

Fondazione
Teatro La Fenice di Venezia

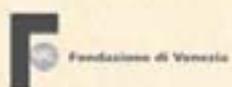
Stagione 2004-2005
Lirica e Balletto

DANZA 2005

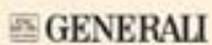


FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

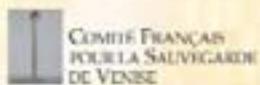
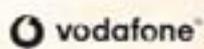
Fondazione Teatro La Fenice di Venezia



Provincia di Venezia



CASINÒ DI VENEZIA



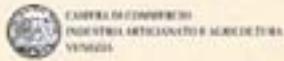
ALBO DEI SOCI FONDATORI



Fondazione Teatro La Fenice di Venezia



 Deltagas



 Marsilio

 RUBELLI



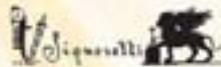

MOTIA
COMPAGNIA DI NAVIGAZIONE S.P.A.



 Roberta di Camerino



CONSORZIO VENEZIA NUOVA 



 CARRARO

coin

Industria Chimica Padova



ALBO DEI SOCI FONDATORI

CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

Massimo Cacciari
presidente

Luigino Rossi
vicepresidente

Cesare De Michelis
Pierdomenico Gallo
Achille Rosario Grasso
Mario Rigo
Valter Varotto
Giampaolo Vianello
consiglieri

sovrintendente
Giampaolo Vianello
direttore artistico
Sergio Segalini

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Giancarlo Giordano
presidente
Adriano Olivetti
Paolo Vigo
Maurizia Zuanich Fischer

SOCIETÀ DI REVISIONE

PricewaterhouseCoopers S.p.A.



BÉJART BALLET LAUSANNE

Teatro La Fenice

giovedì 5 maggio 2005 ore 19.00 fuori abbonamento
venerdì 6 maggio 2005 ore 19.00 fuori abbonamento
sabato 7 maggio 2005 ore 15.30 fuori abbonamento
sabato 7 maggio 2005 ore 19.00 fuori abbonamento

BALLET DE L'OPÉRA NATIONAL DE PARIS

Teatro La Fenice

giovedì 12 maggio 2005 ore 19.00 turno A
venerdì 13 maggio 2005 ore 19.00 turno D
sabato 14 maggio 2005 ore 15.30 turno C
sabato 14 maggio 2005 ore 20.00 turno E
domenica 15 maggio 2005 ore 15.30 turno B

PINA BAUSCH TANZTHEATER WUPPERTAL

Teatro La Fenice

venerdì 8 luglio 2005 ore 19.00 turno A
sabato 9 luglio 2005 ore 15.30 turno C
domenica 10 luglio 2005 ore 15.30 turno B
martedì 12 luglio 2005 ore 19.00 turno D
mercoledì 13 luglio 2005 ore 19.00 turno E





foto © Michele Crosera

Sommario

- 7 BÉJART BALLET LAUSANNE
- 9 Venezia e il Novecento nelle creazioni coreografiche di Béjart
di Mario Pasi

- 25 BALLET DE L'OPÉRA NATIONAL DE PARIS
- 27 Tre momenti nella vita di una donna
di Silvia Poletti

- 45 PINA BAUSCH Tanztheater Wuppertal
- 47 Il potere trasgressivo del movimento
di Leonetta Bentivoglio

- 57 *Dall'archivio storico del Teatro La Fenice*
a cura di Franco Rossi



foto © Michele Crosera

I rapporti tra il Teatro La Fenice e la danza sono sempre stati molto fecondi fin dai suoi primi giorni di vita, nel lontano 1792. Per tutto l'Ottocento e Novecento La Fenice è stata sempre molto attenta all'evolversi della coreutica, da quella classico-accademica alle «rivoluzioni» del Novecento e in alcuni di questi casi non è stata solo luogo di ospitalità, ma anche di stimolo produttivo.

Per questo nell'ipotizzare una stagione di danza – all'interno della stagione ufficiale di riapertura – si è deciso di rendere degli «omaggi alla danza» *tout court*: Maurice Béjart, Le Ballet de l'Opéra de Paris, Pina Bausch.

Pina Bausch e Maurice Béjart sono tra i coreografi simbolo della seconda metà del Novecento che hanno avuto un rapporto speciale con Venezia e il Teatro La Fenice. Talmente speciale questo rapporto, ad esempio per Maurice Béjart, tanto da ispirarlo anche a girare un film, *Je suis né à Venise*, con la cantante Barbara e il grande Jorge Donn.

Le Ballet de l'Opéra de Paris, essendo la migliore compagnia di balletto del mondo, risulta essere una scelta quasi naturale dovendo fare un omaggio alla danza nella sua accezione totale.

Grazie.

Franco Bolletta
Consulente Artistico per la Danza





BÉJART BALLET LAUSANNE

LE CASINO DES ESPRITS

coreografia

Gil Roman

musica

Antonio Vivaldi

costumi Henri Davila

luci Clément Cayrol

L'ART D'ÊTRE GRAND-PÈRE

coreografia

Ballerini della compagnia
e Maurice Béjart

musica

Hugues Le Bars

(Tema musicale al violino, Richard Strauss)

costumi Henri Davila

luci Clément Cayrol

* * *

L'OISEAU DE FEU

coreografia

Maurice Béjart

musica

Igor Stravinskij

costumi Joëlle Roustan e Roger Bernard

BOLÉRO

coreografia

Maurice Béjart

musica

Maurice Ravel



Maurice Béjart a Venezia. Prove di *Canal Grande*, luglio 1981. Archivio storico del Teatro La Fenice.

Mario Pasi

Venezia e il Novecento nelle creazioni coreografiche di Béjart

Il ritorno di Maurice Béjart alla Fenice – egli aveva dichiarato che avrebbe rivisto Venezia solo dopo la ricostruzione del teatro – è un evento che va ben oltre il dato effettivo dello spettacolo che il coreografo-filosofo presenta in uno dei luoghi più cari al suo cuore. Si riallaccia in questo modo un rapporto artistico e affettivo fra un poeta della danza e la città meravigliosa, si riaccendono i fuochi di un confronto di civiltà e di spiritualità. L'amore di Béjart per la Serenissima non è casuale, ma fortemente motivato dai molti aspetti del suo pensiero: Venezia è Vivaldi, è la terra della musica e delle maschere, è la città dove è morto Wagner, è anche Goldoni e opera buffa. Per un artista che ha voluto donarsi al mito di Molière – Maurice Berger mutò il suo cognome prendendo quello della famiglia, i Béjart, cui si aggregò l'autore del *Malato immaginario* – questo gran teatro del mondo, la Venezia che sta come una nave sulle acque, non può non essere che la «patria affine, elettiva». Ma c'è di più: nell'immaginario bejartiano la città dogale è restata il più grande *melting pot* del Rinascimento, e del tardo Medio Evo, il centro di convergenza di tutte le etnie e di tutte le religioni, il segnale di tutte le esplorazioni, e al tempo stesso uno dei pilastri di quell'essere Mediterraneo, in mezzo alle terre dunque, che ha un significato straordinario; perché è dentro a questo mare che è nata la modernità, con i contributi dell'Oriente, le speculazioni intellettuali dei greci e l'ordinamento già scientifico dell'impero romano. Béjart, che ha accolto in vari momenti del suo percorso artistico il buddismo e l'Islam, lo spirito di Marco Polo e quello dell'Estremo Oriente, che idealmente si è mutato in monaco e samurai, in sacerdote pagano e in mistico cristiano, è diventato così attore e cantore di una storia infinita, di un'amicizia fra diversi, di una partecipazione senza tempo. Venezia ha ispirato in mille modi il coreografo marsigliese, animatore fra l'altro dei due grandi e storici festival del 1975 e del 1981, presente a San Marco come alla Fenice, sul Canal Grande come in San Giorgio o al Ghetto Novo, costruttore anch'egli in questa città ideale della più moderna cultura della danza, perché egli fu il battistrada necessario per figure nuove esaltate da Venezia, Carolyn Carlson e Pina Bausch.

Settantottenne, Béjart passa orgogliosamente oltre il mezzo secolo di lavoro come direttore di compagnie e come coreografo; è stato anche ballerino, è anche attore e scrittore, nella sua vita ha avuto esperienze di ogni tipo, ma ha rivendicato sempre la sua indipendenza rifiutando incarichi ufficiali in Francia come altrove. Non essendo uomo di compromessi, ha potuto, negli anni felicissimi di Bruxelles (Ballet du XX^e siècle) come in



Maurice Béjart a Venezia durante le prove per la manifestazione «Venezia Danza Europa 81», 1981. Archivio storico del Teatro La Fenice.

quelli meno facili di Losanna, esprimere in estrema libertà le sue idee, instaurando un rapporto paritetico con il Potere e con il Pubblico. Non è stato ovviamente il solo, nel mondo, a vivere così la sua arte, ma più di ogni altro ha lavorato per un pubblico più grande e aperto, portando il balletto in luoghi non tradizionali, stadi, palasport, tendoni da circo, e facendosi applaudire da milioni di persone. Con Béjart il balletto è diventato popolare, è uscito dalle nicchie dei privilegiati. Molti suoi titoli sono amati e rappresentati anche decenni dopo la loro nascita, esempi di durata e di universalità. In questo senso la nostra storia teatrale ha avuto in lui un autentico protagonista.

Ma che cosa ha significato, Béjart, nel nostro Novecento e in questo inizio del terzo millennio? La risposta più semplice è questa: ha riportato nel balletto la cultura, come ai tempi di Diaghilev, ha riallacciato quel legame che si era rotto nel 1929 con la fine dei Ballets russes e che le guerre e le dittature avevano offuscato. Il principio dell'unità delle arti, già teorizzato da Fokine nel 1907 e anticipato da Marius Petipa a Pietroburgo intorno al 1890 quando venne coinvolto nel balletto un compositore famoso come Čajkovskij, era stato consolidato da Diaghilev quando i maggiori talenti della danza, della musica, della pittura erano stati riuniti sotto la stessa bandiera, il balletto moderno; Béjart ebbe accanto a sé i nuovi compositori, da Henry a Boulez, filosofi come Sartre, scenografi d'avanguardia, e seppe inserire la sua contemporaneità in un tessuto culturale basato sui grandi pensatori (Nietzsche, Goethe, Baudelaire, fino a Petrarca) e su musicisti-

sti da rileggere o reinventare (Mahler e Stravinskij su tutti). Con spirito libertario egli affrontò i temi della liberazione, della contestazione giovanile, dell'ecumenismo (vedi la Nona Sinfonia di Beethoven), sempre nel segno di Dioniso, ovvero del disordine creativo che supera ogni divisione e offre, in eterno, un inno alla gioia.

Distinguendosi da ogni altro coreografo del suo tempo, Béjart si immerse nella letteratura più lontana, cogliendo per esempio nella scelta suicida dello scrittore giapponese Mishima il senso della protesta mistica contro la corruzione e il consumismo. Nei suoi numerosi viaggi fra Occidente e Oriente, il coreografo è stato anche in grado di valorizzare i temi della Persia e dell'Egitto, e di ritrovare nella Grecia libera di oggi i richiami a un passato glorioso, quello della democrazia ateniese, cui tutti dobbiamo qualcosa. La vita ha certo offerto a Béjart anche motivi di delusione, con la caduta delle ideologie e dei grandi principi morali: così l'artista francese ha cominciato a sondare la memoria, a rievocare i piaceri del passato, la madre e il padre, gli amici perduti, e tutto ciò che può essere consolante per un uomo vicino all'età estrema della saggezza. Nell'*Art du grand-père*, creazione del 2004, è il nonno a tenere a bada le impazienze dei giovani, ad aiutarli, a capire la loro solitudine, in una visione cara al suo grande amico Fellini (pensiamo a *Prova d'orchestra*), mentre in pezzi famosi come *L'uccello di fuoco* e *Boléro* si riafferma la forza intatta di un passato che resta inciso nella nostra mente e nella nostra coscienza; del suo condirettore Gil Roman, nel segno della continuità, vediamo l'eco, ancora una volta, di una Venezia misteriosa, vista fra Longhi e Casanova, *Casino des esprits*.

Un ultimo problema, quando si parla di una compagnia legata solo al nome e all'opera del suo direttore, è quello dell'eredità artistica: da chi verrà raccolta? Quali sono i coreografi nati da Monsieur Maurice? Non sono pochi, in verità, a testimonianza di un lavoro intenso anche di scuola. L'elenco può cominciare con Maguy Marin, Micha van Hoëcke, e proseguire con Ullte, Duato, Bertrand D'At ... Molti balletti bejartiani sono in repertorio in tante compagnie, dal Tokyo Ballet alla Scala, dall'Opéra di Parigi al Ballet du Rhin, e ancora, ancora ...



