



RICERCHE DI S/CONFINE

Oggetti e pratiche artistico / culturali

Giulia Romanini

## Danza e paesaggio: *Die Klage der Kaiserin* di Pina Bausch



### Abstract

*Die Klage der Kaiserin* (*Il lamento dell'imperatrice*) è il titolo dell'unica opera cinematografica realizzata da Pina Bausch: alla fine degli anni Ottanta, la compagnia del Tanztheater Wuppertal, da lei diretta, girò questo film prevalentemente in esterni, fra bosco e campagna, periferia e spazi urbani. Il saggio cerca di mettere a fuoco l'intento creativo del film. Si ricostruisce come i danzatori vadano ad investire la città di Wuppertal, loro sede lavorativa, con la loro poetica e le loro figure sceniche; le loro azioni si connotano di un effetto illogico e straniante perché agite per lo più in contrasto con i luoghi, con il tempo, con la musica. Gli ambienti rurali e urbani sono modificati e investiti di un senso drammaturgico, ma a sua volta incidono sul paesaggio interiore dei personaggi che vi si trovano immersi e, spesso, 'persi'.

*Die Klage der Kaiserin* (*The plaint of the empress*) is the only film directed by Pina Bausch. She realized this movie in the late Eighties, with her company, the Tanztheater Wuppertal, shooting especially in outdoors: we can see the wood and the countryside, the suburbs and the city. The dancers invest Wuppertal, the town where they work every day, with their poetic and their scenic characters; their actions have an illogical and alienating effect because they are totally in contrast to the places, the time, the music. Urban and rural spaces are changed and charged with a dramatic sense while, at the same time, they affect the interior landscape of the dancers, who are absorbed in it, and often lost in it.



Tra l'ottobre 1987 e l'aprile 1989, Pina Bausch sperimenta una drammaturgia svincolata dagli spazi scenici consueti ed avvia, principalmente *fuori* dal teatro, le riprese della sua unica opera cinematografica, il lungometraggio *Die Klage der Kaiserin*, allora distribuito in Italia da Rai Uno col titolo *Il lamento dell'imperatrice* e dal 2011 reso fruibile al pubblico grazie alla riproduzione della pellicola in supporto dvd da parte della casa editrice parigina L'Arche.

Il film, girato in video e in seguito trasferito in 35 mm, è realizzato nei luoghi della cittadina tedesca di Wuppertal e dei suoi dintorni, dove la compagnia che Bausch ha diretto dal 1973 ha la sua sede operativa; protagonisti, principalmente, sono i danzatori e le danzatrici della compagnia del Tanztheater Wuppertal.

Una compagnia di danza ha lasciato il teatro e si ritrova in aperta campagna o in centro città. Interni ed esterni sono invertiti. Dopo aver spesso utilizzato la vita reale sulla scena del teatro, al fine di crearvi un clima poetico, tutti gli attori si ritrovano questa volta in costumi colorati da teatro, fuori le mura. Nel paesaggio invernale che li circonda, con i loro vestiti estivi, sembrano perduti, o vulnerabili, e un po' "spostati" (Servos 2001, p. 192).

Si cercherà così ora di tracciare il profilo di questa compagnia alle prese con l'esperienza filmica, proprio riguardo al suo rapporto con lo spazio: spazio del teatro, della campagna, della città; in sintesi, del rapporto con il paesaggio entro cui si muove, per arrivare poi a leggere alcuni sviluppi tematici del film.

## **I. Wuppertal: Casa, particolare universale**

I ballerini del Tanztheater provengono da ogni parte del mondo, selezionati da Pina Bausch e i suoi più stretti collaboratori in base ad un'empatia espressiva che supera il mero vaglio della tecnica. Il risultato è un gruppo misto e variegato di persone, come ha spiegato lei stessa:

I danzatori vengono da ogni parte del mondo, da culture molto diverse tra loro. Ormai è un grande reticolo, una gigantesca famiglia, con collegamenti dovunque, in tutte le culture. Il nostro lavoro non è vincolato da alcun confine, ma li attraversa tutti. È come le nuvole, come il sole, come la musica. Se io fossi un uccello, sarei forse un uccello tedesco? (Bausch, cit. in Bentivoglio 1982, p.116)

Questo universalismo, cifra costitutiva dei membri del Tanztheater, trova concreta realizzazione nel radicamento in un luogo preciso: è a Wuppertal che, di fatto, svolgono il loro lavoro e non a caso il nome della città è parte del binomio che forma il nome della compagnia, ad indicare non solo che cosa si fa (teatro-danza) ma anche dove si sta. Così, questo centro nella Ruhr tedesca che spesso è sembrato troppo piccolo e troppo brutto per ospitare il divenire di creazioni artistiche tanto sublimi, offre al contrario, proprio nella sua "neutralità" e limitatezza, il nucleo sicuro e proficuo perché gli apporti e i contributi internazionali dei singoli danzatori possano prendere forma. Del resto, se è vero, con Gianfranco Capitta, che «raccontare una città per Pina vuol dire innanzitutto conoscerla» ... Quale città meglio conosciuta di Wuppertal?

