

la rivista di **engramma**
gennaio **2018**

152

**Figure del mito:
presenze e
rappresentazioni**

La Rivista di Engramma
152

La Rivista di
Engramma

152

gennaio 2018

Figure del mito: presenze e rappresentazioni

a cura di

Alessandra Pedersoli e Marina Pellanda



edizioni**gramma**

direttore

monica centanni

redazione

sara agnoletto, mariaclara alemanni,
maddalena bassani, elisa bastianello,
maria bergamo, emily verla bovino,
giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli,
silvia de laude, francesca romana dell'aglio,
simona dolari, emma filipponi,
francesca filisetti, anna fressola,
anna ghiraldini, laura leuzzi, michela maguolo,
matias julian nativo, nicola noro,
marco paronuzzi, alessandra pedersoli,
marina pellanda, daniele pisani, alessia prati,
stefania rimini, daniela sacco, cesare sartori,
antonella sbrilli, elizabeth enrica thomson,
christian toson

comitato scientifico

lorenzo braccesi, maria grazia ciani,
victoria cirlot, georges didi-huberman,
alberto ferlenga, kurt w. forster, hartmut frank,
maurizio ghelardi, fabrizio lollini,
paolo morachiello, oliver taplin, mario torelli

La Rivista di Engramma

a peer-reviewed journal

152 gennaio 2018

www.egramma.it

sede legale

Engramma
Castello 6634 | 30122 Venezia
edizioni@egramma.it

redazione

Centro studi classicA luav
San Polo 2468 | 30125 Venezia
+39 041 257 14 61

©2019

edizioni**egramma**

ISBN carta 978-88-94840-70-4

ISBN digitale 978-88-94840-30-8

finito di stampare dicembre 2019

L'editore dichiara di avere posto in essere le
dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti
sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato
ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come
richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

Sommario

- 7 *Figure del mito: presenze e rappresentazioni. Editoriale*
Alessandra Pedersoli e Marina Pellanda
- 11 *Niobe in lutto: dipingere il silenzio*
Andrea Tisano
- 35 *La nascita del 'teatro alla veneziana'*
Caterina Soranzo
- 53 *Café Müller di Pina Bausch*
Gaia Clotilde Chernetich
- 77 *Achille. Una variazione sul mito*
Maria Grazia Ciani
- 107 *Come il canto ci obbliga a voltarci indietro*
Massimo Crispi
- 129 *Romeo e Giulietta d'après. Diario sull'osservare la danza,
i corpi sfocati e il viaggio*
Stefano Tomassini
- 137 *REWINDItalia. Early Video Art in Italy/I primi anni
della videoarte in Italia*
Laura Leuzzi

Café Müller di Pina Bausch

Memoria, trasmissione e citazione nel teatro contemporaneo italiano degli anni Duemila

Gaia Clotilde Chernetich

Café Müller, associations d'idées.

Une plainte d'amour. Se souvenir, se mouvoir, se toucher. Adopter des attitudes. Se dévêtir, se faire face, déraper sur le corps de l'Autre. Chercher ce qui est perdu, la proximité. Ne savoir que faire pour se plaire. Courir vers les murs, s'y jeter, s'y heurter. S'effondrer et se relever. Reproduire ce qu'on a vu. S'en tenir à des modèles. Vouloir devenir un. Être dépris. S'enlacer. He is gone. Avec les yeux fermés. Aller l'un vers l'autre. Se sentir. Danser. Vouloir blesser. Protéger. Mettre de côté les obstacles. Donner aux gens l'espace. Aimer.

Raimund Hoghe, *Pina Bausch. Histoires de théâtre dansé.*

È il 20 maggio 1978 quando Pina Bausch – nominata nel 1973 da Arno Wüstenhüfer direttrice del balletto delle Wuppertaler Bühnen, compagnia di danza che prenderà il nome di Tanztheater Wuppertal a partire dal 1975 – presenta per la prima volta sul palcoscenico della cittadina della Germania occidentale *Café Müller*, un titolo destinato a diventare un 'classico contemporaneo', un'opera tra le più rappresentative e monumentali della danza europea del secondo Novecento. Si tratta di uno spettacolo che ha fortemente contribuito alla notorietà di Pina Bausch e della sua compagnia: una delle prime opere a essere programmata nei festival internazionali considerati d'avanguardia come quelli di Nancy e di Parma, preludio a un'ascesa su scala mondiale che, nel corso del tempo, è stata coadiuvata anche dal fatto che il Tanztheater Wuppertal ha rappresentato un valido e richiestissimo prodotto d'esportazione culturale della Repubblica Federale.

Café Müller rientra nell'insieme di opere che hanno dato vita a quel processo che la studiosa Elisa Guzzo Vaccarino ha definito di

“penetrazione bauschiana” e col quale si intende la pervasività, artistica e sentimentale – oggi ancora attiva, postuma, e sconfinante nel mito – che continua a caratterizzare il corpus coreografico di Pina Bausch (Guzzo Vaccarino 2005, 7) e della quale questo articolo intende mappare gli effetti, riscontrabili in alcuni esempi provenienti dal teatro italiano degli anni Duemila.

Alle sue origini, la serata *Café Müller* venne presentata con un programma misto composto da quattro coreografie, indipendenti l’una dall’altra, raccolte sotto lo stesso titolo: insieme a quello di Pina Bausch debuttarono infatti i lavori di Gerhard Bohner, Gigi-George Caciuleanu e Hans Pop, che a lungo è stato un membro dell’ensemble di Wuppertal.

In seguito, la compagnia del Tanztheater Wuppertal ha iniziato a proporre la composizione inizialmente presentata nella serata collettiva in un programma *double bill* insieme a un altro lavoro che figura senza dubbio tra i più emblematici del repertorio Bausch, ovvero *Das Frühlingsopfer* (la versione firmata da Pina Bausch de *La sagra della primavera*, sulla musica di Igor Stravinskij).

Originariamente, il progetto della serata *Café Müller* nacque sulla base di un accordo tra i quattro coreografi coinvolti: lo spazio sarebbe stato decorato come l’interno di un sobrio caffè, arredato con tavolini e sedie; il palcoscenico, scarsamente illuminato e silenzioso, sarebbe stato abitato da quattro persone, tra cui una donna dai capelli rossi; tra i danzatori, qualcuno sarebbe caduto per poi rialzarsi (Servos 2001, 83). Tuttavia, nella fase di sviluppo individuale del progetto, ogni coreografo si è concesso qualche libertà rispetto agli accordi di partenza. A questo proposito, Odette Aslan ha fornito un’approfondita descrizione della serata sulle pagine della rivista *Théâtre/Public*, pagine in cui l’autrice ha analizzato dettagliatamente l’insieme delle coreografie. Dalle sue parole si apprende che lo spazio scenico è stato utilizzato in maniera diversa dagli artisti coinvolti. Bohner ha presentato un lavoro per diciassette interpreti fondato su numerosi contrasti. La scena, come in un incubo, presentava immagini violente con sangue, uomini armati e una donna, la danzatrice Marion Cito (la quale, successivamente, avrebbe avviato una lunga collaborazione come costumista del Tanztheater Wuppertal), costretta a vorticare su una sedia girevole. Hans Pop ha, invece, messo in scena tre uomini e quattro

donne intenti ad assistere a un concerto; tuttavia, a causa del numero insufficiente di sedie, i danzatori erano costretti a contendersi i posti a sedere. Gli uomini mostravano un atteggiamento violento verso le donne, che da questi venivano sottomesse. Caciuleanu, infine, ha riflettuto sulla denigrazione dei piaceri borghesi. La sua proposta, dove i danzatori apparivano come statue di cera, sembrava puntare soprattutto sulla riproduzione dell'artificialità delle relazioni umane (Aslan 1997, 35).

