



ANGHIARI DANCE HUB

*SIMPOSIO*  
**DRAMMATURGIA  
DELLA DANZA**



**TEATRO DI ANGIARI**  
22 OTTOBRE 2022

# INDICE

## **INTRODUZIONE AL SIMPOSIO**

Gerarda Ventura  
Guy Cools  
Alessandro Pontremoli

**pag. 4**

*pag. 5*  
*pag. 7*  
*pag. 8*

## **SESSIONE 1**

Cristina Kristal Rizzo  
Enrico Pitozzi

**pag. 10**

*pag. 11*  
*pag. 16*

## **SESSIONE 2**

Hildegard De Vuyst  
Maja Hrišik

**pag. 19**

*pag. 20*  
*pag. 24*

## **SESSIONE 3**

Piersandra Di Matteo  
Guy Cools  
Matteo Fargion

**pag. 31**

*pag. 33*  
*pag. 37*  
*pag. 42*

## **CONTRIBUTI DEI DRAMATURG PARTECIPANTI AL PROGETTO**

**pag. 45**

## **CONCLUSIONI**

**pag. 56**

## **BIO RELATORI**

**pag. 57**

## **CREDITI**

**pag. 61**



# INTRODUZIONE AL SIMPOSIO

*con*

Gerarda Ventura

Guy Cools

Alessandro Pontremoli



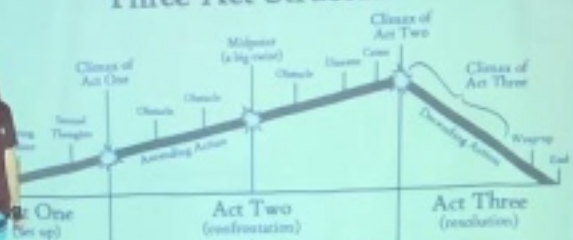
Benvenuti a tutti e a tutte, siamo felicissimi di questa occasione, di questa possibilità, e ringrazio tutti della vostra partecipazione generosa. Pochissime parole rispetto a come è nato questo progetto.

Anghiari Dance Hub dal 2015 è nato e vive ad Anghiari per offrire a giovani coreografi e ai loro interpreti residenze di creazione accompagnati da una serie di tutor dedicati a diverse discipline che contribuiscono alla composizione di un'opera coreografica. Uno degli elementi più importanti, secondo noi, per la costruzione dello spettacolo di danza è la drammaturgia, disciplina poco praticata in Italia così come

conseguentemente pochi sono i dramaturg della danza. Fin dal primo anno, e in quelli successivi, abbiamo invitato il dramaturg della danza Guy Cools il cui seminario è dedicato ai coreografi e agli interpreti. Verificando attraverso i feedback degli artisti quanto questa esperienza seminariale fosse significativa, abbiamo spinto la riflessione più in là, per focalizzare l'attenzione sulla relazione coreografo/dramaturg e la pratica del dramaturg della danza e ampliando lo sguardo al panorama europeo dove la figura del dramaturg della danza è maggiormente presente.

Un primo passo è stato il progetto europeo *"Micro and Macro Dramaturgies in Dance"*, che ha visto la partecipazione di strutture della Repubblica Ceca, Cipro, Olanda, Danimarca e per l'Italia Anghiari Dance Hub e Marche Teatro. Il progetto, terminato nel settembre 2022, un anno in più a causa della pandemia, prevedeva la partecipazione di quattro coppie di artisti da ogni paese, due coreografi e due giovani dramaturg, che, sotto la supervisione di un Comitato Scientifico di dramaturg, a quattro seminari in altrettanti dei paesi partner. In Italia Anghiari e Polverigi, in Olanda Tilburg, in Danimarca Aarhus e infine Praga in Repubblica Ceca. In quanto "progetto pilota", la successione dei seminari ha proposto diversi punti di vista, diverse elaborazioni della pratica e della teoria della drammaturgia della danza elaborando nuove domande e necessità. Una evidente necessità per l'Italia è quella di sopperire alla mancanza di dramaturg della danza e partendo da questo abbiamo elaborato il secondo passo, questo progetto appunto, incentrato sulla figura del dramaturg della danza e il suo agire nell'ambito della micro e macro drammaturgia. Il simposio di oggi è stato preceduto da un seminario della durata di sei giorni svolto a Polverigi presso Villa Nappi, condotto da Guy Cools al quale hanno preso parte sette giovani dramaturg che sono anche oggi con noi. Selezionati tramite bando, si sono potuti immergere completamente nel confronto tra di loro e con il tutor.

## Three-Act Structure





## GUY COOLS

Thank you Gerarda for your introduction and your kind words. It has been a privilege to come to Anghiari already for seven years now and in these seven years I have been able to accompany or mentor about thirty emerging Italian choreographers. When Gerarda invited me to think with her about a European project and now this national project that focuses on supporting a new generation of dance dramaturgs, it was for me very obvious that we would continue with the theme of Micro and Macro Dramaturgy.

Just to situate my relations to this theme. I consider myself as a second generation or maybe even third generation of Flemish dance dramaturgs. The godmother of this profession

in Belgium was Marianne Van Kerkhoven who is also internationally considered as one of the first dance dramaturgs. She started working in the early '80s with choreographers such as Anne Teresa De Keersmaeker. In 1994 Marianne was asked to give the State of the Union at the annual Theatre Festival. In Holland and Flanders there is every year a big festival held in August-September where the major productions of the past seasons are presented a last time. It is also a gathering of the whole community and each year an artist or a dramaturg or a curator is asked to make a state of the arts: her vision where the performing arts should go in the future. In 1994 Marianne was asked to make the statement and it was then that she mentioned for the first time this concept of micro and macro dramaturgy. This is what she said, and this is the inspiration for the subject of our meeting today.

"It seems to me that there is such a thing as a macro and a micro dramaturgy, and although my preference is mainly for the micro, which means those things that can be grasped on a human scale, I would here like to talk about the macro dramaturgy. Because it is necessary. Because I think that today it is extremely necessary. We could define the micro dramaturgy as that zone, that structural circle, which lies in and around a production. But a production comes alive through its interaction, through its audience, and through what is going on outside its own orbit. And around the production lies the theatre and around the theatre lies the city and around the city, as far as we can see, lies the whole world and even the sky and all its stars. The walls that link all these circles together are made of skin, they have pores, they breathe. This is sometimes forgotten." So, there is this connection between the micro dramaturgy of the work we create and the macro dramaturgy of the world we are part of. As Marianne was saying in 1994, this macro dramaturgy is extremely necessary. We are today in 2022, but if we see what is happening in the world, this statement is still extremely relevant. This is why we are gathering here today. So, I would like to thank Anghiari Dance Hub and Gerarda and the whole team for creating this opportunity and supporting this meeting.



## ALESSANDRO PONTREMOLI

Buongiorno a tutte e a tutti, ringrazio tantissimo Gerarda e Guy che mi hanno invitato a questo simposio, perché le problematiche della drammaturgia della danza sono uno dei temi che, in questi ultimi anni, mi hanno particolarmente appassionato nei miei studi. In particolare, la dialettica fra micro e macro drammaturgia, proposta da Marianne Van Kerkhoven, si coniuga con l'urgenza delle necessità nel presente – perché ci sono delle necessità, delle istanze molto pregnanti, molto forti, nel presente – che non ci possono lasciare indifferenti. Il richiamo alla macro drammaturgia è uno spostamento di asse importante da uno sguardo unicamente estetico a uno sguardo etico, da un'istanza

puramente estetica a una necessità etica del lavoro artistico. E questo va di pari passo con la visione di molti studiosi e critici che, pur non appartenendo alla triade artista-dramaturg-curatore (accomunata oggi dalle stesse necessità, dalle stesse istanze, dagli stessi desideri) è perfettamente in sintonia con quel sentire e quel percepire la realtà. Come è stato detto molto bene da André Lepecki: quello che condividiamo tutti è un terreno instabile comune, e su questo terreno instabile comune la pratica artistica diventa paradigmatica. La visione di Van Kerkhove, se da un lato appare poetica, perché mette in relazione la drammaturgia con l'universo e con le stelle, dall'altro è anche estremamente realistica nel proporre una visione sociale dell'arte, in contrapposizione a una ideologia unicamente personalistica dell'arte. Credo che si debba dichiarare ormai compiuta l'epoca della autonomia dell'arte e inaugurare invece l'avvento dell'eteronomia delle pratiche. Purtroppo, siamo ancora influenzati da una concezione che da Kant ad Adorno propone la pratica artistica come qualcosa di totalmente separato, altro, senza relazione osmotica con il resto del mondo, come se quella costruzione di mondi che sta dentro lo spettacolo e che ha a che fare direttamente con le capacità umane, fosse qualcosa di totalmente separato, solo contemplabile, preservabile in un posto deputato, e lì di fatto destinato alla morte. Mentre invece oggi gli artisti sentono prioritaria la spinta a ristabilire relazioni con il pubblico, con tutto ciò che sta intorno a noi sul piano culturale, sociale, ambientale, esistenziale. E non è un caso che la drammaturgia sia divenuta, a livello anche istituzionale, nelle università, nelle aziende, come una sorta di parola chiave. Oggi ci sono delle agenzie internazionali che si occupano di promozione aziendale attraverso processi drammaturgici. La drammaturgia è diventata una sorta di strumento di analisi scientifica, un tool di cui la sociologia si è appropriata da molto tempo, col forte rischio di una strumentalizzazione delle sue potenzialità se viene portata troppo distante dalle pratiche artistiche e se non viene condivisa a partire da una visione etica. Io sono ancora legato, in un certo senso, all'idea che il mondo possa essere cambiato, almeno a livello micro-sociale, a livello relazionale, attraverso la condivisione democratica delle pratiche.





## GERARDA VENTURA

Grazie mille a Guy Cools e Alessandro Pontremoli, allora invito il professor Enrico Pitozzi e Cristina Kristal Rizzo a prendere posto qui, accompagnati sempre dal professor Pontremoli.



# SESSIONE 1

*con*

Cristina Kristal Rizzo

Enrico Pitozzi



Intanto saluto tutti e ringrazio tutti.

Allora, è curioso che io sia qua, che sia stata invitata a dire qualcosa sulla drammaturgia della danza e addirittura che sono la prima che parla, è bello ma è curioso proprio perché sono una di quelle artiste che non ha mai lavorato con un dramaturg, un po' diciamo per affinità di percorso, ma anche da un certo punto in poi, come una scelta che ho portato avanti. Quindi tenterò in qualche modo, di dare qualche premessa che possa forse un po' spostare lo sguardo in un altro luogo e in un altro tempo.

CRISTINA KRISTAL RIZZO

Dove si colloca la mia relazione con una possibile drammaturgia della danza quindi ? Chiaramente la questione si colloca direttamente nel corpo e nelle pratiche che sviluppo, che invento. Io uso questa parola, mi piace usarla, per me le pratiche del corpo sono sempre delle invenzioni che devo attivare quando entro dentro ad un processo, delle invenzioni che mi conducono verso qualcosa. Poi tenterò di relazionare le pratiche anche alla macro drammaturgia che nella mia sensibilità è la relazione propria con l'altro, con i luoghi, col luogo della visione, che cos'è il luogo della visione oggi e via dicendo. Quindi ho scritto non proprio un testo ma delle note, non leggerò ma tenterò di seguirle, ecco, anche questa in fondo è una forma di drammaturgia del parlare, dell'essere qui oggi insieme a voi, nel senso che mi sono chiesta se era fondamentale che scrivessi qualcosa di molto definito che potessi in qualche modo poi leggere, invece ho preferito adottare una sorta di... sono delle note su cui magari posso parlare dal vivo, anzi, posso improvvisare, che è un'altra parola che amo molto. Però anche di questo forse potremmo parlare come una forma possibile di drammaturgia, comunque... Allora, la premessa è questa, io faccio parte di una generazione che ha cominciato a lavorare, quindi quando dico a lavorare intendo dire a creare, a porsi rispetto ad un'invenzione possibile di mondo agli inizi degli anni '90, e quindi in qualche modo, una generazione che ha rivendicato, sia nelle forme estetiche che nelle forme organizzative, un'indipendenza. Però appunto la domanda che mi è sorta subito è stata: ma indipendenza da cosa e da chi? Diciamo che io sto parlando dal '93 in poi, '92 - '93, quindi è stato il momento in cui il mondo si stava dichiaratamente globalizzando nelle sue forme più concrete, diciamo così. Cosa voleva dire ? Diciamo che il mondo stava dichiarando un'intenzione espansiva, si stava globalizzando il linguaggio, quindi il libero mercato e questo ha fatto sì che ci fosse un'apertura alla circolazione di tutto ma allo stesso tempo ha dato spazio ad un'esistenza che sempre di più, nella sua totalità, potesse trovare potenziale solo nell'economia, quindi nello sfruttamento delle risorse, tutte quante, comprese quelle umane, quindi a un'illusione di progresso.

Questo chiaramente si è ripercosso, riverberato totalmente nel panorama sociopolitico e quindi anche nel mondo del teatro, della danza o delle live arts, ecco io direi così. Ciò che è successo è che si sono proprio rivelate delle possibilità diverse di uso del linguaggio. Non è un caso che in quel periodo specifico si è cominciato ad usare delle parole come trasversalità di linguaggi, interdisciplinarietà, mi vengono in mente queste cose ora, sono convinta che non c'era niente di nuovo in tutto questo, ma forse era proprio la possibilità di usare i medium in un modo altro.

