

## Tu-pa, tu-pa, tu-tu-pa

#recensione

di Carlotta Poggi

Accolti da un agglomerato sonoro di rumori prodotti da piedi, mani e voci ad opera di sei performer che già abitano la scena, il pubblico di *FOLK-S* di Alessandro Sciarroni prende posto in platea alla Triennale di Milano. Sotto la guida di questo ritmo cadenzato, quella degli spettatori verso la propria poltrona sembra quasi una marcia. Tu pa, tu pa, tu tu pa. “Lo spettacolo – viene comunicato – avrà fine solo quando uno di noi rimarrà sul palco o uno di voi rimarrà seduto”.

Sciarroni mette in scena una vera e propria esibizione folkloristica: i performer sono rappresentanti di una comunità che esalta e mette in mostra i propri balli tradizionali, rivisitandoli attraverso un particolare uso di musiche non convenzionali. Un espediente per creare una sorta di ipnosi e immergere lo spettatore in un mondo di danze popolari che sta via via scomparendo. Braccia e gambe continuano a muoversi, a battere e schioccare imperterrite in una *climax* ascendente sempre più concitato tanto che, ad un tratto, sembra si muovano da sole, senza più dipendere dal controllo degli interpreti. Attraverso il movimento, ogni parte del corpo si associa ad un'altra dando vita a una complessa e originale struttura, personale per ogni performer: mano, piede, ginocchio, caviglia, piede, ginocchio, tu, pa, tu tu pa. I danzatori ora sono rimasti in quattro, lo sforzo fisico è evidente, ognuno prosegue con le sue sequenze, portando avanti le proprie strutture, cambiano gli spazi, le linee, i ritmi, senza però perdere mai l'unisono del gruppo. Ci si ferma, si prende respiro e si riparte. È una corsa contro il tempo e la stanchezza: chi non riesce a sostenere la tensione, performer o spettatore che sia, esce man mano di scena. Adesso il palco è occupato dagli ultimi due superstiti, la platea però è ancora piena: nessuno ha avuto il coraggio di alzarsi e lasciare lo spazio dove questa suggestiva esperienza condivisa sembra poter non finire mai. Chi rimarrà alla fine?

*FOLK-S, will you still love me tomorrow?* di Alessandro Sciarroni visto presso Triennale Teatro dell'Arte

## Quanto dura una tradizione?

#intervista

di Andrea Malosio

**Due domande ad Alessandro Sciarroni. Come nasce il tuo spettacolo *FOLK-S*?**

Un giorno mi è stato regalato l'album *Release the Stars* di Rufus Wainwright: sulla quarta di copertina del cd c'è una foto del cantante, appoggiato a un camino, in abito tirolese. Da quella immagine ho cominciato a pensare a quanto la tradizione tirolese sia in realtà parte vivente del nostro presente e quindi contemporanea. Da lì ho iniziato a elaborare il progetto. Era importante conoscere 'di persona' una tradizione che non mi apparteneva, così sono andato in Trentino-Alto Adige a respirare il paesaggio e incontrare una compagnia di danza tirolese. Dopo avermi mostrato alcuni balli, gli abitanti del piccolo paese di Terento (BZ) mi hanno spiegato che non potevano però tramandare i segreti della loro danza a chi non era nato nella loro comunità. Me ne andai deluso, ma deciso a non rinunciare. Così, qualche mese più tar-

di, dopo aver cercato di imparare lo *schuhplattler* grazie a diversi video su YouTube, siamo tornati con tutta la compagnia da questo gentile gruppo di altoatesini per fare “benedire” il nostro lavoro. In quell'occasione abbiamo compreso quanto, per replicare questa danza, fosse fondamentale il ritmo più che la perfezione dei movimenti.

**Perché lo spettacolo non ha una durata fissa? Da che cosa nasce questa esigenza di stravolgere una consuetudine teatrale?**

Fino a due settimane prima del debutto avevamo una coreografia vera e propria di circa cinquanta minuti. Io però non ero contento: avremmo portato in scena un lavoro su una danza antichissima, che le fonti fanno risalire intorno all'anno Mille; una danza che porta con sé un'energia archetipica straordinaria, che non era possibile trasmettere in uno “spettacolino ben confezionato”. Ho dunque pensato che la performance dovesse durare finché

## Il girotondo ipnotico di Alessandro Sciarroni

#recensione

di Elena Perota

Un palcoscenico che diventa platea, un quadrato di linoleum bianco circondato da file di poltrone e un Alessandro Sciarroni in bermuda, canotta e calzoncini che percorre a passo deciso una diagonale sempre più stretta. Così ha inizio *CHROMA*, uno spettacolo nato nel 2014 e approdato, dopo una lunghissima tournée, alla Triennale Teatro dell'Arte lo scorso dicembre. L'idea ha avuto origine dopo “Migrant Bodies”, progetto europeo sul tema della migrazione della durata di due anni a cui il regista ha preso parte insieme ad altri sedici artisti. Come si muovono gli animali durante il loro flusso migratorio, così Sciarroni sulla scena non fa altro che girare vorticosamente su se stesso, dapprima con le mani abbandonate lungo il corpo, poi volgendole verso l'alto in forme sempre diverse. Parla tra sé e sé, sorride, si rattrista tutto d'un tratto, chiude gli occhi per poi spalancarli e guardarsi intorno, guardare ognuno di noi, nel pubblico. Sul suo volto si riescono a intravedere stati d'animo, persone, paesaggi, pensieri presenti e ricordi del passato. È il tempo a creare un rapporto empatico con lo spettatore, che progressivamente si sente parte della scena. Led rossi, verdi e blu si sovrappongono quasi a sottolineare la pluridimensionalità del performer, mentre la sua costante e incessante rotazione è scandita dai suoni metallici di Paolo Persia. Dopo quaranta minuti di ipnosi, d'un tratto una luce bianca comincia a illuminare le quattro pareti che delimitano il palcoscenico e con esse anche i volti degli spettatori, come per risvegliarli. Sciarroni rallenta, si ferma, respira, alza lo sguardo. Che non sia proprio questo l'intento della fruizione? Instaurare un rapporto intimo con il pubblico e renderlo partecipe di un'esperienza comune ma profondamente soggettiva? Non c'è narrazione né descrizione, solo un viaggio attraverso il tempo e lo spazio, di cui ogni spettatore può essere il diretto responsabile.

