

Mariachiara Grilli*

Anne Teresa De Keersmaeker e Thierry De Mey: “Tippeke” (1996) e “Ma mère l’Oye” (2001-2004), calligrafie dell’invisibile

20 dicembre 2023, pp. 91-118
DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/18753>
Section: Studi [peer reviewed]



Articles are published under a Creative Commons Attribution NonCommercial 3.0 Unported licence (Authors retain copyright in their articles, permission to reuse third party copyrighted content is not included).

Email: danzaericerca@unibo.it

Www: <https://danzaericerca.unibo.it/>

Abstract

L'articolo propone un esercizio di visione prendendo in esame *Tippeke* e *Ma mère l'Oye*, due lavori di videodanza diretti da Thierry De Mey. In entrambi appare significativa una stessa serie di elementi: il rapporto con la componente testuale, il bosco come *tòpos* simbolico, il femminile, la relazione con il materiale acustico e la dimensione temporale. Al fine di delinearne la peculiare declinazione in ciascuna creazione, l'analisi adotta come chiavi di lettura le cinque definizioni del coreografare offerte da Anne Teresa De Keersmaeker nella *lecture Chorégrapheur Bach*, incrociandole ad alcuni rilievi di carattere musicologico e a osservazioni su tecniche di ripresa e montaggio video, tracciando così un percorso tra molteplici rinvii e significati.

The article proposes an exercise in vision by examining *Tippeke* and *Ma mère l'Oye*, two screendance works directed by Thierry De Mey. The same set of elements can be considered as significant in both films: the connection with the textual component, the wood as a symbolic *tòpos*, the feminine, the relationship with the acoustic material and the temporal dimension. With the aim of outlining their particular declination in each creation, the analysis uses the five definitions of choreographing offered by Anne Teresa De Keersmaeker in her lecture *Chorégrapheur Bach* as keys to interpretation, crossing them with some musicological remarks and with some observations on video shooting and editing techniques, thus tracing a path between multiple references and meanings.

* Ricercatrice indipendente.

Mariachiara Grilli

Thierry De Mey e Anne Teresa De Keersmaeker: “Tippeke” (1996) e “Ma mère l’Oye” (2001-2004), calligrafie dell’invisibile

Introduzione

L’articolo propone un esercizio di visione prendendo in esame *Tippeke* (1996)¹ e *Ma mère l’Oye* (2001-2004)², due lavori di videodanza diretti da Thierry De Mey, compositore e regista per il quale il movimento è interfaccia tra ambiti artistici diversi.

La scelta di analizzare contestualmente le due creazioni nasce dal fatto che una stessa serie di elementi – la relazione con la componente testuale e letteraria, il bosco come *tòpos* simbolico, il femminile, il legame con il materiale acustico e la dimensione temporale – appaia a chi scrive significativa in entrambe. L’obiettivo è dunque quello di delineare le peculiari modalità attraverso le quali tali aspetti vengono declinati in ciascun lavoro: a tal fine, incrociando alcuni rilievi di carattere musicologico ed altri relativi all’azione coreutica a osservazioni sulle tecniche di ripresa e sul montaggio video, si tratterà un percorso tra molteplici rinvii e significati.

In *Tippeke*, Anne Teresa De Keersmaeker danza una sua coreografia. Come chiavi di lettura del cortometraggio verranno quindi utilizzate cinque definizioni dell’artista, che sono indubbiamente chiarificatrici del suo modo di pensare il movimento. Nel corso della *lecture Chorégrapheur Bach: incarner une abstraction* tenuta presso il Collège de France nell’ambito delle celebrazioni per i 350 anni dell’Opéra di Parigi (2019), De Keersmaeker risponde alla domanda «cosa significa coreografare?»: «coreografare è incarnare un’astrazione», «coreografare è organizzare il movimento nello spazio e nel tempo», «coreografare è sfidare la gravità», «coreografare è girare e saltare», «coreografare è celebrare

1. *Tippeke*, 1996, regia Thierry De Mey, coreografia e danza Anne Teresa De Keersmaeker, musica Thierry De Mey, in collaborazione con François Deppe, Serge Lemouton, IRCAM/Centre Georges Pompidou, produzione Rosas, in collaborazione con Inscape, Thierry De Mey, Jan Roekens. Una registrazione video dell’opera è reperibile in VHS: Thierry De Mey – Anne Teresa De Keersmaeker, *Tippeke*, C-Sales, [Pays-Bas] 1997.

2. *Ma mère l’Oye*, 2001-2004, regia Thierry De Mey, coreografia e danza artisti vari, musica Maurice Ravel, produzione Eroïca productions, in coproduzione con Léonard De Vinci/Opéra de Rouen, ZDF/ARTE. Una registrazione video dell’opera è reperibile in VHS: Thierry De Mey – Maurice Ravel, *Ma mère l’Oye*, Arte, [s.l.] 2005.

la nostra umanità»³. Queste risposte conducono a operare su un materiale ridotto all'essenziale – l'orizzontale e il verticale, il camminare e il soffio, girare e saltare, cercare il volo e cadere – che in *Tippeke* entra in corto circuito con la poetica di De Mey.

De Keersmaecker è anche protagonista di una delle sequenze di *Ma mère l'Oye*, insieme al collega Jonathan Burrows. Oltre alla coppia, il progetto coinvolge molti altri coreografi-danzatori: tutti sono invitati dal regista a scegliere un personaggio di una fiaba o di un mito a cui ispirarsi⁴. Bisognerà tenere presente che sebbene le diverse autorialità adottino in certi casi una medesima tipologia di movimento, ciò non accade necessariamente in virtù di una condivisione degli stessi principi coreografici, e può anche verificarsi (*in toto* o *in parte*) in risposta a una necessità registica.

Sempre in merito alla relazione tra voce autoriale e significato del gesto, è obbligatoria un'ulteriore precisazione. Considerare contestualmente i due cortometraggi certificherà in *Ma mère l'Oye*, accanto alla presenza di altro materiale, l'impiego di quegli stessi elementi coreutici che De Keersmaecker ricava dai suoi cinque enunciati. Tali elementi non hanno però lo stesso significato che possiedono nell'operare della coreografa belga: non nascono da un voler incarnare astrazioni ma dal voler dare vita ad un mondo che, nonostante i rinvii a testualità preesistenti, si configura come nuovo.

Astrazione e narrativa

«Ci sono degli idioti che definiscono il mio lavoro astratto, ma ciò che chiamano astratto è quanto c'è di più realistico. Ciò che è reale non è l'apparenza ma l'idea, il senso delle cose»⁵. Citando Brâncuși, De Keersmaecker chiarisce cosa intendere per “astrazione” nella sua prima declinazione del coreografare. Quindi, ciò che la coreografia fa è incarnare idee riducendo al segno (corporeo) o, per dirla diversamente, una coreografia è una «calligrafia dell'incarnazione»⁶.

Se da una parte le astrazioni alle quali il linguaggio coreografico dà corpo sono le idee che

3. *Chorégrapheur Bach: incarner une abstraction*, Anne Teresa De Keersmaecker al Collège de France, Paris, 10 aprile 2019, online: <https://www.youtube.com/watch?v=SHxf8d1an9I> (u.v. 12/4/2023). Le cinque declinazioni sono qui presentate in traduzione. Come alcuni termini e brevi estratti dal video della *lecture* di riferimento ripresi nel presente articolo (anche in nota), tutte le citazioni da testi in francese o in inglese sono tradotte da chi scrive, tranne ove diversamente specificato.

4. Cristian Duarte, uno dei coreografi-danzatori coinvolti nel progetto, elenca i partecipanti ed indica a quale personaggio di una fiaba o di un mito ciascuno di essi si sia ispirato per creare la propria sequenza. Cfr. online: <https://cristianduarte.net/en/archive/collaborations/deep-in-the-wood/> (u.v. 3/7/2023). Nel corso della trattazione si farà quindi riferimento (in nota), ove possibile, alle corrispondenze danzatore-personaggio riportate nella pagina al link indicato. Si tenga presente che una visione del lavoro non preceduta dalla lettura dell'elenco non conduce necessariamente a riconoscere le figure citate. L'indagine non muoverà dall'elenco per andare poi ad individuare le figure elencate nel video, ma si baserà sulla visione e, ove utile, ricorrerà all'elenco in un secondo momento, o per ampliare le considerazioni suscitate dalla visione del lavoro, o come strumento di verifica.

5. Nota affermazione dello scultore Constantin Brâncuși a proposito della ricezione (errata) del proprio lavoro, citata in *Chorégrapheur Bach*, cit. La coreografa non menziona una fonte scritta.

6. L'espressione è ripresa da *ibidem*.

sostanziano la poetica di De Keersmaeker, un certo grado di astrazione è incarnato dalle immagini, dalla ripresa e dal montaggio di De Mey. Chiarendo: guardando oltre il visibile sembra possibile tracciare percorsi diversi, che potrebbero aver nutrito la costruzione delle immagini e la relazione tra le stesse. Perciò, se la coreografia incarna astrazioni, l'immagine incarna un *non-visibile*, rendendo il movimento stesso e la presenza del danzatore un rinvio ad altro. A creare questi rimandi contribuisce anche ciò che genera l'immagine a livello tecnico: «le telecamere, in quanto componenti integranti dello spazio multimediale, sono sia telescopiche che microscopiche nella loro capacità di estendere la visione e di facilitare un modo di vedere che è una manifestazione del nostro desiderio di avvicinare a noi il mondo fenomenico»⁷.

In *Tippeke*, lavoro su pellicola, una donna, la stessa De Keersmaeker, cammina sola e inquieta in un bosco avvicinandosi per un breve momento alla strada e alle luci del traffico, sovrapponendo al movimento la recitazione di una filastrocca per bambini a proposito di un ragazzino che non vuole tornare a casa. Oltre che regista, De Mey è qui autore della musica, per violoncello ed elettronica⁸. L'impiego di un unico strumento acustico crea la coincidenza *solo musicale-assolo coreografico*, facente parte di quella “poetica dell'incarnazione” nel cui ambito ci stiamo muovendo⁹.

Sebbene venga utilizzato un testo, in realtà non lo si considera in quanto oggetto semantico, né se ne mantiene l'organizzazione sintattica, ma se ne sfrutta il tratto musicale (cfr. *infra*). La scelta di trattare il materiale sonoro prendendo le distanze dal significato condiviso appare allora come il corrispettivo del pensare che la danza incarni astrazioni. Possiamo quindi ipotizzare che l'approccio compositivo di De Mey contribuisca a far sì che il movimento non traduca una narrazione, fermo restando che ciò si verifica principalmente in conseguenza di una certa concezione coreografica. Nonostante l'espressione verbale prescindano dal significante e l'azione non imiti il contenuto di un testo, è comunque possibile cogliere un certo “senso della storia”. Questo accade solo nella misura in cui «la danza richiede sempre dei corpi, e i corpi insieme ai loro movimenti portano nella performance un inevitabile senso della storia, che potrebbe essere solo un altro nome per quell'apparenza enigma-

7. Douglas Rosenberg, *Screendance. Inscribing the ephemeral image*, Oxford University Press, Oxford 2012, p. 29.

8. Cfr. scheda del brano al sito *IRCAM* (Paris), online: <https://brahms.ircam.fr/works/work/7641/> (u.v. 12/4/2023). La partitura del brano è ad oggi inedita.

9. La stessa De Keersmaeker sottolinea l'importanza della relazione *solo-assolo* in merito al suo lavoro sui *Concerti Brandeburghesi* di Bach. Qui il vocabolario gestuale che ha origine dalle cinque declinazioni del coreografare offerte nella *lecture* – e anche dal tener conto della geometria sacra (cfr. nota 66 del presente saggio) – è messo in stretta relazione con la forma musicale. Ciò conduce al moltiplicarsi dei codici espressivi, che vengono a stratificarsi. L'incarnazione di un *solo* strumentale da parte di un danzatore è infatti soltanto uno tra gli esempi di relazione stabilita con la partitura: il passo a due “incarna” un canone o ancora, nei movimenti in modo minore, mentre i solisti incarnano i *sol*i strumentali, gli altri danzatori “corrispondono” al ripieno dell'*ensemble*, e il modo minore “è” un camminare all'indietro. La relazione con l'architettura musicale è dunque talmente stretta da far definire alla coreografa questo suo lavoro «concerto di danza». Cfr. *Chorégrapheur Bach*, cit.

tica attraverso la quale il corpo di un altro appare allo spettatore»¹⁰.