E quindi mi è venuto da pensare, in maniera molto semplificata e forse Enrico riuscirà ad essere più ampio rispetto a me su questo discorso, che per esempio, il video in scena non veniva più usato come un apparato ma come un ulteriore corpo o come un testo. Questa diciamo, espansione, ha fatto sì che in quel momento fosse ancora possibile immaginarsi il collettivo come forma di organismo, di organismo artistico collettivo proprio nel vero senso della parola, quindi diciamo una dimensione dove il conflitto è il germe, il nutrimento che fa sì che qualcosa che non appartiene a nessuno ma appartiene a tutti possa accadere. Quindi, almeno dal mio punto di vista, la risposta di alcuni artisti è stata quella di interrogarsi su come controbattere il capitalismo dei corpi e del desiderio, tenendo presente che ancora, soprattutto all'inizio degli anni 90, non c'era un sistema dominato dall' algoritmo, cioè la rete stava cominciando ad accadere, ma ancora non era così diffusa, quindi era ancora possibile in qualche modo immaginarsi di poter generare qualcosa di altro, qualcosa di nuovo, quindi l'idea della creazione in qualche modo era ancora possibile, era ancora possibile immaginarsela come un campo libero di indagine, quindi come il corpo sta, cosa è in grado di condurre per trasformare, cosa può un corpo ? Questa è una domanda che insomma sicuramente attraversa tutta la mia pratica ancora, e questo in qualche modo appunto permetteva l'idea dell'invenzione delle forme e soprattutto dell'invenzione di nuovi formati. È da allora che abbiamo cominciato a usare la parola dispositivo, che adesso non riusciamo più a contestualizzare, ecco io direi questo, arriva da questa necessità di trasformare anche le forme, di interrogare le forme, tutte, questo più che per ristrutturare, direi per ricostruire la posizione dello sguardo e quindi anche la condizione dello spettatore, che non è più considerato colui che aspetta, ma è colui che attraversa una visione, quindi un soggetto autonomo dalla creazione stessa, io lo definisco così ma sono pronta alla discussione. Quindi ripeto, dalla mia esperienza, abbiamo, in qualche modo, al tempo, dichiarato per esempio l'indipendenza da tutto, l'indipendenza dai maestri, l'indipendenza dalle forme spettacolari, l'indipendenza dalle dinamiche produttive e l'intuizione è stata quella di dichiararsi come degli organismi autonomi che, così facendo, è interessante che torni fuori questo pensiero di autonomia, che tu Alessandro hai un attimo messo in campo come qualcosa di cui dobbiamo cominciare a liberarci... Però, dicevo organismi autonomi che così facendo hanno l'autonomia di scegliere tempi e modi creativi e produttivi, da questo punto di vista, questo ha

fatto sì che non ci fosse proprio la necessità, il bisogno, di considerare una figura esterna che entrasse dentro i processi quindi, in qualche modo, un possibile dramaturg, chiamiamolo così. Ma, però, direi io, di creare delle alleanze, dei dialoghi, degli attraversamenti e quindi delle vicinanze con delle figure che sicuramente entravano dentro i processi e tutt'ora entrano anche dentro i miei processi, più come degli accompagnamenti di pensiero, qualcuno con cui studiare insieme. Quindi tornando a quello che dicevo, quello che noi abbiamo inteso è che la creazione e i processi della creazione, diciamo le invenzioni delle pratiche, dovevano rimanere un fatto autonomo, un'invenzione autonoma, un processo estetico lontano il più possibile da un'idea di stile, e quindi da un'idea di codice o di tecnica da utilizzare e da sviluppare. Quindi se dovessi un po' riassumere quello che ho tentato di dirvi, l'idea era quella di agire dal di dentro il cambiamento che in quel momento sentivamo possibile e vivevamo in maniera chiara e forte. Quello che poi secondo me, ad un certo punto è successo, è che la danza in qualche modo è stata capace di riconsiderare il proprio campo espandendolo, proprio perché il corpo è un portatore silenzioso di linguaggi, quindi di una semantica interiore che si sposta sempre verso l'altro, sulla e attraverso la superficie, la danza è di per se tattile, aptica ed esprime sempre la quantità delle particelle, cioè di una materia che si trasforma e così facendo, trasformandosi, essere capace di generare una certa energia, chiamiamola così, quindi a un certo punto, per esempio, si è giunti a separare la danza della coreografia, nel senso che si è cominciato a parlare di coreografia espansa e quindi a considerare la coreografia come un'espansione, cioè come un'organizzazione dello spazio e del tempo che può o non può considerare le leggi della rappresentazione, della prospettiva, dello sguardo umano. Quindi, per esempio, un campo di notte senza nessuno che sta guardando è una coreografia? La domanda che mi è sorta di nuovo mentre scrivevo è stata: Quindi la danza ha bisogno dello sguardo dell'altro per esistere? Detto questo però è comunque rimasta aperta la questione della forma o delle forme che appunto il dispositivo cerca o trova per definirsi creazione, spettacolo, performance, evento, atto, coreografia, danza. E qui, per me, forse, sta un po' la questione di come poter provare a definire una possibile drammaturgia della danza, io parlo di stratificazione di elementi, di sovrapposizione di immagini, ritmo, affezione, senso, feeling. Questa è una parola che è ritornata nei miei ultimi processi l'avevamo un po' dimenticata forse, e invece è importante sempre, ha in questo momento un valore etico, condivido totalmente quello che ha detto Alessandro sull'estetica e l'etica. Io penso che in qualche modo un'espressione estetica come può essere appunto un atto danzato, un atto coreografico, un atto dal vivo ha sempre un rapporto etico con lo stare nel mondo. Comunque insomma dicevo quindi è importante in questo momento ritrarla fuori questa parola 'feeling', che è un po' romantica forse, non so come definirla, un po' anni 80 ecco... ma feeling non con quell'idea di un corpo che è tutto, come dire, spinto verso un'espressione del sé in quanto corpo, ma feeling proprio come una stratificazione della materia che appartiene ad un' idea di Cosmo e quindi anche il feeling di

questo tavolo, di questo bicchiere, dei miei occhiali che in questo momento stanno interagendo con noi. Quindi io direi un'invenzione forse di processi drammaturgici che non ti spiegano il senso o l'intenzione, che quindi non sono il tema o l'oggetto di indagine ma sono i processi, l'invenzione delle pratiche, appunto che cosa è corpo ? Cosa fa e come lo fa ? Cioè come attraversa e agisce degli stati corporei e qui arrivo alla questione dell'habitat. Io considero le mie coreografie come degli Habitat o meglio tendo ad immaginarle così durante il processo e quindi a generare dentro di me una tensione verso un'idea di Habitat, che cos'è questo habitat? Forse è lo stare in una condizione che fa convergere tutto verso un luogo, lo sguardo, la vicinanza , una convivenza di forme diverse, una coabitazione di stati mentali e corporei, e le domande sono molte, questa è una domanda per esempio: c'è chi fa e chi sta guardando? Forse ci sono dei corpi che stanno facendo cose diverse insieme ma energeticamente stanno abitando lo stesso luogo e lo stesso tempo, quindi sono delle scritture le mie forme drammaturgiche, sono come delle partiture che diventano delle drammaturgie dello stare più che del guardare e che arrivano dopo la creazione. In particolare, ne ho due che ho scritto in due periodi diversi , una si riferisce a un mio lavoro che si chiama *Ultras Sleeping Dances* che è credo del 2018, che trovate on-line. Speravo di potervela far vedere proiettata perchè era interessante anche guardarla. Potrei leggere qualcosa ma vediamo insomma. Adesso è pubblicata su un Magazine on-line, un blog, che si chiama *Artext.it* che raccoglie periodicamente una serie di forme scritte da artisti e non solo, e io appunto sollecitata da uno studioso di Prato che ha generato questo luogo, piuttosto che parlare di *Ultras*, cioè quindi, che ne so, tracciare delle linee tematiche di affondo sul lavoro, ho scritto proprio una descrizione del lavoro in forma di partitura dal minuto 0 al minuto 53. Quindi è proprio tutto lo spettacolo descritto. Quindi al minuto 0 entra il pubblico... se volete vi posso leggere qualcosa perché così capite esattamente quello che voglio dire, vi leggo l'incipit ,così: *Ultras Sleeping Dances*, partitura della performance del 26 settembre 2018 al Contemporanea festival di Prato, con durata.... Quattro sezioni di danze a tema corporeo si generano senza soluzione di continuità una dopo l'altra come in un lungo piano sequenza cinematografica.. Il pubblico è seduto a terra su dei cuscini ai lati dello spazioK.. E poi parte tutta la descrizione dello spettacolo dal minuto 0 al minuto 53, con qua e là delle note coreografiche affettive e soggettive, che entrano dentro la descrizione di quel che accade. L'altra forma invece che io considero in qualche modo una forma di drammaturgia è stata scritta sempre nello stesso contesto ed è riferita ad un altro lavoro che ancora sta circuitando che si chiama *Echos* e qui la forma adottata di scrittura è ancora un'altra perché è come se fosse una storia in soggettiva, dove il personaggio che racconta sono io che tenta di mettere insieme i pezzi di *Echoes* attraverso un racconto, appunto, soggettivo e affettivo. Quindi mi verrebbe da dire come se fosse la drammaturgia dell'atto in sé nella sua totalità e nel momento dell'esperienza dal vivo. Quindi non precede l'immagine e questo mi ha portato un po' a

riflettere sul fatto che sicuramente, in questi ultimi anni si è anche, come dire, parlato, specialmente nella danza, insomma, si è parlato del considerare la drammaturgia come un paesaggio, un paesaggio che racchiude dentro di sé l'umano e il non umano, quasi come se fosse... cioè considerare tutto come un esperimento prefigurativo... cioè, Come decolonizziamo l'immagine? E quindi anche la luce in qualche modo? Perché viviamo in un mondo dove, insomma, viviamo in una rete che ha capitalizzato completamente le immagini e quindi per me la domanda forte più di sempre è: Come decolonizziamo i corpi? Cioè come riconfiguriamo uno spazio per la contemplazione? E quindi come decolonizziamo lo sguardo sui corpi umani e non umani? L'ultima cosa che ci tengo a dire è che io considero il corpo come una soglia, più che come un filtro, in qualche modo il corpo si muove autonomamente, sempre, quindi ha fame, ha sete, è stanco, è arrabbiato, è triste è felice... e quindi mi è ritornata un po' fuori anche questa domanda... finisco così malamente... La mente è un muscolo? Che chiaramente non sono io ad averla formulata... e qui chiudo, perché sennò... andrei avanti ancora, ma va bene così, grazie.

---

## ALESSANDRO PONTREMOLI

L'intervento di Cristina è estremamente denso e non ho la pretesa di sintetizzarlo. Voglio però sottolineare il richiamo di Rizzo all'origine di tutto il ripensamento teorico e pratico circa il corpo, che collochiamo storicamente nell'America degli anni '60, dove Ivonne Reiner crea quel capolavoro programmatico che è Trio A, un lavoro che credo debba essere costantemente studiato e analizzato per comprendere meglio il nostro presente della danza. Voglio inoltre solo ricordare alcuni termini particolarmente preziosi usati da Cristina: collettivo, dispositivo, alleanze, processi, habitat, soglia, filtro: sono una serie di parole chiave importanti che invito a tenere presenti.



Buongiorno a tutte, buongiorno a tutti.

Prima di addentrarmi nei temi di questa mia riflessione, vorrei ringraziare Alessandro Pontremoli per le sue parole di presentazione, sempre molto gentile; e con lui Gerarda Ventura e Guy Cools per l'invito e per aver messo al centro di questa giornata il tema della relazione tra micro e macro-drammaturgia in ambito coreografico, aspetti che permettono di indagare i modi attraverso i quali il corpo pensa.

## ENRICO PITOZZI

Affiora qui, fin da subito, quella dimensione essenziale a cui Cristina Rizzo alludeva e che riguarda in particolare l'indagine sulle potenzialità gestuali di un corpo, intorno a ciò che esso può e non sa ancora di poter fare.

È proprio questo modo di sentire che guida il mio incontro con un processo di creazione coreografica: ai miei occhi, ciò permette di stabilire una profonda relazione con la teoria intesa però nel suo senso originario di testimonianza di un'esperienza, qualcosa di cui è possibile "parlare" solo dopo averla attraversata. E l'esperienza attraverso la quale si passa è quella di un'interrogazione della percezione: cosa significa percepire qualcosa? Sentire la consistenza delle cose. Avvertire la qualità dello spazio. Captare suoni vicini e suoni lontani. Affinando l'attenzione, prende forma tutta una gamma di particolari inespresi: appaiono gli enti che stanno al margine, sul bordo degli occhi. Si avverte, per esempio, la pressione dell'aria e la luce che riverbera in una sala; il suono del sistema nervoso. Si compiono così operazioni complesse in modo pressoché inconsapevole: è in questo modo che il cervello prepara l'azione a venire. Ciò significa che, al di sotto della soglia di consapevolezza, viviamo in un modo parallelo, e questo mondo è determinante per colorare qualitativamente l'azione.

È da questa qualità dell'ascolto della corporeità – da questa immersione nella micro-drammaturgia invisibile – che riemergono le coordinate di un processo creativo in ambito coreografico che si fa geroglifico del gesto, dunque macro-drammaturgia visibile. Ciò che guida questo processo è la consapevolezza di una relazione tra l'invisibile di fondo e il visibile della forma; da lì poi si arriva alla relazione con la comunità, alla dimensione sociale e politica di un gesto artistico. Come passiamo dall'uno all'altro?

Per comprendere questo passaggio serve un leggero spostamento d'asse del pensiero: la macro-drammaturgia emerge solo – e questa, s'intende, è la mia particolare visione – a partire da uno scavo verticale nelle profondità del micro. È qui forse che si annida l'etica dell'arte che



mi interessa pensare: là dove essa affiora da un rigore dell'interiorità, il cui risultato non è l'isolamento, bensì – in chiave dionisiaca – il riconoscimento del mondo. C'è in gioco un certo sentimento oceanico, per dirla alla Romain Rolland, vale a dire quel momento esatto in cui si diviene consapevoli del proprio stare in relazione al cosmo, in cui un gesto rivendica la correlazione con gli altri enti, con l'aria, con la materia sonora e cromatica, con tutto ciò che costituisce il tessuto del mondo.

Se dovessi riassumere qui il tratto essenziale del mio essere dramaturg, per esempio nei lavori fatti con Simona Bertozzi o Isabelle Choinière, direi questo: avere la consapevolezza della vertigine e conservarne in sé una traccia.

È un altro modo per dimorare nelle profondità della percezione. Solo da qui può affiorare un gesto che sia veramente politico: da questo osservatorio tutto il resto appare pretesto, superficie. È solo cambiando il nostro modo di articolare la percezione che possiamo alimentare il nostro immaginario corporeo ed arrivare, per questa via, ad una corporeità rinnovata, ad un gesto inedito. Cambiare il nostro immaginario significa poter intervenire sulla forma del corpo. Da questo emergono due aspetti determinanti e correlati tra loro: da un lato lasciare che le cose siano e, dunque, allentare la presa della volontà; dall'altro questo chiede un nuovo pensiero del movimento, di cui il corpo non ne è più il "produttore" bensì il risultato. Cerchiamo di mettere a fuoco, per quanto qui ci è possibile, questa argomentazione a prima vista contro-intuitiva. L'intuizione che proponiamo di seguire – ed è quella che condivido con Simona Bertozzi o le altre coreografe e coreografi con i quali ho lavorato e lavoro – pensa il movimento come un ente che precede il corpo, qualcosa di continuo e invisibile che mobilita le cose. Così pensato, il movimento è un filamento invisibile, una specie di connettore che istituisce concatenamenti continui. È ciò che garantisce il continuo all'interno di un orizzonte discreto. È in questo senso che non è esatto dire che un corpo si muove. Dovremmo piuttosto dire che un corpo si costituisce per il tramite del movimento: velocità, lentezze, moto e riposo sono gli elementi formanti che lo costituiscono. Non dobbiamo allora considerare il movimento come una forza che agisce direttamente tra corpi distanti tra loro. È invece necessario pensare al movimento come a un'entità diffusa, che viene modificata dai corpi e che a sua volta agisce su di loro (Spinoza 1677, II, Prop. XIII, Ass. II, Lemma III). In questa prospettiva, il movimento assomiglia quindi a quello che la fisica chiama campo: fasci sottilissimi di linee impercettibili che riempiono lo spazio. Il corpo s'inscrive in queste linee – le dispiega e le proietta oltre i propri limiti anatomici – disegnando forme nello spazio. È proprio in questa propensione che il corpo si presenta in forma discreta: è una modulazione visibile sulla banda continua e invisibile del movimento. È quindi un movimento che attraversa i corpi; tuttavia, attraversandoli, non appartiene a nessuno di essi. Il movimento certifica così la non appartenenza: il movimento non ci appartiene, ma siamo noi ad appartenergli. Ci si modula, ci si sposta e scivola tra le cose,

si entra nel mezzo, si assorbono e stabiliscono variazioni ritmiche: non si inizia mai, non si finisce mai, si riposa nel flusso. Entrare in un flusso significa allora espandere la percezione e farsi intensità senza intenzione: al culmine dello sforzo e dell'esecuzione di una sequenza coreografica, si avverte uno stato di immobilità per cui si è movimento, senza altri attributi, e ci si osserva come dall'esterno fino a fare del corpo un sistema percettivo distribuito. È qui che la volontà arretra: non si tratta di controllare il gesto, bensì di lasciarsi portare in una condizione di flusso, in cui la volontà diviene orientamento, propensione del movimento. In questa condizione affiorano gesti inediti e configurazioni anatomiche nuove, come ricordava Cristina Rizzo.

