

Tracce di un'esperienza, memoria di uno spettacolo

Cosa resta di *Café Müller* di Pina Bausch nei ricordi degli spettatori

Susanne Franco

La memoria ha conservato poche cose di questo spettacolo,
tranne la certezza di qualcosa di essenziale, qualcosa
che dobbiamo dire, qualcosa che si dice, una volta per tutte,
meglio che mai, e in modo così duro e puro che c'è da tremare,
che si resta senza parole,
uscendone col cuore a pezzi e bendato,
in un effluvio di lacrime.
Hervé Guibert¹

Café Müller è il primo spettacolo del Tanztheater Wuppertal Pina Bausch giunto in Italia. Basterebbe questa semplice affermazione per restituire appieno l'importanza, per gli studi sulla ricezione teatrale nel nostro paese, di un pezzo che ha segnato in modo indelebile le scene del XX secolo e l'immaginario di molte generazioni di spettatori oltre che di artisti. Fu presentato nel 1981 al Teatro Due di Parma, dove solo all'ultimo vennero aggiunte un paio di repliche per far fronte alle richieste inaspettate, e successivamente al Teatro Nuovo di Torino davanti a una platea di poche decine di spettatori a fronte di una capienza di circa mille posti. I numeri ci parlano di un evento che colse quasi di sorpresa il pubblico italiano, poco sintonizzato con quanto accadeva a Wuppertal fin dal 1973, quando Pina Bausch si era insediata come direttrice del Wuppertal Ballett, il corpo di ballo in seno alle Wuppertaler Bühnen.² Geograficamente periferico, ma già noto olttralpe per la sua carica innovativa, il Tanztheater Wuppertal Pina Bausch arrivò in Italia dunque ben

¹ Hervé Guilbert, in *Café Müller*. Une pièce de *Ein Stück von A piece by Pina Bausch*, DVD e libretto, L'Arche Editeur, Paris 2010 (traduzione di chi scrive).

² Si veda tra i testi che seguono in particolare la recensione a firma di Marinella Guatterini apparsa sull'Unità il 17 gennaio 1981, che ne colse, invece, con grande sensibilità e per prima in Italia la straordinaria ricchezza.

prima del 1985, quando alla Fenice di Venezia il caso Bausch assunse la dimensione a cui siamo soliti fare riferimento come a una rivelazione.³

Nella storia del teatro e della danza *Café Müller* è registrato unanimemente come lo spettacolo che ha annunciato il talento di Bausch oltre i confini nazionali. Ma anche il pubblico di Wuppertal, che aveva faticato a metabolizzare un'estetica coreutica non più legata al codice ballettistico e frutto, piuttosto, di un sapiente equilibrio tra il recupero della tradizione del moderno e l'adesione al presente, si era oramai convinto della qualità sottesa a questa proposta artistica.

Café Müller ebbe un incipit ben diverso dalla sua storia successiva anche in Germania. Nacque, infatti, per riempire una lacuna della programmazione del teatro il 20 maggio 1978, che fu riempita con una singolare committenza di Bausch ad altri tre coreografi: Gerhard Bohner, Gigi-George Caciuleanu e Hans Pop (all'epoca assistente suo assistente). Bausch firmò il quarto pezzo e tutti furono presentati come opere indipendenti all'interno di un'unica serata che aveva in comune soltanto il titolo, lo spazio scenico ideato da Borzik e pochi elementi: l'oscurità, quattro persone, qualcuno che aspetta, qualcuno che cade e si rialza, l'arrivo di una giovane ragazza dai capelli rossi, il silenzio.⁴ Quello di Pina Bausch è stato l'unico di questi pezzi a vincere la sfida tempo, malgrado la sua breve durata (una quarantina di minuti), che non ne ha mai consentito l'esistenza come spettacolo a serata intera. Quasi sempre programmato insieme a *Das Frühlingsopfer* (La Sagra della primavera, 1975), dopo avere viaggiato in un numero notevole di paesi ed essere stato ininterrottamente riallestito dal Tanztheater Wuppertal Pina Bausch dal 1978 fino a oggi con i danzatori originari e con coloro che ne hanno ereditato i ruoli, *Café Müller* è stato celebrato nel suo quarantennale con una mostra allestita dalla Fondazione Bausch presso il foyer del Wuppertaler Schauspielhaus. Le fotografie di Rolf Borzik, Ulli Weiss, Guy Delaheye e Maarten Vanden Abeele, e alcuni video inediti hanno testimoniato la storia e la memoria di un grande classico del Tanztheater. Oggi, le nuove generazioni di spettatori possono vederlo riallestito anche dal Balletto Reale delle Fiandre diretto dal coreografo Sidi Larbi Cherkaoui, che nel 2017 ne ha acquisito i diritti dalla Fondazione Bausch aggiungendolo ufficialmente al proprio repertorio.

