

dancing days



DAL 18.10
AL 21.10

MAT
TAT
OIO

con:

SARA **SGUOTTI**

KEREN **LEVI**

CHRISTOS **PAPADOPOULOS**

LUNA **CENERE**

INGRID **BERGER MYHRE**

DOMINIK **GRÜNBÜHEL**

& LUKE **BAIO**



ROMAEUROPA
FESTIVAL 2018

Dancing days al Mattatoio
in collaborazione con

azienda speciale
PALAEXPO

Con il sostegno di



Main media partner



In partnership con



SARA SGUOTTI

S.RITUALE

18.10 • h 19:00 • 60'
TEATRO 2

Da quale desiderio nasce *S.rituale*?

S.rituale nasce dal desiderio di fare da tramite tra quello che è il potere di un'emozione, vissuta nel mio universo personale e un fruitore, che in questo momento chiamo pubblico. Mi spiego meglio: spesso e volentieri ci troviamo sopraffatti da eventi e non ci rendiamo conto di quanto il piacere sia una cosa fondamentale del nostro vissuto. Il mio desiderio è quello di comprendere nel gesto ogni tipo di piacere, da quello più squisito a quello più violento e di restituirlo a chi guarda, ponendo quest'ultimo in una condizione di inspiegabile coinvolgimento emotivo.

S.rituale parla di un corpo emotivo e fisico, il tuo (S. come le iniziali del tuo nome e cognome, non è un caso vero?). Che forme ha questo corpo, che azioni compie? Come le compie?

'S' come tante cose, come il mio nome ma come molte parole che fanno parte della mia ricerca che variano dal sessuale al sangue, dallo sperma alla sospensione, al segno, al silenzio, al sinuoso, al sottomesso, alla scomparsa. Ogni parola concepita senza pregiudizio. Il corpo per me è vivido, è reale, è la verità dell'azione. Non voglio segreti tra me e chi guarda. Nella prima fase del lavoro tutto girava intorno alla ricerca del piacere che comprendeva in sé i suoi opposti. La ricerca sta continuando verso quella direzione, verso una volontà di dichiarare al pubblico che il piacere è fatto anche e non solo di perversioni e contraddizioni. Il solo pensiero del liquido rosso che ci scorre tra le vene è piacere di vita ma allo stesso tempo simbolo di dramma.

Quali sono le fonti d'ispirazione di questo lavoro, in termini teorici e/o iconografici? E i maestri?

Le fonti d'ispirazione sono in primo luogo quelle immagini o sculture che mi hanno spinto a considerare l'idea di voler far capire a tutti cosa quelle stesse opere generassero in me. Louise Bourgeois, Ren Hang, Tracy Emin, Baudelaire: rappresentano la genesi della ricerca sul movimento. Poi nutro un'attrazione per l'azionismo viennese, delle cui provocazioni profuma tutto questo lavoro. Mi piace spiazzare e provocare.



Di Sara Sguotti **Con** Sara Sguotti, Gianluca Sguotti **Supervisore musicale** Simon Thierrée **Luci** Simone Fini **Aiuto drammaturgico** Nicola Simone Cisternino, Sa.Ni., Roberta Nicolai **Vincitore di DNA** Appunti coreografici 2017 **Produzione** Twain_Centro Produzione Danza Regionale **Sostegno** MIBACT - Ministero per i Beni e le Attività Culturali e del Turismo **Sostegno alla produzione** Romaeuropa Festival, Cango/Centro di produ-

zione sui linguaggi del corpo e della danza Firenze, Centro per la Scena Contemporanea/Operaestate Festival del Comune di Bassano del Grappa, L'arboreto - Teatro Dimora di Mondaino, Gender Bender, Fondazione Teatro Grande di Brescia **In collaborazione con** Atelier delle Arti Livorno, Teatro Frida Pieve di Sacco, Spazio K Prato **Foto** © Giada Spera

In network con



KEREN LEVI

THE DRY PIECE | XL EDITION

18.10 • h 20:00 • 60'
TEATRO 1

Da quale desiderio nasce *The Dry Piece | XL Edition*?