Philippe Guisgand riconduce il lavoro alla dimensione psicologica della coreografa stessa: «*Tippeke* [...] è estremamente rivelatore: mostra De Keersmaecker alle prese con i propri ritmi e i propri impulsi corporei»¹¹. Certo, si tratta della De Keersmaecker, ma la maniera in cui la sua figura è presentata e inserita nell'ambiente circostante le fa in qualche modo assumere una forma "astratta" e la connota altresì come universale. L'impressione di chi scrive è cioè che

la protagonista-simbolo fa esperienza della realtà circostante in termini di estraniamento, che è come dire fa esperienza di una "circostante irrealtà". Un'irrealtà che dal "circostante" si trasmette per estensione allo stesso soggetto allorché esso si percepisce come vago, quasi non-presente; appunto, come irreale¹².

Ossia, se sul piano della ricerca del linguaggio il lavoro si può ricondurre alla coreografa intesa come figura nominale, alla visione la figura è sì da interpretare in una dimensione psicologica, ma come un universale. Quella che vediamo è un'interiorità, e lo stesso "circostante" che la rende irreale appare come sua estensione. Per queste ragioni, si indicherà di seguito la protagonista del video come *donna*.

Ma mère l'Oye sfrutta l'omonima composizione musicale del balletto scritto da Maurice Ravel¹³, ispirato ai racconti di Charles Perrault¹⁴, Madame Leprince De Beaumont¹⁵ e Madame D'Aulnoy¹⁶. Titoli, epigrafi e didascalie in partitura rinviano a precise fiabe di tali autori – *La Belle au bois dormant*, *Petit Poucet*, *Serpentin Vert*, e *La Belle et la Bête* – esplicitando così il carattere programmatico dell'intera opera¹⁷. Tuttavia, ciò non implica che il compositore ripercorra pedissequamente gli eventi di ciascuna storia. Più propriamente, da un lato egli riprende in musica alcuni tratti essenziali della narrativa letteraria, che diventano così strutturali nell'articolazione della forma musicale e nella realizzazione dei temi; dall'altro lascia che le immagini e le impressioni suggerite dai racconti orientino di volta in volta la scelta dell'orchestrazione¹⁸.

10. Rachel Haidu, "Rosas", *the Storyless, and Roles*, in «Arts», Special Issue *Dance and Abstraction*, edited by Juliet Bellow and S. Elise Archias, vol. IX, n. 2, 28 March 2020, pp. 1-19: p. 3, online: <https://doi.org/10.3390/arts9020044> (u.v. 12/4/2023).

11. Philippe Guisgand, *Les fils d'un entrelacs sans fin. La danse dans l'oeuvre d'Anne Teresa De Keersmaecker*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq 2020, p. 150.

12. Maria Elisabetta Bucci, *Una voce in attesa: "Erwartung", o delle solitudini dell'eros*, in «Quaderni di pedagogia e comunicazione musicale», n. 1, marzo 2014, pp. 45-88: p. 68.

13. Cfr. Maurice Ravel, *Ma mère l'Oye*, Durand, Paris 1912.

14. Cfr. Charles Perrault, *Contes de ma Mère l'Oye*, J'ai Lu, Paris 2018.

15. Jeanne-Marie Leprince Beaumont, *La Belle et la Bête*, Liberty, Milano 2017.

16. Madame D'Aulnoy, *Contes nouveaux ou Les fées à la mode*, Honoré Champion, Paris 2008.

17. Il balletto si articola come segue: *Prélude*, *Danse du rouet et Scène*, *Pavane de la Belle au bois dormant*, *Les entretiens de la Belle et de la Bête*, *Petit Poucet*, *Laideronnette*, *Impératrice des Pagodes*, *Apothéose: Le jardin féerique*. Si fa presente che gli Interludi non hanno un proprio titolo. Cfr. la partitura già citata: Maurice Ravel, *Ma mère l'Oye*, cit.

18. Numerosi esempi che mostrano come Ravel costruisca i temi e organizzi lo sviluppo della composizione in senso lineare rifacendosi a tratti della narrativa letteraria compaiono in Emily Kilpatrick, "Therein Lies a Tale": *Musical and Literary*

Per quanto riguarda il movimento, occorre precisare che i personaggi ai quali i coreografi decidono di ispirarsi non appartengono solo ai medesimi racconti “utilizzati” dal compositore francese ma anche ad altre fiabe, oltre che – come anticipato – ad alcuni miti. Il fatto che De Mey dia agli artisti una così ampia possibilità di scelta rivela come egli abbia da subito l'intenzione di sovrascrivere attraverso la danza (rinvi a) testi diversi e quindi, correlativamente, come l'assenza di una volontà di riprendere la linearità propria della narrazione *tout court* sia costitutiva dell'intero progetto.

Similmente alla composizione sonora, ciascuna sequenza coreografica non ricostruisce gli avvenimenti del racconto di riferimento, che questo sia o meno lo stesso a cui è legata la sezione musicale sulla quale si svolge. Inoltre, nei passi a due, gli ingressi delle figure non si avvicendano sul piano temporale in un ordine analogo a quello in cui compaiono nei testi letterari.

Considerando quindi il video in relazione alle fiabe, quanto asserito da Aisling Byrne in prospettiva letteraria: «[le] aspettative del pubblico relative alle regole sulle quali la narrazione dovrebbe articolarsi sono sostanzialmente alterate dal *cue* dato dal confine tra regni»¹⁹, sembra qui assolutamente pertinente se intendiamo per *regni* la musica, la danza, e tutto quanto concerne l'ambito registico. A contraddire ulteriormente le aspettative dello spettatore è anche il fatto che in alcuni casi il montaggio realizzi una sorta di interferenza: o uno *shot* anticipa una situazione a cui sarà poi dedicato più spazio, o una figura che più avanti nel video danzerà una propria sequenza appare in una sorta di cameo²⁰.

Nonostante quanto osservato fin qui, anche in questo caso riusciamo a cogliere “un certo

Structure in Ravel's "Ma mère l'Oye", in «Context: Journal of Music Research», n. 34, 2009, pp. 81-98, online: <https://tinyurl.com/4n5fx25n> (u.v. 13/4/2023). Si precisa che in campo musicologico la possibilità di riconoscere per *Ma mère l'Oye* un retroterra narrativo è da tempo oggetto di dibattito. Non sempre la presenza di titoli e didascalie è stata considerata bastevole ad asserire che dei rapporti tra narrativa letteraria e struttura musicale siano realmente esistenti. Se però si considerano nel dettaglio prima le modalità di costruzione dei temi e di articolazione della macroforma, poi le assonanze che le particolari scelte timbriche consentono di stabilire tra ciò che si ascolta e le immagini silenziose portate alla mente dalle indicazioni in partitura, le corrispondenze rintracciabili tra narrazione e composizione musicale sono numerose (la successiva sezione del presente saggio, *Convergenze, alcune osservazioni*, ne metterà in luce solo alcune, non essendo l'indagine approfondita della partitura di Ravel l'oggetto principale di questo studio). Titoli, epigrafi e didascalie non sono allora elementi insufficienti per affermare che esistono delle equivalenze tra lo strutturarsi della composizione musicale e quello dei testi letterari, ma sono precisamente ciò per cui sembra lecito e possibile farlo – almeno a parere di chi scrive. A conferma della sussistenza di tale relazione ricordiamo inoltre la vicinanza di Ravel al mondo infantile, il suo essere legato al genere della fiaba, e la sua abitudine di ispirarsi a un testo letterario esplicitando poi il riferimento. Si pensi a come la raccolta (postuma) di poemi in prosa di Aloysius Bertrand *Gaspard de la Nuit* abbia “suggerito” l'omonima composizione, e alle epigrafi che precedono *Jeux d'eau* e la raccolta *Valses nobles et sentimentales*, nelle quali Ravel riprende alcune parole di Henri de Régnier che hanno poi un'eco nei brani («Dio del fiume che ride dell'acqua che lo solletica» precede *Jeux d'eau*, mentre «il piacere delizioso e sempre nuovo di un'occupazione inutile» compare in esergo nella raccolta). Sulle “conferme” indicate cfr. Emily Kilpatrick, *The language of enchantment: Childhood and Fairytale in the music of Maurice Ravel*, Ph.D., Elder Conservatorium of Music, Faculty of Humanities and Social Sciences, The University of Adelaide, Adelaide 2008. Il quarto capitolo è dedicato a *Ma mère l'Oye*, online: <https://digital.library.adelaide.edu.au/dspace/bitstream/2440/50720/8/02chapters1-4.pdf> (u.v. 30/6/2023).

19. Aisling Byrne, *Otherworlds: Fantasy and History in Medieval Literature*, Oxford University Press, Oxford 2015, p. 22.

20. Un esempio in tal senso è la prima comparsa della donna incinta in corrispondenza delle quattro misure che precedono *Petit Poucet*. Una consultazione dell'elenco di Duarte successiva alla visione porta a pensare che si tratti dell'Annunciata (Lieve Meeussen).

senso della storia” o, meglio, delle storie. Se questo è possibile già in *Tippeke* – dove la parola non è impiegata in quanto significativa ma in quanto materia sonora e la danza non reifica un contenuto testuale – allora lo è ancor di più laddove quelli a cui la creazione si ispira sono personaggi letterari, proprio perché di questi ultimi (o di una situazione del racconto a cui appartengono) la coreografia coglie un tratto distintivo, e lo “converte” in movimento. Percepire in qualche modo un “senso della storia” non implica necessariamente poter riconoscere dei riferimenti: l’identificazione di una figura può non essere immediata, e in certi casi può venire addirittura a mancare. Ciò accade, ad esempio, quando lo spettatore ha più l’intento di dare alla figura un nome proprio, che non quello di mettere a fuoco quale sia in essa (o nella sequenza che la vede protagonista) il tratto essenziale – si tenga anche presente che in molti casi sono i coreografi stessi a non pensare ad una precisa nominazione²¹.

Di fatto, delle fiabe e dei miti si conservano ambienti o figure noti, non riconducendo lo spettatore a delle specificità, ma cogliendone il tratto archetipico. Ciò vale sia quando il danzatore fa riferimento a una storia e a un personaggio specifici, sia quando una certa figura è scelta per il fatto stesso di essere ricorrente nel genere fiabesco, e non ha quindi nome proprio. Dei racconti ai quali si è ispirato Ravel ritroviamo allora il bosco, il carattere “inquietante” di alcune figure, il sonno iniziale (dal sonno di *La Belle au bois dormant*), il raccogliere sassolini dal sentiero (di *Petit Poucet*); troviamo la coppia di *La Belle et la Bête* (seppure le due figure siano leggibili anche come due “amanti”, fuori cioè dalla loro nominazione originaria); il rinvio a una figura umana che acquista connotazione animale (la Bestia e il Serpente); la relazione donna-acqua a richiamare Laideronnette in *Serpentin Vert*, che prima rischia di annegare, poi si immerge nella “Grotta dei bagni”.

Più che alla narratività dei testi in senso stretto, il lavoro di De Mey sembra rifarsi alla “narratività” musicale: come si vedrà, ciascuna figura fantastica è “chiamata” da un timbro, da un tema o da una precisa cellula motivica, e i cambi di sequenza coincidono con quelli che in partitura sono punti di articolazione.

Convergenze: alcune osservazioni

L’equilibrio e la sequenza della narrazione fiabesca sono chiaramente definiti: siamo sempre consapevoli di dove siamo nella storia e possiamo indovinare che tipo di evento si verificherà dopo, anche se non sappiamo esattamente quale forma assumerà. Questa coerenza narrativa è al contempo determinata da schemi di azione e reazione chiari e definiti: sappiamo che qualsiasi divieto sarà infranto (‘non aprire il baule d’argento!’ o ‘devi tornare prima del tramonto’), così come sappiamo che un animale aiutato dall’eroe si rivelerà, più avanti nella storia, detentore di poteri magici o avente la capacità in qualche modo di spianare il suo percorso. [...] Eventi, luoghi e personaggi senza radici o isolati possono essere mescolati in innumerevoli modi, ma il racconto

21. La denominazione di alcune delle figure nell’elenco di Duarte (cfr. nota 4 del presente saggio) non rinvia in modo univoco a una fiaba o a un mito: una regina cattiva, un principe disperato, una maga, due dispersi nella foresta, la strega, una naiade, ninfe e fauni.

di per sé mantiene sempre la sua integrità e la sua struttura²².