Raimund Hoghe, per circa un decennio Dramaturg per Pina Bausch, ha pubblicato in forma di resto performativo la sequenza di associazioni di idee utilizzata dalla coreografa durante il processo creativo di questo *Stück*, per usare una denominazione introdotta solo in seguito:

³ Ne è testimonianza il volume Elisa Vaccarino (a cura di), *Pina Bausch. Teatro dell'esperienza, danza della vita*, Costa&Nolan, Genova 1993.

⁴ Odette Aslan, *Une gageure. Café Müller: quatre ballets*, in *Danse/ Théâtre/Pina Bausch I. Des chorégraphies aux pièces*, numero monografico a cura di Odette Aslan, «Théâtre/Public», 138 (1998), pp. 35-42.

Café Müller, associazione di idee.
Un lamento d'amore. Ricordarsi, muoversi, toccarsi. Adottare degli atteggiamenti. Svestirsi, confrontarsi, scivolare sul corpo dell'altro. Cercare ciò che è andato perduto, la prossimità. Non sapere cosa fare per piacersi. Correre verso i muri, gettarvisi contro, lanciarsi e ferirsi. Crollare e risalire. Riprodurre ciò che si è visto. Seguire i modelli. Voler diventare uno. Essere ignorati, abbracciarsi. He is gone. A occhi chiusi. Andare l'uno verso l'altro. Sentirsi. Danzare. Volere ferire. Proteggere. Mettere da parte gli ostacoli. Dare spazio alla gente. Amare.⁵

Questa serie di intenzioni e aspirazioni rese dall'accumulo di verbi all'infinito che indicano un'azione, si traduce coreograficamente in una successione di traiettorie di movimento che costruiscono e danno senso a quel luogo indefinito trasformandolo in uno spazio vissuto. Uomini e donne vi convivono, tentando molte possibilità di relazione, più o meno fallimentari. L'atmosfera onirica in cui sono immersi questi corpi danzanti accoglie una vasta gamma di azioni concrete ("ricordarsi, muoversi, toccarsi" ma anche "adottare degli atteggiamenti" e ancora "svestirsi, confrontarsi, scivolare sul corpo dell'altro [...] correre verso i muri, gettarvisi contro, lanciarsi e ferirsi [...] crollare e risalire"), che li segnano e li trasformano. Riverbero fisico di un profondo dolore interiore e di un'angoscia esistenziale senza tempo, ma anche inno alla vita e canto d'amore, *Café Müller* ci parla di donne e di uomini privi di nome e dalle movenze incerte, eppure assolutamente credibili nel restituirci un'ampia gamma di sentimenti, dalla perdita alla malinconia, dallo slancio alla delusione, dalla solitudine al desiderio. Queste presenze sono anche indissolubilmente legate a quelle di una quarantina di sedie e qualche tavolino, che in più momenti disturbano l'incedere dei danzatori. Grazie al pronto e salvifico intervento de "l'uomo con gli occhiali" (ruolo che fu originariamente di Rolf Borzík) lasciano campo libero ai corpi in costante movimento ("mettere da parte gli ostacoli"). Lo spazio scenico, appare al tempo stesso irreal e materiale, sagomato com'è da un sapiente uso delle luci e da pochi oggetti scenici. La parete che delimita posteriormente la scenografia è in larga parte una vetrata interrotta da una porta girevole, mentre altre due porte poste lungo le pareti laterali rendono possibile l'entrata e l'uscita dei vari personaggi, e collegano questo mondo con l'esterno, il sogno con la realtà. Ma questo spazio è delineato anche dagli sguardi di alcuni dei danzatori, che ne estendono i confini ben oltre i limiti fisici; d'altro canto, l'incedere a occhi chiusi degli altri, lo fa implodere, riducendolo a una dimensione più intima e raccolta.

