

IL TANZTHEATER OLTRE A PINA BAUSCH

Seguito di 6.1 – *Il Tanztheater di Pina Bausch*

Se è fuor di dubbio che Pina Bausch è stata colei che ha rappresentato (e tuttora rappresenta) il teatrodanza tedesco in misura maggiore, non bisogna dimenticare che questo genere, allo stesso tempo teatrale e coreico, si è sviluppato anche grazie ad altri quattro artisti, tutti in qualche modo “eredi” del filone dell'*Ausdruckstanz*. Anzi sono stati proprio **Johann (Hans) Kresnik** e **Gerhard Bohner** a creare le prime opere di *Tanztheater* già negli anni '60 (dunque nel decennio precedente agli esordi della Bausch), mentre **Susanne Linke** e **Reinhild Hoffmann** ne hanno prodotto altri interessanti esempi.

JOHANN KRESNIK E IL CHOREOGRAPHISCHES THEATER

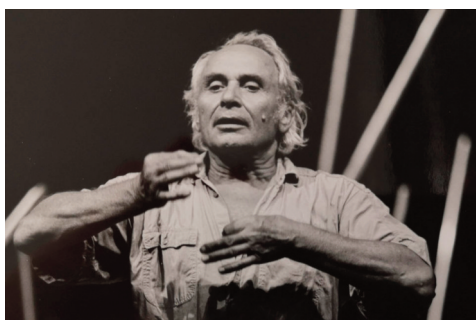


Fig. 1 – **Hans Kresnik** nel 1997 durante le prove per l'opera *Fidelio* di Ludwig van Beethoven a Brema. Photo Jörg Landsberg.

Il danzatore e coreografo austriaco **Johann Kresnik** (1939-2019)¹ meglio conosciuto col diminutivo di **Hans** e nato a Bleiburg, in Carinzia, ha avuto una formazione alla danza piuttosto eclettica, che ha spaziato dal balletto classico alla danza jazz. Ha danzato nelle compagnie di Aurel Milloss a Colonia e di George Balanchine a New York e nel 1967 ha iniziato l'attività di coreografo presso il Ballet Studio di Colonia. Dal 1968 al 1978 ha lavorato come maestro di danza e coreografo presso il Tanzensemble di Brema e dal 1979 al 1989 ha rivestito le stesse mansioni per il Teatro Comunale di Heidelberg. Ha inoltre lavorato come regista e coreografo per il teatro d'opera a Heidelberg, Francoforte sul Meno, Berlino e Mannheim.

Quando lavorava per il Tanzensemble di Brema **è stato il primo** a dar vita in un teatro pubblico al genere nuovo del *Tanztheater*, da lui in realtà chiamato **Choreographisches Theater** (Teatro coreografico), con l'intento di avviare un rinnovamento estetico nell'ambito della danza – all'epoca ancora molto legato al balletto – come stava avvenendo in quegli anni nei settori della prosa e del teatro d'opera. La strada da lui aperta nella città di Brema è poi proseguita con Gerhard Bohner e Reinhild Hoffmann, quali direttori del Bremer Tanztheater dal 1978 al 1981, e poi con la stessa Hoffmann direttrice unica fino al 1986.

Egli intendeva la danza come “uno strumento di lotta”, perciò ha iniziato con pezzi di argomento politico e di denuncia sociale con l'intenzione di sovvertire sia le norme del balletto classico sia le regole della società contemporanea. Il suo primo lavoro, **O**

sela pei (1967), era ispirato a testi che parlavano di persone afflitte dalla schizofrenia e con i suoi contenuti di follia, rabbia, trasgressione e morte, ha prefigurato molte delle sue opere successive. Ha poi continuato con lavori di protesta civile e di messa in discussione dei miti della società contemporanea, creando pezzi intenzionalmente provocatori che avevano come temi l'imperialismo, il militarismo, il terrorismo, il nazismo, la guerra, l'omicidio, il suicidio e la follia. Molte delle sue creazioni, come **Sylvia Plath** (1985), **Frida Kablo** (1992) e **Francis Bacon** (1993), erano focalizzate sulle vite travagliate di personaggi noti.