The Dry Piece è una dichiarazione poetica molto personale, un pezzo chiave nel mio percorso artistico. Cosa è la bellezza dal punto di vista della femminilità e cosa dal punto di vista della composizione artistica? Il lavoro si costruisce intorno a questa doppia domanda che mi pongo da un lato come donna, dall'altro in qualità di coreografa. Voglio mettere in discussione l'immagine stereotipata delle donne e voglio contribuire alla loro emancipazione. Il messaggio è: la bellezza è ovunque nelle strutture armoniche, sincrone, stilizzate e simmetriche e nelle forme e disposizioni caotiche, casuali e meno equilibrate. La bellezza ignora le convenzioni, è principalmente un concetto che ci mette di fronte alle nostre convinzioni morali.

Il corpo femminile come protagonista della performance e come archetipo. Dietro un velo i corpi restituiscono immagini caleidoscopiche, fiori che si aprono e composizioni evocative di un universo pornografico. Una tensione tra astrazione e incarnazione li caratterizza. E poi il titolo *The Dry Piece*, evocatore anch'esso di senso esplicito o metaforico.

Il titolo si riferisce a due istanze: da un lato rimarca ironicamente il modo in cui il corpo femminile è spesso rappresentato: lucido, umido, promettente eterna disponibilità. Dall'altro si fa riferimento all'estetica e alla forma dei balletti sincronizzati in acqua.

Quali visioni offrono agli spettatori questi corpi evocati e messi in scena? Contro cosa combattono

The Dry Piece offre al pubblico la possibilità di riflettere sulla nostra percezione della bellezza, spesso determinata da abitudini, interessi personali, bisogni, condizioni sociali e tendenze mutevoli.

Contemporaneamente, sotto questa chiave di lettura, intesa anche in senso artistico-estetico, si offre allo spettatore la possibilità di esplorare il rapporto tra arte e intrattenimento. La performance inizia quando le danzatrici raggiungono la scena e si spogliano.

Ma *The Dry Piece* non è uno spogliarello, al contrario, gli abiti sono sfilati in completo silenzio come in preparazione per un rituale. E in effetti *The Dry Piece* è un rituale di sparizione - la cancellazione dell'immagine del corpo e la risurrezione di un corpo mortale universale, che segni il superamento del concetto di genere, le distinzioni culturali, religiose e socio-economiche.

Quali sono le fonti d'ispirazione di questo lavoro?

Fonte d'ispirazione sono stati gli scritti dell'autrice post-femminista Naomi Wolf e il lavoro del coreografo di musical e regista Busby Berkeley.

Negli anni trenta Berkeley utilizzava i corpi femminili come 'materiale di costruzione' estetica, attraverso scene di massa in cui le donne con i loro corpi formano figure geometriche. Nel libro *Il Mito della Bellezza* (The Beauty Myth), Wolf spiega che quella che chiamiamo bellezza non è altro che un mito culturale, nato con l'obiettivo di controllare le donne bloccandole in un'immagine distorta del proprio corpo, annientando la loro sicurezza e capacità di divertirsi e trovare conforto e forza tra loro.

Coreografia, Ideazione Keren Levi **Danza, Coreografia** *The Dry Piece* Mari Matre Larsen, Tijana Prendovic, Orfee Schuijt, Eva Susova **Danza, Coreografia XL Edition** Mari Matre Larsen, Karin Frankel / Rozemarijn de Neve, Alma Lindenhovius / Maya Tami, Eva Susova, Hillary Blake Firestone / Carcom Sheffer, Maddy Bullard,

Alice Pons, Alicia Verdú Macián **Musica** Tom Parkinson **Luci** Minna Tiikkainen **Video** Assi Weitz **Drammaturgia** Igor Dobricic **Tecnica** Martin Kaffarnik, Assi Weitz **Produzione** Martha van Megen **Management** TRANSISOTR (Jette Schnieder, Judith Schoneveld) **Foto** © Christina Chouchena



Con il contributo di



Con il patrocinio di



CHRISTOS PAPADOPOULOS

OPUS

19.10 • h 21:00 • 60'
TEATRO 1

Da quale desiderio nasce *Opus*?

È molto semplice. Quando ascolto la musica classica presto sempre molta attenzione alle diverse voci che compongono la partitura, sia a livello melodico che ritmico, voci che si mescolano tra loro come in un dialogo. Le modalità secondo le quali queste voci si completano a vicenda crea come un gioco di movimenti. Per *Opus* mi sono chiesto come riuscire a visualizzare la musica evitando qualunque interpretazione legata all'aspetto emotivo. Ero interessato unicamente al suo aspetto visivo. Volevo dar vita a qualcosa che ricordasse lo screensaver di un computer, di quelli che hanno un potere ipnotico con i loro movimenti fluidi di forme. Come creare questo bizzarro e ipnotico screensaver umano? Affrontando la musica come un sistema complesso di suoni e non solo come una melodia, allegra, moderata o lenta che sia.