Molti critici hanno riconosciuto un'autorialità condivisa con Rolf Borzík, ideatore della scenografia oltre che del concetto stesso di una scena agita e costantemente trasformata dai danzatori, ma che a sua volta li sfida e li stimola. Altrettanto

5 Raimund Hoghe, *Pina Bausch. Histoires de théâtre dansé*, L'Arche, Paris 1987, p. 69 (traduzione di chi scrive). Queste annotazioni furono inserite nel programma di sala dello spettacolo a partire dal 1980.

evidente è persa la co-autorialità dei danzatori originari della coreografia di Pina Bausch, a cui siamo soliti ricollegare i nostri ricordi di questo spettacolo insieme alla danza e alla coreografia in senso stretto.

Azioni e transiti si sono impressi nella memoria del pubblico avvolti dalle note di *Dido and Aeneas* e *The Fairy Queen* di Henry Purcell, che a loro volta evocano relazioni amorose e visioni di boschi incantati e luoghi fantastici in cui la realtà si svela attraverso la lente della magia e del sogno. L'ambiente sonoro è anche carico dei rumori prodotti dalle sedie e dei tavolini che cadono e dai corpi che li urtano. La coreografia è caratterizzata in particolare dalla reiterazione ostinata e a tratti ossessiva di sequenze di movimenti e gesti che con un crescendo di velocità, ritmo ed energia, hanno contribuito ad affermare la cifra stilistica e la poetica di Pina Bausch, ma anche certamente alla permanenza della traccia mnestica lasciata da questa esperienza sensoriale nel pubblico.

La coazione a ripetere la stessa azione ne trasforma il senso e porta a un'astrazione che ci fa leggere quei movimenti - e le relazioni che producono - come portatori di significati apparentemente incongruenti e forse proprio per questo così capaci di toccare in noi le corde più diverse. Ma se è vero che la danza raramente ha illustrato con tanta forza le oscillazioni del tempo mentale e la plasticità del ricordo,⁶ poco sappiamo di come i ricordi si sono impressi in chi l'ha vissuta da spettatore.

Danzare tra storia e memoria

La storia di *Café Müller*, come quella degli altri spettacoli del Tanztheater Wuppertal, che si sono susseguiti per decenni sui palcoscenici di tutto il mondo, è stata scritta da critici e studiosi e, dopo la morte di Bausch, è custodita dalla compagnia e dalla Fondazione che portano il suo nome. In particolare l'archivio avviato nel 2010 col progetto *An Invitation from Pina – An Archive as a Workshop for the Future* e presentato nel 2012 con i suoi 9000 video, 4000 costumi e oggetti di scena, e 30000 documenti tra fotografie, quaderni di lavoro, appunti coreografici, programmi di sala, è stato pensato per preservare la storia del repertorio della compagnia, oltre che per generare conoscenza ed esperire la memoria.⁷ Insieme centro di produzione e trasmissione del sapere, riserva di idee e spazio di condivisione, custodisce il lascito materiale del passato del

⁶ Roberto Fratini Serafide, *Notturmo di Café Müller. Una lettura*, in «Danza e ricerca: Laboratorio di studi, scritture, visioni», 10 (2018), p. 120.

⁷ Marc Wagenbach, *Inheriting Dance. An Archive as a Workshop or the Future. An Introduction*, in Marc Wagenbach – Pina Bausch Foundation (a cura di), *Inheriting Dance. An Invitation from Pina*, Transcript, Bielefeld 2014, pp. 16-17.

Tanztheater Wuppertal ma anche il suo futuro ponendosi come un luogo di transito e scambio costante tra artisti, studiosi e amatori.