Di fatto concepito e realizzato proprio agli esordi di quella fase di produzione artistica che, all'interno del percorso della compagnia, trae la propria ispirazione dall'incontro con diverse città del mondo – Roma, Palermo, Madrid, Hong Kong, Lisbona, Istanbul...– *Die Klage der Kaiserin* può forse offrirsi come omaggio a quella cittadina nel cuore della Germania che è terreno fertile e imprescindibile per il Tanztheater Wuppertal; che è paradigma di ogni realtà urbana, per quella sua compresenza di antico e nuovo, anonimato e identità; che è punto di partenza per avviare sodalizi con città altre; che è Luogo per eccellenza, fitta trama esperienziale intessuta con l'ordito del tempo di ciascun danzatore e della intera compagnia; che è Casa, spazio conosciuto per antonomasia, dal quale non si può prescindere prima di partire alla scoperta del mondo; che è interiorizzato al punto tale da poter essere rivissuto come in un sogno collettivo.

## II. Paesaggi onirici

Il lamento dell'imperatrice parla il linguaggio  
dei sogni: è un mosaico di incubi impastati  
di suggestioni quotidiane.  
(Bentivoglio 1991)

*Die Klage der Kaiserin* ci si offre, in effetti, proprio come un sogno: l'intero film ci appare immediatamente caratterizzato da una successione d'immagini brevi, con protagonisti che cambiano e che raccontano piccole storie, apparentemente incomprensibili, poste in sequenza secondo criteri del tutto alogici e accostate tra loro con un montaggio frammentato, dai tagli bruschi e improvvisi. I nuclei scenici presentati sono oltre un centinaio: la media di tempo dedicato a ciascuno è di 40 secondi circa. Questo dato ci fa intuire molto sulla composizione del film e sul metodo utilizzato: apparentemente, lo stesso che per la creazione degli *Stücke*, i "pezzi" teatrali, ovvero una composizione finale per giustapposizione, spesso a contrasto, dei molteplici materiali emersi dalle lunghe sessioni d'improvvisazione con i danzatori/attori/coautori... Ma in realtà qui gli esiti sono totalmente differenti.

Venendo a mancare l'ambiente teatro, con le sue regole e i suoi molteplici punti di vista, con i suoi spazi tridimensionali ed il ruolo interattivo del pubblico, la bidimensionalità dello schermo propone la costellazione di stimoli visivi in un susseguirsi frenetico ed angosciante, che di ammiccante ha ben poco e di divertente ancora meno. Questo come se la sottrazione dello spazio teatrale avesse comportato l'elisione di quello scarto che sempre sussiste tra rappresentazione e realtà: se negli spettacoli ciò permetteva al pubblico di ridere (a volte) e ai

personaggi di presentarsi attraverso un filtro codificato, nel video quello scarto viene meno e mette a nudo entrambi, esponendoli al proprio inconscio come in un sogno. Così, è davvero quello di un tessuto onirico il filo che si dipana nel corso dell'opera, avvolgendo lo spettatore in una nebbia di significato che si dirada soltanto in seguito, quando l'inconscio, pungolato, rilascia le sue intuizioni. Chi sono dunque questi *personaggi*? In quali spazi si muovono? In che modo? E ancora - soprattutto - perché?

### III. Personaggi dislocati



Fig. 1: Coniglietta di playboy corre verso la cinepresa dopo aver errato tra i campi (scena 1:19:32).

Gli uomini e le donne che si agitano dietro la cinepresa si connotano subito di un significato straniante: una donna vestita da coniglietta di Playboy corre ansimando in un campo arato; un tizio sul ciglio della strada si fa scrupolosamente la barba in una pozzanghera; un ragazzo in abito femminile cammina lentamente in una sala di danza classica accarezzando la sbarra; un'appariscente dama, in costume da bagno

variopinto, trascina una capra dalla parte opposta di uno squallido cortile; un uomo adulto, con fare cerimonioso ed un certo impeto, orchestra le stoviglie di una tavola sotto un diluvio torrenziale; un tale con le ali, che poco prima era sdraiato in mezzo alla neve come morto, corre tra gli alberi innevati e scrolla la neve dai rami; una ragazza dai tratti orientali balla sorridente con un vestito estivo sotto una bufera di neve; un corpo maschile, coperto di fango, muove il ventre sulla base di ritmi orientali; una giovane donna siede impassibile nel bel mezzo di un trafficatissimo incrocio stradale, e fuma; un uomo, distinto nell'abbigliamento, percorre a fatica un grande prato con un armadio sulle spalle...



Fig. 2: Donna in tailleur sta seduta in poltrona in mezzo ad un incrocio stradale e fuma (scena 9:10).

