

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI BOLOGNA

FACOLTA' DI LETTERE E FILOSOFIA

Corso di laurea in DAMS-TEATRO

**“CAFE’ MÜLLER” DI PINA BAUSCH (20 maggio 1978)  
ANALISI CRITICA**

Tesi di laurea in

STORIA DELLA DANZA E DEL MIMO

Relatore

Prof. Eugenia Casini Ropa

Presentata da

Sara D’Emilio

Sessione terza

Anno accademico 2003/2004

# Indice

<b>Presentazione .....</b>	<b>3</b>
<b>1. La Genesi.....</b>	<b>5</b>
<i>1.1 Introduzione .....</i>	<i>5</i>
<i>1.2 Danza, genere, identità .....</i>	<i>6</i>
<i>1.3 Evoluzione dello stile coreografico .....</i>	<i>10</i>
<i>1.4 Café Müller .....</i>	<i>12</i>
<b>2. Analisi dell'opera .....</b>	<b>15</b>
<i>2.1 Prime sequenze.....</i>	<i>15</i>
<i>2.2 Uomo e donna .....</i>	<i>20</i>
<i>2.3 Assolo e passo a due .....</i>	<i>22</i>
<i>2.4 Ultime sequenze .....</i>	<i>25</i>
<i>2.5 Personaggi e interpreti .....</i>	<i>26</i>
<i>2.6 Spazio e tempo.....</i>	<i>32</i>
<i>2.7 Musiche .....</i>	<i>33</i>
<i>2.8 Café Müller e il pubblico .....</i>	<i>36</i>
<b>3. Café Müller in Italia .....</b>	<b>38</b>
<i>3.1 Parma 1981 .....</i>	<i>38</i>
<i>3.2 Roma 1982 .....</i>	<i>42</i>
<i>3.3 Café Müller visto dai “grandi” .....</i>	<i>45</i>
<b>4. Café Müller e il cinema di Almodòvar.....</b>	<b>49</b>
<b>Per concludere .....</b>	<b>53</b>
<b>5. Bibliografia .....</b>	<b>55</b>

## Presentazione

La danza, le coreografie, i suoi pezzi, il suo lavoro, i suoi danzatori, che cos'è che rende così affascinante Pina Bausch e il Tanztheater?

La rottura con la danza tradizionale porta alla creazione di un universo completamente rivoluzionario in cui il movimento è al servizio del sentimento. Tecnica, linee, passi, non sono più fondamentali, ciò che conta è il danzatore come individuo, con tutto il suo bagaglio emozionale. La scena diventa il luogo in cui rappresentare la quotidianità con piccoli gesti, corse, abbracci, silenzi, musica e parole. L'umanità si svela nell'opera di Pina Bausch e in modo particolare nel suo spettacolo-eccezione: *Café Müller*.

Ma perché si tratta di un pezzo insolito? Analisi dello spettacolo, testimonianze di Pina e dei suoi danzatori, recensioni di critici teatrali e i pareri dei "grandi" come Fellini, Bertolucci, Nureyev, mi hanno accompagnato nella ricostruzione della genesi, della messa in scena e del successo di un lavoro essenziale, sincero e violento. Mi sono servita dell'analisi del video dello spettacolo, dei principali testi in italiano sul teatro di Pina Bausch, delle recensioni sul pezzo, pubblicate in occasione della Prima in Italia, a Parma nel 1981 e un anno dopo al Teatro Argentina di Roma, dei siti internet per l'ultimo capitolo su *Café Müller* e il cinema di Almodòvar. Nella particolarità dello spettacolo si ritrova l'essenza del teatro della coreografa tedesca, che senza automatismi e artifici, interiorizza il linguaggio della danza e mette a nudo l'uomo e la sua costante ricerca d'amore.



**Figura 1.** Pina Bausch

## La Genesi

### 1.1 Introduzione

- *Faccio del teatro oppure della danza? Questa è una domanda che proprio non mi pongo mai. Io cerco di parlare della vita, delle persone, di noi, delle cose che ci muovono...*<sup>1</sup> - Così diceva Pina Bausch in un'intervista in occasione del Premio Europa 1999 ricevuto a Taormina, rispondendo ad una domanda che tutti si pongono davanti ad un suo spettacolo. Nella semplicità della sua risposta, ritrovo il significato della sua opera.

Attribuire qualsiasi etichetta alle sue coreografie, risulta riduttivo, la danza c'è, ma non è la danza della tradizione classica, i corpi dei danzatori della sua compagnia sono pieni di danza, lo rivela ogni minimo gesto sul palcoscenico.

La ricerca dell'espressione più naturale delle sue sensazioni e un grandissimo rispetto per la danza in sé, spingono la Bausch a non usarla troppo.

- *Penso che dentro le persone con cui lavoro ci sia moltissima danza, anche quando non si muovono.*<sup>2</sup> -

Dalla stagione teatrale 1973/'74 comincia il suo lavoro come coreografa della compagnia stabile del Wuppertal Thanztheater, un metodo di

---

<sup>1</sup>LEONETTA BENTIVOGLIO, *Il teatro di Pina Bausch*, Ubulibri, Milano, 1985, p. 13

<sup>2</sup>ANTONELLA CHINI, *Giornale Radio Rai*, 27 maggio 1999, [www.radio/rai.it](http://www.radio/rai.it)

lavoro innovativo segna un percorso trentennale di sperimentazione e di successo.

Rarissime le sue apparizioni come danzatrice sul palco, memorabili quelle del *Sacre du printemps* (1975) e di *Café Müller* (1978).

I capitoli che seguono racconteranno un pezzetto della magia della sua opera, proprio attraverso uno spettacolo che la vede in scena come ballerina: *Café Müller*.

Uno spettacolo-eccezione per la sua performance e non solo.

- *Con Café Müller anche Pina Bausch ha creato il suo Otto e mezzo* - commenterà Federico Fellini dopo aver visto lo spettacolo.<sup>3</sup>

## 1.2 Danza, genere, identità

Fellini fu tra i primi ad innamorarsi del suo teatro, del tentativo di esplorare la profondità dell'anima, tracciando sul palcoscenico panorami desolati della vita sociale. Un amore artistico tra i due mai dimenticato...

- *ricordo* - dice la Bausch - *che nella sera della prima di Viktor, lo spettacolo presentato a Roma nell'86, Federico venne a trovarmi in camerino, mi abbracciò e piangendo disse: " Continua a lavorare, anche quando credi di essere stanca, di non aver nulla da dire, vai avanti, perché noi tutti abbiamo bisogno di te."* E' il primo pensiero al quale faccio appello in tutti i momenti difficili della mia vita.<sup>4</sup> -

Sono la ricerca dolente dell'amore, la difficoltà del comunicare, il sogno di un'infanzia perduta, i temi ossessivi del suo teatro.

Scene di ordinaria solitudine, imprigionate nella magia di luoghi pubblici delle più disparate città del mondo, da cui la coreografa ha tratto ispirazione, spazi chiusi, urbani, microcosmi nei quali irrompe il desiderio di fuga verso un altrove.

---

<sup>3</sup> LEONETTA BENTIVOGLIO, *Il teatro di Pina Bausch*, cit., pag. 95

<sup>4</sup> ANTONELLA CHINI, *Giornale Radio Rai*, 27 maggio 1999, [www.radio/rai.it](http://www.radio/rai.it)

La nostalgia di una natura purificatrice, i fiori, l'acqua, la terra con i quali Pina ricopre letteralmente la scena dei suoi spettacoli.

Prima che coreografa è stata una grande ballerina, lei stessa dice come vive la danza: -

*Mi sento prima di tutto una ballerina, amo la danza.*

*Andai a Wuppertal convinta che avrei continuato a danzare. All'inizio ero come paralizzata, non riuscivo neanche a parlare con i danzatori.*

*Wuppertal non è una città come Roma, non ha nessun fascino, chi viene lì, ci viene soltanto per danzare, e così per preoccuparmi degli altri danzatori, non ho avuto più tempo per me, ma io sono una persona molto paziente, aspetto ancora che arrivi il mio momento...<sup>5</sup> -*

Ha sempre parlato dei suoi danzatori come compagni di vita a cui deve tutto, il suo teatro non può prescindere dalla personalità dei suoi interpreti, che cercano di mettersi a nudo sul palcoscenico, un sentimento totalmente ricambiato.

Malou Airaud, una delle interpreti di *Café Müller*, dice: - *io penso sempre di essere vecchia per ballare e lei mi spinge sul palco, e finora ce l'ho sempre fatta. Grazie per credere in me come ballerina e come essere umano! Grazie per avere formato una compagnia di persone vere...<sup>6</sup> -*

Pina Bausch non sa spiegare i criteri di scelta dei suoi ballerini, non basta essere bravi tecnicamente, ha sempre scelto persone in grado di mostrare la propria personalità.

Hanno tutti in comune la timidezza e l'insicurezza, perché dal sapersi guardare con umiltà, nasce la loro vera forza secondo la coreografa.

E' stata la prima a dare carne ed ossa alle sue fragilità e ha restituito alla danza i corpi dei suoi interpreti; per questo appaiono più seducenti le

---

<sup>5</sup> Ibidem

<sup>6</sup> MALOU AIRAUDO, *Grazie Pina*, in *Sulle tracce di Pina Bausch*, a cura di Franco Quadri, Ubulibri, Milano, 2002.

passerelle degli attori in abito da sera e più veri i soprusi che uomini e donne si scambiano sulla scena, dove l'amore ha un linguaggio incomprensibile. Un'immagine fra tutte: quella di Lutz Förster, che traduce nel linguaggio dei sordomuti le parole della canzone di Billie Holiday *The man I love* in *Nelken* (1983).

I ricordi di Dominique Mercy del suo incontro con Pina...

*- i primi ricordi sono attorno ad una piscina, mentre mangiavamo cheesburger, io non parlavo né tedesco, né inglese, lei non parlava francese e così è rimasto negli anni, abbiamo imparato a capirci al volo, senza filtri, senza parole. Comunque all'inizio è stato meraviglioso, perché mi chiedeva di fare cose in palcoscenico che anche io ero capace di fare... tossire mi riusciva benissimo e mi sentivo proprio un grande artista.<sup>7</sup>-*

Nelle creazioni più recenti la critica ha individuato leggerezza e giocosità rispetto al passato e la Bausch ammette che si tratta di una reazione alla contemporaneità non proprio felice e facile da affrontare; è una ricerca di un nuovo equilibrio, che cerca di non aggiungere altra tristezza a quella che c'è già, ma che in ogni caso non mette in scena un riso immotivato.

Si tratta sempre di riso amaro, che riflette il rifiuto di aprirsi al mondo, l'egoismo, la solitudine e le incomprensioni... ma basta un goffo abbraccio, un sorriso, il rincorrersi dei corpi in acqua o tra i garofani, per ristabilire l'equilibrio dello spettacolo.

