



FONDAZIONE
TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

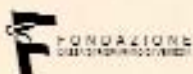
**SOGNO
DI UNA NOTTE**
Corpo di Ballo del Teatro alla Scala
**DI MEZZA
ESTATE**





FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

Albo dei Fondatori



Provincia di Venezia



CASINO DI VENEZIA



aprilia

arneg



Banca Popolare del Veneto



IntesaBd

UNILED COLORS OF INVENTION



Camera di Commercio Industria Artigianato e Agricoltura Venezia



BANCA DI LEGNANO

Deltagas



Eni



INDUSTRIALI VENEZIA



Stefanel

coin

italgas

Marzotto



STARWOOD

STARWOOD HOTELS & RESORTS WORLDWIDE, INC.



MANA spa



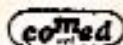
GRAN CANAL



Associazione Comitati Venezia

BANCA MEDITERRANEA

GRUPPO CARRARO



comed

elettrastudio

elettrastudio

everap



FEDERAZIONE ITALIANA NUOTO



FEDERAZIONE ITALIANA NUOTO

PAM

Industria Italiana Tessile



Industria Legname Santa Margherita spa



RUBELLI

LUXOTTICA GROUP

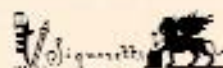
Marsilio



MOVA - COMPAGNIA DI NAVIGAZIONI S.P.A.



Roberta di Camerino



IL GAZZETTINO

Abbonati sostenitori



CONSORZIO VENEZIA NUOVA SPA

IL GAZZETTINO



Gruppo Servizi Turistici Global di



VENEZIA



Hotel/Club/Resort/Spa/Wellness



Associazione delle Camere di Commercio e dei Centri di Venezia



HOTEL SATURNIA & INTERNATIONAL VENEZIA





FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

Consiglio di Amministrazione

Paolo Costa
presidente

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

Giampaolo Vianello
sovrintendente
Sergio Segalini
direttore artistico
Marcello Viotti
direttore musicale

Collegio dei Revisori dei Conti

Angelo Di Mico
presidente
Luigi Braga
Adriano Olivetti
Maurizia Zuanich Fischer

SOCIETÀ DI REVISIONE
PricewaterhouseCoopers S.p.A.

The background of the page is a light beige color with a faint, gold-embroidered pattern. The pattern features a banner with the words "TEATRO ENICE" written on it. The banner is draped and has a decorative border. The text "Corpo di Ballo del Teatro alla Scala" is centered in a red, serif font.

Corpo di Ballo del Teatro alla Scala

Sogno di una notte di mezza estate

FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

Corpo di Ballo del Teatro alla Scala

Sogno di una notte di mezza estate

PalaFenice

mercoledì 17 settembre 2003 ore 20.00 *turni A-L*
giovedì 18 settembre 2003 ore 20.00 *turni D-O*
venerdì 19 settembre 2003 ore 20.00 *turni E-F-P-T*
sabato 20 settembre 2003 ore 15.30 *turni C-G-N-S-U-Z*
domenica 21 settembre 2003 ore 15.30 *turni B-M*



Corpo di Ballo del Teatro alla Scala,
Sogno di una notte di mezza estate. Alessandra Ferri e Biagio Tambone.
Foto di Andrea Tamoni, Teatro alla Scala.

Sommario

- 7 La locandina
- 9 Tim Scholl
Sogni di un balletto imperiale
- 19 Luigi Di Fronzo
Da Shakespeare a Mendelssohn: la storia infinita
del *Sogno di una notte di mezza estate*
- 27 Luigi Di Fronzo
Sogno, non solo Sogno
- 29 Le musiche del balletto
- 31 Argomento
- 33 George Balanchine.
Cronologia della vita e delle opere
a cura di Alberto Testa
- 49 Felix Mendelssohn.
Cronologia della vita e delle opere
a cura di Cesare Fertonani
- 53 Biografie

Corpo di Ballo del Teatro alla Scala

Sogno di una notte di mezza estate

musica di Felix Mendelssohn

personaggi e interpreti

Titania Alessandra Ferri (17-18), Gilda Gelati (19), Marta Romagna (20), Sabrina Brazzo (21)
Oberon Alessandro Grillo (17-20), Mick Zeni (18-19-21)
Cavaliere di Titania Massimo Murru (17-18-20), Alessandro Grillo (19-21)
Puck Riccardo Massimi (17-19-20), Antonino Sutera (18), Maurizio Licitra (21)
Elena Gilda Gelati (17-21), Elisabetta Armiato (18-20), Lara Montanaro (19)
Ermia Beatrice Carbone (17-20-21), Sabrina Brazzo (18-19)
Demetrio Vittorio D'Amato (17-19-21), Maurizio Licitra (18-20)
Lisandro Michele Villanova (17-20-21), Gianni Ghisleni (18-19)
Ippolita Isabel Seabra (17-18-20), Sophie Sarrote (19), Marta Romagna (21)
Teseo Matteo Buongiorno (17-18-20-21), Matthew Endicott (19)
Bottom Biagio Tambone (17-18-20-21), Camillo Di Pompo (19)
Una farfalla Sophie Sarrote (17-20), Lara Montanaro (18), Maria Francesca Garritano (19),
Brigida Bossoni (21)

Divertissement

Passo a due II atto

Marta Romagna, Massimo Murru (17-18-20) - Gilda Gelati, Alessandro Grillo (19)
Sabrina Brazzo, Alessandro Grillo (21)

Sei ragazze cerimonia

Sophie Sarrote (17-21) - Maria Francesca Garritano (18-19-20),
Antonella Luongo, Raffaella Benaglia (17-21) - Catherine Beresford (18-19-20),
Lorella Ferraro, Lara Montanaro (17-21) - Luana Saullo (18-19-20), Monica Vaglietti

Sei ragazzi cerimonia

Maurizio Licitra (17-19) - Eris Nezha (18-20-21),
Massimo Garon, Massimo Dalla Mora, Daniele Lucchetti (17-19-21) - Antonio Ruggiero (18-20),
Antonino Sutera (17-19-20-21) - Matthew Endicott (18), Francesco Ventriglia

soprano Elena Monti

mezzosoprano Maria Miccoli

Corpo di Ballo del Teatro alla Scala
direttore Frédéric Olivieri

coreografia di George Balanchine

ripresa da Patricia Neary e Sara Leland

scene e costumi di Luisa Spinatelli

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice di Venezia

direttore David Garforth

direttore del Coro Piero Monti

allestimento del Teatro alla Scala

con la partecipazione degli allievi di Artedanza di Sabrina Massignani,
del Centro Coreutico di Venezia di Marina Prando,
del Centro di danza classica e moderna di Edda Marcialis,
di Danzassieme di Caterina Mattiuzzo
màître per gli allievi Biagio Tambone

allievi

Rebecca Andreutto, Alessia Anòè, Giulia Brovedani, M. Vittoria Camozzo,
Nicol Ceccon, Alessia Doria, Monica Finotti, Cecilia Fullin, Helene Galletti,
Celeste Gobbo, Yunieska Legrá Sanchez, Sara Morando, Annamaria Nordio, Manuela Nordio,
Martina Nordio, Agnese Novello, Elisa Novello, Giulia Pattaro, Pamela Peruzzo, Chiara Raveri,
Giorgia Rosato, Anna Rosso, Linda Quintavalle, Gioia Sartori, Eleonora Toso,
Carolina Valentini, Giulia Valeri, Giulia Zaccheddu, Jasmine Zavalloni

TEATRO ALLA SCALA

<i>direttore di scena</i>	Luca Bonini
<i>responsabile logistica</i>	Elio Bachetta
<i>realizzatore luci</i>	Vincenzo Crippa
<i>macchinisti</i>	Francesco Giramita Antonino Orlando Ettore Tomasone
<i>meccanico</i>	Domenico Baroni
<i>fonico</i>	Filippo Mera
<i>elettricista</i>	Riccardo Bella Riccardo Di Mauro Claudio Sanarica
<i>responsabile attrezzisti</i>	Mario Bolzoni
<i>attrezzista</i>	Luca Moioli
<i>sarta</i>	Paola Dalla Rossa Fernanda Mazzarella
<i>sarto</i>	Rosario Morillas
<i>parrucchiere, truccatrici</i>	Mirella Mantese Tiziana Libardo
<i>calzoleria</i>	Luigi Russo
<i>massaggiatore</i>	Lorenzo Penné

TEATRO LA FENICE

<i>consulente artistico per la danza</i>	Franco Bolletta
<i>direttore di palcoscenico</i>	Paolo Cucchi
<i>responsabile allestimenti scenici</i>	Massimo Checchetto
<i>aiuto maestro del coro</i>	Ulisse Trabacchin
<i>altro direttore di palcoscenico</i>	Lorenzo Zaroni
<i>assistente alla preparazione degli allievi</i>	Alessandro Mathis
<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</i>	Claudio Colombini

The performance of *A Midsummer Night's Dream*, a Balanchine® Ballet, is presented by arrangement with the George Balanchine Trust™ and has been produced in accordance with the Balanchine Style® and Balanchine Technique® Service standards established and provided by the Trust.

Tim Scholl

Sogni di un balletto imperiale

George Balanchine s'imbatté per la prima volta nel *Sogno di una notte di mezza estate* di Shakespeare all'età di otto anni, quindi, sul palcoscenico del Teatro Michailovskij di San Pietroburgo indossava un costume da elfo. Balanchine (all'epoca conosciuto come Georgij Balañivadze), era allievo della sezione di balletto della Scuola Imperiale dei Teatri di San Pietroburgo, ma gli allievi di tutte le sezioni del famoso istituto attraversavano San Pietroburgo in chiuse carrozze nere per apparire negli spettacoli d'opera e balletto e nei drammi del circuito cittadino dei teatri «imperiali». La produzione shakespeariana nel Teatro Michailovskij (odierno Teatro Musorgskij in Piazza delle Arti) restò probabilmente a lungo sulle scene: ricordando il suo debutto come elfo circa cinquant'anni più tardi, Balanchine era ancora in grado di citare a memoria in russo interi monologhi della commedia.

Quando però nel 1962 Balanchine ritornò all'opera di Shakespeare per realizzare una versione coreografica del *Sogno di una notte di mezza estate*, dichiarò che il Bardo inglese non era più la sua fonte primaria di ispirazione:

In questi ultimi anni, più delle parole di Shakespeare, mi ha interessato la musica che Mendelssohn ha composto per la commedia, e penso si possa dire che il mio balletto sia stato ispirato dalla partitura [cit. in *Complete Stories of Great Ballets*, 1977, p. 360].

Negli anni Sessanta la predilezione per le partiture musicali che Balanchine esprimeva nelle sue coreografie era ben nota. Figlio del più celebre compositore georgiano del suo tempo, Meliton Balañivadze, anche Balanchine si era cimentato nella composizione, e studiò per un certo periodo al Conservatorio di Pietrogrado. (Il fratello di Balanchine, Andrej, seguì le orme del padre). La prima coreografia di Balanchine su musica di Igor Stravinskij (*Apollon Musagète*, 1928) mutò il corso della sua arte coreografica, nonché il futuro stesso del balletto del XX secolo. La musica di Stravinskij rimase per Balanchine un punto fermo; i due artisti realizzarono nel 1957 il capolavoro della loro collaborazione, *Agon*. Ma bisogna ricordare che gli interessi musicali di Balanchine furono molto diversificati: da Čajkovskij alla musica elettronica, da Glinka a Hindemith. Balanchine insistette anche per modificare il titolo di molti dei suoi più famosi balletti, evidenziando così il fondamentale rapporto esistente fra movimento e musica. Titoli fantasiosi lasciarono spazio a descrizioni meno affascinanti ma più precise riguardo alla musica su cui era costruita la coreografia. Quando giunse a New York da Parigi nel 1948, *Le palais de cristal* (1947) divenne *Symphony in C*; il *Ballet impérial* (1941) divenne *Tchaikovsky Piano Concerto No. 2* nel 1973, e *Tema e Variazioni* (1947) fu ribattezzato *Tchaikovsky Suite No. 3* quando, nel 1971, Balanchine rielaborò e ampliò la sua struttura.

Nonostante l'affermazione di Balanchine sulle origini musicali della sua versione coreografica del *Sogno di una notte di mezza estate*, Shakespeare non venne mai del tutto accantonato. Il coreografo condensò la vicenda nel primo atto del suo balletto:

i caotici malintesi e gli scambi di identità fra le tre coppie shakespeariane di amanti, per non parlare delle discussioni fra Oberon e la sua regina Titania. Il *divertissement*, che costituisce il secondo atto del *Sogno di una notte di mezza estate* di Balanchine, potrebbe però vantare una sua autonomia rispetto agli avvenimenti del primo atto, a eccezione delle intrusioni di Puck, il quale conclude il balletto con la stessa magica leggiadria con cui lo apre.

Balanchine volle ignorare un'altra possibile fonte del suo *Sogno*: un balletto dal medesimo titolo, pure realizzato sulle musiche di scena di Mendelssohn per la commedia di Shakespeare, rappresentato a San Pietroburgo nel 1876 e ripreso nel 1899. Questo precedente *Sogno* era opera di Marius Petipa, il coreografo francese che, quasi da solo, creò i balletti che costituiscono il repertorio russo del XIX secolo: quello che oggi chiamiamo il repertorio «classico».

