

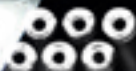
DANZA 23/24



FONDAZIONE
TEATRI
REGGIO EMILIA

*festival
Aperto*

APERTO



festival

Algo(ritmo)
Pop of Love

**ANNE TERESA DE KEERSMAEKER,
MESKEREM MEES, JEAN-MARIE
AERTS, CARLOS GARBIN
ROSAS**



Domenica 8 ottobre 2023 ore 16.00

Teatro Municipale Valli

Anne Teresa De Keersmaeker, Meskerem Mees, Jean-Marie Aerts, Carlos Garbin / Rosas

EXIT ABOVE - after the tempest

coreografia Anne Teresa De Keersmaeker

creata e danzata da Abigail Aleksander, Jean Pierre Buré, Lav Crnčević,
José Paulo dos Santos, Rafa Galdino, Carlos Garbin, Nina Godderis,
Solal Mariotte, Meskerem Mees, Mariana Miranda, Ariadna Navarrete Valverde,
Cintia Sebők, Jacob Storer

musica Meskerem Mees, Jean-Marie Aerts, Carlos Garbin

eseguita da Meskerem Mees, Carlos Garbin

scene Michel François

luci Max Adams

costumi Aouatif Boulaich

testi e liriche Meskerem Mees, Wannes Gyselinck

testo iniziale Walter Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, Tesi IX

drammaturgia Wannes Gyselinck

direttori delle prove Cynthia Loemij, Clinton Stringer

coordinazione artistica e planning Anne Van Aerschot

assistente alla direzione artistica Martine Lange

tour manager Jolijn Talpe

direttore tecnico Freek Boey

coordinazione tecnica Thomas Verachtert

tecnici Quentin Maes, Thibault Rottiers

suono Antoine Delagoutte

responsabile costumi Alexandra Verschueren *con l'assistenza di* Els Van Buggenhout

reparto costumi Els Van Buggenhout

sartoria Chiara Mazzarolo, Martha Verleyen

produzione Rosas

coproduzione Concertgebouw Brugge (Bruges), De Munt / La Monnaie (Brussels), Internationaal Theater Amsterdam, Le théâtre Garonne (Toulouse), GIE FONDOC OCCITANIE (Le Parvis Tarbes, Scène nationale ALBI Tarn, Le Cratère Alès, Scène nationale Grand Narbonne, Théâtre Garonne).

con il supporto di Dance Reflections by Van Cleef & Arpels

e del Tax Shelter del Governo Federale Belga

in collaborazione con Casa Kafka Pictures – Belfius.

Rosas è supportata da Comunità Fiamminga, Flemish Community Commission (VGC), e da BNP Paribas Foundation.

ringraziamenti

Baptiste Alexandre, Naomie Bentein, Bert De Swert, Michel Dierickx, Steven Fillet, Nicolas Fiszman, Ann-Sofie Merlier, Miet Ongena, Tom Pauwels, Jean-Luc Plouvier, Olivier Thys, Emma Zune

Prima mondiale 31 maggio 2023, Théâtre National Wallonie-Bruxelles

Per EXIT ABOVE, Anne Teresa De Keersmaecker torna sui suoi passi: alle radici della danza, alle radici della musica pop occidentale. Fin dai suoi primi lavori, "il mio camminare è il mio ballare" è uno dei suoi principi guida: camminare come forma primaria di movimento, così familiare che difficilmente ci fermiamo a pensarci. Anche per quanto riguarda la musica, De Keersmaecker intraprende un viaggio verso un punto di partenza che è in realtà un'intersezione: le radici della musica pop, il blues, e le sue misteriose "note blu", zone intermedie, tra maggiore e minore, dolore e gioia. Il punto di partenza dello spettacolo è la canzone *Walking Blues* del leggendario artista blues Robert Johnson; anche se il viaggio riporta a *Der Wanderer* di Schubert, il più noto cantautore del XIX secolo.

Meskerem Mees, cantautrice fiamminga emergente con radici etiopi, comporrà una serie di variazioni, permutazioni e altri adattamenti di "canzoni che camminano", insieme a Jean-Marie Aerts, architetto del suono dei TC Matic, la leggendaria formazione rock belga degli anni '80 che ruota intorno al cantante Arno, e al ballerino e chitarrista Carlos Garbin.

In EXIT ABOVE, la camminata come movimento primordiale e il blues come fonte musicale si incontrano. Dal punto di vista coreografico, De Keersmaecker si muove sempre dall'apertura organica di materiale di movimento semplice verso la complessità spaziale e fisica, utilizzando precisi schemi geometrici. EXIT ABOVE esplora la tensione tra il marciare insieme e l'uscire, tra il romantico "wandern" (vagare) solitario e il potenziale politico di un gruppo di persone disarmate che camminano insieme, l'individuo e il collettivo, la linea e il cerchio. L'atto di camminare è in contrasto con l'egemonia della funzionalità e dell'efficienza.

È uno sforzo che non produce nulla, se non lo scorrere del tempo e l'attraversamento dello spazio. Tuttavia, camminare genera anche pensieri e reminiscenze che rivelano quanto il nostro mondo interiore sia anche un paesaggio, un paesaggio che spesso può essere attraversato solo a piedi.



Carlos Garbin, Meskerem Mees, Jean-Marie Aerts, Anne Teresa De Keersmaeker

Nel 1980, dopo aver studiato danza alla Mudra School di Bruxelles e alla Tisch School of the Arts di New York, **Anne Teresa De Keersmaecker** (nata nel 1960) crea *Asch*, il suo primo lavoro coreografico. Due anni dopo è arrivata la prima di *Fase, Four Movements to the Music of Steve Reich*. Nel 1983 De Keersmaecker ha fondato la compagnia di danza Rosas a Bruxelles, creando la coreografia di *Rosas danst Rosas*. A partire da questi lavori, la sua coreografia si è basata su un'esplorazione rigorosa e prolifica del rapporto tra danza e musica. Con Rosas ha creato un ampio corpus di lavori che coinvolgono le strutture musicali e le partiture di diversi periodi, dalla musica antica a quella contemporanea e popolare. La sua pratica coreografica attinge anche principi formali dalla geometria, dai modelli numerici, dal mondo naturale e dalle strutture sociali per offrire una prospettiva unica sull'articolazione del corpo nello spazio e nel tempo. Nel 1995 De Keersmaecker ha fondato a Bruxelles la scuola P.A.R.T.S. (Performing Arts Research and Training Studios) in associazione con il teatro De Munt/La Monnaie.