Opus è costruito sulle note dell'Arte della Fuga di Johann Sebastian Bach, opera incompleta, sommo esempio dell'uso del contrappunto e di un'arte compositiva che trova armonia e poesia musicale attraverso strutture geometrico-matematiche esatte. In che modo questi elementi dialogano con la composizione coreografica?

Bach è il vero autore di questo lavoro! Fa tutto lui. Il primo mese e mezzo di prove abbiamo studiato la partitura musicale, suddividendola in voci e registrando separatamente ogni strumento. Abbiamo poi affidato uno strumento a ogni danzatore e ognuno di loro ha appreso a memoria la propria linea musicale. Abbiamo poi associato un movimento a ogni nota, in modo da ottenere su una scala di due ottave e mezzo (quella utilizzata da Bach), circa 22 movimenti. E, in seguito, è Bach che ha creato la partitura coreografica. I danzatori infatti non hanno fatto altro che sostituire i movi-

menti alle note. Più di 100 combinazioni di movimento, ognuna diversa ma simile, difficile è stato capire come navigare tra queste sequenze, seguire il ritmo e le note, lasciare che la musica agisse nei danzatori e che i danzatori si arrendessero alla forza dello spartito.

Questa è la tua seconda volta a RomaEuropa, dove nel 2016 presentasti *Elvedon*, coreografia ispirata al romanzo di Virginia Woolf *Le Onde*. Allora volevi immergere lo spettatore in un'esperienza simile a quella in cui ci si ritrova guardando le onde del mare. In un moto di rilassatezza e abbandono. Oggi cosa chiedi allo spettatore?

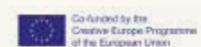
Non costruisco mai un reale storytelling, con un inizio e una fine. Desidero che lo spettatore si ponga in ascolto, riesca a rilassarsi e fare attenzione a come il corpo e la musica s'incontrano nello spazio e dialogano tra di loro per poi esplodere in due direzioni opposte, in un tempo che è quello presente. Voglio che si percepisca che non è la musica che detta il lavoro del corpo ma il corpo che crea la musica. Vorrei che gli occhi aiutassero le orecchie ad ascoltare e sentire meglio. Di solito quando ascoltiamo la musica chiudiamo gli occhi. Con *Opus* voglio dare forza all'udito attraverso la vista per un'esperienza più completa. Permettere allo spettatore di vedere la musica. Nel 2016, del libro di Virginia Woolf non restava che questo ritmo che batte all'infinito e un corpo alla ricerca di un movimento infinito. Ora il suono costruisce la cornice in cui il corpo può muoversi. La cosa più importante per me, e quindi la più difficile, resta sempre il modo in cui il corpo funziona. Ad esempio in *Opus* il corpo si muove in una sorta di "danza rotta" determinata dalla necessità di seguire il suono. La musica è abitualmente percepita come melodia, il nostro lavoro ci ha portati a guardarla più da vicino e capire come tra un 'do' e un 're' si trovi un mondo.



Coreografia Christos Papadopoulos
Musica Johan Sebastian Bach **Editing musicale** Kornilios Selamsis **Disegno luci** Miltiadis Athanasiou

Danza Amalia Kosma, Maria Bregianni, Georgios Kotsifakis, Ioanna Paraskevopoulou **Foto** © Elina Giounanli **Foto in copertina** © Patroklos Skafidas

Cofinanziato dal Programma Creative Europe dell'Unione Europea



Con il patrocinio di



LUNA CENERE

KOKORO

20.10 • h 19:00 • 30'
TEATRO 2

Da quale desiderio nasce *Kokoro*?

Più che un desiderio *Kokoro* è il frutto di un percorso iniziato da una serie di domande che hanno stimolato la mia ricerca, non solo coreografica, ma anche di senso, in un momento in cui mettevo in discussione molto della mia vita e del mio percorso di danzatrice. In seguito, ho sentito la forte esigenza di dare forma a delle risposte che (come tutte le risposte) sono solo provvisorie. In questo lavoro il corpo assume sempre forme diverse ed è metafora di una continua trasformazione. Solo in un secondo momento è nato il desiderio di fare in modo che questo lavoro e il mio corpo potessero parlare a tutti di queste trasformazioni. È successo quando ho compreso io stessa di cosa esattamente stavo parlando, quando ho scoperto un lato di me che non conoscevo: quello creativo.

