso del ritmo; il ritmo che è sempre, indissolubilmente, legato al movimento, alla qualità del movimento.

Ho studiato con Cebron dal secondo anno, trasgredendo la regola della scuola che prevedeva il suo insegnamento a partire dal terzo anno. Avevo assistito alla rappresentazione, nel teatro della scuola, del suo lavoro con gli studenti del quarto anno, ed ero colpita dalla precisione, musicalità, complessità del suo vocabolario, desunto dal classico ma sviluppato in tutte le direzioni dello spazio, nonché dalla sua originalità e dall'affinità con la mia idea di danza. Così mi ero fatta coraggio e gli avevo chiesto un appuntamento in una sala della scuola per mostrargli un mio pezzo, un piccolo assolo di tre minuti. A Cebron era piaciuto, il mio era solo un lavoro intuitivo, ma mi sembrava somigliasse molto al suo. Così gli chiesi di poter partecipare alle sue classi. Cebron era d'accordo ma bisognava che lo fossero tutti gli altri insegnanti.

Alla fine mi venne concesso di frequentare le sue lezioni di composizione solo se queste non avessero interferito nello svolgimento canonico del secondo anno di corso. Le ragioni della regola per cui si poteva studiare con Cebron solo a partire dal terzo anno mi sono diventate chiare in seguito. Effettivamente il

mio approccio era stato superficiale. E' vero che danzando e componendo brevi coreografie a vent'anni mi era capitato di toccare intuitivamente gli stessi principi degli studi di Cebron, ma la complessità del suo metodo presuppone una consapevolezza e un approfondimento difficili da comprendere appieno se non attraverso una lenta e profonda maturazione.

Posso affermare che soltanto adesso, a distanza di anni, comincio a capire l'importanza e singolarità del suo metodo pedagogico.

Un metodo che va oltre le finalità pedagogiche e assume la forma di un'opera d'arte completa, che ha una propria vita autonoma, proprie leggi, proprie motivazioni, espressione diretta dell'anima e del pensiero di un artista e del suo rapporto con il mondo.

Cebron, oltre che come danzatore e coreografo, negli anni della maturità ha espresso pienamente la sua vocazione artistica creando questa sua personale forma d'arte, il suo metodo, sintesi personale delle sue esperienze artistiche e dei suoi studi. Egli infatti ha avuto una formazione completa, in cui i principi della danza classica e quelli della danza moderna si integravano perfettamente. Ha studiato danza classica a Parigi, poi a Londra è stato allievo di Leeder. Negli Stati Uniti ha lavorato con Margareth Craske e Alfredo Corvino, maestri del metodo e dello stile più lineare ed essenziale della danza classica, il metodo Cecchetti, metodo al quale Cebron faceva spesso riferimento nelle sue classi. L'intera sequenza dei port de bras di Cecchetti era parte integrante dello studio

della tecnica di Cebron e gli esercizi alla sbarra e al centro prendevano le mosse da Cecchetti per poi complicarsi nelle molteplici qualità e direzioni del movimento che derivano dagli studi di Laban elaborati da Jooss- Leeder.

Cebron ha conosciuto il metodo di Jooss dapprima in Cile con Ernst Uthof,[20] poi a Essen, negli anni Sessanta, dove è iniziata la sua collaborazione con Jooss presso la Folkwangschule e il Folkwangballett. Erano gli anni della rinascita della sperimentazione a Essen, dopo l'istituzione della *Meisterklasse für Tanz*, corso avanzato per maestri di danza, trasformatosi, ben presto, in una vera e propria compagnia: il Folkwangballett, (dal '68 Folkwang Tanzstudio). In quegli anni è stato allo stesso tempo danzatore, coreografo e docente, e, sotto la supervisione di Jooss è cominciata un' intensa collaborazione artistica con Pina Bausch, agli inizi della sua travolgente carriera di coreografa. Quando Pina Bausch nel 1962, dopo un periodo trascorso negli Stati Uniti, accetta l'invito del suo maestro Jooss che le chiede di tornare in Germania per diventare solista, stretta collaboratrice del Folkwangballett e insegnante della scuola, trova una situazione poco stimolante. Soltanto in Cebron trova un compagno di lavoro ideale:

"Quando ritornai in Germania sentii parecchia fiacca nel gruppo. Sembrava tutto molto comodo, e i loro ritmi erano talmente differenti dai miei:

[20] Ernst Uthof aveva danzato nella compagnia di Jooss e si era poi trasferito in Cile fondando una sua compagnia. Sulla biografia di Cébron vedi anche la nota n.6 del presente studio

io, per due anni, a New York, avevo lavorato come una pazza, giorno e notte...Poi incontrai Cebron, e finalmente trovai qualcuno che era come me. Anzi: era peggio di me...Un lavoratore incredibile. Lavorammo insieme molto intensamente, e per me fu davvero importante" [21]

"Cebron componeva coreografie astratte, inconsuete ed eccentriche secondo i parametri di giudizio tradizionali, ma non lo erano di certo per Pina Bausch che con lui ha danzato Recueil (1965)" [22]

Sempre negli stessi anni Cebron ha interpretato il ruolo della *Morte* nel riallestimento del *Grüne Tisch*, mentre Pina Bausch interpretava il ruolo della *Madre*.

In seguito ha insegnato a Roma, Stoccarda, Dresda, Londra e Parigi, per poi tornare nel '76 in Germania dove ha insegnato fino alla fine degli anni Novanta presso Folkwang Hochschule.

Della mia personale esperienza di allieva di Jean Cebron ricordo essenzialmente gli aspetti singolari e poetici del suo lavoro, ma anche l'esattezza e il rigore del suo metodo. Il suo insegnamento in sintesi è forse questo: poesia, fantasia, arte, libera espressione non possono prescindere da una forma esatta e

---

[21] Pina Bausch, citata in Leonetta Bentivoglio, *Il teatro di Pina Bausch*, Milano, Ubulibri, 1991, p.12

[22] Francesca Beatrice Vista, *Jooss, Cebron, Bausch: invenzione di una tradizione* in *Dominique Mercy. Il divenire del danzattore nel Wuppertal Tanztheater*, tesi di Laurea in Discipline dell'Arte, Musica e Spettacolo, Università degli studi Roma Tre, a.a. 2002-2003, p.21

universalmente leggibile; una danza libera, ma anche *Tanz Kunst*, danza d'arte, non può prescindere da una consapevolezza e da un controllo totale del proprio corpo, del corpo in relazione allo spazio, da una analisi approfondita dei principi del movimento.

Per questo Cebron insegnava con determinazione e pazienza, per anni, i dettagli di ogni singolo movimento. Analizzava ogni particolare del movimento in ogni singola parte del corpo e nel suo rapporto con lo spazio e con il tempo.

Ogni esercizio era perfettamente coreografato, aveva una sua musica precisa che il maestro Joachim Bärenz, uno dei pianisti accompagnatori delle classi della scuola, aveva composto specificamente per i suoi esercizi e in collaborazione con lui. In linea con la grande considerazione che anche Jooss aveva per il ritmo metrico della musica, anche per Cebron nel movimento non si poteva prescindere dalla metrica musicale. Laban aveva rivendicato l'autonomia della danza rispetto alla musica perché era alla ricerca di un ritmo interno, esclusivo del movimento, dato dalla relazione tra la dinamica del corpo, il tempo e lo spazio. L'indipendenza della danza rispetto alla musica era necessaria allo sviluppo della danza libera che altrimenti avrebbe usato la musica come *stampella*, rinunciando alla ricerca dei principi della danza pura. Ma Jooss doveva necessariamente "tradire" il maestro, nel rispetto dell'etimologia del termine 'tradizione, per portare avanti la ricerca. Jooss infatti dichiara:

"La musica e la danza sono una stessa cosa: arte del movimento in base ad elementi «ritmici», «dinamici», «figurativi»" e devono essere *"compagni di strada", "l'espressione di una amicizia produttiva"* [23]

A volte Cebron interrompeva lo studio degli esercizi per introdurre gli stessi principi da un'altro punto di vista. Attraverso l'uso dell'improvvisazione poetica, immaginifica, l'uso delle immagini, riusciva a rendere chiari i difficili concetti della qualità, energia, spazio, peso, durata del movimento. Per insegnare la tecnica Jean Cebron quindi introduceva i principi teorici del suo metodo attraverso le improvvisazioni. Per esempio in alcune improvvisazioni ci aiutava ad individuare il peso delle diverse parti del corpo in relazione all'energia necessaria per contrastare o assecondare la forza di gravità. Usando poi le diverse parti del corpo per disegnare precise forme nello spazio, Cebron faceva capire a noi studenti la geometria dello spazio, le direzioni, le transizioni da un punto all'altro.Ci diceva di usare le parti del corpo come pennelli, di colorare lo spazio. Nelle lezioni di composizione ci chiedeva di ripetere esattamente le sequenze delle improvvisazioni; in questo modo eravamo indotti a sperimentare il ritmo preciso del movimento in relazione alla triade labaniana *Raum, Zeit, Schwerkraft* (spazio, tempo, peso).

[23] K. Jooss, *La danza e la musica,* Annuario Accademia Nazionale di Danza, Roma, 1962, pp. 34-38

"Gli elementi del movimento, quando sono organizzati in sequenze, costituiscono dei ritmi. Si possono distinguere: «spazio-ritmi», «tempo-ritmi» e «peso-ritmi». In realtà queste tre forme di ritmo sono sempre unite, sebbene una di esse possa essere predominante in una certa azione" [24]

Cebron poneva sempre l'accento sull'esattezza del ritmo, sull'interdipendenza tra ritmo e movimento, che determina un uso razionale, *economico*, dell'energia del corpo. Tensione e distensione, ritmo naturale e coordinato della respirazione nel movimento, determinano continuità nel flusso libero dell'energia: il corpo così non si blocca in tensioni inutili, non organiche, aritmiche.

Anche nel movimento più forte e teso il corpo rimane elastico, l'energia è fluida, l'attenzione è pronta.

Cebron insegnava la drammaturgia e la poesia del movimento.

Insegnava a fare musica e pittura con il corpo. Suonare e disegnare lo spazio.

"E' quello che ho imparato da Leeder per quanto riguarda la tecnica vera e propria e da Jooss per il modo di fare coreografie.

---

[24] R. Laban, *The Mastery of Movement on the Stage*,Macdonald & Evans Ltd, 1950, (trad. it. di Silvia Salvagno, *L'arte del movimento*, a c. di E. Casini Ropa e Silvia Salvagno, Macerata, Ephemeria, 1999) p. 122.

Margareth Craske e Corvino mi hanno insegnato il metodo Cecchetti. Ho elaborato il materiale dei loro insegnamenti per creare una tecnica basata sul classico semplice e basilare di Cecchetti, che serve al danzatore moderno per avere un'impostazione molto precisa, molto corretta. Oltre a questo c'è il lavoro nello spazio sulle direzioni, sui piani, sulla geometria del corpo, che viene dalla tradizione tedesca[...] Io insegno improvvisazione nelle lezioni di composizione. Lavoro sul rapporto con lo spazio, sul concetto di direzione, su come il corpo passa da un punto all'altro dello spazio, i percorsi che esso può fare e le linee che può disegnare. Insisto molto sui piani che attraversano il corpo, sulle intersezioni tra di essi. Tutte queste cose sono molto importanti quando si vuole fare una coreografia e se ne deve tenere conto perché fanno parte del linguaggio del coreografo" [25]

Caterina Inesi nello studio del 1995 sulla Folkwang Hochschule, già citato a proposito del metodo di Hans Züllig, riferisce la propria personale esperienza di allieva di Jean Cebron, confrontandosi anche con altri danzatori che avevano studiato a lungo con lui e individua i principi teorici basilari del suo insegnamento:

[25] Intervista a Jean Cebròn, in C. Inesi, *la Folkwangschule di Essen. Settant'anni di Tanztheater*, tesi di laurea in Storia del Teatro e dello Spettacolo, Università di Roma "La Sapienza", a.a. 1993/94 pp.257 sg.

“Le sue lezioni si fondano su un’analisi rigorosa del movimento del corpo nello spazio, che parte dalla constatazione che il movimento è il risultato della liberazione di energia prodotta da una risposta muscolare ad uno stimolo interno o esterno. Questa risposta produce un risultato visibile nel tempo e nello spazio. Per muoversi bisogna superare la forza di gravità che attrae verso il centro della terra, attraverso l’uso dell’energia. Si può osservare che in tutte le circostanze della vita esiste un ciclo di energia che aumenta e diminuisce. Nel caso del movimento del corpo umano tale energia ciclica si presenta come «un’alternanza di tensione e rilassamento». Perciò il danzatore per muoversi deve utilizzare questo ciclo ritmico, questa energia che cresce e decresce. «Il ciclo di tensione e rilassamento segue le stesse regole della respirazione»; un equilibrio tra sforzo e riposo rende possibile una maggiore vivacità e libertà di movimento. Per iniziare un movimento bisogna distinguere tra peso come fattore di aiuto e forza come fattore di resistenza. Attraverso la pratica di esercizi di tensione e rilassamento il movimento si sottomette ad un processo di continua alternanza tra leggero e pesante, elastico e rigido. Tale alternanza produce un flusso di movimento che può essere libero o contenuto: è libero quando risulta difficile trattenere il movimento repentinamente, è contenuto quando è possibile fermarsi senza difficoltà.

Questo modo di analizzare le diverse qualità del movimento del corpo, secondo gli insegnamenti di Laban, è definito da Cebron «eucinetica»" [26]

Nell'analisi e nello studio del movimento è fondamentale conoscere i fattori che determinano le differenti qualità. Ho individuato alcuni elementi del lavoro di Cebron già presenti negli studi di Laban. Si è già accennato alla triade *Raum, Zeit, Schwerkraft* (spazio, tempo, peso). Laban descrive le azioni che contrastano o assecondano tali fattori.

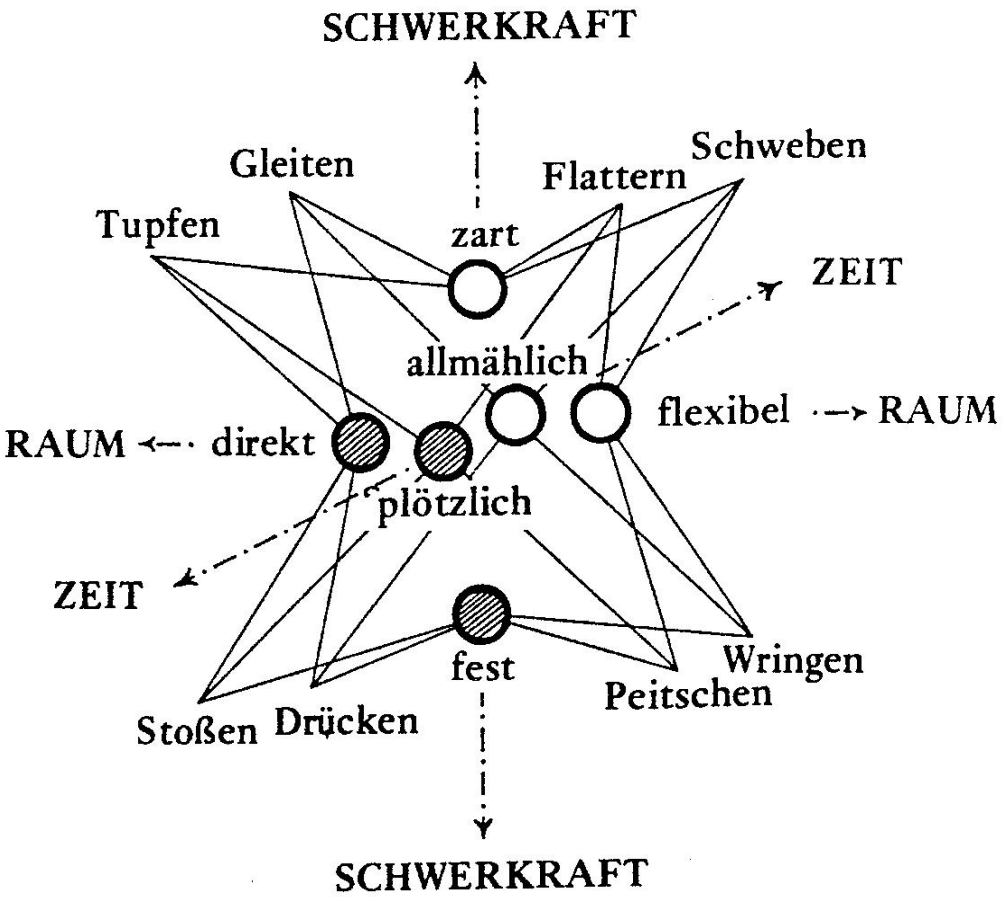
Tra i miei appunti ho trovato uno schema che fa riferimento a questa analisi

[26] Caterina Inesi, *Il Tanztheater e la moderna organizzazione della Folkwangschule..., cit.p. 64*

I sei elementi di forza motrice del movimento e le otto azioni elementari di Laban

I sei elementi di forza motrice descrivono la qualità del movimento secondo spazio, tempo e peso. Tre di questi assecondano spazio, tempo, peso:

- *zart* (leggero, delicato) asseconda *Schwerkraft* (peso, forza di gravità)
- *allmählich* (lento, graduale) asseconda *Zeit* (tempo)
- *flexibel* (flessibile) asseconda *Raum* (spazio)



Questi elementi (leggero, lento, flessibile) che assecondano rispettivamente peso, tempo, spazio sono indicati nello schema da tre cerchi bianchi, snodi dello schema da cui partono le otto azioni elementari.

Tre cerchi neri invece indicano gli elementi che contrastano spazio, tempo, peso:

- *direkt* (diretto) contrasta *Raum* (spazio)
- *plötzlich* (veloce, rapido, repentino) contrasta *Zeit* (tempo)
- *fest* (forte, duro, compatto) contrasta *Schwerkraft* (forza di gravità)

Le otto azioni elementari possono essere descritte attraverso la combinazione diversa di tre degli elementi descritti:

- *Flattern* (ondeggiare) è *zart* (leggero, delicato) nel suo rapporto con *Scwerkraft* (cioè asseconda la forza di gravità), é *flexibel* (flessibile) nella relazione con lo spazio, ma contrasta il tempo: è *plötzlich* (veloce, rapido, repentino)
- *Schweben* (sospendere) è *zart* (leggero, delicato), *flexibel* (flessibile), *allmähnlich* (lento, graduale), quindi asseconda i tre fattori di peso, spazio, tempo

- *Wringen* (strizzare) è *fest* (forte, duro, compatto) quindi contrasta la forza di gravità, è *allmähnlich* (lento, graduale) cioè asseconda il fattore tempo,è *flexibel* (flessibile) e dunque asseconda lo spazio
- *Peitschen* (frustare) è *fest* (forte, duro, compatto), *plötzlich* (veloce, rapido, repentino), *flexibel* (flessibile)
- *Gleiten* (scivolare) è *zart* (leggero, delicato), *allmähnlich* (lento, graduale), *direkt* (diretto)
- *Tupfen* (picchiettare) è *zart* (leggero, delicato), *plötzlich* (veloce, rapido, repentino), *direkt* (diretto).
- *Stoßen* (colpire) è *fest* (forte, duro, compatto), *plötzlich* (veloce, rapido, repentino), *direkt* (diretto)
- *Drücken* (spingere) è *fest* (forte, duro, compatto), *allmählich* (lento, graduale), *direckt* (diretto)

Modo, energia, tempo: i fattori di movimento per Jean Cebron

Farò qui riferimento allo studio di Caterina Inesi, già citato, per ciò che riguarda la classificazione dei fattori e delle qualità di movimento di Jean Cebron. Inoltre proverò ad approfondire il discorso, collegando e confrontando l'analisi di Cebron con gli elementi dello schema di Laban appena descritto.