L'archivio non riguarda il passato bensì è la rappresentazione di qualcosa che è passato, ed è di pertinenza della performance, perché cambia costantemente a partire da come viene interrogato ma anche custodito, catalogato. Nel caso dell'archivio di Pina Bausch fin dall'inizio è apparso chiaro quanto fosse importante catalogare e preservare l'ingente quantità di materiali custoditi sotto forma di immagini, testi, video, ma anche, e con altrettanta cura, le esperienze e i ricordi di chi ne ha fatto parte a vario titolo. La partecipazione, che ha contraddistinto il processo creativo di Pina Bausch, è divenuta la parola chiave da cui partire per progettare un archivio che funzionasse come un laboratorio della memoria e capace, dunque, di contribuire attivamente alla trasmissione dei processi coreografici oltre che della loro documentazione in senso stretto.⁸ Da questo avamposto è possibile intravedere tutto il potenziale di un approccio alla storiografia secondo cui i documenti non restituiscono la storia di un'opera coreografica, semmai ne stimolano la costante traduzione e trasformazione, e l'atto di archiviare crea delle reti instabili di memorie incerte.⁹

L'archivio e l'archiviazione diventano, dunque, parte integrante del processo creativo e produttivo del Tanztheater Wuppertal e della sua storia.

Da circa vent'anni la storia della danza tiene conto in modo crescente dei meccanismi di funzionamento della memoria, ovvero quell'insieme di pratiche culturali, individuali e collettive, discorsive e incorporate, che permette di conservare, salvaguardare e trasmettere immaginari e rappresentazioni del passato. Nuovi sguardi sul passato stanno rivelando una dimensione ben più complessa e problematica della danza, dei suoi protagonisti e dei suoi spettatori. Questo fenomeno non è privo di legami con gli avanzamenti delle ricerche condotte da psicologi, cognitivisti e neurofisiologi sul funzionamento delle reti neuronali nell'atto di ricordare, ma anche con la scomparsa dei grandi protagonisti della danza del XX secolo. E ancora, la centralità conferita alla memoria negli studi di danza è alimentata dai dibattiti sulle politiche di conservazione dei beni culturali e la loro presunta suddivisione in materiali e immateriali, così come dal desiderio di reagire alla temporalità imposta dai media, dalla tecnologia e dai nuovi sistemi di comunicazione, che tende alla simultaneità. Non da ultimo, i recenti fenomeni migratori e diasporici confermano quanto la danza sia una forma di sapere che spesso sembra inabissarsi, riapparendo in un altrove spazio-temporale difficile da prevedere, almeno quanto è difficile

⁸ Si veda la presentazione dell'archivio online <<http://www.pinabausch.org/en/projects/you-and-pina/laboratory-of-memory>> (ultimo accesso 27 novembre 2019).

⁹ Gabriele Klein, *Practices of Translating in the work of Pina Bausch and the Tnztheater Wuppertal*, in *Inheriting Dance. An Invitation from Pina* cit., pp. 25-32.

rintracciarne le presunte origini sulla base della documentazione solitamente considerata dagli storici.

Laddove la storiografia della danza di stampo tradizionale e positivista si è basata su una logica cronologica e una presunta linearità dei fenomeni che erano selezionati e registrati per poter costruire delle solide genealogie di maestri e allievi, altri sguardi su altre tipologie di fonti hanno privilegiato gli slittamenti, gli oblii, e le forme di resistenza ai maestri. Sta emergendo un quadro in cui trova collocazione anche quanto non è stato tramandato per via istituzionale ed è stato escluso dal repertorio perché non in linea con i dettami dei canoni vigenti in una data epoca o in un dato contesto storico. L'eredità di queste opere coreografiche e di queste tradizioni coreutiche è traghettata da chi la fa propria sia danzandola sia trasmettendola, più o meno consapevolmente e più o meno direttamente, insieme alla propria esperienza personale.