Del processo creativo messo in atto da Pina Bausch per *Café Müller* troviamo traccia nelle parole e nelle memorie degli interpreti che hanno portato in scena questo spettacolo nel corso dei decenni e, in parte, anche nel taccuino del Dramaturg che ha lavorato accanto alla coreografa dal 1979 fino alla fine degli anni Ottanta, Raimund Hoghe. Il testo di Hoghe, in particolare, fornisce uno sguardo 'interno' sul lavoro della coreografa svelando la sequenza di associazioni di idee, posta in esergo a questo articolo, utilizzate durante la preparazione della pièce (Hoghe 1987). Queste indicazioni, come delle parole-chiave, ci introducono alla scura gamma emotiva e tematica presente in questo *Stück* che, come altre opere di Pina Bausch di questo stesso periodo, presenta tratti angosciosi; tra i temi trattati vi sono, oltre all'amore, la perdita, il dolore e la malinconia. Odette Aslan, nella sua cronaca della serata, ha consegnato una descrizione accurata delle quattro proposte coreografiche, che sembrerebbero tuttavia non essere state uniformi tra loro e poco coese nel loro insieme (Aslan 1997, 36):

Un même lieu de base a été accru d'éléments à la carte. Les indices dramaturgiques ont été absorbés par une distribution plus nombreuse (sauf chez Pina Bausch) qui a noyé les schémas proposés. Les musiques choisies sont très éclectiques. Hormis un vague café, les ballets n'ont rien en commun. Hétérogène, la soirée dure trois heures. En raison de son intitulé unique, *Café Müller*, on cherche entre des ballets disparates un lien qui n'y est pas.

Uno stesso luogo di base è stato accresciuto di elementi a scelta. Gli indici drammaturgici sono stati assorbiti da un organico di danzatori più nutrito (eccetto che nel caso di Pina Bausch) che ha affogato gli schemi proposti. Le musiche scelte sono molto eclettiche. Al di fuori di un vago caffè, i balletti non hanno niente in comune. Eterogenea, la serata dura tre ore. Per il suo

titolo unico, *Café Müller*, si cerca tra dei balletti disparati un legame che non esiste (traduzione a cura dell'autrice).

I danzatori-autori originari della coreografia di Pina Bausch – Malou Airaud, Meryl Tankard, Dominique Mercy, Jan Minarik, Pina Bausch stessa e lo scenografo Rolf Borzik – hanno contribuito a scrivere la storia della compagnia del Tanztheater Wuppertal imprimendo nella memoria del pubblico e nella storia della danza un segno talmente forte che oggi, mentre si verifica l'avvenuta trasformazione di *Café Müller* in un classico della coreografia europea, chi abbia avuto occasione di assistere a questo pezzo con gli interpreti che lo co-crearono nel 1978 non può fare a meno di ricordare, insieme alla danza, le loro fisionomie, la presenza e le specificità dei loro corpi. In scena a quarant'anni dal suo debutto, questa coreografia è oggi interpretata dai nuovi membri del Tanztheater Wuppertal Pina Bausch o da quelli di altre compagnie che hanno acquisito questo titolo nel proprio repertorio.

Ogni volta che un danzatore affronta l'apprendimento di una coreografia che nella sua origine è strettamente intrecciata a una storia artistica e personale specifica, che emerge dalle biografie e dalle personalità di coloro che la crearono, immediatamente si apre un dialogo tra corpi e sensibilità che va al di là dello spazio e del tempo presente. Questa è una specificità dei repertori della contemporaneità, della loro memoria e delle politiche di ciò che nella danza si definisce 'trasmissione', ovvero la possibilità che le opere possano essere 'tramandate' di generazione in generazione, vivendo quindi anche in assenza dei propri autori, oppure essere oggetto di ripresa, di *reenactment*, di appropriazione e di citazione da parte di altri interpreti o autori.

Queste possibilità fanno appello a una serie di pratiche che estendono, da un lato, il concetto stesso di repertorio e, dall'altro, l'insieme degli strumenti necessari per analizzarlo, trasferirne la conoscenza ad altri corpi e salvaguardarlo dall'oblio. Secondo Isabelle Launay, inoltre, i titoli che emergono da una "tradizione non-tradizionale" – quale è quella del Tanztheater, che strutturalmente non si basa sugli aspetti comuni di una tradizione, come accade invece nel balletto classico – rimettono continuamente in gioco la propria relazione con il passato. Per questo, le opere del contemporaneo, nella cui conformazione non vi sono elementi

attraverso cui controllarne le modalità di trasmissione nel tempo, hanno generato dei protocolli di lavoro e istituito dei savoir-faire specifici che hanno permesso la formazione di nuovi tipi di repertorio; nuovi corpus che hanno messo in crisi la nozione di esperienza coreutica per come essa era stata conosciuta, producendo esigenze e talvolta desideri di trasmissione oltre a contesti capaci di assicurarne o addirittura problematizzarne l'esistenza (Launay 2017, 279-280).

Dopo l'esempio de *La Sagra della primavera*, i cui diritti sono già stati ceduti dal Tanztheater Wuppertal Pina Bausch a diversi ensemble tra cui il Balletto Nazionale dell'Opera di Parigi e l'English National Ballet, nella primavera 2017 una nuova compagnia, il Balletto Reale delle Fiandre diretto dal coreografo Sidi Larbi Cherkaoui, ha acquisito nel proprio repertorio *Café Müller*. La compagnia fiamminga ha debuttato il 13 maggio 2017, presentando il titolo di Pina Bausch in una serata *triple-bill* a programma misto dal titolo *Hope*, che ha compreso anche *Chronicle* di Martha Graham e *Ecdysis* di Annabelle Lopez Ochoa. Lo spettacolo del Balletto Reale delle Fiandre, coproduzione con la Pina Bausch Foundation realizzata con il supporto del Tanztheater Wuppertal Pina Bausch, è un esempio della nuova politica curatoriale della memoria che la Fondazione Bausch ha iniziato ad attuare sull'insieme del repertorio coreografico in suo possesso. Dal 2009, essendo titolare dei diritti delle coreografie, la Fondazione ha iniziato a elaborare dei progetti di cessione dei diritti e di trasmissione del repertorio in collaborazione con altre compagnie. Nei progetti di questo tipo, che per adesso hanno riguardato solo alcune coreografie, vengono coinvolti alcuni danzatori nel ruolo di 'responsabili delle prove': membri o ex membri della compagnia di Wuppertal che si recano presso la sede dell'ensemble esterno che deve allestire lo spettacolo. Oltre al repertorio che già Pina Bausch stessa aveva deciso di concedere all'Opera di Parigi, seguito più tardi da *La Sagra della Primavera*, ad oggi la vendita dei diritti d'autore ha riguardato *Café Müller* e *Für die Kinder von Gestern, Heute und Morgen (Per i bambini di ieri, oggi e domani)* che è stato presentato nel 2016 dal Balletto dell'Opera di Monaco di Baviera.

