



Un film per **PINA BAUSCH** di **WIM WENDERS**

pina

danza, danza,
altrimenti
siamo perduti

durata **103 minuti**

BIM DISTRIBUZIONE

Via Marianna Dionigi 57, 00193 ROMA
Tel. 06-3231057 Fax 06-3211984

ufficio stampa **Federica de Sanctis** 335 1548137 fdesanctis@bimfilm.com

I materiali stampa sono scaricabili dall'area press del sito www.bimfilm.com

INDICE

3. Il cast 4. I danzatori 5. Sinossi breve 5. Comunicato stampa 6. Wim Wenders su Pina Bausch (1) Creatrice di una forma d'arte moderna Movimento 7. Note di produzione Lo sviluppo del progetto Dopo lo shock, un nuovo inizio Ripartire da zero Le riprese 11. Wim Wenders su Pina Bausch (2) 12. Il Tanztheater Wuppertal Pina Bausch 13. Quattro lavori di Pina Bausch per <i>pina</i> Le Sacre du Printemps Kontakthof Café Müller Vollmond 15. Pina Bausch sul suo lavoro Domande Ricerca Trovare qualcosa che non ha bisogno di domande	16. Il nuovo cinema in 3D (1) Intervista con Wim Wenders 20. Il nuovo cinema in 3D (2) Parla Il produttore del 3D, Erwin M. Schmidt 22. BIOGRAFIE PINA BAUSCH – Danzatrice, coreografa - Le opere di Pina Bausch WIM WENDERS – Sceneggiatore, regista, produttore - Filmografia GIAN-PIERO RINGEL – Produttore PETER PABST – Scenografo DOMINIQUE MERCY – Direttore artistico ROBERT STURM – Direttore artistico MARION CITO – Costumista ROLF BORZIK – Scenografo/costumista fino al 1980 ALAIN DERUBE – Stereografo HÉLÈNE LOUVART – Direttore della fotografia FRANÇOIS GARNIER – Supervisione 3D ERWIN M. SCHMIDT – Produttore 3D TONI FROSCHHAMMER – Montatore THOM HANREICH – Compositore
--	---

IL CAST

Sceneggiatore, regista, produttore

Produttore

Stereografo

Direttori della fotografia

Supervisore 3D

Produttore 3D

Montatore

Compositore

Consulente musicale

Missaggio

Suono

Produttori

Co-produttori

Produttore esecutivo

Produttori associati

Direttori di produzione

Wim Wenders

Gian-Piero Ringel

Alain Derobe

Hélène Louvart, Jörg Widmer

François Garnier

Erwin M. Schmidt

Toni Froschhammer

Thom Hanreich

Milena Fessmann-Beckmann

Matthias Lempert

André Rigaut

Wolfgang Bergmann

Gabriele Heuser

Dieter Schneider

Claudie Ossard, Chris Bolzli

Jeremy Thomas

Heiner Bastian

Stefan Rüll

Stephan Mallmann

Dr. Mohammad Zahoor

Peter Hermann, Helen Olive

Per il Tanztheater Wuppertal Pina Bausch

Coreografia

Direttori artistici

Scenografia

Costumi

Consulente musicali

Pina Bausch

Dominique Mercy, Robert Sturm

Peter Pabst

Marion Cito, Rolf Borzik

Matthias Burkert, Andreas Eisenschneider

Una produzione **Neue Road Movies**

in coproduzione con **Eurowide Filmproduction, ZDF, ZDFtheaterkanal**

in associazione con **Arte e 3sat**

in associazione con **Tanztheater Wuppertal Pina Bausch, L'Arche Editeur, Pina Bausch Stiftung e Pictorion Das Werk**

col sostegno di **Filmstiftung NRW, DFFF, FFA, Medienboard Berlin-Brandenburg, BKM e CNC**

DANZATORI

Regina Advento Malou Airaud Ruth Amarante Jorge Puerta Armenta Pina Bausch Rainer Behr Andrey Berezin Damiano Ottavio Bigi Aleš Cucek Clémentine Deluy Josephine Ann Endicott Lutz Förster Pablo Aran Gimeno Mechthild Großmann Silvia Farias Heredia Barbara Kaufmann Nayoung Kim Daphnis Kokkinos Ed Kortlandt Eddie Martinez Dominique Mercy Thusnelda Mercy Ditta Miranda Jasjfi Cristiana Morganti Morena Nascimento Nazareth Panadero Helena Pikon Fabien Prioville Jean-Laurent Sasportes Franko Schmidt Azusa Seyama Julie Shanahan Julie Anne Stanzak Michael Strecker	Fernando Suels Mendoza Aida Vainieri Anna Wehsarg Tsai-Chin Yu Artisti ospiti in “Le Sacre du printemps”: Alexeider Abad Gonzales Stephan Brinkmann Meritxell Checa Esteban Paul Hess Rudolf Giglberger Chrystel Wu Guillebeaud Mu-Yi Kuo Szu-Wei Wu Tomoko Yamashita Sergey Zhukov Andy Zondag
---	--

SINOSI BREVE

Il film **pina**, con il Tannztheater Wuppertal Pina Bausch, è il tributo di Wim Wenders all'arte unica e visionaria della grande coreografa tedesca, morta nell'estate del 2009.

pina è un film per Pina Bausch di Wim Wenders. Il regista ci guida in un viaggio sensuale e di grande impatto visivo, seguendo gli artisti della leggendaria compagnia sulla scena e fuori, nella città di Wuppertal, il luogo che per 35 anni è stato la casa e il cuore della creatività di Pina Bausch.

COMUNICATO STAMPA

Dopo la morte improvvisa di Pina Bausch, avvenuta nell'estate del 2009 durante la preparazione delle riprese, Wim Wenders ha attraversato un periodo di lutto e di riflessione, in cui è stato costretto a ripensare completamente la sua idea iniziale di fare un film su Pina Bausch. Il risultato è stato un film **per** Pina Bausch, realizzato utilizzando le coreografie che avevano scelto insieme – “Café Müller”, “Le Sacre du printemps”, “Vollmond” e “Kontakthof” – insieme a immagini e file audio della sua vita privata, e a riprese in 3D di alcuni membri della compagnia che nella primavera del 2010 hanno danzato ricordi personali dell'artista scomparsa, della sua natura meticolosa, critica e appassionata.

Nei loro vent'anni di amicizia, Wim Wenders e Pina Bausch non hanno mai abbandonato l'idea di fare un film insieme sulla danza. Ma solo oggi, grazie alle nuove possibilità offerte dalla tecnologia digitale 3D, Wenders ha avuto gli strumenti estetici per portare sul grande schermo la plasticità e le emozioni dello straordinario e innovativo teatro-danza della Bausch. Solo oggi, finalmente, è possibile trasferire sul grande schermo la dimensione dello spazio in cui avvengono danza e movimento, e in cui il nuovo cinema tridimensionale può accompagnare lo spettatore in un sensuale viaggio di scoperta.

WIM WENDERS SU PINA BAUSCH (1)

CREATRICE DI UNA NUOVA FORMA D'ARTE

No, non c'era nessun uragano che spazzava il palcoscenico
c'erano solo... persone che danzavano,
che si muovevano in modo diverso da quello che conoscevo
e che mi commuovevano come mai nient'altro prima.

Dopo pochi istanti avevo già un groppo in gola,
e dopo qualche minuto di stupore incredulo
ho dato libero sfogo ai miei sentimenti,
e ho pianto senza ritegno.

Non mi era mai successo...

Forse nella vita, a volte al cinema,
ma non guardando le prove di uno spettacolo -
di danza, per giunta.

Quella non era danza, né pantomima o balletto,
e meno che mai opera.

Pina è, lo sapete,
la creatrice di una nuova arte.
Il Tanztheater – teatro-danza.

MOVIMENTO

Il movimento in sé non mi aveva mai emozionato,
lo davo per scontato.

Uno si muove, e basta. Tutto si muove.

Solo attraverso il Tanztheater di Pina ho imparato ad apprezzare
movimenti, gesti, pose, comportamenti, il linguaggio del corpo,
e a rispettarli.

Ogni volta che vedo una sua coreografia, anche per la centesima volta,
resto come folgorato e ri-imparo
che la cosa più ovvia e più semplice è anche la più commovente:
custodiamo un tesoro nel nostro corpo! La capacità di esprimerci senza parole.
E quante storie possono essere raccontate senza pronunciare una sola frase.

Dal suo intervento al Premio Goethe 2008 assegnato dalla città di Francoforte a Pina Bausch

NOTE DI PRODUZIONE

LO SVILUPPO DEL PROGETTO

Wim Wenders rimase molto colpito e commosso quando, nel 1985, vide per la prima volta “Café Müller” della coreografa Pina Bausch. Il Tanztheater Wuppertal lo portò in scena a Venezia, in occasione di una retrospettiva dell’opera della Bausch. Dall’incontro fra questi due artisti è nata un’amicizia che è durata nel tempo e, più avanti, è nato anche il progetto di fare un film insieme. Purtroppo, la realizzazione del progetto è stata sempre rimandata per via dei limiti imposti dal mezzo: Wenders era convinto di non avere ancora trovato il modo di tradurre nella forma cinematografica l’arte fatta di movimento, gesto, parola e musica della Bausch. Nel corso degli anni, quel futuro progetto comune si era trasformato in un piccolo rituale tra amici, quasi un tormentone. Ogni volta che si incontravano la Bausch chiedeva a Wenders: “Quando?” E lui rispondeva. “Appena avrò trovato il modo...”

Il momento della svolta, per Wenders, è arrivato quando la band irlandese degli U2 ha presentato il suo film-concerto in 3D a Cannes. Wenders l’ha capito subito: “Con il 3D il nostro progetto si poteva realizzare! Solo così, incorporando la dimensione dello spazio, potevo tentare di portare sul grande schermo il teatro-danza di Pina.” Da quel momento, ha cominciato a visionare sistematicamente tutti i film in 3D della nuova generazione. E nel 2008, lui e Pina hanno ripreso il loro vecchio progetto e hanno scelto alcune coreografie per il film – “Café Müller”, “Le Sacre du printemps”, “Vollmond” e “Kontakthof” – che sono state inserite nel cartellone della stagione 2009-2010 della compagnia.