E poi c'è sempre la carica dirompente dei suoi interpreti come la Grossmann, che intervistata a Taormina, racconta le difficoltà del suo lavoro con la Bausch

*- In Machbeth dovevamo saltare e correre fino allo sfinimento e io dovevo anche recitare, e non mi ricordavo niente.*

---

<sup>7</sup> ANTONELLA CHINI, *Giornale Radio Rai*, 27 maggio 1999, [www.radio/rai.it](http://www.radio/rai.it)



*Il palco era ricoperto di acqua e di piccoli giochi, ed era già tanto se riuscivi a non cadere. Dopo essermi agitata come una pazza per venti minuti, dovevo sedermi e raccontare una storia. Ero senza fiato e Pina mi disse che era faticoso, ma che come prima prova non era male e che dovevo fare attenzione alla posizione della schiena quando mi sedevo. La mia schiena era strana! Io attonita ho pensato che fosse matta...è questo il bello di lei, non mi ha mai fatto sentire una perdente, chiede l'impossibile, ma ti aiuta anche a raggiungerlo. Dopo 25 anni di lavoro, continua a sorprendermi!*<sup>8</sup> -

La sorpresa e la genialità sono i tratti caratteristici dell'opera della Bausch, della sua danza che cerca una nuova identità, oltrepassando ogni genere tradizionale.



**Figura 2.** Pina Bausch.

---

<sup>8</sup> MECHTILD GROSSMANN, *Quando un'attrice incontra una coreografa*, in *Sulle tracce di Pina Bausch*, a cura di Franco Quadri, cit., p. 122.

### 1.3 Evoluzione dello stile coreografico

- *Sei proprio come una donna serpente!*<sup>9</sup> - Era il primo giorno di Pina Bausch in teatro. Pina frequentava le scuole elementari e viveva a Solingen, dove i suoi genitori gestivano un ristorante. L'insegnante la notò subito durante un esercizio di contorsionismo. Da quell'esclamazione la Bausch non si è più fermata... dai piccoli ruoli nelle operette e nelle serate di balletto, alla scuola di Kurt Jooss ad Essen, l'esperienza alla Juilliard School of Music di New York, all'American Ballet, al Metropolitan Opera Ballet con Antony Tudor. Tornata in Germania, comincia la trasformazione in coreografa, nasce l'avventura del Wuppertal.

I lavori dei primi anni venivano progettati molto a lungo, ma i piani venivano sconvolti molto spesso da idee dell'ultimo minuto e da avvenimenti fortuiti, la casualità diventa dominante nel corso degli anni e Pina abbandona la pianificazione.

Arriva a dire quello che vuole seguendo percorsi diversi.

Nel *Sacre du printemps* per esempio, non aggiunge nulla che non sia già nel pezzo, le interessava capire perché Stravinskij avesse fatto quel pezzo... L'Eletta deve danzare per morire.

Il cambiamento arriva con *Blaubart* del 1977 e si manifesta appieno con *Er nimmt sie an der Hand* (1978).

Nello spettacolo che aveva preceduto *Blaubart*, *Die sieben Todsünden* (*I sette peccati capitali*, 1976), era accaduto qualcosa tra la coreografa e la sua compagnia. I danzatori detestavano quel pezzo, non riuscivano a capire e avevano una gran voglia di danza tradizionale.

La Bausch ebbe una grande crisi, lasciò il teatro e ricominciò a lavorare nello studio di Jan Minarik con pochi ballerini. Lì sperimentò un nuovo

---

<sup>9</sup> LEONETTA BENTIVOGLIO, *Il teatro di Pina Bausch*, cit., p. 11.

metodo di lavoro che portò alla creazione di alcuni pezzi utilizzati per *Blaubart*.

Nonostante le proteste, era fermamente convinta che i suoi danzatori potevano ottenere grandi risultati senza muoversi.

Da allora gli spettacoli del Wuppertal nascono da centinaia di domande poste dalla Bausch ai ballerini. Ognuno è libero di rispondere come vuole, con le parole, ballando, con un gesto, Pina sa cosa cerca, ma non sempre dalle domande esce qualcosa di concreto. Cambia domande finché non lo ottiene. Una volta trovato il materiale, inizia la difficile fase di costruzione dei significati partendo dai frammenti.

Se non ci fossero date e scadenze il lavoro di costruzione e revisione potrebbe continuare all'infinito.

La musica segue lo sviluppo del lavoro e gli oggetti di scena non sono mai decorativi, ma sempre necessari, lo scenografo deve seguire molto le prove e il lavoro sul palco.

Ci sono elementi ricorrenti come le sedie in *Kontakthof* (1978), *Bandoneon* (1980), *Walzer* (1982), *Café Müller* (1978) o gli animali in *1980* (1980), *Arien* (1979).

Nel tempo lo stile si modifica, la brutalità del *Blaubart* si addolcisce e cambia soprattutto la struttura: gli spettacoli diventano più complessi, con più personaggi in scena e tantissime connessioni che li rendono tutti protagonisti.

Gli spettacoli degli anni Ottanta vengono accusati di ripetitività, la Bausch risponde:

*- E' un rimprovero che mi fa arrabbiare e che mi fa diventare molto triste. Non credo di essere ripetitiva nel modo in cui intendono loro. La mia non è che la ripetizione, in modi sempre differenti, di uno stesso tema: il tema è l'amore. Non c'è niente di più importante di cui parlare, perché tutto deriva da questo.*

*Ci sono sempre milioni di cose che succedono in ogni spettacolo. Forse quelli che dicono che mi ripeto dovrebbero comprarsi un paio di occhiali.*<sup>10</sup> -

La morbidezza apparente di spettacoli come *Nelken* (1982) e *Walzer* (1982), nasconde una tristezza maggiore rispetto ai primi lavori; nei periodi più tristi della sua vita sono nati i pezzi più leggeri, probabilmente per trovare qualcosa per cui sorridere.

Il cambiamento è legato alla morte del compagno e scenografo Rolf Borzik. 1980 nasce subito dopo il lutto: c'era grande tristezza, ma anche una grande tranquillità: - *Rolf amava moltissimo la vita, era come se lui mi avesse lasciato dentro questo suo amore per la vita... Ero triste, ma tranquilla, mi sentivo forte, come avrei potuto non sentirmi forte, lui lo era talmente...*<sup>11</sup> -

Davanti all'evoluzione coreografica del Thanztheater la critica ha sempre cercato di attribuire etichette, ma la Bausch stessa ha affermato di non rientrare in nessuna categoria. L'unico elemento che può accomunarla al suo amato maestro Kurt Jooss è il lavoro con gli allievi, il tentativo di aprire loro la mente, stimolarli a prendere la loro strada senza copiare. Il lavoro sul soggetto e sui danzatori come individui.

#### **1.4 Café Müller**

Il 20 maggio 1978 nasce *Café Müller*, dura circa 40 minuti e vede sei personaggi in scena, tra i quali la stessa Pina Bausch. E' uno spettacolo diverso dagli altri: ha una durata breve e impiega pochi danzatori.

Un'opera breve, ma molto intensa che gioca sulla presenza carismatica e straordinaria della coreografa.

---

<sup>10</sup> ANTONELLA CHINI, *Giornale Radio Rai*, 27 maggio 1999, [www.radio/rai.it](http://www.radio/rai.it)

<sup>11</sup> Ibidem

Nasce in tempi ristretti alla fine di un anno molto ricco di produzioni: *Komm tanz mit mir* (1977), *Renate wandert aus* (1977), *Er nimmt sie an der Hand* (1978).

Nell'ambito di una serata particolare in cui lo stesso balletto era stato commissionato a quattro coreografi: Pina Bausch, Hans Pop, Gehrard Bohner, Gigi Caciuleanu.

Avevano a disposizione lo stesso spazio scenico creato da Borzik: una stanza ombrosa con una porta girevole e pannelli di vetro e la possibilità di inserire modifiche per ogni singola coreografia.

L'ultima coreografia presentata nel corso della serata fu quella di Pina, che decise di riempire la scena di tavolini e sedie di legno.

Nell'infinità di sedie e tavoli scrostati si muovono i sei personaggi con tutta la loro solitudine. Sequenze di movimenti ripetuti e impossibilità di incontro caratterizzano il pezzo.

Un gesto semplice, quotidiano, si ripete sempre più velocemente fino a diventare violenza.

E' un lavoro tagliente, che concentra in pochi minuti l'angoscia del lamento d'amore.

E' puro, omogeneo, profondo, angosciante, violento.

Solo il corpo e il suo movimento trasmettono significato, gli oggetti ne sono privi.

Completamente lontana dalle consuete opere-fiume nasce l'opera-eccezione, che segna una fase di passaggio della ricerca coreografica della Bausch.

Una confessione estrema sulla mortalità dell'amore.



**Figura 3.** Pina Bausch in *Café Müller*.

Capitolo secondo

## **Analisi dell'opera**

### **2.1 Prime sequenze**

Il palcoscenico è colmo di tavolini e sedie in disordine.

C'è un'atmosfera cupa nell'enorme stanza grigia. Ci si legge la fine di qualcosa che è già stato vissuto, tavoli e sedie consumati da segni, tracce, impronte di vite passate. Segni di un'angoscia che non si cancella, tracce di solitudine, impronte di azioni già svolte. Questi oggetti che ingombrano la scena sono gli stessi che hanno ingombrato l'infanzia della Bausch? Siamo liberi di interpretare seguendo la sua autobiografia o la nostra o quella di chiunque altro; Pina non ama spiegare il significato dei suoi pezzi, non c'è scritto mai niente sui programmi di sala. E' lo spettatore che deve dare il suo significato a quello che vede e non attribuire il significato che ha per la coreografa. E' anche questa la sua ricchezza: lasciare spazio al dubbio, al paradosso, all'indeterminato. Lo spettacolo comincia nel silenzio. Dal silenzio prenderà vita ogni sequenza gestuale. Da una delle tre porte della stanza, una a destra, una a sinistra, l'altra girevole sul fondo, entra una donna.

Compare sul palco da sinistra Pina Bausch.

Piedi nudi, un lungo vestito bianco, di raso, con sottili bretelline, lunghi capelli neri fermati sulla nuca, volto segnato, occhi socchiusi, braccia protese in avanti, palmi delle mani aperti, pelle bianchissima, figura esile.



**Figura 4.** Pina Bausch in *Café Müller*.



Il corpo portato in scena dal “teatro di danza”<sup>12</sup> della Bausch è un corpo reale, non più ideale come nel balletto classico. Niente costumi, niente acconciature, niente trucco, niente di finto, solo la realtà.

