

danceforword
danceforword

I

In copertina:
Silent Collisions (2003)
© Pino Pipitone

danceforword
danceforword
Interviste sulla
coreografia con
Dirette da
Susanne Franco

I

Frédéric
Flamand

di Susanne Franco

 **L'Espresso**
Per non fidamur, sed speramus,
omnia facta, sed non sperata.

Proprietà letteraria riservata.
La riproduzione in qualsiasi forma, memorizzazione o trascrizione con qualunque mezzo (elettronico, meccanico, in fotocopia, in disco o in altro modo, compresi cinema, radio, televisione, Internet) sono vietate senza l'autorizzazione scritta dell'Editore.

© 2004 L'EPPOS Società Editrice s.a.s.
di Biagio C. Cortimiglia & C.
Via Dante Alighieri, 25 • 90141 Palermo
telefono 091 6113191 • fax 091 6116011
www.lepos.it • info@lepos.it

Progetto grafico
Maurizio Accardi
Chiusa redazionale
Jessica Lo Iacono
Impaginazione
Grazia Lo Scudaro
Revisione finale
Laura Cosentino

CARATTERISTICHE

Questo libro è composto in Adobe Garamond e Frutiger; è stampato su CardaPar 13 da 115 g/mq delle Cartiere del Garda; le segnature sono piegate a sedicesimo (formato rifilato 11 x 16,5 cm) con legatura in broccata e cucitura a filo refe; la copertina è stampata su CardaMar Art da 250 g/mq delle Cartiere del Garda e plastificata con finitura opaca.

Franco, Susanne <1969>
Frédéric Flamand / di Susanne Franco. - Palermo : L'epos, 2004.
(Dance for word/Dance forward ; 1)
ISBN 88-8302-265-3.
1. Flamand, Frédéric - Interviste.
792.82092 CDD-20

CIP - Biblioteca centrale della Regione siciliana "Alberto Bombace"

7 Profili biografici

II **Intervista a Frédéric Flamand**

45 Apparati

- LISTA DELLE OPERE (45)
- FILMOGRAFIA (48)
- DISCOGRAFIA (49)
- SITO INTERNET (49)
- BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE (49)
- ICONOGRAFIA (51)

*Si ringraziano per la loro
preziosa collaborazione
Bernard Degroote e Pierre Thys*

PROFILI BIOGRAFICI

Frédéric Flamand nasce nel 1946 a Bruxelles, dove frequenta l'Institut des Arts de Diffusion. Insoddisfatto dall'offerta didattica e dalla scena teatrale belga dell'epoca, decide di abbandonare gli studi e fondare un gruppo di ricerca alternativo insieme a due danzatori e un regista, Henry Chanal, vicino all'Open Theatre. Il progetto subisce una battuta di arresto dovuta alla morte improvvisa di Chanal, ma il gruppo, che prende il nome di Laboratoire Vicinal, vede presto la luce. Vi partecipa attivamente anche il fratello di Flamand, Charles (il cui nome d'arte è Frédéric Baal), scrittore e reduce da una lunga esperienza di lavoro con Jean Dubuffet. Se il termine "laboratoire" si ispira all'incontro di Flamand con il regista Franz Marjnen, formatosi alla scuola di Grotowski in Polonia, l'aggettivo "vicinal", che indica una strada o un sentiero di provincia, specifica ulteriormente il manifesto estetico e ideologico del gruppo, che privilegia il lavoro sul corpo e l'improvvisazione. I primi spettacoli vengono presentati in una semplice sala rettangolare, davanti a un pubblico di una cinquantina di persone.

In seguito all'interessamento di Grotowski e di Peter Brook, il Laboratoire si esibisce al Festival di Chiraz/Persepoli, con lo spettacolo *Real/Reel* (1971). Proiettato improvvisamente sulla scena internazionale, il gruppo riscuote un grande successo e, grazie all'intercessione dell'imprenditore del Living Theatre, compie la prima di una fortunata serie di *tourneés* negli Stati Uniti.

Flamand entra così in contatto con gli esponenti dell'avanguardia americana. Ospite per alcuni mesi presso Merrill Brockway, noto produttore e regista di film e documentari di danza, ha modo di fruire della sua consistente videoteca, attraverso la quale conosce la danza americana. Brockway realizza anche due documentari sul gruppo per la cas-Camera Three.

E tuttavia, mentre il Laboratoire prosegue la sua attività per un altro anno con Baal, Flamand, sempre più orientato verso la creazione coreografica, se ne separa. Nel 1973 fonda una nuova compagnia, Plan K, con sede a Bruxelles, che debutta con

Le nu traversé, uno spettacolo per due danzatori-attori e un manichino, che costituisce la prima tappa della sua ricerca sul tema della schizofrenia. La scoperta dello scrittore americano William Burroughs e del suo metodo di scrittura detto "cut-up", porta alla realizzazione di una trilogia: *The Penny Arcade Peep Show* (1975), *23 Skidoo* (1977) e *Scenic Railway* (1979). Nonostante il successo crescente delle *tourneés* americane, nel 1979 decide di insediarsi più stabilmente a Bruxelles dove, nella zona industriale, fonda un centro internazionale di ricerca interdisciplinare nei locali abbandonati di un'antica raffineria di zucchero, da cui il nome La Raffinerie. In questa superficie di quattromila metri quadri e dotata di una ventina di sale, ricerca e produzione artistica si nutrono a vicenda. Trasformata in brevissimo tempo in un luogo di incontro per un'intera generazione di artisti, La Raffinerie è frequentata anche dai futuri protagonisti della danza belga, come Anne Teresa de Keersmaeker, Nicole Mossoux e Pierre Droulers. Dalla collaborazione con il musicista Michael Galasso, ospite presso il centro, nascono

Quarantaine (1980), ispirato alla pittura di Bosch, e il primo lavoro con il video, intitolato *Scan Lines* (1984). Con *If Pyramids Were Square* (1986), assieme all'artista visivo Marin Kasimir, Flamand stabilisce la modalità creativa che contraddistinguerà la sua produzione futura, ovvero l'interazione tra danza, teatro, arti plastiche e architettura, avvalendosi sempre più dell'uso delle nuove tecnologie. Numerose *tourneés* portano Plan K in Europa e molto spesso anche in Italia, dove viene accolto positivamente da critica e pubblico.

A Kassel, dove si reca per un'edizione di Documenta, Flamand conosce l'opera di Fabrizio Plessi, con il quale avvia un rapporto di lavoro quinquennale, che si articola intorno a tre produzioni incentrate sul rapporto tra uomo e tecnologia: *The Fall of Icarus* (*Disaster/Utopia*) (1989), *Titanic* (1992) ed *Ex Machina* (1994). Nel frattempo, Gérard Mortier, allora direttore dell'Opéra National de Belgique a Bruxelles, si spende a favore di un rilancio della politica della danza che mira a sostenere e a istituzionalizzare l'avanguardia, e co-produce

The Fall of Icarus. Nel 1991 Flamand viene chiamato alla direzione del Ballet Royal de Wallonie, che trasforma in Centre Coregraphique de la Communauté Française de Belgique, subito rinominato Charleroi/Danses.

Consapevole della mancanza in Belgio di un centro gratuito di formazione per danzatori, più di recente Flamand apre i corsi di danza offerti dal Centre Coregraphique – già integrati con classi di contemporaneo – anche agli esterni, che possono trascorrervi soggiorni di varia durata. Istituisce inoltre un festival di danza, la Biennale Internazionale de Charleroi/Danses, attraverso il quale crea una rete di rapporti con gli altri coreografi protagonisti di quella che viene oramai riconosciuta come la "nouvelle danse belge". Invita numerosi coreografi ospiti, tra cui Lucinda Childs, Stephen Petronio, Karole Armitage e Adriana Borriello, a fare nuove creazioni per Charleroi/Danses e, parallelamente, continua a seguire il lavoro con Plan K, promuovendo le prime contaminazioni con Charleroi/Danses. Per sottolineare questo

cambiamento nell'impostazione del Centre Coregraphique e ampliare il pubblico, sceglie di allestire le nuove creazioni non più al Palais des Beaux Arts di Charleroi, bensì in luoghi extra teatrali come il Musée de l'Industrie, la Piscine de la Broucherterre o l'Université du Travail, ricevendo i primi incoraggiamenti segnati da apprezzamento da parte della popolazione locale.

Nel 1996 realizza, con gli architetti americani Elizabeth Diller e Ricardo Scofidio, lo spettacolo *Moving Target*, ispirato ai diari non censurati di Nijinskij. Sempre con Diller+Scofidio, nel 1998, firma due opere dedicate ai pionieri della fotografia e del cinema, rispettivamente Etienne-Jules Marey ed Eadweard James Muybridge: *E.J.M. 1* ed *E.J.M. 2*, quest'ultimo commissionato e interpretato dal Ballet de l'Opéra di Lione. In un secondo momento *E.J.M. 1* viene ripreso col titolo *Muybridge. Man Walking At Ordinary Speed* (1999). Flamand esplora i rapporti tra danza e architettura dapprima con Zaha Hadid, con cui crea *Metapolis - Project 972*, e poi con Jean Nouvel, col quale concepisce l'installazione

intitolata *The Future of Work* per l'Esposizione universale di Hannover (2000) e, l'anno dopo, altri due spettacoli, sempre dedicati al mondo del lavoro e all'industria del divertimento, *Body/Work* e *Body/Work/Leisure*.

Nel 2003 è nominato direttore artistico della Biennale Danza di Venezia, in occasione della quale presenta la sua nuova creazione, *Silent Collisions*, nata dalla collaborazione con l'architetto americano Thom Mayne, e organizza un convegno intitolato *Body<->City*, dedicato ai rapporti tra corpo e città.

Nell'anno accademico 2003-2004 tiene un laboratorio di espressione corporea presso la Facoltà di Design e Arti dell'Università IUAV di Venezia. Studiosa della danza moderna europea e

americana, ha pubblicato saggi sull'*Ausdrucksanz* e, per l'editore l'Épos, la monografia *Martha Graham*

(2003). Insieme a Marina Nordera (Università Sophia Antipolis di Nizza) e Claire Rousier (Centre National de la Danse) ha ideato e curato il convegno internazionale *Les discours de la danse. Trois mots-clefs pour la recherche* (Cannes, 2003), dedicato alla metodologia della ricerca in danza, e di cui sono in corso di pubblicazione gli atti. Cura le recensioni di studi sulla danza per «L'Indice dei libri» ed è membro del direttivo di AIRDanza (Associazione Italiana per la Ricerca sulla Danza). Grazie a una borsa di studio del governo canadese ha recentemente intrapreso una ricerca su Marie Chouinard. Sono in corso di pubblicazione un suo studio su Rudolf Laban e un numero monografico dedicato alla danza per la rivista «Biblioteca teatrale».

Intervista a Frédéric Flamand

Venezia, 7 giugno 2004

Come definirebbe il suo ruolo di coreografo, regista, appassionato di architettura, di arte e di video, e come definirebbe il ruolo della danza nella sua ricerca artistica?

Considero la mia posizione di trasversalità rispetto alle discipline, scomoda ma anche estremamente fluida. Pone degli ostacoli e al tempo stesso stimola a superarli. La riassumerei con un'affermazione di Deleuze: «L'artista crea le proprie impossibilità, le quali a loro volta creano delle nuove possibilità». La danza è il mezzo più efficace per parlare del mondo di oggi, un mondo che Francesco Bonami, direttore della Biennale d'Arte di Venezia, ha sintetizzato in una formula eccellente per l'edizione del 2003, *Dreams and Conflicts*. La danza resta la colonna vertebrale del mio lavoro ed è uno strumento ideale per sviluppare un progetto interdisciplinare, in quanto il corpo è il comune denominatore di molte pratiche artistiche: teatro, pittura, scultura, musica, letteratura e cinema. Ma ho trascorso la mia vita a eliminare le etichette per esaltare la complessità delle cose e la loro ambiguità, dunque non mi piace l'idea di dare una definizione unica della danza.