Dunque, il genere della fiaba ha precise convenzioni narrative, tra le quali Ravel recupera «ripetizione e trasformazione», «dialettica azione-reazione» e «semplicità d'espressione»²³. La musica reinterpreta cioè elementi delle strutture semio-narrative sia profonde che superficiali, e non si limita a riprendere elementi appartenenti alle strutture discorsive – come invece sia l'associazione di un tema o di una certa cellula motivica a un personaggio che la corrispondenza tra una particolare orchestrazione e le immagini suggerite da un titolo o una didascalia potrebbero far credere²⁴.

Come osservato per il riferimento al testo letterario, De Mey non cerca una traduzione del testo musicale, che a sua volta ripristina tratti della narratività della fiaba rendendone strutturali alcuni elementi (come fa poi il movimento). In generale, i cambi di sezione danzata si hanno nel video al nuovo numero di prova in partitura – anche se i passaggi più estesi ne coprono più di uno – della cui cellula ritmica o figura distintiva riprendono in alcuni casi il carattere.

Se il *Prélude* da un lato si apre mettendo a fuoco la dimensione del sonno, di rimando al sonno della Principessa dormiente a causa del sortilegio, dall'altro, in modo più significativo, introduce l'idea di un riassorbimento dell'uomo nella natura. La sezione ha allora, sul piano filmico, lo stesso carattere isagogico che il Preludio ha in quanto parte iniziale della composizione musicale²⁵.

L'ultima sequenza coreografica del *Prélude*, avente come protagonista la donna in abito giallo, lo lega senza soluzione di continuità alla *Danse du rouet*. Il girare della rocca del filatoio sembra qui trovare un corrispettivo nel girare su sé stessi: nella sezione iniziale la stessa danzatrice in abito giallo disegna alcune spirali in corrispondenza della figura ascendente-discendente ai legni. La spirale torna, nella *Danse du rouet*, nella coreografia sovrapposta ai numeri dal 21 al 26 in partitura: in questo caso

22. Emily Kilpatrick, "Therein Lies a Tale", cit., p. 84. Il passo rinvia chiaramente a Vladimir Propp, *Morfologia della fiaba. Con un intervento di Claude Lévi Strauss e una replica dell'autore*, a cura di Gian Luigi Bravo (edizione realizzata di concerto con l'Autore), Giulio Einaudi, Torino 1966. Propp delinea lo strutturarsi della fiaba facendo riferimento a cento "fiabe o favole di magia" appartenenti alla tradizione orale russa, raccolte insieme ad altre in un unico volume dal linguista Aleksandr Afanas'ev. I diversi racconti risultano riconducibili ad un unico schema, realizzato in ciascuna fiaba in modo diverso. Esso consta di una successione limitata di eventi, che lo studioso chiama *funzioni*. Ogni fiaba ne sfrutta un certo numero: a prescindere dalla loro specificità, le funzioni presenti in una medesima storia rispettano l'ordine di successione generale, per cui una certa stabilità nell'articolarsi della narrazione è sempre assicurata.

23. I termini compaiono in Emily Kilpatrick, "Therein Lies a Tale", cit., p. 97.

24. Si fa riferimento alla semiotica generativa di Greimas, stando alla quale il testo è un sistema composto da più livelli interconnessi, il cui senso emerge progressivamente. Si passa dalle strutture semio-narrative profonde e superficiali, relative ai contenuti essenziali del testo (ad esempio dei valori) e determinanti lo schema della narrazione, alle strutture discorsive, dove gli schemi astratti provenienti dalle strutture profonde acquistano spessore diventando personaggi, luoghi, e oggetti concreti. La narrazione delineatasi fin qui può essere espressa in diversi linguaggi (acquisendo ad esempio forma di brano musicale, film o coreografia). Questa espressione è una (struttura di) manifestazione, ossia il livello più superficiale del percorso generativo, quindi ciò con cui entriamo in contatto. Cfr. Algirdas Julien Greimas, *Del senso*, Bompiani, Milano 1974. Essendo passibili di un'interpretazione multipla, situazioni e figure della "manifestazione" rendono *Ma mère l'Oye* un'opera aperta. Cfr. al riguardo Umberto Eco, *Opera Aperta*, Bompiani, Milano 1977 (1 ed. 1962).

25. Il *Prélude* presenta numerose figure. L'ordine di apparizione indicato da Duarte non sembra qui riscontrabile.

il danzatore gira su sé stesso nel momento (di sollevamento) del salto, a cui segue una caduta²⁶.

Pavane de la Belle au bois dormant è un assolo. Della fiaba a cui la musica si riferisce si trattiene dunque la dimensione di solitudine interna al sonno. Se molta letteratura musicologica vede nelle ultime quattro battute il risveglio della Principessa grazie al bacio del Principe, questo snodo nella creazione video viene invece a mancare²⁷.

Il successivo *Allegro* è affidato ad una figura maschile con un cappio al collo²⁸. Il restringimento dell'inquadratura sul suo volto in corrispondenza del grande *glissando* discendente degli archi enfatizza la drammaticità della situazione (poi ripresa nell'Interludio tra terzo e quarto quadro).

In *Les entretiens de la Belle et de la Bête* gli ingressi dei due amanti non realizzano una corrispondenza esatta tra musica e coreografia: mentre in partitura il tema della Bella, modale, è affidato al clarinetto e quello della Bestia, cromatico, è al fagotto in un momento successivo; nel video la comparsa della seconda figura si ha diversamente già sul primo tema. Pur non determinando quando il danzatore debba fare ingresso, il tema della Bestia è rilevante: il suo carattere minaccioso suggerisce di spostare l'azione nel pozzo, un luogo oscuro e inquietante. In generale, coreografia e montaggio conservano della musica il pattern "azione-reazione" tra i due temi/personaggi: nel racconto della Beaumont, la Bestia chiede ogni sera alla Bella di sposarla, richiesta a cui seguono continui rifiuti fino a quando la ragazza, credendo la Bestia morente, dichiara il suo amore. Se nell'andamento intervallare e nella ripetizione degli antecedenti²⁹ la musica riprende l'idea di supplica implicita nella richiesta, la amplifica poi nella sezione che conduce al *climax*. Il ripetersi e trasformarsi di queste "frasi di supplica" si traduce in una relazione tra i due danzatori visibilmente stretta sia sul piano fisico che su quello emozionale, e il montaggio ricrea il reagire di ciascuno agli impulsi provenienti dall'altro sia moltiplicando lo schermo e intensificando il ritmo interno alla successione delle immagini, che accostando angolazioni di ripresa differenti. Un particolare: De Mey accosta due inquadrature rendendo speculare il movimento degli interpreti, dandoci così l'impressione che corrano l'uno incontro all'altro o che si allontanino: ciò rinvia al fatto che nella fiaba i due protagonisti passano dall'essere distanti all'essere amanti³⁰.

26. Anche nella *Danse du rouet*, l'ordine di apparizione delle figure indicato da Duarte non sembra rintracciabile. Delle figure menzionate, una visione non informata da una consultazione dell'elenco permette comunque di riconoscere una maga (Marion Levy, indicata letteralmente come "colei che lancia sortilegi", cfr. *infra*), e in qualche modo si è portati a percepire la sequenza con più danzatori come una danza silvestre di ninfe e fauni (complice l'ambientazione). Una consultazione dell'elenco successiva alla visione potrebbe invece suggerire che il danzatore della sequenza coreografica corrispondente ai numeri dal 21 al 26 (in partitura) sia il Gatto con gli stivali (Cristian Duarte), dato che "calza" delle scarpe alle mani (cfr. *infra*).

27. Stando alla didascalia in partitura, a baciare la principessa dormiente è invece la Fata Buona.

28. Stando a Duarte, possiamo presumere che si tratti di "un principe disperato" (Samir Akika).

29. Con il termine "antecedente" si fa qui riferimento alle relazioni antecedente-consequente individuate per le battute 32-39 in *Les entretiens* in Emily Kilpatrick, "Therein Lies a Tale", cit., p. 85, es. 1.

30. Per questo particolare si fa riferimento alla sezione danzata corrispondente al numero 1 in partitura di *Les entretiens*. Se in un primo momento i due danzatori appaiono come due "amanti", riscontrare poi sul piano coreografico e filmico un'analogia con le dinamiche narrative proprie del racconto della Beaumont ci spinge a pensare che si tratti proprio della

Al numero 6 in partitura, sul *glissando* dell'arpa, due mani tremanti accendono un fiammifero: appartengono alla danzatrice in abito verde che, subito dopo, è protagonista della sequenza sul *solo* conclusivo del violino, realizzando così la coincidenza *solo musicale-assolo coreografico*. L'azione presenta una serie di cadute e uno sfregamento delle mani, gesto che assieme all'accensione del fiammifero rinvia alla *Piccola fiammiferai*³¹. Nell'Interludio che conduce al quarto quadro, la viola ha il volto di una nuova figura femminile³².

Relativamente a *Petit Poucet*, tre “fili” legano le tre sequenze video alla musica: nella lunga sezione iniziale l'irregolarità della figura “doppia” (cfr. *infra*) fa eco all'irregolarità del metro; i due “uccelli notturni” ai legni diventano due danzatori; la sequenza finale, con la stessa coppia, incarna la ripresa di primi e secondi violini³³. Nel successivo Interludio, i due *sol*i in cadenza di arpa e celesta sono rispettivamente l'immagine della donna incinta – che ha già mostrato il suo volto nel cameo – e l'assolo nel bosco innevato³⁴.

Laideronnette vede riapparire, tra le altre immagini, i danzatori di *Les entretiens*. L'averli indicati più genericamente come “amanti” risulta ora appropriato in quanto estendibile alla coppia protagonista di *Serpentin Vert*, fiaba che di nuovo utilizza la trasformazione uomo-animale. Il tornare della coppia nella sezione musicale ispirata all'Imperatrice delle Pagode trova poi un corrispettivo in partitura: anche qui assistiamo ad un ritorno, in quanto la cellula motivica da cui ha origine gran parte del materiale (intervallare) di *Laideronnette* viene reimpiegata, in forma variata, all'interno del tema della Bella³⁵. Ciò ha musicalmente una funzione coesiva anche a livello macroformale e, di conseguenza, la *rentrée* degli amanti assume analogo funzione nel video. Infine, si sottolinea come i suoni prodotti

Bella e della Bestia. Le due identità sono poi certificate dall'elenco, che indica Annabelle Chambon e Cédric Charron come coreografi-danzatori.

31. Il riferimento alla fiaba di Hans Christian Andersen è poi confermato dall'elenco di Duarte, in cui compare una “piccola fiammiferai” (Erna Omarsdottir).

32. Si tratta del cameo di cui si è precedentemente detto (cfr. nota 20 del presente saggio). Manca qui un'inquadratura dell'intera figura, e ciò non rende possibile ipotizzare a cosa l'immagine rinvii. La successiva comparsa della medesima danzatrice permette invece di cogliere un rimando all'iconografia sacra. Tale riferimento viene però a precisarsi solo consultando l'elenco che, come detto, indica tra le varie figure L'Annunciata: il rinvio è quindi ad un'opera di Antonello da Messina, *L'Annunciata di Palermo*, 1476, Galleria regionale di Palazzo Abatellis, Palermo. Nel dipinto, lo sguardo è l'elemento principale (insieme alle mani). Nel video, lo sguardo (fisso) della danzatrice risulta in primo piano proprio perché la ripresa si concentra sul volto: ci sembra di essere guardati negli occhi.

33. La coreografia non sembra rimandare a un preciso racconto. Duarte indica i due danzatori come *due dispersi nella foresta* (De Keersmaeker e Burrows). La denominazione è generica, rinvia semplicemente ad una situazione ricorrente nelle fiabe e non a una specificità.