Tra i suoi lavori c'è anche la propria versione del **Sacre du printemps** di Igor Stravinskij (1982). Nel 2008 ha creato **Ein Maskenball**, una sua interpretazione fortemente provocatoria dell'opera **Un ballo in maschera** di Giuseppe Verdi, impostata come un'aspra critica al capitalismo della moderna società americana in quanto causa di una grande disparità tra ricchi e poveri. Riferendosi all'attentato dell'11 settembre 2001 alle torri gemelle di New York, ha schierato dozzine di uomini sopra i cinquant'anni (perlopiù pensionati reclutati a Erfurt), che interamente nudi e con le maschere di Topolino sul volto, sfilavano tra le rovine del World Trade Center (Fig. 2).



Fig. 2 – Immagine di **Ein Maskenball** (*Un ballo in maschera*) di Hans Kresnik (2008): gli uomini con le maschere di Topolino sfilano tra le rovine del World Trade Center. Photo Jens-Ulrich Koch/AFP/Getty Images.



Fig. 3 – **Gerhard Bohner** (a destra) col danzatore Ivan Liška durante le prove della ricostruzione del *Triadisches Ballet* nel 1977.

GERHARD BONHER: SACRIFICARE IL VECCHIO PER CREARE IL NUOVO

Il danzatore e coreografo **Gerhard Bohner** (1936-1992), nato a Karlsruhe, nel Baden-Württemberg, si è formato presso una scuola della sua città che seguiva la tradizione della danza libera centroeuropea degli anni Venti e poi ha anche preso lezioni da **Mary Wigman** nella sua scuola di Berlino.

Bohner ha iniziato a coreografare negli anni '60, dal 1972 al 1975 è stato direttore del Tanztheater di Darmstadt e in seguito ha lavorato anche per il Tanztheater di Wuppertal diretto da Pina Bausch. Dal 1978 al 1981 ha diretto il Tanztheater di Brema assieme a Reinhild Hoffmann. Di lui si ricordano **Silvia frustrieret**, **Anspannen**, **Abschlaffen** (*Silvia frustrata*, *Tendere*, *Allentare*, 1969), le composizioni corali **Catulli Carmina** e **Carmina Burana** con la musica di Carl Orff, (entrambe del 1970), **Dier Folterung der Beatrice Cenci** (*I tormenti di Beatrice Cenci*, 1971) e **Lilith** (1972), due coreografie che hanno ricevuto il Premio dei Critici Tedeschi.

I suoi lavori erano dettati dal desiderio di rinnovare la danza nei teatri istituzionali, che tranne qualche eccezione all'epoca erano ancora molto legati alla tradizione del balletto. Indicativa in tal senso è la sua creazione **Machen = Opfern** (Creare = Sacrificare, 1971), in cui la figura della ballerina romantica in tutù e scarpe da punta veniva cosparsa di cenere per poi risorgere avvolta in una calzamaglia rossa, emblema della danzatrice moderna. A ogni rappresentazione la seconda parte dell'opera consisteva in una coreografia nuova, creata dal vivo direttamente sulla scena.

Nel 1977, su incarico dell'Accademia delle Arti di Berlino, si è occupato di rimettere in scena il **Triadisches Ballet**, creato nel 1922 da Oskar Schlemmer (vedere 3.3.3 a p. 88)², operazione che è poi proseguita dal 1981 con la ricostruzione di altri lavori realizzati da Schlemmer per la scuola del Bauhaus.