*CHROMA\_ don't be frightened of turning the page* di Alessandro Sciarroni visto presso Triennale Teatro dell'Arte

anche solo uno spettatore fosse rimasto in sala. La domanda di fondo che si pone lo spettacolo è: “Quanto dura una tradizione? Come finisce, se finisce, una tradizione?”. Non ci è dato sapere la risposta e non è certo l'intento di *FOLK-S* offrirne una, ma possiamo vedere come la tradizione sia tutt'oggi viva grazie alla sua continua trasmissione generazionale. È questo il motivo per il quale lo spettacolo non ha una durata fissa: questa danza durerà fin tanto che ci sarà qualcuno a guardarla, ma ancor di più qualcuno che la pratica: senza una di queste due componenti la danza, e dunque questa tradizione millenaria, è destinata a spegnersi per sempre.

**In *FOLK-S*, che rapporto si instaura con il pubblico? La reiterazione dei movimenti è mirata a creare una sorta di sfida con lo spettatore o cerca piuttosto di coinvolgerlo in un'azione collettiva?**

Il nostro obiettivo è prendersi cura di

# DOC

Giornale del laboratorio di visione e scrittura critica di DanceHaus a cura di Stratagemmi  
Prospettive Teatrali e DANCEHAUSpiù

# N° 4

DANCE ON CRITICS

gennaio 2018

EDITORIALE

## METAMORFOSI. NULLA SI CREA, NULLA SI DISTRUGGE, TUTTO SI TRASFORMA.

Riprende anche quest'anno l'esperienza di DOC. La Redazione si è allargata e adesso ha una doppia anima: un gruppo di danzatori di DanceHaus, con alcuni nuovi ingressi rispetto allo scorso anno, e un gruppo di studenti dell'Università degli Studi di Milano. Questa duplice identità moltiplica i nostri sguardi su un mondo, quello delle arti performative, che offre più sfumature di quelle che ci si aspetta, aprendo gli occhi su aspetti che sembrano scontati ma non lo sono.

All'allargamento della Redazione corrisponde un ampliamento delle nostre pagine: all'interno del giornale trovate un foglio aggiuntivo, che si concentra sulle attività che coinvolgono i danzatori di DanceHaus, con l'obiettivo di riflettere su quello che accade anche dentro alla nostra accademia (per questo nel foglio interno trovate la sigla [IN DH]).

Su questo primo numero del nuovo anno abbiamo osservato quattro spettacoli di danza e tre lavori del network Anticorpi XL, che sostiene i giovani coreografi. Parliamo quindi di movimento e di trasformazione: in una realtà precaria e mutevole, anche la danza riflette sulle metamorfosi. E così facciamo noi, trasformando la nostra visione in parole, nel tentativo di restituire sguardi e pensieri.

## Danzare il mutamento

#fondo

di Federica Franzini

*Tempo, spazio, scoperta e mutazione: sono questi gli elementi alla base di ogni metamorfosi. Nella creazione artistica, come nella vita, i processi di cambiamento generano domande e provocano possibili risposte. Come possiamo interrogare queste istanze con la danza e, di conseguenza, attraverso la visione?*

“Gregor Samsa, svegliandosi un mattino da sogni inquieti si trovò trasformato, nel suo letto, in un enorme insetto. Giaceva sulla schiena, dura come una corazza e, sollevando un po' la testa, vide l'addome arcuato, scuro, attraversato da numerose nervature. [...] Che cosa mi è accaduto? – pensò.”

Iniziava così Franz Kafka il suo più celebre racconto nel quale, attraverso la stravagante storia del suo protagonista, affrontava uno dei temi più cari alla letteratura di tutti i tempi, quello delle metamorfosi. In voga fin dall'età classica e ancor prima, le vicende “disumanizzanti” di uomini qualunque o personaggi mitologici diventano infatti riflessioni sulla condizione umana e sulle sue molteplici trasformazioni anche fuor di letteratura. L'uomo – e questo l'arte coreutica lo sa bene – è per sua natura un corpo, una struttura che subisce mutazioni durante tutta l'esistenza. Arti e membra si modificano in una trasformazione lenta, silente ma inarrestabile che fa sì che l'individuo viva serenamente la sua vita senza accorgersi (troppo) del cambiamento.

Tuttavia il fenomeno di metamorfosi implica necessariamente anche un “prima e un dopo”, un inizio, una fase di crescita e mutazione e una fine: nel processo però nulla rimarrà invariato, tutto si trasformerà fino a raggiungere una nuova forma sconosciuta a quella iniziale.

Oggi più che mai in una società tanto veloce da toglierci il fiato siamo travolti da processi di metamorfosi sempre più incalzanti che ci colgono spesso impreparati: si tratta di cambiamenti che non riguardano solo la forma esteriore ma che generano anche una vistosa e radicale modificazione dell'animo e dell'essenza dell'essere.

Creare uno spettacolo di danza contemporanea oggi può anche voler dire impostare la drammaturgia basandosi sulla meraviglia e sulla bellezza di questo misterioso cambiamento. Ed è proprio da qui che parte la creazione di lavori come *Sylphidarium* di Francesca Pennini con il suo Collettivo CineticO, *Wakening the Sleeping Beauty* di Susanna Beltrami, *Thanks for Hurting Me* di Enzo Cosimi e *CHROMA* di Alessandro Sciarroni. Può forse l'arte, del resto, non diventare specchio della società a cui dà voce?



Wakening the sleeping beauty, di Susanna Beltrami



# Dalle Sylphidi a Jane Fonda

#intervista

di Arianna Guaglione

**Cinque domande ad Angelo Pedroni di CollettivO Cinetico.** *Come è stato scelto il cast per Sylphidarium?*

*Sylphidarium* rappresenta un *unicum* nello storico di CollettivO Cinetico: è il lavoro che ha richiesto il numero più alto di professionisti in scena. La ricerca degli interpreti è partita dall'esigenza di lavorare con quattro donne e quattro uomini con una fisicità atletica e infatti tutti i performer hanno alle spalle formazioni eterogenee, provengono dagli ambiti più disparati, dal mondo dello sport, dell'atletica, del canto.

