

Roberto Fratini Serafide

## Notturmo di *Café Müller*.<sup>\*</sup> Una lettura

Poiché per essi non vi è spazio alcuno,  
la loro aria si è da tempo consumata.  
Come ladri, hanno licenza di insinuarsi nei sogni,  
e in quelli si lasciano sorprendere.

---

Elias Canetti

### 1 Figure dell'innocenza

È difficile non ricordare con perplessità la congerie di giudizi, a volte imprudenti, che negli anni '80 fomentò la promozione di *Café Müller* a manifesto spontaneo di un intero genere, soprattutto in Italia, dove ditirambi e consacrazioni rispondevano alla frequentazione relativamente precoce di un *corpus* già abbastanza esteso dei lavori di Pina Bausch con il Tanztheater Wuppertal<sup>1</sup> (Bentivoglio 1985). Benché, con il passare del tempo, l'impressionismo degli inizi si sia dileguato in favore di sintesi più avvisate e di un'ermeneutica più articolata, il senso del "caso *Café Müller*" – e in generale della cosa chiamata Tanztheater – è a tutt'oggi offuscato da una certa indeterminazione di sapore umanitario e da una tendenza indubbia alla digressione lirica<sup>2</sup>, quando non invalidato dalla confessione beatifi-

---

<sup>\*</sup>“Corrected in date 2019-02-19, see Erratum/Corrigendum (<https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/9058>)”

1. Se il Festival d'Avignon e il Théâtre de la Ville erano stati i motori di una rapida popolarizzazione dei Wuppertaler sulla scena internazionale, fu propriamente italiana (in conseguenza dei memorabili passaggi dello stesso *Café Müller* al Teatro Due di Parma nel 1981, e di *Kontakthof* alla Scala di Milano nel 1983) la prima retrospettiva quasi completa del lavoro di Bausch in un paese europeo: mi riferisco alla silloge di spettacoli presentata a Venezia, nel 1985, nel quadro di una felice sinergia tra Biennale Teatro e La Fenice, che comprendeva tutti i titoli della seconda metà degli anni '70, *Café Müller* tra quelli.

2. Valga per tutti l'esempio, tutt'altro che isolato, del trafiletto dedicato a suo tempo, in uno dei principali quotidiani spagnoli, alla pubblicazione del libro sul Tanztheater di Raimund Hoghe (Hoghe 1987): «I testi propongono un'approssimazione al mondo di Pina Bausch che forse è la sola possibile: soggettiva, frammentaria e emozionale» («El País», 28 settembre 1989, trad. mia).

ca, assurta a *topos* del metadiscorso (Muray 1987), di una sostanziale impotenza del linguaggio e del raziocinio davanti al mistero della danza<sup>3</sup>.

La scomparsa di Bausch ha senz'altro acuitizzato l'odore di santità di questa comoda fusione di storia e nostalgia, esegesi e tenerezza. La rapida riconversione di Wuppertal e dei suoi teatri a mausoleo socio-memoriale, la lucrosa musealizzazione del repertorio e una poderosa ondata di contributi cinematografici alla canonizzazione del significante "Pina" (che il signor Wenders ha avuto la spigliatezza di consegnare alla mitopoiesi di telespettatori e internauti con il suo nome proprio, alla maniera di Madonna o Rihanna<sup>4</sup>) sono ormai capitoli specifici di una Storia non si sa bene se della ricezione o dell'agiografia occidentali.

Leggere con disincanto *Café Müller*, a quasi quaranta anni dal debutto, cercando di esorcizzare il clima di beatitudine che, soprattutto nel settore della danza contemporanea, soffoca da tempo la prassi artistica, implicherà lo sforzo di plasmare un'immagine più teoreticamente dettagliata del Tanztheater, decostruire i massimalismi che hanno fatto perdere per diluizione e diffusione all'etichetta "Teatro Danza" ogni capacità di identificare con certezza i fenomeni artistici cui si applica, e sceverare le ragioni sufficienti del suo influsso sulle correnti posteriori; spiegare per esempio perché il concettualismo degli anni '90, la "scuola" che in un certo senso ereditò le patenti di canonicità assegnate a suo tempo al Tanztheater, fu, a differenza di questo, salutato da orge di metadiscorso e da un'alleanza solida, benché vagamente isterica, tra le succursali accademiche della Decostruzione e la prassi delle avanguardie (Fratini, 2015). La moda concettuale fu a suo modo, nella prassi artistica come nella teoresi accademica che la avallava, una reazione inevitabile e febbrile alla debolezza del metadiscorso applicato sino a quel momento al Teatro Danza (e, almeno in parte, alla Nouvelle Danse)<sup>5</sup>. Finì di fatto per convalidare un'antitesi del tutto dogmatica tra l'intelligenza presumibilmente *cool* delle nuove correnti e l'emotività presumibilmente *calda* degli stili anteriori; tra l'arsenale metalinguistico di una danza "pensante" e politica, che si spacciava per pronipote dello Strutturalismo, e l'immaginaria impotenza di una danza "istintiva" e impolitica, che fu creduta pronipote del Romanticismo, troppo dedita a piangere

3. È emblematico, in questo senso, che ancora oggi i *beaux livres*, gli album fotografici e gli "omaggi" siano una parte considerevole della letteratura secondaria sul Tanztheater Wuppertal. Si vedano, a titolo di esempio, Abele, 1996; Erler, 1994; Kaufmann, 1998.

4. All'azione di propaganda che culminò nella distribuzione globale di *Pina* (Wim Wenders, 2011) avevano contribuito a vario titolo, negli anni immediatamente anteriori e posteriori alla morte di Pina Bausch, i documentari *The Search for Dance – Pina Bausch's Theatre with a Difference* (Patricia Corboud, 1994), *Damen und Herren ab 65* (Lilo Mangelsdorff, 2002); *Tanzträume* (Rainer Hoffman, Anne Linsel, 2010). Le opere che tuttavia inaugurarono precocemente il dossier del sentimentalismo documentario in materia di Tanztheater sono ancora e sempre il memorabile *Un jour Pina a demandé* (Chantal Ackerman, 1983) e *What do Pina Bausch and her Dancers Do in Wuppertal?* (Klaus Wildenhahn, 1983).

5. In questo senso, quasi senza rendersene conto, la teoria della danza europea e americana riproducevano passo per passo la dinamica che, negli anni del modernismo maturo e della nascente Post-Modern Dance, aveva opposto alle poetiche afosamente viscerali della generazione Graham lo spirito *cool* dei procedimenti di Cunningham e dei suoi successori immediati, idoleggiando come un *exemplum* l'antitesi parallela, in ambito plastico, tra le intensità disordinate dell'espressionismo astratto e la freddezza deliberata delle proposte della Pop Art, dell'arte concreta e del minimalismo (cfr. Copeland 2004: 85-95).

sul mondo o a riderne per analizzarlo con la lucidità dovuta.

Se si poté percepire il concettualismo come un rinsavimento, fu perché la anemia ermeneutica degli anni '80 faceva apparire retrospettivamente il Tanztheater come una poetica assediata da urgenze tematiche, scarsamente incline a formalismi, calcoli semiotici e astuzie della ragione. Non si sospettò che Bausch maneggiasse un'agenda metalinguistica infinitamente più vertiginosa che le decostruzioni della *Non Danse*. Questa contrapposizione *prêt-à-porter* tra il Tanztheater e i minimalismi di fine secolo riproduce in fondo lo stesso artificio che, negli anni '30 – cioè nella fase acerrima di una lotta per l'egemonia che divise per lungo tempo le poetiche della danza tedesca – aveva esacerbato la frattura tra l'universo artistico di Kurt Jooss (padre putativo del termine “Tanztheater”) e i formalismi e misticismi espressi a vario titolo in poetiche “rivali” come la *freier Tanz* (danza libera) di Rudolf von Laban, o la *absoluter Tanz* (danza assoluta) di Mary Wigman: un'antitesi, a conti fatti, tra purezza e impurezza – o tra ideologia e pragmatismo. Dualismi di questo tipo sorgono sempre per avvantaggiare dialetticamente i purismi che li brevettano. In questo senso, la discrezione teoretica di Bausch (quando non la sua proverbiale reticenza a sistematizzare), a fronte del denso arsenale di motivazioni, manifesti e “programmi” che le generazioni successive di coreografi hanno innescato, ben può ricordare l'empirismo discreto e lo svantaggio teoretico che Kurt Jooss soffrì di fronte alla faconda campagna di auto-legittimazione critica condotta con successo da altri esponenti della danza tedesca coeva, gli stessi che tacciavano le applicazioni sceniche joossiane di contaminazione, per non dire di scandalosa concessione a logiche commerciali e mondane.

Quando nel 1932, poco prima che Jooss emigrasse in Inghilterra per eludere la campagna diffamatoria, la censura e l'imminente repressione orchestrate dai quadri del partito nazista (Walther 1995; Guilbert 2000: 100-112; Partsch-Bergsohn 2003; Karina 2004), *Der grüne Tisch* (Il tavolo verde) scosse come un terremoto la geografia della nascente danza moderna, l'etichetta Tanztheater, in aperta polemica con le intensità sacramentali dell'espressionismo di matrice wigmaniana e con il formalismo auto-ipnotico di matrice labaniana, veniva a rivendicare l'urgenza di un nuovo compromesso dialettico tra danza e attualità. Essere uno spietato apologo sull'inefficienza della Società delle Nazioni alle soglie del primo conflitto mondiale o sui militarismi di nuova concezione approntati dall'ascesa dell'allora NSDAP, ed esibire gli aspetti orrendamente farseschi delle tergiversazioni diplomatiche destinate a confluire nella *drôle de guerre* della fine del decennio, caratterizzò *Der grüne Tisch* come una replica quasi contro culturale all'inattualità connivente di un'intransigenza (mistica o formale, organica o geometrica) che, in altri settori della danza tedesca, sembrava preludere agli imperativi di purezza, al terribile igienismo che i nazisti stavano inculcando nell'immaginario collettivo. Quando ricordava alla danza il dovere di sporcarsi le mani nel maneggio dei riferimenti diretti, *danzando le cose per nome*, Jooss minava in fondo le basi di un totalitarismo surrettizio: il prestigio tossico di cui, in altri settori poetici della danza moderna, godevano gli “assoluti” di ogni tipo.

Figlio nevrotico del solipsismo che aveva innervato l'avventura dell'espressionismo tedesco (e della danza moderna *tout court*), il vangelo wigmaniano, assegnando all'arte funzioni religiose succedanee (un altro abbaglio inconfondibilmente totalitario), spogliava la prassi coreografica di qualunque potenziale residuo di relativizzazione o rappresentazione: era "teologicamente" impensabile che la danza uscisse dal circolo autogeno, dalla teodicea autoindulgente in cui si era chiusa con il beneplacito di Isadora Duncan e dei suoi epigoni. Per la stessa ragione, ripristinare la teatralità della prestazione danzata, riconciliarsi con la nozione di scena, narrazione, spettacolo e finzione equivaleva paradossalmente a recuperare e "organizzare" l'ipotesi laica di una nuova sintonia (o almeno di una dialettica prudentiale) tra danza e mondo, tra linguaggio e realtà; elaborare un antidoto ludico ai sortilegi tellurici e dionisiaci della danza coeva; rinegoziare su basi concrete quel debito tra Presente e Storia che tanti fautori della nuova danza (e del nuovo regime) sembravano determinati a azzerare nel nome dell'ideologia.

Ma in nessun caso l'operazione di Jooss consistette, come amavano denunciare i detrattori, in una scommessa regressiva sulla disinvoltura mimetica che aveva segnato il dossier del balletto teatrale in occidente. Il vaccino che *Der grüne Tisch* si sforzò di inoculare alla modernità cagionevole consistette casomai in una paradossale predisposizione a estremizzare i parametri mimetici e i modi di referenza unicamente allo scopo di dimostrare in che aporia, o in che impossibilità, incorressero gli stessi modi e parametri quando fosse la danza a veicolarli: concedere alla danza una teatralità peculiare e solo *controversamente* mimetica. Se il balletto aveva, a parziale compensazione di un temario favoloso, consolidato per un paio di secoli la stabilità ed efficacia di certi meccanismi di narrazione, il Tanztheater degli anni '30 si sforzò di inventariare con straordinaria precocità una specie di patologia sistematica della referenza – una relazione *tesa* tra danza e realtà – destinata a plasmarsi in tutti i realismi, codificati o traslati, della danza teatrale successiva: promosse insomma una classe inedita, o inaudita, di *ipo-realismo*, *realismo oniroide* o, per dirlo con una terminologia recente, *realismo complesso* (Fernández Mallo 2018).

Ora, benché la corrente espressionista fosse nominalmente abituata a trattare gli scenari della vita psichica come una continuazione naturale dei realismi ottocenteschi e benché anche *Der grüne Tisch* si sia interpretato intuitivamente come un apologo psichico (una "fantasia" macabra), chissà che non risulti esegeticamente più fecondo descrivere la poetica di Jooss come un ipo-realismo di natura *tropica* o *retorica* – definizione che quadra, per molti aspetti, con i protocolli della *Traumarbeit* (lavoro o "travaglio" del sogno) secondo la descrizione freudiana classica: la retorica è la gestione e organizzazione poetica di aberrazioni della referenza la cui superficie d'iscrizione immediata e il cui teatro sintomatico sono la micro-patologia della vita quotidiana (*lapsus*, *tic*, ecc.), il sogno, il *wiz* o motto di spirito (Freud 1904; Freud 1905). Pertanto, parlando di ipo-realismo retorico non alludo semplicemente a un realismo che abusi di "figure" per accentuare il suo prestigio estetico, ma di un realismo che precisamente nelle figure e nella loro figuralità, cioè nei meccanismi psichici e formali di scorcio, distor-

sione, deformazione, moltiplicazione, selezione e combinazione che presiedono alla loro fabbricazione *con-figurandole*, dispiega come in una sintomatologia la struttura patologica della realtà.

Per quanto l'esegesi coeva e posteriore insistesse a chiamarlo *balletto*, *Der grüne Tisch* è molto più che un adattamento della danza a calchi drammatici (personaggi, scene, racconti). L'epitome delle sue malizie formali è quel *solo* della Morte che manomette con atroce puntualità il cerchio narratologico, l'architettura ritornante del lavoro. Evocazione, in pieno XX secolo, dell'inquietante vitalità di un referente macabro come la *Totentanz* (danza macabra) del crepuscolo del Medio Evo, certamente. Ma se è ben vero che la *Totentanz* fosse assurda a feticcio ricorrente dall'espressionismo teatrale e figurativo (Walther 1995), il trattamento scenico che le riservava Jooss poteva altresì considerarsi un'anomalia premeditata, il *détournement* di un *topos* formale come l'assolo, che i pionieri della danza moderna avevano, associandolo ostinatamente a istanze vitalistiche, esistenzialistiche e autogene, trasformato nel genere "moderno" per eccellenza: come se *der Tod*, l'assassino in serie di *Der grüne Tisch*, venisse a espropriarne ironicamente lo spazio proverbialmente simbolico e autobiografico, a profanare la matrice formale cui varie generazioni di interpreti (Duncan in testa) avevano affidato la possibilità di *darsi alla luce dando alla luce un nuovo linguaggio*.

Di più, provocando un'inquietante sinergia di archetipi vecchi e nuovi, la prosopopea danzata della Morte costellava energicamente la poetica del Tanztheater nascente nel segno di una "patologia della cronicità" che sarebbe divenuta uno dei suoi tratti distintivi; e ascriveva alla Morte ("interruttore" della storia umile e propulsore della Grande Storia) l'esercizio di un anacronismo – un'ingerenza del passato sulle illusioni del presente – che la danza d'assolo tradizionale aveva usurpato presentandosi come una sintesi olistica, o una sincronia beata, di Autobiografia, Storia e Tempo Cosmico. "Pervertito" dalla Morte, il ciclo di aneddoti distopici di *Der grüne Tisch* metteva concretamente in discussione, in un decennio assetato di palingenesi come gli anni '30, la tendenza a considerare la danza come l'arte più rigenerante e rigenerata, la più utopica; ascriveva nientemeno che alla Morte le qualità di un "eterno ritorno dell'identico" che la danza aveva interpretato in chiave vitalista a partire da letture abbastanza superficiali di Nietzsche; e invitava una generazione di creatori stregata dal mito dell'immanenza, orgogliosa dei suoi "assoluti presenti" e delle sue "presenze assolute", a snidare nel presente i sintomi ricorrenti e terribili del male passato, adottando, chissà, le incomparabili abilità retoriche della Morte, architetta di simmetrie rivelatrici, coreografa di tutte le vanità.

La *Totentanz* storica non aveva forse dato corpo a un'equazione sinistra – vero e proprio *topos* delle poetiche medievali – tra la transitorietà dell'esperienza terrena e la precarietà della danza come gesto di dissipazione, *vanitas* dinamica, improduttiva agitazione della carne (Infantes 1997; Louison-Lassablière 2007: 13-23; Barja 2008: 7-18)? Non sosteneva a conti fatti un'idea della vita ("questa danza", come amava definirla spregiativamente il gergo devozionale) come inconcludente, ripetitivo, spasmodico, ciclico procedere verso il nulla, e della danza come il mezzo più adeguato a rappresentarne

in figure la carnevalata ricorrente, il falso movimento, la isteresi (Fratini 2016: 165-204)? Selezionando questo prototipo storico, Jooss intendeva affermare che il movimento della vita – un “danzare incontro alla morte” – si compone di una necessità maledettamente umana e della sovrumana vanità di tutti i “moventi” privati ed esistenziali; che il ruolo della danza dovrebbe essere casomai di sostenere, poetizzare, esponendola come un movente generale, la vanità del nostro sforzo - umano troppo umano – d’interrompere il ciclo di abusi della storia; e che questa “relatività incondizionata” della danza trova precisamente nella morte un antagonista, una ragione radicale, un mentore formale, un avallo definitivo.

Può essere che la sintonia subliminale, già quasi metalinguistica, tra la nozione di Morte e quella di Danza, fosse parte del programma controculturale di *Der grüne Tisch*, e che questo paradosso fosse il primo responsabile della novità che il Tanztheater di Jooss introdusse in materia di procedimenti semantici.

La pluralità dei modelli che confluivano nella caratterizzazione della Morte come personaggio – con referenze mitologiche (l’elmo del dio Ares), militari (il casco del soldato prussiano), storiche (il travestimento “scheletrico” della Totentanz) e figurative (il repertorio gestuale della Morte nella pittura primitiva: cacciare, saettare, falciare, cavalcare, ecc.) rimandava a un modo squisitamente *allegorico* di significazione: contraddicevano vigorosamente gli usi simbolici della danza e del corpo, i *tic* pseudoculturali o pseudoreligiosi dell’espressionismo coevo. Ora, mentre la dimensione simbolica fa invariabilmente appello a un imperativo quasi dogmatico di totalizzazione del significato nel segno che lo materializza (il simbolo è sempre *olistico*), nella dimensione allegorica il significato è essenzialmente *com-posto*, inscenato, o addirittura “personificato”, fatto maschera, costume, apparenza; è insomma una co-incidenza articolata, e a volte altamente enigmatica, di significanti riconoscibili.

Grazie a questo processo di combinazione e collisione (o *collusione* dei significanti), l’allegoria impone di per sé una lettura sempre circostanziale (limite che il simbolismo si sforza invariabilmente di dissimulare). Di più, costellando nei termini di una “relazione” la sua offerta di senso, condanna il senso stesso a essere a sua volta inevitabilmente *relativo*, negoziabile, incidentale. Didattico prima che mistico (persino nelle sue applicazioni confessionali), secolare prima che atemporale, il dispositivo intellettuale e lo schema figurale “antico” dell’allegoria tornerà a essere di inaudita attualità presso le forme ibride di scetticismo e illuminazione dialettica che in altri quadranti della cultura (dalla poesia alla filosofia, da Baudelaire a Benjamin) innerveranno il progetto spirituale della modernità: la debilitazione della sintonia nucleare tra l’universo del soggetto e l’universo dei segni (il naufragio del simbolo come recipiente dinamico di ogni identità e significato) e la conseguente deriva della significazione all’ordine precario dell’assemblaggio, del *bricolage*, del *collage*, dell’inscenamento approssimativo, della menzogna rivelatrice.

A questa vocazione allegorica, al *revival* dialettico del principio di falsificazione (e alla rivendica-

zione della finzione teatrale in quanto strumento privilegiato di verità), rimanda pure, con straordinario rigore, lo schema di “falso movimento” su cui è impostato coreograficamente l’assolo della Morte – la sua strana marcia frontale, concepita per trasmettere la sensazione che stia avanzando mentre, inflessibile o inamovibile per definizione, danza sostanzialmente *sul posto* – a significare la tendenza di tutto ciò che è politicamente mortifero a insinuarsi invariabilmente nella storia come una forza trasversale, recidiva, *ripercussiva*, travestita da mille fantasie di *progresso*, sempre propensa ad abusare delle aberrazioni dell’immaginario collettivo e dell’ideologia onde riaffermare il suo dominio incondizionato, il suo “eterno ritorno”.