È qui che nell'instabilità apparente si ritrova lo stare di ciò che non muta, mentre tutto intorno sembra farlo. Mi rivolgo, in particolare, a quella condizione in cui all'aumentare dell'intensità del gesto eseguito, la fatica arretra fino a trovare un punto di equilibrio in cui si avverte un istante d'eternità...forse è la condizione di Beatitudo di cui parlava Spinoza? Di certo è un punto di profonda connessione con la verticale – si pensi ai Sufi – che ci tiene ancorati al suolo e al contempo al cosmo e fa del corpo un punto di convergenza tra l'infinitamente piccolo e l'infinitamente grande. Al corpo, ai suoi gesti, spetta il compito di rendere visibile questo invisibile. Secondo queste coordinate abbiamo lavorato con Simona Bertozzi e Francesco Gioni per Anatomia, opera del 2017 in cui il movimento non aveva soluzione di continuità: esso passava da una partitura coreografica ad un suono e da questo ad una sfumatura di luce, per poi tornare ad alimentare il gesto coreografico.

È qui che appare in tutta la sua potenza la nozione di presenza: pre-senza, il prefisso non è solo il pre- del «precedere», ma anche il pre- di «presso a», della vicinanza, che indica un qualcosa che è in relazione al corpo, ma ad esso non pertiene interamente. La presenza sembra dirci di qualcosa che eccede il corpo, che è «intorno» a lui, lo precede e lo segue, ma con esso non coincide completamente. La presenza è qualcosa d'indeterminato. Il suo incanto sembra sprigionare da un inafferrabile non-so-che, da qualcosa che circola e si irradia in tutte le sue parti senza localizzarsi in un punto preciso. È qualcosa di sfuggibile, di accidentale e splendente, che tocca le cose senza appartenere loro, anche se ne permette la manifestazione facendo sì che si senta la contingenza di qualcosa. Si tratta allora di fare risolutamente i conti con un dinamismo senza sostanza, un continuo movimento produttore di maniere e modi d'essere: la presenza è un'atmosfera.

Alla luce di queste sintetiche riflessioni che meriterebbero ben altro respiro, non posso esimermi dal pensare il palcoscenico come a qualcosa che – alla stregua di un giardino – organizza il Cosmo in funzione di renderne visibile la relazione tra micro e il macro, tra ciò che è infinitamente piccolo e infinitamente grande, così che le cose appaiano nel loro splendore. Ecco, credo che il tratto etico del lavoro drammaturgico sia proprio questo. Grazie.



# SESSIONE 2

*con*

Hildegard De Vuyst

Maja Hriešik

---

## GUY COOLS

I invited both Hildegard De Vuyst and Maja Hriešik because they are both very accomplished dance dramaturgs, and they are also both very old friends. Hildegard and I have known each other for more than 30 years, and Maja for more than 10 years. Next to their work as production dramaturgs - in the case of Hildegard with Alain Platel and in the case of Maja with a lot of Slovakian choreographers - they have been both very engaged in working with and building communities.

Hildegard was part of an artistic team that took over the National Theatre in Brussels which used to be a traditional repertoire company. They really broke it open and tried to reach out to very different communities. That same team went from Brussels to Marseille where they created with the same ideology and the same ethics a major festival. She has also been working as a dramaturg, with very specific communities such as in Australia with the aboriginal community, in Palestine and in Congo.

Maja has been doing the same thing in Slovakia. She is professor at the University of Bratislava. In Slovakia there is a strong dance scene, but very little institutional support, so she has also been very involved to support the creation of a stronger community and get more institutional support. I think that is enough for an introduction and I give the floor to Hildegard.



Marrugeku is a major Australian dance company, radically intercultural, led by Broome based Yawuru/Bari dancer/choreographer Dalisa Pigram and by scholar/director Rachael Swain who calls herself a settler artist, from English-Irish descent. Jurrungu Ngangga (JN) or "Straight Talk" in English is my 2nd project with Marrugeku, after "Cut the Sky". Even though we had huge difficulties dealing with distance and time difference we continued to work as a trio even when COVID delayed the final creation with 1 year and a half and I was blocked from entering Australia in the last phases of creation. I saw the premiere in Sydney in January 22 alone at home through zoom.

HILDEGARD DE VUYST

Trio is my favourite constellation: after "Badke" with Koen Augustijnen and Rosalba Torres, now with Dalisa and Rachael. For "Badke" I was co-director, now dramaturg. These are different power positions: the director has the last word. But the triangulation of the conversations was very similar. It allows for changing coalitions, and forces to find consensus on every single aspect of the work. Every detail has been scrutinized, discussed, negotiated.

The starting point for JN 'happened' without me though: that was a conversation Dalisa & Rachael had with Yawuru activist/senator Patrick Dodson, who is Dalisa's 'pop', a specific kinship relation within Yawuru context. Marrugeku's performances have been defined by these ongoing conversations with him. "Cut the Sky" was about Aboriginal knowledge systems in relation to climate change, "Gudir Gudir", Dalisa's solo, about Aboriginal suicide rates. That specific conversation they had that day evolved around imprisonment, 'the lock-up'. You could say that the content of the piece is 'given' to Dalisa and Rachael by the community through their spokesman and representative Patrick Dodson. Their work starts from macro-dramaturgy; what are the issues that need tackling by/for/from the community? It's like a task to treat them. So that day they talked about the fact that Aboriginals only make up 2% of the total population of Australia but make up 95% of the population in youth detention centres, they talked about the Dondale documentary that showed the mistreatment of these young prisoners (spithoods, special chairs they are tied to, teargas), the recommendations of the Royal Commission that never became reality. They also talked about the way refugees were locked up in camps after the conservative Australian government swore that no boat refugee would set foot on Australian soil again, so they outsourced and privatized the refugee question to Papua New Guinea....They talked about the colonial past of Australia as a penal colony for British excess population/the unwanted. In short they defined the Australia as a nation of jailors.

As a starting point for me, as a dramaturg, this is a lot of content to start from. With Alain Platel, a Flemish director I've been working with for 25 years, we never fix content in advance, we usually discover what a piece is/should be about during the process. We create a context for the material of the dancers. In this sense the process for JN is almost similar to a repertoire piece with a content that is cut out in advance. Content is not dramaturgy. Dramaturgy for me is the way time works in a piece of live art. I'm sort relying on concepts of time that are age old in European theatre/dance, for a long time for instance I wouldn't see the difference between theatre and dance; you have a certain time of exposition, you need to clarify the mode of storytelling, you have to seduce the audience to go along with you and create some expectation of what you are going to do next, and then trick them and surprise them and still take them go along another path, using all the tricks of montage and collage, negotiation about order, play with length and speed, so it was really challenging to work into a context where actually time does not mean the same thing. Aboriginals will talk about present past future like there is no clear distinction between them and they co-exist in their profound understanding of country, which constitutes a more fundamental relationship than time.

My first issue in the process was casting: you need people who carry these histories: refugees, aboriginal young and old; for me the transition/transmission between micro and macro starts there. Who are the people/performers who carry these stories? For whom the weight of the task is a blessing and not a curse. So we arrived at a mix of academically trained and self-trained dancers, including Aboriginals, Torres Strait Islanders, and dancers of Palestinian refugee descent. Including Benji Ra (of Australian-Filipino descent) as a transwoman was crucial to the casting: showing how the treatment of indigenous people has an intersectional edge: non-normative bodies as well as refugees are banned/excluded as non-desired and their histories erased in very much the same way.

Our thinking about the work was also nourished by two literary sources. The first one is the book of Behrouz Boochani "No friend but the mountain": at once a poetic memoir that records the lived experience of an illegally imprisoned refugee on Manus Island (PNG), a testimony to the horrors and systematic torture that takes place at the Australian border-industrial complex, and a critique of the detention and border regimes in general. The book was written in Persian on a smuggled mobile phone through Whatsapp and then edited by translator Omid Tofighian, and won a major literature prize in Australia.

The central analytical concept of the book that Boochani uses to analyze his experience and observations is The Kyriarchal System, a term taken from feminist theory, (the term is coined by Elisabeth Schüssler Fiorenza in 1992) referring to an intersecting system of punishing,

domination, oppression, and submission. This way Boochani conceptually places the Manus Prison at the center of Australia and a wider network of geopolitical relations, making it a privileged epistemological standpoint from which intersecting structures and processes of domination can be investigated and comprehended. The idea of the kyriarchal system became influential for the sound and set design of the piece with its mesh walls and central security camera and sounds of iron doors banging. From Omid Tofighian, the editor/translator, we adopted the term 'horrific surrealism': a new creative genre, at once personal and analytical, politically critical and lyrical, brutally realistic and surrealistic, introspective and decolonial. It allowed us to create a soundtrack where, to give one example, an aboriginal man can hear the shouts and song of the refugees miles away, as if carried by the wind. We didn't want to make a piece about a real prison or the experience of incarceration, but a piece about the prison of the mind of Australia: not a physical place but a mental state.

Boochani also inspired us by showing ways of resistance. The most important chapter for us, was dedicated to Maysam the Whore, as the prisoner was nicknamed. The jailors and guards cannot stop the prisoners/refugees from chanting or dancing or clowning or crossdressing even when the prisoners only have access to rags or curtains and rhythmic clapping. Maysam took the lead in these carnivalesque explosions of lust for life. We made a long section (Benji to camera/Bodily archive.....This is Australia/ Krump army) the heart of the performance with song and dance that people carry because they belong to specific cultural context, or cultural practices that define their identities, and with subversive humor, mockery and carnivalesque performances.

The other literary inspiration came from an Ursula Le Guinn story: "Those who walked away from Omelas", a story about the happy city of Omelas that prepares for summer Festival, the best of all possible worlds. Only: on becoming adults the youngsters of Omelas have to visit the child that is kept in a dungeon: filthy, bewildered, hungry. They have to understand the Terms: that their happiness and wealth can only last if the child is kept in its miserable state. For us Omelas became the world of the chandeliers of Abdulraman Abdullah (the scenographer), the world of Tiktok music, of unisono choreography, beautifully constructed in space and time, the world of morning television where news anchor and weather man keep up their fake smiles and plastic phrases. Over the piece we are exploring the breaches in this Omelas world, when the conditionality of privilege is no longer sustainable.

That's a lot of layers and concepts to tackle: the Dondale documentary, Boochani's kyriarchy and Maysam the whore, Tofighian's horrific surrealism and LeGuinn's Omelas as reference points. I wouldn't recommend it. That we pulled it off, is basically because we all agreed to work

from the bodies and histories of the performers. JN is literally written by the body. We worked task-based. Mostly very abstract movement tasks: for instance: make a bubbling phrase, we showed performers youtube films of waterhoses going crazy with pressure. And occasionally we invited them for a speech: famous last words to camera....

You cannot go straight into this content: we tried to go straight at 'Maysem' by reading the section in the book and 'playing it out': it was a disaster of first degree bad acting. We had to go around, take a large detour, break the scene down in different components.

I threw krump in the mix: a combination of physical storytelling and clowning coming from deprived context in Los Angeles. In the end the Maysem section broke down in 4 scenes: from Benji's 'confession to camera' over 'bodily archive' (the dances you carry because you're part of a community) to "This is Australia" (an Marrugeku take on Childish Gambino's "This is America") to "Transformations" and the carnivalesque "Krump Army".

We had to find the dictate for this piece, which could never be a singularity (one idea) but had to be shapeshifting between different ways/modes of storytelling: documentary/kyriarchal (in different relationships to camera, but also in using bodily archive), horrific surrealism/hauntology (the child/the witches) and Omelas (world of the chandeliers/order). First we set them out neatly in separate scenes, via juxtaposition, with black-outs between them, then gradually we get them to blur and become fluid and affected by each other.

The collaboration with Rachael and Dalisa allowed me to fully employ everything I learned about dramaturgy on the one hand. But it also enlarged my view on it. It altered my vision, and opened up a perspective of what they want to establish as 'indigenous dramaturgies': non-linear narratives where present, past and future exist together, where parallel worlds exist at the same time and open up an imaginary world where time is no longer the regulator but the landscape, the horizon. This was confirmed by a last workshop last May with aboriginal/queer artists: they reject time as a separate vector but talk about space-time, they reject the word universe but talk about multiverse and are layering ancestral & contemporary concepts. They were basically treating geological haunted time-spaces. And I'm curious where this will lead them.

---

## GUY COOLS:

Thank you, Hildegard. We will keep that question. We will have time to go back to it and I also keep for myself a question about what you said in your introduction about how your favourites collaborative process is in triangles as this creates the necessity of consensus. But now I give the floor to Maja.



## MAJA HRIJEŠIK

As my speech follows the one of Hildegard, I would like to build on some of the mentioned concepts but apply them on a work that is being done in the frame of a smaller scene. Of course, listening to your examples makes me modest, because I will speak of applying dramaturgy in the context of a relatively calm society which might seem not to be challenged as much, but nevertheless this doesn't mean there is no need to introduce new procedures.

I intend to talk about how different practices or different experiences inform the practice of production dramaturgy, yet I won't speak about any production in particular. I would like to touch upon the changing ecosystem of the dance arts,

and issues that have “distracted me” from the production work itself, about the rising need to solve wider, larger problems, or be available for others while they try to solve issues indirectly influencing quality of creation. Guy has introduced me as someone situated mainly in Bratislava, Slovakia, but I am also a person born in ex-Yugoslavia, having to move during the Balkan conflict, therefore another dominant element in my approach was the position of an outsider. Slovak professional dance scene is not very well established, despite the long and strong dance tradition in folk dance, which is systematically nurtured and very diverse. Some things have of course changed after 1989, but what dance still lacks are the institutions for the contemporary dance, certain forms of stability, in order not to have to defend its own position in whichever (political/economic) crisis. Many of the contemporary dance activities resemble activism. This is the first reason why I got interested in the relation between the activism and my dramaturgical practice.

Dramaturges often teach besides doing creation or do some sort of project management, but lately my practice shifted further and became even wider – sometimes involving lobbying, facilitating discussions or mediation, but mainly re-thinking how the ecosystem, the cultural ecosystem is (not) functioning. Younger generations of creators brought new sensitivity towards the ethics of the creative and production processes, necessity to re-negotiate the conditions for work, which has also defined my activities. After being frustrated by being “distracted” from my original work, I started contemplating if this “other” work I do isn't in fact an expanded dramaturgical practice. This perspective helped me not to be as weary as before from switching between the modes – I try to imagine I am not switching, but continuing and that the one is informing the other, that all of this work I do is somehow interconnected.