Lei vive e lavora in Belgio dove i confini geografici non corrispondono pienamente ai confini culturali e linguistici, e dove l'identità culturale è una questione complessa. In che modo il contesto in cui vive ha influenzato il suo lavoro?

Il Belgio è un esempio di deterritorializzazione all'interno dei confini di un singolo paese. Vi convivono tre culture diverse, francese, fiamminga, tedesca e questo lo rende un luogo di incroci ma anche di conflitti. L'identità culturale del paese è ancora giovane e risente della vicinanza di identità nazionali e culturali forti come la Francia, la Germania e la Gran Bretagna. La mia ricerca sulla schizofrenia, che ha attraversato molta della mia produzione, non è priva di legami con tutto ciò. Il Belgio può essere visto anche come un enorme laboratorio europeo di quanto oggi nel mondo avvertiamo come una realtà diffusa, ovvero quella delle nostre identità sempre più fluide. Credo che sia una vocazione dell'artista quella di varcare le frontiere, geografiche o mentali. L'interdisciplinarietà ti mette a contatto con persone che intendono la tua disciplina in modo spesso profondamente diverso rispetto al tuo, e che ti spingono a considerare soluzioni, nel mio caso registiche e coreografiche, lontane da quelle che avresti immaginato. L'interdisciplinarietà è proprio questo, la possibilità di avere punti di vista differenti sulla stessa questione. **Nell'insieme i suoi spettacoli si possono leggere come una lunga riflessione sul corpo contemporaneo.**

Cosa pensa dello strutturo e della condizione del corpo oggi?

Sono spinto dall'urgenza di interrogare il corpo vivente contemporaneo e di metterlo in scena perché oscilla tra il rispetto dei codici che gli vengono imposti e il desiderio di seguire i suoi impulsi. È un ibrido di meccanico e di organico, di fragilità e di ribellione, di presenza reale e di presenza mediatica. Ha un'identità fluida, dilaniata tra realtà e finzione, posta a confronto con l'erosione delle frontiere tra vita pubblica e privata, tra lavoro e tempo libero, tra dimensione urbana e dimensione rurale. È deterritorializzato ma anche sempre più ingadrato da raffinate tecniche di gestione. È un corpo produttivo le cui energie sono sottomesse alle istituzioni e ai relativi strumenti normalizzanti, ma sempre più esteso, grazie al frequente uso delle protesi, addomesticato nella sua inimità, rimodellato dalle discipline sportive, colonizzato dalla ricerca farmaceutica e dalle sperimentazioni della biotecnologia, ma anche dello sport. Tutto ciò costituisce anche un pericolo per la costruzione del nostro immaginario corporeo, sempre più un ideale da raggiungere a ogni costo (e si pensi solo al massiccio uso del doping) e per nulla commisurato alla nostra realtà umana. Tutto ciò ci spinge ad avere un atteggiamento schizofrenico tra quanto siamo in grado di fare e quanto invece ci è richiesto di ottenere. In questo slancio verso un corpo ideale neghiamo a noi stessi la possibilità di essere umani.

Anche la profonda trasformazione dei mezzi di comunicazione, che non ha precedenti nella storia dell'umanità, ha avuto delle conseguenze ormai concretamente inscritte nel corpo. Nella sede della nostra compagnia per comunicare le persone, malgrado siano sedute l'una accanto all'altra di fronte ad altrettanti computer, si inviano delle e-mail. Tuttavia il corpo riesce ancora a esprimere la sua ribellione e dialogare con le macchine dalle quali rischia di essere invaso in modo sempre più consistente. Resta anche la sede della memoria individuale e collettiva, una forma di resistenza di fronte a una società sempre più affascinata dalla tecnologia, che, al contrario, induce all'amnesia. Quello di memoria del corpo è un concetto che ho appreso alla fine degli anni 60 avvicinandomi al metodo Grotowski, e che ho ritrovato in seguito in Foucault. Attraverso la propria storia, il corpo accumula le tracce degli eventi che ne marciano il comportamento rendendolo un unico. È in questa costante tensione tra l'immaterialiale, la comunicazione e il corpo memoria che situo il mio lavoro.

Lei ha intitolato una delle Biennali organizzate a Charleroi al genere (*gender*). In che modo ha affrontato la costruzione e la rappresentazione delle identità di genere nei suoi lavori?

Nella nostra società supermediatica la nozione di maschile e di femminile è sempre più ritualizzata dalle immagini. Nello sport, nella moda, nella pubblicità, tutto ruota intorno alla differenza di genere. A me inte-

ressa soprattutto indagare la nozione sociale del genere, i rapporti di dottrine di potere, così ben svizzerati e di Beauvoir e da Foucault. Le differenze tra la loro relazione con la corporeità e la sessualità, sono il luogo privilegiato dell'osservazione dei codici, delle mutazioni sociali e delle resistenze che esse implicano. La danza, nella sua esplorazione delle diverse possibilità di rappresentare il maschile e il femminile, ha sempre parlato anche inconsapevolmente di genere. La nostra risposta ai problemi legati all'organizzazione e alla rappresentazione del genere resta però quella di artisti, coreografi e danzatori, e non certo di teorici. Il nostro scopo è di interrogare i flussi di desiderio troppo spesso repressi dai codici sociali, le dinamiche di ostilità/seduazione tra uomo e donna, per arrivare a integrare in ciascuno di noi l'altra parte, maschile o femminile, all'«uomo riconciliato» di cui parla Elisabeth Badinter. Uno spettacolo in particolare, *Mxybridge Man Walking At Ordinary Speed*, affronta il tema dell'addomesticazione del corpo sociale. La sua preparazione ha comportato uno studio della ritualizzazione che le immagini operano sulla nozione di mascolinità e femminilità nella società, cosa che Mxybridge aveva in parte fatto nella sua raccolta, intitolata *Animal Locomotion* (1987), di oltre settecento tavole contenenti circa ventimila istantanee che analizzano gesti e movimenti di uomini e animali. Le affermazioni del tipo «Un uomo dovrebbe

Anche la profonda trasformazione dei mezzi di comunicazione, che non ha precedenti nella storia dell'umanità, ha avuto delle conseguenze ormai concretamente inscritte nel corpo. Nella sede della nostra compagnia, per comunicare le persone, malgrado siano sedute l'una accanto all'altra di fronte ad altrettanti computer, si inviano delle e-mail. Tuttavia il corpo riesce ancora a esprimere la sua ribellione e dialogare con le macchine dalle quali rischia di essere invaso in modo sempre più consistente. Resta anche la sede della memoria individuale e collettiva, una forma di resistenza di fronte a una società sempre più affascinata dalla tecnologia, che, al contrario, induce all'amnesia. Quello di memoria del corpo è un concetto che ho appreso alla fine degli anni 60 avvicinandomi al metodo Grotowski, e che ho ritrovato in seguito in Foucault. Attraverso la propria storia, il corpo accumula le tracce degli eventi che ne marciano il comportamento rendendolo un unico. È in questa costante tensione tra l'immaterialità, la comunicazione e il corpo memoria che situo il mio lavoro.

Lei ha intitolato una delle Biennali organizzate a Charleroi al genere (*gender*). In che modo ha affrontato la costruzione e la rappresentazione delle identità di genere nei suoi lavori?

Nella nostra società supermediatica la nozione di maschile e di femminile è sempre più ritualizzata dalle immagini. Nello sport, nella moda, nella pubblicità, tutto ruota intorno alla differenza di genere. A me inte-

ressa soprattutto indagare la nozione di costruzione sociale del genere, i rapporti di dominazione e le strategie di potere, così ben svizzerati e analizzati da Simone de Beauvoir e da Foucault. Le differenze di genere, e la loro relazione con la corporeità e la sessualità, sono il luogo privilegiato dell'osservazione dei codici, delle mutazioni sociali e delle resistenze che esse implicano. La danza, nella sua esplorazione delle diverse possibilità di rappresentare il maschile e il femminile, ha sempre parlato anche inconsapevolmente di genere. La nostra risposta ai problemi legati all'organizzazione e alla rappresentazione del genere resta però quella di artisti, coreografi e danzatori, e non certo di teorici. Il nostro scopo è di interrogare i flussi di desiderio troppo spesso repressi dai codici sociali, le dinamiche di ostilità/seduazione tra uomo e donna, per arrivare a integrare in ciascuno di noi l'altra parte, maschile o femminile, all'«uomo riconciliato» di cui parla Elisabeth Badinter.

Uno spettacolo in particolare, *Musybridge. Man Walking At Ordinary Speed*, affronta il tema dell'addomesticazione del corpo sociale. La sua preparazione ha comportato uno studio della ritualizzazione che le immagini operano sulla nozione di mascolinità e femminilità nella società, cosa che Musybridge aveva in parte fatto nella sua raccolta, intitolata *Animal Locomotion* (1887), di oltre settecento tavole contenenti circa ventimila istantanee che analizzano gesti e movimenti di uomini e animali. Le affermazioni del tipo «Un uomo dovrebbe

sempre avere la risposta giusta», «Una donna non dovrebbe mai riempire eccessivamente la sua forchetta», «Una donna dovrebbe sempre tacere le proprie opinioni», «Un uomo non dovrebbe mai tradire un segreto», e che noi abbiamo proiettato, esemplificano le convenzioni e gli stereotipi legati alle codificazioni di genere, sulla costruzione sociale del corpo, di cui lo spettacolo intende essere un'indagine per mezzo della danza.

Quali sono le tappe principali della sua indagine sul corpo contemporaneo?

Le tre fasi salienti della mia ricerca si sono incentrate sulla questione del corpo macchina, del corpo immagine e del corpo urbano. Ad esempio, in *Le nu traversé* abbiamo studiato il rapporto tra corpo e oggetti, in primis il manichino a grandezza naturale che fungeva da terzo personaggio, insieme ai due attori/danzatori. In *If Pyramids Were Square* abbiamo analizzato il rapporto tra corpo e rappresentazione prospettica.

Una tappa decisiva è stata la trilogia creata insieme a Elizabeth Diller e Ricardo Scofidio. *Moving Target* propone una visione del corpo moderno come qualcosa che non può essere appiattito a una visione binaria di reale/virtuale o normale/parologico. Lo ha preceduto un'indagine sulle regole della comunicazione, che ha portato alla messa in scena di diversi livelli di lettura del corpo, naturale, virtuale, reale e mediatizzato. Siamo partiti dalla domanda: «Fino a dove possiamo spingerci senza che il corpo diventi solo un'informazione?». La

schizofrenia di Nijinskij è stato il punto di partenza per trattare anche le nuove forme di schizofrenia, come quella tra corpo materiale e corpo immagine. *Moving Target* si pone infatti al crocevia tra due concezioni (o utopie) del corpo, quella classica e quella postmoderna, che convivono in scena. Quando il corpo del danzatore tenta di stabilire un contatto con quello virtuale proiettato sul video e quello altrettanto virtuale riflesso dallo specchio, si scontra con la loro evanescente immaterialità. Alla fine non resta che l'immagine di un corpo impotente, perso, annientato dai movimenti panoramici della videocamera e doppiato sullo sfondo dal corpo nudo di un danzatore reale. Il confronto è inoltre tra corpi intatti, "sani" e "normali", e corpi affetti da gesti incontrollati e tic nervosi. Il corpo schizoide, così come quello erotico, che emerge così prepotentemente dal testo di Nijinskij, sfuggono alla normalizzazione della tradizione classica e sfidano la tecnologia: gestualità patologica e gestualità erotica in questo spettacolo entrano in dialogo, creando anche situazioni inaspettatamente comiche.