Questi e molti altri personaggi attraversano la storia del film senza che lo spettatore, immerso nel solo ambiente filmico e senza riferimenti altri, possa mai conferire loro un'identità, o capire dove vanno. Sono tutti per lo più senza parole, spesso affannati e chiusi in se stessi; sono generalmente fuori luogo, fuori tempo, fuori spazio: sono profughi, esuli, forse folli, protagonisti di piccole storie inutili. Gli attori del Tanztheater, durante il film, agiscono situazioni che rimandano al

quotidiano, tuttavia compiute in contrasto con l'ambiente, con l'abbigliamento, con la musica. C'è sempre qualcosa che stona, che ci fa intuire un inganno, una inadeguatezza. Le stesse azioni, compiute sul palco di un teatro, non risulterebbero tanto "strane". Questi danzatori sono usciti dalla sala prove, ma anche fuori, anche a contatto col mondo, hanno interpretato le loro figure sceniche: nel film ritroviamo, in effetti, i personaggi del Tanztheater, passati e futuri.

Il primo elemento riconoscibile è costituito dalle donne rigorosamente coi tacchi e i vestiti eleganti, gli uomini in abiti formali oppure con abiti femminili. Poi, via via, ad uno spettatore esperto del mondo Bausch, si svelano personaggi e situazioni già note. Ad esempio, Dominique Mercy, che si compone in una bara piena d'acqua avvolto in un abito di tulle, cita se stesso, quando in *Bandoneon*, dieci anni prima (1980), tentava ancora di ballare, timido nel suo tutù sgualcito; l'uomo alato che corre nel campo innevato e che rivediamo a primavera passare noncurante per lo stesso campo, ora ricoperto d'erba, dietro un gregge di pecore, non è forse lo stesso uomo, con indosso la stessa giacca con le ali, che avevamo visto protendersi in piedi su una sedia, come per volare, in *Renate wandert aus* (1977)? Ancora, per quanto riguarda i giochi di coppia, riprendendo una delle più tipiche immagini bauschiane, la ballerina che si arrampica sulle spalle dell'uomo ma poi cade a terra, allora ci riprova ma di nuovo cade, con la reiterazione di questo tentativo di salire senza poi riuscire a stare in equilibrio, era già in *Walzer* (1982) e sarà di nuovo presentata in *Mazurca Fogo*, del 1998. Anche le scene più isolate, che compaiono per pochi secondi nel film, hanno una storia più ampia attorno a sé: molto spesso sono derivazioni o intuizioni riversate nel teatro, altre volte sono frammenti che, pur non affiancabili ad altri, rimandano ad atteggiamenti ed atmosfere - ad un *linguaggio* si potrebbe dire - che è riconoscibile come proprio alla compagnia tedesca ed ai suoi gesti performativi. In definitiva, ci accorgiamo che gli strambi protagonisti de *Die Klage der Kaiserin* altri non sono se non i ballerini del Tanztheater, che mettono in azione i loro personaggi in spazi a loro comuni, che "si portano in giro" per Wuppertal, ad investirla della loro arte, della loro poetica. Il paesaggio a loro noto è così *teatralizzato* dai gesti scenici a loro propri. Spazio teatrale e spazio quotidiano si contaminano creando un effetto straniante, di decontestualizzazione, di dislocazione. Ma si potrebbe forse dire che i performer salutino la loro città: come a volte accade, negli incontri umani, di presentarsi quando si va via.

#### IV. Un paesaggio teatralizzato

I luoghi concreti in cui gli artisti si muovono riguardano dunque il territorio di Wuppertal; essi sono presentati nel corso del film secondo un principio alternato, giocato su un duplice piano: interni ed esterni, spazi rurali e spazi urbani. Per quanto riguarda gli interni: varie scene sono girate sul palcoscenico della sala prove della compagnia, altre in stanze di abitazioni moderne; ci sono, nel film, due bagni pubblici e camere buie, un sontuoso salone affrescato e attrezzato per il balletto classico, vaste sale di palazzi antichi dai soffitti molto alti e con grandi vetrate; c'è l'interno di un bar e quello del negozio di un fiorista, entrambi affacciati sulla strada tramite il vetro a parete e dunque in un certo modo già protesi verso l'esterno. Gli ambienti al confine tra interno ed esterno che potrebbero segnare più compiutamente il passaggio da un ambiente chiuso ad uno aperto sono: la *Schwebbahn*, la tipica ferrovia monorotaia sospesa a 8 metri da terra e a 13 metri dal fiume Wupper, la quale inizialmente scorre rapida sullo sfondo di alcune scene, ma viene poi ripresa dall'interno nella sequenza reiterata del contrabbassista che suona con vigore il suo strumento; la grande piscina coperta, che l'occhio dello spettatore vede dal di fuori, attraverso il vetro; e infine le serre, entro le quali sono girate due scene: la prima con la cinepresa posta all'interno della serra, la seconda con la cinepresa che filma da fuori, attraverso la parete opaca, resa ancor meno trasparente dall'acqua piovana che vi scorre sopra. Dunque è l'elemento acqua, dalla forte presenza e pregnanza significativa – ne *Die Klage der Kaiserin* così come del resto nell'intera opera di Bausch – a richiamarci verso l'esterno. Le scene all'aria aperta riguardano sia gli spazi cittadini sia quelli di periferia, quelli della campagna attorno al centro abitato, quelli dei boschi. Così, nello stesso nucleo compositivo, possiamo veder scorrere in successione un bosco autunnale, un campo arato, un bosco invernale di notte, una strada di campagna, una strada di periferia che scorre tra fabbriche dimesse, un cortile squallido racchiuso tra capannoni, una casa di legno che cade a pezzi intravista dalla staccionata, un incrocio stradale molto trafficato. L'architettura è eccezionale: sono le rispondenze interne, le rime e le trame dell'architettura registica, a mostrarci un pensiero direttivo chiaro e per nulla lasciato al caso, che ci aiuta a definire le linee guida, i disegni tracciati col carboncino nero alla base dei tasselli variopinti, degli spazi di questa storia che, ancor più delle opere teatrali, ci si offre come un mosaico di spazi e colori. Il colore stesso, peraltro, disegna spazi immaginifici, a sua volta alternato sapientemente al bianco e nero.