My second link with activism is from ten years ago, when I noticed a sudden outburst of civic initiatives in Slovakia – initiatives around neighbourhoods, urban interventions, nature protection, gardening, guerrilla activism... small actions that were trying to make life a bit more



fun, urban places more liveable, people more connected and interested for what is happening around them. After living in Portugal for several years, which was struggling with economic depression at that time, coming back to an ex-socialist country was in a state of amazement. I was surprised by sudden shift of the paradigm, the rise of communal, sense of collective, shared responsibility. Ideologically, before 1989 - any communal activity was seen as a threat to the regime and was eventually forbidden, therefore it was safer for individuals to create very small bubbles – usually only in the family and narrow friend circle. After 1989, with the capitalism roaring, it was a cold shower of having to abide by the rules of the market.

That is why this sudden change was exceptional and important for the society – and I was so fascinated by it that I offered a concept of a talk show that would map and explore the phenomenon to a public radio. That is how I started to co-host a talk show in 2013 and did that for 5 years twice a month. I met an impressive number of incredible people in Slovakia but also started seeing my home, dance scene slightly from a different angle.

Also, a talk with a Bulgarian dance dramaturge Yassen Vasilev (operating between Norway, Belgium and Bulgaria) last month made me realize how precious any “bottom-up movement” is and how fragile civic and artistic ecosystems are in countries that oscillate between democratic and populists' rule and rarely have system support for small agents on the cultural scene. Culture and art are often being mistaken for entertainment and forced to exist by the rule of the market, which isolates stronger players at the scene, making them see everything as a competition in a cruel survival game in search for fundings. There is rarely a platform for emerging artists.

As Guy said, dance scene in Slovakia is not small and there are also several internationally established Slovak artists (operating in Belgium, France, Austria, Greece). Yet this doesn't influence the local conditions, the “successful” ones detach quickly from their local scene. Others, that remain, are usually poorly interconnected. Without an institution dedicated to contemporary dance or a dance house, many national dance scenes are in a similarly precarious situation as Slovakia. We have one single repertory dance theatre in Central Slovakia (not even in the capital), no dance institute, no dance centre. But an incredible amount of primary and secondary dance education opportunities, a lot of independent professionals - freelancers, many of them operating both locally and internationally, a lot of smaller projects that try to substitute the work of bigger organisations, a lot of burnout syndromes. Dance is existing in a constant “in between” mode. How can dancers / individual effort create a sense of continuity? How do you build a community at a small precarious scene, where all of its members have to fight to get their share of the same cake of resources.

Luckily, encountering problems tends to enhance sense of community. Whatever kind of problems - political, economic, pandemic. In Slovakia, the sense of a threat to the whole field was very tangible in 2016, when the aforementioned theatre, the only established entity in the

field of dance, was threatened with closure by an extreme right-wing mayor of the Central Slovakian region. In this mood, with counter strike energy, dancers agreed to form a union and call it Platform for Contemporary Dance (PLAST). It was originally intended to be a hammer - a tool to amplify voices, a tool for lobbying. But eventually it became a platform to learn to talk together, act, and to clarify the most urgent needs. I was very active in this agenda; I had a really strong sense that we need to enhance the community element but also, we need to overcome individual protests and separate initiatives – it was time to do collective activism. Which meant we needed to learn how to speak among ourselves, overcome differences, find bridges between strongly opinionated individuals. At art scenes there is usually a lot of friendships but also mis-alliances and it's hard to find a consensus. Having to unite against an enemy made it smoother, and we formed a union with abbreviated name “PlaST”, which means practically plastic. It was a joke, plastic as something cheap but also in the second meaning of the word in Slovak language meaning a honeycomb, like a small party part of a bigger ecosystem.

After voicing protests against political decisions, and being given some trust from institutions, this platform started to grow. Pandemics then completely proved the need of its existence. Its fragility is in its membership – members are the dancers themselves and dancers invent the agenda, projects, but also have to do it. We don't really have production or economic managers (because we cannot afford to pay one yet) so it's impossible to delegate the work. What we invent, we have to manage. But we also needed to learn to nail the issues and articulate more clearly, in order to get somewhere meaningful. So, I found myself applying dramaturgical practice of translating or articulating what I saw and heard, becoming the facilitator of connexion.

At the beginning our aim was to temporarily operate, negotiate and pressure the lawmakers to gain our own institution and then return to creation. But as this wasn't achieved in some time, we realized this might take much longer and meanwhile we might try to design our own frames or models of institution and also gain some alliances with the stakeholders in cultural politics. I used to think that activism is only relevant and present Eastern European block countries or even “Third World” because there is simply no other solution. Yet the activist element has shown a slight shift of individual artists in personal involvement with wider ecosystem, not only small dedicated space and allocated budget. One element is the connexion between the agents which can be easily be lost, but also the relation to the wider context – why we do that with whom and for whom.

I wanted to also mention some of the activities of PlaST but this can be easily checked on the website. What might be important to say is the way how activities are shaping up – they all came out from a certain lack that we used to nag about. This for example brought us to map what is being created and where and to create an online calendar of events – because the venues where dance creation in Slovakia are being shown are so diverse and it's harder to reach the

potential audience. As artists are our members, they provide the information and the union simple organizes the info and puts it on internet. Secondly, this information creates a very needed archive of events, which is also crucial as dance is ephemeral and disappearing form of art. Another element missing was writings and reflections of the creations therefore this led to a project done in collaboration with different writers and theoreticians, who then follow all the creation including the less established and emerging ones.

All of this is important yet its virtual, the most significant change came with a space of an old gym which we were allowed to transform into a studio. As an art dependant of body and space in which that body moves, space is a precondition. Also, many of our activities, while being still virtual, were poorly recognised. To cut story short, we were offered by the Regional Municipality quite a spacious but terrible place to use (which was a joke as we were lobbying for an adequate dance venue), it massively needing refurbishing. But the empty space was already something to build on, so we started situating more and more activities around it and it gradually became a crucial spot for rehearsals in Bratislava. But during Covid times, when artists couldn't present, there was enough of spare time and energy to start repairing it and I must say that not only did the aesthetics of the space change, but the activism element improved also the quality of relations among the artists.

The space is called Telocvična and is located in Bratislava. There is a lot of artists in Slovakia, and furthermore not all of sixty members of the Union are based in Bratislava. We came to another important question: how do we create a mechanism of how we share it? The element of horizontality, shared responsibility was crucial to preserve, but fortunately we learnt space can provide with enough time to quite a large number of artistic processes and it still had space for some guest residencies.

Sharing the residential space means we are all equal, there is no dramaturgy, element of previous success of the artists or preferred style or aesthetics that decides who gets to rehearse longer hours. But what we are constantly learning and rehearsing is the awareness for the larger context, for the time and energy economy of the space and also need to invent formats that allow for us, the dancers to interlink with other fields, explore wider questions and be responsive to what is happening in our society.

It is funny that when I talk about dramaturgical practice, I basically talk about taking care of a space. Yet it is not an institution that we created. The space massively helped root all the activities, but when I rethink it, I really never thought that I would be linked with one. I never expected nor probably truly wished to be employed by a theatre and become linked to one stable company or institution. I like the element of independence. Yet, after operating as a freelancer (and remembering pandemics virtuality and distance), I started realizing the importance of physical places where artists (and audience) physically meet. Space is crucial for any kind of practice but it's also crucial for rethinking where the practise should go in the future.

It has to be physically happening between the people and between more angles and you have to together find a consensus of where the community is heading.

I feel that this refurbished space was a strong fuel for the whole community. It is a sort of public space we care for. Since then, it inspired new types of activities for which there was rarely energy and space before. More emphasis on artistic research but in a shared environment, with sharing and discussions. Such a format is for example a three days performative symposium Contaminations that took place in May in a collaborative curation. Reacting to the political situation, the element of crisis and war, but also a space for artists to respond through their media to experience of isolation in previous Covid years. The aim is to link dance with other fields, but also to open up the local dance community to the artists from the neighbouring scenes (Budapest, Vienna, Linz, Brno, ... ) which are all in close vicinity, yet still quite unconnected.

As a dramaturge, collaborating on many different projects with different artists, I found myself many times being “in between” people, positions, different opinions, rhetoric. My dramaturgical engagement lied in attentively listening to the grievances, facilitating the communication within the community in search for the sense of common ideas, which were often charged with emotions from previous experiences and personal conflicts. Eventually also translating good ideas across to another sector (from artistic to institutional and back). Many of the things come out from my previous experiences. I am very much obsessed with the threads – towards the past and the future. My first job ever was at a theatre research institution and I was given a task to write a short history of Slovak contemporary dance from 1989 onwards. But I found almost no relevant archive material, there was nothing, no documentation, and that even the established choreographers had poor personal archives, which is common in unestablished art scenes. Also, in the past, not many of us were interested in preserving and archiving. But it drew me to the importance of creating certain tools for preserving work and also providing that local, small, diverse does not “fall out” from the official history.

Also, I like to discover where certain knowledge originates and how it shifts, because in Eastern European countries we have a lot of imported knowledge which arrived with a delay and in waves. But all this incredible knowledge didn't have time to root and choreographers would need some time and space to understand a little bit more how these things got evolving in their own practise, to practice talking about, and maybe where you want to head with that.

**Question from audience:** “A very small question that is related to what you said Maja about your position as activist and you said 'I don't want to be part of an institution and I would like to work in another context, an independent context' so my question is what's going on with institution, I mean if we don't know occupy those institutions where is this going to lead them, and don't you think that we should in some way to be inside to try to change them and to

reshape them, in order to be open to what we are looking for. I totally understand the struggle but at the same time I wonder if we need to find to fight inside the institutions in order to create space inside them to change them”...

**Maja Hriešik:**

I understand your point. Basically, I did research around this topic – if we cannot change the institutions to reflect the cultural situation or needs (and we really fail at this, institutions are too slow in my part of world) can there be at least some use from independent sector collaborating with the institutions. I don't think we need to lose our energy to redo, reshape the institutions – maybe we need to invent new ones instead, and link them with the existing ones. This is also important because artists get very frustrated while waiting for the change or fighting for it by criticizing existing institutions. This makes the environment quite toxic.

**Audience member:**

It's exactly my question. I think, we need to occupy the institution with another mentality, that try to transform... and I understand your point that also the independent scene should change their attitude of constant asking and waiting until it happens.

---

**Guy Cools**

Thank you, Maja. What I keep from the journey that you made, and summarising it, is that the space and even more specifically working together on making that space liveable, created connections. You started off saying that you originally felt there was a lot of disconnection, between people who were just doing their thing isolated from each other, but also disconnection from history.

Both of you mentioned that moving to a different space, to different environments made the transformation possible. Thank you both very much for these inspiring presentations and discussions.



  
ANGHARI DANCE HUB

**SIMPOSIO  
DRAMMATURGIA  
DELLA DANZA**



# SESSIONE 3

*Guy Cools*

*Piersandra di Matteo*

*Matteo Fargion*

---

## GUY COOLS

I would like to thank Matteo for his solo performance and at the end of this session we will also talk about its history.

It is the third session and again we will talk about our own practises. I am very happy that Piersandra and Matteo joined us. It is the first time I meet in person with Piersandra but there was already an exchange before. Piersandra worked as dramaturg with Romeo Castellucci. Castellucci made his version of Mozart's Requiem, originally in 2017, but last year it was recreated for La Monnaie, the National Opera in Brussels and also in Vienna for the Wiener Festwochen. As I had just published my most recent book, *Performing Mourning. Laments in Contemporary Art*, Piersandra suggested to La Monnaie, that I would write a text for the program. Now it has been my turn to invite her to talk about her work with Castellucci. But she is also teaching in Venice at the University, and she has been curating a festival in Rome so her talk will deal with different aspects of her work as a dramaturg.



### Micro e Macro-drammaturgie sulla soglia dell'estinzione

Felice di essere qui. È la prima volta che sono ad Anghiari Dance Hub e, da lontano, ho sempre percepito questo luogo come uno spazio speciale per aver saputo sviluppare un'attenzione, unica in Italia, alla drammaturgia della danza. Da circa quindici anni lavoro come dramaturg nel mondo del teatro contemporaneo, ma il mio modo di pensare la drammaturgia trova pieno riscontro nei contesti teorico-pratici legati alla coreografia e si alimenta delle fruttuose interlocuzioni nate nei contesti internazionali della "dance dramaturgy". E credo non sia solo perché il lavoro di Romeo

Castellucci, con cui collaboro da anni, mette in crisi ogni volta l'assetto logocentrico del teatro per una concezione integrale del fatto teatrale come scrittura composita di tutti i suoi elementi. Centrali sono le riflessioni recenti di Guy Cools sulla figura del dramaturg come "testimone somatico", che si inseriscono con evidenza nel solco del pensiero pionieristico di Marianne Van Kerkhoven, sviluppato nei suoi testi a partire dai primi anni Novanta. Si tratta di pensare il/la dramaturg non come autorità intellettuale del progetto scenico, "legittimatore" teorico delle scelte artistiche, quanto di rivendicare un'implicazione al fare, un operare embedded nel processo creativo che chiama in primis prossimità corporea, la postura del prendere parte attraverso una collaborazione intellettualmente informata. È uno dei punti nodali della riflessione di André Lepecki, teorico e dramaturg della danza lui stesso, di cui suggerisco di far tesoro anche per pensare la figura del/della curatore/curatrice nel momento in cui articola tensioni drammaturgiche, trafficando a ridosso dei corpi, nella creazione di contesti per la scena. Ecco perché la nozione di prossimità somatica è piena di conseguenze se intesa come fa Sandra Noeth quando parla di drammaturgia in termini di "protocolli dell'incontro" dentro assetti simpoietici.

Vorrei procedere ora attraverso due casi-studio. Il primo mi ha vista coinvolta come dramaturg: è la messa in scena del Requiem di A. Mozart con la regia di Romeo Castellucci per il Festival International d'Art Lyrique d'Aix-en-Provence (luglio 2019). L'altro caso che vorrei condividere è un progetto della coreografa mexicano-cilena Amanda Piña, che ho cooperato a realizzare durante l'edizione 2021 del Festival Short Theatre a Roma, che dirigo da quell'anno. Si tratta di specchiarli alla luce del rapporto tra micro e macro-drammaturgia che è il cuore teorico che ci convoca oggi qui: una micro-drammaturgia che si tesse in scrittura coreografica colta nelle pieghe della sua concreta produzione di senso e relazioni e una macro-drammaturgia alimentata da una idea di partecipazione collettivica nelle trame della vita urbana colta sul piano della sua rilevanza sociale, entrambi oggetti estetici legati al tema dell'estinzione.



### **Danzare oltre la morte**

Mettere in scena il Requiem è un'operazione ardua dal momento che si tratta di una composizione musicale concepita a fini liturgici e non per il teatro, missa pro defunctis pensata per scandire la celebrazione funebre. I culti funebri hanno accompagnato l'umanità fin dall'alba dei tempi, ed è proprio su questo si incentra Guy Cools nel suo prezioso *Performing Mourning*, laddove mette in evidenza l'intreccio tra performatività e ritualità.