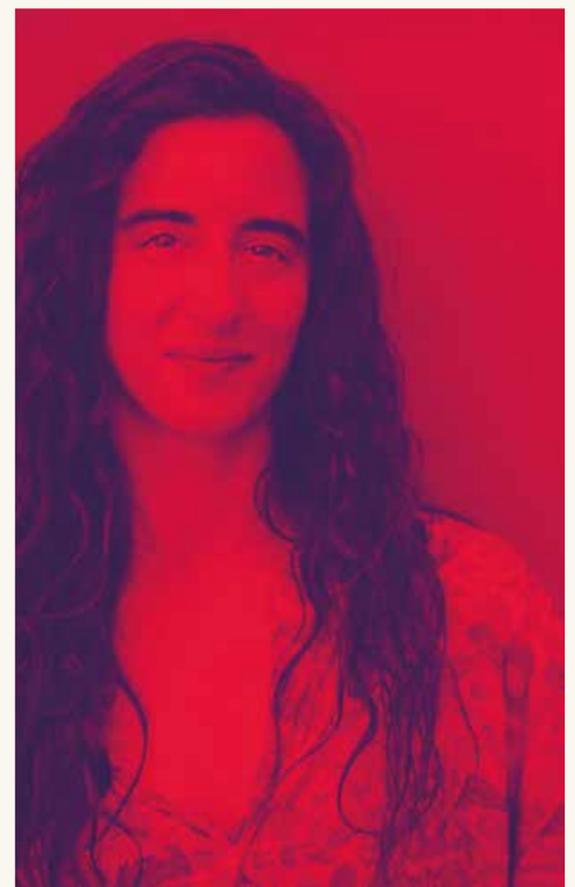
Guardando *Kokoro*, la poesia, la morbidezza e la precisione del gesto fanno pensare a Virgilio Sieni, con cui collabori dal 2016, ma le forme del corpo e la fluidità dei gesti rimandano anche all'estetica Butoh. Il corpo in scena evoca, nella sua matericità e nudità alcune figure della pittura quattrocentesca, e, bagnato dalla luce, lascia pensare anche a scatti fotografici in bianco e nero di corpi, come quelli realizzati da Mapplethorpe. Cosa ha nutrito il tuo percorso e quali riferimenti sono stati fonte di ispirazione per *Kokoro*?

Soprattutto esperienze personali e 'pratiche' che spaziano dalle mie attività quotidiane sul corpo al posare per pittori e fotografi negli anni in cui studiavo all'estero. Vedere la mia immagine nuda riprodotta o avere uno sguardo attento sulla mia postura, mi ha reso molto consapevole del mio corpo. Ho sempre nutrito una passione per l'arte figurativa, per la pittura e per la fotografia. Gli artisti che hai citato o i riferimenti che hai colto sono strettamente legati a un immaginario dove il

gesto, la postura e le ombre sono protagonisti indiscussi dell'azione. E sono tutti presenti nel mio lavoro. Molti altri sono gli autori che mi ispirano ma potrei dire che il vero link tra tutti questi riferimenti sono le letture che mi hanno accompagnata negli anni. Primo fra tutti il libro *L'attore invisibile* di Yoshi Oida.

'Kokoro' è un termine giapponese riferito contemporaneamente alla 'mente' e al 'cuore' e che indica l'essere interiore. Cos'è, in riferimento a questo termine, un corpo che danza? Quali sono le sue possibilità e potenzialità?

'Kokoro' talvolta viene tradotto come 'vita'. Come l'ideogramma, noi possiamo essere tante cose e una sola. Dentro di noi esiste la dualità così come nell'universo che ci circonda. Forze negative e positive, ma nello stesso tempo tutto è 'uno' e in continua trasformazione. Il corpo che danza e rinasce, riemerge sempre con una forma nuova. È metafora di questa incessante trasformazione. Questo spettacolo è per me un piccolo viaggio, una storia scritta in un momento che non ha tempo e che non vuole posizionarsi in un luogo preciso. Quello che vedo è reale eppure non lo è. Si condividono delle emozioni che sono vere, anche se forse tutto è solo frutto dell'immaginazione. Di certo, un corpo che danza è un corpo che si offre allo sguardo, ma non solo: c'è un'anima che lo muove e che si espone. In questo lavoro c'è molto non detto perché voglio offrire al pubblico la possibilità di interpretare ciò che osserva avendo a disposizione diversi piani interpretativi. Il desiderio di entrare in una dimensione intima con lo spettatore può tradursi in fascinazione e disagio, fino alla commozione.