Mentre vanno delineandosi per la danza i contorni di un'era del post-effimero, appare sempre più chiaro quanto possa essere considerata al tempo stesso una riserva di memoria incorporata e un modo di ricordare. La danza, infatti, preserva e insieme trasforma di continuo gesti, movimenti e pensieri, e con loro il senso stesso di quanto è trasmesso. Dal canto loro, i corpi danzanti possono dunque essere considerati luoghi della memoria e forme di archiviazione e trasmissione di un sapere.¹⁰

Fino a tempi recenti l'approccio teorico prevalente nei confronti della danza la voleva costitutivamente non archiviabile o documentabile, se non a costo di un'inevitabile trasformazione ontologica. Solo cercando altrove le sue tracce gli studiosi stanno prendendo atto che queste esistono, ma che come tutte le tracce anche quelle lasciate dalla danza possono essere recuperate solo a patto di accettarne la parzialità congenita.

Certamente la memoria incorporata, vale a dire quel processo di assimilazione di competenze e abitudini corporee e di informazioni contenute nei muscoli che formano il "sapere tacito" del nostro uso del corpo, è una fonte pressoché inesauribile (proprio perché in costante trasformazione) delle tracce di danza. La memoria corporea, sensoriale, visiva, uditiva, emotiva degli spettatori, contraddittoria, inaccurata, conflittuale e imprevedibile com'è, si sta rivelando altrettanto ricca di stimoli.

Post Pina

Notoriamente Pina Bausch non ha predisposto un vero e proprio piano per la gestione postuma delle proprie opere dopo la sua morte.¹¹ Oggi, accanto a una travagliata gestione della compagnia, in cui si sono succeduti eredi designati o meno

¹⁰ Su queste teorie si veda Susanne Franco, *Corpo-archivio: mappatura di una nozione tra incorporazione e pratica coreografica*, in *Ricerche di S/Confine*, Dossier n. 5, a cura di Gaia Clotilde Chernetich, 2019.

¹¹ Susanne Franco, *Archiviare il futuro. I lasciti di Pina Bausch e Merce Cunningham*, in «Danza e ricerca: Laboratorio di studi, scritture, visioni», 5 (2014), pp. 97-111.

dalla coreografa, vale a dire i danzatori storici, Dominique Mercy, Robert Sturm e Lutz Förster, che ne hanno tenuto in vita il repertorio e che in parte lo custodiscono nei loro corpi, e direttori esterni come Adolphe Binder e Bettina Wagner-Bergelt, la dimensione più vitale di questa eredità sembra faticosamente nutrirsi delle nuove committenze a Dimitris Papaioannou e Alan Lucien Oyen, anche loro estranei a quella tradizione.¹² Il Tanztheater Wuppertal resta proprietario unico delle creazioni di Pina Bausch, fatta eccezione per pochi titoli (*Das Frühlingsopfer*, *Café Müller* e *Für die Kinder von Gestern, Heute und Morgen*) di cui anche altri teatri hanno acquisito il copyright. Meno direttamente controllabili sono i meccanismi della citazione di *Café Müller* e di altre opere coreografiche messi in atto dagli artisti capaci di coglierne tanto la ricchezza da preservare quanto l'impossibilità di garantirne l'esistenza al di fuori e al di là della sua problematizzazione.¹³ Il loro intento non è la fedeltà al presunto originale, ma l'evocazione della memoria di uno spettacolo e della sua coda lunga nell'immaginario collettivo e individuale.

Le testimonianze e i ricordi – frammentari, spontanei o indotti – di critici e pubblico che negli anni hanno fatto da cassa di risonanza critica agli *Stücke* creati da Pina Bausch sono un passaggio obbligato quando non il punto di partenza dei progetti di ricostruzione degli spettacoli del suo repertorio. In questo transito a doppio senso tra la compagnia (con i suoi avvicendamenti e trasformazioni) e l'archivio in progress, il passaggio obbligato resta la gestione della memoria. Da un lato, vi è la trasmissione diretta, da corpo a corpo, di passi, sequenze di movimento e gesti dalla memoria dei danzatori 'esperti' alle nuove leve e quelli di altre compagnie, come nel caso recente della trasmissione di *Café Müller* agli interpreti del Balletto Reale delle Fiandre. Dall'altro, vi è la memoria degli spettatori e dei cultori del Tanztheater, che in più di una occasione sono stati invitati a lasciare una testimonianza delle loro esperienze da conservare per quanti decideranno un giorno di mettersi sulle tracce di un'opera coreografica, di un tema, di un interprete e così via. Queste dimensioni del ricordare sono state poste al centro di alcuni progetti mirati dell'archivio, come il ciclo di interviste intitolato *Memories. Seven Interviewers, Seven Interviewees, Seven Minutes* oppure semplicemente *7x7x7*, il riallestimento nel 2012 di *Two Cigarettes in the Dark* (1985) ovvero un ciclo di interviste condotte da sette spettatori di età e provenienza diversa, con sette membri