DOPO LO SHOCK, UN NUOVO INIZIO

Nei primi mesi del 2009, Wenders e la sua casa di produzione Neue Road Movies, insieme a Pina Bausch e alla compagnia Tanztheater Wuppertal, sono entrati in fase di pre-produzione. Ma dopo un anno e mezzo di intenso lavoro, e soltanto due giorni prima delle prove programmate per le riprese in 3D è successo l’impensabile: Pina Bausch è morta il 3 giugno del 2009, in modo del tutto improvviso e inaspettato. In tutto il mondo, i suoi ammiratori e gli amici del Tanztheater Wuppertal piangevano la scomparsa della grande coreografa. Wenders ha immediatamente interrotto il lavoro, convinto che il film, senza Pina, non si dovesse più fare.

Dopo un periodo di lutto e di riflessione, e incoraggiato da molti appelli internazionali, dal consenso della famiglia e dalla richiesta dello staff e dei danzatori della compagnia che stavano per cominciare le prove delle coreografie già scelte per

il film, Wim Wenders ha deciso di andare avanti, anche senza Pina: il suo sguardo indagatore e affettuoso sui gesti e i movimenti degli artisti della sua compagnia e ogni singolo dettaglio delle sue coreografie erano ancora vivi e presenti, iscritti nei corpi dei suoi danzatori. Nonostante la grave perdita, era il momento giusto, forse l'ultimo, per portare tutto questo sul grande schermo.

Oltre a brani tratti dalle quattro produzioni di "Café Müller", "Le Sacre du printemps", "Vollmond" e "Kontakthof", il film contiene filmati di repertorio di Pina Bausch al lavoro, inseriti in modo innovativo nel mondo tridimensionale realizzato da Wenders, come terzo elemento, insieme a diversi brevi assoli dei danzatori della compagnia. Per ottenere l'effetto desiderato, Wenders ha fatto ricorso al metodo delle "domande e risposte" che la stessa Bausch usava per creare i suoi lavori: poneva delle domande ai danzatori, che rispondevano non a parole ma con danze improvvisate o con il linguaggio del corpo. Danzavano sentimenti intimi ed esperienze personali che la Bausch usava come punto di partenza per elaborare le sue coreografie, in lunghe sedute di prove. Seguendo questo metodo, Wenders ha invitato i danzatori a esprimere i loro ricordi di Pina Bausch in esibizioni solistiche, che ha poi filmato in luoghi diversi di Wuppertal e dintorni: nella campagna del Bergisches Land, in uno stabilimento industriale, a un incrocio e sotto la ferrovia sospesa di Wuppertal. Questi luoghi danno un volto a ognuno dei danzatori della compagnia, e costituiscono un'eccitante elemento polifonico accanto alle coreografie di "Café Müller", "Le Sacre du printemps", "Vollmond" e "Kontakthof".

"Come tanti altri miei colleghi, a volte non mi capacito che Pina Bausch non sia più qui", racconta la costumista storica del Tanztheater Wuppertal, Marion Cito. "C'è ancora una grande tristezza, in tutti noi. Ci vorrà del tempo perché passi. Però sentiamo che Pina vive nei suoi lavori. Tutto quello che faccio, lo faccio per Pina. Questo aiuta. Sono molto felice che Wim abbia deciso di fare questo film, alla fine, perché è un progetto a cui Pina teneva molto".

RIPARTIRE DA ZERO

pina non è solo uno dei primi film europei in 3D, è anche il primo film d'autore in 3D. Il produttore Gian-Piero Ringel ha dovuto affrontare un'impresa tutt'altro che facile: "Con **pina** siamo entrati in un territorio vergine, inesplorato, sia dal punto di vista delle tecnologie che del genere artistico. E' stato un problema perfino trovare i tecnici in grado di sviluppare e realizzare materialmente il progetto, perché erano pochi". Oggi come oggi, attraverso l'uso del 3D si sta sviluppando un nuovo

linguaggio cinematografico che rappresenta una sfida per qualsiasi produttore. “Molti altri registi esitano ancora a lavorare in 3D, perché non esistono modelli di successo. Noi volevamo essere dei pionieri in questo campo”.

Ma conquistare un nuovo territorio è faticoso: “Nessuno di noi sapeva come si realizza un film di danza in 3D: abbiamo dovuto prepararci, documentarci, imparare”, racconta il produttore del 3D Erwin M. Schmidt. Che prosegue: “Così, strada facendo, abbiamo acquisito gli strumenti tecnici per preparare e girare il film, e per curare la post-produzione”.

“Il 3D apre al Tanztheater prospettive completamente nuove”, ha dichiarato entusiasta Dominique Mercy, uno dei due direttori artistici del Tanztheater Wuppertal, durante le riprese del film. “Lavorare a questo progetto con Wim Wenders e la sua troupe è un’esperienza meravigliosa. Un grande viaggio comune di esplorazione. Wenders continua a scoprire nuove chiavi espressive per il Tanztheater, e noi scopriamo un modo completamente nuovo di lavorare, insieme alla troupe. Sul set c’è un’atmosfera molto creativa”.

“Con la nuova tecnologia 3D, Wenders prosegue il lavoro del Tanztheater, che è sempre stato quello di oltrepassare i confini”, spiega Peter Pabst, scenografo del Tanztheater Wuppertal dal 1980 e scenografo del film. “Varcare il confine tra il palcoscenico e lo spettatore è una parte importante della coreografia. C’è un coinvolgimento costante tra il pubblico e i danzatori, che a volte scendono fisicamente dal palco. Questo coinvolgimento è stato sempre un elemento centrale nel lavoro di Pina: per essere completa, una coreografia deve coinvolgere la mente, gli occhi, il cuore e i sentimenti del pubblico”.

Con questo film, Wenders ha conquistato una nuova dimensione cinematografica. Ma ha anche dichiarato: “La terza dimensione ci è servita, è vero, ma abbiamo cercato di fare in modo che questa ‘conquista dello spazio’ passasse inosservata. La plasticità non deve attirare troppo l’attenzione, deve quasi scomparire per lasciare emergere l’arte di Pina”.

LE RIPRESE

Il film PINA è stato girato a Wuppertal in tre fasi: nell'autunno del 2009, e in primavera ed estate del 2010. Nella prima fase, "Café Müller", "Le sacre du printemps" e "Vollmond" sono stati eseguiti dal vivo sul palco del Teatro dell'Opera di Wuppertal, in alcuni casi col pubblico, e registrati per intero. La complessa registrazione in 3D è stata resa ancora più impegnativa dalle difficoltà delle riprese dal vivo, perché la registrazione non poteva essere interrotta o ripetuta. Un procedimento che ha richiesto un grosso lavoro di preparazione e pianificazione.

Per la composizione della immagini in 3D Wenders ha arruolato uno dei massimi esperti e pionieri della stereografia 3D, Alain Deroche. Deroche ha messo a punto una speciale attrezzatura da ripresa montata su una gru. Per creare la profondità di un ambiente è molto importante seguire da vicino i danzatori. "Di solito, in un film di danza, piazziamo le cineprese davanti al palcoscenico", spiega Deroche. "Per **pina**, invece, le abbiamo messe in mezzo ai danzatori. La camera danza letteralmente con loro. Quindi, ogni membro della troupe doveva conoscere la coreografia, sapere esattamente come si sarebbero mossi i danzatori perché la cinepresa potesse seguirli senza intralciare".

Deroche è stato affiancato da François Garnier, come supervisore, anche lui entusiasta all'idea di affrontare la sfida della danza in 3D. "Non possiamo interrompere il ballerino mentre danza, dobbiamo filmare sequenze più lunghe. Il problema è restargli sempre vicini con la cinepresa, anche quando si muove." Nonostante le difficoltà, Garnier è sicuro del mezzo: "Poiché la danza è per sua stessa natura movimento nello spazio, la tecnologia 3D è il mezzo ideale per riprodurla. E' in grado di offrire tutto lo spazio, tutta l'azione e tutto il movimento – una sensazione fisica molto più efficace di qualsiasi altra riflessione intellettuale. Col 3D, il cinema fa un salto di livello".

Nella seconda fase della lavorazione, la troupe ha ripreso un altro classico della prima Bausch, "Kontakthof", stavolta senza il pubblico. Wenders lo ha filmato nei tre diversi cast voluti dalla coreografa: con la compagnia del Tantztheater Wuppertal, con uomini e donne fra i 65 e gli 80 anni e con adolescenti dai 14 anni in su. Per gli assoli, i danzatori della compagnia hanno abbandonato lo spazio scenico e si sono esibiti in luoghi pubblici, stabilimenti industriali, nelle campagne del Bergisches Land e sotto la ferrovia sospesa di Wuppertal.

WIM WENDERS SU PINA BAUSCH (2)

PER PINA

Pina vedeva col cuore, fino allo sfinimento,
non si risparmiava.
E guardando, strizzava gli occhi,
così pieni di affetto e di senso critico insieme.
Ma sempre amorevole, senza mai esporti.
Sostenendoti, senza giudicare.
“Bisogna essere crudeli per essere gentili”,
dice un bel verso di una canzone di Elvis Costello.
La più grande delle arti, nell’interazione con gli altri,
è tirare fuori il meglio da ognuno e renderlo visibile.
In questo, Pina era straordinaria.
Voi danzatori lo sapete meglio di me.
Siete stati per anni, molti di voi per decenni,
l’orchestra dello sguardo di Pina –
ognuno uno strumento unico.
Lei ha permesso a ognuno di voi, con amore ma anche con rigore,
di non nascondere il meglio di sé, e rivelarlo.
E ha permesso a noi, il suo pubblico, di condividere il suo sguardo
e aprire gli occhi,
per vedere noi stessi e il linguaggio nascosto dentro di noi.

*Dal discorso tenuto alla commemorazione di Pina Bausch il 4 settembre 2009 al
Teatro dell’Opera di Wuppertal*

IL TANZTHEATER WUPPERTAL PINA BAUSCH

Gli inizi sono stati difficili per Pina Bausch, quando ha assunto la direzione del Dipartimento Danza del Wuppertal Theater, per la stagione 1973/74: la forma di spettacolo che aveva sviluppato nel corso degli anni, una combinazione di danza e teatro, era troppo insolita. I suoi artisti non danzavano soltanto, parlavano, cantavano, a volte piangevano o ridevano anche. Ma questa sua svolta non-convenzionale alla fine ha prevalso. Da Wuppertal è partita una rivoluzione che ha emancipato e ridefinito la danza in tutto il mondo. Il Tanztheater si è affermato come un fenomeno artistico a sé, che ha influenzato sia il teatro che il balletto classico, oltre a tanti coreografi internazionali. Un successo che dipende dal fatto che Pina Bausch ha messo al centro del suo lavoro un bisogno universale: il bisogno di amore, di vicinanza, di sicurezza. Per questo, ha sviluppato una forma di lavoro aperta, in grado di incorporare le più diverse influenze culturali. Nelle sue escursioni poetiche ha indagato quello che più ci avvicina al nostro bisogno di amore e quello che ce ne allontana. Il suo è un teatro globale che non ha la pretesa di insegnare niente al suo pubblico, piuttosto vuole offrirgli esperienze: gioiose o malinconiche, gentili o conflittuali, a volte perfino buffe e stravaganti. Sono immagini vivide e toccanti di paesaggi interni che esplorano a fondo la condizione umana senza mai abbandonare la speranza che il bisogno di amore trovi soddisfazione. Speranza e realismo sono elementi centrali nel teatro-danza di Pina Bausch: ogni suo lavoro è legato a situazioni che gli spettatori conoscono o che potrebbero conoscere in prima persona. Le opere create da Pina Bausch nei suoi 36 anni a Wuppertal offrono un ritratto lucido e spietato della realtà, ma al tempo stesso incoraggiano ognuno di noi a perseguire i suoi sogni e i suoi desideri. E il Tanztheater Wuppertal porterà avanti il suo lavoro, in futuro, con lo stesso rigore di sempre.