*Il lavoro è fortemente stratificato e ricco di riferimenti. Com'è l'accoglienza del pubblico, soprattutto di quello non addetto ai lavori?*

Si tratta di un lavoro complesso, dai molteplici piani di lettura. Sicuramente è fondamentale considerare il rapporto con il balletto classico romantico, tanto che, per facilitare le cose, la prima parte è una sorta di legenda che descrive in modo quasi filologico i personaggi della *Sylphide* di Taglioni aiutando lo spettatore a fruire delle parti successive. In generale, il pubblico è bombardato da una serie di informazioni che aprono immaginari diversi a seconda del *background* di ogni spettatore.

*Com'è nata la partitura musicale dello spettacolo e come vi rapportate, sul palco, alla musica dal vivo?*

Le musiche originali di Francesco Antonioni sono state composte sui ‘fantasmi’ della *Chopiniana* mescolati con parti di musica elettronica. Abbiamo proposto a Francesco la sfida di lavorare con strumenti poco compatibili tra loro come il violino e la batteria. Ne è emerso qualcosa di inaspettato: ha saputo produrre musiche originali che aprono paesaggi sonori molto diversi ma ben amalgamati fra loro. La componente sonora è un elemento decisivo sul palco: la presenza della musica dal vivo cambia completamente il modo di vivere la performance, diventa un’energia aggiuntiva che crea un dialogo reale tra tutte le parti.

*Come convivono all’interno della performance danza e sport?*

*Sylphidarium* nasce dall’esigenza di confrontarsi con la tradizione del balletto romantico e di riflettere sul valore della danza, mettendone in scena il “corpo tecnico”. In parallelo lo spettacolo riflette anche sul rapporto con lo sport, a partire dalla formazione prettamente sportiva degli interpreti fino ad arrivare all’ultima parte, una sorta di inno a Jane Fonda e al mondo dell’aerobica. L’aerobica è una specie di danza creata per sudare, che ha un fine prettamente estetico, e in quanto tale chiude il cerchio tra danza e sport.

*Quali sono i riferimenti al mondo contemporaneo?*

Sono molte le incursioni del contemporaneo. La prima parte, ad esempio, è stata concepita come una sfilata di moda. Non abbiamo preso come riferimento uno stilista in particolare, ma ogni personaggio era caratterizzato da uno stile preciso che lo distingueva dagli altri. La stessa sfilata si svolge all’interno di uno spazio preciso e ben delimitato che come una passerella è un limbo bianco che non copre l’intero palcoscenico. Un altro aspetto che lega la performance alla realtà (e quindi, in un certo senso alla contemporaneità) è che lo spettatore vede tutto ciò che accade in scena, anche ciò che di solito avviene dietro le quinte. Penso ai cambi-costume (in tutto 114) che avvengono ‘a vista’ tutti a lato dello spazio bianco. Un expediente che serve a non far perdere lo spettatore nell’artificiosità dello spettacolo e a ricordargli che sta osservando corpi di danzatori reale che si stanno preparando per la scena.

## Sylphidarium, nuova tradizione

Un grande telo bianco regna sulla scena, da un lato uno spazio per i musicisti e dall’altro un lungo appendiabiti. È così che si apre alla Triennale Teatro dell’Arte *Sylphidarium*, *Maria Taglioni on the ground* di CollettivO Cinetico – lavoro recentemente insignito del premio UBU come migliore spettacolo della stagione. Scendono le luci e, accompagnati in sottofondo da una voce narante, emergono i performer che in una sfilata di abiti stravaganti si presentano al pubblico. Si tratta di una

breve didascalia animata dei personaggi che popolano il racconto della Silfide, creatura mitologica che ispirò il balletto classico, in particolare *La Sylphide* di Filippo Taglioni (1838), opera cardine per l’avvento del ballo sulle punte e del tutù. E sono quindi proprio queste tre diverse tematiche (il mito, il balletto classico e la moda) ad essere affrontate dal gruppo capitanato da Francesca Pennini in questa insolita messa in scena. La compagnia infatti non rispetta alcuna trama. Lo spettacolo è sezionato in più parti e

# Le metamorfosi di Enzo Cosimi

#perché si di Chiara Carbone

Terzo capitolo di una trilogia dedicata alle passioni dell’anima e tributo a Franz Kafka, *Thanks for hurting me* della compagnia Enzo Cosimi ha debuttato al Teatro Franco Parenti nell’ambito del festival Exister. Protagonista della performance è il tema del dolore che permea e carica di forza espressiva ogni sequenza, mantenendo lo spettatore in un’attenzione costante e spasmodica. I rimandi al mondo degli insetti e i movimenti delle tre danzatrici, tra l’aggraziato e il grottesco, non possono che richiamare efficacemente la *Metamorfosi*. Sullo sfondo bianco di una semplice scenografia, ottimamente valorizzata dalle luci di scena, le ombre danzanti delle performer si sovrappongono ai movimenti compiuti dalle ragazze in carne e ossa, quasi sostituendosi ad esse. La loro è una variante coreografica, una trasfigurazione più oscura e impalpabile dello spettacolo che si sta svolgendo in scena. Cosimi però è abilissimo a non portarci “oltre lo specchio”: il suo intento è quello di affrontare la tematica della sofferenza dell’essere umano come stato inscindibile dalla dimensione fisica del dolore. Il corpo è allo stesso tempo strumento e linguaggio: i battiti dei talloni e gli schiocchi dei palmi delle mani diventano a tutti gli effetti parte del coinvolgente sottofondo sonoro dello spettacolo. È nel finale che avviene l’inaspettata, sorprendente metamorfosi: le danzatrici, in abito bianco (non più nero) e inondate di luce, sembrano perdere coscienza del duro percorso che le ha portate fin lì. I loro movimenti sono sì più eterei, ma anche, come Cosimi vuole lasciarci intendere, più inconsistenti. Lo spettatore non si limita ad assistere al percorso messo in scena ma vi prende intimamente parte.