foto Marcel Ismand, Lausanne

MAURICE BÉJART

Maurice Béjart nasce a Marsiglia il 1° gennaio 1927. Ballerino, poi coreografo, debutta a Parigi. Nel 1960 crea a Bruxelles la Compagnia «Ballet du XX^e siècle». Un quarto di secolo più tardi, trasferisce la sua Compagnia a Losanna per ribattezzarla «Béjart Ballet Lausanne»; a Losanna pianta le sue radici professionali e personali. Béjart acquisisce gran parte della sua formazione

di ballerino da Madame Egorova, da Madame Rousanne e Léo Staats. Inaugura questo suo bagaglio culturale classico a Vichy (1946), poi con Janine Charrat, Roland Petit e soprattutto a Londra con l'International Ballet. La tournée in Svezia con il Ballet Cullberg (1949) gli permette di scoprire le fonti dell'espressionismo coreografico. E il contratto per un film svedese lo mette a confronto per la prima volta con Stravinskij. È tuttavia su dei pezzi di Chopin che, di ritorno a Parigi, Maurice Béjart si fa l'esperienza, sotto l'egida del critico Jean Laurent. Il ballerino si sdoppia in coreografo. Nel 1955 con i Ballets de l'Étoile, esce dai soliti schemi con *Symphonie pour un homme seul* (musica di P. Henry e P. Schaeffer). Padroneggiando il suo linguaggio, si impone grazie a una serie di creazioni: *Haut Voltage*, *Prométhée*, *Sonate à Trois* (da Huis Clos di J.-P. Sartre). Notato da Maurice Huisman, il nuovo direttore del Théâtre Royal de la Monnaie, crea una trionfale *Sagra della primavera* (1959). Ed è con la fondazione della compagnia internazionale Ballet du xx^e siècle (1960) che viaggia in tutto il mondo. Alla *Sagra*, aggiunge *Boléro* (1961), *Messe pour le temps présent* (1967) e *L'uccello di fuoco* (1970). Un gusto marcato per il cosmopolitismo culturale porta questo figlio del filosofo Gaston Berger a rivolgersi all'espressione delle diverse civiltà (*Bhakti*, *Golestan*, *Kabuki*, *Dibouk*, *Pyramide*) come illustrazione di un ricco repertorio musicale (da Boulez a Wagner). La sua fibra pedagogica lo spinge a creare l'Ecole Mudra a Bruxelles (1970), poi a Dakar (1977) e l'Ecole-Atelier Rudra a Losanna (1992). Il passaggio dal Ballet du xx^e siècle al Béjart Ballet Lausanne (1987) avviene senza discontinuità. Nel 1992, Béjart decide di ridurre le dimensioni della propria compagnia a una trentina di ballerini per «ritrovare l'essenza dell'interprete». Tra i numerosi balletti creati per questa compagnia, citiamo *Ring um den Ring*, *Il mandarino meraviglioso*, *King Lear – Prospero*, *A propos de Shéhérazade*, *Le Presbytère...!*, *Mutationx*, *La route de la soie*, *Le manteau*, *Enfant-roi*, *La lumière des eaux*, *Lumière*, *Tokyo Gesture*, *Il flauto magico*, *Ciao Federico* e *La mer*. Regista di teatro (*La Reine Verte*, *Casta Diva*, *Cinq Nô Modernes*, *A-6-Roc*), di opere (*Salomé*, *La traviata* e *Don Giovanni*), di film (*Bhakti*, *Paradoxe sur le comédien...*), pubblica diversi libri (romanzi, memorie, diari, commedie). Dopo essere stato insignito del premio Erasme nel 1974, l'Imperatore Hirohito gli conferisce l'Ordine del Sol Levante (1986) e il Re Baldovino lo nomina Grande Ufficiale dell'Ordine della Corona (1988). La Japan Art Association gli conferisce il prestigioso Premio Imperiale (1993) e l'Inamori Foundation gli consegna il Premio Kyoto (1999). Nel 1994, è nominato membro libero dell'Accademia delle Belle-Arti dell'Istituto di Francia. Il 4 dicembre 1995 riceve il Prix Together for Peace Foundation dalle mani di Papa Giovanni Paolo II. La città di Losanna gli conferisce la Bourgeoisie d'Honneur il 3 dicembre 1996. Nel 2002 riceve anche il premio Grand siècle Laurent-Perrier e, lo scorso 31 ottobre, la nomina a Commendatore delle Arti e delle Lettere. Nell'agosto 2002 crea una nuova compagnia per giovani ballerini; è la Compagnie M per la quale crea un nuovo balletto, *Mère Teresa et les enfants du monde*, con la partecipazione di Marcia Haydé che è stata presentata per la prima volta a Losanna il 18 ottobre 2002 al Théâtre de Beaulieu. Nel 2003 rende omaggio a Fellini per i dieci anni della sua morte con la coreografia *Ciao Federico*. Sempre nel 2003 riceve la nomina di «Commendatore delle Arti e delle Lettere» dalle mani dell'ambasciatore francese in Svizzera. Grazie alla sua diversità e alla sua complessità, l'opera di Maurice Béjart è tra le più singolari. Il coreografo non segue una linea unica. Rifiuta l'idea di 'stile'. Adatta sempre il modo alla materia. In altri termini, i modi artistici messi in scena sono in funzione del progetto in fase creativa. Una musica unica, *Boléro*, o più musiche, *La route de la soie*; la danza sola, *Il mandarino meraviglioso*; o l'uso di un testo, *Enfant-roi*; una storia, *Le manteau*; un tema, *Mutationx*; o l'astratto, *Mouvement*, *rythme*, *étude*. Per il suo modo di dire 'io' nel suo *Schiaccianoci*, di tradurre le preoccupazioni e gli interrogativi dei suoi contemporanei, Maurice Béjart tocca il grande pubblico della danza.

BÉJART BALLET LAUSANNE

Alla fine del giugno 1987, a Bruxelles, il sipario si chiude per l'ultima volta sul Ballet du XX^e siècle. Sei settimane più tardi, il Béjart Ballet inizia le prove a Losanna per diventare l'ormai celebre Béjart Ballet Lausanne. Stimolato da questo trasloco-lampo, Maurice Béjart si lancia in una cascata di creazioni: *Souvenir de Léningrad*, *Prélude à l'après-midi d'un faune*,... *Et valse*, *Cantique*; viaggia per il mondo conformemente alla sua vocazione internazionale: Israele, Giappone, Belgio, Spagna, Italia, Germania, ma anche Turchia, Grecia, Brasile, Egitto, assicurandosi qualcosa come 120 rappresentazioni all'anno. Le 41 rappresentazioni de *La danse en révolution* nella primavera 1989 attirano più di 150.000 spettatori al Grand Palais di Parigi. Instancabilmente, il coreografo abbozza degli affreschi monumentali. Nel marzo 1990, l'opera di una vita vede la luce alla Deutsche Oper di Berlino: *Ring um den Ring*, dalla *Tetralogia* di Wagner. Due mesi più tardi, all'Opéra del Cairo, *Pyramide – El Nour* narra il cammino di una musica mistica attraverso il tempo e lo spazio. Le celebrazioni per i 700 anni della Confederazione elvetica nella primavera 1991 spingono Béjart a interessarsi a Carl-Gustav Jung. *La tour* si presenta allora come uno di quegli affascinanti collages nell'arte nella quale il coreografo è maestro. Stanco dei grandi spettacoli, egli si concentra su di un lavoro più personale, con una compagnia ridimensionata a 35 ballerini. Parallelamente, apre nel 1992 a Losanna l'Ecole-atelier Rudra Béjart. Sylvie Guillem, da lui rivelata all'Opéra di Parigi, gli ispira *Sissi – L'impératrice anarchiste*. A Jean-Luc Godard dedica *La nuit*; il *Mandarino meraviglioso*, forte delle ombre e delle luci di *Métropolis* e di *M Le Maudit* di Fritz Lang, ha enorme successo. *L'art du pas de deux* offre un panorama emblematico della sua opera. La stretta relazione con la compagnia giapponese del Tokyo Ballet e l'impatto delle sue tournée in Giappone lo vedono vincere, nel 1993, il Præmium Imperiale. Segue, nel 1995, la successione a Paul-Louis Weiller all'Accademia delle arti, primo ballerino a diventarne membro. Nel 1996, anno dei *revival*, su richiesta dell'Opéra National de Paris, il coreografo riporta la sua *Nona Sinfonia di Beethoven*, uno spettacolo concepito nel 1964. Nel 1997, alla fine della prima parigina della nuova creazione del Béjart Ballet Lausanne *Le Presbytère n'a rien perdu de son charme, ni le jardin de son éclat*, il sipario si alza sul gruppo dei Queen e su Elton John che intonano *Show must go on*. Dopo una tournée in Argentina, Brasile e Cile, *Le Presbytère...!* diventa un film. Seguono le coreografie per Sylvie Guillem, *Racine Cubique*, Mikhail Baryshnikov, *Piano Bar*, Marie-Claude Pietragalla, *Juan y Teresa*. Sullo sfondo dei giardini di Boboli, a Firenze, con Gianni Versace crea uno spettacolo di danza intrecciato ad una sfilata di moda. Nel 1998 il Béjart Ballet Lausanne riprende le tournée. Dopo una ventina d'anni di assenza dal Bolš'oj, Béjart vi crea *Mutationx*. Disponendo di meno di un mese per montare uno *Schiaccianoci* che si inserisce nel filone di *Gâ-té parisienne* e di *Arepo*, un nuovo progetto ha preso forma: *La route de la soie*. Il Béjart Ballet Lausanne celebrerà il passaggio al terzo millennio con una commissione da parte dell'Etablissement Public du Musée et du Domaine National de Versailles: *Enfant-roi*. La stagione 2000-2001 comincia a Londra con *Le presbytère...!*, ma anche un programma misto: le *Sette danze greche* e *Boléro*. Spinto dalle possibilità che i teatri romani di Fourvière a Lione offrono, Béjart risponde all'invito del Conseil général du Rhône per creare un'opera importante nel 2001: *Lumière*. Ispirato dalla Genesi, dal Corano e dal cinema, questa coreografia trova la sua ispirazione nell'incontro di Bach, Brel e Barbara. Nella stagione 2001-2002 il Béjart Ballet Lausanne viene invitato a Parigi, per *Presbytère...!* e *Sagra della primavera*. Segue una tournée in Asia: Seul, Pechino, Shanghai e Taipei. Una tournée conclude la stagione: Atene, Cipro, Nîmes, Palermo, Verona e Roma. Nel corso del 2002-2003 Béjart fonda una nuova compagnia giovanile, la Compagnie M, per la quale crea uno spettacolo dedicato a Madre Teresa. Inoltre, il coreografo prepara un programma interamente consacrato a Stravinskij per il Béjart Ballet Lausanne, presentato a Losanna e ripreso a San Pietroburgo e Mosca.

foto François Paolini



GIL ROMAN

Nasce a Alès, nella regione della Gard (Francia). A sette anni debutta nella danza a Montpellier per poi iscriversi all'Accademia Principessa «Grace di Monte Carlo». Al Centre International de Cannes approfondisce la sua formazione di ballerino insieme a insegnanti quali Rosella Hightower e José Ferran. Entrato al Ballet du xx^e siècle nel 1979, partecipa a tutte le creazioni di Maurice Béjart e ricopre il ruolo principale in *Messe pour le temps futur*. È protagonista anche in *Mephisto-Waltz*, *Le concours*, *Malraux*, *Piaf* e soprattutto in *Dibouk* per il quale crea il ruolo di Hanan. Nel 1992, sotto la direzione di Béjart, gira un film, *Paradoxe sur le comédien*, e crea il ruolo di Mr. A (nella commedia teatrale A-6-Roc). Il suo talento, come ballerino e come attore, emerge anche grazie a numerosi altri balletti quali *Hamlet*, *Pyramide*, *Ring um den Ring*, *Mr. C...*, *Il mandarino meraviglioso*, *À propos de Shéhérazade*, *Le presbytère... !*, *Barocco-Bel Canto*, *Mutationx*, *Schiaccianoci*, *La route de la soie*, *Le manteau*, *La lumière des eaux*, *Lumière*, *La mort du tambour*, *Renard* e *Il flauto magico*. Crea i pas de deux *Juan Y Teresa* con Marie-Claude Pietragalla (1997, Losanna) e *Dialogue de l'ombre double* con Christine Blanc (1998, Losanna). Dopo la creazione di *L'Habit ne fait pas le moine* (1995, Losanna) e *Réflexion sur Béla* (1997, Losanna), firma *Echographie d'une baleine* in omaggio a *Federico Fellini* (2003, Losanna). In occasione dei 50 anni della compagnia di Béjart, crea la sua ultima coreografia, *Casino des esprits* (2004, Losanna). Nel 2004 Béjart gli dedica una serata, *Six personnages en quête d'un danseur*, nel quale mette in scena i sei ruoli che hanno contraddistinto la carriera venticinquennale del suo interprete principale. Dal 1993, è direttore aggiunto del Béjart Ballet Lausanne.



foto François Paolini



foto François Paolini

LE CASINO DES ESPRITS

Le casino des esprits è un balletto creato per il Béjart Ballet Lausanne in occasione dei cinquant'anni della compagnia. Dedicato a Venezia, su musica di Antonio Vivaldi, questa suite coreografica mette in scena quattro spiriti che abitano i vicoli di una città oggi scomparsa. Scrive Nietzsche in *Ecce homo*: «Quando cerco una parola per rimpiazzare il termine musica, non trovo altro se non la parola Venezia». Grazie ai ballerini del Béjart Ballet Lausanne per aver accettato di seguirmi nel labirinto di questa creazione con, come unico filo di Arianna, l'inesauribile e sempre stupefacente musica del «prete rosso». Grazie Maurice. (Gil Roman)

foto François Paolini



foto François Paolini



L'ART D'ÊTRE GRAND-PÈRE

Quaranta anni dopo aver fatto *L'art de la Barre*, ho chiesto ai giovani della compagnia di riflettere sulla Danza e sul rapporto con un *maître de Ballet* che potrebbe essere il loro nonno. Opera di coreografia collettiva nella quale il ballerino è più importante del Professore. (Solo il titolo è ispirato a Victor Hugo; le due opere non hanno alcun rapporto). (Maurice Béjart)



foto François Paolini

L'OISEAU DE FEU

– L'Uccello di Fuoco è la Fenice che rinasce dalle sue ceneri.

– L'Uccello di vita e di gioia, immortale, il cui splendore e la cui forza restano indistruttibili.

Nelle sue conversazioni con Craft, Igor Stravinskij spiega le ragioni per le quali preferisce veder utilizzata per *L'oiseau de feu*, la «Suite d'orchestra» piuttosto che la versione completa del balletto che sconfessa infatti abbastanza apertamente. Da qui, il soggetto del balletto che segue esattamente la partitura originale sembra sorpassato e ciò che resta è musica pura, propria di una certa visione coreografica, ma incapace di seguire i meandri di uno scenario complicato. Non è quindi il caso di sostituire il soggetto con un altro né di trasformarlo: cerchiamo piuttosto di liberare l'emozione che percorre la successione delle 'note' della partitura così ridotta, ritrovando i due elementi choc che furono alla base della creazione:

– STRAVINSKIJ musicista RUSSO

– STRAVINSKIJ musicista RIVOLUZIONARIO

Che la danza sia quindi l'espressione astratta di questi due elementi sempre presenti nella musica, un sentimento profondo della Russia e una certa rottura con la tradizione musicale che si traduce in una violenza ritmica insolita e che suscita alla creazione di vortici impetuosi.

– L'Uccello di Fuoco è la Fenice che rinasce dalle sue ceneri.

– Il poeta come il rivoluzionario è un uccello di fuoco. (*Maurice Béjart*)

foto François Paolini



foto François Paolini





foto François Paolini

BOLÉRO

«Il mio Boléro», diceva Ravel, «dovrebbe avere un'epigrafe: ficcatevelo bene in testa!»

Più seriamente, spiegò:

«Nel 1928, su richiesta di M.me Rubinstein (Ida Rubinstein, celebre ballerina e attrice russa), ho composto un boléro per orchestra. È una danza caratterizzata da un movimento molto moderato e costantemente uniforme, sia per la melodia sia per l'armonia e il ritmo, quest'ultimo scandito sempre dal tamburo. Il solo elemento di diversità è costituito dal 'crescendo' orchestrale.»

Maurice Béjart precisa in questi termini la sua concezione dell'opera di Ravel: «Musica molto conosciuta eppure sempre nuova grazie alla sua semplicità. Una melodia (d'origine orientale e non spagnola) si avvolge instancabilmente su se stessa, va aumentando in volume e in intensità, divorando lo spazio sonoro e inghiottendo alla fine la melodia.»