Coreografia, Interpretazione Luna Cenerere **Musica originale** Gerard Valverde **Luci** Gaetano Battista **Produzione** Körper

Collaborazione alla produzione Virgilio Sieni/Centro Nazionale di Produzione **Foto** © Gianluca Camporesi

INGRID BERGER MYHRE BLANKS

20.10 • h 20:00 • 40'
TEATRO 1

Da quale desiderio nasce *Blanks*?

Nel corso degli ultimi 5 anni ho lavorato principalmente in collaborazione con altri artisti. I processi decisionali sono diventati necessariamente percorsi democratici e condivisi, parte integrante del lavoro non solo nelle modalità di creazione, produzione e organizzazione, ma anche nel materiale coreografico stesso. I processi di negoziazione durante il percorso di creazione facevano ormai parte del mio modo di pensare la coreografia. Mi sono resa conto di avere poca esperienza nel perseguire un mio ragionamento autonomo, che non fosse legato a un dialogo di questo tipo. E così, da questa riflessione, è nata una sincera curiosità rispetto alla forma che il mio lavoro avrebbe assunto fuori da un contesto di gruppo. Cosa avrei fatto da sola? Lavorare da soli non significa per forza immergersi in un processo solitario e, nel mio caso, certamente non significava lavorare in isolamento. Così *Blanks* è diventato uno spazio in cui ho potuto digerire le mie precedenti collaborazioni, chiarire la mia posizione e imparare a conoscere le mie attitudini.

Il dispositivo di senso su cui si fonda lo spettacolo indaga la relazione tra linguaggio del corpo e linguaggio della parola, tra azione e descrizione, tra gesto e testo. Che tipo di percorso ti ha portata a lavorare su questo nucleo dialettico?

Blanks ha concluso la ricerca su cui ero impegnata durante il mio Master ex.e.r.ce. All'epoca m'interessavo alla semiotica, un interesse che da allora si è spostato maggiormente verso la poetica. Nell'ambito della ricerca semiotica ho iniziato a usare la descrizione delle azioni che avvengono in scena come mezzo per riflettere sul concetto di traduzione e percezione del gesto, ma ho scoperto che un approccio semiotico da solo è troppo limitante in termini di produzione sensoriale. Non penso alla relazione tra linguaggio e movimento in termini

dicotomici o binari. Il linguaggio orale o scritto ha una sua dimensione estetica - non solo discorsiva - e la danza, da parte sua, possiede un linguaggio proprio. La danza e il linguaggio non sono dunque in opposizione, se messi insieme -come nel mio caso- possono far luce su aspetti diversi della percezione. Con *Blanks* è proprio quello che cerco di mettere in risalto, facendo coesistere danza e linguaggio in uno stato di prossimità, ma lasciando che ognuno operi per sé.

Che spazio ha l'ironia nel tuo lavoro?

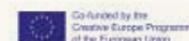
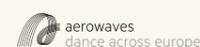
Il linguaggio ha molte sfumature e l'ironia è solo una di queste. Personalmente trovo l'ironia uno strumento povero e inefficiente, che spesso riduce il senso a una sola lettura e, raramente, offre profondità a una situazione. Cerco di evitare la distanza che un approccio ironico offre, poiché in contraddizione con la sincerità con cui affrontiamo il nostro lavoro. Quindi, quando si tratta di dispositivi umoristici, cerco di lavorare in modo più sottile. Ci sono così tanti altri strumenti complessi nell'ambito del sottotesto! Ciò detto, il fatto che in *Blanks* il testo sia scritto, piuttosto che detto, mi ha permesso di accedere a una sorta di retorica ironia, innocua e persino utile a rendere le descrizioni meno pretenziose.