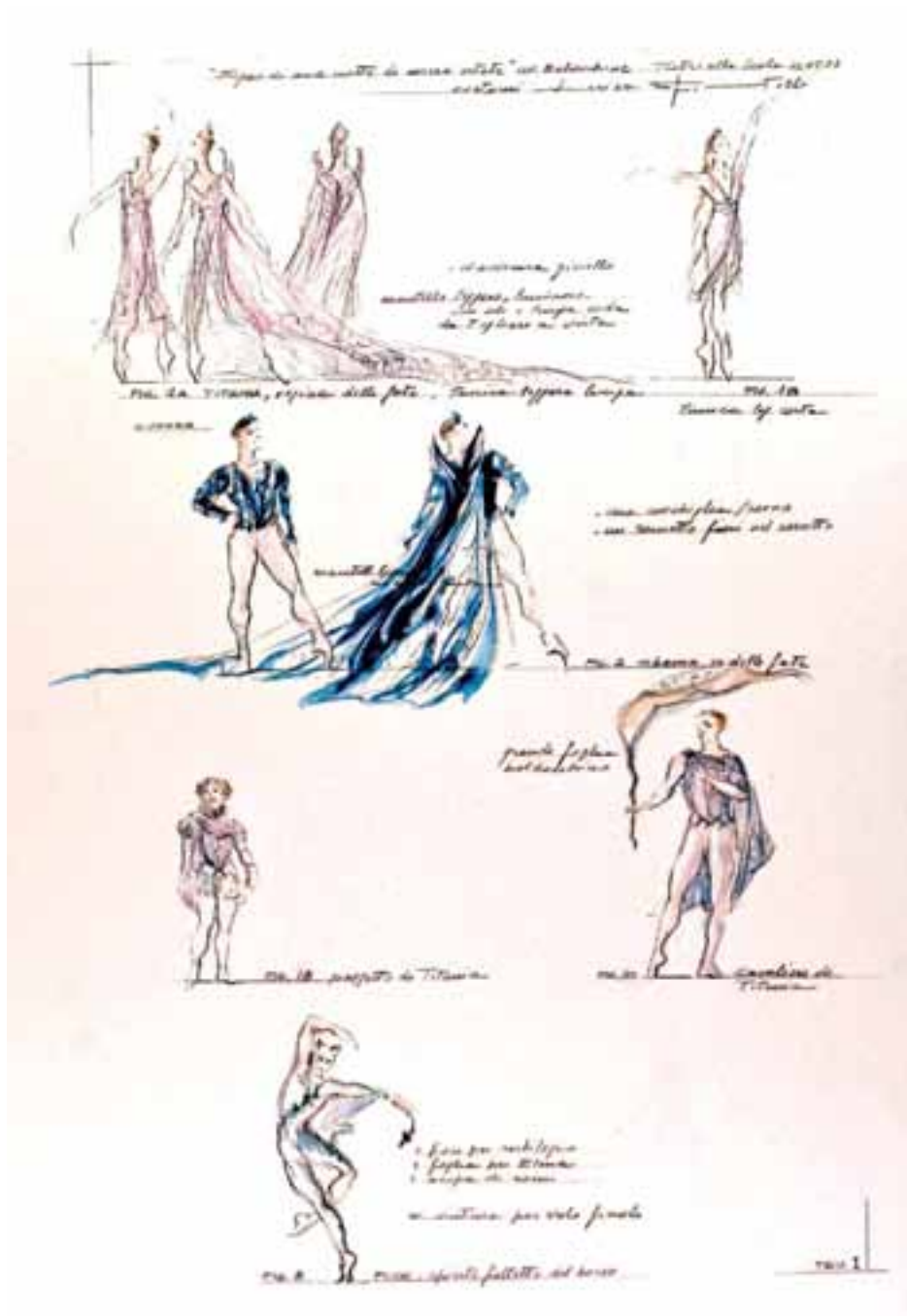
La versione di Petipa del *Sogno di una notte di mezza estate* fu uno dei suoi primi tentativi di mettere in scena un balletto su musiche preesistenti, invece che su partiture commissionate a compositori della corte di San Pietroburgo quali Cesare Pugni, Ludwig Minkus o Riccardo Drigo. Probabilmente le ristrettezze temporali giocarono un ruolo importante in questa decisione: la prima rappresentazione del balletto di Petipa fu organizzata per uno spettacolo di corte a Peterhof, residenza estiva degli zar. Petipa sovente realizzava musiche su commissione per sontuosi spettacoli reali, per visite di ambasciatori o per matrimoni di corte, ma la musica di quei balletti, come di quelli che Petipa metteva in scena per il Teatro Mariinskij, veniva commissionata con largo anticipo e composta per rispondere alle sceneggiature predisposte dallo stesso Petipa.

Gli abituali collaboratori di Petipa erano esperti nello scrivere musica «su misura», che corrispondesse alla particolare atmosfera e alla lunghezza delle scene per le quali Petipa intendeva creare le coreografie. Di rado però componevano musica che possedesse il valore duraturo di quella di Mendelssohn. Petipa, che ogni anno si recava a Parigi per valutare le tendenze più nuove della musica e della danza, dovette rendersi conto della differenza. Pochi anni prima di scegliere le musiche di scena di Mendelssohn per il dramma shakespeariano, inserì nel suo balletto *Le corsaire* musica tratta da *La source* di Léo Delibes. Queste due esperienze costituirono le sue uniche due collaborazioni con «grandi» compositori dell'Ottocento, prima degli innovativi balletti su musiche di Čajkovskij e di Glazunov alcuni anni dopo (*La bella addormentata* nel 1890 e *Raymonda* nel 1895). Recidivo, però, Petipa si prese la libertà di combinare le musiche di scena di Mendelssohn con frammenti di Minkus, in un connubio che alcuni contemporanei trovarono di cattivo gusto. Il celebre critico musicale Herman Laroche lamentò che si fossero spese ingenti somme per tutte le componenti del balletto, tranne che per la musica.

La maggior parte dei critici di balletto di San Pietroburgo dell'epoca di Petipa non avevano la competenza musicale di Laroche, e concentrarono la loro attenzione sul mondo di fate portato sulle scene da Petipa. Quando il balletto di Petipa venne ripreso nel 1889, e presentato in un unico programma di tre titoli accanto ai *Capricci d'una farfalla* dello stesso coreografo e al balletto di Ivanov *La foresta incantata*, un recensore lamentò che alle volte una prosaica noia prendeva il posto del gusto tutto poetico del sogno:



Sogno di una notte di mezza estate. Figurini di Luisa Spinatelli.



Sogno di una notte di mezza estate. Figurini di Luisa Spinatelli.

Tutti e tre i balletti sono fantastici, tutti si muovono in un magico mondo di insetti, elfi, fiori e fate, un mondo che richiede un'atmosfera poetica serena, pervasa dalla grazia lieve e dalla poeticità della vicenda, delle immagini e dei suoni. [cit. in Wiley, *The Ballets of Lev Ivanov*, p. 90]

Il critico aveva la sensazione che lo spettatore del 1889 accettasse con qualche difficoltà il magico regno che Petipa cercava di creare sulla scorta dei magnifici spettacoli drammatici che la ballerina italiana Virginia Zucchi aveva danzato a San Pietroburgo negli anni Ottanta. Un altro critico anonimo vide nel *Sogno* di Petipa la chiara dimostrazione che balletti più brevi, meno grandiosi, potevano avere un loro posto nel repertorio, e notò l'interesse e il piacere del pubblico per le tre «perle» coreografiche presentate insieme in una stessa serata. In effetti, la programmazione di Petipa era audace per la Russia di fine Ottocento. Ancora oggi i balletti brevi del XX secolo, per lo più con coreografie su musiche preesistenti (secondo un precedente reso famoso dai Ballets Russes di Djagilev), sono definiti in Russia balletti «miniatura». All'epoca di Petipa era raro che i balletti brevi fossero considerati degni dell'attenzione delle grandi ballerine, le quali preferivano cimentarsi in composizioni di ampio respiro, in quattro atti e con innumerevoli scene. Petipa però, nell'ultima fase della sua carriera, si rivolse sempre più spesso a queste forme brevi, e lo fece quando finalmente il XIX secolo con le sue consuetudini rappresentative e le sue convenzioni fortemente cristallizzate cominciò a declinare. Un'indicazione davvero eloquente d'un cambiamento di rotta nei metodi del coreografo fu, nel nuovo balletto mendelssohniano, la totale assenza di arredi scenici. Non c'erano più le immancabili ghirlande, i fiori e i ventagli: a evocare il mondo magico del balletto restava solo la quieta atmosfera di una radura in una foresta incantata. Se è vero che Petipa stava davvero orientando il balletto nella direzione delle danze più brevi e concise del secolo successivo, bisogna anche riconoscere che il grande coreografo fu sedotto anche da un altro impulso, apparentemente opposto. La massiccia presenza di elfi e fate nel *Sogno* di Petipa allude all'influenza dei nuovi generi di balletto popolare sia in Francia che in Italia: il *ballet-féerie* e il *ballo grande* (Petipa trattò entrambi i generi senza distinzione: per lui l'uno o l'altro rappresentavano la morte imminente di tradizioni coreutiche più nobili e venerabili). Un anno dopo la ripresa del *Sogno di una notte di mezza estate* Petipa mise in scena *La bella addormentata*, il primo lavoro definito sui programmi del Balletto Imperiale come *féerie*. Resoconti dell'epoca riferiscono che la sontuosità, la magnificenza e la magia di questo ben noto balletto erano già presenti nel più economico *Sogno* dello stesso coreografo.

Parlando del suo lavoro Balanchine non accenna mai il *Sogno* di Petipa – non dobbiamo del resto stupircene, dato che non poteva averlo visto. Il balletto di Petipa scomparve dal repertorio russo negli anni Novanta dell'Ottocento, prima dunque della nascita di Balanchine. La recente esperienza della ripresa della produzione originale della *Bella addormentata* a San Pietroburgo nel 1999 ha però dimostrato la forza e la durata della memoria coreografica. Alcuni ballerini conoscevano già le variazioni allora riprese per loro sulla base di notazioni coreografiche che da decenni non si erano viste a San Pietroburgo: i docenti nella scuola di ballo continuarono a insegnare le danze «dimenticate» ai loro allievi per circa cinquant'anni dopo che nuove coreografie le avevano ormai sostituite sulla scena. Balanchine raramente si dimo-

strava disponibile nel fornire indizi sulle origini dei suoi balletti; tuttavia la possibilità di connessioni dirette tra la vecchia coreografia di Petipa e il suo dramma shakespeariano sembra improbabile, al di là di qualche *variazione* o sequenza mimica che Balanchine potrebbe aver apprese nei suoi anni alla scuola di ballo. In questo caso, come in molti altri, l'ombra di un balletto di Petipa si nasconde dietro una produzione di Balanchine. Il balletto del coreografo russo dà vita a un sogno teatrale da tempo svanito: un balletto nello stile di Marius Petipa, con dialoghi in pantomima, entrate solenni, formali *divertissements*, complicati e imprevisi sviluppi della vicenda e occasionali momenti di folle commedia. Balanchine sceglie di ricreare un lavoro del XIX secolo proprio quando il mondo dell'arte e i critici nordamericani erano finalmente pronti ad accettare il coreografo russo come un «serio» modernista, un artista le cui coreografie avevano innalzato il balletto all'elevato piano dell'astrazione, abbandonato espedienti antiquati come la pantomima e conferito al balletto del XX secolo un profilo encomiabile quasi come quello della Modern Dance.

Proprio come il balletto di Petipa segnava nuove vie per il balletto russo di fine Ottocento, il *Sogno di una notte di mezza estate* di Balanchine, così diverso da molti dei lavori che il coreografo avrebbe poi creato (*Ragtime*, *Modern Jazz: Variants*, *Electronics*), segnò un momento per così dire «perversamente» conservatore nella storia del balletto moderno. Il *Sogno* di Petipa guardava in avanti, a un futuro di balletti più brevi con coreografie create su musiche sinfoniche; Balanchine ebbe l'audacia di guardare indietro, di sfruttare le ricchezze del passato e presentare una forma di balletto davvero poco familiare a pubblici svezzi con lo shock di *Agon* o con la sfavillante modernità dei *Quattro temperamenti*.

Di fatto, quando il New York City Ballet di Balanchine cominciava ad affermarsi nell'ambiente culturale a New York negli anni Cinquanta e Sessanta, Balanchine si rivolse sempre più ai balletti del suo passato, per fornire nuove danze alla compagnia che stava crescendo. Questi anni conobbero un piccolo ma evidente ritorno alla narritività nel repertorio di Balanchine. Un anno prima di creare la coreografia del *Sogno di una notte di mezza estate* Balanchine realizzò un compendio del balletto di Petipa *Raymonda*, che comprende una considerevole quantità di materiale coreografico del grande lavoro del vecchio maestro. La messinscena balanchiniana di *Schiaccianoci* (1954) rappresentò una produzione «spartiacque» per la giovane compagnia. Primo balletto di grandi dimensioni danzato dal New York City Ballet, allo *Schiaccianoci* di Balanchine viene generalmente attribuito il merito di aver garantito il futuro finanziario della compagnia.

Il *Sogno di una notte di mezza estate* sarebbe andato ancora oltre: per la prima volta Balanchine creò un balletto narrativo di ampie dimensioni, il genere più raro nel suo catalogo. (Il successivo sarebbe stato l'eccentrico *Don Chisciotte* del 1965, ora considerato una esplicita dichiarazione d'amore per la giovanissima ballerina esordiente Susan Farrell.) *Lo schiaccianoci* fu seguito da *Noah and the Flood* (1962), un dramma danzato messo in scena per la televisione su musica di Stravinskij. Questi anni segnarono anche il ritorno di Balanchine sulle scene operistiche: fu regista e coreografo di *Eugenij Onegin* e di *Orfeo ed Euridice* ad Amburgo, rispettivamente nel 1962 e nel 1963. Fra tutte le «ri-creazioni» successive a Petipa, il *Sogno di una notte di mezza estate* occupa un posto esclusivo: non concepito come una ripresa o una

rielaborazione di Petipa, è piuttosto un balletto di Balanchine creato nello stile di Petipa, nonché l'unico lavoro successivo a Petipa per il quale Balanchine creò una sua propria sceneggiatura invece di adattarne una preesistente, come accadde per *Lo schiaccianoci* di Petipa/Ivanov o per *Harlequinade*, un balletto di Petipa su musiche di Riccardo Drigo che Balanchine rimise in scena nel 1964. Se il *Sogno* di Petipa suggeriva nuove possibilità di connubio fra musica e danza, il *Sogno* di Balanchine equivalse a un atto di radicale conservatorismo: un balletto narrativo che occupava un'intera serata e che faceva riferimento a una fonte letteraria, qualcosa di simile a dialoghi e scene in pantomima. In breve, tutte le convenzioni del balletto del XIX secolo che Balanchine notoriamente rifiutava.

In verità, il minimalismo ostentato del teatro di Balanchine nasceva spesso da semplice necessità. La pratica dei costumi in bianco e nero, che divenne una sorta di divisa per i ballerini di Balanchine negli anni Cinquanta, rispondeva perfettamente al magro *budget* della compagnia, e alcune produzioni furono presentate prive di decorazioni sceniche ancora a lungo dopo la prima rappresentazione. Anche molti dei balletti ereditati dal periodo europeo di Balanchine furono rappresentati «senza costumi» negli Stati Uniti. (Il pubblico di New York inorridisce all'idea della *Symphony in C* rappresentata con i coloratissimi costumi e le scene originali.) Capolavori di Balanchine quali *Apollo* e *I quattro temperamenti* ebbero una loro prima vita teatrale con decorazioni e costumi, per essere poi spogliati dal coreografo finché rimasero solo la musica e la danza. Prima delle rappresentazioni dei *Quattro temperamenti* Balanchine dietro le scene, usò personalmente le forbici sugli ornatissimi costumi surrealisti di Kurt Seligmann. Parole e intrecci elaborati erano guardati con ugual sospetto nel teatro di Balanchine. Quando un coreografo sovietico annunciò trionfante che il balletto sovietico avrebbe portato sulle scene Shakespeare (quasi fosse l'equivalente coreografico di una spedizione nello spazio), Balanchine replicò che Shakespeare aveva già portato sulle scene Shakespeare, sottintendendo che ulteriori adattamenti non erano né necessari né auspicabili (e offrendo al tempo stesso un celato insegnamento sulla natura del modernismo: una forma d'arte non deve interferire con un'altra). Così la dichiarata preferenza accordata da Balanchine a Mendelssohn più che a Shakespeare dovette sorprendere ben poco il pubblico newyorkese degli anni Sessanta. Tuttavia, la richiesta di mettere in scena nel 1958 gli intermezzi danzati per le produzioni del *Sogno d'una notte di mezza estate* e di *Un racconto d'inverno* per l'American Shakespeare Festival riportò Balanchine al teatro drammatico e riaccese il suo interesse per l'opera di Shakespeare.