*Thanks for hurting me* di Enzo Cosimi, visto al Teatro Franco Parenti, festival Exister

#recensione di Mara Lambriola

alla prima passerella segue un atto sul nudo e la sensualità che a sua volta lascia il posto a una sessione di aerobica in stile Jane Fonda. Il balletto tramuta così in libertà espressiva: i passi del repertorio classico si mescolano con la ginnastica, l’acrobatica e il culturismo. L’immagine tradizionale della ballerina viene trasportata, attraverso un salto temporale, alle passerelle di moda, dall’utilizzo delle punte di gesso coperte da lunghe calze si giunge ad abiti come cappotti, applicazioni floreali, a tute sintetiche e

#perché no di Diego Luinetti

Una scena essenziale dai toni neutrici. Tre corpi femminili sensibilmente diversi tra loro in collant e reggiseno. Questi gli elementi che compongono il primo quadro di *Thanks for hurting me*, di Enzo Cosimi. Poi quei corpi iniziano a muoversi con gesti violenti, scatti che sono quasi spasmi epiletici, a ricostruire forse il ricordo di una violenza subita. L’alternanza di momenti di quiete e frenesia che ne deriva non riesce a sollecitare del tutto l’attenzione dello spettatore, il cui sguardo vaga incerto anche quando le danzatrici eseguono sequenze (simultanee ma non sincronizzate) a una distanza reciproca tale da non consentire al suo occhio di abbracciare la totalità della scena. In questa frammentazione visiva diventa difficile comprendere quale voglia essere il focus della performance, la cui tensione altalenante viene smorzata dai pur fluidi cambi d’abito (e scena). Lo spettatore è lasciato così in un limbo di incertezza, che si riflette anche nella seconda metà dello spettacolo quando più momenti sembrano sussurrare ingannevolmente la parola ‘fine’. Nonostante l’apprezzabilissima esecuzione dal vivo della fisarmonica chiamata a fare da colonna sonora, e le suggestive immagini video di una folla di spettatori a cui si alternano quelle di cruento uccisioni di bestie/insetti (forse il richiamo a una pubblica esecuzione) anche il comparto audio-video sembra contribuire a questa confusione. Il violento impatto sullo spettatore non risulta infatti pienamente contestualizzato. *Thanks for hurting me* lascia, nel complesso, l’impressione di un’opera dal potenziale inespresso: un meccanismo perennemente sul punto di funzionare che non riesce però né a innescarsi, né ad esplodere del tutto.

*Thanks for hurting me* di Enzo Cosimi, visto al Teatro Franco Parenti, festival Exister

#recensione di Mara Lambriola

nudità esposte in bellavista. I minuti fluiscono in alcuni momenti di piacevolezza e in altri che percuotono e provocano lo spettatore. Emergono nuovi “codici teatrali” freschi e frizzanti, altri invece sembrano solo un riferimento costante alla quotidianità del reale. Qual è, allora, il punto di arrivo dello spettacolo? È tra il geniale e lo scontato, tra i dubbi e gli encomi che si conclude *Sylphidarium*.

*Sylphidarium*, *Maria Taglioni on the ground* di Francesca Pennini - CollettivO Cinetico, visto presso Triennale Teatro dell’Arte

# Le ossa, il corpo, l’arancia

#intervista

di Niccolò Catani

**Due domande a Pieradolfo Ciulli.**

*Nella creazione del tuo spettacolo hai lavorato prima sulla scenografia o sulla coreografia?*

Il lavoro in sala è nato dal desiderio della coreografa Olimpia Fortuni di lavorare con me. Il movimento e la scenografia si sono costruiti contemporaneamente: siamo partiti da una riflessione sul lavoro del danzatore oggi e sul suo rapporto con il tempo che passa. Così, insieme, abbiamo raccolto la testimonianza concreta di questa “usura” partendo da ciò che non si vede, ciò che è nascosto sotto la carne e comincia a scricchiolare: le ossa. Da qui è nata l’dea di usare in scena le nostre radiografie.

*Quali sono gli elementi da cui è partita la vostra ricerca e quanto ha contato l’improvvisazione?*

Olimpia è una coreografa che lavora molto sullo spazio e sugli ambienti scenici, su come anche l’aspetto cromatico di una scenografia possa contribuire a generare emozioni. Il movimento è, in un certo senso, un lento e continuo viaggio attraverso tutti questi elementi; allo stesso tempo il danzatore altro non è che il tramite per una riflessione sul corpo. Ogni replica è, in questo senso, uno spazio di ricerca. Certo quando danzo sul palco ho un ‘binario’ preciso da seguire, ma ho anche un ampio spazio per improvvisare. La difficoltà sta proprio qui: continuare a ricercare, pur avendo un pubblico che ti osserva, e quindi nutre un’aspettativa nei tuoi confronti. Quando la cosa funziona, il pubblico può godere di momenti di grande intimità.

**Due domande a Luna Cenere.**

*Perché hai deciso di impostare la coreografia dando le spalle al pubblico?*
Ciò che è andato in scena stasera è solo un estratto dello spettacolo. Nel lavoro completo le “metamorfosi” del corpo continuano fino a portarmi a compiere delle azioni in piedi e a svelare la storia di questo ‘essere’. Il tema non è legato tanto a una postura specifica, quanto alle azioni che compie il corpo in scena. Sin dal primo momento l’intenzione è infatti di far entrare il pubblico in uno spazio altro in cui il corpo assume una forma e una dimensione diversa pur restando evidentemente umano.

*Credi che attraverso un corpo nudo la comunicazione col pubblico possa essere più diretta?*

Durante la fase di ricerca mi sono resa conto che le azioni che stavo creando non potevano che essere compiute da un corpo nudo. Il mio non vuole essere uno spettacolo il cui tema principale è la nudità, ma la celebrazione del corpo

umano e di tutti gli elementi di cui è composto, siano essi naturali, culturali o psicologici. La mia intenzione non era nemmeno quella di essere diretta o esplicita ma di essere semplicemente coerente nel mio intento espressivo e nella ricerca drammaturgica. Sento di avere fatto un percorso molto onesto, anche se non facile: esporsi in questo modo è sempre un grande rischio.