Il *falso passo* della Morte è così da una parte un apologo folgorante sull’andamento *sintomatico* della Storia; dall’altra una profezia macabra di tutti i *passi falsi* letterali, tutti gli inciampi, inceppamenti, coazioni a ripetere, discontinuità e frastornamenti del cinetismo che, quaranta anni dopo, comporranno l’intorno dinamico del Tanztheater contemporaneo: una concessione precoce, se si vuole, all’ipotesi vertiginosa che, ben lungi dall’essere il mezzo vitalista per definizione, la danza potesse considerarsi un’articolata “allegoria del nulla”: movimento che ammortizza sospendendolo, trasfigurandolo, dissimulandolo e neutralizzandolo allo stesso tempo, il movimento della vita.

Fiutando nel bagaglio ideologico delle poetiche coeve le premonizioni di una “trasparenza al male” senza precedenti nella storia del genere, Jooss gettò le basi necessarie di un dubbio sistematico sulla danza stessa: il sospetto che il suo impulso di formalizzazione immanente ne facesse un’allegoria potenziale delle pulsioni di morte dispiegate dalla storia individuale e collettiva; il sospetto che la sua mimesis “sospesa” o carismatica permettesse di ripensare la danza come una figura generale del *récit* ideologico e dei suoi autoinganni; il sospetto, infine, che qualunque danza fosse, a conti fatti, una *danse macabre*.

L’insuperata modernità di questa diagnosi di ambivalenza, che interpreta la danza come espressione della vitalità allucinatoria delle energie che annichiliscono la vita, e che rimanda la formalizzazione della danza a un’interferenza cronica tra i poteri di figurazione della morte e gli impulsi di *sfigurazione* della vita, permette di misurare la temperatura mimetica del Tanztheater degli anni ‘30 come molto più che un semplice compromesso tra linguaggi o fusione di codici. Condannando la danza a emigrare verso altri specifici (teatrali e figurativi) a caccia di nuovi segni, Kurt Jooss ingiunse alla danza un *nostos*, un disincantato viaggio di ritorno a se stessa. Se si accetta che l’allusione alla *Totentanz* rappresentasse a sua volta il travestimento anacronico di un commento circa la danza moderna e la sua missione, l’opera di Jooss fu per molti aspetti un’avvisaglia dell’avventura metadiscorsiva in cui il Tanztheater si sarebbe trasformato 40 anni dopo: suggeriva che la sola maniera di redimere la referencia, di parlare della storia universale e personale senza gli sconti del simbolismo e senza le garanzie della convenzione ballettistica, la sola *mimesis* coscienziosa per la danza fosse declinare la referenzialità nelle forme tormentose, sempre aperte, di un’autoreferenza spietata; e parlare del mondo parlando di sé senza indulgenze.

Madre di tutte le decostruzioni della fine del Novecento, il Tanztheater contemporaneo doveva

divenire la profezia compiuta di un metalinguaggio “infelice”: una tragica eppur speranzosa iniziazione della danza ai rigori della cattiva coscienza. Per questo, la cosiddetta “avventura di emancipazione” del Tanztheater (Servos 1981; Schlicher 1989; Schmidt 1992) assomiglia meno a una storia di inclusioni e liberazioni che a un apologo di esclusioni e reclusioni: la sua ricetta non è, come spesso si è creduto, un “arricchimento” progressivo del contesto segnico della danza con elementi di realtà; e non è sicuramente, come pure si è insinuato, un’abiura della danza in favore del teatro (Sikes 1984). È piuttosto un autoesilio della danza, uscita a cercarsi nel deserto della realtà e dei suoi segni; una cronaca di disorientamenti, disadattamenti, sfasamenti, precarietà e, per molti aspetti, “penitenze”; l’autobiografia tardiva, chissà, della danza come emergenza di un linguaggio che non sa più credersi incondizionatamente innocuo o benefico – o che non sa più *credersi tout court* -, condannato a virgolettarsi in un campo, quello dell’esistenza collettiva e individuale, dove precisamente la sua tendenza ad assolutizzare e assolutizzarsi è ciò che più la relativizza.

Il compito storico del Tanztheater che, negli anni ‘80, raccoglie il retaggio poetico e formale di Kurt Jooss, è terribilmente semplice: far scontare alla danza la sua terribile innocenza.

## 2 Figure della contingenza

Precisamente per questo, analizzare la pluralità degli effetti semantici di *Café Müller* come una conseguenza squisita di metodologie formali e strutturali permetterebbe da una parte di circoscrivere la singolarità di un fenomeno come il Tanztheater degli anni ‘80, dall’altra di dedurre le ragioni della sua presunta “impurezza” ed enumerare le forme meno ovvie della sua parentela con il Tanztheater d’anteguerra.

Sorprende per la sua varietà di soluzioni il catalogo delle letture di *Café Müller* approntate dalla critica degli anni ‘80 e ‘90: autobiografiche (Bentivoglio 1985 *womaniste* (Wehle 1984; Daly 1986; Klein 1990), femministe (Goldberg 1989; Sanchez-Colberg 1993), coreopolitiche *ante litteram* (Price 1990), esistenzialiste (Schmidt 1998), olistiche (Kirchman 1994), cliniche (Sanguineti 1993), e solo occasionalmente metodologiche (Palazzolo 1993). Questa pullulazione di congetture (alcune persuasive), e il fatto che siano a conti fatti tutte intercambiabili, getta un dubbio ragionevole sull’utilità di continuare a impostare *tematicamente* l’esegesi di *Café Müller*: opacità sorprendente, considerato che proprio *Café Müller* offre, per brevità e concentrazione, un esempio irripetibile di trasparenza del procedimento di composizione. Effetto ulteriore della stessa ostinazione tematica è, nella letteratura critica sul Tanztheater, una certa tendenza a minimizzare il peso esegetico dei precedenti storici: presentare aneddoticamente il debito poetico di Bausch con Kurt Jooss significa escludere a priori ogni lettura del Tanztheater contemporaneo come fenomeno “anacronico” in sé, e ogni corretta esegesi dell’anacronismo come parte del suo arsenale formale.



Si è parimenti sottovalutato il fatto che i lavori dei Wuppertaler anteriori a *Café Müller* fossero stati un esteso laboratorio di processi fraseologici e protocolli segnici determinanti per definire la singolarità del Tanztheater, e che lo *Stück* del 1978 fosse, per così dire, la sintesi risolutamente “lirica” di una grammatica perfezionata da Bausch in almeno dieci anni di esercizi ed esperimenti.

Il significato “consuntivo” del capolavoro, come sintesi di mille conati formali e schemi operativi anteriori, non è inferiore alla pregnanza profetico o “incoativo” che si è soliti attribuirgli come atto di nascita del Tanztheater. Se *Café Müller* poteva a conti fatti giudicarsi paradigmatico, era perché concentrava la pletora delle “applicazioni” in cui si era cristallizzata la poetica di Bausch in una sintesi relativamente inedita, destinata a influenzare energeticamente i comportamenti poetici successivi (di Bausch e non). In questa sede si cercherà di dimostrare che il Tanztheater è meno una somma algebrica di elementi eterogenei (teatro+danza) che la *drammatizzazione* di certi paradossi fraseologici, narratologici ed esistenziali inerenti alla danza in quanto gesto, genere, destino; che *Café Müller* è insomma meno una *ibridazione* che una *mutazione* della danza. E che i procedimenti che ne costituiscono il genoma sono a loro volta quasi tutti congenitamente danzistici.

Aver intuito per tempo che ogni lettura algebrica e semplificata di questa poetica fosse deficitaria in sé avrebbe risparmiato alla danza recente alcuni pacchetti *all inclusive*, figli della persuasione aberrante che ibridare una coreografia e una teatralità mediocri ambedue fosse garanzia di un eccellente Teatro Danza. Se si fosse abusato meno dell’etichetta “Tanztheater”, e se non se ne fosse sussunta una specie di poetica dell’indiscriminazione, l’etichetta servirebbe a qualificare qualcosa di più che una fase assai emotiva della danza europea e qualcosa di meno che l’insalata di formati cui si è sportivamente attribuita.

Si rendono necessarie pertanto due smitizzazioni: la prima concerne la superstizione critica che assegna al *messaggio* un ruolo preminente nel lavoro di Bausch. Questo studio non aspira evidentemente a dimostrare l’assenza di tema in *Café Müller* e nel resto dei capolavori bauschiani; cerca piuttosto di qualificare il Tanztheater contemporaneo come una reazione totalmente formale al paradosso del tema come emergenza, eccedenza, “esantema” del segno danzato. La seconda riguarda la superstizione culturale e mediatica che descrive Bausch come coreografa sentimentale, istintiva, aliena a perversioni formali e in ultima analisi *umana* (come se l’umanità si desse a scapito dell’intellezione): questa fantasia, al proiettare retrospettivamente sul Tanztheater un’aura ecumenica, ottiene solo di nascondere come una cortina fumogena la micidiale panoplia di astuzie strutturali e procedimenti clinici che furono il vero *atout* poetico e intellettuale della Bausch reale. Il Tanztheater è un “sistema” più crudele che pietoso.

Una concezione del Tanztheater come meta-discorso volto a iscrivere i malesseri della vita in un discorso nucleare sui malesseri e le patologie della danza è particolarmente utile in riferimento alla tradizionale attribuzione a *Café Müller* di valori “testamentari”. È importante ricordare che la monu-

mentalizzazione dello *Stück* si diede almeno in parte come un *après coup*, motivato dalla ricezione senza precedenti di una coreografia nata a suo tempo meno come “manifesto” che come pezzo d’occasione<sup>6</sup>. Della trasformazione di *Café Müller* in biglietto da visita attesta sicuramente la decisione di Bausch di non apportare più modifiche al cast dello spettacolo una volta che se ne realizzò la ripresa televisiva<sup>7</sup>, vincolando per sempre l’immagine di *Café Müller* all’eroica compagine di danzatori che aveva soppiantato il primissimo cast<sup>8</sup>. E di rafforzare il carattere di eccezionalità della sua prestazione personale come interprete (dettata in un primo momento dalla necessità di produrre uno spettacolo per il quale disponeva di un tempo di prova assai ridotto) decidendo di non includersi in nessuna delle coreografie a venire<sup>9</sup>. Di questa genesi occasionale attestano alcuni tratti inconfondibili del *Stück*: la brevità, il numero succinto di interpreti (a includere eccezionalmente la stessa Bausch), la denominazione *Stück* (che Bausch avrebbe successivamente adottato per tutte le creazioni con i *Wuppertaler*). Creato in tempo record, è arduo credere che *Café Müller* potesse essere oggetto di lunghe premeditazioni e o che mirasse a esporre un “programma” specifico.

È invece realistico supporre che Bausch optasse per imbastire il pezzo con gli interpreti più affini, abordandolo come un “esercizio di stile”, riciclando procedimenti già ampiamente collaudati nel *Blaubart* del ‘77<sup>10</sup> e sintetizzando in direzione paradigmatica questa utensileria formale. Di qui l’ambivalenza formale di *Café Müller*: essere al tempo stesso un decalogo quasi definitivo dei procedimenti tradizionalmente associati al Tanztheater e il titolo più proverbialmente “irripetibile” della cor-

---

6. La genesi di *Café Müller* è singolare: negli 11 mesi anteriori alla creazione Bausch aveva firmato tre lavori di lunga durata (*Komm Tanz mit mir*, 1977; *Renate wandert aus*, 19977; *Er nimmt sie an der Hand und führt sie in das Schloss, die anderen folgen*, 1978). Il nuovo spettacolo nacque per riempire una lacuna di programmazione, nel quadro di un certame “amichevole” tra coreografi (la stessa Bausch, Hans Pop – allora suo assistente – Gerard Bohner e Gigi Caciuleanu), tutti invitati a firmare una creazione intitolata *Café Müller* nel dispositivo scenografico disegnato da Rolf Borzik. Il debutto delle quattro proposte risultanti (quella di Bausch si presentò per ultima) ebbe luogo il 20 maggio 1978. Danno un riassunto succinto delle circostanze e dei tempi di creazione di *Café Müller* Malou Airaudo e Dominique Mercy nel film di Wenders.

7. La registrazione, effettuata sotto la direzione della stessa Bausch alla Wuppertal Oper dal 18 al 21 agosto 1985, fu diffusa per la prima volta il 15 dicembre dello stesso anno dal canale Nord-Deutscher Rundfunk. Il cast di *Café Müller* è stato sostanzialmente, senza variazione fino alla morte di Bausch, quello del video in questione (distribuito televisivamente, ma commercializzato solo dopo la scomparsa della coreografa). Le sostituzioni rispetto al cast originale riguardano Meryl Tankard (nel ruolo che sarebbe andato a Nazareth Panadero) e Rolf Borzik (nel ruolo che sarebbe andato a Jean Sasportes). L’unica sostituzione posteriore all’edizione video concerne Malou Airaudo (che fu rimpiazzata da Beatrice Libonati al suo congedarsi dalla compagnia, salvo tornare a interpretare il suo ruolo in omaggi tardivi come l’estratto di *Café Müller* incluso da Pedro Almodóvar nel film *Hable con ella* (2002).

8. *Café Müller* passò così a rappresentare una specie di autoritratto “cronico” del nucleo di fedelissimi della compagnia, dalla giovinezza alla senilità. Ad accentuare ulteriormente questa *allure* cerimoniale era il fatto che il pezzo fosse d’abitudine abbinato a *Fruhlingsoffer* del 1975, l’altro *evergreen* bauschiano per antonomasia, che era al tempo stesso la coreografia sulla quale, per ovvie ragioni artistiche (principalmente l’elevato livello di difficoltà tecnica e prestazione atletica) si sono dati statisticamente più passaggi di ruolo dal 1975, anno della creazione.

9. L’unica deroga a questa abitudine sarebbe stata la breve apparizione di Bausch – quasi un cammeo testimoniale – in *Danzon* (1995), dove a metà dello spettacolo la coreografa appariva sul fondo della scena, davanti alla videoproiezione di un acquario, eseguendo una serie di *port de bras* lenti che ricordavano un gesto di saluto o congedo indirizzato da lontano al pubblico.

10. Il titolo completo è, si ricordi, *Blaubart. Beim Anhören einer Tonbandaufnahme von Béla Bartóks Oper Herzog Blaubarts Burg*.

rente che consacrava. A nessun lavoro le schiere di epigoni e successori avranno tributato, nel tempo, più venerazione retrospettiva. Il Teatro Danza degli anni '80 e '90 è stato in buona misura una corrente “nostalgica” e anacronica per vocazione, devota all'autorità spirituale di un *Ur-text* (testo originale), nel cui cuore già allignava una “grammatica della nostalgia” o una “logica della perdita”. Sembra paradossale che proprio questa logica sia, degli elementi di *Café Müller*, quello che più si è rinunciato a delibare teoricamente.

### 3 Figure dell'interferenza

Come riassumere fenomenologicamente *Café Müller*? In uno spazio chiuso su tre lati, libera interpretazione di un locale pubblico mimetico ma anche atipico (caffè, ristorante, ma anche sala d'attesa, luogo di riunione, balera<sup>11</sup>), cui Bausch aggiunge sedie e tavoli come ulteriori catalizzatori della referenza, si incrociano, convergono, si separano, entrano in collisione o *collusione*, si cercano e si perdono *sei personaggi in cerca di denominatore*. È questo deficit di un denominatore condivisibile a immergere le figure umane di *Café Müller* in una specie di pre-sintonia narratologica (come se provenissero da miti, drammi, balletti, *gags*, finanche barzellette differenti e incompatibili) e a fare che la loro interazione sia sempre ravvisabile nell'ordine dell'*interferenza* o dell'*intermittenza*. In virtù di questa intermittenza di *récits* deficitari, narrare la storia dei personaggi bauschiani risulta quasi impossibile. Se si può solo abbozzarla per congetture è perché si nutre di gesti inconsulti, impulsi revocati, allusioni, sviluppi abortiti, false partenze, *inciampi*. A un livello assai superficiale, *Café Müller* non sembra che un apologo memorabile sull'inconcludenza e sull'incompostezza. Forse ebbe ragione Federico Fellini a dichiarare che si trattava dell'*Otto e mezzo* di Pina Bausch (Bentivoglio 1985: 99)

La *quête* primaria del Tanztheater è lo sforzo abissale di captare la scomparsa del racconto (*récit* di finzione e *Grand Récit* storico o ideologico) prima che sia un fatto compiuto; di trattarla insomma meno come una eclissi che come una *ellissi* del racconto - ridotto a brandelli, reliquie, *motivi*; e di considerare che se esiste un luogo in cui pensare il bricolage fantasmagorico di uno sfascio così capillare della coerenza narrativa, un porto franco i cui riscattare i relitti di racconti diversamente naufraghi, questo “cimitero marino”, luogo di salvataggi e reviviscenze, è propriamente la danza. La drammaturgia silenziosa dei decenni che chiudono la parabola della modernità è interamente figlia di questa intuizione. Il suo debito con il Tanztheater è semplicemente incalcolabile.

Non è un caso che l'unica “sequenza collettiva” di *Café Müller* (l'unica riunione di personaggi

11. Gli analisti in genere chiudono un occhio su aspetti della scenografia relativamente incongruenti rispetto all'idea prototipica di un caffè tedesco degli anni '50 e '60, come dovrebbe essere quello rappresentato da Borzík, se vale il riferimento autobiografico (della stessa Bausch) all'infanzia nella trattoria gestita dai genitori. Elementi lievemente stranianti di questo tipo sono la porta girevole o la lunga parete di vetro che occupa tutta la metà destra della parete che delimita posteriormente la scenografia e che descrive una specie di corridoio trasparente verso l'uscita in fondo sullo stesso lato.

che non sembri una convergenza circostanziale di azioni sparse), l'unica situazione che suggerisca una specie di allineamento allucinatorio di tutte le storie, sia il "falso finale", in cui tre persone sedute osservano, sotto una luce crepuscolare, il corpo steso al suolo di una donna. Il succedaneo di "veglia funebre" è interrotto solo dalla reazione esplosiva di Dominique Mercy, che si alza senza preavviso<sup>12</sup>: come se rifiutasse l'atto di ri-composizione che, intorno a un'immagine di lutto, è or ora riuscito ad "ammortizzare" lo spettacolo. Questa fuga implica il fallimento di ogni prospettiva di stabilizzazione o decompressione dell'insieme dinamico di desideri, ossessioni e aspirazioni che conformano la poetica dello spettacolo: dice per più aspetti con che accessi o eccessi l'azione reagisce alle sue *cessazioni* potenziali. E quanto inflessibilmente resti sospeso o disperso, a questo scopo, il suo denominatore narrativo.

Amore, amicizia, morte, contatto, infanzia, nevrosi sociale, memoria personale e collettiva: il messaggio del lavoro, embricato in una selva di accenni di storia, rimane strutturalmente irrisolto. *Café Müller* non si concepisce come uno spettacolo a tesi. Ogni spasmo esegetico volto a ravvisare nei personaggi le personificazioni o metonimie di qualcosa che non sia eminentemente strutturale (che non sia una mera funzione sintattica degli eventi) è condannato alla carenza o alla semplificazione<sup>13</sup>. Non ricordo quasi nessuno spettacolo in cui la nozione stessa di "personaggio" risulti così volutamente elusiva e *sfocata*. Sarebbe d'altronde inaccettabile la diagnosi, che pure è stata emessa, di assurdisimo o surrealismo (che ubica *Café Müller* in province poetiche che gli sono completamente estranee), perché il sistema di contiguità innescato e sostenuto dallo spettacolo suggerisce a ogni istante una specie di coerenza paradossale, una criptica norma di compattezza che, se non giunge a configurare una storia, conforma senza alcun dubbio un universo, un regime dell'accadere. I personaggi non sono mai né completamente assuefatti né completamente alieni al "teorema poetico" che cerca di includerli e che, sgranando i suoi corollari, si dimostra, per così dire, malgrado loro. È come se ciò che li definisce potesse desumersi dalla reticenza o resistenza di ciascuno alla precessione o *pressione* logica di quel teorema o sistema. Rileggere ogni personaggio come "funzione" dell'equazione inerente può essere rivelatore.

In linea con i sentimentalismi circa la traiettoria dei Wuppertaler (Bentivoglio 1985: 98-99; Hogue 1987: 69-73; Climenhaga 1995; Servos 2001: 85-88), che la cartografia critica di *Café Müller* abbia potuto generalmente concentrarsi sui temi generali e succulenti dell'amore e della perdita è un effetto squisito del corredo di dicotomie o abbinamenti funzionali che Bausch semina, come false piste, lungo tutto il percorso del lavoro<sup>14</sup>. È plausibile che gli abbinamenti o accoppiamenti più ovvi sorgessero co-

12. D'ora in avanti, per ragioni di brevità (e onde evitare un abuso di perifrasi) farò riferimento ai personaggi anonimi di *Café Müller* adoperando il nome proprio degli interpreti della versione televisiva: Pina (Bausch), Malou (Airaud), Dominique (Mercy), Nazareth (Panadero), Jan (Minarik), Jean (Sasportes).

13. Esempio illuminante della relatività di queste letture a chiave è la ricca varietà di letture associate nel tempo al personaggio-Pina, via via interpretato come personificazione della Morte, della Vita, della Danza, dell'Anima e, ovviamente, dell'Amore.

14. False piste, mirate a suggerire che *Café Müller* fosse un lavoro più intuitivo che sistematico, più ispirato che "cospira-

me assiomi poetici, “condizioni operative” della composizione di *Café Müller*. È altrettanto plausibile che altri sinoli fossero, per così dire, “risultati operazionali”: dicotomie o super-simmetrie che il pezzo viene esibendo come conseguenze logiche dell’azione, per accumulazione o implementazione<sup>15</sup>.