Meskerem Mees è una cantautrice ventitreenne di Ghent che si esibisce principalmente nell'ambito della musica folk. Ha vinto il Humo's Rock Rally nel 2020 e nello stesso anno ha ottenuto una residenza al Montreux Jazz Festival. Il suo album di debutto è arrivato nel novembre 2022. L'album è stato pubblicato con il nome di *Julius*, un riferimento scherzoso all'asino selvatico raffigurato sulla copertina. Con questo disco si fa conoscere anche al di fuori dei confini nazionali. Quasi esattamente un anno dopo, ha pubblicato un EP intitolato *Caesar*, che prosegue la storia raccontata nell'album *Julius*. La musica di Mees si caratterizza soprattutto per la sua apparente semplicità. Partecipando a questa performance, Meskerem spera di mettersi alla prova sia a livello fisico che mentale. Ma, in primo luogo, spera di esserne ispirata in modo che, con le nuove intuizioni e conoscenze acquisite, possa iniziare a costruire il nuovo suono che scopriremo quando uscirà il suo secondo album completo.

Nato a Bruges nel 1951, **Jean-Marie Aerts** ha trascorso la sua infanzia in riva al mare belga. Gli anni Sessanta: da adolescente scopre la musica pop e decide presto di imparare a suonare la chitarra. Far parte della band locale

di Zeebruges The Crew è una grande opportunità per sviluppare le sue capacità. Gli anni Settanta: dopo aver vissuto per un breve periodo a Ghent, si trasferisce a Bruxelles. Al RITCS (Istituto Reale per il Teatro, il Cinema e il Suono) incontra le sue anime gemelle e, grazie al suo studio individuale, ottiene il suo primo “lavoro” come chitarrista acustico nell’opera di Shakespeare *As You Like It* al teatro KVS. Ben presto il suo nome iniziò a circolare come “il nuovo ragazzo in città”. Ha l’opportunità di partecipare a sessioni di registrazione in studio e gli viene chiesto di esibirsi con Raymond van het Groenewoud, Kaz Lux e Johan Verminnen. Alla fine degli anni Settanta, Big Bill, eroe locale di Leuven, chiese a Jean-Marie di produrre il suo primo album. È l’inizio della sua carriera di produttore artistico.

Gli anni Ottanta: dopo aver iniziato come chitarrista rock e blues negli anni Settanta, Jean-Marie rivela pienamente la sua abilità come membro dei T.C. Matic. La band belga stupisce il pubblico e la critica in tutto il continente, con il suo sound urbano dipinto da una base R&B.

La sua ostinata ricerca di tutto ciò che è nuovo, ma che abbraccia i valori fondamentali della purezza, della forza e dell’onestà emotiva, lo ha portato a esplorare un’infinita varietà di gruppi e artisti per tutti gli anni Ottanta e Novanta. In questo modo si è guadagnato un ampio consenso e una solida reputazione come musicista, compositore e produttore di studio.

A metà degli anni Novanta ha dato vita a un proprio progetto. Le registrazioni e le prove hanno dato vita a un proficuo processo creativo e - fino ad oggi - a 3 album *Autonome*, *Parbleu* e *Domeztik*, e alle esibizioni dal vivo di Jean-Marie Aerts (JMX) a Bruxelles, Anversa, Hasselt, Ostenda ecc.

La vasta gamma di collaborazioni di Jean-Marie in studio include, tra i tanti, anche: T.C. Matic, Arno, The Neon Judgement, Jo Lemaire, Luc Van Acker, Urban Dance Squad, Alain Bashung, Elisa Waut, Babylon Fighters, La Fille d’Ernest, Odieu, Beverly Jo Scott, Ashbury Faith, Junkfish, Philippe Léotard, Cobraz, Kris De Bruyne, El Fish, Victoria Tibblin, Mira, Gorki, Paul St. Hilaire, Raymond van het Groenewoud, Damso, ecc.

Carlos Garbin (Brasile, 1980) ha iniziato la sua carriera presso la Companhia Municipal de Dança de Caxias do Sul nel 1998. Contemporaneamente, ha lavorato come coreografo con i bambini locali per il progetto di arte sociale BPM - Batidas Por Minuto. Nel 2004 Carlos si è trasferito

a Bruxelles, dove si è diplomato al P.A.R.T.S. nel 2008. Durante gli studi è stato insegnante di danza presso Dancingkids. Carlos Garbin si è unito a Rosas per la creazione di *The Song* (2009). Successivamente ha danzato in *En Attendant* (2010), *Cesena* (2011), *Drumming* (2012), *Vortex Temporum* (2013), *Twice* (2013), *Work/Travail/Arbeid* (2015), *Golden Hours (as you like it)* (2015), e *The Six Brandenburg Concertos* (2018). Carlos ha inoltre partecipato ai progetti museali *Dark Red Research Project* (2020) e *Dark Red - Kolumba* (2020), ed è stato assistente artistico di *Mitten wir im Leben sind/Bach6CelloSuiten* (2016) e dell'opera *Così fan tutte*. Oltre che con Anne Teresa De Keersmaecker/Rosas, Carlos ha collaborato con altri artisti, tra cui David Zambrano (*Soul Project*, 2006), Gabel Eiben (*30 Something*, 2020) e Lara Barsacq (*Fruit Tree*, 2021). Carlos Garbin suona la chitarra country blues da più di dieci anni. Si è recato più volte negli Stati Uniti per studiare e esibirsi. Ha suonato la chitarra in diverse produzioni Rosas, tra cui *The Song*, *Golden hours*, *Twice* e *Dark Red- Kolumba*.

“Quando ci si perde, è bene ripercorrere i propri passi”.

Intervista con Anne Teresa De Keersmaeker, Meskerem Mees e Jean-Marie Aerts.

Anne Teresa De Keersmaeker: Negli ultimi anni ho lavorato molto con la musica classica, con Bach, naturalmente, e con la musica del XIV secolo fino ai lavori di compositori contemporanei come Grisey e Reich. La musica è sempre stata il mio primo partner e anche la mia maestra. Tuttavia, in alcuni momenti ho anche instaurato un rapporto con la musica pop. Per la maggior parte delle persone, la musica pop è ancora, in sostanza, musica da ballo. La musica pop contiene anche molti elementi che mi interessano: la pulsazione che ti fa ballare, una melodia e un aspetto lirico, infatti include un testo, qualcuno ti parla. Non molto tempo fa, mentre stavo sistemando la mia collezione di dischi, mi sono imbattuta in un vinile nero. Dalla copertina è uscita una nota che non avevo mai letto prima, firmata: Jean-Marie Aerts. Diceva: Potrebbe ascoltarlo? Questa musica la interessa? Era il 1996. Ho iniziato la mia carriera nel 1982 e all'epoca ascoltavamo la musica dei Talking Heads e di

TC Matic. Era la musica che ballavamo a Bruxelles dopo il lavoro, che era anche danza, ma diversa. Il biglietto conteneva solo un numero di telefono fisso e un numero di fax. Lo chiamai e rispose Jean-Marie.