I fattori che caratterizzano le differenti qualità del movimento sono per Cebron il modo (o carattere), l'energia (o intensità), il tempo (o velocità).

Il carattere o modo è il fattore che indica se il movimento è centrale o periferico, se parte dal centro del corpo o dalle estremità. Il modo è quindi un fattore di movimento che nello schema di Laban sarebbe relativo a *Raum* (spazio).

Nello schema di Laban le due qualità relative allo spazio, come si è visto, sono *flexibel* e *direkt* : *flexibel* asseconda il movimento nello spazio, *direkt* contrasta lo spazio. Per Cebron invece il modo o carattere indica la direzione del movimento nello spazio, non la qualità.

Se il movimento è centrale occorre poi distinguere in *central in* (movimenti che vanno verso il centro) e *central out* (movimenti che vanno verso la periferia).

Si noti inoltre che *"I movimenti intellettuali sono periferici. Tutti i movimenti di relazione, a corte o in società, tutto ciò che ci viene insegnato attraverso l'educazione, appartiene a questa categoria. I movimenti spontanei e i movimenti accentuati dalle emozioni sono centrali"* [27]

L'intensità o energia caratterizza il movimento dal punto di vista dinamico: come per la musica si usano i termini *piano* e *forte* per indicare rispettivamente movimenti leggeri, rilassati, con poca forza, o movimenti di tensione, che richiedono un maggiore sforzo. L'energia è un fattore di movimento relativo a *Schwerkraft* (peso, forza di gravità), alla forza necessaria per assecondare (piano) o contrastare (forte) la forza di gravità. Nello schema di Laban sono indicati con *zart* (leggero) e *fest* (forte).

La velocità o tempo è un altro aspetto della dinamica del movimento ed è definito anch'esso in termini musicali: *rapido* o *lento.* La velocità è il fattore di movimento relativo a *Zeit* (tempo), contrasta o asseconda il tempo. In Laban *plötzlich* e *allmähnlich.*

[27] Kurt Jooss, *The dance of future*, in Dancing Times, 1933, cit. in C. Di Giacomo, *Kurt Jooss*, in S. Carandini, E. Vaccarino (a c.di), *La generazione danzante*,Roma, Di Giacomo, 1997

Carattere, intensità e velocità del movimento sono strettamente correlati, interdipendenti: unendo insieme i tre fattori si ottengono le diverse qualità del movimento.

- *Gleiten* (scivolare) ad esempio è un movimento leggero dal punto di vista dell'energia, il suo tempo è lento e il modo è centrale.
- *Schweben* (sospendere) è leggero e lento come *gleiten* ma periferico dal punto di vista del modo.
- *Schlottern* (tremare) è rapido, leggero e centrale.
- *Flattern* (ondeggiare) è leggero, rapido, periferico.
- *Stossen* (colpire) è forte, rapido e centrale.
- *Schlagen* (battere) è forte, rapido, periferico.
- *Drücken* (spingere) è forte, lento, centrale.
- *Ziehen* (tirare) è forte, lento, periferico.

Ogni qualità, come i fattori che la caratterizzano, ha il suo opposto.

- *Schlagen* (battere) ha come opposto *gleiten* (scivolare): se *gleiten* è leggero, lento e centrale il suo opposto, *schlagen,* sarà forte, rapido, periferico.

- *Stossen* (colpire) che è forte, rapido e centrale è opposto *schweben* (sospendere), che è un movimento leggero, lento e periferico,.
- *Schlottern* quindi è opposto a *ziehen.*
- *Flattern* è opposto a *drücken.*

Le transizioni tra le qualità di movimento sono molto importanti.

Si può passare da una qualità a un'altra in maniera fluida o con un cambiamento improvviso. Si può inoltre passare da una qualità all'altra cambiando uno solo dei fattori: per esempio passando da *gleiten* (scivolare) a *schweben* (sospendere) cambia solo il modo, *gleiten* è centrale e *schweben* periferico, ma entrambe sono azioni leggere e lente. Oppure si possono cambiare due fattori: ad esempio da *flattern* (ondeggiare) a *stossen* (colpire) cambia il modo perché *flattern* è periferico mentre *stossen* è centrale, cambia l'energia perché *flattern* è leggero mentre *stossen* è forte ma sono entrambe azioni rapide dal punto di vista della velocità. Quando si cambiano tutti e tre i fattori si avrà la qualità opposta già descritta, ad esempio da *flattern* a *drücken.*

Nel corpo possono esistere simultaneamente diverse qualità. Quando tutti i movimenti del corpo possiedono la stessa qualità vi sarà una qualità detta unica. Quando invece nello stesso momento vi sono diverse qualità si parlerà di qualità simultanea.

Un singolare esempio di qualità simultanea è la *double tension* (doppia tensione): un movimento allo stesso tempo centrale e periferico che esprime un grande contrasto, il conflitto tra due forze contrapposte.

Accenti: iniziale, terminale, transizionale.

Quando in un movimento l'accento è iniziale il movimento partirà forte e rapido e centrale e sfumerà divenendo leggero, lento e periferico. Questo tipo di movimento con accento iniziale dà al movimento un carattere femminile. Un movimento maschile all'opposto avrà un accento terminale, quindi partirà leggero, lento, periferico per risolversi in forte, rapido, centrale.

Quando accenti iniziale e terminale vengono combinati tra loro si ottiene l'accento transizionale. *"In questo caso l'accento viene posto nel mezzo del movimento. Per esempio un impulso seguito da una sospensione che poi finisce bruscamente è una combinazione di accenti iniziale e terminale"* [28]

L'enfasi su un movimento ritmicamente rilevante è stata definita *accento* da Laban.

Per Laban l'accento è anche correlato al *peso-ritmo*. Nel capitolo sullo studio dell'espressione del movimento in *L'arte del movimento*, Laban individua sei ritmi fondamentali degli antichi Greci, associando durate brevi e lunghe al *peso-ritmo*, quindi parti accentate e non accentate di una sequenza di movimento.

[28] C.Inesi, *Il Tanztheater e la moderna organizzazione della Folkwangschule di Essen*, cit. p.68

"La combinazione di un'unità di tempo breve con una lunga sembrava loro dare un'impressione di energia mascolina, mentre il suo contrario, una lunga seguita da una breve, era considerato espressione di femminilità" [29]

Le oscillazioni sono il *pendolo*, che parte da azioni come il lasciar cadere e il recuperare, l'oscillazione centrifuga, *schöpfen* (prendere) e *streuen* (gettare) e l'oscillazione a forma di otto. L'azione del lasciar cadere e recuperare del pendolo sta in realtà alla base di ogni oscillazione. L'oscillazione centrifuga approfitta della forza di gravità lanciando una parte del corpo e lasciandola ruotare intorno al proprio asse. L'accento di questa oscillazione è sempre transizionale. *Schöpfen* e *streuen* partono sempre dall'asse centrale del corpo o in prossimità di esso.

[29] R. Laban, *The Mastery of Movement on the Stage*, cit. p. 124

‘Leading’ e ‘guidance’ del movimento.

Quale parte del corpo conduce il movimento? Se il movimento parte dal gomito e trascina il corpo si dirà *leading* del gomito. In genere un’articolazione conduce il movimento.

La *guidance* invece è la superficie di una parte del corpo che spostandosi nello spazio oppone una resistenza all’attrito dell’aria. Superfici di *guidance* sono, per esempio, quattro lati delle braccia e delle gambe.

Quando Cebron, nelle improvvisazioni, ci faceva disegnare o dipingere, colorare lo spazio, usando ogni parte del corpo come una matita per tracciare linee o curve, o come un grande pennello, per colorare superfici, ci faceva scoprire diversi modi di spostarci nello spazio usando i principi di *leading* e *guidance*.

L'armonia del corpo nello spazio: «coreutica»

L'*eucinetica* e la *coreutica* sono per Laban due modi di considerare il movimento del danzatore: nell' elaborazione dell' *eucinetica,* Laban sviluppava le teorie di Delsarte[30] sui mezzi espressivi dell'uomo e sull' unità inseparabile di emozione, intelletto e fisicità; nella *coreutica* invece Laban considerava gli aspetti dinamici, spaziali e temporali della danza. La *coreutica* è dunque *"un sistema armonico del movimento dinamico"* [31], nelle dodici o ventiquattro direzioni spaziali del movimento. Nella danza classica le direzioni planimetriche sono otto. Le ventiquattro direzioni stereometriche indicate da Laban moltiplicano le possibilità espressive del movimento. La scrittura coreografica basata sull'*eucinetica* e sulla *coreutica* di Laban si rinnova a dismisura. Il vocabolario precostituito di passi, pose, salti e giri della danza classica, cede il passo alle infinite possibilità di combinazione dei vari livelli espressivi, in cerca di autentici valori dinamici e ritmici.

---

[30] Francois Delsarte (1811-1871), studiò il significato espressivo dei movimenti del corpo umano, le leggi di opposizione delle masse corporee, la mimica e la fisionomia dei gesti, catalogandoli in un sistema per l'espressione dei sentimenti. L'estetica applicata di Delsarte analizza il gesto nei suoi rapporti di equilibrio, nelle sue modalità dinamiche, nella sua qualità segnica di elemento di un codice linguistico. Largamente diffusosi in America alla fine dell'Ottocento, il sistema tornò in Europa. Laban, nel 1903, insieme a un gruppo di studiosi delsartiani, iniziò la sua ricerca a St. Maurice, vicino a Parigi, all'aria aperta. Sulla vita e sull'attività pedagogica di Delsarte vedi E. Randi (a c. di), *Francois Delsarte: le leggi del teatro,* Roma, Bulzoni, 1993 e E. Casini Ropa, *La danza e l'agitprop,* Bologna, Il Mulino, 1988, pp. 107-122.

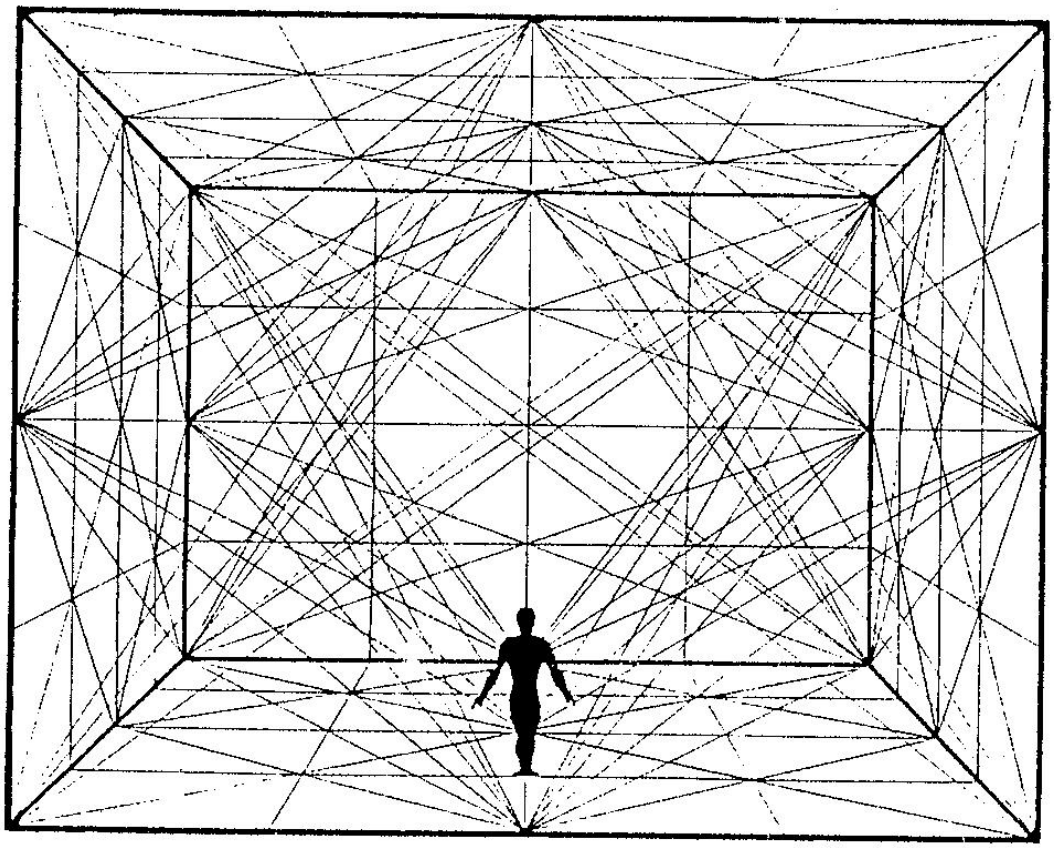
[31] A. M. Milloss, *Laban: l'apertura di una nuova era nella storia della danza,* in L. Bentivoglio (a c. di), *Tanztheater...,* cit. p.23

Nel metodo di Cebron si trovano evidenti riferimenti alle scoperte di Laban sviluppate da Jooss e Leeder. La Scuola Centrale di Laban fu annessa nel 1929 al dipartimento di danza della Folkwanschule di Essen diretta da Jooss e nei programmi della *Jooss-Leeder School of Dance* di Dartington Hall del 1934 si trova una definizione di *coreutica* come conoscenza teorica e pratica delle forme del movimento e tecnica di composizione coreografica, analisi del movimento dal punto di vista dinamico, ritmico, spaziale e studio pratico di queste forme. Il primo capitolo del libro *Einfürung in die Kinetographie Laban* di Christine Eckerle, docente di scrittura Laban alla Folkwangschule, sui quattro principi fondamentali della Kinetografia, inizia con la domanda: *«wer» macht «was» «wann» und «wie» lange?*: «chi» (quale parte del corpo) fa «cosa» «quando» e «quanto» a lungo? La domanda «dove» invece corrisponde al rapporto della singola parte e del corpo, nel suo insieme, con lo spazio. Il corpo in movimento porta con sé una *sfera di movimento* che si espande o si restringe in relazione al modo periferico o centrale degli arti. Laban la chiamò *cinesfera*, la sfera spaziale che circonda il corpo umano, *"all'interno della quale può estendersi con tutte le sue membra"* [32]

Questa sfera ha un suo centro che corrisponde al centro del corpo, punto di intersezione delle tre linee dimensionali che lo attraversano, i tre assi del corpo.

[32] R. Laban, *Gimnastik und Tanz*, Oldemburg, Stalling, 1926, p. 7, cit. in V.Maletic, *La teoria dello spazio di R. Laban*,in E. Casini Ropa (a c. di), *Alle origini della danza moderna*, cit. p.200

Fuori dalla sfera di movimento altri punti possono essere considerati, e questo spazio esterno è detto *wider space*.



wider space

La figura umana all'interno del sistema di orientamento tridimensionale fa riferimento alle sei direzioni dimensionali che partono dal centro del corpo. Le sei direzioni sono *hoch* (alto), *tief* (basso), *links* (sinistra), *rechts* (destra), *zurück* (indietro), *vor* (avanti). Lungo la linea orizzontale che attraversa il corpo da destra a sinistra vi è anche il movimento di chiusura e apertura: *eng* (stretto) e *breit* (largo).

Vengono poi considerati tre piani principali che attraversano il corpo:

1) il *piano orizzontale* che divide la parte alta dalla parte bassa del corpo
2) il *piano verticale laterale* che divide la parte destra del corpo dalla sinistra
3) il *piano verticale della profondità* che divide la parte davanti da quella dietro

Essi possono essere rappresentati come quadrati inscritti in altrettante circonferenze nate dall'intersezione dei tre piani dimensionali con la cinesfera. Le quattro direzioni diagonali che partono dal centro di ognuno dei tre quadrati creano dodici nuove direzioni: alto-avanti, basso dietro, basso-avanti, alto-dietro, alto-destra, basso-sinistra, alto-sinistra, basso-destra, destra-avanti, sinistra-dietro, sinistra-avanti, destra-dietro.

Vi sono poi le otto direzioni diagonali di alto-destra-avanti, basso-sinistra-dietro, alto-sinistra-avanti, basso-destra-dietro, alto-sinistra-dietro, basso-destra-avanti, alto-destra-dietro, basso-sinistra-avanti.

Sommando le sei direzioni dimensionali (alto-basso, avanti-dietro, sinistra-destra), le dodici direzioni diametrali (le diagonali dei tre piani), le otto direzioni diagonali si ottengono le ventiquattro direzioni di Laban.