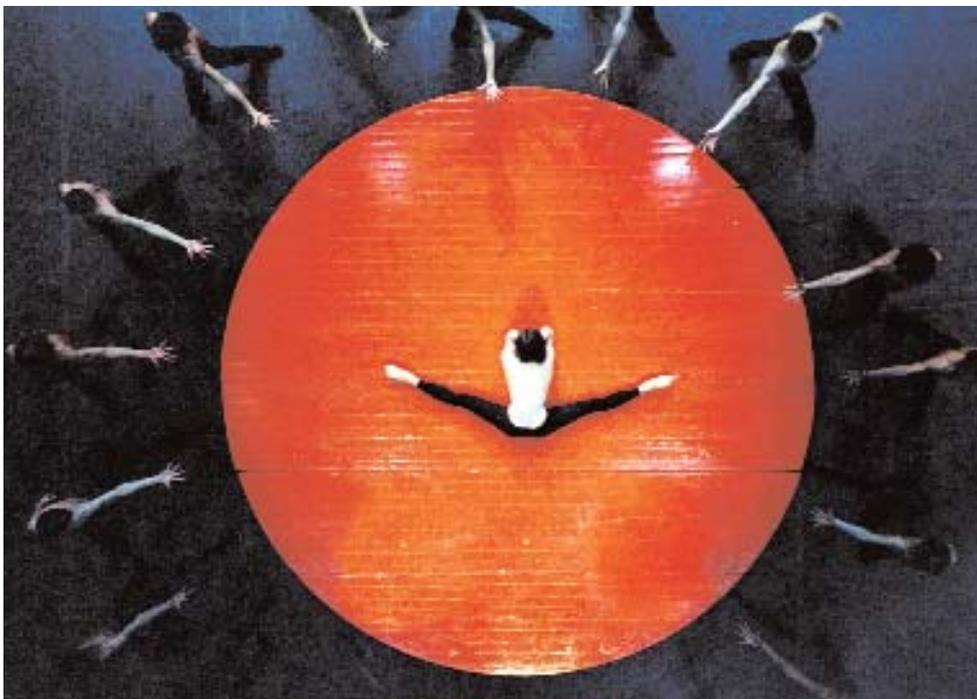
Senza voler descrivere ulteriormente questo balletto, notiamo che Maurice Béjart, con uno stile completamente diverso, raggiunge lo spirito della *Sagra della primavera* in senso opposto rispetto alla maggior parte di coloro che hanno illustrato coreograficamente *Boléro* prima di lui e ripudia tutte le semplificazioni del pittoresco esteriore per esprimere unicamente – ma con quale forza! – l'essenziale.

Maurice Béjart assegna il ruolo centrale (la Melodia) sia a una ballerina, sia a un ballerino. Il Ritmo è interpretato da un gruppo di ballerini.

foto François Paolini



foto François Paolini



Béjart Ballet Lausanne

Direttore
Maurice Béjart
Direttore aggiunto
Gil Roman
Amministratore
Emmanuel de Bourgné

AMMINISTRAZIONE GENERALE

Segreteria di Maurice Béjart
Marie-Thérèse Jaccard
Segreteria amministrativa
Gabriela Markert
Contabile
Christelle Houdayer
Régina Zwahlen
Comunicazione e sponsor
Roxane Aybek
Pubbliche Relazioni e stampa
Jean-Claude Sborgni

TECNICA

Direttore tecnico
Clément Cayrol
Assistente alla direzione tecnica
Marc Garrido
Segreteria tecnica
Lucia Couto
Regia compagnia e palcoscenico
Enrico Cesari
Capo elettricista
Bart Meul
Capo macchinista
In via di definizione
Fonica
Eric Maurin
Anthony Marguet
Regia luci
Samya Mehenna
Costumi
Henri Davila
Sarta
Valérie Mercier
Attrezzista
Nils Rousset
Fisioterapista
Guillaume Rousée
Fotografo
François Paolini

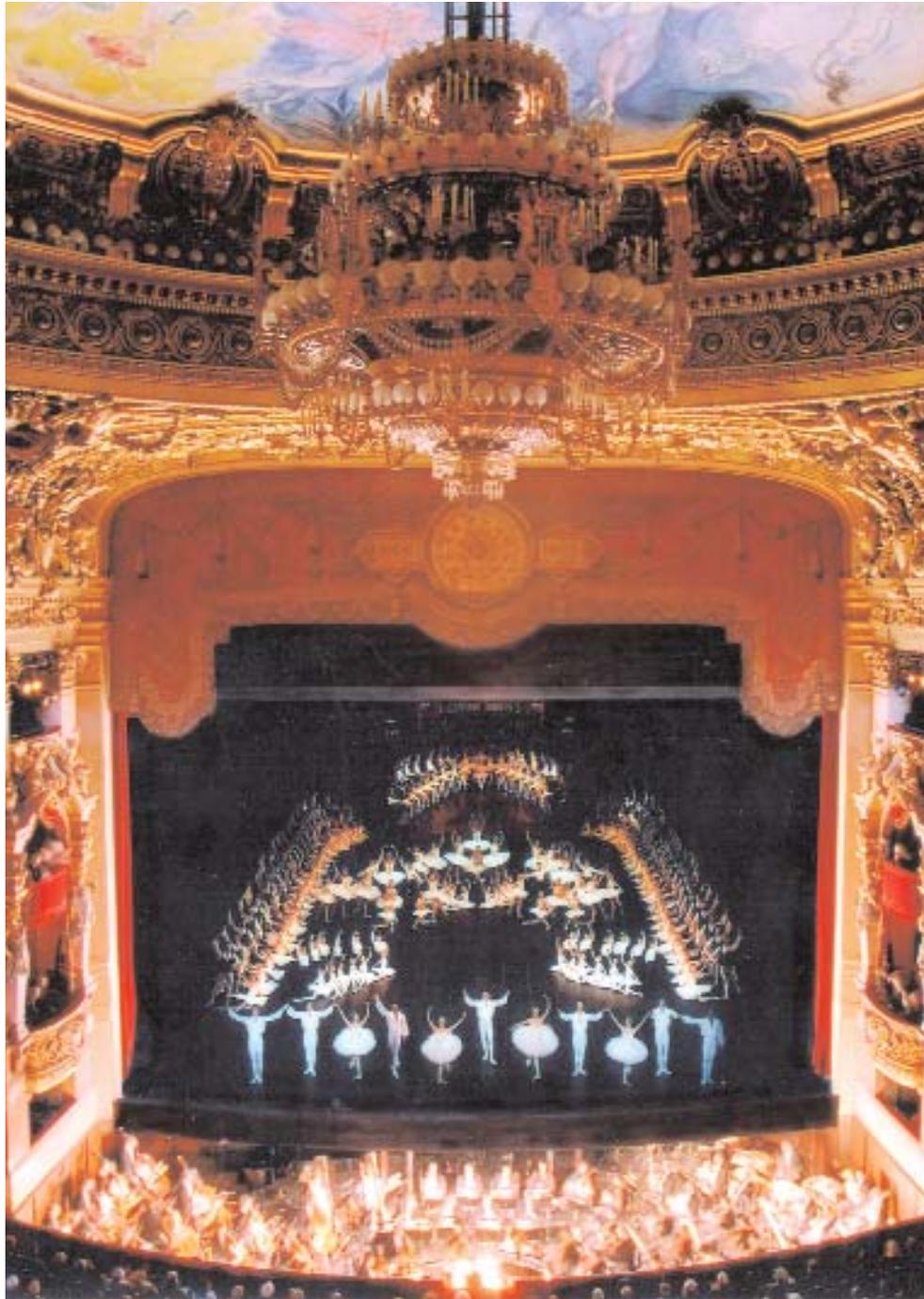
DANZA

Maestro di ballo
Azari Plissetski
Maestri ripetitori
Kathryn Bradney
Igor Piovano
Ballerine
Aesha Zakia Ash
Christine Blanc
Kathryn Bradney
Aude Bretholz
Céline Chazot
Luciana Croatto
Emilie Delbée
Luisa Diaz Gonzales
Mariko Hasegawa
Laetitia Lescat
Karline Marion
Ruth Miro
Dafni Mouyiassi
Elisabet Ros
Kateryna Shalkina
Catherine Zuasnabar
Ballerini
Pasquale Alberico
Stéphane Bourhis
Giuliano Cardone
Oscar Chacon
Roger Cunningham
Thierry Deballe
Julien Favreau
Baptiste Gahon
Neel Jansen
Victor Jimenez
Sthan Kabar Louet
Domenico Levrè
Vito Luciani
François Mauduit
Keisuke Nasuno
William Pedro
Igor Piovano
Gil Roman
Alessandro Schiattarella
Octavio Stanley
Denis Vasquez
Martin Vedel
Shi Qi Weng
Pianista
Ilia Chkolnik



foto François Paolini





Défilé del Ballet de l'Opéra National de Paris e della sua École de danse a Palais Garnier (foto Jacques Moatti).



Direction General: Daniel Barenboim

BALLET DE L'OPÉRA NATIONAL DE PARIS

Direttrice del balletto: Brigitte Lefèvre

SYLVIA

coreografia

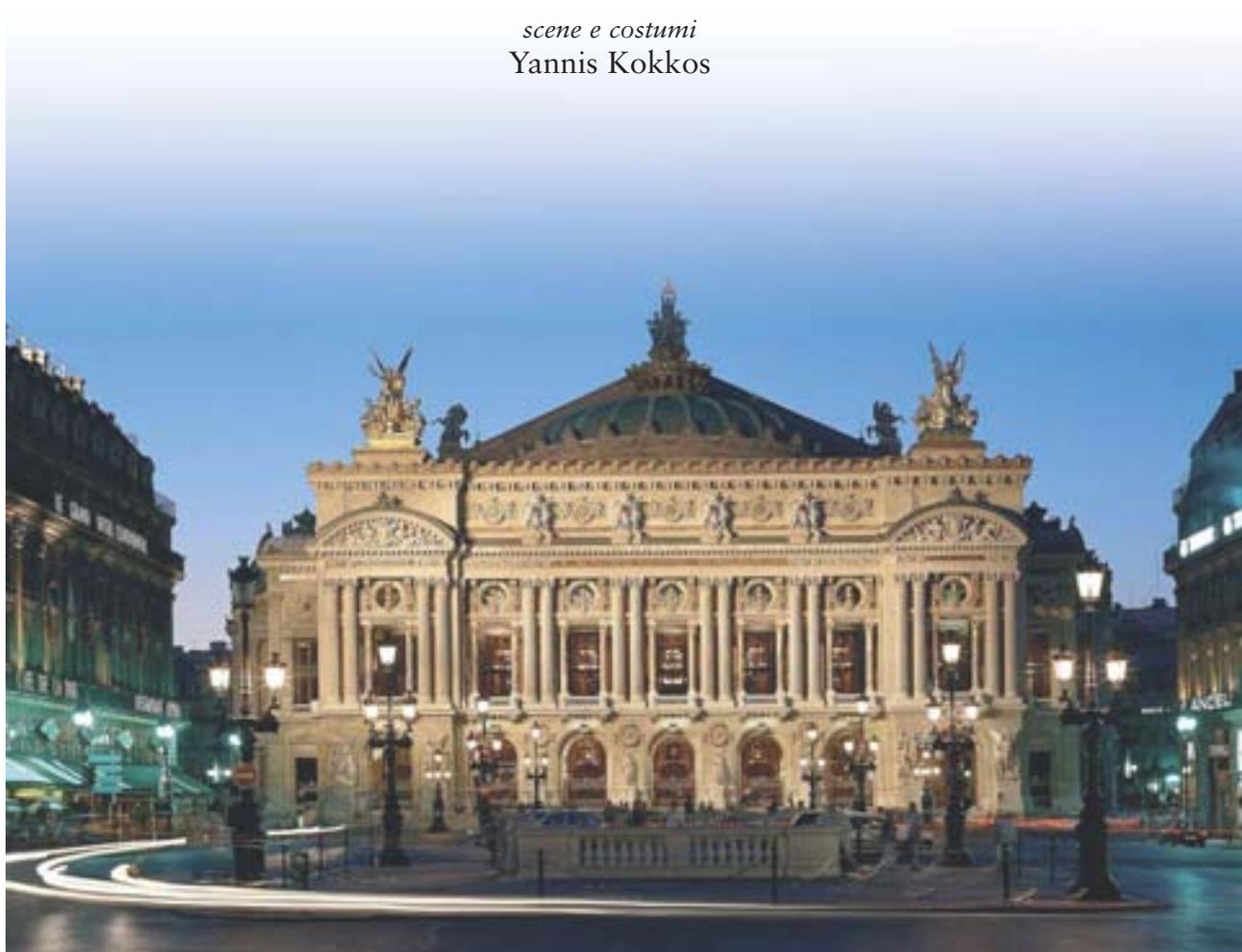
John Neumeier

musica

Léo Delibes

scene e costumi

Yannis Kokkos





Sylvia, atto I, Il bosco sacro (foto Christian Leiber).



Sylvia, atto II.1, ritorno al bosco sacro, scenografia della prima parte invertita (foto Christian Leiber).

Silvia Poletti

Tre momenti nella vita di una donna

Il libretto originale di *Sylvia*, secondo balletto, dopo *Coppelia*, musicato interamente da Léo Delibes, è una di quelle stravaganze che fanno ben comprendere come mai, dopo la guerra franco-prussiana, il genere visse a Parigi un rapido declino.

Se, infatti, nel teatro di danza del primo Ottocento era stato possibile trovare il miracoloso equilibrio tra contenuto drammatico e forma coreografica in capolavori come *La Sylphide* e soprattutto *Giselle* (che, come si sa, aveva comunque tra i suoi padri ispiratori poeti come Théophile Gautier ed Henrich Heine e un realizzatore illuminato come Jules Perrot), in *Sylvia ou la nymphe de Diane* (anno di grazia 1876) tutto questo patrimonio di sapienza sembrava ormai perduto.

A onor del vero, la fonte originale del libretto di *Sylvia* – firmato da Jules Barbier e dal Barone de Reinach – era ambiziosamente illustre, visto che si rifaceva al poemetto pastorale di Torquato Tasso *Aminta*.¹

Nondimeno, le ninfe, i satiri, i pastorelli, le caste dive e i dispettosi dei dell'Olimpo arcadico qui evocati, sebbene perfettamente rispondenti ad un certo gusto teatrale sentimentale-piccante del Secondo Impero, pur con tutti i virtuosistici *pas* per la bella e sensuale Rita Sangalli, prima Silvia, e le ridondanti scene pantomimiche immaginate dal coreografo Mérante, dovettero subito risultare davvero esangui e manierati, se giornali come *La vie parisienne* subito dopo il debutto si trovarono ad invocare la ripresa di *Giselle*.