Lo spettatore di *Café Müller* assiste in sostanza al lavoro progressivo di ordinamento, agglutinazione e auto-compensazione di un mondo i cui sei abitanti posseggono tutti, sin dall’inizio, un socio o antagonista con cui condividono – per analogia, attrazione o opposizione - un ruolo, un compito o una emozione: Malou e Dominique come duo sentimentale; Jean e Jan come duo “funzionale”; Pina e Nazareth come antipodi formali. Ciò che tuttavia muove *Café Müller* è la strategia bauschiana di irretire o riassorbire prima o poi ogni soggetto in una relazione figurale di dualismo o binarietà con *ognuno* degli altri soggetti: ogni individuo sarà così, spontaneamente o forzatamente, la metà di cinque sinoli, cinque sistemi binari che rimandano a ordini differenti di somiglianza o contrasto, di omologia o contraddizione. Per limitarsi a un esempio, Malou farà “sistema”, di volta in volta, con Dominique (che è il suo amato), con Pina (che è il suo doppio per traslazione e variazione), con Jean (che è chi le impedisce di farsi male), con Jan (che è chi la manipola con più frequenza), con Nazareth (che in un momento dato è la sua rivale). Questa logica di accostamento per continuità o contiguità si applica sistematicamente, in *Café Müller*, a tutti i personaggi. Alcuni degli abbinamenti sono così apparentemente artificiosi che si presentano come *lapses*, automatismi del sistema: è il caso, per esempio, del breve passaggio sul finire dello spettacolo, in cui Jan attraversa la scena con l’andatura nervosa tipica di Nazareth e con un cappotto che ricorda il cappotto da lei indossato fino a pochi istanti prima. L’episodio può leggersi come un effetto *gratuito e necessario* (tali sono i *lapses* in genere) di una tendenza espressa per tutta la pièce a creare o forzare ponti di reciprocità, punti di collisione e parallelismi incongrui tra i personaggi.

Se d’altra parte le simmetrie umane che *Café Müller* addita sono generalmente persuasive, è perché tutte sono a loro volta *relative*: la pièce le presume, le costruisce, le complica e infine le neutralizza, in quest’ordine. La peripezia necessaria a sviluppare una simmetria paradossale da una vertiginosa asimmetria iniziale contiene come una parentesi tutta la materia dello *Stück*.

#### 4 Figure della resistenza

Il caso è che quasi nessuna delle simmetrie, analogie, dicotomie o abbinamenti di *Café Müller* si dà nei termini di un *incontro* (e dunque di una relazione). La loro dimensione genuina sarà, casomai,

---

to”, sono anche quelle disseminate da Pina Bausch nelle poche dichiarazioni su questo e altri spettacoli, dove è la coreografa stessa a insistere sui “temi caldi” (l’amore, il contatto, la perdita, la memoria), astenendosi da commenti di tipo metodologico o formale (cfr. Bausch e Schmidt 1983; Schmidt 1984: 234-237; Glenn e Bausch 1996; Hoghe 1987: 69; Livio e Bausch 1993; Loney, 1995; Bowen e Bausch 2013).

15. A questa morfogenesi organizzata per processo a partire da un materiale intrinseco più che per adattamento a un referente allude la stessa Pina Bausch quando afferma che i suoi pezzi crescono «dall’interno verso l’esterno» (cfr. Schmidt 1984: 234-237).

un'estesa fenomenologia del *disincontro*: scontri fisici, contatti abortiti, desincronizzazioni, contrattempi. L'illustrazione più esemplare di queste patologie dell'interazione è, nello *Stück*, la coppia Malou-Dominique. Se si è potuto affermare che *Café Müller* espone generalmente le aporie dell'amore, non si è rilevato a sufficienza che tali effetti aporetici fossero la conseguenza di una deformazione molto metodica, molto tecnica e normativa, dei costumi o *cliché* tradizionalmente associati alla rappresentazione teatrale dell'amore e ai suoi correlativi tersicorei. In realtà, questa deformazione avviene così sistematicamente da fare della dissoluzione del passo a due un vero e proprio mandato (e una conseguenza necessaria) delle poetiche del Tanztheater. Se ne possono apprezzare le implicazioni formali, in *Café Müller*, nelle due sole sequenze dello spettacolo identificabili come "conati" di passo a due. La prima – quella celeberrima dell'abbraccio "manomesso" da Jan - è un passo a due doppiamente disatteso: perché la posa che lo prepara - un abbraccio estatico e definitivo con Dominique che chiude il primo solo di Malou – fa pensare più all'esaurimento di un episodio cinetico (per non dire a un finale di spettacolo), che all'inizio di un altro; e perché la danza di Dominique e Maou che se ne sviluppa è fenomenologicamente il mero effetto di un *freeze* (l'abbraccio stesso), che insiste nel riconfigurarsi malgrado le rettifiche apportate da un terzo. Il *circolo vizioso* risultante, che soppianta tutta la fraseologia dell'incontro danzato, può ben qualificarsi come una "patologia del passo a due".

Il secondo caso rivelatore è la lunga serie di *portés* identici e reciproci che, poco prima dell'epilogo dello *Stück*, permette alla coppia di attraversare completamente la scena in direzione del muro sinistro finché, raggiunto, e in assenza di spazio ulteriore per avanzare, Malou e Dominique insistono nello scambio di *portés*, con l'unico risultato di "sbatacchiarsi" mutuamente contro la parete. Un gesto di totale corrispondenza sentimentale ("trasportarsi" amorosamente da un punto all'altro del tragitto) dà così luogo a una nuova deriva conflittuale e asfissia fraseologica del formato passo a due.

Ora, le distopie del contatto inscenate da Bausch rappresentano sotto molti punti di vista il contraltare europeo di quelle "utopie del contatto" che quasi negli stessi anni, complice la riorganizzazione delle poetiche dopo il naufragio della Contestazione, e avendo goduto di un notevole prestigio discorsivo presso le avanguardie d'oltreoceano, confluirono infine nei formati "esperienziali" della *Contact Improvisation* (Paxton 1975: 40-42; Banes 1979: 11-25; Novack 1990). La Contact e il Tanztheater condivisero almeno un'inquietudine: propiziare un "intorno tattile" (il *Kontaktthof* bauschiano – parafrasando il titolo del capolavoro del 1979 – o la "stuoia" paxtoniana) che fomentasse l'espressione, quando non il trattamento gestaltico, del deficit relazionale accusato di affliggere la società postmoderna. Di questa ipotesi di intensificazione aptica Paxton offrì, se possibile, la versione più ottimista (massimalizzando il contatto come panacea relazionale, ricetta politica, *passe-partout* formale) e Bausch la più pessimista (massimalizzandolo come motivo di scontro e collasso di ogni relazionalità).

Non stupisce che i risultati fossero così divergenti: il duo della Contact – così cangiante, potenzialmente interminato, così fedele all'imperativo del contatto permanente e di una continuità senza

fessure né calcoli da costituire un impensabile “paradiso del passo a due” - da una parte; il duo bauschiano, dall'altra – così incatenato alle sue fissazioni, morto sul nascere e così pronò all'imperativo della collisione permanente e della discontinuità da costituire a sua volta un “inferno” dello stesso formato. Pure, entrambi traducevano cineticamente un'esigenza – rivedere o democratizzare i decaloghi relazionali ed erotici – che aveva innervato la riflessione del Novecento. La danza d'inizio secolo aveva ossequiato questa agenda di revisione con un ripudio più o meno cosciente del formato passo a due, per la sua fatale affinità con le regole di fabbricazione del balletto e perché la sua fraseologia tradizionale sottoscriveva un programma di asimmetrie “patriarcali” (uomo-donna, forza fisica-leggerezza, ecc.) e sublimazioni datate (il *pas de deux* come corteggiamento astratto e figura di un erotismo disincarnato o bamboleggiante) ormai inaccettabile. Lo stesso orizzonte di pensiero che da un lato aspirava a riabilitare gli aspetti fisici della sessualità, e insisteva dall'altro sulla necessità di promuovere decaloghi amorosi concretamente paritari, fomentò alla lunga una specie di eclissi del formato, destinata a durare, nella prima fase della danza moderna, circa 40 anni (di contro a un'ipertrofia delle ricette solistiche e corali).

Se è innegabile che la modernità investì poderose energie tecniche e formali nell'espressione di una sessualità fisica che si pretendeva nondimeno intrisa di negoziazioni relazionali; se è insomma innegabile che cercò con tutti i mezzi di elaborare una sintesi “originale” del passo a due, è altrettanto indiscutibile che la sua ricerca, prima di Paxton, fu controversa e frenata da innumerevoli concessioni all'odiato *pas de deux* della tradizione. Il duo erotico della Modern Dance fu così tentennante e così suo malgrado puritano da avallare, anche in danza, un sospetto sull'impossibilità *tout court* della cosiddetta *relazione sessuale*; sospetto che Jacques Lacan avrebbe più tardi trasformato in tesi, dando atto precisamente di un antagonismo irriducibile tra relazionalità e sessualità: le logiche, le negoziazioni ed equidistanze della prima non saprebbero conciliarsi con le paralogie, i fantasmi, gli ineffabili travasi di poteri, i disequilibri e le oscurità che alimentano la seconda (Lacan 1973).

La Contact e il Tanztheater riuscirono a formalizzare intuitivamente questo paradosso brevet-tando tipologie di passo a due a loro volta assai paradossali: per Paxton si trattò di dare preminenza all'elemento relazionale, sostituendo ai carismi del potere erotico e ai valori di responsabilità del *porté* classico nuovi parametri di *responsività* (col risultato di un erotismo diffuso, inconcluso, degenitalizzato); per Bausch di interpretare il *diktat* relazionale in termini polemicamente letterali: la sequenza in cui Malou e Dominique si scagliano l'un l'altro sulla parete è in fondo la versione da incubo della norma paritaria del “ti farò tutto quello che mi fai” (col risultato di un erotismo confuso, bloccato e prossimo allo stupro). La *storia d'amore* suggerita dalla Contact non sa terminare; quella suggerita dal Tanztheater non è capace d'altro. L'una non ha propriamente inizio né fine. L'altra non ha che inizi e finali.

Non vi è dunque incontro, in *Café Müller*, che non rimandi implicitamente a un'anomalia o a un *tropos* del contatto: collisione, sfioramento, inciampo, scontro, colpo, lotta; e non vi è anomalia così

concepita che non perturbi a sua volta la logica “differenziale” che nell’economia dei contatti quotidiani distribuisce con chiarezza i ruoli del soggetto e dell’oggetto<sup>16</sup>: il Tanztheater conferisce agli oggetti la facoltà soggettiva di “interporsi”; e infligge ai soggetti vivi manipolazioni di natura schiettamente oggettuale; così pure, nelle interazioni umane, la simmetria e la sincronia normalmente associate alle circostanze d’incontro tra soggetti non si danno, o si danno “esageratamente”, in forme quasi sempre violente e il più delle volte assurde. Il contatto tradisce regolarmente, qui, una nostalgia quasi schopenhaueriana di oggettivazione (il desiderio che l’*altro* sia precisamente là dove lo tocchiamo): avvinto a un’insufficienza congenita del soggetto, l’impulso di toccare proviene in fondo da un invincibile anelito a verificare che l’*altro*, in tutte le sue forme (corpo e corpi del mondo), non è solo rappresentazione.

La solitudine proverbiale dei personaggi di *Café Müller* è un effetto di quest’indebolimento dell’inter-soggettività, che funziona, a sua volta, come un naufragio dell’intenzionalità. Finanche l’azione più “altruista” dello *Stück* (Jean che scansa temerariamente i tavoli e le sedie che minacciano Malou e Dominique) non può propriamente descriversi come una situazione inter-soggettiva, perché per tutta la durata dell’azione Malou e Dominique sembrano ignorare la presenza di Jean, e soprattutto perché l’azione di quest’ultimo, lungi dall’istituire un contesto d’incontro reale con l’altro, consiste piuttosto nel tutelare e ricostituire il vuoto che permette all’altro di “non incontrare” mai l’angoloso, pericoloso oggetto del suo affanno (e di non *incontrarsi* mai).

Chissà che questa ricerca dello scontro sia il modo genuinamente bauschiano di adattare a un fine metadiscorsivo l’istanza filosofica (hegeliana prima, heideggeriana poi) del *Da-Sein* - l’*Esserci* che determina gli statuti esistenziali di ciascheduno - possa sperimentarsi, apprezzarsi o delibarsi solo per vie traumatiche o negative. L’esistenza non prende con-sistenza che nello sfregamento violento con la sorda fatticità o *cosalità* del mondo. In questo stato permanente di esposizione ed espulsione, il mondo appare a sua volta come mondo solo quando *resiste* ai nostri desideri, azioni, rappresentazioni, proiezioni, pulsioni ecc. La parola *Realtà* rende giustizia, dopotutto, alla sua lontana etimologia nel latino *res* (la cosa) e al significato “cosale” del verbo *resistere*, che ne deriva.

Così pure, l’impatto con la realtà sarà terribile ma necessario affinché ciascuno misuri i confini esistentivi del suo luogo nel mondo, e sappia *quale* luogo del mondo è la cosa che chiama corpo. Lo stesso protocollo esistenziale dell’amore si riassume nell’imperativo di ferire e ferirci pur di toccare con mano, nella realtà dell’altro, la nostra propria, salvo poi immolare affrettatamente entrambe le realtà non appena contravvengono o resistono alle nostre proiezioni. Quando corrono freneticamente da un lato all’altro del locale come se fingessero di ignorare gli impedimenti materiali che presenta, Malou e Dominique offrono uno straordinario *exemplum* cinetico di questa nozione del soggetto amoroso come nodo d’innocenza e di esperienza: tra *essere senza mondo* ed *esistere in un mondo*; tra *perdersi in uno spazio*

---

16. Per un’analisi esteso delle poetiche dell’oggetto nel teatro di Bausch, cfr. Shouse 2014 e Florêncio 2015.



e *trovarsi in un luogo*. In quest'universo di compulsioni reiterate, arrembaggi inutili, atti gratuiti e sforzi vani, le uniche "tregue" dell'azione sono proprio, paradossalmente, i suoi segmenti danzati.

Se tutti gli aneddoti "teatrali" per definizione, se tutte le sequenze per così dire "agite" o comportamentali del Tanztheater ossequiano la regola dell'affanno che si è detta, non vi è viceversa sequenza danzata, nell'immaginario poetico di Bausch, che non sia a sua volta *katapausis*, sospensione, distensione del linguaggio nella sua zona di *comfort*, o l'occasione di afferrarsi alle certezze che la danza offre in materia di competenze tecniche, ruoli acquisiti, identità professionali e destrezze apprese<sup>17</sup>. Repertorio venale di certezze acquisite e ormai ridimensionate, la "danza danzata" o fenomenica svolge in questo sistema poetico il ruolo straordinariamente dialettico di una "colpa innocente" o, secondo i punti di vista, di un' "innocenza colpevole" (che è, se si vuole, l'aspetto più tecnicamente tragico della poetica bauschiana): l'abile ornamento, la digressione che consola, riempie di *beatitudine* l'intervallo arbitrario, la *vacanza esistenziale* (in tutti i sensi: vuoto e sospensione, assenza e distrazione) posti tra il soggetto e lo spessore della realtà. Di più, se si ipotizza che il soggetto danzante gesticola un vuoto di informazione circa il senso dell'esistenza, e se è vero che il mito, in mancanza di migliori spiegazioni sul mondo e i suoi rigori - *l'assolutismo della realtà* cui allude certa mitoanalisi - offre sostanzialmente un «ornamento del senso» (Blumenberg 2001), la danza invocata dal Tanztheater sarà anche questo: materia prima dell'autobiografia "mitica" di ciascuno.

Le sequenze coreografiche di *Café Müller* (almeno per quanto riguarda Malou, Dominique e Nazareth) sono tutte "inizi di una danza", mozioni incoative di un'alternativa metafisica (perché fa astrazione dai dati e dagli spazi reali) alla pura e semplice collisione. Malou rompe a danzare, nel primo solo del *Stück*, solo quando la convulsa operazione di sgombero eseguita da Jean per frustrare la "libido di scontro" dell'interprete le crea attorno un vuoto abbastanza esteso da *permettere* l'effettuazione di una coreografia nel senso canonico della parola. La danza non ha mai incarnato con tanta forza il delirio di de-realizzazione in cui incorre il soggetto quando l'impulso d'esistere non trova sufficienti *de-fnizioni* nei correlativi oggettivi dello spazio: funziona, per questo, come una sospensione effimera, nel cui desiderio di abbandono della realtà alligna già un istinto irresistibile di ritorno; o come un delirio regressivo, perché giustifica la sensazione che danzare equivalga a barattare l'*hic et nunc* con una dimensione interiore fatta solo di ricordo, fantasia, speranza e altre "figure temporali". È giustamente l'eccesso di queste figure a caratterizzare in certe patologie mentali, secondo Eugène Minkowsky, la perdita di sintonia, lo sfasamento tra soggetto e presente (Minkowsky, 2004: 75-116). Persino la memoria più dolorosa funziona, in soggetti disturbati, come un surrogato di *jouissance*, un rifugio psichico<sup>18</sup>.

17. Si pensi alla memorabile sequenza di *Nelken* (1982) in cui Dominique Mercy chiede a gran voce che si sgomberi la scenografia per potersi esibire, quindi si vanta puerilmente con il pubblico dell'impeccabilità dei suoi *entrechats* e *déboulés* accademici.

18. Dominata così dall'oscillazione costante tra accidenti materiali e tregue gestuali, tra spasmodiche cadute nel presente ed estatiche ricadute nel delirio, la struttura dell'assolo di Malou riproduce in molti aspetti una sintassi che fu essenzialmente

Se fa fede il gesto di scoramento di Malou sulle prime note di *Oh! Let me Weep* (che l'obbligherà a ripetere due volte l'inizio della coreografia), iniziare o "scoppiare" a danzare sarà anche immergersi in una specie di auto-ipnosi, che coabita conflittualmente con il presente e con la sua fisicità. Mossa dalla velleità di sfuggire al trauma dell'immanenza, ma anche delegittimata da un eccesso di trascendenza, questa danza che prolifera negli interstizi dell'azione-nel-mondo non è solo un'estasi imperfetta – è di fatto un'estasi *denegata*: esprime in ogni momento la nostalgia irresistibile di ciò che la interrompe. Danzando per evadere l'immobilità staremo danzando, per dirlo con le parole di Eugenio Montale, un "delirio d'immobilità". E quando accarezziamo l'evenienza di una *katapausis* condivisa con l'essere amato, è questa con-sistenza insolita a esporci a nuove minacce o tentazioni di in-consistenza; a riaprire il vaso di Pandora del conflitto; a sabotare di nuovo una danza che fu nel fondo "passo a due" solo fintantoché nessuno lo ballava. Il danzare enuncerà così principalmente la carenza del contenuto esperienziale ed esistenziale che anela esprimere: quando sorge dal vuoto pneumatico di una soggettività senza delimitazioni (lo spazio "svuotato" per risparmiarci il male di vivere) – la danza è semplicemente insufficiente; quando sorge dalla plenitudine fragile, cagionevole dell'amore (lo spazio "colmato" dalla resistenza assoluta, dalla realtà troppo reale della persona amata) – la danza è semplicemente impossibile. *La sua innocenza non basta a se stessa.*

## 5 Figure della vacanza

Per una modernità che si è profusa in invocazioni alla Madre Natura e alle verità somatiche, il vero *point pli* o "punto di flessione", la vera svolta del Tanztheater è presentare la danza meno come una fisica liberata che come una metafisica denegata o interrotta. Immagine vivente, chissà, delle *Lichtungen* (radure dell'Essere) di cui scrisse Martin Heidegger: gli istanti privilegiati in cui il folto del mondo si socchiude per *dar luogo* a una "zona di luce nel bosco", dove l'Essere sappia delibarsi nella sua pienezza fuggibile e anadiomene, apparendo come ciò che per definizione sparisce; accordandosi come ciò che per definizione si nega (Heidegger 1969: 71-72). La selva di tavoli e sedie rappresenta, in *Café Müller*, un bosco di questo tipo. Tra l'Esistere che descrivono le ultime filosofie – correlativo e bisognoso – e l'Essere che descrivono le prime - irrelato e necessario – esiste lo stesso divario, lo stesso abisso di desiderio che, in Pina Bausch, tra una collisione impulsiva e la compulsione a danzare.

---

della "scena di follia" romantica. Si ricordi, in proposito, che, per il fatto di inscenare il concetto di schizofrenia in termini quasi letterali (come stato di divisione o dissociazione), la *grand scène* cui melodramma e balletto della prima metà del XIX secolo affidano la rappresentazione della pazzia, soprattutto femminile, suole concepirsi a sua volta come un campo "duale" di collisione e turbolenza tra opposte istanze formali, semantiche e narrative (presente traumatico-passato felice, veglia-delirio, danza-pantomima, soggetto-ombra ecc.); suole altresì strutturare la sua drammaturgia schizoide intorno a precise "corruzioni" o indebolimenti della stessa forma danzata (zoppicamenti, inciampi, perdite d'equilibrio, crolli) e impregnare i gesti di danza di valori sufficientemente "durativi" (facendone il ricordo allucinatorio di danze passate, come in *Giselle*), da rendere indecidibile finanche il crinale tra danza e pantomima.