¹² Gaia Clotilde Chemetich, *Dopo Pina Bausch. Dimitris Papaioannou e Alan Lucine Oyen coreografi per il Tanztheater Wuppertal Pina Bausch*, in «Danza e ricerca: Laboratorio di studi, scritture, visioni», 11 (2019).

¹³ Gaia Clotilde Chemetich, *Café Müller di Pina Bausch. Memoria, trasmissione e citazione nel teatro contemporaneo italiano degli anni Duemila*, in «Engramma», 152 (2018); si veda anche Isabelle Launay, *Poétiques et politiques des répertoires. Les danses d'après, I*, Centre National de la Danse, Pantin 2017, pp. 279-280.

della compagnia per una durata di sette minuti.¹⁴ Come afferma Salomon Bausch, figlio di Pina e Presidente a vita della Fondazione:

Diversi protagonisti avranno diverse visioni del passato. Nel complesso, le informazioni raccolte e dai vari protagonisti potranno essere contraddittorie, frammentarie e talvolta imprecise. Non solo affermazioni contraddittorie coesistono in questa struttura, ma caratterizzano questo archivio. Non rappresenta nient'altro che la natura di una esperienza umana collettiva.¹⁵

La messa in onda della ripresa video di *Café Müller* alla televisione tedesca nel 1985 e in Italia all'interno del programma *Maratona d'estate*, ideato e condotto per Rai Uno da Vittoria Ottolenghi hanno contribuito alla diffusione di quest'opera al di là dei teatri e raggiunto nuovi pubblici. L'edizione in DVD prodotta nel 2010 dal Tanztheater Wuppertal in collaborazione con l'editore francese L'Arche¹⁶ ha infine saldato per sempre la struttura coreografica all'interpretazione di quei danzatori - Pina Bausch, Malou Airaud, Nazareth Panadero, Jan Minarik, Jean Laurent Sasportes e Dominique Mercy - nel tempo senza tempo della memoria collettiva.¹⁷

La prova di quanto *Café Müller* sia divenuto un classico della coreografia europea e una presenza quasi mitica nell'immaginario collettivo, sono le citazioni di gesti e movimenti presenti anche nel cinema. In *Habla con ella* (2002),¹⁸ Pedro Almodovar, per rendere l'immagine del limbo del coma, in cui vive il protagonista della storia, ha inserito il passaggio del video dello spettacolo in cui Pina Bausch avanza con le braccia tese e gli occhi chiusi tra le sedie e i tavolini sparsi. Il potere performativo dei suoi occhi chiusi è funzionale a marcare la frattura spazio-temporale causata dalla messa in scena dell'assenza di un passato vissuto nel presente.

Alcuni frammenti di *Café Müller* appaiono anche nel film di Wim Wenders, *Pina* (2011) - disponibile anche in versione 3D- in cui il regista tedesco racconta la sua visione del Tanztheater. Il montaggio e la regia enfatizzano quanto le immagini dei corpi in movimento vivano in una singolare compresenza di presente e passato, di attuale e virtuale, di reale e di rappresentato:¹⁹ ciò che era presente quando è stato

¹⁴ Si veda <<http://www.pinabausch.org/en/projects/7x7>> (ultimo accesso 27 novembre 2019)

¹⁵ Salomon Bausch, *An Archive as a Living Space. Future Prospects*, in *Inheriting Dance. An Invitation from Pina*, cit., p. 174.