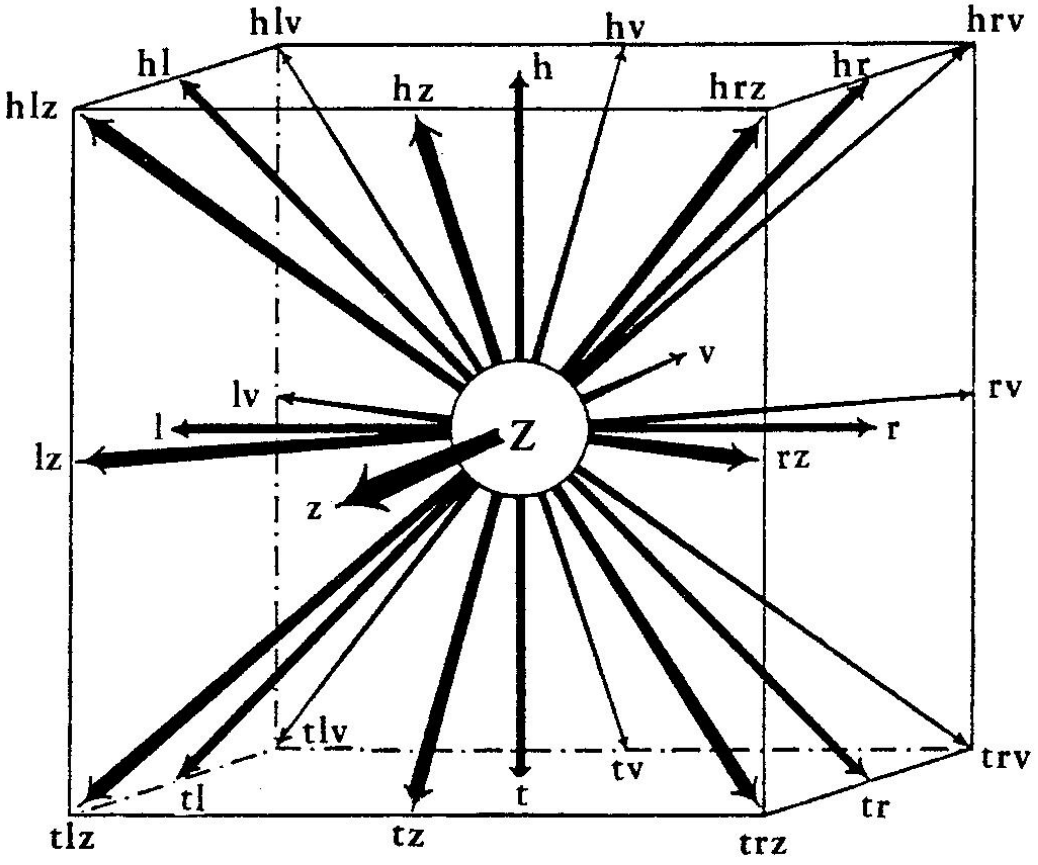


Abb. 2 Orientierung im Raum

h = hoch	*hr* = hoch-rechts	*hrv* = hoch-rechts-vor
t = tief	*tz* = tief-zurück	*tlz* = tief-links-zurück
l = links	*lv* = links-vor	*hlv* = hoch-links-vor
r = rechts	*tr* = tief-rechts	*trz* = tief-rechts-zurück
z = zurück	*hz* = hoch-zurück	*hlz* = hoch-links-zurück
v = vor	*rv* = rechts-vor	*trv* = tief-rechts-vor
	tl = tief-links	*hrz* = hoch-rechts-zurück
	hv = hoch-vor	*tlv* = tief-links-vor
	rz = rechts-zurück	
	hl = hoch-links	
	tv = tief-vor	
Z = Zentrum	*lz* = links-zurück	

Il corpo può eseguire nello spazio un percorso che unisce due, tre o più direzioni, disegnando e creando diverse figure, rette, curve, cerchi, serpentine. Quando il percorso è in linea retta si dice *droit*, quando disegna una mezza ellisse si dice *ouvert*, quando gira intorno a un punto centrale è *rond*, quando è composto da due o più movimenti aperti che disegnano una esse si dice *tortillè*.

Questa terminologia è stata desunta da Laban dalla notazione coreografica del balletto classico di Feuillet.

La *curva* è per Cebron uno spostamento della colonna vertebrale dalla linea verticale. Il centro si sposta in avanti o indietro mentre le spalle restano sulla stessa linea del bacino. L'arco che si crea può essere concavo o convesso e interessare tutta la schiena o solo la parte superiore o inferiore.

Nella danza moderna questo movimento viene spesso indicato con il termine *contraction*, ma Cebron preferiva non dare indicazioni sul lavoro muscolare e quindi faceva riferimento alla geometria, al disegno nello spazio.

Cebron era convinto che la danza nascesse prima di tutto dalla chiarezza del disegno, preferiva le immagini all'anatomia. Diceva che per il danzatore è meglio non conoscere troppo la meccanica del corpo. Il corpo deve essere lasciato libero di *dare forma/prendere la forma* della propria immaginazione.

La «verità» del danzatore

Pina Bausch in un intervista degli anni Settanta, seduta accanto al suo maestro Kurt Jooss, guardando ironicamente l'intervistatore che le ha chiesto cosa abbia imparato dal maestro, risponde con candore, facendo scivolare la risposta distrattamente, dopo una lunga pausa che crea una perfetta sospensione teatrale,

"...che cosa ho imparato da lui..."

durante la pausa sapiente di Pina, il maestro la guarda e con un vago sorriso d'imbarazzo dice *"...non lo so..."*

Pina continua *"...è qualcosa che ha a che fare con la «verità», ..con l'«esattezza», ...con la «forma». Anche se sono così lontana da quella forma,...cerco un'altra forma che ha a che fare con il teatro non solo con la danza..."*[33]

E' una forma che Pina Bausch ha trovato proprio partendo dal Teatro di danza di Kurt Jooss, dai principi pedagogici che ha imparato alla Folkwangschule, dove ha completato gli studi nel 1958, e dai principi coreografici acquisiti danzando nella compagnia di Jooss negli anni Sessanta e collaborando con lui come danzatrice, coreografa e docente. Quella forma di

[33] Pina Bausch nel film "Ansichten über die Liebe...", cit

Tanztheater chiara, profonda ed essenziale che rivela un umanesimo libero dalle seduzioni di un'estetica fine a se stessa, esteriore, inutile.

Nel Tanztheater tutto ha un senso e una necessità, ogni elemento assolve alla propria insostituibile funzione drammaturgica, narrativa, attuale, urgente.

" Ciò comporta naturalmente una faticosa ricerca su se stessi, i cui fini appaiono in partenza lontani e incerti, che impone uno sforzo etico costante e che accomuna discepolo e maestro in una sorta di «educazione permanente» il cui valore risiede più nel percorso da compiere che nel raggiungimento di una meta" [34]

Nella scuola il termine *verità* viene usato per indicare una qualità della danza e del danzatore che rinuncia consapevolmente alla forma rassicurante dei propri manierismi acquisiti, per ritrovare un'autenticità originaria, potremmo dire una danza libera, libera dai pregiudizi di un'estetica già data. Come si vedrà più avanti, quando verrà preso in esame il lavoro di Laban in relazione alla formazione artistica e pedagogica di Kurt Jooss, il termine è emblematicamente presente nel nome della amena località sul Lago Maggiore, in Svizzera, presso Ascona, dove, durante l'estate del 1913 e 1914, vivevano in comunità e danzavano i discepoli del padre della danza libera (tra i quali Mary Wigman e

[34] E. Casini Ropa *La cultura del corpo in Germania*, cit., p. 100.

Kurt Jooss), il famoso *Monte Verità*. In seguito, negli anni Venti del Novecento, molte scuole e laboratori in Germania, sull'onda della nuova cultura del corpo, cercano *"non la verità, di cui un uomo è, o crede di essere, in possesso, ma lo sforzo sincero che egli ha fatto per scoprire la verità, il valore dell'uomo. Perché non attraverso il possesso, ma attraverso la ricerca della verità si espandono quelle forze, nelle quali consiste la sua sempre crescente perfezione"*[35]

Queste parole di Lessing chiudono uno dei testi più significativi del pensiero pedagogico e artistico degli anni Venti, *Die Entwicklung der Seelenkräfte der Körperkultur* (Lo sviluppo delle forze spirituali come fondamento della cultura del corpo) di Hans Hackmann e sembrano riassumere lo sforzo di ricerca di verità, semplicità, umanità, di cui parlano anche i maestri della Folkwangschule, fondata da Kurt Jooss nel 1927.

In particolare i nuovi maestri della scuola, danzatori della compagnia di Pina Bausch come Lutz Förster, Malou Airadou, Dominique Mercy, pongono l'accento sull'essenzialità e la semplicità, la ricerca della persona nel danzatore, dell'essere umano capace di mostrarsi in tutta la sua fragilità, nudo di fronte al pubblico. Il danzatore senza maschera, che scopre, non senza un certo

[35] E. Casini Ropa , *La cultura del corpo in Germania*, cit., p. 100

imbarazzo, una certa sofferenza, ma anche un ironico sorriso, in palcoscenico, la sua anima, senza nascondersi, così com' è, semplicemente.

In fondo il teatro è anche un gioco, come quando da piccoli si diceva *"io ero la regina..."*

Il gioco delle analogie, il gioco del teatro, il gioco del *fare finta* portato fino in fondo conduce sempre ad una verità.

Ma come è difficile giocare semplicemente, essere semplici in teatro. Ancora più difficile è essere semplici danzando.

Come la cosa più difficile in scena è *camminare* o anche *parlare*.

"Non è scontato dire che camminare sulla scena è l'azione più difficile in assoluto, in realtà si potrebbe aprire un capitolo a parte su quello che accade quando si chiede «semplicemente» di camminare, tra l'altro è proprio in questa azione elementare dell'uomo che avviene la scoperta: continui squilibri (cambi di peso) rendono possibile l'equilibrio e quest'ultimo non è stabile, ma dinamico. E' il punto a partire dal quale è possibile andare in qualsiasi direzione" [36]

"Be simple!" diceva Malou e ci faceva camminare e parlare. Improvvisamente non sapevamo più né parlare né camminare, semplicemente. Malou ci metteva in crisi, continuava *"Non ti credo"* e ripeteva *"Be simple, be*

[36] F. B.Vista, *Dominique Mercy. Il divenire del danzattore nel Wuppertaler Tanztheater.*Tesi di laurea in Discipline dell'Arte, della Musica e Spettacolo, Fac. Lettere e Filosofia, Roma Tre, a.a.2002-2003, p.51

honest!". Ci accorgevamo così di tutti i cliché, i manierismi, le difese che continuamente mettevamo tra noi e il semplice agire.

"Io credo che solo un danzatore molto bravo possa realizzare le cose più semplici. E' molto complesso. Io non domando loro qualcosa di privato, ma qualcosa di preciso. Quando un danzatore dà la sua risposta, quella riguarda tutti. questo si sente, non è una questione intellettuale" [37]

[37] Intervista a Pina Bausch, 16 febr. 1990 in Norbert Servos, *Pina Bausch ou l'Art de dresser un poisson rouge,* Paris, L'Arche Editeur, 2001, p. 292

ALLE ORIGINI DELLA PEDAGOGIA DELLA FOLKWANGSCHULE

Per comprendere appieno il significato etico ed estetico della pedagogia della Folkwangschule, i valori di onestà e semplicità nell'interpretazione, la ricerca della verità dell'espressione, della motivazione interiore del movimento, l'umanesimo di Jooss e di Pina Bausch, l'essenzialità e l'esattezza dell'espressione, è necessario ripercorrere in breve le tappe del pensiero artistico e filosofico che si è sviluppato in Germania a partire dai primi anni del Novecento. *Il progetto del teatro del futuro,* o della *Danza del futuro*, *Der Tanz der Zukunft* (per citare il libro in cui Isadora Duncan elabora la propria teoria della danza e della vita), *"si configura, in questo caso, come un ritorno alle origini [...] Al centro di questo processo stanno gli uomini, attori e pubblico futuri, e questo fa sì che la ricerca non sia più soltanto estetica, ma divenga necessariamente anche etica"* [38]

Verranno poi prese in esame le influenze dirette del pensiero di Laban su Jooss e l'elaborazione di un metodo e di una scuola che concilia tradizione e innovazione, danza classica e danza libera, per la formazione di un artista

[38] E. Casini Ropa, *La danza e l'agitprop,* cit p. 6

completo e versatile, un *danzattore*,[39] un essere umano libero, un uomo in grado di realizzare al meglio il proprio potenziale. Jooss chiarisce nella biografia del '27 le motivazioni che lo spinsero alla creazione di un nuovo metodo pedagogico. L'occasione per realizzare il suo progetto è la Folkwangschule, finanziata dalla città di Essen. Jooss è tra i fondatori e assume la direzione della sezione danza.

"Sigurd Leeder mi accompagnò in un viaggio di studio a Parigi e a Vienna. Lì sperimentammo praticamente quanto fosse progredita la danza in Germania grazie all'iniziativa di Laban: qui un'arte viva, lì il balletto convenzionale portato a una straordinaria perfezione, ma tuttavia ormai fuori del tempo, interiormente morto e privo di interesse. Tuttavia in Germania alla nuova danza manca una cosa, un metodo sistematico nella formazione dei danzatori che permetta all'arte del balletto di esprimere la sua più alta forma di cultura. Avvertimmo la necessità assoluta per la nuova danza di ideare un metodo pedagogico e decidemmo, abbandonando tutte le altre aspirazioni, di dedicarci con coerenza a questo lavoro. La materia del nostro lavoro doveva essere basata sull'insegnamento del movimento e dello spazio coreografico di Laban assieme alle discipline del balletto classico.

[39] Neologismo che indica la fusione e interdipendenza delle tecniche della danza e del lavoro dell'attore. Anche Laban avvicina, nei suoi scritti, i due termini, facendo riferimento all'attore-danzatore, artista al quale si richiede la conoscenza profonda delle leggi del movimento per dominare e utilizzare al meglio il proprio strumento di lavoro: il corpo, nello spazio e nel tempo

Il nostro fine doveva essere quello di raffinare il nostro attuale stile di danza così come il barocco e il rococò avevano perfezionato la forma classica del balletto.

L'impegno artistico della città di Essen ci offrì l'opportunità di creare un istituto finanziato pubblicamente in cui io potei sperare di realizzare in gran parte questo lavoro.

Possa la Folkwangschule di Essen diventare un caposaldo per lo sviluppo della danza moderna" [40]

[40] Kurt Jooss, autobiografia 1927, passi scelti in A. Markard (a c.di), *Jooss*, Marsilio Editori, Venezia, 1981

Il nome Folkwang

Prima di prendere in esame il movimento culturale che si è sviluppato in Germania a partire dagli ultimi anni di fine Ottocento (la Körperkultur, la cultura del corpo, la ricerca di un’unità originaria corpo-anima) terreno fertile, ricco di aspettative e suggestioni, per la nascita di una nuova danza, la danza libera di Laban poi il Tanzdrama di Jooss, sarà utile scoprire il significato del nome scelto da Jooss per la sua scuola e collocarla nel suo contesto territoriale.

Nel ciclo dell'Edda, Folkwang è il nome della grande sala dove Freya, la dea germanica dell'Amore e della Bellezza,riceveva i suoi ospiti.

Il signor Karl Ernst Osthaus, un collezionista e mercante d'arte di Haghen, nel 1902, scelse questo nome per il nuovo museo da lui fondato nella sua città natale. Osthaus manifestava in questa scelta il suo amore per la mitologia nordica e l'intenzione di animare, con l'arte e la cultura, quella regione industrializzata. Il Museo Folkwang doveva diventare, nelle sue intenzioni, un punto di riferimento essenziale, il luogo dove tutti gli abitanti della regione, i lavoratori, avrebbero trovato l'Arte e la Bellezza, come nella sala della dea Freya. Nel 1920 il signor Osthaus, sempre fedele alla sua idea di diffondere

l'arte e la cultura a tutti i livelli, di condividere il suo amore per la bellezza con gli altri, fondò una scuola, la Folkwangschule, che però,a causa della sua morte prematura, fu chiusa nello stesso anno. Il Museo Folkwang, nel 1922, fu venduto alla città di Essen. Nel 1927 il regista d'Opera Rudolf-Schulze Dornburg e il coreografo Kurt Jooss scelsero questo nome, in sintonia con le idee di Osthaus, per la nascita di una nuova scuola: la Folkwang-Schule, scuola di Musica, Danza e Recitazione a Essen. Da allora la scuola Folkwang è un luogo dove le differenti forme d'arte, unite sotto lo stesso tetto, si sviluppano in base ad un'idea comune: l'idea che in tutte le arti si celebri il grande potenziale creativo di ogni essere umano.

"Io ho studiato a Essen con Kurt Jooss. La cosa straordinaria in lui era che ti apriva qualcosa. Folkwang non è una scuola che ti insegni una determinata tecnica. Erano diverse tecniche, classico, moderno, folklore europeo. Dopo aver studiato lì, ho imparato molte altre tecniche e altre cose ancora. Ma non si è influenzati solo dalle tecniche di danza. Molte cose di cui sentiamo l'influenza le apprendiamo indirettamente. Quello che mi lega a Jooss sono fattori umani, la sua umanità" [41]

[41] Pina Bausch, in *Jahrbuch Ballett 1986,* p. 26, cit. in S. Schlicher, *L'avventura del Tanz Theater,* Costa & Nolan, Genova, 1987, p.81

"Fin dall'infanzia la danza è stata per me un mezzo di espressione molto importante. Con la danza potevo esprimere tutte quelle emozioni che non sapevo dire a parole[...] Più tardi, durante la mia formazione alla Folkwangschule di Essen, ho imparato anche a conoscere i miei limiti. Con ciò non intendo i limiti dell'anima, che è illimitata, ma i limiti della forma, del proprio corpo. La caratteristica meravigliosa della Folkwangschule era che sotto lo stesso tetto venivano insegnate sia le arti sceniche sia le arti figurative. Quindi la musica, l'opera, il teatro, la danza accanto alla pittura, la scultura, la grafica, il disegno tessile ecc. Era più che ovvio che tutto si alimentasse reciprocamente, che si ricevesse e si imparasse un pò di tutto. Da allora, per esempio non sono più in grado di vedere niente senza metterlo in relazione con lo spazio [...] Al di là delle qualità straordinarie di insegnanti come Hans Züllig e Jean Cebron, la formazione, grazie alla concezione visionaria e alla direzione di Kurt Jooss, era unica per pluralità e complessità" [42].

La Folkwangschule nasce a Essen-Werden, in un affascinante palazzo settecentesco, in una località residenziale fuori città, tra boschi, colline e un fiume. Il villaggio è abitato da poche migliaia di persone e molti studenti che affittano stanze o piccoli appartamenti in edifici bassi e caratteristici. Un microcosmo separato e autosufficiente, con una tipica organizzazione nord-

[42] Pina Bausch, *"Dance, dance, otherwise we are lost"*, lezione dottorale di Pina Bausch in occasione del conferimento della Laurea honoris causa, Fac. di Lettere e Filosofia, Bologna, 25 nov. 1999

europea, fornito di supermercati e discount, dell'ufficio postale, di banche, di diversi medici specialisti. Pertanto si può restare a Werden per settimane, concentrandosi soltanto sullo studio, dedicandosi totalmente alla maturazione dei principi appresi. Un privilegio raro, una possibilità unica che i giovani studenti si trovano a vivere spesso senza rendersene conto, non comprendendo fino in fondo l'unicità di una tale esperienza. Essen-Werden e la Folkwangschule rappresentano insieme un universo separato, fuori dal tempo. Un'occasione unica di formazione artistica che resterà inscritta nel corpo e nell'anima per tutta la vita.

La Ruhrgebiet[43]

La regione dove viene fondata la Folkwangschule è una regione industriale, il bacino della Ruhr.

Agli inizi del Novecento la regione doveva apparire al viaggiatore come il centro dell'Inferno dantesco.