Per questo, le itineranti “radure” del mobilio dello *Stück* saranno pur sempre, a loro volta, la reviviscenza addomesticata, tra ironia e pessimismo, del sogno che negli anni ‘20 spinse gli ideologi della *Körperkultur* a perseguire la convergenza sintonica e performativa della collettività nelle aperture naturali del paesaggio, dagli spiazzi dei *Thingplätze* (spazi aperti multivalenti) nazisti alle utopie liturgiche labaniane. *Café Müller* veicola, con il resto del suo bagaglio poetico, le forme residuali, le macerie della tossica scommessa proto-moderna su una danza chiamata a esprimere la mitica omogeneità tra il *Volk* e il territorio, la Cultura e la Natura, la biologia e la storia, l’individuo e la collettività; una danza che fosse, a conti fatti, la *summa* organica e immanente di tutte le teologie possibili. E poiché l’utopia che presiedeva alle capillari poetiche del *plein air* moderno ratificava il ruolo della danza come metafisica collettivizzata, era ovvio che la distopia bauschiana, fatta com’è di tentativi di ballo e frenetiche solitudini negli interstizi di un arredo corrivo, fosse una specie di fenomenologia pessimista<sup>19</sup>; che riflettesse insomma la bancarotta di ogni ontologia dell’appartenenza (al collettivo, al luogo, a se stessi), additando in ogni momento la piaga, che non sa rimarginarsi, tra soggetto e mondo. L’effetto lancinante di questa apertura permanente è, a conti fatti, la *inevidenza* di ogni danza e della danza in generale<sup>20</sup>.

Spesso, negli *Stücke* (soprattutto quelli degli anni ‘80 e dei primi anni ‘90) il suolo scelto per la scenografia presenta alla danza difficoltà oggettive<sup>21</sup> e, in qualche caso, notevoli: la terra rossiccia di *Frühlingsopfer* (1975), le foglie secche di *Blaubart* (1978), la palude di *Arien* (1979), il prato inglese di *1980*, i garofani di *Nelken* (1982), la terra di riporto di *Auf dem Gebirge hat Man ein Geschrei gehört* (1984), le macerie di *Palermo Palermo* (1990), la neve di *Tanzabend II* (1991). Il *bric-à-brac* di *Café Müller* appartiene di diritto a questo lignaggio scenografico.

La legge non scritta della coreografia novecentesca era stata quella di svuotare la scena in generale ed “evacuare il supporto”, onde adattarli all’esigenza che la danza non vi incontrasse resistenze addizionali rispetto alle molte, favolose resistenze oggettive e soggettive del danzatore come *Körper-Seele* (corpo-anima): assicurare insomma un contesto neutro affinché la responsabilità di conferire allo spazio una forma “discreta” ricadesse interamente sulla coreografia e sui suoi esecutori. Che questo gusto per il vuoto rimandasse a un’idea un po’ vetusta di astrazione (e all’idea di iscrivere la danza in uno spazio infinito, impassibilmente geometrico o biologico, “spazio di vita senza storia”), non faceva che accentuare la parentela inquietante tra la nozione di *Raum* idolatrata dalle correnti della danza tedesca

19. L’approccio fenomenologico al teatro bauschiano (soprattutto in riferimento alle categorie teoretiche di Husserl, Merleau-Ponty e Levinas) è un’occorrenza critica infrequente. Analisi orientative ma non concludenti in questo senso (perché tendono a forzare l’interpretazione del Tanztheater in una mappatura concettuale debitrice della tradizione post-moderna statunitense) sono: Kozel 1994; Lo Iacono 1999; Staehler 2009.

20. A questa delegittimazione malinconica della danza e alla malinconia di dover revocarla o disdirla in favore di segni più espliciti e meno confortanti, rimandano anche alcune delle poche dichiarazioni di Bausch circa il sacrificio pragmatico di una massiccia porzione del materiale coreografico in vista del debutto (Bentivoglio 1993: 65).

21. Si tratta di una tendenza comune ai due scenografi di più lunga data della compagnia, Rolf Borzík e Peter Pabst (che subentrò alla morte di Borzík). È del resto significativo che, nella versione originaria di *Café Müller* fosse precisamente Borzík, lo scenografo, a incaricarsi di spostare sedie e tavoli, nel ruolo che alla sua scomparsa avrebbe ereditato Jean Saspportes.

e americana d'anteguerra e la coeva ideologia del *Lebensraum* o "spazio vitale".

Esiste una continuità sinistra tra il pallino labaniano di prescrivere alla danza la purezza matematica di uno spazio esente da connotazioni concrete o memorie d'uso, e la proposta nazista che i territori occupati - soprattutto le grandi pianure russe e polacche a Est del Reich - "purgati" della presenza indebita delle razze inferiori che li abitavano, e opportunamente "neutralizzati", divenissero colonie del *Volk*: vaste colture biopolitiche, immensi vuoti destinati alla libera proliferazione del corpo ariano, alla performance gesticolante del suo prezioso patrimonio genetico. Di questo spazio pretesamente cosmico e a-storico la cinesfera labaniana fu, per molti aspetti, la sineddoche individuale (Dörr 2008); e se i deliri architettonici dello stesso Laban non avessero sfidato la tecnologia degli anni '30, sineddoche collettiva di quel concetto spaziale sarebbe stato il grande emisfero cristallino nei campi - "tempio della danza", dove si prevedeva che il *Volk* danzasse armonicamente il ri-inizio, a ogni istante, della sua Storia Naturale come razza e, va da sé, la fine di ogni storia politica, una fusione mistica e definitiva di Mondo e Tempo<sup>22</sup>.

Sembra una nemesi che, quattro decenni dopo, Bausch opti per dis-ovviare o "revocare" la danza con eterodossie coreografiche che colpiscono soprattutto il suolo, dove ingombri e avversità materiali corrodono ogni garanzia che danzare sia a priori legittimo, grato e scontato; una nemesi che, mettendo a "zoppicare" la danza in un mezzo ostile, il Tanztheater si faccia sostanzialmente erede dell'istinto dialettico che aveva spinto Bertolt Brecht, in pieno auge espressionista, ad attaccare gli aspetti taumaturgici e mistici della finzione teatrale, a smantellare politicamente, con il *Verfremdungseffekt*, le liturgie della credulità (White 2004; Stegmann 2008).

A sua volta, l'oggetto della manovra di "teatralizzazione" effettuata da Kurt Jooss non era stato il potere d'illusione del teatro tradizionale, ma un interesse - brechtiano ante litteram - negli strumenti di disillusione e demitificazione che una poetica teatrale adulta poteva ancora offrire alla scena danzata, in un'epoca in cui il pensiero egemonico della danza moderna innalzava a quote religiose la sua spasmodica necessità di "essere creduta a priori". Se il Tanztheater primitivo seppe resistere a questa petizione di fede ed elaborare un prototipo persuasivo di "danza critica", fu soprattutto perché non si astenne dall'adottare mezzi e segni che Brecht stava già applicando a una campagna politicamente mirata di "disincantamento" dello specifico. Bausch sviluppa i corollari di questa promessa di laicizzazione obbligando la danza a una prassi implacabile di "auto-critica esistenziale", e in ultima analisi a una feroce resa dei conti con se stessa. Se Jooss aveva scatenato sulle malattie ideologiche e morali del suo tempo le effervescenze critiche della danza, per esprimere una franca incredulità quanto alle

---

22. Che Laban sia il capostipite di un paradigma poetico e simbolico basato sull'utopia di uno "spazio somatizzato" e di un "corpo spazializzato" trova ulteriori conferme nella sostanziale ambivalenza del lessico labaniano, che in più di una occasione si riferisce alla danza come "tempio di carne", e che ricorre all'espressione "tempio della danza" per riferirsi sia alla danza di un collettivo che all'edificio geometrico e smaterializzato, fisico o simbolico, in cui quella danza dovrebbe svolgersi.

taumaturgie del contesto socio-politico, la sfida metadiscorsiva di Bausch è scatenare sulle effervescenze della danza i segni del mondo, ed esprimere una franca incredulità quanto alle taumaturgie secolari della danza stessa.

Tutti ricordano il cartone animato *Wile E. Coyote* (passato alla storia in Italia come *Willy il Coyote*): un epilogo ricorrente vuole che, alla fine di un lungo, bizzarro inseguimento dello struzzo o casuario (il popolare *Be Beep*), Wile E. oltrepassi senza accorgersene, spinto da furia predatoria, il bordo di un promontorio. Finché ignora la letterale assenza di un terreno sotto i suoi piedi, il coyote continua a correre magicamente nel vuoto. Solo quando la forza d'inerzia si esaurisce e Wile E. dirige lo sguardo con perplessità verso il basso, constatando il baratro, inizia la sua caduta rovinosa. Può pensarsi analogamente il Tanztheater come l'istante in cui la danza frenò perplessamente la sua corsa, guardò in basso e, perdendo di colpo la fiducia un po' cieca che le aveva permesso di danzarsi nel vuoto, iniziò a precipitare nell'abisso della realtà: il paradosso è che proprio quest'incidente primario, facendo pericolare il suo diritto d'esistere, la rese precipitevolissimamente esistente.

Fintantoché non si desse questa catastrofe esistenziale, questo “rendersi conto” o rendere conto a se stessa della danza, il suo segno aveva potuto negoziare una relazione piuttosto fluttuante con il mondo: essere insomma una rappresentazione confortante, e dissimulare con vitalità una *sportiva* ignoranza della vita e dei suoi spessori, della sua “gravità”. Le immagini di volo, levità e sospensione associate alla danza in ogni epoca e latitudine sono tutte metafore spontanee di questa “mimesi a responsabilità limitata”: un disinvolto fluttuare al di sopra del referente per patti di significazione assai aperti; una passione atavica per le astrazioni che aveva consentito alla danza di “distrarsi” dal mondo quanto bastasse per continuare a danzarsi, con la frivolezza o con la sacralità del caso. Non era stata forse questa stessa capacità mitica di distrazione o digressione, quest'auto-ipnotismo della danza librata nell'abisso della storia (e pertanto assolutamente ornamentale o maledettamente religiosa) il “peccato originale” che le poetiche tedesche del totalitarismo nascente stavano riproponendo? Non era questa la *rêverie* strutturale che Jooss cercò a suo modo di dissipare?

La “caduta del coyote” fu inarrestabile e rovinosa: attraverso la fessura aperta da Bausch nelle dighe del linguaggio iniziarono a filtrarsi inesorabilmente segni, sintomi e gesti della vita, del contesto sociale e della temperie culturale. Questo stillicidio avrebbe determinato alla lunga il collasso progressivo di tutta la struttura (la sovrapposizione inflazionaria di danza e vita; l'indebolimento radicale dei parametri qualitativi inerenti allo specifico della danza; e una sua “fine” destinata ad articolarsi minuziosamente nella prassi e nella teoria degli anni '90). D'altra parte, esattamente come suole accadere nel cartone, dove la catastrofe di un episodio non impedisce a un Wile E. in ottima salute di riprendere come niente fosse la caccia allo struzzo episodio dopo episodio, la danza non avrebbe smesso, nella postmodernità avanzata, di celebrare la sua catastrofe, di decantare il suo esaurimento (Lepecki 2006), di sgranare una geniale (e a volte semplicemente astuta) “economia terminale” di riinizi infiniti e *reloadings* seriali.

Qui interessa soprattutto analizzare le forme specificamente bauschiane di questo “risveglio della coscienza”, di questa *caduta* heideggeriana nel mondo. Bausch ne aveva esplorato le implicazioni con sorprendente precocità. Lo strato di terra della sua *Sagra della primavera* (*Frühlingsopfer*, 1975), un’allusione al clima di selvaggio culto tellurico descritto dal libretto originale, già rappresentava la sostanza di un mondo le cui danze, liturgie collettive e ideologie violente reperivano il loro idolo più poderoso precisamente nella Terra – materia prima di insidiose astrazioni quali la Natura, il Territorio, la Razza, il Popolo -: emblema di una “passione per il reale” abbastanza delirante da sacrificarle ogni realtà pragmatica, da giustificare l’aura religiosa di cui si circondava l’assassinio; ed emblema di un “patto con la terra” che, ribadito istericamente dalle poetiche postduncaniane della modern dance, riuscì solo a dissimulare dietro nuovi sucedanei di realismo “dogmatico” una pericolosa assenza di realismo politico. Affinché l’assolo finale dell’Eletta potesse esprimere questa reticenza non negoziabile del corpo vivo e concreto a “danzarsi fino alla morte”, Bausch moltiplicò i modi di resistenza mutua, di attrito e sfasamento tra corpo e danza, o tra danza e suolo, creando il primo assolo del repertorio contemporaneo in cui gli errori, le dispersioni energetiche, le accelerazioni indebite, i ritardi e gli *inciampi* fossero parte integrante della coreografia. Lungi dal trascendersi in un’estasi di dis-individualizzazione, la vittima sacrificale *resiste, qui, alla danza che le resiste*. La perdita di equilibrio che dà inizio all’assolo riassume in un gesto questo profondo scetticismo poetico rispetto all’irrelevanza di tutti gli assoluti: una tesi sull’inadeguatezza di tutto ciò che è vivo a entrambe le generalità, quella di una danza troppo astratta, quella di una vita troppo concreta.

Se davvero il peccato originale della danza è l’astrazione che aliena il suo segno distraendolo dalla vita, l’inciampo tornerà ad assumere, qui, il significato che ebbe in due millenni di teologia giudeo-cristiana: la metafora del peccato come caduta ripetuta, passo falso, “accidente” del cammino – scontro recidivo con una pietra che i greci chiamarono *eskandalon* (Girard 1972). “Scandalo”, punto di frizione, passo falso sarà dunque, per la danza, tutto quanto vizia il suo rapporto con la realtà come “tentazione”: volerla toccare letteralmente per la materia che è, o volerla rifuggire a vantaggio dell’astrazione automatica, della beatitudine dei segni di cui la danza è capace. Parafrasando uno slogan femminista, il corpo dell’Eletta è già, in sé, “campo di battaglia”: teatro di una negoziazione quasi impossibile tra forma danzata e materia del mondo e del corpo. il suo assolo ha restituito il senso di questa turbolenza e frizione molto prima che lo *Stück* del ‘78 dispiegasse una dromologia completa dello scontro e dell’embricazione. *Frühlingsopfer* è meno l’ultima “coreografia tradizionale” di Bausch che la sua prima incursione metodica nel terreno poetico del Tanztheater.

Dopotutto, la presenza enigmatica, quasi totemica di animali (veri o fittizi) in quegli stessi *Stücke* la cui scenografia presenta impedimenti materiali oggettivi a una prestazione danzistica di tipo tra-

dizionale<sup>23</sup>, tematizza per difetto questa stessa frattura esistenziale tra interpreti e contesto. Scelti in forza della loro totale estraneità al linguaggio e alle convenzioni della danza, quegli animali sono anche le sole creature simbolicamente atte a muoversi con grazia e scioltezza in paraggi concretamente ostili a qualunque presenza danzante; gli unici esseri “distesi” o “dispiegati” nel mondo (esenti, pertanto, dall’esperienza dell’alienazione), la cui sincronizzazione con gli elementi della realtà data si faccia secondo Heidegger senza sprechi né senza traumi, senza scarti né frizioni. Ricordano, se si vuole, la dedica “*Aux animaux*” dell’ultimo romanzo di Louis-Ferdinand Céline<sup>24</sup>, dove sullo sfondo di una civiltà sinistrata dalla stupidità umana e dalla bancarotta di ogni idea di civiltà, l’unica “danza residua” è l’incoscienza altamente adattativa, l’armonia paradossale che si esprime nelle movenze degli animali (primo fra tutti il memorabile gatto Bébert) e degli idioti (Céline 1969; Muray 1981: 148-162).

Le conseguenze di questo gesto scenografico per gli statuti materiali della danza sono incalcolabili: decenni di ciance attorno all’idea di Spazio (e di imprese plastiche volte ad assolutizzarlo, dall’uso della *Black Box*, all’abolizione progressiva delle scenografie plastiche e di ogni apparato di contenzione o de-finizione della scena, all’adozione incondizionata del linoleum come azzeramento del suolo) sono improvvisamente smascherate, nel Tanztheater, da un’inaudita supremazia della nozione di Luogo<sup>25</sup>. Così, se la parola *Hof* si applica in tedesco a qualunque categoria di localizzazione funzionale, lo *Hof* bauschiano incarna tutte le funzioni e i limiti che l’utopia spaziale modernista si era sforzata di neutralizzare: relatività (laddove lo Spazio si pretendeva assoluto); temporalità (laddove lo Spazio si voleva istantaneo e atemporale); densità e discrezione (laddove lo spazio si fingeva vuoto e indifferenziato).

“Ammobiliati” da mille usi preteriti, “striati” da mille traumi e abusi dinamici, ricchi a volte in dettagli incongruamente decorativi (come se anche la loro estetica fosse un fenomeno anacronico), pieni di oggetti e referenti, gli strani punti di riunione inscenati da Bausch finiscono quasi sempre per costituirsi in ambienti transizionali, visitati da corpi estranei e letteralmente “fuori luogo”. Faranno pensare a *locations* (quando non “locali” in senso stretto) abbandonate, frammenti di una topografia invecchiata del tempo libero e dei suoi usi, cui a suo tempo dovettero assegnarsi funzioni pubbliche o

23. Si pensi ai cocodrilli di *Keuschheitslegende*, all’ippopotamo di *Arien*, al cerbiatto impagliato di *1980*, al cavallino meccanico di *Kontakt*, all’orso polare di *Tanzabend II*, al cagnolino di *Palermo Palermo*, ai pesci di *Danzon*, ecc.

24. La passione per la danza è una costante della carriera letteraria di Céline, come testimoniato dal suo ricorso massiccio a metafore cinetiche e musicali e dal progetto mai compiuto di divenire un giorno librettista di balletti. Meriterebbe una riflessione a parte l’analogia tra l’odissea dell’Io narrante dell’ultimo romanzo della *Trilogia del Nord*, *Rigodon* (1969) per i paesaggi crivellati dell’Europa settentrionale e la determinazione bauschiana (evidente in lavori come *Frühlingsopfer*, *Arien*, *Auf dem Bebirge...*, *Die Klage der Kaiserin* e altri) a percorrere con ogni tipo di *Reigen*, farandola, processione o parata i paraggi desolati e le *waste lands* – le distopiche “radure del Nulla” – che nelle città della Ruhr attestavano, ancora negli anni ‘70, i bombardamenti dell’ultima guerra. Per un’interpretazione “ecologica” di questo motivo, soprattutto in riferimento al lavoro dei Wuppertaler sul paesaggio della città di Wuppertal e sui post-industrial della Ruhr, cfr. Romanini 2013 e Foster 2018.

25. Va da sé che la stessa nozione si rivelerà determinante per l’economia topologica della danza postmoderna. A essa rimanderanno idee e formati quali il *dispositivo coreografico*, il *site-specific*, l’*installazione coreografica*. L’eclissi graduale del quadro nero, la prassi di lasciare a vista le infrastrutture del palcoscenico (assurta a vero e proprio *cliché* coreografico negli anni ‘90) poggerà involontariamente sull’istinto poetico non solo di enunciare il *luogo teatrale* per come appare fenomenicamente, ma anche di esibirne le imperfezioni e memorie d’uso; usarlo, in altri termini, per il dispositivo “anacronico” che costituisce.

sociali, e il cui abbandono offre una cornice incomparabilmente distopica e incongruente agli apologhi e approcci di chi torna a transitarla. Come accade agli oggetti desueti nella rappresentazione culturale (Orlando 2015), la carica memoriale che quegli spazi maturarono li predispone in un certo senso a una seconda esistenza come “teatri del subcosciente”: ad affollarsi di spettri e impregnazioni, indizi di trascuratezza, comportamenti fantasmatici e polverosi protocolli comportamentali. *Topoi* in cui gli innumerevoli “luoghi comuni” del mondo e della psiche danno una festiccioia postuma, “*and laugh but smile no more*” (ridono, ma non sorridono più) come gli spettri nel palazzo stregato di una ballata di Edgar Allan Poe.

Mentre le superfici immacolatamente spaziali e stereometriche della danza moderna insistono nel tutelare l’immemorialità del gesto e la sacra immanenza del corpo danzante, è sufficiente uno sguardo al mobilio raccogliuccio e sinistrato di *Café Müller*, ai garofani calpestati di *Nelken*, alla terra rimossa di *Frühlingsopfer* per concludere che l’ideale bauschiano è un luogo che sappia immagazzinare come un archivio caotico le tracce dell’azione, e trasformarsi in superficie mnemica, “estensione di tempo”, durata. La spazialità bauschiana è letteralmente ridisegnata dal contrattempo, dalla desincronizzazione (tra danza e suolo; tra attualità e desuetudine; tra funzioni ufficiali del luogo e finalità soggettive; tra il carattere effimero del passaggio e quello durevole della traccia).