SUSANNE LINKE, INTEGRAZIONE CREATIVA DELLE POETICHE DI MARY WIGMAN E KURT JOOSS

La danzatrice e coreografa **Susanne Linke** (1944-vivente) è nata a Lünenburg, in Bassa Sassonia. Durante l'infanzia un disturbo dell'udito, con conseguente difficoltà di linguaggio, le ha causato un ritardo nella capacità di parlare, perciò ha iniziato a studiare danza in età adulta, quando aveva quasi vent'anni. La sua formazione tuttavia si è svolta nel **connubio perfetto della tradizione della "danza di espressione" tedesca**, perché è iniziata nel 1964 con **Mary Wigman** nella sua scuola di Berlino (vedere 3.3.2 a p. 84), dove ha preso lezioni anche dall'allieva di questa **Dore Hoyer** (1911-1967), ed è proseguita dal 1967 presso la Folkwang Schule di Essen, sotto la guida prima di **Kurt Jooss** e poi di **Hans Züllig** (vedere 3.4.1 a p. 92). Quest'ultimo passaggio è stato per lei fondamentale, perché «oltre a insegnarle la tecnica della danza classica, tanto invisita a Mary Wigman, la Folkwangschule le ha dato una formazione molto più poliedrica e tecnicamente orientata»³.

Nel 1970 è entrata come danzatrice nel **Folkwang Tanzstudio**, diretto dall'anno precedente da Pina Bausch (vedere 6.1 a p. 194), e nello stesso tempo, incoraggiata dalla Bausch, ha iniziato a cimentarsi nella coreografia, che sentiva essere lo strumento espressivo a lei più consono.

Dal 1975 al 1985 ha diretto il Folkwang Tanzstudio (fino al 1977 assieme a Reinhild Hoffmann), in sostituzione della Bausch che nel frattempo aveva preso la direzione della compagnia di Wuppertal. Nei dieci anni della sua direzione il Tanzstudio è divenuto una compagnia di danza professionale di rilievo internazionale, superando le sue originali finalità di centro di perfezionamento per danzatori giovani e dotati secondo le intenzioni del suo fondatore Kurt Jooss (vedere 3.4.1 a p. 92). Nello stesso 1975 ha cominciato a ricevere premi e riconoscimenti nazionali e internazionali con le sue creazioni *Puppe?* (Bambola?), *Trop tard* (Troppo tardi) e *Danse funèbre* (Danza funebre) e nel 1977 ha creato il suo primo assolo, **Ach Unsinn** (Oh, sciocchezze).

Nel 1979 ha vinto una borsa di studio per recarsi a New York, dove ha potuto confrontarsi con gli stili della *modern dance* entrando in contatto con la compagnia di José Limón, per la quale nel 1986 ha creato la coreografia *Also Egmond bitte* (Allora Egmont, per favore).

Al 1980 appartiene uno dei suoi assoli più celebri, che ha messo in luce le sue doti come solista: **Im Bade Wannen** (La vasca da bagno), sulle musiche di Erik Satie *En habit de cheval* e *Gymnopédies 1 e 3*, interamente impostato sul rapporto tra il suo corpo e una



Fig. 4 – Ritratto fotografico di **Susanne Linke**.
©Deutsches Tanzarchiv Köln.

comune vasca da bagno. «La scena di una donna che si mette a danzare e sognare mentre in modo maniacale pulisce una vasca da bagno peraltro pulitissima, cadendovi infine dentro, ha per la prima volta affermato ufficialmente la coreografa come solista»⁴. In questo assolo il rapporto con un oggetto di uso comune non viene trattato con le modalità dei coreografi della *post-modern dance* americana, ovvero come nei *ready-made* di Duchamp (vedere il pdf on line *Dopo Cunningham: le linee d'azione della post-modern dance*), bensì come un partner col quale imbastire un dialogo sulla base della triade labaniana spazio-tempo-energia, così l'oggetto diviene parte essenziale della dinamica della danza (Fig. 5).

(video di *Im Bade Wannen*:

<https://www.numeridanse.tv/en/dance-videotheque/im-bade-wannen>

<https://www.numeridanse.tv/en/dance-videotheque/im-bade-wannen-1992>)



Fig. 5 – Immagini dell'assolo di Susanne Linke *Im Bade Wannen* (1980). Photo Peter Schmidt.