Acciaierie, industrie chimiche, carbone. L'ambiente a fatica cercava di assorbire le esalazioni mefitiche di questa grande concentrazione industriale. I grandi magnati dell'industria, Thissen e Krupp,collezionavano opere d'arte e andavano a Capri in vacanza (Krupp si trasferì a Capri, cosicché le esalazioni delle sue industrie non l'avrebbero riguardato più da vicino).

Ma già nel 1915 i comuni della Ruhr si confederarono per avviare un programma di riqualificazione ambientale.

A Wuppertal costruirono uno straordinario ragno che volava in mezzo alle fabbriche. Serviva agli operai per andare a lavorare. Oggi è un' attrazione ma serve ancora agli abitanti: è la strana, singolare metropolitana aerea di Wuppertal che si prende per andare all'Opernhaus o allo Schauspielhaus a vedere gli spettacoli del Wuppertaler Tanztheater di Pina Bausch.

[43] Per le notizie storico/ambientali sulla regione della Ruhr di questo paragrafo si ringrazia il prof. Filippo Ciccone

La città di Essen, nel 1927, accettò il progetto della Folkwangschule, lo finanziò e ospitò la scuola in un antico edificio del 1700 a Essen-Werden, in una zona residenziale fuori città tra boschi, colline e corsi d'acqua.

La corsa agli armamenti di Hitler e poi la guerra interruppero il processo di riqualificazione ambientale iniziato dalla federazione dei comuni della Ruhr circa quindici anni prima.

Jooss sceglie l'esilio quando il regime comincia la folle persecuzione contro gli Ebrei.

Il compositore del Grüne Tisch, Fritz Cohen, è ebreo. Nel 1933 Jooss scrive: *"A Essen aumentano nel mese di agosto le difficoltà con la NSDAP"*. Cohen era stato già allontanato dal comune nel marzo del '33. A metà settembre Jooss viene avvertito dai circoli massoni: deve lasciare al più presto Essen e la Germania per evitare la carcerazione preventiva (cioè il campo di concentramento). Fugge insieme a tutta la compagnia attraverso la frontiera olandese. Sette mesi dopo, con l'appoggio dei mecenati inglesi Leonard e Dorothy Elmhirist, viene fondata a Dartington Hall la Jooss-Leeder School of Dance.

Leeder, lo staff e una ventina di studenti lasciano la Folkwangschule per riprendere l'attività nella nuova scuola in Inghilterra.

Durante la guerra e l'esilio di Jooss la Folkwangschule non viene chiusa. Prosegue l'attività e dopo la fine della guerra, nel maggio del 1949, la città di

Essen invita Jooss a tenere un corso estivo. In seguito gli viene offerto di riprendere la direzione del Tanzabteilung della Folkwangschule. Acconsente a condizione che la città di Essen gli garantisca di ricostruire una compagnia indipendente. Viene fondato il Folkwang Tanztheater. Negli anni ’50 le sovvenzioni alla compagnia vengono tagliate, e il Folkwangtantheater deve sciogliersi. Ma già nel ‘61 sovvenzioni pubbliche permettono a Jooss di fondare le Meisterklassen für Tanz, officina di sperimentazione per nuove leve di danzatori e coreografi. I locali vengono ampliati e predisposti per gli spettacoli, una parte delle coreografie viene notata in base alla Kinetographie Laban, le Meisterklassen vengono invitate in numerose città tedesche e compiono tournée internazionali. E’ qui che nascono le prime coreografie di Jean Cebron e Pina Bausch.

Dopo le difficoltà economiche dovute alla ricostruzione del dopoguerra la Ruhrgebiet aveva dunque ripreso il programma di riqualificazione ambientale.

Già all’inizio degli anni Ottanta lo scenario era profondamente cambiato: grandi parchi regionali coperti da boschi e da radure, straordinarie attrezzature sportive e gigantesche piscine all’aperto, acque pulite e porti fluviali, colline di scorie rinverdite.

L’IBA Novanta/Duemila corona il miracolo: recuperi edilizi, parchi tecnologici in luogo di fabbriche, acciaierie trasformate in musei, un articolato sistema di mobilità che consente di andare da un capo all’altro della metropoli

policentrica dei comuni della Ruhr, sparsa in quattrocentomila ha di territorio, in meno di mezzora.

Teatri, auditorium, musei e grande spazio alla creatività. Il nuovo paesaggio della Ruhr negli anni Novanta mi accoglieva come studentessa alla Folkwang Hochschule.

E oggi la Ruhr si affaccia al terzo millennio come un piccolo, discreto paradiso. Aperto al mondo.

Il corpo liberato e l'Uhrmensch

Si parla di Körperkultur nell'ambito del movimento giovanile nato alla fine dell'Ottocento e sviluppatosi fino agli anni del nazismo, che rifiuta la cultura dei padri, i suoi modelli di vita stereotipati, il mondo delle città industrializzate e soffocanti. Una cultura del corpo liberato, un corpo che riscopre i suoi ritmi naturali in opposizione alla civiltà moderna che schiaccia corpi e individui, impone i suoi ritmi meccanici e spersonalizzanti. Körperseele, la fusione perfetta corpo-anima, è la parola che individua la poetica di un'arte nuova, un'arte che rifiuta le convenzioni, i modelli estetici tradizionali, il razionalismo di estrazione illuminista, e auspica l'entrata dei processi vitali nell'esperienza della creazione artistica.

"La critica culturale, sia borghese che antiborghese, si scaglia contro il razionalismo di estrazione illuminista. Negli scritti dei pessimisti sulla cultura e la civilizzazione (come Simmel, Splenger e Klages) prevale la dicotomia anima/corpo.[...] Il gusto del catastrofico e l'anelito a un impreciso domani migliore, vanno di pari passo.[...] Si è «incondizionatamente» radicali, preparati ad una svolta [...]

In Germania, come da nessun'altra parte, la gioventù è la protagonista di questa speranza; [...]" [44]

Era una gioventù che si sentiva ingannata sul proprio futuro, insofferente ai limiti imposti dal mondo patriarcale della generazione precedente, la cui protesta sociale, iniziata nel 1890 con le incursioni degli studenti, proseguì fino al 1933.

I valori dominanti, come già accennato, erano la riscoperta del corpo, la naturalezza contrapposta all'artificialità della società industrializzata, l'antiautoritarismo, il pacifismo. *"La gioventù libera tedesca vuole formare la sua vita con autonoma determinazione, sotto la propria responsabilità e con profonda onestà"* [45]

All'uomo moderno, schiacciato dalla macchina, separato dall'unità profonda tra uomo e natura, individuo e società, corpo e anima, viene contrapposto l'*Urmensch*, l'uomo originario, in cui non c'è contraddizione fra materia e spirito, tra realtà e immaginazione, tra soggetto e oggetto. Al di fuori della sua *degenerazione civilizzata* l'Occidente avrebbe dovuto creare una cultura che promuovesse: *"il ritorno alla forza originaria e ai movimenti naturali del corpo femminile"* [46]

Nel 1902 Isadora Duncan si esibisce per la prima volta in Germania. La sua *Danza del futuro* è l'espressione visibile delle istanze del movimento giovanile

---

[44] Hedwig Müller/Norbert Servos (trad. Claudio Armaleo), *Espressionismo?L'Ausdruckstanz e il nuovo Tanztheater in Germania* in L. Bentivoglio (a c. di), *Tanztheater*, Di Giacomo, Roma 1982

[45] Meissner, convegno *Freideutscher Jugendtag* , 1913 cit. da Walter Rüegg, *Kulturkritik und Jugendkult*,Frankfurt/m. 1974, p. 31

[46] Isadora Duncan, *Der Tanz der Zukunft*, Leipzig 1902, p. 14

nella direzione di una radicale riforma della vita e della civiltà occidentale, ritornando ai valori dell'antica Grecia, all'ideale di un corpo liberato, un corpo che le religioni ebraico-cristiane avevano represso e umiliato. La danza di questo corpo liberato diventava l'espressione dei processi psichici profondi, rendeva visibile l'emotività del danzatore, la commozione dell'anima. Per la Duncan il corpo femminile è il garante principale di questa istanza. Libera dalla tecnica dei maestri del balletto classico, maestri uomini che avevano imposto al corpo femminile posizioni innaturali, tutù e scarpette da punta, in un continuo anelito all'elevazione, nell'illusione di poter contrastare e eludere la forza di gravità, libera dall'idealizzazione e spiritualizzazione estetizzante delle ballerine vestite di tulle e *alucce*, la danzatrice poteva rappresentare il legame originario tra terra e cosmo, tra civiltà degenerata e armonia naturale.

Ernst Schurr scrive nel 1910, a proposito del fenomeno parascientifico e parateatrale di Magdaleine G., la danzatrice ipnotica: *"Ciò che però è assolutamente indescrivibile a parole è la sconvolgente bellezza di ogni movimento di questo meraviglioso corpo femminile"* [47]. E Georg Fuchs imposta proprio su Magdaleine la sua teoria della danza come fondamento del teatro del futuro: *"Gli antichi avevano danzatrici del genere, tutti i loro resoconti ci parlano di un'ebbrezza dionisiaca, di uno stato indubbiamente sonnambolico delle danzatrici del culto. Essi vedevano spesso ciò che qui per la prima volta*

[47] Ernst Schur, *Der moderne Tanz*, Munchen, Lammers, 1910, pp.59-60, cit. in E.Casini Ropa, *La danza e l'agitprop*,cit. p.16

torna a colpirci a fondo: questo trapelare, questo agitarsi figurativo della corporeità attraverso le forze dell'«anima», attraverso il ritmo, che riconosciamo tanto nelle «leggi della natura», come nelle facoltà regolatrici della vita dello spirito" [48]. Solo uno spirito in stato di grazia può toccare l'essenza dell'universo e realizzare la consonanza profonda tra l'io individuale e il cosmo.

L'artista deve aspirare a questa unità originaria tornando alle forme antiche e incontaminate dell'arte, richiamandosi al mito dell'ebbrezza dionisiaca.

Il contrasto tra *Kultur* e *Zivilisation*, l'ideale romantico di un pensiero primitivo, innocente, unito e felice in opposizione al pensiero civile, frammentario e diviso costituisce la contrapposizione polemica fondamentale che caratterizza il pensiero tedesco degli anni intorno alla prima guerra mondiale. Un pensiero che risente dell'influenza di Schopenauer ed Hegel, di Nietzsche e Wagner, di Freud e Jung e che ha dato origine alle numerose scuole, alle ricerche pedagogiche e artistiche della danza libera e della danza espressionista durante i primi trenta anni del Novecento.

Magdaleine si esibisce a Monaco nel 1904.

Il movimento artistico che fiorisce a Monaco nel 1911 con l'avvento del *Blauer Reiter* si propone di rifiutare il razionalismo utilitaristico della società civile per recuperare una condizione di originaria innocenza. Gli artisti del

---

[48] Georg Fuchs, *Die Kunst der Magdaleine*, in"Münchener Neuste Nachrichten", n.89, 23 febbr. 1904, cit. in E. C. Ropa, *La danza e l'agitprop*, cit. p. 17

Blauer Reiter si rivolgono con entusiasmo all'arte popolare, alla cultura negra, ai disegni dei bambini come esempi tangibili di una forma di espressione primaria, non contaminata, in cui si realizza il rapporto profondo e immediato con la natura.

La vibrazione luminosa, i frammenti di realtà colti in un istante, la vita Parigina delle feste, dei balli, dei giardini, ritraggono, nei quadri dell'Impressionismo, la quotidianità di un mondo in dissoluzione, vuoto, una borghesia apparentemente gioiosa ma in realtà separata dalla propria essenza umana profonda, un'umanità inconsistente. Ensor, Van Gogh, Schiele, Kierkener, sono invece espressionisti. In Francia molti di loro fanno riferimento al gruppo dei *Fauve* , in Germania al gruppo del *Blauer Reiter*.

Agli espressionisti non basta dissolvere la realtà restituendone l'attimo di vita. Essi vogliono dare forma e voce all'inconscio che Freud ha fatto emergere dalle profondità dell'animo umano. Le tematiche diventano inquietanti. Münch nel 1886 dipinge *L'urlo*, considerato il manifesto dell'Espressionismo. L'esaltazione dell'irrazionale e dell'istinto, il linguaggio aggressivo, tragico, grottesco, caricaturale ma anche estatico, demoniaco, mistico caratterizzano l'espressionismo. Nel teatro le prime produzioni di Stanislawskij furono espressioniste, come pure l'allestimento degli *Spettri* di Ibsen a Berlino nel 1906 con le scene di Münch. La realtà della vita non è più esprimibile in teatro con coroncine di fiori, fondali dipinti alla maniera romantica, movimenti

graziosi e di maniera. Le azioni e tensioni fisiche, le opposizioni di forze nel movimento contribuiscono a esaltare l'autenticità dell'espressione.

Già nel 1909 Kandinsky e Jawlesky avevano fondato a Monaco un'associazione di artisti che univa pittori, scultori, musicisti, danzatori e teorici dell'arte, nell'intento di operare una sintesi delle arti. Nel 1911 il *Blauer Reiter* di Kandinsky e Marc nasce *"con una sostanziale unità di intenti: trasformare l'individuo e la società attraverso un radicale rinnovamento dell'arte in modo da costituire le premesse per l'avvento del regno dello Spirito"* [49]

[49] Silvana Sinisi, *All'insegna dell'arte totale.Teatrodanza e arti visive nell'espressionismo tedesco* in L. Bentivoglio (a c. di), cit. p. 105

Laban e l'officina di «Monte Verità»

A Monaco nel 1910 Rudolf Laban aveva fondato una delle prime scuole di danza libera.

"Laban, nacque a Pozsony, in Ungheria, il 15 dicembre 1879. Sin dall'infanzia dimostrò vivo interesse per tutte le arti, in particolare per la danza, e quindi – in generale - anche per il teatro.Già nel 1892, insieme ai suoi compagni di liceo organizzava delle piccole feste teatrali, nelle quali lui stesso cominciava ad esibirsi come danzatore. Tutto ciò, per il momento, si svolgeva sotto l'influenza del folklore ungherese. dal 1894, cominciò a dedicarsi allo studio approfondito delle varie arti, e, nel teatro comunale della sua città, ebbe occasione di esercitarsi anche come aiuto regista. Ma presto gli divenne chiaro che il suo mondo doveva essere un altro, più nuovo. Finì così per superare tanto le arti popolari quanto le forme consuete della danza, della musica e delle arti figurative" [50]

Laban già nel 1897 concepisce il primo "mistero coreografico" *Die Erde*, con cori parlati e cantati e una musica da lui composta "*nel segno di un*

[50] Aurelio M. Milloss, *Laban:l'apertura di una nuova era nella storia della danza* in L.Bentivoglio (a c. di), cit. p.18

cromatismo assolutamente atonale" [51]. In quegli anni comincia a delinearsi la necessità, per Laban, di liberare la danza da qualsiasi significato concreto.

Liberata dalla musica e dalla parola, la danza diventa un'arte astratta, pura, assoluta. Così i poemi in lingue inesistenti di Laban, la musica cromatica e atonale, i suoi quadri facevano parte della stessa ricerca di una forma astratta dell'espressione, un' autonomia tra le arti, che cooperavano insieme, ognuna nel proprio specifico linguaggio. E' del 1898 il suo quadro *Bewegungstudie in Öl* (Studio sul movimento in Olio), che viene forse considerato il primo esempio di pittura astratta nella storia dell'arte moderna (il primo esempio ufficiale del genere è del 1910 ed è di Kandinskij). L'esordio più significativo di Schönberg, comunemente ritenuto il padre dell'*atonalità* è del 1899: *Verklärte Nacht* (Notte trasfigurata), sestetto d'archi dalle ardite ambivalenze armonico-tonali. *"La musica non deve ornare, deve essere vera"* [52], la frase di Schönberg rivela la stessa ansia di *verità* di cui si è già parlato. Anche Laban alla fine dell'Ottocento stava cercando la *verità* dell'espressione; come il grande musicista viennese conduceva la sua ricerca di un nuovo linguaggio sotto il segno di uno strenuo impegno etico. La sua necessità di sperimentare nasceva dalla consapevolezza che i linguaggi tramandati sono inadeguati a esprimere il proprio tempo, l'arte non ha bisogno di soluzioni certe e rassicuranti.

---

[51] Ibidem, p. 18

[52] Arnold Schömberg citato in M. Baroni, E.Fubini, P. Petazzi, P. Santi, G. Vinay, *Storia della musica*,Torino, Einaudi, 1988, p.419

La crisi del linguaggio diventa per Schönberg emancipazione della dissonanza, emancipazione dall'obbligo di *risolvere* le dissonanze, fino a cancellare la distinzione tra consonanza e dissonanza. Si parla di *sospensione della tonalità*, (Schönberg rifiutava termini come *atonale* o *atonalità*), vengono scardinate le gerarchie dell'organizzazione tonale. *"Ma lo stravolgimento e rinnovamento del linguaggio riguarda molti altri aspetti del 'gesto' musicale, che rifiuta gli automatismi, le convenzioni discorsive del linguaggio tradizionale, ne distrugge gli schemi, le simmetrie e le ripetizioni, crea nuovi mezzi di costruzione coerenti con le istanze di interiorizzazione, concentrazione, essenzialità[...] Le visionarie intuizioni, le interiorizzate folgorazioni espressive rispondono alla logica di una pura «necessità interiore»"* [53]. Necessità interiore, un concetto che ricorre nell'epistolario tra Schönberg e Kandinskij del 1911. Lo spazio pittorico del primo astrattismo di Kandinskij è uno spazio privato di un 'centro' di riferimento, lo stravolgimento dello spazio sonoro di Schönberg abolisce ogni centro tonale. Laban negli stessi anni a Monaco e poi a *Monte Verità* inventa lo spazio nuovo della danza libera. Come nella dilatazione armonica che avviene nella musica (le esperienze di Schönberg e dei suoi allievi Berg e Webern sfoceranno nella musica dodecafonica), il sistema stereometrico di Laban, le dodici e poi ventiquattro direzioni spaziali, dilata il sistema di orientamento corporeo e porta il corpo all'estremo delle sue possibilità

[53] Ibidem, p.422

espressive. Nasce un nuovo teatro di movimento basato sull'uso espressivo della figura umana che diventa pluridimensionale, attraversata da piani, protesa nelle infinite possibilità di movimento nate dalla combinazione dei fattori *tempo, spazio, peso.* Una pluridimensionalità a cui faranno riferimento anche le correnti artistiche del Futurismo e del Cubismo. E' la necessità di moltiplicare i punti di vista, di superare ogni punto di riferimento convenzionale e rassicurante. Le forme, le linee nello spazio diventano protagonisti insieme all'articolazione dell'espressività in senso drammaturgico ed emozionale. Anche Laban, come Schönberg e Kandinskij, supera gli schemi, le convenzioni, gli automatismi, le simmetrie e le ripetizioni del linguaggio tradizionale della danza accademica, limitato da passi, giri, salti prestabiliti, in uno spazio planimetrico, essenzialmente bidimensionale, con un punto di vista unico e privilegiato. Le ventiquattro direzioni di Laban liberano il corpo dalla bidimensionalità convenzionale creando nuovi modelli compositivi coerenti con le istanze di essenzialità, espressione, pura necessità interiore. Il punto di vista all'aria aperta di Monte Verità si moltiplica, il corpo diventa tridimensionale, si estende e si contrae nelle diagonali, avanti e indietro, alto e basso, viene attraversato dai piani, si muove nella consapevolezza che *spazio, tempo, peso*, sono i fattori che determinano la qualità e il significato espressivo di ogni movimento. Gli allievi di Laban con i corpi nudi esplorano le infinite possibilità di movimento nella gabbia dell'icosaedro, costruita da Laban per rendere visivamente e

concretamente la figura geometrica nata dall'intersezione dei punti delle dodici direzioni con la sfera di movimento.