Da: www.pina-bausch.de

QUATTRO LAVORI DI PINA BAUSCH PER IL FILM **pina**

LE SACRE DU PRINTEMPS (1975)

“Le sacre du printemps” è uno dei primi lavori di Pina Bausch, tra i più rappresentati e applauditi dopo “Iphigenie auf Tauris” e “Orpheus und Eurydike”. L’intero palcoscenico è ricoperto di pece fino all’altezza della caviglia di un piede nudo, così che tutti i movimenti dei danzatori lascino una traccia. A poco a poco, l’ambiente si modifica e diventa un’arena arcaica in cui uomini e donne si combattono fra loro. Una donna alla fine sarà sacrificata secondo un preciso rituale. La musica ritmica di Igor Stravinsky amplifica la violenza della dinamica del gruppo e a poco a poco spegne tutte le reazioni individuali.

KONTAKTHOF (1978 / 2000 / 2008)

Per molti versi, “Kontakthof” potrebbe essere considerato la summa dell’opera di Pina Bausch. L’azione si svolge in un ambiente unico, una grande sala da ballo o teatro. La sala è completamente vuota: davanti, è aperta al pubblico, come in un peep-show, e sugli altri tre lati sono sistemate lunghe file di sedie. Uomini e donne siedono allineati contro le pareti. Lentamente si alzano per venirsi incontro. Alcuni si muovono circospetti, altri di slancio, con irruenza. A volte sulla pedana c’è una sola coppia, a volte tutti e trenta i ballerini dell’ensemble. Pina Bausch ha creato questo lavoro nel 1978. Lo ha ripreso anni dopo, nel 2000, ma stavolta con danzatori non-professionisti - per la precisione, anziani dai 65 anni in su. Questa scelta ha fatto (e fa ancora) scalpore, perché mette in discussione e modifica radicalmente la nostra percezione degli anziani, di cose come la bellezza, la grazia, la mortalità, la compassione, l’emozione e la passione. Otto anni dopo, nel 2008, la Bausch ha affidato l’esecuzione di “Kontakthof” ad adolescenti tra i 14 e i 18 anni. Gli stessi gesti e gli stessi movimenti assumevano ancora nuovi significati. Lo spettatore si trova di fronte a se stesso, alla sua vita - con le sue paure, i suoi sogni, le sue proiezioni.

CAFÉ MÜLLER (1978)

“Café Müller” è un lavoro quasi minimalista, interpretato da sei danzatori/interpreti. La scena è uno spazio spoglio e grigio, ingombro solo di tavolini e sedie da bar. Gli interpreti si cercano, ma i loro movimenti sono lenti e impediti dagli oggetti che incontrano. Si muovono come sonnambuli, con gli occhi chiusi, restando estranei, ciechi gli uni agli altri. Solo un uomo ha gli occhi aperti e cerca di aiutare gli altri a trovarsi, aprendo freneticamente dei varchi in quella foresta di sedie. Sulla musica malinconica di Henri Purcell, “Café Müller” racconta un mondo onirico fatto di solitudine e desiderio.

VOLLMOND (2006)

“Vollmond” illustra perfettamente il genio artistico di Pina Bausch, valorizzato da una musica esuberante e dalle splendide scene di Peter Pabst, suo collaboratore storico. La scena è dominata da un grande masso e da un fossato che la taglia a metà, come un fiume. Dodici danzatori si muovono in questo scenario argenteo, alla ricerca febbrile dell’amore, eposti a pioggia e tempeste. Anche qui, al centro di tutte le relazioni c’è una lotta (o una guerra) tra i sessi. Una lotta che, come in tutti i nuovi lavori della Bausch, può condurre a situazioni che vanno dalla leggerezza comica al terrore. La coreografia inizia giocosa, per poi farsi sempre più scatenata e selvaggia fino allo sfinimento dei danzatori.

PINA BAUSCH SUL SUO LAVORO

DOMANDE

“Le domande servono ad affrontare con grande attenzione un argomento. E’ un modo di lavorare molto aperto e insieme accurato. Io so sempre cosa sto cercando, ma lo so emotivamente, non con la testa. Non faccio mai domande dirette: sarebbe troppo brusco, e le risposte sarebbero banali. Metto da parte quello che sto cercando, almeno con le parole, ma devo riuscire con molta pazienza a rivelarlo, a farlo emergere. Quando trovo qualcosa, lo riconosco: è quello che sto cercando. Allora sono felice, ma non lo dico. I danzatori non sanno che cosa cerco o cosa trovo di speciale e prezioso. Fa parte dalla fiducia reciproca che deve esserci in questo lavoro. Tutti devono sentirsi liberi di proporre qualsiasi cosa, senza inibizioni. Se ti tieni dentro qualcosa, i tuoi pensieri cominciano a girarci intorno e non te ne sbarazzi più. Però, se la tiri fuori, possono affiorare anche altre cose...”

RICERCARE

“Ogni dettaglio è importante, perché anche il più piccolo cambiamento crea un effetto diverso. Tutto il materiale che troviamo durante le prove viene esaminato attentamente per capire se ‘tiene’ anche nelle condizioni più difficili. Non lascio passare niente che non mi convinca. Ogni dettaglio viene passato attraverso una serie di trasformazioni, finché non trova una sua collocazione. Ci vuole tempo, ogni volta, perché il processo si metta in moto. Basta trascurare una piccola cosa e il lavoro può prendere la direzione sbagliata, e diventare difficile da correggere. Ci vogliono precisione, onestà e molto coraggio. Noi mostriamo qualcosa di personale che però non è privato: un pezzetto di qualcosa che riguarda tutti. Per trovarlo ci vogliono una grande pazienza e la volontà di continuare a cercare”.

TROVARE QUALCOSA CHE NON HA BISOGNO DI DOMANDE

“Non ho mai voluto inventare uno stile personale o un nuovo tipo di teatro. La forma è emersa praticamente da sola: dalle domande che mi facevo. Nel mio lavoro ho sempre cercato qualcosa che non sapevo cosa fosse. E’ una ricerca continua, anche dolorosa – una lotta. Cercando, non puoi affidarti a niente, né alla tradizione né alla routine. Non hai appigli: sei da sola, di fronte alla vita e alle esperienze che fai, e devi provare tutto su di te per fare emergere, o anche solo intravedere, quello che hai sempre saputo. Devi trovare qualcosa che non ha bisogno di domande”.

Da: “Trovare qualcosa che non ha bisogno di risposte” di Pina Bausch. 2007 Kyoto Prize Workshop in Arts and Philosophy.

IL NUOVO CINEMA IN 3D (1)

INTERVISTA CON WIM WENDERS

Lei ha vissuto la peggiore esperienza che possa capitare girando un film: la morte del protagonista. La morte di Pina Bausch ha segnato anche la fine del progetto?

Pina non era solo la protagonista del film. Era la ragione stessa per fare il film. Eravamo nel pieno dei preparativi, pronti per la prima prova di riprese in 3D con la compagnia, a Wuppertal, quando è arrivata la notizia della sua morte improvvisa. Sì, certo, abbiamo immediatamente interrotto il lavoro. Ci sembrava inutile, ormai, fare il film. Erano vent'anni che Pina ed io inseguivamo questo sogno! Originariamente, l'idea di fare un film insieme era partita da me, a metà degli anni ottanta, ma alla fine era diventato un nostro tormentone. Pina mi chiedeva: "Che ne dici se lo facciamo ora, Wim?" E io rispondevo: "Non so ancora come, Pina!". Non avevo idea di come si dovesse girare un film di danza – neanche dopo averne visti tanti. Il Tanztheater di Pina Bausch è così vitale, così pieno di libertà, di gioia, di energia, è così fisico che non sapevo proprio come avrei potuto filmarlo. Finché un giorno, nel 2007, mi sono trovato di fronte al nuovo 3D digitale. Da quella stessa sala cinematografica ho chiamato Pina e le ho detto: "Ora so come farlo, Pina". Non c'è stato bisogno che dicessi altro. Lei ha capito.

E avete cominciato subito?

C'è voluto un po' di più. In realtà, la tecnologia non era ancora pronta. Funzionava abbastanza bene per i film di animazione e di cassetta, ma per rendere i movimenti dal vivo in modo naturale dovevamo ancora aspettare. Così, abbiamo cominciato a progettare il film solo due anni fa, fissando le riprese per l'autunno del 2009, quando il progetto sarebbe stato tecnicamente possibile. E all'improvviso, Pina non c'era più. Ho subito staccato la spina e interrotto i preparativi. Dopotutto, il film era stato scritto con e per Pina. Volevamo guardare lei alle prove, seguire lei in tournée con la compagnia, e doveva essere lei a introdurci nel suo regno...

Qualche settimana dopo, però, è successo qualcosa: i danzatori stavano per cominciare le prove dei pezzi che io e Pina avevamo già deciso di inserire nel cartellone della stagione teatrale, per poterli filmare. E sono stati i danzatori a dire: "Nei prossimi mesi danzeremo tutti i lavori che tu e Pina volevate filmare. Non puoi lasciarci soli. Devi farlo, questo film! Ora più che mai". E avevano assolutamente ragione. Su tutto, c'era ancora lo sguardo di Pina! Così, abbiamo ripreso in mano il progetto con l'obiettivo di essere pronti in ottobre per registrare almeno "Café Müller", "Le Sacre du Printemps" e "Vollmond" in 3D. In quel momento non

potevamo fare di più. Dopo tutto, l'idea originale andava completamente trasformata: quello che doveva essere un film a quattro mani, sarebbe diventato qualcosa di totalmente diverso. Solo nelle ultime due fasi della lavorazione, tra aprile e giugno del 2010, siamo riusciti a portare a termine il progetto.