34. Se alla visione la sequenza non rimanda chiaramente né a una fiaba né a un mito, consultando l'elenco di Duarte possiamo pensare che a danzare sul *solo* di celesta sia Artemide (Kate Mc Intosh), dea della caccia e dei boschi. L'accostamento dell'Annunciata e di Artemide potrebbe aver ragione nel fatto che, seppur in modo diverso, entrambe le figure rinviano alla maternità. Se ciò è ovvio per la Madonna, meno lo è forse per la dea: si ricorda dunque che uno degli epiteti usati per riferirsi a quest'ultima era *Locheia/Lochia*, ossia “protettrice dei parti”.

35. Più precisamente, eliminando le alterazioni dalla cellula *fa diesis-do diesis-re diesis* di *Laideronnette* si ottiene in *Les entretiens* una nuova cellula (*fa bequadro-do bequadro-re bequadro*), i cui suoni sono dati per moto retrogrado (rispetto a quelli della cellula originale in *Laideronnette*). La successione che troviamo nel tema della Bella è pertanto *re bequadro-do bequadro-fa bequadro*.

dal movimento stesso e dal respiro siano parte della dimensione acustica, da un lato conducendo lo spettatore a una sorta di avvicinamento cinestesico, dall'altro quasi rimandando a quel vivificare il racconto che ne caratterizza la trasmissione orale³⁶. La convergenza tra le varie componenti della creazione si attua in *Tippeke* in modo diverso.

Si è detto che non è rappresentata una storia, ossia non viene riprodotto un significato. Si sfrutta invece della parola l'essere di per sé musicale, sottolineandone le consonanti. Ciò non toglie però che proprio la parola possa essere il luogo di convergenza tra dimensione acustica e movimento.

Il testo si articola su nove azioni, presentate prima al negativo e poi al positivo in ordine inverso³⁷. Alla parola chiave di ciascun verso corrispondono un movimento di danza, eseguito simultaneamente alla narrazione, e un multifonico del violoncello. Per ciascun colore prosodico – affermazione, interrogazione e negazione – si ha una differente modalità esecutiva dei multifonici, insieme a un diverso trattamento della somma di suono della voce, violoncello e rumori d'ambiente³⁸.

A questa convergenza si aggiunge quella di tipo “morfologico”, ottenuta, nello specifico, come segue:

i dati frequenziali della voce e i suoni multifonici sono utilizzati per filtrare i paesaggi sonori del film, i quali sono anche manipolati in funzione delle tecniche cinematografiche, come i glissandi che accompagnano l'allontanarsi dalla telecamera. Il compositore fa ricorso anche a tecniche di composizione assistita, per analizzare e generare il materiale melodico del violoncello a partire dai multifonici³⁹.

In questo generarsi dei diversi materiali l'uno dall'altro, si crea quindi una profonda coesione in senso materico. Non solo dunque una coreografia che incarna astrazioni, ma una musica che è “organica” e “incarnata” proprio perché dà voce all'astrazione e all'irrealtà, e parimenti all'oggettività di una condizione universale⁴⁰.

36. In *Laideronnette* compaiono altre figure, non tutte identificabili in maniera inequivocabile. La figura che ad una visione non preceduta da una consultazione dell'elenco di Duarte risulta riconoscibile è la donna in acqua in abito blu, sulla quale torneremo. Considerando invece l'elenco, l'unico altro riconoscimento possibile sembra essere quello della “regina cattiva” (Michèle Anne De Mey): l'espressione, la gestualità decisa, e il fatto che sia seduta su un ramo (assimilabile a un trono), fanno apparire la danzatrice come tale.

37. Nelle sue note al brano al link nella nota 8 del presente saggio, De Mey cita: «un cagnolino che non vuole mordere Tippeke, un bastone che non vuol colpire il cagnolino, un fuoco che non vuole bruciare il bastone, ecc.», per arrivare al punto in cui «si ricomincia in ordine inverso: sì, il gattino vuol mangiare il topo, e il topo saltare sulla corda per rosicchiarla, e la corda saltare sulla mucca per legarla, ecc.» (corsivi del testo).

38. Il capoverso riprende la nota al brano dello stesso De Mey in *ibidem*.

39. Felipe Merker Castellani – Anne Sèdes, *Extension du musical vers l'intermedialité: analyses des approches de Thierry De Mey et de George Aperghis*, Journées d'Informatique Musicale, Paris 2013, [p. 3], online: <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-03112216> (u.v. 12/4/2023), da cui anche l'impiego del termine “morfologico”.

40. Lo stesso De Mey afferma: «mi attengo a questo postulato: più una musica è astratta, oggettiva, più dovrà essere organica, incarnata». Cfr. Jean-Marc Adolphe – Charlotte Imbault (entretien par), *Au coeur des choses*, in «Mouvement, la revue indisciplinée», cahier spécial *Thierry De Mey*, sous la direction de Jean-Marc Adolphe, n. 59, avril-juin 2011, pp. 19-26: p. 24.

Proseguendo, si vedrà dunque per *Ma mère l'Oye* come sugli elementi archetipici del testo letterario e sugli elementi strutturali di quello musicale siano costruiti una serie di relazioni e rinvii, mentre per *Tippeke* si osserverà come l'idea di universale proposta si reifichi, suggerendo in entrambi i casi una dimensione psichica, ora di sogno, ora di ricerca introspettiva.

Orizzontalità e verticalità

«Coreografare è organizzare il movimento nello spazio e nel tempo»⁴¹: da questo assunto De Keersmaeker sviluppa un linguaggio cinetico che non nasce dall'osservazione del danzatore, ma dell'uomo, e si articola sulla polarità verticale-orizzontale considerandone i due assi sia separatamente, che nella loro complementarità e combinazione. Il passaggio dall'orizzontalità del muoversi carponi alla verticalità è la conquista del crescere, e conduce al camminare. È quindi nel camminare il fondamento del danzare: da qui il motto «il mio passo è la mia danza»⁴².

In *Tippeke* il camminare/correre è costituente e fondante del discorso coreico sia perché lo sostanzia per l'intera durata del lavoro, sia perché la costante liminalità della figura tra equilibrio e disequilibrio, dovuta al frequente piegarsi in avanti, è eco di una sua particolare condizione (fig. 1). Inoltre, il ridotto numero di gesti che la donna ripete si svolge a ben vedere sempre in sovrapposizione ad esso. Ad uno sguardo più attento si nota cioè come anche nelle situazioni in cui la figura sembra compiere la propria sequenza gestuale restando in una stessa porzione di spazio, sta in realtà interpolando (o sovrascrivendo) quei gesti a dei passi nell'una o nell'altra direzione: ciò che apparentemente è stabilità, costituisce invece una "variazione sul camminare". Come asserito da De Keersmaeker sempre nell'ambito di questa seconda declinazione del *coreografare*, il camminare organizza lo spazio (e il tempo). Di fatto qui è proprio il camminare che ci porta da uno "spazio di luce" all'altro, e i tagli nel montaggio realizzano una coincidenza tra tempo della visione dello spettatore e tempo dell'azione, sebbene essa sia chiaramente solo apparente, dato il condensarsi nella durata del video di diverse fasi della giornata.

Relativamente a *Ma mère l'Oye* il camminare è sicuramente fondante per la sezione finale (cfr. *infra*) – che ha inizio con l'Interludio precedente *Le jardin féerique* (fig. 2) – ma nell'economia dell'intera creazione non ha la stessa rilevanza che assume in *Tippeke*, sia per la maggior varietà di situazioni e di gesti, sia perché questi diventano luoghi simbolici complessi.

De Keersmaeker definisce poi *asse del sociale* quello orizzontale, che si crea nell'aprire le braccia e sul quale si articolano i gesti delle stesse, che costituiscono o accompagnano il comunicare con l'altro

41. Anne Teresa De Keersmaeker in *Chorégrapheur Bach*, cit.

42. «My walking is my dancing» (*ibidem*).

(indicare, spingere, abbracciare, etc.) e di conseguenza accompagnano la parola. Una parola che prima di essere linguaggio articolato è soffio, alito vitale. Quindi il secondo motto, «la mia parola è la mia danza»⁴³, dove l'asse relazionale incontra il camminare ordinario.



Figura 1. Thierry De Mey, *Tippeke* (1996), frame dal VHS citato in nota 1. Tutti i diritti riservati. Disequilibrio fisico: busto piegato in avanti nel camminare, in eco all'instabilità psichica.



Figura 2. Thierry De Mey, *Ma mère l'Oye* (2001-2004), frame dalla sequenza conclusiva del VHS citato in nota 2. Tutti i diritti riservati. Continuo disequilibrio nel camminare, con spostamenti laterali e oscillazioni delle braccia.

Se dunque orizzontalità e parola convergono, riflettere su questi due aspetti in merito a *Tippeke* e *Ma mère l'Oye* richiede una scissione. Nel primo lavoro non c'è orizzontalità né dell'intera figura, né delle braccia. Unico gesto su questo asse, il tendere un braccio in avanti per orientare il movimento durante il camminare⁴⁴. Tale "unicità" trova ragione nell'assenza di relazione: la donna non ha partner, non cerca il contatto, piuttosto sembra "svolgersi addosso" le sequenze di gesti delle braccia. In linea con l'interpretazione proposta, possiamo leggere in questo una metafora del ripiegarsi della figura su se stessa.

Si potrebbe obiettare che però c'è una parola, e la parola è elemento di relazione. Non qui. La parola è sfruttata per le sue qualità fonetiche e per il peculiare essere musicale, per conto suo, di un testo fitto di consonanti, ed è questo il tratto che concorre allo sviluppo del materiale acustico (e elettroacustico). Non una parola che comunica in virtù del suo significato, ma che comunica inquietudine in quanto sgretolata perché sottoposta a improvvise accelerazioni, e che è gesto acustico e corporeo insieme. Riassumendo, per *Tippeke* potremmo dire allora che parlare e camminare sono coincidenti, mancando una dimensione orizzontale.

Una suggestione pittorica: l'idea di una parola, di una voce di donna nel bosco, rimanda sul piano iconologico a *La voce*, di Edvard Munch, nella sua versione del 1893 (fig. 3), dove quella a cui si allude sembra più precisamente una voce interiore, e dove la relazione figura-alberi e la luce paiono

43. «My speaking is my dancing» (*ibidem*).

44. «Nel video, [...] vediamo come la danza si riduca a volte a un ondeggiare del busto, ad alzate di spalle e a proiezioni della testa» (Philippe Guisgand, *Les fils d'un entrelacs sans fin*, cit., p. 150).

estremamente vicine alla pellicola di De Mey (fig. 4a, 4b).



Figura 3. Edvard Munch, *Summer-night. The Voice*, 1895, National Gallery of Norway, Oslo. Per motivi di copyright non è possibile offrire la riproduzione a colori dell'opera.



Figura 4a. Thierry De Mey, *Tippeke* (1996), frame dal VHS citato in nota 1. Tutti i diritti riservati. Relazione figura-alberi in ombra.



Figura 4b. Thierry De Mey, *Tippeke* (1996), frame dal VHS citato in nota 1. Tutti i diritti riservati. Relazione figura-alberi in luce.

Al contrario, se *Ma mère l'Oye* manca di un'enfasi sulla parola intesa come linguaggio organizzato, attraverso il movimento delle braccia sfrutta invece a pieno l'asse orizzontale nelle spirali, nell'orientare in generale il movimento, nel saltare e cercare il volo, nel contatto con l'altro sia esso abbracciare, respingere o ancora tendere un braccio per chiamare a sé con un gesto della mano. Un asse quindi vivo, che acquista un significato opposto quando è tutto il corpo a collocarvisi: allora è sonno, o morte.

Il bosco

La scelta di ambientazioni capaci di rivelare aspetti estremamente diversi tra loro e di forte impatto visivo è uno dei caratteri dell'estetica della *screendance* di De Mey. In entrambi i lavori considerati i danzatori si muovono nel bosco, a livello simbolico luogo di mistero, pericolo, ma anche

metafora della semioscurità dell'inconscio, luogo dionisiaco delle pulsioni o di catarsi, in cui è quindi possibile smarrirsi o rigenerarsi.