Monte Verità è una vera e propria officina di sperimentazione per gli allievi di Laban in residenza estiva. Si vive in comunità, in completa dedizione alla sperimentazione, allo studio delle arti, pittura, scultura, recitazione, musica, danza. Ascona era un luogo lontano dalla guerra, un rifugio ma anche uno spazio libero dove i nuovi artisti potevano formarsi. Il linguaggio dell' *Ausdruckstanz* cominciò ad articolarsi proprio tra le verdi colline di quell'ameno paesaggio svizzero sul lago Maggiore.

I concetti guida del regolamento scolastico della scuola d'arte di Monte Verità ricordano le parole d'ordine del movimento giovanile tedesco. Si cercano *"nuove forme di vita semplice ed armonica"*, si cerca per il futuro ballerino *"un campo d'azione che corrisponda alle sue inclinazioni personali"* per raggiungere una *"rigenerazione vitale"* [54]. Si tessono a mano le stoffe dei vestiti e dei costumi, si prepara il pane, si utilizza il palcoscenico verde dei prati.

Le fonti delle opere coreografiche di Laban ad Ascona erano arcaiche, rappresentavano il rifiuto della cosiddetta *Zivilisation.* Il punto culminante di queste coreografie all'aperto fu la rappresentazione corale della festa del sole, ispirata al *Song an die sinkende Sonne* di Otto Borngraeber, il 18 e 19 agosto 1917, in occasione del congresso dell' Ordine dei Templi Orientali. La

[54] Cit. dal catalogo *Monte Verità-Berg der Wahrheit*, Civitanova Marche e Tegna/Milano 1978, p. 128

rappresentazione iniziò il 18 agosto al tramonto, alle 18.30, con l'inno al *Sole del Tramonto,* continuò la sera alle 23, con i *Demoni della Notte,* e finì il mattino dopo alle 6, con l'inno al *Sole Vittorioso.*

Mary Wigman e Kurt Jooss studiano e danzano nelle coreografie di Laban.

La Wigman, già allieva di Dalcroze, diventerà la grande danzatrice solista dell'espressionismo, (la sua *Hexentanz* è del 1914), Jooss inizierà un suo percorso autonomo di coreografo, danzatore e fonderà la Folkwangschule, nel 1927, con un'idea pedagogica originale anche se fondata sui principi e le ricerche di Laban, tanto che la Scuola Centrale di Laban fu annessa, come si è già accennato a proposito della *coreutica* nel metodo di Jean Cebron, nel 1929, al dipartimento di danza della Folkwangschule di Essen.

Jooss aveva ottenuto il ruolo maschile principale nella pantomima di Laban *Die Geblendeten,* pochi mesi dopo aver conosciuto il maestro

"A quel tempo, in Germania, non era necessario avere grandi capacità professionali per la danza espressionista: la forza dell'intensità trascinava tutti. Nel frattempo però avevo continuato a imparare. Dopo questo mio primo successo teatrale non accadde nulla di particolarmente nuovo, il processo di evoluzione si sviluppò in un continuo, ininterrotto crescendo. La meta diventava sempre più chiara e i malintesi venivano corretti. Il fine oggettivo e la via soggettiva che vi conducevano si delineavano sempre più chiaramente mentre si schiudeva un chiaro e sicuro avvenire. Seguii Laban come allievo, ballerino e

più tardi anche come regista a Mannheim, Stoccarda e Amburgo. Viaggiammo con la Tanzbühne attraverso tutta la Germania" [55]

Ad Amburgo, mentre era ancora con Laban, Jooss incontrò Sigurd Leeder, nel quale trovò il compagno ideale delle sue aspirazioni artistiche e pedagogiche.

Fin dal 1924 lavorarono insieme ad un programma di balletto comune, *Due danzatori*, quattro duetti e quattro a solo ciascuno, al quale doveva essere aggiunta una *Danza della morte.* Il progetto fu bruscamente interrotto a causa di un problema al ginocchio di Jooss che gli impedì di danzare per alcuni anni.

"Fu la fine della nostra tourneé e, come mi parve allora, anche della mia carriera di ballerino. Sepolta così la tourneé «Due danzatori», sepolta la «Danza della morte» per la quale non c'erano più interpreti. Nell'estate del 1924 il dottor Hanns Niedecken-Gebhardt assunse la direzione del teatro di Münster e mi chiamò come coreografo. La mia evoluzione artistica aveva bisogno di indipendenza e io mi separai, con grande dolore, dal «Tanzbühne Laban». Nello stesso periodo il «Tanzbühne Laban» fallì durante una tourneé in Jugoslavia per motivi economici. Riuscii a raccogliere ciò che ne restava nel

[55] Kurt Jooss, *Autobiografia* 1927, in A.Markard, *Jooss* cit. p.29

mio «Neue Tanzbühne» al teatro di Münster. Da lì, in tre anni ci siamo fatti un nome in Germania” [56]

[56] Ibidem, p. 28

Essen 1927: Folkwangschule

"Der leitende Gedanke der Folkwangschule Essen (Fachabteilung Tanz) ist: eine Stätte zu schaffen, an der mit äusserster Konsequenz, in reinster Form für die Kunst des Tanzes gearbeitet wird, frei von allen hemmenden Nebenströmungen. Die innere und äussere Organisation der Schule ist derart, dass alle Möglichkeiten gegeben sind, diesen Gedanken zu verwirklichen. Sämtliche Lehrkräfte sind jahrelang in der Oeffentlickeit erprobte Künstler, denn nur Künstler können und dürfen werdende Künstler erziehen[...]

Sachliche Voraussetzung der tänzerischen Arbeit an der Folkwangschule Essen ist das Lebenswerk R. von Labans. Laban ist der einzige geniale Schöpfer und Wegbereiter der neu erstehenden Tanzkunst, und seine auf räumlicher Harmonielehere fussende Choreographie wird – nach allen Seiten erweitert, die alte Kultur der Klassichen Balletts in sich einbeziehend und aus modernem Geiste begreifend – die Grundlage des Tanzes der Zukunft sein" [57]

Tanz der Zukunft, danza del futuro. Così Jooss definisce la nuova Tanz Kunst, la nuova *arte della danza* ,oppure la nuova *danza d'arte*, che i giovani danzatori impareranno al Tanzabteilung di Essen.

[57] Kurt Jooss, *Tanzererziehung an der Folkwangschule Essen*, articolo dalla mostra a cura di A.eH.Markard, *Kurt Jooss-Leben und Werk*, Folkwang Museum Essen 1985, cit. in H. Müller, P, Stöckemann, *Der grüne Tisch*, in *Tanzdrama Magazine*, n 15, 1991

La dichiarazione programmatica di Jooss per la Folkwangschule è un manifesto, una dichiarazione di poetica, in cui si afferma con forza l'autonomia dell'arte della danza, la purezza della forma, l'importanza degli insegnanti, che devono essere artisti ricchi di esperienza e in grado di trasmettere le proprie conoscenze agli artisti del futuro. Si afferma il legame con Laban, geniale scopritore delle leggi della danza, inventore della nuova Tanzkunst, creatore di straordinarie coreografie nate dalla consapevolezza delle leggi dell'armonia dello spazio.

Al secondo congresso tedesco di danza organizzato da Jooss a Essen nel 1928 partecipano gruppi e ballerini solisti, moderni, classici e folcloristici. Vi vengono invitati anche musicisti e critici di danza. La cinetografia di Laban (Labanotation), alla cui realizzazione Jooss collabora, viene pubblicata dalla Universal Edition e il sistema viene ufficialmente presentato al mondo della danza. Nella sua relazione d'apertura al congresso Jooss sostiene che la danza moderna tedesca deve evolversi basandosi sulla tradizione classica e utilizzando gli apporti della nuova danza. "*Jooss non amava il compromesso e le scelte facili. Nel 1928 si oppose sia ai suoi colleghi fautori del «classico» sia ai fautori del «moderno», affermando esplicitamente l'assurdità di contrapporre drasticamente le due forme di danza"* [58]. In Germania, afferma Jooss al congresso, il teatro dell'opera è il luogo dove si assumono danzatori in funzione

[58] Anna Markard, *Jooss*, prefazione cit. p.15

del teatro musicale, ma è anche l'unico luogo dove si può sviluppare un *teatro di danza* come forma d'arte drammatica. Jooss esprime perciò le sue speranze, la sua esigenza artistica e pedagogica: ogni danzatore deve avere un'alta preparazione tecnica oltre ad essere un *appassionato del teatro di danza*. E' superfluo quindi chiedersi quale sia la preparazione migliore per questo nuovo tipo di danzatore, se debba essere *classica* o *moderna*. La nuova danza moderna deve svilupparsi sulla base della tradizione, nascere da una sintesi tra tradizione e innovazione. Nell'elaborazione della sua idea della danza anche Laban non era entrato in polemica con la tradizione della danza accademica.

Semplicemente ne ampliò il linguaggio, la assunse come presupposto di ogni ulteriore innovazione nell'arte del movimento, superò la geometria cartesiana del balletto per estendere le possibilità del movimento alle infinite dinamiche spazio-temporali (è da notare che il Novecento è un'epoca in cui cambia radicalmente la concezione scientifica dello spazio e del tempo in seguito alle scoperte di Albert Einstein).

Der grüne Tisch

Al tavolo verde delle trattative, i signori in nero, maschere grottesche, guanti bianchi e gesti stereotipati, giocano allegramente le sorti del mondo. Si gioca al tavolo verde, come alla roulette, senza troppi scrupoli, il destino degli uomini. I signori in nero litigano e si riconciliano in un assurdo minuetto, in un ritmo perfetto di gesti e colpi sul tavolo, con un cinismo mascherato da falsa cortesia e formalità estremamente controllata. Le scene e i costumi di Hein Heckrot, realistici e grotteschi, sono inusuali per un balletto. La musica di Fritz Cohen, un tango leggero e divertente, sottolinea i contrasti. I signori in nero, i padroni della terra, eleganti mostri degni di Gorge Grosz e di Otto Dix, prima discutono , si inchinano, battono le mani e poi si sparano. E' la guerra. La *Morte*, con il suo seguito di lutti e dolori ci fa entrare nel vivo del dramma: i soldati che partono, i massacri, i profughi, i bordelli, il ritorno dei sopravvissuti. La *Morte* vuole il suo bottino e così tutti la seguono, la madre, la ragazza, i soldati. I signori in frac tornano al tavolo verde, con i loro guanti bianchi, le loro maschere feroci, la conferenza riprende e tutto si ripeterà di nuovo.

Il *Tavolo verde* è considerato il balletto più significativo di Jooss. L'idea di una danza della morte risale al periodo del progetto in comune con Leeder Due danzatori del 1926. Anche l'idea delle maschere fa già parte di quel progetto, ed

è interessante notare che per Jooss è assolutamente funzionale. Le maschere erano necessarie per permettere ai due danzatori di potersi velocemente trasformare in diversi personaggi. Allo stesso modo Jooss spiega la scelta delle maschere per la danza dei signori in nero del Tavolo verde: *"Avevamo solo sedici ballerini e dovevamo cambiare scena molto in fretta e bisognava cambiare i costumi. Così non c'era tempo per il trucco. Ma non potevano apparire come sarebbero apparsi più tardi nelle altre scene. Dovevano avere un aspetto grottesco. E allora, che fare? Bè…mettersi le maschere!"* [59]. Nel cast originario Jooss interpreta il potentissimo ruolo della *Morte* A scuola, negli anni Novanta, Jean Cebron insegnava ancora brani della danza della *Morte*, ruolo che aveva interpretato magistralmente durante gli anni delle Meisterklassen (1963-1968).

Jooss aveva visto le famose Danze Macabre di Lubecca, una serie di dipinti che rappresentano un corteo festante di uomini e donne di ogni ceto che danzano con la morte in forma di scheletro. Un'immagine medioevale: la morte trascina con se tutti indifferentemente, bambini, vecchi, donne, uomini, ricchi, poveri, buoni, cattivi.

Nel Novembre del 1931 il maestro riceve l'invito da parte degli Archives Internationales de la Danse di Parigi a partecipare a un concorso internazionale di coreografia. Accetta l'invito e nel Luglio del 1932 vince il primo premio. Il

[59] Kurt Jooss,itervista per *Progetto di storia orale. Collezione di danza*, The New York Public Library, settembre 1976 in A. Markard, *Jooss*, cit. p.43

1932 è l'anno precedente la crisi definitiva della repubblica di Weimar e l'ascesa al potere dei nazisti di Adolf Hitler. Jooss creò un balletto inquietante e umoristico, satirico e grottesco, ma anche toccante e tragico.

Quando scoppia una guerra sono sempre le persone comuni a farne le spese. E' proprio questo il tema che gli interessa , il dolore che una guerra può causare. Jooss non ha intenzione di fare un balletto politico. La morte inesorabile, che trascina con se ogni cosa, è una macchina infernale. Come nella danza macabra di Lubecca i vivi fanno un cerchio intorno al mostro della morte, raffigurato come uno scheletro, un automa, una macchina disumana e terribile che li muove come fossero marionette. Poi passa sopra le loro teste con la bandiera e uccide tutti, non risparmia nessuno. La danza della *Morte* è estremamente ritmica, meccanica, potentissima, una solida struttura di danza, frutto di dieci anni di lavoro. Jooss ha trovato uno stile personale, utilizzando le basi del balletto tradizionale ma organizzandole in un vocabolario molto più complesso.

Il *Tavolo verde* affascinò il pubblico per l'attualità dei temi, il rigore, l'umorismo e la serietà con cui venivano affrontati. Quando Jooss tornò in Germania alla fine della guerra, il successo del *Tavolo verde* era ancora molto vivo. Ma i tempi erano mutati: la rinascita del balletto classico e i moderni coreografi inglesi e americani fecero a poco a poco declinare la fortunata stella di Jooss.

"...non credo che sia compito dell'arte occuparsi di politica. L'arte non ha mai parlato in termini politici. Il fatto che Der grüne Tisch venga considerato un balletto politico è una coincidenza...il linguaggio della danza parla in altro modo. Mi hanno sempre detto che ho toccato temi sociali in Großtadt e in Der grüne Tisch ma devo dire che non era proprio questo ciò che mi interessava.

Hanno detto che volevo mettere in risalto la differenza tra ricchi e poveri (in Großtadt, ndr). Ciò che mi interessava veramente erano cose umane: per esempio l'uomo che si è perso nella grande città...oppure cosa i popoli possono soffrire quando arriva una guerra. Non è politica, è l'idea umana della sofferenza e della morte" [60]

Il pacifismo di Jooss e il suo impegno, riscontrabili in *Der grüne Tisch* e in *Großtadt*, ma anche in altri balletti come *Pavane* o *Ballo nella vecchia Vienna*, si collegano in vario modo alle correnti artistiche della sinistra intellettuale tedesca, da Brecht, ai cabarettisti, all'espressionismo letterario e cinematografico (per quanto riguarda la pittura si è già fatto riferimento a Grosz e Dix) fino a Charlie Chaplin. Ma il suo impegno non è dichiaratamente politico. Jooss fa riferimento ad un umanesimo profondo che supera le contingenze storiche e politiche.

[60] Kurt Jooss, dal video *Ansichten über die Liebe...* ,cit.

Pina Bausch mantiene viva la lezione del maestro e la rinnova totalmente, ribaltandola dal punto di vista stilistico. La danza classica per lei diventa uno strumento dialettico che utilizza per mettere in evidenza i condizionamenti del corpo, l'ipocrisia delle regole sociali. E' un training ideale, fornisce al danzatore gli strumenti necessari ad eseguire con precisione e consapevolezza anche il più piccolo gesto (per Pina Bausch anche il semplice *camminare* può essere danza). Ma la danza classica è anche una gabbia, costringe il corpo a posizioni innaturali in un tragico e pietoso anelito all'elevazione. Eludere la forza di gravità è un sogno impossibile, l'immagine della ballerina senza peso è il tragico emblema di una civiltà che rifiuta il corpo alla ricerca di una spiritualità separata dal mondo terreno.

Quaranta anni dopo Pina Bausch assume la lezione umanistica di Jooss, il suo senso di realtà, il suo impegno sociale, ma si esprime in modo diverso.

Il teatro di danza, così come lo intendeva Jooss, comunque danzato, comunque coreografico, non basta più per esprimere le contraddizioni del mondo contemporaneo. Pina Bausch cerca una nuova forma, un nuovo modo di danzare e arriva alla conclusione che "*bisogna imparare di nuovo a danzare*".

Forse bisogna proprio partire dal proprio corpo di danzatori per fermarsi, non danzare più, trasmettere emozioni danzando con uno sguardo, un gesto. Riuscire a danzare stando fermi. Una danza che è solo *presenza*.

Da Kurt Jooss a Pina Bausch

Il teatrodanza di Jooss era narrativo e realistico, lontano dalle astrazioni espressionistiche della Wigman e dalle utopie dei *Bevegungschöre* (cori di movimento) di Laban. Nei suoi Tanzdramen i danzatori sono uomini in carne ed ossa, uomini terreni, esseri reali, concreti, sociali. I costumi corrispondono alla loro realtà quotidiana, la gestualità è sempre necessaria e funzionale al dramma che rappresentano. Nelle coreografie di Jooss non esistono movimenti ornamentali, meramente virtuosistici. Il movimento è sempre autentico, il danzatore deve sempre far riferimento alla propria memoria emotiva (Stanislavskij e Strasberg richiedono lo stesso tipo di autenticità fisica e motivazione interiore agli attori del futuro).

Il danzatore quindi diventa un interprete creativo, non è più un semplice esecutore di passi e giri, una marionetta ben addestrata nelle mani del coreografo.