**Due domande a Marco Chenevier.**
*Perché hai scelto di lavorare sull’interazione e la partecipazione attiva del pubblico?*

Lavorare e ragionare sul dispositivo scenico, sui rapporti di forza che genera , è stata più una necessità che una scelta: uno scrittore che considerasse scontata la scrittura, un pittore che trattasse forme e colori come dati acquisiti, sono, in un certo senso, artisti defunti. Nel nostro lavoro siamo partiti da due considerazioni: la tendenza da parte di una classe mediamente acculturata all’*entertainment* e la passività del pubblico. Queste sono le ragioni che mi hanno spinto a cercare un rapporto specifico con gli spettatori, un rapporto in cui, attraverso l’incontro con gli artisti e giochi “sornioni e sadici”, al pubblico venga restituita la sua autonomia di cittadino. Ogni gioco che portiamo in scena è infatti anche una sfida a “uscire” dalla massa, a esporsi e prendere delle decisioni morali. L’obiettivo non era quindi soltanto l’interazione e la partecipazione del pubblico (in questo caso si tratterebbe di un esercizio vuoto, simile a tante esperienze già sperimentate dal teatro di strada nel corso degli anni), ma il tentativo di recuperare un senso politico, riappropriarsi dello spazio pubblico e, allo stesso tempo, riflettere, dall’interno, sui rapporti presenti nel dispositivo teatrale.

*Il titolo del vostro spettacolo sembra dialogare a distanza con quello del capolavoro kubrickiano, Arancia meccanica. È così?*

Il riferimento al film di Kubrick è da intendersi in una dimensione simbolica: tutto ciò che facciamo, soprattutto su un palco, si pone su un piano di rappresentazione simbolica. Nel nostro lavoro recuperiamo molti spunti drammaturgici di *Arancia meccanica* e in particular modo l’idea di “un meccanismo complesso nascosto da una buccia liscia e apparentemente innocua”.

*Festival Exister, Pillole di Anticorpi, DanceHaus, Fray di Olimpia Fortuni, con Pieradolfo Ciulli Kokoro di e con Luna Cenere*
*Questo lavoro sull’arancia* di Marco Chenevier

# Anticorpi, la danza dell’animo umano

#focus

di Erika Ravot

Delle arance e uno spazio completamente bianco concludono la terza serata del festival Exister. I padiglioni di DanceHaus, dopo il primo Dance Meeting, si sono trasformati in spazio scenico, ospitando tre giovani artisti del circuito Anticorpi XL (il network di sostegno della giovane d’anza d’autore). Con tre creazioni completamente diverse (*Fray, Kokoro, Questo lavoro sull’arancia*) i coreografi hanno lasciato l’eco di un *fil rouge*: la natura dell’animo umano.

In *Fray* un ragazzo, totalmente vestito, mostra alcune parti del suo corpo sotto un fascio di luce che sembra quasi provenire da una navicella spaziale. Avvolto in una spirale di radiografie, unica scenografia della performance, i suoi movimenti lenti e frammentati si fanno sempre più veloci e caotici in un climax ascendente, destinato però a esaurirsi del tutto senza lasciar traccia. Poco dopo l’atmosfera sembra cambiare totalmente di segno: è tempo di *Kokoro* e nello spazio vuoto c’è un corpo completamente nudo, capovolto e di spalle. È quello di Luna Cenere, interprete e personaggio scenico, vibrante e dal fascino ipnotico. I suoi movimenti sono quasi impercettibili, l’aria è resa liquida dalla sua passionalità animale; lo spettatore affonda in acque sempre più profonde: la danzatrice è una medusa, elemento acquatico primitivo, come preludio di umanità che evolve, fino a camminare sulle proprie gambe. Ultimo cambio di scena, variazione di percorso. In un bianco quasi irreale Marco Chenevier propone al pubblico un gioco, ispirato al teatro politico, di cui una voce meccanica ci spiega le regole. Un tecnico, per osservare che le norme vengano rispettate, rimane nello spazio scenico in cui due performer alternano entrate e uscite. A ogni spettatore viene consegnato un “welcome pack” contenente gli elementi necessari per giocare: un’arancia, una galatina, un foglio di carta ripiegato e uno accartocciato. Gli interventi, ai quali chi guarda è invitato a partecipare, sono sempre più invasivi, sia nei confronti del performer che in quelli dello spettatore stesso. Un’operazione scenica che ricorda da vicino le performance di Marina Abramovic e le possibilità di spingere il proprio corpo al limite, ma anche una riflessione sul potere che è possibile esercitare sull’altro attraverso le sfumature di sadismo e cattiveria che abitano in ciascuno di noi.

## Lecavalier, danza rock

#recensione

di Alice Cheophe Turati

È ottobre e al teatro Elfo Puccini va in scena la XXXI edizione del festival MilanOltre. Louise Lecavalier, nota artista canadese che trovò grandissimo successo tra gli anni Ottanta e Novanta grazie a collaborazioni con personaggi del calibro di David Bowie, porta in scena due creazioni di cui è anche interprete: *Battleground* (2016) e *So Blue* (2012). In platea si respira il calore del pubblico pronto ad accoglierla, quasi fosse una rockstar. Il palco aperto mostra una scena semplice ma ben organizzata. Lo spazio nero è interrotto da bande bianche e da luci geometriche, all’interno delle quali la performer danza ininterrottamente per un’ora. Nata nel 1958, Lecavalier sembra una vigorosa ventenne, piena di forze, energie e voglia di esprimersi: una platinata fiammella, animata da un forte ardore interiore, che si muove per il palco. Isola tutte le parti del corpo in un flusso frenetico e primordiale mostrandoci la sua estrema dinamicità. In entrambe le piéce, la qualità del suo movimento viene ulteriormente valorizzata dall’ingresso di un partner maschile (Robert Abodu per *Battleground* e Frédéric Tavernini per *So Blue*) con il quale inizia un’esplosione di contrapposizioni: lei, gracile e focosamente segmentaria; lui, un marcantonio sinuoso come il fluire dell’acqua. Il moto continua incessantemente e il ritmo diventa sempre più serrato, ma nonostante il suo virtuosismo non sia prettamente estetico, questa voglia di mostrarsi lascia poco spazio all’immaginazione. Il *fil rouge* che lega le due performance pare essere il corpo portato all’estremo. Il rischio è quello di cadere in una dimostrazione di atleticità, rendendo difficile la comunicazione. Lo spettatore dispone di pochi minuti per potersi abbandonare completamente alle sensazioni. Questa intima pausa ci mette in comunicazione con la sfera personale dell’artista, le lucisiscaldano e si abbassano concentrandosi sulle. Veniamo ipnotizzati dalle sue movenze. Perdiamole coordinatedi spazio-tempo, poi, tuttosiriaccende. Il pubblico è in visibilio ma, nonostante il quarto d’ora d’applausi, questo apparente esibizionismo lascia una domanda: il teatro non dovrebbe forse essere lo scrigno delle nostre emozioni, suggestioni e provocazioni?