Due spettacoli, *E.J.M. 1* ed *E.J.M. 2*, dedicati a Marybridge e a Marey, i due inventori dei metodi di ripresa delle immagini che hanno trasformato lo sguardo sul corpo da statico a dinamico, costituiscono un momento centrale di questa ricerca. In *Marybridge. Man Walking At Ordinary Speed* dei carrelli-video sono una presenza in movimento e a grandezza naturale, dove l'immagine

del corpo dei danzatori appare congelata nella bidimensionalità e si scontrano con la tridimensionalità della loro presenza in scena. Altre telecamere riprendono quanto avviene in scena e lo proiettano su di uno schermo, mentre degli schermi, inizialmente invisibili, scorrono come tante porte che si aprono su prospettive virtuali, doppiando nuovamente la presenza dei danzatori. Corpo reale e corpo immagine condividono lo spazio scenico e al danzatore non resta che dialogare con il proprio doppio. A volte il corpo virtuale può precedere quello reale e trasmettergli la sua carica generativa. Nell'ultima scena, un danzatore viene inquadrato da una telecamera che impugna lui stesso per filmarsi e proiettarne l'immagine alle proprie spalle, sovrapposta a scene di sommosse e di manifestazioni di piazza. Si tratta di un'anticipazione del tema centrale degli spettacoli successivi, dedicati appunto al tema del corpo urbano.

Il primo di questi è *Metropolis - Project 972*, creato insieme a Zaha Hadid, il cui titolo significa l'al di là della città nello spazio e nel tempo della rappresentazione. La realtà urbana contemporanea – e così la scenografia dello spettacolo – è uno spazio ibrido, risultato del rapporto tra realtà e mediatizzazione, e che si esprime per mezzo di contrazioni ed espansioni. Il corpo umano vi si innesta producendo, ma spesso subendo, le trasformazioni tipologiche dell'allestimento, ridisegnato di volta in volta in particolare dagli spostamenti dei tre ponti mobili, in alluminio e fibra di vetro. Mentre qui è la città a farsi

corporea e il corpo a farsi città, in *Silent Collisions*, firmato insieme a Thom Mayne, la dialettica è tra un'architettura scenica, che decostruisce lo spazio, e la disintegrazione del soggetto (corpo) unitario. In entrambi gli spettacoli, la superficie del corpo diventa una membrana tra uomo e città, una sorta di frontiera o di diaframma. In *Body/Work/Leisure*, che li precede entrambi, l'accento era posto invece sul corpo come prodotto e come merce, come avviene, ad esempio, nel turismo di massa. Nessuno desidera essere un turista, un corpo mercificato dall'industria del turismo, ma tutti lo siamo di fatto. Così nello spettacolo abbiamo creato una scena ambientata sulla spiaggia, dove appare uno slogan pubblicitario, che dice «il turista è l'altro». L'effetto è ironico, ma il monito per lo spettatore è di restare criticamente vigili.

I suoi spettacoli si pongono spesso come una critica dall'interno alla danza e al lavoro sul corpo che essa richiede. In che modo ha articolato questo tema sulla scena?

La danza è lavoro sul corpo. Tutto l'universo del danzatore è un'incessante ripetizione di esercizi che implicano un grado di normalizzazione, spesso ossessiva, e dunque un controllo anche sociale e politico sul corpo. Le nozioni di normalizzazione e di controllo e l'aspetto ossessivo dell'allenamento quotidiano del danzatore sono al centro di *Moving Target*, una sorta di *mise en abîme* di questa pratica. La sbarra, un elemento centrale della scenografia, è il simbolo stesso della disciplina

imposta al danzatore e della concezione meccanicista del corpo umano che le è sottesa. Una disciplina che lo spinge verso possibilità estreme di movimento e di articolazione, nell'illusione di liberarlo dalla forza di gravità e fargli trascendere la sua componente organica. In scena, l'allenamento alla sbarra viene moltiplicato da un gioco di specchi e di proiezioni che affrancano lo sguardo dello spettatore dai condizionanti delle leggi prospettiche, ma che proprio per questo lo rendono un bersaglio mobile, come recita il titolo. Anche le camicie di forza, che qui sfilano come capi di moda, rappresentano degli strumenti normativi per il corpo, i cui derivati più recenti sono i raggi laser, le prigioni elettroniche, le terapie post-psicoterapia. Forse è interessante ricordare che quando cercavamo le camicie di forza da portare in scena, abbiamo scoperto che, mentre sono acquistabili ovunque negli Stati Uniti, in Francia e in altri paesi europei non sono più in commercio. Per familiarizzare lo spettatore con la vita interiore di uno schizofrenico, descritta spesso come un'esperienza deformante del mondo, abbiamo utilizzato degli specchi e degli schermi, mentre sul piano strettamente coreografico, siamo ricorsi all'accostamento di più tecniche di danza in una stessa sequenza. Il tutto doveva riuscire a suscitare un'esperienza fisiologica prima ancora che mentale nel pubblico.

Un lavoro sul corpo molto pesante per i danzatori è *The Fall of Icarus*, ispirato a un dipinto di Brueghel il

Vecchio. Tutto lo spettacolo mira a suggerire la leggerezza usando il suo contrario, la pesantezza. In più passaggi i danzatori sperimentano diversi tipi di volo, saltano, cadono, si sollevano a vicenda e, grazie al contrappeso esercitato dal partner, per un attimo sembrano vincere la gravità, suggerendo, con la rapidità stessa dei loro movimenti, l'impressione del volo. Si tratta anche qui di una lettura metaforica del lavoro del danzatore, che fatica nel dissimulare la propria lotta quotidiana contro la forza di gravità. Il corpo glorioso, potente, trionfante, che solitamente appare in scena, è posto a confronto con quello che lavora, che fatica, che mostra la propria fragilità e la propria impotenza, tutte qualità celare agli occhi del pubblico. Forse lo spettacolo in cui, grazie all'architettura mobile disegnata da Mayne, la danza vive in una situazione di maggiore libertà e in cui la coreografia respira, è *Silent Collisions*. L'incontro tra due arti dello spazio è arricchito qui dal lavoro su tre dimensioni temporali interrelate tra loro dalla presenza del corpo, che ne è il comune denominatore: il tempo lento della città, quello più rapido dei danzatori, e quello velocissimo della comunicazione e delle nuove tecnologie.

Come organizza il lavoro quotidiano con i danzatori e in che modo interagiscono nella creazione di uno spettacolo?

Considero i danzatori della compagnia come dei co-creatori degli spettacoli. Ciascuno di loro apporta la

propria esperienza attraverso le improvvisazioni, che vengono utilizzate nel processo della creazione coreografica. Non c'è nessuna gerarchia all'interno della compagnia: tutti partecipano attivamente e allo stesso titolo al lavoro quotidiano così come alla nascita di un nuovo progetto. Lavoro molto sull'improvvisazione e li sollecito a raccontare il loro vissuto personale attraverso i movimenti, a dare voce alla loro memoria corporea. Un momento di transizione importante nel mio rapporto con i danzatori si è avuto quando sono stato nominato direttore del Ballet Royal de Wallonie. Fino ad allora la mia compagnia aveva seguito un training misto di classico e contemporaneo, mentre il Ballet Royal è sempre stato impermeabile a qualsiasi forma di allenamento che non fosse la danza accademica. Quando ho introdotto delle classi di tecnica Cunningham, grazie alla presenza, in qualità di *maître de danse* di Mell Brinnard, molti danzatori del Ballet Royal se ne sono andati, ma quelli rimasti hanno accettato il cambiamento, anche se per arrivare a una vera integrazione con i membri della mia compagnia ci sono voluti circa due anni. Nel lavoro attuale usiamo tecniche diverse, compresa quella classica, che è fondamentale nella strutturazione del corpo. Dal momento che abbiamo scelto di non avere più un unico referente, gli insegnanti invitati a tenere le lezioni di formazione professionale e gli *stages* si succedono a un ritmo piuttosto serrato, ogni due o tre settimane. Questo mantiene l'atmosfera viva

e dinamica e l'allenamento un'occasione di crescita per tutti.

La dimensione del lavoro, in senso lato, è anche un tema centrale di alcuni suoi lavori come *The Fall of Icarus* e *Body/Work/Leisure*. A cosa è dovuto questo suo interesse?

Quando nel 1979 ho fondato La Raffinerie, non potevo non tener conto che si trovava in un'area marginale di Bruxelles, l'ex zona industriale. Dopo circa un decennio mi sono trovato a interagire con un altro luogo, Charleroi, segnato dalle grandi migrazioni ricchiate dall'esplosione dell'industria mineraria e siderurgica, ma anche dalla loro crisi che ha travolto la popolazione locale. Una storia così fortemente inscritta nel tessuto sociale, che è tuttora impossibile ignorare. Già in *The Fall of Icarus* ho introdotto il tema della ripetizione, dell'ossessione, dell'operatività umana e del desiderio eterno dell'uomo di dominare il mondo attraverso il lavoro fisico e la creatività. Quando arrivò il camion che trasportava le scenografie disegnate da Plessi, i danzatori rimasero sconvolti dalla loro imponenza e pesantezza. E anche in scena facevano una fatica a sollevarle e a spostarle, una fatica che per loro era inspiegabile. Continuavano a chiedersi per quale ragione non fossero state realizzate in legno o in un altro materiale leggero. Ma io ho insistito perché fosse tutto in ferro, come previsto inizialmente. Il lavoro, lo sforzo fisico dovevano essere visibili, e questo ha condizionato non poco la conce-

zione coreografica. A ciò si è aggiunta l'illusione delle immagini video create al computer, parte della tensione tra realtà e irrealtà, materia e illusione, ideale e disfatta, ovvero il nucleo del mito di Icaro.

In *Titania*, abbiamo creato nuove variazioni sul tema della pesantezza del corpo e della macchina. Nella prima scena, la nave è ancora in costruzione, col suo enorme peso, il peso di tutta l'industria pesante, e poi viene sopraffatta dal peso dell'iceberg, che non si vede come il peso del passato con le sue disfate e le sue guerre. È dal trionfo della leggerezza sulla pesantezza che la danza ha preso forma.

Nel primo spettacolo creato con Jean Nouvel, *Future of Work*, che definirei un «ambiente danzato», abbiamo allestito un'opera fortemente critica sulle condizioni del lavoro, sulla globalizzazione, sull'informaticizzazione, sulla flessibilità, sulle trasformazioni che ci hanno traghettato verso l'era digitale, la terza rivoluzione industriale. Centoventi danzatori, che si sono alternati per cinque mesi, vi rappresentavano differenti professioni, ma tenendo vivo anche un livello ironico di riflessione sui condizionamenti corporei impliciti nelle maggiori teorie sul lavoro come il taylorismo e il fordismo, o la scienza ergonomica. Sempre al tema del lavoro abbiamo dedicato i due spettacoli successivi, *Body/Work* (rappresentato al Bois de Cazier a Marcinel, che fu teatro di una delle più tristi catastrofi minerarie nella storia belga e che ora è sede di un museo) e *Body/Work/Lei-*

sure. Nouvel aveva proposto una visione architettonica assai forte, anche sul piano ideologico, nei confronti dei danzatori integrati, ma oserei dire inglobati nella struttura. Quando abbiamo ripreso lo spettacolo aggiungendovi il tema del divertimento (*Leisure*), abbiamo fatto riferimento sempre alla fluidità delle frontiere tra lavoro e tempo libero.

Il rapporto dell'uomo con la tecnologia è parte integrante dei suoi lavori sia sul piano dei contenuti sia su quello della realizzazione registica e coreografica. Quando ha iniziato a indagare questo tema e perché?

Ho iniziato a confrontarmi con la tecnologia a partire dall'incontro con Fabrizio Plessi e le sue *machineries*, che sono state una sorta di premonizione del mio insediamento a Charleroi. Non è un caso, dopo tutto, se abbiamo articolato la seconda Biennale di Charleroi e il relativo convegno, proprio intorno al tema del corpo macchina. È un tema certamente non nuovo, ma quanto mai attuale. Viviamo nell'era della cybercultura, dei dispositivi interattivi, delle immagini di sintesi, delle realtà virtuali. Tutto ciò ha completamente stravolto la nostra vita quotidiana, ma anche i rapporti tra arte e tecnologia. La domanda centrale che ci siamo posti in occasione del festival era: «Come affronteremo le macchine nel XXI secolo?» e ancora «Quale sarà il ruolo dell'artista?». Due anni dopo, alla terza Biennale, i temi scelti furono la velocità e la memoria, che evocavano da un lato una fuga nel passato, dall'altro uno slancio

verso il futuro. Il trionfo della velocità, l'ossessione di essere sempre nel presente, fanno sì che l'uomo viva in una confusione psicologica che lo spinge a perdere i suoi rapporti con la storia. Stiamo realizzando le pericolose premonizioni di Marinetti, che predicava l'avvento di un presente privo di memoria.