## 6 Figure della reminiscenza

Ma in che misura questo anacronismo strutturale che il Tanztheater cerca di materializzare con ogni mezzo può delibarsi come una presa di posizione premeditata in merito alla storia della danza? In che misura la singolarità del Tanztheater nella geografia delle correnti moderne e postmoderne può propriamente attribuirsi a un “ritardo”? Complicare la prestazione cinetica alla creatura umana in quanto animale malato di auto-coscienza è per Bausch, ripeto, un *V-Effekt*, un infallibile strumento di tematizzazione della danza: “teoria infelice del mezzo”, per cui la danza appare e si oggettiva solo a conseguenza della resistenza o riluttanza di tutto ciò che dovrebbe, materialmente o simbolicamente, sostenerla. D’ora in avanti, il nulla osta per danzare sarà ottenuto (o usurpato) solo al prezzo di un certo sforzo fisico o di una certa forzatura psichica: la danza sarà capriccio soggettivo, nevrosi, tic, sussulto memoriale, digressione, fuga, regressione, sfogo, idiosincrasia, malattia, vizio, imperfezione o ostinazione; sarà insomma restituita, dopo decenni di assolutismo mistico, a ogni genere di relativismo e soggettivismo. Favoleggiata dal soggetto come succedaneo di un’azione “assoluta” sprofonderà in azioni assai relative: gesti, o *gesticolazioni*. Soccomberà alla crisi della *suspension of disbelief* che aveva rappresentato storicamente il suo contratto finzionale; il suo ordine d’esistenza non sarà più così compatto da legittimare i troppi deficit di realismo che comporta. Tematizzare la sua assurdità ontologica esporrà insomma la danza a una possibilità infinita di estinzione: *tema occulto di tutti i suoi temi*, e ormai



incapace di essere una forma innocente, diventerà in tutti i sensi un “mezzo”. Il Tanztheater è questa caduta di ogni illusione residua che sia neutro il diaframma tra le norme di specifico e la generalità dei contenuti: è la danza stessa, nell’epilogo di un secolo di litanie sulla presenza e sull’apparizione, a divenire, con le sue assenze e sparizioni, un “problema mondano”, un tema di congettura; è la danza stessa a sdoganarsi come una merce di contrabbando.

Può ipotizzarsi che le cause di questa inversione di prospettiva siano da ricercarsi nelle cronache politiche e poetiche del dopoguerra tedesco. Sottratta a marce forzate alle tenebre della seconda guerra mondiale dalla munificenza del piano Marshall e dall’energico progetto di ricostruzione di Adenauer, la Germania degli anni ‘50 aveva calcolatamente obliterato o represso preterintenzionalmente ogni retaggio culturale che potesse rammentarle le derive socio-politiche d’anteguerra, compreso l’immane *corpus* tecnico, teoretico e spirituale di una *Ausdruckstanz* le cui poetiche apparivano a posteriori troppo armoniche o semplicemente troppo contestuali all’aberrazione totalitaria per superare indenni lo smantellamento dello *status quo* nazista. Quest’oblio prudenziale non risparmiò neppure Kurt Jooss.

Per decenni il retaggio dell’*Ausdruckstanz* non sopravvisse che subliminalmente, nelle periferie del mercato artistico, in ridotti pedagogici come la *Folkwang Hochschule* di Essen, il *Mary Wigman Studio* di Berlino Ovest, la *Tanzschule Gret Palucca* di Dresda: resistenze sparute di una tradizione che fu quasi completamente eclissata dalla folgorante ascesa dei grandi balletti stabili (Stoccarda, Francoforte, Amburgo ecc.), quando la cultura tedesca ricorse al Neoclassicismo come a una *familia* di poetiche meno ideologicamente insidiose, e ne sostenne la diffusione in linea con un’articolata politica di ammende per tutta quella “modernità cattiva” che l’ottimismo della ricostruzione intendeva lasciarsi alle spalle.

L’avvento del Tanztheater contemporaneo e la sua rivendicazione di un’etichetta che risaliva precisamente ai decenni turbolenti d’anteguerra, fu curiosamente contestuale al cambio di temperie ideologica che, già a fine degli anni ‘60, tingeva di urgenze retrospettive la versione tedesca della contestazione studentesca; e contestuale all’indignazione con cui i tedeschi della seconda generazione del dopoguerra, i figli dei sopravvissuti al conflitto, denunciavano le insolvenze morali della generazione precedente e invocavano un improrogabile sforzo di memoria circa i crimini del nazismo e le connivenze inerenti.

Il fatto che a computare queste rivendicazioni fossero propriamente quanti non avevano fatto l’esperienza diretta del periodo totalitario fomentò una tendenza generalizzata a vincolare i contenuti insurrezionali della contestazione a un vero e proprio riaffioramento del passato in termini fantasmatici e sintomatici, cioè aggressivi, paradossali e gesticolanti (“performativi”, se si vuole, come molti dei fenomeni dettati dal *Zeitgeist* sessantottino); si trattava in fondo di opporre alla *realtà* stipulata dal miracolo economico tedesco le eruzioni e abiezioni episodiche di quel *Reale* (sancito frattanto dalla filosofia successiva ai campi di sterminio) che la nazione sapeva osservare solo di sbieco: una tara morale seppellita a grandi profondità nelle fosse della memoria collettiva.

La migliore letteratura tedesca del dopoguerra aveva saputo rilevare le implicazioni psichiche di quest'atto collettivo di omissione memoriale, e segnalare in che misura fosse toccata soprattutto alle donne la salvaguardia dei cattivi ricordi e dei complessi di colpa inerenti: meno attive degli uomini nella marcia irresistibile della nazione verso l'industrializzazione e le logiche del capitalismo, costituivano in fondo quel settore "pensoso" della società tedesca in cui era più probabile che il complesso nazionale addivenisse a una fenomenologia distopica o patologica, molto prima che gli studenti trasformassero i motivi di depressione in articoli di rivendicazione.

*Frauen vor Flusslandschaft* (*Donne con paesaggio fluviale*, 1985) di Heinrich Böll, enuncia con vibrante esattezza in che modo l'anacronismo etico e il disadattamento psichico alla smemorata prosperità del presente avessero modificato la vita interiore di una generazione di donne tedesche. La partecipazione estesa della generazione successiva di donne nella contestazione, e il loro ruolo ineditamente esteso nell'organigramma della lotta armata durante gli Anni di Piombo, una volta che l'utopia contestataria fu riassorbita dal consumismo imperante degli anni '70, sono parte dello stesso fenomeno. Per bizzarro che possa apparire, se è plausibile che per molte terroriste la rivoluzione armata sia stata l'unico sbocco logico allo scandalo dell'oblio storico, Pina Bausch e altre delle artiste che maggiormente segnarono la parabola del Tanztheater negli anni '80 e '90 non furono aliene a un impulso analogo di riscattare "sintomaticamente" il retaggio poetico degli anni '30 e la rimozione di cui era stato oggetto<sup>26</sup>.

Rappresentando un universo di segni patologici o fantasmatici, compilarono e mobilitarono il gran repertorio nevrotico di una società sorta interamente dai vuoti che i bombardamenti avevano lasciato nella memoria collettiva e nel tracciato delle città: indolenzita, attonita, ma anche assurda, infantile e tragica (o tragicamente allegra), affetta da un grave deficit di sintonia sostanziale con il presente. Di qui la fedeltà ossessiva di Bausch a un vestiario e un'estetica dei luoghi sempre lievemente "passati di moda", come se la fauna umana degli *Stücke*, quando si tratta di inscenare desideri, impulsi e capricci, retrocedesse d'istinto verso un tempo indefinitamente preterito, e anelasse al ballo come a una reliquia della storia collettiva o a un talismano di quella individuale. Come se l'infantilismo sostanziale – o il romanticismo residuale – di quell'umanità consistesse a conti fatti più nell'attaccamento a un'immagine invecchiata di sé, uno stato di grazia perduto, che in una regressione letterale all'infanzia. Tematizzarne la danza diviene una necessità poetica, esistenziale e sociale della massima urgenza.

Ma se si tratta di additare nella danza una revocazione potenziale della realtà, si tratta nondimeno di additare nella realtà un'impugnazione potenziale della danza; e così porre uno di fronte all'altro, in una dialettica senza prospettive di conciliazione, due segni destinati fatalmente a eliminarsi – o a

---

26. Un'esegesi del Tanztheater come poetica postbellica non si è mai data sistematicamente. Contributi, in questo senso, sono: Langer 1984; Manning e Benson 1986; Pastor Prada 2017. Lo studio degli elementi posttraumatici rintracciabili in questo senso nell'opera di Bausch, anche in virtù delle dichiarazioni della coreografa, si è concentrata di preferenza su *Frühlingsopfer* e su *Die Klage der Kaiserin* (1990) (cfr. Manning 1991 e Wickett 2013).

smascherarsi – reciprocamente. Il Tanztheater è la prima corrente che rappresenti la danza (nel senso proprio di ri-presentarla) nella forma di un “anacronismo emergente” - l’eco distorta, o l’effetto di “ri-torno”, di una rimozione generale e individuale. Il fatto che il Tanztheater nascesse dalla necessità di “tenere presente” e di saldare un debito col passato, di rimaneggiare i lasciti di un’insolvenza fondamentale, spiega anche il più clamoroso dei suoi *record* in materia di Storia della Danza: che, essendo la prima forma genuinamente europea di danza moderna (a fronte di una modernità fatta sino ad allora di emulazioni *soft* della scuola americana), fosse *già* un fenomeno pienamente postmoderno: il sintomo e la realizzazione paradossale, tardiva, di una speranza della modernità, che era stata, al tempo stesso, la causa e l’oggetto di un’eredità immedicabile; il sintomo e il compimento paradossale dei traumi della modernità e della *modernità come trauma*<sup>27</sup>.

Bisognerà per questo disfare il massiccio *marketing* retorico che, complice il Tanztheater Wuppertal e le sue vestali, ha ascritto ostinatamente la poetica di Bausch a una consolante parentela tra Danza e Verità. Secondo l’accezione clinica, l’evento sintomatico non consegna la sua verità (patologia, complesso, nevrosi) se non travestendola e, per molti aspetti, *formalizzandola*, in maniera ingannevole e macchinosa. Il sintomo rivela l’entroterra psichico dal quale proviene solo negandolo o tergiversandolo. E se spunta – per parafrasare Georges Didi-Huberman – da una storia “remota” (che è il nucleo doloroso della psiche di ciascuno e della mente collettiva), non enuncia quella storia e le sue *gesta*, se non *gesticolando* la varietà sfigurata delle sue macerie, se non applicando alle impronte di quel vissuto psichico “discontinuato” gli stessi procedimenti di serializzazione, condensazione e traslazione che configurano la prestazione strutturale della *Traumarbeit* secondo Freud (Didi-Huberman 2009: 284-301).

Di qui il vero paradosso del Tanztheater: *la danza si trasforma in frammento, scheggia, gesto di vita non già perché sia depositaria della presunta verità dei gesti che compongono la vita di ognuno, ma perché, esattamente come quei gesti (che sono tutti “sintomi” di qualcosa), proviene da un autoinganno, da una menzogna salvifica; ed esattamente come quei gesti, dissimula le radici traumatiche della sua verità esistenziale nell’istante stesso in cui la esprime, con il risultato di perpetuarla, di sospenderne la soluzione o rivelazione. Ciascheduno potrà afferrarsi con convinzione o emozione a questa menzogna e sincerarsi in lei, come direbbe Santa Teresa, “vivendo sin vivir en si”.*

27. La relativa freddezza della reazione del pubblico americano e la forte incomprendimento con cui spesso e volentieri la critica d’oltreoceano ha salutato le proposte di Bausch (cfr. Sikes 1984; Manning 1986a e 1986b; Felciano 1996). Contraddicendo l’idolatria di cui Bausch fu oggetto senza interruzione, in Europa e nel resto del mondo sin dagli anni ‘80, le riserve della critica statunitense non rimandano semplicemente alla tradizionale dicotomia tra la vocazione presumibilmente formalista della danza americana e le forti pressioni “tematiche” che innervavano la danza europea, ma al fatto che queste pressioni, e l’insieme esteso di vincoli mimetici che comportavano (dal racconto ballettistico al dramma teatraldanzistico alla tesi concettualistica), erano a loro volta la conseguenza di un’economia del ricordo e di un modo di relazione generale con il passato - plasmato sul *topos* morale dell’indebitamento e su quello analitico della *colpa* – che per molti aspetti costituivano un discrimine strutturale tra l’immaginario culturale americano e quello europeo.

La danza di Bausch passa dunque a essere la dimensione *obliqua* (o figurale, se si fa valere la definizione di Jean-François Lyotard) in cui cade ogni discriminazione tra verità e falsità (Lyotard 1971; Schefer 1999); in cui l'individuo è esistenzialmente l'intersezione di due false verità (danza e vita) che si smentiscono vicendevolmente per poter, in qualche punto, confluire, convergere, confondersi e in ultima analisi usurparsi le rispettive funzioni.

## 7 Figure dell'insistenza

L'iterazione è, sotto tutti i punti di vista, il protocollo sintomatico in cui si concretizza più graficamente questa dialettica. Se si è visto come il Tanztheater arriva a riqualificare esistenzialmente l'ontologia della danza (macchiando di *durate* il suo presente, vestendola di idiosincrasie e soggettività, esponendola come mezzo nel mezzo fisico e psichico che la delegittima), resta da vedere in forza di quali procedimenti Bausch ottiene un risultato perfettamente simmetrico: di trasformare pragmaticamente (e non solo simbolicamente) i gesti della vita in paradigmi di danza.

La ripetizione è la voga formale dell'inizio degli anni '80. Sedotta dalla musica minimalista e dalle ricette operazionali dell'ultima Post-Modern Dance, la coreografia europea fa sua la sfida di aderire con rigore a un processamento di unità o blocchi fraseologici compatti ("bit d'informazione gestuale" o *actemi*<sup>28</sup>) che, modulando un parco relativamente succinto di materiali coreografici, le permetta di erogare una certa varietà di soluzioni. Effettuata con stoica pazienza, la categoria di ripetizione difesa allora dalle poetiche keersmaekeriane e browniane (quasi un *sampling*), è un modello di *progressione aritmetica*: non denota nessun tipo di ostinazione emozionale; l'oggetto della sua "produzione in serie" non è una tesi semantica, ma formale; non opera per ritorni d'immagine, ma per duplicazioni di diagrammi (*riinizializzandosi*, più che *riiniziandosi*); non vi è traccia di incoazione o "decisione" negli attacchi del suo processamento, non vi è traccia di rassegnazione nei suoi finali. Il suo prototipo operativo sono i pulsanti *play, stop, fast forward, rewind, set & reset*: gli interruttori o detonatori di post-edizione che iniziano, già negli anni '80, a digitalizzare lo *Zeitgeist*.

Il caso di Bausch è assai distinto: l'iterazione, il ritorno e la ridondanza suggeriscono, qui, un modello di riinizio o "riflusso" che è per definizione, semmai, il *modus operandi* dell'attività sintomatica; faranno pensare più a disturbi ossessivo-compulsivi che a operazioni di calcolo. La ripetizione ostinata di gesti o cicli d'azione darà luogo a progressioni di tipo *geometrico* ed *esponenziale*, il cui carattere intensivo sarà assai differente dal computo estensivo dei procedimenti minimalisti coevi (Fratini 2012: 75-100).

---

28. Il termine *actema* è stato coniato per definire il tipo di unità minima di azione che costituisce la base dei Sistemas Minimalistas Repetitivos (SMR) collaudati da José Sanchis Sinisterra con il Nuevo Teatro Fronterizo. Alla variante francese *actome* dello stesso termine si è ricorso per descrivere le unità gestuali che sono oggetto di modulazione nel lavoro di Anne Teresa De Keersmaeker dei primi anni '80.

Bausch tinge di parossismo il potenziale semantico delle ripetizioni, con vertiginose *escalation* di velocità ed energia, o con moltiplicazioni stranianti del numero degli esecutori di una stessa azione<sup>29</sup>. L'esito di entrambe le operazioni è un'alterazione radicale del senso originario dell'azione, del gesto o dell'immagine. Se non sono un'impugnazione ironica del mito nietzschiano, i frenetici "ritorni dell'identico" apprezzabili in certe *gags* bauschane sono pur sempre un'epifania della vera natura di quel mito, che dopotutto dava voce alla nostalgia della borghesia ottocentesca per l'eclissi del suo universo gestuale e all'istinto, che coltivava, di recuperare quell'universo come *sacramento* (Agamben 1996), soggetto a ritualizzazioni e iterazioni di ogni tipo. E poiché l'iniziatrice di questa voga di sacralizzazione del gesto era stata la stessa Isadora Duncan, l'insistenza delirante di certi personaggi bauschiani apparirà in ultima analisi come un tumultuoso *de profundis* sull'anelito, sull'illusione arqueo-gestuale che fomentò la genesi della danza moderna.

La *gag* anteriormente menzionata (il ciclo che va dall'abbraccio tra Malou e Dominique, alla sua manipolazione da parte di Jan, alla caduta di Malou, al recupero dell'abbraccio iniziale), nel silenzio successivo al primo assolo di Malou, è un eccellente esempio di questo schema: una stessa sequenza si riproduce a velocità crescente, in questo caso, almeno nove volte. Alla fine di questa serie di ripetizioni, la coppia ansimante riproduce in serie, e senza l'assistenza di Jan, lo stesso ciclo d'azione a un ritmo innaturalmente accelerato. Quindi lo esegue un'ultima volta molto lentamente, finché, nonostante lo sforzo di Dominique per sostenerla, l'ennesima caduta al suolo di Malou finisce per separare gli amanti. Osservata con la dovuta attenzione, l'intera sequenza si presenta come un dispositivo "a retroalimentazione", concepito per integrare due immagini contraddittorie: la forma dinamica di un'*interferenza* allo stato puro, lo spiegamento cronico, la *continuità* artata e intermittente, di una figura di *contiguità*. E poiché l'azione dei tre interpreti inscena, risolvendola in movimento, la giustapposizione di due significati diametralmente opposti, il suo schema dinamico farà pensare al tipo di turbolenza che Walter Benjamin ebbe in mente al parlare di "immagini dialettiche": le immagini-vortice in cui, come in un *blind date*, significati apparentemente incongruenti e a istanti apparentemente lontani nel tempo venissero ad allacciarsi, confondersi, sincronizzarsi, *comporsi* nella più paradossale delle allegorie possibili (Didi-Huberman, 137-213).

Non è un caso, pertanto, che le due "fotografie" che costituiscono gli estremi del processo, siano così antitetiche: incontro e perdita, inizio e fine di una storia. "Destinale" la prima (Malou si scontra con Dominique avanzando alla cieca sulle ultime note dell'assolo), e letteralmente "fatale" – perché sembra evocare una calamità specifica, che è la morte o l'abbandono della persona amata – la seconda.

29. In questo senso, è emblematico che Bausch applichi un formato genuinamente e riconoscibilmente ballettistico come l'unisono quasi solo a situazioni in cui è la natura stessa dei gesti eseguiti a esaltare o rendere paradossale l'effetto mimetico per cui un numero elevato di soggetti si metta a effettuarli. Gli unisoni di Bausch sono letteralmente "tematizzazioni" dell'unisono come dogma formale e funzionano tutti, per così dire, come contagi gestuali o "epidemie di danza".

La prodezza coreografica è, in questo caso, conferire ai gesti della vita una *de-figurazione* dagli effetti velatamente metadiscorsivi: enunciandone l'assurdità (come se l'iterazione avesse il potere di smascherare i sottintesi nevrotici finanche delle più schiette *images of affection*), li si trasforma in ultima istanza in *passi* di danza. Automatizzando la coazione a ripetersi di un'azione già svincolata dai suoi moventi spontanei e primitivi, si ottiene il risultato di astrarre l'azione stessa, di consegnarla alla ripetibilità come alla sua unica verità strutturale: essere copia ostinata di se stessa a misura che evapora l'originalità dei suoi motivi. Se, come di fatto accade qui, la stessa logica si applica a un nodo di immagini contraddittorie, la sequenza cinetica risultante (la frase danzata in cui si cristallizza la contraddizione dei gesti) sarà *figura* in un senso assai specificamente terminale: la neutralizzazione di ogni dicotomia iniziale tra verità e falsità, tra l'immagine presumibilmente fedele cui si desidera fedelmente "ritornare" e l'immagine presumibilmente menzognera che si desidera disfare.

Ogni ripetizione comporterà, di norma, un inesorabile deterioramento della plenitudine empirica ed emozionale del gesto di cui è oggetto. Ogni ripetizione sarà nondimeno il prodotto dell'impulso incoercibile, "umano troppo umano" a rivivere il vissuto di cui si percepisce la plenitudine. Il decremento progressivo dell'intensità incoativa accumulerà le copie sempre meno credibili di un prototipo esistenziale. Questa deflazione di vita e di senso sarà spontaneamente compensata da un incremento d'irruenza: si finirà quasi invariabilmente per saturare di rabbia – o di una sinistra *jouissance* sostitutiva<sup>30</sup> – il vuoto semantico che risulta dalla progressiva contrazione della vitalità dei gesti. Di più, il significato dei gesti stessi tenderà a ribaltarsi inopinatamente. I contatti più teneri, gli ardori più delicati deriveranno sempre da forme succedanee di stupro.

Come in una centrifuga le cui accelerazioni e i cui cicli filtrino i segni della vita per distillare il significante dei gesti dal loro significato esistenziale, per quanto queste *fissazioni circolari* tendano a suscitare un'impressione comica (applicate a gesti "vani" in origine) o tragica (applicate a gesti emozionalmente necessari), la fine del processo viene sempre marcata da un fenomeno di automatizzazione: del gesto non restano più né il *thymos* originario, né la violenza derivata, né l'assurdità smascherata, ma solo e unicamente il guscio formale, emancipato da ogni debito semantico: il *movente* esistenziale sarà divenuto stabilmente un *motivo* danzabile<sup>31</sup>.