"Nei miei spettacoli i personaggi sono definiti solo in parte, e io ne delineo qualche tratto solo prima che la prova inizi. Dico all'artista quello che vorrei che trasmettesse al pubblico, lo lascio improvvisare e liberare le sue emozioni, e poi cerco di organizzare il mio lavoro conciliando il più possibile le tracce già

definite con quanto l'artista ha dato di suo. Posso farlo però solo con i ballerini della mia scuola; quelli che vengono da fuori devono vedere ogni passo e gesto prima che possano partecipare a questo training intellettuale e spirituale. Noi non abbiamo star, ogni ballerino è un artista a sé e sente la responsabilità di dover dare il meglio alla compagnia.

Credo che il compito del coreografo non sia quello di trasformare i ballerini in automi che si muovono ma di educarli a diventare artisti e sviluppare la loro personalità.

Penso che il futuro appartenga alla danza drammatica" [61]

Kurt Jooss sviluppa le ricerche del suo maestro, Rudolf Laban, l'esigenza della tridimensionalità nella rappresentazione teatrale, l'idea del danzatore come interprete creativo, il lavoro sulle potenzialità espressive del linguaggio corporeo e arriva a coniare un nuovo stile di danza, un innovativo training per i danzatori del futuro.Sviluppa il moderno linguaggio della danza drammatica, *teatro di danza*, opera drammatica danzata in cui le regole compositive della danza e le esigenze del dramma vanno di pari passo, si integrano, si identificano: *"l'intenzione della danza forma il dramma, che a sua volta partorisce i contenuti della danza"* [62]

---

[61] Kurt Jooss, *The dance of the future*, in *Dancing Times*, agosto 1933, pp 453-455 trad. C. Di Giacomo in S. Carandini, E. Vaccarino, *La generazione danzante*, cit., p.383

[62] Kurt Jooss, *Tanztheater und Theatertanz*, Lecture II, Deutschen Tanzer Kongress, Essen, 1928 testo integrale citato da C. Di Giacomo in S.Carandini, E. Vaccarino, *La generazione danzante*, cit. p. 380

Al congresso del 1928 Jooss inoltre afferma:

"Si tratta di uno spettacolo di danza: dunque non di un esercizio di danza[…], bensì si tratta unicamente di una danza che si vuole rappresentare per un effetto artistico il cui significato sta nell'impressionare lo spettatore (che non deve essere immaginato nello svolgimento come se non ci fosse) e nel catturarlo interiormente in un certo modo; si tratta dunque di danza teatrale in senso ampio, cioè di una rappresentazione artistica" [63]

Jooss fu coreografo, autore e *Dramaturg* dei suoi drammi danzati, e, a differenza del lavoro coreografico di Laban, che resta limitato ed è andato quasi interamente perduto, le sue coreografie più note sono entrate a far parte del repertorio di grandi compagnie internazionali. Egli si definiva un *pratico* e non un *teorico* come fu invece Laban, che aveva elaborato uno straordinario e complesso sistema di pensiero, ancora oggi parzialmente inesplorato, ma restava ancorato ad un' estetica arcaicizzante, utopistica, separata, lontana dalla concretezza della vita reale. Il linguaggio di Jooss invece era immediato, semplice e oggettivo, lontano dall'irrazionalismo e l'esaltato soggettivismo dei danzatori espressionisti. La *Morte* del *Tavolo verde* non è la personificazione astratta di un concetto cosmico come per i danzatori espressionisti, ma è un

[63] Ibidem, p.379.

personaggio, l'antagonista e partner del *Soldato*, della *Madre*, della *Ragazza*, dell'*Operaio*. I suoi danzatori interpretano personaggi drammatici e sono quindi danzatori-attori.

Pina Bausch porta alle estreme conseguenze l'umanesimo di Jooss e la ricerca di un nuovo linguaggio per il *teatro di danza*. *"Cerco un'altra forma che abbia a che fare con il teatro, non solo con la danza"* [64]

Effettivamente quando si assiste a uno spettacolo di Pina Bausch si ha la sensazione di partecipare ad un evento teatrale, una forma di teatro totale.

"La questione è solo: dove comincia la danza? Dov'è l'inizio? Quando si parla di danza? Questo confina già con la coscienza, con la coscienza del corpo, col modo in cui si crea qualcosa. Ma non necessariamente deve avere questo tipo di forma estetica, può anche essere completamente diverso e tuttavia rimanere danza" [65]

I danzatori-attori di Pina Bausch danzano anche quando, in scena, parlano, camminano, corrono, anche quando fumano una sigaretta, fanno a pezzi, a morsi, una mela, tagliano cipolle. Improvvisamente interrompono l'azione (comunque frammentaria, mai narrativa) e si riuniscono in gruppo per danzare

[64] Pina Bausch nel video *Ansichten über die Liebe...*, cit.
[65] Pina Bausch in H. Müller, N. Servos, *Pina Bausch. Wuppertaler Tanztheater*, Köln, 1979

insieme brevi sequenze coreografiche ripetitive, ironiche, grottesche o liriche che rivelano un rapporto di odio amore con la danza codificata. Sono sequenze estremamente precise, estremamente *lavorate*. Ma si lavora con il rigore e la precisione della danza anche su ogni piccolo gesto, ogni azione. Solo la coscienza del corpo di cui parla Pina Bausch può permettere l'esattezza dell'esecuzione e della ripetizione. Il quotidiano training classico garantisce la perfezione coreografica ma negli spettacoli l'accento viene spesso posto sulle contraddizioni di un'estetica che va contro il corpo, le contraddizioni tra il desiderio di volare e la forza di gravità, tra la libertà del corpo e il lavoro quotidiano che vi sta dietro, il sacrificio di sé stessi per raggiungere una perfezione artistica. *"Nel Tanz Theater di Pina Bausch al carattere in sé concluso della danza accademica si contrappone l'autoriflessione sullo strumento della danza e sulla sua storia, all'autocelebrazione del corpo si contrappone la sua problematizzazione. Al posto della fedele riproduzione di una tecnica secolare subentra l'esibizione dei suoi condizionamenti sociali e delle loro conseguenze sul corpo"* [66]. In una scena di Walzer una danzatrice, vestita di bianco, sale ripetutamente in piedi sulle spalle di due danzatori e inebriata dall'altezza si lascia cadere mentre altri due danzatori riescono per miracolo a prenderla al volo. Contemporaneamente un'altra la chiama per nome e grida istericamente,per la paura. In una scena di *Nelken* il gruppo comincia a

[66] Susanne Schlicher, *L'avventura del Tanz Theater*, Genova, Costa & Nolan, 1987

incitare Dominique Mercy a mostrare qualcosa che lui non vuole. Dice di no ma gli altri lo spingono, lo strattonano, insistono. Allora Dominique comincia a gridare in francese: *"Cosa volete che faccia? Sono capace che credete? Volete che faccia un tour en l'air? Eccolo!"*. Ed esegue con perfezione il tour continuando a gridare, in atteggiamento di sfida: *"e adesso che volete vedere? Un entrechat sis? Ecco so fare anche questo!"*. la scena continua così fino a quando viene interrotta da Lutz Förster Che in tedesco gli domanda il passaporto.

"Io credo che si debba innanzitutto imparare nuovamente a danzare o imparare qualcosa di nuovo; solo allora si potrà di nuovo danzare" [67]

La cosa affascinante negli spettacoli di Pina Bausch è che tutto ciò che accade in scena sembra accadere davanti agli spettatori veramente lì, in quel momento, e per la prima volta. Lo spazio della scena diventa l'unico spazio reale. Gli scenografi Rolf Borzik e, successivamente, Peter Pabst allestiscono lo spazio scenico con materiali presi dal mondo naturale: terra, acqua, sabbia, erba, oppure oggetti apparentemente naturali come il prato di garofani artificiali di *Nelken* o i cactus giganteschi di *Ahnen*, i coccodrilli e l' ippopotamo di *Arien*. Spazi che diventano paesaggi, spazi della memoria, evocativi e concreti nei

[67] Pina Bausch in H. Müller, N. Servos, op. cit.

quali lo spettatore può perdersi, viaggiare e ripercorrere la propria vita. Spazi drammatici prima *"che ancora vi sia avvenuto alcun dramma"* [68]. A volte per più di tre ore (con intervallo) si è trascinati in un mondo parallelo fatto di prati artificiali, giganteschi acquari, deserti, un cerbiatto impagliato, la stanza di una vecchia villa, una montagna, il relitto di una nave, un muro che crolla all'inizio dello spettacolo, sedie, un caffè, una strada asfaltata. Frammenti di esistenza e una realtà materiale che crea ostacoli a chi vi abita e agisce. I danzatori si sporcano o si bagnano, si muovono tra gli oggetti e in questi strani habitat si raccontano, regalano frammenti della loro vita, emozioni, ricordi, paure, che vengono smontati e rimontati, accostati secondo criteri apparentemente misteriosi ma sempre coerenti e necessari. Pina Bausch alle prove fa domande alle quali ognuno risponde con il linguaggio che preferisce, danza, movimento, azione, parola, canzone.

"All'inizio non c'è proprio niente. Sono solo risposte, frasi, scenette che qualcuno recita. All'inizio tutto è staccato. Ad un certo punto abbino qualcosa con qualcos'altro, se mi sembra che vada bene. Questo con quello, quello con qualcos'altro, una cosa con molte altre. Ogni volta che trovo qualcosa che va bene, ecco che il nucleo diventa qualcosa di più ampio. Allora mi muovo in

[68] Susanne Schleicher, *L'avventura*...,op. cit., p.p 121-122

tutt'altra direzione. Si comincia con qualcosa di molto piccolo che poi cresce a poco a poco" [69]

La struttura compositiva degli *Stücke* di Pina Bausch ricorda il montaggio cinematografico e la partitura musicale.Il puzzle, il caleidoscopio di immagini, il caos apparente viene organizzato secondo moduli compositivi molto precisi anche se intuitivi e mai precostituiti.

L'uso del leitmotiv ad esempio è molto frequente negli spettacoli di Pina Bausch ed è una forma musicale classica: un oggetto, una scena, un personaggio, una danza tornano più volte durante lo spettacolo e garantiscono una certa coesione al caos apparente.

L'inizio e la fine dello spettacolo sono sempre inusuali, a volte lo spettacolo finisce ma sembra che potrebbe continuare o ricominciare. Alla fine di *Walzer* i danzatori si siedono in prima fila, in platea, e insieme agli spettatori guardano la scena vuota e ascoltano un pezzo di musica.

Molte volte la platea è illuminata, il pubblico fa sempre parte dello spettacolo, i danzatori si rivolgono spesso direttamente agli spettatori, flirtano con loro, chiedono attenzione, guardano e si lasciano guardare senza frapporre schermi, protezioni, maschere.

---

[69] Pina Bausch in *Ballet International*, febbraio 1983, p. 11

"I miei Stücke sono la descrizione della nascita di un sentimento, delle mie emozioni, di qualcosa che è dentro di me e che, magari, solo dopo anni riesce a venire fuori, qualcosa che cerco di esprimere attraverso la danza. E' un modo di parlare di me: se fossi poetessa o pittrice mi esprimerei in altre forme, ma ho sempre amato danzare e comunicare in questo modo. Nella creazione di uno spettacolo contribuisce tutto il gruppo. E' importante che ciascuno dei membri esprima le sue emozioni. Assieme si dà forma al «pezzo» costruendolo su piccole cose. Alla base di tutto c'è il rispetto reciproco; io ascolto tutti e ho fiducia in loro, ma loro ne devono avere in me" [70]

Molto è già stato scritto su Pina Bausch. Il suo lavoro è riconosciuto in tutto il mondo e fa parte della storia del teatro del Novecento. Negli anni Settanta i metodi di Strasberg furono introdotti nei teatri pubblici della Germania occidentale: *"I suoi esercizi di training quotidiano forniscono all'attore uno strumento per dare base razionale a forme espressive apparentemente irrazionali e al materiale soggettivo che affiora durante l'improvvisazione, pur senza togliergli né fantasia né poesia. Questa oggi è una caratteristica anche del Wuppertaler Tanztheater, del suo metodo di lavorare e provare basato sull'improvvisazione"* [71]

[70] Pina Bausch a Milano durante un incontro con gli studenti della Paolo Grassi in una recente tourneé
[71] S.Schleicher, *L'avventura del Tanztheater*, cit. p. 103

In questa sede ci interessa mettere in luce la continuità ideale con Jooss, la capacità di comporre in assoluta libertà, senza i condizionamenti delle tecniche precostituite, la ricerca di un nuovo linguaggio per la danza di teatro, o meglio, l'invenzione di un nuovo teatro di danza.

La fucina del Folkwang Tanzstudio, istituita da Jooss grazie al finanziamento che il WDR (Westdeutcher Rundfunk, emittente regionale) aveva elargito alla regione della Nord-Renania-Westfalia per fini culturali negli anni Sessanta, produsse coreografe del calibro di Pina Bausch (direttrice del Folkwang Tanzstudio dal 1969 al 1973), Susanne Linke (direttrice dal 1975 al 1985) e Reinhild Hoffmann (dal 1975 al 1977). *"L'esempio, la personalità e l'opera di Kurt Jooss diedero coraggio ai giovani danzatori coreografi nella fase iniziale di un nuovo teatrodanza, il Tanz Theater degli anni Settanta. Il coraggio di ricercare forme e possibilità espressive originali, il coraggio e la fiducia infusi da quel passo «guizzante sulla scena», da quel divano, da quella vasca da bagno"* [72]

Pina guizza a piedi scalzi sul palcoscenico

La danza espressionista rinasce a nuova vita

"Pina Bausch ha fatto centro. Una danzatrice di grande talento coreografico, cresciuta nella cerchia della Folkwangschule di Essen. Per lei la

[72] Ibidem, p. 92

danza non è solo arte, ma concezione del mondo. A piedi nudi guizza sulla scena. La vecchia danza espressionista tedesca rinasce a nuova vita. La continua predicazione per una coreografia moderna, consapevole dello spazio, non è rimasta inascoltata. Pina Bausch ha presentato alcuni quadri veramente riusciti"[73]

[73] Kolner Stadtanzeiger , 18-7-1969, in occasione del Concorso per giovani coreografi, cit in S. Scleicher, op. cit, p. 76

LA FOLKWANG HOCHSCHULE OGGI

"Kurt Jooss mi ha insegnato soprattutto a esprimermi con libertà, diceva che nella danza non ci sono regole se non quelle da contraddire"[74]

Fortunatamente Jooss e Leeder non arrivarono mai a codificare un sistema metodologico fissato, con regole e dogmi rigidi. Il sogno di Jooss di una sintesi tra moderno e classico, per creare un training ideale per i danzatori del futuro, non portò mai alla creazione di una tecnica e si risolse in una metodologia libera e autonoma. La generazione di maestri che gli succedettero (Cebron, Zullig, Bausch) pur conservando i presupposti estetici ed etici delle ricerche di Jooss, svilupparono ognuno un proprio metodo personale di insegnamento.

Oggi gli insegnanti di moderno Lutz Förster, Malou Airaudo, Dominique Mercy, danzatori di Wuppertal, mostrano la stessa indipendenza e autonomia nei metodi e libertà nei confronti delle tecniche codificate della danza contemporanea

Negli ultimi anni Libby Nye, danzatrice della Limon Company, è entrata a far parte del corpo insegnanti mentre Dominique Mercy è sempre più una presenza saltuaria a causa dei suoi impegni con la compagnia di Wuppertal. Le

[74] Pina Bausch, cit. in P. Calvetti (a c. di), *Pina Bausch. Ritratto*,De Agostini, Novara, 1992

classi di Libby sono indubbiamente basate sulla tecnica Limon. Libby Nye inoltre insegna e ricostruisce le coreografie di repertorio della compagnia di José Limon.

Lutz Förster

Alla Folkwang Hochschule un punto di riferimento essenziale per gli studenti è Lutz Forster, direttore del dipartimento di danza e insegnante di moderno, danzatore storico della compagnia di Pina Bausch. Formatosi alla Folkwangschule tra il 1974 e il 1978, Förster ha lavorato come danzatore dal 1975 con il Folkwang Tanzstudio partecipando alle coreografie di Susanne Linke e Reinhild Hoffmann e ha danzato nella *Sacre du Printemps* di Pina Bausch. Nel 1980 ha ricevuto una borsa di studio per specializzarsi a New York. e ha lavorato con la Limon Dance Company. Tornato in Germania è entrato a far parte della compagnia di Wuppertal e ha cominciato ad occuparsi attivamente dell'organizzazione della scuola, dei contatti con l'estero, della promozione di iniziative e riforme quali ad esempio l'istituzione della serata dei giovani coreografi, lo scambio di ospitalità con altre scuole internazionali, l'invito di maestri come Eva Winkler della Paluccaschule, Carolin Carlson, Alfredo Corvino.

"Sicuramente per quello che riguarda il mio modo di insegnare la danza moderna è stato fondamentale Hans Zullig. Quello che lui insegnava era per me un esempio di come avrei voluto danzare e come ha lavorato nei momenti

difficili della scuola è un esempio di come si possano fare le cose con tutto il proprio cuore.

Poi Jean Cebron, con il quale ho studiato forse più intensivamente e che mi ha insegnato tutto quello che si può sapere sulla danza" [75]

A lui si rivolgono gli studenti coreografi quando hanno bisogno di un consiglio o un aiuto nella composizione.

Ricordo di aver chiesto una volta a Lutz di venire a vedere un assolo sul quale stavo lavorando e le sue critiche furono molto pertinenti : *"Si vede che tu senti questa danza, ma sembra che danzi per te stessa. Bisogna tener conto del pubblico,mettersi continuamente dal punto di vista di chi guarda, ci sono momenti, in questa tua danza che non sono abbastanza chiari"*

Insegnamenti preziosi che obbligano alla chiarezza e leggibilità di ciò che si rappresenta. Non una danza per sé stessi, per il piacere di danzare, ma una danza per il pubblico, una danza da rappresentare.

"Vogliamo dare la possibilità agli studenti di danzare i loro lavori sul palcoscenico. Certo in alcuni casi ci troviamo di fronte a persone particolarmente dotate. Quello che possiamo fare è spingerle e stimolarle a

[75] H.,-G. Artus, *Wieviel Padagogik vertrag die Kunst. Probleme der moderner Tanzausbildung. Ein Gesprach,* intervista a Lutz Forster nell'ambito del congresso *"Tanz zwischen Kunst Padagogik und Terapie"* Università di Brema, 2-9-1991, cit. in C. Inesi, *Il Tanztheater e la moderna organizzazione della Folkwangschule…*cit. p.73

lavorare[…] Però ci sono anche molti studenti che fanno coreografie solo perché vogliono danzare e noi ne teniamo conto[…]

Per prima cosa chiedo quello che non capisco, attraverso le domande si spinge una persona a chiarire; a volte ci sono delle cose che sono chiare per chi sta costruendo il pezzo ma non per chi lo vede"[76]

Per Lutz è molto importante che lo studente sia libero dai cliché, dalla zavorra di movimenti che ha imparato prima di arrivare alla Folkwang.

