

Gaia Clotilde Chernetich

## **Dopo i *Neues Stücke* del 2015. Dialoghi tra creazione e repertorio: Dimitris Papaioannou e Alan Lucien Øyen coreografi per il Tanztheater Wuppertal Pina Bausch**

Con la morte di Pina Bausch, le questioni legate alla sua eredità artistica, alla memoria delle sue opere e alla trasmissione del repertorio del Tanztheater Wuppertal Pina Bausch sono divenute cruciali. Gli anni successivi al 2009 sono stati complessi e necessari alla compagnia per affrontare un lutto molto profondo e per certi aspetti disorientante che si è espresso in diversi modi. Uno tra questi è stato il rapido avvicinarsi di diverse direzioni artistiche, prima curate da membri interni alla compagnia (Dominique Mercy e Robert Sturm dal 2009 al 2013; Lutz Förster dal 2013 al 2016) e poi esterni (Adolphe Binder dal 2016 al 2018; Bettina Wagner-Bergelt dal 2018 a oggi). Nel 2009, subito dopo la morte della madre, Salomon Bausch ha fondato la Pina Bausch Foundation, proprietaria ufficiale di archivi, diritti d'autore, costumi e scenografie. Il tempo intercorso da allora è servito per iniziare a riorganizzare il sistema del Tanztheater Wuppertal Pina Bausch che precedentemente aveva fatto capo a un'unica direttrice (la stessa Pina Bausch) che tra il 1973 e il momento della sua scomparsa ha impartito una linea artistica autoriale e una conseguente organizzazione della struttura necessaria all'ensemble per operare alternando nuove produzioni e riallestimenti di titoli del proprio repertorio. L'operatività e la programmazione a Wuppertal e all'estero della compagnia non si è mai interrotta, concentrandosi però fino al 2015 unicamente su riprese di coreografie del repertorio. Un primo tentativo di creazione, con la partecipazione di diverse generazioni di danzatori e danzatrici, ha avuto esito in una serata *triple bill* cui sono seguite, nel 2018, le commissioni delle due nuove produzioni affidate per la prima volta a coreografi esterni, Dimitris Papaioannou e Alan Lucien Øyen.

Questo articolo tratta delle nuove produzioni e del modo in cui si innestano nel repertorio creato da Pina Bausch, dialogando con esso e tessendo un rapporto tra il passato e il presente della compagnia. In questa prospettiva rientra la possibilità di osservare il presente del Tanztheater Wuppertal rintrac-

ciando la citazione coreografica come elemento che, insieme ad altri, partecipa alla composizione delle nuove coreografie. Nella ricerca sulla danza, il fenomeno della citazione è studiato in maniera transdisciplinare. In *Cultures de l'oubli et citation. Les danses d'après, II*, Isabelle Launay prende in considerazione, a partire dagli studi di Antoine Compagnon, un passaggio importante del processo precedente al riconoscimento della citazione vera e propria in uno spettacolo, ovvero quello della “sollecitazione”. Questo momento sembra essere pertinente, in particolare, rispetto all’effetto prodotto dalla risonanza tra le nuove coreografie presentate dall’ensemble di Wuppertal e quelle, di repertorio, firmate da Pina Bausch. Si parla di “sollecitazione” quando un movimento attira l’attenzione dello spettatore in un modo che, pur non avendo ancora prodotto un senso vero e proprio, fa percepire la presenza di “qualcosa”<sup>1</sup>. Nelle due creazioni di Alan Lucien Øyen<sup>2</sup> e di Dimitris Papaioannou<sup>3</sup> — rispettivamente, *Bon Voyage*, *Bob* e *Since She* — la sollecitazione è largamente presente nonostante non siano individuabili delle vere e proprie citazioni “ricalcate” dalle opere di Pina Bausch. In questa sorta di “zona d’ombra” della memoria che pare essere regolata dal connubio tra i principi di ripetizione e di evocazione risiede parte della forza di questi due spettacoli che, chiari nel proprio intento e nella propria relazione con il passato dell’ensemble, esprimono il presente del Tanztheater Wuppertal Pina Bausch attraverso una grande complessità scenica e compositiva. In maniera differente, le nuove produzioni fanno luce su possibili modalità di relazione che nuovi coreografi possono intrecciare con la compagnia e con la sua storia. Passando in entrambi i casi attraverso una linea autoriale leggibile e definita, nelle due proposte non viene meno, in scena, la possibilità di lasciare imbibire il presente creativo da ciò che ancora, nella memoria dei danzatori e del pubblico, è materia viva. Il presente del Tanztheater Wuppertal sembra infatti costruirsi, sul piano drammaturgico, attorno a forti evocazioni poetiche a cavallo tra astrazione, fantasia e vita quotidiana, e, sul piano coreografico, attorno a un’eccellenza tecnico-compositiva. Le scenografie sono in linea con quelle del repertorio Bausch in termini di opulenza e di complessità, ma anche nell’imponenza delle dimensioni e nella possibilità di entrare in relazione diretta con il movimento, influenzandolo e rispondendo ad esso. I danzatori e le danzatrici recentemente entrati nell’organico dell’ensemble sostengono — specialmente nella proposta di Øyen dove le partiture coreografiche sono più definite tecnicamente e strutturalmente (risultando, talvolta, quasi circoscritte all’interno della struttura scenica “per quadri” dello spettacolo) — ruoli solisti o duetti complessi e virtuosi che fanno

---

1. Isabelle Launay, *Cultures de l'oubli et citation. Les danses d'après, II*, Centre National de la Danse, Pantin 2018, p. 183.

2. Alan Lucien Øyen (1978-) è un coreografo, scrittore, drammaturgo e regista norvegese nato a Bergen. È il fondatore e direttore della compagnia Winter Guests, nata nel 2006. Øyen ha collaborato con il balletto e il teatro dell’opera nazionale norvegese e in Svezia con l’Opera di Göteborg. Ha diretto la regia di spettacoli teatrali quali *The Leaves of Vallombrosa* di Lars Norén presso il Det Norske Teatret di Oslo.

3. Dimitris Papaioannou (1964-) è un coreografo, regista, fumettista e artista visivo greco nato ad Atene. È stato il direttore creativo della cerimonia di apertura dei Giochi Olimpici di Atene del 2004 e direttore della compagnia Edafos Dance Theatre da lui fondata insieme a Angeliki Steliatou dal 1986 al 2002. Tra le sue opere recenti oltre a *The Great Tamer* (2017) si ricordano: *Still Life* (2014), *Inside* (2011), *2* (2006).

risaltare le loro qualità interpretative e la loro flessibilità tecnica e stilistica. Nel complesso, emerge un rapporto ben bilanciato tra continuità e discontinuità in relazione al passato della compagnia.

## Alan Lucien Øyen e Dimitris Papaioannou, coreografi per il Tanztheater Wuppertal Pina Bausch dopo l'esperimento del *triple bill*

I coreografi Alan Lucien Øyen e Dimitris Papaioannou, ai quali la direzione artistica del Tanztheater Wuppertal Pina Bausch ha affidato la creazione di due nuove produzioni sono stati, come premesso, i primi chiamati a concepire spettacoli a serata intera per l'ensemble di Wuppertal.

Il primo esperimento di creazione del 2015 non ebbe particolare fortuna, tanto che oggi questo non figura nemmeno nell'elenco del repertorio della compagnia nel sito internet dell'ensemble. *Neue Stücke 2015* si componeva di tre coreografie. Una commissione esterna nominata appositamente – diretta dal direttore del Sadler's Wells di Londra, Alistair Spalding, insieme a Myriam De Clopper, direttrice di deSingel di Anversa e a Stefan Hilterhaus del centro coreografico PACT Zollverein di Essen – ha scelto Theo Clinkard, il duo di coreografi François Chaignaud e Cecilia Bengolea e Tim Etchells del collettivo Forced Entertainment per creare tre pezzi di trenta minuti ciascuno. Il programma del trittico, che ha debuttato il 18 settembre 2015, ha previsto: *Somewhat still when seen from above* di Theo Clinkard<sup>4</sup>, orientato all'astrazione; il barocco e polifonico *The Lighters. Dancehall Polyphony* di Cecilia Bengolea e François Chaignaud<sup>5</sup>, e *In Terms of Time* di Tim Etchells<sup>6</sup> che, tra queste, è stata la proposta che più si è messa in dialogo con il linguaggio di Pina Bausch al quale la coreografia sembrava voler offrire un tributo<sup>7</sup>.