Come ho potuto sperimentare quando ho avuto l'opportunità di assistere alle prove per la ricostruzione di *Agua*, nella storica sala prove dell'ex cinema Lichtburg a Wuppertal nel 2016, durante la ripresa di una

coreografia il ruolo più importante e più delicato è quello dei responsabili delle prove, ovvero di coloro che sono stati incaricati di supervisionare il processo di trasmissione dell'opera. A questo proposito, è importante specificare come la nozione di 'trasmissione' non riguardi solo gli aspetti formali della coreografia, ma anche quel complesso insieme di immagini, suggestioni e significati che riempiono il movimento e che fanno del danzatore un corpo nel quale si localizzano fenomeni e conoscenze diverse tra loro, un insieme di 'dati' che Launay definisce di ordine "sensorio-psico-motorio" (Launay 2017, 204). Ai nuovi danzatori la coreografia viene dunque insegnata tramite il passaggio diretto da un corpo a un altro, seguendo, quando possibile, le indicazioni presenti nei quaderni di regia, ma soprattutto la memoria dei danzatori 'esperti' in quella data coreografia; eventualmente, possono essere utilizzati dei video 'di controllo' in appoggio alle memorie personali. Per esempio, in occasione dell'acquisizione di *Café Müller* da parte del Balletto Reale delle Fiandre, i danzatori del Tanztheater Wuppertal coinvolti nell'insegnamento della coreografia sono stati Malou Airaud, Dominique Mercy, Jan Minarik, Helena Pikon (che negli ultimi anni ha danzato il ruolo inizialmente interpretato da Pina Bausch), Jean-Laurent Sasportes (il danzatore che a lungo ha interpretato il ruolo originariamente appartenuto a Rolf Borzik, 'l'uomo con gli occhiali') e Azusa Seyama.

Una parte delle prove è stata documentata ed è visibile al seguente video.

La trasmissione della coreografia di *Café Müller*, anche quando il processo di trasferimento delle conoscenze si attiva per rimanere all'interno della cerchia dei membri del Tanztheater Wuppertal, è particolarmente significativo in virtù del titolo e dell'importanza che esso ricopre nell'insieme del repertorio Bausch. Si tratta di una pièce dalla forte carica emotiva, percepita e confermata nel corso del tempo tanto dal pubblico quanto dai danzatori della compagnia. Nelle parole di Aida Vainieri, che dal 1996 al 2013 ha danzato il ruolo originariamente creato per Malou Airaud e che ho potuto intervistare nel 2016, traspaiono ancora pienamente l'emozione e la gratitudine (parola che ricorre più volte nel suo discorso) per l'opportunità ricevuta che la danzatrice afferma di aver accolto nella sua carriera artistica come "un regalo". Inoltre, emerge anche il forte senso di responsabilità verso una memoria che nel tempo ha assunto un carattere quasi 'sacrale' poiché rappresenta un "legame chiave"

per i membri fondatori della compagnia, i quali le hanno fornito grande supporto e aiuto nell'affrontare questa importante assunzione di ruolo (Chernetich 2017, 321).

Dal momento che la teatrografia di Pina Bausch è oggi inscrivibile in un insieme concluso, è possibile osservare come *Café Müller* rientri in una fase di passaggio situata a cavallo tra quella che si potrebbe definire “degli esordi” e quella degli anni Ottanta, nella quale la coreografa si è maggiormente avvicinata a un’idea di progettualità teatrale totale dove danza, musica, arti visive e plastiche, oltre all’uso del testo e della parola, compartecipano alla costruzione di un linguaggio scenico pluridisciplinare.

Dopo la creazione di pièce come *Das Frühlingsopfer* (1975), *Blaubart. Beim Anhören einer Tonbandaufnahme von Béla Bartóks Oper „Herzog Blaubarts Burg“* (1977) e le coreografie per il repertorio operistico *Iphigenie auf Tauris* (1973) e *Orpheus und Eurydice* (1975) che hanno inaugurato una nuova categoria di spettacoli a cavallo tra l’opera lirica, il balletto e il teatro-danza definita *Tanzoper*, Pina Bausch sembra essersi affacciata alla composizione coreografica con un’attitudine diversa che si rivela, come osserva Guzzo Vaccarino, nelle importanti modificazioni nel rapporto danzatrice/danzatore-coreografo che diventa un rapporto di co-creazione (Guzzo Vaccarino 2005, 19). Nelle opere appena elencate, precedenti a *Café Müller*, la componente recitativa propriamente detta era ancora strettamente intrecciata alla scrittura coreografica e alle sue qualità espressive, presentando l’eco di alcune caratteristiche formali provenienti dal balletto classico e neo-classico e, soprattutto, dalle tecniche moderne europee e americane che hanno caratterizzato la formazione di Pina Bausch, prima a Essen presso la Folwanschule für Musik, Tanz und Sprechen e poi a New York, alla Juilliard School; in particolare, è molto evidente l’impronta del suo principale maestro e mentore, Kurt Jooss. Sul piano musicale, l’uso lineare delle partiture, senza cesure o interventi sulla musica originale, e l’aderenza narrativa ai libretti emergono come gli ultimi punti di connessione con la tradizione dell’opera e della danza che negli spettacoli successivi verrà quasi del tutto abbandonata.

Dopo questa prima fase, la cui fine ha coinciso con la prematura scomparsa del suo compagno di vita e d’arte Rolf Borzick, Bausch ha scelto di avvalersi della collaborazione dello scenografo Peter Pabst, con il quale

ha realizzato opere come *1980 - ein Stück von Pina Bausch* (1980), *Walzer* (1982), *Bandoneon* (1981) e *Nelken* (1982), spettacoli dove trova spazio l'utilizzo di materie prime naturali (acqua, sabbia, terra, ecc.), uno dei "marchi" della sua estetica.

Sul piano metodologico, a partire da *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*) del 1978 – realizzata in co-produzione con il Teatro di Bochum soltanto un mese prima del debutto di *Café Müller* nel quale, infatti, lavorarono i danzatori che non erano stati scritturati per lo spettacolo dedicato al *Macbeth* di Shakespeare – la pratica creativa e di ricerca di Pina Bausch è andata consolidandosi attraverso l'uso di 'domande' formulate con l'obiettivo di stimolare e nutrire il processo creativo. Lo scopo delle domande poste dalla coreografa ai membri dell'ensemble era quello di consentire loro di 'rispondere' agli stimoli ricevuti attraverso il proprio linguaggio, verbale e soprattutto corporeo, mettendo a disposizione idee e intuizioni ai fini della raccolta dei materiali da inserire nello spettacolo. Tuttavia, è difficile dire se quella attuata e successivamente confermata da Bausch sia stata un'innovazione metodologica in senso stretto, in quanto il suo processo di ricerca non si è mai chiuso, in corso d'opera, attorno a una prassi completamente consolidata. Il lavoro di ricerca coreografica in sala prove si è quotidianamente trasformato, a seconda delle necessità occorse nel corso del tempo. Come ha osservato la danzatrice Cristiana Morganti, quello che spesso viene chiamato "il metodo delle domande" è in realtà una modalità di ricerca e di lavoro, più che una vera e propria metodologia (Chernetich 2017, 236).