Coreografia, Performance Ingrid Berger Myhre **Sviluppo tecnico, Visual** Sigurd Ytre-Arne **Luci, Scene** Edwin Kolpa **Costumi, Direzione di palco** Maja Eline Larssen **Ricerca visiva, Consulenza** Jenny Berger Myhre **Sguardo esterno** Merel Heering

Con il contributo di Arts Council Norway Coproduzione Dansateliers Rotterdam, 4Culture (RO), Working Art Space and Production Bucharest **Supporto** Norwegian Ministry of Foreign Affairs, Moving Futures Festival (NL) **Foto** © Sara Anke



Cofinanziato dal Programma Creative Europe dell'Unione Europea



Con il patrocinio di



DOMINIK GRÜNBÜHEL • LUKE BAIO OHNE NIX

21.10 • h 20:00 • 40'
TEATRO 1

Da quale desiderio nasce *Ohne Nix*?

Nasce da un confronto diretto con il 'mercato' della danza, contesto con cui ci confrontiamo quotidianamente in quanto danzatori e coreografi indipendenti. Volevamo creare un pezzo che con ironia mettesse in evidenza il processo di creazione di uno spettacolo di danza 'di successo', fallimenti e tappe intermedie incluse. I nostri lavori precedenti a *Ohne Nix* erano molto carichi: scenografie, oggetti di scena, costumi, videocamere... e i vari manager ci chiedevano spesso di costruire uno spettacolo più leggero, più facile da far girare. È per questo che con *Ohne Nix* abbiamo cercato di creare uno spettacolo esplosivo, epico, megalomane ma fatto di sostanze immateriali come il fumo, la luce e il suono. Inizialmente si chiamava *NIX* (niente), che è poi diventato *Ohne Nix* - senza la parola 'nulla' -, perché in realtà ci vuole molto per produrre questo 'nulla'. Su questo concetto di vuoto, attraverso un approccio ironico, si costruisce la drammaturgia dello spettacolo.

***Ohne Nix* ritraccia in modo immaginifico e futuristico i connotati del vostro lavoro comune, della poetica e dei processi artistici che avete condiviso e su cui continuate a lavorare, riconoscendo negli anni '90 un background comune. Cosa sono stati questi anni per voi? In che modo la vostra pratica artistica ne porta il segno?**

Per noi gli anni Novanta sono stati il periodo dell'adolescenza, dell'entusiasmo, dell'eccitazione e dell'inizio degli studi nell'ambito della danza. Naturalmente, in questo momento in bilico tra fanciullezza ed età adulta, si è entusiasti e positivi rispetto al proprio percorso, al cammino da intraprendere, alla piega che la propria vita prenderà nel futuro. Negli anni Novanta la tecnologia iniziava a svilupparsi rapidamente, ma nulla in confronto al boom a cui abbiamo assistito dopo il Duemila. Non vi erano tutte le tecnologie video di oggi, e anche quello che esisteva non

era alla portata di tutti. Bisognava essere molto creativi per riuscire a dar vita a lavori video semplici e ben fatti. Oggi, memori di questo passato, ci piace continuare a utilizzare il video nella sua forma 'pura', con semplici trucchi da camera analogica, che crediamo creino un certo fascino e intrigo. Al video legghiamo poi la performance live. Essere cresciuti negli anni Novanta ci ha fatto coltivare certi ideali estetici legati alla moda e alla musica, che ci accomunano nonostante i diversi contesti socio-culturali in cui siamo cresciuti. E questo ci dà un senso di unione, e ci spinge a continuare a lavorare insieme in quest'ambito.

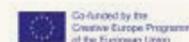
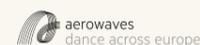
In *Ohne Nix* fate uso di video e tecniche di morphing. Che influenza ha la video arte sul vostro lavoro?

Inizialmente io e Luke ci siamo incontrati in un corso di video-arte, ma oggi utilizziamo il video per creare effetti che definirei più cinematografici che artistici. La giustapposizione tra performance dal vivo e immagine riprodotta è qualcosa che ci affascina da molto tempo. Il video svolge un ruolo fondamentale all'interno della nostra pratica performativa, ma non gli affidiamo un valore autonomo. Le maschere su cui vengono proiettati i nostri volti sono una soluzione pragmatica: volevamo che i nostri corpi potessero allo stesso tempo narrare e agire sulla scena. Le maschere ci permettono di raddoppiare il corpo, e di creare un gioco di relazioni tra un corpo vivo e un corpo proiettato, quindi di sottolineare la natura autoreferenziale dello spettacolo.

Coreografia, Danzatori Dominik Grünbühel, Luke Baio **Musica** Andreas Berger **Produzione** Julian Vogel **Foto** © Baio/Grünbühel/Vogel



Cofinanziato dal Programma Creative Europe dell'Unione Europea



Con il patrocinio di