Nonostante l'assenza di *tour* internazionali e di grandi riconoscimenti, l'importanza dei *Neue Stücke 2015* risiede nel fatto di aver dato vita a un processo fondamentale all'interno della compagnia. La "riattivazione" della creatività, individuale e di gruppo, ha rappresentato un importante passaggio intermedio tra il trauma della morte improvvisa di Pina Bausch e le grandi co-produzioni seguite da tournée internazionali del 2018. Della propria esperienza nella coreografia di Theo Clinkard, la danza-

4. Theo Clinkard, *Somewhat still when seen from above*, Opernhaus Wuppertal, 2015, con Pablo Aran Gimenez, Damiano Ottavio Bigi, Ales Cucek, Cagdas Ermis, Barbara Kaufmann, Julie Ann Stanzak, Michael Strecker, Aida Vainieri, Anna Wehsarg; collaborazione alla coreografia: Leah Marojević; scene: Theo Clinkard; costumi: Rike Zöllner e Theo Clinkard; musiche originali e suono: James Keane; violino: Christopher Huber.

5. Cecilia Bengolea, François Chaignaud, *The Lighters. Dancehall Polyphony*, Opernhaus Wuppertal, 2015, con Andrey Berezin, Ditta Miranda Jasjfi, Scott Jennings, Nayoung Kim, Bianca Noguero Ramirez, Breanna O'Mara, Azusa Seyama, Julian Stierle, Tsai-Wei Tien, Paul White, Tsai-Chin Yu; costumi: Cecilia Bengolea, François Chaignaud, Rike Zöllner.

6. Tim Etchells, *In Terms of Time*, Opernhaus Wuppertal, 2015, con Regina Advento, Emma Barrowman, Michael Carter, Jonathan Fredrickson, Eddie Martinez, Fernando Suels Mendoza, Nazareth Panadero, Franko Schmidt, Julie Shanahan, Ophelia Young; assistente alla regia: Jorge Puerta Armenta; costumi: Rike Zöllner; scene: Tim Etchells.

7. Gaia Clotilde Chernetich, *Neue Stücke 2015. Le eredità di Pina Bausch*, in «Teatro e Critica», 23 settembre 2015, online: <https://www.teatrocritica.net/2015/09/neue-stucke-2015-le-eredita-di-pina-bausch/> (u.v. 20/07/2019).



**Fig. 1** – *Somewhat still when seen from above*. Foto di Oliver Look.



**Fig. 2** – *The Lighters Dancehall Polyphony Ensemble*. Foto di Detlef Erler.



Fig. 3 – *In Terms of Time*. Foto di Detlef Erler.

trice Aida Vainieri afferma come questa sia stata importante per misurare la disponibilità e gli effetti, collettivi e sui singoli, relativi al trovarsi in sala prove per la prima volta “senza di lei”:

[...] in quel momento mi sono detta: “Dimentica tutto il lavoro di Pina e mettiti a disposizione di questa persona e vediamo che succede”. Non è che sono stata lì a pensare che poiché ho lavorato ventiquattro anni con Pina allora... Questo, secondo me, lui l’ha sentito da parte di tutto il gruppo, perché eravamo a sua completa disposizione. È stata la stessa cosa, come se ci fosse stata Pina. Ora, non so cosa ne sarà di tutto questo, ma di certo c’è stato uno scambio molto bello nel gruppo. Mi dispiace che non ci sia stata occasione di far evolvere questa esperienza, e di darci il tempo di capire che stava succedendo veramente. Mi sono sempre chiesta: “E adesso? Di questo cosa ne facciamo? Dove andiamo?”<sup>8</sup>.

Tre anni dopo questo primo esperimento di dimensioni e di risonanza più contenute, *Since She* di Dimitris Papaioannou<sup>9</sup> e *Bon Voyage, Bob* di Alan Lucien Øyen<sup>10</sup> hanno debuttato, nella primavera

8. Gaia Clotilde Chernetich, *Danza, memoria, trasmissione. Il caso della Pina Bausch Foundation e il Tanztheater Wuppertal Pina Bausch*, Università di Parma - Université Côte d’Azur, tesi di dottorato sostenuta il 31 marzo 2017, p. 170.

9. *Since She*, coreografia di Dimitris Papaioannou. Lo spettacolo, realizzato in co-produzione con il Théâtre de la Ville di Parigi, il Sadler’s Wells di Londra, l’Holland Festival di Amsterdam e l’Onassis Cultural Centre di Atene (e con il supporto della Kunststiftung NRW), ha debuttato al Teatro dell’Opera di Wuppertal il 12 maggio 2018. Interpreti: Ruth Amarante, Emma Barrowman, Michael Carter, Silvia Farias Heredia, Ditta Miranda Jasjfi, Scott Jennings, Milan Kampfer, Blanca Noguero Ramirez, Breanna O’Mara, Azusa Seyama, Franko Schmidt, Julie Anne Stanzak, Oleg Stepanov, Julian Stierle, Michael Strecker, Tsai-Wei Tien, Stephanie Troyak, Ophelia Young. Per i crediti completi si rimanda alla pagina web della compagnia: <http://www.pina-bausch.de/en/works/complete-works/show/seit-sie/> (u.v. 20/07/19).

10. *Bon Voyage, Bob*, coreografia di Alan Lucien Øyen. Lo spettacolo, realizzato in co-produzione con il Théâtre de la Ville di Parigi, Chaillot-Théâtre national de la Danse di Parigi, il Sadler’s Wells di Londra e il Balletto Nazionale Norvegese (e con il supporto della Kunststiftung NRW), ha debuttato al Teatro dell’Opera di Wuppertal il 2 giugno 2018. Interpreti: Regina Advento, Pau Aran Gimeno, Emma Barrowman, Rainer Behr, Andrey Berezin, Çağdaş Ermis, Jonathan Fredrickson, Nayoung Kim, Douglas Letheren, Nazareth Panadero, Hélène Picon, Julie Shanahan, Christopher Tandy, Stephanie Troyak, Aida Vainieri, Tsai-Chin Yu. Per i crediti completi dello spettacolo si rimanda alla pagina web della compagnia:

del 2018 e a meno di un mese di distanza l'una dall'altra al teatro dell'opera di Wuppertal, storica "casa" del Tanztheater. Per l'occasione, l'organico comprendente sia collaboratori "storici" sia danzatori da poco entrati nel Tanztheater Wuppertal, è stato spartito sulle produzioni dopo due *workshop* che si sono svolti rispettivamente con ciascun coreografo e che hanno avuto la funzione, come confermato in una recente conversazione personale avuta con Aida Vainieri, di audizione interna.

Nelle strutture drammaturgiche e anche dal punto di vista dell'allestimento scenotecnico, i due spettacoli mettono in luce, omaggiandoli, due diversi aspetti dell'eredità di Pina Bausch; ad emergere è il modo in cui questa possa declinarsi e rifrangersi nella creazione contemporanea e, in particolare, nel futuro della compagnia. Né la proposta di Papaioannou né quella di Øyen sembrano essersi date l'obiettivo di "inventare" soluzioni capaci di spostare gli equilibri identitari del Tanztheater Wuppertal Pina Bausch verso nuovi formati stilistici o estetici. Lo stesso Papaioannou ha confermato, in occasione di un'intervista raccolta nel settembre 2018 a Torino, in concomitanza di una rappresentazione di *The Great Tamer*:

Nel momento in cui ho detto sì, quando ho accettato la proposta di lavorare con la compagnia, mi era chiarissimo che non avrei provato ad alterare, rinnovare o agire in maniera furba per creare un'altra identità della compagnia. Non penso che questa fosse la missione. Non era affatto la mia intenzione<sup>11</sup>.