All'epoca in cui Balanchine si rivolse a Shakespeare e a Mendelssohn, una generazione di newyorkesi si era nutrita di lavori di Balanchine privi di trama. Balanchine però non realizzava mai per molto tempo coreografie con lo stesso linguaggio, e il graduale inserimento di balletti, che dovevano la loro genesi a Petipa e al Teatro Imperiale di San Pietroburgo, accrebbe l'interesse del pubblico per il New York City Ballet, nonché il numero degli spettatori.

Il balletto di Balanchine sulla musica di Mendelssohn costituisce un omaggio alle tradizioni del balletto del XIX secolo, anche se per molti aspetti questo *Sogno* è un balletto più tipicamente ottocentesco rispetto alla versione di Petipa che pure lo ave-

va preceduto. Laddove Petipa delimitava il dramma di Shakespeare a un solo atto, Balanchine arricchì la musica di Mendelssohn inserendo altri brani dello stesso compositore, così da portare il suo lavoro a due atti. Il balletto in due parti era tipico della tradizione del balletto romantico francese della metà del XIX secolo – sostanzialmente questo era il balletto conosciuto da Petipa, prima che egli stesso lo estendesse in durata, grandiosità e forza drammatica. *Giselle* resta il prodotto più tipico di questo periodo, con il suo primo atto saldamente ancorato alla terra, seguito da un secondo atto ambientato nel mondo degli spiriti. Nelle stagioni precedenti la prima rappresentazione del *Sogno di una notte di mezza estate*, anche Balanchine aveva sperimentato un’analoga struttura bipartita. Sia *La valse* (1951) che *Liebeslieder Waltzes* (1960) ricorsero alla giustapposizione di mondo reale e mondo onirico tipica del balletto romantico e con eccellenti risultati. Il balletto che Balanchine realizzò sui valzer di Brahms mostra alcune coppie in veste da ballo durante un ricevimento, che danzano con educata eleganza. Nella seconda metà del balletto vesti da ballo più leggere sostituiscono gli abiti da sera delle signore, e le scarpette da punta prendono il posto delle scarpe da ballo con i tacchi. Le danze possiedono la medesima levità.

Il *Sogno* di Balanchine rivela una analoga bipartizione. Come in molti altri balletti del XIX secolo il primo atto racconta la storia, mentre l’ultimo è dedicato a un *divertissement*. Petipa ripeté all’infinito questo schema, con gli atti centrali dei balletti occupati da visionarie scene oniriche come quelle della *Bella addormentata* o della *Bayadère*.

Il *divertissement* finale di Petipa (in cui abitualmente si celebravano matrimoni, come nel *Sogno* di Balanchine) spesso presentava elementi esotici con danze indigene. Balanchine opta invece per un *divertissement* puramente classico e una coreografia che potrebbe sussistere anche autonoma (stando ai precedenti di *Mozartiana* [1981] o di *Glinkiana* [1967] potremmo chiamarlo «Mendelssohniana»). La sequenza del sogno, che il pubblico del XIX secolo si aspettava di trovare nella parte centrale di ogni balletto ben costruito, è di fatto il soggetto di tutto il lavoro di Balanchine, inseparabile dagli avvenimenti fantastici che vediamo in entrambi gli atti del balletto.

Nel 1962, la creazione di un balletto narrativo in due atti pose alcuni problemi molto concreti allo stesso Balanchine. Lo studio della pantomima non faceva parte del piano di studi della School of American Ballet, e quindi il mimo, nell’accezione consueta del termine, non poteva risolvere il problema di distillare la trama di Shakespeare in un unico atto di danza. Balanchine allora delineò i contorni narrativi dell’azione con la gestualità tipica della farsa, e tale da coinvolgere tutto il corpo in movimenti leggibili anche per un pubblico inesperto nell’interpretazione della tradizionale pantomima.

Più importante ancora: il coreografo calibrò queste semplici frasi mimiche sulla musica, lasciando che ritmo e orchestrazione contribuissero alla narrazione della vicenda.

Intanto, l’aggiunta di lavori ottocenteschi al repertorio novecentesco del New York City Ballet testimoniava la riproposta di altri aspetti dell’esperienza di Balanchine a San Pietroburgo. L’introduzione di balletti dell’epoca di Petipa richiedeva masse di bambini per popolare le riprese di titoli quali *Lo schiaccianoci*, *Sogno di una notte di mezza estate* e *Harlequinade*. La loro presenza (così come il livello di virtuosismo raggiunto dai ballerini della compagnia), dimostrava la saggezza della famosa massima di Balanchine «ma prima di tutto una scuola». (Balanchine non vedeva nessun futu-

ro per una compagnia di balletto senza una propria scuola per formare i propri ballerini). Le rappresentazioni di questi «grands ballets» vecchio stile a New York stavano a indicare che il sogno donchisciottesco del coreografo di creare una compagnia di balletto e una scuola negli Stati Uniti si era finalmente realizzato. Balanchine visse la sua prima esperienza scenica nel *Sogno di una notte di mezza estate*, indossando un costume da elfo. In fondo il suo *Sogno* è come un miraggio d'infanzia, dove la trama è secondaria rispetto all'atmosfera, la magia risolve ogni contrasto mentre la fantasia penetra senza fratture nel mondo reale. L'omaggio di Balanchine al balletto del XIX secolo non si riduce a una mera imitazione di Petipa, ma rivela gli aspetti migliori del suo lavoro: grandi personaggi il cui carattere viene espresso nello stile della loro danza, mentre il fantastico mondo di grazia e armonia presenti nell'intreccio coreografico e atmosfere di sogno catturano il pubblico e infiammano l'immaginazione. Molto tempo dopo che le tribolazioni di un'Esmeralda o le traversie di una Paquita sono svanite dalla nostra memoria, ricordiamo ancora l'evoluzione delle loro danze. Il balletto di Balanchine è l'immagine *a posteriori* d'un sogno, d'un mondo evanescente di personaggi complessi, interventi magici e sontuosa coreografia, che risulta come «distillato» per il pubblico. Molti critici hanno riconosciuto quei passaggi nei balletti di Balanchine che riassumono l'essenza di intere parti della coreografia di Petipa: l'abilità del coreografo sta tutta nel richiamare intere atmosfere di Petipa in pochi limpidi gesti, nel ricreare lo splendore di una produzione del Balletto Imperiale solo tramite la musica e il movimento. Il *Sogno* di Balanchine non ritorna a nessun momento specifico della coreografia perduta del grande maestro, evoca piuttosto quel mondo onirico e fiabesco che Petipa sapeva creare a meraviglia.

Quando Balanchine negli anni Sessanta fu interrogato sulla genesi del suo *Sogno di una notte di mezza estate*, rispose recitando dei versi che Oberon declama alla fine della prima scena del secondo atto:

Conosco un ciglio dove fiorisce il timo selvatico, dove cresce la primula e reclina il capo la viola.

Oberon descrive il luogo in cui dorme Titania «tra i fiori, cullata da danze melodiose». Balanchine ricrea questo luogo remoto, vagheggiato nella memoria: il paese delle fate del Balletto Imperiale di Petipa, popolato da coleotteri danzanti, fate, fiori ed elfi. La sua coreografia rievoca questo luogo magico delle memorie dell'infanzia, quale risplende per un attimo nella semioscurità di una notte d'estate.

(traduzione dall'inglese di Silvia Tuja)

Teatro alla Scala, dal libretto di sala. Stagione d'Opera e Balletto 2002-2003.



Corpo di Ballo del Teatro alla Scala, *Sogno di una notte di mezza estate. Divertissement*, atto II.
Foto di Andrea Tamoni, Teatro alla Scala.



Corpo di Ballo del Teatro alla Scala,
Sogno di una notte di mezza estate, al centro Isabel Seabra e Matteo Buongiorno.
Foto di Andrea Tamoni, Teatro alla Scala.

Luigi Di Fronzo

Da Shakespeare a Mendelssohn: la storia infinita del *Sogno di una notte di mezza estate*

Al Teatro Reale, dove vedemmo il *Sogno di una notte di mezza estate* che non avevo mai visto prima, e che non vedrò più perché è l'opera più insipida e più ridicola che io abbia mai visto in vita mia.

Samuel Pepys

Il piccolo dramma sembra nato da un sorriso, tanto è delicato, sottile, aereo: tutto è lieve e grazioso anche l'inquadramento del sogno, la celebrazione delle nozze di Teseo e Ippolita e la recita degli artigiani filodrammatici, che non sono già ridicoli semplicemente, nella loro goffezza, ma fanciulleschi ed ingenui, e suscitano una sorta di intenerimento gaio: anche per essi non si ride, si sorride.

Benedetto Croce

State per vedere il *Sogno di una notte di mezza estate*, uno dei capolavori teatrali di tutti i tempi, uno dei lavori più importanti nella storia della letteratura e della drammaturgia.

Al soggetto originario, scritto da William Shakespeare in forma di commedia (in cinque atti, in versi e in prosa), si ispirarono generazioni di pittori, di commedionografi, di scrittori, e naturalmente di musicisti. Nell'arco di quasi quattro secoli – il lavoro fu scritto verso il 1595 e comparve a stampa nell'edizione «in quarto» nel 1600 – *A Mid-Summer Night's Dream* continuò a esercitare un fascino sottile sulla posterità. E molti sono effettivamente i motivi d'incanto: il mondo di fiaba. La foresta magica popolata da elfi, gnomi e fate, nella quale si concentrano i personaggi. Il gioco simmetrico delle coppie di amanti. Il filtro d'amore che accende il desiderio e il sentimento. I nodi amorosi che si formano e si dissolvono in modo bizzarro. Il gioco consueto della doppia prospettiva, del teatro nel teatro, con le due storie che si incrociano sulla scena, quella vera dei quattro amanti e quella grottesca della recita di *Piramo e Tisbe*.

Nel corso della commedia si ritrovano i *topoi* dei romanzi cavallereschi, i luoghi comuni dei trionfi e delle allegorie rinascimentali, le bizzarrie delle metamorfosi animali che richiamano il mito e la letteratura antica, greca e romana. Una mole infinita di riferimenti, una dose fin eccessiva di particolari che nell'insieme si possono prestare a vari livelli d'interpretazione, a tante letture possibili. Ma prima di parlare della musica di Mendelssohn che ascolterete questa sera, e prima ancora di menzionare le fila letterarie, iconografiche e sonore attorno al testo di Shakespeare, varrà la pena di leggersi il soggetto. Per ripassare insieme ciò che succede sulla scena, fra i personaggi «reali» e le creature di fiaba; per capire il clima, l'atmosfera cui Mendelssohn si ispirò per comporre le proprie musiche di scena.



Sogno di una notte di mezza estate, bozzetto di Luisa Spinatelli.

Il soggetto

OBERON

Avuta la viola / sorprenderò Titania mentre dorme, / e gliene stillerò l'umor sul ciglio: / e qual sia l'animale che le appaia / in sul risveglio (sia leone, od orso, / o toro, o petulante bertuccione, / o babbuin molesto) ella dovrà / perseguirlo in ispirito d'amore.

L'azione è ambientata nella Grecia antica. Ci sono quattro personaggi principali: Ermia, Demetrio, Elena e Lisandro. Il padre di Ermia, Egeo, vuol dare la figlia in sposa a Demetrio. Ma Ermia ama Lisandro, mentre Demetrio, a sua volta, è amato dall'amica di lei, Elena. La legge ateniese vuole che a Ermia siano concessi quattro giorni di tempo per prendere una decisione. Se Ermia non acconsentirà alla scelta del padre, le toccherà morire, e il duca Teseo conferma i codici della legge. A questo punto, Ermia e Lisandro decidono di abbandonare segretamente la città per sposarsi in un luogo dove la legge non imponga loro dei doveri, e si danno appuntamento in un bosco lontano poche miglia da Atene. Ma Ermia commette l'ingenuità di rivelare il progetto di fuga a Elena, la quale, immediatamente, informa Demetrio. Così tutti e quattro, inseguendo i loro desideri e le loro speranze, si ritrovano, di notte, nel bosco fuori città.

Oberon e Titania, rispettivamente il re e la regina delle fate che dimorano nel bosco, hanno litigato per via di un paggio. Oberon chiede al folletto Puck di procurargli un certo fiore magico, il cui succo, versato negli occhi di Titania durante il sonno, la farà innamorare della prima persona o immagine che vedrà al suo risveglio. Puck, che ha ascoltato Demetrio mentre rimproverava Elena del fatto che lo seguisse, viene invitato da Oberon a riconciliare gli amanti con il filtro amoroso, ma confonde Demetrio con Lisandro e gli mette nei suoi occhi il succo magico. Lisandro, al suo risveglio, vede Elena e le fa immediatamente delle profferte amorose, irritando la donna che prima si vedeva respinta e ora si sente burlata. Oberon, a questo punto, scopre l'errore di Puck e vi pone rimedio mettendo il filtro negli occhi di Demetrio, con il risultato di far innamorare entrambi di Elena e di farli litigare per lei.

Mentre i due si preparano a combattere, Oberon ha posto il filtro anche nelle palpebre di Titania, ma costei, al suo risveglio, si trova di fianco Bottom, l'attore di una compagnia di artigiani ateniesi che, per provare le recite di un dramma da rappresentarsi nel bosco, per le nozze del duca, si è messo sul capo una testa d'asino. Titania si innamora subito di lui e si complimenta per il suo bell'aspetto. Nel frattempo Oberon, accortosi dello spiacevole inconveniente, la libera dall'incanto sfiorandole le palpebre con un'erba magica.

A questo punto Puck, per ordine di Oberon, riunisce i quattro amanti e li avvolge in una nebbia, facendoli addormentare. Quindi passa sulle loro palpebre l'erba magica, e tutti gli amori ritornano come prima. La commedia termina con una scena di *Piramo e Tisbe*, recitata in modo grottesco, per le nozze di Teseo e Ippolita, da Bottom e dai suoi compagni artigiani.

Antecedenti, fortune e influenze postume della commedia di Shakespeare

OBERON

Vorrei sapere se Titania è desta; / e se mai, chi le apparve al suo risveglio / ed ora delirar la fa d'amore. / Ecco il messo. Di', pazzo folletto, / che avvien stanotte nel magato bosco?

FOLLETTO

La regina d'un mostro è innamorata.

Sin qui la narrazione del soggetto, che intreccia sullo sfondo della magica foresta i giochi e le vicende di ben quattro coppie di amanti: quella regale, Teseo e Ippolita, quella mitologica, Oberon e Titania, che riaggiorna la contesa più antica fra Giove e Giunone, cui si aggiunge una figura tipica delle favole nordiche come il folletto Puck; e infine, le due coppie che rocambolescamente e capricciosamente si inseguono nel bosco, quelle formate appunto da Ermia e Demetrio, Elena e Lisandro, i cui aneliti amorosi restano immutati alla fine della commedia.