In generale l'impostazione tecnologica e multimediale dei miei spettacoli dilata le potenzialità corporee del performer e attiva un livello più profondo di percezione dell'avvenimento coreografico.

Come vive la contraddizione tra la critica che muove attraverso i suoi spettacoli all'avanzamento della tecnologia, e il fatto che questi stessi spettacoli facciano ampio uso della tecnologia?

Non mi ritengo né un tecnofilo né un tecnofobo. Più semplicemente cerco di mettere in atto delle strategie di sopravvivenza nella società di cui faccio parte anche collaborando con il "nemico" e cioè facendo ampio uso della tecnologia nella creazione dei miei spettacoli. Resto vigile e tento di rifiutare le impostazioni e le costruzioni, anche quelle dettate dalle tecnologie. Ancora una volta la danza si rivela uno strumento magnifico per operare questo rifiuto e dare voce al potenziale di ribellione che hanno i corpi. Non penso che la tecnologia sia pericolosa in sé, ma che possa diventare nelle rappresentazioni che ne fa l'uomo. La tecnologia è l'espressione dell'eterno desiderio dell'uomo di dominare la materia, lo stesso desiderio che ha spinto Icaro

a costruirsi delle ali e a volare. Questo atteggiamento è alla base della mitologia occidentale, come abbiamo voluto sottolineare con Plessi, dedicando il primo spettacolo al mito di Icaro e il secondo al grande mito della modernità, il *Titanic*, la nave perfetta costruita dall'uomo per sfidare la natura e tragicamente affondata. L'immagine più efficace di questo rapporto tra uomo e tecnologia è forse quella del danzatore-Icaro che, pur dotato di due grandi ali, avanza a fatica, ostacolato dai due monitor fissati ai piedi. Una metafora della sua (nostra) dipendenza tutta mentale dalla tecnologia.

In che modo si è sviluppata la collaborazione con Fabrizio Plessi e quali sono le direzioni prese dal suo lavoro dopo questo incontro così fondamentale?

Con Plessi ho creato tre spettacoli che in modo diverso affrontano la relazione tra l'uomo e la tecnologia: in *The Fall of Icarus* si tratta della tecnologia artigianale, in *Titanic* della tecnologia industriale e in *Ex Machina* della tecnologia elettronica. In molti casi la coreografia stessa è stata stimolata dagli elementi scenici disegnati da Plessi, come ad esempio il mulino girevole contenente i motor e le strutture triangolari che i danzatori, in abiti da lavoro, spostano di continuo. Affrontare il mondo del lavoro ci ha aiutato a riflettere sul rapporto tra realtà e virtualità. In *Titanic* gli operai gettano il carbone immaginario nel fuoco in bianco e nero riprodotto in video e risultato di un'immagine creata al computer, una rappresentazione simulata della nozione stessa di

fuoco. E la rappresentazione dell'essenza dell'apparenza non è altro che un'apparenza, tanto che i corpi dei danzatori possono anche camminare sopra questo fuoco. L'essere umano è il luogo della produzione delle apparenze e della sua realtà; è l'artefice di un mondo illusorio che però riesce a considerare come reale. In fondo è anche la legge del teatro. Non appena il corpo in scena rischia di diventare materiale, Plessi fa in modo che il video si metta in azione e viceversa. Nella scena finale di *Titanic* i danzatori si muovono nello spazio insieme a dei frigoriferi; all'interno di uno di questi appare un monitor che diffonde le immagini del *Titanic* mentre si inabissa. È un pericolo che corriamo tutt'oggi, in un ambiente altamente tecnologizzato, dove anche le catastrofi, ultimi brandelli di realtà, sono divenute delle rappresentazioni o delle simulazioni.

Quello della relazione tra realtà e irrealtà, che si traduce in una riflessione sullo statuto puramente immaginario dell'esistenza umana, è certamente un altro aspetto della contemporaneità, che ho continuato ad affrontare con la complicità della tecnologia. In *Maybridge. Man Walking At Ordinary Speed*, parte della trilogia successiva, nata dalla collaborazione con Elizabeth Diller e Ricardo Scofidio, i carrelli-video impediscono ai danzatori di sistemarsi in cerchio: questa presenza in movimento, a grandezza naturale e bidimensionale, accostata alla presenza tridimensionale del danzatore pone in rapporto la dimensione della realtà e quella

mediatica, il corpo vivente e le immagini tanto irreali quanto incorporee. Ma ci sono aspetti anche inevitabilmente ironici di tutto ciò, come quando i corpi in video si animano autonomamente, mentre i danzatori stanno a guardare. In *Moving Target* abbiamo utilizzato invece uno specchio reclinato, che capovolge il sopra e il sotto, e di conseguenza leggerezza e pesantezza, producendo una dissociazione tra lo statuto fisico (e ontologico) dell'immagine scenica e la virtualità della sua replica. Inoltre, un sistema che segue il corpo in scena, come nella realtà avviene con i dispositivi elettronici che sostituiscono le prigioni, esercita un controllo invisibile sui movimenti dei danzatori per costringerli a restare nella zona della performance ufficiale. Qualsiasi trasgressione viene ostracolata ed eventualmente segnalata con un allarme sonoro. Ben lontano dal diventare docile e obbediente di fronte a queste tendenze normalizzanti, il corpo del danzatore esprime un sentimento di profonda irritazione per questo controllo e per la rappresentazione statica di sé. Il montaggio che collega le immagini proiettate alle azioni coreografiche si fa e si disfa costantemente durante tutto lo spettacolo, emancipando la danza dalle leggi fisiche "naturali" e dalla sua condizione antropomorfa per mezzo della tecnologia. Un altro espediente tecnologico che ho utilizzato in *E.J.M. 2, Future of Work, Body/Work/Leisure* e *Metropolis - Project 972* sono i *blue screen*: un soggetto viene fotografato su di uno sfondo blu e, successivamente,

mente, proiettato sopra altre immagini che diventano il nuovo sfondo-contesto con cui il soggetto interagisce, oppure, nel procedimento inverso, delle immagini esterne vengono intarsiate nei costumi, inscrivendosi totalmente nel profilo corporeo del danzatore.

Molte sue creazioni sono state pensate per spazi non teatrali. Cosa l'ha spinto a uscire dai teatri?

Non diversamente da Cunningham, che era partito dall'idea, a sua volta erede della teoria della relatività, che il centro è ovunque, il mio intento è stato quello di mettere in discussione la visione indotta dalla prospettiva, che privilegia l'occhio di un unico spettatore. Per moltiplicare i punti di vista della rappresentazione ho iniziato a lavorare in luoghi extrateatrali, dove gli spettatori circondano l'azione scenica. Plan K è stato anche il primo gruppo a fare uno spettacolo al Pavillon des Passions Humaines progettato da Victor Horra e divento celebre per la scultura di Lambeaux che la pruderie di fine '800 bollò come scandalosa. Dopo molti altri esperimenti in spazi non certo canonici, è soltanto per ragioni economiche che mi sono visto costretto a usare il teatro all'italiana. E allora ho pensato di trasformare lo spazio prospettico collaborando con degli architetti. In più occasioni ha citato una definizione suggerita dall'architettura di Elizabeth Diller e Ricardo Scofidio: «L'architettura è ciò che esiste tra la pelle di un uomo e quella di un altro uomo». Come intende il rapporto tra danza e architettura?

Quella di Diller e Scofidio è una definizione assolutamente calzante per il mio lavoro. La accosterei a un'altra definizione che mi trova d'accordo e che contribuisce a chiarire la mia posizione tra queste due discipline, ovvero quella di Jean Nouvel, secondo il quale la coreografia è un'architettura effimera disegnata dal corpo. La danza modella il corpo e l'architettura modella oggetti esterni al corpo, pur restando a sua volta una proiezione del corpo, che è una realtà ben più complessa e più ricca di un edificio. Il corpo è un'entità viva che struttura lo spazio ma insieme articola anche il tempo, proprio come la musica.

Lei ha collaborato con Diller+Scofidio, Jean Nouvel, Zaha Hadid e Thom Mayne. Come si è sviluppata la sua ricerca a contatto con architetti così diversi tra loro?

La mia prima preoccupazione, quando discuro un progetto con un architetto, è proprio quella di non arrivare a una scenografia. Non commissiono mai un'architettura per uno spettacolo, il progetto è sempre frutto di una stretta collaborazione. La prima volta che ho lavorato con degli architetti, gli americani Elizabeth Diller e Ricardo Scofidio, è stato in occasione di *Moving Target*, ma già un decennio prima, e cioè fin da *If Pyramids Were Square*, con Marin Kasimir, ci eravamo interessati alle teorie di Le Corbusier, che poggiano su una considerazione profonda dell'uomo. Per *Moving Target* l'obiettivo è stato quello di interferire con la percezione spaziale e temporale dell'avvenimento e di giocare con le distinzioni tra avvenimento in diretta e avvenimento

mediatizzato, decostruendo così l'autorità dell'esperienza "reale", non più "ontologicamente" prioritaria rispetto a quella mediatica. Uno specchio semitrasparente e inclinato a quarantacinque gradi, che pende dall'alto della scena, riflette l'azione scenica e la combina con quella dell'immagine video preventivamente ripresa, offrendo una lettura insolita di quanto succede davanti agli occhi dello spettatore. Creando uno spettacolo dalle spazialità e dalle temporalità multiple volevamo dimostrare che il teatro è esso stesso un'esperienza mediatizzata.

Con Jean Nouvel abbiamo preso in considerazione un altro aspetto dell'architettura, vale a dire la costruzione che essa può imporre al comportamento del corpo umano. Nouvel lavora a partire da strutture ortonormali, i cui vettori di base, cioè, sono ortogonali e della stessa lunghezza. In *Body/Work/Leisure* abbiamo lavorato sull'idea stessa di incontro di due arti dello spazio, architettura e coreografia, l'una fissa e duratura e l'altra effimera e mobile. Nouvel ha agito su due fronti: da un lato ha dato una definizione chiara dello spazio tramite una semplice struttura ortogonale in acciaio, suddivisa in due piani attraversati da una rampa in lieve pendenza, e dall'altro ha introdotto un sistema di pannelli mobili, di luci modulari, di specchi e di schermi che alternatamente celano e rivelano la struttura stessa. Anche in questo caso lo spettatore viene messo a dura prova poiché da nessun punto si riesce a coglie-

re l'intera azione scenica. Questo effetto è enfatizzato nella prima e più sperimentale versione dello spettacolo, intitolata *Body/Work*, che presenta una scena suddivisa in due sezioni lungo le quali è disposto il pubblico, libero di muoversi per selezionare il proprio campo visivo e l'oggetto stesso del guardare. Abbiamo sperimentato un'impostazione scenica analoga anche per *Future of Work*, che poi è all'origine dei due lavori successivi. Qui l'architettura è costituita da un'impalcatura ellittica ad anello alta dieci metri e larga un centinaio. Il vuoto centrale è destinato al pubblico e l'accesso per i danzatori avviene attraverso un corridoio-rampina situato all'esterno, perimetralmente alla struttura. In tutti i lavori con Nouvel i danzatori hanno lottato contro la tendenza della struttura architettonica a inglobarli, schiacciarli, costringerne le possibilità di movimento. È stato un rapporto costruito nel tempo e che è andato da questo primo senso di costrizione, al rovesciamento ludico, quasi ironico che il corpo danzante ha imposto alla struttura stessa. La coreografia ha avuto una funzione liberatoria poiché ha offerto una nuova chiave di lettura dello spazio e della scenografia, riuscendo a smaterializzarla e a umanizzarla.

Con Zaha Hadid, in *Metropolis - Project 972*, abbiamo pensato a un altro tipo di interazione tra architettura e coreografia. Ci ha stimolati l'idea di partenza di far danzare lo spazio, e infatti la coreografia integra il movimento delle strutture, costantemente manipolate dai danzatori.