Avevate già materiali filmati con Pina?

No, non abbiamo mai girato niente insieme. Lei è morta il 30 giugno: due giorni dopo dovevamo vederci a Wuppertal con i tecnici del 3D per le prime prove di registrazione con la compagnia, così Pina avrebbe potuto vedere le prime immagini. A lei non interessava vedere una qualsiasi cosa in 3D, voleva vedere i suoi danzatori. Per capire meglio – diceva. E non ho avuto neanche l'occasione di riprenderla direttamente in video. Mia moglie Donata le ha scattato alcune foto, e basta. Ma Pina c'è ugualmente, nel film. Oggi esiste anche la possibilità di inserire filmati di repertorio e immagini bidimensionali in un film in 3D.

Quanto è sviluppata la tecnologia 3D?

Durante i primi test, abbiamo scoperto che non era sviluppata come speravamo. Dopo la morte di Pina, mi sono sentito ancora più impegnato a fare un film in 3D all'altezza di quello le avevo promesso. Lo spettatore doveva avere la sensazione di trovarsi davanti al palcoscenico, o ancora meglio, sul palcoscenico.

Sembra più facile a dirsi che a farsi.

Le immagini dei primi test erano spaventose. Ci siamo rapidamente resi conto che gli errori del 2D si amplificano all'ennesima potenza, in 3D. Se, per esempio, fai una panoramica dei danzatori sulla scena, produci un'immagine spezzettata, una specie di effetto stroboscopico. Nel 2D, questo effetto si evita rallentando la panoramica: nel 3D sembrava inevitabile. Il movimento rapido di un braccio produceva l'impressione di stare guardando, per una frazione di secondo, più braccia vicine. Neanche il cinema tradizionale rende il movimento in modo fluido, solo che non ce ne accorgiamo perché ci siamo abituati. Nel 3D, invece, ogni errore visuale appare ingigantito...

Si poteva aumentare il *frame rate*, la frequenza fotogrammi...

Esatto. Bisognava girare 50 fotogrammi al secondo invece dei normali 24. Ci abbiamo provato, e il risultato è stato sensazionale, bellissimo. Purtroppo, però, è subito emerso un inconveniente: potevamo girare il film così, ma le sale non avrebbero potuto proiettarlo, perché lo standard internazionale per il 3D è 24. Abbiamo tentato di negoziare con l'American Film Institute, da cui dipende questo standard, ma poi ci siamo resi conto che era inutile: James Cameron aveva già

cercato, senza successo, di convincerli che *Avatar* sarebbe venuto meglio girandolo a 50, 60 fotogrammi al secondo. Non glielo hanno permesso.

Ha imparato qualcosa da *Avatar*?

L'ho visto molte volte, e mi sono accorto che gli avatar animati al computer si muovevano in modo molto fluido e aggraziato – come volevo che si muovessero i nostri danzatori – ma i personaggi in carne e ossa erano inguardabili. Tutti gli errori che avevamo registrato nei nostri test, erano lì in bella mostra, sul grande schermo. Basta un movimento impercettibile, e immediatamente vediamo muoversi tre o quattro braccia o gambe. I movimenti non sono morbidi e rotondi. Non si nota molto perché il film consiste soprattutto di animazioni al computer e funziona bene, e il montaggio di Cameron è molto veloce. In poche parole, hanno avuto gli stessi nostri problemi, ma hanno potuto mascherarli meglio. Comunque, noi volevamo e dovevamo girare al cento per cento dal vivo, non potevamo contare sulle animazioni. I nostri danzatori dovevano muoversi in modo fluido ed elegante! Dovevamo trovare il modo di piegare la tecnologia ai nostri scopi, e restituire naturalezza ai movimenti.

Qual è la soluzione al problema?

Le camere digitali producono singoli fotogrammi molto nitidi. La riproduzione delle immagini è estremamente accurata, tanto che quella leggera sfocatura a cui ci ha abituato il cinema tradizionale scompare del tutto. Abbiamo evitato cambi di obiettivo e sostanzialmente girato tutto il film con due lunghezze focali, ma entrambe molto ampie in modo da riprodurre il nostro campo visivo. Nel complesso, abbiamo cercato di seguire il più possibile la fisiologia dell'occhio umano.

Il 3D si sta evolvendo in fretta. Nell'ottobre del 2009, giravamo ancora con una immensa gru che sembrava un dinosauro: piazzata in mezzo al teatro, riempiva metà dell'auditorium. Una tecno-gru che arrivava fin sopra al palco, ed era in grado di reggere il peso delle cineprese e dello specchio...

...due cineprese piazzate vicine come due occhi, per imitare l'effetto della visione spaziale...

In teoria, sì. La tecnologia non è ancora abbastanza sviluppata da consentire di girare con una sola cinepresa con due obiettivi, quindi ce ne vogliono due. Ma non possono stare vicine, perché la loro mole e soprattutto gli enormi obiettivi non consentono di riprodurre la distanza media tra i due occhi, che è di sei centimetri. Bisogna metterle una sopra l'altra, collegate da uno specchio semi-trasparente, che però assorbe parecchia luce. E' un apparato imponente, operato da diversi motori.

L'esatto opposto della leggerezza della danza...

Un mostro telecomandato, che richiedeva cinque persone per essere manovrato. Eppure, riuscivamo a muoverlo abbastanza disinvolatamente. Ma solo cinque mesi dopo, durante la seconda fase della lavorazione, in aprile, abbiamo girato quasi esclusivamente con un prototipo di steadycam. La cinepresa deve muoversi in 3D, questo è essenziale. Se resta statica, una grossa parte dell'effetto spaziale si perde. Non c'è bisogno di fare grandi movimenti avanti e indietro. Bastano lente carrellate per ottenere splendidi risultati.

Per la terza volta si trova a sperimentare nuove tecnologie. L'aveva già fatto con *Hammett: indagine a Chinatown*, negli studi elettronici di Coppola, e poi con *Buena Vista Social Club*, il suo primo film digitale ad alta risoluzione. Con questo suo nuovo film ha compiuto il salto tecnologico più radicale?

Altro che! *Buena Vista Social Club* è stato il primo documentario digitale ad arrivare nei cinema, ma per me non ha rappresentato una svolta radicale, né da un punto di vista estetico né dal punto di vista del metodo di lavoro. Semplicemente, quel film non sarebbe stato possibile su pellicola. Le macchine da presa da 16 o 35 millimetri sono ancora così rumorose che non consentono di registrare musica acustica. Le cineprese digitali, poi, ci permettevano di girare tutto il giorno senza interruzioni. La tecnologia ci ha messo le ali, ma fondamentalmente il modo di lavorare era lo stesso.

E' per questo che lavorare col 3D è uno straordinario balzo in avanti.

Il 3D mi ha entusiasmato fin dal primo fotogramma che abbiamo prodotto. Forse, potremmo dire che questa tecnica è partita col piede sbagliato. Al momento, conosciamo solo film di animazione o con immagini generate al computer, in 3D. Film girati di fronte a paesaggi reali quasi non esistono, ancora. Ma io credo che il futuro di questa tecnologia non sarà circoscritto all'uso attuale che se ne fa nei film fantasy. E' stato così anche col digitale: all'inizio era molto costoso e veniva usato in pubblicità o per gli effetti speciali di film americani ad alto costo. All'epoca, nessuno immaginava che il cinema digitale avrebbe finito per salvare e reinventare il documentario. Io credo che succederà la stessa cosa con il 3D. Non appena entreranno in commercio cineprese più piccole e leggere – ed è solo questione di tempo – il 3D consentirà un approccio totalmente nuovo anche al cinema realista.

Domande e risposte da un dibattito con Wim Wenders che si è tenuto il 29 giugno 2010 al Media Forum Film - International Film Conference NRW, intitolato "Tecnologia contro contenuto". Moderatore: Hanns-Georg Rodek.

IL NUOVO CINEMA IN 3D (2)

PARLA IL PRODUTTORE DEL 3D, ERWIN M. SCHMIDT

Nuove possibilità con la tecnologia digitale 3D

La tecnologia digitale permette il controllo totale dell'immagine nell'intero processo produttivo del film: dalle riprese alla post-produzione, alla proiezione nelle sale. Per questo motivo ha favorito il recente boom del 3D, risolvendo i problemi del 3D analogico che hanno funestato le precedenti ondate negli anni cinquanta e ottanta. Le camere digitali sono sincronizzate e, come proiettori, offrono un'immagine assolutamente stabile: due elementi fondamentali per la resa del 3D. Quando abbiamo cominciato a preparare il film, la disponibilità di attrezzature sofisticate e tecnici specializzati era ancora limitata. Per fortuna, abbiamo incontrato l'esperto stereografo Alain Derobe, che non solo ci ha messo a disposizione le montature che aveva sviluppato per lo specchio, ma ha dato anche un contributo prezioso alla produzione con il suo entusiasmo e le sue competenze.

La preparazione alle riprese in 3D

Per prepararci abbiamo condotto una serie di elaborati test. Nell'estate del 2009, due mesi prima dell'inizio delle riprese, abbiamo fatto una prova a Wuppertal, con la troupe cinematografica e i danzatori del Tanztheater, utilizzando la stessa attrezzatura che avremmo usato per le riprese effettive. Lo scopo era simulare il processo di ripresa e testare l'affidabilità dei sistemi tecnici. Poi, questi test di ripresa sono stati post-prodotti e proiettati in una sala cinematografica. Abbiamo continuato a fare prove su prove estenuanti finché non ci siamo sentiti padroni del mezzo. Gli impegni del Tanztheater lasciavano pochi giorni utili per le riprese, e non potevamo permetterci errori e rifacimenti.

Le riprese dal vivo in 3D: un sistema complesso

Wim Wenders e il supervisore al 3D François Garnier hanno sviluppato un sistema sofisticato per controllare la gru telescopica montata in mezzo al pubblico. A questo scopo, hanno diviso il pavimento dello spazio teatrale in una scacchiera virtuale usando un goniometro che riproduceva esattamente l'angolo visivo dell'obiettivo. Facendo ricorso a videoregistrazioni di precedenti spettacoli, Wenders e Garnier hanno potuto redigere un piano di ripresa dettagliato, annotando precisamente in che punto del quadrante dovesse essere posizionata la camera in ogni singolo momento dell'esecuzione. Durante le prove e le riprese, il regista comunicava via radio le istruzioni agli altri membri della troupe.