Uno spazio teatralizzato con sapienza, dunque, ma non solo: se fare teatro nelle strade significa andarsi a cercare una relazione ed uno scambio lì dove non sono attesi (Mango 2003, p. 184) è anche vero che il passare in questi precisi luoghi

modifica e condiziona il comportamento scenico dei danzatori. Il paesaggio, infatti, non è predeterminato, non è una struttura artificiale, bensì un posto preciso, vero e riconoscibile (Wuppertal e la campagna attorno!) che diventa premessa imprescindibile all'atto drammaturgico: l'opera di Pina Bausch si adatta così perfettamente alla definizione di *enviromental theatre* data da Schechner, per cui lo spazio non è più il contenitore di un'esposizione ma finisce per venire totalmente inglobato nell'opera e di conseguenza la scrittura scenica è innanzitutto una scrittura ambientale.

## V. Il tempo e le stagioni

Il tempo de *Die Klage der Kaiserin*, si è detto, non è quello di un racconto lineare: la dimensione temporale è suggerita, anche in questo caso, da costruzioni ed espressioni più o meno implicite al testo scenico.

Prima di tutto, ancora, c'è un'alternanza – distintiva del metodo Bausch – tra lento e veloce, che si sviluppa in due direzioni: dal punto di vista della regia, sono accostate immagini brevissime, della durata di pochi secondi, a sequenze più lunghe; dal punto di vista coreografico, scene di stasi seguono scene di movimento e queste ultime comprendono a loro volta quelle in cui i performer eseguono movimenti amplificati e quelle in cui i movimenti sono rapidi.

In secondo luogo, ad indicare lo scorrere del tempo, in *Die Klage der Kaiserin*, c'è il ciclo della natura. Le stagioni naturali si susseguono, seppur non in ordine consequenziale, nello sviluppo del testo filmico, mostrandoci un tempo che ritorna e si ripete: un tempo ciclico, dunque, secondo la concezione classica, ma senza età dell'oro. Infatti, sono l'autunno e l'inverno i protagonisti di questa non-storia: il bosco con le foglie secche in apertura precede il vasto orizzonte dei campi arati, che sotto un grigio cielo di novembre aspettano la semina; prima che arrivi primavera, vi dovrà cadere sopra molta neve. Neve, pioggia, un sole pallido e per lo più coperto da nubi... *Die Klage der Kaiserin* fatica a trovare un tempo vivificante di calore e rigoglio: quando arriva primavera, il grande prato verde che l'annuncia non ha nemmeno un fiore bianco e gli unici fiori primaverili che vediamo stanno dentro al negozio del fiorista. Persino nelle serre, le piante sono quelle invernali, oppure piante grasse, senza stagione. A primavera inoltrata oppure a fine estate, ci riportano gli scroscianti temporali che minacciano e spesso bagnano i danzatori, vestiti sempre con abiti leggeri: nient'altro a dare l'idea di un tempo clemente e mite. L'estate, infine, non c'è. È assente e probabilmente rimpianta, ma più probabilmente lasciata da parte come un tempo ingenuo, che non ci si può permettere: due giovani bagnanti in

costumi colorati, che forse venivano da una festa in piscina o da un party in riva al fiume, scappano a casa, tremanti di freddo per l'arrivo della tempesta. Una Natura fredda e impassibile dunque, che ci ricorda quella leopardiana, se non fosse che Pina Bausch non sembra avversarla o incolparla, volendo anzi suggerire qualcosa d'altro:

Si percepisce la disperazione; il film, del resto, vuole essere un lamento. Non volevo recitare l'estate in inverno. È tutta un'altra cosa quando si gira al freddo... Riguarda l'espressione: quando in inverno si cammina nella neve con abitini estivi, vuol ben dire qualche cosa. Allo stesso modo, se qualcuno corre in un campo arato, anche questo vuol dire qualcosa. Ma non è un'azione. È solo quel che è. È un grande pianto, un non so ché di aspro, un'enorme tristezza (Bausch 1990, cit. in Bausch 2011, 'Dossier', p. 64).