I tre ponti della scenografia di Zaha Hadid sono luoghi di movimento e di sospensione, simbolo dello stare "tra", di ciò che ci unisce e ci divide. Sono perciò parte integrante della coreografia tanto quanto i danzatori. Grazie al procedimento del *blue screen*, inoltre, è possibile fare compenetrare danzatore e città, illustrando il condizionamento che lo spazio urbano ha sulle nostre corporeità e viceversa. Il confronto tra la costante trasformazione dell'ambiente e la costruzione che esso, comunque, opera sul corpo umano, e la straordinaria libertà lasciata dalla struttura architettonica alla coreografia caratterizzano il lavoro per *Silent Collisions*. In questo caso, la scenografia mobile di Mayne (fondatore del gruppo Morphosis) è una struttura che si piega, esplode, si frammenta e che viene azionata da diciotto motori, in rapporto costante con la coreografia: direi che in questo caso abbiamo fatto danzare l'architettura.

Le sue creazioni più recenti affrontano proprio il rapporto tra dimensione corporea e dimensione urbana. Cosa la spinge a confrontarsi con questi temi?

L'ambiente urbano è quello in cui vivono i due terzi della popolazione mondiale. I comportamenti e la concezione stessa che abbiamo dei nostri corpi, e per estensione delle nostre identità, sono determinati da questo contesto. Le città sono dei luoghi aperti dove le culture si mescolano e le informazioni si intrecciano, luoghi di scambi di merci, di parole, di desideri e di ricordi, che modellano l'architettura e l'urbanistica rendendola viva.

Sono il punto focale di tutti i fantasmi e di tutte le urine degli uomini, nodo dei flussi di comunicazione, ma anche di isolamento e solitudine, di *Connected Isolations*, come recita il titolo del volume di Mayne e del gruppo Morphosis. La città odierna, priva di punti di entrata o di uscita, senza origine né fine, è uno spazio cinematografico di dispiegamento continuo, che si cancella simultaneamente. L'immagine che Mayne ha scelto per sintetizzare questa condizione è tratta dal film di Jim Jarmush, *Taxisti di notte*, dove il vero protagonista è il transitorio. Marc Augé ha definito «nonluoghi» le strade, gli aeroporti, i centri commerciali, i campi profughi, ovvero tutte quelle costellazioni necessarie alla circolazione accelerata di persone e di beni, e che sono divenuti dei simboli della summodernità. Il transito è la condizione tipica dell'uomo contemporaneo e anche della danza, arte del movimento e arte effimera per antonomasia. Per questo torno a ribadire che è anche il miglior strumento per parlare del mondo di oggi. Il convegno intitolato *Body<->City* e l'intera programmazione della Biennale Danza di Venezia di cui sono stato direttore, intendevano porre in relazione esperienze e riflessioni di pensatori e coreografi di origine diversa di fronte a questi fenomeni.

Come sceglie i testi di cui si serve per i suoi spettacoli e come li elabora drammaturgicamente?

Nella fase preparatoria degli spettacoli procedo simultaneamente in più direzioni: la ricerca teorica, ovvero il reperimento di immagini, testi critici, riflessioni; lo

studio sul movimento e il lavoro sul corpo, l'analisi dello spazio dal punto di vista del progetto architettonico, degli oggetti e della loro movimentazione; il lavoro con i video, che comprende le riprese e le modalità di proiezione.

Quando collaboravo con mio fratello, lo scrittore Frédéric Baal, sperimentavamo la vocalità e la gestualità prima ancora della parola, lavoravamo sull'onomatopea o su sonorità generate dal movimento corporeo, e il testo nasceva innanzitutto dalle improvvisazioni. Abbiamo utilizzato anche testi di Briton Gyssin, Wilhelm Reich, Sade e molti altri autori, ma spesso assemblandoli con la tecnica del *cut-up*, messa a punto da William Burroughs. Si trattava di decostruire un testo di paranza per farne uno nuovo basandosi sul montaggio, che definirei «nervoso» e dai risultati spesso sorprendenti sul piano del significato.

In alcuni casi, come per *Future of Work*, abbiamo lavorato con un comitato scientifico, composto da sociologi, antropologi, storici ma anche teologi e artisti per sondare tutti gli aspetti del mondo del lavoro. Alla fine, come deve essere, nello spettacolo è prevalsa la visione dell'artista, la sua intuizione, che non è poi così diversa da uno stato di delirio.

Anche in *Moving Target* siamo ricorsi a testi, in questo caso letteralmente ritagliati dalla rivista «Vogue», che parlavano del corpo postmoderno e che abbiamo inserito a mo' di slogan e di commento, spesso di graffiante

ironia, a quanto avveniva in scena. È il caso del *défilé* di cannicie di forza, accompagnato da frasi del tipo «Spremini!», «Puniscimi!», «Un occhio, un sesso. Uno sciocco, un disgraziato», tratte dal linguaggio pubblicitario, così come quelle della ditta Normal, che invitano all'uso del l'ultimo ritrovato chimico per raggiungere l'agognata «normalità». Per questo spettacolo, ispirato ai diari di Nijinskij, siamo partiti dalle parti censurate nelle versioni precedenti, e che invece ci sembravano estremamente affascinanti e forti, oltre che funzionali a trattare il tema della sofferenza psichica. Sono passaggi commuoventi per questo misto di forza, erotismo e sofferenza. Il lavoro in questo caso è stato sul contenuto del testo ma anche molto sul ritmo della recitazione. La schizofrenia mi interessa anche per il suo legame con la visione dell'artista che considera la creazione come un mosaico di frammenti di realtà, organizzati diversamente. Nella società odierna viviamo tutti in una dimensione collettiva di schizofrenia. Si pensi soltanto alla televisione e al modo in cui ci ha abituati a vedere scene di guerra seguite da pubblicità di un ottimo champagne, a loro volta incalzate da immagini sulla situazione dell'Aids nei paesi del terzo mondo o sui risultati elettorali in Norvegia.

Questo tipo di moltiplicazione delle immagini e di sdoppiamento che producono sono alla base dell'organizzazione drammaturgica di *Moving Target*, che è anche strettamente interrelata all'organizzazione scenografica e all'uso degli specchi di cui dicevo prima.

Un caso a parte è stata la decisione di lavorare su *Le città invisibili* di Calvino. Mi aveva colpito l'aspetto visionario delle sue descrizioni, senza contare che i frequenti riferimenti alla Venezia di Marco Polo calzavano alla perfezione per un lavoro da presentare alla Biennale Danza di questa città. Inoltre, le allusioni di Calvino all'impero del Kahan suonano straordinariamente attuali e sembrano parlare degli imperialismi odierni. In generale però non parto mai dall'idea di adattare un testo a uno spettacolo, direi piuttosto che si tratta di un approccio corporo al testo. In questo caso la struttura coreografica è stata determinata dalla struttura del testo: a ciascuna delle undici tipologie di città proposte da Calvino corrisponde infatti una precisa configurazione scenografica. Abbiamo poi cercato dei nomi di città americane che avessero un senso compiuto come «Puritan», «Economy», «Spread», «Liberal», e ancora «Value», «Free», «Enterprise», e le abbiamo organizzate in sequenze che acquistano un significato diverso, a volte inaspettatamente ironico: è il caso della sequenza «Spread Puritan Liberal Economy» oppure «Value Free Enterprise».

In un passaggio centrale dello spettacolo, i danzatori si trasmettono a vicenda, riprendendole e reinterpretandole delle frasi coreografiche, mentre lettere di alfabeti diversi, ebraico, arabo, cuneiforme, vengono proiettate in tutto lo spazio scenico, come le tracce del passato, che anche nelle città in continua trasformazione non

vengono del tutto perdute. Testo verbale e cinetico si intrecciano in questo recupero del passato che è anche un dialogo tra forme diverse di scrittura.

In che rapporto pone musica e coreografia e come sceglie le musiche per i suoi spettacoli?

La prima volta che mi sono trovato a stretto contatto con un musicista mentre stava creando, fu a La Raffinerie. Era Michael Galasso, al quale proposi subito di collaborare con Plan K. Fu un'esperienza meravigliosa e forse anche la più lussuosa, dato che per un lungo periodo Galasso ha improvvisato direttamente con i danzatori e ha creato una musica originale, nata dalla loro frequentazione quotidiana. Un'esperienza altrettanto stimolante è stata quella con Michael Nyman, autore delle musiche per *The Fall of Icarus*. Ai rapporti tra suono, musica e movimento abbiamo dedicato anche la prima edizione della Biennale di Charleroi, intitolata *La voix du geste* e organizzata insieme al festival di musica contemporanea Ars Musica. Nei lavori successivi ho usato sia musiche originali sia adattamenti, oppure, come nel caso di *Silent Collisions*, musiche elettroniche e rielaborate. Qui, suoni astratti e rumori fungono da base per i musicisti che suonano dal vivo il violino, le cui note vengono a loro volta rielaborate elettronicamente in tempo reale e restituite pienamente sincronizzate con la coreografia.

Il mio desiderio di partenza resta comunque sempre lo stesso: che la musica non risulti ridondante rispetto

alle altre componenti dello spettacolo: è nella reciproca autonomia di musica e coreografia che entrambe le arti possono esprimersi al meglio. La musica deve strutturare il tempo e deve procedere parallelamente alla coreografia, senza mai sovrapporvisi. In alcuni casi la coreografia contrasta la musica, in altri la segue. Cerco comunque sempre di mettere in dialogo la ripetizione di sequenze coreografiche, gli arresti o le accelerazioni dei movimenti, l'organizzazione spaziale dei danzatori con i principi compositivi che governano le partiture musicali scelte di volta in volta. Lavoro spesso anche con il livello sonoro dei corpi che si scontrano, cadono, si muovono e interagiscono con lo spazio circostante o con le scenografie, come è stato nel caso delle macchine progettate da Plessi, che considero delle strutture scenografiche polifoniche.

Le sue creazioni pongono il pubblico di fronte a un'esperienza insieme estetica e cognitiva. Qual è il suo spettatore ideale e come si confronta con lo spettatore reale, che non sempre è all'altezza delle capacità analitiche richieste dai suoi lavori?

L'utopia che rincorro è quella di non allontanarmi troppo dal pubblico, di non rinchiudere la danza in una torre d'avorio, come accade sempre più spesso nei festival e nei circuiti per iniziati, che alla fine marginalizzano l'arte. Uno dei ruoli che l'artista deve avere presente è quello di stimolare nuove sinergie, anche con il pubblico. Uno spettacolo deve essere un piacere di cui fruire ma

anche un'occasione di vedere le cose in modo diverso, di avvisare altri percorsi, altre possibilità, altre soluzioni. Miro a defocalizzare lo sguardo dello spettatore, a destabilizzarlo, dimostrando quanto la società del consumo ci obblighi ad avere tutti un unico sguardo. L'arte è esattamente il contrario, la moltiplicazione dei punti di vista. A volte sorprendono anche noi creatori, perché sono del tutto inattesi, ma non per questo meno interessanti. Un'esperienza che mi ha molto colpito fu quando rappresentammo *If Pyramids Were Square* in Messico, a un festival di arte di avanguardia. Ci chiesero se potevamo fare uno spettacolo anche in un villaggio indios e accettammo pur essendo consapevoli che, ad esempio, questo pubblico ignorava cosa fosse la prospettiva, il tema intorno al quale era stato ideato lo spettacolo. Ma quello che ci era sembrato un ostacolo insormontabile alla sua comprensione non impedì che alla fine ci fosse una discussione appassionante con questi, per noi, insoliti spettatori. Il loro interesse non era tanto per la trattazione del tema della prospettiva, bensì per le modalità di vita dell'uomo nelle grandi città: avevano letto soprattutto questo livello del lavoro e con i loro codici, ma la comunicazione era stata stabilita e funzionò. Ed è questo, secondo me, il senso del fare teatro.