È un fatto che l'Occidente abbia messo in moto dalla Modernità strategie votate a eclissare la presenza della morte come evento concreto e riconoscibile, per allestirne la rappresentazione all'interno di immaginari funzionali alla sua rimozione collettiva. La morte e le pratiche del lutto si sono trasformate nel tempo al pari del mutamento intercorso tra corpo e cadavere, collocando progressivamente l'esperienza della perdita in una penombra della vita pubblica. All'opposto nelle necropolitiche contemporanee, come ha messo in evidenza Achille Mbembe, l'esistenza umana (e la sua fine) sono oggetto di strumentalizzazione politica e simbolica per legittimare il rischio di morte a cui sono sottoposti particolari gruppi e soggetti, fino a determinarne un esito socialmente accettabile. Nelle sue riflessioni sulle forme contemporanee del lutto, Judith Butler guarda a questo paradossale sbilanciamento di pesi – i corpi in mare nel Mediterraneo Centrale non sollecitano più il nostro scandalo! – e suggerisce con urgenza di riconnettere il dolore nel seno della comunità, rivendicando il lutto collettivo come esercizio di giustizia sociale.

Quando abbiamo iniziato a lavorare al Requiem, per Romeo Castellucci è stato evidente accogliere l'angoscia che promana dalla musica a partire dall'idea della nostra stessa estinzione, individuale e di specie. Questo è stato il punto di partenza. Abbiamo sbilanciato lo sguardo sulla comunità dei viventi, piuttosto che celebrare la morte di un solo defunto, e incontrato la “festa”, la festa popolare, fenomeno sociale totale, deposito di comportamenti ritualizzati, di pratiche collettive, di dispositivi simbolici, che appartengono a tutte le società e a tutte le epoche.

La festa popolare si incista nel Requiem grazie ai membri del coro, di solito in posizione frontale con i leggii, che eseguono l'intera partitura musicale danzando. L'istituzione festiva, temporanea trasgressione dell'ordine sociale e della razionalità produttiva – potremmo qui chiamare in causa i debiti a Marcel Mauss, Roger Caillois, George Bataille –, rivendica un'atmosfera incarnata come dispendio gioioso, che suggerisce, nel tumulto, l'unione dei corpi. Attraverso un crescendo, durante l'esecuzione, il gruppo abbandona gli abiti quotidiani per indossare elementi e accessori che richiamano l'idea di un *Über-Kostüm* folklorico, un costume che raccoglie tracce delle tradizioni popolari di molti paesi, per procedere da lì a una progressiva spogliazione che allude alla vita nuda della comunità.

La drammaturgia del movimento del coro danzante è il frutto di una tecnica di collazione e

mescolanza di danze che vengono dalle più svariate tradizioni popolari di ogni latitudine, dal ballo tondo sardo alla liavonica bielorusa, dalla farandola provenzale all'hopak ucraino, legati in sintassi che include finanche il rituale primaverile del Palo del maggio. Occorre immaginare che nell'esecuzione vocale del Kyrie Eleison o del Dies irae, i partecipanti si scoprono connessi per schemi metrici attraverso polsi, gomiti, spalla a spalla, gomito a gomito, incardinati secondo la linea organica del cerchio, che è reminiscenza dell'antico girare attorno al luogo del culto, in un concatenamento di salti vigorosi.

Agendo una sorta di contro-ritmico, i cantanti aprono il Requiem a un altro versante del tempo, della percezione collettiva che contempla anche le forme dell'estenuazione, non puntando su un'esecuzione virtuosistica o estetizzante dei corpi che danzano, ma sulla produzione di un'"azione di concerto" dei membri dell'ensemble per valorizzare l'intra-azione tra i corpi. In questo impianto, è possibile cogliere una tensione drammaturgica che percorre la vita a ritroso di una donna che nella prima scena scompare nel letto, per riapparire poi come ragazza, bambina e infante (negli istanti finali dell'opera).

Lo spettacolo è inoltre scandito da un metronomo battente, che coincide con la proiezione sul muro di fondo dell'"Atlante delle Grandi Estinzioni". È un catalogo di animali, creature vegetali, popoli, religioni, lingue, affetti che non sono più, dai trilobiti – i primi esseri della terra – al Cupido di Michelangelo scomparso. Si suggerisce una classificazione scientifica per comporre – in dialogo con la musica – un'ode alla perdita. Una vertiginosa origine della specie rovesciata, una sorta di teoria della devoluzione, che secondo Castellucci ritma le danze come un "beat scandito dalle ere geologiche".

La lista arriva a un grado sempre maggiore di prossimità al tempo presente, suggerendo che ciò che si sta estinguendo è il mondo intorno a te, la sedia dove sei seduto, sei tu. Lo spettatore fa l'esperienza della propria prossimità intima alla morte, non fuga nella trascendenza ma immanenza radicale nella vita, qui e ora. Le parole di Rosi Braidotti sulla morte, colta nella convergenza postumana, aiutano forse a comprendere la posta in gioco:

*Dal momento che gli umani sono mortali, la morte o la fugacità della vita, è inscritta nel nostro intimo: essa è l'evento che struttura la nostra temporalità e rimarca i nostri spazi, non come un limite, ma come una soglia porosa. Nella misura in cui essa è presente nel nostro orizzonte psichico e somatico, come un qualcosa che è sempre già avvenuto, la morte ci procede come evento costituente, sempre alle nostre spalle; essa ha già avuto luogo come potenziale virtuale che costituisce tutto ciò che saremo. (R. Braidotti, Il postumano: La vita oltre l'individuo, oltre la specie, oltre la morte, DeriveApprodi, Roma 2020, pp. 136-137).*

Nel disfare ogni netta distinzione tra vivere e morire, i corpi che danzano nel Requiem, in quanto cadaveri potenziali, celebrano la vita davanti a noi.

## Danze estinte e progetto coloniale

L'altro caso che vorrei condividere è legato al percorso della coreografa Amanda Piña, che da anni conduce una ricerca dal nome di *Endangered Human Movements* Vol. 4, dedicata alle danze in via d'estinzione, le danze scomparse, le danze che non si danzano più, le danze che per qualche meccanismo di rimozione storiografica o ingiunzione politica sono state espunte dalle storie maggiori.

Una fase di studio ha investito la composizione coreografica delle danze moresche. Amanda Piña si è dedicata in particolare alle cosiddette "Danze di Conquista", originariamente ideate dalla corona spagnola per dare rappresentazione plastica alla vittoria Cristiana sui Mori nella penisola iberica, in cui lo schema binario vincitori/vinti era interpretato (con forme di protorientalismo) dagli autoctoni. Con il progetto coloniale, la Spagna importa questa danza in America Latina, facendola diventare uno strumento di prevaricazione, sottomissione e dominio. Utilizzata come vera e propria arma di propaganda razzista, le persone indigene erano costrette a personificare il "Moro", rinnovando la propria sconfitta, mentre i colonizzatori inscenavano la (doppia) "vittoria" della Spagna. Nel tempo la danza ha invertito la sua matrice coloniale, meticcandosi con hip-hop, pratiche indigene e misticismo, per dare forma a istanze di resistenza e autodeterminazione da parte delle comunità al confine tra Messico e Stati Uniti d'America. Giovani del quartiere di El Ejido Veinte di Matamoros, esposti alla violenza tipica dei territori di frontiera, in cui prolifera traffico di droga, militarizzazione, sfruttamento della manodopera a basso costo, riattivano la danza "de Conquista" trasformandola in danza "de Frontera" in dialogo con il movimento di lotta all'oppressione.

In occasione di Short Theatre 2021, Amanda Piña istituisce al Teatro India di Roma una scuola temporanea denominata *Escuela de frontera*, ideata e guidata da lei stessa, al fine di trasmettere la danza y frontera a un gruppo di donne con diversi vissuti, diverse situazioni di vulnerabilità, giovani e meno giovani, nate in Italia e altrove, con lo scopo di riprenderla e condividerla nello spazio pubblico. Si è trattato di sperimentare forme di intersezionalità tra appartenenze e soggettività diffuse nella città, attraverso una pratica coreografica condivisa. Per la creazione del gruppo abbiamo lavorato con comunità diffuse sul territorio, associazioni che si occupano dell'accoglienza di/delle migranti, centri antiviolenza, *Lucha y Siesta* tra le altre. Per Piña la frontiera non è infatti solo un luogo fisico, ma qualcosa che rimane impresso nei corpi: per riattivare la partitura corporea della danza y frontera. con la sua storia di oppressione che in essa si cela, è per lei essenziale che le persone interessate a impararla abbiano fatto l'esperienza della frontiera, di qualunque natura essa sia. La danza y frontera non può essere insegnata e interpretata da tutti secondo le forme appropriate rivendicate dall'universalismo bianco. In collaborazione con la sartoria sociale *Coloriage*, i sarti afrodiscendenti hanno co-ideato con Piña una versione meticciosa della "nahuilla", una gonna di

origine preispanica, rivisitata per Roma con una commistione di wax, plastica e paillettes e con sezioni di corolle di fiori, indumenti indossati dalle partecipanti nella performance finale. Le maracas che si vedono nelle immagini che ho appena mostrato sono fatte con i galleggianti degli scarichi dei bagni riempiti di noccioli di ciliegie. Acquistati in Messico per pochi centesimi, sono stati finalizzati poi a Roma.

Le donne coinvolte – durante una settimana di trasmissione di pratiche condivise – hanno appreso questa danza per trasformarla in Frontera/Procesión. Un ritual del agua, un rinnovato rituale dell'acqua ideato per Piazza Testaccio e la sua Fontana delle Anfore. Un'azione di simpoiesi corporea ha, dunque, avuto luogo nello spazio pubblico, rendendo tangibile la forza collettiva di trenta donne, capaci di rinnovare con la propria presenza un intreccio tra corporità, ritmo e reinvenzione urbana. Sintomatico che nel momento in cui la danza, in forma di processione, è stata performata in strada, si sono scatenati attacchi violenti da parte di soggetti disturbati dalla presenza di un così coeso corpus sociale femminile e danzante, dando il segno di quanto potente sia stato poter sostare dentro una vibrazione ritmica prodotta collettivamente e informata da istanze di riscatto.

Grazie.

## GUY COOLS

Thank you very much, Piersandra. I keep two elements of it. Firstly, the importance of the ritual aspect and the celebration of the feast. And secondly, that it is also part of the dramaturgical to show the underlying power mechanisms that are part of the creation, as in the presentation of how traditions have influenced each other. So thank you for that. I will continue with my own, short presentation and then we will end this session again with Matteo talking about the making of his solo.

I will talk about one production of which I was a dramaturg and that was made between 2019 and 2021 so in the middle of the pandemic. The main argument I want to make - which was a reflection that only came the last two days when we were in Polverigi and that was also confirmed by the discussions today - is that micro and macro should not be thought off in opposition to each other but rather as complementary: the micro is in the macro and the macro is in the micro.

This morning when I was listening to Cristina and Enrico, I realised that maybe the micro is more connected to the aesthetics and to the autonomy that artists should continue to claim which is also the freedom to choose their own forms and not to be censored in these forms. And that the macro is more related to this notion of ethics which is the responsibility towards society and how we connect.

I started my professional career in the early 1980s when this autonomy of the artists and the priority of the exploration of the form were very central. But I also changed my thinking under the influence of what is happening in society and of the artists I have been working with, especially in the younger generation. Similar to the quote of Marianne Van Kerkhoven, there is today a need to go more to the other dimension, this ethic dimension and take responsibility for society. There is a book that has been extremely inspirational on that last aspect. It is by an American artist and activist called Adam Krause. It is called *Art as Politics: The Future of Art and Community*. I actually discovered it when Hildegaard and the team that she was talking about left the National Theatre in Brussels, they gave a big feast for the community, and they handed out this essay, translated into French and Dutch. They handed it out to the community as a kind of manifesto for the future. I will read one short quote which summarises, where I think we are at this moment in the history of art and what our responsibilities are.

“This idea – that the arts should be a radically decentralized, integral part of a community, and in the hands of anyone who wants to get involved – is a central notion in the ecological version of progress. Rather than being tied to show business and the capitalist marketplace, art should be focused on becoming a part of its community, working towards strengthening and improving that community. Rather than trying to 'make it' in the mainstream culture industry, or the world

of high art, an artist's goal should be to forge a better social order by bringing people together to collaborate and cooperate in the creation and production of their own culture." (Krause 2011, pp. 85-86)

This last example we just watched of Amanda Pina bringing her practice into a community in Rome is a good example of that.

The ideas of Krause reconnect very much with the origin of art and performance as ritual practise, which in my understanding has always been there to support either an individual or a community in times of transformation or crisis. Outside of the limited Western history of the last two centuries, there never was a separation of disciplines and there never was a separation between micro and macro.

Personally, I was able to reconnect with this notion of art as a ritual practise when I participated between 2000 and 2003 in the first editions of the summer University of the National Theatre of Greece which were curated by Eleni Varopoulou. In the first year we went to Zagori, which is a mountain region in the north of Greece in Epirus. I was invited to curate a workshop with other artists, to study the local tradition of the *miroloyia*, which is a tradition of laments that are sung at funerals but also at weddings and to dialogue with people that have migrated, so anyone who is absent. In Epirus this musical, performative tradition has also become part of a larger music culture, which is similar to the blues or the Portuguese fado.

It took me more than 20 years to study and understand this tradition and I am still learning about it. The three elements about this tradition that touched me most:

Firstly, they create a stylised formal language, so its artistic, and its form is culturally specific for its place and time. The main purpose of the form is to support individuals who are going through a mourning process, to allow them to express their emotions, and at the same time hold a space for these emotions so that they will not get completely out of control. Because both the repression of emotions is unhealthy, but the unlimited expression is equally unhealthy.

The second element of this tradition that fascinated me from the very first moment when we were working with these old women lamenters, was how theatrical it was, because it was a real dialogue with the absent person: they were asking questions and the absent person would answer back. They would say "why did you leave me" and the absent person would answer: "I had to. I'm sorry but don't cry, I'm in a better place now". By this dialogue the absent person stayed present. A new presence was created, which even could have an influence on what people were doing, because that they would also ask for advice to the dead or the ones that had immigrated and they would take the advice seriously and follow it up.

And the last point, and this is probably the most important, is that these laments were also performed in front of a community, and the community was invited to witness them. In this act of witnessing they were supporting the healing and the transformation that needed to happen.

When I experienced these traditional laments 22 years ago, I started to realise that even today a lot of contemporary artistic creations are forms of contemporary laments, and this became my

main research and also the subject of my book. Castellucci's Requiem is a good example of the lament form being applied to our contemporary situation with climate change and the extinctions of species as one of its main topics.