*So Blue e Battleground*, di Louise Lecavalier, visto al Teatro Elfo Puccini, festival MilanOltre



## Uno sguardo, un'intuizione

#intervista

di Alessia Obinu

### Tre domande a Marigia Maggipinto

**Come si svolgono le sue lezioni e cosa cerca di trasmettere ai danzatori che le frequentano?**

Ogni mia lezione si divide in due parti. La prima comprende la tecnica, quella che ho imparato da Pina Bausch e dai suoi maestri: avendo avuto la fortuna di lavorare con alcuni di loro sento che trasmettere alle generazioni future queste tecniche codificate con tanto studio, amore e passione sia quasi una missione. La seconda riguarda invece la ricerca sul corpo: trovo temi ed esercizi che tirino fuori la 'persona' dalla persona. È la parte più 'emozionale' del mio lavoro e mi piace sempre esplorarla sia con i danzatori sia con tutti coloro che si dedicano a indagare la fisicità.

**Qual è stato il suo percorso artistico e perché ha scelto la strada del teatrodanza?**

La mia formazione si è sempre divisa tra pittura e danza. Ho studiato al liceo artistico e poi all'Accademia delle Belle Arti: le arti grafiche e pittoriche sono sempre state 'di casa'. Parallelamente però ho sempre danzato: ho iniziato quando avevo sette anni e non ho mai smesso. All'inizio ho fatto danza classica, poi ho sperimentato diverse tecniche di contemporanea da José Limon, Merce Cunningham, Martha Graham, Alwin Nikolais, fino a quando non ho trovato quella che meglio esprimeva la mia creatività e soddisfaceva le mie necessità artistiche. È come quando si sceglie un vestito: lo si prova, si vede se ci piace il colore e la lunghezza, poi, se quando lo si indossa ci si sente a proprio agio, lo si tiene; in caso contrario conviene provare qualcos'altro fino a quando non si trova quello che calza a pennello. Questo è ciò che è successo a me con il teatrodanza. Quando ho visto per la prima volta uno spettacolo di Pina mi sono innamorata e ho deciso che volevo assolutamente avere questa esperienza nella mia vita. È stata una strada lunga, ma alla fine ci sono riuscita!

**Che cosa ricorda in particolare del primo incontro con Pina Bausch?**

Il primo incontro è stato un *eye contact* al Teatro Argentina di Roma. All'epoca ero solo una studentessa, non avevo nemmeno i soldi per il biglietto dello spettacolo di Pina, quindi mi imbucai entrando dall'ingresso degli artisti e riuscii ad assistere alla rappresentazione dalla platea. Ero felicissima! Quando lo spettacolo terminò, tornai verso l'ingresso dei danzatori perché volevo avere informazioni su come fare per avere un'audizione. In quel momento Pina stava uscendo e i nostri sguardi si sono incrociati: fu un contatto visivo molto intenso, come se ci fossimo già conosciute; mi ha guardata come se avesse avuto un'intuizione. Dopo qualche mese ero a Wuppertal a fare l'audizione.

## Starring: Marigia Maggipinto

#focus

di Federica Monterisi

“Daaon, daaon tac!” (Down, down tac!).

Parla Marigia Maggipinto, e per una *a* presa un po' troppo larga, finiamo sbalestrati al di là dalle Alpi, in un punto imprecisato tra Essen, in Germania, e l'America. Se già suona curioso il suo linguaggio criptico per sostenere il beat, fatto di deviazioni dal retto corso dell'italiano-english, ancora più inusuale è sentirle sulle labbra un italiano-italiano dai toni 'angleschi'. Per comprendere questa *koiné* e la sua cadenza straniante – quasi che l'italiano fosse una veste portata aderente non più di molte altre – è necessario ripercorrere il suo percorso: Essen, dieci anni alla Folkwang Hochschule, diretta da Pina Bausch, della cui compagnia fa parte dal 1989 al 1999 e poi tre anni a Durham, Duke University, dove insegna nella facoltà dell'American Dance Festival (2003-2005).

Sarà forse per suggestione, o semplicemente perché siamo agli sgoccioli dei cinque giorni di workshop che Marigia tiene alle classi del secondo e terzo anno di Dancehaus, ma nelle sale dell'accademia sembra esserci un po' di apprensione per l'attimo in cui questa danzatrice straordinaria finirà la sua *atelier*. Tra gli allievi, ciascuno si sforza 'di portar via' più che può, facendo tesoro perfino dell'idea che accompagna la fase di riscaldamento: “Assecondate la gravità e gli impulsi, senza alcuna tensione, and enjoy!”. Quello stesso “enjoy”, che Marigia ripete a più riprese nella successiva ora e mezza di esercizi alla sbarra, da pacifico augurio si fa ironico incoraggiamento durante gli esercizi più complicati. “Bisogna imparare a stendere le gambe, cosa tutt'altro che naturale, lavorare alle linee e alle spirali, raddrizzare la schiena: queste sono le basi anche della tecnica contemporanea!”. Si lavora sodo, con grande intensità: “Adesso sul lato destro, poi ancora sul sinistro!” Ma Marigia è anche una mamma chioccia, corre ai richiami dispensando sorrisi e si china soccorrevole per i chiarimenti.

Poi la parte fisica si interrompe, via le sbarre! Tra i partecipanti corre un palpabile sollievo, quanto meno per riguardo ai propri muscoli indolenziti. “Proviamo adesso a fare una cosa – riprende Marigia – io vi do un tema e voi improvvisate un movimento, che eseguite mentre viaggiate in diagonale, con velocità, impulsi ed energie diverse”.