In circa quaranta minuti di durata, *Café Müller* consente al pubblico di immergersi in un'atmosfera rarefatta e intima dove i danzatori in movimento risaltano stagliandosi sullo sfondo nero. I loro corpi si muovono in uno spazio occupato da una dozzina di sedie e tavolini disposti alla rinfusa, anch'essi di colore nero. Sul fondo è presente una porta girevole che, come nota Odette Aslan, è una soglia labirintica nel cui vortice i danzatori si perdono, prima di entrare sul palcoscenico (Aslan 1997, 36).

I ruoli femminili sono tre, originariamente interpretati da Pina Bausch, Malou Airaud – che in questo spettacolo rappresenta, come ha osservato Leonetta Bentivoglio (Bentivoglio 1991), il suo doppio – e Meryl Tankard, il personaggio femminile dai capelli rossi. Anche i personaggi maschili sono tre: Dominique Mercy, Jan Minarik e un terzo uomo – interpretato originariamente Rolf Borzik stesso e successivamente da Jean-Laurent Sasportes, “l'uomo con gli occhiali” (Aslan 1997, 37) – il cui compito è quello di spostare continuamente le sedie che intralciano i percorsi delle danzatrici che si muovono, come sonnambule, a occhi chiusi.

Gli interpreti di *Café Müller* si possono dividere in due gruppi: l'uomo che sposta le sedie e la donna dai capelli rossi sembrano muoversi in una realtà concreta, presente. Essi sembrano vedere lo spazio intorno per quello che è e ogni loro tentativo di interazione si rivela fallimentare, risolvendosi in un'austera incomunicabilità, apparentemente irrisolvibile. Gli altri, ovvero i due personaggi femminili con la sottoveste bianca e i due uomini, sembrano appartenere, invece, a una dimensione onirica. In generale, la struttura visiva, musicale e coreografica dello spettacolo sembra proporre allo spettatore la possibilità di affacciarsi su un universo di grande sensibilità dove il confine tra personaggio e persona risulta sfumato. Come spiega Elisa Guzzo Vaccarino, infatti, i danzatori di Pina Bausch sono allo stesso tempo pienamente presenti sia nella propria individualità personale sia nella propria identità artistica; la loro danza risulta ‘organica’, ma non naturalistica né naïf poiché non separano la propria persona dal proprio essere danzatori (Guzzo Vaccarino 2005, 19).

Dolente eppure vitale, *Café Müller* invita lo spettatore nel labirinto emozionale delle donne e degli uomini che popolano la scena. La musica di Henry Purcell, con le arie tratte dalle partiture di *The Fairy Queen* e *Dido et Aeneas*, conferisce grande solennità. Il bianco e nero dominante permette ai danzatori di far risaltare il colore della propria presenza. Le sedie e i tavolini connotano uno spazio conviviale e richiamano ulteriormente, restando vuoti, un senso di solitudine, di assenza, di distacco e di separazione, ma anche di ricerca di contatto, di desiderio e di vicendevole protezione.

Negli uomini il movimento esprime volubilità, profondità e assertività, l'uso del corpo è bilanciato tra la parte superiore e quella inferiore

nonostante si susseguano, nella danza, spostamenti rapidi nello spazio e variazioni dei livelli di movimento utilizzati, ovvero repentine e continue negoziazioni della distanza e del rapporto tra corpo e pavimento, tra verticalità e orizzontalità. Il movimento delle danzatrici con la sottoveste bianca, invece, è caratterizzato da una predominanza di tensione e di dinamicità nella parte superiore del corpo, il ritmo attraversa brevi fasi di accelerazione e decelerazione che pongono l'accento sul dialogo tra inerzia ed energia, tra movimento e stasi. Gli occhi chiusi, invece, portano l'attenzione dello spettatore sulla dimensione interiore delle interpreti, che danzano guidate soprattutto dalla propria sensibilità tattile, qui estesa a tutto il corpo. Le braccia, muovendosi distese oppure piegate vicino al petto e al viso, disegnano un lirico intreccio ritmico di spirali attorno al busto e alla testa, alternando alcuni momenti di sospensione, mai rigida, ad altri in cui la musica, il peso del corpo e il movimento sembrano rarefarsi.

Le gambe forniscono un sostegno saldo che fa risaltare la padronanza e l'espressività dei movimenti del tronco. In alcuni momenti anche la parte inferiore crolla, ripetutamente, con cedimenti delle ginocchia che spezzano la fluidità e fanno cadere il corpo al suolo. A fare da contraltare a questi soggetti, quasi fantasmatici, vi sono l'uomo che sposta le sedie e la donna dai capelli rossi che incarnano un carattere completamente diverso. Attraverso una presenza più 'quotidiana' e movimenti che sembrano improvvisi, essi sviluppano un'espressività maggiormente concentrata nel volto, dove lo sguardo è vivo, e gesti urgenti, che non sembrano originare dalle profondità della psiche. La qualità del loro movimento è scattante e nervosa, a fior di pelle.

La scrittura coreografica di *Café Müller* si caratterizza tuttavia anche per un altro elemento: la reiterazione. Probabilmente, la sezione più celebre dello spettacolo è quella dell'abbraccio: due danzatori, un uomo e una donna, tentano invano di restare abbracciati. Nonostante l'aiuto di un altro uomo che riporta la coppia nella posizione di partenza, uno di fronte all'altra, la donna inesorabilmente cade al suolo, scivolando via dalle braccia dell'uomo. Questa sezione è composta da una sequenza che disegna un arco temporale e gestuale che dalla stazione eretta giunge al pavimento per poi riprendere da capo, in *loop*, e il cui ritmo aumenta via via.

Est-ce la mort ? la négation du porté classique de la ballerine ? Le tempo, l'accélération, le relever immédiat succédant à la chute annullent en quelque sorte celle-ci pour la prendre dans un mouvement circulaire, dans une dynamique de vie (Aslan 1997, 39).

È la morte? la negazione del *porté* classico della ballerina? Il tempo, l'accelerazione, il rialzarsi immediato che succede alla caduta annullano in qualche quest'ultima per assumerla in un movimento circolare, in una dinamica di vita (traduzione a cura dell'autrice).

Dallo spettacolo, di cui ho appena cercato di tracciare, in sintesi, i tratti caratterizzanti, e dal contesto artistico e scenico precedentemente inquadrato e descritto, emerge l'immagine-icona Bausch di *Café Müller* che Ulli Weiss ha ritratto in una sua celebre fotografia (fig. 1). La verticalità della danzatrice vestita di bianco, con le braccia di poco protese in avanti che spostano leggermente il baricentro del corpo, ci permette di cogliere, anche nell'immobilità della fotografia, il senso del movimento di una donna che avanza a occhi chiusi, a piccoli passi. Questa figura, che immortala Pina Bausch in uno dei pochi ruoli che ella creò per sé stessa, è infatti presente sotto forma di citazione in numerosi esempi tratti dall'attualità teatrale degli ultimi vent'anni, su scala nazionale e internazionale.