30. Sequenze di questo tipo sono quella di *Kontakthof* in cui un drappello di uomini "violenta" preterintenzionalmente Maryl Tankard infliggendole una serie di palpamenti affettuosi e cordiali che affettano ogni parte del suo corpo eccettuate precisamente le zone erogene e quella di *Blaubart* in cui l'ossessione del protagonista maschile (Jan Minarik) per interrompere costantemente e ripetere i segmenti musicali rimanda chiaramente alla sua ossessione per ripetere i gesti, le situazioni o le immagini che associa agli stessi frammenti della musica di Bartok. Minarik saluta questi momenti di *jouissance* regressiva e coazioni demiurgiche a ripetere battendo puerilmente le mani. Alla fine dello spettacolo, all'esaurimento della colonna sonora seguirà una serie interminabile di queste battute di mano, usate ormai come interruttori sonori per impartire al corpo di ballo il comando di riprodurre meccanicamente un'istantanea qualunque dello spettacolo.

31. Il famoso apoftegma di Bausch, che si diceva interessata non già a come si muovono ma a "cosa muove" i suoi interpreti deve essere interpretato in questo senso: meno come un omaggio alle cause psichiche e emotive della danza, che come un'allusione alla capacità del Tanztheater di trasformare i "moventi" in materiali o effetti coreografici a pieno titolo: gesticolare le cause significa invalidarne o sospenderne l'efficienza causale.

Vanificati dalla ripetizione a oltranza, i gesti finiranno dunque per costituire un “lessico terminale” di forme disponibili: passi, figure, interazioni o intere scene spendibili d’ora in avanti in modulazioni di ogni tipo. Senza più implicazioni narrative, questi relitti o accenni isolati, anelli di catene di senso già dissolte e *memento* formali di cose irrimediabilmente perdute, potranno solo rifluire in nuovi abbinamenti e combinazioni, contiguità ulteriori e allegorie di nuova concezione: saranno passibili, in altri termini, di essere *riciclati* dalla *Traumarbeit* dello spettacolo. Di più, il gesto potrà prestare il suo guscio dinamico a nuove “ricette allegoriche” solo a condizione che si sia previamente esaurita la carica simbolica che portava. Logiche di questo tipo svolgono in *Café Müller* un ruolo strutturale determinante. Per quanto concerne precisamente la sequenza dell’abbraccio-caduta, accade che Dominique torni, prima del suo secondo assolo, a incontrare, abbracciare e perdere Malou (facendo uno sforzo particolarmente prolungato per trattenere il peso della donna, che cade comunque – come se la forma ormai cristallizzata di questa interazione fosse più forte della volontà di darle un corso differente). Di nuovo, nel momento di grande agitazione che precede l’ultimo numero musicale dello *Stück*, la coppia, all’incrociarsi per l’ennesima volta, torna a eseguire la stessa sequenza come di passaggio e spicciamente, quasi si trattasse del formato cinetico scontato più di una *coincidenza* tra personaggi nello spazio dato, che dell’*incontro* che aveva rappresentato all’inizio di *Café Müller*.

A questa economia poetica di reiterazioni e “figure dell’insistenza” (destinate a divenire un vero cliché del Tanztheater successivo) si rifà anche la drammaturgia musicale dello *Stück*. Bausch, che avrebbe abituato il suo pubblico a colonne sonore assai eterogenee e inconcepibilmente variopinte per tenore culturale e stilistico, si decanta in via del tutto eccezionale, qui, per pochi brani vocali di un unico compositore barocco: l’antologia dei pezzi scelti è di fatto così succinta che l’ultimo numero – l’aria della Notte da *The Fairy Queen* – si ripete addirittura due volte. Henry Purcell fu a suo tempo l’esponente paradigmatico di una specialità armonica chiamata opportunamente *basso ostinato*. Tutti i pezzi che conformano il programma musicale di *Café Müller* rimandano a questa forma musicale, la cui norma operativa è essenzialmente sostituire la parte del *basso continuo* – in cui la composizione barocca suole dispiegare le fondamenta armoniche della partitura – con un motivo melodico che si ripete ostinatamente per tutta la durata del brano. Sarà abilità del compositore ordire con la mano destra, nella parte riservata al “canto”, sullo schema che la mano sinistra ripete indefessamente, una linea melodica cangiante e in costante evoluzione. La tensione ipnotica, nei *bassi ostinati* della tradizione, tra la “coccitaggine” della base armonica e la peripezia o fraseologia melodica affidata al canto (in ultima analisi la “narrazione” che veicola) offre in sé un suggestivo correlativo sonoro alla contraddizione rivelatrice che, nella modalità di ripetizione bauschiana, si dà tra la costanza della forma gestuale e l’escursione, la peripezia del significato.

Ripetere il gesto con ostinazione lo forza a “cantare” tutti i suoi fantasmi, tutti i suoi significati sepolti o rimossi. La musica di Purcell s’illumina così di analogie poco meno che cliniche: il *basso ostinato*

ricorderà anche, in patologia, il principio per cui un sintomo apparentemente metamorfico e cangiante non è altro che la ripetizione travestita dello schema, del problema, del complesso soggiacente. La nostra storia personale è il falso movimento, l'autoinganno, la frenetica escursione semantica di una struttura incosciente il cui messaggio *insiste se stesso*, dissimulatamente, nelle mille variazioni sintomatiche che si sforzano di occultarlo: sulla sua ostinazione fioriscono innumerevoli melodie esistenziali.

In questo senso l'abbraccio di Malou e Dominique, più che un semplice *Leitmotif*, è un impagabile *exemplum* coreografico della nozione di *idea fissa*. La psicologia di *Café Müller*, se ne esiste una, si compone in fondo di un repertorio selettivo di "istantanee imperative" – immagini, pose, situazioni – cui i personaggi tornano compulsivamente, come animali alla loro tana, per sottrarsi a dinamiche penose o imbarazzanti<sup>32</sup>. Congiunture di questo tipo, in cui il comportamento letteralmente "si avvita" attorno alle sue ridondanze, hanno spesso l'effetto di rendere viscosa l'azione generale: rappresentano, per così dire, una versione temporale ed emozionale delle resistenze che lo spazio, con le sue ambagi materiali, oppone sia allo sviluppo dei comportamenti che all'esecuzione delle danze. Personaggi dello *Stück* la cui identità scenica sia così interamente strutturale o funzionale a questo problema di "stagnazione" dello spazio e del tempo da poterne assimilare il comportamento a un *Task Oriented Work*, sono Jean y Jan.

Gli angeli della cosmologia medievale garantivano, intervenendo con solerzia sulla pigrizia della materia, la mozione costante di questo universo e della sua Storia nella direzione in un qualche *telos* da reperirsi rigorosamente nell'assetto delle cose ultime. "Operatori" di un dispositivo che riduce a segni le storie che lo attraversano, Jean e Jan svolgono la bisogna analoga di eliminare, fluidificare, rimuovere - o mobilitare – gli "intoppi" che impediscono a *Café Müller* di giungere a compimento. Se Jean è, per così dire, il *revisore* dello spazio – chi lo svuota affinché danze e tragitti possano effettuarsi senza soluzioni di continuità – Jan è senza dubbio l'ingegnere *idraulico* del tempo dello spettacolo. Per assurdo, può dirsi che la sua unica ragione per opporre all'abbraccio di Malou e Dominique l'immagine di un lutto o di una perdita, sia di obbligare la coppia a "uscire dalla sua fissazione" e di consentire, letteralmente, che lo spettacolo si rimetta a "circolare" (analogamente, alcune delle *trouvailles* poetiche più folgoranti del Tanztheater bauschiano dipenderanno, negli *Stücke* futuri, da questa tendenza a modificare le logiche della quotidianità secondo parametri scopertamente metadiscorsivi: imporre alla vita le leggi e i requisiti propri della prestazione spettacolare). Al prezzo di un'impressionante escalation dinamica, la penosa immagine finale di Malou esanime dovrà insistersi finché non si esaurisca l'energia inerziale che spinge la coppia a tornare recidivamente sulla sua idea del migliore dei finali possibili.

---

32. Il catalogo di "fissazioni gestuali" di Malou e Dominique è abbastanza esteso: l'abbraccio già descritto; la posa di Malou prostrata sul tavolo del fondo dopo essersi spogliata della sottoveste; lo scontro di Malou e Dominique che cadono al suolo accovacciati; la posa di Dominique in ginocchio, che afferra le mani di Jan come in una figura di ballo; l'andatura di Malou che cammina come se "provasse" con i piedi una superficie irregolare e sconosciuta.



Un buon esempio di questa “recidività” dell’immagine è la silenziosa figura di ballo in cui Jan retrocede lentamente, trascinando per le braccia (come in una specie di tango) Dominique che sembra ancorato su entrambe le ginocchia a un punto fisso del suolo: allungando braccia a torso il più possibile per non “perdere” la presa di Jan, per ben due volte Dominique recupererà la esatta posa originaria, tornando con un colpo di reni ad aderire alle gambe di Jan. Si pensi, altresì, all’atipica sequenza di *portés* in cui Jan “trasla” per ben due volte un Dominique ritto e irrigidito, sollevandolo per la pianta dei piedi e depositandolo come una statua in punti differenti di una diagonale invisibile. In tutti questi casi, Jan fa il semplice gesto di *mobilizzare* accuratamente l’immagine fissa di qualcuno: cambiarle di posto nello spazio per cambiarla di posto nel tempo, ricucirne la discontinuità, reinsediarla nel flusso di un divenire.

La pregnanza di queste immagini congelate e schegge di vissuto il cui autismo “incanta” come un disco la diacronia dello spettacolo è così intensa, che Bausch non si trattiene dall’usarle, in certi casi, come “misure dello spazio”: grazie a loro può effettuarsi una mappatura sintomatica del luogo; grazie a loro può una volta di più “cronicizzarsi” la spazialità dello *Stück*. Così, certe immagini saranno recidive nonostante i cambi di circostanza e contesto, come se il corredo ossessivo dei personaggi, la loro collezione privata di gesti e immagini, fosse anche la loro unica maniera di spostarsi lungo gli assi dello spazio e di abitarlo: a questo scopo, con o senza l’intervento di Jean e Jan, una stessa azione sarà a volte *rilocalizzata* drasticamente, ripetuta fuor di contesto in ubicazioni *altre* rispetto all’ubicazione d’origine. In altri casi, si tratterà di “orizzontalizzare” dinamiche che si erano presentate verticalmente, come se elevazione ed estensione – tempo e spazio, chissà – fossero intercambiabili (è il caso delle insistenti “cadute” al suolo di certe pose o abbracci che si eseguono stando in piedi); o di trasferire a un supporto verticale – soprattutto alle pareti – azioni abitualmente inerenti al suolo (per esempio le camminate di Malou).

Il sintomo, in altre parole, si adatta allo spazio dato nel modo più paradossale possibile, parassitandolo e ignorandolo allo stesso tempo. Lo spazio, a sua volta, resiste a questi sintomi senza modificarli qualitativamente, e piuttosto limitandoli, contenendoli *quantitativamente*. Sul finale del suo secondo assolo, per esempio, Dominique si sposta verso il muro di destra con una frase ripetuta – quasi un *walking step* – che ricorda già di per sé un atto convulso di “misurazione” (l’arco del *port de bras* traccia una specie di ampio emiciclo da un lato all’altro del corpo). Quando a causa della barriera materiale della parete non gli rimane altro spazio, Dominique continua a eseguire il suo modulo fraseologico, colpendo energicamente la parete con tutto il corpo, come se la sua sequenza di spostamento sopravvivesse per inerzia e compulsione ai limiti oggettivi dello spazio.

Così pure, se certe ridondanze del Tanztheater possono giudicarsi prudentemente *slapstick*, è perché la frizione che si è detta tra materialità dello spazio e automazione dei gesti non può a sua volta non ricordare la teoria di Henri Bergson sul riso come esorcismo istintivo dell’inquietudine che suscita ogni

impressione di *meccanizzazione dell'umano* (Bergson 1900: 37-66), tutte le volte in cui un soggetto vivo continua a fare quel che stava facendo senza realizzare gli ostacoli, gli impedimenti e pericoli che gli vengono incontro (Wile E. Coyote rientra in questa categoria); tutte le volte in cui lo stesso soggetto smarrisce ogni autocontrollo cinetico o organico (di qui il riso sulle cadute, sulla merda, sulla morte e sul sesso).

La vera epitome di questi aspetti comico-assurdi e paradossalmente “metrici” della ripetizione è, negli *Stücke* di maggior estensione, il cosiddetto *Bauschreigen* o “ronda Bausch” (Gradinger 1999): una sfilata sinuosa della compagnia – processione, farandola, parata o *rigodon* – lungo il palcoscenico e in qualche caso lungo i corridoi di platea. Felliniana, studiamente prolissa e normalmente eseguita con musica da ballo (una *petite musique*, direbbe Céline), la ronda suole presentare una maliziosa sequenza di minuzie e bagatelle gestuali, che gli interpreti ripetono procedendo rigorosamente in fila indiana: impagabile assortimento di tic relazionali, formule di cortesia, espressioni di narcisismo sociale, gesti infantili e auto-indulgenze di ogni classe. Con la sua serializzazione ferocemente spensierata di maniere (buone e cattive) che la danza trasforma in ornamento, il trenino dei cliché sociali e sentimentali diventa a tutti gli effetti il *divertissement* di una società che balla ostinatamente, in direzione della morte, il suo repertorio di vanità e insensatezze “approvato” dalla musica: la sua *Totentanz*.

Giocando così, su un margine sottile tra lutto e allegria, tra destino e capriccio, il dispositivo seriale del *Reigen* inscena a conti fatti il tipo di “strategia fatale” che Jean Baudrillard esemplifica alla fine degli anni ‘80, immaginando quale sarebbe l’effetto di seguire uno sconosciuto in strada copiandone minuziosamente tragitti e movimenti, per constatare che qualunque gesto altrui, mentre se ne disconoscano le motivazioni, è semplicemente assurdo (Baudrillard 2007: 120-122). A sua volta, proprio l’esperienza di questa riproduzione senza cause apparenti permetterebbe di captare, nella forma di ogni azione umana, una fatalità soggiacente (un *motivo* in senso musicale o ornamentale) che è già, a conti fatti, una potenza di danza: la forma straniata, il doppio immemorabile, la causalità sospesa o revocata di ogni gesto di vita. La *Danse Macabre* dei secoli XIV e XV corroborava in fondo la duratura usanza di chiamare “danza” l’agitazione vana, la frenesia meccanica e festosa di un’esistenza intossicata dall’attaccamento all’immanenza e alle sue immagini.

Torna alla mente il giudizio sulla danza e sulle sue implicazioni antropiche dell’ultimo dialogo platonico, dove si afferma che è impossibile sapere se gli dei crearono gli uomini semplicemente come giocattoli o in vista di fini superiori. È d’altronde evidente che dette creature, ignoranti di tutto, vivono appese a un filo e che le speranze, le paure, le pene e allegrie che le fanno danzare sono le trazioni di quel filo: la danza è semplicemente la liturgia della loro insufficienza congenita, un omaggio religioso al dono divino dell’inconsistenza, che affranca gli uomini dalla pena di essere lucidi (*Leggi* 644DE).<sup>33</sup>

---

33. Per un’analisi dettagliata di questo motivo in Platone cfr. Dodds 2004: 137-138.

Se Kurt Jooss aveva invocato la *Totentanz* storica per paragonare con una prestazione coreo-drammaturgica la facoltà della morte di sincronizzare la giostra delle aspirazioni e dei fallimenti umani, il *Bauschreigen* come “*Totentanz* da sala” abbraccia il revival dei temi macabri nelle forme di un *understatement* inquietante, che rinnova il giudizio di ambivalenza circa le transazioni mimetiche tra danza e vita. Concepita così, come ricompilazione fatale e vanificazione dei gesti dell’esistenza, la danza diviene l’aspetto più propriamente “teatrale”, il più esasperatamente mimetico, del Teatro Danza: il segno che assorbe, trasfigura, consola e alleggerisce le manifestazioni dell’esistenza, a costo di lasciarne evaporare i contenuti; la strana forma di una *vitalità senza vita*.

## 8 Figure della reviviscenza

Si può ipotizzare che le due “istantanee” di Malou e Dominique (l’abbraccio e la perdita) non siano solo le immagini vicarie di un inizio e di una fine, ma le rappresentazioni fedeli di un desiderio e di un fatto (il desiderio di un’unione definitiva e indissolubile – il fatto di una perdita irreparabile); che a conti fatti la *dose of reality* imposta pazientemente da Jan intenda emancipare gli amanti dalla nostalgia che li paralizza; che Malou e Dominique, perdutisi nella notte dei tempi, si siano incontrati nel più strano dei posti possibili per sincronizzare di nuovo la loro storia e non vogliano ammettere l’irrimediabilità dell’evento che la interrompe. A questa lettura “funebre” di *Café Müller* non sarebbe estranea la situazione già menzionata della “foto di gruppo con cadavere” del trio Dominique-Nazareth-Jan, seduto attorno al tavolo a inscenare una specie di veglia per Malou giacente. *Café Müller* trabocca di falsi finali analoghi. Si tratta a volte di veri e propri congelamenti, apnee alte del dispositivo. Un “ombelico cronico” di questo tipo è la sequenza, a metà dello *Stück*, in cui lo spazio rimane quasi completamente vuoto (salvo per Malou prostrata su un tavolo – una delle sue immagini recidive - ). Quasi in risposta a questa nuova narcolessi dell’azione, Pina raggiunge il vano a fondo scena e ne spinge per un minuto la porta girevole, trascinata a sua volta un po’ giocosamente dall’inerzia di questo movimento circolare, che la rigetta verso la scena: come se si trattasse, con questa azione meccanica, di “riavviare” in qualche modo il motore in panne dello spettacolo, girarne la manovella simbolica, dar nuovamente abbrivo alle circolazioni, le isteresi, i ritorni che costituiscono il suo universo. Ai cigolii della porta girevole rispondono, come diagrammi di un risveglio dell’azione, le contrazioni ritmiche, i singulti della schiena nuda di Malou seduta. E lo spettacolo riprende da questo punto.

Incatenati alle loro immagini ridondanti, prigionieri di una cronicità interiore che non quadra con il tempo oggettivo dell’azione, i personaggi di *Café Müller* sono in fondo tutti impegnati in una “traversata della fantasia” lacaniana: l’ordalia mentale della coscienza quando tocca con mano l’oggetto della sua ossessione, la “scena radicale” che la assedia, frastornandone le negoziazioni con la realtà (Žižek 2011); il gesto di chi attraversi lo schermo cinematografico che raccoglie le sue proiezioni per scoprire

che nasconde solo un muro.

Le resistenze o reticenze materiali dello *Stück* compongono, in quest'aspetto, una specie di "terapia d'urto": assicurano l'esperienza traumatica e necessaria di toccare con mano la materialità del mondo e l'immaterialità dei desideri. "Traversata della fantasia" quasi letterale è quella che inscena Jan quando solleva Malou per sostenerne la camminata sospesa lungo il corpo e il volto di Dominique disteso; camminare sul corpo dell'amante sfiorandolo con i piedi equivale in un certo senso a "superarlo", *realizzarne l'irrealtà*. La danza non ha mai illustrato con tanta forza la plasticità del ricordo e le oscillazioni del tempo mentale come nel momento in cui Jan, terminata questa traversata, *riavvolge* l'azione, aiutando Malou a rifare a ritroso lo stesso percorso lungo l'asse del corpo di Dominique.

Sottomettere *Café Müller* all'eloquenza di *topoi* analitici come il sogno, la fissazione, la fantasia, il sintomo corrobora alla lunga la tesi, segnalata da alcuni, di una sottile prossimità fenomenologica del mondo poetico di Bausch all'Oltremondo della tradizione occidentale. Che *Café Müller* rappresenti a conti fatti una strana variante dell'Aldilà non è un'ipotesi del tutto peregrina. Nel Medio Evo Dante volle che l'Oltremondo fosse un fantasmagorico comprensorio ontologico i cui abitanti sottostavano alle norme di un tempo circolare e isteretico, sotto l'ingiunzione – divina e poetica - di rivivere i gesti concreti, le azioni e le parole che ne avevano determinato il destino ultraterreno, "fissati" alla condanna o beatitudine di tornare per sempre selettivamente a un solo gesto, una sola immagine, immodificabili (Auerbach 1963: 174-220; Fratini 2014: 100-108). Di questa intersezione impensabile tra la generalità dell'ordine divino e la particolarità dell'umano, tra perpetuità e istantaneità, si sostanzava, secondo Auerbach, la conversione di ogni dannato e beato in *figura*.

Precisamente le fenomenologie della ridondanza, le logiche della moltiplicazione e condensazione, i processi di spostamento, trasformazione e "supplizio" costituiscono il corpo di procedimenti in cui, come assi differenti, la *Traumarbeit* freudiana, la retorica classica e la rappresentazione ultramondana convergono su un paradigma comune di figuralità. La metafora benjaminiana del *chiffonnier* (che assembla la spazzatura della storia per dar vita a nuove significazioni metacroniche) – vero archetipo delle operazioni che costituiranno la drammaturgia della danza a partire dal Tanztheater - non dista molto dalla tesi di James Hillman che l'esperienza onirica sia a suo modo un "viaggio al mondo infero": *catabasi* per cui la psiche si avventura nel paesaggio delle sue figure notturne, fatte dei residui della coscienza diurna e coreografate dalla Morte, formidabile straccivendola della vita mentale (Benjamin *PW* 441; Hillman 1988: 29-68) e insuperabile editrice di montaggi analogici (Pasolini 1972). Il travaglio poetico di Bausch non è estraneo a questo grimorio di procedimenti psichici, morali e formali. Tutte le letture di *Café Müller* che rimandino a questo paradigma (lo *Stück* come dispositivo metadiscorsivo, come aneddoto psico-sociale, come parabola onirica, come apologo ultramondano, come montaggio di materiali residuali) saranno ugualmente difendibili.