In questo senso tutti gli insegnanti cercano di ridurre il vocabolario dei movimenti per arrivare a capire ciò che è essenziale.

"Per gli studenti gli esercizi devono essere delle piccole cose che hanno a che fare con la loro esperienza di persone" [77]

[76] Intervista a , in C. Inesi, *La Folkwangschule…*, cit., p. 261
[77] Dal video E. Hugerland, *Lutz Förster: ein Folkwang Tanzportrait*, WDR 1993.

Malou Airaudo

"Io ho studiato solo balletto classico e questa tecnica è profondamente.radicata nel mio corpo. Ma in questa scuola ci sono molti studenti che non hanno mai fatto classico o che hanno iniziato troppo tardi, per questo ho completamente cambiato il mio modo di vedere l'insegnamento[…]

La tecnica è certamente importante, ma io cerco di non dare un'impostazione tecnica all'inizio: da una semplice camminata o stando dritti con i piedi in posizione parallela gli studenti devono farmi sentire che hanno delle motivazioni, che sanno perché vogliono danzare. Esprimere la propria personalità con gesti semplici come stare dritti o fermi è molto più difficile che farlo con un adagio classico, con le gambe a centottanta gradi, ma secondo me è più vero e più interessante[…] Quello che cerchiamo dai nostri studenti è una certa qualità e che esprimano qualcosa di diverso ma che venga da loro stessi. Per noi è molto importante cercare di capire come sono veramente gli studenti, non vogliamo che siano tutti uguali, la diversità ci sembra molto stimolante. Questa qualità, questa differenza si trova nelle piccole cose, nei gesti minimi, ma per raggiungerla ci vogliono anni di lavoro" [78]

[78] Intervista a Malou Airaudo, in C. Inesi, *La Folkwangschule…*, cit. p. 227

Malou Airaudo ha studiato all'Opera di Marsiglia dove si è diplomata a sedici anni. Alla fine degli anni Sessanta ha lavorato negli Stati Uniti dove ha conosciuto Pina Bausch.

"La prima volta che ho incontrato Pina Bausch è stato a New York. Avevo ventuno anni, ero molto giovane e spaesata. Paul Sanasardo ci disse che avremmo incontrato l'artista più bella e incredibile che avessimo mai visto: lei arrivò con molte borse, salutò ed entrò per sempre nella mia vita[…]

Grazie Pina per avermi fatto credere in me stessa, per avermi fatto credere di poter essere non solo una danzatrice ma anche un essere umano" [79]

Malou ha danzato come protagonista in *Iphigenie auf Tauris, Orpheus und Eurydike*, *Le Sacre du Printemps* e *Cafè Müller*.

Nel 1983 lascia la compagnia insieme a Dominique Mercy, per partecipare a Parigi a un progetto coreografico di Carolin Carlson.

Dal 1984 è tornata in Germania e insegna moderno alla Folkwang Hochschule.

Mi ricordo delle lezioni di Malou le camminate in diagonale, semplici gesti ripetuti alla maniera delle passerelle tipiche degli spettacoli di Pina Bausch. Poi

[79] Malou Airaudo, *Grazie, Pina*, in F. Quadri (a c. di), *Sulle tracce di Pina Bausch*, Milano, Ubulibri, 2002

ci faceva avanzare con movimenti primordiali e potevamo usare la voce, liberare la rabbia o la paura, radicare il movimento nel corpo, motivarlo visceralmente.

Ci faceva domande simili a quelle di Pina Bausch, cose che riguardavano i nostri sentimenti, ricordi, speranze, sogni e potevamo rispondere con il movimento ma anche con la voce, con un gesto, una parola, una canzone, un'azione.

Altre volte per mesi studiavamo la tecnica, una dura sbarra a terra in cui dovevamo stendere piedi e gambe come nel balletto classico.

Malou è una specie di icona, un personaggio particolare, una donna danzatrice selvaggia e delicata allo stesso tempo. Vederla danzare per noi studenti era il più grande insegnamento, come anche la sua capacità di mettere in crisi le nostre certezze con le sue correzioni plateali, a volte smisurate, davanti a tutta la classe. Grazie a lei forse non ho più paura di essere messa in difficoltà davanti agli altri. Ho imparato che l'unica difesa possibile in teatro è la sincerità e semplicità più disarmante. Quando ci si nasconde dietro una presunta abilità, un virtuosismo, un atteggiamento esteriore, quando si usa come scudo il proprio talento o si fa sfoggio di tecnica si è perdenti di fronte al pubblico, non si riesce a dare né a ricevere nulla e non si vince così la paura di essere giudicati.

Se si mostra la propria vera essenza di esseri umani la paura svanisce e si fa un'esperienza profonda insieme al pubblico. Non è più spettacolo, intrattenimento, ma un pezzetto di vita che viene condiviso.

Dominique Mercy

"Faccio parte del Tanztheater di Wuppertal da venticinque anni. Uno dei primi ricordi che ho di Pina è attorno a una piscina a Saratoga, con cheesburger e Manhattan con ciliegina. Io non parlavo né tedesco né inglese e lei non parlava francese, eppure ci siamo capiti e voluti bene molto velocemente; se stiamo ancora lavorando insieme probabilmente è perché ancora oggi io non parlo né tedesco né inglese e lei non parla francese" [80]

Dominique Mercy è un danzatore straordinario, un grande interprete in bilico tra due estremi, il *santo* e il *clown*, capace di una danza estremamente spirituale, lirica, tragica, può sembrare a volte un Cristo dell'iconografia classica, con le sue perdite di peso, i suoi movimenti di braccia protesi verso l'alto, le sue cadute. Ma Dominique ha anche uno spiccato senso dell'umorismo, dietro ogni caduta c'è sempre un ironico sorriso.

La sua classe è caratterizzata da una grande fluidità e organicità dei movimenti. Si potrebbe dire in gergo da danzatore che è *respirata*, viene dato al corpo il tempo e lo spazio per respirare, cosicché sia pronto a superare le difficoltà senza sforzo, senza forzare, nel rispetto dei ritmi naturali. Dopo una sbarra *respirata* Dominique insegnava brevi sequenze danzate molto precise e

[80] Dominique Mercy, *Venticinque anni con Pina*, in F.Quadri (a cura di), op. cit., p.131

complesse, ma fluide e organiche, con una dinamica che sfruttava il peso del corpo, il *prendere*, *trattenere* e *lasciare* comune anche alle oscillazioni di Cebron di cui si è gia parlato.

Grande lezione per noi studenti è sempre stata quella di vederlo danzare in classe o negli spettacoli di Pina Bausch. Ancora oggi per me Dominique è un esempio di come vorrei danzare, ogni volta che sento che nel mio movimento manca organicità e fluidità, eleganza e ironia cerco di rievocare nella memoria l'immagine di Dominique che danza, sospeso in aria in un salto che ferma il tempo e poi tocca terra silenzioso come un gatto, scivolando in un movimento a spirale, verso il basso, la terra e l'aria, la danza degli opposti[81], la *danza di Dominique.*

[81] La danza delle opposizioni è un principio transculturale che sta alla base dell'Antropologia Teatrale: cfr. E.Barba,*La canoa di carta*, Bologna, Il Mulino, 1993 e E. Barba , N. Bavarese, *L'arte segreta dell'attore*, Lecce, Argo, 1996: "Il corpo dell'attore rivela la sua vita allo spettatore in una miriade di tensioni tra forze contrapposte. E' il *principio dell'opposizione*[....]. Nell'Opera di Pechino, il sistema codificato dei movimenti dell'attore si basa su questo principio: ogni azione deve iniziare dalla direzione opposta a quella verso cui si dirige[...]". Cfr. anche F. Beatrice Vista, *Dominique Mercy. Il divenire del danzatore nel Wuppertaler Tanztheater*, Tesi di Laurea in Discipline dell'Arte, della Musica, della Spettacolo, Università Roma Tre, a.a. 2002-2003: "Oscilla tra due estremi Dominique Mercy: egli si libra in volo e crolla per terra, con la precisione di un folle si offre in sacrificio".

I maestri di classico, folclore, cinetografia

Gli insegnanti di classico sono tre: Bojan Jotow, Brian Bertscher e Agnes Pallai. Ognuno di loro porta avanti il lavoro con una classe durante tutto il percorso dei quattro anni.

Agnes Pallai è stata la mia insegnante di classico. Ho fatto lezione con lei tutti i giorni alle nove di mattina per quattro anni. Pallai era una giovane maestra ungherese di tecnica Vaganova. Appena arrivata alla Folkwang per sostituire la precedente maestra andata in pensione, si è trovata davanti una classe eterogenea con persone provenienti dalle più disparate scuole e tecniche. Il suo compito era arduo: doveva insegnarci in quattro anni un programma accademico di ottavo anno (eliminando i virtuosismi ma mantenendo intatta la tecnica di base). Oltre ad essere una classe eterogenea dal punto di vista della preparazione gli studenti erano già troppo grandi per il classico. Questa è una difficoltà comune a tutti gli insegnanti di classico della scuola. Studenti e maestri lottano per quattro anni tentando di domare corpi ormai già formati, di eliminare cattive abitudini apprese in altre scuole, manierismi e cliché inutili e dannosi. Alla fine si fa l'esame in palcoscenico di quarto anno e ad alcuni sembra incredibile poter

danzare una variazione di classico, magari sulle punte. Dopo quattro anni di scuola i maestri non pretendono una tecnica fantastica ma una solida base.

Non si esce dalla scuola ballerini classici ma artisti della danza e del teatro solidamente preparati ad affrontare il palcoscenico.

Anche il folclore e il flamenco sono materie importanti nella scuola.

Alberto Alarcon è l'unico insegnante di queste materie. Il folclore è interessante per i suoi disegni coreografici e per imparare a danzare in gruppo, il flamenco è essenziale per il lavoro sul ritmo e per la grande espressività della parte superiore del corpo.

Christine Eckerle insegna cinetografia Laban.

La scrittura della danza è una materia essenzialmente teorica ma gli esami sono pratici.

"Lo studio di questa materia dà al danzatore una coscienza più precisa dello spazio e del proprio corpo, si imparano tantissime cose che riguardano il movimento in generale, non necessariamente legate a una particolare tecnica di danza. Imparando a leggere i cinetogrammi, la geometria dello spazio diventa molto più chiara e si sviluppa uno spirito di osservazione che permette di capire meglio quello che fa l'insegnante quando mostra i movimenti[…]

L'idea originale di Laban era quella di costituire un metodo che non fosse legato ad un particolare stile di danza, con il quale si potessero descrivere tutti i movimenti del corpo umano. Nelle lezioni analizziamo naturalmente soprattutto danze moderne e folcloristiche ma teoricamente potremmo elaborare esercizi di ginnastica o movimenti della vita di tutti i giorni come appendere un quadro o guidare una macchina" [82]

[82] Intervista a C.Eckerle, in C. Inesi, *La Folkwangschule di Essen*…cit., pp. 317-319

Elena: una studentessa della Folkwang Hocschule

Elena Kofinà, una giovane danzatrice diplomata all'Accademia Nazionale di Danza. L'ho conosciuta nell'autunno del 1999 quando ha partecipato a un mio laboratorio a Roma. Nel 2000 è entrata alla Folkwang Hochschule e in questi giorni, mentre scrivo, sta facendo il suo Abschluss Prüfung (esame di diploma) di quarto anno.

Le ho fatto qualche domanda riguardo alla sua esperienza e la prima cosa che mi ha detto è stata che l'insegnamento più importante alla Folkwang non è tanto di tecnica ma di *vita*.

In un momento di crisi in cui non riusciva a capire perché dovesse passare ore ad imparare le basi della tecnica (che forse aveva già acquisito all'Accademia) Lutz le ha detto di essere paziente e andare a vedere gli spettacoli della scuola. Vedendo gli studenti degli ultimi anni avrebbe capito meglio i motivi di un metodo che mira all'essenziale e al lavoro su sé stessi.

Elena mi ha parlato di ciò che si impara ogni giorno stando a stretto contatto con persone che vengono da ogni parte del mondo, dai più diversi ambiti socio-culturali e condizioni socio-economiche. Ventunenne romana, si è trovata a condividere la casa con un ragazzo colombiano felice di poter uscire di casa senza la paura che un proiettile potesse colpirlo attraversando la strada.

In classe, attraverso il lavoro creativo si entra in relazione con queste realtà diverse a un livello ancora più profondo.Si impara a conoscere gli altri e ad apprezzare e rispettare le diverse visioni del mondo. Nella mia classe, negli anni Novanta, c'erano due italiane, una francese, un'argentina, una cilena, un ragazzo ungherese, un ragazzo tedesco, un'indonesiana, una greca…

Malou chiede in una lezione d'improvvisazione: *"una cosa piccola ma molto grande"… "per me"* dice Elena *"può essere una lacrima ma per una mia compagna può essere un chicco di riso e per altri un bacio o qualcosa di assolutamente incomprensibile ai miei occhi. Ma si impara che nulla è giusto o è sbagliato, è solo il segno di una diversa storia di vita che, pur sembrando provenire da ambienti tanto diversi arriva alla fine a toccare simili tasti emotivi portandoci ad un linguaggio non verbale che ci permette di comunicare tra italiani e taiwanesi-per esempio-senza difficoltà linguistiche…"*

A questo punto i miei ricordi riaffiorano e mi viene spontaneo un paragone con la mia esperienza di dieci anni fa. Una volta Malou ci ha chiesto qualcosa sull'amore e sulla mancanza, non ricordo bene la domanda precisa. La mia compagna cilena si mise a cantare una canzone molto dolce e malinconica che parlava di un ragazzo che doveva partire per una terra lontana e abbandonare l'amata. Le diceva *occhi azzurri, occhi azzurri, non piangere, non piangere e non t'innamorare*. Tutta la classe ha poi imparato la canzone che raccontava un po' la storia di ciascuno di noi. Ognuno aveva lasciato la casa e gli affetti e si

ritrovava nella sala di quell'antica abbazia di Essen Werden insieme a persone di ogni parte del mondo che provavano sentimenti simili ai suoi.

Fin dall'inizio si resta affascinati da questo microcosmo, dallo scambio umano tra persone di culture così diverse, dallo straordinario privilegio di potersi dedicare in maniera pressoché totale allo studio, alla propria formazione artistica e crescita personale. Per riuscire a sopravvivere alle dure classi di tecnica, allo stress psicofisico a cui si viene sottoposti nella scuola, è necessario trovare risposte alle proprie domande esistenziali, alle motivazioni che ci hanno spinto a lasciare le nostre case e le persone che amavamo, per arrivare forse a capire che non tutto deve essere spiegato per essere compreso. Dice Elena: *"tutto deve avere un senso o si deve accettare che alcune cose non lo abbiano.Solo così si può imparare qualcosa nella piovosa e umida Folkwang"*

"Malou dice : «dance is life». All'inizio non la capisci. Poi vedi che per tutti gli insegnanti la danza è stata una parte fondamentale della loro vita come un vestito sulla pelle, per alcuni quasi l'unica ragione di vita, il loro modo d'essere…penso che questo sia il loro più grande talento"

L'Audizione

A Essen si comincia a capire il percorso pedagogico solo dopo aver superato i primi due anni, che sono molto duri.

Il terzo e quarto anno sono altrettanto impegnativi, anzi le ore dedicate allo studio e alla preparazione degli spettacoli aumentano, ma si arriva gradualmente ad essere allenati e pronti a sostenere il superlavoro richiesto.

Si entra nella scuola dopo aver superato un esame di ammissione.

Quando mi arrivò da Essen l'invito a partecipare all'audizione non sapevo se avrei veramente voluto cominciare questa avventura. La Germania, Pina Bausch, il Tanz Theater mi sembravano mondi troppo lontani.

Immaginavo il freddo e grigio del nord, una lingua difficile da imparare, dal suono estraneo e gutturale. Poi il teatro di Pina Bausch, di cui avevo visto solo qualche video, così profondo, intimo, emotivo, terribile.

"Il teatro-danza di Pina Bausch va al fondo dei sentimenti e apre loro un varco immediato nei corpi, coinvolgendoci in una folle alternanza tra terrore, panico e nostalgia di una ricomposizione personale: sembra che a monte di ogni

spettacolo sia accaduto qualcosa di sconvolgente che porta i suoi protagonisti in scena sull'orlo del baratro" [83]

Arrivai a Essen la mattina dell'audizione dopo un viaggio in treno interminabile.

Eravamo in molti, venivamo da ogni parte del mondo; a ognuno fu assegnato un cartellino con un numero scritto in grande da appuntare sul davanti, in modo visibile.

Nell'aula a piano terra ognuno cercava di concentrarsi e scaldarsi prima della prova.

Il maestro di classico inizio la sbarra, molto semplice, accompagnata dal pianista, poi passammo al centro.

La prova successiva era un esercizio sul ritmo con il maestro di folklore.

Alla fine Jean Cebron ci fece camminare e poi correre e ognuno doveva presentarsi dicendo il proprio nome e stringendogli la mano.

Oggi l'audizione dura tre giorni, un giorno per ogni prova. Inoltre lo studente deve portare un proprio pezzo breve da mostrare alla commissione.

Ogni anno si forma una nuova classe di una ventina di allievi ma alla fine del corso di quattro anni arrivano circa la metà degli studenti.

---

[83] Norbert Servos, *Tanztheater Wuppertal: il linguaggio della poesia,* in F. Quadri, (a c. di), *Sulle tracce di Pina Bausc*...op. cit., p. 87

Ogni semestre bisogna superare un esame pratico di tutte le materie che consiste in una lezione collettiva davanti alla commissione dei maestri.

Alcuni studenti devono lasciare la scuola. Altri devono ripetere l'anno.