In *Tippeke* la dimensione più evidente è senz'altro quella psichica, in cui la donna sembra alla fine perdersi come suggeriscono, negli ultimi minuti del video, il prendere gradualmente le distanze da parte della telecamera e la scelta di una luce che “assorbe”: ciò che era emerso nel buio – un buio della mente, ma anche un percorso da semioscurità a buio – ossia la donna con il suo disorientamento, paradossalmente scompare nella luce, riducendosi a piccola ombra e dileguandosi grazie al *fast forward*. In senso invece strettamente fisico e visivo sembra impossibile guardare il bosco solo come natura, il che vale a dire che quelli tra cui la figura si muove possono essere considerati di fatto, come anticipato, “spazi di luce”. È infatti proprio la luce, con le sue variazioni, a creare diverse temperature nella relazione tra elementi che, tutto sommato, restano gli stessi. Le uniche eccezioni si ravvisano nel momento in cui la donna si avvicina alle luci del traffico e nella breve sequenza all'interno del tunnel, leggibile anch'essa come metafora di una condizione psichica.

D'appoggio alla lettura orientata in senso psicologico, per *Tippeke* si consideri il suo essere inizialmente un “doppio” esso stesso rispetto a quanto accade in scena nello spettacolo *Woud, three movements to the music of Berg, Schönberg and Wagner* (1997)⁴⁵, nella cui economia ha funzione di apertura (fig. 5). Inoltre, se lo spettacolo utilizza dei tre compositori rispettivamente *Lyrische Suite*, *Verklärte Nacht* e il terzo *Wesendonck Lied*, quanto qui osservato in merito al trattamento della figura e del “circostante” rimanda ad altri lavori degli stessi compositori, *Wozzeck*, *Erwartung* e *Parsifal*; nel senso che in *Tippeke* riverbera ciò che li accomuna: in ciascuna il bosco è luogo di allucinazione, di disorientamento e di perdizione del sé. In questo contesto, dunque, torna nuovamente utile il rimando a Munch, e nell'inquietudine della donna nel video riverbera l'angoscia della figura femminile di *Ashes* (fig. 6), che non solo è figura nel bosco, ma essendo di fronte alla fine di un amore, è per esteso di fronte a una difficoltà e impossibilità nel comunicare: un'analogia non solo nell'ambientazione, ma anche nella mancanza di linguaggio – laddove l'essere in una condizione di ricerca del linguaggio significa non averlo ancora trovato – e di stabilità interiore.

Considerando i testi letterari di riferimento, quello di *Ma mère l'Oye* appare in prima battuta come il bosco delle fiabe, incantato o stregato, ma soprattutto terreno di prove da superare. Questo non vieta, a successivi livelli di lettura, di rintracciare una serie di simbolismi: ciò che è apparentemente *Heimlich*, ossia il contesto fiabesco e il rimando (seppur diluito) a certi personaggi, rivela tratti comuni con quel *Unheimlich* che a un raffronto superficiale tenderemmo a rilevare esclusivamente in *Tippeke*⁴⁶.

45. Cfr. scheda del lavoro al sito *Rosas.be*, online: <https://www.rosas.be/en/productions/389-woud-three-movements-to-the-music-of-berg-schonberg-wagner> (u.v. 15/4/2023).

46. Per la definizione di *perturbante* cfr. Sigmund Freud, *Il Perturbante*, in Id., *Opere (1917-1923)*, sotto la direzione di



Figura 5. *Woud, three movements to the music of Berg, Schönberg and Wagner* (1997), © Hermann Sorgeloos, immagine accessibile al sito *Rosas.be*, online: <https://www.rosas.be/en/productions/389-woud-three-movements-to-the-music-of-berg-schonberg-wagner> (u.v. 15/4/2023).

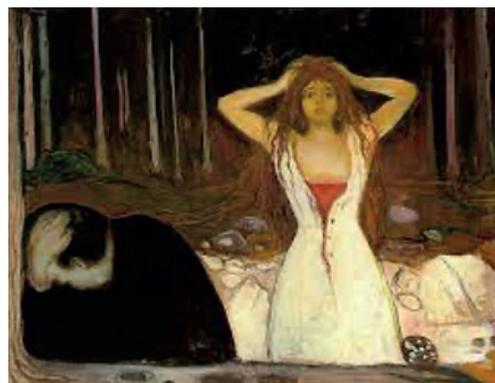


Figura 6. Edvard Munch, *Ashes*, 1894, National Gallery of Norway, Oslo.

Di fatto quindi, se lo spazio fisico è il bosco, le scelte registiche creano uno spazio di altro ordine, che in *Tippeke* è terreno di ricerca del sé e forse, anche di una propria parola – e parimenti di linguaggio strettamente coreografico, se si vuol considerare il lavoro in relazione ai precedenti della stessa De Keersmaeker⁴⁷ – e in *Ma mère l'Oye* è un luogo onirico, ma non esente dal perturbante.

È forte qui il richiamo alla percezione di una disorientante non-familiarità dell'ambiente, della presenza di un mistero inconfessabile custodito da quell'intrico vegetale; qualcosa che avrebbe dovuto restare segreto, nascosto in quel buio metaforico che sarebbe stato meglio non attraversare. Perché è proprio violando questo arcano che situazioni e ambienti rassicuranti e “familiari”, divengono improvvisamente forme di una realtà inquietante, “perturbante” (*Unheimlich*)⁴⁸.

Una prima presenza in questo senso si può identificare nel danzatore in posizione carponi ma “rovesciata” (fig. 7). Questa posizione sembra alludere al *dybbuk*, figura demoniaca della tradizione giudaica (fig. 8a, 8b, 8c): uno spirito che essendo appartenuto ad un uomo che ha commesso dei peccati, è costretto a vagare finché non trova dimora in un nuovo corpo⁴⁹.

Cesare L. Musatti, Bollati Boringhieri, Torino 2000, vol. IX, pp. 77-114 (1 ed. *Das Unheimliche*, in «Imago: Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften», voll. V-VI, Internationalen Psychoanalytischen Verlag, Leipzig 1919, pp. 1-28). Sull'argomento cfr. anche Flavia Tricorni, *Estetica e psicoanalisi*, Rubbettino, Catanzaro 2001, e Aldo Carotenuto, *Freud il perturbante*, Bompiani, Milano 2002.

47. In questo senso, tenendo conto che è la stessa De Keersmaeker a danzare, le scelte registiche e relative alla modalità di trattamento della parola compiute da De Mey realizzano una metafora di quanto proprio lei asserisce relativamente a *Tippeke*: «In *Tippeke* il mio obiettivo era di trovare da me un nuovo vocabolario, in quanto coreografa. [...] Lo vedo come l'inizio di un nuovo periodo nella maniera in cui voglio condurre le mie ricerche» (Philippe Guisgand, *Les fils d'un entrelacs sans fin*, cit., p. 149).

48. Maria Elisabetta Bucci, *Una voce in attesa*, cit., p. 67.

49. Per un approfondimento cfr. Yossi Chajes, *Dybbuk*, in *Encyclopedia of Jewish Folklore and Traditions*, edited by Raphael Patai and Haya Bar-Itzhak, Routledge, New York, 2015, 2 voll., *ad vocem*, vol. I, pp. 133-135. Per una buona ricostruzione di questa figura si rinvia a *The unborn*, 2009, USA, regia David S. Goyer. Il film è successivo alla creazione di De Mey, tuttavia i due lavori sembrano rinviare alla medesima figura demoniaca. Il danzatore (fig. 7) compare nella



Figura 7. Thierry De Mey, *Ma mère l'Oye* (2001-2004), frame dal VHS citato in nota 2. Tutti i diritti riservati. Danzatore in posizione carponi "rovesciata".



Figura 8a. Frame dal film *The Unborn* (2009), regia di David Goyer. Tutti i diritti riservati. *Dybbuk* in libro antico (ricostruzione).



Figure 8b (sinistra) e 8c (destra). Frame da David Goyer, *The Unborn* (2009). Tutti i diritti riservati. Ricostruzione dell'incarnazione del *dybbuk*.

Come secondo caso, la relazione tra due figure: la donna intrappolata tra due tronchi d'albero e quella che sembra essere una sorta di maga che la chiama a sé. A farci interpretare queste due immagini come legate in un'unica situazione è il montaggio, che alterna il *focus* prima sulla maga e poi sulla sua ombra, all'attenzione sul cercare di liberarsi della donna in abito rosso, affiancando poi le due scene (fig. 9).



Figura 9. Thierry De Mey, *Ma mère l'Oye* (2001-2004), frame dal VHS citato in nota 2. Tutti i diritti riservati. Relazione maga-donna intrappolata, data dal montaggio.

sequenza collettiva le cui presenze possono essere associate a ninfe e fauni (cfr. nota 26 del presente saggio), dunque molto probabilmente Duarte non lo considera in quanto autonomo e corrispettivo di una qualche singola figura. Di fatto, dopo aver guardato il video, ricondurlo a una delle identità elencate non sembra possibile.

Costruendo l'immagine in modo da farci percepire la danzatrice in abito rosso come attratta dalla maga, De Mey riprende quella dinamica "attrazione-risposta" che è essenziale della situazione descritta da Ravel nelle didascalie (cfr. *Danse du rouet*): se Florine si dirige verso la sua fine (apparente), lo fa perché spinta dal sortilegio, quindi possiamo dire, più propriamente, che sia il filatoio ad attrarre a sé la ragazza⁵⁰.

Altra figura l'uomo che va a impiccarsi, la cui azione è presentata in due parti, inframezzate da altro materiale. E ancora la donna in nero – che grazie alla tipologia di *cue* creato tra montaggio e musica, per il quale la sua improvvisa comparsa si sovrappone a un repentino passaggio al registro grave – si associa ad una strega⁵¹.

L'impressione di vedere qualcosa che ci è ignoto si ha anche poco dopo la metà del lavoro, di fronte all'enigmatica figura con quattro braccia che, in linea con l'individuazione di un *perturbante*, potremmo interpretare come *Doppelgänger*: la figura è scissa e il movimento è raddoppiato per l'intera sequenza. Questo rimando a Otto Rank (*Der Doppelgänger*, 1914) e all'idea del sosia come espressione di un "doppio" non solo fisico ma soprattutto psichico, che è ombra o figura speculare ed è proiezione dell'inconscio, ha in effetti un legame con il "non familiare" (fig. 10). Esso è proiezione di quello stesso inconscio in cui risiede il rimosso, qualcosa che era *Heimlich* e che riapparendo grazie al sosia lo fa come *Unheimlich*, proprio perché torna dopo essere stato dimenticato⁵². Cosa cerca di dirci questa figura?⁵³

50. A convalida dell'analogia si consideri che la situazione realizzata dall'editing si sovrappone (anche) alla didascalia «allora si ricordarono della maledizione delle fate» (Maurice Ravel, *Ma mère l'Oye*, cit., *Danse du rouet*, numero 27). Si ricordi inoltre che una consultazione dell'elenco di Duarte successiva alla visione del cortometraggio offre una conferma dell'ipotesi che quella nella sequenza sia una maga (cfr. nota 26 del presente saggio). Che Marion Levy sia "colei che lancia sortilegi" si lega allora al sovrapporsi della situazione considerata alla didascalia citata.

51. L'ipotesi può dirsi confermata, in quanto tra le varie figure elencate da Duarte c'è "una strega" (Rebecca Murgi).

52. Per un approfondimento cfr. Otto Rank, *Der Doppelgänger: Eine psychoanalytische Studie*, Literaricon, Treuchtlingen 2015.

53. Nell'elenco di Duarte compare un "uomo con quattro braccia" (Sidi Larbi Cherkaoui e Damien Jalet). Ciò riconduce inequivocabilmente alla figura di cui si è appena discusso. Se i danzatori di *Ma mère l'Oye* non si ispirano solo a fiabe ma anche a miti, è possibile ipotizzare un riferimento al *mito dell'androgino* (cfr. Platone, *Simposio*), secondo il quale la figura umana avrebbe avuto un tempo natura doppia. Si tenga però presente che l'immagine nel video non coincide esattamente con quella suggerita dalla descrizione data da Aristofane nel *Simposio*: ricordiamo che le coreografie non sono concepite come "traduzioni" dei testi dai quali i danzatori traggono ispirazione. Proprio per questo, un'eventuale conferma della provenienza dell'elemento base della sequenza (ossia le quattro braccia) dal *mito dell'androgino* non invaliderebbe la lettura proposta: la figura nel video resterebbe interpretabile come *Doppelgänger*, quindi come rientrante nel *perturbante*. Ciò è vero pure perché un rinvio all'*Unheimlich* è presente non solo in questa situazione ma anche in altre, e perché il tema dell'inconscio è altresì legato a quello del sogno (al quale il mondo fantastico costruito da De Mey rinvia).