La tecnologia 3D usata

Per girare in 3D ci vogliono due cineprese montate una accanto all'altra su un cosiddetto *mirror-rig* (*apparecchio dotato di specchio e predisposto per l'installazione ortogonale delle due cineprese - NdT). Qui, le camere sono posizionate a un angolo di 90 gradi. In mezzo a loro viene installato uno specchio unidirezionale, a 45 gradi rispetto alle due linee di ripresa. Una camera filma attraverso lo specchio, l'altra filma il riflesso. I vari apparecchi usati sul set del film erano tutti prototipi, ottimizzati da Akain Deroche per le nostre riprese.

I due sistemi a doppia camera che abbiamo usato sono entrambi prodotti dalla Sony: grandi cineprese da studio (HDC-1500) da montare sulla gru telescopica, e unità mobili più piccole (HDC-P1) per la steadycam. Il 3D limita la scelta della lunghezza focale: i grandangoli producono una distorsione dell'immagine, mentre i teleobiettivi creano un effetto silhouette. Dopo una serie di prove accurate, abbiamo deciso di usare tre obiettivi: DigiPrimes con focale da 10mm, 14mm e 20mm. Siccome il cambio di obiettivi nelle apparecchiature 3D è un'operazione lunga e laboriosa, bisognava scegliere la focale prima di cominciare a girare la scena.

Sul set abbiamo usato uno speciale monitor Transvideo 3D per calibrare le attrezzature e controllare l'effetto tridimensionale. Il monitor traduce il girato di entrambe le camere, destra e sinistra, in immagini anaglife sovrapposte, visualizzando l'offset di pixel tra le due. Insieme all'esperienza e alla creatività della squadra stereografica, questo monitor è stato il nostro strumento di lavoro più importante.

Le difficoltà della registrazione dal vivo e delle riprese 3D in esterni.

Abbiamo registrato i quattro lavori della Bausch dal vivo, durante spettacoli che registravano il tutto esaurito in sala. Di conseguenza, non potevamo interferire con i danzatori o disturbarli, durante l'esecuzione. Però, volevamo che il 3D fosse il più vicino possibile a loro. L'uso di una lunga gru telescopica ci ha dato questa possibilità. Certo, all'inizio i danzatori erano preoccupati di dover danzare con un occhio gigante che li seguiva in scena, ma si sono abituati presto. Così, siamo riusciti a cogliere immagini incredibilmente vicine e dinamiche, dando allo spettatore la sensazione di essere sul palco con i danzatori.

Il 3D ama la profondità: per questo gli assoli dei danzatori in esterni sono un complemento perfetto ai brani danzati in teatro. Queste scene spettacolari sono state girate in esterni in luoghi particolarmente suggestivi di Wuppertal e dintorni: strade, foreste, pendii montani, paesaggi industriali e infine sotto la monorotaia sospesa di Wuppertal.

BIOGRAFIE

PINA BAUSCH

DANZATRICE, COREOGRAFA

Philippine Bausch, detta Pina, nasce nel 1940 a Solingen, una cittadina vicina a Wuppertal, dove ancora oggi ha sede il suo Tanztheater che l'ha resa famosa in tutto il mondo. A Solingen i suoi genitori gestiscono un ristorante in un albergo, dove Pina dà una mano insieme ai fratelli. Lì, impara a osservare la gente, ma soprattutto quello che muove la gente, nel profondo. Nei suoi lavori più maturi riaffiorano frammenti di questo primo ambiente: la musica in sottofondo, i clienti che vanno e vengono, la loro fame di felicità. Ma anche l'esperienza della guerra, come improvvisa esplosione di panico, di paura di una oscura minaccia.

Dopo le prime lezioni di danza classica a Solingen, a 14 anni Pina entra alla Folkwang Hochschule di Essen, diretta da Kurt Jooss. Prima e dopo la seconda guerra mondiale, Jooss è stato un autorevole rappresentante del movimento della danza moderna tedesca, che si era liberata dalle pastoie del balletto classico. Come insegnante, però, Jooss riconciliava lo spirito libero dei rivoluzionari della danza con i principi del balletto. E' così che la giovane allieva di danza impara la libertà creativa e insieme l'importanza della tecnica. Ma decisiva è anche la vicinanza ad altre forme d'arte che vengono insegnate alla Folkwang Hochschule: opera, musica, teatro, scultura, pittura, fotografia, design e molto altro. Questo approccio estremamente aperto e multidisciplinare influenzerà in modo determinante il suo metodo di lavoro.

Nel 1958 viene premiata col Folkwang-Price e una borsa di studio della Deutscher Akademischer Austauschdienst (l'organizzazione tedesca per i programmi di scambio accademico) e parte per un anno per andare a studiare alla prestigiosa Juilliard School di New York. La città è una mecca della danza, dove il balletto classico viene reinventato da coreografi come George Balanchine. Tra gli insegnanti di Pina Bausch ricordiamo Antony Tudor, José Limón e i danzatori della Martha Graham Dance Company, Alfredo Corvino e Margaret Craske. Come ballerina, lavora con Paul Taylor, Paul Sanasardo e Donya Feuer. Ogni volta che è possibile visita mostre, assorbe le nuove tendenze. Elettrizzata dalla varietà della vita artistica newyorkese, prolunga la sua permanenza di un altro anno: ma stavolta deve mantenersi da sola. Antony Tudor la scrittura al Metropolitan Opera Ballet. La vicinanza dell'opera e il rispetto

per la tradizione musicale influenzeranno il suo lavoro futuro, come pure l'amore per il jazz. La rigida distinzione tra musica cosiddetta "seria" e musica "di intrattenimento" non avrà mai alcun valore, per lei. Tutta la musica che evoca sentimenti profondi ha lo stesso valore.

Due anni dopo, Kurt Jooss le chiede di tornare a Essen: è riuscito a rimettere in piedi il Folkwang Dance Studio. Pina Bausch danza balletti nuovi e vecchi di Jooss, e diventa sua assistente. In mancanza di materiale sufficiente per la nuova compagnia, comincia anche lei a creare coreografie, come "Fragment" e "Im Wind der Zeit", per cui riceve il primo premio al Concorso di composizione coreografica di Colonia, nel 1969. Come coreografa ospite, crea i suoi primi lavori per Wuppertal, che vengono interpretati dai membri del Folkwang Dance Studio: "Aktionen für Tänzer" nel 1971, e "Tannhäuser-Bacchanal" nel 1972. Per la stagione 1973/74, il sovrintendente Arno Wüstenhöfer la chiama a dirigere il Balletto di Wuppertal, che ben presto la Bausch rinomina Tanztheater, teatro-danza. Il termine, coniato negli anni 20 da Rudolf von Laban, è un manifesto: segnala il distacco dalla danza tradizionale e la totale libertà di scelta dei mezzi espressivi.

In rapida successione, Pina sviluppa nuovi generi. Con le due opere di Gluck "Iphigenie auf Tauris" (1974) e "Orpheus und Eurydike" (1975) crea le prime due "opere danzate"; con "Ich bring dich um die Ecke" (1974) entra nel mondo triviale della musica pop; "in "Komm tanz mit mir" e "Renate wandert aus" (entrambi del 1977) gioca con i cliché dell'operetta. La sua coreografia di "Le sacre du printemps" di Igor Stravinsky (1975), con la sua immediatezza fisica e il suo impatto emotivo, diventerà la sua pietra miliare, la quintessenza del suo lavoro. Da Kurt Jooss ha imparato le virtù "dell'onestà e l'accuratezza", e sa sfruttarle entrambe per ricavarne una tensione drammatica fino ad allora sconosciuta. Nei suoi primi anni a Wuppertal, la Bausch sconvolge il pubblico e la critica: il confronto con i veri motivi che stanno dietro al movimento è doloroso. In "Blaubart" (1977) alcuni passaggi musicali sono ripetuti all'infinito, e la tristezza e la solitudine evocati possono essere lancinanti. Ma fin dall'inizio, oltre al talento drammatico Pina Bausch rivela anche una vena umoristica, come in "Die sieben Todsünden" (I sette peccati capitali) di Brecht-Weill (1976), dove gli uomini danzano vestiti da donna mentre la coreografa si diverte a giocare con gli stereotipi.

Nel 1978, Pina Bausch cambia modo di lavorare. Invitata a Bochum dal regista Peter Zadek per creare una sua versione del "Macbeth" shakespeariano, per la prima volta si ritrova isolata: buona parte della sua compagnia non vuole più continuare il lavoro con lei, perché c'è troppo poca danza convenzionale. La Bausch è costretta ad allestire la produzione con quattro ballerini soltanto, cinque attori e un cantante.

Ma con un cast misto come questo, non tutti gli interpreti sono in grado di seguire i passi di una coreografia. Così, Pina comincia a porre a ognuno di loro delle domande sul tema del brano. Quando il risultato di questa ricerca collettiva va in scena a Bochum il 22 aprile 1978, col lunghissimo titolo di “Er nimmt sie an der hand und führt sie in das schloss, die anderen folgen...” (Lui la prende per mano e la porta al castello, gli altri seguono...), è accolto da un coro di proteste. Ma Pina Bausch ha finalmente trovato la sua forma espressiva: le immagini poetiche e oniriche di quel suo linguaggio dei movimenti la porteranno rapidamente al successo internazionale.

Esplorando le emozioni umane di base – sogni e desideri, ma anche paure e bisogni – il Tanztheater Wuppertal si fa capire in tutto il mondo e innesca una vera e propria rivoluzione nella danza internazionale. Il segreto del suo successo, forse, è che mette gli spettatori di fronte alla realtà, e al tempo stesso li incoraggia all’ottimismo. Ma ognuno di loro è chiamato ad assumersi la responsabilità della sua vita: i danzatori di Pina Bausch non dispensano rimedi. Tutto quello che possono fare è indagare in modo onesto e accurato cosa ci avvicina alla felicità e cosa ce ne allontana. Eppure, ogni volta mandano a casa il pubblico con la certezza che alla vita – con i suoi alti e bassi – si può sopravvivere.