Jean-Marie Aerts: È stato uno shock. Non mi aspettavo quella chiamata.

De Keersmaeker: Abbiamo iniziato a parlare di blues, di Robert Johnson, John Lee Hooker, Muddy Waters. Ho capito subito che la musica che stavo cercando doveva includere una voce; la musica pop è narrazione e io volevo raccontare una storia. Ma doveva essere una voce femminile. Avevo visto i video di Meskerem Mees su YouTube e avevo pensato: sì, è vera, è autentica. Così, a un certo punto ho chiesto a Jean-Marie se conosceva Meskerem Mees. Sì, disse, hai ragione; con lei mi piacerebbe lavorare.

Aerts: Meskerem si distingue. Ci sono molte belle voci femminili al momento, ma Meskerem ha qualcosa di speciale.

Meskerem Mees: Grazie.

Aerts: Ricordo un filmato che mostra Meskerem cantare mentre Pete Doherty guarda dal backstage. Si vedeva che era molto colpito.

Mees: All'epoca era anche molto sotto l'effetto dell'alcol. (*ride*)

De Keersmaeker: Subito dopo noi tre abbiamo iniziato a lavorare nello studio di Jean-Marie, partendo dal



blues, ma utilizzando anche i ritmi e i battiti al minuto. Abbiamo sviluppato una struttura in cui abbiamo diviso i diversi tempi. Per i testi ci siamo subito rivolti a Shakespeare. Non è una combinazione ovvia, ma ha funzionato. (A Meskerem:) Cosa hai pensato quando ti ho chiamato?

Mees: Ero davvero felice. Soprattutto quando ho saputo che si trattava di blues. Sono cresciuta con la musica di mio padre: Lead Belly, Mississippi John Hurt, Robert Johnson. Non conoscevo bene il tuo lavoro, ma ne sono rimasta subito colpita.

De Keersmaecker: In origine, l'idea era che Meskerem e Jean-Marie realizzassero una sorta di colonna sonora, registrando tutto.

Mees: Ma anch'io volevo ballare.

De Keersmaecker: Perché?

Mees: Ho avuto l'opportunità di andare in tournée per due anni con il mio progetto, sempre con lo stesso materiale. È stato fantastico e ne sono molto grata. Ma per fare nuova musica bisogna essere in grado di fare un passo indietro rispetto al materiale già presente, e questo non è possibile quando si è in tour. Mi mancava una sfida – e so che sembra un problema irrisorio. Ma questo – cantare e ballare in uno spettacolo dei Rosas – è esattamente ciò di cui ho bisogno in questo momento: qualcosa che non ho mai fatto prima e che forse non

sono ancora in grado di fare, anche se voglio dare il massimo.

De Keersmaecker: Sul palco Meskerem è accompagnata da Carlos Garbin, ex danzatore di Rosas e chitarrista blues. Accostiamo il blues minimale – chitarra e voce – a brani di sottofondo orientati alla danza. Questa tensione credo sia tipica della storia della musica pop, che è anche la storia della registrazione musicale. C'è sempre il desiderio di una sorta di *presenza*, di come la musica risuona quando viene eseguita dal vivo.

La nostra prima giornata con tutti i danzatori si è appena conclusa.

Come ci si sente, Meskerem?

Mees: Al momento è molto doloroso (*ride*); ho letteralmente dolori dappertutto. Ma mi piace: la disciplina, il riscaldamento, poi ballare per ore e nient'altro. In questo momento mi sento come se fossi una persona che non ha il fisico di una donna: non ho il corpo di una ballerina esperta, ma voglio lavorarci nei prossimi mesi; essere in grado di ballare per due ore di fila senza dover fare i conti con braccia o gambe doloranti. Allo stesso tempo, trovo incredibilmente stimolante uscire dalla mia zona di comfort in questo modo. Anche se ritengo che il rapporto tra danza e musica sia molto intimo, si tratta di due modi diversi di affrontare impulsi molto simili. La



differenza è che la danza fa sì che ci si concentri interamente sul proprio corpo o, in ogni caso, che si esca dalla propria testa. È meraviglioso.

Jean-Marie, come mai Robert Johnson e il blues hanno incrociato la strada di un ragazzo di Zeebrugge?

Aerts: A Zeebrugge l'Inghilterra era molto vicina. Bastava salire sul traghetto e poche ore dopo eravamo in un negozio di dischi a Londra, a curiosare tra i vinili. Andavamo continuamente avanti e indietro e riportavamo i dischi dei Cream, con Eric Clapton, e il blues di John Mayall e Peter Green. Suonavano blues elettrico e hanno reso il blues di nuovo popolare, diventando musica "pop". Quando si inizia a scavare nelle loro influenze, si arriva automaticamente agli artisti del blues americano: Robert Johnson, che in realtà è stato uno degli ultimi di una generazione, ha dominato molti stili diversi ed è stato anche uno dei primi a registrare. Ho iniziato a vedere Robert Johnson come una sorta di precursore musicale. Nel mio studio lavoro tra due poster: uno di Billie Holiday e uno di Robert Johnson. I miei due angeli custodi. Per impedirmi di sbagliare quando faccio musica. Mi tengono sulla strada giusta, si assicurano che quello che faccio sia autentico, *reale* e anche piacevole. Ma Robert Johnson

conduceva una vita molto diversa dalla mia: più pericolosa e più breve. Era un dongiovanni; questo è chiaro nelle fotografie, con il vestito e la chitarra. Fu avvelenato da un marito geloso.

Anne Teresa, cos'è che rende il blues un buon punto di partenza per una performance di danza?