L'imperatrice che piange, probabilmente è dunque la Natura, la regina usurpata del tempo dell'uomo contemporaneo, dei paesaggi divenuti non luoghi, abitati da passanti distratti.



Fig. 3: Donna in abiti regali (l'imperatrice?) piange seduta in un bosco innevato (scena 1:00:47).

A tal proposito, c'è un terzo elemento che narra il tempo del racconto ed è il tempo del "qui ed ora" a cui rimandano le figure tratte dall'immaginario collettivo della cosiddetta postmodernità. Ci parlano, infatti, dei miti di oggi la coniglietta di Playboy come le innumerevoli fabbriche abbandonate, simbolo di sogni infranti; il traffico urbano e le sigarette, consumate nervosamente o a sottolineare solitudini; ancora, il degrado della provincia, dove i bambini stanno a guardare gli artisti di strada e i cani fanno davvero la guardia, ma si ha l'impressione che durerà poco, e già la giovane donna che vorrebbe andare altrove è infelice e fatica, alle prese con gli animali della stalla, fino a quando non soccomberà stordita dall'alcol in mezzo ad un gregge di pecore. Ci sono anche «crudeli femmine, alla Helmut Newton, su sfondi di piscine hollywoodiane, alla David Hockney» ma più semplicemente ci sono i gesti quotidiani, come radersi o pettinarsi o fare un bagno o mangiare o prendere il treno, ovviamente mostrati attraverso una lente deformante.

Tuttavia, l'elemento che più segna la dimensione temporale de *Die Klage der Kaiserin* è la musica, tra le componenti principali dell'opera. La musica, infatti, domina nel film come pressoché unico linguaggio sonoro: entra nelle situazioni e le identifica, racchiude nuclei narrativi, si costruisce per rimandi e chiasmi, scorre in contrasto con l'azione oppure l'accompagna.

Una musica torrenziale, senza pause, che alterna movimenti diversi e diversi toni e ritmi, non tanto a sottolineare questa o quella sequenza, quanto piuttosto a collegare, a "montare" fra loro i frammenti sparsi di immagini indipendenti (Rondolino, in Vaccarino 1992, p. 138).

Pina Bausch attua un utilizzo del tutto peculiare dell'elemento sonoro: nel film ci sono "assordanti silenzi" e molti rumori (dal chiasso del traffico automobilistico al rumore dei passi), suoni "altri" di uomini ed animali (le risate, il respiro ansimante, il battito tranquillo, le grida ed anche il belato di un gregge, l'abbaiare dei cani), che vanno a comporre una linea melodica dalla cifra eterogenea ed estremamente espressiva. Per quanto riguarda le musiche scelte, esse attingono dalla musica popolare e tradizionale tanto quanto dalla musica leggera e dalla musica sacra: come nella scelta dei suoi danzatori, Bausch seleziona le tracce sonore da culture diverse e, pur così disparate, le accosta in un flusso che risulta armonico e senza soluzione di continuità: come ad abbracciare tutto il mondo, mentre si gira un film in un solo posto.

Infine, è nelle pieghe di questo mondo melodico parallelo che si proietta il tessuto immaginifico e fiabesco del film:

La marcia funebre, ripetuta senza sosta, le musiche latino-americane e arabe, le percussioni, il tango, il boogie e i blues collegano le storie tra loro, le mettono tutte al diapason di vecchi ricordi e riconciliano lo spettatore con se stesso. Si tratta di composizioni antiche, spesso di canti tradizionali che risorgono dal passato per sposarsi a scene di sogno o di fiaba (Servos 2001, p. 198).

Così, nel passaggio dal sogno alla fiaba, intravediamo lo spazio per addentrarci nei possibili significati della narrazione cinematografica, tenendo ferma e la dimensione propria di un'opera aperta, che lascia la possibilità di letture semantiche non verificabili, e l'assoluta complessità del linguaggio metaforico che si vuol tentare di decifrare.

## **VI. Il bosco e la terra: l'immaginario fiabesco**

Si diceva dunque, delle fiabe. Ora, è probabile che il tessuto immaginifico fiabesco, proprio della cultura tedesca, a cui appartiene Pina Bausch, sia da ricercarsi nelle storie dei fratelli Grimm. In effetti, i momenti in cui il riferimento alla fiaba e agli archetipi ad essa collegati si rende più esplicito sono due, entrambi ricollegabili a classici dei Grimm: la scena in cui una ragazza corre disperatamente nel bosco chiamando la madre e quella in cui una donna, su una torre, soffia con veemenza dentro un fischiello.