Lei stessa arriva in scena, com’è: ossa, pelle, capelli, rughe, imperfezioni. Non c’è la bellezza astratta, c’è la bellezza concreta di una personale umanità.

Non incarna nessuna figura estetica, solo sé stessa.

A piccoli passi, incerta, cammina lungo la parete, spalle al pubblico, sembra non vedere gli ostacoli, urta una sedia e continua barcollando fino alla porta girevole.

Sembra svuotata di ogni suo sentimento, fragile, sola nel suo abito bianco, incolla su di lei lo sguardo dello spettatore curioso di sapere, fin dal primo minuto, cosa succederà in quella foresta di tavolini.

Da un giro della porta sul fondo compare una donna con una parrucca rossa, è lei l’unica nota di colore nel grigiore del “Café”.

La porta come anticamera di un mondo infernale, ingresso che catapultava nella prigione dell’incomunicabilità.

Molti hanno visto nello stanzone la replica dell’Inferno di Dante, altri hanno visto un viaggio attraverso il subconscio o la messa in scena di un sogno.

La donna con la parrucca è Meryl Tankard. Indossa scarpe rosse con il tacco e un cappotto nero. Gira nella porta, apre la porta a vetri, la richiude con cura.

---

<sup>12</sup> EUGENIA CASINI ROPA, *Laudatio in Laurea honoris causa a Pina Bausch*, Università degli Studi di Bologna 1999, p. 10 - *Tanztheater, ossia teatro di danza, è stata fin dall’inizio la denominazione, semplicemente descrittiva, della compagnia della Bausch a Wuppertal. Solo più tardi questo termine avrebbe assunto, in patria e fuori, il carattere di una vera e propria definizione di stile, di un genere a sé stante di enorme influenza su artisti di ogni paese. Sarebbe diventato solo teatro-danza, forma mista ma coesa, dove le due componenti si fanno via via meno distinguibili fino a dar vita ad una lega del tutto nuova e inscindibile. Nella riunificazione dei due termini e dei loro modi espressivi e comunicativi parrebbe realizzarsi un sogno antico, forse quella mitica euritmia costantemente rivisitata nella storia della cultura occidentale moderna in cui la divisione dei generi ha secolarmente creato steccati quasi invalicabili. Ma il Tanztheater di Pina Bausch, come si addice al tempo che l’ha generato, risponde a una visione di globalità assai diversa dall’armonico sogno totalizzante dei Wagner e degli Appia.* -

Cammina frettolosamente, con un passo saltellante e si preoccupa di non urtare gli ostacoli. Ha gli occhi ben aperti, si guarda intorno, vede quello che ha intorno. Sembra viva a differenza dell'altra donna in scena, che intanto continua il suo cammino cieco sul fondo del palcoscenico.

La Tankard esce da destra senza urtare niente. Alla sua uscita corrisponde l'entrata di Malou Airauda da sinistra.

Malou è una bella donna vestita di bianco come Pina, con un vestito un po' più corto e con le maniche corte, i capelli scuri sono sciolti sulle spalle, i piedi sempre nudi, le braccia protese in avanti, gli occhi chiusi.

Le due figure sono molto simili, sono una lo specchio dell'altra.

Mentre la Airauda cammina verso destra, con passo più veloce rispetto alla Bausch, ma ugualmente incerto, la Bausch si ferma sullo sfondo come ad osservare, senza però vedere, il cammino "pericoloso" della sua figura allo specchio tra i tavolini e le sedie.

La ragazza con i capelli sciolti arriva al centro del palco, si ferma, si accarezza un seno, poi l'altro, il silenzio è rotto dalla musica, *The Fairy Queen* di Henry Purcell<sup>13</sup>... il braccio continua con un movimento circolare che la porta ad una contrazione del ventre, il busto si abbandona in avanti insieme alla testa, ai capelli. Risale. L'ultima è la testa. Le mani nervose toccano il vestito, le cosce, si allargano le braccia e una mano copre il suo viso, la fronte, i capelli, poi torna alla spalla, al seno...un respiro (sospiro?) e poi di corsa verso sinistra, con le braccia sempre protese in avanti e i palmi aperti.

Urta qualsiasi cosa e al rumore dell'urto reagisce anche la sua gemella che si gira verso sinistra e si schianta contro la parete un attimo dopo la Airauda.

---

<sup>13</sup> HENRY PURCELL (1659-1695), vedi paragrafo 2.7, p. 32.

E' un gioco armonioso di movimenti, di un linguaggio segreto tra le due donne, che non si vedono, ma si sentono e si muovono in simbiosi sulla scena che continua a popolarsi di presenze ambigue.

Reali o irreali? Carne o segreto?

Potrebbero essere fantasmi di una vita già svolta, anime di uomini già morti o io segreti di uomini che continuano a vivere nella loro solitudine.

Le azioni gestuali sono concrete: camminare, correre, accarezzare il proprio corpo, urtare oggetti, ma sono come sospese nell'incertezza e nell'impossibilità di vedere.

Ognuna delle tre donne in scena ha un suo ritmo, ogni ritmo determina spazio e tempo del pezzo, musica e silenzio seguono la loro gestualità.

La danza si apre all'imprevedibilità e apre un mondo in cui tutto è possibile, riconciliazioni e catastrofi.

Tutto lo spettacolo gioca sul punto interrogativo.



**Figura 5.** Rolf Borzik e Malou Airaud in *Café Müller*.

## **2.2 Uomo e donna**

Malou corre verso sinistra, un uomo cerca di sgomberarle il cammino e di riordinare tavoli e sedie. Per tutto lo spettacolo sarà questa la sua preoccupazione: evitare lo scontro della Airaudò con gli ostacoli.

Rolf Borzik è il primo personaggio maschile che compare sulla scena del “Café”.

Ha un vestito scuro, camicia bianca, occhiali, scarpe nere. Osserva i movimenti di Malou attentamente e tiene una certa distanza finché la donna non rischia lo scontro, allora corre a salvarla, ma è come se qualcosa lo frenasse, non trova un contatto reale con lei. E’ qui che comincia il racconto di Pina sulle eterne vicende dell’uomo e della donna, avversari e complici, alle prese con combattimenti carnali e mentali.

E’ la Airaudò a guidare il gioco, accasciandosi a terra, rialzandosi, correndo verso il centro del palco, danzando una piccola sequenza di passi, ampi movimenti di braccia, contrazione del busto, e poi di nuovo di corsa. Borzik cerca affannosamente di starle dietro, nulla di più, i movimenti sono per lui del tutto imprevedibili. La Bausch danza la stessa sequenza rimanendo di lato e in fondo alla scena. Semplici movimenti diventano su di lei grazia infinita ed espressività di ogni parte del corpo, dai capelli, alla schiena, alle mani, ai piedi.

Si accasciano entrambe sul pavimento, si sollevano un po’ per poi riaccasciarsi.

Pina è più lenta, Malou si rialza e i suoi movimenti diventano sempre più frenetici.

Vorticosamente gira su stessa, intorno alle sedie, intorno all’uomo con gli occhiali, ampi movimenti di braccia e capelli e poi ancora lo schianto contro il muro con le braccia protese in avanti. E’ come se ci fosse una forza irresistibile che la spinge allo scontro e la sua figura speculare non può che fare lo stesso.

E' come se i movimenti nascessero sempre da un'urgenza, da un dramma consumato.

Le immagini gestuali diventano parlanti e sono più forti di qualsiasi parola.

Con l'entrata del secondo personaggio maschile, Dominique Mercy, il rapporto uomo-donna diventa esasperato. Il *pas-de-deux* tradizionale degenera in un rapporto violento, l'iterazione diventa ossessiva, violenza pura.

La donna che si scaglia ripetutamente verso un uomo biondo, che la respinge e lascia che si accasci al suolo è diventata l'immagine simbolo del teatro della Bausch.

Un teatro della disperazione, che nell'immagine dell'abbraccio sembra esprimere al massimo la volontà dell'uomo di essere amato.

Ogni movimento si carica di significato e la scena teatrale diventa specchio deformante della società. In questa pièce, come nelle altre, non c'è solo violenza, si tratta di una manipolazione artistica della vita reale. Il rapporto uomo-donna nella realtà non è solo scontro, ma questa è un'opera d'arte a cui ognuno attribuisce il suo significato.

La musica cessa e lascia che siano i corpi a parlare...un terzo uomo, Jan Minarik, separa i due dall'abbraccio: minuziosamente sgancia il braccio di lui, il braccio di lei, la testa dell'uomo e quella della donna, posiziona la donna in braccio all'uomo e si allontana.

Lei scivola giù, si rialza, lo riabbraccia, torna Minarik e ripete la sequenza esattamente come un attimo prima.

Tutto diventa sempre più veloce, finché Minarik non interviene più, Malou viene presa in braccio e scivola giù da sola, con violenza: tonfi e gemiti sono l'unica musica della sequenza-simbolo dello spettacolo.

Il gesto coreografico unisce fascino e violenza di un incontro che non può avvenire.

Lei si allontana verso il fondo, urta un tavolo, si siede, si sfilava via il vestito e si accascia sul tavolo.

Lui esce da destra.

E' una ricerca accanita di felicità tra continue prove e continui errori. Gli errori spingono a nuovi slanci, ma nessuno sa la soluzione. Questo non sapere lascia spazio ai sogni, ai desideri, alle angosce dello spettatore.



**Figura 6.** Malou Airaud e Dominique Mercy in *Café Müller*.

### **2.3 Assolo e passo a due**

Il rapido passaggio della Tankard, sempre saltellante e civettuola con la sua parrucca di riccioli rossi, comincia una sequenza che vede protagonisti Minarik e il biondo Dominique Mercy. Minarik, uomo forte che ha guidato il “gioco” dell’abbraccio, manovrando come manichini Malou e Dominique, continua a guidare l’azione e solleva dai piedi Mercy, che a capo chino si lascia trasportare da destra al centro della scena. Si accascia ai piedi di Minarik, gli prende le ginocchia, ma viene sollevato ancora una volta: non c’è possibilità di cambiamento di ruoli.

E' una sequenza di prese e cadute che rimanda al passo a due tradizionale con una sostituzione che stravolge la struttura classica. Non c'è una donna accanto all'uomo per le "prese", ma un altro uomo. I movimenti sono drammatici, frammentati, come quelli che Dominique Mercy, rimasto a terra al centro del palco, esegue nel suo assolo, mentre Minarik esce con la Tankard.

Cadute e corse gli fanno rischiare lo schianto, esattamente come Malou. E' un assolo di disperazione cieca, mentre Borzik sposta anche per lui tavoli e sedie, la Tankard guarda e saltella tra i tavoli, la Bausch ripete la sequenza gestuale con le braccia e le contrazioni del busto e la Airaudò sullo sfondo viene presa in braccio dalla forza di Minarik e poi abbandonata al suolo. Sono tutti in scena, ma ognuno segue cieco il suo disperato percorso e la sua iterazione gestuale.