Tuttavia, pur non essendo scevri di possibili citazioni che costellano – delicatamente e forse inevitabilmente – entrambe le coreografie, in tutti e due gli spettacoli è visibile la grafia del singolo coreografo e la sua specifica capacità di mettersi in dialogo con il passato dell'ensemble attraverso una prospettiva personale ancorata al presente e quindi inserita nella propria ricerca attuale. Questa viene accuratamente orientata – in entrambe le proposte – individuando un fine punto di equilibrio tra creazione e citazione, mantenendosi quindi sempre in relazione diretta con il repertorio della compagnia.

Negli studi letterari, la citazione rappresenta un tema molto dibattuto. Viene interrogata la possibilità che un elemento possa essere riutilizzato (o rieditato) all'interno di un altro testo. Il meccanismo che sottende a questo processo è la ripetizione di un determinato elemento in un contesto diverso: questa modalità di funzionamento del linguaggio scritto e della letteratura è riscontrabile anche nella danza, nella ricerca coreografica e nei repertori. Le immagini e i movimenti che si compongono nella memoria dei danzatori e in quella del pubblico "migrano", citati via via in opere diverse, allontanandosi dalla propria sede iniziale e dunque dalla versione cosiddetta "originale", facendosi così sempre più

---

<http://www.pina-bausch.de/en/works/complete-works/show/bon-voyage-bob/> (u.v. 20/07/19).

11. Tutte le traduzioni da lingua straniera sono di chi scrive: «The minute I said yes, when I accepted the proposition to work with the company, to me it was very clear that I was not going to try to alter, renew or be smart about creating another identity for the company. I don't think this was the mission. It was definitely not my intention». Intervista a Dimitris Papaioannou di Gaia Clotilde Chernetich, registrata a Torino il 22 settembre 2018, archivio personale. Lo spettacolo *The Great Tamer* è stato presentato il 20-22 settembre alle Fonderie Limone di Moncalieri in contemporanea con un'altra opera di Dimitris Papaioannou, *Inside*, videoinstallazione allestita presso Officina Grandi Riparazioni di Torino nell'ambito dell'edizione 2018 del festival Torinodanza.

sfaccettati e moltiplicando i propri significati. Nella coreografia, le citazioni mettono in evidenza come gli elementi possono cambiare attraverso slittamenti di contesto e di senso (per assonanza, per opposizione, come elementi complementari ad altri, ecc.)<sup>12</sup>. Spesso, a questo meccanismo corrisponde anche un processo di moltiplicazione della “autorialità” presente nel frammento citato di un’opera coreografica. Nel caso dei titoli del Tanztheater Wuppertal creati successivamente al 2009, tuttavia, la citazione conserva certe caratteristiche particolari: non sembra, in alcuni casi, effettivamente possibile espellere da un movimento o dalla rappresentazione di una certa atmosfera la memoria e il senso acquisito nella sua “prima appartenenza”; su di esso viene piuttosto sovrascritto, in un processo di stratificazione, un nuovo apporto di significato che emerge di pari passo con la sua nuova collocazione. Per esempio, le sedie – predominanti elementi scenici di *Café Müller* utilizzati sia come sedute vere e proprie sia come ostacoli da schivare o da spostare nello spazio per permettere il movimento delle danzatrici – diventano, in *Since She*, elementi volti, nella scena di apertura, a comporre una passerella che collega i due estremi del palco da sinistra verso destra, ma inevitabilmente disegnano anche un ponte simbolico tra il passato e il presente. Questa dinamica, che attiva un dialogo e a volte anche uno scambio di elementi tra memoria, storia e presente della ricerca coreografica, rinnova il presente per andare verso una dimensione futura della coreografia che produce senso proprio perché ancorata a entrambe le dimensioni temporali, che la contengono e le permettono di assumere maggiore intensità drammaturgica e pieno significato. La studiosa Biliana Vassileva-Fouilhoux ha osservato come già all’interno del repertorio Bausch creato prima della sua morte la dimensione della citazione avesse una rilevanza specifica, in modo particolare in relazione alla maniera in cui la parte di coreografia oggetto della citazione entra a far parte del «racconto coreografico» ovvero in un modo capace di rielaborare, manipolandoli, tutti gli elementi dello spettacolo<sup>13</sup>. Di grande importanza – nel momento in cui è presente la citazione – è, naturalmente, la memoria dello spettatore che, in qualità di lettore e di “archivio vivente” di un’opera coreografica, ha il compito di riconoscere e di assemblare gli elementi che già conosce accostandoli al “nuovo” cui assiste<sup>14</sup>. Come scrivono Florence Fix e Frédérique Toudoire-Surlapierre, per avviare un tale processo di riconoscimento è fondamentale la disponibilità e la buona volontà del pubblico a ricordare e a conoscere sufficientemente la storia delle arti sceniche oppure, nel caso in oggetto, il repertorio del Tanztheater Wuppertal.

12. Cfr. Gaia Clotilde Chernetich, *Café Müller di Pina Bausch: memoria, trasmissione e citazione nel teatro contemporaneo italiano degli anni Duemila*, in «La Rivista di Engramma», *Figure del mito: presenze e rappresentazioni*, a cura di Alessandra Pedersoli e Marina Pellanda, n. 152, gennaio 2018, online: [http://www.gramma.it/eOS/index.php?id\\_articolo=3354](http://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=3354) (u.v. 23/07/19). Si trattano alcuni esempi di citazione tratti dallo spettacolo *Café Müller* di Pina Bausch.

13. Biliana Vassileva-Fouilhoux, *La citation dans le Tanztheater de Pina Bausch*, in Florence Fix – Frédérique Toudoire-Surlapierre, *La citation dans le théâtre contemporain (1970-2000)*, Editions Universitaires de Dijon, Dijon 2010, p. 194.

14. Sulla questione relativa alla memoria dello spettatore, si vedano i recenti articoli di Mirella Schino, *Spettatore, spettatori, pubblico*, in «Mimesis Journal», vol. VII, n. 2, 2018, pp. 123-144, online: <http://journals.openedition.org/mimesis/1539> (u.v. 28/07/19); Andrea Zardi, *La percezione del corpo in scena e lo spettatore*, «Mimesis Journal», vol. 7, n. 1, 2018, pp. 91-111, online: <http://journals.openedition.org/mimesis/1299> (u.v. 28/07/19).

La citazione è una delle modalità testuali che richiedono esplicitamente la partecipazione del lettore e la sua buona volontà (*captatio benevolentiae*), essa esige anche che egli sia sufficientemente studioso, se non addirittura erudito e colto: nel caso della scena, è a lui che appartiene il riconoscimento, che motiva un processo di identificazione uditiva, sta a lui reperire il testo citato nel momento stesso in cui egli lo sente in un ambiente testuale straniero<sup>15</sup>.

*Since She*, creato in due mesi non continuativi di prove, è un'opera di grande impatto visivo per diciassette danzatori e non si discosta stilisticamente dalle altre opere di Dimitris Papaioannou. In particolare, sembra fare eco a *The Great Tamer*<sup>16</sup> per tessitura drammaturgica e coreografica, ma anche per il ritmo rarefatto e allo stesso tempo incalzante di interazione tra questi elementi. A differenza di quanto accaduto per *Bon Voyage, Bob* lo spettacolo, conferma il coreografo, non integra in maniera particolare le memorie personali degli interpreti né una sensazione di perdita legata all'assenza di Pina Bausch:

Sono stato molto attento con la compagnia di Wuppertal perché non potevo facilmente familiarizzare con diciassette danzatori in due mesi. Non ho chiesto loro di esporre molto materiale personale per creare il lavoro. Ho sentito che nell'altro pezzo stavano lavorando maggiormente con la memoria personale. [...] Sono stato là l'anno scorso, otto anni dopo la morte di Pina Bausch. Non ho collegato quello che ho visto con la perdita. Ho realizzato che la fertilità del terreno era presente e che c'è un enorme lascito da maneggiare. C'è molto da fare con ciò che è rimasto. Per me, per il mio cuore, mi trovavo in un tempio e dovevo dimostrarmi degno in un piccolo intervallo di tempo<sup>17</sup>.