Per la compagnia del Folkwang Tanzstudio la Linke ha creato diverse coreografie, tra cui **Frauenballett** (Balletto di donne, 1981), **Wir können nicht alle nur Schwäne sein** (Non tutti possiamo essere solo cigni, 1982), su musica di Pëtr Il'ič Čajkovskij e **Am Reigenplatz** (Sulla piazza del girotondo, 1983), su musica di György Ligeti e basata sulla tragedia *Le Baccanti* di Euripide. Tutti questi lavori sono inscrivibili a pieno titolo nel genere del *Tanztheater*. Ad esempio, in *Frauenballett* la Linke ha trattato il tema della condizione femminile «impostando la coreografia sul rapporto tra le danzatrici e lunghi drappi di stoffa colorata che ognuna trascina o sospinge con i piedi come un'appendice del proprio corpo, legame vischioso e avvolgente, sorta di cordone ombelicale che poi si tramuta in nuove forme, dando vita a un gioco inventivo di movimenti mutuati dall'esperienza quotidiana dei lavori domestici: lavare e piegare i panni, strofinare e lucidare i pavimenti»⁵ (Fig. 6).



Fig. 6 – Immagini di **Frauenballett** (1981). A sinistra: photo Georg Schreiber. A destra: photo Ursula Kaufmann.

Tuttavia è soprattutto nelle sue coreografie solistiche che Susanne Linke ha sempre dato il meglio di sé. Tra le più importanti, segnaliamo **Orient-Okzident** del 1984 e **Schritte verfolgen** (Seguire i passi), creato nel **1985**, subito dopo aver lasciato la direzione del Folkwang Tanzstudio, come una composizione autobiografica in cui ha ripercorso le difficoltà della sua infanzia mettendo in scena la propria lotta interiore da cui infine è uscita vincitrice (Fig. 7).

L'intensità con la quale la Linke si esprime nei suoi assoli è frutto della sua formazione, che le ha consentito di **integrare in sé la poetica di Mary Wigman**, assimilata soprattutto tramite Dore Hoyer, **e quella di Kurt Jooss**.

La studiosa Susanne Schlicher ha osservato:

La Folkwangschule e Kurt Jooss insieme a Mary Wigman: ciò che in passato era stato incompatibile si ricongiunge ora nella persona e nell'attività di Susanne Linke, integrandosi in modo creativo. Nelle sue coreografie il realismo e la concretezza del teatro danza di Kurt Jooss e del suo espressivo ma

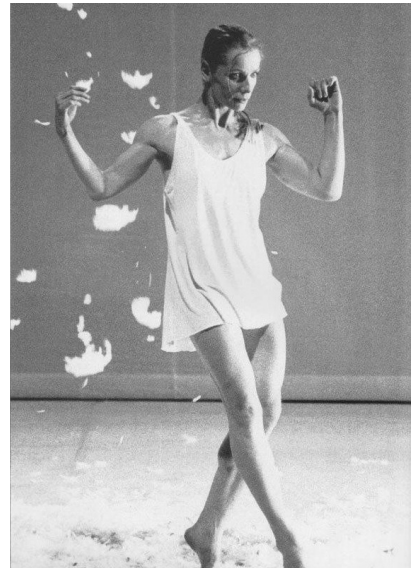


Fig. 7 – Susanne Linke nel suo assolo autobiografico **Schritte verfolgen** (1985). Photo Gert Weigelt.

formalizzato linguaggio di danza si incontrano con una passionalità emotiva e intuitiva, e col libero linguaggio motorio delle soliste espressioniste. Come modelli e stimoli delle sue recite soliste Susanne Linke indica Mary Wigman e Dore Hoyer. [...] Il carattere assoluto degli assoli di queste due artiste, la loro intensità corporea, l'autocoinvolgimento, l'espressione di se stesse, sono tutti elementi che caratterizzano anche gli assoli di Susanne Linke, il suo linguaggio coreografico. Anche se per la sua originalità non si configura affatto come un'allieva di Mary Wigman e Dore Hoyer, all'interno del Tanz Theater tedesco-occidentale questa tradizione è in lei più evidente che altrove.⁶

Nel 1987 la Linke ha messo in scena **Hommage à Dore Hoyer**, un omaggio alla sua maestra che riproponeva quattro dei cinque assoli del ciclo *Affectos Humanos* creato dalla Hoyer nel 1962 e incentrato su alcuni dei quarantotto tipi di affetti identificati negli scritti filosofici di Baruch Spinoza: *Eitelkeit* (vanità), *Begierde* (lussuria), *Angst* (paura), *Hass* (odio) e *Liebe* (amore). La Linke ha ripreso gli assoli dedicati alla vanità, alla lussuria, alla paura e all'amore e vi ha aggiunto la propria creazione **Dolor**, che rappresentava la sua emancipazione dal modello della maestra. Ciascun assolo aveva un proprio carattere, ma tutti esploravano in modo vario il tema delle emozioni.