La prima è facilmente riconducibile a Cappuccetto Rosso: la ragazza, vestita di un costumino turchese, con un copricapo variopinto in testa, sembra provenire da un luogo allegro, spensierato, paragonabile all'ambiente domestico di partenza della nota fiaba. Che cosa fa allora nel bosco, a maggior ragione di notte, col buio?

Forse le è successo qualcosa, forse si è persa, forse ha incontrato un lupo che l'ha fatta uscire di strada, certamente ora ha molta paura, vuole fuggire e ritornare a casa. Così invoca la madre, sperando che lei senta e le risponda, per farsi guidare dalla sua voce; perché, quando si è persi nella selva oscura, spesso occorre il richiamo di un grande affetto per continuare a correre verso l'uscita, anche perché non si può sapere, in anticipo, se alla fine ci sarà un Cacciatore a salvare dal lupo. Lo sfondo di questa scena, inserita nella parte iniziale del film, vale a dire l'immagine di un bosco invernale, secco, spoglio, ripreso in un'ora notturna, sarà riproposto verso la fine de *Die Klage der Kaiserin*, per pochi secondi: solo il paesaggio, senza nessuna presenza animata. Il finale della fiaba è chiaramente lasciato aperto: che fine avrà fatto la Cappuccetto Rosso in costume turchese? Sarà tornata a casa? Oppure sarà stata mangiata dal lupo? La desolazione del luogo ed il ricordo

dell'ingenuità e del panico della ragazza, che correva a zig-zag senza una direzione, non fanno certo propendere per la prima ipotesi.

La seconda scena invece, inserita nella parte finale del film, ci mostra una donna che cammina impaziente in cima ad una torre: subito ci induce a pensare all'immagine di Raperonzolo. Tuttavia, la Raperonzolo di questa storia non se ne sta rinchiusa nella torre di un castello, ma cammina a passi pesanti e decisi sulla torre che appartiene ad un edificio moderno, piuttosto brutto, con i mattoni a vista e una struttura architettonica compatta: probabilmente è la torre dell'acqua di Wuppertal, in pieno centro cittadino e non certo in mezzo al bosco, contesto impervio ma pur sempre luogo di fiaba.



Fig. 4: Raperonzolo fischia dalla torre (scena 1:10: 53).

L'abito che la donna indossa è di un rosso fuoco che sembra voler esprimere tutta la sua bellezza, la sua carica erotica, e tutta la sua rabbia: pur potendo prendere un taxi, o la *Schwebbahn*, o qualsiasi altro mezzo di locomozione, sembra che non si sia scomodato ad arrivare nessun principe. Sembra, anche, che lei disdegni le lunghe attese, e così pure l'idea di farsi crescere una treccia chilometrica: la nostra Raperonzolo, dall'alto di quella misera torre, su cui si era innalzata per inseguire un sogno d'amore, stanca di attendere, inizia a fischiare forte, per

richiamare l'attenzione del suo cavaliere: che giunga, finalmente! Ma invano. Dovrà dunque abbandonare la torre. La vediamo avanzare, imperiosa, sui tetti della città: si sporge da una palazzina e di nuovo fischia forte, con tutto il fiato che ha nei polmoni, perché la sentano giù in strada, perché se il suo cavaliere non arriva, almeno che qualcuno veda il suo dolore, la sua frustrazione. Ma il rumore del traffico copre il suono del suo fischiotto e le note ossessive e ripetitive del contrabbasso, che fanno da colonna sonora a questa sequenza, ci svelano la sua nevrosi e forse la sua mania di voler essere cercata, di farsi reperire proprio lì in cima per sentirsi amata: ma sui tetti è ancora troppo in alto. Forse non sa, Raperonzolo, che se lei, nei secoli, porta ancora lo stesso desiderio profondo di essere corteggiata e raggiunta in ogni dove, per il Principe, nel tempo, le cose sono cambiate: ha perso il titolo regale, il suo cavallo e l'armatura... Così, si aggira per la città con gli occhi bassi e non vede la torre di Raperonzolo, non sente i suoi richiami. Probabilmente, egli vorrebbe sapere di essere così amato, forse tornerebbe Principe. Ma, perché questo accada, Raperonzolo dovrebbe scendere dalla torre, scendere dai tetti, e incontrare il suo sguardo per strada.

E tante Raperonzolo urbane, a passo svelto per le vie, vediamo in effetti attraversare il film, alla disperata ricerca di un amore; finché, di tutte loro, non rimane che il pianto e alla fine resta in scena una sola vedova nera:

La ferita è profonda, una buona sbornia serve a sopportarla. La vediamo allora, attraversare un gregge di pecore, brandisce la sua bottiglia e porta un agnello in braccio. Alla fine è stesa, come morta, in un prato. Sopra di lei, il cielo si estende sconfinato, indifferente (Servos 2001, p. 198).

L'invito di Pina Bausch, che termina la sua storia con una signora anziana che danza al ritmo di un juke-box, sembra tutto sommato quello di alzarsi da terra e di continuare, piano, a danzare; ripartire dalle cose semplici, per ritrovare un punto di contatto: perché cessi, finalmente, quel lamento di chi resta senza amore: il principe, Cappuccetto, Raperonzolo, il gregge, il bosco.