I would like to finish this short presentation with discussing one of the recent productions I worked on. It is called Lamenta and was created by Koen Augustijnen and Rosalba Torres Albear, who are two dancers and choreographers who originally also worked with Alain Platel's les ballets C. de la B. before they started to make their own work. They created Lamenta together with Xanthoula Dakovanou, who is a Greek composer and singer, but also a doctor in psychiatry who specialised in music therapy. They brought together a team of Greek musicians and dancers, and the idea was to use, in this case, the traditional forms of Greek laments with respect for the tradition but in a contemporary way. There were two dramaturgs working in a similar way to what Hildegard described of her work in Australia. There also needed to be a Greek dramaturg who knew the sensitivities of the culture and the language, Georgina Kakoudaki and then I was the second dramaturg, having done my research on the tradition.

We started the creation process in March 2019 and after one week the world closed down. We started the rehearsals in Athens and the intention was to do the whole rehearsal process continuously until the premiere in the Athens festival in June. But after one week we had to interrupt the process. Koen and Rosalba had to go back to Brussels. I was in Vienna and all the Greek dancers and performers spread-out all-over Greece going back to their families or their own homes. Everyone was devastated. We now were also dealing with the loss of our creative process.

We decided that we would try to continue to work online through zoom and the way we set it up was that Koen and Rosalba would give the dancers individual tasks that they practised in their own rooms. The first lockdown in Greece was very severe. People were not allowed to go out. There was a curfew and if they wanted to go out, they had to ask for permission. If they didn't get the right permission they could get huge fines, so people were really stuck in isolation. And while this production, in a similar way as Castellucci's was supposed to be a collective work, they had to research it individually. The dancers send their material to Koen and Rosalba. They got individual feedback, but we also organised weekly online meetings with everyone discussing the material. These meetings were even more important to support each other in this time of crisis. In the end, it was not important whether the material was already interesting or useful, it was more important to stay connected on a weekly basis so that everyone could share how they were doing.

The process of working online instead of being together in a studio also slowed down the movement research. We realised that this slowing down also had a positive impact as it deepened the research and the material.

Eventually there started to be windows where we could come together again, but never for long

periods and the piece was finished one year later and did premiere in Athens. The macro conditions of the Covid pandemic changed completely the process but what stayed essential was the relationship between the individual and the collective, which is also the essence of the lament form, as we saw in Castellucci's piece.

Another example of how the macro influenced the micro is how we changed the musical dramaturgy of the work because of the pandemic. Because the music was the main source of inspiration, we had recorded it before we started the rehearsals with dancers and there was a clear musical dramaturgical structure, which had two lines. One was going from the original traditional form and then slowly this traditional form transforms and brings in other contemporary elements. The other one was a cyclic repetition of energetic waves, going from more sad and slower rhythms to bringing back up the energy by the festive aspect of the ritual. While the original dramaturgy ended slow, we decided much later in the process to end the piece with a more energetic ending as a counterpoint for what was happening around us. We cut out the last piece of music. While the subject of *Lamenta* was still mourning, we felt that in this moment in time it also had to be a celebration of life.

So to conclude: how do I understand today the micro and the macro. The micro level is really what I would call an organisation of different layers of rhythm, whether it is emotional rhythms, rhythms of thoughts, rhythms of energy, rhythms between the individual and the collective. In all the processes that I have been involved with, these rhythms are not conceptualised in advance, these rhythms get created in the moment through the interaction with the people involved and with society. Whatever happens in society influences both the process and also the final outcome, which is this notion of Marianne Van Kerkhoven's open dramaturgy.

I think Matteo's solo is another good example of how the micro consists of layers of rhythms. It is exemplary for the work he has been doing with Jonathan Borrows for almost 30 years now. They are masters in playing with these layers of rhythms and in this case the rhythm of the voice and the rhythm of the body. So, Matteo while I set up my computer to show a short fragment of *Lamenta*, maybe you can contextualise the solo; how it is a rewriting of one of your iconic duets with Jonathan Borrows and also explain the choices you made by bringing in your voice and dialoguing directly with your voice instead of your usual partner.





  
SIMPOSIO  
IMMATURGIA  
E LA DANZA



## MATTEO FARGION

I can tell you a little bit about how I got to making this short solo (The Solo Piece). Many, many years ago (I think in 1989) when my collaboration with Jonathan began, we were commissioned to make a short dance film for the BBC. He proposed that I should 'compose' a short set of movements. He gave me 6 simple gestures and just said "can you, as a composer, structure these". In a way that was the root of all our work the next 30 years... this idea of taking something from music and applying it to movement, to structure and organise the work, as well as looking after the collaboration between us. It's probably why we have lasted for all this time: there's always something we are busy doing, we're busy translating

something... it's looking after us, we don't sit in a studio and discuss big ideas...

So the piece that you saw today has a long history, which I mentioned in the programme note. It began with Both Sitting Duet, made in 2002, our first duet in which we were both on stage together, as equals, rather than me the composer and Jonathan the choreographer. We began with a stupid idea I had, of taking a piece of music by Morton Feldman, American composer, and translating the whole thing into movement. We had no other ideas, so we started working- it took six months, it was horrible at times! Jonathan can't read music so I had the score in front of me and he would say "how does this bit go?" and I tapped out the rhythm and then he came up with material to fit it. And audiences often say to see it they say they can hear music, but it's silent, it's not body percussion. It's a kind of visual music that carries the rhythm and the patterning of the original Morton Feldman score into a completely different world. It doesn't try to capture the atmosphere of the music, we never listened to the piece of the time, just purely stealing from it the essence of its micro and macro structures.

At the time I was obsessed with this piece of music! It ruined my life as a composer for a couple of years, I just wanted to write that piece, so in a way Both Sitting Duet was my catharsis : I was able to let go of this piece of Feldman's by translating it into movement. So, we've done 500 performances of this unpromising experiment, all over the world and in very different contexts.

A few years ago, a young couple of dancers (Eleanor Sikorski and Flora Wellesley Wesley) in London wanted to commission a piece from Jonathan and I for them to perform. We don't normally do commissions, but in this case, and completely separately, we had the same idea: they should re-translate Both Sitting Duet. They had been friends and colleagues for many years so they'd be the right people to do it... I met with them. gave them a simplified score of the Feldman, because the original is complicated rhythmically, and that was pretty much it, " see you in about six weeks time!" And what they made was completely different, it was super physical, standing up and using the whole space, it was very beautiful. But at the essence was

this structure, this rhythm and patterning which people could recognise as coming from the same source.

Then, more recently, a festival in Berlin (Labor Sonor) was commissioning composers to make dance pieces and I was asked to contribute. For me this was a bit of a cheat because that's what I'd been doing for 20 years anyway! But I accepted. And I was curious: what happens if I revisit that wretched piece once again, but I remove the part of Jonathan and replace it with a pre-recorded voice to produce the complex counterpoint, which was there in all the previous translations. And my voice as the sound track gives instructions and comments on what I am doing on stage, and it's never clear whether the voice is commenting on my gestures or instructing me or it's both. I thought to present it here for this symposium as it might be interesting in terms of how, in my work with Jonathan, we've always used music to provide micro and macro structures to guide us, as a kind of very dumb dramaturgy- we've never worked with a dramaturg, in a way music is our cheap dramaturg and has been for all these years!

### **GUY COOLS**

Thank you, Matteo, for contextualizing and beautifully illustrating how transformations happen by just passing the form on from one artist to another, from one body to another, from one body to a voice.

One last thing, I got out of the previous discussions that helped me clarify my own thinking. As I grew up in the 1980s, we had a very limited Western notion of what contemporality was, which was only focused on innovation and on progress. It is great to invent the forms of the future, but we should also not be afraid to take back the forms of the past, reconnect with them when relevant. Which is also the aboriginal notion of time that Hildegard discussed. Time is not linear and past, present, and future coexist in this moment. Tradition and contemporality are not in opposition. They are completely connected. The discussion reminded me of the last sentence of my book *Performing Mourning*. 'We are only temporary custodians between the dead and the yet unborn.' Which to me summarises the ethical dimension of the macro dramaturgy.

So thank you all for your contributions and for the audience being such generous witnesses.

I  
- - -  
U  
- - -  
A  
- - -  
V

Università Iuav  
di Venezia

# Micro e Macro drammaturgie sulla soglia dell'estinzione

Pierandrea Di Matteo





# **CONTRIBUTI DEI DRAMATURG PARTECIPANTI AL PROGETTO**

Il seminario si svolgeva in due sessioni separate: la mattina Guy Cools focalizzava l'incontro sulla pratica della danza, spingendo noi dramaturg a immaginare, improvvisare e creare partiture coreografiche partendo dai più svariati input; la seconda parte, tenuta nel pomeriggio, permetteva a turno ad un dramaturg di esporre il proprio "metodo di lavoro" agli altri, in modo da ottenere uno scambio di pareri e tecniche su un mestiere ancora in fase di costruzione, e che quindi ognuno, inevitabilmente, intende in modo diverso.

Durante la settimana abbiamo analizzato testi, saggi, e da lì abbiamo iniziato a intendere la figura del dramaturg della danza partendo dalla parola chiave testimone, da intendersi non in maniera quindi passiva (ergo come spettatore), bensì in continuo e costante dialogo col proprio partner durante la creazione coreografica.

Nelle sessioni organizzate dai partecipanti si è dato molto spazio alla possibilità di trasformare le "immagini" e le "parole" in movimento, portando avanti un metodo di feedback chiaro e preciso per ottenere dagli altri i consigli e i suggerimenti necessari per implementare il proprio operato con le rispettive compagnie di danza.

Il mio intervento, all'interno del programma di ADH, si è sviluppato intorno a un tema su cui spesso mi è capitato di lavorare insieme ai coreografi con cui ho collaborato, e cioè l'applicazione allo sviluppo coreografico delle regole (ovviamente rivisitate) della "Struttura in tre atti" e dell'"Arco di trasformazione del personaggio".

Ho condiviso la mia teoria per cui le immagini, costruite dal coreografo, possano essere immerse in una struttura che dia ulteriore senso al macro-obiettivo della performance.

Per entrare nel metodo e condividere i diversi punti di vista con i miei colleghi, dopo aver mostrato alcuni filmati ed esposto la mia teoria, ho sottoposto alcuni esercizi che son serviti a far partire una discussione sulla gamma di azioni che un dramaturg può compiere durante il suo lavoro.

In occasione del simposio noi partecipanti al seminario abbiamo potuto avanzare proposte, sollecitare argomenti di discussione sulla figura del dramaturg sia da un punto di vista prettamente culturale ma anche da un punto di vista burocratico (riconoscimento di questo mestiere in tutte le sue forme da parte sia degli addetti ai lavori che dagli organismi competenti in materia di contratti nazionali).

Tirando le somme, l'esperienza formativa è stata davvero variegata e soddisfacente, ognuno di noi si è sentito parte del processo e responsabile dell'andamento del seminario.

Di strada ce n'è ancora da fare, ma i progetti sono molteplici: si va dalla costruzione di piccoli "dizionari del dramaturg" alla traduzione di articoli e saggi dei vari dramaturg europei, fino all'inserimento della figura nei vari festival come assistenza alla curatela e alla programmazione.

Nel 2022 ho avuto la possibilità di prendere parte alla seconda edizione del progetto europeo di ricerca e formazione Micro & Macro Dramaturgies for Dance, assieme alla coreografa Fabritia D'Intino, come dramaturg selezionato dai partner italiani del progetto: Anghiari Dance Hub e Marche Teatro.

Nel mese di marzo abbiamo intrapreso un percorso di due settimane ad Aarhus (DK) assieme ai rappresentanti degli altri partner europei, seguito a settembre da un secondo incontro svoltosi a Praga. L'incontro ad Aarhus è stato incentrato principalmente sullo scambio di pratiche e sul dialogo tra i partecipanti. Un'esperienza di studio avvenuto soprattutto tramite la contaminazione e comprensione reciproca: quasi un comune attraversamento dell'intimità creativa. Occasioni come questa costituiscono un raro momento di sospensione della spinta produttiva individuale volta al risultato che caratterizza la quasi totalità dei percorsi artistici.

L'uso del tempo per una ricerca collettiva e quasi disinteressata di metodo ha permesso a mio avviso di fare breccia nelle parti più stagnanti delle nostre abitudini creative.

Basti pensare che quasi un'intera giornata è stata dedicata al concordare il metodo di lavoro per stabilire un codice di comportamento condiviso e abbracciato dal gruppo.

Il fatto di dedicare tutto questo tempo allo stabilire il COME lavorare prima ancora del COSA fare mi è sembrato in principio strano. Ho poi capito quanto la definizione comune di regole condivise sia un momento estremamente importante e delicato nella formazione di qualsiasi gruppo di lavoro. Come se si trattasse di una piccola civiltà che nasce e si dissolve nei tempi di una creazione collettiva. Nel corso delle giornate ogni partecipante ha avuto l'opportunità di condividere con il gruppo un'introduzione al proprio metodo di lavoro, un argomento di discussione o una pratica fisica o drammaturgica. Ne è nato un continuo scambio di informazioni alimentato dalle singole provenienze e background dei partecipanti. Ogni contenuto è stato estremamente interessante. L'aspetto che mi ha colpito di più è stato però il senso di estremo rispetto e di apertura che ha permesso ad ogni contributo di diffondersi nel gruppo. Mi sono chiesto se ciò fosse dovuto ad una combinazione fortunata di singole personalità o se fosse invece dovuto proprio alla cura estrema messa nello stabilire le modalità di lavoro. Come se l'esperienza stessa fosse un'unica macro pratica e comprendesse anche i momenti non strettamente legati alla ricerca. Personalmente questa esperienza mi ha portato a considerare in modo più attento tutto ciò che sta attorno al processo di creazione artistica. A riflettere su come ogni elemento legato alla sfera umana e al vivere quotidiano si inserisca anche a forza e in modo dirompente nel processo di creazione. Ciò mi ha portato a considerare come la figura del dramaturg, entro certi limiti, possa essere quella che all'interno del team creativo pone attenzione sull'ecologia di relazioni umane che ruotano attorno e all'interno del processo. Oltre a colui cerca di trovare equilibrio tra gli elementi che stanno all'interno della creazione (avendo il lusso di non essere la persona che deve operare scelte) l'esperienza di MMDD mi ha fatto rivedere la figura del dramaturg come, in senso utopico, una sorta di guardiano dell'ordine e dell'equilibrio delle parti in gioco e delle loro relazioni umane (nella costante accettazione del possibile fallimento).