Café Müller è, nella storia della danza, un fenomeno che è stato oggetto di diverse tipologie di trasmissione e di appropriazione diventando, in questo senso, un fenomeno particolare. Vi è traccia di questo spettacolo anche nel cinema di Pedro Almodovar, che ha inserito un estratto di *Café Müller* in *Habla con ella* (2002).

L'immagine di Pina Bausch così come appare nella fotografia di Ulli Weiss è un richiamo immediato a una coreografia che, oltre a essere stata definita una "opera-manifesto" (Bentivoglio 1985), ormai può essere considerata alla stregua di un monumento pubblico, un bene culturale immateriale il cui significato e la cui memoria sono ormai di proprietà collettiva.

Tra persistenza nel tempo e metamorfosi, *Café Müller* è diventato un classico del repertorio della danza contemporanea dotato di grande fecondità. Attorno a questo titolo vi sono attualmente due distinte

accezioni di trasmissione e di 'ripresa': una retrospettiva, che mira alla salvaguardia di questa coreografia e alla sua circolazione, e una – come afferma Isabelle Launay confermando il pensiero di André Lepecki – 'prospettiva':

[...] s'il vise une nouvelle création, ou des nouvelles lectures, ou s'il dégage les promesses ou le potentiel de l'archive et du répertoire en s'émancipant des supposées 'intentions' de l'auteur, ou encore s'il cherche une activation pour le présent. Il ne présuppose pas [...] l'existence d'un référent bien circonscrit, 'original' et authentique, qu'il faudrait retrouver ou reconstruire, évacuant ainsi le travail de transformation opéré par des reprises ultérieures ou présentes (Launay 2017, 22).

[...] se punta a una nuova creazione, o a delle nuove letture, oppure se emana delle promesse o il potenziale dell'archivio e del repertorio emancipandosi dalle supposte 'intenzioni' dell'autore, o ancora se cerca un'attivazione per il presente. Non presuppone [...] l'esistenza di un referente ben circoscritto, 'originale' e autentico, che bisognerebbe ritrovare e ricostruire, evacuando così il lavoro di trasformazione operato dalle riprese ulteriori o presenti (traduzione a cura dell'autrice).



1 | Pina Bausch in *Café Müller*,
foto di Ulli Weiss.

Café Müller è stato programmato per la prima volta nel 1981 al Teatro Due di Parma; questa è stata anche la prima apparizione italiana del Tanztheater Wuppertal. Da questa occasione in poi, la compagnia di Pina Bausch ha intrattenuto un rapporto speciale con il nostro paese, l'unico in cui hanno visto la luce ben tre co-produzioni con il Tanztheater Wuppertal: *Viktor* (1986) con il Teatro Argentina di Roma, *Palermo Palermo* (1989) con il Teatro Biondo di Palermo e *O Dido* (1999), nuovamente con il teatro romano.

Complice l'anno chiave del 2009, negli ultimi dieci anni la scena contemporanea italiana sembra aver espresso in

modo particolare la sua forte connessione con il Tanztheater Wuppertal, con Pina Bausch, e in particolare con *Café Müller*.

La 'frequentazione' di questa memoria è però senza frontiere e appartiene alla memoria collettiva del teatro, degli artisti e degli spettatori, come un rito collettivo. Come ricorda il giornalista Brian Seibert (Seibert 2017):

Even for those, like me, who weren't there in 1984, *Café Müller* (1978) and *The Rite of Spring* (1975) may already be partially familiar. Some of *Café Müller* appears, marvelously, at the start of Pedro Almodóvar's 2002 film *Talk to Her*. And sections from both are prominent in Wim Wenders's 2011 documentary *Pina*.

Anche per coloro, come me, che non c'erano nel 1984, *Café Müller* (1978) e *La Sagra della primavera* (1975) possono essere parzialmente familiari. Un pezzo di *Café Müller* appare, meravigliosamente, all'inizio del film *Parla con lei* di Pedro Almodovar del 2002. E sezioni di entrambi sono importanti nel documentario di Wim Wenders *Pina* (traduzione a cura dell'autrice).

Della figura di Pina Bausch in *Café Müller* sembrerebbe che ogni spettatore così come ogni artista abbia sviluppato una propria conoscenza e memoria private, derivanti dalla visione dello spettacolo dal vivo, in video oppure, in seconda battuta, dalle numerose riprese di questo *topos* che appaiono in altri spettacoli. Sembrerebbe trattarsi di una conoscenza condivisa, una memoria individuale e collettiva, figurativa ed 'esperienziale' comune anche tra generazioni diverse.

Il primo esempio che prendo in considerazione risale al 2008. Lo spettacolo *Rewind. Un omaggio a Café Müller di Pina Bausch* della compagnia Deflorian/Tagliarini formata dall'attrice Daria Deflorian e dal danzatore e performer Antonio Tagliarini è un tributo dedicato a *Café Müller* e a Pina Bausch ed è la prima parte di una trilogia, la *Trilogia dell'invisibile*. In questo caso, la pièce di teatro-danza viene utilizzata dai due attori in scena come innesco della scrittura scenica e come pretesto cui agganciare un insieme di discorsi che puntano all'universale a partire da fatti, ricordi e esperienze personali (Deflorian, Tagliarini 2014, 27).

Guardano il video poi Daria mette bruscamente il video in pausa.

DARIA Ma lei ha abbracciato un altro!

ANTONIO Ha abbracciato un altro! Ha abbracciato il danzatore di Pina Bausch, il biondo, Dominique Mercy.

DARIA Sarà anche il danzatore di Pina Bausch, ma l'altro le ha spostato le sedie, ha fatto di tutto per lei, è stato tranquillo, non l'ha giudicata, ha perso gli occhiali, è caduto, poi entra "il danzatore di Pina Bausch" e lei lo abbraccia!

ANTONIO Daria, l'amore è un'altra cosa.

Pina Bausch è, per questo duo di artisti, non solo una passione, ma il simbolo di un'esperienza comune che determina il recupero e l'attivazione tanto di memorie personali e aneddoti, quanto di una struttura drammaturgica che usa *Café Müller* come base di partenza per un discorso basato principalmente su temi intimi, della vita quotidiana; un processo che si occupa e si nutre di micro-narrazioni personali innalzandole a riflessioni più ampie e profonde sull'esistenza. Come scrivono gli autori nella nota d'apertura al testo dello spettacolo (Deflorian, Tagliarini 2014, 14):

Nota degli autori.

Una passione comune è alla base di questo lavoro: Pina Bausch. Nel 2008, un anno prima della scomparsa della grande coreografa, abbiamo deciso di dedicarle uno spettacolo. Avevamo il video di *Café Müller*, uno dei suoi capolavori, e questo ha segnato il percorso creativo. Il testo, come anche gli altri che abbiamo scritto successivamente, è nato in sala prove. Guardando e riguardando il video dello spettacolo, ci siamo raccontati.