Figura 10. Thierry De Mey, *Ma mère l'Oye* (2001-2004), frame dal VHS citato in nota 2. Tutti i diritti riservati. *Doppelgänger*: la figura è scissa e il movimento è raddoppiato per l'intera sequenza. Al gioco conscio-inconscio – o anche veglia-sogno – rinvia altresì il frequente cambiare della messa a fuoco.

La relazione figure-natura

Se, come detto, interpretiamo l'agire inquieto della donna in *Tippeke* come l'agire di una psicologia, e il “circostante” appare come sua estensione – citando Arnaud «io sono lo spazio dove sono»⁵⁴ – non possiamo non rimarcare come, soprattutto in apertura del video, questo sia sottolineato dal costume.

Nella relazione creata in *Ma mère l'Oye* tra presenze umane più o meno reali e ambiente, si può leggere un riassorbimento dell'umano nell'animale e nel vegetale, realizzato a livello tecnico sia con costumi che rendono le figure della stessa materia che le circonda, secondo una logica elementale; sia per similitudine, creata dal montaggio; sia con azioni della natura stessa. Alcuni esempi relativamente alle prime due modalità: l'abito verde muschio per la donna che riposa sul tronco coperto di muschio verde; la ragazza che veste un abito marrone-aranciato come le foglie su cui è sdraiata ed è assimilata agli insetti che si muovono su quelle stesse foglie grazie ad un *close-up* e al raddoppiarsi dello schermo; o ancora, poco più avanti, la situazione analoga, dove da una parte una donna dorme indossando un abito giallo come le foglie su cui è stesa, dall'altra la sua mano si apre con/come una foglia. La prima delle figure alle quali si è appena fatto riferimento suggerisce un rinvio alla favola di Narciso (cfr. Ovidio, *Metamorfosi*): come il fanciullo, la danzatrice appare rapita dal riflesso della propria immagine sull'acqua. In questo caso, il riassorbimento nella natura avviene quindi su un doppio livello, in quanto non si realizza solo grazie all'adozione di un particolare costume, ma è implicato nello stesso rinvio alla favola: nel punto in cui Narciso muore – per il dolore causatogli dal non poter essere l'amante della propria immagine – sorge un fiore che prende il suo nome⁵⁵.

54. Noël Arnaud, *L'État d'ébauche*, Le Messager boiteux, Paris 1950. Le pagine non presentano numerazione.

55. Duarte offre una conferma di quanto ipotizzato nel corso della visione: nel suo elenco compare Narciso (Iris Bouche).

Si può poi considerare il danzatore protagonista della sequenza di cadute: il fatto che “calzi” degli scarponi anche alle mani, e che cada di schiena in una posizione che ricrea seppur indirettamente un quadrupede, lo rende assimilabile ad un animale⁵⁶. Particolarmente efficaci sono poi i passaggi che si concentrano su braccia e mani che “camminando” su rami di albero, o su un tronco laddove sono coinvolti più *performers*, sembrano formare un’unica concrezione con l’elemento arboreo. «Questo cancella, o almeno rende porosi, i confini tra i danzatori e il loro ambiente: di nuovo, spazi e corpi sembrano presi nello stesso “tessuto” del mondo»⁵⁷. Si può dire allora che se qui c’è una “relazione di materialità”, intesa come elementalità, in *Tippeke* l’assimilazione all’ambiente attraverso il costume, nella dimensione psicologica proposta, crea all’opposto una “relazione di immaterialità”, dato che ci muoviamo dentro a un *io*.

Tornando a *Ma mère l’Oye*, l’acqua e la terra sono invece ciò che letteralmente riassorbe l’uomo nella natura: una figura femminile viene inghiottita dalla terra, poi un’altra dall’acqua, dopo essere stata spinta dalla corrente⁵⁸. Di fatto, come il bosco stesso, l’acqua ha una valenza simbolica essendo sia elemento di perdizione/morte, sia di salvezza/rigenerazione: è archetipo di purezza e rinascita, ma anche luogo in cui si può annegare. In ultimo, un’immagine che si colloca a metà strada tra l’idea di una mimesi ottenuta grazie al costume e il riassorbimento della figura, ossia la donna in abito blu che galleggia sull’acqua (fig. 11): subito il pensiero corre a *Ophelia*, di John Everett Millais (fig. 12).



Figura 11. Thierry De Mey, *Ma mère l’Oye* (2001-2004), frame dal VHS citato in nota 2. Tutti i diritti riservati. Donna in blu: mimesi e riassorbimento nell’elemento *acqua*.



Figura 12. *Ophelia*, 1851-1852, John Everett Millais. Tate Gallery, London.

56. Una consultazione dell’elenco di Duarte successiva alla visione consente di fatto di ipotizzare che si tratti del Gatto con gli stivali (cfr. nota 26 del presente saggio).

57. Sophie Walon, *Poetic Phenomenology in Thierry De Mey’s Screendances: Open Corporealities, Responsive Spaces, and Embodied Experiences*, in «The international Journal of Screendance», Editors Douglas Rosenberg and Claudia Kappenberg, vol. IV, Fall 2014, pp. 28-43: p. 37, online: <https://screendancejournal.org/index.php/screendance/issue/view/135> (u.v. 13/4/2023).

58. Se alla visione non è immediato stabilire quale sia il riferimento testuale, il fatto che nell’elenco di Duarte sia presente una “Proserpina rapita” (Charlotte Vanden Heiden) può far pensare in un secondo momento che per la sequenza in cui la danzatrice è inghiottita dalla terra si sia tratta ispirazione dal mito del ratto di Proserpina, trascinata dal dio degli Inferi nell’Ade. Se l’ipotesi fosse corretta avremmo per questa figura – come per Narciso – un sovrapporsi di mito e riassorbimento nella natura.

Da qui un ulteriore rinvio:

Le sue vesti si sparsero larghe e, come fosse una sirena, la sostennero alquanto. Ed ella veniva cantando frammenti di vecchie arie, come colei che fosse inconsapevole della sua propria sventura, o come una creatura che avesse avuta origine in quell'elemento e che quasi vi si sentisse adattata e disposta dalla natura. Ma a lungo non poté durare, ché in breve le sue vesti, fatte pesanti dall'acqua di cui s'erano imbevute, trassero la meschina dal suo canto melodioso a una fangosa morte⁵⁹.

Nelle parole della Regina di *Amleto* c'è, quindi, una suggestione che sembrerebbe motivare la scelta di un rimando al pittore preraffaellita, perché se da un lato Ophelia galleggia come una sirena mentre le sue vesti si gonfiano nell'acqua, dall'altro lo fa «come una creatura che avesse avuta origine in quell'elemento e che quasi vi si sentisse adattata e disposta dalla natura»⁶⁰. Di nuovo quindi una logica elementale e “di assimilazione”⁶¹.

Uscendo dalla dimensione materica, posto che l'interesse per un'animalizzazione del corpo è parte dell'estetica di De Mey, cogliere qualità animali e vegetali è possibile grazie a precise modalità di ripresa (e anche di direzione coreografica). Stando a Wesley Lim, per il regista si può parlare in senso cinematografico di “deteritorializzazione”, intesa nella declinazione offerta da Erin Branningan: la perdita di rilevanza indicata dal termine è dunque quella del volto, non più ritenuto primario nel veicolare l'espressione, e avviene a favore dell'intero corpo⁶². Se applicato a quest'ultimo e non limitatamente al viso, l'avvicinamento – il *close-up* cinematografico – consente nella *screendance* di cogliere micro-movimenti che possono quindi assumere un significato estetico. In questo senso, un tipo di ripresa che ricorda quella del documentario naturalistico, di frequente concentrato su dettagli dell'animale. Ciò non toglie che il *close-up* sul viso sia comunque utilizzato per quelle presenze che, a differenza di altre, manifestano un particolare stato emotivo o lo suggeriscono: come gli “amanti”, dei quali si sottolineano al contempo opposizione e tenerezza; o la “strega”, che compare inaspettatamente, guardandoci. Se, da un lato, del danzatore si seleziona il dettaglio, dall'altro il corpo viene colto nella sua interezza nel muoversi con una velocità “animale” allargando il campo visivo, come accade nel frammento in cui più danzatori corrono e saltano.

Essere vicini al regno animale e vegetale è anche essere legati alla terra. In un'intervista di Sophie Walon a De Mey, il regista spiega come posizionare la telecamera in basso consenta di catturare

59. William Shakespeare, *Amleto*, trad. it. Gabriele Baldini (con testo inglese a fronte), Rizzoli, Milano 2001, p. 239 (I ed. *Hamlet*, N.L. and John Trundell, London 1603).

60. *Ibidem*.

61. L'interpretazione suggerita dalla visione è confermata dall'elenco di Duarte, in cui è menzionata un'Ophelia (Sarah Chase).

62. Erin Branningan, *Dancefilm: Choreography and the Moving Image*, Oxford University Press, Oxford 2011, pp. 43-44, ripreso in Wesley Lim, *An Enhanced Otherworldliness: Thierry De Mey's Screendance Based on William Forsythe's "One Flat Thing, reproduced"*, in «Dance Research Journal», edited by Helen Thomas, vol. L, n. 1, May 2018, pp. 47-66, in particolare p. 55.

qualità *fisiche e terrestri*:

La posizione della telecamera, specialmente l'altezza dalla quale si filma, è cruciale. Non voglio riprendere da una prospettiva che va oltre l'occhio, che trascura la carnalità dei corpi, e intellettualizza e razionalizza ciò che viene mostrato. Voglio una prospettiva corporea che rispetti il baricentro dei danzatori: ecco perché solitamente riprendo dall'altezza della pancia⁶³.

Il movimento acquisisce quindi una connotazione nuova non solo perché reso depositario di altri significati e quindi elemento di un discorso nuovo, ma anche attraverso le modalità di ripresa stesse.

Tempo

Analogamente allo spazio, il tempo in *Tippeke* è organizzato dal movimento. Come anticipato, la coincidenza tra tempo della visione e tempo dell'azione è solo illusoria, dato che l'intero arco della giornata si condensa nella durata del video – come del resto accade quasi sempre nelle opere di finzione. Allora, se il tempo della visione non corrisponde per ovvie ragioni alle ventiquattr'ore, con cosa coincide?

Ragionando nella direzione qui percorsa, interpretiamo il variare della luce come il passare della donna da un pensiero all'altro, da un tentativo all'altro di ritrovarsi. In questo senso è significativa la coincidenza tra buio e avvicinarsi al traffico. Che il contatto con ciò che è a lei esterno sia ciò che più la allontana (o la allontanerebbe definitivamente) da sé stessa? In effetti sembrerà poi fuggire da quella situazione, apparentemente temendola, e il suo portare la mano quasi a coprire l'orecchio lascia ipotizzare un non voler sentire quanto ciò a lei esterno "dice".

Il tempo dell'immagine di *Ma mère l'Oye* è quello dei cicli stagionali. Anche in questo caso quindi, siamo di fronte a una serie di rinvii, primo fra tutti il cambiare del bosco nei suoi colori: particolarmente suggestiva è la sequenza corrispondente al *solo* orchestrale di celesta, in cui riconosciamo l'inverno dalla presenza della neve. Ulteriore rimando alle stagioni sono alcune azioni dei danzatori come, sempre relativamente all'inverno, il loro iniziale dormire, che richiama il letargo invernale e dunque un sonno della natura, o più avanti, lo svegliarsi e bagnarsi nelle acque della danzatrice assimilata al tronco d'albero grazie al costume, che sembra alludere al risveglio primaverile (e al contempo alla favola di Narciso). Il rinvio alle stagioni non è trattato in maniera lineare, ovvero, a partire all'incirca dalla metà del video, le sequenze si avvicinano in maniera più serrata, tornano per la seconda volta delle situazioni già viste, aumenta la frequenza dell'alternanza *bianco e nero-colore*: siamo in un sogno, e diverse temporalità possono mescolarsi, così come le diverse immagini e i loro

63. Sophie Walon, *Poetic Phenomenology in Thierry De Mey's Screendances*, cit., p. 34.

colori possono essere messi a fuoco in modo diverso. Per concludere, al rinvio ai cicli stagionali sembra sovrapporsi una circolarità nella relazione tra la dimensione del video e quella di noi spettatori: se all'inizio del sogno abbiamo chiuso gli occhi e le presenze che dormono nel bosco non solo ricalcano il dormire della natura in inverno, ma sono lo specchio del nostro esserci addormentati, allora l'ultima parte del lavoro mostra dei "ritorni a casa". In effetti, rispetto al materiale musicale precedente, armonicamente *Le jardin féerique* può considerarsi proprio un "ritorno a casa": siamo alla fine del video-sogno, stiamo per svegliarci⁶⁴.

