

# Trajal Harrell The Köln Concert

2.10.2021 → h 21.00

3.10.2021 → h 17.00

PRIMA NAZIONALE - IN COREALIZZAZIONE CON TEATRO DI ROMA

Teatro Argentina

Con la sua ricerca sulla storia, la costruzione e l'interpretazione delle differenti forme della danza contemporanea declinata negli spazi performativi e nei musei di tutto il mondo, Trajal Harrell è oggi uno dei più importanti danzatori e coreografi americani. Il Romaeuropa Festival 2021 lo presenta con la pièce *The Köln Concert* costruita sulle celebri note dell'omonima composizione di Keith Jarrett. Ideato in piena pandemia come risposta alle regole del distanziamento fisico sul palcoscenico lo spettacolo si nutre di pura devozione alla danza e giustappone al "calore umano" che caratterizza il capolavoro d'improvvisazione registrato da Jarrett nel 1975, l'umanità delle danzatrici e dei danzatori (sette compreso Harrell) che abitano e animano la scena, in un'atmosfera delicata, profondamente poetica, lirica, aperta non a caso da due differenti brani di Joni Mitchell.

## È un gioco da ragazzi

*Una conversazione tra la drammaturga Katinka Deecke e Trajal Harrell*

Testo a cura di **Schauspielhaus Zürich**

**Katinka Deecke:** *Hai una teoria sul perché The Köln Concert sia così famoso?*

**Trajal Harrell:** C'è qualcosa di speciale in questo pezzo. Non è possibile toccare con mano cosa sia ma questo non è proprio il mistero di tutta la grande arte? Molte persone che amano The Köln Concert non apprezzano particolarmente Jarrett e altre che amano la sua musica non sono particolarmente attratte da The Köln Concert. È una composizione molto vecchia ma allo stesso tempo nuova, molto classica ma allo stesso tempo jazz, è molto popolare ma persino all'avanguardia. Al suo interno è possibile percepire un respiro di ricchezza inconfondibile e che lascia il segno. Mentre lo ascolto qui allo Schauspielhaus, ricordo quando mi chiedevo come fosse possibile l'esistenza di questa musica. Non conosco nessun'altra musica in cui qualcuno sia talmente coinvolto fisicamente. Jarrett è molto fisico nell'esecuzione, nel suo modo di suonare, nei suoi concerti: il modo in cui usa il pedale, i suoni gutturali. Nella registrazione percepisco il suo corpo. A me sembra che sia arrivato direttamente dagli stati del Sud degli Stati Uniti. La musica sembra avere forti reminiscenze Dixieland, Swing, Gospel. Amo interrogarmi sulla provenienza di qualcosa, sulla maniera in cui qualcosa entra in un mondo in cui non era previsto prima.

*Hai affermato che Jarrett è il "tuo" compositore. Cosa definisce un buon compositore per un coreografo.*

È difficile rispondere. Appena ascolti una musica sai solo che è stata scritta per te. La "tua" musica ti avvicina alla danza. Sei un coreografo che sta dando forma ad una danza e all'improvviso senti una musica che ti apre un intero mondo. Il mio lavoro è arricchito da Jarrett, si sviluppa ulteriormente attraverso l'incontro con la sua opera. Avevo così tanto rispetto per il suo lavoro che mi ci sono voluti 20 anni per non avere più paura di danzare sulla sua musica. 20 anni sono un periodo piuttosto lungo se consideri che si tratta solo di essere coinvolto nella "mia" musica...