Nel gennaio 1980 muore il compagno di Pina Bausch, Rolf Borzik, che con le sue scene e i suoi costumi ha costruito lo stile visuale del Tanztheater. A lui, subentrano Peter Pabst (scene) e Marion Cito (costumi). Gli spazi scenici sono poetici, spesso il palcoscenico si apre in un paesaggio, portando l’esterno all’interno. Sono spazi fisici che modificano i movimenti: acqua e pioggia fanno risplendere i corpi attraverso gli abiti; il suolo rende ogni passo una fatica immane; le foglie disegnano il passaggio dei ballerini. Le scene vanno dalla stanza d’epoca al nudo pavimento in legno del minimalismo giapponese; i costumi, dall’abito da sera elegante al buffo travestimento di un bambino. Come la coreografia, scene e costumi riflettono la vita di tutti i giorni e non solo, ma sempre in funzione di un’autentica e naturale bellezza. Col passare degli anni è più facile accorgersi che anche il brutto ha una sua bellezza – una cosa che da bambini ci sfugge. Finalmente, un po’ alla volta, cominciamo a dare una fisionomia al Tanztheater: non è una provocazione, ma – come lo ha definito la stessa Bausch – “uno spazio in cui è possibile incontrarsi”.

Il successo internazionale del Tanztheater ha prodotto molte coproduzioni: “Viktor”, “Palermo Palermo” e “O Dido”, collaborazioni con l’Italia; “Tanzabend II” a Madrid; “Ein Trauerspiel” a Vienna; “Nur Du” a Los Angeles; “Der Fensterputzer” a Hong Kong; “Masurca Fogo” a Lisbona; “Wiesenland” a Budapest; “Água” in Brasile; “Nefés” a Istanbul; “Ten Chi” a Tokyo; “Rough Cut” a Seul; “Bamboo Blues” in India; e infine un nuovo lavoro del 2009, una coproduzione col Cile, a cui Pina Bausch non

potrà più dare un titolo. Inizialmente molto discussa, quest'opera ha finito per diventare una sorta di teatro globale, dove c'è spazio per tutti i colori delle diverse culture e ognuna viene trattata con lo stesso rispetto. E' un teatro che non vuole insegnare, ma piuttosto creare un'esperienza di vita fondamentale che lo spettatore è invitato a dividere con i danzatori. E' un teatro generoso, rilassato nella sua percezione del mondo e molto benevolo col suo pubblico. Aiuta a fare pace con la vita, forte del proprio coraggio e della propria forza espressiva. Come mediatore tra culture, è un ambasciatore di pace e di comprensione reciproca. E' un teatro che si mantiene libero da dogmi e ideologie, che cerca di guardare il mondo senza pregiudizi e registra la realtà della vita, in tutte le sue sfaccettature. Dalle scoperte di questo viaggio, che ogni volta riparte da zero, emerge un mondo di grande complessità, pieno di svolte impreviste e sorprendenti. Il Tanztheater Wuppertal segue un solo principio: la gente. E quindi è portatore di un umanesimo che non conosce confini.

Per il suo lavoro, Pina Bausch ha ricevuto molti premi e riconoscimenti. Tra cui il Bessie Award a New York (1984), il Premio tedesco per la danza (1995), il Theatertreffen di Berlino (Premio per il teatro, 1997), il Praemium Imperiale in Giappone (1999), il Prix Nijinskijnsky a Monte Carlo, la Maschera d'oro a Mosca (2005), il Premio Goethe a Francoforte sul Meno (2008). Nel giugno 2007 ha ricevuto il Leone d'oro alla carriera alla Biennale di Venezia, e a novembre dello stesso anno ha vinto il prestigioso Premio Kyoto. Il governo tedesco le ha tributato la Grande croce al merito (1997), quello francese l'ha nominata Cavaliere dell'Ordine delle Arti e delle Lettere (1991) e l'ha ammessa alla Legione d'onore (2003). Molte università le hanno conferito una laurea ad honorem.

Pina Bausch si è spenta il 20 giugno del 2009. E' considerata una delle più grandi coreografe del XX secolo.

I LAVORI DI PINA BAUSCH

1973

FRITZ

una serata di danza di Pina Bausch

Musiche: Gustav Mahler, Wolfgang Hufschmidt

Nel programma, anche “Il tavolo verde” di Kurt Joos e “Rodeo” di Agnès de Mille.

IPHIGENIE AUF TAURIS (Ifigenia in Tauride)

Opera danzata di Pina Bausch

Musica: Christoph W. Gluck

1974

ICH BRING DICH UM DIE ECKE

Balletto su musica pop di Pina Bausch

ADAGIO – FUNF LIEDER VON GUSTAV MAHLER

1975

ORPHEUS UND EURYDIKE (Orfeo e Euridice)

Opera danzata di Pina Bausch

Musica: Christoph W. Gluck

FRÜHLINGSOPFER (trittico stravinskiano)

- **WIND VON WEST**
- **DER ZWEITE FRÜHLING**
- **LE SACRE DU PRINTEMPS**

Musica: Igor Stravinsky

1976

DIE SIEBEN TODSÜNDEN (I sette peccati capitali)

I sette peccati capitali della piccola borghesia

Non avere paura

Una serata di danza di Pina Bausch

Musica: Kurt Weill

Testi: Bertolt Brecht

1977

BLAUBART – BEIM ANHÖREN EINER TONBANDAUFNAHME VON BÉLA BARTÓKS

“HERZOG BLAUBARTS BURG” (Barbablù – Ascoltando una registrazione de “Il castello del principe Barbablù” di Béla Bartók)

KOMM TANZ MIT MIR (Vieni a ballare con me)

RENAME WANDERT AUS (Rename emigra)

Operetta di Pina Bausch

1978

ER NIMMT SIE AN DER HAND UND FÜHRT SIE IN DAS SCHLOSS, DIE ANDEREN FOLGEN... (Lui la prende per mano e la porta al castello, gli altri seguono... - *dal "Macbeth"*)

in coproduzione con la Schauspielhaus di Bochum

CAFÉ MÜLLER

KONTAKTHOF

1979

ARIEN (Arie)

KEUSCHHEITSLEGENDE (La leggenda della castità)

1980 – EIN STÜCK VON PINA BAUSCH

1981

BANDONEON

1982

WALZER

in coproduzione con "Holland-Festival"

NELKEN (Garofani)

1984

AUF DEM GEBIRGE HAT MAN EIN GESCHREI GEHÖRT (Sulla montagna si udì un grido)

1985

TWO CIGARETTES IN THE DARK

1986

VIKTOR

in coproduzione con il Teatro Argentina di Roma

1987

AHNEN

1989

PALERMO PALERMO

in coproduzione con il Teatro Biondo di Palermo e Andres Neumann International

1990

DIE KLAG DER KAISERIN (Il lamento dell'imperatrice)

un film di Pina Bausch

1991

TANZABEND II

in coproduzione con il Festival de Otoño, Madrid

1993

DAS STÜCK MIT DEM SCHIFF

1994

EIN TRAUERSPIEL

in coproduzione con il Vienna Festival

1995

DANZÓN

1996

NUR DU (Solo tu)

in coproduzione con Quattro università statunitensi (University of California, Los Angeles; Arizona State University; University of California, Berkley; University of Texas, Austin), e Darlene Neel Presentations e Rena Shagan Associates Inc. e The Music Center Inc.

1997

DER FENSTERPUTZER (Il lavavetri)

in coproduzione con il Festival delle Arti e il Goethe Institut di Hong Kong

1998

MASURCA FOGO

in coproduzione con l'EXPO 98 di Lisbona e il Goethe Institut di Lisbona

1999

O DIDO

in coproduzione con il Teatro Argentina di Roma e Andres Neumann International

2000

KONTAKTHOF

Danzato da uomini e donne over 65

WIESENLAND

in coproduzione con il Goethe Institut di Budapest e il Théâtre de la Ville di Parigi

2001

ÁGUA

in coproduzione con il Goethe Institut di San Paolo, Brasile, e Emilio Kalil

2002

FÜR DIE KINDER VON GESTERN, HEUTE UND MORGEN (Per i bambini di ieri, oggi e domani)

2003

NEFÉS

in coproduzione con il Festival Internazionale di Teatro di Istanbul e la Fondazione per la Cultura e le Arti di Istanbul

2004

TEN CHI

in coproduzione con la Fondazione per le arti e il Centro culturale nipponico di Saitama, Giappone

2005

ROUGH CUT

in coproduzione con LG Arts Center e Goethe Institut di Seul, Corea

2006

VOLLMOND (Luna piena)

2007

BAMBOO BLUES

in coproduzione con i Goethe Institut dell'India

2008

SWEET MAMBO

KONTAKTHOF

Danzato da adolescenti tra i 14 e i 18 anni

2009

“...COMO EL MUSQUITO EN LA PIEDRA, AY SI, SI, SI ...”

in coproduzione con il Festival Internacional de Teatro Santiago a Mil, in Cile
e col sostegno del Goethe Institut cileno.

Per una lista completa dei premi e dei riconoscimenti ottenuti da Pina Bausch:

www.pina-bausch.de/pina_bausch/ehrungen.php

WIM WENDERS

SCENEGGIATORE, REGISTA, PRODUTTORE

Wim Wenders è uno dei maggiori registi del cinema internazionale, e uno dei più autorevoli rappresentanti del “nuovo cinema tedesco”. Indifferente alle mode passeggiare e alle offerte dei grandi *studios*, ha seguito la sua strada coltivando la sua voglia di sperimentare.

Nato a Düsseldorf il 14 agosto 1945, comincia a scattare fotografie a 7 anni. A 12, ha già una sua camera oscura e a 17 la sua prima Leica. Studia medicina e filosofia, prima di trasferirsi a Parigi, a Montparnasse, dove farà il pittore e l'incisore. Nel tempo libero, guarda tutti i film che si proiettano alla Cinémathèque, tra cui molti classici tedeschi. Iscrivendosi all'appena nata Accademia del Cinema e della Televisione di Monaco getta le basi della sua futura carriera. Alla fine degli anni sessanta realizza diversi cortometraggi influenzati dal cosiddetto *New American Cinema*, nello stile di Warhol: lunghe scene prive di eventi significativi e con una narrazione aperta. Nel 1970 gira il primo lungometraggio: il suo film di diploma in bianco e nero, *SUMMER IN THE CITY*.

Wim Wenders è uno dei 15 registi e sceneggiatori che nel 1971 fondano il Film Verlag der Autoren per gestire produzione, diritti e distribuzione dei loro film. La sua carriera di regista comincia quell'anno con l'adattamento del romanzo di Peter Handke *PRIMA DEL CALCIO DI RIGORE*, che gli fa vincere il premio della critica alla Mostra del cinema di Venezia.