Per la stesura dell'opera, Shakespeare attinse probabilmente alle fonti più disparate. La figura di Oberon, come ha ricordato Quirino Principe, vantava lontane origini medievali: leggende merovingie, poemi tedeschi e narrazioni francesi in versi del genere del *Roman d'Auberon*. Ma Shakespeare riutilizzò anche la storia della trasformazione in asino che risale all'*Asino d'oro* di Apuleio, attinse variamente a Plutarco e a Chaucer, prendendo spunto dalla tradizione popolare inglese in *The Discovery of Witchcraft* (1584) di Reginald Scot.

Numerosissimi, poi, sono i riferimenti posteriori a Shakespeare: da Alexander Pope, poeta inglese del primo Settecento, a Martin Wieland, traduttore della commedia in tedesco, che a sua volta ispirò il librettista dell'*Oberon* di Carl Maria von Weber, James Robinson Planché. Da Ben Jonson, che in quale modo attinse all'originale di Shakespeare in *Oberon, the Faery Prince* (1611), a Thomas Betterton, che nel 1692 mise in scena il lavoro al Queen's Theatre di Londra con un titolo ormai assodato (*The Fairy Queen*), ma con un quinto atto che esibiva un coro di cinesi e una danza di sei scimmie. La musica era dell'illustre compositore inglese Henry Purcell.

Ancora, l'esempio di Betterton fu seguito nel 1716 da Richard Leveridge, in *The Comick Masque of Pyramus und Thisbe*, dove tutti cantano nello stile dell'opera italiana, compreso il leone: poi da un rifacimento presentato da David Garrick nel feb-

braio del 1755, sulle scene di Drury Lane, dal titolo *The Fairies*, in cui venivano eliminate le parti buffe, mentre quelle degli innamorati erano sostenute da alcuni cantanti italiani, su musica di Smith. L'elenco potrebbe continuare ancora oltre, perché furono moltissime le versioni posteriori. Fra le più importanti ricordiamo quella di Frederic Reynolds, del 1815, seguita dall'interludio *Oberon and Robin Goodfellow* del 1832, inserito in una riduzione musicale di *All's Well That Ends Well*. Poi finalmente, nel novembre del 1840, l'opera shakespeariana fu rappresentata al Covent Garden in una versione molto vicina all'originale, con l'Ouverture di Felix Mendelssohn. L'atmosfera del dramma di Shakespeare contaminò anche le tele dei pittori romantici tedeschi come Moritz von Schwind, Lorenz Fröhlich e Victor Müller, di cui il regista teatrale austriaco Max Reinhardt tenne conto per le coreografie notturne dell'edizione rappresentata nel 1933 al Giardino di Boboli di Firenze, per il Maggio Musicale, su musica di Mendelssohn.

Fra le opere teatrali non si possono tralasciare le versioni di Charles-Louis-Ambroise Thomas (*Le songe d'une nuit d'été*, 1850), di Luigi Mancinelli (*Sogno d'una notte d'estate*, 1925), di Victor Vreuls (*Un songe d'une nuit d'été*, 1925), di Benjamin Britten (*A Midsummer Night's Dream*), riduzione del compositore e di Peter Pears, rappresentata a Aldeburgh nel 1960; nemmeno le musiche di scena composte da August Halm, Sergej Warfilenko, Martin Shaw, Ernest Roters ed Ernst Křenek, quasi tutte del Novecento.

Infine, fra i vari nomi, spunta quello di Bernhard Paumgartner, che la maggioranza dei melomani ricorda per il bel volume di studi su Wolfgang Amadeus Mozart, uscito da tempo anche in italiano. Fra le curiosità, c'è anche una versione ripresa dalla commedia di Shakespeare, scritta nel 1976 da Elie Siegmeister e trapiantata nelle piantagioni di cotone del sud della Louisiana.

La musica di Mendelssohn – Le circostanze

FOLLETO

Re dell'ombre, vi giuro, presi abbaglio. / Non mi diceste voi che conosciuto / avrei il giovine a' panni ateniesi? / Ed era tale l'innocenza mia, / che a un uom d'Atene feci la magia: / ma che ne sia seguito tanto chiasso / m'allegro, ché m'è parso un grande spasso.

«Là ho terminato [...] i concerti per pianoforte. Là oggi o domani voglio iniziare a sognare il *Sogno di una notte di mezza estate*. Questa è però una cosa infinitamente audace.» Siamo nell'estate del 1826, e il giovanissimo Mendelssohn, appena diciassettenne, ha preso l'abitudine di «sognare e comporre» in giardino. A diciassette anni, appunto, sta per cogliere i primi frutti e per raggiungere la celebrità con l'incantevole Overture, ispirata alla commedia di Shakespeare. È indubbio che la prima esecuzione dell'Overture dell'*Oberon* di Weber – come riporta il resoconto entusiastico del 18 luglio – dovette costituire una fonte d'ispirazione non propriamente secondaria. Come è noto, Mendelssohn si limitò in un primo tempo a scrivere l'Overture, e soltanto in un secondo momento, diciassette anni più tardi, nel 1843, completò le musiche di scena.

Questo tipo di composizione musicale era destinato ad accompagnare la rappresentazione di una commedia o di una tragedia, in prosa o in poesia. Mendelssohn, intorno agli anni Quaranta, compilò dapprima le musiche di scena per il *Ruy Blas*

di Victor Hugo, poi per l'*Antigone* e per l'*Edipo a Colono* di Sofocle, e quindi, abbandonando le allusioni mitologiche della Grecia antica per il Settecento francese, per l'*Atalia* di Racine.

Anche il *Sogno di una notte di mezza estate*, come le ultime tre precedenti, fu commissionato dal re di Prussia Federico Guglielmo IV nel 1842. Le due prime esecuzioni integrali avvennero a distanza ravvicinata nell'autunno del 1843: a Potsdam, il 14 ottobre, e a Lipsia, il 30 ottobre. L'intero *corpus* comprende, oltre all'Ouverture, uno Scherzo prima del II atto, un Intermezzo fra il II e il III atto, un Notturmo fra il IV e il V, oltre a una serie di numeri o di episodi che accompagnano le diverse situazioni drammaturgiche.

A molti di voi verrà la curiosità di chiedere: ci saranno differenze fra l'Ouverture e tutto il resto dell'opera? In effetti, il livello strabiliante della musica dell'Ouverture, la genialità stupefacente che si rivelò a pieno nel colore strumentale e nell'orchestrazione, non sarebbero più stati raggiunti nel resto del ciclo. E le novità più interessanti riguardavano soprattutto il nuovissimo trattamento orchestrale, che avrebbe fatto epoca, aprendo definitivamente le porte alla sensibilità romantica. Vediamo come.

La musica del Sogno

LISANDRO

Vi sveleremo quanto abbiam deciso: / domani notte, allor che Diana il viso / d'argento in specchio d'acque a mirar torni / e i fil d'erba con fluide perle adorni / (tempo da fuga per gli innamorati), / contiam uscir d'Atene inosservati.

Musicalmente parlando, una specie di «motivo originario» pervade tutto l'insieme dell'opera, variamente trasformato e modificato: si tratta di un pentacordo discendente (cioè una melodia discendente di cinque note) che ricompare in tutti gli episodi successivi, debitamente mascherato attraverso piccoli cambiamenti ritmici o melodici. Gran parte del materiale, quindi, è derivato dall'Ouverture (in particolare dai quattro accordi introduttivi dei fiati), in modo da creare un sottile legame impercettibile che unisce, in modo ciclico, le sezioni dell'intera partitura. Intorno agli anni Quaranta la tecnica della costruzione ciclica di un organismo orchestrale non rappresentava più una novità.

L'avevano già sperimentata lo stesso Mendelssohn nella *Sinfonia «Scozzese»* e in quella «*della Riforma*», Berlioz nella *Sinfonia fantastica* e nell'*Aroldo in Italia*, e più tardi ancora Liszt e Wagner. La novità vera, invece, era rappresentata dalla consistenza timbrica dell'Ouverture, con l'allusione alla presenza di spiriti, elfi e fate resa mirabilmente dai violini «divisi» che suonano in pianissimo usando la tecnica dello «staccato».

Nell'Ouverture riecheggiano molti episodi emotivi della commedia shakespeariana, compresi la fanfara regale, la danza dei villici, il verso onomatopeico del raglio dell'asino-Bottom imitato dal salto di nona discendente dell'oficleide, la «brontolante tuba» in uso in quegli anni. Ma anche l'atmosfera notturna e i suoni della foresta, con una tecnica di scrittura per fiati, che verrà impiegata da Bruckner e Mahler alla fine dell'Ottocento (l'uso dei cosiddetti *Naturlaute*).

Dopo le vaporosità orchestrali dell'Ouverture segue uno Scherzo in forma-sonata e una danza in 2/4; poi un Lied con coro, dove aleggia l'atmosfera fiabesco-popola-

re del Singspiel settecentesco, tipo *Die Zauberflöte* di Mozart. Fanno seguito un breve Andante (n. 4) e il quinto episodio, un Allegro appassionato, che ricrea splendidamente la scena in cui Ermia vaga nella foresta, alla ricerca disperata di Lisandro.

Dopo i frammenti di Allegro, di Andante e ancora di Allegro molto, che compongono il sesto episodio, si leva il suono arcano e misterioso del corno (come non ricordare il *Leitmotiv* weberiano di *Oberon*), che apre il settimo brano, Con moto tranquillo. Più avanti, ecco la compostezza regale della Marcia nuziale (n. 9), poi una Marcia funebre dai toni esotici e lamentosi; l'undicesimo episodio con il ritorno del materiale dell'Ouverture, una danza dei folletti con i salti sguaiati della melodia principale, ai violini, che poggiano sugli ostinati ritmici del basso; e quindi il Finale in cui convergono tutti i motivi dell'opera, compresa la sigla dei quattro accordi dei fiati che aveva aperto l'Ouverture.

Natura e fiaba

FOLLETTO

Occorre darci fretta, o re d'incanti: / i draghi della notte, ecco, hanno infranti / i nemi,
e splende il messo dei mattini; / dinanzi a cui gli spettri peregrini / ai cimiteri affollansi; e
i dannati / spirti, in crocicchi e flutti sotterrati, / ai verminosi letti fan ritorno.

La vicenda shakespeariana metteva in luce un mondo fantastico e allegorico che avrebbe ispirato generazioni di pittori romantici, abbiamo visto. E i soggetti medievali, le oleografie dei castelli di fiaba e delle foreste di sogno, tra elfi, fate morgane e fantasmi popolavano le pagine di Hoffmann e le leggende dei fratelli Grimm, sconfinando più tardi nel gusto per il macabro, tipico di certa letteratura e iconografia ottocentesca. La natura, benigna o maligna che fosse, era già stata tratteggiata come «selva oscura» nelle opere del periodo barocco e del razionalismo, ma il più delle volte faceva da sfondo alla narrazione. Ora, invece, la sensibilità del primo Romanticismo faceva sì che il tema della natura, mescolato all'esotismo e al fascino magico dell'Oriente di fiaba, diventasse il motivo centrale della rappresentazione. I personaggi, perciò, si muovevano all'interno dell'*habitat* naturale, sconfinando nell'irreale e nel metafisico.

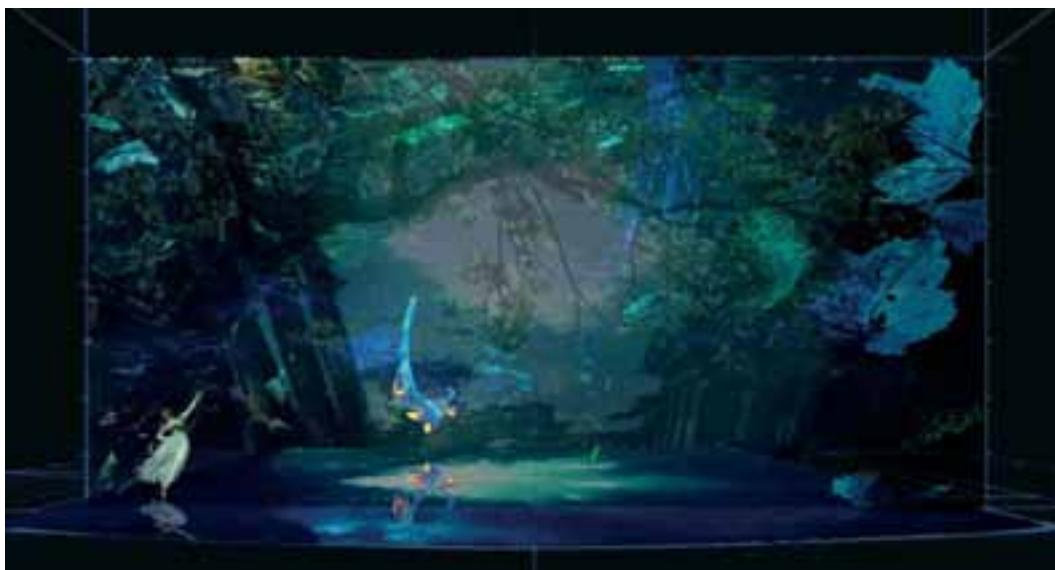
Forse nessuno, fra i romantici del primo Ottocento, fu il vero iniziatore di questo spettacolo «natural-fiabesco», ma in qualche modo tutti quanti, compositori, librettisti e letterati, contribuirono ad affermare un clima psicologico che avrebbe segnato un'epoca: Weber, con *Der Freischütz* e *Oberon* (rispettivamente del 1821 e del 1826), Hoffmann con *Aurora* (1811-12) e *Undine* (1812-13), Marschner con *Der Vampyr* (1828) e *Hans Heiling* (1833), Wagner con *Der fliegende Holländer* (1841) e *Tannhäuser* (1845), e naturalmente Mendelssohn con le musiche di scena di *Ein Sommernachtstraum* (1826 e 1843).

Due annotazioni di Mendelssohn e Berlioz

OBERON

Il succo suo, / se stilli sovra ciglia addormentate, / basta a far delirare od uomo o donna
/ per qualsia creatura l'occhio suo / veda al risveglio...

Segue molto da vicino la commedia, e talvolta può essere molto appropriato per indicare le situazioni principali del dramma, in modo che l'ascoltatore possa avere in mente Shake-



Sogno di una notte di mezza estate, bozzetto di Luisa Spinatelli.

speare o formarsi un'idea del pezzo. Io penso che dovrebbe essere sufficiente che i dominatori fatati, Oberon e Titania, appaiano attraverso la vicenda con tutto il loro seguito. E infine, dopo che ogni cosa è stata sistemata con soddisfazione e gli attori principali hanno lasciato la scena, gli elfi li seguano, benedicendo la dimora e scomparendo prima dell'alba. [*Felix Mendelssohn*]

Non ho mai udito nulla che abbia più autenticamente compreso Shakespeare; darei tre anni della mia vita per poterti abbracciare. [*Hector Berlioz*]

FOLLETO

Se quest'ombre v'han noiato,
dite (e tutto è rimediato)
che, in un sonno pien di larve,
tal visione qui v'apparve.
E del tema ozioso e frale,
che non più d'un sogno vale,
niun, signori, ci riprenda.

Noi farem, scusati, ammenda:
se scampiamo indegnamente
dalla lingua del serpente,
giuro, da folletto onesto,
che faremo ammenda presto;
o a me dite villania.
Buona notte, compagnia.