*Lo spettacolo non inizia con Jarrett ma con dei brani di Joni Mitchell. Cosa hanno a che fare questi due differenti artisti?*

È come se Joni fosse un po' simile a Keith. Se in Jarrett ho trovato il "mio" compositore in Joni Mitchell probabilmente ho trovato la mia "cantante". Quando ero a Yale ho visto un pezzo degli Yale Dancers per "All I Want" di Joni Mitchell (canta: "sono su una strada solitaria e sto viaggiando") e solo allora ho davvero capito cosa sia la Modern Dance. Non dimenticherò mai questa canzone e queste donne che danzavano: sono rimasto completamente sbalordito. Da allora ho sempre voluto creare sulla musica di Joni Mitchell. Ma, ancora una volta, mi ci sono voluti 20 anni per farlo. Mi preoccupava come avrei affrontato il Köln Concert, come contestualizzare la musica soprattutto quando risuona per la prima volta all'interno dello spazio scenico. Ho pensato che Joni Mitchell potesse essere un momento di apertura verso Keith Jarrett. Non credo che Joni Mitchell aprirebbe un concerto per altri artisti ma scommetto che lo farebbe volentieri per Keith Jarrett. Proprio come lui anche Joni ha sviluppato un forte rapporto con il pianoforte in molti dei suoi lavori ed entrambi hanno una forte connessione con il blues. Penso che in qualche modo Joni faccia sempre del blues e per Keith Jarrett è lo stesso: in un certo senso suona blues.

*Keith Jarrett è famoso per l'improvvisazione, per i grandi recital solistici improvvisati al pianoforte e The Köln Concert in particolare è una delle improvvisazioni più transfrontaliere nella storia della musica. Cosa significa improvvisazione per te e per il tuo lavoro?*

All'inizio delle prove lavoriamo molto su forme libere: tutto è abbastanza libero, c'è molto margine di manovra e io assorbo molto dalle idee spontanee che nascono nelle danzatrici e nei danzatori. Man mano che andiamo avanti, durante le prove, tutto diventa via via più rigido. Ma anche quando la coreografia smette di evolversi cerchiamo di creare sempre uno spazio di libertà: far sentire la danza come se fosse la prima volta in cui viene eseguita. Sono interessato ad essere sempre sul momento, nel presente, completamente concentrato su di esso. La coreografia non è libera, ma il momento in cui accade deve esserlo. È su questo che sto lavorando. Jarrett è un grande insegnante in questo senso. So che non avrò mai l'esperienza di ascoltare The Köln Concert come hanno potuto farlo le persone che erano al Teatro dell'Opera di Colonia nel gennaio 1975. Ascoltiamo il disco, possiamo ascoltarlo ancora e ancora e sentire questo senso di libertà che percorre la musica. Credo che tutta la grande arte abbia a che fare con l'essere sul momento: voglio che il pubblico senta che tutto sta accadendo proprio qui, con loro in sala. È questo ciò su cui lavoriamo. Jarrett è un grande insegnante per capire cosa c'è in questa ricetta.

*Il tuo rapporto con la musica cambia quando sei sul palco? C'è differenza tra te come danzatore e te come coreografo?*

Non sono il tipo di coreografo che può sedersi e guardare l'immagine che viene creata di fronte a lui. L'immagine deve attraversare il mio corpo. È un tale incubo... Il coreografo che è in me ha delle idee ma io non ci credo finché il danzatore che è in me non entra in scena per capire che tutto funziona. Come coreografo posso avere molte idee ma non significano nulla finché non passano attraverso il corpo danzante. Vedo una forte differenza quando ci metto il mio corpo perché posso condividere molte più informazioni con le danzatrici e i danzatori. C'è un certo livello di conoscenza che posso ottenere solo standoci dentro fisicamente e digerendolo. Non posso farlo con la mia mente. Non credo che potrò continuare a realizzare coreografie quando smetterò di danzare.