Negli anni successivi la coreografa ha rivisitato i temi di base di questo ciclo estendendoli a una relazione a due con *Affekte* (1988), *Affekte/Gelb'* (1990) e *Effekte* (1991), danzati con il suo partner e compagno Urs Dietrich.

Dopo aver lasciato la direzione del Folgwang Tanzstudio, la Linke ha lavorato in giro per il mondo come coreografa indipendente, producendo lavori per la compagnia di José Limón, per il Gruppo di Ricerca Coreografica dell'Opéra di Parigi (GRCOP) e per il Nederlans Dans Theatre.

Nei primi anni '90 ha fondato una propria compagnia a Berlino, per la quale ha creato **Rubr-Ort** (Luogo della Ruhr), in cui ha rappresentato il mondo del lavoro nel bacino della Ruhr (dove si trova la città di Essen), mettendo a confronto l'attività di un tempo nelle miniere di carbone con lo sfruttamento industriale delle risorse dell'epoca moderna.

Nel 1994, assieme al suo compagno Urs Dietrich come co-regista, ha creato una nuova compagnia presso il Tanztheater di Brema. Negli anni 2000-2001 è stata tra i fondatori del **Choreographisches Zentrum** (Centro di coreografia) di Essen divenendone la direttrice artistica.

Per questo centro ha creato l'assolo *Tanz-Dis-Tanz* insieme a Urs Dietrich, e nel 2007 avvalendosi della collaborazione dell'artista visivo VA Wölfl ha proposto una nuova versione del suo assolo *Schritte Verfolgen* trasformandolo in una coreografia per tre danzatrici col titolo **Schritte verfolgen – Rekonstruktion und Weitergabe** (Seguire i passi – Ricostruzione e Trasferimento).

Dal 2001 ha continuato a essere attiva come coreografa indipendente e ha lavorato per la Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi di Milano, la scuola di danza Kibbutz in Israele, l'associazione Versiliadanza di Firenze e la Folkwang Schule di Essen.

Dal 2015 è direttrice artistica del Theater Trier Tanz (Teatrodanza di Treviri).

Sito ufficiale di Susanne Linke: <https://www.susanne-linke.com/>

REINHILD HOFFMANN E LA DIALETTICA TRA LIBERTÀ E COSTRIZIONE

La danzatrice e coreografa **Reinhild Hoffmann** (1943-vivente) è tra i maggiori esponenti del *Tanztheater* assieme a Pina Bausch.

Nata a Sorau, in Slesia, ha iniziato gli studi di danza con la tecnica accademica in una scuola di Karlsruhe, per proseguire dal 1965 al 1970 presso la Folkwang Schule di Essen, sotto la guida prima di **Kurt Jooss** e poi di **Hans Züllig** (vedere 3.4.1 a p. 92).

Nel 1969 e 1971 ha danzato per il **Folkwang Tanzstudio** diretto da Pina Bausch e dal 1970 al 1973 ha lavorato come danzatrice con Hans Kresnik presso il Tanzensemble

di Brema. Dal 1975 al 1977 ha diretto il Folkwang Tanzstudio assieme a Susanne Linke, creando nello stesso 1975 i suoi primi lavori coreografici, di cui il primo era una composizione per tre danzatori intitolata appunto *Trio*, per continuare con *Duett*, *Solo* e *Fin al punto*.

Nel 1977 ha vinto una borsa di studio per un **soggiorno negli Stati Uniti**, dove ha potuto studiare con **Merce Cunningham**, **Alwin Nikolais** e la danzatrice della *post-modern dance* **Meredith Monk** (vedere il pdf on line *Dopo Cunningham: le linee d'azione della post-modern dance* alle pp. 3-4).