In *ALICE NELLE CITTA'* (1973), *FALSO MOVIMENTO* (1974) e *NEL CORSO DEL TEMPO* (1975), Wenders racconta personaggi sbandati e senza radici nella Germania del dopoguerra, ottenendo numerosi premi e riconoscimenti, in Germania e nel resto del mondo. Con questi tre film, e con *L'AMICO AMERICANO* (1977), il regista tedesco si misura con i rapidi cambiamenti in corso nel suo paese e testimonia anche il suo grande amore per il rock, che insieme alla sua appassionata curiosità per il mondo resterà una cifra stilistica del suo cinema.

Con *L'AMICO AMERICANO*, diventa famoso negli Stati Uniti e Francis Ford Coppola gli propone una collaborazione. Nel 1978, Wenders comincia a lavorare a *HAMMETT – INDAGINE A CHINATOWN*, per gli Zoetrope Studios. Il film che doveva essere un omaggio al giallista americano Dashiell Hammett, uscirà solo nel 1982, a causa di una serie di interminabili dispute artistiche. Ai conflitti vissuti nel corso di quel

difficile processo produttivo, Wenders dedica il suo film successivo, LO STATO DELLE COSE (1982), un'amara riflessione sul fare cinema, con cui vince il Leone d'oro per il Miglior Film alla Mostra del cinema di Venezia.

Con Sam Shepard, Wenders trova la sua nuova storia nel deserto del Texas: un uomo che non parla, apparentemente senza memoria, cerca un collegamento col suo passato. PARIS, TEXAS (con Nastassia Kinski e Harry Dean Stanton) vince, tra l'altro, la Palma d'oro a Cannes e il BAFTA (premio della British Academy of Film and Television Arts).

IL CIELO SOPRA BERLINO è ambientato nella Berlino divisa del 1987. La favola cinematografica dell'angelo Bruno Ganz che per amore di una donna rinuncia all'immortalità, rilancia il successo internazionale di Wenders, che vince il premio per la Migliore regia a Cannes, oltre allo European Film Award e al Premio per il Cinema tedesco. Nel 1990 Wenders realizza un suo ambizioso progetto di fantascienza, a cui pensa da dodici anni: FINO ALLA FINE DEL MONDO. Il film costa più di 20 milioni di dollari e viene girato in quattro continenti. Ma, costretto dai contratti di distribuzione, il regista deve fare uscire la pellicola in una versione tagliata. L'uscita del suo "Director's Cut" dovrà aspettare altri dodici anni.

Nel 1993, con Bruno Ganz, Otto Sander, Peter Falk e altri grandi attori internazionali, Wenders gira nella Berlino riunificata il seguito della sua storia dell'angelo: COSI' LONTANO, COSI' VICINO! Dopodiché, torna negli Stati Uniti. Nel 1996 comincia il suo secondo lungo soggiorno americano girando il film CRIMINI INVISIBILI. Nel 2000, dirige a Los Angeles un soggetto tragicomico scritto dal cantante Bono degli U2: MILLION DOLLAR HOTEL racconta una storia di amicizia, tradimento e amore incondizionato. Alla Berlinale, il film vince l'Orso d'oro.

Nel corso della sua carriera, Wenders ha girato un certo numero di documentari non-convenzionali, tra cui LAMPI SULL'ACQUA – NICK'S MOVIE (1980), un toccante ritratto di e con Nicholas Ray, seguito da TOKYO-GA (1985), un tributo al giapponese Yasujiro Ozu, il regista di "TOKYO STORY", e APPUNTI DI VIAGGIO SU MODA E CITTA' (1989), che esplora il lavoro dello stilista di moda Yohji Yamamoto. Ha anche diretto molti video musicali e il film-concerto WILLIE NELSON AT TEATRO (1998).

Senza dubbio la sua migliore osservazione della musica e dei musicisti è il documentario BUENA VISTA SOCIAL CLUB (1999). In questo affettuoso ritratto, Ry Cooder riscopre la musica cubana, con Ibrahim Ferrer, Ruben Gonzales e Compay Segundo. Il film è stato anche candidato all'Oscar. Subito dopo, Wenders dirige L'ANIMA DI UN UOMO, un film sui bluesmen Blind Willie Johnson, JB Lenoir e Skip

James. Nel 2002 gira un film sul suo amico Wolfgang Niedecken e la sua band di Colonia, *VIEL PASSIERT – DER BAP FILM*. Nel 2008, la vecchia amicizia con la band di Düsseldorf “Die Toten Hosen” porta al lungometraggio *PALERMO SHOOTING*, con Campino e Dennis Hopper nei ruoli dei protagonisti. E per la nona volta Wenders è in concorso al Festival di Cannes.

Nel 1987 ha pubblicato il suo primo libro, *Scritto nel West*, con fotografie del West americano, a cui sono seguiti molti altri titoli, tra cui saggi, libri fotografici e pubblicazioni a corredo di suoi film e mostre. Tra questi, *Immagini dal pianeta terra*. Le sue fotografie sono state esposte in musei e gallerie di tutto il mondo.

Negli anni novanta Wim Wenders è diventato presidente dell’European Film Academy. Dal 2003 insegna cinema alla Scuola di Belle Arti di Amburgo. Ha ricevuto dottorati onorari dalla Faculté des Arts et des Lettres of Sorbonne, Parigi; dalla facoltà di teologia dell’ Università di Friburgo in Svizzera; dall’Université Catholique de Louvain in Francia; e dalla Facoltà di architettura dell’Università di Catania.

Nel 2006, Wenders è stato il primo cineasta ad essere insignito dell’Ordine “Pour le Mérite” per la Scienza e l’Arte. Vive con sua moglie, Donata Wenders, a Berlino e ha una sua casa di produzione, la “Neue Road Movies”.

FILMOGRAFIA DI WIM WENDERS

CORTI

- 1967** *Schauplätze* (Scenari)
Lo stesso giocatore spara di nuovo
- 1968** *Città d’argento*
Polizeifilm (Film sulla polizia)
- 1969** *Alabama: 2000 Light Years From Home* (Alabama 2000 anni luce)
3 American LP’s (Tre LP americani)
- 1974** *Aus der Familie der Panzerechsen / Die Insel*
- 1982** *Reverse Angle*
Chambre 666 (Stanza 666)
- 1992** *Arisha, the Bear and Stone Ring* (Arisha)
- 2002** *Twelve Miles to Trona* (Ten Minutes Older – The Trumpet)
- 2007** *Los Invisibles: Invisible Crimes* (Invisibili)
War in Peace

- 2008** *Person to Person* ("8" – Compilation)
2009 *Il Volo* (3D)
2010 *If Buildings Could Talk* (3D video installation)

FILM E DOCUMENTARI

- 1970** ESTATE IN CITTA' (dedicato ai Kinks)
1971 PRIMA DEL CALCIO DI RIGORE
1972 LA LETTERA SCARLATA
1973 ALICE NELLE CITTA'
1975 FALSO MOVIMENTO
1976 NEL CORSO DEL TEMPO
L'AMICO AMERICANO
1980 LAMPI SULL'ACQUA – NICK'S MOVIE
1982 HAMMETT – INDAGINE A CHINATOWN
LO STATO DELLE COSE
1984 PARIS, TEXAS
1985 TOKYO-GA
1987 IL CIELO SOPRA BERLINO
1989 APPUNTI DI VIAGGIO SU MODA E CITTA'
1991 FINO ALLA FINE DEL MONDO
1993 COSI' LONTANO, COSI' VICINO!
1994 LISBON STORY – STORIA DI LISBONA
1995 AL DI LA' DELLE NUVOLE (con M. Antonioni)
1996 I FRATELLI SKLADANOVSKY
1997 CRIMINI INVISIBILI
1998 BUENA VISTA SOCIAL CLUB
1989 WILLIE NELSON AT THE TEATRO
2000 THE MILLION DOLLAR HOTEL
2002 VIEL PASSIERT – DER BAP FILM
2003 L'ANIMA DI UN UOMO (parte 4 di "The Blues Series")
2003 LA TERRA DELL'ABBONDANZA
2004 NON BUSSARE ALLA MIA PORTA
2008 PALERMO SHOOTING
2011 PINA (3D)

Per premi e riconoscimenti, vedi: www.wim-wenders.com/bio/awards.htm

GIAN-PIERO RINGEL – PRODUTTORE

Gian-Piero Ringel ha studiato psicologia e gestione aziendale all'Università Libera di Berlino (Freie Universität Berlin). Mentre ancora studiava ha realizzato diversi film in veste di assistente e direttore di produzione. Dal 2002 al 2006 ha proseguito gli studi al DFFB (Accademia tedesca del cinema e della televisione). Nel frattempo, nel 2004 ha fondato una sua casa di produzione, la Ringel Film Produktion. Nel 2006 ha prodotto il cortometraggio THE MEASURE OF THINGS, diretto da Sven Bohse, che è stato candidato al 33° Premio studentesco dell'Accademia delle Arti del cinema e delle Scienze. In quello stesso anno, con Angela Schanelec (sceneggiatrice, regista, produttrice), ha prodotto il lungometraggio NACHMITTAG (Pomeriggio), presentato in prima mondiale al Forum della Berlinale, nel 2007. Con Wim Wenders, Ringel ha poi prodotto il suo primo film internazionale, PALERMO SHOOTING, che è stato selezionato per partecipare, in concorso, al Festival di Cannes nel 2008. Nel 2009, è stata la volta del nuovo film di Angela Schanelec ORLY, presentato al Forum della Berlinale, e premiato quello stesso anno come Miglior Film al Festival del cinema tedesco di Ludwigshafen. Gian-Piero Ringel e dirige con Wim Wenders la Neue Road Movies GmbH.

PETER PABST – SCENOGRFO

Peter Pabst è abituato a oltrepassare confini. Dal 1979 lavora come scenografo e costumista indipendente nei più diversi contesti dello spettacolo: teatro, opera, danza, cinema e televisione. Fino ad oggi ha creato scene e costumi per oltre cento produzioni teatrali e cinematografiche, tra cui l'opera rock "Dröhnland Symphony", e ha insegnato a Pechino e Shangai. Il suo lavoro lo ha portato in tutte le principali città europee, in America e in Asia. Ha lavorato con Luc Bondy, Klaus Maria Brandauer, Udo Lindenberg, John Schaaf, Istvan Szabo, Jürgen Flimm, Robert Carsen, Chen Shi Zheng, Tancred Dorst, Andrei Serban e molti altri. Ma soprattutto con il regista e suo vecchio amico Peter Zadek, scomparso nel 2009, e con Pina Bausch e il suo Tanztheater. Nel 1980 ha firmato le sue prime scene per un lavoro della Bausch: è stato l'inizio di un rapporto artistico e umano straordinariamente importante, una collaborazione simbiotica durata fino alla morte della grande coreografa, nel 2009. In tutti questi anni, Pabst ha disegnato e realizzato le scenografie di 25 lavori di Pina Bausch, tra cui "VOLLMOND". Pabst ha ricevuto numerosi premi e onorificenze, tra cui la Medaglia Josef Kainz della città di Vienna e il titolo di Cavaliere delle Arti e delle Lettere in Francia.