Quante delle sue produzioni restano in repertorio e che effetto le ha fatto riallestire, a distanza di quindici anni, *The Fall of Icarus* a Charleroi?

Tranne che *Titanic* ed *Ex Machina*, il resto dei miei lavori rimane tuttora in repertorio, un repertorio vivo

e in costante evoluzione e rielaborazione per via dell'avvicendamento dei danzatori in compagnia. Nel caso di *The Fall of Icarus*, ad esempio, della compagnia che lo aveva interpretato quindici anni prima restava un unico danzatore, Ralf Nonn, interprete del ruolo principale. Dunque è stato necessario adattare la coreografia ai nuovi arrivati, integrando qualche assolo basato su nuovi lavori di improvvisazione. Ma nel complesso ha retto la sfida del tempo e il pubblico lo ha apprezzato. Si può parlare di un classico forse, anche se gli adattamenti e le integrazioni lo hanno attualizzato.

Come vengono recepiti i suoi spettacoli in contesti sociali e culturali in cui l'impatto con i temi di cui trattano, come il rapporto con la tecnologia, sono diversi dal suo? E che ruolo ha o dovrebbe avere l'artista nella società odierna?

Ho notato reazioni certamente diverse ai miei spettacoli in Cina, in Europa o in Brasile, ma allo stesso tempo la globalizzazione, di cui siamo volenti o nolenti protagonisti tutti, sta livellando le differenze degli stili di vita quotidiana, le trasformazioni del contesto urbano, e questo ha un effetto anche sulla fruizione di uno spettacolo di danza e dell'arte in genere. Sta all'artista capire come mettersi in comunicazione con il pubblico, nei contesti più disparati.

Gli artisti sono dei visionari, in un certo senso sono gli sciamani del nostro tempo, in quanto assumono su

di loro gli aspetti negativi e positivi del mondo e degli uomini e li ritraducono per il pubblico. Mi hanno anche definito un archeologo della modernità, e penso che sia dovuto al fatto che nei miei lavori mi rifaccio spesso a temi, miti e personaggi del passato, cercando però sempre di trovarvi nuove prospettive da cui indagare il presente suscitando l'interesse del pubblico di oggi. In questo momento temo molto l'affermazione di nuovi accademismi, un fenomeno che interessa anche la danza contemporanea, sempre più sorda ai cambiamenti e alla realtà dei giovani, che non sanno nemmeno dell'esistenza di quest'arte e che dunque sono sempre meno presenti in qualità di pubblico. Credo che invece il compito dell'artista sia di rivolgersi ai giovani, di chiedersi cosa pensano, come vedono il mondo, di stimolarli. E per giovani intendo le nuove generazioni, che ormai si succedono a un ritmo ben più serrato rispetto al passato, ogni due o tre anni, secondo la temporalità dettata dalla tecnologia. L'automarginazione della danza, chiusa nei suoi circuiti elitari, nei ghetti dei festival per soli specialisti, non porterà certo al suo rinnovamento, ma alla perdita del suo senso.

Dove punta oggi la sua bussola?

Do sempre più spazio alla danza, cercando di sottrarre il corpo ai discorsi e alle pratiche normative cui è sottoposto, ma continuo a lavorare con le tecnologie, che sono gli strumenti della nostra epoca di "Barocco tecnologico", in cui tutto è esagerato e spettacolare. E

poi ci sono delle letture che mi stimolano come le *Lezioni americane* di Calvino: i valori che l'autore raccommanda per il nostro millennio, ovvero leggerezza, rapidità esattezza, visibilità, molteplicità, mi portano a lavorare sulle opposizioni velocità/inerzia, ma anche narcisismo/paranoia, che in qualche modo proseguono l'indagine sulla schizofrenia. Mi affascina molto anche la figura di Howard Hughes, le cui premonizioni sono divenute la nostra realtà odierna. Ma quando e come utilizzerò questi materiali ancora non mi è del tutto chiaro. Sono reduce inoltre da un'esperienza che mi ha stimolato a ripensare un nuovo rapporto di trasmissione pedagogica. Mi riferisco al Laboratorio di espressione corporea che ho tenuto presso la Facoltà di Design e Arti di Venezia, un luogo che per l'interdisciplinarietà del progetto didattico complessivo sento in sintonia con la mia modalità creativa. La sessione prevista per l'anno prossimo dovrebbe sfociare in una produzione, un altro passo in una direzione tutta da esplorare.

APPARATI

LISTA DELLE OPERE

Saboo (1970)

prima rappresentazione:

Laboratoire Vicinal, Bruxelles

regia: Tone Bruhin

testi: Han Epp, Frédéric Baal

per: Laboratoire Vicinal

Real Reel (1971)

prima rappresentazione:

Laboratoire Vicinal, Bruxelles

regia: Frédéric Flamand, Jean-

Pol Ferbus

testo: Frédéric Baal

per: Laboratoire Vicinal

Tramp (1972)

prima rappresentazione:

Laboratoire Vicinal, Bruxelles

regia: Frédéric Flamand

testo: Arthur Spilliaert

per: Laboratoire Vicinal

Luna Park (1972)

prima rappresentazione:

Edinburgh Festival Theatre,

Edimburgo

(nell'ambito dell'Edinburgh

International Festival)

regia: Frédéric Flamand

per: Laboratoire Vicinal

Le nu traversé (1973)

prima rappresentazione:

Orangerie du jardin botanique,

Bruxelles

concezione e regia: Frédéric

Flamand

testi: Camille Bryen, François

Durène, Pierre Guyotat, André

Martel, Arthur Spilliaert, Adolf

Wölfli e un anonimo malato di

schizofrenia

per: Plan K

The Penny Arcade Peep Show

(1975)

prima rappresentazione:

Orangerie du jardin botanique,

Bruxelles

concezione e regia: Frédéric

Flamand

a partire dai testi di: William

Burroughs

sculture: Félix Roulin

per: Plan K

23 Skidoo (1977)

prima rappresentazione:

Pavillon des Passions Humaines,

Bruxelles

concezione e regia: Frédéric

Flamand

musiche: Yves Mousty

testi: William Burroughs, Bron

Gysin, Wilhelm Reich, Marthe

de Sade

per: Plan K

Scenic Railway (1979)

prima rappresentazione: La

Raffinerie, Bruxelles

concezione e regia: Frédéric

Flamand

testi: William Burroughs, Sophie

Podolski

per: Plan K

Quarantaine (1980)

prima rappresentazione: Teatro

El Galeón, Città del Messico

concezione e regia: Frédéric

Flamand

musiche: Michael Galasso

per: Plan K

Memory Stop (1982)

prima rappresentazione: Centro

Sesc Pompéia, Pompéia (Brasile)

concezione e regia: Frédéric

Flamand

musiche originali: John Van

Rymerant

per: Plan K

Scan Lines (1983)

- prima rappresentazione:** Musée d'Art Contemporain, Montréal
concezione e regia: Frédéric Flamand
musiche originali: Michael Galasso, John Van Rymenant
 per: Plan K
If Pyramids Were Square (1986)
prima rappresentazione: Guanajuato (Messico)
 (nell'ambito del Festival International Cervantino)
concezione e regia: Frédéric Flamand
scenografie: Marin Kasimir
musiche originali: Peter Gordon
 per: Plan K
The Fall of Icarus (Disaster/Utopia) (1989)
prima rappresentazione: Opéra National de Belgique / La Monnaie, Bruxelles
concezione e coreografia: Frédéric Flamand
scenografie, sculture e video: Fabrizio Plessi
musiche originali: Michael Nyman
 per: Plan K
Titanic (1992)
prima rappresentazione: Musée de l'Industrie, Charleroi
concezione e coreografia: Frédéric Flamand
scenografie e video: Fabrizio Plessi
scenografie elettroniche: Hans Joahim André, Michael Esser, Klaus Genske, Monika Gruter, Michael Noffz, Jochen Schmidt, Detlev Schwabe (allievi della Kunsthochschule für Medien, Köln) sotto la direzione di Fabrizio Plessi
musiche: Alfred Schnittke, Charles Yves
 per: Plan K
Ex Machina (1994)
prima rappresentazione: PISCHE de la Brouchettere, Charleroi
concezione e coreografia: Frédéric Flamand
scenografie: Fabrizio Plessi
scenografie elettroniche: Paolo Azori, Oliver Griem, Sebastian Jochum, Ulla Marquardt, Egbert Mittelstädt, Detlev Schwabe, Kirk Woolford (allievi della Kunsthochschule für Medien, Köln) sotto la direzione di Fabrizio Plessi
composizione del suono: Peter Klefer
musiche: György Ligeti, Johan Sebastian Bach, Conlon Nanarrow
 per: Charleroi/Danses - Plan K
Moving Target (1996)
prima rappresentazione: Université du travail, Charleroi (nell'ambito della 3ème Biennale Internationale de Charleroi/Danses)
concezione e coreografia: Frédéric Flamand
testi: Cahiers di Václav Nijinski (Paris, Ed. Actes Sud, 2000, trad. fr. di C. Dumais-Lowski e G. Pogojeva), il testo che accompagna il film di Elizabeth Diller, Ricardo Scorfido è scritto in collaborazione con Douglas Cooper
scenografie, documentario, spot pubblicitari: Elizabeth Diller, Ricardo Scorfido
computer grafica: Matthew Bannister, James Gibbs
musiche: Jean-Paul Dessy, Boyan

- Vodenicharov, Dmitrij
 Shostakovich, Alfred Schnittke, Arvo Part, Johann Sebastian Bach, Galina Ustvolskaja
 per: Charleroi/Danses - Plan K
E.J.M. 1 (1998)
prima rappresentazione: Théâtre de l'Opéra, Lyon (nell'ambito della Biennale de la Danse de Lyon)
concezione e coreografia: Frédéric Flamand
scenografie e video: Elizabeth Diller, Ricardo Scorfido
musiche: Boyan Vodenicharov, Marc-Anthony Turnage, Scanner, Silvestre Revueltas, Duke Ellington, David Shea
 per: Charleroi/Danses - Plan K
E.J.M. 2 (1998)
prima rappresentazione: Théâtre de l'Opéra, Lyon
concezione e coreografia: Frédéric Flamand
scenografie e video: Elizabeth Diller, Ricardo Scorfido
musiche: Paul Hindemith, Henryk Gorecki
 per: Ballet de l'Opéra de Lyon
Murbridge, Man Walking At Ordinary Speed (1999)
prima rappresentazione: Palais des Beaux Arts, Charleroi (nell'ambito della 4ème Biennale Internationale de Charleroi/Danses)
concezione: Frédéric Flamand, Elizabeth Diller, Ricardo Scorfido
coreografia: Frédéric Flamand
scenografie e video: Elizabeth Diller, Ricardo Scorfido
consigliere musicale: Boyan Vodenicharov
musiche: Boyan Vodenicharov, Marc-Anthony Turnage, Scanner, Silvestre Revueltas, Duke Ellington, David Shea
 per: Charleroi/Danses - Plan K
Metapolls - Project 972 (2000)
prima rappresentazione: Écuries, Charleroi
concezione e coreografia: Frédéric Flamand
regia video: Maurizio Pipitone
concezione video: Carlos da Ponte
camera live: Pino Pipitone
design (scenografie, costumi, immagini di sintesi): Zaha Hadid e Team
consigliere musicale: Jacques-Yves Ledocq
musiche: Michael Daugherty, Arton Aeki, David Shea, Pierre Henry, Scanner, Olivier Messiaen, Tone Rec
 per: Charleroi/Danses - Plan K
Body/Work (2001)
prima rappresentazione: Écuries, Charleroi (nell'ambito del Festival VIA)
concezione e coreografia: Frédéric Flamand
concezione scenografica: Jean Nouvel
consigliere artistico: Bernard Degroote
scenografia: Jean Nouvel, Hubert Tonka
 brani dal film *L'acter* (1955) di Eugène Bouchez
immagini: Herman Asselberghs, Carlos da Ponte
musiche: David Reeves, Nachiro Fujikawa, Frenc Brass Band, Jo Stafford, Karyuuki K. Nuli, James Plotkin, Mick Harris, John Adams, Phillip Jeck, Franz, Boyan