Teatro alla Scala, dal libretto di sala. Stagione d'Opera e Balletto 2002-2003.



Corpo di Ballo del Teatro alla Scala,
Sogno di una notte di mezza estate, Alessandra Ferri e Biagio Tambone.
Foto di Andrea Tamoni, Teatro alla Scala.



Corpo di Ballo del Teatro alla Scala,
Sogno di una notte di mezza estate, al centro Alessandra Ferri e Massimo Murru.
Foto di Andrea Tamoni, Teatro alla Scala.

Luigi Di Fronzo

Sogno, non solo Sogno

La «serata Mendelssohn» non si esaurisce con il capolavoro del *Sogno*. Per questa edizione il grande coreografo George Balanchine volle attingere liberamente ad altre pagine del catalogo del compositore romantico, abbozzando una sorta di mosaico fra echi, schegge e frammenti di musiche diverse. Opere che talvolta sono in discreta sintonia con l'identico clima magico e fiabesco, altre volte non c'entrano per nulla. La *compilation*-Mendelssohn annovera una musica di scena, un paio di Ouvertures, una giovanile sinfonia per archi e una cantata. Vediamo con ordine. Assai prossima alla versione integrale del *Sogno di una notte di mezza estate*, quanto agli anni di stesura e alla committenza, è l'*Athalie*: nata come musica di scena per l'omonima tragedia di Racine, su richiesta «regia» di Federico Guglielmo IV, e datata 1845. Il soggetto biblico (nonostante l'estraneità all'*ars rhetorica* francese) trovò ampio credito presso il pubblico berlinese del castello di Charlottenburg quando l'ascoltò per la prima volta, nel novembre di quell'anno. Peccato che oggi in genere si gusti soltanto l'Ouverture, e poco altro. Ben intonato alla dimensione fiabesca è invece *Das Märchen von der schönen Melusine* (*La favola della bella Melusina*): un'Ouverture «a programma» soggetta a frequenti revisioni, forse anche per l'accoglienza non entusiastica alla prima londinese del 1833, sotto la direzione (appesantita, sembra, da un tempo troppo lento) di Ignaz Moscheles. L'acquaticità del soggetto – una creatura fantastica, metà fanciulla metà pesce (o serpente) – privo di un preciso riferimento letterario, nonostante la vaga allusione ad un libretto del poeta Grillparzer, intitolato *La sirena e il cavaliere* – pare estremamente in sintonia con l'autore delle Ouvertures *Calma di mare e felice viaggio* e *La grotta di Fingal*. Tant'è che più tardi, Wagner, nel fluviale *Leitmotiv* dell'*Oro del Reno* si ricorderà di questa dimensione liquida, ondulatoria, segnata da un'orchestrazione limpida e di diafana purezza. Immersa nella fantasia poetica romantica è ancor di più *Die erste Walpurgisnacht* (*La prima notte di Valpurga*), di cui oggi si hanno scarsi riflessi nelle sale da concerto. È una cantata profana, ricca di forza espressiva e di bella impronta melodica, redatta in due tappe: una prima versione, scritta in Italia nel 1831, e una definitiva del 1843. Goethe aveva ideato questo poema o «ballata drammatica» nel 1799, infondendovi una sorta di religiosità pagana sulla quale poi Mendelssohn si troverà in sintonia. Scriverà il musicista a Goethe:

Mi permetta di ringraziarla per le celestiali parole [...] Non occorre farne musica, tanto suonano di per se stesse bene; ho già cantato tra me e me i versi, senza pensarci.

Gioiosità, leggerezza e candore fanciullesco traspaiono anche dalla partitura delle dodici *Sinfonie per archi*, di cui stasera possiamo avvicinare la *Sinfonia n. 9 in do maggiore*. In quest'opera – di cui esistono due versioni, composte entrambe a quin-



Sogno di una notte di mezza estate, bozzetto di Luisa Spinatelli.

dici anni nel 1823 – la sostanza armonica debitrice del classicismo settecentesco e i morbidi impasti strumentali dell'orchestra ci riconducono all'infanzia dorata del giovane Felix: intorno al quale si discuteva di politica e filosofia, si faceva musica e si tenevano le feste di famiglia frequentate dagli apostoli-fondatori del Romanticismo europeo. Infine troviamo l'Ouverture di *Die Heimkehr aus der Fremde* (*Il ritorno dall'estero*), oggi quasi scomparsa dalla cronaca concertistica, composta a vent'anni dopo il viaggio in Inghilterra come dono per le nozze d'argento dei suoi genitori.

Teatro alla Scala, dal libretto di sala. Stagione d'Opera e Balletto 2002-2003.

Le musiche del balletto

ATTO PRIMO

1. **Ouverture** Ouverture dal *Sogno di una notte di mezza estate*, op. 21
2. **La dimora di Titania** Ouverture di *Atalia*, op. 74 (completa)
3. **Il regno di Oberon** N. 1 Scherzo dal *Sogno di una notte di mezza estate*, op. 61 (completo)
4. **Viaggio attorno al mondo** Tratto dal n. 6 del *Sogno di una notte di mezza estate*, op. 61 (completo)
5. **Gli Amanti** Ouverture di *La bella Melusina*, op. 32 (completa)
6. **La canzone delle Fate** N. 2 (Allegro vivace) e n. 3 (Allegro ma non troppo) dal *Sogno di una notte di mezza estate*, op. 61, per voci e orchestra
7. **Variazione di Ermia** N. 5 (Allegro appassionato) dal *Sogno di una notte di mezza estate*, op. 61
8. **Gli Istitivi ...** continua
9. **Puck e Bottom ...** continua (completo)
10. **Notturmo** N. 7 (Andante tranquillo) dal *Sogno di una notte di mezza estate*, op. 61 (completo)
11. **Nella foresta** *La prima notte di Valpurga*, op. 60, per voci e orchestra (estratto)

ATTO SECONDO

12. **Alla corte di Teseo** Marcia nuziale, n. 9, dal *Sogno di una notte di mezza estate*, op. 61 (completa)
13. **Divertissement** N. 10 (Allegro comodo) dal *Sogno di una notte di mezza estate* (estratto), seguito dalla *Sinfonia n. 9*, primo movimento
14. **Divertissement Pas de deux** Dalla *Sinfonia n. 9* (Andante secondo movimento)
15. **Finale** Ouverture, *Il ritorno dall'estero*, op. 89 (completa)
16. **Epilogo** Finale, n. 13, dal *Sogno di una notte di mezza estate*, op. 61, per voci e orchestra



Corpo di Ballo del Teatro alla Scala,
Sogno di una notte di mezza estate, Marta Romagna e Massimo Murru.
Foto di Andrea Tamoni, Teatro alla Scala.



Corpo di Ballo del Teatro alla Scala,
Sogno di una notte di mezza estate, Beatrice Carbone e Gianni Ghisleni.
Foto di Andrea Tamoni, Teatro alla Scala.

Argomento

ATTO PRIMO

Si svolge in una foresta accanto al palazzo del duca Teseo ad Atene. Oberon, Re delle Fate, e Titania, sua regina, litigano. Oberon ordina a Puck di portare il fiore trafitto dalla freccia di Cupido (che causa a chiunque cada sotto la sua influenza di innamorarsi della prima persona che gli capiti a vista), e mentre Titania è addormentata e inconsapevole, le getta addosso l'incantesimo del fiore.

Nel frattempo Elena, vagando nel bosco, s'imbatte in Demetrio che ama non essendo però ricambiata. Demetrio infatti la respinge e prosegue per la sua strada. Oberon vede l'accaduto e ordina a Puck di usare il fiore su Demetrio in modo che possa ricambiare l'affetto di Elena.

Anche un'altra coppia, Ermia e Lisandro, invece molto innamorata, sta vagando nella foresta ma viene separata. Puck, smanioso di portare a termine l'incarico affidatogli da Oberon, incanta per errore Lisandro. Appare Elena, e Lisandro, sotto l'influsso del fiore magico, le confessa immediatamente quanto la ami, suscitando in lei grande sorpresa. Ora ritorna anche Ermia. La fanciulla è stupefatta e poi costernata nel vedere che Lisandro presta attenzione solo a Elena. Puck fa in modo di irretire nell'incantesimo del fiore anche Demetrio, questa volta con grande piacere di Elena che non si cura affatto di Lisandro.

Demetrio e Lisandro, tutte e due innamorati di Elena, cominciano a litigare. Puck, su comando di Oberon, ha separato il tessitore Bottom dai suoi compagni, mutato la sua testa in quella di un asino, e lo ha anche trasportato ai piedi di Titania addormentata. Quando la regina si sveglia e vede Bottom, lo crede magnifico e gli riserva intime attenzioni amorose. Finalmente Oberon, non più arrabbiato, fa sì che Bottom venga scacciato e libera Titania dall'incantesimo subito. Ermia non riceve attenzioni da nessuno; Elena, invece, ne riceve anche troppe. Gli uomini, completamente straniati, litigano seriamente e iniziano a combattere. Puck, con il suo potere magico, li separa; fa sì che si perdano e vaghino solitari nella foresta sinché, esausti, non si addormentano. Puck riesce a fare in modo che Elena si stenda vicino a Demetrio e che Lisandro (liberato dall'incantesimo) giaccia accanto a Ermia. Il duca Teseo e Ippolita, sua futura sposa, scoprono i giovani innamorati addormentati nella foresta, li risvegliano, si accertano che i loro problemi siano risolti e proclamano un triplo matrimonio, il loro e quello delle due coppie.

ATTO SECONDO

Si apre nel palazzo del duca, con parate, danze e *divertissements* in onore delle coppie appena maritate. Al termine delle celebrazioni, quando i mortali se ne sono andati, si torna nel regno di Oberon e Titania, che ora sono riuniti e in pace. Alla fine Puck, avendo rimesso ordine nel disordine, spazza via anche ciò che resta delle imprese notturne. Le lucciole brillano nella notte e bonificano la foresta.

Ripreso da *101 Stories of the Great Ballets* di George Balanchine e Francis Mason.



George Balanchine alla Scala.
Foto di Erio Piccagliani, Teatro alla Scala.

George Balanchine.

Cronologia della vita e delle opere

a cura di Alberto Testa

- 1904 Georgij Melitonovič Balančivadze nasce il 22 gennaio a San Pietroburgo.
- 1913 Entra nella sezione della Scuola del Teatro Imperiale di San Pietroburgo.
- 1915 Ancora studente, appare per la prima volta al Teatro Mariinskij della sua città; danza in spettacoli della scuola e anche come attore in drammi teatrali.
- 1917 A seguito della Rivoluzione interrompe l'esercizio scolastico per oltre un anno.
- 1918 Riprende gli studi alla Scuola di Balletto del Teatro di Pietrogrado. Occasionalmente appare nel repertorio dell'Opera e del Balletto del Teatro di Stato (in altri tempi Teatro Mariinskij) e partecipa a vari spettacoli con altri studenti.
- 1919 Crea la sua prima coreografia per la sua Scuola di Balletto (*recitals*). Studia il pianoforte e altri strumenti al Conservatorio di Musica di Pietrogrado diretto da Aleksandr Glazunov. Inizia anche a comporre musica.
- 1921 È promosso con onori dalla Scuola di Balletto del Teatro di Pietrogrado ed entra nella compagnia dell'Opera e del Balletto del Teatro di Stato. Osserva ed è influenzato dagli spettacoli, sommamente istruttivi da un punto di vista teatrale, del Balletto da Camera di Kasjan Goleizovskij (1892-1970), grande personalità della coreografia moderna russa. Ottiene la partitura del *Pulcinella* di Stravinskij.
- 1922 Crea lavori coreografici per i corsi dei graduati alla Scuola del Teatro di Pietrogrado e continua ad apparire con la compagnia dell'Opera e del Balletto del Teatro di Stato. Con quattro colossi della scienza coreutica di quel periodo: Pëtr Gusev, Vladimir Dimitrev, Jurij Slonimskij e altri artisti organizza la compagnia chiamata Giovane Balletto, con rappresentazioni a Pietrogrado, in luoghi vicini e a Mosca. Fëdor Lopukov, direttore artistico dell'Opera e del Balletto del Teatro di Stato, invita il «Giovane Balletto» a partecipare nella sua produzione indipendente *Dance Symphony*.
- 1923 Balanchine crea nuovi lavori per il debutto ufficiale del Giovane Balletto. Si esibisce come pianista e danzatore di *cabarets* (!), cinematografici e al Svobodny Theater, e lavora con la compagnia FEKS (I Fabbricatori di Eccentricità, Inc.). È nominato maestro di ballo al Piccolo Teatro dell'Opera di Pietrogrado.
- 1924 È autore di lavori coreografici per ciò che costituirà le rappresentazioni finali del Giovane Balletto. Forma con Dimitrev un gruppo di danzatori, cantanti e strumentisti per un giro in Germania. Lascia la Russia alla testa della *troupe* che, come danzatori principali del Balletto di Stato Russo, dà rappresentazioni a Berlino e compie tournées nella zona del Reno. Alla fine del giro, la compagnia decide di non fare ritorno in Unione Sovietica e si dirige a Londra dove dà rappresentazioni in *music-hall*. Qui avviene l'incontro con Anton Dolin e Boris Kochno e pure con Sergej Djačilev che, a Parigi, sta facendo audizioni