*Hai provato The Köln Concert in un momento insolito della storia. (...) Quando ti abbiamo chiesto cosa avresti potuto immaginare di costruire in questo periodo segnato dalla pandemia hai suggerito proprio questo lavoro. Quanto è stato difficile adattarsi a queste particolari condizioni?*

Non molto difficile per me, non proprio. Quando mi hai chiesto di costruire un pezzo in questa situazione ho pensato immediatamente alle panche del pianoforte. Le ho usate in diverse pièce e ho pensato che fosse il modo migliore per affrontare autenticamente questa situazione. Ho iniziato a pensare a cosa avrei fatto se sul palco non ci fosse stato altro se non queste panche. Questo mi ha portato all'idea di inserire la musica. Le musiche sono importanti nel mio lavoro ma in realtà non ho mai lavorato su un brano musicale specifico. Ho utilizzato la letteratura, ad esempio Romeo e Giulietta, Antigone, La gatta sul tetto che scotta ma non ho mai realizzato una pièce che partisse da una musica. Quando ho avuto le panche per pianoforte ho capito che il brano musicale doveva essere il Köln Concert. Non ero certo di essere ancora pronto per coreografare questa musica ma era quello che volevo fare. Ho impiegato un po' di settimane prima di far sapere se davvero ci sarei riuscito e nel frattempo l'ho ascoltato e riascoltato. Ho pensato: "se non sei pronto ora, non lo sarai mai". E ho sentito che era bello essere un po' impreparati.

Ne avevo paura. Quest'opera è certamente il capolavoro di Jarrett e l'unico modo per affrontarla è continuare ad imparare da Jarrett e cercare di entrare nel suo mondo. Alla fine, sono contento che il Virus mi abbia costretto a spogliarmi, ad arrendermi a questo: panche per pianoforte e musica.

*Creata allo Schauspielhaus di Zurigo The Köln Concert è la prima produzione per la compagnia di danza che hai qui fondato. Puoi descrivere il vocabolario, lo stile che vuoi sviluppare con questa compagnia di danza? Qual è la qualità e il linguaggio del movimento che ti interessa? Quali immagini del corpo? Quali tradizioni?*

È complicato sviluppare un linguaggio e uno stile che abbia una definizione propria e specificità sufficienti ma che tuttavia possa crescere nella sua topografia su corpi diversi. La mia estetica, ne sono molto certo, è influenzata dal voguing. Ho sviluppato il linguaggio delle passerelle come processo utile per la danza e presente nella storia della danza. Ho stratificato le esperienze che ho avuto a contatto con il Butoh, le danze dell'antichità greca, la Modern Dance, la Post-modern Dance. Certo, c'è una sorta di accademismo in questo ma alla fine si tratta semplicemente di portare la danza sul palcoscenico insieme a un gruppo di danzatori che fanno parte di questo dibattito, che sono impegnati in questo percorso sui loro corpi. Avere questo spazio allo Schauspielhaus Zürich e fondare una nuova compagnia significa entrare in una sorta di fase che definirei di maturità. Durante il lockdown e la quarantena ho avuto tempo per riflettere su me stesso. Penso che, finalmente, sono stato in grado di fare una valutazione su ciò che sono stato e sulla direzione verso cui voglio andare. Si tratta di sviluppare un vocabolario che condivido con le danzatrici e i danzatori. Filosoficamente non voglio copiare/incollare me stesso. Ognuno dei danzatori e ognuna delle danzatrici sono un diverso esempio di come il materiale viene lavorato in diversi organismi e di come si sviluppa nel corso degli anni. Non è semplicemente una questione di portare un contributo o di scegliere in che direzione voglio sviluppare il mio linguaggio; è la compagnia ad essere linguaggio, un sapere, una storia del corpo e queste sono tutte le diverse aree che compongono la nostra danza. Trovo interessante che The Köln Concert sia il nostro primo spettacolo per lo Schauspielhaus (...).