DOMINIQUE MERCY – DIRETTORE ARTISTICO

Nato nel 1950 in Dordogna Dominique Mercy ha scoperto il suo amore per la danza da adolescente. A soli 15 anni è entrato nella compagnia del Grand Théâtre de Bordeaux, e dopo tre anni si è unito al Ballet Théâtre Contemporain di Amiens, dove

il direttore cercava un collegamento tra danza, arte visiva e musica – un po' come avveniva alla Folkwang Hochschule di Essen, dove aveva studiato la giovane Pina Bausch. Dominique Mercy e Pina Bausch si sono conosciuti nel 1971, al Saratoga Film Festival negli Stati Uniti, dove la danzatrice insegnava. Qualche tempo dopo, Pina ha convocato Dominique per la stagione 1973/74 della nuova compagnia di danza a Wuppertal, presto ribattezzata Tanztheater. Da allora, Mercy ha sempre collaborato con il Tanztheater Wuppertal, pur lavorando saltuariamente ad altri progetti, come quando ha fondato una sua compagnia con la ballerina Malou Airaud. Ma ogni volta è tornato a Wuppertal. Dopo la morte di Pina Bausch, ha assunto la guida del Tanztheater Wuppertal insieme all'ex-aiuto regista della coreografa scomparsa.

ROBERT STURM – DIRETTORE ARTISTICO

Sturm ha iniziato la sua carriera teatrale in Ungheria, dove ha lavorato a partire dal 1993 come primo aiuto regista e drammaturgo presso il nuovo Teatro d'arte drammatica di Budapest e poi al Teatro Thália. Dal 1997 ha cominciato ad allestire le sue produzioni al Teatro Szigligeti di Szolnok e al Teatro da Camera e al Teatro Nuovo di Budapest. Due anni dopo, l'Istituto Teatrale di Budapest gli ha chiesto di assistere Pina Bausch e i suoi danzatori impegnati nelle ricerche per il loro brano ungherese, "WIESENLAND". Nel 2000 è stato scritturato come assistente artistico della Bausch al Tanztheater Wuppertal come suo assistente artistico. Dopo la morte improvvisa di Pina Bausch, Sturm ha assunto l'incarico di direttore artistico del Tanztheater Wuppertal Pina Bausch, insieme al danzatore Dominique Mercy.

MARION CITO – COSTUMISTA

Marion Cito è la costumista del Tanztheater Wuppertal fin dal 1980. Originaria di Berlino e danzatrice lei stessa, sa per esperienza personale quale trattamento subiscano i costumi durante l'esecuzione di una coreografia. Come prima ballerina della Deutsche Oper ha lavorato con la coreografa Tatjana Gsovsky. E' anche apparsa in produzioni di George Balanchine, Antony Tudor e John Cranko. Nel 1976, è entrata a far parte de Tanztheater Wuppertal. Per ragioni di salute, a un certo punto ha preferito smettere di danzare e concentrarsi sul lavoro di assistente coreografa. La Bausch, però, l'ha convinta a tornare sulla scena in lavori come "BLAUBART", "KOMM – TANZ MIT MIR", "RENATE WANDERT AUS" e "ARIEN". Marion Cito ha scoperto la sua passione per i costumi lavorando con lo scenografo-costumista di Pina Bausch, Rolf Borzik. Dopo la morte di Borzik, nel 1980, Pina le ha chiesto di prendere il suo posto come costumista, e pochi mesi dopo è andato in scena il primo lavoro di cui ha firmato i costumi, "1980 – EIN STÜCK VON PINA BAUSCH".

ROLF BORZIK – SCENOGRAFO-COSTUMISTA

Rolf Borzik è nato nel 1944 a Poznań, in Polonia, ed è morto nel 1980 a Essen. Ha studiato grafica e design alla Folkwang Hochschule, dove ha conosciuto la ballerina e coreografa Pina Bausch. Dal 1973 fino alla sua morte prematura, Borzik è stato scenografo e costumista del Tanztheater Wuppertal, creando lo stile visuale della compagnia. Disegnava scene costumi straordinari: poetici ma al tempo stesso moderni e profondamente ancorati alla realtà. Giocando con gli elementi naturali (acqua, terra, ecc.), creava costumi eleganti e maestosi nella loro quotidiana semplicità. Borzik ha ridefinito lo spazio scenico e l'abbigliamento nella danza, ed è rimasto un'icona di stile ben oltre la sua morte. Le scene e i costumi di tre dei lavori che compaiono nel film – “LE SACRE DU PRINTEMPS”, “CAFÉ MÜLLER” e “KONTAKTHOF” – sono di Rolf Borzik.

ALAIN DEROBE – STEREOGRAFO

Tra il 1966 al 1990 Alain Deroche ha lavorato come operatore, realizzando più di una ventina di film e molte pubblicità. A partire dal 1992 si è specializzato in cinema e fotografia tridimensionali. Ha sviluppato diversi sistemi richiesti per la registrazione stereoscopica (come il 3D Rig di P&S Technik), ed è il fondatore della AFC (Associazione degli Operatori francesi) e il presidente di UP3D, l'Associazione degli Stereografi francesi. Come stereografo ha preso parte alla realizzazione di diversi film, tra cui SAFARI 3D, CAMARGUE, CHARTREUX, IRRUPTION, HÉROS DE NIMES, RÉVEIL DES GÉANTS, e filmati per parchi a tema, musei ed eventi. Oggi Alain Deroche è considerato uno dei pionieri europei del cinema 3D, ed è attivo soprattutto come stereografo. A questa attività affianca quella di consulente per il 3D di società come Transvideo (monitor) o Iridas (software).

HÉLÈNE LOUVART – DIRETTORE DELLA FOTOGRAFIA

Hélène Louvart lavora come direttore della fotografia dal 1989. Da allora ha realizzato almeno una ventina di documentari e quaranta film. Il suo primo successo internazionale è arrivato nel 1996 con CI SARA' LA NEVE A NATALE? di Sandrine Veysset, premio FIPRESCI alla Viennale e Premio speciale della giuria al Festival del cinema di Parigi. Louvart e Veysset hanno proseguito la loro fortunata collaborazione realizzando diversi altri film, tra cui MARTHA ... MARTHA (2000). Per il regista Jacques Doillon, Hélène Louvart ha curato la fotografia del film RAJA, candidato al Leone d'oro alla Mostra del cinema di Venezia nel 2004. Nel 2008, ha collaborato al film autobiografico di Agnès Varda LES PLAGES D'AGNÈS, premiato nel 2009 con il César e con l'Étoile d'Or nella categoria Miglior documentario.

FRANÇOIS GARNIER – SUPERVISORE 3D

François Garnier è uno dei pionieri della computer grafica europea. Tra il 1984 e il 1989 ha progettato e sviluppato molte produzioni pluripremiate. Ha anche lavorato con famosi video-artisti a film sperimentali e installazioni. Nel 2000 è stato fra i fondatori degli Amak Studios, una casa di produzione tra le prime in Europa nella progettazione e realizzazione di film, installazioni digitali e programmi interattivi per musei, parchi a tema ed eventi internazionali. Garnier è anche docente presso l'École Nationale Supérieure des Arts Decoratifs di Parigi.

ERWIN M. SCHMIDT – PRODUTTORE DEL 3D

Dal 2000 al 2005 Erwin M. Schmidt ha studiato produzione al DFFB (l'Accademia tedesca del cinema e della televisione). A partire dal 2004 ha lavorato come *line producer* in diversi film d'autore internazionali. Tra questi, DU LEVANDE di Roy Andersson (Svezia), DELTA di Kornel Mundruczo (Ungheria), ORLY di Angela Schanelec, e DONNE SENZA UOMINI, il primo lungometraggio dell'artista di origine iraniana Shirin Neshat. Con lei, Schmidt ha anche lavorato a video-installazioni ispirate al film. Dal 2008, Erwin Schmidt lavora con Neue Road Movie. Oltre al 3D del film **pina**, ha anche prodotto la video-installazione 3D di Wenders IF BUILDINGS COULD TALK..., presentata nell'agosto del 2010 alla Biennale di architettura a Venezia. Schmidt è anche il coordinatore di "CineLink Work in Progress" al Festival di Sarajevo, in Bosnia Erzegovina.

TONI FROSCHHAMMER – MONTATORE

Toni (Thomas) Froschhammer ha lavorato come musicista e produttore musicale di gruppi come Em Loomes o Frisky Sisco, nel suo studio di registrazione. Tra il 2001 e il 2006 ha lavorato come montatore nello studio berlinese di post-produzione "FX Factory". Nel 2002 ha cominciato a fare le sue prime regie e nel 2007 ha fondato una sua casa di produzione, la "Schnittbar", con cui ha realizzato soprattutto spot pubblicitari per aziende come Vodafone, LBS, Renault e T-Mobile. Nel frattempo, ha anche montato video per gruppi come Rammstein, Depeche Mode, Rosenstolz e Die Fantastischen Vier, oltre a corti come DANGLE, KURZFASSEN e FROM UP TILL DOWN. Nel 2009 ha fondato la "Froschhammer Film GmbH" e ha cominciato a lavorare per il film **pina** di Wenders. Nel 2010 ha realizzato con Pepe Danquart il documentario JOSCHKA FISCHER- DER LETZTE ROCK'N'ROLLER DER POLITIK.

THOM HANREICH – COMPOSITORE

Da una ventina d'anni, il vincitore di un ECHO Award Thom Hanreich è un cantautore, compositore e produttore di successo. Ha pubblicato tre album con la sua band "Vivid" e due da solista (come "Thom"), che hanno avuto un grande successo in

Giappone e in molti paesi asiatici. Da allora ha lavorato in tutto il mondo come compositore e cantautore. Per Wim Wenders ha già composto la colonna sonora del film LA TERRA DELL'ABBONDANZA, alcune canzoni per PALERMO SHOOTING e la musica del cortometraggio "WAR IN PEACE". Nel 2010 ha lavorato al suo nuovo album da solista, e ha composto musiche per il contributo di Wenders alla Biennale di architettura IF BUILDINGS COULD TALK..., sul Rolex Learning Center dell'architetto Kazuo Sejima, e per il film **pina**. Hanreich vive a Berlino.