Girare, cadere e "volare"

Se si chiede a un bambino di ballare, questo inizia a girare su sé stesso o a saltare. Dunque si tratta di movimenti che istintivamente associamo alla danza e che, pur nella loro relativa semplicità, hanno un ruolo fondamentale nel pensiero di De Keersmaeker: «coreografare è [anche] girare e saltare»⁶⁵. Sottolinea infatti l'artista che proprio la *spirale* è la figura utilizzata in tutti i suoi lavori. Si precisa qui che la scelta non è dettata da una mera volontà di individuare un'azione facilmente riproducibile in quanto semplice e già nota a livello neuromotorio poiché esperita sin dall'infanzia; ma ha ragioni di ben altro spessore. Da un lato è incarnazione di un'entità geometrica – e tanto i rapporti numerici quanto la geometria sacra sono cari a De Keersmaeker⁶⁶ – dall'altro è sintesi di un modo di pensare la vita: nell'atto del girare su sé stessi si cambia, e trasformati ci si ritrova nello stesso posto di partenza ma mai esattamente nello stesso punto. In questo senso allora si interpreta la peculiarità delle spirali impiegate in *Tippeke*: il punto in cui la figura viene a trovarsi al termine di ciascun giro è visibilmente distante da quello di partenza. Dunque, un uscire da sé che sembra condurre la donna

64. Si tenga presente che anche le didascalie di Ravel in partitura "dipingono" un risveglio: dopo l'ingresso del Principe guidato da Amore, la Principessa si sveglia sul fare del giorno e tutti i personaggi dei precedenti quadri del balletto si riuniscono attorno alla coppia, che viene benedetta dalla Fata Buona.

65. *Chorégrapheur Bach*, cit.

66. La geometria sacra è un'espressione grafico-iconica che si avvale di figure geometriche costruite rispettando misure e proporzioni simboliche proprie di diverse culture, filosofie e religioni. Oltre alla sfera, sono figure tipiche della geometria sacra i celebri *solidi platonici*: cubo, tetraedro, ottaedro, dodecaedro, icosaedro. La geometria sacra è altresì insita nella natura, e pertanto "sacra" in quanto "geometria della vita": si pensi al disporsi secondo la Sequenza di Fibonacci delle foglie di felce o dei petali della *Camelia japonica*, o al mandala disegnato dal pesce palla giapponese per attirare l'attenzione della femmina durante il corteggiamento. Si veda in proposito il video BBC Earth, *Life Story*, ep. 5, online: <https://www.youtube.com/watch?v=hpdlQae5wP8> (u.v. 17/4/2023), mostrato dalla stessa De Keersmaeker nel corso della conferenza *Chorégrapheur Bach*, cit. Nella medesima occasione, De Keersmaeker riconosce il suo ricorso alla geometria sacra nella coreografia come rispondente alla descrizione che la filosofa Isabelle Stengers fa a proposito del concetto di "pratica", descrizione valida (stando alla studiosa) sia per i credenti che per gli uomini di scienza: la "pratica" è «un attaccamento a qualcosa che non si può totalmente identificare, né è possibile appropriarsene totalmente, ma che spinge a riflettere, a esitare, a sentire meglio». I due principi che De Keersmaeker afferma di prendere in prestito dalla geometria sacra per il suo lavoro di composizione sono la Sezione Aurea e la Serie di Fibonacci – in cui ciascun numero è la somma dei due numeri precedenti. La coreografa si serve ad esempio della Serie per organizzare nel tempo gli ingressi dei danzatori, pensati come quelli degli strumenti in una Fuga, a distanza di 1, 2, 3 o 5 battute.

sempre ad un “altrove”, che sempre più la allontana da una possibilità di equilibrio. L'impossibilità di abbandonare l'inquietudine che caratterizza la condizione della donna trova poi un correlativo nell'impossibilità di staccarsi dal suolo: di fatto, nella coreografia non compare il salto.

Il tentativo di negoziazione tra polo della verticalità e dell'orizzontalità ha due possibili esiti: la caduta (laterale o indietro) o il volo. È in questi termini che va inteso l'enunciato «coreografare è sfidare la gravità»⁶⁷. Se, come detto, è il camminare a sostanziare la danza in *Tippeke*, e il ridotto set di gesti che la donna ripete si articola quasi sempre per sovrapposizione ad esso, allora l'evidente instabilità del movimento non trova soluzione né nel cadere, né nel cercare il volo: questo “non risolvere il movimento” può essere letto come un restare bloccati nella propria condizione.

Gli elementi che De Keersmaeker desume dalla terza e dalla quarta declinazione del coreografare compaiono anche in *Ma mère l'Oye*, seppur in modo diverso: appaiono qui legati a doppio filo, cioè vengono a combinarsi. In più casi, la spirale è inserita in movimenti di caduta, ossia il danzatore non chiude il giro su sé stesso recuperando l'asse verticale ma cadendo; mentre il saltare verrà a delinarsi meglio come ricerca del volo.

La spirale è utilizzata sia negli assolo che nelle sequenze di coppia. Laddove essa non è inserita in una caduta, è connotata poeticamente – come in *Pavane* – da morbidi gesti delle braccia che l'accompagnano. Alcuni esempi significativi del suo impiego: come osservato, particolarmente efficace risulta la corrispondenza spirale-figura ascendente/discendente ai legni nella *Danse du rouet* sia in quanto rimando al girare del fuso, sia in quanto incarnazione della figura musicale – si ricordi che la spirale è poi impiegata nell'intera coreografia corrispondente ai numeri dal 21 al 26 in partitura. In *Les entretiens*, non sono solo i due “amanti” a muoversi in spirale nel pozzo, ma anche la telecamera adotta la rotazione, sovrascrivendo il suo movimento a quello delle due figure. Ancora, la ripresa fa propria la rotazione dell'impiccagione, in modo tale che chi osserva abbia l'impressione di sostituirsi al danzatore.

In *Ma mère l'Oye* si può cadere da un albero ma anche cercando il volo, uscendo da sé stessi e rientrandovi realizzando una spirale, oppure per una sorta di “incapacità” di restare in piedi. A livello filmico non solo la caduta è ripresa spesso dal basso, come altri movimenti, per cui a livello cinestesico sembra quasi di cadere nel guardare; ma anche il montaggio ne fa un particolare uso, impiegandola a creare ora una sequenza estesa (cfr. sequenza uomo-quadrupede) ora quasi un loop, conducendo a una sorta di *glitch* percettivo per cui il tempo della visione, nei suoi ritorni, sembra congelarsi (cfr. *Les entretiens*, sequenza finale). Nella sua conferenza, De Keersmaeker da un lato sottolinea che *cadere* è anche *morire*, e dall'altro suggerisce che non necessariamente il volo rientra nella dimensione della *réverie*. Queste istanze trovano riscontro in *Ma mère l'Oye*: nonostante i movimenti sui quali la coreo-

67. *Chorégrapheur Bach*, cit.

grafa belga struttura il proprio operare siano qui sviluppati diversamente, essi presentano, in qualche caso, un punto di contatto con il modo in cui l'artista li pensa. Ossia, se il rinvio a Ophelia è eco del *morire* – poiché, come si ricorderà dalla lettura dell'*Amleto*, la ragazza muore proprio perché caduta in acqua – molti dei tentativi di volo si risolvono in una caduta quasi a voler ricordare che, comunque, restiamo legati alla terra.

Relativamente al volo, De Mey lo tratta spesso analogamente alla caduta se è in essa che termina, ossia riprendendolo dal basso; mentre in maniera diversa guarda alla sequenza che coinvolge il maggior numero di danzatori, l'unica in cui il cercare il volo conserva forse un tratto fantastico, traducendosi in salti che suggeriscono leggerezza e sembrano moltiplicarsi grazie all'uso dei tre schermi, il quali prima mostrano il contrappunto tra le diverse presenze mediante inquadrature ampie, poi lasciano il posto a *focus* su singole figure.

Poetiche: incarnazione e riassorbimento come permanenza dell'umano

L'incontro con Ann Veronica Janssens le cui opere minimaliste coniugano, nel loro essere quasi immateriali, leggerezza e concretezza, è per De Keersmaecker decisivo. Dopo una serie di spettacoli con illuminazione e apparato scenico abbastanza complessi, la coreografa sente la necessità di guardare al movimento secondo una logica nuova, minimale: non un minimalismo che rinnega la complessità del pensiero all'origine delle declinazioni precedentemente elaborate, né una volontà di tornare al minimalismo del suo lavoro su musica di Steve Reich; ma un pensare la coreografia in un'ottica di sottrazione e messa a nudo. Coreografare significa quindi «celebrare la nostra umanità»⁶⁸. Determinanti per l'approdo a quest'idea sono anche l'incontro con Patricia De Martelaere e la riflessione della filosofa sull'ecologia e sul nichilismo del nostro tempo⁶⁹. Secondo De Keersmaecker, ciò che sopravvive di fronte al disfaccimento del reale è la nostra umanità, sia nel suo essere contenuto di un corpo nudo, che nel nostro essere parte della natura. Il pensiero di un'umanità “che resta”, ossia che persiste in

68. *Ibidem*.

69. *Ibidem*. Il riferimento è nello specifico a Patricia De Martelaere, *Wat blijft: essay*, Querido, Amsterdam 2007. Nel saggio, la filosofa riflette sulla transitorietà e la permanenza: tutto è transitorio, o c'è qualcosa di più profondo che resta? La risposta è che è il Nulla stesso a rimanere, e a questo Nulla (o non-qualcosa) noi stessi apparteniamo. La permanenza non può infatti essere permanenza di qualcosa perché questo “qualcosa”, in quanto tale, non potrebbe che essere transitorio. È infatti un errore, secondo De Martelaere, pensarci come un “qualcosa” collocato in un Nulla inospitale. Se è al Nulla che noi apparteniamo, esso è anche fondamento di tutta la realtà, ovvero sia di ciò che è contenuto coscienziale, sia di ciò che è al di fuori di noi – che tuttavia non conosciamo che come contenuto di coscienza. Tali contenuti non sono cose, cioè non sono transitori, ma vanno considerati come manifestazioni di un'unica presenza, quel Nulla di cui noi facciamo parte. Se quindi, stando a De Martelaere, De Keersmaecker sostiene che in quanto coreografa non può che sottrarsi dal dire che di fronte al disastro climatico, alla distruzione della Natura e al disfarsi non solo sul piano ecologico ma anche in senso estetico non resti nulla, la sua “celebrazione dell'umano”, in cui questo è corpo nudo e parte della Natura, sembra quindi lasciar intendere che per lei un riassorbimento si ha non in un non-qualcosa, ma in un tessuto comune a noi e al mondo.

quanto essenza di un corpo, si reifica in *Tippeke* in maniera particolare: se è vero che spazio e figura coincidono e se è vero che questa coincidenza “è” un’interiorità, allora il corpo è vestito dello stesso spazio in cui si muove, ossia perde il suo costume in senso fisico ed è in una certa misura messo a nudo (come lo è la psiche). Celebrare l’umano comporta poi l’eliminazione di tutto ciò che è superfluo, in conseguenza della quale la responsabilità della performance ricade interamente sull’interprete, che acquisisce così un’importanza *massima* agendo su un materiale ridotto al *minimo*: l’orizzontale e il verticale, il camminare e il soffio, girare e saltare, cercare il volo e cadere. Di questa gestualità partecipa in *Tippeke* anche l’ambiente, in quanto “estensione” della figura femminile.