*Durante le prove hai affermato "il movimento è solo una scusa per danzare". Cosa intendevi con questo?*

Bhe, devo tornare un po' indietro nel tempo per rispondere. Per un bel po', sicuramente dai primi anni Sessanta e nella Postmodern Dance, è stato centrale interrogarsi su come la danza si relazioni con il pubblico e il pubblico con il proprio corpo. Questa idea che "tutto il movimento" potesse essere danza era davvero importante. Vigeva l'idea che la danza potesse includere tutti i diversi tipi di movimento e di comportamento, e che i differenti modi di stare al mondo del corpo potessero essere materiale per la danza. Ma quest'idea è arrivata ad un punto tale da non essere più interessante. Certo, ogni movimento può essere danza, ma non è sempre così interessante osservarlo sul palco. La noia può avere un forte impatto nell'arte. Ma definizioni troppo generaliste se non raffinate spesso finiscono per esaurirsi. Io stesso sono stato coinvolto nella domanda: cosa sto ballando? Voglia guardare la danza e come si differenzia dal movimento anche nel dialogo che ho con i differenti artisti, con le danzatrici e i danzatori con cui lavoro. Metto insieme percorsi diversi della cultura, della storia, della fisicità per creare un particolare tipo di danza. Quindi, non è che abbia un'idea statica di cosa sia la danza, ma sto cercando di affinare questo percorso che porto all'interno di un corpo che danza. Quando le persone affermano che amano guardare la danza mi chiedo sempre perché dicono danza e non movimento. In che modo la danza è diversa dal movimento? Una parte significativa del mio lavoro e del dialogo che costruisco con le danzatrici e i danzatori consiste nel creare un "corpo danzante", che possa consentire la danza. Gran parte del nostro lavoro ora riguarda il tentativo di costruire questo corpo danzante, fare in modo che il corpo che viene osservato stia danzando. Voglio che le persone si divertano e che ciò con cui si relazionano sia il danzare. Voglio che siano in grado di comprendere questo particolare universo d'azione. Durante le prove stavamo parlando di una semplice frase di movimento che stavamo costruendo. Stavo cercando di convincere le danzatrici e i danzatori a riempire il resto dello spazio e ho detto "il movimento è una scusa per danzare" perché volevo che sapessero che avevano bisogno di portare quegli ingredienti con cui condire i movimenti per farli collegare insieme nella danza.

*Un anno fa, quando sei arrivato a Zurigo hai dato alle danzatrici e ai danzatori un incarico per i prossimi anni e lo hai ripetuto all'inizio delle prove per il Köln Concert: hai chiesto loro di lavorare sulla loro "mente Butoh". Cosa volevi dire?*

Questa domanda è difficile. Diciamo così: fino a qualche anno fa ero un coreografo che faceva semplicemente il suo lavoro. Poi ho incontrato il mio "genitore" nella figura del danzatore Butoh Kazuo Ono e solo allora sono diventato un vero danzatore. Ero stato coinvolto già precedentemente nella ricerca sul Butoh ma principalmente attraverso l'osservazione del lavoro del collega di Ono,