Dominato dal colore nero, screziato via via da pochi altri colori tra cui l'oro, il bianco e il verde, lo spettacolo è luogo di invenzioni continue, apparizioni e sparizioni giocano con la visione e la percezione dello spettatore attraverso effetti che modulano opacità e trasparenze di materiali, ma anche densità diverse del movimento degli interpreti in scena le cui entrate prevedono, quasi sempre, la manipolazione diretta e indiretta di oggetti oppure l'interazione, attiva o passiva, con i corpi degli altri

15. «La citation est l'une des modalités textuelles nécessitant explicitement de la part du lecteur sa participation et sa bonne volonté (*captatio benevolentiae*), elle exige aussi qu'il soit suffisamment lettré, sinon érudit et cultivé: dans le cas de la scène, c'est à lui que revient la reconnaissance, motivant un processus d'identification audible, c'est à lui de repérer le texte cité au moment même où il l'entend dans un environnement textuel étranger». Florence Fix – Frédérique Toudoire-Surlapierre, *La citation dans le théâtre contemporain (1970-2000)*, cit., p. 8.

16. *The Great Tamer*, di Dimitris Papaioannou, è uno spettacolo con Pavlina Andriopoulou, Costas Chrysafidis, Ektor Liatsos, Ioannis Michos, Evangelia Randou, Kalliopi Simou, Drossos Skotis, Christos Strinopoulos, Yorgos Tsiantoulas, Alex Vangelis che ha debuttato il 24 maggio 2017 all'Onassis Cultural Centre di Atene prodotto da Onassis Cultural Centre e coprodotto da CULTURESCAPES Greece 2017 (Svizzera), Dansens Hus Sweden, EdM Productions, Festival d'Avignon, Fondazione Campania dei Festival-Napoli Teatro Festival Italia, Les Théâtres de la Ville de Luxembourg, National Performing Arts Center-National Theater & Concert Hall | NPAC-NTCH (Taiwan), Seoul Performing Arts Festival | SPAF, Théâtre de la Ville - Paris / La Villette - Paris. Per i crediti completi dello spettacolo si rimanda alla pagina web della compagnia: <http://www.dimitrispapaioannou.com/en/current/the-great-tamer> (u.v. 25/07/19).

17. «I was very careful with the company of Wuppertal because I could not easily approach seventeen dancers in two months. I did not ask them to expose a lot of personal material for the work to be created. I heard that in the other piece they are working more with personal memory. [...] I was there last year, eight years after Pina passed away. I did not connect what I saw with loss. I realized that the fertility of the ground is there and there is an enormous legacy to be handled. There's a lot to do with what was left behind. For me, for my heart, I was in a temple and I had to be worthy in a very limited amount of time». Intervista a Dimitris Papaioannou di Gaia Clotilde Chernetich, registrata a Torino il 22 settembre 2018, archivio personale.





**Fig. 4** – *Since She*. Foto di Julian Mommert.

danzatori. La parola è assente, mentre i suoni sono un accompagnamento non invasivo, che non sovrasta il movimento del corpo. Alcuni elementi sonori, inoltre, sono direttamente prodotti dai materiali utilizzati sulla scena (le sedie, per esempio), oppure da alcuni accessori dei costumi. Non manca, anche sul piano musicale, una citazione proveniente dal repertorio Bausch. Come segnala il danzatore Scott Jennings in un'intervista:

A un certo punto arrivò con le campane: una pende dalla mia vita, due pendono sotto i miei genitali e c'è una campana su ognuna delle mie gambe. Più di ogni altra cosa esse sono parte del paesaggio sonoro. Usiamo altri materiali in scena per creare suoni e per accrescere la partitura, che è simile alla musica eclettica che Pina spesso utilizzava. Un pezzo in particolare, *Masquerade* di Aram Khachaturian, veniva anche usato in *Viktor*. È stato interessante: avevamo tutti una tale connessione con quella musica tratta da *Viktor* che è stato strano all'inizio sentirla in un altro contesto<sup>18</sup>.

Il fondo della scena è occupato da una montagna di gommapiuma nera praticabile, alta quasi fino al soffitto del teatro. Ai lati del palcoscenico, allestito senza quinte, invece, sono presenti due ingressi, incastonati in strutture laterali poste in proscenio. Lo spettacolo si svolge in un unico atto e dura circa un'ora e venti minuti.

*Since She* ha ottenuto molte reazioni da parte della critica internazionale, non tutte positive. Ad esempio, quella di Lyndsey Winship apparsa sul giornale *The Guardian* si concentra sull'arma a doppio taglio rappresentata dalla complessità dell'apparato scenico in relazione alle azioni di movimento dei danzatori, che non animano se non per alcuni momenti vere e proprie coreografie. In questo, l'operazione realizzata da Papaioannou sembra ricordare gli esordi della Bausch, quando i suoi spettacoli venivano accusati di non essere veri e propri spettacoli di danza.

L'immaginazione e l'amore per l'illusione di Papaioannou possono essere fantasiosi, quasi vaudevilliani, ma qui c'è un fastidioso senso del degradante o sconveniente sotto. (Non vi dirò nemmeno cosa Azusa Seyama cuoce in una torta.) Vediamo trasformazione e ripetizione, flirt e manipolazione, e le persone che svolgono compiti semplici, o il percorso da A a B, molto più difficile di quanto debbano essere – tutte metafore molto Bauschiane per la vita. Ci sono così tanti momenti intelligenti, ma il cuore e l'umorismo svaniscono, lasciando un palcoscenico desolato. Forse l'approccio di Papaioannou è troppo riverente. O questa volta l'alchimia non ha attecchito abbastanza<sup>19</sup>.

18. «At some point he came in with these bells: one hangs around my waist, two hang under my genitals and there's a bell on each leg. More than anything they're a part of the soundscape. We use other materials on stage to create sounds and enhance the score, which is similar to the eclectic music that Pina often used. One particular piece of music, Aram Khachaturian's *Masquerade*, was also used by her in *Viktor*. That's been interesting: we all had such a connection to that music from *Viktor* that it was strange at the beginning to hear it in a different context». Chris Wiegand, *Going beyond Bausch: Tanztheater Wuppertal's new moves*, in «*The Guardian*», 22 gennaio 2019, online: <https://www.theguardian.com/stage/2019/jan/22/pina-bausch-tanztheater-wuppertal-dimitris-papaioannou-alan-lucien-oyen> (u.v. 20/07/19).

19. «Papaioannou's imagination and love of illusion can be fanciful, almost vaudevillian, but here there is a nagging sense of the degrading or unseemly beneath. (I won't even tell you what Azusa Seyama bakes into a pie.) We see transformation and repetition, flirtation and manipulation, and people making simple tasks, or the route from A to B, way more difficult than they need to be – all very Bauschian metaphors for life. There are so many clever moments, but the heart and humour wane, leaving a desolate stage. Perhaps Papaioannou's approach is too reverent. Or this time the alchemy just didn't quite take». Lyndsey Winship, *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch: Since She review – dreamlike oddness*, in «*The Guardian*», 15 febbraio 2019,



**Fig. 5** – *Since She*. Foto di Julian Mommert.

Queste note critiche registrano, effettivamente, una scelta radicale da parte del coreografo greco, che ha preferito non inserire nello spettacolo danze corali e trascinanti che coinvolgono con la propria dinamica così come il pubblico del Tanztheater è solito aspettarsi. Diversi i toni, più positivi, da parte della critica italiana<sup>20</sup> e francese che ha assistito allo spettacolo durante la sua prima tournée europea<sup>21</sup>.

online: <https://www.theguardian.com/stage/2019/feb/15/tanztheater-wuppertal-pina-bausch-since-she-review-sadlers-wells> (u.v. 20/07/19).