Una giornata a Essen Werden

Sveglia alle otto, colazione veloce, di corsa a scuola, a piedi perché a Werden è tutto vicino. Nello spogliatoio delle ragazze, un grande stanzone seminterrato, siamo in tante, tutte le classi, primo, secondo, terzo, e quarto anno. Iniziamo tutti con la lezione di classico. Non si parla troppo, ci si prepara, la tenuta da training è quasi un costume, bisogna essere pettinate, scarpette in ordine, vestiti attillati, body e calzamaglie, preferibilmente scuri per superare il difficile confronto con lo specchio. Si lotta con le linee perfette e irraggiungibili del balletto classico e lo specchio è sempre un nemico. Come guerrieri entriamo in sala in silenzio, cominciamo a scaldarci, inizia la sbarra, inizia la lotta. *"Alles was man hat zu strecken"* dice Susanne Linke in un intervista:*"Tutto ciò che si ha, stenderlo"*, superare la pigrizia del corpo, allungare, tendere, tirare, rimanere in equilibrio trovando il baricentro del corpo allungato in improbabili forme, tra forze opposte. Centro, adagio, salti, giri, diagonale. Esercizio di memoria, imparare le sequenze, saper leggere il movimento che il maestro mostra, ricordare il ritmo, danzare con la musica mentre si fa attenzione a ogni minimo dettaglio. La variazione in diagonale ci gratifica sempre un po'; finalmente si riesce a danzare a tempo di walzer, ma sempre facendo molta attenzione che

tutto sia corretto, rispettando la forma precisa di ogni passo, le transizioni nella combinazione dei passi e il tempo.

La lezione finisce e ci riposiamo dieci minuti. Oggi c'è Malou in Alten Aula, la sala grande dove si mostrano le coreografie degli studenti. Ci mostra un passo di walzer da fare in diagonale. Mi lancio nella danza ma Malou grida: *"Caterina! What are you doing?!"*, mi fa vedere il passo e dice che sto facendo un'altra cosa. Esattezza anche alla lezione di moderno. Non si può ancora danzare, bisogna acquisire consapevolezza, coscienza del proprio movimento, percezione del proprio corpo nello spazio. Bisogna riuscire a vedersi dal di fuori, solo così si può pretendere di danzare. Poi Malou ci chiede di camminare in diagonale e con un solo gesto mostrare la *nostalgia e l'amore*. Camminiamo e la nostra creatività sembra bloccata di fronte a una maestra così severa. Più la nostra paura di essere giudicati aumenta, più compiamo gesti falsi, esteriori, per nasconderci o proteggerci. Ci aspettiamo da un momento all'altro il fatidico *"Non ti credo"* e procediamo circospetti, sperando di non farci troppo notare. Speriamo che Malou non ci guardi mentre passiamo, che in quel momento stia guardando qualcun' altro. Infatti ecco che Malou entusiasta ci ferma per mostrarci il gesto di qualcuno che è riuscito ad essere semplice, onesto. Qualcuno della classe che l'ha convinta, a cui lei ha creduto. Impariamo tutti quel gesto e cerchiamo di capire dove sia la verità e l'onestà che stiamo

cercando. Forse è solo nel semplice essere se stessi, nel non aver paura del giudizio.

Finisce la lezione possiamo andare a pranzo.

Oggi non torno a casa, preferisco andare a mensa con qualcuno, dopo c'è la lezione di flamenco. A mensa c'è tutta la scuola, studenti e professori degli altri dipartimenti, musicisti, attori, mimi.

Non faccio un pasto completo, troppo calorico. Che c'è oggi? Nudeln, patate, pesce. Nemmeno il menù vegetariano. Oggi opterò per uno yogurt, cereali, oppure un'insalata? Troppe salse e poi dopo c'è flamenco. Meglio restare leggeri. Yogurt, un caffè ,un dolce.

Lezione di flamenco. Ritmo, piedi e testa, controtempo. Port de bras, mani forti ed espressive.

Oggi vado a casa dopo questa lezione. Domani ho fissato una sala per provare una coreografia con tre compagne. Tra venti giorni deve essere pronta per partecipare al Vorzeigen davanti ai maestri.

Vivo con Cris e Ursula e qualche volta ceniamo insieme. Questa sera potremmo cucinare qualcosa di Italiano.

Cena davanti al camino, parliamo dei maestri, della classe, delle nostre frustrazioni e desideri, ma siamo molto stanchi e andiamo a letto presto.

Domani si ricomincia alle nove!

CONCLUSIONI

Cosa ho imparato, cosa resta di questa straordinaria esperienza di vita in una scuola leggendaria, internazionale, ricca di scambi, relazioni, stimoli? (stimoli che a volte nascono proprio dalla frustrazione della creatività, perché *libertà* non è sempre sinonimo di *creatività*, l'assenza di regole può essere meno feconda dell'eccesso di regole).

Dopo dieci anni posso dire che ciò che resta e resterà per tutta la vita è una chiarezza estetica, una consapevolezza artistica, una capacità di leggere il linguaggio del teatro al di là delle apparenze e delle convenzioni. In questa consapevolezza c'è la nostalgia e il desiderio di bellezza, una bellezza vera, concreta, non ideale, irreale, conformista. Resta profondamente inscritto nel corpo e nell'anima qualcosa che ha a che fare con l'essenza della vita, con la preziosità di ogni singolo istante, di ogni persona.

Si diventa molto esigenti con sé stessi, consapevoli del lavoro necessario a compiere il miracolo: far nascere dal fango della vita reale un fiore purissimo. Si diventa spettatori attenti, critici ma anche indulgenti se si intuisce quel lavoro

Dopo essere stati travolti dal mondo di Pina Bausch è raro comunque trovare a teatro qualcosa di altrettanto forte.

Ho conosciuto la danza Butoh per la prima volta a Berlino negli anni della scuola. Durante un periodo di vacanza ho partecipato a un laboratorio presso la Tanz Fabrik. La danzatrice che conduceva il laboratorio era Yumiko Yoshioka e il suo gruppo si chiamava Theatre Danse Grotesque Tatoheba.

Il linguaggio visionario del Butoh, vicino all'espressionismo degli anni Venti, mi affascinava. A scuola studiavamo molta tecnica e mi sentivo oppressa dalle regole. Il Butoh sembrava promettermi quella libertà di espressione che mi sembrava di aver perso ad Essen.

A Roma, qualche anno dopo ho conosciuto Tetsuro Fukuhara e ho visto i lavori di molti danzatori al Festival di danza Butoh del 1997 alla ex SNIA Viscosa.

Ricordo Min Tanaka con un grande specchio sulla schiena, senza musica, nel giardino della SNIA, al tramonto. Aveva creato una strana sospensione spazio temporale mentre fuori si sentivano i rumori del traffico, i clacson, le sirene. Magia del Butoh, i suoni della città arrivavano attutiti, sembravano lontani, danzavano insieme allo specchio e all'ambiente che vi si rifletteva.

Poi sono apparsi dei pavoni (strano, ma a quel tempo nel giardino della SNIA passeggiavano quattro pavoni). Danzarono con Min Tanaka e lo specchio, incantati dal Butoh.

A scuola si sentiva solo e sempre parlare di Pina. La sua presenza aleggiava anche se lei si vedeva solo raramente in carne ed ossa.

Questa dipendenza psicologica da Pina è forse il limite più grande della scuola di Essen. Qualsiasi espressione personale era posta sotto il pesante vaglio estetico del suo mondo. I coreografi che venivano incoraggiati erano quelli più vicini a lei e al Wuppertaler Tanztheater. Venivano per lo più premiati i coreografi che non facevano una coraggiosa, personale e autonoma scelta estetica.

Uscendo dalla scuola ho dovuto recuperare la gioia e il desiderio di danzare. E' stato necessario dimenticare Pina e tutte le regole della tecnica faticosamente acquisite. Ho incontrato Fukuhara e nelle improvvisazioni mi sembrava finalmente di aver ritrovato una danza libera. Ma il maestro mi disse che la mia danza era sì carina ma troppo tecnica.

Per un anno ho riflettuto su questa frase e quando Tetsuro è tornato a Roma il mio modo di danzare era cambiato.

La mia esperienza naturalmente è diversa da tutte le altre, non voglio generalizzare. Ognuno dei miei compagni ha avuto un destino diverso dopo la scuola (e potrebbe essere materia di un ulteriore capitolo di questo studio ricostruire le storie degli ex studenti di Essen). Per me è stato necessario dimenticare tutto ciò che avevo imparato per poi lasciare che emergesse senza

deciderlo, senza preordinarlo, naturalmente e con una forza nuova, come se avesse dovuto essere lasciato al buio per un po' di tempo a sedimentare, a invecchiare, come un buon vino d'annata.

"C'è un regno del cuore fatto di tutte le cose che abbiamo imparato o vissuto, che non bisogna invadere ma lasciare intatto" (Mitsukata Ishii).

Per concludere posso dire, senza dubbio, che senza gli insegnamenti dei miei maestri di Essen, senza la solida base che si acquisisce lavorando, studiando, e stando a stretto contatto per anni con persone per cui *"dance is life"*, la vita è danza, oggi non potrei dire di essere una danzatrice, un'attrice, un'artista di palcoscenico e soprattutto di essere diventata una persona. Formazione: Bühnentanz, Tanzabteilung Folkwang Hochschule.

"Bisogna rendersi conto che il nostro corpo è vita. Nel nostro corpo, intero sono iscritte tutte le esperienze. Sono iscritte sulla pelle e sotto la pelle, dall'infanzia fino all'età presente, e probabilmente anche prima dell'infanzia, ma forse anche prima della nascita della nostra generazione. Il corpo-vita è qualcosa di tangibile…esigerà il disarmo, la nudità estrema, totale, quasi inverosimile…Pertanto che cos'è necessario? Qualcosa che non sia a buon mercato. Il dono. …E se chiamerete corpo-vita l'istante in cui avete toccato qualcuno, quel qualcuno si mostrerà in ciò che fate. Ed improvvisamente e contemporaneamente sarà presente colui che è il partner dell'incontro, qui e

ora, e chi è stato nella vostra vita e chi arriverà…Ritornare alla sincerità del corpo, precisa in ogni azione…Lentamente, lentamente. Affinché ciò che è vivo in questo non si estingua; affinché possa vivere più pienamente: libero" [84]

[84] Jerzy Grotowski, *Il lavoro dell'attore. Ciò che è stato,* intervento al Festival dellAmerica Latina, Colombia, estate 1970, cit inF. Cruciani, C. Falletti (a c. di), *Civiltà teatrale del xx secolo,* Bologna, Il Mulino, 1986

BIBLIOGRAFIA

- **Abeele, Maarten Vanden,** *Pina Bauusch*, Paris, Plume, 1996.
- **Argan, Giulio Carlo**, *L'arte moderna 1770/1970*, Firenze, Sansoni, 1970
- **Artaud, Antonin**, *Il teatro e il suo doppio,* Torino, Einaudi, 1968 e 2000 (tit. originali *Le Theatre et son double, Le Theatre de Seraphin,* Paris, Gallimard, 1964, *Le Theatre Alfred Jarry* e altri scritti, Paris, Gallimard, 1961)
- **Barba, Eugenio**, *La canoa di carta. Trattato di Antropologia teatrale*, Bologna, Il Mulino, 1993.
- **Barba, Eugenio e Savarese, Nicola**, *The Secret Art of the Performer. A Dictionary of Theatre Anthropology,* London – New York, Routledge, 1991 ; per la pubblicazione italiana *L'arte segreta dell'attore*, Lecce, Argo, 1996 (II ed. riveduta e corretta 1998).
- **Baroni, Mario, Fubini, Enrici, Petazzi, Paolo, Santi, Piero, Vinay, Gianfranco,** *Storia della musica,*Torino, Einaudi, 1988.
- **Beydon, Martine,** *Analyse d'un univers gestuel,* Paris, Institut D'Etudes Theatrales, 1988.
- **Bentivoglio, Leonetta,** *Il teatro di Pina Bausch,* I ed.,Milano, Ubulibri, 1985(nuova ed.,1991).

- **Bentivoglio, Leonetta (**a cura di), *Tanztheater. Dalla danza espressionista a Pina Bausch*, Roma, Di Giacomo, 1982.
- **Calvetti, Paola,** *Pina Bausch, ritratto*, Novara, De Agostini, 1992
- **Carandini, Silvia e Vaccarino, Elisa,** *La generazione danzante*, Roma, Di Giacomo, 1997.
- **Casini Ropa, Eugenia**, *Alle origini della danza moderna*, Bologna, Il Mulino, 1990.
- **Casini Ropa, Eugenia,** *Laurea honoris causa in discipline delle arti, della musica e dello spettacolo conferita a Pina Bausch*, Bologna, 25 nov.1999.
- **Carotenuto, Aldo,** *Jung e la cultura del XX secolo*, Milano, Bompiani, 1995.
- **Colli, Gian Giacomo,** *Una pedagogia dell'attore. L'insegnamento di Orazio Costa*, Roma, Bulzoni, 1996.
- **Craig, Edward Gordon**, *Il mio teatro*, a cura di Ferruccio Marotti, Milano, Feltrinelli, 1971.
- **Cruciani, Fabrizio e Falletti, Clelia** (a cura di), *Civiltà Teatrale nel XX secolo*, Bologna, Il Mulino, 1986.
- **Cruciani, Fabrizio,** *Teatro nel Novecento. Registi, pedagoghi e comunità teatrali nel XX secolo*, Firenze, Sansoni, 1985.

- **Dalcroze, E. Jaques,** *Le rytme la musique et l'éducation,* Lausanne, Jobin, 1920(ed. it.*Ritmo musica educazione,* Milano, Hoepli, 1925, L. Di Segni-Jaffé, a cura di, Torino, Eri, 1986)
- **Decroux, Etienne,** *Parole sur le mime,* Paris, Gallimard, 1963 (trad.it. di Clelia Falletti e Claudia Palombi, *Parole sul mimo,* Roma, Dino Audino, 2003).
- **De Marinis, Marco,** *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale,* Roma, Bulzoni, 2000.
- **Duncan, Irma,** *The Technique of Isadora Duncan,* (New York, 1937), ristampa, New York, Dance Horizon, 1970.
- **Duncan, Isadora,** *Lettere dalla danza,* Milano, La Casa Uscher, 1980.
- **Duncan, Isadora,** *Der Tanz der Zukunft,* Liepzig, 1902
- **Eckerle, Christine,** *Einfürung in die Kinetographie Laban,* Essen-Werden, Folkwang-Hochschule, Kinetografie-Studio, 1982
- **Frazer, George James,** *Il ramo d'oro,* Roma, Newton & Compton, 1992.
- **Gassman, Vittorio,** *Intervista sul teatro,* (a cura di Luciano Lucignani), Palermo, Sellerio, 2002.
- **Hoge, Raimund,** *Pina Bausch, Tanztheatergeschichten,* Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1986, (trad. fr. di Dominique Petit, *Pina Bausch, Histoire de Théâtre dansé,* Paris, L'Arche Editeur, 1987).

- **Inesi, Caterina,** *Il Tanztheater e la moderna organizzazione della Folkwangschule di Essen,* in *Biblioteca Teatrale,* 34, 1995.
- **Kleist, Heinrich von,** *Il teatro delle marionette,* Milano, Il Melangolo, 1985
- **Laban, Rudolf,** *The Mastery of Movement on the Stage,* London, Macdonald & Evans, 1950 (trad. it. *L'arte del movimento,* a cura di Eugenia Casini Ropa e Silvia Salvagno, Macerata, Ephemeria, 1999).
- **Leroi-Gourhan, André,** *Le geste et la parole. La mémoire et les rythmes,* Paris, Albin Michel, 1965, (trad.it. di Franco Zannino, *Il gesto e la parola,* Torino, Einaudi, 1977).
- **Markard, Anna** (a cura di), *Kurt Jooss,* Venezia, Marsilio, 1981.
- **Mejerchol'd, Vsevolod,** *L'attore biomeccanico,* (a cura di Fausto Malcovati), Milano, Ubulibri, 1993.
- **Müller, Hedwig e Stöckemann, Patricia,** *Der grüne Tisch. Eine Choreografie von Kurt Jooss,* in *Tanzdrama Magazine,* n.15, 1991
- **Müller, Hedwig e Servos, Norbert,** *Pina Bausch-Wuppertal Tanztheater, von Frülingsopfer bis Kontakthhof,* Köln, Ballet-Bühnen-Verlag, 1979.
- **Nuland, Sherwin B.,** *La saggezza del corpo,* (tit. originale *The Wisdom of the Body*), Milano, Mondadori, 1997.

- **Quadri, Franco** (a cura di), *Sulle tracce di Pina Bausch. L'opera di un'artista raccontata da lei stessa al VII Premio Europa per il Teatro a Taormina Arte.* Milano, Ubulibri, 2002.
- **Richards, Thomas,** *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche,* Milano, Ubulibri, 1993.
- **Sachs, Curt,** *Eine Weltgeschichte des Tanzes,* Berlin, Dietrich Reimer, 1933 (trad.it. *Storia della danza,* a cura di Tullio De Mauro, Milano, Il Saggiatore, 1966).
- **Scheier, Helmut,** *In den Fußstapfen von Kurt Jooss,* in *Ballet-Journal. Das Tanzarchiv,* n. 2, 1 April 1993.
- **Schlicher, Susanne,** *Tanz Theater,* Hamburg, Rowolt Taschenbuch Verlag, 1987 (trad. it. di Palma Severi, *L'avventura del Tanz Theater,* Genova, Costa & Nolan, 1989.
- **Schott-Billmann, France (**sous la direction de), *Danse et spiritualité,* Paris, Noêsis, 1999.
- **Servos, Norbert,** *Pina Bausch, oder die Kunst, einen Goldfisch zu dressiren,* Seelze-Velber, Kallmeyersche Verlagsbuchhandlung, 1996
- **Stanislavskij, Konstantin S.,** *Il lavoro dell'attore su se stesso, Il lavoro dell'attore sul personaggio,* a cura di Fausto Malcovati, Bari, Laterza, 2001.

- **Steiner, Rudolf,** *Eurythmie als sichtbare sprache,* Dornach, Rudolf Steiner Nachlassverwaltung, 1967, (trad. it.*Euritmia come parola visibile,* conferenza del 24 giugno 1924, versione libera di L. Gentilli Baratto, Milano, Gruppo Novalis, 1967)
- **Steiner, Rudolf e Marie von Sivers,** *«Sprachgestaltung» e arte drammatica,* Milano, Antroposofica, 1990.
- **Traverso, Leone (**a cura di), *Rilke, Baudelaire, Kleist. Bambole, Morale del giocattolo, Sul teatro di marionette,* Milano, Passigli, 1985.
- **Vaccarino, Elisa,** *Altre scene, altre danze,* Torino, Einaudi, 1991.
- **Vaccarino, Elisa,** *La musa dello schermo freddo. Videodanza, computer, robot,* Genova, Costa & Nolan, 1996.
- **Vaccarino, Elisa** (a cura di), *Pina Bausch. Teatro dell'esperienza, danza della vita,* Genova, Costa & Nolan, 1993.
- **Vista, Francesca Beatrice,** *Dominique Mercy. Il Divenire del danzattore nel Wuppertaler Tanztheater,* tesi di laurea in Discipline dell'Arte, Musica e Spettacolo, Università Roma Tre, relatore C. Lo Iacono; correlatore G.Sammartano, a.a. 2002-2003.