Assoli e passi a due sono al servizio del sentimento. Non ci sono linee da rispettare o passi o tecnica, il movimento sostituisce la parola ed esprime carattere e sensazioni del danzatore.

Escono tutti, anche la Bausch e comincia a girare nella porta girevole, in scena solo Malou e Dominique... si ripete l'abbraccio e la caduta una sola volta, ancora senza musica. Tornano la Tankard e Borzik e si siedono al tavolo con Mercy, la Airaudò rimane a terra. Ma neanche seduti al tavolo, in una posizione quotidiana, che farebbe presupporre la possibilità di dialogo, si trova un contatto: sulle note drammatiche di Purcell, Mercy si scaglia a terra e ricomincia a danzare la sua sequenza urtando gli ostacoli. Gli altri fuggono via e Malou, si rialza, si sveste, si accascia sul tavolino. Ognuno riprende la sua corsa, dopo un attimo di tranquillità tutto ricomincia e si ripete: Borzik con le sedie, la Tankard con le sue passeggiate, Pina barcollando, Malou al "suo" tavolino, Mercy con il suo assolo frenetico, disperato, violento.

Violenza e calma si alternano, così come musica e silenzio, ma si ritorna sempre indietro: l'azione è circolare e sembra potersi ripetere all'infinito. La donna con la parrucca rossa non ha ancora presentato la sua sequenza, comincia a farlo a metà spettacolo togliendosi il cappotto e la scarpe. Si spoglia di parte dei suoi segni distintivi e gradualmente presenta sé stessa. Danza di spalle, poi si volta e si muove in maniera molto diversa dagli altri. Le sue movenze sono meno drammatiche. Ruota il bacino, è molto femminile, poi le spalle e contrazione. Gira su sé stessa, si guarda i piedi e solo di spalle riesce a rimuovere un po' di incertezza. Malou si alza con il vestito tra le mani, mostra le spalle al pubblico e lentamente esce. La sequenza della Tankard è breve e dopo un *tandu*, un *releveé* e una rotazione di bacino, velocemente si rimette il cappotto e fugge via. Ancora una volta non c'è possibilità di svolta.

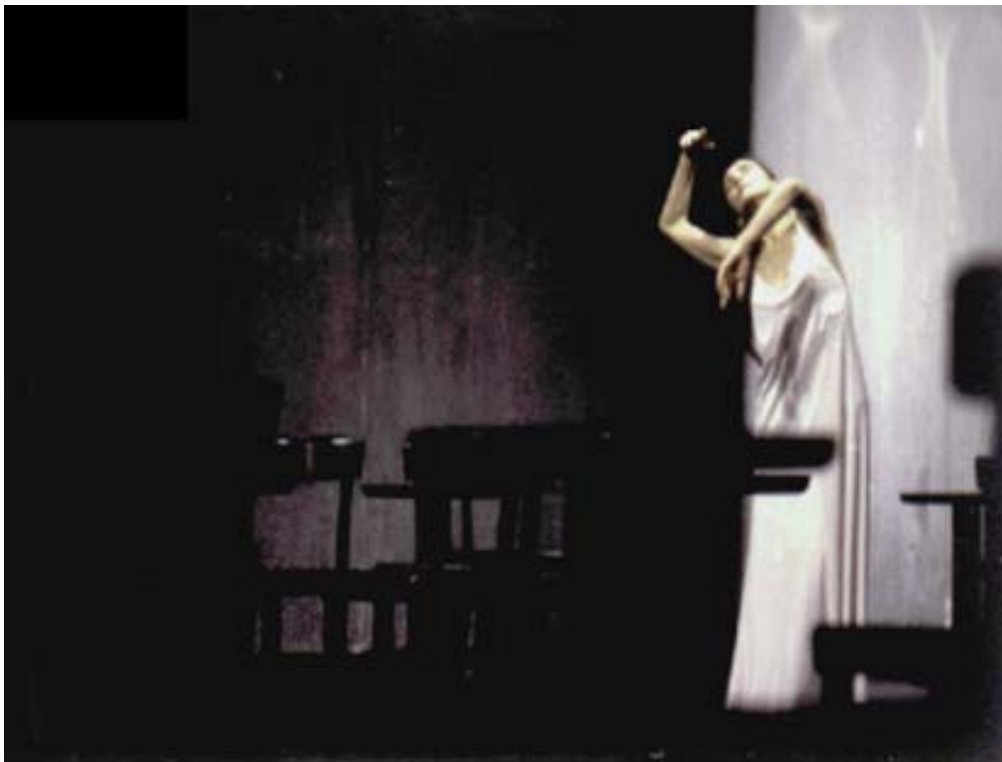


**Figura 7.** Pina Bausch, Rolf Borzik, Dominique Mercy, Meryl Tankard in *Café Müller*.



## 2.4 Ultime sequenze

Ritorna in scena Malou e il puzzle si scompone e si ricompone ancora una volta: ritornano le sequenze già viste nel corso della pièce, l'attrazione tra le coppie che si attraggono e si respingono, si lasciano e si cercano ripetutamente. Ritorna l'abbraccio, il sollevamento dai piedi che Minarik fa questa volta con Malou e Mercy che cinge le ginocchia di Malou e non di Minarik. C'è uno spostamento di ruoli nelle sequenze, ma gli incastri del puzzle non cambiano.



**Figura 8.** Pina Bausch in *Café Müller*.

Rientra la donna con la parrucca rossa che sembra aver perso la sua titubanza, trova il coraggio di avvicinarsi al biondo Mercy e di sfiorare le sue labbra, ma è un contatto sfuggente, l'uomo cerca una via di fuga, corre da una parte all'altra della stanza, si siede e infine esce. La Tankard lo segue e non le rimane che uscire immediatamente dopo di lui.

Si concretizza sempre di più nelle ultime sequenze il lamento d'amore della pièce, con immagini folgoranti che rimangono stampate nella mente dello spettatore come fotografie un po' sbiadite della realtà. I personaggi sono sempre gli stessi, tentano, senza mai arrendersi, di raggiungere qualcosa che si allontana sempre di più e non vedono via d'uscita se non quella di provare e riprovare. E così che Dominique e Malou finiscono per schiantarsi a vicenda contro l'enorme parete grigia. I continui abbracci falliti portano alla violenza di una sequenza molto forte, ma è un passaggio che conduce ovviamente all'ennesimo abbraccio. Le luci si abbassano, ma dietro la porta finestra l'azione continua nella sua iterazione ossessiva e la donna con la parrucca prima di uscire lascia i suoi riccioli rossi e il suo cappotto. Lascia i suoi "strumenti" femminili e li fa indossare a Pina Bausch.

Così infagottata, barcolla... i ruoli si sono rovesciati, ma l'unica possibilità è accasciarsi su un tavolino e barcollare ancora, ancora, ancora. La lacerazione è senza tempo.

## **2.5 Personaggi e interpreti**

Gli interpreti di *Café Müller* sono sei, tre donne e tre uomini, un numero ridotto di danzatori rispetto agli altri pezzi della Bausch che vedevano la partecipazione di tutta la compagnia del Wuppertal Tanztheater. E' come se tutto ciò che poteva risultare superfluo fosse stato prosciugato per realizzare una pièce dal carattere così "intimo" e tutto ciò che non viene messo in scena lascia spazio alla riflessione e all'immaginazione. Pochi interpreti, tempo ristretto, scenografia e costumi essenziali arrivano dritti al cuore dello spettatore, come una lama affilata. E per alcuni critici la presenza in scena della stessa Bausch equilibra l'assenza di tanti danzatori. Oltre alla coreografa sul palco c'è anche il suo compagno Rolf Borzik, scenografo del Wuppertal. La sua collaborazione con Pina è

fondamentale. Per realizzare la scena giusta seguiva attentamente le prove per realizzare esattamente ciò che era necessario. Il loro indissolubile rapporto privato e lavorativo durò fino alla morte di Borzik, nel 1980. *1980* è una pièce che mette in scena un viaggio nel ricordo di una vita trascorsa insieme, nella gioia di vivere e lavorare in due. La scena finale è un funerale solenne in cui Borzik viene evocato indirettamente, ma nonostante la tristezza lo scenografo ha lasciato a Pina serenità e gioia di vivere.

Accanto alla coppia Bausch-Borzik, eccezionalmente insieme anche sul palco nel “Café”, Malou Airaud, Dominique Mercy, Jan Minarik, Meryl Tankard.

Malou Airaud - *ha la bellezza fiera, consapevole, aggressiva di un'erinni.*<sup>14</sup> - ed è rimasta nella compagnia del Wuppertal fino al 1983 per poi cominciare a ballare con Carolyn Carlson. Per molto tempo compagna di Dominique Mercy dal quale ha avuto una bimba, dopo lo scioglimento della compagnia della Carlson ha cominciato ad insegnare nella scuola di Pina Bausch ad Essen. E' stata una delle ballerine più importanti per il Wuppertal e *Café Müller* le deve molto.

Elegante, impetuosa, drammatica, intensa, grintosa, il suo corpo muscoloso e i suoi capelli scuri contribuiscono a rendere indimenticabile il pezzo nato per lei, dal gioco con Pina nello specchio.

Pina ha avuto la stessa importanza per lei:

*- La prima volta che ho incontrato Pina Bausch è stato a New York. Avevo ventuno anni, ero molto giovane e spaesata. Paul Sanasardo ci disse che avremmo incontrato l'artista più bella e incredibile che avessimo mai visto: lei arrivò con molte borse, salutò ed entrò per sempre nella mia vita. Da allora abbiamo condiviso tante esperienze e abbiamo danzato insieme così tante volte*

---

<sup>14</sup> LEONETTA BENTIVOGLIO, *Il teatro di Pina Bausch*, cit., p. 182.

*portando in scena con noi le persone che abbiamo amato e che ora non ci sono più.*<sup>15</sup> -

Dominique Mercy sulla scena del “Café” è l’uomo biondo, mingherlino, sognante che viene abbracciato da Malou e la lascia cadere dalle sue stesse braccia nella famosa sequenza dell’abbraccio-violenza. - *Ha l’aria vaga e nostalgica di qualcuno che guarda alla vita col distacco e il disincanto di chi conosce dimensioni diverse dalla banalità del quotidiano.*<sup>16</sup> - Anche lui francese, con una solida formazione classica e molte esperienze lavorative dai quindici anni in poi. Il primo incontro con Pina fu nel 1971 al Festival di Saratoga grazie alla conoscenza in comune del coreografo Sanasardo. La Bausch stava già progettando di formare una sua compagnia e volle rendere partecipe Mercy del suo pensiero. A Wuppertal Mercy e la Airaudò arrivarono insieme e Dominique dice di Pina: - *In Pina c’era qualcosa di grandioso e di commovente, che rendeva tutto nuovo ed entusiasmante: perché lei è davvero una creatura speciale.*<sup>17</sup> - Un’opinione rimasta invariata nel tempo, nonostante i suoi vari ritorni a Parigi per nostalgia e per progetti diversi. Non è mai riuscito ad allontanarsi definitivamente dal Wuppertal a cui ha donato tutto il suo impegno.