## **VII. Il lamento della natura e il sentimento di nostalgia (con Pier Paolo Pasolini)**

Il bosco, la terra, la natura. Si parlava del loro lamento: ebbene, esso va ascoltato.

Per riconciliarsi con gli altri e con se stessi, infatti, bisogna innanzitutto riconciliarsi col mondo.

Invece, lo scollamento degli esseri umani dai luoghi che attraversano, se non il contrasto con essi –esemplificato in apertura dalla ragazza che, con una rivoltella in pugno, tenta di spazzare le foglie del sottobosco con un aggeggio meccanico– percorre tutto il film.

La natura è una presenza costante della poetica di Pina Bausch. Elementi naturali entrano prepotentemente nelle scenografie teatrali dei suoi spettacoli e le identificano: terra, come nel *Sacre du printemps*, fiori, come i garofani in *Nelken*, foglie, secche per *Blaubart*, e soprattutto l'acqua, elemento caro a Bausch e protagonista di *Àrien* come di *Vollmond*, irrompono sul palcoscenico grazie alle soluzioni geniali di Rolf Borzik prima e di Peter Pabst poi. La natura, ne *Die Klage der Kaiserin*, insieme al campionario di umanità che la popola,

domina, imperiosa prima attrice, come un leit-motiv persecutorio: l'acqua, il fango, la terra, piogge battenti a raffiche, tempeste di neve. È una natura che piange, cercando invano sintonie con i suoi affannati abitanti (Bentivoglio 1991, p. 207).

Il primo elemento a doversi leggere è esattamente quello del rapporto che l'uomo instaura con l'elemento naturale: si può dire che, luogo per lo più indifferente oppure insidioso, la natura sia un elemento sconosciuto ai suoi abitanti, nel film. Si potrebbe parlare, per loro, di *estraneità*. Se anche non sono perduti – come lo sono invece la coniglietta che arranca nel campo o la Cappuccetto che urla spaventata nel bosco – gli uomini e le donne che attraversano i paesaggi extraurbani di Wuppertal, sembrano, in ogni modo, non conoscerli, non ri-conoscerli. E per questo assumono atteggiamenti surreali: c'è un uomo che si arrampica sugli alberi per togliere le foglie secche ed un altro che dorme in un campo innevato; c'è un improbabile Pulcinella che insegue uno stormo di uccelli; c'è la donna in abito da sera che si aggira silenziosa tra alberi coi tronchi numerati; c'è il tipo che attraversa la radura con un armadio in groppa; ci sono le ragazze che stanno sotto la neve con un vestitino a fiori. Senza dimenticare la donna che vuole sparare alle foglie! Pina Bausch sembra volerci raccontare che, fuori delle mura domestiche, gli uomini non sanno più come muoversi. Sono incoscienti nei confronti della natura, perché non la conoscono: esprimono atteggiamenti che ci paiono folli, ma, come ebbe modo di dire spesso la stessa Bausch finché era in vita, "la realtà è veramente insuperabile". Perché non doversi riferire, ad esempio, a proposito del rapporto col clima e con l'ambiente, alle mode correnti del vestiario comune, che propongono capi d'abbigliamento del tutto

scoordinati ed antiecológicos rispetto alle stagioni per le quali si propongono? Oppure alle usanze del turista globale, ovvero “consumistico”, che se potesse impianterebbe un hotel a cinque stelle sull’Everest, solo per dire di avervi soggiornato? Non si tratta di fare dell’ironia, piuttosto di voler conferire un senso più concreto, più vicino, all’universo *gestuale* del Tanztheater, che scandaglia con rigore ed onestà intellettuale le debolezze umane presentandole senza didascalie. Va ricordato che la natura de *Die Klage der Kaiserin* è una natura gelida, sempre e solo invernale, capace di attentati e trabocchetti. Un rapporto conflittuale, dunque, ma slegato da sentimenti “malvagi”: l’uomo post-moderno che si ritrova nella natura – perché costretto, perché è fuggito, per caso – è spaesato, ma curioso. Allora, tenta di applicare i suoi parametri a quel luogo sconosciuto: l’effetto è straniante, quando non grottesco. Spesso, ad amplificare l’effetto di straniamento, concorre il pianto della natura espresso dalla musica, come si diceva dominata dalle melodie della marcia funebre, ma con interventi melodici e ritmici anche meno lugubri: canti popolari e tradizionali da tutto il mondo, che ci riportano alla memoria racconti esotici di terre arcane, incontaminate, non ancora piegate a sovrastrutture urbanistiche.