In scena, *Café Müller* viene raccontato dai due performer che seguono lo spettacolo su un monitor posto davanti a loro, posizionato in maniera da non essere visibile al pubblico. Tuttavia, è proprio attraverso la descrizione del momento in cui Pina Bausch compie il movimento immortalato da Ulli Weiss che Antonio, il personaggio interpretato da Antonio Tagliarini, inquadra e introduce la figura della coreografa all'inizio della pièce (Deflorian, Tagliarini 2014, 23).

ANTONIO C'è Pina Bausch, con una camicia da notte bianca, che cammina di schiena lungo la parete, ha le braccia distese un po' in avanti, per proteggersi, come se non ci vedesse.

Il 2009, anno della scomparsa di Pina Bausch, è un anno chiave sotto diversi punti di vista. Innanzitutto, si tratta di un momento decisivo sia per coloro che hanno ereditato il lascito di Pina Bausch sia per il futuro delle sue opere che iniziano ad affrontare l'esistenza di una nuova epoca, postuma e soggetta a nuove forme di trasmissione e appropriazione. Tra queste nuove forme di 'ripresa' del repertorio vi sono anche le diverse tipologie di tributo che numerosi artisti hanno voluto dedicare alla coreografa.

A questo proposito, è il 2010, quando il regista Pippo Delbono presenta *Dopo la battaglia*, spettacolo al quale ha preso parte anche un'ex danzatrice italiana del Tanztheater Wuppertal Pina Bausch, Marigia Maggipinto (fig. 2). Si tratta di uno dei primi spettacoli dichiaratamente multimediali della Compagnia Pippo Delbono, in cui si fondono tra loro i linguaggi della danza, della musica, del video, del cinema, ma anche la parola, la canzone, il gesto quotidiano e la declamazione poetica. Nell'immagine tratta dallo spettacolo, Marigia Maggipinto danza indossando una lunga sottoveste bianca; la posizione delle sue braccia e la stabilità della posa delle gambe richiamano la danza di *Café Müller*. Durante alcune conversazioni personali con la danzatrice, ho appreso come per lei l'opportunità di danzare in questo spettacolo rappresentasse un modo per omaggiare e mantenere in vita, nel suo corpo e sul palcoscenico, la memoria e la testimonianza della coreografa.

Come dichiarato in alcune interviste, Pina Bausch è stata una maestra per Delbono e una figura di fondamentale riferimento (Bentivoglio 2016); questo spettacolo infatti presenta dei richiami a diversi esempi della teatrografia del Tanztheater Wuppertal e si inserisce, stilisticamente, nella linea di un teatro-danza dove gli intrecci tra scrittura scenica e musica sono messi in primo piano attraverso una struttura narrativa non lineare, simile a un puzzle.

Rispetto ad altri spettacoli di Delbono, in questa produzione emerge una sensibilità 'femminile' che viene posta in evidenza dai ruoli delle

danzatrici-attrici. Anche l'organizzazione delle sequenze e dello spazio sembra risentire di un approccio maggiormente attento alla dimensione 'coreografica' dell'insieme. Sembrerebbe, quindi, che l'intento del regista ligure possa essere stato quello di trasfigurare il dolore della battaglia – il dolore della vita – in qualcosa di 'ulteriore', di 'successivo'; forse, per lenire la sofferenza data dalla lotta cui il titolo stesso allude. In questo dolore, inoltre, potrebbe essere compreso anche quello per la scomparsa di Pina Bausch.



2 | Marigia Maggipinto in *Dopo la battaglia* di Pippo Delbono (2010).

Vi è poi un'altra produzione italiana, anch'essa del 2010, in cui ricorre la figura di Bausch di *Café Müller*. Si tratta di *Re-play* del coreografo di origine pugliese Antonio Carallo, anche lui ex membro della compagnia. In una scena del suo spettacolo, il danzatore indossa una copia della sottoveste bianca di *Café Müller*, chiude gli occhi, sporge le braccia e le mani leggermente in avanti e canta in playback al microfono la canzone *My Way*.

Dopo l'esperienza nell'ensemble di Wuppertal, nel 1998 Carallo inizia a collaborare con il coreografo francese Jérôme Bel in *Le dernier spectacle*, un lavoro la cui drammaturgia si basa in parte sul ragionamento per cui, politicamente,

l'unica forma possibile di esistenza della performance è nel presente. Di conseguenza, qualsiasi forma di economia della riproduzione, a partire da quelle offerte dalle tecnologie fino al *reenactment*, è vista come forma di tradimento della natura spettacolare in quanto espressione di 'rappresentazione di rappresentazioni' (Phelan 1993). In questo lavoro, Bel sceglie di giocare proprio con questa possibilità, adottandola e mettendola in crisi scegliendo alcune identità provenienti dalla storia della letteratura teatrale (Amleto), dallo sport (André Agassi) e dalla danza (Susanne Linke e Jérôme Bel stesso) che entrano in scena impersonati a turno dai danzatori della compagnia. Parlando a un microfono posto in proscenio, ogni performer, travestito da uno dei personaggi sopra

elencati, esordisce presentandosi – “Je suis...” oppure “Je ne suis pas...” – per poi eseguire a vista nel primo caso, o dietro a un telo nero nel secondo, alcuni movimenti che identificano quel preciso soggetto; per esempio, nel caso del personaggio di Susanne Linke, nello spettacolo viene ripreso un estratto della coreografia *Wandlung* del 1978.

Con il permesso di Bel, quando firma il proprio lavoro *Re-play* Antonio Carallo riprende questa cellula drammaturgica. La figura di Bausch in *Café Müller* – spettacolo che il danzatore ha interpretato al Théâtre de la Ville di Parigi per sostituire Dominique Mercy, occasionalmente infortunato (Chernetich 2017, 263) – ispira la sua creatività e riattiva la sua memoria di danzatore. Intervistato nel 2016, egli ha utilizzato il termine “metamorfosi” per riferirsi non tanto al parziale *reenactment* della scena di *Café Müller* quanto al processo di *embodiment* che lo mette in relazione con l'icona (fig. 3). Il danzatore ha affermato, inoltre, come nello spettacolo di Bel, specialmente nel personaggio di Amleto, fosse presente una dinamica volta alla “sospensione dei significati”, al non detto, all’affermazione e alla negazione. In questo caso, la memoria gli ha consentito di utilizzare sulla figura di Pina Bausch la stessa procedura compositiva, basata sullo studio e l’extrapolazione, sull’astrazione dal contesto di riferimento e infine sull’incarnazione nel proprio corpo di alcuni tratti caratteristici rilevanti (Chernetich 2017, 268).

Come in un gioco di *mise en abyme* il lavoro di Antonio Carallo è entrato a far parte di un altro spettacolo quando nel 2010 il coreografo Alain Platel, direttore della compagnia di danza belga Les Ballets C de la B, ha presentato al Théâtre de la Ville di Parigi *Out of Context – for Pina*. La particolarità di questa produzione, oltre all’esplicito tributo a Pina Bausch, è quella di aver ospitato, soltanto per le rappresentazioni parigine, un cameo tratto proprio da *Re-play*. Nello spettacolo di Platel, Carallo è invitato a innestare proprio la scena ritratta nella figura 3: uno dentro l’altro, i lavori dei due coreografi mostrano come la memoria in danza presenti un forte carattere collettivo, condiviso, che origina dalla trasmissione e dalle conoscenze attraverso cui si ‘propaga’ nel tempo.