Tatsumi Hijikata. Poi ho visto il grande assolo di Ono Admiring La Argentina e mi ha letteralmente lasciato senza fiato. Ono forse aveva settant'anni quando lo danzò, Hijikata lo aveva coreografato per lui. Non potevo credere a ciò che stavo vedendo. Attraverso questo assolo ho capito che è proprio questo ciò che la danza significa per me. Dovevo solo approfondirlo e così ho creato una pièce su me stesso che ho intitolato The Return of La Argentina. E così ho iniziato a danzare con un punto di vista differente. Buona parte della nostra tecnica, se vogliamo chiamarla così, si basa sulla "passerella". L'altra parte è invece incentrata sul Butoh e su ciò che chiamo "mente Butoh". È qualcosa di molto difficile da spiegare perché affonda le sue radici nello sviluppo del linguaggio di questa pratica d'avanguardia sviluppata in Giappone negli anni Cinquanta, Sessanta e Settanta. La "mente Butoh" ha molto a che fare con l'accettare che il corpo che danza non sia solo forza ma anche decadenza. La danza spesso riguarda l'essere sorgenti di vita, incarnazioni di vita, di forza e bellezza. Il Butoh riguarda anche la morte, la debolezza e la malattia e anche questo è un elemento importante della vita. Abbiamo iniziato a mettere insieme questi elementi: qualcosa che non fosse solo glamour, che non riguardasse solo la bellezza ma anche la bruttezza, la malattia portando in passerella il corpo dei manichini e quello dei deboli, delle prostitute, delle persone che vivono ai margini della società, dei tossicodipendenti e dei mendicanti. Questa è la storia del Butoh e dell'altro lato della vita in esso incarnata. Quando porti tutte queste informazioni e rappresentazioni nel corpo danzante e inizi a pensare al corpo non solo come emblema di perfezione ma anche come emblema di imperfezioni inizi a sentirti diverso e a sentire diverso il tuo ruolo sul palco. Ci vuole molto tempo per cambiare questa mentalità e permettere a te stesso di mostrare aspetti che pensavi di dover mascherare, che non avrebbero avuto un bell'aspetto in scena. Più lo facevo e più scoprivo che le persone erano toccate dal mio lavoro. Anche se il pubblico potrebbe non conoscere la storia e cosa sia il Butoh, spesso si lascia influenzare da questo tipo di danza. (...) Il bello del Butoh è che non è come le altre danze in cui il corpo ha una data di scadenza. Non ha parametri. Non è nemmeno definito. Il fatto che io stia provando a definire il Butoh non appartiene alla "mente Butoh". Nel momento in cui provi a definirlo, lo perdi. È inafferrabile. Ma quando ti permetti di danzare da questo luogo in cui non sarai mai perfetto, accade qualcos'altro. La "mente Butoh" è tonificante. Lo sento in me stesso e lo riconosco nelle danzatrici e nei danzatori, percepisco quando mentre danziamo utilizziamo la "mente Butoh", quando abbiamo lo spazio per mostrare cose di noi che non sono belle, l'altro lato della bellezza. E anche le persone lo riconoscono perché lo percepiscono dentro sé stesse. Sappiamo tutti di essere composti da queste due parti.

(...)

*La tradizione della Schauspielhaus di Zurigo si colloca in una forma molto specifica delle performing arts che è legata alla letteratura, al linguaggio, alla recitazione e l'istituzione stessa rappresenta potere, influenza e gerarchia. Sebbene questa tradizione sia diversificata e sviluppata, si potrebbe affermare che le tradizioni e le storie a cui tu fai riferimento sono molto diverse da quelle che il teatro rappresenta. Come ti sei confrontato con tutto ciò?*

Una delle maniere con cui mi posiziono consiste nella consapevolezza che il mio lavoro deve necessariamente cambiare quando mi confronto con istituzioni di questo tipo e questo mi entusiasma. Penso che qui, a Zurigo, sono entrato in una nuova fase del mio percorso artistico. Dopo la Postmodern Dance che ha caratterizzato una prima fase del mio lavoro e poi il Butoh e la Modern Dance sono entrato in una terza fase di lavoro dovuta alla consapevolezza che proprio la Schauspielhaus rappresenta il luogo in cui posso cambiare. Fino ad adesso il mio lavoro era molto connesso all'Asia e la sua cultura è ancora parte del lavoro che svolgo ma sento davvero che sia giunto il momento di cambiare. Io stesso mi colloco nell'ambito della danza come qualcuno che crea nello specifico contesto europeo – nonostante io non senta di appartenere a nessun luogo specifico, nonostante mi senta sempre da un'altra parte. Forse tutto ciò è connesso al crescere in una piccola città: vuoi sempre scappare via il più velocemente possibile... Amo cambiare, fare avanti e indietro, sopra e sotto. Trinh T. Minh-ha, un filmmaker e docente alla UC Berkeley che ha scritto molto sul tema del femminismo e del post-colonialismo ha parlato a lungo di "to-ing and fro-ing", un'espressione con la quale descrive il muoversi dai margini al centro per poi tornare nuovamente ai margini e su come in questo movimento si possa posizionare uno spazio per l'immaginazione. Questo movimento tra i margini e il centro è una forza vitale. Ed è ciò per cui io mi sforzo. Non sto solo situando me stesso in un territorio culturale o in una nazione. Mi sto muovendo "attraverso" e "tra" e questo mi restituisce moltissimo spazio per l'immaginazione. Se mi posiziono in qualsiasi modo cerco sempre di problematizzare questa mia posizione. Ed è in questo problematizzare che sta il divario tra il sapere di poter affrontare qualcosa e la consapevolezza di essere sempre qualcosa di diverso da ciò che sto affrontando. In questo divario posso iscrivere il mio processo creativo. Ed è solo mio. È l'unica cosa al mondo che sento appartenermi completamente. L'unica cosa che è unicamente e assolutamente mia. Provo a condividerla ma nessuno può portarmela via. A meno che non sia io stesso a permettertelo – ma sono molto protettivo. È una cosa meravigliosa avere un'immaginazione.