Ad ogni buon conto, anche nel Novecento la grande tradizione accademica francese ha tentato di mantenere viva la memoria del balletto, orgogliosa del fatto che *Sylvia* sintetizzasse idealmente la griffe stilistica della Maison, e quasi senza soluzione

¹ Composta intorno al 1570 la favola pastorale *Aminta* narra l'amore del pastore Aminta per la ninfa Silvia, bella e sdegnosa, la cui crudeltà non è vinta neppure dopo che il giovane riesce a sottrarla alle brame di un feroce satiro. Solo la notizia che Aminta, credendola morta, ha cercato a sua volta di uccidersi, scioglie il cuore della ninfa e la conduce alle nozze con il pastore. Tipico *divertissement* che evoca, idealizzandola, la vita cortigiana del suo tempo, l'opera del Tasso è di per sé uno squisito esercizio di stile lirico. A questo proposito, piace riportare questa osservazione di Natalino Sapegno, le cui perplessità sulla valenza drammaturgica del poemetto si può estendere tranquillamente anche al suo epigono coreografico: «L'*Aminta*, come opera di poesia, riesce incomprensibile a chi l'esamina dal punto di vista del dramma, dell'azione: non c'è in esso, caratterizzazione psicologica complessa e al tempo stesso coerente, dei personaggi; non movimento di passioni... L'azione è spesso statica, anche per chi si contenti di guardare alla trama della favola».



Sylvia, atto II.1, Il ballo (foto Icare-Moatti).

di continuità, attraverso una lunga serie di nuove versioni,² ha traghettato la Ninfa di Diana con tutti i suoi apparati e *clichés* mitologici ai nostri giorni. Pericolosa ostinazione: evidente è stato il rischio di rendere *Sylvia* agli occhi smalzati del pubblico moderno l'epitome di tutte quelle vecchie, care cose di pessimo gusto legate ad una certa idea di balletto.

Nel 1997 però, Brigitte Lefèvre, attuale direttrice del Balletto parigino, ha chiesto di curare una nuova produzione del balletto al coreografo John Neumeier.

Un'idea vincente, la sua: tra i grandi della coreografia di oggi, il maestro americano è infatti quello che più ha saputo dimostrare che il balletto narrativo – lungi dall'essere bloccato in una forma sclerotizzata e demodé – può e deve diventare espressione coerente di una idea d'arte, ma anche interpretazione poetica dell'esistenza, della cultura e del mondo in cui ci muoviamo.

La sua ricca produzione sta ad attestarlo: nel corso di oltre trent'anni Neumeier è riuscito infatti nell'intento di affermare una propria visione d'autore, personalissima e originale, affrontando un genere di radicata e fin lì inattaccabile tradizione con tutta la libertà intellettuale regalatagli dalla sua formazione – una formazione che, nutrita dei fondamentali ideali dei padri della *modern dance* storica (vale ricordare la sua prima

² Dopo quella di Mérante, rimasta in repertorio fino al 1894, *Sylvia* venne riallestita per il Balletto dell'Opéra di Parigi da Léo Staats con Carlotta Zambelli nel 1919; da Serge Lifar nel 1941; Albert Avelyne per Lycette Darsonval nel 1946 e dalla stessa Lycette Darsonval nel 1979.

mentore, Sybil Shearer, a sua volta seguace di Doris Humphrey), ha come perno centrale della sua filosofia la convinzione che alla danza spetta per natura di esprimere ogni minima intermittenza del cuore e dell'anima.

È proprio questa convinzione che spinge Neumeier a osare il superamento di schemi consolidati in cento anni di tradizione (quella che dal *ballet pantomime* romantico arriva fino ai *drambaleten* di epoca sovietica) per dare priorità alla propria necessità espressiva.

Infatti, in una sorta di rivoluzione copernicana che ribalta la drammaturgia tradizionale del balletto, caratterizzata da una visione stilizzata ed esteriore, piana, lineare – meramente espositiva – di fatti e personaggi, nei lavori di Neumeier si passa ad una lettura introspettiva di quelle stesse azioni e quegli stessi personaggi, dei quali l'autore insegue pensieri e sensazioni e li restituisce, attraverso la danza, vitali e palpitanti, nel desiderio di ricreare coreograficamente una certa idea di 'naturalismo poetico', che porta il pubblico – se non a immedesimarsi con i personaggi in scena – certamente a comprendere il senso del messaggio del coreografo. I personaggi della storia che egli sceglie di narrare diventano insomma riflesso di una personale interpretazione del *fattore umano*: la sua visione si fa centrale alla costruzione dello spettacolo, ne motiva ogni passaggio, ne cadenza ogni scelta stilistica, visiva e musicale e la danza incarna perfettamente questa visione: è sempre eloquio e mai ornamento; rivela e non decora.

Dinanzi all'edulcorato libretto di *Sylvia*, Neumeier opera una scelta radicale: via l'ingarbugliata aneddotica dell'intreccio originario,³ il coreografo concepisce una nuova drammaturgia, asciugando e portando all'essenza i miti e le figure simboliche delle divinità che popolano la storia. Così le amazzoni dell'originale – giovani virago seguaci della casta Diana – pur rimanendo legate idealmente all'iconografia tradizionale con i loro giubbini di pelle e l'arco che saetta le frecce, diventano qui soprattutto delle stupende adolescenti che, in gruppo, si 'proteggono' e si ritraggono dalle prime *avances* amorose. Sono timorose, incerte. Eppure curiose.

Lo è Sylvia, attratta dall'appassionato trasporto di Aminta, al quale ella sembra cedere teneramente, ma solo fintanto che il gruppo non sorprende la sua debolezza.

Lo è Diana, che nasconde sotto l'attitudine severa di chi guida il branco la segreta passione per Endimione, emblematicamente immerso in un sonno perenne – e qui è una fioritura di invenzioni coreografiche nelle diverse prese tra il danzatore, che assume co-

³ Nel libretto di Barbier e de Reinach il pastore Aminta, innamorato di Sylvia, ninfa di Diana, sorpreso nel bosco sacro alla dea e condotto alla presenza della ninfa per essere punito, viene ferito dalla freccia scagliata da Sylvia contro la statua del dio Eros, che Aminta ha tentato di proteggere. Eros a sua volta ferisce della sua la ninfa sdegnosa, che inevitabilmente si innamora del pastore. Il nero cacciatore Orione, anch'esso attratto dalla ninfa, la rapisce e la conduce nella sua grotta per sedurla. Con uno stratagemma Sylvia riesce a ubriacarlo e, invocata la salvezza da Eros, cui sacrifica le armi, fugge libera. Aminta la ritrova durante un baccanale, tra le schiave di un pirata, ma Orione furente li aggredisce e solo l'intervento di Diana, nel cui tempio gli amanti si sono nascosti, ferma l'uomo. La dea, però, irata con Sylvia, che ha tradito il voto sacrale, sta per vendicarsi quando Eros appare e le mostra l'immagine dell'amato Endimione. Diana allora perdona Sylvia e Aminta e in splendida apoteosi, insieme ad Eros, celebra l'unione dei due innamorati.



Diane – Delphine Moussin, al centro – e le cacciatrici (foto di Colette Masson).

stantemente le diverse pose del sonno, e la danzatrice che si lascia andare ad un sensuale abbandono. Ed è proprio nei primi *pas de deux* delle due coppie – Sylvia e Aminta, Diana e Endimione – allo stesso tempo così speculari e opposti nelle loro dinamiche sentimentali, che il coreografo delinea chiaramente la chiave poetica del suo lavoro: la fatalità che porta spesso due persone ad amarsi e capirsi in tempi diversi. A non trovarsi, quindi, perdendo l'occasione della loro vita.

La danza eloquente, con punte di tenerissima bellezza nei duetti, tratteggia con profondità di analisi psicologica il percorso iniziatico di Sylvia, che, da adolescente ancora inconsapevole della propria sensualità, attraverso l'incontro con Eros (che, smessa la giovanile salopette rosso passione, riveste i panni di un seducente *tombreur de femmes*), diventa pienamente donna e solo allora sarebbe pronta ad amare Aminta, se lui non fosse ormai deluso e senza speranza.

Neumeier appone un sottotitolo al balletto, che ci aiuta ulteriormente a comprendere la sua *mise en danse*: scandisce *Sylvia* come 'Tre poemi coreografici su un tema mitico', e proprio dell'andamento allusivo ed elusivo della scrittura poetica è intessuta la struttura della sua coreografia, la scansione e il taglio delle scene, nonché il ritmo stesso di ciascuna di queste, che ora sintetizza velocemente l'azione con brevissimi toc-

chi ‘descrittivi’, ora invece, accentuando l’intonazione lirica, dilata e amplifica la dimensione intima, del tutto introspettiva, della storia.

Per fare questo, Neumeier accoglie la deliziosa musica di Delibes,⁴ ma la adatta alle sue esigenze drammaturgiche: sposta i vari numeri della partitura, vi interpola brani dalla *Source*⁵ (come nel sensuale duetto di Diana ed Endimione), e soprattutto gioca efficacemente di contrasti coreografici-drammaturgici con le intonazioni ora sognanti ora festose dello spartito.

Se infatti il linguaggio del balletto è di ascendenze classiche, la necessità espressiva lo colora di volta in volta di tensioni e intenzioni diverse: si riempie di guizzante energia e si frantuma in un gioco di composizione a canoni e contrasti, nelle nervose e atletiche cavalcate delle giovanissime amazzoni; si fa sofisticato e sensuale nei languidi *lifts* del lungo ballo di seduzione del secondo atto; si condensa in tensioni e slanci, ma anche in piccoli gesti di tenerezza nei duetti che segnano la storia d’amore dei due protagonisti.

Così in quello dell’incontro tra Sylvia e Aminta, una coreografia inizialmente all’unisono racconta l’ingenuo stupore con cui i due avvertono il nascere dell’attrazione, ma poi, seguendo il romantico turbinio della dolce *Valse lente*. Riesce a delineare il conflitto interiore tra ritrosia e vertigine di Sylvia nel momento in cui Aminta la sfiora, sottolineandolo con pose delle gambe della danzatrice sempre nervosamente contratte e soprattutto con un mirabile continuo sbilanciamento all’indietro del busto, della testa, delle braccia, tale da descrivere perfettamente l’idea del vortice di emozioni di cui essa è preda.

Sul celebre *Pizzicato* e l’altrettanto famoso *Andante* dell’originario *pas de deux* delle nozze, si consuma invece lo struggente epilogo voluto da Neumeier. E qui il contrasto tra la musica, ora titillante, ora avvolgente e una coreografia che si muove quasi per sottrazione, fatta di gesti trattenuti, corse smorzate, carezze soffocate e abbracci senza slancio racconta inesorabilmente che il tempo dell’amore per i due è fuggito: l’uno non può dare all’altra quello che oggi lei sa di volere e a Sylvia, allora, non resterà che andarsene con un altro uomo.

Malinconica riflessione sull’incapacità di esprimere il bisogno d’amore e darsi completamente all’altro, nella scrittura coreografica raffinata e densa dell’autore americano – cui corrisponde l’affascinante allestimento atemporale del pittore greco Yannis Kokkos – *Sylvia* sembra insomma assumere la valenza di una metafora universale, come un ‘mito d’oggi’ di barthesiana memoria. Ma, soprattutto, ha trovato nuova ragio-

⁴ Vale la pena ricordare la celebre affermazione di Pëtr Il’ič Čajkovskij, che così scrisse all’amico Tanejev: «È il primo balletto in cui la musica costituisce non solo il principale ma l’unico centro di interesse. Che *charme*, che eleganza, che ricchezza nella melodia, nel ritmo, nell’armonia! Se fossi venuto prima a conoscenza di questa musica, non avrei mai composto *Il lago dei cigni*».

⁵ *La source*, balletto di ambientazione persiana, ideato da Nutter e Saint Leon nel 1866, fu musicato da Ludwig Minkus (prima e quarta scena) e Delibes (seconda e terza scena). Ebbe modesta fortuna. Estratti della partitura di Delibes sono stati utilizzati per alcuni *pas de deux* da coreografi del nostro tempo come John Cranko (1964) e George Balanchine (1968).



Sylvia, atto II.1, Il ballo (foto Icare).

ne di vita teatrale, i cui effetti sono stati quelli di un vero e proprio rilancio del balletto e della partitura di Delibes nell'attuale repertorio coreografico mondiale.⁶ La cosa però non deve meravigliare.

Da sempre John Neumeier ha mostrato che la danza sa dirci 'quello che le parole non dicono' ed ha aperto la strada a chi – come, ad esempio, il suo amico Mats Ek⁷ – crede nella necessità di raccontare la propria visione della vita attraverso i suoi affascinanti archetipi storici.

È questo, da sempre, il suo destino di Maestro di una coreografia che trova inesauribile ispirazione nell'incessante investigazione dei moti dell'animo umano – di fatto, il segreto della sua costante capacità di rinnovarsi e di rinnovare.

⁶ Oltre all'attuale revival di *Sylvia* nella versione tradizionale di Frederick Ashton, tornato in repertorio al Royal Ballet di Londra nella presente stagione e la ripresa di quella di Lycette Darsonval per il Balletto Nazionale Cinese nel 2004, si ricorda la nuova versione del balletto, firmata sempre nel 2004, dal coreografo Mark Morris per il San Francisco Ballet.

⁷ Mats Ek ha più volte dichiarato che lo stimolo alla sua rilettura di *Giselle* gli venne dalla visione di *Illusions-Like Swan Lake*, nel quale John Neumeier ha creato un forte parallelo drammaturgico tra la storia del balletto tradizionale e la drammatica vicenda storica di Ludwig di Baviera.



Aurélie Dupont nel ruolo di Sylvia (foto Icare).



Jean-Guillaume Bart nel ruolo di Aminta (foto Icare).

Argomento

Sintesi scritta per la produzione di John Neumeier

PRIMA PARTE

Il bosco sacro di Diana

Una notte di primavera al magico chiarore della luna

*Preludio**

Il dio Amore scende nel bosco e assume l'aspetto del pastore Tirsi.

n° 1. *Scherzo*

Gli spiriti della foresta

n° 2. Il pastore, *pastorale*

Il pastore Aminta penetra nel bosco con la segreta speranza di scorgere Silvia, una ninfa di Diana.

n° 3. Le cacciatrici, *fanfara*

Giungono Diana e le ninfe cacciatrici, per fare il bagno e riposarsi della caccia.

n° 4 A. *Intermezzo* (interpolazione del *divertissement* tratto dal 2° atto de *La Source*: n° 18 C, variazione)

Silvia, favorita di Diana, è anche la più abile con l'arco.

n° 4 A. *Intermezzo* (continuazione)

Diana e le cacciatrici vanno a bagnarsi.

n° 4 B. *Valzer lento*

Silvia incontra Aminta.

n° 5. *Scena*

Diana e le cacciatrici scoprono le tenere effusioni del pastore e della ninfa.

Silvia, per la vergogna di essere stata sorpresa, tradisce Aminta.

(Interpolazione del *divertissement* tratto dal 2° atto de *La Source*: n° 18 B, variazione)

n° 18. della partitura di *Sylvia. Apparizione di Endimione* (interpolazione della «romanza» n° 26, tratta dal 2° atto de *La Source*)

n° 5. *Scena* (continuazione)

Dopo aver visto Silvia tra le braccia di Aminta, Diana, rimasta sola, è assalita dal ricordo del bell'Endimione, condannato a un eterno sonno.

n° 6. *Corteo rustico*

Sul far del giorno, i pastori entrano curiosi nel bosco sacro e trovano Endimione addormentato. Tra di loro si trova Amore (sotto forma di Tirsi).