Il tema è: mani che coprono o chiudono la bocca!

I ragazzi sfilano uno dopo l'altro, quasi impacciati a tutta prima, per le apparenti possibilità limitate del gesto. D'un tratto qualcuno si ricorda di quella “prassi degli impulsi” evocata poco prima quando dovevano correre dietro al proprio gomito impazzito; il corpo, quasi disarticolandosi, comincia a reagire alle sue stesse offensive: *action and reacion*. Il flusso intero del loro procedere acquista un colore, e così anche le parole sulla maglietta di Marigia: *We dance in the memory of those we love* (P. Bausch).

## Ri-conoscere l'arte

#focus

di Alessandra Pasina

DanceHaus, 2 dicembre. Alessandro Pontremoli, docente all'Università degli Studi di Torino, nell'incontro tenuto alla prima edizione dei “Dance Meetings”, propone una questione spinosa circa la danza contemporanea e il suo effettivo riconoscimento da parte di un pubblico non specializzato. Il professore racconta di avere condotto un esperimento presso la città sabauda sottoponendo quaranta volontari, venti dei quali danzatori professionisti, a una risonanza magnetica funzionale che ha dato risultati sconcertanti. Stimolati da diverse immagini riguardanti il bal-

letto, la danza contemporanea e gesti quotidiani, solo la materia grigia dei danzatori ha risposto allo stimolo lanciato delle poetiche non convenzionali del contemporaneo, individuando quest'ultima come una vera e propria forma di danza. Potremmo sostenere che i risultati siano lo specchio di una società che è solita categorizzare ancora prima di capire e che ha perso un approccio diretto e istintivo con l'arte corrente. Parliamo di “arte” in generale perché oggi la danza contemporanea non è più riconducibile a un mero spettacolo estetico, ma si nutre di tutte quelle forme che riescono a

suscitare qualcosa: arte visiva, installazione, poesia... È comprensibile, quindi, l'aumento di difficoltà nel codificare un linguaggio senza avere a disposizione canoni stabiliti da individuare: risulta più facile essere prevenuti e rigidi nei confronti di ciò che non si conosce e rifiutare qualsiasi scambio col 'diverso'. La vera sfida della danza contemporanea è quindi quella di suscitare qualcosa: una curiosità o un dubbio; qui ed ora. Non è importante capirla all'istante ma deve essere in grado di stimolare lo sviluppo di idee, catturare l'interesse e invitare a cercare, capire, conoscere. Infatti

attraverso la curiosità intellettuale di ciascuno, e grazie a vari livelli di coscienza e conoscenza, possiamo determinare alcune caratteristiche, come l'insieme di più arti o un nuovo rapporto con il pubblico, che rendono lo spettacolo/performance una cosa insolita e mai vista. Forse non ci sono ancora dei tratti che distinguono la danza contemporanea da altre forme d'arte ma, come ogni nuova corrente che si sviluppa, dev'essere osservata nel tempo per poterne catturare l'essenza, imbottigliarla e diffonderla.

*Dance Meetings*, incontro con Alessandro Pontremoli, 2 dicembre, DanceHaus

# Storia di una danza primordiale

#recensione

di Clara Maria Sozzi

Quando al Teatro Franco Parenti si apre il sipario, il pubblico si trova immediatamente catapultato in un'affollatissima, claustrofobica classe di danza, quella dei quaranta performer di DanceHaus, che, con movimenti convulsi: geometrici ed iper-precisi, sembrano raccontare la soffocante perdita di umanità del mondo contemporaneo. A mostrarlo, in *Wakening the sleeping beauty*, progetto artistico firmato da DanceHaus e IED Milano, è la ripetitività di ogni gesto, il colletto della camicia, così stretto da togliere il fiato, il mare di spazzatura e di oggetti in cui sono immersi. Una sola cosa può salvarli da questa condizione: la rinascita di un reale rapporto con la natura, che restituisca all'uomo la coscienza persa. Il ricongiungimento degli uomini con la madre terra è però possibile solo con un rito, una funzione danzante che passi attraverso il sangue e l'essenzialità. È così che con l'arrivo della Natura, sul palco vediamo una serie di sequenze dalla chiara ispirazione liturgica, il cui fulcro è la vestizione della Natura stessa. Ogni gesto e ciascun oggetto utilizzato, sottolineano l'essenzialità di questo ritorno: dalla tempera rossa, metafora del sangue, fino al primo ballerino, che, a rappresentanza dell'umanità intera, si spoglia dei suoi abiti, per tornare alla condizione di nudità dell'umano nel momento in cui entra nel mondo.

Ecco allora che gli uomini, inizialmente immersi nella lotta e nel caos, possono riunirsi: le trincee di banchi rimangono solo uno sfondo sul palco e l'anelito, l'urlo doloroso e il sussurro soffocante, che fino a poco tempo prima lanciavano i danzatori, trovano finalmente risposta in una danza primordiale intorno alla terra, elemento unificante tra uomini, natura e le sue ninfe.

La sorprendente regia di Susanna Beltrami sceglie in *Wakening the Sleeping Beauty* di confrontarsi con il tema ambientalista: una questione forse non più originalissima sulle scene contemporanee ma sempre all'ordine del giorno. Interessante la scelta di esplorare il soggetto attraverso un *climax* crescente, che, oltre a non banalizzare l'argomento, riesce a restituire con estrema fluidità e coerenza, la spiritualità di questa 'ascesa'. Una gradualità e un ordine crescente che vengono però sovvertiti in finale di performance: con uno stacco fin troppo netto (determinato dall'ingresso di tre danzatori che irrompono in scena nei loro splendidi abiti) ecco che torna a regnare un'immensa confusione. A differenza dell'inizio in cui al pubblico era data la possibilità di scegliere cosa guardare, o, al contrario, cosa nascondere al proprio occhio, ora la visione diventa scelta obbligata: nel palco popolato di persone, colori e movimenti, l'occhio si perde, tutto è visto ma nulla percepito. Sarà questo il ritorno a uno sguardo istintivo, in cui *ratio* e natura si fondono in un unico *continuum* indistinto?

*Wakening the sleeping beauty*, di Susanna Beltrami, visto presso il Teatro Franco Parenti.