20. Proprio con questo titolo, presentato nell'estate 2019 al Teatro Politeama di Catanzaro, torna in Italia il Tanztheater Wuppertal Pina Bausch per la prima volta con una coreografia non proveniente dal repertorio Bausch. Festival Armonie d'Arte, Teatro Politeama di Catanzaro, 13-15 settembre 2019.

21. Si ricordano gli articoli di: Leonetta Bentivoglio, *Visioni e memorie nel segno di Bausch*, in «La Repubblica.it», 28 maggio 2018, online: <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2018/05/28/visioni-e-memorie-nel-segno-di-bausch> (u.v. 23/07/19); Gaia Clotilde Chernetich, *“Da quando lei”. Il Tanztheater Wuppertal da Pina Bausch a Dimitris Papaioannou*, in «Teatro e Critica», 28 giugno 2019, online: <https://www.teatrocritica.net/2018/06/da-quando-lei-il-tanztheater-wuppertal-da-pina-bausch-a-dimitris-papaioannou> (u.v. 23/07/19); Marinella Guatterini, *Pina, il Bauhaus e l'Arte: “Seit sie” omaggio geniale*, in «Teatro e Critica», 28 giugno 2019, online: <https://www.teatrocritica.net/2018/06/pina-il-bauhaus-e-lade-seit-sie-omaggio-geniale> (u.v. 23/07/19); Philippe Noisette, *Le Tanztheater de Pina Bausch renait*, in «Paris Match», 24 giugno 2018, online: <https://www.parismatch.com/Culture/Spectacles/Le-Tanztheater-de-Pina-Bausch-renait> (u.v. 23/07/19).



Fig. 6 – *Bon Voyage, Bob*, foto di Mats Becker.

*Bon voyage, Bob* di Alan Lucien Øyen è, invece, uno spettacolo per sedici danzatori che ruota attorno al tema della morte. La durata è di oltre tre ore. Rispetto allo spettacolo di Papaioannou, come confermano il coreografo greco e Emma Barrowman nella citazione che segue, i materiali di partenza sollecitati sono stati di natura maggiormente personale.

Alan ci ha dato lo spazio per giocare e vedere cosa spuntasse. Nella prima settimana ci siamo semplicemente seduti in cerchio e abbiamo parlato per otto ore al giorno. Voleva sapere a cosa fossimo interessati e chi fossimo come persone. È la prima volta nella mia carriera che faccio esperienza di questo. È stato interessante vedere quali cose casuali sono spuntate fuori. Prendeva brevi appunti e catturava dettagli. Abbiamo parlato di come la percezione del tempo, dell'infanzia e dei ricordi viene distorta; di come ricordare le esperienze passate e vedere come possono trasformarsi in qualcosa di diverso; rapporti con la famiglia; storie che hai sentito da bambino. A volte non è necessario passare direttamente a domande davvero pesanti, profonde ed esistenziali. La cosa interessante di Alan è che ha trovato alcuni dettagli davvero affascinanti. Forse non si è trattato di un evento monumentale nella tua vita ma di qualcosa di molto piccolo. Ha un fascino infantile – un senso di meraviglia verso le cose di tutti i giorni<sup>22</sup>.

La scena è occupata da una grande scenografia costruita in modo da essere rotante e modulare.

22. «Alan gave us space to play around and see what popped up. In the first week we just sat in a circle and talked for eight hours a day. He wanted to know what we were interested in and who we are as people. It's the first time in my career that I've experienced that. It was interesting to see what random things popped up. He would make little notes and take details. We talked about how your perception of time and childhood and memories get distorted; about remembering past experiences and seeing how they can transform into something different; relationships with family; stories you heard as a kid. Sometimes it's not necessary to go straight to the really heavy, deep, existential questions. The interesting thing about Alan is that he found certain details really fascinating. Maybe it wouldn't be a monumental event in your life but something very small. He has a childlike fascination – a sense of wonder towards everyday things». Chris Wiegand, *Going beyond Bausch: Tanztheater Wuppertal's new moves*, in «The Guardian», 22 gennaio 2019, online: <https://www.theguardian.com/stage/2019/jan/22/pina-bausch-tanztheater-wuppertal-dimitris-papaioannou-alan-lucien-oyen> (u.v. 20/07/19).

La struttura somiglia a quella di un set cinematografico dove gli elementi, anche i più ingombranti, sono componibili e amovibili manualmente. Durante la rappresentazione, sono gli stessi interpreti in scena, infatti, insieme ad alcuni tecnici di palcoscenico che agiscono a vista, a spostare i pannelli, gli arredi e gli oggetti che compongono e scompongono le diverse ambientazioni (camera da letto, cucina, bagno, soggiorno, sala di proiezione, ecc.). Le musiche selezionate sono molto diverse tra loro: un insieme eterogeneo che comprende musica classica, suoni elettronici e ritmi pop. In questo ambiente gli interpreti parlano, danzano e svolgono azioni quotidiane; momenti di grande concitazione con entrate e uscite reiterate (più volte, il coreografo utilizza la ripetizione di frammenti di scene, creando un effetto *déjà-vu* nel montaggio della coreografia) si alternano a momenti di rarefazione in cui lo sguardo dello spettatore può indulgere sui particolari. In questo spettacolo, inoltre, è ampiamente presente l'uso della parola che, pur non arrivando a tracciare una narrazione leggibile interamente in maniera lineare, disegna un excursus narrativo a partire da una confessione iniziale di Héléna Pikon (in scena vengono usati i nomi propri dei danzatori). La vicenda, infatti, sembra ruotare intorno all'improvvisa e misteriosa morte, avvenuta in Turchia, del fratello della danzatrice. Il testo si è composto, come spiega Nazareth Panadero, come un collage:

C'è molto testo nella produzione e il modo in cui lo ha creato è stato molto eccitante. Spesso prendeva le parole di due danzatori e aggiungeva qualcosa in più: Eddie Martinez ed io avevamo condiviso alcune parole sulle nostre madri. Alan li ha mescolati e ha creato una nuova storia: è nostra ma anche non solo nostra<sup>23</sup>.

Mentre *Since She* non si apre a un rapporto di interazione col pubblico, *Bon Voyage*, *Bob* abbatte la quarta parete in due azioni legate al tema della morte: una partita al gioco dell'impiccato con gli spettatori chiamati a indovinare le lettere mancanti su una grande lavagna nera e la vendita, da parte di una danzatrice che indossa un "espositore" di pacchetti di sigarette (come quelli che venivano utilizzati durante gli intervalli dei film dalle maschere nei cinema fino a qualche decennio fa) e invita il pubblico all'acquisto ripetendo: «The quickest path to heaven!». Entra in gioco, qui, per esempio, la sollecitazione di cui hanno scritto Antoine Compagnon e Isabelle Launay. La scena non richiama propriamente altre scene analoghe presenti nel repertorio del Tanztheater Wuppertal; tuttavia il tipo di relazione che gli artisti intrattengono tra loro e col pubblico e le modalità di svolgimento della scena ricordano altri momenti degli spettacoli di Pina Bausch in cui, muovendosi tra il pubblico, i danzatori distribuiscono cibo o bevande (accade per esempio in *Fensterputzer* oppure in *1980*), mostrano fotografie, ecc. Di durata quasi doppia rispetto a *Since She*, la creazione di Øyen, probabilmente meno "visiva" ma più

23. «There is a lot of text in the production and the way he created that was very exciting. He would often take the words of two dancers and add something extra: Eddie Martinez and I each had shared some words about our mothers. Alan mixed them and created a new story: it is ours but also not ours». Chris Wiegand, *Going beyond Bausch: Tanztheater Wuppertal's new moves*, in «The Guardian», 22 gennaio 2019, online: <https://www.theguardian.com/stage/2019/jan/22/pina-bausch-tanztheater-wuppertal-dimitris-papaioannou-alan-lucien-oyen> (u.v. 20/07/19).