* I numeri e i titoli in corsivo sono quelli della partitura originale di Léo Delibes. Le indicazioni tra parentesi rimandano alla presente versione di John Neumeier.

- n° 7. *Scena*
Il cuore di Aminta è spezzato.
L'immagine di Silvia lo ossessiona.
Amore ha compassione di Aminta.
- n° 8. *Finale*
Amore questa volta assume le sembianze del bell'Orione per sedurre Silvia. La ninfa dapprima esita, poi finisce per lasciare il bosco sacro con lui.

SECONDA PARTE

Primo quadro: La festa di Amore/Orione

Notte d'estate. Il ballo.

- n° 9. *Scena*
(n° 2 Il pastore)
- n° 10. *Allegro non troppo*
- n° 11. *Canto bacchico*
Silvia prende coscienza della sua femminilità. Orione inizia Silvia ai piaceri della vita.
- n° 12. *Allegro*
- n° 13. *Scena finale*
- n° 14. *Corteo di Bacco*
Pur nello sbocciare della sua sensualità, Silvia è perseguitata dal ricordo di Diana, come anche da quello di Aminta.

Secondo quadro: Inverno

«*Intermezzo*»

Dopo molti anni, Aminta ritorna al bosco sacro.

- n° 15. *Scena*
Barcarola
Gli spiriti della foresta
- n° 16 A. *Pizzicati*
Anche Silvia ritorna al bosco sacro.
Silvia e Aminta si rivedono.
- n° 16 B. *Violino solo*
Diana li osserva e tenta di separarli, ma Amore disarmo la dea.
- n° 17. *Finale*
- n° 18. Apparizione di Endimione. Apoteosi.
Alla fine Silvia lascia Aminta.
Diana, l'eterna cacciatrice, rimane sola.



Laëtitia Pujol nel ruolo di Sylvia (foto Icare).



Wilfried Romoli nel ruolo di Amore/Orione (foto Icare).



Karin Averty nel ruolo di Diana (foto Icare).



Stéphanie Romberg nel ruolo di Diana (foto Icare).

LE BALLET DE L'OPÉRA NATIONAL DE PARIS

Il Ballet de l'Opéra National de Paris è la culla della danza classica. I principi e i codici della tecnica coreografica, importati dall'Italia da Caterina de Medici nel XVI secolo, furono pazientemente modellati e affinati nei *ballets de cour*, quindi sotto Luigi XIV. Il Re-Sole, preoccupato di fare dello stile nobile un'autentica arte della scena, fondò l'Académie royale de danse nel 1661, prima istituzione francese incaricata di fissare le regole della danza e del suo insegnamento. Nel 1669, egli inaugurò l'Académie royale de musique (nome iniziale dell'Opéra di Parigi), che al suo interno ospitava la prima troupe di ballerini professionisti d'Europa. Quando nel 1713 istituì l'Ecole de danse, le condizioni indispensabili alla continuità d'una compagnia professionale erano riunite. Al Théâtre de l'Opéra di Parigi, il Ballet de l'Opéra non ha smesso di proseguire il suo sviluppo, restando fedele a una doppia vocazione di trasmissione del repertorio e di apertura alla creazione. Dal XVIII secolo, ballerini e coreografi francesi andarono a dispensare la loro arte in tutta Europa, assorbendo in cambio le influenze straniere. Jean-Georges Noverre (in Germania, a Londra e a Vienna), August Bournonville (in Danimarca), Charles-Louis Didelot, Jules Perrot, Arthur Saint-Léon e Marius Petipa (in Russia), senza dimenticare le famiglie Vigano e Taglioni (in Italia), furono gli illustri portatori di questi cambi. Questo sforzo di ricerca culminò nel XIX secolo con la creazione di *La Sylphide* di Philippe Taglioni (1832), primo balletto in tutù bianco, e di *Giselle* di Jean Coralli e Jules Perrot (1841), che marcò l'apogeo del periodo romantico. Basandosi sulle tecniche d'avanguardia dell'epoca (le punte, i voli sospesi...), queste coreografie divennero presto i simboli identificativi dell'universo meraviglioso del «ballet blanc» e del vocabolario della ballerina. Oggi il Ballet, il cui destino è affidato a Brigitte Lefèvre, resta un *foyer* d'arte viva, che alterna riprese e creazioni e che accoglie i più grandi coreografi del momento e di numerose compagnie straniere. Il suo repertorio è vasto: tra gli altri, riferimenti romantici (Joseph Mazilier, Philippe Taglioni) e classici (Marius Petipa), opere dei Ballets Russes di Sergej Diaghilev, coreografie moderne (Martha Graham, José Limon), balletti neoclassici (George Balanchine, Jiri Kylian, Jerome Robbins), opere contemporanee (Alvin Ailey, Pina Bausch, Maurice Béjart, Carolyn Carlson, Merce Cunningham, Mats Ek, William Forsythe, Ohad Naharin, John Neumeier, Alwin Nikolais, Roland Petit) e commissioni di nuove creazioni (Jérôme Bel, Davide Bombana, Trisha Brown, Odile Duboc, Jean-Claude Gallotta, Michel Kelemenis, Blanca Li, Susanne Linke, Édouard Lock, José Montalvo, Michèle Noiret, Angelin Preljocaj, Laura Scozzi, Saburo Teshigawara). La Compagnia è composta da 154 danzatori, perlopiù provenienti dall'Ecole de danse de l'Opéra de Paris, diretta oggi da Elisabeth Platel. L'età media – intorno ai 25 anni – ne fa una delle più giovani compagnie attuali.

BRIGITTE LEFÈVRE *Direttrice del Ballett de l'Opéra National de Paris*

Ammessa a otto anni all'Ecole de danse l'Opéra de Paris, a sedici anni entra a quel corpo di ballo dello stesso teatro. All'Opéra studia con Yvette Chauviré, Gérard Mulys, Serge Peretti, Yves Brioux, Rita Thalia, Janine Schwarz, Serge Perrault, Raymond Franchetti e danza nei balletti di George Balanchine, Roland Petit, Maurice Béjart (*L'Elue du Sacre du Printemps*), Michel Descombey, Gene Kelly, senza dimenticare i grandi titoli del repertorio classico. Presto interessata alle differenti tecniche di danza, studia jazz con Gene Robinson e partecipa a molti *stages* con Alwin Nikolais, Merce Cunningham, Paul Taylor. Nel 1970, crea la sua prima coreografia, *Mikrocosmos* (su musiche di Bartók) per Jacques Garnier, Michaël Denard e se stessa, balletto presentato al Festival d'Avignone. Realizza molte coreografie per la commedia musicale e il teatro – per registi quali Jean-Michel Ribes, Jean Mercure e Serge Peyrat. Realizza la coreografia per la Rivoluzione francese al Palais des Sports e interpreta – come attrice – il ruolo di Lisa ne *I de-*

moni de Dostoevskij, regia di Jean Mercure al Théâtre de la Ville. Lascia l'Opéra nel 1972 per fondare con Jacques Garnier il Théâtre du Silence, a La Rochelle dal 1974 al 1985. Oltre alle coreografie di Jacques Garnier e Brigitte Lefèvre, opere di Merce Cunningham, Lar Lubovitch, David Gordon, Robert Kovich, arricchiscono il repertorio di questa troupe che compie importanti tournées in tutto il mondo. Insegna danza classica e contemporanea in seno alla compagnia (che dirigerà, da sola, a partire dal 1980), e in differenti *stages*. Nel 1995 è nominata direttrice della danza dell'Opéra National de Paris. Da allora si dedica alla costruzione di un repertorio che unisca il passato al presente e al futuro. Riservando un posto importante alla tradizione e ai grandi balletti classici – fra cui le produzioni di Rudolf Nureyev – programma regolarmente all'Opéra le coreografie che hanno segnato il xx secolo. È vicepresidente del Conservatorio nazionale di musica e di danza di Parigi e amministratore del Centre National de la Danse (dal 1998).

JOHN NEUMEIER *coreografia*

Direttore e coreografo del Corpo di ballo del Teatro dell'Opera di Amburgo dal 1973, è nato nel 1942 negli Stati Uniti. Ha studiato danza classica con S. Shearer, poi all'Università di Marquette (Wisconsin). Ha lavorato con Vera Volkova, successivamente si è perfezionato alla Royal Ballet School di Londra, nel 1963; John Cranko lo invita quindi al Corpo di ballo di Stoccarda, come primo ballerino. In seno a questa compagnia firma le sue prime coreografie. Nel 1969, Ulrich Erfurth lo invita alla direzione del Corpo di Ballo di Francoforte. Si segnalano presto le sue coreografie per *Casse-Noisette*, *Roméo et Juliette* (1971) *Daphnis et Chloé* (1972), *Le Sacre du printemps*. Nel 1973 si trasferisce ad Amburgo, e con lui il corpo di ballo di quella città assume una dimensione internazionale. In particolare, rilegge i balletti classici: *Illusions sur le Lac des cygnes* (1976), *La belle au bois dormant* (1978), *Don Quichotte* (1979), *Pétrouchka* (1982), *Giselle* (1983). Si dedica ai miti quali *La dame aux camélias* (1978), *La légende du Roi Arthur* (1982), *Un tramway nommé désir* (1984), *Othello* (1985), *Peer Gynt* (1989), *Medea* (1992), *A Cinderella Story* (1992), *Ondine* (1994), *L'Odysée* (1995), *Hamlet* (1997). Esplora l'opera di Gustav Mahler (le *Sinfonie*, anche per il Ballet du XXe siècle), di Bach (*Matthaeus passion*, in cui spesso interpreta il ruolo principale; *Magnificat* nel 1987), e di Mozart (*Fenster zu Mozart* 1991; *Requiem*, 1991). Come regista ha messo in scena *Otello* di Verdi all'Opera Nazionale di Baviera, *West Side Story* e *On the Town* di Bernstein al Amburgo. Nel 1984, Maurice Béjart ha creato per lui e per Marcia Haydée *Les chaises*, da Ionesco. Dal 1978, dirige l'Ecole de danse che ha fondato all'Opera di Amburgo. Nel 1989, l'Ecole e il corpo di ballo si sono stabiliti in un «Centro della danza» messo a disposizione dalla città. Fra le attività di questo corpo di ballo sono molto seguite le «giornate della danza». Ha vinto numerosi premi fra cui il Dance Magazine Award (1983), il Prix Allemand de la danse (Essen, 1988), il Prix Diaghilev (Francia, 1988), il Prix Benois de la danse (Mosca, 1992), la medaglia d'onore della città di Tokyo, la medaglia d'oro Carina Ari di Svezia, il Bürgerpreis di Amburgo (1994), la medaglia Nijinski (Polonia, 1996), il Min-On International Awards for Arts (Tokyo-1997), il premio Danza & Danza per il suo *Messiah* e il Bayerischen Theaterpreis per *Nijinsky* (2001), il Premio Wilhelm Hansen di Danimarca (2002), la medaglia delle Arti e Scienze della città di Amburgo (2003) e il Premio Porselli – Una vita per la danza (Italia, 2004). Le sue ultime creazioni ad Amburgo sono: *Bernstein Dances* (1998), *Messiah* (1999), *Nijinsky* (2000), una nuova versione di *Giselle* (2000), *Stimme der nacht et Winterreise* (2001), *Die Möwe/La Mouette* (2002), *Préludes CV e Mort à Venise* (2003).

YANNIS KOKKOS *scene e costumi*

Nato ad Atene nel 1944, vive in Francia dal 1963. Studia all'Ecole du Théâtre National di Strassburgo, e realizza le prime scene e costumi per la prosa e l'opera. L'incontro con Antoine Vitez è



Lo spirito della foresta (foto Icare).

determinante: la loro prima collaborazione è *Le précepteur* di Lenz nel 1970. Dal Théâtre des Quartier d'Ivry alla Comédie Française condivide con lui le tappe della sua carriera, passando dal Théâtre National di Chaillot, realizzando fra l'altro le due versioni di *Elektra*, *Faust*, *Hamlet*, *Le prince travesti*, *La mouette*, *Le partage de midi*, *L'échange* e la versione integrale di *Soulier de Satin* al Festival d'Avignone, *La vie de Galilée*, *Macbeth* all'Opéra di Parigi e *Pelléas et Mélisande* alla Scala di Milano e alla Staatsoper di Vienna. Per l'opera, ha anche realizzato scene e costumi per Jacques Lassalle (*Lohengrin*, *Lear* di Reimann), Pierre Barrat (*Histoire de Loups* di G. Aperghis) o Andrei Serban (*Elektra*) al Grand Théâtre di Ginevra. Nel 1987 realizza la sua prima regia con *La princesse blanche* di Rilke al Théâtre de la Ville, cui seguono lavori di Racine per la Comédie Française. Dal 1987, ha ugualmente realizzato numerose regie liriche: *L'Oresteïa* di Xenakis (Festival di Gibellina, 1987) *Boris Godunov* (Bologna, 1989 e Opéra di Parigi, 1992), *Ariane et Barbe-Bleue* di Dukas (Ginevra, 1990), *La damnation de Faust* (Théâtre du Châtelet, 1990), *Mort à Venise* di Britten (Nancy, 1991), *Carmen* nel 1992 e *Tosca* nel 1994 (Chorégies d'Orange), *Tristan et Yseult* (Cardiff e Londra, 1993), *Salomé* (Bordeaux, 1995), *Zelmira* di Rossini (ROF, 1995), *Alceste* di Gluck (Scottish Opera, 1996), *Norma* (Opéra di Parigi, 1996), *Don Giovanni* (Chorégies d'Orange, 1996), *Tristes Tropiques*, prima mondiale di G. Aperghis (Opéra del Reno, 1996), *Hänsel und Gretel* (Théâtre du Châtelet, 1997), *Elektra* (Opéra di Lione, 1997), *Götterdämmerung* (La Scala, 1998), *La clemenza di Tito* (Welsh National Opera e Opéra di Bordeaux, 1998), *Outils* di Berio (Théâtre du Châtelet, 1999), *Pelléas et Mélisande* (Bordeaux, 2000), *L'Oresteia* di Eschilo, su musiche di Aperghis (Epidauro, 2001), *Iphigénie en Aulide* di Gluck (La Scala, 2002), *Les Troyens* (Théâtre du Châtelet, 2003) *Phèdre* di Britten, *Dido and Aeneas* di Purcell (Nancy, 2003), *Semele* di Händel (Glasgow, 2005). Collabora con John Neumeier dal 1994: ha realizzato le scene e i costumi di *Ondine* nel 1994, dell'*Odyssea* nel 1995, di *Sylvia* e della nuova versione di *Giselle* nel 1997, di *Winterreise* nel 2001. Ha ottenuto fra l'altro, nel 1987, due Molières (come migliore scenografo per *L'échange* come migliore costumista per *Madame de Sade*) e nel 1998, il premio Laurence Olivier come miglior spettacolo lirico per *La clemenza di Tito*.