- per i suoi Balletti Russi. Proprio a Londra Djagilev cambia il suo nome francesizzandolo in George Balanchine.
- 1925 Raggiunge Monte Carlo dove i Balletti Russi hanno la loro sede. Djagilev gli commissiona balletti per le produzioni dell'Opéra di Monte Carlo che impiega danzatori dei Balletti Russi tra una stagione e l'altra. Prima mondiale di *L'enfant et les sortilèges* di Ravel all'Opéra. Rifà la coreografia de *Le chant du rossignol* di Stravinskij che nel 1920 era stato messo in scena da Léonide Massine. Prima creazione originale per Djagilev a Londra: *Barabau* di Rieti. Con i Balletti Russi: repertorio, prove, creazioni a Barcellona, Londra, Parigi, Anversa, Berlino.
- 1926 Altre coreografie all'Opéra di Monte Carlo per Djagilev: *Pastorale* di Auric e *Jack in the Box* di Satie. Va a Roma per lavorare con Lord Berners al balletto *The Triumph of Neptune* che avrà la sua *première* a Londra (31 dicembre 1926). Rivede i *divertissements* della *Bella addormentata* di Čajkovskij e svolge attività di *maître de ballets* in seno ai Balletti Russi. Stagioni a Parigi, Londra e in tournée a Berlino, Ostenda e Le Touquet.
- 1927 Sul finire del 1926 partecipa, in qualità di danzatore, a quattordici rappresentazioni che Djagilev gestisce al Teatro di Torino sino al 6 gennaio 1927 seguendo l'invito di Riccardo Gualino. Prima apparizione di Balanchine alla Scala ove danza il 10 e 12 gennaio 1927 nei balletti: *Cimariosiana* e *L'uccello di fuoco* (Mago Katchei). Provvede alle coreografie per le produzioni dell'Opéra di Monte Carlo e per i Balletti Russi crea il balletto *La chatte* di Sauguet. Per il Cabaret di Nikita Balieff coreografa *Grotesque espagnol* (musica di Albéniz) e *Sarcasm* di Prokof'ev, suo primo balletto a essere visto in America. I Balletti Russi danno, dopo l'Italia (Torino e Milano), rappresentazioni a Parigi, Londra, in Francia, Germania, Austria, Svizzera e Spagna.
- 1928 Ancora creazioni per l'Opéra di Monte Carlo. Per la tournée di Anna Pavlova in Sud America crea *Aleko* (di Rachmaninov) e *Polka grotesque* (musica sconosciuta). Crea per il Balletti Russi *Apollon Musagète* di Stravinskij che è anche il suo primo balletto originale su musica di Stravinskij e ha la sua prima rappresentazione a Parigi (12 giugno 1928). Prima esecuzione di *The Gods Go A Begging* (Händel) a Londra. I Balletti Russi si esibiscono a Parigi, Londra, in tournée in Gran Bretagna, a Anversa, Bruxelles, Liegi, Losanna e Ostenda.
- 1929 Messa in scena per l'Opéra di Monte Carlo e creazioni per Djagilev del balletto *Le bal* di Rieti. I Balletti Russi danno rappresentazioni a Berlino, Colonia e Londra. Coreografia della canzone di Cole Porter *What Is This Thing Called Love?* per la *Cochran Revue* a Londra. Creazioni a Parigi (Balletti Russi) de *Le fils prodigue* di Prokof'ev, ultimo balletto presentato da Djagilev (21 maggio 1929). Rappresentazioni con i Balletti Russi a Ostenda e Vichy. Crea le sequenze di danza su musica di Musorgskij per *Dark Red Roses*, primo film parlato girato in Inghilterra. Djagilev muore a Venezia il 19 agosto; i Balletti Russi cessano di esistere. Per un piccolo gruppo formato da Dolin a Londra, crea *Pas de deux*. Su invito di Jacques Rouché, direttore dell'Opéra di Parigi, inizia a pensare alla coreografia per il balletto *Les créatures de Prométhée* di Beethoven; si ammala e lo sostituisce Serge Lifar.
- 1930 A Parigi crea *Aubade* di Poulenc per la compagnia di Vera Nemčinova. A Lon-

- dra crea la coreografia per sette numeri (musiche di Berners, Sauget e altri) per la *Charles B. Cochran's Revue*. A Copenaghen è maestro di ballo del Balletto Reale Danese per cinque mesi, mette in scena e ricoreografa sei balletti di Fokine e Massine; inoltre presenta due programmi tutto-Balanchine.
- 1931 Ritorna a Londra e riunisce piccoli gruppi qualche volta annunciati come «16 Delightful Balanchine Girls 16» per eseguire alcuni numeri per «Sir Oswald Stoll's Variety Shows» su musiche di Liszt, Glinka, Mendelssohn, Rimskij-Korsakov e altri. Nello stesso tempo mette in scena varie danze per la *Charles B. Cochran's 1931 Revue*. A Parigi allestisce le danze per l'opera comica *Orphée aux enfers* con un gruppo di danzatori chiamato «Les Ballets Russes de Balanchine». René Blum lo invita a diventare maestro di ballo di una nuova compagnia con sede a Monte Carlo.
- 1932 Nell'organizzare e nel mettere in prova la prima stagione dei Balletti Russi di Monte Carlo, crea le coreografie per diciotto produzioni operistiche a Monte Carlo. E per la nuova compagnia è autore di: *Cotillon La concurrence* (Auric), *Le bourgeois gentilhomme* (Richard Strauss) e *Suite de danse* (Glinka). In seguito a contrasti con il socio di Blum, il colonnello Vasily de Basil, decide di lasciare il complesso.
- 1933 Costituisce a Parigi con Kochno Les Ballets 1933. Per brevi stagioni a Parigi e a Londra forma completamente un nuovo repertorio di sei lavori, dei quali quattro saranno inclusi nel repertorio delle sue compagnie future: *Mozartiana* (il suo primo grande lavoro su musica di Čajkovskij), *Les Songes* (Milhaud), *Les sept péchés capitaux* (*The Seven Deadly Sins*, Weill-Brecht) e *L'errante* (Schubert). Gli altri sono *Fastes* (Sauguet) e *Le valse de Beethoven*. Les Ballets 1933 si disperdono. Decisivo l'incontro a Londra con Lincoln Kirstein, che lo invita negli Stati Uniti per studiare e costituire la possibilità di una scuola e di una compagnia di balletto. Accetta, cancellando un secondo impegno con il Balletto Reale Danese. Il 17 ottobre 1933 arriva a New York in compagnia di Dimitrev.
- 1934 La School of American Ballet apre le sue porte alla 637 Madison Avenue di New York il 2 gennaio sotto la sua guida e con Dimitrev e Kirstein cui si aggiungono Pierre Vladimiroff e Dorothie Littlefield e Edward M.M. Warburg come primo patrono. In marzo dà la sua prima coreografia: *Serenade* (Čajkovskij) solo per studenti, messa in scena con *Mozartiana* e *Dreams* (una revisione di *Les songes*) a Woodland che è la tenuta di Warburg accanto a White Plains. A Hartford, nel Connecticut, con la compagnia non professionale della School of American Ballet, predecessore dell'American Ballet, presenta un programma che include *Mozartiana* e tre nuovi balletti: *Serenade*, *Alma Mater* (Swift) e *Transcendence* (Liszt). Insieme a Kirstein e Warburg fonda l'American Ballet con danzatori presi dalla Scuola.
- 1935 L'American Ballet tiene la prima stagione professionale a New York con prime rappresentazioni ufficiali di *Serenade*, *Alma Mater*, *Reminiscence* (Godard) e *Transcendence* e le «prime» americane di *Errante* e *Dreams*. Edward Johnson, «general manager» del Metropolitan, lo ingaggia come maestro di ballo e l'American Ballet (che sarà chiamato American Ballet Ensemble) diviene compagnia residente. Crea balletti per le produzioni di sette opere e in alcuni pro-

- grammi aggiunge balletti alle opere come *Reminiscence* accoppiato a *Hänsel e Gretel* di Humperdinck.
- 1936 Per la stagione della Metropolitan Opera prepara balletti per sette opere. Con William Dollar coreografa *Concerto*; crea *The Bat* (*Il pipistrello* di Johann Strauss figlio), regista e coreografo dell'opera *Orfeo ed Euridice* (Gluck), una produzione con l'allestimento di Pavel Tchelitchew. Mette in scena per la prima volta in un *musical* di Broadway sei pezzi per *Ziegfeld Follies: 1936 Edition* (Duke). Un'altra creazione è *Serenata: Magic* (Mozart) per il Festival di Hartford. Ancora per Broadway la coreografia di *Slaughter on Tenth Avenue* e altri balletti per *On Your Toes* (Rodgers & Hart).
- 1937 Cura messinscena e coreografia dell'opera-balletto *Le coq d'or* (Rimskij-Korsakov) per il Metropolitan. Prepara il suo primo «Festival Stravinsky», presentato alla Metropolitan Opera House per due serate dell'American Ballet. Riprende *Apollon Musagète* per la prima rappresentazione in America; creazione di *The Card Party* (*Jeu de cartes*) balletto commissionato a lui e a Kirstein da Stravinskij stesso e provvede alla coreografia di *Le baiser de la fée*, pure di Stravinskij. Allestisce le danze per *Babes in Arms* (Rodgers & Hart). Scritturato da Samuel Goldwyn, crea le danze per il film *Goldwyn Follies* (Gershwin). È il coreografo per la stagione di opere e balletti al Metropolitan.
- 1938 Dopo la stagione di primavera, il Metropolitan conclude la scrittura con l'American Ballet. I danzatori continuano a lavorare anche con il Ballet Caravan, una compagnia di giro fondata da Kirstein nel 1936. Per Broadway crea le coreografie di *I Married an Angel*, di *The Boys from Syracuse* (Rodgers & Hart) e di *Great Lady* (Loewe) tutte *musical comedy*. Lancia Vera Zorina, attrice e danzatrice di origine tedesca e ne fa una star cinematografica.
- 1939 Diventa cittadino statunitense. Dirige a Hollywood le danze per la versione in film di *On Your Toes* e più tardi dirige le danze per il film *I Was an Adventuress*.
- 1940 New York: *Le baiser de la fée*, *Poker Game* (*Gioco di carte*), *Serenade* per il Ballet Russes di Monte Carlo. Ancora coreografie per *musicals* di Broadway: *Keep Off the Grass* (McHugh) e *Louisiana Purchase* (Berlin) e mette in scena l'intera produzione di *Cabin in the Sky* (Duke). La School of American Ballet è incorporata come istituzione senza profitto con Kirstein presidente e viene nominato Chairman of Faculty.
- 1941 Dà inizio alla sua fase del «balletto concertante» e crea sul *Concerto per violino* di Stravinskij e per l'Original Ballet Russes di De Basil *Balustrade*, primo balletto creato negli Stati Uniti, mai visto in quella veste in Europa e per una compagnia che non era la sua. Nasce, in collaborazione con Kirstein, l'American Ballet Caravan costituito di ballerini attinti da tre fonti: American Ballet, Ballet Caravan e School of American Ballet e per un tour di cinque mesi nell'America Latina. Nuovi balletti: *Ballet Imperial* (dal *Concerto n. 2 per pianoforte e orchestra* in sol maggiore di Čajkovskij) e *Concerto barocco* (*Concerto per due violini e orchestra* in re minore di Bach, creato dapprima per la School of American Ballet, studenti), *Divertimento* (Rossini-Britten), *Fantasia brasileira* (Mignone). Riproduce anche *Serenata* (*Serenade*), *Alma errante* (*Errante*), *Apollon Musageta* (*Apollon Musagète*) e *El Murciélagu* (*The Bat*). Tournée a Rio de Ja-

- neiro, Argentina, Cile, Perù, Colombia, Venezuela. La compagnia è disciolta alla fine della scrittura. A New York si assiste al *musical* Broadway *The Lady Comes Across* (Duke/Latouche).
- 1942 Adatta la *Circus Polka* di Stravinskij per un singolare *divertissement-balletto*: *The Ballet of the Elephants* composto per i Ringling Brothers e il Barnum & Bailey Circus, Madison Square Garden con un cast spettacoloso di cinquanta elefanti e cinquanta donne. In Argentina, come direttore ospite di balletto al Teatro Colón di Buenos Aires, crea la coreografia per l'opera *Maruf* (Rabaud) e mette in scena *Apollon Musagète* in una nuova produzione con l'allestimento di Tchelitchev e coreografa *Concierto de Mozart*. A New York in occasione della formazione della New Opera Company coreografa *Rosalinda* (*Die Fledermaus*, Johann Strauss), riprende *Ballet Imperial* e crea coreografie nelle produzioni operistiche, utilizzando membri del precedente American Ballet Caravan. Coreografa a Hollywood con Harold Arlen e Johnny Mercer's *That Old Black Magic* per il film *Star Spangled Rhythm*.
- 1943 In prima associazione con il Ballet Theatre, fondato nel 1939, riproduce *Apollo* e *The Wanderer* (*Errante*) e assiste David Lichine nella revisione dell'ultimo balletto di Fokine *Helen of Troy* (Offenbach). Con Leopold Stokowski e Robert Edmond Jones collabora alla produzione di *The Crucifixion of Christ*, un *miracle play* moderno sulla *Passione di San Matteo* di Bach, utilizzando studenti della School of American Ballet. Per la New Opera Company crea le danze per *The Merry Widow* (Lehár) e per la *musical comedy* di Broadway *What's Up* (Loewe). Riproduce *Concerto Barocco* per l'American Concert, compagnia costituita di membri del precedente American Ballet Caravan.
- 1944 Ancora sequenze di balletto per la *musical comedy* secondo il gusto di Broadway *Dream with Music* (Warnick). A Los Angeles prepara le danze per l'operetta *Song of Norway* su musica di Edvard Grieg, ricorrendo per l'insieme al Ballets Russes de Monte Carlo. È coreografo residente di questa compagnia e la prima originale composizione è *Danses concertantes* di Stravinskij; una nuova versione di *Le bourgeois gentilhomme* (Richard Strauss). Per celebrare il suo venticinquesimo anno di coreografo, la Chicago Public Library allestisce una esposizione. *Waltz Academy* (Rieti), primo lavoro originale per il Ballet Theatre.
- 1945 Per la produzione di Broadway di *The Tempest* di Shakespeare assegna le sequenze danzate del personaggio di Ariete con la regia di Margaret Webster. *Dance Index*, la rivista fondata da Lincoln Kirstein nel 1942, dedica il fascicolo febbraio-marzo a uno studio sulla sua opera includendo un suo saggio: *Notes of Choreography*. Nell'occasione del venticinquesimo anniversario d'attività il Ballets Russes di Monte Carlo organizza due serate con suoi lavori. Crea *Pas de deux* (Čajkovskij) riprendendo *Ballet Imperial* e *Mozartiana*. A Mexico City, con membri dell'American Ballet Caravan e studenti dei corsi avanzati della School of American Ballet, coreografa balletti per le produzioni dell'Opera Nacional, Palacio de Bellas Artes e allestisce balletti suoi fra i quali *Concerto Barocco* e *Apollo*. Ancora danze per il *musical* *Mr. Strauss Goes to Boston* (Strauss-Stolz). Coreografie di *Circus Polka* ed *Élégie* di Stravinskij e *Symphonie Concertante* (Mozart) per una rappresentazione alla Carnegie



Corpo di Ballo del Teatro alla Scala,
Sogno di una notte di mezza estate, al centro Alessandro Grillo e Gilda Gelati.
Foto di Andrea Tamoni, Teatro alla Scala.



Corpo di Ballo del Teatro alla Scala, *Sogno di una notte di mezza estate*,
nella foto a sinistra Elisabetta Armiato e Riccardo Massimi, nella foto a destra Sabrina Brazzo.
Foto di Andrea Tamoni, Teatro alla Scala.