Fig. 7 – *Bon Voyage, Bob*. Foto di Mats Becker.

intima, gioca con tutte le sfumature interiori del senso della perdita e testimonia di un altro versante dell'opera di Bausch, di cui raccoglie uno dei possibili fili conduttori. Mentre la produzione di Papaioannou richiama il virtuosismo scenotecnico di *pièce* del Tanztheater visivamente sorprendenti come *Vollmond*, *Bon Voyage, Bob* sembra affiancarsi maggiormente a titoli del repertorio più misteriosi, come *Blaubart*. In questo senso, Øyen sembrerebbe essere più vicino a un dialogo con il repertorio Bausch più antico, mentre Papaioannou – facendo un lavoro completamente diverso sulle parti di danza e instaurando un rapporto nuovo con la memoria del repertorio della compagnia – rimanda a un'epoca più recente della creatività della Bausch.

### **Creare per il repertorio del Tanztheater Wuppertal Pina Bausch: un'esperienza al confine tra archivio e scena**

Nel caso del Tanztheater Wuppertal, il repertorio della compagnia non si articola in una raccolta di coreografie di diversi autori, ma come l'esatta fotografia della produttività artistica di un'unica autrice, Pina Bausch. Dal 1973 fino alla sua morte, infatti, la compagnia ha costruito la propria identità danzando esclusivamente spettacoli creati, stagione dopo stagione, dalla coreografa. In questo senso, il repertorio Bausch potrebbe apparire – seguendo le osservazioni di Diana Taylor nel suo *The Archive and the Repertoire*<sup>24</sup> – come un archivio non mediato di oggetti, che funge da raccoglitore delle opere della coreografa. In realtà, non solo nell'era post-Bausch, ma già dalla fine degli anni

24. Diana Taylor, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Duke University Press, Durham 2003.

Settanta, l'*ensemble* è stato regolarmente impegnato contemporaneamente in nuove produzioni e riallestimento di titoli degli anni precedenti. Questa doppia articolazione del lavoro della compagnia, tra creazione e riallestimenti, ha fatto sì che sin dal primo decennio della direzione Bausch fossero attive delle pratiche trasmissive dei ruoli degli spettacoli basate sui documenti video, quando necessario, ma soprattutto sul repertorio inteso come memoria incorporata che i danzatori hanno trasmesso a nuovi interpreti, spesso in presenza della coreografa che aveva l'ultima parola sulle scelte di continuità o di discontinuità, rispetto alle prime versioni di un dato titolo. In questo senso, i danzatori della compagnia, specialmente coloro che hanno collaborato con Pina Bausch più a lungo, costituiscono dei veri e propri "corpi-archivio" che hanno incorporato una precisa cultura coreografica oltre che le sequenze di ciascun pezzo interpretato negli anni. Questa situazione ci permette di guardare, oggi, al repertorio Bausch come a un archivio di pratiche incorporate che riguardano la memoria dei danzatori, la memoria della compagnia e anche quella del pubblico che, nel tempo, si è fortemente affezionato alle opere di Pina Bausch. La creazione dei due nuovi spettacoli di Papaioannou e di Øyen sono un ottimo osservatorio da cui rilevare come la creazione di nuovi pezzi per questo ensemble significhi posizionarsi sul confine sottile che separa l'archivio dalla scena.

Molte sono le grandi compagnie che, nei primi due decenni dei Duemila, hanno affrontato delle profonde rivoluzioni; si pensi per esempio agli effetti della morte di coreografi come Merce Cunningham, Maurice Béjart, Roland Petit, Paul Taylor, Trisha Brown o altri, ma anche all'accentuarsi della commistione e della sinergia tra repertori tradizionali e contemporanei presso le grandi compagnie stabili che hanno portato a numerose riscritture di opere coreografiche del passato o alla loro trasmissione a nuove generazioni di danzatori. Il debutto delle due nuove produzioni oggetto di questo articolo si pone in chiara relazione con la memoria artistica relativa ai decenni che le hanno precedute e, di conseguenza, con i repertori che si trovano inevitabilmente a essere, caso per caso e in maniera più o meno esplicita, di riferimento ogni volta che si concepiscono, si riallestiscono o si presentano al pubblico nuovi spettacoli. L'insieme di queste dinamiche è preso in considerazione dagli studi sulla danza che, analizzandone via via i processi e i risultati, contribuiscono a rendere più leggibile la vitalità della danza e le direzioni che intraprende, spesso in relazione all'archivio, luogo sicuro per la conservazione delle tracce coreografiche, fonte e nutrimento per nuove creazioni future. Come indica Isabelle Launay:

[Il repertorio] è il frutto di una formalizzazione, di una selezione, di una classificazione dei movimenti, ma anche di una raccolta di interpretazioni e di rappresentazioni – come l'archivio. La sua trasmissione implica anche la dinamica di un dono/contro-dono e una relazione interpersonale e intangibile che appartiene maggiormente all'ordine di impronta e traccia che all'ordine del documento d'archivio. Così ampiamente definito, il repertorio aggiorna una memoria corporea tanto individuale quanto collettiva. Infine, include anche la trasmissione di un atteggiamento, una relazione con il mondo o, più in generale, un *ethos* e una forma di vita che è compresa, si sente e si adatta alle corporalità<sup>25</sup>.

25. «[Le répertoire] est le fruit d'une formalisation, d'une sélection, d'une classification de mouvements, mais encore

La prospettiva di “creare per il Tanztheater Wuppertal Pina Bausch” rappresenta una prova e una missione particolare che porta con sé una mole di conoscenze, memorie, documenti, interpretazioni e attitudini specifiche. La compagnia è andata incontro a un periodo di grande cambiamento interno, anche manageriale e, anche al di là del prestigio storico-artistico del repertorio preesistente e della compagnia stessa, per i due coreografi che hanno accettato questo incarico si è trattato di andare incontro a un *ensemble* di oltre trenta danzatori e danzatrici che, fatta eccezione per i nuovi ingressi, può contare sui vantaggi ma anche sugli svantaggi di una stabilità talvolta di lunghissimo corso; una continuità di natura artistica, collaborativa, creativa e socio-relazionale tra gli interpreti attiva da decenni. Come si mantiene forte, in un ambiente regolato dalla ripetizione (riallestimenti del repertorio, organico stabile, ecc.), la *vis* creativa di una compagnia? Per diversi anni dopo il 2009, inoltre, i danzatori hanno visto completamente e improvvisamente interrompersi la possibilità di creare nuovi spettacoli, dedicandosi quasi unicamente a progetti di riallestimento del repertorio creato da Pina Bausch tra il 1973 e la sua morte. Per la danzatrice Julie Anne Stanzak, impegnata nella coreografia di Dimitris Papaioannou, la ripresa del lavoro in sala prove ha rappresentato, infatti, un momento particolare:

Creare *Since She* è stato come entrare in un terreno sconosciuto. Sono passati più di nove anni dalla morte di Pina. Ho pensato: OK, siamo al Lichtburg, lo spazio dove abbiamo creato tutti i nostri pezzi. Eccoci con un nuovo coreografo, a fare un nuovo lavoro nel suo spazio, ma con lo stesso senso di desiderio e ricerca. Sapevamo che la compagnia aveva bisogno di evolversi e che poteva evolversi, ma ho dovuto fare un salto nel mio cuore perché ho così tanto amore per il lavoro di Pina e l’ho fatto per così tanti anni<sup>26</sup>.