Se per esempio facessimo valere l'ipotesi dello *Stück* come scenario "postumo", Malou e Domini-

que potrebbero leggersi persuasivamente come due anime di amanti messe a dibattersi tra i frammenti memoriali e le istantanee di un vissuto sentimentale. Considerati i molti malintesi e incongruenze dinamici di questo incontro, potrà altresì pensarsi che, per così dire, non hanno realizzato la morte uno dell'altro e per questo il loro *rendez-vous* è votato a un'asimmetria (o a una super-simmetria) invivibile.

Costellato dal supplizio della realizzazione e de-realizzazione, il mondo di *Café Müller* è vagamente purgatoriale: una *salle des pas perdus* in cui si viene a rimpiangere, esacerbare e infine lasciarsi dietro gli affanni del mondo, ad attraversare la fantasia di esser vivi e separare per sempre le figure senza tempo della vita dal loro significato temporale o trascendere una volta per tutte la *durata* soggettiva degli eventi nel ciclo oggettivo di un *tempo* finalmente univoco e, a modo suo, pacificato.

In questo senso il *Café Müller* condensa con straordinaria economia di mezzi un *modus operandi* che Bausch aveva collaudato a grande scala in *Blaubart*, e che applicherà regolarmente alla sintassi di tutte le pièce degli anni '90: una specie di architettura parametrica. Secondo questo schema, la prima parte dell'azione *espone* in maniera asseverativa i motivi che confluiranno nell'ecosistema semantico dello *Stück*. Il calibro dei motivi in questione è volutamente eterogeneo (gesti, immagini, oggetti, frasi coreografiche, persino "scene" intere). In un primo momento, gli spettatori crederanno che lo spettacolo non è altro che un centone disordinato di semantemi. In questa fase va agglutinandosi un vocabolario succinto e asimmetrico di termini e lemmi che è il *bric-à-brac*, la spazzatura il cui riciclo servirà a formulare l'enigma, l'allegoria del pezzo: le figure della sua danza semantica. Trascorsa questa fase di esposizione, si intraprende il lavoro di centrifugazione, distillazione e ricombinazione dei materiali: la *Traumarbeit* o "psicopatologia" dello *Stück* (Sanguineti 1993), la sua tergiversazione figurale, il "tormento" della sua materia. Non è un caso che, nei grandi formati degli anni '80, il *Reigen* che raggruppa tutta la compagnia in una specie di "assurdità concertante" sia quasi sempre la culminazione di questo segmento operativo dello spettacolo.

Il contraltare dell'ordine di contiguità pura celebrato nel *Reigen* è l'altro *topos* fraseologico di Bausch: il momento di caos dinamico, il *mad minute* in cui si rimescolano e fluidificano tutti i materiali "viscosi" esposti precedentemente dallo *Stück*. A partire da questo concitato *remix*, i pezzi entrano generalmente in una fase di decompressione: i motivi si fanno leggeri, intercambiabili e riciclabili, come se la loro sintassi residua si ammortizzasse in una relazione interamente paratattica, come se la loro escursione violenta per le strettoie del senso sboccasse in un *plateau* di insensatezza, rassegnazione, finanche riconciliazione. I segni a questo punto si svincoleranno definitivamente sia dai significati originali che dalle persone: cessando di appartenere a qualcuno o di significare qualcosa, cesseranno anche di costituire una segnaletica – andranno letteralmente in tutte le direzioni e in nessuna.

L'ultima parte di *Café Müller* offre vari esempi del tipo di situazione entropica in cui qualunque metatesi, qualunque *lapsus* del sistema appare possibile: l'abbraccio di due persone accovacciate che cadono su un fianco è eseguito da Dominique non più con Malou ma con Jan; Jan percorre la scena

riproducendo l'andatura nevrotica di Nazareth; Dominique e Malou riprendono aneddoticamente le sequenze dell'abbraccio-caduta e dei *portés* contro la parete.

Lo scambio finale di ruoli tra Pina e Nazareth, che consente alla seconda di "normalizzarsi" abbandonando tranquillamente la scena mentre la prima si sobbarca i segni distintivi di ambedue, è la più eloquente di tutte le metatesi inerenti all'ultima fase dello *Stück* e l'indizio più chiaro della sua omeostasi terminale: le unità discrete di informazione, le differenze che punteggiavano il suo ecosistema semantico si ritrovano come ammortizzate nello spazio "liscio" di un mimetismo definitivo, di una specie di "indifferenza strutturale". Proprio in questa indifferenza dei segni si gesta, in un certo senso, l'ultimo messaggio dello *Stück*, la tesi misericordiosa che contiene e supera tutti i suoi contenuti. È come se gli anacronismi (di storie, personaggi, luoghi e azioni) che fermentavano tempestosamente nell'universo di Bausch avessero cercato tutto il tempo di maturare quest'unica possibilità di sincronia terminale: una coerenza "sospesa", una ragnatela metodicamente intessuta di relazioni inopinate tra elementi.

Se fa fede la metafora usata sin qui della *Traumarbeit*, quando la fraseologia bauschiana risolve i suoi motivi in una specie di gravitazione universale, il sogno o l'incubo scenico che ne risultano staranno in fondo, come i sogni e gli incubi reali, suggerendo l'eventualità inquietante che di là dai messaggi discreti e interpretabili esista un abisso di catene significanti così profondo da poter contenere in potenza qualunque significato. L'inconscio non seleziona contenuti "finiti" che per lasciare affiorare gli "insiemi infiniti" cui invariabilmente rimandano tutte le sue manifestazioni. I lavori di Bausch, parimenti, non fanno che ricondurre progressivamente le asimmetrie logiche dei materiali a una specie di *logica simmetrica*, in cui tutto è finalmente passibile di rimandare vertiginosamente a tutto. E in cui tutto assume la forma omeostatica del sogno (Matte Blanco 2000).

Lo *Stück*, letteralmente, *si addormenta per continuare a sognare senza fretta la fluttuazione di tutti i suoi segni*. Non può sorprendere che questa ultima metamorfosi, in *Café Müller*, avvenga sulle note dell'aria della Notte da *The Fairy Queen*, il cui testo allude a concetti come il mistero, la pace, il segreto, il riposo, il sogno: l'unico luogo in cui *l'insistenza smette di trovare – e di significare – una resistenza*, l'unico luogo in cui, a conti fatti, ogni discrimine tra segni della danza e segni della vita si riassorbe in un'assenza incantata di attrito ulteriore, non già perché le cose smettano di significarsi, ma perché il loro significato è oramai l'evento "emergente" di un sistema abbastanza intelligente da avere metabolizzato e ordinato tutti i segni in una circolazione satellitare, potenzialmente infinita.

La forma grafica di questa cosmicità terminale sarà, alla fine di *Café Müller*, la ripetizione *ad infinitum* della "traversata della fantasia" eternamente reversibile di Malou sul corpo di Dominique presso la porta girevole, allegoria di un tempo già liquido e senza storia, e della caffetteria di Bausch come luogo che rimanda sempre a se stesso, facendo circolare tutto ciò che cade nel suo campo di gravitazione semantica: spazio di un tempo che si morde la coda, il cui necessario correlativo dinamico

sarà, come in questo caso, non già l'immobilità, ma un'azione letteralmente *definitiva* (cioè sprovvista di fine), l'azione ritornante di Dominique, Jan e Malou nel crepuscolo di una soglia, l'erranza di Pina nell'oscurità di un locale.

## 9 Figure della danza

Affinché questo notturno di *Café Müller* assomigli a un timido oracolo circa il senso del Tanztheater, bisognerà soffermarsi infine su Pina e Nazareth. Per ubicarne il ruolo nel complesso sistema figurale dello *Stück*, sarà opportuno ricorrere una volta di più, con un gesto di anacronismo volontario, ad aspetti "datati" della danza tedesca.

Stupisce che, nonostante le indubbie attinenze del mondo poetico di Pina Bausch a concetti come quello di resistenza e di sforzo, a nessuno sia occorso di applicare foss'anche metaforicamente a *Café Müller* le categorie analitiche che Laban riunì a suo tempo in quella "teoria dello sforzo" che fu parte considerevole del bagaglio pedagogico investito da Jooss nei programmi della Folkwang Hochschule<sup>34</sup>. Nell'ambito di quella teoria, e nell'abbozzo di una tassonomia dei fenomeni cinetici e gestuali, Laban conìò la suggestiva categoria di *shadow move*. "Movimenti ombra" (o ombre di movimento) sarebbero, tecnicamente, tutti gli sforzi intesi a complicare, in termini totalmente preterintenzionali, l'effettuazione dei movimenti intenzionali: residui di attività muscolare (la cui natura è soprattutto contrattiva o convulsiva) che stanno all'azione volontaria come l'inconscio al pensiero logico. Configurati sintomaticamente, i movimenti ombra si abbinerebbero dunque come compagni segreti, in condizioni normali, all'esecuzione di qualunque gesto dettato, spiegato o giustificato dalla coscienza individuale (Laban 1960: 85; North 2011: 257-265).

Come archivio carnale di una storia (esperienze, traumi, ricordi), il corpo è la massa opaca che nessun impulso intenzionale di movimento potrà "irraggiare" senza proiettare, in imprevedibili localizzazioni somatiche, un'ombra, un'eco, una risonanza. Questa risonanza, contraria per definizione a ogni economia di sforzo, è già in sé una *vanitas dinamica*. Il corpo del *freier Tänzer* – diafano o glorioso se si analizza secondo modelli teologici (Agamben 2009; Fratini 2015) – sarà un corpo "libero" perché emancipato da tutte le ombre passibili di contaminare la prestazione cinetica della vita quotidiana: memorie muscolari accumulate dalla frequentazione della realtà, eccessi o carenze di energia inerenti le alterazioni emozionali momentanee, tic, smorfie e gesti automatici, tutto quanto attestati, insomma, della radicata propensione individuale alla dissipazione, tutto quanto "addossi" a un impulso primario

34. Se è vero che la poetica di Jooss, vivaio della *Weltanschauung* bauschiana, finì per allontanarsi sensibilmente dalle utopie astratte e socio-comunitarie che innervarono il pensiero di Laban, non è meno vero che Jooss ebbe tempo e occasione di assimilare in profondità gli elementi oggettivi della teoria labaniana a Monaco (negli anni di assistentato), a Berlino e infine a Dartington Hall. Questa cosmovisione cinetica era sicuramente parte del suo *background* teoretico quando nel dopoguerra tornò ad assumere la direzione della scuola di Essen.

di oggettivazione un impulso secondario completamente soggettivo quanto a origine e significato.

Se la nozione labaniana di economia dinamica ottempera a suo modo al vasto progetto di normalizzazione sociale portato avanti dalle discipline fisiche e ginniche della *Körperkultur* tedesca (Casini Ropa 1990) e se eredita la persuasione dalcroziana che l'euritmica potesse trattare *gestalticamente* i disequilibri psichici e le inadeguatezze sociali di un corpo de-sincronizzato rispetto al mondo, l'insieme dei movimenti ombra dovrà includere, in senso figurato, anche le affettazioni sociali e qualunque gesto vano (strutturalmente improduttivo, inutile o semplicemente ipocrita) che esprima l'inermità del desiderio che lo detta. Non si insisterà mai abbastanza sul fatto che il vero scopo di Bausch, quando seleziona *locations* e paesaggi inerenti all'area semantica del tempo libero (sale da ballo, cinema, palestre, prati, giardini, caffetterie, campings ecc.) è isolare la temperatura gestuale e comportamentale di un'umanità sottratta alla cornice oggettiva della cinetica "lavorativa".

Ora, nonostante lo sforzo igienico di Laban per immunizzare il gesto danzato dalle patologie del gesto quotidiano, sviluppare tutti i corollari del suo teorema cinetico equivarrà ad ammettere che il movimento ombra più incoercibile è a conti fatti la danza stessa: il gesto – improduttivo per definizione – che esprime un'aspirazione umana sempre sconfitta, eppure invincibile, un'irresistibile vitalità *resistita* in ultima istanza dalla morte. Paul Valéry in fondo la definì come "*l'art d'organiser des mouvements de dissipation*" (Valéry 1938: 23-25). Il più umano, il meno animale dei nostri gesti è anche l'epitome di una disgraziata incapacità di economia energetica.

Così, mentre Jooss si manteneva fedele all'idea labaniana che la miglior maniera di caratterizzare attraverso la danza, di creare "personaggi coreografici" fosse in sostanza ricostituire la famiglia di ombre che conformano la loro idiosincrasia cinetica, Bausch eleva il paradigma a quote inaudite di coerenza, non solo perché il suo repertorio prossemico restituisce alla danza mille ombre gestuali attinte al balletto della vita sociale, ma anche perché tratta come un'ombra, come una dissipazione qualunque gesto (danzato e non) che nell'esistenza individuale esprima l'appassionato fallimento della comunicazione, del contatto, dell'amore. Il Tanztheater è dunque sede di un prepotente riscatto degli statuti poetici di cui le ombre avevano goduto nel passato remoto della storia del genere (nel balletto romantico innanzitutto). Tornano a essere ciò che avevano, secondo l'antropologia culturale, rappresentato per secoli: fantasmi, spettri, gemmazioni tragiche, tracce, facce oscure della medaglia del corpo, impregnazioni di un vissuto, incoercibili persistenze di un *Erlebnis*. Ogni ombra, nel teatro di Bausch, diventa danza. Ogni danza diventa ombra. E in un commercio d'ombre tra la vanità di vivere e quella di danzare risiede il suo nucleo poetico.

Votati come appaiono a una *quête* emozionale, a un *vain combat*, i personaggi di Bausch finiscono tutti per articolare, fisicamente e figuratamente, differenti paesaggi di sforzo (più o meno oggettivo) e differenti tracciati d'ombra (più o meno soggettiva). Malou e Dominique sono l'espressione di una dialettica specialmente intensa tra queste due istanze: spinti in ogni momento dalla promessa disattesa



di incontrarsi, imbevuti di memoria, nostalgia e rimorso, quando percorrono le *Lichtungen* (le radure) dello spazio e del tempo stanno di fatto compulsando un chiaroscuro spazio-temporale, fatto di eccessi e deficienze; il loro bosco di tavoli e sedie è la “casa della luce” – *lucus* – perché è anche e soprattutto un luogo d’ombra. Applicando lo stesso parametro, Jan e Jean saranno viceversa le figure “funzionali” ed efficienti in cui lo sforzo si dà nella forma probabilmente più pura, la meno “umbratile” possibile: la loro prestazione non è propriamente “danzata” in nessun momento dello spettacolo.

Agli antipodi di questa qualità prestazionale, il ruolo di Nazareth resta interamente circoscritto al catalogo “corrivo” dei movimenti-ombra: il suo incedere insicuro (accentuato da vanità come i tacchi o la parrucca), i suoi gesti erratici, il suo affanno di adattamento al tempo e luogo dell’azione, il fallimento della sua strategia di seduzione (in ritardo sul percorso di Dominique che sta “cercando” Malou), i suoi spasmodici tentativi di rendersi utile nei momenti di crisi, come il secondo assolo di Dominique, agitandosi, spostando le sedie sbagliate, aprendo o puntellando porte che nessuno attraverserà. La sua dimensione è davvero il *contrattempo*.

L’unico desiderio che sembri affiorare da questo arsenale di inconcludenze, è precisamente il ballo. Nazareth lo esprime in due occasioni: quando, al ritrovarsi sola, improvvisa una piccola coreografia (reminiscenza lievemente imbranata di una danza forse più vista che vissuta) e s’interrompe di colpo, come per evitare di essere sorpresa in una situazione imbarazzante, e quando, verso la fine dello spettacolo, torna a ballare con meno timidezza e per più tempo, nonostante l’irruzione di altri personaggi, che non sembrano vederla.

In nessun caso Nazareth riesce a “danzare” nel vero senso della parola. Setacciati dall’incertezza, i suoi gesti ricordano piuttosto nebulosamente la qualità d’azione cui i ballerini si riferiscono con il verbo “marcare”: l’abbozzo mnemonico, l’ombra di una danza. Impuro, incompiuto e appocato, l’accenno di ballo di Nazareth intenerisce perché dice molto del ruolo della danza come anelito “ornamentale” che fiorisce nei margini della nevrosi quotidiana. Al tempo stesso, è proprio questo recalcitrante desiderio di danza, che abita l’estremo inferiore della gamma dei movimenti possibili (ombra, dissipazione e vanità), ciò che con più forza contribuisce a fare di Nazareth e Pina il sistema binario più emblematico di *Café Müller*, l’abbinamento nelle cui antitesi si cristallizzano i parallelismi più imprevedibili. Sarà utile enumerarli: il costume di Pina ricorda una camicia da notte, mentre quello di Nazareth è urbano, diurno e goffamente mondano; Pina non abbandona in nessun momento la scena (neppure, emblematicamente, quando “esce” per la porta girevole), mentre la costante di Nazareth è “arrivare” o “andarsene”, o fuggire (andarsene sarà anche la sua ultima azione); entrambe passano completamente inosservate al resto dei personaggi, ma allorché Pina non sembra letteralmente coinvolta dagli altri e dalle loro tribolazioni, Nazareth è la figura più sconsolatamente “relazionale” e mimetica di tutto lo *Stück*: invano cerca di essere riconosciuta e trovare punti di connessione con quelli che incontra o di imitarli, *come se fossero reali*. Persino il suo *look* vistoso e i suoi gesti (danze comprese) sembrano riman-

dare al programma inadempito di assomigliare a qualcosa o a qualcuno: di *essere concretamente ciò che non è*. La sua attenzione è, per così dire, strabica ma sempre acuta (è di fatto l'unico personaggio che dia la sensazione di "vedere" *tutti* gli altri). Pina possiede viceversa l'astrazione specifica e fantasmatica di una dormente. Non dà mai la sensazione di essere cosciente della materia, organica e inorganica, in cui si imbatte. Come nel sonnambulismo clinico, è come se il luogo fisico della sua azione non corrispondesse al luogo mentale in cui si svolge: uno scenario onirico occulto a chi la osservi aggirarsi, ignara del pericolo, per paraggi pericolosi come il proverbiale cornicione di un palazzo. Il sonnambulismo sarà per questo un'allegoria folgorante degli statuti mimetici della danza per come li percepisce il Tanztheater: riprodurre gesti che sarebbero mimeticamente comprensibili se se ne conoscesse il contesto reale d'origine e che sembrano astratti unicamente perché quel contesto si è frattanto eclissato o *sta essendo solo sognato*.

La mitica imprudenza della sonnambula è lasciarsi possedere da un movimento che, senza essere discontinuato o deliberato da alcuno stato di veglia, è nondimeno oggetto di un'esperienza psichica assolutamente vivida. La sua azione si vive interamente come un "atto di passività". Così, gli impatti di Pina (a differenza di quanto accade per Malou e Dominique) non sono mai propriamente traumatici: rimbalza leggermente sulle pareti, i tavoli e le sedie. Le collisioni conferiranno semmai alla figura un impalpabile diagramma di ondulazioni, come se il corpo che le riceve fosse lievemente più "diffuso", più invertebrato di un corpo in carne e ossa (la tunica di Pina è anch'essa pensata per nascondere il più possibile i punti di appoggio al suolo).

L'unica ragione per cui *Café Müller* possa prescindere da una presenza animale che incarni la simbiosi paradossale tra un corpo e il suo habitat, tra un essere e il suo ecosistema materiale e poetico, è che questo ruolo di totem viene assunto, nello *Stück*, dalla persona stessa della coreografa: è lei l'animale, il *genius loci*, la presenza impalpabile che irraggia le aporie di tutto un intorno senza letteralmente "accusare il colpo" delle relativizzazioni, resistenze e reticenze che quell'intorno infligge ad altri. Precisamente in virtù dell'"assenza" ubiqua e sensibile che sembra caratterizzarla, se da un lato Pina non costruisce né distrugge deliberatamente nessuna "relazione" con i personaggi che sciamano nello spazio della caffetteria, appare dall'altro come lo specchio infranto che rapsodicamente capta e duplica le azioni di tutti loro. Questa dinamica si fa più che perspicua durante il grande assolo iniziale di Malou: muovendosi su un piano arretrato della scena, Pina riproduce a stralci i movimenti, i *port de bras* e le prostrazioni di Malou, offrendo di tutti questi frammenti non già la copia esatta, ma il *delay* dinamico – una versione, per così dire, analogica e a bassa fedeltà. È come se tutti i gesti che in Malou configurano un denso sistema di resistenze o riluttanze (interiori ed esteriori) riverberassero su Pina, a pochi secondi di distanza, in un'eco cinetica, una "desinenza prossemica", che li alleggerisce di parte del loro affanno, e che sembra sprovvista dell'intensità materiale o ponderale, degli scarti violenti che caratterizzano l'assolo in primo piano. È come se, dopotutto, mentre Malou precipita irresistibilmente

in gesticolazione qualunque movimento di danza, Pina riuscisse a trasfigurare, distillare, depurare come danza perfino i gesti più penosi.