De Keersmaecker: Ho iniziato con il minimalismo nel 1982, la musica di Steve Reich, i ritmi minimalisti di *Rosas danst Rosas*. Per me le evoluzioni sono spesso circolari: meno è meglio, penso sempre più spesso di tornare alla fonte, a quanto c'è di più vero. Spogliarsi dell'involucro e dei fronzoli, sfruttare al massimo le capacità del corpo umano (*batte i piedi, fischia*), di ciò che la voce può fare. È anche in questo che risiede il mio fascino per il blues: i vecchi artisti blues suonavano senza amplificazione, imprimevano il ritmo su pavimenti di legno, cantavano e suonavano ad alta voce – ululavano – per essere più rumorosi della gente che ballava.

Aerts: E usavano i legnetti per fare i battiti elementari. Gli schiavi dovevano martellare le travi con una specie di cilindri di legno chiamati *claves*. Li portavano a casa e con essi creavano ritmi che sono stati molto importanti anche nella musica dei Caraibi. Il blues è innanzitutto la musica degli schiavi neri che hanno trovato la li-

bertà nella loro musica.

De Keersmaecker: Il blues parla di dolore e gioia, il *mio* dolore, la *mia* gioia, ma anche il *nostro* dolore, la *nostra* gioia. Sia individuale che collettivo: questa tensione è fondamentale per me. Il blues è anche alchimia: cantiamo della nostra tristezza, ma cantandola con gli altri la trasformiamo in una forza, in qualcosa di gioioso. Questa è la fonte del blues, e del pop, forse anche di tutta l'arte. Se non puoi dirlo, cantalo. Se non puoi cantarlo, ballalo. Ma non voglio diventare nostalgica: la storia della musica pop è anche la storia della tecnologia, della produzione musicale, della registrazione, dell'"aggiunta di fuoco": amplificazione, manipolazione del suono, acquisizione del suono.

La tensione tra semplicità musicale e tecnologia è ciò che cerca.

De Keersmaecker: Io non scarto la tecnologia. Non è una coincidenza che io sia seduta qui tra Jean-Marie e Meskerem, un maestro della produzione e una persona con una voce molto penetrante anche senza amplificazione. Voglio mettere le due cose l'una accanto all'altra, per porre la domanda: qual è il nostro rapporto con la tecnologia, con la scienza, quali sono i nostri strumenti per far sì che quella festa, quella riflessione, quel canto di consolazione avvenga? So-

prattutto considerando la crisi ecologica che deriva anche dal nostro uso della tecnologia.

Lei lavora con un gruppo di dodici giovani danzatori e con Meskerem, anche lei giovane.

De Keersmaecker: La polarità è tutto. Lavoro spesso con ballerini anziani e spesso con ballerini giovani. Mi piace anche una miscela di vecchi e giovani – per esempio, Meskerem e Jean-Marie. Mi piace anche un gruppo più ampio, dove l'interazione tra individuo e collettivo avviene automaticamente. Sono molto legata a queste relazioni: è meraviglioso danzare da soli e anche danzare in coppia. Quando si balla in tre c'è rivalità, territorio, alleanze che cambiano e contrappunto. Ma la festa è con tutti. Allora il cerchio è intero – forse un cerchio spezzato, un semicerchio che include il pubblico. Che si tratti di un quartetto d'archi, di un'orchestra sinfonica o di un gruppo di danzatori: il semicerchio è sempre un invito al pubblico a completare il cerchio, a muoversi insieme. Non è forse questo il motivo per cui facciamo arte? Per piangere insieme e celebrare insieme la gioia. Bellezza e conforto. L'arte, e soprattutto la musica e la danza, hanno un potere curativo. Questo risale ad Apollo: il dio della musica e della medicina.

Lo so, e lo ha detto Lucebert: in que-



sti tempi la bellezza si è bruciata la faccia, tutto ciò che ha valore è indifeso. Sono ancora disposta a farlo: a scommettere sulla bellezza. Nel caso di Bach, la bellezza è armonia. Deriva da una parola greca che in realtà significa “ciò che funziona insieme”, come il meccanismo della maniglia di una porta, la briglia di un cavallo, l’articolazione di una spalla. Di per sé non ha nulla a che fare con gli orpelli estetici. So che la bellezza è considerata antiquata, ma ne abbiamo più che mai bisogno: il nostro rapporto con la natura è disturbato, ci vediamo al di fuori di essa ma ne siamo al centro, ne facciamo parte insieme alle piante, agli animali, alle risorse naturali, all’aria e all’acqua. Abbiamo perso questa armonia. Forse è per questo che ora lavoro con giovani danzatori, persone che sono giovani in questo momento di svolta. Per me la danza è anche “lavorare insieme” tra generazioni diverse. Questo è molto gratificante. È stato così anche per i contadini di un tempo: abbiamo bisogno della passione e della forza delle giovani generazioni e della loro voglia di avventura. Ma c’è anche l’agricoltore più anziano che dice “non è il momento di raccogliere, è troppo presto”. Questo scambio intergenerazionale, il trasferimento di conoscenze è ciò di cui abbiamo bisogno. *L’union fait la force* (*L’unione fa la forza*); concentriamoci

su ciò che condividiamo, su ciò che possiamo darci e insegnarci a vicenda.

Intervista raccolta dal drammaturgo Wannes Gyselinck il 9 gennaio 2023 per il Concertgebouw Bruges.

Wannes Gyselinck

EXIT ABOVE

Caduta all'indietro nel futuro

Questo testo è stato scritto in mezzo al tumulto – la tempesta, si potrebbe dire – che è ogni processo creativo. Ciò è particolarmente vero quando si realizza qualcosa insieme e in dialogo con tredici danzatori, per non parlare del dialogo con un'opera che comprende ormai sessanta spettacoli. In dialogo, inoltre, con un'epoca che è di per sé turbolenta, letteralmente e figurativamente. Il caos tumultuoso di questo processo, tuttavia, è in gran parte creato intenzionalmente. Mettendo insieme o creando tensione tra fonti di movimento che a prima vista sembrano difficili da combinare. Per fare qualche esempio a caso: le radici del blues e il linguaggio di Shakespeare, il blues e i ritmi, la fragile acustica della voce umana – in questo caso, quella di Meskerem Mees – e le tracce stratificate prodotte dalla maestria di Jean-Marie Aerts. C'è poi il campo di tensione, come sempre nel caso di De Keersmaeker, tra forma pura e significato, tra la danza come forma pura (come musica visibile) e la danza come messaggio non detto, tra la ricerca di un'atemporalità (o super-temporalità) modernista-universalista e qualcosa che appartiene molto a quest'epoca. Il che, ovviamente, è ciò che la danza è sempre: parte integrante del proprio tempo.