Attraverso queste melodie ci accostiamo ad un altro aspetto del rapporto dell’uomo con la natura, complementare a quello dell’estraneità: il legame secolare dei popoli con la terra e la *nostalgia* di quel legame. A rilevare tale sentimento concorrerebbe l’inserzione, nella sceneggiatura del testo filmico, di alcuni versi di una poesia del periodo friulano di Pier Paolo Pasolini, che un danzatore cita distrattamente:

Jo i soj un bel fi,/ i plans dut il dì/ ti preij, Jesus me,/ no fami muri.

Questa poesia è importante perché appartiene alla produzione giovanile di Pasolini, ovvero alla raccolta di *Poesie a Casarsa*. La lingua utilizzata è il friulano e Casarsa, terra d’origine della madre dove Pasolini trascorre le estati, ricorrerà sempre nella poetica e nel cinema dell’intellettuale, come il simbolo di un idillio perduto, soprattutto se paragonato alla città di Roma, dove vivrà dagli anni Cinquanta e dove, nel 1957, pubblicherà la celebre raccolta dal titolo *Le ceneri di Gramsci*, entro la quale si trova il poemetto *Il pianto della scavatrice*. Questo componimento pasoliniano, in italiano assonante nel titolo con quello de *Il lamento dell’imperatrice*, trae la sua ispirazione dal contrasto che il poeta viveva dentro di sé, tra la vista desolante delle borgate romane che attraversava per tornare a casa e il ricordo dei luoghi della sua giovinezza: poveri, certo, ma che gli permettevano un confronto vero e diretto con la vita. La scavatrice, immagine brutale del progresso, scava nel passato e scardina ogni base dell’esistenza: infine urla, quasi un lamento

umano, e sembra echeggiare in versi il pianto muto di quel mondo di volti che compongono il mosaico immaginifico di Pina Bausch.

I personaggi del film, tuttavia, altrettanto vittime di un progresso divorante che ingoia le memorie, trovano ancora la forza di gridare con la propria voce e, non dimentichiamolo, di danzare.

[...]

È come quegli odori che, dai campi  
bagnati di fresco, o dalle rive di un fiume,  
soffiano sulla città nei primi  
giorni di bel tempo: e tu  
non li riconosci, ma impazzito  
quasi di rimpianto, cerchi di capire  
se siano di un fuoco acceso sulla brina,  
oppure di uve o nespole perdute  
in qualche granaio intiepidito  
dal sole della stupenda mattina.

(Pasolini *Il pianto della scavatrice*, IV)



Fig. 5: Uomo alato passeggia in mezzo ad un gregge di pecore (scena 1:16:59).

## L'autrice

Giulia Romanini ha studiato teatro e arti performative fin dall'infanzia, per poi approdare all'incontro con la danza contemporanea. L'impostazione della Eracquario Danza, diretta da Lucia Perego, è fortemente bauschiana: lunghe improvvisazioni seguono momenti di riflessione sul significato gestuale e di progettazione da parte dei danzatori; spesso Romanini ha anche collaborato all'elaborazione testuale degli spettacoli. Ad una maggiore maturità espressiva concorrono la scoperta della Contact Improvisation e l'indagine teatrale svolta sotto la regia di Gigi Tapella secondo il metodo del Théâtre du Soleil. Di questo bagaglio pratico, Romanini si è avvalsa per il suo primo intento di critica, in occasione della tesi di laurea triennale discussa nel marzo 2011 presso l'Ateneo di Parma: *Tersicore si è persa a Wuppertal: linee narrative ne Il lamento dell'imperatrice, un film di Pina Bausch*, condotta sotto l'attenta e partecipata guida del relatore, professor Giulio Iacoli, docente di Letterature Compare, e della correlatrice, professoressa Roberta Gandolfi, docente di Storia del Teatro Contemporaneo.

e-mail: julyrom1@libero.it

## Riferimenti bibliografici

Bausch, P 2011, *Die Klage der Kaiserin, ein Film von Pina Bausch* (DVD con dossier), Pina Bausch Fondation, L'Arche Éditeur, Paris.

Bentivoglio, L 1982, *Tanztheater. Dalla danza espressionista a Pina Bausch*, Di Giacomo, Roma.

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

Hoge, R 1987, *Pina Bausch: histoires de teatre danse*, L'Arche, Paris.

Mango, L 2003, 'La drammaturgia dello spazio' in *La scrittura scenica: un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Bulzoni, Roma, pp. 171-228.

Pasolini, P.P. 1957, 'Il pianto della scavatrice', in id., *Le ceneri di Gramsci*, Garzanti, Milano, pp. 91-112.

Quadri, F 2002, *Sulle tracce di Pina Bausch: l'opera di un'artista raccontata al Premio Europa per il teatro*, Ubulibri, Milano.

Romanini, G 2009/10, *Tersicore si è persa a Wuppertal. Linee narrative ne Il lamento dell'imperatrice, un film di Pina Bausch*, tesi di laurea discussa presso l'Università di Parma, inedita.

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

Vaccarino, E 1993, *Pina Bausch: teatro dell'esperienza, danza della vita. Atti del convegno Internazionale Torino, 2 – 5 giugno 1992*, Costa & Nolan, Genova.