

Creazione attuale di danza, stagione 2013-2015

«Requiem»: compagnia di danza del Konzert Theater di Berna / Nanine Linning

«Prendere sul serio i ballerini»

Estefania Miranda, da dove scaturisce il grande desiderio della compagnia di danza del Konzert Theater di Berna di raccontare delle storie?

La voglia di narrare è senz'altro legata al mio background artistico. Non ho mai voluto fare balletto o diventare ballerina; ho studiato teatrodanza in Olanda. Per alcuni anni ho lavorato come danzatrice, poi sono passata alla recitazione. Ero semplicemente animata dal desiderio di usare un po' di più la testa. Era una cosa che spesso mi mancava, nella danza. Perché penso che anche la danza dovrebbe essere poter riflettere la nostra realtà, come viene dato per scontato in altri settori.

Si tratta però tendenzialmente di storie del passato. Attualmente state realizzando «Romeo e Giulietta», prima è stata la volta de «Il castello», tratto da Kafka, di «Otello», di «Frankenstein» ...

Il bello di tutte queste storie è che gli spettatori le conoscono già e questo ci permette di andare molto più facilmente a fondo di quanto non sarebbe possibile fare con una trama sconosciuta. Possiamo dare per scontata una certa conoscenza di base da parte del pubblico; non occorre pertanto soffermarsi troppo a lungo al livello narrativo. Questo ci permette di enucleare in modo più conciso alcune sfumature, il punto di vista personale del coreografo o una chiave di lettura diversa.

La recitazione moderna non opera forse in modo simile, proponendo sempre più spesso spazi associativi al posto di schemi narrativi?

È senz'altro così. E a me piace molto. Ma la danza presenta una differenza sostanziale rispetto al teatro: ha a disposizione decisamente più mezzi del solo linguaggio e può pertanto toccare anche altre regioni della comprensione rispetto alla recitazione.

Ad esempio attraverso la musica?

Anche. Forse il mio modo di lavorare con la musica è un po' peculiare, perché durante le prove parto con decisione dai tempi che in alcune sequenze vengono proposti dagli stessi ballerini. Loro conoscono le proprie figure, hanno dimestichezza con l'argomento, fanno le loro personali associazioni con la sostanza da cui poi creiamo il materiale. Si crea così dapprima, in modo intuitivo, uno spazio fisico che lascio ai ballerini e che ora posso strutturare componendo. Questo processo si svolge interamente senza musica – o solo con l'ausilio di musiche di prova. Il duo di compositori

Jeroen Strijbos & Rob van Rijswijk, con cui ho lavorato molto negli ultimi anni, si aggiunge solo dopo questa fase, cucendo letteralmente la musica addosso ai danzatori e alla coreografia. La musica parte dunque dal materiale della danza e non viceversa; non detta prescrizioni alla danza.

Al centro di tutto c'è dunque la compagnia, e anche per questo il Premio svizzero di danza è stato assegnato a tutti e 19 i ballerini...

In effetti in genere il numero di ballerini non è così alto. Abbiamo raggiunto questo numero solo nell'ultima stagione, quando abbiamo prodotto «Requiem» di Nanine Linning. In effetti abbiamo firmato dodici contratti, a cui si aggiungono quattro o cinque nuove leve e occasionalmente degli ospiti. Con questa composizione siamo al completo. Quando ho iniziato, due anni fa, avevo così tanto slancio e motivazione e così tante idee che volevo e potevo realizzare per sperimentare *format* diversissimi tra loro che poi avrebbero comunicato con il pubblico in altrettanti modi diversi. Siamo andati ad esempio nei musei. Abbiamo realizzato la serie di improvvisazioni LSD, che si svolge dalle quattro alle sei volte all'anno, il «Laboratoire Suisse de la danse». Esiste poi la Tanzplattform Bern, un festival creato anche per i giovani coreografi nella nostra compagnia. Naturalmente c'è tanta carne al fuoco. Per questo vorrei ridurre un po' il mio carico di lavoro, perché alla lunga è difficile riuscire a fare tutto.

Per stanchezza o perché il pubblico non vi ha seguiti ovunque?

Al contrario, ci ha accolti molto bene. La presenza di spettatori è eccellente; in questo contesto, la Tanzplattform Bern è senz'altro il format con il maggior potenziale di sviluppo. Qui, tra l'altro, si nota particolarmente quanto è forte il legame dei bernesi con la loro stessa compagnia, perché seguono con particolare interesse l'evoluzione dei ballerini della nostra compagnia in veste di giovani coreografi. Questo significa che si potrebbero presentare più spesso compagnie ospiti.