Camminare verso la catastrofe

Partiamo dall'inizio. Doveva essere uno spettacolo degli ABBA – cioè pop. È diventato un tuffo nelle radici del pop: il blues. Anche per quanto riguarda il linguaggio del movimento, De Keersmaeker ripercorre le sue orme fino all'inizio del movimento: il camminare. Le due cose – il blues e il camminare – si uniscono in "Walkin' Blues", scritta nel 1930 da Son House, ma forse meglio conosciuta tramite la leggenda del blues Robert Johnson.

Ma prima, il camminare: un movimento che è allo stesso tempo totalmente mondano e metafisico, secondo la formula della stessa De Keersmaeker: "la ricollocazione orizzontale della nostra verticalità, la colonna vertebrale, la nostra antenna tra cielo e terra". Consideriamo per un attimo questo movimento di base: stiamo fermi, poi spostiamo il peso in avanti, e per evitare di cadere mettiamo un piede fuori, troviamo un nuovo punto di equilibrio temporaneo, prima di inclinare di nuovo il baricentro in avanti. Poi ripetiamo, ancora e ancora, e da allora – circa centomila anni fa – non ci siamo mai fermati. Grazie a questo progresso – che si chiama così dal XIX secolo – siamo dove siamo ora: a un punto di non ritorno, rapidamente diretti verso la catastrofe, nella tempesta. Ma sto correndo troppo.

Il movimento del camminare ci riporta, passo dopo passo, a quello che si potrebbe definire il nostro "tempo", il ritmo con cui gli uomini si muovevano



centomila anni fa, attraverso steppe, tundre, catene montuose, città, frontiere, letti di fiumi e sentieri. Ci riporta a uno dei ritmi fondamentali del nostro corpo: accanto al battito cardiaco, alla respirazione e al passo. La saggista americana Rebecca Solnit ha scritto: “Sospetto che la mente, come i piedi, possa lavorare alla velocità di circa tre miglia all’ora. Se così fosse, allora la vita moderna si muove più rapidamente della velocità del pensiero, o della riflessione”.¹ La mente umana pensa passo dopo passo, e tutto ciò che va più velocemente è quindi più rapido di quanto possiamo pensare, o comunque pensare in modo riflessivo.

Camminare ha una sua musica, una cadenza di piedi metrici che camminano, saltano, a volte si fermano o trotano. Non a caso i poeti romantici componevano i loro versi camminando.

Entusiasmo per Shakespeare

De Keersmaeker crea profondità nel suo lavoro mettendo in tensione le fonti; fonti che spesso aprono una prospettiva storica e consentono alle linee del tempo di correre, ben oltre la durata della performance, indietro nella nostra storia. Significa guardarsi alle spalle e cadere all’indietro nel futuro. In EXIT ABOVE ha trovato questa anomalia storico-ritmica in uno dei suoi compagni abituali, l’inesauribile Shakespeare. Shakespeare è per la po-

esia quello che Bach è per la musica: mai completamente spiegabile, un corpus di opere che non si esaurisce mai, e quindi un nuovo invito all’interpretazione per ogni epoca.

Il vantaggio di avere un corpus di opere è che si iniziano ad adottare diversi archi temporali. Quello della performance – una serata – e quello di tutte le vostre performance insieme, una vita di coreografie, che insieme possono assumere l’aspetto di una metacomposizione con un inizio, una parte centrale e una fine. Allora le performance iniziano a contrapporsi l’una all’altra: dall’estasi introversa delle “Sonate dei misteri” di Biber alle canzoni blues dal vivo e ai ritmi che flirtano con il rave e la danza. Le esecuzioni trasmettono motivi e significati. Ad esempio, l’ultima grande performance di De Keersmaeker si è conclusa con la recitazione quasi urlata di un testo di Leonardo Da Vinci in cui l’artista descrive come dipingere un naufragio durante una tempesta con un linguaggio che evoca immediatamente immagini vibranti e tristemente riconoscibili della calamità e della sua estetizzazione. La tempesta di *Forêt* (2022) è passata in EXIT ABOVE, in una varietà di forme.

In primo luogo c’è *la Tempesta* di Shakespeare, che funge da “iceberg” della performance – ciò che non si può vedere come osservatore e che non è necessario vedere, ma che allo stesso tempo dà alla performance un centro di gravità situato in profondità sotto la

1. Rebecca Solnit, *Storia del camminare*, Ponte alle Grazie, Firenze, 2002, p. 11 (trad. Gabriella Agrati e Maria Letizia Magini).

superficie, mantenendo al contempo la struttura a galla. Una mappa invisibile che dà struttura, rilievo e complessità a quella zona che è il palcoscenico su cui si danza.