¹⁶ *Café Müller* cit. Il libretto contiene testi in francese, tedesco e inglese di Raimund Hoghe, Norbert Servos, Hervé Guibert, Rolf Borzik, Leonetta Bentivoglio ed Ethel Adnan.

¹⁷ Le sostituzioni rispetto al cast originale sono state le seguenti: Nazareth Panadero ha preso il posto di Meryl Tankard, Aida Vainieri quello di Malou Airaud, Jean Sasportes quello di Rolf Borzik e infine Helena Pikon quello di Pina Bausch.

¹⁸ Abilla, Julián Daniel Gutiérrez, *Body, silence and movement: Pina Bausch's Café Müller in Almodóvar's Habla con ella*, in «Studies in Hispanic Cinemas», n. 1, 2005, pp. 47-58.

¹⁹ Cristiane Wosniak, *Pina Bausch and Café Müller on screen: the mise-en-scène of co-presence of bodies and closed eyes*, in «Revista Brasileira de Estudos de Presença», n.3 (luglio/settembre), 2018.

filmato, sullo schermo appare sotto forma di assenza di quel presente, mentre il montaggio collega frammenti di memorie audiovisive a testimonianze affettive. In queste immagini di *Café Müller* la logica cronologica della narrazione è messa in crisi, dunque, per fare affiorare tutta la forza della memoria (soggettiva) di un passato che agisce nel presente.²⁰

Un'installazione per ricordare, trasmettere, imparare

I testi che seguono sono stati appositamente commissionati da chi scrive e da Gaia Clotilde Chernetich a studiosi e critici italiani di generazioni differenti per l'installazione allestita nel novembre del 2018 presso La Lavanderia a Vapore a Collegno nell'ambito del progetto *Maratona Bausch. Danzare la memoria, ripensare la storia*.²¹ Tutta la manifestazione è stata concepita come una macchina della memoria per rendere omaggio a Pina Bausch a dieci anni dalla sua scomparsa, al patrimonio artistico che ci ha lasciato e che ha segnato in modo indelebile la scena teatrale del XX e del XXI secolo e, in particolare, a *Café Müller* a quarant'anni dal debutto. I molti eventi (spettacoli, proiezioni, mostre fotografiche, workshop per danzatori, incontri con artisti, seminari di studio e una video-installazione) che si sono susseguiti nell'arco di due giorni sono stati pensati in stretta relazione l'uno con l'altro per offrire al pubblico di oggi l'occasione di confrontarsi con i diversi aspetti di questa eredità e con le molte dimensioni della memoria: la memoria individuale di chi ha danzato per il Tanztheater Wuppertal come Cristina Morganti e Julie Anne Stanzak; la memoria collettiva di chi come Daria Deflorian e Antonio Tagliarini ha fatto teatro anche sulla scia delle innovazioni introdotte dagli spettacoli di Pina Bausch e in particolare *Café Müller* (che però non hanno visto in scena all'epoca della sua creazione);²² la memoria indiretta di chi non è stato suo allievo né si sente di appartenere in alcun modo a quella tradizione, come Francesca Foscarini, ma ha respirato quell'aria e trasportato le spore di quel modo di pensare e di fare danza;²³ la memoria virale promossa e alimentata alla stessa Fondazione che ha trasformato la *Nelken Line*, la sequenza coreografica più nota del repertorio di Bausch creata nel 1982 per *Nelken*, in un'appassionante sfida per tutti grazie a un tutorial online per poterla fare con chi si vuole e partecipare a una collezione infinita di esempi;²⁴ e infine la memoria viva restituita da due fotografi, Piero Tauro e Ninni Romeo, che hanno raccontato per decenni gli spettacoli del Tanztheater Wuppertal.

²⁰ Gilles Deleuze, *L'immagine-tempo. Cinema 2*, Einaudi, Torino 1985, p. 79.

²¹ Si veda <<https://www.piemontedalvivo.it/event/maratona-bausch/>> (ultimo accesso 27 novembre 2019).

²² *Rewind. Omaggio a Café Müller di Pina Bausch* (2008) di e con Daria Deflorian e Antonio Tagliarini.