directore Gerard Mortier

Ballet de l'Opéra National de Paris

direttrice del balletto
Brigitte Lefèvre

amministratore
Olivier Aldeano

maître de ballet, associé alla direzione
Patrice Bart

maîtres de ballet
Clotilde Vayer
Laurent Hilaire

assistenti dei maîtres de ballet
Fabrice Bourgeois
Viviane Descoutures
Malin Thoors
Lionel Delanoë

primo maestro di scena
Renaud Fauviau

altri maestri di scena
Franck Wilder
Denis Caro
Virginia Gris
Yaëlle Beuzelin

maestri di scena per i figuranti
Carla Gaïda-Cordier

addetta alla produzione
Michèle Delgutte

addetto alla direzione
Christophe Rangheard

assistente di Brigitte Lefèvre
Ceïla Knight

segretaria
Nathalie Sander

direttrice dell'école de danse
Elisabeth Platel

professori di ballo
Cyril Atanassoff
Eric Camillo
Annie Carbonnel
Florence Clerc
Michaël Denard
Noëlla Pontois
Ghislaine Thesmar

étoiles

Aurélie Dupont
Marie-Agnès Gillot
Agnès Letestu
Elisabeth Maurin
Clairemarie Osta
Laëtitia Pujol

Jean-Guillaume Bart
Kader Belarbi
Mathieu Ganio
Manuel Legris
Nicolas Le Riche
José Martinez
Wilfried Romoli

primi ballerini

Eleonora Abbagnato
Karin Averty
Isabelle Ciaravola
Emilie Cozette
Nolwenn Daniel
Mélanie Hurel
Delphine Moussin
Nathalie Riqué
Stéphanie Romberg

Jérémie Bélingard
Yann Bridard
Alessio Carbone
Hervé Moreau
Karl Paquette
Benjamin Pech
Emmanuel Thibault

sujets

Nathalie Aubin
Caroline Bance
Aurélia Bellet
Véronique Doisneau
Fanny Fiat
Dorothee Gilbert
Muriel Hallé
Sandrine Hénault
Myriam Kamionka
Miteki Kudo
Laurence Laffon
Sandrine Marache
Béatrice Martel
Laure Muret
Myriam Ould-Braham
Nathalie Quernet
Virginie Rousselière
Cécile Sciaux
Céline Talon
Géraldine Wiart
Muriel Zuspereguy

Bertrand Belem
Bruno Bouché
Stéphane Bullion
Guillaume Charlot
Christophe Duquenne
Stéphane Elizabé
Mallory Gaudion
Jean-Christophe Guerri
Emmanuel Hoff
Josua Hoffalt

Gil Isoart
Florian Magnenet
Julien Meyzindi
Laurent Novis
Nicolas Paul
Stéphane Phavorin
Fabien Roques
Yann Saiz
Simon Valastro

coryphées

Mirentchu Battut
Marie-Solène Boulet
Véronique Cabiac
Alexandra Cardinale
Lucie Clément
Aurore Cordellier
Sarah Kora Dayanova
Danielle Doussard
Mathilde Froustey
Juliette Gernez
Charline Giezendanner
Eve Grinsztajn
Laura Hecquet
Amélie Lamoureux
Vanessa Legassy
Sabrina Mallem
Alice Renavand
Stéphanie Rodighiero
Karine Villagrassa
Séverine Westermann

Pascal Aubin
Sebastien Bertraud
Vincent Chaillet
Martin Chaix
Vincent Cordier
Jean-Philippe Dury
Cyril Fleury
Grégory Gaillard
Ludovic Heiden
Aurélien Houette
Yong-Geol Kim
Bruno Lehaut
Nicolas Noël
Alexis Renaud
Richard Wilk

quadrilles

Anémone Arnaud
Claire Bevalet
Clara Delfino
Léïla Dilhac
Noémie Djiniadhis
Peggy Dursort
Miho Fujii
Daphné Gestin
Natacha Gilles
Christelle Gramier
Emilie Hasboun
Laurène Levy
Carole Maison
Julie Martel
Lucie Mateci
Juliane Mathis
Céline Palacio
Sofia Parcen
Christine Peltzer

Marie-Isabelle Peracchi
Charlotte Ranson
Ninon Raux
Ghyslaine Reichert
Maud Rivière
Caroline Robert
Nathalie Vandard
Gwenaëlle Vauthier
Pauline Verdusen

Audric Bezar
Adrien Bodet
Alexandre Carniato
Cyril Chokroun
Adrien Couvez
Julien Cozette
Grégory Dominiak
Arnaud Dreyfus
Mathias Heymann
Axel Ibot
Erwan Le Roux
Xavier Looftgieter
Cyril Mitilian
Eric Monin
Samuel Murez
Marc Moreau
Pierre Rétif
Fabien Révillon
Alexis Saramite
Francesco Vantaggio

stagiaire (al 1 settembre 2004)
Aubane Philbert

maestri di canto/pianisti

Caroline Beaugrand
Elena Bonnay
Jean-Bernard Dartigolles
Michel Dietlin
Kathy Ernould
Yan Malina
Vessela Pelovska-Persiaux

pianisti dei corsi di danza

Christine Clément
Sylvain Durand
Josyane Malmejat
Touve R. Ratovondrahety
Lala Cholous

osteopata cinesiterapista

Philippe Séreni

cinesiterapista

Philippe Girault

pubblicazioni

Laure Guilbert



foto Atsushi Iijima

ANDRES NEUMANN INTERNATIONAL
presenta

TANZTHEATER WUPPERTAL
PINA BAUSCH

FÜR DIE KINDER VON GESTERN HEUTE UND MORGEN
(Per i bambini di ieri, di oggi e di domani)

Un pezzo di Pina Bausch

coreografia e regia

Pina Bausch

scene

Peter Pabst

costumi

Marion Cito

collaborazione musicale

Matthias Burkert, Andreas Eisenschneider

assistenti alla regia

Marion Cito, Daphnis Kokkinos, Robert Sturm

assistente scenografo

Nina Klaus

assistente costumista

Birgit Stoessel

interpreti

Rainer Behr, Alexandre Castres,
Lutz Förster, Ditta Miranda Jasjfi,
Melanie Maurin, Dominique Mercy,
Pascal Merighi, Nazareth Panadero,
Helena Pikon, Fabien Prioville,
Azusa Seyama, Julie Anne Stanzak, Fernando Suels, Kenji Takagi

musiche

Felix Lajko, Nana Vasconcelos, Caetano Veloso, Bugge Wesseltoft, Amon Tobin, Mari Boine, Shirley Horn, Nina Simone, Lisa Ekdahl, Gerry Mulligan, Uhuhboo Project (Korea), Cinematic Orchestra, Goldfrapp, Gotan Project, Guem, Hughscore, Koop, Labradford, T.O.M., Prince.

Testi liberamente tratti da *Harmonia Cælestis* di Péter Esterhazy e *Keepers of the Night – Native American Stories e Nocturnal Activities for Children* di Michael J. Caduto e Joseph Bruchac: *How the Bat Came to Be*.

<i>direttore tecnico</i>	Manfred Marczewski Jörg Ramershoven
<i>direttore luci</i>	Fernando Jacon
<i>assistente luci</i>	Kerstin Hardt
<i>tecnico di palcoscenico</i>	Martin Winterscheidt
<i>suono</i>	Andreas Eisenschneider
<i>direttore di palcoscenico</i>	Peter Lütke
<i>attrezzista</i>	Jennifer Günther
<i>guardarobe</i>	Silvia Franco Andreas Maier Ulrike Wüsten

Diritti di coreografia: Edition L'Arche, Paris - Prima mondiale: 25 aprile 2002

Direzione artistica Tanztheater Wuppertal: Pina Bausch / Direzione organizzativa: Matthias Schmiegelt / Maestri di ballo: Alfredo Corvino, Ed Kortlandt, Paul Melis, Agnes Pallai, Janet Panetta / Assistente Direzione Artistica: Robert Sturm / Assistenti per le prove: Bénédicte Billiet, Matthias Burkert, Marion Cito, Josephine Ann Endicott, Barbara Hampel, Dominique Mercy / Assistente personale di Pina Bausch: Sabine Hesselting / Assistente Direzione Organizzativa: Tatjana Tresselt / Organizzazione: Grigori Chakhov, Oliver Golloch, Claudia Irman / Direttore di palcoscenico: Peter Lütke / Pianista: Matthias Burkert / Archivio video: Grigori Chakhov / Direttore Tecnico: Manfred Marczewski, Jörg Ramershoven / Direttore Luci: Fernando Jacon / Assistenti Luci: Jo Verlei, Kerstin Hardt / Tecnici di Palcoscenico: Dietrich Röder, Martin Winterscheidt / Suono: Andreas Eisenschneider / Attrezzieria e Merchandising: Jennifer Günther, Jan Szito / Guardarobiere: Harald Boll, Silvia Franco, Andreas Maier, Ulrike Wüsten.

Per ANDRES NEUMANN INTERNATIONAL

Produttore: Andres Neumann / Produttori Delegati: Mara Neumann, Elena Di Stefano / Coordinamento tecnico: Massimo Monachesi / Ufficio Stampa: Marina Baldeschi

Leonetta Bentivoglio

Il potere trasgressivo del movimento

Nel fortunato rapporto che lega l'ormai leggendaria Pina Bausch, fondatrice e capofila del Tanztheater Wuppertal, ad alcune città italiane «d'elezione» (penso soprattutto a Roma, a cui l'inventrice del *teatrodanza* ha dedicato due creazioni, *Viktor* e *O Dido*, e al suo innamoramento mai sopito per Palermo, da cui è nato uno dei suoi spettacoli più belli, *Palermo Palermo*), Venezia merita senz'altro un posto in prima linea. Giunta nella città della laguna una prima volta nel 1981, con *Kontakt Hof*, al Teatro Malibran, la Bausch fu poi celebrata a Venezia da un mastodontico festival antologico nel 1985, quando venne programmata, tra il Malibran e la Fenice, una rassegna quasi completa dei suoi spettacoli, grazie alla collaborazione tra la Biennale Teatro, all'epoca diretta da Franco Quadri, e il Teatro La Fenice, di cui era direttore artistico Italo Gomez. Seguì un'ultima puntata di successo alla Fenice nel 1992, con lo spettacolo *Viktor*, prima che il teatro fosse distrutto dall'incendio.

Oggi, dopo oltre dieci anni da quell'apparizione veneziana, sulla scena della Fenice restaurata, Pina Bausch festeggia il suo ritorno in una città che per il Tanztheater rappresentò non soltanto un lancio clamoroso in Italia, ma una consacrazione senza confronti né precedenti in Europa. Un'ulteriore crescita internazionale, e innumerevoli tappe produttive, per il Tanztheater Wuppertal, sono seguite a quel monumentale festival veneziano, più o meno con la cadenza di un titolo all'anno. E quasi tutte sono scaturite dal rapporto di Pina Bausch, e della sua gloriosa compagnia di danzatori-attori, con una città o un paese, di volta in volta trasformati in punti di partenza dei pezzi: oltre a Roma e a Palermo, ci sono state Madrid, Hong Kong, Los Angeles, Lisbona e Budapest. E poi il Brasile, Istanbul, il Giappone e la Corea. Il metodo è sempre lo stesso: per due o tre settimane, sulla base di un accordo di coproduzione, la troupe viene accolta dal territorio-ospite, per poi fare ritorno a Wuppertal e tradurre in danza le impressioni ricavate dall'esplorazione di quel mondo. Si procede prima per accumulazione di materiali, in un serrato scambio di suggestioni e stimoli tra la regista e i suoi interpreti; poi si selezionano i materiali e si approda alla composizione del pezzo. Rispetto al metodo, che è sempre lo stesso, il viaggio funge da serbatoio di spunti.

L'unico spettacolo recente non fondato su alcun presupposto di questo tipo, e interamente nato e cresciuto a Wuppertal, la cittadina tedesca che fin dagli anni Settanta ospita la grandiosa avventura espressiva del Tanztheater, è questo *Für die Kinder von gestern, heute und morgen* («Per i bambini di ieri, oggi e domani»), che arriva in pri-

ma italiana a Venezia. Montato nel 2002 (data del debutto: 25 aprile), fu presentato a Parigi nel giugno dell'anno successivo. La dedica, nel titolo, appare rivolta ai bambini, segnalati come ideale territorio di partenza. E i bambini, si sa, sono l'avvenire, non solo nel senso biologico di riproduzione della specie: è nell'infanzia, pare dirci l'inventrice del *teatrodanza*, che vive ancora la forza dell'immaginazione, oggi più che mai auspicabile e necessaria. Tutto perciò, in questo pezzo onirico e avvolgente, sembra invocare la facoltà, tipica dei bambini, di credere che ciò che immaginiamo o che desideriamo sia reale, o anche di diventare ciò che non si è e di crederci, in cambi d'identità continui e slittamenti frenetici dei ruoli. L'unica che fa eccezione è la splendida Julie Anne Stanzak, che attraversa lo spazio della scena sempre aggrappata alla stessa superba immagine di *femme fatale*, scivolando sui corpi degli uomini, dominandoli e abbracciandoli golosamente.

La scena minimalista di Peter Pabst, lo scenografo abituale di Pina Bausch, è uno spazio di biancore abbagliante, composto da alte pareti mobili: una scatola in bilico tra verità e finzione, dove ogni abitante è al tempo stesso adulto e bambino, e dove i muri, come per incanto, possono avanzare o indietreggiare, stringere lo spazio o dilatarlo. In questo contenitore tutto sembra possibile e tutto vive in perenne movimento, come sospinto da un ciclone di controllatissimo disordine.

Sono quattordici gli interpreti del Tanztheater Wuppertal, ovvero meno della metà dell'intero ensemble, con conseguente assottigliarsi delle scene di massa ed enfasi sugli incontri di coppia e sugli assoli, spesso vorticosi e acrobatici, soprattutto quelli maschili. Il flusso di visioni ritornanti, rime gestuali o riprese in variazioni a frammenti, alterna a momenti corali duetti o dialoghi e fulminanti monologhi affidati alla parola o alla danza: di natura brusca, provocante, sfacciatamente virile. Stavolta sono gli uomini a spiccare più che mai nel pezzo, al contrario di quanto accade solitamente in Pina Bausch, che tende ad affidare alle donne il ruolo di depositarie dell'identità del gruppo.

Si celebra il ritorno di presenze «storiche» della compagnia, come quella dell'elegantissimo Lutz Förster, quasi un'icona per gli *aficionados* della Bausch, che in *Nelken* danzava *The Man I love* col linguaggio dei sordomuti. E c'è il campione Dominique Mercy, col suo pallore da clown stanco e le apparizioni languide in vasti tutù femminili. Trionfa anche, magnifica e spietata, la veterana Nazareth Panadero, capace di sfidare, con il suo vocione severo e la sua maturità esibita, l'energia dei più giovani «colleghi». Né mancano la bellezza sottile e la magica *allure* di Helena Pikon, un'altra interprete della prim'ora del Tanztheater. D'altra parte quello del trascorrere degli anni è un tema di sottofondo in questo pezzo votato all'universo dei bambini, e implicitamente motivato da interrogativi sulla giovinezza, intesa come apertura al sogno e determinazione ad essere felici. Non è un caso che *Für die Kinder von gestern, heute und morgen* abbia debuttato solo un paio di stagioni dopo il pezzo sulla terza età di Pina Bausch, *Kontakthof mit Damen und Herren ab'65*, dove un portentoso gruppo di signore e signori intorno ai settant'anni portano in scena le fatiche e i desideri della vecchiaia.