# Il colore delle emozioni

#recensione

di Lidia Melegoni

*Io sono il bianco del nero* inizia ancor prima della performance vera e propria, quando il pubblico si addentra nella struttura di DanceHaus e inizia a familiarizzare con la sua insolita configurazione. Le due sale di cui si compone il padiglione 2 dell'accademia di Susanna Beltrami sembrano in apparenza poco adatte a ospitare una platea, ma presto si viene smentiti. L'intero spettacolo è stato infatti costruito su di loro e si modella sulla spiccata orizzontalità degli ambienti, offrendo allo sguardo del pubblico disposto tutt'intorno alla scena un amplissimo spazio di visione. Sono caratteristiche che frammentano la prospettiva, ma che permettono, data la vicinanza tra pubblico e danzatori, di rendere particolarmente incisivi anche gli effetti più semplici. Bastano pochi oggetti di scena perché l'ambiente acquisti un'atmosfera ambivalente, quella di un interno domestico allo stesso tempo intimo e tetro. In questo guscio scarno, la dinamica narrativa procede in un susseguirsi di sensazioni legate alle opposizioni cromatiche: non solo il bianco e il nero vengono tradotti in personaggi e fatti recitare come il bene e il male incarnati, ma i due protagonisti, vestiti in azzurro e rosa, richiamano anche un'altra opposizione fondamentale, quella di genere. Insieme a loro, lo spettatore è condotto in una tormentata vicenda che presto diventa viaggio danzato attraverso diversi stati di coscienza prima di approdare a uno scioglimento finale. I danzatori che fanno da controcanto al racconto, circondando i due nelle loro peripezie amorose, appaiono invece come ombre minacciose, cupi burattini vestiti di nero chiamati a insidiare i protagonisti con scene surreali e tetre. Ecco allora che oscure presenze escono da un varco nel muro, c'è perfino un 'mago' dalla figura elegante che incanta i corpi di chi si trova davanti, svuotandoli e legandoli alla sua volontà. Lo stesso tema del controllo/essere controllati è richiamato in una delle scene più significative dello spettacolo, dove sotto gli occhi dello spettatore si compone una scacchiera vivente: pedine umane governate da due contendenti-burattinai. L'opposizione è ora tra vita e non-vita, e i riferimenti a questo tema, attraverso citazioni del *Lago dei cigni* e della *Waste Land* di Eliot, si fanno sempre più insistiti, fino a risultare continuamente replicati. Ed è forse nella reiterazione la chiave dello spettacolo: rendendo più lento il ritmo della coreografia, la Beltrami intensifica la plasticità della messinscena e il coinvolgimento dello spettatore. Le emozioni acquistano forza diventando qualcosa di vivo: esseri che, alla fine, hanno anche raccontato se stessi.

*Io sono il bianco del nero*, di Susanna Beltrami, visto presso DanceHaus.

# Sguardi sul pubblico

#rubrica

di Silvia Baldo

C'è chi chiacchiera con il vicino, chi fino all'ultimo guarda a intermittenza lo smartphone. Io invece, a teatro, nell'attesa dello spettacolo mi ritrovo sempre a fare la stessa cosa: guardarmi intorno. Una leggera mania voyeuristica, la curiosità di capire chi siano, anche questa sera, i tipi umani con cui condividerò l'aria respirata. Sarà perché spesso vado a teatro sola, o perché, con i biglietti tappabuchi a prezzi stracciati per gli studenti universitari, capita di rado di trovare posto accanto ai colleghi. Fatto sta che in questi anni da spettatrice militante me ne sono successe parecchie durante i fatidici minuti d'attesa: dal ritrovare vecchie conoscenze di laboratori teatrali, all'attaccar bottone da parte di attempati signorotti pelati (spesso accompagnati da russe chilometriche

e impellicciate), che, alla fine della breve conversazione, mi lasciano il biglietto da visita per 'diventare miei editor' (!).

Questa volta mi trovo al Teatro dell'Arte della Triennale. Sapendo che dovrò scrivere, già fuori dalla sala mi impegno a scrutare l'orizzonte in cerca di personaggi degni di nota: nulla di straordinario, solo un paio di borbottanti intellettuali con la peculiare divisa da "cara, la domenica ti lascio sempre sola per andare a teatro" e uno spilungone finto biondo (con ricrescita) che sfoggia una *mise total red*, coronata da elegantissima felpa targata Mickey Mouse. Entro nella sala piena poco più che a metà, in cerca di miglior fortuna, ed ecco che scopro che seduto al mio fianco c'è sempre lui, il biondo-con-ricrescita, mentre

alle mie spalle c'è una coppia che commenta in francese precisamente ogni sette minuti e mezzo (saranno svizzeri?). Cerco di godermi lo spettacolo, un po' intimorita dal non sapere a che ora finirà: la premessa di *FOLK-S* è appunto che la performance durerà finché pubblico e interpreti non decideranno di andarsene. Ma appena visto il genere di danze che mettono in scena (balli tirolesi e bavaresi fisicamente estenuanti), so che non tireranno le tre ore. Prima vittima, una ragazza del pubblico che scappa dopo neanche dieci minuti, aprifila di un'altra serie di altri spettatori che, poco alla volta, si defilano. Noialtri spettatori tenaci (e velatamente sadici?) restiamo, scommettendo tra noi e noi su chi sarà il primo danzatore a stramazzone a terra. Dopo una lunga attesa che vede la

sala svuotarsi dei meno timorosi, uno dopo l'altro i danzatori iniziano a uscire di scena. L'atmosfera intima, in unione alle facce paonazze dei due performer superstiti, strappa anche qualche sincera risata nel pubblico. E finalmente noto lei: la ragazza asiatica poco lontano da me che dopo aver guardato il telefono per quasi tutto il tempo della rappresentazione, ha un'illuminazione. Prende il foglio di sala, ne scannerizza il testo (con qualche tecnologia digitale a me ignota) e lo incolla su un traduttore istantaneo. Finalmente sta per capire, in quelli che intravedo come ideogrammi, di cosa diavolo tratta lo spettacolo! È un attimo: si alza e se ne va. Da questa serata traggio una grande lezione di saggezza: prima di fare causa alla ditta è necessario leggere sempre il foglio illustrativo.