Sulla percezione di una certa desiderosa impazienza di creare nuovi materiali per la scena da parte della compagnia, si è espresso anche lo stesso Papaioannou. A una domanda riguardante le proprie modalità di lavoro e l’eventuale necessità di confrontarsi con la presenza di un metodo di lavoro proprio al gruppo di interpreti, il coreografo ha risposto restituendo non tanto la presenza di un’eventuale prassi, ma il grande desiderio di creare che emergeva al suo arrivo in sala prove con l’ensemble a distanza di otto anni dalla loro ultima creazione diretta da Pina Bausch:

Non ho avuto il tempo di scavare nell’approccio al loro metodo, o persino di applicare il

---

d’interprétations et de représentations – tout comme l’archive. Sa transmission implique aussi la dynamique d’un don/contre-don et d’une relation interpersonnelle et incorporelle qui relève plus du régime de l’empreinte et de la trace que du régime du document de l’archive. Ainsi largement défini, le répertoire actualise une mémoire corporelle autant individuelle que collective. Enfin, il inclut aussi la transmission d’une attitude, d’un rapport au monde ou plus largement d’un *ethos* et d’une forme de vie qui se comprend, se ressent et s’inscrit dans des corporalités». Isabelle Launay, *Poétiques et politiques des répertoires. Les danses d’après, I*, Centre National de la Danse, Pantin 2018, p. 25.

26. Trad.: «Creating *Since She* felt like going into unknown ground. It’s more than nine years since Pina died. I thought: OK, we’re in the Lichtburg, the rehearsal space where we created all of our pieces. Here we are with a new choreographer, making a new work in her space, but with the same sense of yearning and searching. We knew that the company needed to evolve, and that it can evolve, but I had to take a jump in my heart because I have so much love for Pina’s work and have done it for so many years». Chris Wiegand, *Going beyond Bausch: Tanztheater Wuppertal’s new moves*, in «The Guardian», 22 gennaio 2019, online: <https://www.theguardian.com/stage/2019/jan/22/pina-bausch-tanztheater-wuppertal-dimitris-papaioannou-alan-lucien-oyen> (u.v. 20/07/19).



mio che non esiste, ed è comunque una cosa caotica. Mi sono avvicinato a loro invitandoli a intraprendere un gioco di fantasia, unendosi a me nella co-creazione di cose. La loro creatività è esplosiva. Ogni volta che lanciavo loro un nuovo gioco, un nuovo giocattolo, lo facevano esplodere. Alla gente piace essere creativa, in generale, ma questo gruppo di persone – potrebbe essere perché non hanno creato qualcosa di nuovo per otto anni, potrebbe essere perché c'erano molti giovani che non hanno mai avuto la possibilità di creare qualcosa da zero, ma dovevano solo mettersi nei panni degli altri, e il più delle volte erano panni fantastici! – era davvero esplosivo. Era la prima volta che le generazioni più anziane e la nuova generazione di ballerini espongono i loro talenti e le loro debolezze di fronte agli altri allo stesso modo. Nessuno sapeva come farlo<sup>27</sup>.

Un altro elemento sottolineato da Papaioannou riguarda la compresenza dei danzatori “storici” e dei più giovani, entrati nell'*ensemble* negli ultimi anni. Quando un gruppo numeroso e consolidato assorbe nuovi innesti in un contesto complesso e stilisticamente connotato come quello del Tanztheater di Wuppertal, la questione che si pone, una volta terminata la fase di ricerca creativa, è certamente quella dello stile e di come questo sia, o meno, in grado di esprimersi in maniera chiara e di dialogare con quello dei coreografi invitati a creare. Guardando alle due coreografie presentate, non emerge un unico stile, ma la possibilità di declinare in molteplici modi gli elementi che compongono lo stile proprio della compagnia di Pina Bausch; probabilmente il Tanztheater Wuppertal non si consegna alle nuove creazioni come un “corpo di ballo” neutrale, ma come un *ensemble* dotato di una memoria che, a seconda di come viene illuminata, è capace di restituire forme e atmosfere differenti volta per volta.

Come premesso, diverse sono le compagnie che hanno affrontato dei cambi di direzione dovuti per esempio alla perdita della propria guida storica. In questo senso, sono specialmente le compagnie che oggi hanno a disposizione ampi repertori monografici ad aver fatto esperienza della complessità e delle conseguenze di alcune dinamiche legate alla memoria dei repertori e alla loro trasmissione: esse hanno mostrato criticità nella misura in cui hanno generato esiti diversi, osservabili sia nei processi di trasformazione avviati sia nelle cesure eventualmente occorse. La scomparsa di alcuni dei protagonisti della danza del Novecento ha messo in evidenza non solo l'importanza e l'urgenza, come ha fatto Merce Cunningham<sup>28</sup>, di dotare preventivamente le compagnie e i repertori di un'organizzazione della vita delle eredità coreografiche e dei loro diritti d'autore successiva alla morte del proprio creatore o della propria creatrice, ma anche la criticità dei tempi, delle modalità e delle tecniche di trasmissione e di

27. «I had not the time to dig into approaching their method, or even to apply mine which does not exist, and it is a chaotic thing anyway. I approached them inviting them to embark on a fantasy game, joining me in co-creating things. Their creativity is explosive. Every time I threw them a new game, a new toy, they exploded it. People like to be creative, generally, but this group of people – may be because they had not been creating something new for eight years, may be because there were a lot of young people who never had the chance to create something from scratch, but they only had to step into the shoes of others, and most of times these were great shoes! – they were really explosive. It was the first time that the older generation and the new generation of dancers were exposing their talents and weaknesses in front of others, and in equality. No one knew how to do it». Intervista a Dimitris Papaioannou di Gaia Clotilde Chernetich, registrata a Torino il 22 settembre 2018, archivio personale.

28. Si veda: Susanne Franco, *Archiviare il futuro. I lasciti di Pina Bausch e Merce Cunningham*, in «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. 5, 2014, pp. 97-111, online: <http://dx.doi.org/10.6092/issn.2036-1599/4701> (u.v. 28/07/19).

riallestimento, sia quando queste avvengono all'interno della stessa compagnia o all'esterno, in altre compagnie che acquisiscono parte di quei repertori. Inoltre, proprio quella che si potrebbe definire la "vita postuma" delle opere dei coreografi deceduti nei venti anni prima e dopo l'inizio del nuovo millennio, ha contribuito a evidenziare anche la complessità del tema della trasmissione rispetto alla diversità degli *ensemble* che, nel corso del tempo, hanno introdotto nuovi titoli nei propri programmi. Il ruolo del direttore delle prove, per esempio, è divenuto ancora più fondamentale laddove il titolo oggetto della trasmissione non è codificabile attraverso un linguaggio tecnico circoscritto. La trasmissione di un balletto tradizionale e quella di uno spettacolo di Pina Bausch chiamano certamente in causa diverse istanze e modalità di lavoro, sia per i danzatori, sia per chi viene incaricato di curare il processo. Per una compagnia come il Tanztheater, il responsabile delle prove è fondamentale anche per far dialogare tra loro gli aspetti stilistici delle nuove produzioni con quelli del repertorio Bausch, andando oltre la dimensione della trasmissione dei ruoli. Barbara Kaufmann, ex danzatrice della compagnia e attuale direttrice delle prove di *Since She*, si è occupata di condurre le fasi di allestimento e di curare le *tournées*, alla luce della sua grande conoscenza del repertorio di Pina Bausch, potendo quindi assistere la compagnia nella preparazione del nuovo lavoro, da lei seguito sin dall'inizio con la coscienza del bagaglio pregresso dei danzatori e delle sfide poste dalla nuova creazione. In questo modo, tenendo sempre teso il filo che collega il passato al presente, sembra essere possibile lasciar emergere con maggiore forza le qualità sceniche, tecniche e stilistiche della compagnia.