- *Spesso mi chiedono qual è lo spettacolo che amo di più, ma non riesco mai a rispondere a questa domanda. Ogni volta che nasce uno spettacolo nuovo sembra il più bello, ma può essere molto bello anche fare un vecchio spettacolo, dipende dal momento. Il fatto è che sono tutti parte di un unico grande spettacolo che non finisce mai di scomporsi e di ricomporsi. Anche questo è uno dei motivi per cui continuo a lavorare con Pina.*<sup>18</sup> -

---

<sup>15</sup> MALOU AIRAUDO, *Grazie, Pina*, in *Sulle tracce di Pina Bausch*, a cura di Franco Quadri, cit., p. 130.

<sup>16</sup> LEONETTA BENTIVOGLIO, *Il teatro di Pina Bausch*, cit., p. 187.

<sup>17</sup> DOMINIQUE MERCY in *Il teatro di Pina Bausch*, di Leonetta Bentivoglio, cit., p. 187

<sup>18</sup> Ibidem

Jan Minarik è il danzatore presente in tutti i pezzi di Pina, ballava a Wuppertal prima che lei arrivasse con una piccola compagnia. E' l'unico a non aver mai abbandonato la Bausch ed è diventato di diritto il pilastro della compagnia. Alto, muscoloso, imponente, sulla scena del "Café" è l'uomo che minuziosamente separa Malou e Dominique dall'abbraccio. Viene descritto - *fermo e deciso. Si contraddistingue per una sorta di durezza apparentemente scostante, che mette in soggezione qualsiasi interlocutore. Appare intransigente e poco accessibile.*<sup>19</sup> - Un po' di quella intransigenza la porta sulla scena della pièce, ostinandosi a separare i due danzatori, Pina amplifica quel suo aspetto com'era solita fare con tutti i suoi danzatori. E' dai loro particolari atteggiamenti che nascono le idee della coreografa. E Minarik colpisce come "uomo forte" del gruppo. Conduce il gioco con aria fiera anche in molti altri pezzi: indimenticabile il ruolo del protagonista prepotente Barbablù in *Blaubart* (1977). Per contrasto in *Arien* (1979) è travestito da signora ed è irresistibile proprio per la sua mascolinità. - *Jan è tra i più attivi e reattivi: è sempre un vulcano di idee.*<sup>20</sup> - dice Leonetta Bentivoglio.

Meryl Tankard, invece, ha lasciato il Wuppertal nel 1983 ed è tornata a Sidney. Era entrata nella compagnia nel '78 e nello stesso anno era in scena nel "Café" con la sua parrucca rossa e il cappotto di taglio maschile e la sua aria civettuola e buffa che le apparteneva anche nella vita. - *E' arrivata dall'Australia una ragazza formidabile, pare Mickey Mouse.*<sup>21</sup> - disse la Bausch quando Josephine Ann Endicott gliela presentò.

Pina le affidò fin dall'inizio ruoli di primo piano valorizzando la sua innata capacità di improvvisazione.

---

<sup>19</sup> LEONETTA BENTIVOGLIO, *Il teatro di Pina Bausch*, cit., p. 187.

<sup>20</sup> Ibidem

<sup>21</sup> LEONETTA BENTIVOGLIO, *Il teatro di Pina Bausch*, cit., p. 190

- *Lunatica, brillante, dirompente, stravagante, Meryl Tankard ha contribuito in modo essenziale ad alcuni successi del Wuppertal Tanztheater. E' vanitosa, come tutte le autentiche "dive". Il suo mondo è fatto anche di vestiti, di trucchi, di vezzi bambineschi, di fantasiosi profumi. Ha occhi tondi e sgranati. Pare assorta in una propria speciale malizia distratta.*<sup>22</sup> -

Personaggi e interpreti finiscono quasi per coincidere, il gioco di specchi tra Malou e Pina c'è anche tra ciascuno dei sei interpreti e il suo "personaggio". Questo è possibile solo nel teatro della Bausch grazie al suo lavoro di profonda conoscenza dei suoi danzatori:

- *la Bausch tende a scavare aldilà di ogni artificio, anche quello più radicato caratterialmente e più definitivamente acquisito. Ogni danzatore, lavorando con lei, si trova immerso in un rapporto con le proprie emozioni esasperato fino ai minimi termini, in un "procedimento scoperchiante" che non si esaurisce mai: questo sondaggio, interiore o manifesto, può risultare tanto sofferto e faticoso quanto appassionante e liberatorio.*<sup>23</sup> -

---

<sup>22</sup> Ibidem

<sup>23</sup> LEONETTA BENTIVOGLIO, *Il metodo Bausch*, in *Il teatro di Pina Bausch*, cit., p. 25.



**Figura 9.** Pina Bausch in *Café Müller*.

## 2.6 Spazio e tempo

Il *Café Müller* non è un luogo rappresentato in maniera specifica, è un non-luogo, caratterizzato da colori spenti e plumbei, da tre grandi porte-finestre e una porta girevole, sedie e tavolini di legno dall'aspetto piuttosto consumato, ma nessun segno particolare. Potrebbe essere una stanza qualsiasi in una qualsiasi città, con sedie e tavoli qualsiasi.

La scenografia è di Rolf Borzik, scenografo ufficiale del Wuppertal e compagno di Pina. Le sue ambientazioni sono molto particolari - (...) *mai autocelebrative, in quegli spazi studiati per e con Pina Bausch. Ambientazioni che non puntano all'effetto, ma creano semplicemente i presupposti spaziali per offrire agli attori la possibilità di mettersi alla prova, di fare esperienza con sé stessi e con gli altri*<sup>24</sup> -

Pina Bausch lavora spesso con spazi vuoti, e quando utilizza oggetti, o li carica di un significato simbolico o fa perdere ad essi qualsiasi valore.

Molte sedie e molti tavolini perdono valore, è come se lo spazio fosse vuoto, se ci fosse stata una sola sedia si sarebbe caricata di valore, un'infinità di sedie annulla il valore di ogni singola sedia.

Gli oggetti ingombrano tutto il palco e diventano ostacoli, come i giocattoli usati in *Machbeth* o l'acqua di *Arien*.

Gli spazi scenici per la Bausch e per Borzik non sono mai decorativi, ma strettamente associati all'attore in scena, - (...) *rendevano possibile un'intuizione di storie sconosciute, di sogni e desideri vitali, infondevano il coraggio di non accontentarsi dell'esistente, dei sogni non corrisposti, delle esperienze di seconda mano.*<sup>25</sup> -

Le tre porte scandiscono il tempo, equilibrano le entrate e le uscite dei personaggi, i giri della porta girevole misurano il tempo delle diverse sequenze gestuali, delle iterazioni, degli scontri, della violenza, degli abbracci.

---

<sup>24</sup> LEONETTA BENTIVOGLIO, *Il teatro di Pina Bausch*, cit., p. 181

<sup>25</sup> Ibidem, p. 25



Nessun effetto di luce o di colore, i sei personaggi rimangono immersi nel grigio di un “Café” in un tempo indeterminato. Sospesi nel tempo e nello spazio e quasi condannati a ripetere ossessivamente mini-sequenze gestuali.

## 2.7 Musiche

Per la Bausch la scelta della musica è graduale e avviene durante le prove. Per molti spettacoli ha accettato le proposte dei suoi danzatori di vecchie canzoni o brani orchestrali.

A volte parte da una sequenza gestuale e poi associa una musica, altre volte fa l'esatto contrario.

- *Di volta in volta il rapporto con la musica è completamente aperto (...). Può concepire un'immagine per una certa musica e poi cambiare all'ultimo momento la colonna sonora; o ancora può far nascere una certa immagine stimolando i danzatori tramite una certa musica, e poi, alla fine, montare nello spettacolo quella certa immagine senza musica; oppure addirittura eliminare l'immagine ma inserire la musica che l'ha stimolata su un'immagine completamente diversa. Le varianti del rapporto con l'elemento musicale sono infinite. Ma il “mistero” della composizione resta qualcosa di assai più complesso e impalpabile. E' l'atmosfera il colore di ogni spettacolo. E può dipendere da una miriade di fattori. Un viaggio, un incontro, un'ispirazione. Un mondo che si apre, un mondo che si chiude.<sup>26</sup> -*

*Café Müller* nasce da un gioco che la Bausch e la Airaud facevano allo specchio nello spogliatoio, imitando a vicenda i propri movimenti, in modo divertente e scherzoso. Proprio da quel gioco è nato il pezzo più intenso tra le immagini coreografiche del Wuppertal Thanztheater.

---

<sup>26</sup> LEONETTA BENTIVOGLIO, *Il teatro di Pina Bausch*, cit., p. 29.

La musica scelta è tratta dalle opere di Henry Purcell. Quattro brani del compositore inglese si alternano a lunghi silenzi e “suoni” dei corpi. Il corpo del danzatore diventa parlante, non solo attraverso la gestualità, ma anche con la voce e con il suo stesso peso. La musica di Purcell si lega alla pièce con struggente intensità. - (...) *la musica* - dice la Bausch - *può dire cose che non possono essere dette con le parole.*<sup>27</sup> -

La coreografa sceglie tre brani tratti da *The Fairy Queen: O let me weep; Next winter comes slowly; See, even night herself its here*. E un brano da *Dido and Aeneas: When I'm laid in earth*.

Purcell (1659-1695), fu dapprima cantore nella Cappella reale, iniziando contemporaneamente la sua attività di compositore di musica sacra e di pezzi vocali di vario genere.