Come sempre negli spettacoli di Pina Bausch, anche in questo *Für die Kinder von gestern, heute und morgen* ci si affanna nell'inesauribile ricerca dell'amore. Ma il cam-



Pina Bausch a Venezia nel 1985. Archivio storico del Teatro La Fenice.

mino si dimostra accidentato. Un uomo stringe la sua partner in un abbraccio che non sembra riguardarla. Si celebra un rito di umiliazione delle donne, fatte cadere all'improvviso a terra dai compagni. Ci si pettina l'un l'altro, furiosamente, con spazzole gigantesche. Si tendono i corpi femminili come frecce, per poi lanciarli nelle braccia spalancate degli uomini. E quando un ballerino insiste nel presentare la ragazza che gli sta accanto come sua moglie «by the way», in modo ossessivo e meccanico, sembra prenderne le distanze più che desiderarla.

Come una serie inestinguibile di «variazioni sul tema», gli spettacoli di Pina Bausch, e in particolare quelli degli ultimi anni, parlano dell'uomo e della donna, delle loro nostalgie e dei loro slanci, delle loro solitudini e dei loro sogni incompiuti, della disperante impossibilità d'incontrarsi. E ogni pezzo, in una sorta di movimento circolare, giunge come un tassello collegato al precedente, per confluire tutti in quell'unico grande pezzo che è il Tanztheater di Pina Bausch, e che riflette il suo particolare manifesto sull'amore.

In questo clima scaturiscono, inanellate e maliziose, tante danze di baci. Ma sono come i baci della vita: raramente gratis. «Che mi dai se ti bacio?», si chiede al partner in una scena di *Für die Kinder von gestern, heute und morgen*. Ci si consola con giochi solitari. Una danza delle dita, geniale nella sua semplicità, percorre il lungo corpo di Lutz Förster. Ditti Miranda Jasjfi, soffice e minuscola come un gattino, ricama assoli morbidi e selvaggi. A un tratto l'intero gruppo dei maschi gioca con il suo piccolo

corpo, come se fosse quello di una bambola. Il gioco è onnipresente, incalza e rassicura. Si salta con la corda, si scherza con il fuoco, ci si prende a calci nel sedere, si evocano le imprese di un padre petomane (Lutz Förster), si tessono parabole indiane sul sole (Ditti Miranda Jasfi). La prima parte termina con una seduta di castelli di sabbia, e dopo l'intervallo la ripetizione di alcune sequenze aggiunge al pezzo una certa dose di tensione e nevrosi. È la danza ad avere l'ultima parola, grazie a una raffica finale di assoli fantastici e dinamicamente imprevedibili.

Ancora una volta, nel corso di tutto questo spettacolo, con determinazione e senso esatto della scena, il Tanztheater mostra di rigettare la norma di un corpo «ideale» e di negare l'imperativo ideologico del «buon uso» del corpo, svelando il potere trasgressivo del movimento, e stabilendo confini ampi, drasticamente elastici, alla sua area di legittimazione. In Pina Bausch la danza non può mai ridursi a una funzione significativa. Ciò che si muove in scena ha un'autonomia inscritta nella qualità dei gesti, nel tessuto serrato dei movimenti, nell'ossessione della ripetizione e nelle isole di stasi, nelle differenze dei corpi, che non sono mai omologabili e «astratti», che non si distillano mai in pure linee in movimento, ma che si presentano spudoratamente impregnati dalle caratteristiche peculiari degli interpreti. Nel Tanztheater non ci si nasconde: ci si offre al pubblico, si è agenti della propria storia individuale, si ritrova l'unità perduta con le proprie componenti irrazionali. Come ha scritto Edoardo Sanguineti, in Pina Bausch «non è tanto il codice della danza che viene messo in crisi. Sono piuttosto i codici gestuali, così come ci sono trasmessi. Non c'è soltanto una grande dilatazione e alterazione nei confronti degli stili scenici che conosciamo, ma una volontà vera di sospenderli nel loro funzionamento». In questo senso si parte da una sorta di mitico grado zero del gesto: «Non c'è gesto corporeo che possa essere inibito all'interprete». L'esito è un itinerario ricchissimo, che può permettersi di reintegrare elementi attinti da un'infinità di materiali «illeciti» e sempre vivi e stimolanti, che ci ricordano in modo commovente o conturbante la nostra verità: gestualità comportamentali, tic nervosi, espressioni della vita quotidiana, tracce del sistema biologico e inconscio. E le diverse immagini e sequenze appaiono composte all'interno di un montaggio dove la libertà di connessioni e accostamenti richiama un flusso di memoria e di coscienza.

Il ritmo o il tempo di questa successione lo imprime la colonna sonora, che scorre in un collage di musiche del mondo e di canzoni, alternando il lento al veloce, il turbine alla calma meditativa, la rabbia alla più struggente dolcezza. In *Für die Kinder von gestern, heute und morgen* la musica, quando non è scatenata (ci sono anche Prince e Nina Simone), è irresistibilmente evocativa (immancabile Caetano Veloso), attraversata da un mondo di ricordi. Ed è la danza, come in tutte le creazioni più recenti di Pina Bausch, ad esprimere i sentimenti più profondi. Ce lo dice, con vigore contagioso, il fuoco di fila delle danze conclusive, prima che il buio arrivi, repentino come un tuffo al cuore, a catturare questa grande scatola dei giochi dei bambini di ieri, oggi e domani.



Dominique Mercy (foto Ursula Kaufmann).



Azusa Seyama e Fabien Prioville (foto Ulli Weiss).



Julie Anne Stanzak (foto Ulli Weiss).



Pina Bausch a Venezia nel 1985. Archivio storico del Teatro La Fenice.

PINA BAUSCH

Nata il 27 luglio 1940 a Solingen (Germania), comincia a studiare danza nel 1955, alla Folkwang School in Essen (Germania) diretta da Kurt Jooss, dove si diplomerà nel 1958. Tra i suoi insegnanti figurano Trude Pohl, Anne Wooliams, Audrey Harmon, Cleo Nordi, David Poole, Valentin, Prorwitsch, Irén Bartos, Ilona Haan-Iregy, Gisela Reber, Isa Partsch-Bergsohn, Hans Züllig, Anna Markard, Alfredo Corvino, Walther Nicks, Pearl Lang, Denis Carey, Lucas Hoving, Matt Mattox and Albrecht Knust. Dal 1959 al 1962 con una borsa di studio della German Academic Exchange Service (DAAD), prosegue gli studi negli Stati Uniti, alla Juilliard School of Music di New York. José Limon, Antony Tudor, Alfredo Corvino, Margaret Craske, Louis Horst, Mary Hinkson, Ethel Winter, Helen Mc Ghee, Herbert Ross e La Meri sono alcuni dei suoi insegnanti. Ha lavorato con la Dance Company Paul Sanasardo, Donya Feuer e con il New American Ballet (principalmente con Paul Taylor). Ballerina al Metropolitan di New York, sotto la direzione di Antony Tudor, rientra in Germania nel 1962 come ballerina del Folkwang-Ballett fondato da Kurt Jooss. È ospite tra l'altro allo Schwetzingen Festival, il Festival dei Due mondi di Spoleto, Festival Jacob's Pillow degli Stati Uniti, del Festival di Salisburgo, con coreografi quali Kurt Jooss, Antony Tudor, Lucas Hoving, Hans Züllig Jean Cébron. La prima coreografia da lei firmata risale al 1968: *Fragment*, per il Folkwang Ballett su musica di Bartók. Seguono l'anno successivo *Im Wind der Zeit* (musica di Dorner) e la messa in scena della versione di Kurt Jooss di *The Fairy Queen*, musica di Purcell, per lo Schwetzingen Festival. Direttore artistico, coreografo e ballerina per il Folkwang Ballet, dal 1969 al 1973, nel 1970 firma la coreografia *Ballet Nachnull*, per il Rotterdam Danscentrum, musica di Malec. Nel 1971 firma la prima coreografia per Wuppertal Bühnen, su musica di Becker, interpretata dal Folkwang Ballet. Si esibisce al Dance Festival del Connecticut e al Dance Festival di Saratoga. Del 1972 è la coreografia per le Bacchanali in *Tambhäuser* commissionata dal Wuppertaler Bühnen, interpretata dal Folkwang-Tanzstudio. È ospite come solista, come insegnante di danza moderna e di coreografia alla Dance Company Paul Sanasardo di New York. Lo stesso anno firma *Wiegenlied* sulla ninna nanna *Maikäfer flieg*, musica di P. Henry. Del

1973 sono le sue prime esibizioni sulle scene di Stoccarda, Rotterdam, L'Aia, Londra, Manchester. Nello stesso anno Arno Wüstenhöfer, direttore generale di Wuppertaler Bühnen la scrittura come direttrice e coreografa del corpo di ballo del Wuppertaler Bühnen, chiamato dapprima Wuppertaler Tanztheater e successivamente Tanztheater Wuppertal Pina Bausch, con ballerini provenienti del Folkwang-Tanzstudio. La sua attività è intensissima ed ininterrotta; del 1974 sono *Fritz*, serata di danza su musiche di Mahler e Hufschmidt, coreografie di Kurt Jooss Rodeo, Agnes de Mille, programma completato da *The green table*; *Iphigenie auf Tauris*, dance-opera sulla musica di Gluck; *Ich bring dich um die Ecke* (lavoro su pop-music), *Adagio, fünf Lieder von Gustav Mahler*, al quale è stato aggiunto *Großstadt* di Kurt Joos. Lo stesso anno inizia la collaborazione con lo scenografo e costumista Rolf Borzik. Crea le coreografie per la rivista «Zwei Krawatten» improvvisazioni su free-jazz con Detlef Schöenberg alle percussioni e Günter Christmann alla tromba. Del 1975 sono *Orpheus und Eurydike*, su musiche di Gluck, le tre coreografie su musiche di Stravinskij *Frühlingsopfer* (Wind von West; Der zweite Frühling; Le sacre du printemps). Sono del 1976 *Die sieben Todsünden*, su musiche di Weill e testi di Brecht; del 1977 *Blaubart, beim anhören einer tonbandaufnahme von Béla Bartóks "Herzog Blaubarts Burg"*; *Komm tanz mit mir*, l'operetta *Renate wandert aus*. Nel 1978 vanno in scena *Er nimmt sie an der Hand und führt sie in das Schloss, die andere folgen...* in coproduzione con Schauspielhaus di Bochum, *Café Müller, Kontakthof* (presentato anche al Teatro Malibran di Venezia nel 1981). Del 1979 sono *Arien, Keuschheitslegende*. Nel 1980, anno in cui muore Rolf Borzik e comincia la collaborazione con Peter Pabst, lavora a *Ein Stück von Pina Bausch* (incontro con Ronald Kay in Cile, poeta, professore di estetica e letteratura all'Universidad de Chile), *Bandoneon*. Nel 1981 nasce il figlio che ha avuto da Ronald Kay, Rolf Salomon. Sono del 1982 *Walzer*, in coproduzione con Holland-Festival, la sua partecipazione al film di Fellini *E la nave va, Nelken*. Dal 1983 è direttore artistico del Folkwang Tanzstudio, dal 1983 al 1989 capo del dipartimento della danza, della Folkwang Hochschule di Essen. Nel 1984 firma *Auf dem Gebirge hat man ein Geschrei gehört*; nel 1985 *Two cigarettes in the dark*, nel 1986 *Viktor*, in coproduzione con il Teatro Argentina di Roma, l'anno successivo *Ahnen*. Altri lavori seguono costantemente, dei quali si ricordano ancora, *Palermo Palermo*, del 1989, in coproduzione con il Teatro Biondo di Palermo e con Andres Neumann International; nel '90 dirige il film *The plain of the emperess*; nel '91 prepara *Tanzabend II* in coproduzione con il Festival de Otoño di Madrid. Del 1993 è *Das Stück mit dem Schiff*; del 1994 *Ein Trauerspiel*, in coproduzione con il Vienna Festival; del 1995 è *Danzón*. Seguono *Nur Du*, nel 1996, in coproduzione con le Università di Los Angeles, dell'Arizona, di Berkley, di Austin, con Darlene Neel Presentations, Rena Shagan Associates, Inc. e The Music Center Inc. Nel 1997 firma lo spettacolo *Der Fensterputzer*, in coproduzione con Hong Kong Arts Festival Society e con il Goethe Institute di Hong Kong. Lo stesso anno mette in scena *Le sacre du printemps* di Stravinskij per il Ballet de l'Opéra National de Paris. Nel 1998 prepara *Mazurca fogo* in coproduzione con l'Expo 98 di Lisbona e il Goethe Institut della stessa città. Al Festival di Aix-en-Provence mette in scena *Il castello di Barbablù* di Bartók, direttore Pierre Boulez. *Dido*, in coproduzione con il Teatro Argentina di Roma e Neumann Productions, è del 1999; *Wiesenland* del 2000, in coproduzione con il Goethe Institute di Budapest e il Théâtre de la Ville Paris; *Aqua*, una coproduzione con Brasilia, il Goethe Institut di Sao Paulo e Emilio Kalil, è del 2001; *Für die Kinder von gestern, heute und morgen* è del 2002; nel 2003 prepara *Nefés*, in coproduzione con l'International Istanbul Theatre Festival e la Fondazione di Istanbul per la cultura e le arti. *Ten Chi* è del 2004, in coproduzione con la Fondazione Saitama per le arti e il centro culturale nipponico. Nel 1998 e nel 2001 sono due feste della compagnia a Wuppertal, mentre nel 2004 svolge tre settimane di *teatrodanza* a Düsseldorf, Essen e Wuppertal.