## I tentacoli del dramaturg

Anche se non è (e probabilmente non sarà mai) la mia principale fonte di sostentamento, anche se ci sono molti periodi dell'anno in cui non svolgo tale funzione, ci tengo molto a definirmi un dramaturg. Soprattutto nell'ambito delle arti performative, penso che queste piccole resistenze personali siano molto importanti, a partire da un ripensamento del rapporto fra arte e lavoro – di cui non è questa la sede per occuparci. Se guardo dall'alto il percorso che mi ha condotto a questa autodefinizione professionale, vedo un territorio davvero vario, pieno di sentieri intricati, quasi rizomatico: gli studi e le ricerche in ambito umanistico, miriadi di workshop, il corso di specializzazione “dramaturg internazionale” a ERT (Emilia Romagna Teatro fondazione), le esperienze come drammaturgo, giornalista, insegnante di teatro e di performance studies, i progetti culturali, i lavori con Nunzio Impellizzeri, Elisabetta Consonni, Chiara Ameglio, la collana editoriale di drammaturgia contemporanea Calapranzi – tutto questo nel tempo si sovrappone, si mescola, si attorciglia, provocando anche tensioni, vuoti improvvisi, fatiche e gioie improvvise. Ecco: vedo una specie di fondale marino, in verità, dove un incavo può trasformarsi in una tana quando meno te lo aspetti. Per l'esperienza che ho raccolto finora, non ho una definizione di dramaturg, e forse non mi interessa averla. Potrei essere vago e dire che il dramaturg è un curatore di processi artistici, o una figura di mediazione. Potrei spendere parole giuste e importanti, che sono già state fatte, come reciprocità (la mia preferita). Quello che ora mi sembra più calzante – e in questi giorni con Guy Cools per me è stato ancor più evidente – è calare in un'immagine concreta le funzioni del dramaturg. Nel mio caso, quest'immagine è senz'altro quella del polpo. E il perché appare subito evidente: le capacità mimetiche, la multiformità e l'umbratilità dei polpi ne fanno un'ottima metafora del dramaturg. Ad esempio cambiando progetto artistico ho spesso dovuto riadattare alcune pratiche, ma anche ripensare le fondamenta estetiche del mio sguardo. E qui sta anche il bello: il nomadismo di questo polpo, che non ha niente a che vedere con il tradimento di valori artistici ma piuttosto con il tentativo costante di uscire da una logica egocentrica. Proprio come, si dice, i tentacoli prendono decisioni a prescindere da ciò che pensa la testa. Il polpo inoltre vive solo, pur essendo un animale estremamente socievole: quando è in sala le sue proposte e le sue domande non sono mai avulse dal contesto ambientale, dall'orizzonte coreografico messo in campo, dalle relazioni con le artiste, ognuna con le proprie peculiarità. Come i polpi, il dramaturg ama esplorare labirinti artistici e trovare soluzioni alternative, percorsi che non solo divergano dalla soluzione, ma che eventualmente ne contestino una logica monodimensionale. Questo continuo aprire, cambiare strada, ridiscutere e rovesciare i piani non è per forza circoscritto fra le vetrate di ogni singolo processo artistico. L'ultimo prodigio della figura del dramaturg è nella sua capacità di curare tali processi anche dall'esterno, o di lato. Non è un caso se le sue funzioni, spinti certamente da ricerca e passione individuale, può avvicinarsi tanto alla direzione artistica, come nel caso di un festival o di un teatro stabile (se guardiamo alla Germania e all'Europa dell'Est). In questo senso mi sento dramaturg anche fuori dalla sala prove. In attesa che nasca una branca del WWF, un paragrafo della voce “polpi” intitolato “dramaturg”, ci muoviamo fra uno scoglio e l'altro, fra coste e fondali con una sola certezza: se anche avessimo dei dubbi, i nostri tentacoli ci convincerebbero a proseguire nel viaggio.



## Reti di saperi e grovigli di esperienze

Mi sono lanciata nell'avventura proposta da Anghiari Dance Hub con la mente piena di domande, quasi avendo paura di non essere nel posto giusto e senza potermi appigliare al conforto dell'esperienza. Per formazione accademica, infatti, vengo dal mondo delle lingue, delle letterature e tangenzialmente dalla filosofia e dalle teorie post-coloniali - ambiti che percepivo lontani da quello che proponeva il seminario, prima di rendermi conto che tutto è drammaturgia.

Alla danza mi legano pratiche ed esplorazioni corporee che mi impegnano in sala e alcune ricerche critiche nate in seno alla Biennale di Venezia e a riviste di critica culturale, oltre che una passione sfrenata per la materia che si slancia nel movimento e quasi un'ossessione per rintracciare le parole per parlarne. Sapevo di poter mettere tutto questo a disposizione del gruppo e speravo potesse risuonare in armonia con i mondi che avrei incontrato. La figura del/della dramaturg della danza era un mistero carico di curiosità: ne avevo letto, sentito parlare alcun coreograf e artist , ma all'effettivo mi risultava difficile immaginarne lo spazio d'azione, i confini e le funzioni. Incontrare le esperienze di altri ragazz approdat un po' prima di me su questo terreno scivoloso è stata una salvezza: sentire le loro storie e infilarmi nelle loro esperienze mi ha aiutato a delineare i confini di questo ambito semisconosciuto che ha trovato poi fermo ancoraggio nelle ricche condivisioni di cui ci ha fatto dono Guy Cools. Giorno dopo giorno mi rendevo conto che non ero poi così lontana, che dovevo solo affinare la vista e tutti gli altri organi percettivi, imparare a immettermi in un flusso creativo, mediare, confrontare e confortare, farmi da parte e indovinare quando intervenire, essere dentro e fuori allo stesso tempo, sviluppare intimità tra sconosciuti e diventare "the friend of a problem", tanto per rubare le parole di Bojana Cvejic. E non era tutto, il mio lavoro sul corpo e le mie consapevolezze somatiche entravano di diritto in queste "istruzioni per l'uso": il dramaturg, oltre che figura di mediazione, sostegno e partner di dialogo è una viva presenza in sala, tenuta ad attraversare spazi e abitare relazioni coscienti delle dinamiche che la propria postura innesca. Esperienza fortunata e quasi catartica, la quotidianità condivisa con 7 dramaturg mi ha permesso di unire i pezzetti di un puzzle che forse tratteggerà il mio futuro. Tante le promesse e le proposte, forte l'intenzione di fare squadra e insistere ma, una volta tornat a casa, si rischia lo smarrimento. Occasioni come questa sono più uniche che rare in Italia e, quando accadono, la discontinuità e la sporadicità ne impediscono la piena maturazione. È importante che l'iniziativa di Anghiari Dance Hub sia il principio di una rete di riflessioni e azioni che si dipani in tutto il territorio nazionale e sconfini all'estero. È dai centri di produzione della danza che deve partire l'interesse a formare, alleare, guidare e incoraggiare non solo coreograf e artist ma anche giovani aspiranti dramaturg. Creare concreti momenti di incontro e condivisione in cui fare pratica con i corpi e con le menti nell'ottica dell'orizzontalità e dell'interscambiabilità dei ruoli e delle posizioni può alimentare e connettere tanti fuochi isolati che rischiano l'estinzione. Per un mestiere che sembra non esistere, la formazione reciproca, la co-educazione, lo scambio di pratiche, esercizi, abitudini nate in seno all'esperienza della sala prove, creerebbero appigli in un mare di insicurezze e precarietà che rende sempre meno allettante l'entrata nel mondo del lavoro culturale. Mescoliamo le carte e i saperi, indossiamo la pelle degli/delle altri , inventiamo intrecci e grovigli di complessità per cui uscire dal proprio guscio non faccia più paura. Facciamo che permettere a 8 dramaturg di incontrarsi e confrontarsi non sia un'eccezione.

**Formazione di un dramaturg - insegnare l'impossibile**

Immaginate di avere un lavoro che non esiste. Dire: faccio l'archivendolo, lo sfruttapietra, l'arrostascarpe. Immaginate l'assenza di un contratto nazionale, tutela legale, albo e sindacati. Ora immaginate di dover insegnare a qualcuno, in qualche modo, come fare questo lavoro. Durante il workshop per dramaturg tenuto ad Anghiari da Guy Cools, la prima cosa che ho capito era che ci stavamo insegnando l'indefinibile. Temporaneo, precario, collettivo. Plurale e intimamente individuale. Ognuno proponeva le sue pratiche, abbozzi di metodo, suggestioni, letture, spettacoli, ognuno con il suo portato personale di esperienza e domande. Non c'era una risposta giusta, né un riferimento, soltanto la possibilità di un incontro. La presenza necessaria di un corpo per trasmettere l'indicibile. Un lavoro senza la traccia di buon senso. Un giorno ci siamo guardati in faccia, tra di noi, pensando che più o meno un quinto dei dramaturg italiani era presente nella stessa stanza. Eravamo in 7. Io e un altro partecipante venivamo dal corso Autore della Civica Scuola di Teatro Paolo Grassi di Milano ed era lì che avevamo avuto il nostro approccio al mondo della drammaturgia della danza. Mi ricordo ancora che non ci fu, al tempo, un modulo da seguire, lezioni teoriche o manuali da leggere. Una mattina ero, semplicemente, già in sala. Mi ricordo che ci vollero mesi per entrare nelle parole e nel lessico del corpo, riscrivendo continuamente il dialogo, trovando la sintassi giusta per comunicare con la semantica dei corpi. Lavorare, dal basso della mia sedia di plastica, con dei corpi in movimento, in ricerca, con dei corpi come espressione della propria esistenza, era destabilizzante. Qualsiasi parola crollava. Era come cercare di descrivere Brahms. Non avevo gli strumenti per comunicare, fino a qualche mese prima non sapevo neanche che potesse esistere, una figura del genere. Nel tempo, nelle ore passate a dire solo parole sbagliate, il mio corpo esterno, osservatore, ha iniziato a trovare il suo posto dentro il moto di altri corpi, diventando cassa di risonanza esterna di qualcosa che vivevo ferma nella prima fila della platea. Le ore di silenzio, le frasi non dette, si sono fatte movimento. Come si possono restituire, a qualcuno, quelle ore di corpo a corpo con la parola? La formazione presente sul territorio è quasi assente, la possibilità di contatto con altri dramaturg limitata a un giro strettissimo. Se mi chiedessero di insegnare a qualcuno, in qualche modo, questo mestiere, forse direi solo - vieni con me. La necessità di seguire il percorso di professionisti avviati del settore, in Italia e soprattutto all'estero, è la risposta al vuoto formativo che porta, in molti casi, al fraintendimento della professione. Se avessi avuto la possibilità di osservare le prove di chi aveva precedentemente fatto il suo percorso avrei faticato altrettanto a ricostruire un discorso via via diverso e mutevole, ma con la consapevolezza che anche di questo è fatto il lavoro del dramaturg. La precarietà di uno sguardo esterno, allo stesso tempo parziale e d'insieme. So che attualmente alcune cose si stanno muovendo, almeno nell'Accademia che ho frequentato. So che si sta parlando di un corso introduttivo, di tirocini concordati e opportunità di confronto. Spero che le decisioni prese includano l'affiancamento a realtà esistenti, per poter osservare, il più possibile, uno degli infiniti modi in cui questo lavoro può esistere.

Io sono Margherita Scalise, regista, assistente e di recente dramaturg della danza, e come anticipato da Francesco ho fatto parte del primo gruppo di partecipanti di MMDD nel 2021. Nel mio caso l'esperienza è stata condivisa con il coreografo Salvo Lombardo, ed è stata nel segno dell'emergenza da COVID19: la nostra primissima residenza, tra Anghiari e Polverigi, si è svolta online, con i diversi dramaturg e coreografi internazionali che seguivano gli incontri da remoto.

Un fattore decisivo della riuscita del progetto, oltre a quelli già elencati, è stata la curatela e la continua presenza di un team di dramaturg professionisti composto da Guy Cools, Maja Hriješik, Katalin Trencsényi, Alexis Vassiliou e Anne-Marije van der Bersselaar. Il loro approccio è stato, sia nella pianificazione che nello svolgimento pratico del percorso, di apertura continua nell'ascolto dei nostri bisogni: questo ha significato uno scambio continuo e quasi alla pari tra professionisti, con un bagaglio di esperienze pluriennale, e noi dramaturg in erba. Il procedimento è stato una continua scoperta e rimessa in discussione da parte di entrambi i gruppi, e per questo motivo è stato estremamente arricchente. Non ci siamo quasi mai inoltrati nell'insegnamento diretto di pratiche e strumenti (come è invece accaduto nel seminario con Guy Cools curato in questi ultimi giorni da Anghiari Dance Hub), ma è stato un pensare collettivo e un incontro fecondo che ha portato noi tutti a sviluppare dei pensieri propri sulla figura del dramaturg.

Lo scambio internazionale di esperienze e background professionali è stato un'altra chiave vincente del progetto, laddove ciascun partecipante ha potuto portare con sé un prisma di punti di vista differenti, che hanno moltiplicato continuamente il discorso e permesso la creazione di un network variegato e ricco. Lo sharing sia tra partecipanti che con il team curatoriale ha costituito pertanto le fondamenta del progetto ed è, oggi più che mai, un elemento importantissimo per il nostro lavoro in generale, come spiegherò anche più tardi.

I materiali relativi al progetto Micro and Macro Dramaturgies in Dance possono essere trovati sul sito <https://www.dancedramaturgies.eu> e nel documento di chiusura del progetto a cura di Katalin Trencsényi [https://issuu.com/tanecpraha/docs/mmdd\\_project\\_closure\\_document](https://issuu.com/tanecpraha/docs/mmdd_project_closure_document)

Per Aprile 2023 è prevista la pubblicazione online di un ebook con contributi di tutti i partecipanti al progetto.

Anch'io desidero sottolineare due concetti che hanno attraversato in qualche modo tutta la giornata di oggi attraverso i tre slot di incontri che hanno avuto luogo. Il primo l'ha introdotto subito Cristina con la parola alleanze. Mi sembra molto importante sottolineare come la figura del dramaturg, o meglio ancora la rete che si intesse nel momento in cui si va a creare una drammaturgia, crei un'alleanza all'interno della produzione, all'interno di un festival, all'interno di una creazione nella più ampia concezione del termine. Siamo in un momento storico e politico dove più che mai le alleanze sono necessarie: il nuovo governo potrebbe rappresentare una sfida senza precedenti al sostentamento della cultura, e sono convinta che mai come oggi gli attori della

scena culturale debbano superare i propri egocentrismi, invidie, paure dell'incontro, e stringersi in alleanze. Questo risuona molto, per me, con il discorso di Maja Hrišnik sul dialogo tra istituzioni e scena indipendente, tra i mondi dell'attivismo, della ricerca e dello spettacolo.

Dovremo impegnarci a stringere alleanze anche laddove, come suggeriva Hildegard De Vuyst, non pensiamo sia luogo adibito alla cultura, uscire dalle istituzioni ed eventualmente rientrarci e ripensarle dal basso.

Alleanze significa anche poi, nel concreto, creare opportunità di incontro con i coreografi: ciascun dramaturg è diventato tale dopo aver incontrato un coreografo e averci iniziato a lavorare. Se non abbiamo la possibilità di incontrare i coreografi, difficilmente i coreografi incontreranno noi! Anche questo è creare alleanze.

Tutto questo ha bisogno di sostenibilità, che è la seconda parola che mi preme sottolineare: sostenibilità lavorativa, contrattuale, sostenibilità anche per costruire progetti che non siano puntuali ma continuativi. Sostenibilità anche per un sostegno alla mobilità internazionale. È pressoché impossibile fare il dramaturg o la dramaturg in un solo Paese alla volta, per diversi motivi. Certo, ci sono i casi in cui un dramaturg abbia una collaborazione stretta con un solo, una sola artista o compagnia, ma anche in quel caso, in Italia, è molto difficile avere un contratto full time. Questo senza sminuire i secondi lavori, fondamentali per nutrire l'esperienza, il contenuto, il lavoro e la pratica del dramaturg. Sostenibilità intesa anche dal punto di vista della formazione, non solo dei dramaturg ma anche dei coreografi, e lo penso nei contesti accademici così come quelli extrascolastici. Se il coreografo non riconosce che ha bisogno di drammaturgia, difficilmente sceglierà un dramaturg; e se oggi è stato ribadito che una drammaturgia non necessita necessariamente di un dramaturg, siamo però d'accordo sul fatto che un dramaturg o una dramaturg portino dei livelli maggiori di complessità nelle creazioni artistiche, aiutino il processo creativo ad assumere sfaccettature. Oggi più che mai abbiamo bisogno di complessità: io per prima non riesco a comprendere da sola il mondo che mi circonda, ho bisogno della complessità che mi può essere offerta solo attraverso lo sguardo di colleghi e colleghe che camminano con me, ho bisogno di comprendere attraverso la complessità.