*Abbiamo parlato a lungo di danza e movimento, del tuo percorso artistico e di tradizioni nelle quali ti situi. Ma adesso voglio parlare di qualcosa che mi ha molto colpito: sembra che tu sia la prima persona nera a dirigere qui alla Schauspielhaus. Cosa pensi a tal proposito?*

La Svizzera non è "casa" mia. In questo senso, non so esattamente come comprendere ciò di cui parli. Certo, ho lavorato in differenti paesi del mondo per tanti anni e anche in Europa. E ho avuto diverse "prime volte" in questo senso. E tutte sono state importanti per altri artisti e per i miei nonni (entrambi deceduti). La cosa interessante e problematica è che io non vi accedo per questo motivo. Certo sarebbe potuto succedere negli Stati Uniti perché conosco la storia di questo paese e avrei potuto giudicare cosa certi passi significhino per la collettività, proprio come capisco esattamente cosa significhi che Kamala Harris sia oggi la prima donna nera in corsa per la carica di Vice Presidente. Ma qui in Svizzera non saprei dire precisamente. Non è una cultura che mi appartiene. Non sono cresciuto pensando: devo essere la prima persona nera a dirigere una compagnia in Europa. Il fatto di essere il primo per me vuol dire tutto e niente. Certo, penso che sia meraviglioso e allo stesso tempo triste, ma io non lavoro per questo posto. Quindi il fatto che io non segua queste classificazioni e che non mi definisca attraverso esse rende per me più semplice evitare queste insidie, perché non conosco le insidie che appartengono a questo luogo e non so quanto possano essere pericolose. Nuovamente voglio sottolineare come il "to-ing and fro-ing" di Trinh T. Minh-ha appartenga al mio lavoro. Sono felice se posso demolire alcuni di questi muri e aiutare altre persone. Capisco quanto è importante che qualcuno come me sia ora alla Schauspielhaus. Sono onorato. Ma non sto facendo di questo il mio lavoro. È un punto di vista, ma non è il solo punto di vista. Forse questo ha a che fare con la mia provenienza dal sud degli Stati Uniti d'America. Sono cresciuto con i discorsi che riguardavano la questione razziale nella storia del Sud. Sono cresciuto con MLK Jr Drive. So tutto della schiavitù e dei movimenti per i diritti civili negli anni Cinquanta e Sessanta. Al college mi sono nutrito di cultural-studies e teoria femminista: Bell Hooks, Gloria Steinem, Alice Walker e molto altro ancora. Tutto ciò fa davvero parte di me e del mio lavoro. Quando il pubblico guarda i miei spettacoli non sta solo andando a vedere la prima persona Nera a dirigere la compagnia della Schauspielhaus ma viene a vedere la prima, la seconda, la quarta, la quinta, la sesta, la decima, la dodicesima persona, arrotolate l'una dentro l'altra insieme a tutti quelli che non ne hanno avuto l'opportunità e tutti quelli che la ignoravano completamente. Perché non sono mai solo ma porto sempre con me tutti quelli di cui ho assorbito i pensieri. Non nego che ci siano questi ostacoli ma il fatto che io, forse, sia la prima persona nera a dirigere questa compagnia non credo possa definire né me né il mio lavoro. Ne sono onorato ma abbastanza onesto da ammettere che siamo abbastanza in ritardo per questo discorso. Sono abituato ad essere l'unica persona nera nella stanza. E che io sia il primo o meno, cambia poco per il mio lavoro. Perché so che tutte queste storie e persone sono parte integrante del mio lavoro. In un articolo che qualcuno ha scritto su di me mi hanno definito "la nuova Martha Graham". E ho pensato fosse un passo importante. Vediamo adesso cosa diranno in Europa. Magari non si accorgeranno di me e poi in futuro qualche giovane sarà definito "il nuovo Trajal Harrell" (sarà meglio che io sia morto!). Detto questo io combatto contro tutte le differenze attraverso il mio lavoro. E questo ci riporta alla "Mente Butoh". È un gioco da ragazzi.