Nazareth Panadero (foto Maarten Vanden Abeele).



foto © Michele Crosera

Dall'archivio storico del Teatro la Fenice

a cura di Franco Rossi

Già dai primi anni di vita, il Teatro La Fenice aveva dimostrato una particolare e vivace attenzione nei confronti del ballo: la struttura in voga nei teatri sette-ottocenteschi prevedeva infatti, nell'ambito della stessa serata, una costante alternanza tra lirica e danza e la stessa partizione dell'opera in tre atti permetteva l'inserimento di un ballo di ampie dimensioni tra primo e secondo atto dell'opera e di un ballo più breve tra il secondo e il terzo. Fin dall'inaugurazione della Fenice quindi questa prassi viene rispettata e persino incentivata: è forse un caso – però assolutamente emblematico – il fatto che si siano conservati fino ad ora i bozzetti di *Amore e Psiche*, il ballo che aprì la storia del teatro, e non dei *Giochi d'Agrigento*, l'opera inaugurale. La struttura e l'andamento dei balli del Settecento e del primo Ottocento erano molto lontani dal balletto che avrebbe trionfato nella seconda metà del secolo: si trattava di un ballo pantomimo nel quale gradualmente venivano inseriti alcuni passi staccati, spesso diversi di sera in sera, affidati ai ballerini «di rango francese», spesso francesi anche di nascita. Saranno proprio costoro ad introdurre il ben noto ballo sulle punte che andrà progressivamente a sostituire le precedenti movenze coreografiche. L'attività coreutica è stata vista spesso con un pizzico di sufficienza dagli storici, che avevano puntato la propria attenzione sull'aspetto operistico, per molto tempo ritenuto predominantevalente. In realtà nell'Ottocento furono molte le stagioni salvate dagli spettacoli di danza, la cui varietà attraeva gli spettatori veneziani quanto quella lirica; per avere una conferma di questa prassi basti considerare l'enfasi con la quale venivano sottolineate le presenze della compagnia di ballo nei manifesti di inizio stagione, il cui scopo dichiarato era quello di invitare gli spettatori all'abbonamento.

La passione della dirigenza della Fenice per gli spettacoli di origine francese portò anche a situazioni di assoluta originalità in Italia, ad esempio quando nel 1869 la ripresa del *Don Carlos* verdiano avvenne mantenendo *La peregrina*, il ballo originariamente scritto da Verdi per l'opera, situazione più unica che rara in Italia, o ancora persino per il wagneriano *Rienzi*, allestito nel 1873 anch'esso in forma originale. Si nota quindi un cambio vistoso tra la persistente tradizione settecentesca del ballo pantomimo (Sasportes ricorda gli oltre duecento balli allestiti alla Fenice tra 1792 e 1859 a fronte della metà prodotta sulle scene del principale teatro parigino, vera culla del ballo moderno), che verrà a cadere pressoché definitivamente proprio negli anni dell'annessione di Venezia al Regno d'Italia e della conseguente riapertura del teatro.

I coreografi e i ballerini (questi ultimi spesso diventano a loro volta coreografi in età più avanzata) che onorano la Fenice della loro presenza sono molti, da Onorato Viganò a Antonio Paul, da Fanny Cerrito a Carlotta Grisi, da Augusta Maywood – prima interprete americana – a Domenico Ronzani, da Fanny Ellsler ai tanti innumerevoli interpreti del repertorio ottocentesco. È proprio la fine del secolo a stabilire una prima cesura: dopo i fasti del ballo pantomimo verranno riproposti alcuni titoli ritenuti di primo piano e di grande impatto sul pubblico: tra gli altri il ballo *Excelsior* rappresenta molto bene l'idea del cambiamento, secondo il quale alla continuità offerta da una ipertrofica struttura del corpo di ballo è meglio preferire la sorpresa e l'aspettativa nei confronti di pochi spettacoli di grande pregio e di altrettanto prestigio.

Gli anni del fascismo vedono una curiosa contraddizione tra la presenza sempre significativa ed aggiornata della danza all'interno del Festival di Musica Contemporanea e una sostanziale assenza proprio nella programmazione della Fenice, situazione che verrà ribaltata negli anni immediatamente a ridosso del conflitto mondiale grazie soprattutto all'azione dell'allora sovrintendente Goffredo Petrassi. Gli anni Cinquanta quindi segnano un nuovo interesse nei confronti della danza, tanto da proporre finalmente al pubblico quegli spettacoli che erano invece mancati nel periodo precedente. Oramai però la danza è ulteriormente cambiata: sotto un certo punto di vista la programmazione ha saltato la fase dei grandi balletti russi – evento curioso, considerato l'affetto costante e il legame che univa Sergej Diaghilev, il principale attore di questo genere, e la città – per giungere direttamente ad una programmazione largamente innovativa. Oltre alla costante presenza di balletti nazionali ed etnici, rappresentati ampiamente da compagnie provenienti sia dall'Europa sia da altri continenti, come l'Africa e l'Asia, e accanto alla grande tradizione classica testimoniata tra gli altri dalla compagnia del Teatro Kirov di Leningrado, il Teatro La Fenice promuove numerosi spettacoli attinenti al nuovo corso che la danza sta proponendo nel mondo. Accanto quindi alla tradizione, ben rappresentata con interventi continuativi per tutti gli anni Sessanta dal London's Festival Ballet che porta in laguna anche la grande Margot Fonteyne, negli anni Cinquanta irrompe sulla scena Merce Cunningham, forte del suo connubio con John Cage, mentre solo una decina d'anni più tardi Kurt Jooss porterà a Venezia la propria compagnia e una giovanissima Pina Bausch, questa volta ballerina e non ancora coreografa.

Sono anni particolarmente vivaci, ricchi di proposte e di interpretazioni originali: l'attenzione delle singole compagnie nei confronti delle novità e della brillantezza ma anche di una precisione persino maniacale dei propri lavori, può oggi essere unita al vanto di poter ospitare nelle proprie file i coreografi del futuro: come Joos aveva promosso l'abilità di Pina Bausch (nell'aprile 1966 interprete di *Phasen, Prélude a l'après-midi d'un faune, Recueil* e *Der grüne Tisch*), così la compagnia di Alwin Nikolais sostiene la presenza di Carolyn Carlson (nel settembre 1968 di *Imago*) e l'Opéra Ballet di Parigi vanta tra i propri membri anche Maurice Béjart (nel settembre 1955 con *Au royaume de la comète, L'amour et la folie*).

Saranno sufficienti pochi anni e la crescita artistica di questi interpreti coinciderà con la loro definitiva trasformazione in coreografi. Béjart ritorna alla Fenice nell'apri-

le del 1958 con *Chapeaux*, *Concerto*, *L'étranger*, *Pulcinella* e *La symphonie pour un homme seul* e ancora nel 1960 con *l'Orfeo*; ma sarà solo nel giugno del 1969 che il successo più pieno gli arriderà, ormai alla guida del Balletto del Théâtre Royal de la Monnaie, con le coreografie di *Né fiori né corone*, *Scena d'amore*, *La sagra della primavera*, *L'arte della sbarra*, *Bhakti* e *Bolero*. Altrettanto accade a Pina Bausch, che dopo gli esordi come interprete ritorna a Venezia, questa volta al Teatro Malibran, nel luglio 1981 con *Kontakthof*, e nell'aprile-giugno 1985 con *Blaubart*, *Café Müller*, *Das Frühlingsoper*, *Die sieben Todshünden*, *Fürchtet euch nicht*, *Auf dem Gebirge hat Man ein geschrei gehört*, 1980, *Bandoneon* e ancora *Kontakthof*. Sono anni di grande fermento nel mondo della danza, che nel 1970 vede ripristinato nel teatro un corpo di ballo stabile, ultime volontà della direzione artistica di Mario Labroca, fortemente appoggiate in seguito prima dal biennio di Sylvano Bussotti e successivamente rimarcate dalla ben più lunga direzione di Italo Gomez. È proprio Gomez a dedicare alla danza più progetti speciali e un'attenzione assolutamente costante: suo il progetto relativo alla riproposizione a Venezia prima di una vera e propria 'scuola' di danza moderna guidata da Carolyn Carlson, che tra il 1981 e il 1983 lancia *Undici Onde*, *Underwood* e *L'orso e la luna* (poi rititolato *Chalkwork*) e, nel lasciare Venezia, l'artista creerà e interpreterà in prima persona l'11 ottobre 1983 *Solo* (successivamente mutato in *Blue Lady*). L'interesse nei confronti del mondo della danza e il desiderio di proporre al pubblico veneziano anche un confronto con un altro modo di intendere lo spettacolo convince Gomez a proporre al pubblico veneziano un intero mese di spettacoli di Pina Bausch, consacrando definitivamente La Fenice come uno dei teatri più attenti al ballo novecentesco. E la tradizione continua anche con altri direttori artistici: nel 1992 Pina Bausch ritorna per *Viktor*, l'anno successivo è la volta di Béjart per l'allestimento di *Opéra* e de *Il mandarino meraviglioso*, mentre a partire dall'anno successivo il balletto tradizionale si affianca e completa le coreografie contemporanee: nel dicembre '94 viene allestito lo *Schiaccianoci* con la coreografia di Joseph Russillo, mentre l'anno successivo Cunningham ritorna a Venezia per allestire *Ocean*; nel settembre 1997, con le attività oramai trasferitesi al Tronchetto, è la volta del *Lago dei cigni* con coreografia e regia di Rudolf Nureyev, mentre il 10 ottobre Mikhail Barišnikov e il White Oak Chamber Ensemble presentano *Three Russian Preludes*, *Chaconne*, *Pergolesi* e *Piano Bar*. Passano pochi mesi e John Neumeier ritorna a Venezia, dopo il suo intervento del 1983 (Per «Europa a Venezia 1983», *Sogno di una notte di mezza estate*), con il Balletto di Dresda per mettere in scena al PalaFenice *Daphnis et Chloé* di Ravel, *L'après-midi d'un faune* di Debussy e *Le Sacre* di Stravinskij. Il rientro definitivo alla sede ricostruita della Fenice e i nuovi spettacoli in programma di Pina Bausch, di Maurice Béjart e di John Neumeier segnano una volta ancora la continuità con una tradizione oramai pienamente ricreata.

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia



CONSORZIO VENEZIA NUOVA



IL GAZZETTINO



ABBONATI SOSTENITORI

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia **Struttura Organizzativa**

SOVRINTENDENZA

Giampaolo Vianello *sovrintendente*

Anna Migliavacca

Cristina Rubini

Franco Bolletta *consulente artistico per la danza*

AREA FORMAZIONE E PROGRAMMI SPECIALI

Domenico Cardone *responsabile*

Simonetta Bonato

Lorenza Pianon

SERVIZI GENERALI

Ruggero Peraro *responsabile*

Stefano Callegaro

Giuseppina Cenedese

*nnp**

Gianni Mejato

Gilberto Paggiaro

*nnp**

Daniela Serao

Thomas Silvestri

Roberto Urdich

*nnp**

DIREZIONE ARTISTICA

Sergio Segalini *direttore artistico*

Alberto Maria Giuri *segretario artistico*

UFFICIO CASTING

Luisa Meneghetti

Susanne Schmidt

SERVIZI MUSICALI

Cristiano Beda

Santino Malandra

Andrea Rampin

Francesca Tondelli

ARCHIVIO MUSICALE

Gianluca Borgonovi

Gianfranco Sozza

DIREZIONE PRODUZIONE E ORGANIZZAZIONE SCENICO-TECNICA

Bepi Morassi

direttore

AREA PRODUZIONE

Massimo Checchetto
*responsabile allestimenti
scenici*

Paolo Cucchi
direttore di palcoscenico

Lucia Cecchelin

*nnp**

Giovanni Pilon

Francesca Piviotti

Lorenzo Zanoni

DIREZIONE MARKETING E COMMERCIALE

Cristiano Chiarot

direttore

Gianni Bacci

Rossana Berti

Nadia Buoso

Laura Coppola

Barbara Montagner

Elisabetta Navarbi

DIREZIONE PERSONALE E SVILUPPO ORGANIZZATIVO

Paolo Libettoni

direttore

Giovanna Casarin

Antonella D'Este

Lucio Gaiani

Salvatore Guarino

Alfredo Iazzoni

Stefano Lanzi

Renata Magliocco

Fernanda Milan

*nnp**

Lorenza Vianello

DIREZIONE AMMINISTRATIVA E CONTROLLO

Tito Menegazzo

direttore

Elisabetta Bottoni

Andrea Carollo

*nnp**

Anna Trabuio



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Tecnica

<i>Macchinisti, falegnameria, magazzini</i>	<i>Elettricisti e audiovisivi</i>	<i>Attrezzzeria</i>	<i>Interventi scenografici</i>	<i>Sartoria</i>
Vitaliano Bonicelli <i>capo reparto</i>	Vilmo Furian <i>capo reparto</i>	Roberto Fiori <i>capo reparto</i>	Giorgio Nordio Marcello Valonta	Rosalba Filieri <i>capo reparto</i>
Andrea Muzzati <i>vice capo reparto</i>	Fabio Baretin <i>vice capo reparto</i>	Sara Valentina Bresciani <i>vice capo reparto</i>		Bernadette Baudhuin Emma Bevilacqua
Roberto Rizzo <i>vice capo reparto</i>	Costantino Pederoda <i>vice capo reparto</i>	Salvatore De Vero Oscar Gabbanoto Romeo Gava Vittorio Garbin		Annamaria Canuto Elsa Frati Luigina Monaldini Sandra Tagliapietra Nicola Zennaro <i>addetto calzoleria</i>
<i>nnp*</i>	Alessandro Ballarin			
<i>nnp*</i>	Alberto Bellemo			
Roberto Cordella	Andrea Benetello			
Antonio Covatta <i>nnp*</i>	Michele Benetello			
Dario De Bernardin	Marco Covelli			
Luciano Del Zotto	Cristiano Faè			
Paolo De Marchi	Stefano Faggian			
Bruno D'Este	Euro Michelazzi			
Roberto Gallo	Roberto Nardo			
Sergio Gaspari	Maurizio Nava			
Michele Gasparini	Marino Perini <i>nnp*</i>			
Giorgio Heinz	Alberto Petrovich <i>nnp*</i>			
Roberto Mazzon	Teodoro Valle			
Carlo Melchiori	Giancarlo Vianello			
Adamo Padovan	Massimo Vianello			
Pasquale Paulon <i>nnp*</i>	Roberto Vianello			
Arnold Righetti	Marco Zen			
Stefano Rosan				
Paolo Rosso				
Massimo Senis				
Luciano Tegen				
Federico Tenderini				
Mario Visentin				
Fabio Volpe				

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

<i>direttore di palcoscenico</i>	Paolo Cucchi
<i>responsabile allestimenti scenici</i>	Massimo Checchetto
<i>altri direttori di palcoscenico</i>	Lorenzo Zanoni Luca Ferraris
<i>capo macchinista</i>	Vitaliano Bonicelli
<i>capo elettricista</i>	Vilmo Furian
<i>capo attrezzista</i>	Roberto Fiori
<i>capo sarta</i>	Rosalba Filieri
<i>responsabile della falegnameria</i>	Adamo Padovan
<i>coordinatore figuranti (Béjart Ballet)</i>	Claudio Colombini

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia 2004-2005

Edizioni del Teatro La Fenice di Venezia
a cura dell'Ufficio stampa

Supplemento a

La Fenice

Notiziario di informazione musicale e avvenimenti culturali
della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

dir. resp. Cristiano Chiarot
aut. trib. di Ve 10.4.1997 - iscr. n. 1257, R.G. stampa

redazione: Cecilia Palandri
impaginazione: Marco Riccucci

finito di stampare nel mese di aprile 2005 da
L'Artegrafica S.n.c. - Casale sul Sile (Treviso)

€ 5,00