- Hall con gli studenti della School of American Ballet per *Adventure in Ballet*, un'invenzione ballettistica di Kirstein al suo ritorno dal servizio militare dopo la guerra.
- 1946 Creazione con il Ballets Russes di Monte Carlo: la coreografia *The Night Shadow* (Rieti-Bellini), ripresa di *Le baiser de la fée* e collaborazione con Aleksandra Danilova per una versione di *Raymonda* (Glazunov) da Petipa. Allestisce la scena della morte (atto secondo) secondo l'edizione del Mariinskij di *Giselle* (Adam) con il Ballet Theatre. Organizza con Kirstein la Ballet Society Inc. Come primo spettacolo ricoreografa *L'enfant et les sortilèges* di Ravel al Central High School of Needle Trades e crea *The Four Temperaments* (Hindemith) su una partitura commissionata al compositore nel 1940. Altra commissione a Stravinskij per l'*Orpheus*.
- 1947 Per la seconda serie degli spettacoli della Ballet Society, all'Hunter College Playhouse, coreografa *Renard* di Stravinskij e *Divertimento* (Haieff). Allestisce le danze per una produzione di Broadway: *The Chocolate Soldier* (Oscar Straus). In qualità di maestro di ballo ospite all'Opéra di Parigi allestisce *Serenade*, *Le baiser de la fée* e *Apollon Musagète*. Appena scoperta la partitura della *Sinfonia in do* di Bizet ne crea una coreografica e l'intitola *Le palais de cristal* (nel 1948 in America si chiamerà *Symphony in C*). Coreografa per il Ballet Theatre *Theme and Variations* (Čajkovskij).
- 1948 Coreografa *The Triumph of Bacchus and Ariadne* (Rieti) per la seconda serie degli spettacoli della Ballet Society al City Center. La Ballet Society dà la prima rappresentazione della *Symphony in C*. La Ballet Society presenta *Élégie* (Stravinskij) e il balletto di Stravinskij-Balanchine-Noguchi *Orpheus* al City Center di Musica e Dramma. Morton Baum, Chairman of Executive Committee of City Center lo invita a fondare con Kirstein una compagnia permanente che sarà il New York City Ballet con residenza al City Center; la Ballet Society, Inc. continuerà come *sponsor* per progetti speciali. In aggiunta alla presentazione di un repertorio indipendente, la Compagnia provvederà alle opere e ai balletti per le produzioni del New York City Opera; le serate di solo balletto saranno effettuate di lunedì e martedì. A Monte Carlo per il Grand Ballet du Marquis de Cuevas, mette in scena *Nights Shadow* e *Concerto Barocco* e crea un nuovo *Pas de trois classique* (Minkus) che ha la sua prima rappresentazione a Londra. In attesa di preparare la stagione inaugurale del New York City Ballet, allestisce le danze per il *musical Where's Charley?* (Loesser) e i balletti per il NYC Opera. Come primo spettacolo il NYCB presenta *Concerto Barocco*, *Orpheus*, *Symphony in C*; il secondo programma comprende *Serenade*, *The Four Temperaments*, *Orpheus*. Dirige i movimenti per attori in una produzione di Broadway del dramma di Giraudoux *The Madwoman of Chaillot* (*La folle de Chaillot*).
- 1949 Il NYCB presenta la prima stagione indipendente e provvede ai balletti del New York City Opera. Si costituisce un repertorio regolare con stagioni ogni anno al City Center e più tardi al New York State Theatre (appositamente costruito e dedicato alla compagnia). Adatta le coreografie di Petipa per la *Princesse Aurora*, *Don Quixote*, *Swan Lake* (*Black Swan*) *Pas de deux*, e riproduce sia *Theme and Variations* che *Apollo*. Prima originale produzione televisiva è *Cinderella* (su

- musica di Čajkovskij), teletrasmessa da CBS. Mette in scena *La mort du cygne* (Saint-Saëns) di Fokine ad Amsterdam (Holland Festival). Per il NYCB mette in scena *Firebird* (Stravinskij) e *Bourrée fantasque* (Chabrier).
- 1950 Riprende per il NYCB *Prodigal Son* di Prokof'ev e appare alcune volte nel personaggio del Padre. Coreografia di un *Pas de deux romantique* (Weber). Collabora alla coreografia con Jerome Robbins per il balletto *Jones Beach* (Andriessen). Riproduce a Londra *Ballet Imperial* per il Sadler's Wells Ballet su invito di Ninette de Valois. Il NYCB presenta una stagione di sei settimane alla Royal Opera House (Covent Garden di Londra) e compie una tournée di tre settimane in Inghilterra. Sempre per il Sadler's Wells Ballet crea *Trumpet Concerto* (Haydn). Per il NYCB mette in scena *The Fairy's Kiss (Le baiser de la fée)* (Stravinskij) e crea *Mazurka from «A Life for the Tsar»* (Glinka) e *Sylvia: Pas de deux* (Delibes).
- 1951 È scritturato come «principal choreographer» per *Music and Dance* con la National Orchestral Society alla Carnegie Hall e con i membri del NYCB e gli studenti della School of American Ballet. Rimonta per il NYCB *The Card Game* (Stravinskij) e *Pas de deux* (Minkus). Coreografie di *La valse* di Ravel e del *Capriccio Brillant* (Mendelssohn). Il NYCB presenta la prima stagione americana fuori da New York alla Civic Opera House di Chicago. Prepara le danze per la commedia musicale *Courtin' Time* (Lawrence/Walker). Il NYCB danza *La valse* sul primo programma televisivo a colori, trasmesso da CBS. Per la sua compagnia crea *À la Française* (Françaix) e *Till Eulenspiegel* (Richard Strauss), riprende *Apollon Musagète* sotto il titolo *Apollo, Leader of the Muses* e presenta la sua versione del secondo atto del *Lago dei cigni* di Petipa-Ivanov.
- 1952 Per il NYCB coreografa *Caracole* sul *Divertimento n. 15* di Mozart e *Bayou* (Thomson). Inizia un'attività in Italia e, in particolare, alla Scala con i suoi primi ballerini, solisti e il Corpo di ballo. *Balletto Imperiale* (25 marzo 1952). Altre rappresentazioni: Arena Sociale di Como. Il NYCB crea uno scambio di programma con il San Francisco Ballet che monta *Serenade*. Mette in scena con il NYCB: *Scotch Symphony* (Mendelssohn), *Metamorphoses* (Hindemith), *Harlequinade Pas de deux* (Drigo) e *Concertino* (Françaix). Come programma televisivo natalizio allestisce una sintesi di *Coppélia* (Delibes), intitolato *One, Yuletide Square*. XV Maggio Musicale Fiorentino. Al Teatro Comunale propone: *Serenata*, *Sylvia: Pas de deux*, *Bourrée fantasque*, *Il lago dei cigni* (atto II), *La valse*, *Caracole*, *L'uccello di fuoco*, *I quattro temperamenti*, *Till Eulenspiegel*, *Sinfonia in do*. Le altre coreografie sono di Jerome Robbins (*The Pied Piper*, *La gabbia*, *Age of Anxiety*), William Dollar (*Il duello*), Frederick Ashton (*Picnic at Tintagel*) e Antony Tudor (*Il giardino dei lillà*), NYCB.
- 1953 Crea *Valse Fantaisie* (Glinka) per il NYCB. Pubblicazione del libro *The New York City Ballet* (Knopf Editore) di Anatole Chujoy. Coreografia di *The Countess Becomes the Maid* su musica di Johann Strauss per una teletrasmissione (Kate Smith Hour). Regia della prima rappresentazione americana dell'opera *The Rake's Progress* di Stravinskij per il Metropolitan. Rappresentazioni al Teatro alla Scala, al Teatro Sociale di Como e al Teatro Comunale di Bologna del *Ballet Imperial* (tra il settembre e l'ottobre) e de *Il bacio della fata*. Alla Scala con *La valse*, *Il lago dei cigni* (solo il secondo atto), *Bourrée fantasque*, *Serena-*

- ta, Sylvia* (Pas de deux), *Orfeo, I quattro temperamenti, Passo a tre, Concerto Barocco, Sinfonia scozzese, Metamorfosi*. Recite al Teatro La Fenice, al San Carlo, al Teatro dell'Opera di Roma, al Teatro Comunale di Firenze, al Teatro Comunale «Giuseppe Verdi» di Trieste, al Teatro Duse di Bologna, al Carlo Felice di Genova. Al Teatro alla Scala: coreografia del balletto di *La favorita* (Donizetti) e della *polonaise* atto polacco del *Boris Godunov* (Musorgskij). Coreografia del balletto di *Adriana Lecouvreur* (Cilea). Al Teatro della Pergola di Firenze per il XVI Maggio Musicale Fiorentino, coreografia della danza dei pastori dell'opera *Amahl e gli ospiti notturni* (Menotti). Prepara *Cotillon promenade* per cinquecento coppie di Neri Debuttanti nel Ballo, 369° Armory, in Harlem (New York City). Il NYCB dà rappresentazioni nel Colorado e in California.
- 1954 La sua immagine appare sulla copertina del *Time Magazine*. Coreografa *Opus 34* (Schoenberg) mentre sta preparando contemporaneamente *The Nutcracker* (Čajkovskij) prima, e la più elaborata, produzione di un balletto a lunga durata del NYCB con l'utilizzo dei bambini della School of American Ballet. Esce il libro *Complete Stories of the Great Ballets*, edito da Francis Mason (Doubleday). Un *New Complete Stories of the Great Ballets* uscirà nel 1968 (Doubleday). Una terza e quarta edizione usciranno con il titolo *Balanchine's Festival of Ballet* nelle edizioni Doubleday & Company, Inc. 1975 e W. H. Allen London A Howard & Wyndham Company 1978. Nascono: *Western Symphony* e *Ivesiana* la cui *première* ha luogo quattro mesi dopo la morte del compositore americano Charles Ives. Crea le danze per un altro *musical* Broadway *House of Flowers* (25 novembre 1954).
- 1955 Crea la coreografia di un balletto ben presto scomparso dal repertorio del NYCB: *Roma* (Bizet), celebrazione dell'Italia (23 febbraio 1955), e anche *Pas de trois* (Glinka). Mette in scena un *masque* per la produzione di *The Tempest* nel quadro del Festival Shakespeare a Stratford (Connecticut). Coreografa *Pas de dix* (Glazunov) dal balletto *Raymonda* e *Jeux d'enfants* (Bizet) sempre con il NYCB. Recite del NYCB al XVIII Maggio Musicale Fiorentino e al Teatro dell'Opera di Roma. Con i complessi artistici musicali e coreografici del Teatro alla Scala allestisce *Le palais de cristal*.
- 1956 Per il NYCB coreografa *Allegro brillante* (Čajkovskij), *A Musical Joke* (Mozart) e *Divertimento n. 15* (Mozart) per il bicentenario mozartiano e relativo Festival prodotto dall'American Shakespeare Festival a Stratford (Connecticut). Riprende *Apollon Musagète* e *Serenade* per il Balletto Reale Danese durante un'assenza di cinque mesi dagli Stati Uniti e dal NYCB. Sua moglie, Tanquil LeClercq viene colpita dalla poliomelite e costretta a interrompere la sua carriera.
- 1957 Il NYCB è a Montreal per vari impegni riguardanti cinematografia e televisione. *Pas de dix* e *Serenade* sono fra i primi lavori a essere registrati, altri lo saranno in seguito. Pensa e realizza una nuova coreografia: *Square Dance* (Vivaldi-Coretti) per il New York City Ballet. Lavora strettamente con Stravinskij per la realizzazione di una nuova coreografia sulla partitura *Agon* da lui stesso commissionata a Stravinskij.
- 1958 A seguito di *Agon*, presenta *Gounod Symphony* (8 gennaio 1958) e *Stars and Stripes* (Sousa-Kay). Il NYCB compie una tournée in Giappone, di cinque me-



Corpo di Ballo del Teatro alla Scala,
Sogno di una notte di mezza estate, al centro Marta Romagna.
Foto di Andrea Tamoni, Teatro alla Scala.



Corpo di Ballo del Teatro alla Scala,
Sogno di una notte di mezza estate, al centro Gilda Gelati e Mick Zeni.
Foto di Andrea Tamoni, Teatro alla Scala.

- si, in Australia e nelle Filippine sponsorizzata dal Dipartimento di Stato degli Stati Uniti e dall'ANT (American National Theatre and Academy). Crea passaggi coreografici in *A Midsummer Night's Dream* e in *The Winter's Tale* per le produzioni dell'American Festival Shakespeare. Allestisce la coreografia di *Waltz-Scherzo* (Čajkovskij) (9 settembre 1958) e riproduce *The Seven Deadly Sins* (Weill-Brecht) sempre per il NYCB. Nella produzione speciale per la trasmissione televisiva del Natale (CBS) dello *Schiaccianoci* (*Nutcracker*) impersona il personaggio di Drosselmeyer.
- 1959 Per il New York City Ballet mette in scena *Native Dancers*, su musica di Vittorio Rieti (*Sinfonia n. 5*). Per celebrare il Governatore Rockefeller in Albany la Compagnia rappresenta *Stars and Stripes*. Il complesso di ballo dell'Opéra di Parigi mette in scena *Gounod Symphony*. Coreografa la seconda parte di *Episodes* su musica di Webern (la prima parte è coreografata da Martha Graham). Per l'American Shakespeare Festival, mette in scena le danze per le produzioni dei drammi shakespeariani: *Romeo and Juliet* e *The Merry Wives of Windsor*. Attraverso il Dipartimento di Stato riesce a ottenere un supporto statale per l'Europa: le prime compagnie e beneficiare dell'aiuto sono la Scala, il Balletto Olandese e il Balletto Reale Svedese.
- 1960 Per il NYCB rivede e rimette in scena *Night Shadow* (più tardi chiamato *La sonnambula*, Rieti). Un balletto composto di musiche latino-americane edite da Carlos Chávez è coreografato con il titolo *Panamerica: Numbers II, IV, VIII* con gli interventi in alcune danze (otto di numero) di Gloria Contreras, Francisco Moncion, John Taras e Jacques D'Amboise. Interviene anche lo stesso compositore Carlos Chávez dirigendo addirittura la sua *Sinfonia n. 5*. La prima rappresentazione avviene, come di solito al City Center of Music and Drama di New York. Mette in scena *Tema e Variazioni* (Čajkovskij) e coreografa un *Pas de deux* su musica di Čajkovskij. Crea *The Figure in the Carpet*, pezzo di circostanza (musica di Händel) in omaggio del IV Congresso Internazionale dell'Arte e dell'Archeologia Iraniana. *Tema e Variazioni*, eseguito dall'American Ballet Theatre, è in tournée in Unione Sovietica. *Symphony in C* e *I quattro temperamenti* nell'interpretazione del Balletto Reale Danese debuttano nella Repubblica Popolare Cinese. Il New York City Ballet offre una serie di rappresentazioni in *matinées* del sabato a bambini newyorkesi disadattati. Per la compagnia crea *Variations from Don Sebastian* (poi *Donizetti Variations*), *Monumentum pro Gesualdo* (Stravinskij), *Liebe-sliederwalzer* (Brahms) e *Ragtime* (I) d'ispirazione jazz e in stile *cabaret*. La musica di *Ragtime for Eleven Instruments*, 1918 fu utilizzata per una sua danza nel 1922; nel 1966 coreografò un altro lavoro su questa stessa partitura: *Ragtime* (II).
- 1961 Per la sua compagnia coreografa *Modern Jazz: Variants* (Schuller) e *Electronics* (Gassmann-Sala) su nastro elettronico. L'Atlanta Civic Ballet presenta *Serenade*. Coreografa per il NYCB *Valses et Variations* (*Ray monda Variations Glazunov*). *Serenade* entra nel repertorio del Teatro alla Scala con *Palais de cristal* (Bizet) e *Concerto barocco* (Bach). Nella stessa serata viene eseguito il solo II atto del *Lago dei cigni* secondo la sua versione che mantiene l'originale «bianco» di Ivanov e la *Bourrée fantasque* (Chabrier).
- 1962 Nasce *A Midsummer Night's Dream* (su musiche di Mendelssohn) con i ra-