Forte dell'esperienza con la *modern dance* americana, nello stesso **1977** ha creato il suo assolo più celebre, ***Solo mit Sofa*** (Assolo con divano) su **musica di John Cage**, in cui il suo corpo era unito a un divano tramite un abito con uno strascico di sette metri che faceva tutt'uno con il rivestimento del divano stesso. La stoffa, al contempo sia abito sia rivestimento, veniva attivata alternativamente dalla danzatrice e dal divano e attraversava lo spazio seguendo diversi gradi di energia e di velocità, per cui il movimento risultava essere sia dialogo sia lotta nei confronti di una costrizione (Fig. 9). La



Fig. 8 – Ritratto fotografico di **Reinhold Hoffmann**. Photo ©Bettina Stöss.



Fig. 9 – Sequenza di immagini della coreografia solistica di Reinhold Hoffmann ***Solo mit Sofa*** (1977). Photo ©Silvia Lelli/Courtesy of 29 Arts in Progress gallery.

coreografia voleva essere una riflessione sulle condizioni della donna, una metafora dei vincoli cui è sottoposta nei suoi rapporti con le convenzioni sociali. Secondo la studiosa Susanne Schlicher:

Per la musica di John Cage, per il gioco motorio tra il corpo, la stoffa, l'oggetto e lo spazio, non privo di sottotesti interpretativi, la pièce era un'assoluta novità nel Tanz Theater tedesco-occidentale. *Solo mit Sofa* era un esperimento al limite tra il Tanz Theater, la *performance art* americana e il richiamo alla tradizione tedesca dell'assolo, che risaliva agli anni Venti.⁷

(video di *Solo mit Sofa*: <http://www.tanzforumberlin.de/produktion/solo-mit-sofa/>)

Dal 1978 al 1986 la Hoffmann ha diretto la compagnia di danza del **Teatro di Brema**, rinominato Bremer Tanztheater (fino al 1981 assieme a Gerhard Bohner). Il suo primo lavoro per questo teatro è stato ***Fünf Tage, fünf Nächte*** (Cinque giorni, cinque notti, 1979), su musica di György Ligeti, che trattava di corteggiamento, matrimonio e gravidanza presentando diversi stati d'animo che spaziavano dall'umorismo alla serietà. Nel 1980 ha creato ***Unkrautgarten*** (Il giardino delle malerbe), che trattava il ruolo dell'individuo all'interno della famiglia e ***Hochzeit*** (Matrimonio) sulla musica composta da Igor Stravinskij per *Les Noces* di Bronislava Nižinskaja (vedere il Capitolo quarto alle pp. 136-137), sul tema del rapporto di coppia nel matrimonio, rappresentato come una prigionia. Nonostante vi avessero lavorato per diversi anni Kresnik e Bohner, il Teatro di Brema ha finito per identificarsi sempre di più con l'attività della Hoffmann.

L'elemento delle **forze esterne che ostacolano e limitano la libertà** e delle prigioni che oppongono resistenza al corpo e alla sua espressione, che la Hoffmann aveva indagato con *Solo mit Sofa*, è stato da lei ripreso nel **1980** in una "Solotanzabend" (Serata di assoli di danza) al Teatro di Brema che oltre a quello ormai celebre del divano comprendeva anche ***Bretter*** (Tavole), ***Steine*** (Pietre) e ***Auch*** (Anche). In *Bretter* la danza si svolgeva interamente con due lunghe tavole sulla schiena, in *Steine* il corpo della danzatrice era avvolto in teli di stoffa sempre più stretti nel cui orlo erano inserite delle pietre che finivano per ricoprirla interamente e in *Auch* la danza consisteva in un corpo a corpo con un'altra donna.