Quindi aiutateci, a noi giovani dramaturg, a sviluppare alleanze e a farlo in maniera sostenibile. Immaginiamo progetti, implementiamo i network, creiamo insieme una continuità di dialogo che possa permetterci di creare un mondo culturale più complesso e sfaccettato.

## **I due infiniti del dramaturg**

Sono Valeria Vannucci, mi occupo di produzione e organizzazione per la danza contemporanea e di recente dramaturg per la danza.

Vorrei partire da una frase che oggi ha risuonato molto nella mia testa, rispetto a tutti i discorsi che sono venuti a galla: «L'essere umano è molto spesso come in bilico tra due infiniti: l'infinitamente grande e l'infinitamente piccolo». È di Blaise Pascal e mi piace introdurre il discorso con questa frase perché credo che il rapporto fra micro e macro drammaturgia di cui abbiamo parlato oggi si inserisca bene all'interno del pensiero proposto in incipit.

Iniziamo dal condividere con voi quella che è stata la settimana di esperienza di questo workshop, tenuto da Guy Cools e dalle riflessioni che abbiamo elaborato insieme con tutto il gruppo di dramaturg, dalle quali sono scaturite tantissime riflessioni, proposte, buone pratiche da poter applicare per il futuro.

Ringraziamo in particolare Anghiari Dance Hub, Gerarda Ventura e Guy Cools, la cosa più importante per noi è il fatto che, semplicemente, questo progetto esista. È davvero una manifestazione di esistenza fondamentale perché non abbiamo mai incontrato un progetto di questo tipo e credo lo sia anche alla luce della giornata di oggi. Il nostro intento e quello del Simposio è quello di approfondire la figura del dramaturg.

Affrontare con i miei colleghi e le mie colleghe, con Guy Cools e Gerarda Ventura questo percorso ci ha dato modo non solo di poter parlare con delle persone che affrontano le stesse problematiche nella vita quotidiana, ma anche di conoscere altre pratiche adoperate nella dimensione lavorativa.

Una delle prime proposte di Guy Cools alla classe è stata quella di tenere un intervento all'interno della settimana, in cui si potesse condividere un approccio, una pratica personale, un modo appunto di affrontare il lavoro e questo ci ha dato modo di scoprirci di più a vicenda, di cogliere anche quello che ha influenzato un possibile metodo. Un'occasione nutriente per tutti noi, perché siamo molto diversi, veniamo da formazioni e da contesti lavorativi differenti, veniamo anche dall'Italia o da fuori e mettersi in dialogo sulla nostra esperienza e su un lavoro che fondamentalmente – escludendo questa occasione di Anghiari – nessuno ci ha insegnato, ha avuto una grande risonanza per il gruppo.

Il mio intervento nasceva dal senso dello scrivere, rubato dalle pungenti parole di Ennio Flaiano, un punto di partenza delle riflessioni nelle quali coinvolgere le mie compagne e i miei compagni dramaturg di danza di Anghiari Dance Hub. Tale occasione era stata pensata come dibattito più che come lezione frontale, concentrando la riflessione sulla drammaturgia di danza a partire dallo sguardo critico sulla stessa, con l'intento di elaborare un glossario possibile che possa anche riflettere una metodologia versatile cui fare riferimento nelle future esperienze lavorative. Per necessità di sintesi, vorrei almeno riportare i termini scaturiti dai semplici esercizi proposti, elaborati sulla falsa riga di quelli che realizzo nelle classi di liceo nelle quali insegno.

Fra dramaturg e drammaturgia abbiamo scelto come essenziali per noi: reciprocity, ascolto, space, necessità, lost, sostegno, passion, comunicazione, erotism, diversità, world, present, invisibilità, questioning, invisibile, widening, pazienza, resting, fiducia, fostering, curiosità, eating together, adattabilità, onestà, coltivare, osservazione, dialogare, passione, erotismo, conflitto, evoluzione, senso, artigianato, immagine, cura, sensibilità, crisi, apertura.

Uno dei punti su cui ci siamo soffermati è quanto fosse importante l'esperienza in sala per il dramaturg, aspetto che si è realizzato nella settimana di lavoro con Guy Cools, un momento molto artigianale del confrontarsi con l'esperienza drammaturgica. Questa riflessione ci sposta ancora oltre, cioè alla dimensione del processo creativo. Nel nostro caso in particolare non eravamo in sala in funzione della costruzione di un'opera, ma allo stesso modo abbiamo costruito molto.

Infatti una delle possibilità che immaginiamo per il futuro è creare delle occasioni di sharing che possano coinvolgere non solo diversi dramaturg ma anche altre figure come coreografi, danzatori, musicisti, scenografi e altri, un modo per accrescere la conoscenza di ognuno incontrando le esperienze reciproche. La possibilità di mettere in relazione professionisti o aspiranti dramaturg in un'ottica di rete, per rimanere in connessione e capire effettivamente all'interno del nostro panorama come coltivare questo tipo di esperienze, come venirci incontro, come aiutarci.

Una necessità che abbiamo sentito è stata quella di lavorare sulla letteratura scientifica che abbiamo a disposizione in questo momento, considerando la possibilità di occuparci di traduzioni di pubblicazioni già esistenti, di creare delle antologie, mettere insieme anche atti di convegno o atti di occasioni come questa per divulgare, a livello scientifico, questa materia.

Un altro punto che abbiamo toccato in maniera molto forte è la tangenza – in termini professionali e artistici – della figura del dramaturg, ossia della trasversalità non solo in funzione della creazione di un'opera artistica, ma anche all'interno di festival, di teatri, di centri di produzioni. Queste sono le buone pratiche che vogliamo immaginare.

Tutto ciò diventa pensabile, tangibile, possibile, anche nel momento in cui, a livello lavorativo, si viene riconosciuti. So che non siamo i soli, so che c'è molto da lavorare in questo senso, ma diventa veramente difficile pensare al futuro di una figura professionale quando, nella realtà, quella figura non esiste. Bisogna riflettere sulle possibilità concrete in questo senso. Per noi – come ancora anche per altre figure – non esistono termini e regolamentazioni specifiche a livello di contratti nazionali, non esiste un effettivo codice INPS in cui ci possiamo riconoscere, non esistono dei termini minimi sindacali: fondamentalmente, appunto, non esiste nulla. Per noi è necessario lottare in questo senso, perché il riconoscimento è uno dei primi passi per rendere tutto quello che dicevo prima possibile.

Per concludere: *«lo credo soltanto nella parola. La parola ferisce, la parola convince, la parola placa. Questo, per me, è il senso dello scrivere»* (Ennio Flaiano).





# CONCLUSIONI

## GERARDA VENTURA

Nel ringraziare ancora tutti per il generoso contributo che avete portato alle nostre riflessioni, mi auguro di poter proseguire l'approfondimento dei temi della drammaturgia della danza, approfittando della vostra esperienza ma soprattutto della volontà dei giovani dramaturg che si stanno cimentando con questa disciplina. Il loro apporto sarà fondamentale così come l'attenzione che le Istituzioni vorranno dare a questo ambito, senza il loro sostegno sarebbe impossibile proseguire.

Grazie anche a tutto lo staff di Anghiari Dance Hub che ha reso realizzabile questo progetto.

A presto, spero.



# BIO RELATORI

## **Guy Cools**

Guy Cools è un dramaturg belga della danza, attualmente residente in Canada. Ha lavorato come critico di danza, curatore e dramaturg con, tra gli altri, Sidi Larbi Cherkaoui e Akram Khan. E' statp mentore drammaturgico alla Biennale Dance College a Venezia e per Atlas program di Impulstanza a Vienna. Insegna in diverse università e istituti d'arte in Europa e Canada. Le sue più recenti pubblicazioni includono The Ethics of Art (co-edited, 2014); In-between Dance Cultures (2015); Imaginative Bodies (2016); The Choreopolitics of Alain Platel (co-edited, 2019) and Performing Mourning. Laments in Contemporary Art. (2021).

## **Alessandro Pontremoli**

Alessandro Pontremoli è professore ordinario di Discipline dello Spettacolo nell'Università degli Studi di Torino, dove presiede il Corso di Laurea in DAMS e coordina il Curriculum Spettacolo e Musica del Dottorato di ricerca in Lettere. È referente scientifico di SCT – Social and Community Center di Torino e membro della Knowledge Community di CCW – Cultural Welfare Center di Torino. È membro del comitato scientifico delle riviste «Comunicazioni Sociali», «Il Castello di Elsinore» e «Danza & Ricerca», e direttore di «Mimesis Journal». Fra le sue pubblicazioni: Elementi di teatro educativo, sociale e di comunità (Torino 2015); La danza 2.0. Paesaggi coreografici del nuovo millennio (Roma-Bari 2018); con Gerarda Ventura, La danza: organizzare per creare. Scenari, specificità tecniche, pratiche, quadro normativo, pubblico (Milano 2019); L'arte del ballare. Danza, cultura e società a corte fra XV e XVII secolo (Bari 2021).

### **Cristina Kristal Rizzo**

Cristina Kristal Rizzo, dancemaker di base a Firenze, è attiva sulla scena delle Live Arts a partire dai primi anni '90. E' tra i fondatori dello storico collettivo Kinkaleri. Dal 2008 ha intrapreso un percorso autonomo indirizzando la propria ricerca verso una riflessione teorica dal forte impatto dinamico affermandosi come una delle principali personalità della coreografia italiana. Alla circuitazione degli spettacoli affianca un'intensa attività di proposte sperimentali, conferenze, laboratori, alta formazione e scrittura teorica. Ha collaborato con enti lirici e istituzioni tra i quali Maggio Musicale Fiorentino, Aterballetto, LAC Lugano, MUSEION, Museo Pecci, Museo del 900 Firenze, MACRO/PalaExpo Roma, Museo MASI Lugano.

### **Enrico Pitozzi**

Enrico Pitozzi è docente presso l'Università di Bologna. Ha insegnato nelle università di Venezia (IUAV) e Padova ed è stato visiting professor presso le università di Parigi, Montréal, Valencia e Francoforte. È codirettore – con Ermanna Montanari – del centro internazionale di vocalità «Malagola», fondato a Ravenna. È membro del Comitato Scientifico per lo Spettacolo della Regione Emilia-Romagna (LR13/99 art. 6 - Giunta regionale del 12/07/2021, DGR n. 1118/2021) e di diversi progetti di ricerca internazionali. E' autore, con Isabelle Choinière e Andrea Davidson del volume *Through the Prism of the Senses. Mediation and New Realities of the Body in Contemporary Performance. Technology, Cognition and Emergent Research-Creation Methodologies*, BRISTOL, Intellect Books, 2019.

### **Hildegard De Vuyst**

Hildegard De Vuyst, nata nel 1963, drammaturga dal 1994, con La Tristeza Complice ha segnato l'inizio della collaborazione con Alain Platel/les ballets c de la b (lets op Bach, Wolf and vsprs, Out of Context – for Pina e pitié! C(HOEURS and TAUBERBACH, Nicht Schlafen e Requiem pour L). Nello stesso tempo ha lavorato come dramaturg per il Royal Flemish Theatre a Bruxelles sotto la direzione di Jan Goosens, poi Festival di Marsiglia. E' specializzata in drammaturgia interculturale grazie a collaborazioni durature in Palestina, Kinshasa e Sydney/Broome con la Compagnia australiana Marrugeku.

### **Maja Hriešik**

Drammaturga, ricercatrice e curatrice. Nata a Novi Sad, ex Jugoslavia, vive in Slovacchia dalla fine degli anni 90 dove ha terminato gli studi in Estetica, regia e drammaturgia. In ambito drammaturgico lavora in diversi campi (danza, opera e film), dividendosi tra arte e attivismo, curatela e creazione, teoria e pratica. Collabora principalmente con coreografi slovacchi e cechi. Ha pubblicato una raccolta di saggi dal titolo On Corporeal Dramaturgies in Contemporary Dance (2013) ed è lettrice alla Facoltà di danza di Bratislava (corsi di drammaturgia della danza, storia ed estetica della danza). E' una delle fondatrici di PlaST – Platform for Contemporary Dance che ha lo scopo di sollecitare migliori condizioni e visibilità per la danza contemporanea slovacca e il coordinamento del Centro di residenza Telocvicna a Bratislava.

### **Piersandra Di Matteo**

Studiosa, dramaturg e curatrice nel campo delle arti performative. Direttrice artistica di Short Theatre di Roma (2021-2024), è membro del gruppo di ricerca INCOMMON dell'Università luav di Venezia, dove insegna Curatela delle arti performative. I suoi interessi teorici spaziano dal teatro contemporaneo alla drammaturgia, dalla politica della voce alle pratiche curatoriali. Negli anni recenti tiene conferenze e seminari in centri di ricerca a Hong Kong, Singapore, Shanghai, Amsterdam, New York, Filadelfia, Montréal, San Paolo, Belo Horizonte.

### **Matteo Fargion**

Matteo Fargion è nato a Milano e ha studiato composizione in Sud Africa e a Londra. I suoi concerti sono rappresentati in tutto il mondo ed eseguiti da musicisti quali Robyn Achulkovsky, Balanescu Quartet, Smith Quartet. Per il teatro ha composto musica per Thomas Ostermeier, Tom Kuhnel, Elmar Goerden. Per la danza ha collaborato con Russell Maliphant, Jeremy James, Siobhan Davises. Insieme a Jonathan Burrows ha composto una trilogia di duetti rappresentata in più di 20 Paesi e vincitrice del Bessie Award a New York. Insegna composizione al PARTS di Brussels.

# CREDITI

Presidente

Vice Presidente

Direttrice artistica

Responsabile organizzativa

Amministrazione

Direttore tecnico

Assistente all'organizzazione

Realizzazione video Anghiari ed editing

Registrazioni audio

Riprese video Polverigi

Interpreti

Trascrizioni

Grafica

Fotografie

*Miriam Petruccioli*

*Andrea Merendelli*

*Gerarda Ventura*

*Alessandra Stanghini*

*Giusi Nibbi*

*Stefan Schweitzer*

*Eleonora Santi*

*Francesco Dejaco*

*Giacomo Calli*

*Fabio Leone*

*Tania Bondoni*  
*Serena Mazzetti*

*Giusi Nibbi*  
*Lucio Malvestiti*

*Andrea Valbonetti*

*Alessandra Stanghini*



[www.anghiaridancehub.eu](http://www.anghiaridancehub.eu)