Vodenicharov, Ryoji Ikeda, Joey Beltram, Geir Janssen, Kronos quartet / John Zorn, Autopoeses, Pendro, Igor Stravinski, Susuma Yokota
per: Charleroi/Dances - Plan K
Body/Work/Leisure (2001)
prima rappresentazione: Palais des Festivals, Cannes (nell'ambito del Festival de Danse)
concezione e coreografia: Frédéric Flamand
concezione scenografica: Jean Nouvel
consigliere artistico: Bernard Degroote
scenografia: Jean Nouvel, Hubert Tonka
immagini: Herman Asselberghs, Claude Closky, Stefaan Decostere, Carlos da Ponte
musiche: David Reeves, Nachino Fujikawa, Franc Brass Band, Jo Stafford, Karuyuki K. Nulij, James Plotkin, Mick Harris, John Adams, Philip Jeck, Franz, Boyan Vodenicharov, Ryoji Ikeda, Joey Beltram, Geir Janssen, Kronos quartet / John Zorn, Autopoeses, Pendro, Igor Stravinski, Susuma Yokota
per: Charleroi/Dances - Plan K
Silent Collisions (2003)
prima rappresentazione: Teatro alle Tese, Arsenale, Venezia (nell'ambito della Biennale Internazionale di Danza)
concezione artistica: Frédéric Flamand
coreografia: Frédéric Flamand
consigliere artistico: Bernard Degroote
scenografie: Thom Mayne -

Morphosis
costumi: Annelies Van Damme
immagini: Carlos da Ponte, Claude Closky, Lucas Alenian
musiche: Georges Van Dam, Jaroslaw Frankowski, Thomas Brindkman, Eugene Ysaye, Funny Bunny, Merzbow, Georg Philipp Telemann, Giuseppe Tartini, Muslimgauze, Panasoni, Electricity Feat Fire Eater
per: Charleroi/Dances - Plan K
Installazioni
Future of Work (2000)
 (nell'ambito di Expo 2000, Hannover)
concezione e coreografia: Frédéric Flamand
concezione e scenografia: Jean Nouvel
consigliere artistico: Bernard Degroote.
interpreti: 100 danzatori freelance
produzione: Expo 2000, Hannover

FILMOGRAFIA
Real/Reel (1971, 28')
 documentario sullo spettacolo
Real/Reel di Frédéric Flamand e Jean-Pol Ferbus per il Laboratorio Vicinal
regia: Merrill Brockway
commento: Margaret Croyden
produzione: CBS-TV series, Camera Three
Tramp (1972, 28')
 documentario sullo spettacolo
Tramp di Frédéric Flamand per il Laboratorio Vicinal
regia: Merrill Brockway
commento: Margaret Croyden

produzione: CBS-TV series, Camera Three
Quarantaine (1980, 45')
 documentario sullo spettacolo
Quarantaine di Frédéric Flamand per Plan K
regia: Nadine Keseman
produttore associato: Image Vidéo
Memory Stop (1981, 45')
 documentario sullo spettacolo
Memory Stop di Frédéric Flamand per Plan K
regia: Michel Perrin
produttore associato: Vidéo Promotion
La chute d'Icare (1991, 49')
 documentario sullo spettacolo
The Fall Of Icarus (Disaster/Utopia) di Frédéric Flamand / Fabrizio Plessi / Michael Nyman per Plan K
regia: Jacques Bourton, Thomas de Norre
produzione: RTBF, service Musiques et Danse
Le chorégraphe et l'architecte (2003, 58')
 documentario sullo spettacolo
Body/Work/Leisure di Frédéric Flamand / Jean Nouvel per Charleroi/Dances - Plan K
regia: Ludovica Riccardi
immagine: François Ducobu
suono: Frédéric Joblin
montaggio: Isabelle Husson
produzione: Alain Forest / Watch TV
produttori associati: La deux, Arte GIE, Charleroi/Dances
Silent Collisions (2003, 27, 40')
 documentario sullo spettacolo
Silent Collisions di Frédéric Flamand / Thom Mayne per

Charleroi/Dances - Plan K
regia: Lutz Gregor
riprese: Klaus Krieger, Dieter Stürmer
montaggio: Mathias Meyer
produzione: Gerd Haag
produttori associati: TAG/TRAUM per ZDF in collaborazione con ARTE

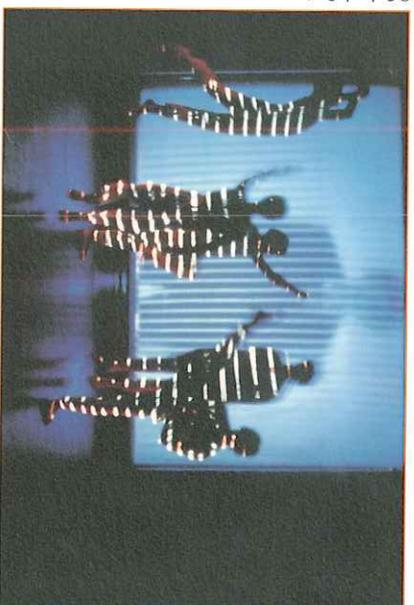
DISCOGRAFIA
 John Van Rijmenant, **Memory Stop**, Igloo, 1982
 Michael Galasso, **Scenes**, ECM, 1983

SITO INTERNET
 www.charleroi-dances.be

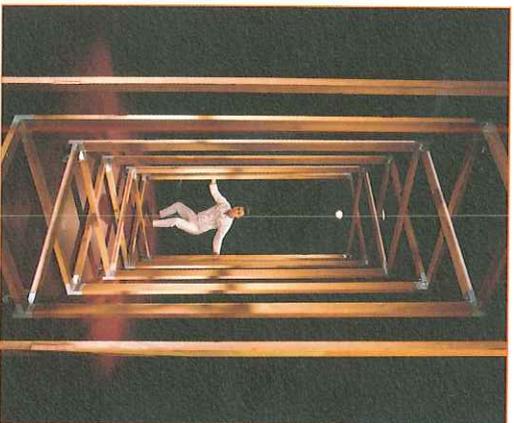
BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE
programmi degli spettacoli

- **Flamand - Plessi, Icaro/Titanic/Machina**, a c. di Michel Baudson, Charleroi/Dances - Plan K, Bruxelles 1994.
- **Moving Target**, Frédéric Flamand / Diller+Scofield, a c. di Michel Baudson, Charleroi/Dances - Plan K, Bruxelles 1996.
- **Repertoire(s)**, Frédéric Flamand / Charleroi/Dances - Plan K, Bruxelles 1997.
- **E.J.M. 1** (Charleroi/Dances - Plan K) & **E.J.M. 2** (Ballet de l'Opéra national de Lyon), Frédéric Flamand / Diller+Scofield, Charleroi/Dances - Plan K, Bruxelles 1998.
- **Muybridge. Man Walking At Ordinary Speed**, Frédéric Flamand / Diller+Scofield, Charleroi/Dances - Plan K,

- Bruxelles 1999.
- *Metropolis - Project 972*, Frédéric Flamand / Zaha Hadid, a c. di Giovanni Lista, Charleroi/Danses - Plan K & Incontri Internazionali di Rovereto / Festival Oriente Occidente, Rovereto 2000.
- *Body/Work/Leisure*, Frédéric Flamand / Jean Nouvel, Charleroi/Danses - Plan K & Incontri Internazionali di Rovereto / Festival Oriente Occidente, Rovereto 2002.
- *Silent Collisions*, Frédéric Flamand / Thom Mayne, Charleroi/Danses - Plan K & La Biennale di Venezia / 1° Festival Internazionale di Danza Contemporanea, Bruxelles 2003 (2° ed. rivista, 2004).
- **Programmi delle Biennali Internazionali di Charleroi/Danses**
- *La voix du geste*, Ars Musica - Plan K - Charleroi/Danses, Festival de Musique contemporaine, Ars Musica, Plan K & 1ère Biennale Internationale de Charleroi/Danses, Bruxelles 1992.
- *Corps & Machines*, 2ème Biennale Internationale de Charleroi/Danses, a c. di Bernard Degroote, Charleroi/Danses, Bruxelles 1994.
- *Vitesse et mémoire*, Alternatives Théâtrales 51 - Charleroi/Danses, a c. di Bernard Degroote e Danièle Stern, Alternatives Théâtrales à l'occasion de la 3ème Biennale Internationale de Charleroi/Danses, Bruxelles 1996.
- *Gender*, 4ème Biennale Internationale de Charleroi/Danses - Festival VIA 99, a c. di Bernard Degroote, Charleroi/Danses, Bruxelles 1999.
- **articoli**
- Bastin, Olivier, *Au-delà de la forme? Entretien avec Frédéric Flamand*, in «Nouvelles de danse», 2000, numero monografico *Danse et architecture*, nn. 42-43, pp. 161-174.
- Capezzuto, Rita, *Architettura danzante*, in «Domus», 2002, n. 846, pp. 72-77.
- Cramer, Franz Anton, *Eingerüstete Tänzer - Body/Work/Leisure*, in «Ballet-Tanz», gennaio 2002, pp. 8-13.
- Mühlmann, Marianne, *Künstler sind die Schamanen der Gegenwart*, in «Der Kleine Bund», 2002, n. 69, pp. 1-2.
- Porcu, Michele, *Coreografia - Architettura*. Intervista a Frédéric Flamand, in «Abitare», 2003, n. 428, pp. 200-202.
- Sowa, Axel, *Un entretien avec Jean Nouvel et Frédéric Flamand - l'Avenir du travail: un décor de théâtre*. Expo 2000, in «Architecture d'Aujourd'hui», 2000, n. 329, pp. 94-105.
- Vaccarino Guzzo, Elisa, *Flamand: far danzare lo spazio*, in «Teatro/Pubblico», 2004, n. 2, p. 16.

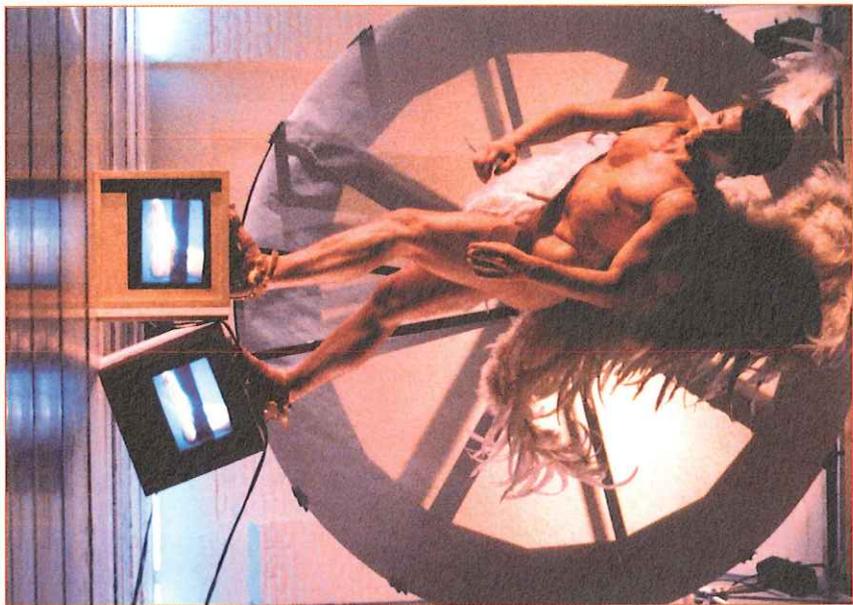


1



2

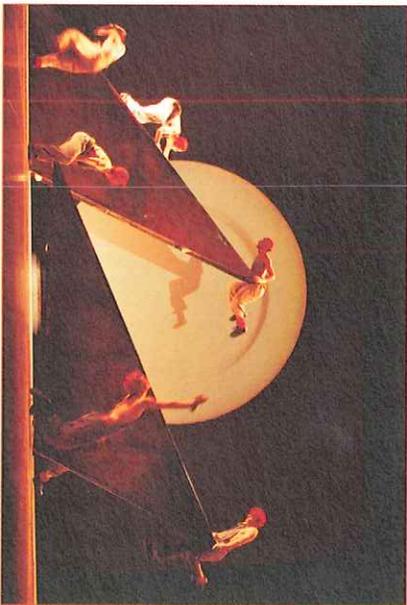
- 1 *Scan Lines* (1983)
- 2 *If Dynamics Were Square* (1986)