L’idea di un riassorbimento dell’uomo nella natura, individuata nella scelta e nel trattamento dell’immagine da parte di De Mey, sembra ora anche “incarnare” quell’essere parte della natura che per De Keersmaeker permette e sostanzia la permanenza dell’umano. In *Ma mère l’Oye* il regista lega questo principio di “assimilazione” al *femminile*, facendo sì che esso assuma una connotazione diversa da quella che ha in *Tippeke*: è la donna ad essere schiacciata dai tronchi, a essere inghiottita dall’acqua e dalla terra, ma anche a essere generatrice. In questo poi, un’ulteriore relazione: la donna incinta è assimilabile all’acqua, questa volta intesa non come luogo di morte, ma come simbolo di vita.

Organizzare la visione

In *Ma mère l’Oye* quello dello spettatore è un punto di vista dinamico: le varie tipologie di ripresa fanno sì che nel corso della visione esso si sposti. Gli occhi con cui guardiamo sono i nostri quando l’inquadratura è ampia o la ripresa è frontale, quando cioè tra noi e l’oggetto ripreso c’è, rispetto ad altri momenti, una maggiore distanza. Una distanza necessaria dunque ad allargare il nostro campo visivo per farci cogliere un’azione o una figura nella sua interezza. I nostri occhi diventano invece quelli del regista quando la telecamera si addentra in spazi che altrimenti non sarebbero accessibili allo sguardo, ad esempio quando ci affacciamo tra i tronchi che schiacciano la donna in abito rosso, o siamo vicinissimi a un dettaglio del corpo, come solo la telecamera del documentarista può fare. Ci identifichiamo nel danzatore invece, quando abbiamo la sensazione di cadere mentre è lui a farlo o quando, sempre grazie a una ripresa dal basso, le braccia che diventano un tutt’uno col tronco sembrano le nostre, perché è così che lo vedremmo se fossimo al suo posto.

Alla realizzazione delle varie tipologie di soggettiva concorre lo *split screen*: in qualche caso, esso ci colloca contemporaneamente in più di una delle posizioni che il regista occupa nel guardare una figura cosicché vediamo, nello stesso momento, una singola situazione da più prospettive (altrui). Nella sequenza che vede protagonista l’uomo con quattro braccia, lo *splitting* costruisce ancora un altro tipo di fruizione: in alcuni momenti, mentre conserviamo il nostro punto di vista e ci sentiamo guardati dal danzatore (nello schermo centrale), gli screens laterali ci mettono dietro alla telecamera,

che inquadra invece il bosco.

Non solo noi guardiamo le figure del nostro sogno, ma anche alcune di loro guardano noi: se la strega e il *dybbuk* vogliono intimorirci o interrogarci, il *Doppelgänger* sembra parlarci, e la maga chiamare anche noi a sé.

Dunque, in generale, oltre a rendere dinamico il nostro punto di vista, De Mey rende la visione un'esperienza cinestesica. Di rimando all'idea di "incarnare astrazioni" o a quella di una "musica che incarna", anche quindi una "visione che incarna" il movimento osservato.

In *Tippeke* invece, la modalità di ripresa ci fa seguire la donna nel suo viaggio, ma non ci consente mai di identificarci con lei: se in alcuni momenti la osserviamo da vicino, subito la telecamera recupera la distanza.

In *Ma mère l'Oye*, alla danza *tout court* si aggiunge quella realizzata dall'editing. Frazionando lo schermo, lo *splitting* consente di far comparire il frame contenente il girato prima da un lato poi dall'altro – perlopiù seguendo la direzione del movimento della telecamera e/o del performer (anche lasciando in nero metà dello schermo) – oppure di presentare insieme più inquadrature relative o a una stessa sequenza coreografica o a sequenze coreografiche diverse; mentre l'alternanza tra *widescreen* non anamorfico e anamorfico modifica costantemente le proporzioni di una stessa immagine⁷⁰.

Il combinarsi di questi "passi" dà origine a sezioni filmiche che hanno quindi un loro ritmo interno. Quest'ultimo influenza il nostro ritmo di visione, sia costringendoci ad una continua mobilità dello sguardo, sia generando una mobilità percettiva (laddove le proporzioni di un'immagine cambiano). Inoltre, la velocità con cui le diverse tecniche di gestione dello schermo si alternano spesso contrasta con il passo della musica e/o con il ritmo insito nell'articolarsi della struttura musicale, e può pertanto alterare la percezione di entrambi⁷¹. Un esempio in tal senso è la sezione iniziale del *Prélude*: se il tessuto sonoro è tutto sommato statico, le diverse modalità di *splitting* si susseguono invece in maniera serrata, introducendo così numerose figure. La coreografia del montaggio crea un secondo livello di articolazione della composizione raveliana: il visivo ri-articola il sonoro. Ciò è vero anche per quelle sequenze filmiche che, pur avendo ampia durata, presentano un'unica coreografia. Il ritmo della danza creata mediante l'editing si sovrascrive, chiaramente, anche a quello della danza *tout court*.

Attraverso lo *split screen*, De Mey orienta poi la nostra percezione sia della natura del movimento di una singola coreografia, sia della relazione tra coreografie diverse: taglia il girato e accosta

70. Nel *widescreen* anamorfico le bande nere al di sopra e al di sotto dell'inquadratura scompaiono e si utilizzano tutte le linee di risoluzione disponibili.

71. Nel corso della *lecture Sublimi anatomie* (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 7/12/2021) condotta da Letizia Gioia Monda, online: <https://sublimianatomie.palazzoesposizioni.it/lezione/de-mey-thierry> (u.v. 20/7/2023), De Mey sottolinea che essendo musica, cinema e danza discipline del tempo, nel momento in cui si tratta la componente cinematografica secondo quegli stessi principi che regolano la creazione di una coreografia ciò che cambia maggiormente è proprio la percezione della durata (musicale, ma anche del movimento). Il regista precisa inoltre che nei suoi lavori il ritmo creato dal montaggio è ciò che mantiene alta la nostra attenzione nell'identificarci con ciò che abbiamo di fronte.

quegli *shots* che presentati contemporaneamente possono farci vedere situazioni “invisibili”, cioè non reali.

Un esempio dell’uso di frammenti appartenenti ad una stessa sequenza coreografica secondo questa modalità è individuabile considerando di nuovo il *Prélude*, dove abbiamo l’impressione che la donna in abito verde attraversi i tre schermi generati dallo *splitting*: si nasconde dietro ad uno degli alberi del “quadro” centrale per poi fare capolino, in uno degli screens laterali, dietro a quello che è in realtà lo stesso albero.

Anche nella sezione che impiega più *performers* (ninfe e fauni) De Mey divide lo schermo in tre pannelli, moltiplicando così un’unica situazione. Ciò crea una doppia illusione: crediamo di vedere più danzatori di quanti la coreografia ne coinvolga realmente, e abbiamo l’impressione che passino da uno schermo all’altro in una naturale continuità di movimento.

Un caso in cui gli *shots* accostati appartengono al contrario a sequenze coreografiche diverse è quello in cui percepiamo la condizione della donna in rosso come il risultato di un suo tentativo di raggiungere la maga che la chiama a sé (cfr. *supra*).

Quanto precisato in merito all’impiego dello *split screen* ci conduce a ricordare che, analogamente a *Tippeke, Ma mère l’Oye* trova collocazione in una spazialità “reale”: è parte dell’installazione multischermo *Deep in the Wood* (2002-2004)⁷², dove un trittico costituisce la superficie di proiezione⁷³. Se nel nuovo contesto ciò che si è rilevato in merito alle modalità di costruzione di una dimensione onirica e della nostra percezione resta valido, l’uso dello *split screen* assolve invece una nuova funzione. Trasferendosi in *Deep in the wood, Ma mère l’Oye* va a collocarsi in uno spazio che è lo stesso in cui può muoversi il fruitore, ossia in una tridimensionalità. La scelta di dividere lo schermo del video in tre diverse inquadrature è allora a tutti gli effetti un modo per rendere bidimensionale l’installazione⁷⁴.

72. *Deep in the wood* – installazione video/danza/musica (2002-2004), scheda del brano al sito IRCAM (Paris), online: <https://brahms.ircam.fr/works/work/22082/> (u.v. 12/4/2023). Per l’installazione De Mey è anche autore dell’elettronica, nella quale rielabora suoni dell’ambiente e li impiega insieme ad altri materiali. La scheda indica De Keersmaeker come unica autrice della coreografia, non tenendo conto del coinvolgimento di altri coreografi nel progetto.

73. Il sito del Musée d’art contemporain de Lyon, dove *Deep in the wood* è stata fruibile dal 6 al 28 maggio 2004, si limita ad indicare Hervé Robbe come responsabile del rilascio della concessione urbanistica per la realizzazione dell’installazione e Euan Burner-Smith come scenografo, online: <https://www.mac-lyon.com/en/programmation/exhibitions-2004> (u.v. 18/7/2023), non fornendo ulteriori informazioni. Duarte definisce il lavoro un trittico (cfr. link in nota 4 del presente saggio), mentre in Charlotte Imbault, *Lieux d’être, cahier spécial Thierry De Mey*, cit., pp. 27-31, *Deep in the wood* è *Ma mère l’Oye* «montato in installazione» (*ivi*, p. 28). In nessuna delle ulteriori fonti consultate da chi scrive si parla di una coreografia eseguita dal vivo (ossia contestualmente alla proiezione) nell’ambito dell’installazione.

74. È vero anche che il video istituisce una relazione con la spazialità ordinaria già per sua stessa natura: è nel “sintetizzare” qualcosa che vive nella tridimensionalità che ne permette la fruizione – si tenga inoltre presente che quella di *Ma mère l’Oye* è una coreografia concepita per lo schermo.

Conclusioni

Ciascuno dei lavori esaminati è un esempio di come, attraverso la tecnologia, sia possibile creare una *presenza* illusoria e al contempo reale. In *Tippeke*, la danzatrice ci appare in quanto corpo ma è di fatto immagine di un'interiorità, e l'ambiente si configura rispetto a lei come un "circostante irreali": pur essendo entrambi visibili, in senso strettamente fisico non sono propriamente *presenti*. Anche l'impiego della parola è illusorio, non essendo motivato dal voler veicolare un significato. In *Ma mère l'Oye*, se il poter riconoscere nelle figure tratti archetipici di personaggi di fiabe e miti ci fa credere che quanto vediamo sia parte di "mondi" che abbiamo già conosciuto, il discostarsi dalle specificità e le alterazioni percettive generate dal montaggio rendono invece ciascuna figura presente in maniera peculiare e in diverso grado rispetto alle altre⁷⁵.

De Mey costruisce tutte queste illusioni servendosi del movimento, cioè traducendo le logiche del pensiero coreografico in linguaggio cinematografico. Le diverse "gradazioni di presenza" vivono su delle convergenze alla cui creazione concorre la parola, sia in quanto materia sonora, sia in quanto mezzo della narrazione letteraria.

L'esercizio di visione proposto mostra come – nell'ambito dell'esplorazione del concetto di *presenza* – *Tippeke* e *Ma mère l'Oye* declinino in modo diverso una serie di elementi scelti da chi scrive, e mette altresì in luce come due diverse autorialità, una registica e l'altra coreica, abbiano in fondo terreno poetico-estetico comune. Ciò risulta evidente sia in merito all'*incarnare* astrazioni e universali, che alla relazione uomo-natura, nel cui ambito il *riassorbimento* di De Mey è ciò che sostanzia la *condizione di permanenza* di De Keersmaeker. Il concetto di *presenza* non è quindi indagato solo sul piano artistico, ma anche in relazione all'umano.

Per concludere: entrambi i lavori possono essere collocati in un *altrove*, che in un caso è spazio di ricerca del sé, nell'altro è spazio onirico. Dunque, un luogo dell'intangibile che si fa materialità nel video, dove musica e movimento incarnano le qualità della parola quando concepiti insieme o dove, quando la musica è del passato, la composizione dell'immagine e la coreografia incarnano ciò che nella musica è strutturale. La relazione danza-schermo è allora un sovrasciversi di "calligrafie dell'invisibile".

75. A corredo di quanto detto in merito a come De Mey crei in *Ma mère l'Oye* un'illusione, si consideri anche che solo in qualche raro caso possiamo comprendere con un certo margine di certezza quale sia il legame tra un'immagine e l'altra: ad esempio, ipotizziamo che le due "incarnazioni" dei *sol* di arpa e celesta siano vicine poiché entrambe le figure sono legate alla maternità (cfr. nota 34 del presente saggio), ma la logica adottata dal regista nell'accostare le immagini non sembra mai decifrabile fino in fondo.