²³ *Oro. L'arte di resistere* (2018) coreografia di Francesca Foscarini, drammaturgia di Cosimo Lopalco; creato e interpretato con i Dance Well Dancers.

²⁴ Per la presentazione del progetto e il tutorial si veda <http://www.pinabausch.org/en/projects/the-nelken-line> (ultimo accesso 27 novembre 2019).

Due diverse tappe sono state dedicate anche alla memoria degli spettatori. Tramite un bando diffuso sui social network, i siti web delle organizzazioni coinvolte e a mezzo stampa sono stati invitati gli spettatori che hanno assistito a uno o più spettacoli di Pina Bausch in Italia perché raccontassero le loro esperienze all'antropologa visiva Rossella Schillaci. *Quello che ci muove. Gli spettatori del Tanztheater Wuppertal Pina Bausch ricordano* è il cortometraggio da lei diretto a partire dal montaggio di queste voci e dei frammenti video messi a disposizione dall'archivio Pina Bausch, dove è attualmente custodita l'unica copia del film.²⁵

La seconda tappa della *Maratona Bausch* incentrata sulla memoria del pubblico consisteva in un'installazione allestita in una sala attigua, da un lato, a quella in cui veniva proiettato in loop il video di *Café Müller* nella versione del 1985, e dall'altro a quella che ospitava la mostra fotografica di Ninni Romeo. Per accedere a entrambi gli spazi i visitatori erano obbligati a transitare attraverso un centinaio di fogli stampati fronte e retro e appesi a diverse altezze a due cavi di acciaio paralleli (figg. 1 e 2). L'atto di addentrarsi in questa pioggia di testi, ciascuno esposto in più copie disseminate casualmente, e di leggere quelli in cui ci si imbatteva sfiorandoli con il capo o perché mossi dal passaggio di altri corpi stimolava una riflessione su come il tempo inevitabilmente trasformi, cancelli e confonda storia, memoria e mito. Il loro racconto restituisce l'emozione dell'incontro con *Café Müller* e, pur collocandosi in un momento preciso della loro esistenza, è filtrato dagli anacronismi, dagli slittamenti e dalle associazioni che la memoria ci regala. Descrittivi, analitici, nostalgici, poetici, questi testi comunicano come lo spettatore ferma e rielabora ciò che vede, prosegue e integra i discorsi della critica, traghettandoli da un mondo sensibile all'altro per fare esistere lo spettacolo nel suo racconto e nel suo ricordo. Secondo Jacques Rancière anche guardare è un'azione e dunque anche lo spettatore a teatro osserva, seleziona, confronta, interpreta, collegando ciò che vede ad altre cose che ha visto su altre scene.²⁶ Grazie al lavoro dello spettatore, dunque, la performance si sposta in altri luoghi. L'installazione *Café Müller* funzionava come un crocevia per questi transiti e un luogo da cui trasmettere ad altri lettori/spettatori le visioni e le narrazioni che questi testi contengono.

La psicanalista Roberta Guarnieri, evocando la sua memoria di *Café Müller* nel cortometraggio *Quello che ci muove. Gli spettatori del Tanztheater Wuppertal Pina Bausch ricordano*, afferma che questo *Stück* contiene tutta la vita di Pina Bausch, ma forse possiamo aggiungere che là dentro, in quel non luogo e in quel non tempo, ci sono, ancora e ancora, tutte le nostre vite.

²⁵ *Quello che ci muove. Gli spettatori del Tanztheater Wuppertal Pina Bausch ricordano* (2018), regia Rossella Schillaci, idea e consulenza artistica Susanne Franco, produzione La Lavanderia a Vapore / Piemonte dal vivo, in collaborazione con Azul e Pina Bausch Foundation.

²⁶ Jacques Rancière, *Lo spettatore emancipato*, DeriveApprodi, Roma 2018.



Fig. 1 Installazione Café Müller (Maratona Bausch, 2018). © Ettore Chernetich



Fig. 2 Installazione Café Müller (Maratona Bausch, 2018). © Ettore Chernetich