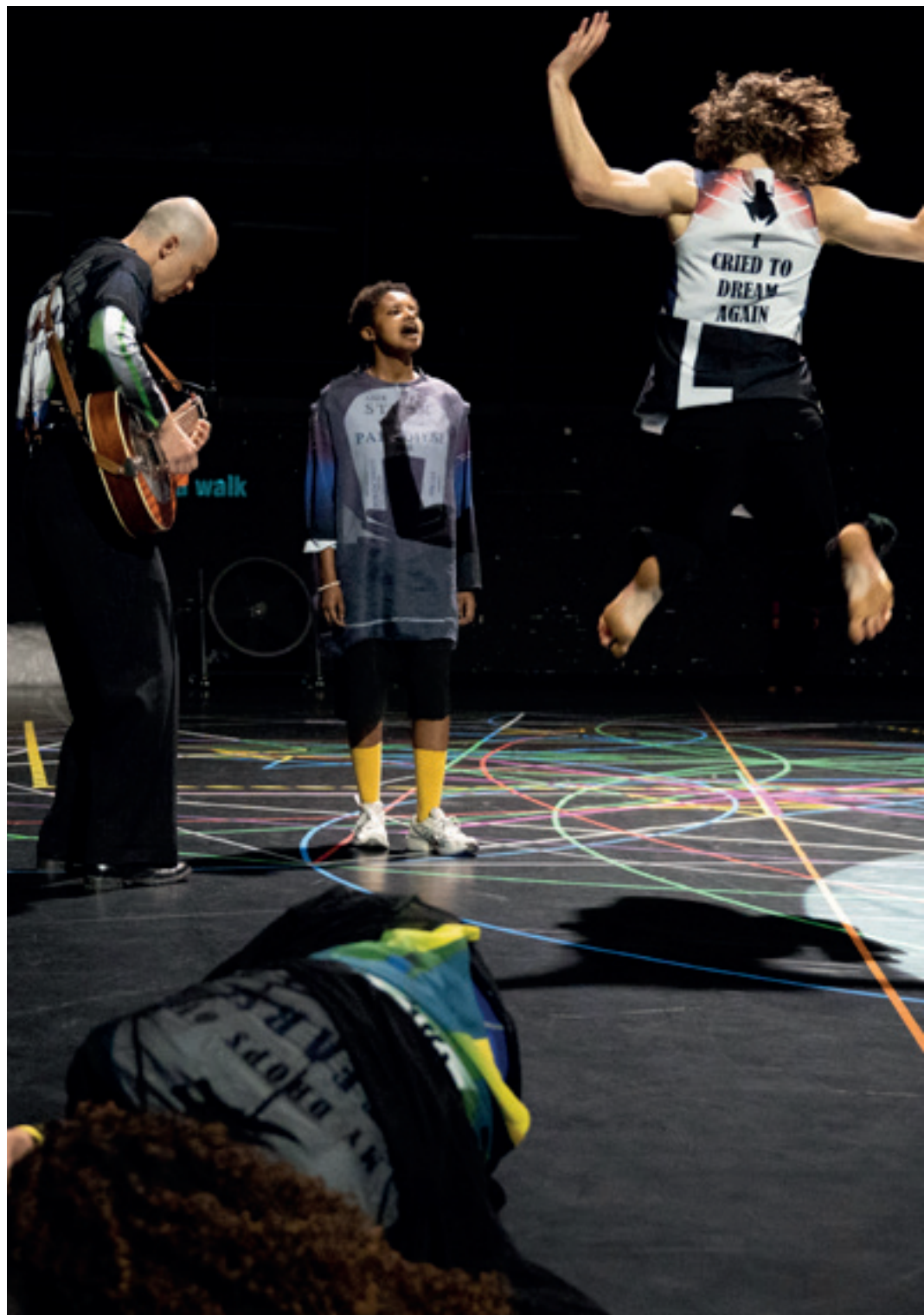
La Tempesta è una delle ultime opere di Shakespeare, in cui il protagonista Prospero funge da alter ego riconoscibile di Shakespeare come drammaturgo – uno stregone che usa tutti i trucchi teatrali del libro per mettere insieme la sua trama. *La Tempesta* potrebbe anche fungere da specchio per dimostrare i meccanismi del teatro. L'istruzione registica “exit above” (uscita dall'alto) suggerisce che i personaggi potrebbero uscire verticalmente con l'aiuto di gru – nel nulla.

La Tempesta

Il racconto è lieve, lo sfondo archetipico. Dieci anni prima dell'inizio dell'opera, Prospero è duca di Milano. Invece di governare, si immerge nelle arti, che all'inizio del XVII secolo potevano riferirsi contemporaneamente all'arte e alla scienza, ma anche alla magia e all'alchimia. Ne scaturisce una classica lotta fraterna: tradito dal fratello, è costretto a fuggire con la figlia Miranda, navigando di notte su una scialuppa decrepita che porta solo i suoi libri frettolosamente raccolti. Prospero e Miranda approdano su un'isola del triangolo delle Bermuda, dove Prospero riduce in schiavitù un abitante del luogo (Calibano, un sottile anagramma di “cannibale” nell'originale inglese) e libera il fantasma Ariel, che diventa suo

servitore. Poi, dieci anni dopo, ha inizio l'evento che dà il titolo all'opera: la tempesta, una tempesta che Prospero evoca per ridurre in frantumi la nave del fratello, che casualmente sta passando di lì – o almeno così sembra, visto che Prospero non è solo uno stregone ma anche un maestro degli effetti speciali teatrali. I marinai si arenano sull'isola in gruppi separati. Per tutta la durata dell'opera, Prospero agisce come regista – o coreografo – che stabilisce gli schemi di movimento dei naufraghi attraverso una manipolazione magica (o istruzioni di regia), in modo che alla fine si ritrovino insieme in un cerchio da lui disegnato. Nel frattempo, mette in piedi un'elaborata trama, come si addice a un direttore di scena, con Ariel come aiutante di scena. C'è una sotto-trama romantica – la figlia si innamora di un principe – e ne conseguono il perdono, la riconciliazione e un'unione romantica. Alla fine del suo “spettacolo”, Prospero lascia andare Ariel, getta in mare i suoi libri magici e rompe il suo bastone. Rinuncia alla sua magia e allo stesso tempo rompe l'illusione teatrale: “Questi nostri attori, come già vi ho detto, erano tutti degli spiriti e si sono dissolti in aria sottile”.

In seguito, si rivolge direttamente al pubblico per chiedere di liberare anche lui – Prospero, l'attore, lo scrittore, Shakespeare – applaudendo (una spiegazione interessante del perché applaudiamo uno spettacolo ci riporta ai tempi pre-moderni, quando allontanavamo gli spiriti maligni, o le loro



rappresentazioni, imitando il suono del tuono con le mani; imitiamo ciò che ci fa paura e, così facendo, scacciamo la nostra paura. Rappresentiamo la tempesta per sconfiggerla).

Cosa ci lasciamo alle spalle

Il personaggio di Prospero è interessante per diversi motivi: incarna sia la magia dell'arte sia la volontà dell'uomo moderno di controllare l'uomo e la natura. Sia ciò di cui la nostra epoca sembra avere bisogno – l'arte – sia il motivo per cui attualmente ci troviamo in una tempesta. È l'artista che disegna un cerchio magico nella sabbia, creando un luogo – il teatro – che al meglio può servire come rifugio, ma anche come luogo di riflessione collettiva, di empatia collettiva (per esempio nei confronti del lutto), di esplorazione ed evocazione di affetti complessi che possono essere essenziali nel nostro tempo se vogliamo attraversare la tempesta in modo degno e umano. Affetti che possono anche aiutare a mitigare la tempesta.

Quando si vedono i tredici danzatori muoversi, si vede uno scopo senza scopo, un piacere puro che non è del tutto edonismo – richiede uno sforzo; danzare certamente, ma anche guardare richiede attenzione. Questo “investimento” di tanto talento, tempo, concentrazione e, addirittura, denaro, in tredici corpi danzanti in sintonia tra loro non è finalizzato tanto al piacere, ma spera di avere un effetto curativo. “Guarire” significa, in ultima analisi,

rendere integro ciò che è rotto, anche se De Keersmaecker mostra sempre la bellezza della rottura, dei frammenti che giacciono a terra in bellissimi disegni.