3 | Antonio Carallo in *Re-play*, 2010.

Più tardi, nel 2017, l'attore e regista Danio Manfredini ha portato in scena *Luciano*, un lavoro che racconta le condizioni esistenziali degli ultimi della società. Nella scena finale di questo spettacolo, un personaggio vestito di bianco danza sulla musica di Henry Purcell evocando i movimenti di Pina Bausch in *Café Müller*. In questo caso l'immagine-icona oggetto di citazione prende le sembianze di una sorta di *stabat mater*, tanto che nel bozzetto preparatorio dello spettacolo (fig.4), che l'autore stesso ha intitolato *Madonna danza*, al bianco della veste si associa l'azzurro, colore tradizionalmente associato alla Vergine. Il riferimento a *Café Müller* è legato al carattere 'sacrale' di Pina Bausch che effettivamente è presente anche nel discorso storico-critico sulla coreografa (Bentivoglio 2015).

In *Scène*, testo del 2013 che riporta un complesso e ricco dialogo epistolare di lunga data tra i filosofi Jean-Luc Nancy e Philippe Lacoue-Labarthe, viene affrontato un tema che riguarda il rapporto tra la scena e la figura attraverso lo studio del concetto aristotelico di *opsis*, un termine che può essere tradotto come 'messa in scena' o come 'spettacolo' (Lacoue-Labarthe, Nancy 2013, 13). Lo studio di questa nozione richiama, nell'ambito di questa trattazione, il rapporto che intercorre tra la figura di Pina Bausch e le sue numerose sfaccettature, anche postume, ovvero i

processi di sacralizzazione e mitologizzazione che da questa sono stati generati e che si sviluppano in stretta connessione con le dinamiche della trasmissione e della memoria.

Nella storia della danza contemporanea, che si basa in larga parte sulla trasmissione di immagini, le figure-icone presentano un significato che si articola attorno a due segni-soggetti: quello dell'artista ritratto, figura pubblica, e il soggetto-ruolo impersonato nell'immagine. Nel caso dell'immagine tratta da *Café Müller* vi è, a livello del 'significante' dell'immagine stessa, una sovrapposizione quasi completa tra presentazione e rappresentazione, tra ciò che l'immagine mostra della 'persona', incarnata in una fotografia di carattere performativo, e la sua rappresentazione, ovvero il ruolo-personaggio che nell'immagine vediamo ritratto, in azione sulla scena. Quello che sembra essere accaduto, e grazie al quale riconosciamo in quella particolare figura di Pina Bausch un'icona, è che in questa non siamo più in grado di dissociare la persona dalla sua componente simbolica e rappresentativa. Si potrebbe infatti dire che l'insieme dei significati e della memoria di *Café Müller*, che quel fotogramma sintetizza, appartengono e raccontano Pina Bausch in un modo che va ben al di là della sua persona. Questa dinamica sembra essere confermata proprio dagli esempi 'postumi' proposti dagli artisti che, ricorrendo al *topos* dell'immagine, senza particolari mediazioni critiche, senza restare fedeli a 'l'originale' e senza circoscrivere il valore della citazione all'interno di un discorso, ne utilizzano, ne celebrano e ne citano la memoria, quasi come se quella figura fosse in realtà una reliquia magica, la traccia residua di una guida spirituale.

Pina Bausch in *Café Müller* 'permane', senza che si possa più distinguerne la portata documentaria - quale è la fotografia di scena, o la memoria dei movimenti della coreografia - dall'insieme dei significati e delle memorie che vi sono attribuiti e che sfumano completamente il confine tra arte e vita sia della persona ritratta sia, di conseguenza, di coloro che a questa figura fanno appello a loro volta, nei propri discorsi artistici.

La sopravvivenza (*Nachleben*) di Pina Bausch e delle sue coreografie, che continuano a vivere, ad attivare memorie e a creare nuovi immaginari nel presente, viene portata avanti stagione dopo stagione. Riprogrammando e talvolta trasmettendone la conoscenza a partire dai materiali dell'archivio

(video, foto, ecc.) e dalla memoria vivente dei danzatori, *Café Müller* prova la permanenza della propria memoria e, allo stesso tempo, i suoi effetti: un insieme di citazioni, riprese, appropriazioni, acquisizioni e tributi che sono il segno della vitalità di un repertorio che ‘anima’ la storia della danza. Grazie alla propria apertura a nuove letture e declinazioni, l’immagine-icona parrebbe concedere, da un lato, la rinegoziazione della distanza da essa e, dall’altro, il rigenerarsi dell’immagine in nuove ‘esperienze’ che fanno tutte capo, infine, a quella specifica ‘origine’ che ritorna, e che la foto di Ulli Weiss ritrae.



4 | Bozzetto preparatorio di Danio Manfredini per la scena finale dello spettacolo *Luciano*, 2017.

Sul fronte interno del Tanztheater Wuppertal, il fatto che Pina Bausch abbia lasciato ai propri successori, artistici e di sangue, un’eredità di fatto priva di testamento ha reso inizialmente più difficile l’organizzazione delle pratiche concrete di salvaguardia del repertorio dopo la sua morte, trasformando alcuni di questi aspetti ‘tecnici’ di gestione in questioni, ancora una volta, personali, corporee e talvolta anche spirituali. In questo senso, la costituzione dell’archivio Bausch rappresenta solo un aspetto della questione e riguarda la componente più stabile della memoria, quella concreta che, una volta raccolta e catalogata in un luogo sicuro, non dovrebbe più affrontare particolari rischi. Tuttavia, c’è una

memoria fisica, corporea e quindi vivente, che necessita di essere salvaguardata. Questa è la memoria dei danzatori che nei loro corpi-archivio custodiscono il repertorio (Lepecki 2006). È difficile inquadrare completamente la volontà di Pina Bausch in merito al proprio lascito: se da un lato sembrano esserci grande attenzione e controllo sul proprio lavoro e sui propri materiali, coreografici e non, dall’altro è evidente come, a differenza di altri coreografi del Novecento, come l’americano Merce Cunningham, ella non avesse predisposto un vero e proprio piano per le proprie opere dopo la sua morte (Franco 2014).

La pluralità di voci e di ricordi che si crea e prende spazio attorno a una coreografia come *Café Müller* e ai suoi prodotti (fotografie, video, memorie secondarie, ecc.), è il segnale di quanto la memoria stessa, con il suo funzionamento narrativo, partecipi a tenere vivo quel mito che gli artisti dell'estremo contemporaneo continuano, a loro volta, a nutrire con le proprie memorie e le proprie visioni. Come scrivono Susanne Franco e Marina Nordera nell'introduzione al volume *Ricordanze* (Franco, Nordera 2010, XXIV).