Questi assoli rientravano nell'ambito di una ricerca basata sui principi di Rudolf Laban che riguardano i **fattori di movimento energia-spazio-tempo-flusso** e l'idea che dalla disposizione interiore nei confronti di questi fattori derivano le più diverse potenzialità energetiche di un movimento (vedere 3.2.10 alle pp. 77-79). Infatti la Hoffmann in un documentario televisivo del 1987 ha dichiarato di essersi domandata: «Dove inizia il movimento? quali sono le leggi dello spazio e del tempo all'interno del movimento, quale energia si impiega nell'attimo in cui si esegue un movimento, quale sincronizzazione viene applicata?»⁸. Tuttavia in questa sua ricerca è possibile riscontrare anche l'influsso della sua esperienza negli Stati Uniti, perché nei suoi soli la costruzione coreografica si alterna all'improvvisazione rendendoli abbastanza affini alle *performances* della *post-modern dance* e in particolare *Auch* richiama il principio della *Contact Improvisation* di Steve Paxton (vedere il pdf on line *Dopo Cunningham: le linee d'azione della post-modern dance* a p. 10).

Un divano, delle tavole, delle pietre, un altro corpo, oggetti che oppongono la loro forza, il loro peso, la loro dimensione. La limitata libertà di movimento esige dalla danzatrice grande creatività ed energia fisica per contrapporre la coercizione subita a libertà ancora possibili. [...] Reinhild Hoffmann esplora possibilità di movimento interiori ed esteriori: come ci si muove con due tavole sulla schiena? in che modo si sposta il baricentro? Come ci si può ancora muovere sotto il peso di tante pietre? O sotto il peso di un'altra persona? [...] La costruzione esterna provocata dall'oggetto e il legame con esso possono avere anche il senso di una limitazione interiore. [...] Le limitazioni quotidiane diventano sperimentabili come limitazioni dei movimenti fisici.

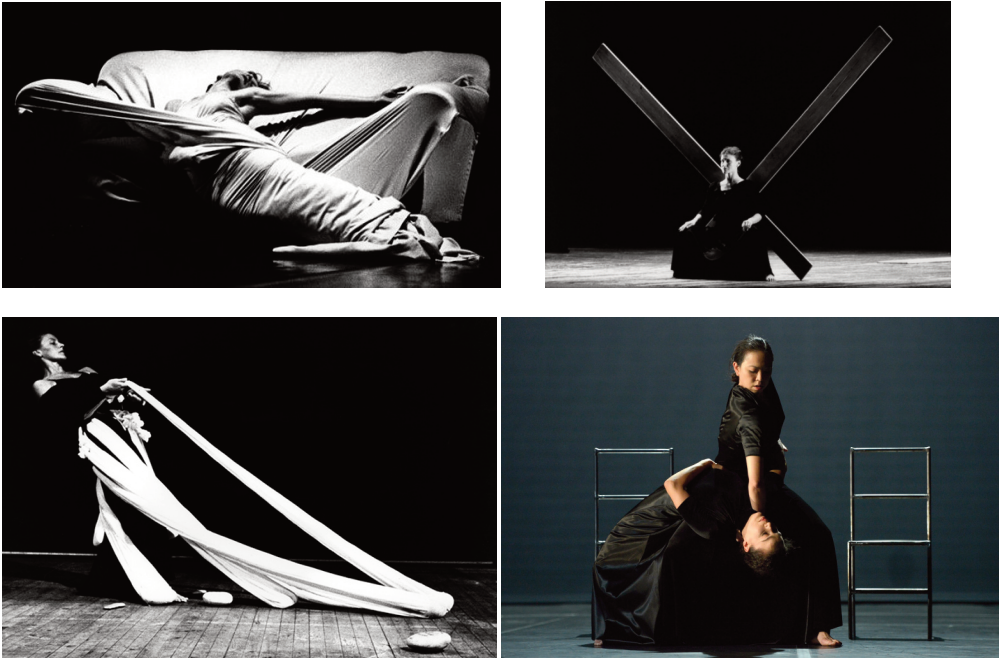


Fig. 10 – Gli assoli di Reinhold Hoffmann proposti nella “Solotanzabend” del 1980. In alto a sinistra: *Solo mit Sofa*, photo Klaus Lefebvre. In alto a destra: *Bretter*, photo Silvia Lelli. In basso a sinistra: *Steine*, photo Klaus Lefebvre. In basso a destra: *Auch* in una ripresa del 2012 per il Bielefeld Theater con le danzatrici Hsuan Cheng e Elvira Zuñiga, photo ©Bettina Stöss.