Eppure Berna offre spazi particolarmente ampi ad altri coreografi, come ad esempio Nanine Linning o Felix Landerer. Perché non un po' più di Estefania Miranda?

Questo è il mio primo incarico come direttrice di una compagnia di danza. Prima di arrivare qui mi sono chiesta che cosa fosse importante per me personalmente, proprio in base alla mia esperienza di danzatrice. Ho semplicemente preso sul serio la mia prospettiva di allora. Come danzatrice, mi sono sempre chiesta: perché dovrei seguire un solo coreografo, un unico stile? Non posso anche coreografarmi come membro di una compagnia o presentarmi qualche volta anche in modo diverso? Ho scelto Berna perché qui, oltre al mio lavoro di coreografa, ho anche la possibilità di creare un'infrastruttura, di produrre spazi creativi e un'atmosfera di lavoro in cui un numero possibilmente elevato di artisti che trovo interessanti possano trovare i margini di libertà necessari per lavorare nel miglior modo possibile ed evolvere sul

piano artistico. Non parlo soltanto delle coreografe che invito, ma anche dei ballerini che qui hanno modo di evolvere sul piano teatrale e artistico, fino a sviluppare le loro stesse coreografie.

Che ruolo ha avuto per lei l'esperienza maturata a Weimar nel 2011 e nel 2012, come direttrice del locale festival della danza?

Le esperienze fatte in veste di direttrice artistica e anche di responsabile della produzione a Weimar naturalmente mi aiutano moltissimo, dato che ho creato io stessa il festival di Weimar e ho dovuto renderlo pertanto prima di tutto attuabile sul piano strutturale e finanziario. Questo mi ha dato il coraggio necessario per inventare nuove strutture anche qui.

Da Weimar sono passati coreografi del calibro di Ismael Ivo e semidei della regia come George Tabori. Con tutto questo desiderio di autonomia, non ci sono state ribellioni nei confronti di questi grandi maestri?

Da parte mia il desiderio di ribellione c'era già prima di Weimar, prima di entrare nella compagnia di Ismael Ivo. Non ho mai voluto integrarmi nelle vecchie strutture, né adattarmi a categorizzazioni antiquate già ai miei tempi, come la Modern Dance o la New Dance; volevo invece svolgere un lavoro socialmente e politicamente rilevante. Per me, questo aspetto aveva la priorità assoluta, fortunatamente in un'epoca in cui il fattore politico era ancora molto presente nel teatro.

Oggi non è forse più possibile creare accenti politici?

Certo, naturalmente; chiaramente sì. Fa parte della mia responsabilità. Non riguarda soltanto il mio personale modo di realizzare temi sul piano artistico, ma anche queste strutture che posso contribuire a plasmare per realizzare l'arte – anche quella politica.

Come nel format «Next Generation»?

Sì, perché si tratta di un *format* nato da questo senso di responsabilità, per offrire ai danzatori l'opportunità di sviluppare proprie opere coreografiche. Naturalmente qualcosa del genere esiste già, in forma analoga, presso altre compagnie. Tuttavia ho notato spesso che molte delle serate dei «giovani coreografi», scaturite dalla compagnia stessa, potevano contare soltanto su un accompagnamento o un sostegno professionale limitato. Spesso le serate vengono organizzate solo perché non creano costi aggiuntivi e perché il desiderio e la voglia dei danzatori di realizzare le proprie opere sono così grandi da indurli a sfruttare il proprio tempo libero a questo scopo, senza turbare lo svolgimento giornaliero dell'attività teatrale. Io volevo cambiare questo stato di cose. Naturalmente abbiamo dei criteri, in base ai quali scelgo gli artisti con cui lavorare anche negli altri casi. Durante la stagione teatrale possono essere realizzate solo tre o quattro produzioni. La condizione è che i nostri danzatori

sappiano spiegare preliminarmente cosa vogliono ottenere con le loro coreografie e perché. All'inizio della stagione vengono quindi prese tutte le decisioni, comprese quelle di dettaglio relative ai programmi delle prove, al lavoro di concetto, e questo durante l'orario di lavoro e a condizioni di lavoro professionali con tanto di scenografa, costumista e assistenza, di cui c'è sempre bisogno in un teatro se si vuole raggiungere un certo livello. Il risultato deve essere assolutamente in linea con ciò che produciamo nel resto del tempo. Perché è proprio di questo che si tratta: di prendere sul serio i danzatori e i coreografi, indipendentemente da quanta poca esperienza possiedano.

Intervista: Arnd Wesemann