Mettendo al centro delle indagini l'atto narrativo, ricorre a una nozione di memoria come insieme di pratiche culturali individuali e collettive, discorsive e incorporate, che permettono di conservare, salvaguardare e trasmettere immaginari e rappresentazioni del passato. Spesso queste riflessioni tengono conto del fatto che gli individui e i gruppi implicati nei processi memoriali perseguono lo scopo di ridefinire le loro identità e posizioni in una società in cambiamento: le forme della relazione con il passato comportano quindi una continua costruzione e non sono esenti dal conflitto.

Questa linea di ricerca mette in luce un'ulteriore dimensione dello studio della memoria e ci suggerisce come la conoscenza delle modalità di fruizione, di utilizzo, di rappresentazione e di autorappresentazione di specifiche ricordanze, come è l'esempio di *Café Müller*, ci permettano di vedere come anche la memoria della danza tenda a dare vita a dei nuclei di memoria e mitologia collettiva che viaggiano nel tempo. Ogni generazione, allora, può fare della memoria uno strumento "[...] particolarmente utile, oggi, nel cercare un senso nella nostra rappresentazione di ciò che è stato e che il discorso storico ci consegna" (Franco, Nordera 2010, XXXV). Così *Café Müller* può continuare a essere uno strumento valido per plasmare l'immaginario degli artisti del presente e del futuro.

Lista degli spettacoli di teatro e danza presi in considerazione:

Café Müller, Tanztheater Wuppertal Pina Bausch, 1978

Rewind. Omaggio a Café Müller di Pina Bausch, Compagnia Deflorian/Tagliarini, 2008

Re-play, Antonio Carallo, 2010

Dopo la battaglia, Pippo Delbono, 2010

Luciano, Danio Manfredini, 2017

Bibliografia

Aslan 1997

O. Aslan, *Danse/Théâtre/Pina Bausch. II - D'Essen à Wuppertal*, "Théâtre/Public" num. 138, 11/1997.

Bentivoglio 2016

L. Bentivoglio, Pippo Delbono: Per lavorare con Pina Bausch avrei fatto di tutto. E l'ho fatto, "Repubblica.it", 25 agosto 2016.

Bentivoglio 2015

L. Bentivoglio, *Pina Bausch: una santa sui pattini a rotelle*, Firenze 2015.

Bentivoglio 1991

L. Bentivoglio, *Il teatro di Pina Bausch*, Milano 1991

Bentivoglio 1985

L. Bentivoglio, *Pina al Café Müller*, "La Repubblica", 21 maggio 1985.

Brandstetter, Klein 2015

G. Brandstetter, G. Klein, *Methoden der Tanzwissenschaft: Modellanalysen zu Pina Bauschs "Le sacre du Printemps/Das Frühlingsopfer"*, Tanzscripte, Bielefeld 2015.

Chernetich 2017

G.C. Chernetich, *Danza, memoria, trasmissione. Il caso della Pina Bausch Foundation e del Tanztheater Wuppertal Pina Bausch*, tesi di dottorato, Parma, Università degli Studi di Parma, Université Côte d'Azur, AA. 2016-2017.

Deflorian, Tagliarini 2014

D. Deflorian, A. Tagliarini, *Trilogia dell'invisibile: Rewind; rzeczy/cose e Reality; Ce ne andiamo per non darvi altre preoccupazioni*, Lo spirito del teatro n. 77, a cura di G. Graziani, Corazzano (Pisa) 2014.

Didi-Huberman [1998] 2011

G. Didi-Huberman, *La conoscenza accidentale: apparizione e sparizione delle immagini*, Torino 2011.

Franco 2014

S. Franco, *Archiviare il futuro. I lasciti di Pina Bausch e Merce Cunningham, Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni*, dicembre 2014, 97-111

Franco, Nordera 2010

S. Franco, M. Nordera, *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia*, Torino 2010.

Hoghe 1987

R. Hoghe, *Pina Bausch. Histoires de théâtre dansé par Raimund Hoghe. Photos de Ulli Weiss*, Paris 1987.

Lacoue-Labarthe, Nancy 2013

P. Lacoue-Labarthe, J.-L. Nancy, *Scène : suivi de, Dialogue sur le dialogue. Collection "Détroits"*, Paris 2013.

Launay 2017

I. Launay, *Poétiques et politiques des répertoires. Les danses d'après, I*, Centre National de la Danse, Pantin 2017

Lepecki 2006

A. Lepecki, *Exhausting Dance. Performance and the Politics of Movement*, New York 2006

Phelan 1993

P. Phelan, *Unmarked: the politics of performance*, London-New York 1993.

Seibert 2017

B. Seibert, *Review: The Ghosts and Rites of Pina Bausch*, "The New York Times", Sept. 15 2017.

Servos 2001

N. Servos, *Pina Bausch ou l'Art de dresser un poisson rouge*, Paris 2001.

Guzzo Vaccarino 2005

E. Guzzo Vaccarino, *Pina Bausch. Teatro dell'esperienza, danza della vita*, Milano 2005.

Videografia

Bausch 2010

P. Bausch, Pina Bausch Foundation, Tanztheater Wuppertal Pina Bausch, *Café Müller*, Paris, L'Arche, 2010.

Vlaanderen Oper & Ballet 2017

Vlaanderen Oper & Ballet, *Café Müller*, Hope, 2017.

English Abstract

This article aims to portray the history of Pina Bausch's *Café Müller* (1978) and to outline the artistic context from which the iconic power of Pina Bausch's masterpiece derives. Ulli Weiss' picture of Pina Bausch dancing in her own *Stück*, with her eyes closed, dressed in a white camisole with her long and thin arms reaching forward in front of her is a *topos* recurring in many theatrical examples of

the last decades. In particular, this text contributes to shading light on the influence that *Café Müller* has had on the Italian contemporary theatrical and choreographic scene. Further shows analysed are: Deflorian/Tagliarini's *Rewind. Omaggio a Café Müller di Pina Pina Bausch* (2008), Pippo Delbono's *Dopo la battaglia* (2010), Antonio Carallo's *Re-play* (2010) and Danio Manfredini's *Luciano*(2017).

Through a selection of examples that show different declinations and uses of Bausch's memory and image, this study questions the construction, the status and the way of functioning of an icon through which personal and collective memories are linked. Making the attempt to highlight the relationship between Pina Bausch's iconology and contemporary artistic productions, this contribution deals with the modes of transmission of the repertoire and of memory in the performing arts.



pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA luav
Venezia • dicembre 2019

www.engramma.org



la rivista di **engramma**

gennaio **2018**

152 • Figure del mito: presenze e rappresentazioni

Editoriale

Alessandra Pedersoli, Marina Pellanda

Niobe in lutto: dipingere il silenzio

Andrea Tisano

La nascita del 'teatro alla veneziana'

Caterina Soranzo

Café Müller di Pina Bausch

Gaia Clotilde Chernetich

Achille. Una variazione sul mito

Maria Grazia Ciani

Come il canto ci obbliga a voltarci indietro

Massimo Crispi

Romeo e Giulietta d'après. Diario sull'osservare la danza, i corpi sfocati e il viaggio

Stefano Tomassini

REWINDItalia. Early Video Art in Italy/I primi anni della videoarte in Italia

Laura Leuzzi