*Con i tuoi spettacoli hai conquistato una platea eterogenea e legata a differenti linguaggi e backgrounds. Esperti di danza e studiosi, teenager e adulti, la comunità eterosessuale e cisgender come quella queer con tutte le sue differenti sfumature e i suoi differenti attivismi. A cosa somiglia il/la/lo spettator\* che hai in mente?*

Sono una vecchia puttana. Li amo tutti. Visto dalla superficie il mio lavoro non dovrebbe piacere a molte persone ma sembrerebbe adatto ad un gruppo piccolo e selezionato di persone. Così sono sempre sorpreso quando scopro che i miei spettacoli sono sold out ai grandi festival, mi sembra così strano. Credo che questa attenzione del pubblico derivi dal fatto che amo i/le mie/i spettatori/trici. Li amo tutt\*. Di solito sono impaziente alla prime: sto sul palco mentre entrano. Amo questa situazione, amo tutt\* loro. -Una volta ho persino buttato a mare tutta la mia tournée per restare al Munchner Kammerspiele e salutare il pubblico. Non sopportavo il pensiero di non poter restare con loro. C'era così tanta gente, gente più grande che voleva parlare con me dopo lo spettacolo e che mi ringraziava. Ho persino fatto una pièce per loro a Monaco, "Morning in Byzantium".(...). Forse è per questo motivo che prima di Zurigo non ho lavorato mai a lungo nello stesso luogo ma ero sempre in tournée e in viaggio. Perché quando resti troppo a lungo in un luogo finisci inevitabilmente a perderci la testa e a rimanere follemente innamorato del suo pubblico.

---

# Crediti

Di **Trajal Harrell**

Alla musica di **Keith Jarrett e Joni Mitchell**

Utilizzata previo accordo con **ECM Records**

Con: **Titilayo Adebayo, Maria Ferreira Silva, Trajal Harrell, Nojan Bodas Mair, Thibault Lac, Songhay Toldon, Ondrej Vidlar**

Messa in scena, coreografia, set, colonna sonora e costumi: **Trajal Harrell**

Musica: **Keith Jarrett, Joni Mitchell**

Illuminazione: **Sylvain Rausa**

Drammaturgia: **Katinka Deecke**

Audience Development: **Mathis Neuhaus**

Pedagogia teatrale: **Manuela Runge**

Assistenza di produzione: **Maja Renn**

Assistenza alla scenografia: **Ann-Kathrin Bernstetter, Natascha Leonie Simons**

Assistenza ai costumi: **Ulf Brauner, Miriam Schliehe**

Direttore di palco: **Michael Durrer**

Produzione interna: **Moritz Lienhard**

Stagista alla scenografia: **Reina Guyer**

Touring Management & Relazioni internazionali: **Björn Pätz, ART HAPPENS**

Produzione: **Schauspielhaus Zürich**