Prospero è quindi un disegnatore di cerchi, un artista. Ma è anche uno scienziato, un uomo moderno, un manipolatore di persone e del loro ambiente, qualcuno che controlla la natura e gli elementi (*La Tempesta* inizia in realtà con quella che oggi chiameremmo “geoingegneria”: l'evocazione di una tempesta e quindi il controllo del tempo atmosferico; alcuni ottimisti del progresso ritengono ancora che tali esempi di intervento tecnologico sulla natura possano portarci al sicuro attraverso la tempesta. Altri, invece, vedono in questi tentativi una forma di arroganza che per secoli ci ha portato la tempesta). Prospero è anche il prototipo del colonizzatore europeo che pretende di portare la civiltà e che invece schiavizza la popolazione nativa, pur rinunciando a quest'ultima. Alla fine è l'unico a non essere libero, definito dai suoi attributi: il bastone, i suoi libri. Quando, alla fine della *Tempesta*, Prospero rinuncia alla sua Arte – magia, scienza, arte – fa qualcosa che forse siamo portati a pensare che dovremmo fare anche noi. In ogni caso, fare ciò che una crisi ci invita a fare: pensare a cosa portare con sé, a cosa cambiare e a cosa scartare gettandolo a cinque braccia di profondità nel mare.

Ma nello spettacolo, tutto questo – la Tempesta, la storia, i personaggi – si

colloca sotto la superficie, come una partitura nascosta, come la parte sommersa di un iceberg. Accenni salgono in superficie nei testi di Meskerem Mees. L'iconografia dei personaggi nell'arte costituisce una fonte per la retorica fisica, le pose e le frasi che ogni danzatore traduce individualmente nel proprio linguaggio del corpo. Alcune scene sono fisicamente "raccontate", ma anche in questo caso non è importante la narrazione; ciò che conta è come certe tensioni tra i personaggi portino a relazioni nel movimento, nella mancanza di spazio, nelle qualità fisiche potenzialmente contrastanti.

Caduta all'indietro nel futuro

Accanto alla *Tempesta* di Shakespeare, una seconda tempesta infuria nello spettacolo, sia più piccola che più grande. È stata descritta dal filosofo tedesco Walter Benjamin nel suo breve testo "Angelus Novus" (una delle 18 tesi contenute in "Sul concetto di storia" del 1940). Prendendo in considerazione un dipinto di Paul Klee, Benjamin descrive un angelo – l'angelo della storia – che cade all'indietro ad ali spiegate verso il futuro, con il volto rivolto al paradiso ma senza la possibilità di tornare indietro, "perché una tempesta spira dal paradiso" – *ein Sturm weht vom Paradiese her*. Dove noi vediamo una catena di eventi – la storia – l'angelo vede una catastrofe che disperde i frammenti, i resti della distruzione e le rovine davanti ai suoi piedi. E poi l'enigmatica frase conclusiva: "*Das,*

was wir den Fortschritt nennen, ist dieser Sturm".² Ciò che chiamiamo il progresso, è questa tempesta.

Lo spettacolo è una negoziazione con questa tempesta – con il progresso, con la tempesta nella *Tempesta*, una negoziazione anche con l'idea di catastrofe, con l'idea che la tempesta sia qualcosa che ci colpisce, e con l'intuizione che noi – le persone in Occidente in particolare – *siamo* la tempesta.

Cosa può significare la danza su questo sfondo inquietante? Questa potrebbe essere la domanda principale dello spettacolo. Quindi, per cominciare: ripercorrere i nostri passi, nella piena consapevolezza che è impossibile. Imparare di nuovo a muovere i primi passi. Come si è detto, il camminare è una continua negoziazione con l'instabilità. L'instabilità come stimolo al movimento, ripristinando temporaneamente la stabilità. Spostiamo il nostro baricentro in modo tale da iniziare a cadere, una caduta che interrompiamo mettendo l'altra gamba in avanti, come contrappeso, e continuando il processo di equilibrio temporaneo e la sua interruzione. Questa attività delle gambe e dei piedi – il gioco di gambe e piedi – è spesso il movimento di base della danza popolare, dalla step dance irlandese al flamenco alla danza urbana. È accelerato, mantenuto fermo e sul posto, geometricamente allargato, sincronizzato in

2. Walter Benjamin, "Über den Begriff der Geschichte", *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1974.

un gruppo, sincopato. Si può rallentare il camminare – un camminare lento – o accelerarlo, e diventa corsa. I battiti al minuto sono tutto. Dall'*andante* – letteralmente, a passo di marcia – al tempo di una *courante* – falcata – in una suite per violoncello di Bach, ad esempio, o allo scalpiccio di uno *shuffle* di *breakdance*.

Come sempre, De Keersmaecker crea complessità dalla semplicità. O forse lascia libero sfogo a quelle forze entropiche che sono sempre al centro dei movimenti semplici, in modo controllato. L'immobilità contiene sempre la possibilità latente di uno scatto esplosivo; l'immobilità diventa un passo, il passo diventa camminare, il camminare diventa corsa, le linee diventano cerchi, i cerchi diventano spirali, le spirali diventano ellissi, i danzatori orbitano come pianeti con la possibilità costante di diventare radicali liberi, di uscire dall'orbita, di iniziare relazioni, di raggrupparsi, di organizzarsi in qualcosa che assomiglia a una controproposta. Un modo per piangere contemporaneamente la tempesta, per alzarsi in piedi in rivolta, ma con gioia.

“High water blues”

Quello che ho appena descritto è uno degli effetti caratteristici della musica blues. Il blues è l'arte popolare *per eccellenza*, un mezzo per raccontare storie, per esprimere il dolore, in cui la musica è essa stessa la guarigione (di nuovo, il rendere intero) di ciò che i testi definiscono rotto. Le registrazioni

degli artisti storici del blues danno l'impressione che il blues sia un'arte solitaria, ma ciò che sappiamo del suo contesto originario suggerisce il contrario: è collettivo, rumoroso a causa delle molte persone in sottofondo, da cui la necessità di cantare a voce molto alta, di suonare forte la chitarra, di battere su un palco di legno per amplificare naturalmente il ritmo. Sia solitario che collettivo, non è espressione della depressione – banale, solitaria, disperata – ma del lutto: il lutto si concentra sulla ripresa, sul futuro, ed è qualcosa che si può fare collettivamente.