Osservare le produzioni del 2018 del Tanztheater Wuppertal Pina Bausch permette di considerare, innanzitutto, i cambiamenti sopravvenuti all'interno dell'*ensemble* e, quindi, il tipo di "presente" che la compagnia attualmente sta costruendo. Nel corso degli ultimi anni, nuovi giovani danzatori e danzatrici hanno portato i propri *background* in un gruppo di interpreti consolidato che, nel tempo e al netto delle dovute differenze individuali, aveva costruito, per percorsi formativi simili o per osmosi, una certa uniformità nella qualità del gesto e del movimento. Diverso è il discorso riguardante l'interpretazione e l'espressività, aspetti che a Wuppertal sono sempre stati articolati intorno alla forza della pluralità.

La questione della memoria è dunque centrale anche al limite estremo della coreografia contemporanea, specialmente quando questa si innesta in un terreno fertile creativamente e tecnicamente nel quale già vivono, sovrapposte come diversi strati di realtà, opere del passato e del presente. Le produzioni del 2018 evidenziano come lo stile del Tanztheater Wuppertal abbia senza dubbio a che fare, principalmente, con l'espressione delle emozioni: questo è l'elemento che entrambi i coreografi sembrano aver raccolto per portarlo nei propri lavori come materia prima. Dimitris Papaioannou ha descritto questo tessuto emotivo predominante nella compagnia rintracciando soprattutto quello che egli ha definito «un senso di agonia», oltre alla sensualità e all'emozione umana in senso più puramente esistenziale<sup>29</sup>.

---

29. Intervista a Dimitris Papaioannou di Gaia Clotilde Chernetich, registrata a Torino il 22 settembre 2018, archivio personale.

Queste caratteristiche, iscritte nei corpi dei danzatori, siano essi giovani o più sperimentati membri del Tanztheater Wuppertal Pina Bausch, compongono una vera e propria mitologia contemporanea che dal passato (nonostante sia un passato piuttosto recente) si muove fino ad arrivare a un presente che è, per sua natura e per forza di cose, in trasformazione. Come scrive la studiosa Mona Ozouf, è possibile e doveroso riflettere sulle eredità, ma ancora più importante, allora, prima di capire che cosa fare di questi lasciti, è che veramente sia avvenuta la loro accettazione da parte di tutti i soggetti coinvolti nella loro ricezione<sup>30</sup>. La buona notizia è che non solo questa accettazione sembra essere avvenuta, dopo un complesso percorso durato dieci anni, ma che abbia anche già generato nuove possibilità, consapevoli del passato e insieme capaci di spingere a guardare avanti.

## Bibliografia

- Leonetta Bentivoglio, *Visioni e memorie nel segno di Bausch*, in «La Repubblica.it», 28 maggio 2018, online: <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2018/05/28/visioni-e-memorie-nel-segno-di-bausch> (u.v. 23/07/19).
- Jean Birnbaum (a cura di), *Héritier, et après?*, Gallimard, Paris, 2017.
- Gaia Clotilde Chernetich, *Café Müller di Pina Bausch: memoria, trasmissione e citazione nel teatro contemporaneo italiano degli anni Duemila*, in «La Rivista di Engramma», *Figure del mito: presenze e rappresentazioni*, a cura di Alessandra Pedersoli e Marina Pellanda, n. 152, 2018, online: [http://www.egramma.it/eOS/index.php?id\\_articolo=3354](http://www.egramma.it/eOS/index.php?id_articolo=3354) (u.v. 23/07/19).
- Gaia Clotilde Chernetich, *“Da quando lei”. Il Tanztheater Wuppertal da Pina Bausch a Dimitris Papaioannou*, in «Teatro e Critica», 28 giugno 2019, online: <https://www.teatroecritica.net/2018/06/da-quando-lei-il-tanztheater-wuppertal-da-pina-bausch-a-dimitris-papaioannou> (u.v. 23/07/19)
- Gaia Clotilde Chernetich, *Neue Stücke 2015. Le eredità di Pina Bausch*, in «Teatro e Critica», 23 settembre 2015, online: <https://www.teatroecritica.net/2015/09/neue-stucke-2015-le-eredita-di-pina-bausch/> (u.v. 20/07/2019)
- Gaia Clotilde Chernetich, *Danza, memoria, trasmissione. Il caso della Pina Bausch Foundation e il Tanztheater Wuppertal Pina Bausch*, Università di Parma - Université Côte d'Azur, tesi di dottorato non pubblicata, sostenuta il 31 marzo 2017
- Florence Fix – Frédérique Toudoire-Surlapierre, *La citation dans le théâtre contemporain (1970-2000)*, Editions Universitaires de Dijon, Dijon 2010.
- Susanne Franco, *Archiviare il futuro. I lasciti di Pina Bausch e Merce Cunningham*, in «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. 5, 2014, pp. 97-111, online: <http://dx.doi.org/10.6092/issn.2036-1599/4701> (u.v. 28/07/19).
- Marinella Guatterini, *Pina, il Bauhaus e l'Ade: “Seit sie” omaggio geniale*, in «Teatro e Critica», 28 giugno 2019, online: <https://www.teatroecritica.net/2018/06/pina-il-bauhaus-e-lade-seit-sie-omaggio-geniale>

---

30. Mona Ozouf, *Le refus d'héritier, crime ou gloire de la Révolution Française*, in Jean Birnbaum (a cura di), *Héritier, et après?*, Gallimard, Paris 2017, pp. 109-120: p. 109.

(u.v. 23/07/19).

- Gabriele Klein, *Passing on Dance: practices of translating the choreographies of Pina Bausch*, in «Revista Brasileira de Estudos da Presença», vol. VIII, n. 3, 2018, pp. 393-420, online: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2237-26602018000300393&lng=en&tlng=en](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2237-26602018000300393&lng=en&tlng=en) (u.v. 23/07/19).
- Isabelle Launay, *Poétiques et politiques des répertoires. Les danses d'après, I*, Centre National de la Danse, Pantin 2018.
- Isabelle Launay, *Cultures de l'oubli et citation. Les danses d'après, II*, Centre National de la Danse, Pantin 2018.
- Mona Ozouf, *Le refus d'hériter, crime ou gloire de la Révolution Française*, in Jean Birnbaum (a cura di), *Hériter, et après?*, Gallimard, Paris 2017, pp. 109-120.
- Philippe Noisette, *Le Tanztheater de Pina Bausch renaît*, in «Paris Match», 24 giugno 2018, online: <https://www.parismatch.com/Culture/Spectacles/Le-Tanztheater-de-Pina-Bausch-renait> (u.v. 23/07/19).
- Mirella Schino, *Spettatore, spettatori, pubblico*, in «Mimesis Journal», vol. VII, n. 2, 2018, pp. 123-144, online: <http://journals.openedition.org/mimesis/1539> (28 luglio 2019).
- Diana Taylor, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Duke University Press, Durham 2003.
- Biliana Vassileva-Fouilhoux, *La citation dans le Tanztheater de Pina Bausch*, in Florence Fix – Frédérique Toudoire-Surlapierre, *La citation dans le théâtre contemporain (1970-2000)*, Editions Universitaires de Dijon, Dijon 2010.
- Chris Wiegand, *Going beyond Bausch: Tanztheater Wuppertal's new moves*, in «The Guardian», 22 gennaio 2019, online: <https://www.theguardian.com/stage/2019/jan/22/pina-bausch-tanztheater-wuppertal-dimitris-papaioannou-alan-lucien-oyen> (u.v. 20/07/19).
- Lyndsey Winship, *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch: Since She review – dreamlike oddness*, in «The Guardian», 15 February 2019, online: <https://www.theguardian.com/stage/2019/feb/15/tanztheater-wuppertal-pina-bausch-since-she-review-sadlers-wells> (u.v. 20/07/19).
- Andrea Zardi, *La percezione del corpo in scena e lo spettatore*, in «Mimesis Journal», vol. VII, n. 1, 2018, pp. 91-111, online: <http://journals.openedition.org/mimesis/1299> (u.v. 28/07/19).