Fu compositore per i violini del re dal 1677, poi dal 1679 fu organista nell'Abbazia di Westminster e dal 1682 organista della Cappella reale, acquisendo contemporaneamente grande fama come compositore. Dal 1683 fu conservatore degli strumenti del re, e visse gli ultimi anni di vita circondato dalla più viva ammirazione dei contemporanei, scrivendo per ogni occasione, dal teatro alla chiesa, per i privati e per le grandi festività. Tutto quello che egli scrisse è di altissima intonazione artistica e creativa, e, in alcuni generi tipici dell'epoca, la sua produzione risulta assolutamente imbattibile. Per esempio, come autore di canzoni fu impareggiabile, o nella scrittura per complessi di viole. Ha vissuto solo 36 anni e ha tradotto in musica tutto quello che aveva assimilato dall'ambiente della corte inglese. *The Fairy Queen* è un'opera con dialoghi, su libretto di Elkanh Settle, tratto dal *Sogno di una notte di mezza estate* di Shakespeare, con versi riscritti e “modernizzati”. Si tratta della partitura più estesa di Purcell e forse la più complessa e raffinata. *The Fairy Queen*, la cui partitura fu dapprima perduta poi ritrovata

---

<sup>27</sup> C. BOWEN, *Sì, ma cosa significa tutto questo?*, in *Sulle tracce di Pina Bausch*, a cura di Franco Quadri, p. 102

all'inizio del Novecento, ha un fascino tutto particolare per la ricchezza della strumentazione, la varietà delle situazioni e la bellezza delle parti cantate. L'opera fu un successo alla prima (1692) poi fu soppiantata dalle opere tutte cantate, ma dalla sua riscoperta novecentesca il suo successo si rinnova ogni volta, anche se la messa in scena alquanto impegnativa la rende di non facile allestimento. Le musiche hanno esercitato un certo fascino anche per il Tanztheater della Bausch, per il riferimento all'atmosfera sospesa tra sogno e realtà che collega *Café Müller* a *Sogno di una notte di mezza estate* e a *The Fairy Queen*.

Da *Dido and Aeneas* Pina Bausch sceglie *When I'm laid in earth*, il famoso lamento d'addio di Didone che sente di non poter vivere senza l'eroe troiano, decide di uccidersi ed implora la sua amica Belinda di non lasciarsi tormentare dal ricordo dei suoi errori quando sarà morta.

Questa è considerata l'opera vera di Purcell. Su libretto di autore anonimo, dà una versione della storia d'amore più raccontata concentrata sul divenire emotivo. E' qui che il compositore usa la "tonalità della morte", ovvero la tonalità-base in sol minore da lui ribattezzata, e quella in fa minore connessa allo spirito magico. Sogno, amore, disperazione, morte sono i temi della storia di Didone e delle coreografie di Pina Bausch. Cristopher Bowen dice:

- *Perché piangiamo quando sentiamo un certo brano musicale? Spesso non sappiamo spiegarlo, proprio come succede davanti agli spettacoli di Pina Bausch. Possiamo decostruire le sue pièce in termini coreografici e, se le osserviamo con sufficiente attenzione (...) riconoscervi l'influenza del suo maestro Kurt Jooss, (...) ma da quando ha inventato il genere del teatro-danza si è spinta decisamente oltre queste influenze.*<sup>28</sup> -

---

<sup>28</sup> Ibidem

Tante volte la coreografa stessa si è definita “compositrice di danza”, per rimarcare l’importanza della scelta musicale nella sua opera.

## 2.8 *Café Müller* e il pubblico

La prima messa in scena è stata a Wuppertal il 20 maggio 1978 e il pubblico tedesco ha reagito come il pubblico di tutto il mondo. Nessuno spettacolo di Pina Bausch ha avuto storia facile, amore e odio si sono spesso mescolati tra critica e spettatori e molti hanno faticato non poco a trovare spiegazioni dei suoi spettacoli, ad attribuire etichette, per poi rimanere spiazzati dalle risposte della Bausch: - *Se vi racconto cosa significano le mie opere, per me, capirete me, non le mie opere.*<sup>29</sup> -

Tutto il mondo ha più o meno le stesse reazioni ed è la Bausch stessa a raccontarci del “Café” in un’intervista pubblicata da Leonetta Bentivoglio nel suo libro *Il teatro di Pina Bausch*:

- *C’è un momento dello spettacolo, quando Dominique e Malou si abbracciano, e entra Jan e li separa, e mette Malou sulle braccia di Dominique, e Malou scivola a terra, e poi si rialza e con Dominique si riabbracciano, e la sequenza si ripete, ancora e ancora, per molte volte, c’è questo momento in cui il pubblico ride. E’ una sequenza molto triste, eppure il pubblico ha come una reazione nervosa, e a un certo momento sempre nello stesso punto, ride. E’ accaduto ovunque, in tutto il mondo. Solo rarissime volte non è successo (...) a Santiago, a Buenos Aires, a Tel Aviv e a Cagliari.* -

Secondo alcuni critici, come Christopher Bowen, non bisogna distruggere il lavoro della Bausch con la psicanalisi e con etichette sbagliate, - *allo stesso modo non ho bisogno di sapere quanti strati di pittura e quali immagini si trovino sotto il lavoro finito nella tela di un artista, è sufficiente ammirare il dipinto appeso al muro.* -

---

<sup>29</sup> Ibidem

Non a caso a Pina piace molto l'aneddoto di Beethoven, che per rispondere a chi gli chiedeva cosa volesse esprimere con la sua musica, si sedette al piano e cominciò a suonare di nuovo.



**Figura 10.** Pina Bausch.

Capitolo terzo  
***Café Müller in Italia***

### **3.1 Parma 1981**

Il 16 gennaio 1981 *Café Müller* debutta al Teatro Due di Parma. In Germania e in Europa c'erano state diverse reazioni, positive e non e soprattutto si cercava di giustificare ogni pezzo di Pina Bausch, inquadrandolo in qualche filone di danza o di teatro e allontanando sempre di più l'essenza degli spettacoli del Wuppertal.

Come reagì il pubblico italiano? E la critica?

I quotidiani e le testimonianze di grandi personaggi intervenuti alla Prima ci aiutano a ricostruire la cronaca dell'evento e le reazioni che ne sono seguite.

La pagina del "Corriere della Sera" del 17 gennaio 1981, dedicata agli spettacoli, contiene un articolo di Mario Pasi intitolato *Con la Bausch al Café Müller*. Comincia parlando di un Teatro Due preso letteralmente d'assalto per assistere allo spettacolo, e addirittura un centinaio di persone rimaste fuori! Sottolinea la scelta di un luogo d'avanguardia e non di un teatro blasonato per la Prima dello spettacolo in Italia.

*- Pina Bausch è oggi la punta di diamante della coreografia tedesca...Il modo di concepire gli spettacoli è indiscutibilmente forte, segnato da violente azioni teatrali. -*

Pasi lega lo spettacolo alla biografia della coreografa, riallacciandosi all'infanzia trascorsa sotto i tavoli del ristorante dei genitori e forse

caricando un po' quest'aspetto, dice: - *...la Bausch da bambina, negli anni sordidi del dopoguerra, ha assistito con partecipe spavento a ciò che accade in un losco caffè, e ora la sua memoria, esaltata dalla tragica fine del compagno della sua vita, rievoca gli incubi del passato.* -

Il *Café* come luogo angosciante, una prigione per i personaggi che si aggirano nell'infinità di sedie e tavoli. I loro destini non sono destinati ad incontrarsi.

Gli abbracci, le cadute, le camminate sono sottolineate dalla musica e dal silenzio.

Pasi vede la donna con la parrucca rossa come l'unica che - *riesce a mostrare comprensione e affetto.* -

Il dono del cappotto e della parrucca a Pina Bausch rappresenta la trasformazione da bambina a donna.

- *E' un triste apologo sulla cultura tedesca e sulle sue disperazioni.* -

Il critico conclude il suo articolo descrivendo un pubblico dubbioso, i tradizionalisti non convinti dalla novità. Secondo Pasi si tratta di uno spettacolo affascinante, ma "nero", un incubo che lascia a chi guarda un messaggio possente e senza compromessi.



**Figura 11.** Pina Bausch in *Café Müller*.

*Sei personaggi e una parrucca* è il titolo della recensione di Ugo Volli su “La Repubblica” di sabato 17 gennaio 1981. Anche qui si utilizza l’aggettivo “nero” per descrivere lo spettacolo e lo spazio scenico - *nero di pavimento, di pareti, di ostilità cupa e distante* - disseminato di tavoli e sedie, scrostati e vecchi, simbolo di decadenza e ostacolo impotente.

Volli descrive l’entrata di ciascun personaggio - *spettrale* - sulla scena, la gestualità, gli incontri-scontri, i giochi di simmetria, l’iterazione ossessiva e la trasformazione della Bausch da bambina a donna - *La donna con la parrucca cede i suoi arnesi femminili alla Bausch, che se ne esce lentissimamente, con in testa la parrucca e addosso*

*la pelliccia.* -

La sua lettura critica descrive *Café Müller* come una - *metafora sulla mortalità dell’amore* - in cui i personaggi sono fantasmi di loro stessi e s’intrecciano in un labirinto di fallimenti e costrizioni. Ogni spettatore può ritrovare dolorosamente aspetti di sé stesso.

Secondo Volli non c’è né psicologismo, né realismo, ma solo verità. La Bausch esce dalla tradizione del balletto per fare “grandissimo” teatro, ed è inutile cercare degli agganci alla tradizione (Wilson, Kantor, Monk, Grotowski), - *è una sua particolare forza, sincerità, gusto, intelligenza scenica.* -

Qualche giorno dopo la Prima, il 21 gennaio 1981, su “Il Manifesto”, viene pubblicato *Al Café Müller solo bevande forti* di Gianni Manzella.

Descrive la stagione teatrale italiana caratterizzata negli anni ’80 da un vuoto singolare: il teatro tedesco. A colmare quest’assenza arriva Pina Bausch - *protagonista dell’ultimo teatro europeo nei maggiori festival della scorsa stagione, a cominciare da quello di Nancy che proprio di Café Müller segnò il successo.* -



Al Teatro Due di Parma si osserva tutto dall'alto di una gradinata che arriva davanti ai primi tavolini della scena, in una prospettiva di esclusione dello spettatore.

La scena, per Manzella, è un centro d'attrazione per i sei personaggi che la attraversano e che restano poi ai margini.

Individua due coppie: la prima formata dagli amanti, già morti, che invano cercano di rivivere la passione, la seconda formata dalla loro copia - *ombra di un'ombra* -

Gli altri due attori sono gli unici ad avere ancora un rapporto con la realtà: l'uomo sposta sedie e tavoli, la donna con la parrucca vede tutti gli altri e gira attonita e saltellante tra i tavoli.

Lo spettacolo è formato dalla ripetizione di poche situazioni, sottolineate dalla musica di Purcell e dal silenzio. Nei rallentamenti e nelle accelerazioni Manzella vede un - (...) *frammento di un tempo che potrebbe essere infinito, l'infinitezza ossessiva del quotidiano.* -

Apprezza la breve durata dello spettacolo che contrae efficacemente la densità in 40 minuti. - *Un teatro che sta fuori dai generi e che tutti li usa, prodotto ibrido di una mutazione teatrale che si è ormai compiuta.* -



**Figura 12.** Pina Bausch.

### 3.2 Roma 1982

Dopo il primo appuntamento con *Café Müller* a Parma, la Bausch ripropone lo spettacolo a distanza di un anno, al Teatro Argentina di Roma, insieme ad un'altra sua opera *1980*. E' l'occasione per molti grandi della cultura e del teatro di conoscere la coreografa del Wuppertal Tanztheater: Moravia, Fellini, Bertolucci, Lindsay Kemp, Monica Vitti, Aurelio Milloss.