Le radici del blues affondano in una tradizione musicale-spirituale che si è sviluppata durante la violenza strutturale – e il conseguente trauma nazionale – della schiavitù. Il blues ha svolto un ruolo nell'elaborazione collettiva del trauma sulla scia di disastri storici come la “Grande alluvione del Mississippi”, la devastante inondazione del Mississippi del 1927 (e anche del 1916), in cui quasi un milione di persone – molte povere e nere – persero la casa, la famiglia o la vita. Queste catastrofi sono state cantate in canzoni blues come “When The Levee Broke”, “High Water Blues”, “Backwater Blues”, “Mississippi Heavy Water Blues” e molte altre. Queste costituiscono un archivio collettivo – una registrazione – di come gli individui hanno vissuto collettivamente questi disastri e li hanno superati; una tradizione di “canzoni della catastrofe”. È un esempio di come la musica – e, per estensione, l'arte – ci aiuti a sopravvivere.



vere alle catastrofi, non in senso strettamente fisico, ma a livello spirituale e mentale: come superiamo un disastro, come riemergiamo, individualmente e collettivamente.

Raggi da un altro mondo

Gli echi di questo archivio blues sono eseguiti dal vivo dal chitarrista danzatore Carlos Garbin e da Meskerem Mees. Questa è l'architettura globale, la drammaturgia musicale: blues dal vivo, l'intimità condivisa della musica *live*, l'acustica reale – la fonte del suono può essere rintracciata. E, in contrasto, i ritmi pesanti di Jean-Marie Aerts che rimbombano dagli altoparlanti, *ad alto tasso di tecnologia*, entusiasmanti e infuocati. Suscitano effetti che riportano alla mente ciò che il critico culturale Mark Fisher, purtroppo scomparso, ha scritto sulla cultura rave nel suo breve saggio “Baroque Sunbursts”. Egli considera il significato politico del rave e lo fa con l'aiuto del grande teorico Frederic Jameson: “Di tanto in tanto”, ha scritto Frederic Jameson, “come un bulbo oculare malato in cui si percepiscono lampi di luce inquietanti o come quegli sprazzi di sole barocchi in cui i raggi di un altro mondo irrompono improvvisamente in questo, ci viene ricordato che l'utopia esiste e che altri sistemi, altri spazi sono ancora possibili”.³

Fisher, teorico e *raver*, ha sperimentato questi “flash da un altro mondo” durante i rave illegali dei primi anni Novanta nel Regno Unito. I giovani ballavano per tutta la notte, tra disperazione ed estasi. Era il cortocircuito del sistema che oggi chiamiamo neoliberalismo: il “non c'è alternativa” della Thatcher veniva danzato fino al cortocircuito, facendo intravedere un'alternativa, un'utopia.

Come si fa a ballare in un modo che ci permetta di ricordarlo? L'alternativa, l'utopia.

Si può ballare, come gruppo, in modo che la danza diventi essa stessa un modello – no, più un invito – per l'auto-organizzazione collettiva, contemporaneamente gioiosa e combattiva?

(aprile 2023)

3. Mark Fisher, “Baroque Sunbursts”, *Rave: Rave and its Influence on Art and Culture*, ed. Nav Haq, Black Dog Publishing, Londra, 2016.

FONDAZIONE
iTEATRI
REGGIO EMILIA

FONDATORI ORIGINARI ISTITUZIONALI



FONDATORI ORDINARI



CON IL SOSTEGNO DI



Le attività di spettacolo e tutte le iniziative per i giovani e le scuole sono realizzate
con il contributo e la collaborazione della Fondazione Manodori



AMICI DEI TEATRI

CARTA PLATINO



MaxMara



CARTA ORO



CARTA AZZURRA



G.B.



E.



CARTA ARANCIONE

Loredana Allievi, Luigi Bartoli, Renzo Bartoli, Giulio Bazzani, Paola Benedetti Spaggiari, Paolo Cirlini, Francesca Codeluppi, Insieme per il Teatro, Danilo Manini, Maria Paglia, Massimo Pazzaglia, Studio Legale Cicero, Maurizio Tosi

CARTA VERDE

Gloria Acquarone, Giorgio Allari, Milena Mara Anastasia, Carlo Arnò, Carlo Artioli, Maria Luisa Azzolini, Mauro Benevelli, Marco Bertani, Laura Bertazzoni, Filippo Maria Bertolini, Donata Bisi, Paolo Bonacini, Maurizia Bonezzi, Maurizio Bonnici, Andrea Capelli, Giuseppe Cupello, Emilia Giulia Di Fava, Virginia Dolcini, Marisa Vanna Ferrari, Ennio Ferrarini, Maria Grazia Ferrarini, Milva Fornaciari, Mario Franchella, Anna Lisa Fumagalli, Lia Gallinari, Paolo Genta, Giuseppe Gherpelli, Enrica Ghirri, Silvia Grandi, Claudio Iemmi, Stefano Imovilli, Liliana Iori, Luigi Lanzi, Federica Ligabue, L.M., Adriana Magnanini, Roberto Meglioli, Monica Montanari, Marco Sante Montipò, Maria Rosa Muià, R.P., Annalisa Pellini, Ramona Perrone, Marta Reverberi, Teresa Salvino, Viviana Sassi, Barbara Soncini, Daniela Spallanzani, Roberta Strucchi, V.M., Giorgio Vicentini, Monica Vivi, Ilaria Zucca

CARTA ROSSA

Alberto, Elena, Giovanni Comastri, Debora Formisano, Marco Gemelli, Eva Mandreoli, S.V.

CARTA GIALLA E CARTA BIANCA

R.A., Luca Bassi, A.B., Sara Comastri, Giovanni Corradi, Vania Croci, Giorgia Dall'Aglio
Viola Mistral Meglioli, Luca Monticelli, D.S., Linda Tosi, M.L.Z.

BENEMERITI DEI TEATRI

Amedeo Amodio, Vanna Belfiore, Davide Benati, Liliana Così, Giuliano Della Casa, Deanna Ferretti Veroni,
Omar Galliani, Marta Scalabrini, Corrado Spaggiari, Giuliana Treichler *in memoria di Sergio Treichler*

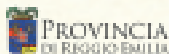
Fondazione I Teatri di Reggio Emilia, 2023
Area comunicazione ed editoria

scene di Michel François
foto di Anne Van Aerschoot

L'editore si dichiara pienamente disponibile a regolare le eventuali spettanze relative a diritti di riproduzione per le immagini e i testi di cui non sia stato possibile reperire la fonte



FONDATORI ORIGINARI ISTITUZIONALI



FONDATORI ORDINARI



CON IL SOSTEGNO DI



PARTNER

PARTNER TECNICO