© Carlos da Ponte

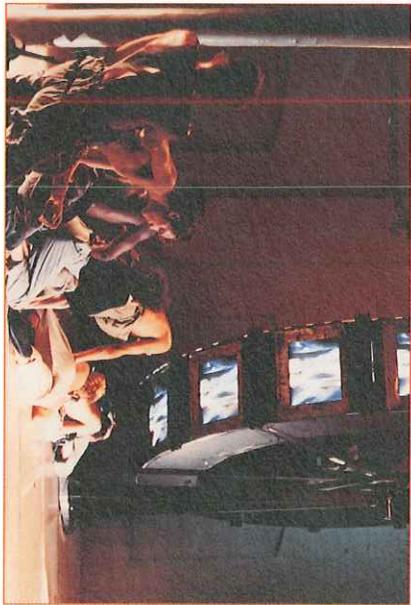
3

3
The Fall of Icarus (Disaster/Utopia) (1989)



© Fabien de Cugnac

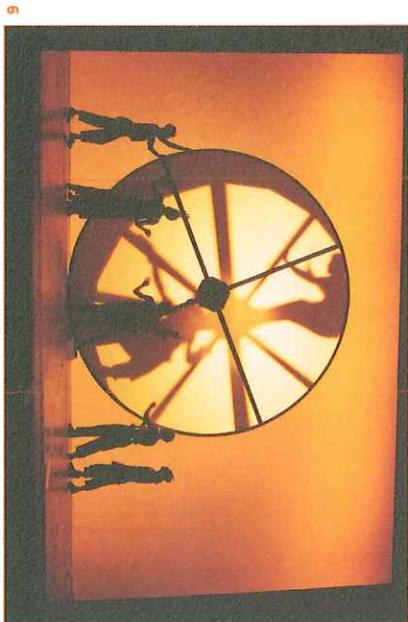
4



© Fabien de Cugnac

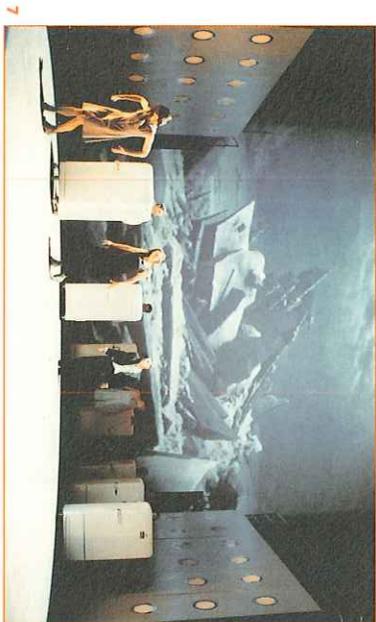
5

4-5
The Fall of Icarus (Disaster/Utopia) (1989)



© Fabien de Cugnac

6



© Charleroi/Danses

7

6 *The Fall of Icarus (Disaster/Utopia) (1989)*

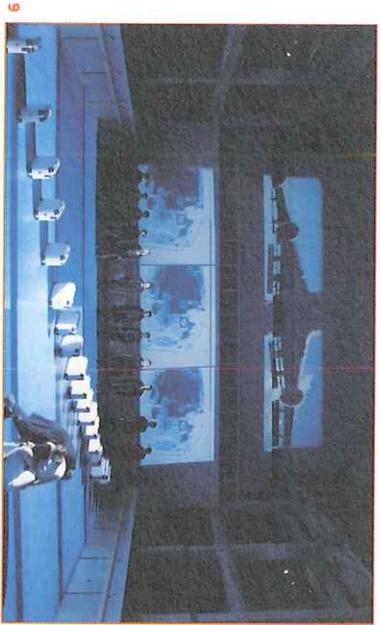
7 *Titanic (1992)*



© Charleroi/Danses

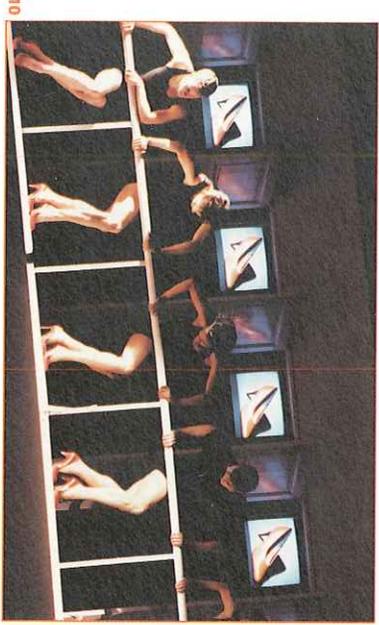
8

8 *Titanic (1992)*



© Fabien de Cugnac

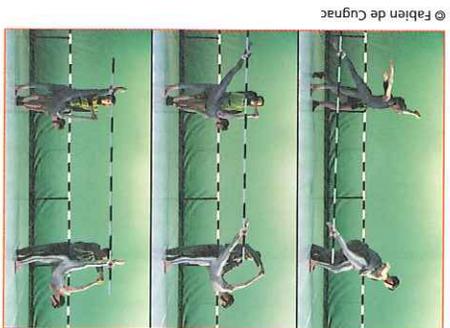
9



© Fabien de Cugnac

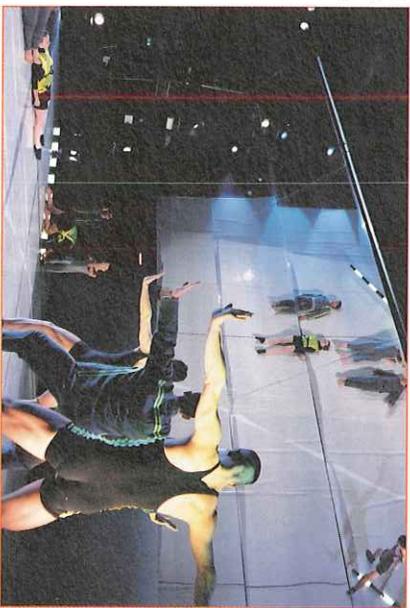
10

9-10
Ex Machina (1994)



© Fabien de Cugnac

11



© Fabien de Cugnac

12

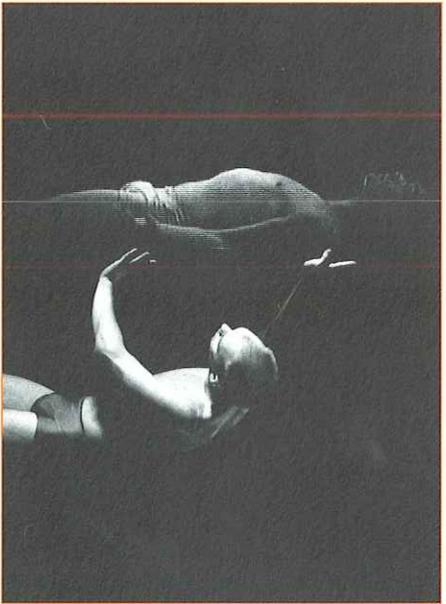
11-12
Mounting Target (1996)



© Fabien de Cugnac

13

13
Moving Target (1996)



© Luis Alvarez

14



© Pino Pipitone

15

14
Mybridge. Man Walking At Ordinary Speed (1999)
15
Metropolis - Project 972 (2000)



© Pino Pipitone



© Pino Pipitone

16

17



© Pino Pipitone

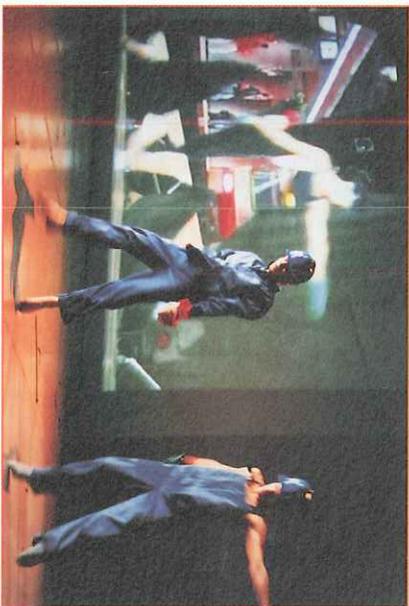
18

16-18
Metropolis - Project 972 (2000)



© Pino Pipitone

19



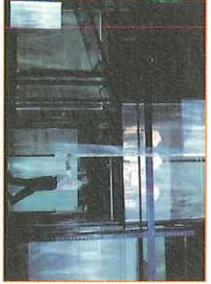
© Pino Pipitone

20

19-20
Future of Work (2000)



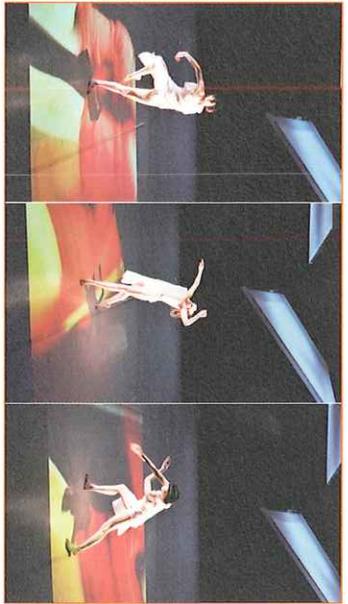
© Christoph Kicherer



© Christoph Kicherer

21

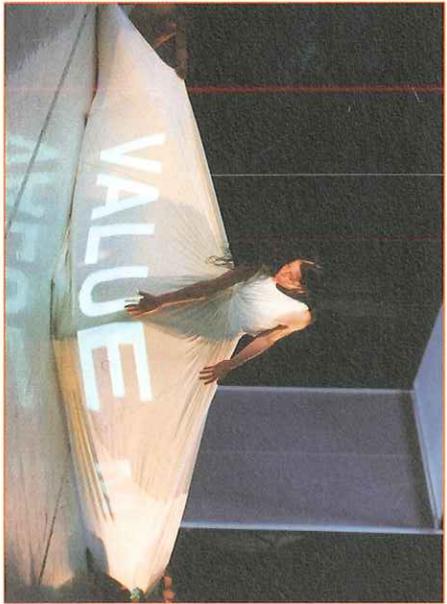
22



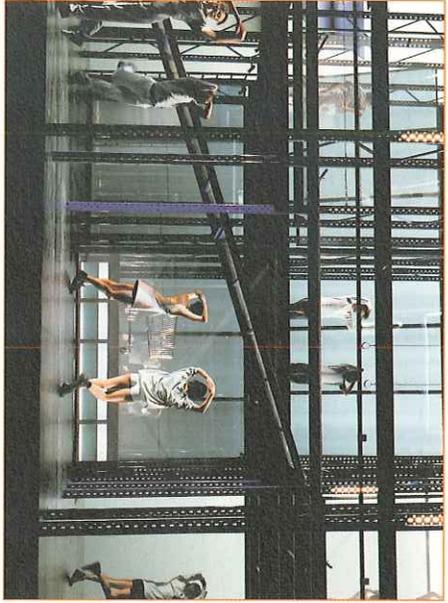
24

© Pino Pipitone

© Pino Pipitone



25



© Pino Pipitone

23

21-23
Body World/Leisure (2001)

24-25
Silent Collisions (2003)

FINITO DI STAMPARE
NEL MESE DI MARZO DELL'ANNO MMIV
DALLA OFFICINE GRAFICHE RINOTTI, PALERMO
PER CONTO DELL'EDITRICE L'EPSOS

1
Frédéric Flamand
di Susanne Franco

2
Emio Greco | PC
di Ada d'Adamo

Frédéric Flamand

di Susanne Franco

Frédéric Flamand di Susanne Franco

I



ISBN 88-8302-265-3 EURO 8,80



L'Espresso
L'Espresso



9 788883 022654