Ma cosa è cambiato per il pubblico italiano? E' cambiato qualcosa?

Le recensioni di quell'anno aiutano a fare un confronto tra le due rappresentazioni dello stesso spettacolo, in tempi e luoghi diversi.

Su "La Repubblica" compare *Una vita difficile che si consuma al Café Müller...* di Alberto Testa. Il critico ricorda le prime apparizioni di Pina Bausch in Italia, nel '60 con la compagnia di Kurt Jooss, al Festival di Spoleto nel 1967 e nel 1969 in occasione degli incontri teatrali del Teatrino delle Sette. E poi finalmente con la sua compagnia del Wuppertal, dal 1973 in poi, libera dai condizionamenti della modern-dance americana e dall'espressionismo di Kurt Jooss e di Mary Wigman. Al di là di qualsiasi etichetta comincia il lavoro con il suo gruppo - *C'è in lei e nei suoi compagni l'intesa cordiale di un lavoro condotto in comunità di intenti, perché se poi ha scavalcato tutto, vi ha sostituiti il minimalismo di un teatro gestuale, di grande magistero nella purezza e nella consequenzialità delle forme, nella costruzione ritmica dello spettacolo, nella ricchezza delle idee teatrali.* -

Per Testa non c'è più bisogno di attribuire classificazioni alle opere del Wuppertal, perché il lavoro va apprezzato nell'idea di teatro totale, con danzatori che lavorano con il corpo in una direzione precisa e che "esprimono danza" anche stando fermi.

Si parla di teatrodanza e non di teatro di danza, ma sono definizioni che non sono indispensabili nell'arte dello spettacolo.

All'Argentina dà l'idea di qualcosa già visto in sogno, l'atmosfera onirica richiama secondo Testa qualcosa di già visto in Ionesco e come in Beckett i personaggi non sono sicuri del luogo in cui si trovano.

Sono in un'attesa senza tempo, fantasmi della loro esistenza.

Lo spettacolo è ben equilibrato nell'alternanza di movimenti lenti e accelerati, di calma e violenza. Ossessivamente si ripetono dei gesti in un luogo in cui le cose non cambiano. Il critico sottolinea la situazione di contrasto creata dalla musica spirituale di Purcell, crea un'atmosfera poetica dove non c'è. In ipnosi si muove la Bausch e resta sola nella desolazione più "nera".

Il pubblico, secondo la sua testimonianza applaude con calore e a lungo.

*Andiamo al di là dove non c'è nulla* è l'articolo di Gino Tani pubblicato da "Il Messaggero". Tani comincia proprio parlandoci della reazione del pubblico - (...) *silenzio sepolcrale di un pubblico folto e attentissimo (...) dopo qualche istante di perplessità sono venuti una decina di applausi che, dopo qualche attimo, sono diventati cento, poi mille, infine il trionfo.* -

Il suo interesse alla reazione del pubblico è andato avanti anche a spettacolo finito, fuori dal teatro. Riporta le opinioni di alcuni spettatori, non tutti hanno capito fino in fondo ciò che hanno visto, ma si allontanano soddisfatti, i critici tradizionalisti alzano le spalle e altri cercano informazioni sul programma di sala. Molti riconducono il teatro della Bausch al Teatro dell'assurdo e all'espressionismo di Kurt Jooss, che con *Tavolo verde* (1932), sconvolse e irritò allo stesso modo critica e pubblico.

Le tre ore di *1980* avrebbero dovuto rappresentare qualcosa di diverso dall'ignoto e dal caos. Categorico Tani dice - *Bene, non sapevamo che,*

*come c'è un "al di là" della danza, dovrà esserci quello della musica, della parola, dell'arte, della scienza, e, naturalmente della religione, nella perenne e invalsa negazione dell'armonia. Ma cosa ci troverà Pina Bausch? -*

Roma 30 settembre 1982, "Il Manifesto" pubblica *Pina Bausch e gli amori impossibili del Café Müller* di Gianfranco Capitta. Lo spettacolo, secondo il critico, ha dei tratti particolari che lo differenziano dal resto della produzione del Tanztheater, lo spettatore potrebbe essere fuorviato secondo Capitta.

Gli applausi ci sono stati senza risparmio, ma ci sono state anche dure critiche di "vetero-espressionismo" e di scontatezza. Le fonti d'ispirazioni sono esplicitamente riconoscibili secondo il giornalista e manca la parola, che nei successivi spettacoli acquisterà maggior peso.

*- Dopo grandi sbattimenti di sedie, e di persone che sbattute violentemente contro le porte a vetri sembrano pesci impazziti nell'acquario, i ruoli si rovesciano tutti...Con un taglio forse troppo netto, che non dà neanche il respiro allo spettatore per entrare nella misura tragica, il Café Müller abbassa le sue luci. -*

Non vedere nessuno spiraglio di vita e d'amore è la cosa più angosciante per Capitta.

Italo Moscati scrive su "L'Europeo" della "star dell'avanguardia".

*Intelligente con amore* s'intitola l'articolo che confronta i due spettacoli rappresentati al Teatro Argentina.

*- Diversissimi tra loro, uno tragico, l'altro leggero come farfalla e divertente (...) sono facce di una stessa medaglia, ossia di un'idea di teatro totale che non ha bisogno di macchine. -*

Moscati è letteralmente conquistato dal susseguirsi di azioni, dalla fusione di intelligenza e sentimento in entrambi gli spettacoli, tanto che conclude l'articolo entusiasticamente - *Pina sei grande. -*

### 3.3 *Café Müller* visto dai “grandi”

Il pubblico accorso in massa a “conoscere” Pina Bausch prima a Parma e poi a Roma si era diviso tra entusiasmo e delusione, davanti ad uno spettacolo così particolare che poteva deludere le attese degli affezionati del balletto classico.

E’ interessante analizzare i pensieri dei “grandi” della cultura dopo aver visto *Café Müller*.

Bernardo Bertolucci era all’Argentina nel 1982 e dice:- (...) *ho conservato un sentimento fortissimo: il sentimento di aver assistito a qualcosa che nel momento stesso in cui avveniva mi sembrava miracoloso.*<sup>30</sup> -

Il regista confessa di aver scoperto in quell’occasione la forza del teatro e la sua capacità di rispecchiare la realtà e di provocare riso o pianto nello spettatore.

Un lungo lavoro di riflessione e di elaborazione, la Bausch lo restituisce con una grazia estrema, che si avvicina allo stato di grazia tipico dell’età infantile. Il gioco non è mai un fine, ma un mezzo per dare un sentimento pieno di realtà.

- *Pina Bausch, oggi è l’unico teatro che tollero: un teatro irresistibile, un teatro in cui io ho voglia di entrare, di seguire quello che fanno. E non soltanto limitarmi a guardare.*<sup>31</sup> -

Sente un legame intimo con la coreografa: i tavolini e le sedie del “Café” ricordano un momento di *Ultimo tango a Parigi*, quando nella scena dell’addio Maria e Brando sono sotto un tavolo di un caffè con la stessa desolazione e gli stessi vecchi tavolini.

---

<sup>30</sup> B. BERTOLUCCI in *Hanno detto di lei, Il teatro di Pina Bausch*, Leonetta Bentivoglio, cit., p. 198.

<sup>31</sup> Ibidem.

- (...) l'ho incontrata a Roma, seduta al tavolo accanto al mio. E, non mi vergogno a dirlo, avrei avuto voglia di gettarmi ai suoi piedi. -

Federico Fellini

Non era un grande appassionato di danza e non conosceva Pina Bausch, i balletti classici lo annoiavano e gli unici spettacoli che vide fino alla fine furono proprio quelli del Tanztheater.

- *Quello che racconta Pina Bausch sul palcoscenico e in platea è un teatro che ti libera da tutte le soggezioni, è festa, gioco, sogno, simbolo, ricordo, anticipazione, cerimonia...vorresti che tanta armonia, tanta leggerezza, tanto incanto, non finissero mai, e che la vita fosse così...*<sup>32</sup> -

Dopo 1980 al Teatro Argentina, Fellini volle conoscere la coreografa e il suo viso gli ispirò l'immagine di uno dei personaggi del suo film *E la nave va* (1983), - (...) c'era la mia principessa austriaca. Era Pina Bausch. Una monaca col gelato, una santa coi pattini a rotelle, un volto da regina in esilio (...) che all'improvviso ti strizza l'occhio (...) una di quelle facce destinate a fissarci, gigantesche e conturbanti, dagli schermi del cinema.<sup>33</sup> - La coreografa tedesca interpretò la principessa cieca nel film del regista romagnolo.

Aurelio Milloss

- *Vidi Café Müller (...) Pina Bausch non faceva del teatro di danza vero e proprio. Ma in lei c'era un'apertura poetica così straordinaria che mi venne da pensare all'apostolato di Laban (...) ha saputo esprimere qualcosa di simile, ma in senso autenticamente personale (...) la Bausch sa comunicare poemi di danza. Café Müller è un poema di danza.*<sup>34</sup> -

Il grande coreografo Milloss riconosce la capacità della Bausch di esprimere il mondo della danza senza usare necessariamente i mezzi della danza, ma includendo tutto il mondo delle arti.

---

<sup>32</sup> F. FELLINI, in *Hanno detto di lei, Il teatro di Pina Bausch*, di Leonetta Bentivoglio, cit., p. 197.

<sup>33</sup> Ibidem.

<sup>34</sup> A. MILLOSS, in *Hanno detto di lei, Il teatro di Pina Bausch*, di L. Bentivoglio, cit., p. 196.



Figura 13. Locandina del film *E la nave va* di F. Fellini.

Il suo messaggio poetico passa attraverso i corpi dei danzatori e lo spettatore che è in grado di “vedere” si rende conto che la coreografa comunica valori eterni.

Rudolf Nureyev non considera coreografia vera gli spettacoli di Pina Bausch, fatta eccezione per *Sacre du printemps*. Il ballerino aveva amato molto la sua versione del “Sacre” e considerava tutte le opere successive, *Café Müller* compreso, un divorzio dalla danza.