Se, come alcuni hanno affermato, la sua funzione è di incarnare un'allegoria della Morte, sarà soprattutto perché incorpora il vasto memoriale delle forme che si sussumono dai gesti della vita per sopravvivere alla loro estinzione e all'estinzione del loro significato. Se viceversa, come pure è stato detto, incarna una allegoria della danza, sarà perché la danza è la forma sognata della vita, la sua ombra generale: il riflesso inesatto e consolante dell'esistenza, che si dà sempre *après coup*, l'impalpabile *figura della vita*, che ha abdicato dalla densità, dal peso e dalla relatività delle intenzioni univoche, per significare infinitamente, per volgere eterna la danza inconclusa di ciascuno.

Non è un caos che l'unico vero e proprio assolo di Pina si dia sulle note di *When I am laid in Earth*, l'ultima aria dal *Dido and Aeneas* di Purcell. La frase più insistita dell'allocuzione di Didone morente a Belinda – “*Remember me, but forget my Fate*” (Ricordami, ma dimentica il mio destino) – dice sconsolatamente il suo desiderio di essere, nel ricordo, più un'immagine imperitura che una storia di abbagli sentimentali, un'ombra felice anziché una carne infelice.

Ma se è lancinante, dei gesti umani, l'anelito di rivivere in danza, la poetica di Bausch non predica con meno forza il principio opposto: la metamorfosi di ogni danza in *gestum*, participio di un verbo latino (*gerere*) che significa al tempo stesso portare, sostenere, sollevare, *gestare*. Rappresentata con la maggior purezza possibile da Pina, la danza torna alla più umana delle sue missioni possibili: quella di raccogliere, sollevare, sospendere l'inerzia di tutte le azioni che, mentre viviamo, sono ancora “mezzi” in vista di un fine quasi sempre disatteso, di esporre come un bene sacro la vanità dei nostri gesti, dei nostri “poveri strumenti umani, avvinti alla catena della necessità”, direbbe Vittorio Sereni e di esibire in ultima istanza “una *medialità*; *rendere visibile il mezzo come tale*” (Agamben 1996: 52). Votata a questo compito delicato di mantenere i gesti della vita in sospeso tra desiderio e compimento, tra speranza e rimpianto, di riscattare dal nulla e gestare senza tempo i gesti che scarta la vita, la danza non sarà più il territorio cosmetico dei *fini senza mezzi*, ma l'ultimo rifugio metafisico dei *mezzi senza fine*.

Nazareth e Pina saranno così l'immagine vivente di due istanze che qualunque Teatro Danza maturo tratterà come aspirazioni gemelle: anelare dai luoghi della vita a una vita *altra* che è già palpabile nella danza; e dai luoghi della danza sognare una danza che già si gesta nel movimento della vita.

Queste due linee infinite non possono che incontrarsi nel finale di *Café Müller*, quando Nazareth riveste Pina dei segni (parrucca e cappotto) che l'avevano finora mantenuta entro i limiti della vita e della sua inadeguatezza. La signora dai capelli rossi che era *ombra in tutto* coincide infine con la sonnambula che era *l'ombra di tutto*: i sintomi caotici dell'esistenza riposano sull'unico sintomo che possa assorbirli, contenerli, trasfigurarli. Vita e danza si sovrappongono in una notte comune a entrambe, fatta di echi e riflessi. Chissà, forse è questa l'eternità (perché lo spazio si eclissa e resta solo il tempo – perché Jean ha esaurito le sue funzioni e rimane solo Jan). E chissà, forse è davvero una figura della

morte questa che vaga nella penombra dell'epilogo. Se così fosse, *Café Müller* avrà gestato quasi religiosamente il messaggio di un'intera poetica. E il Tanztheater sarà stato l'anacronismo strutturale della danza d'occidente (il suo Aldilà, in un certo senso) dichiarando una verità semplice e sacra: che la danza è la forma vissuta dell'Aldilà di tutto ciò che vive.

## Bibliografia

- Abeele, Marten Vaanden, *Pina Bausch*, Plume, Paris 1996.
- Agamben, Giorgio, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Einaudi, Torino 1995.
- Agamben, Giorgio, *Note sul gesto*, in Id., *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, Bollati Boringhieri, Torino 1996, pp. 45-53.
- Agamben, Giorgio, *Il regno e la gloria. Per una genealogia teologica dell'economia e del governo. Homo sacer, II, 2*, Bollati Boringhieri, Torino 2009.
- Alonge, Roberto, *Les mystérieux contacts entre l'homme et la femme*, in Elisa Vaccarino (a cura di), *Pina Bausch. Parlez-moi d'amour. Un colloque*, trad. di D. Guillerme, L'Arche, Paris 1993, pp. 96-107.
- Auerbach, Erich, *Figura*, in *Studi su Dante*, trad. di M. L. De Pieri Bonino, Feltrinelli, Milano 1963, pp. 174-220 (ed. or. *Instanbuler Schriften*, 1944).
- Barja, Juan – Calatrava, Juan (a cura di), *La danza de la Muerte. Hans Holbein*, Abada, Madrid 2010.
- Banes, Sally, *Steve Paxton: Physical Things*, in «Dance Scope», n. 13, inverno-primavera 1979, pp. 11-25.
- Barthes, Roland, *Éléments de sémiologie*, in «Communications. Recherches sémiologiques», n. 4, 1964, pp. 91-135.
- Baudrillard, Jean, *Les stratégies fatales*, Grasset & Fasquelle, Paris 1983.
- Benjamin, Walter, *Das Passagen-Werk (Vollständige Ausgabe)*, Suhrkamp, Frankfurt 1991.
- Bentivoglio, Leonetta, *Il teatro di Pina Bausch*, Ubulibri, Milano 1985.
- Bentivoglio, Leonetta, *L'altra danza di Pina Bausch*, in Elisa Vaccarino (a cura di), *Pina Bausch. Teatro dell'esperienza, danza della vita. Atti del Convegno Internazionale. Torino, 2-5 giugno 1992*, Costa & Nolan, Genova 1993, pp. 161-168.
- Bergson, Henri, *Le rire*, Flammarion, Paris 1900.
- Bignardi, Irene, *Le piccole utopie*, Feltrinelli, Milano 2003.
- Blumenberg, Hans, *Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2001.
- Böll, Heinrich, *Frauen vor Flußlandschaft*, Kiepenheuer & Witsch, Köln 1985.
- Bowen, Christopher – Bausch, Pina, 'Everyday a Discovery...'. *Interview with Pina Bausch*, in Royd Climenhaga (a cura di), *The Pina Bausch Sourcebook. The making of Tanztheater*, Routledge, New York

2013, pp. 99-102.

- Casini Ropa, Eugenia, *La cultura del corpo in Germania*, in Id. (a cura di), *Alle origini della danza moderna*, Il Mulino, Bologna 1990, pp. 81-100.
- Casini Ropa, Eugenia, *Expression et expressionisme dans la danse allemande*, in Elisa Vaccarino (a cura di), *Pina Bausch. Parlez-moi d'amour. Un colloque*, L'Arche, Paris 1995, pp. 25-32.
- Céline, Louis-Ferdinand, *Rigodon*, Gallimard, Paris 1969.
- Climenhaga, Royd, *What Moves Them: Pina Bausch and the Aesthetics of Tanztheater*, Tesi di dottorato, Northwestern University Press, Evanstone 1995.
- Climenhaga, Royd (a cura di), *The Pina Bausch Sourcebook. The Making of Tanztheater*, Routledge, New York 2013.
- Cody, Gabrielle, *Woman, Man, Dog, Tree: Two Decades of Intimate and Monumental Bodies in Pina Bausch's Tanztheater*, in «The Drama review», vol. 42, n. 2, 1998, pp. 115-131.
- Copeland, Roger, *Merce Cunningham. The Modernizing of Modern Dance*, Routledge, New York 2004.
- Daly, Ann, *Tanztheater: The Thrill of the Lynch Mob or the Rage of a Woman?*, in «The Drama Review», vol. 30, n. 2, 1986, pp. 46-56.
- Deleuze, Gilles – Guattari, Félix, *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Éditions de Minuit, Paris, 1990.
- Didi-Huberman, Georges, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Les Editions de Minuit, Paris 2000.
- Didi-Huberman, Georges, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Les Editions de Minuit, Paris 2002.
- Dodds, Eric R., *The Greeks and the Irrational*, University of California Press, Berkeley 1977.
- Dörr, Evelyn, *Rudolf Laban: The Dancer of the Crystal*, Scarecrow Press, Lanham 2008.
- Erler, Detlef, *Pina Bausch*, Stemmler, Zurich 1994.
- Felciano, Rita, *Pina Bausch: the Voice from Germany*, in «Dance Magazine», vol. 70, n. 10, 1996, pp. 68-71.
- Fernández Mallo, Agustín, *Teoría general de la basura (cultura, apropiación, complejidad)*, Galaxia Gutenberg, Barcelona 2018.
- Florêncio, João, *Emmeshed Bodies, Impossible Touch. The object-oriented world of Pina Bausch's Café Müller*, in «Performance Research», vol. 20, n. 2, 2015, pp. 53-59.
- Foster, Jeremy, *Dancing on the grave of industry: Wenders, Bausch and the affective re-performance of environmental history*, in «Cultural Geographies», vol. 25, n. 2, aprile 2018, pp. 319-338.
- Fratini Serafide, Roberto, *A contracuento. La danza y las derivas del narrar*, Mercat de les Flors, Barcelona 2012.

- Fratini Serafide, Roberto, *Vacabimus. Appunti per una cinesiologia dantesca*, in Licia Buttà – Jesús Carruesco – Francesc Massip - Eva Subías (a cura di), *Danses imaginades, danses relatades. Paradigmes iconogràfics del ball des de l'antiguitat clàssica fins a l'edat mitjana*, ICAC, Tarragona 2014, pp. 85-108.
- Fratini Serafide, Roberto, *Torbellinos inteligentes. La filosofía de la danza, entre ensueños dinámicos e ideas fijas*, in Roberto Fratini - Magda Polo – Bàrbara Raubert Nonell (a cura di), *Filosofía de la danza*, Universitat de Barcelona, Barcelona 2015, pp. 37-93.
- Freud, Sigmund, *Zur Psychopathologie des Alltagslebens*. Berlin, E-artnow, 2015 (ed. or. 1904).
- Freud, Sigmund, *Der Wiz und seine Beziehung zum Umbewussten. Gesammelte Werke*, S. Fischer, Berlin 1987 (ed. or. 1905).
- Girard, René, *La violence et le sacré*, Bernard Grasset, Paris 1972.
- Godínez, Gloria Luz, *Cuerpo: efectos escénicos y literarios: Pina Bausch*, Tesi di dottorato, Departamento de Filología española, clásica y árabe, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2014, online: <http://hdl.handle.net/10553/13024> (u.v. 11.11.2015).
- Goldberg, Marianne. *Artifice and Authenticity: Gender Scenarios in Pina Bausch's Dance Theatre*, in «Women & Performance», vol. 4, n. 2, 1989, pp. 104-117.
- Gradinger, Malve, *Pina Bausch*, in Martha Bremser (a cura di), *Fifty Contemporary Choreographers*, Routledge, London 1999, pp. 25-29.
- Guilbert, Laure, *Danser avec le IIIe Reich. Les danseurs modernes sous le nazisme*, Editions Complexe, Bruxelles 2000.
- Heidegger, Martin, *Zur Sache des Denkens*, Verlag Vittorio Klostermann, Jena 2007 (ed. or. Tübingen, Niemeyer, 1969).
- Hillman, James, *The Dream and the Underworld*, HarperCollins, New York, 1979.
- Hoghe, Raimund, *Pina Bausch. Histoires de Théâtre dansé*, trad. di D. Petit, L'Arche, Paris 1987 (ed. or. Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1986).
- Infantes, Victor, *Las danzas de la muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval*, Universidad de Salamanca, Salamanca 1997.
- Jaques-Dalcroze, Émile, *Il ritmo, la musica e l'educazione*, trad. di A. Loiacono Husain, EDT-SIEM, Torino 2008 (ed. or. Fischbacher 1920).
- Karina, Liliana, Kant, Mariona, *Hitler's Dancers. German Modern Dance and the Third Reich*, Berghahn Books, New York 2004.
- Kaufmann, Ursula, *Pina Bausch unda das Tanztheater Wuppertal: Nur Du*, Müller + Busmann, Wuppertal 1998.
- Kirchman, Kay, *The Totality of the Body: An Essay on Pina Bausch's Aesthetics*, in «Ballett International/Tanz aktuell», n. 5, maggio 1994, pp. 37-43.
- Klein, G., *Female activities in expressional dance and dance theatre in Germany*, in «Liikunnanja Kansantervey del Julkaisuja», n. 67, 1990, pp. 113-123.

- Kozel, Susan, *Bausch and phenomenology*, in «Dance Now», vol. 2, n. 4, 1993-1994, pp. 49-55.
- Laban, Rudolf, *The Mastery of Movement*, Macdonald & Evans, London 1960.
- Lacan, Jacques, *L'étourdit*, in «Scilicet», n. 4, 1973, pp. 5-52.
- Langer, Roland, *Compulsion and Restraint, Love and Angst: The Post-war German Expressionism of Pina Bausch*, trad. di Richard Sikes, in «Dance Magazine», vol. 58, n. 6, 1984, pp. 46-49.
- Lepecki, André, *Exhausting Dance. Performance and the Politics of Movement*, Routledge, New York 2006.
- Livio, Gigi – Bausch, Pina, *Encuentro con Pina Bausch*, in Elisa Vaccarino (a cura di), *Pina Bausch. Teatro dell'esperienza, danza della vita. Atti del Convegno Internazionale (Torino, 2-5 giugno 1992)*, Costa & Nolan, Milano 1993, pp. 187-193.
- Lo Iacono, Concetta, *Pina Bausch e la coreografia dei cinque sensi*, in Lia Secci – Anna Fattori – Leonardo Tofi (a cura di), *Sinestesie, percezioni sensoriali multiple nella cultura degli ultimi quarant'anni*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1999, pp. 62-80.
- Loney, Glenn; Bausch, Pina, *Interview with Pina Bausch*, in «Western European Stages», vol. 7, n. 3, inverno 1995-1996, pp. 67-70.
- Louison-Lassablière, Marie-Joëlle (a cura di), *Feuillets pour Terpsichore. La danse par les textes du XVe au XVIIe siècle*, L'Harmattan, Paris 2007.
- Lyotard, Jean-François, *Discours, Figure*, Klincksieck, Paris 1971.
- Manning, Susan – Benson, Melissa, *Interrupted Continuities: Modern Dance in Germany*, in «The Drama Review», vol. 30, n. 2, estate 1986, pp. 30-45.
- Manning, Susan, *An American Perspective on Tanztheater*, in «The Drama Review», n. 2, 1986, pp. 57-79.
- Manning, Susan, *What the Critics Say about Tanztheater*, in «The Drama Review», n. 2, 1986, pp. 80-84.
- Manning, Susan, *German Rites: A history of Le Sacre du Printemps on the German stage*, in «Dance Chronicle», vol. 14, n. 2-3, 1991, pp. 129-158.
- Manning, Susan, *Extasy and the Demon: The Dances of Mary Wigman*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2006 (ed. orig. 1993).
- Matte Blanco, Ignacio, *The unconscious and infinite sets, an essay in Bi-logic*, Dukworth, London 1975.
- Minkowski, Eugène, *Le Temps vécu. Étude phénoménologique et psychopathologiques*, D'Artrey, Paris 1933.
- Müller, Hedwig – Servos, Norbert, *Expressionism? Ausdruckstanz and the New Dance Theatre in Germany*, in «Dance Theatre Journal», vol. 2, n. 1, 1984, p. 107.
- Muray, Philippe, *Le grand écart*, in «Essais», Les Belles Lettres, Paris 2010, pp. 1056-1063 (ed. or. 1989).

- Muray, Philippe, *Céline*, Seuil, Paris 1981.
- Novack, Cynthia J., *Sharing the Dance. Contact Improvisation and American Culture*, University of Wisconsin Press, Madison 1999.
- North, Marion, *Shadow Moves*, in Dick Mc Caw (a cura di), *The Laban Sourcebook*, Routledge, New York 2011, pp. 257-264.
- Orlando, Francesco, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Einaudi, Torino 2015 (ed. or. 1993).
- Palazzolo, Claudia, *La regia di Pina Bausch. Ipotesi sul metodo*, Libreria Editrice Torre, Catania 1993.
- Partsch-Bergsohn, Lisa, *The Makers of Modern Dance in Germany*, Princeton Book Company, Princeton 2003.
- Pasolini, Pier Paolo, *Osservazioni sul piano sequenza*, in Id., *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1972, pp. 141-153.
- Pastor Prada, Raquel, *Pina Bausch. What the body knows from war and other disasters*, in «Arteterapia. Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social», n. 12, 2017, pp. 207-217.
- Paxton, Steve, *Contact Improvisation*, in «The Drama Review», n. 19, marzo 1975, pp. 40-42.
- Price, David W., *The Politics of the Body: Pina Bausch's Tanztheater*, in «Theatre Journal», vol. 42, n. 3, 1990, pp. 322-331.
- Romanini, Giulia, *Danza e paesaggio: Die Klage der Kaiserin di Pina Bausch*, in «Ricerche di S/Confine», Dossier 1, 2013, pp. 91-107.
- Sanchez-Colberg, Ana, *'You put your left foot in, then you shake it all about ...': Excursions and Incursions into Feminism and Bausch's Tanztheater*, in Helen Thomas (a cura di), *Dance, Gender and Culture*, Houndmills, Basingstoke, Hampshire, Macmillan, pp 151-163.
- Sanguineti, Edoardo, *Pina Bausch: un teatro senza categorie*, in Elisa Vaccarino (a cura di), *Pina Bausch. Teatro dell'esperienza, danza della vita. Atti del Convegno Internazionale (Torino, 2-5 giugno 1992)*, Costa & Nolan, Milano 1993, pp. 152-160.
- Santos Newhall, Mary Anne, *Mary Wigman*, Routledge, New York 2008.
- Schefer, Olivier, *Qu'est-ce que le figural?*, in «Critique», n. 630, novembre 1999, pp. 912-925.
- Schlicher, Susanne, *L'avventura del Tanz Theater. Storia, spettacoli, protagonisti*, trad. di P. Severi, Costa & Nolan, Genova 1989 (ed. or. *Tanztheater. Traditionen und Freiheiten*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1987).
- Schmidt, Jochen – Bausch, Pina, *Pina Bausch: Interview with the Wuppertal Choreographer*, in «Ballett International», vol. 6, n. 2, 1983, pp. 12-15.
- Schmidt, Jochen, *Tanztheater in Deutschland*, Propyläen Verlag, Frankfurt am Main 1992.
- Schmidt, Jochen, *Tanzen gegen die Angst: Pina Bausch*, Econ & Lit Taschenbuch Verlag, Düsseldorf 1998.



- Servos, Norbert. *The Emancipation of Dance: Pina Bausch and the Wuppertal Dance Theatre*, in «Modern Drama», n. 23, a cura di Peter Harris – Pia Kleber, n. 4, 1981, pp. [435]-447.
- Servos, Norbert, *Pina Bausch ou l'Art de dresser un poisson rouge*, L'Arche, Paris 2001 (ed. or. *Pina Bausch-Wuppertaler Tanztheater oder die Kunst einen Goldfisch zu dressieren*, Kallmeyerche Verlagsbuchhandlung, 1996).
- Shouse, Sarah Elizabeth, *Pina Bausch: The Journey of the Object*, ProQuest Dissertation Publishing, Mills College, 2014, online: <https://search.proquest.com/openview/9f5a2fca36764135452ca50d75325637/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y>.
- Sikes, Richard, *A Commentary on the Place of Pina Bausch in Contemporary Dance: "But is it dance ...?"*, in «Dance Magazine», vol. 58, n. 6, 1984, pp. 50-53.
- Staehler, Tanja, *Rough Cut. Phenomenological Reflection on Pina Bausch's Choreography*, in «Janus Head», vol. 11, n. 1-2, pp. 347-365.
- Stegmann, Vera, *Brechtian Traces in Pina Bausch's Choreographic and Cinematic Work*, in *Language and scientific imagination, The 11th International Conference of ISSEI, 28 July – 2 August 2008*, online: [https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/15242/78\\_Stegmann.pdf](https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/15242/78_Stegmann.pdf).
- Valéry, Paul, *Degas Danse Dessin*, Gallimard, Paris 1938.
- Walther, Suzanne K., *The Dance of Death. Kurt Jooss and the Weimar Years*, Routledge, New York 1995.
- Wehle, Philippa, *Pina Bausch's Tanztheater – A Place of Difficult Encounter*, in «Women & Performance», vol. 1, n. 2, 1984, pp. 25-36.
- White, John J., *Bertolt Brecht's Dramatic Theory*, Boydell and Brewer, Suffolk 2004.
- Wickett, Miranda, *Spring in War Time: Post-War Effects on Bausch's Le Sacre du Printemps*, «Online Journal of Emerging Dance Scholarship», University of North Carolina, 2013, online: <http://www.jeds-online.net/wp-content/uploads/2013/07/SPRING-IN-WAR-TIME-POSTWAR-EFFECTS-ON-BAUSCHS.pdf>.
- Žižek, Slavoj, *El acoso de las fantasías*, trad. di F. López Martín, Akal, Madrid 2011 (ed. or. *The Plague of Fantasies*, Verso, New York 2011).