Dopo essere divenuta direttrice unica della compagnia di Brema, la Hoffmann ha creato diverse coreografie, alcune delle quali sono considerate i suoi capolavori, come *Callas* (1983), che tratta il mondo teatrale dell'illusione sulle tracce della figura della celebre cantante lirica Maria Callas, poi *Dido und Aeneas* (1984), sulla musica dell'omonima opera di Henry Purcell del 1689, *Föhn* (1985) e *Verreist* (In viaggio, 1986).

Nel 1986 la Hoffmann si è trasferita con gran parte della sua compagnia nel **Teatro di Bochum**, che sotto la direzione di Frank-Patrick Steckel aveva l'obiettivo di creare una fusione più stretta tra la recitazione e la danza. Al termine della stagione 1994-1995



Fig. 11 – A sinistra: *Callas* (1983) photo Jörg Landsberg. A destra: *Dido und Aeneas*. Photo ©Klaus Lefebvre.

ha lasciato il Teatro di Bochum per trasferirsi a Berlino e continuare a lavorare come coreografa indipendente e regista d'opera. Nell'anno accademico 1997-1998 ha tenuto un corso di teatrodanza nella Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi di Milano, che si è concluso con la coreografia *Spielraum* eseguita dagli studenti.

Le opere di Reinhild Hoffmann sono apparse inquietanti perché difficili da classificare, in quanto differiscono sia dal tradizionale *balletto d'azione* sia dalla moderna "danza di espressione". Non si presentano come coreografie nel senso comune, ma come "pezzi" in cui sono le stesse composizioni di movimento, spazio e suono a produrre il tema che si sta rappresentando.

Nei lavori di questa coreografa «le storie concrete si fondono con le fantasie oscure, la narrazione realistica col linguaggio simbolico, universi dell'esperienza con eventi irrazionali, il realismo si capovolge nel surrealismo. In storie individuali spesso concluse le sue pièce narrano le relazioni interpersonali, la mancanza di rapporti, il condizionamento dei ruoli, le standardizzazioni sociali e la perdita di identità, la violenza e la dipendenza nel rapporto di coppia»⁹.

Sito ufficiale di Reinhild Hoffmann: <http://www.reinhildhoffmann.de/>

NOTE

- ¹ Johann Kresnik è venuto a mancare il 27 luglio 2019, quando il III volume di *La danza e la sua storia* era in stampa. Questo spiega il motivo per cui nel testo cartaceo compare l'informazione tra parentesi "1939-vivente".
- ² Sul *Triadisches Ballet* si veda anche il pdf on line *Significato storico del Balletto triadico di Oskar Schlemmer*.
- ³ Susanne Schlicher, *L'avventura del Tanz Theater. Storia, spettacoli, protagonisti*, trad. di Palma Severi, Costa & Nolan, Genova 1989, p. 165.
- ⁴ *Ivi*, p. 168.
- ⁵ Silvana Sinisi, "All'insegna dell'arte totale. Teatrodanza e arti visive nell'espressionismo tedesco", in Leonetta Bentivoglio (a cura di), *Tanztheater. Dalla danza espressionista a Pina Bausch*, Di Giacomo, Roma 1982, p. 121.
- ⁶ Susanne Schlicher, *op. cit.*, p. 169.
- ⁷ *Ivi*, p. 212.
- ⁸ Riportato in *ivi*, p. 220.
- ⁹ *Ivi*, p. 224.

BIBLIOGRAFIA E SITOGRAFIA DEI TESTI CONSULTATI

- BENTIVOGLIO Leonetta, *La danza contemporanea*, Longanesi, Milano 1985.
- BENTIVOGLIO Leonetta (a cura di), *Tanztheater. Dalla danza espressionista a Pina Bausch*, Di Giacomo, Roma 1982.
- SCHLICHER Susanne, *Tanz Theater*, Rowholt Taschenbuch Verlag, Reinbek (Hamburg) 1987, ed. italiana Palma Severi (trad. di), *L'avventura del Tanz Theater. Storia, spettacoli, protagonisti*, Costa & Nolan, Genova 1989.