- *Pina Bausch è uscita dalla danza (...) e dico questo pur ammirandola, stimandola e continuando a pensare che avrebbe potuto essere una grande, grandissima coreografa. Il suo Sacre du printemps era una splendida promessa in questo senso. E continuerà a restare un classico.*<sup>35</sup> -

Critica, pubblico, grandi nomi della cultura, divisi per uno spettacolo come *Café Müller*. La semplice-complessità, le atmosfere oniriche, la riflessione sull’amore, la gestualità ripetuta, la simbologia, la “non-danza”, hanno fatto discutere e lo fanno ancora oggi. O si ama o si odia, ma di sicuro non lascia indifferenti.

---

<sup>35</sup> R. NUREYEV, in *Hanno detto di lei, Il teatro di Pina Bausch*, di L. Bentivoglio, cit., pp. 196-197.



Capitolo quarto  
***Café Müller* e il cinema di Almodòvar**

*Parla con lei è una storia sull'amicizia tra due uomini. - Ha scritto Almodòvar - E' una storia circa la solitudine e la lunga convalescenza dalle ferite provocate dalla passione. E' un film sulla difficoltà della comunicazione tra le coppie e insieme sulla necessità della comunicazione. Parla con lei è un film circa la gioia della narrazione circa l'uso delle parole come armi contro la solitudine, la malattia, la morte e la follia. E' anche un film sulla follia. Quel tipo di follia che è tanto simile alla tenerezza e al senso comune da non distinguersi dalla normalità.*<sup>36</sup>

Il film inizia con un sipario rosa salmone: due uomini seduti uno accanto all'altro guardano *Café Müller* di Pina Bausch. Non si conoscono.

Sono Benigno, un giovane infermiere e Marco uno scrittore quarantenne. Sul palco, tra un'infinità di sedie e tavoli di legno due donne, Pina Bausch e Malou Airaud, con gli occhi chiusi e le braccia allargate si muovono sulle note di *The Fairy Queen*, di Henry Purcell. Benigno e Marco, sconvolti dall'intensità della scena, si commuovono. Mesi dopo i due si incontrano nella clinica privata El Bosque. Benigno accudisce Alicia, una giovane ballerina caduta in coma in seguito ad un incidente stradale, di cui è profondamente innamorato. Marco è in visita

---

<sup>36</sup> P. ALMÓDOVAR, intervista, [www.pedroalmodovar.es](http://www.pedroalmodovar.es), traduzione mia dal francese.

alla sua fidanzata Lydia, torera di professione che, essendo stata ferita durante una corrida, è anch'essa in coma.

Tra i due uomini, che reagiscono in modo diverso allo straziante dolore, inizia l'amicizia. Tra le mura della clinica, passato, presente, futuro, dei quattro protagonisti si intrecciano inestricabilmente, conducendoli verso un insospettabile destino.

*- L'amore è l'unico combustibile che ci mette in moto. Per amore intendo passione carnale, non dico che si debba sempre essere innamorati, ma sapere che l'amore esiste sì, sapere che si può perdere completamente il controllo di sé stessi.* <sup>37</sup> -

Non sono tanti i registi capaci di manovrare con tanta naturalezza il difficile genere del melodramma: Almodòvar è sicuramente uno di loro. Sempre più morbido e affettuoso nei confronti dello spettatore, il cineasta ha riempito il film di piccole pietre preziose: l'apparizione di Geraldine Chaplin, una bella canzone di Caetano Veloso, un ironico omaggio al cinema muto con l'invenzione dell'Amante menguante, l'innamorato che diventa sempre più piccolo fino a penetrare completamente nel corpo della sua bella, e il teatro-danza di Pina Bausch. *Parla con lei* entra in punta di piedi nel nostro cuore, si fa lentamente e dolorosamente spazio nelle nostre coscienze, portandoci a confronto con qualcosa che forse è peggio della morte, con la vita priva di vita del coma, con la morte eterna che non si può piangere e seppellire, con un dolore che potrebbe non avere mai fine. Ma da questa morte è pronta a nascere una nuova vita, un futuro che, se afferrato, potrebbe cambiare le vite dei protagonisti.

Il film esce nelle sale nel 2002 e Almodòvar in un'intervista spiega il suo legame con Pina Bausch.

---

<sup>37</sup> Ibidem

- *In Tutto su mia madre, si vedeva un poster di Pina in Café Müller. In quel periodo, ignoravo che quest'opera coreografica sarebbe stata il prologo della mia prossima pellicola. Rendevo semplicemente omaggio alla coreografa tedesca. Quando ho finito di scrivere Parla con lei e ho visto il viso di Pina, gli occhi chiusi, le mani tese in mezzo ad ostacoli (tavole e sedie di legno), era ovvio per me che era là, l'immagine che rappresentava meglio l'atmosfera nella quale abitavano i personaggi della mia storia. Nonostante la loro passività evidente, le due donne nel coma suscitano negli uomini lo stesso piacere, la stessa tensione, la stessa passione e gli stessi desideri e disillusioni che avrebbero suscitato da vive, gli occhi grandi aperti.. Quasi nello stesso periodo, ho visto a Barcellona un balletto di Pina Bausch, Masurca Fogo (1998). Sono caduto nell'incanto della vitalità e dell'ottimismo di questa donna. La sua aria bucolica e l'immagine inattesa di una bellezza così penosa mi hanno fatto piangere di piacere come Marco. Quello spettacolo è diventato l'epilogo del film. Se glielo avessi chiesto, non avrei ottenuto di meglio. Pina Bausch aveva creato senza saperlo, la più bella porta d'entrata e d'uscita di Parla con lei.<sup>38</sup> -*

Prologo ed epilogo recano omaggio a Pina Bausch e non solo, le sue coreografie sono state vera fonte d'ispirazione per il regista spagnolo.

L'atmosfera onirica di *Café Müller* corrisponde esattamente a ciò che si voleva ricreare nel film, quelle due esili figure di donne, vestite di bianco, perse nello spazio, che non vedono e non sentono, ma si muovono confusamente tra gli ostacoli, diventano specchio delle due ragazze in coma, protagoniste del film.

La lettura di Almodòvar va piuttosto verso un finale di ottimismo e di speranza, si può uscire dal limbo del “Café” e ritrovare la vitalità e soprattutto l'amore. *Parla con lei* è un bellissimo film, un passo ancora più maturo sulla nuova via che Almodòvar sta percorrendo a partire da *Tutto su mia madre*, capace di commuovere e affascinare dolorosamente

---

<sup>38</sup> Ibidem

senza cadere nel melodramma, un'opera sui sentimenti che non ha bisogno di inventare nulla per colpire al cuore lo spettatore.

La vita, in fondo, non ha bisogno che le si aggiunga nulla, è già un miracolo da sola.



**Figura 14.** Locandina del film *Parla con lei* di P. Almodóvar.

## Per concludere

- *Certe cose si possono dire con le parole, altre con i movimenti. Ma ci sono anche dei momenti in cui si rimane senza parole, (...) a questo punto comincia la danza (...).*<sup>39</sup> - La frase di Pina riassume tutto il suo lavoro e il significato di *Café Müller* e della sua opera. Usare la danza non per stupire lo spettatore con virtuosismi spettacolari, ma per trovare un linguaggio dei sentimenti che ci appartenga e che renda visibili tutte le sfumature dell'amore. Da questa ricerca è nato il Tanztheater. E con ogni spettacolo la ricerca ricomincia da capo. In *Café Müller* gli elementi della ricerca ci sono tutti e sono condensati in 40 minuti. 40 minuti sono pochi per un pubblico tradizionalista, legato al balletto classico, ma sono sufficienti a chi non ha pregiudizi, a fare dello spettacolo un condensato di emozioni che punta dritto al cuore.

Dalla prima messa in scena il 28 maggio 1978, ha fatto il giro del mondo ed è arrivato al cinema grazie all'omaggio di Almodòvar: nessuno è rimasto indifferente ... qualcuno non ha capito, qualcun altro se ne è innamorato, ha pianto, ha riso ... ci ha pensato. Pina Bausch lascia spazio allo spettatore del "Café", ognuno deve fidarsi dei propri sentimenti, fare la propria esperienza davanti ad uno spettacolo teatrale come nella vita. Le domande ricostruiscono il puzzle di cui facciamo parte e pezzo per pezzo diventiamo più consapevoli. - *Le domande non finiscono mai e nemmeno la ricerca. C'è in essa qualcosa di infinito e questa è la cosa bella.*<sup>40</sup> -

---

<sup>39</sup> P. BAUSCH, *Lezione dottorale*, in *Laurea honoris causa a Pina Bausch*, Università degli studi di Bologna, 25 novembre 1999, p. 22.

<sup>40</sup> Ibidem.



**Figura 15.** Pina Bausch.

## 5. Bibliografia

### Articoli

G. Capitta, *Pina Bausch e gli amori impossibili del Café Müller*, in “Il Manifesto”, Roma, 30 settembre 1982.

R. Cirio, *E' ballo quel che piace*, in “L'Espresso”, Roma, 3 ottobre 1982.

G. Manzella, *Al Café Müller solo bevande forti*, in “Il Manifesto”, Roma, 21 gennaio 1981.

I. Moscati, *Intelligente con amore*, in “L'Europeo”, Milano, 11 ottobre 1982.

M. Pasi, *Con la Bausch al Café Müller*, in “Corriere della Sera”, Milano, 17 gennaio 1981.

G. Tani, *Andiamo là dove non c'è nulla*, in “Il Messaggero”, Roma, 30 settembre 1982.

A. Testa, *Una vita difficile*, in “La Repubblica”, Roma, 30 settembre 1982.

U. Volli, *Sei personaggi e una parrucca*, in “La Repubblica”, Roma, 17 gennaio 1981.

### Volumi

AA. VV., *Pina Bausch, Teatro dell'esperienza, danza della vita. Atti del convegno internazionale*, a cura di Elisa Vaccarino, Torino, 1992.

AA. VV., *Sulle tracce di Pina Bausch*, a cura di Franco Quadri, Ubulibri, Milano 2002.

AA. VV., *Tanztheater - Dalla danza espressionista a Pina Bausch*, a cura di L. Bentivoglio, Di Giacomo Editore, Roma, 1982.

*Laurea honoris causa in discipline delle arti, della musica e dello spettacolo*, conferita dalla Facoltà di Lettere e Filosofia a Pina Bausch, Bologna, 25 novembre 1999.

L. Bentivoglio, *Il teatro di Pina Bausch*, Ubulibri, Milano, 1985.

### **Siti internet consultati**

[www.balletto.net](http://www.balletto.net)

[www.cinema.zip.it](http://www.cinema.zip.it)

[www.delteatro.it](http://www.delteatro.it)

[www.filmup.com](http://www.filmup.com)

[www.mymovies.it](http://www.mymovies.it)

[www.pedroalmodovar.es](http://www.pedroalmodovar.es)

[www.pina-bausch.de](http://www.pina-bausch.de)

[www.racine.ra.it](http://www.racine.ra.it)

[www.rai.it](http://www.rai.it)