- gazzi della School of American Ballet. È il primo balletto originale di lunga durata e dà adito a *lecture-demonstration* in dodici città nei dintorni di New York. In Germania cura regia e coreografia dell'opera lirica *Evgenij Onegin* (Čajkovskij) per l'Opera di Stato di Amburgo su invito del sovrintendente Rolf Liebermann. Collaborando con Stravinskij, cura la coreografia di *Noah and the Flood*, creato per la televisione. Ritorna ad Amburgo con i danzatori della sua compagnia per partecipare, con Stravinskij, alle celebrazioni del suo ottantesimo compleanno: sono rappresentati *Agon*, *Orpheus* e *Apollo*. Partecipa alla progettazione del Saratoga Performing Arts Center a Saratoga Springs, New York. La Compagnia dà spettacoli in Germania, Austria. Ritorna in Unione Sovietica con la Compagnia che visita Mosca, Leningrado, Kiev, Tbilisi e Baku. Per il VI Festival Internazionale di Danza i solisti e il Corpo di Ballo della Scala danzano *Serenade* nel Teatro dei Parchi di Nervi.
- 1963 Pubblicazione della biografia *Balanchine* di Bernard Taper (MacMillan). In Washington D.C. il NYCB si esibisce in *Stars and Stripes* per l'inaugurazione delle celebrazioni del Secondo Anniversario dell'amministrazione Kennedy. Per la Compagnia crea *Bagaku* (Toshiro Mayuzumi) e *Movements for piano and orchestra* (Stravinskij). Il New York City Ballet dà inizio alle *lecture-demonstrations* nelle scuole di New York City. Cura regia e coreografia dell'opera *Orpheus und Eurydike* di Gluck per l'Opera di Stato di Amburgo. Crea per il NYCB *Meditation* (Čajkovskij) un passo a due destinato a Suzanne Farrell e Jacques D'Amboise. Mette in scena per l'Opéra di Parigi *Concerto barocco*, *Scotch Symphony*, *I quattro temperamenti*, *Bourrée fantasque*. Alla Scala viene rappresentato *Allegro brillante* con i solisti e il Corpo di ballo del Teatro.
- 1964 Ultima rappresentazione del New York City Ballet al City Center. Va in scena con Patricia McBride e Edward Villella *Tarantella* (Gottschalk-Kay). La Compagnia partecipa al Gala d'apertura del New York State Theater al Lincoln Center e *Clarinade* (Gould) è il primo lavoro coreografato nella nuova sede permanente. Appositamente, per il vasto palcoscenico del teatro, riproduce *The Nutcracker* con nuove scene e costumi e così monta *Ballet Imperial*. Alla Scala va in scena l'*Orpheus* (Stravinskij) con scene e costumi dell'edizione originale di Isamu Noguchi. Una precedente esecuzione dell'*Orfeo* era stata data alla Scala dal New York City Ballet con Nicholas Magallanes e Maria Tallchief.
- 1965 Per la sua compagnia crea *Pas de deux and Divertissements* (Delibes) e *Harlequinade* (Drigo), infine l'intero balletto *Don Quixote* (Nabokov), una nuova produzione sulle avventure del celebre personaggio di Cervantes. Interpreta all'anteprima il ruolo del protagonista. Nuova tournée europea con recite all'Opéra di Parigi di *Raymonda Variations*, *Apollo*, *Tarantella*, *Western Symphony*, *Donizetti Variations*, *Bugaku*, *Meditation*, *Stars and Stripes*, *Episodes*. La tournée prosegue a Spoleto: Venezia, Dubrovnik, Atene, Gerusalemme, Tel Aviv, Salisburgo, Amsterdam, Londra. Primo spettacolo annuale del Workshop della Scuola dell'American Ballet.
- 1966 Nascono le coreografie di *Variations (Variations in Memory of Aldous Huxley, 1965)* e *Brahms-Schönberg Quartet* (Brahms Schönberg). Per il «Festival Stravinsky: His Heritage and His Legacy» diretto da Lucas Foss, alla Philhar-

- monic Hall, allestisce *Élégie* e *Ragtime* (II). La produzione del New York City Ballet di *A Midsummer Night's Dream*, diventa un film. Prima stagione del NYCB alla nuova permanente residenza estiva al Saratoga Performing Arts Center, Saratoga Springs, New York con inizio prestabilito ogni mese di luglio. Si reca a Stoccolma a supervisionare le prove finali della Serata Tutto-Balanchine del Balletto Reale Svedese.
- 1967 Coreografa per il NYCB *Trois valse romantiques* (Chabrier) (musica eseguita da due pianisti sul palcoscenico, senza orchestra); nasce la composizione comprendente sotto l'unico titolo *Jewels* (*Gioielli*) tre balletti distinti: *Esmeralds* (*Smeraldi*) (Fauré); *Rubies* (*Rubini*) (Stravinskij); *Diamonds* (*Diamanti*) (Čajkovskij) destinati a un'unica rappresentazione, in seguito rappresentati l'uno distaccato dall'altro, secondo le occasioni. Ancora per il NYCB una *Glinkiana* (o *Glinkaiana*) (musica di Glinka).
- 1968 Creazione di *Metastaseis & Pithoprakta* (Yannis Xenakis). Riproduzione di *Slaughter on Tenth Avenue*, originalmente creato nel 1936 per *On Your Toes*. Compose e dirige i movimenti di scena dei *Requiem Canticles* (Stravinskij), presentati in memoria di Martin Luther King Jr. Concepisce per la televisione il *pas de deux Diana and Actaeon* (musica di Pugni) con Patricia Mc-Bride e Edward Villella. Recupera dal repertorio ottocentesco *La source* (Delibes) del quale presenta solo gli estratti sotto il titolo *Pas de deux: La source*, con il NYCB al New York State Theater, ne sono interpreti Violette Verdy e John Prinz. Presenta al Festival di Spoleto il film *A Midsummer Night's Dream*.
- 1969 Per l'Opera di Stato di Amburgo cura regia e coreografia dell'opera *Ruslan and Ludmilla* (Glinka), prima produzione fuori dalla Russia. Per il NYCB mette in scena la seconda sezione di *Glinkiana*, *Valse Fantaisie* come balletto separato. Il Principato di Monaco commemora il sessantesimo anniversario della fondazione della Compagnia dei Balletti Russi e il quarantesimo dell'ultima stagione che si svolse anche, in parte, a Monte Carlo e per questo riproduce *Apollo* e *Prodigal Son*. Messinscena per il Balletto del Grand Théâtre di Ginevra dell'intera produzione di *Le lac de cygnes* (Čajkovskij) nella versione in quattro atti di Petipa-Ivanov. Prima serata tutto-Balanchine nella Berlino Occidentale con il Balletto dell'Opera di Berlino e i balletti: *Episodes*, *Symphony in C*, *Apollon Musagète*. Diventa consulente della scuola di ballo e della compagnia del Grand Théâtre di Ginevra che presenta la sua prima serata tutto-Balanchine. Diviene vice Presidente del Dance Theatre of Harlem, compagnia nera di balletto classico fondata dal «principal dancer» del NYCB Arthur Mitchell, l'eccezionale Puck di *A Midsummer Night's Dream*.
- 1970 Crea *Who Cares?* (Gershwin) e *Suite n. 3* (Čajkovskij – chiamata a partire dal 1971 *Čajkovskij Suite n. 3*) che incorpora la coreografia del 1947 *Tema e Variazioni*. Riceve lo «Händel Medaillon», il riconoscimento culturale più importante conferito dalla città di New York.
- 1971 Il Dance Theatre of Harlem appare con il NYCB in una singolare rappresentazione del *Concerto for Jazz Band and Orchestra* (Liebermann) co-coreografato con Mitchell. Coreografa PAMTGG su una musica basata sulla linea aerea commerciale radio e tv. Il Balletto del Grand Théâtre di Ginevra presenta alcune opere: *Divertimento n. 15*, *Episodes*, *Theme and Variations* e *Who Cares?* con ar-

- tisti ospiti del New York City Ballet. Il Corpo di Ballo scaligero danza *Serenade* al Teatro Comunale dell'Opera di Genova; *Allegro brillante* al Teatro alla Scala e al Teatro Goldoni di Ancona; *Serenade* al Parco di Villa Litta di Milano; *I quattro temperamenti* al Teatro alla Scala; *Serenade* al Teatro Comunale di Treviso; *Allegro brillante* al Teatro Grande di Brescia; *Concerto barocco* al Teatro Nuovo di Torino (per il «Regio»); *Allegro brillante* al Teatro Lirico di Milano; *Concerto barocco* alla Scala; *Bourrée fantasque*, *Concerto barocco* al Centro Culturale Brianteo di Casatenovo e Fondazione Pagani – Museo d'Arte Moderna – Legnano Castellanza; *Allegro brillante*, *Concerto barocco* al Teatro Olimpico di Vicenza; *Allegro brillante* al Teatro Olimpico di Vicenza e Teatro Quartiere – Milano; *Concerto barocco* al Teatro alla Scala; *Balletto Imperiale*, *I quattro temperamenti* al Teatro Comunale di Treviso, Teatro Donizetti di Bergamo, Teatro Quartiere – Milano; *Apollo Musagète* al Teatro alla Scala.
- 1972 Sotto gli auspici del «New York State Council on the Arts», il Governatore Rockefeller gli conferisce il «New York State Award» per onorare il suo contributo allo sviluppo della danza e degli spettatori di danza a New York. Progetta e dirige un Festival della durata di otto giorni per celebrare la musica di Stravinskij scomparso nel 1971 e celebrare il novantesimo anniversario della nascita del compositore. Sono presentati 31 balletti su musica di Stravinskij, ventuno dei quali sono creati *ex novo* da sette coreografi. I suoi titoli sono: *Sonata*, *Symphony in Three Movements*, *Violin Concerto*, *Danses concertantes* (riviste dalla prima presentazione del 1944), *Divertimento from «Le baiser de la fée»*, *Scherzo à la russe*, *Duo concertant*, *Pulcinella*, *Choral Variations on Bach's «Von Himmel hoch»* e messinscena della *Symphony of Psalms*. *Pulcinella* fu creato in collaborazione con Jerome Robbins, entrambi i coreografi erano anche interpreti con maschere di mendicanti. Il New York City Ballet rappresenta gli Stati Uniti ai Giochi Olimpici di Monaco di Baviera. La Compagnia compie una seconda tournée in Unione Sovietica, seguita dal primo impegno con la Polonia. Proseguono le rappresentazioni di suoi balletti alla Scala: *Serenade*, *Allegro brillante*, *Apollo Musagète*, *I quattro temperamenti*; *Concerto barocco* al Teatro Lirico di Milano.
- 1973 Il *Ballet impérial* (originalmente creato nel 1941 con questo titolo) viene ribattezzato *Tschaikovsky Concerto n. 2* e vengono eliminati sfondo scenico e costumi delle precedenti esecuzioni. Nella Berlino Ovest (Opera di Berlino) mette in scena l'atto secondo delle *Danze Polovesiane* (dal *Principe Igor* di Borodin con la coreografia di Fokine). A Parigi, per l'Opéra, prova le sequenze del ballo della produzione dell'*Orfeo ed Euridice* di Gluck e la *Symphony in C* per il Balletto dell'Opéra. Crea *Cortège hongrois* per Melissa Hayden in vista del suo ritiro dal NYCB. Si reca a Berlino con 81 membri della Compagnia per le RMProductions e per filmare quindici balletti suoi. Pubblicazione del libro *The New York City Ballet* (Ed. Knopf) che è un omaggio ai 25 anni della fondazione della Compagnia.
- 1974 Per la sua compagnia crea *Variations pour une porte et un soupir* su musica concreta (di Pierre Henry). Dalla coreografia di Petipa con Danilova ricrea l'intera produzione di *Coppélia* (Delibes) per una *première* al «Saratoga Springs». Mette in scena la *polonaise* per una produzione del Metropolitan

- dell'opera *Boris Godunov* (Musorgskij).
- 1975 Progetta e supervisiona, come aveva già fatto nel 1972 per Stravinskij, con il New York City Ballet, un *Ravel Festival* nel centenario della nascita. Nel periodo di due settimane sono presentati venti balletti su musica di Maurice Ravel; sedici sono lavori nuovi di quattro coreografi, otto sono suoi: *Sonatine*, *L'enfant et le sortilèges* (terza versione di Balanchine di quest'opera-balletto), *Shéhérazade*, *Le tombeau de Couperin*, *Pavane*, *Tzigane*, *Gaspard de la nuit*, *Rapsodie espagnole*. La Francia gli conferisce l'ordine della Legione d'onore. Crea le coreografia della *Walpurgisnacht* dell'opera *Faust* (Gounod) all'Opéra di Parigi. Durante la stagione estiva della Compagnia a Saratoga Springs va in scena *The Steadfast Tin Soldier* (Bizet). A Chicago coreografa gli interventi coreografici dell'opera *Orfeo ed Euridice* per una produzione della Chicago Lyric Opera.
- 1976 *Chaconne* (Gluck), basata su una coreografia nata nel 1963 per una produzione dell'Opera di Stato di Amburgo dell'*Orfeo ed Euridice*, viene presentata dal NYCB come balletto indipendente. Crea *Union Jack* su una musica variamente composita (militare britannica, *music-hall* e musica folk arrangiata da Hershy Kay) come tributo del New York City Ballet al Bicentenario degli Stati Uniti. A Parigi, come parte del saluto della Francia al Bicentenario, il NYCB offre una serie di rappresentazioni con balletti del repertorio Stravinskij. Crea danze per gli studenti dell'American Ballet al Juilliard American Opera Center nella produzione di *Le roi malgré lui* (Chabrier).
- 1977 Pubblicazione, a cura di Nancy Reynolds, del libro *Repertory in Review: Forty Years of the New York City Ballet*. Coreografa *Étude for piano* (Skrjabin) per il 1° Festival USA di Spoleto a Charleston, South Carolina. Crea *Vienna Waltzes* (Johann Strauss jr, Lehár, Richard Strauss) per il NYCB. Con i membri della compagnia raggiunge Nashville (Tennessee) per filmare sotto la sua direzione, il primo di una serie di quattro programmi dedicati ai suoi balletti. A Montreal, la Canadian Broadcasting System Films effettua le riprese di *Bugaku* e *Chaconne*.
- 1978 Crea per il NYCB il *Ballo della regina* (Verdi) e *Kammermusik n. 2* (Hindemith). Il NYCB commissiona a Georges Auric la musica per il balletto *Tricolore*, coreografato da più coreografi con la sua supervisione, definito «un saluto alla Francia in musica e in danza». Gli altri balletti della serata sono *Stars and Stripes* e *Union Jack*. Il National Endowment for the Arts gli conferisce un Challenge Grant. In apprezzamento per il suo contributo al Balletto Reale Danese, è nominato Cavaliere dell'Ordine di Dannebrog, prima classe. Riceve tra i primi gli onori annuali del Kennedy Center assegnati dal presidente Jimmy Carter.
- 1979 Crea *Le bourgeois gentilhomme* (Richard Strauss) come primo suo balletto presentato dal New York City Opera insieme con uno spettacolo di opera e collabora alle scene di pantomima nell'opera *Dido and Aeneas* (Purcell). A Londra partecipa alle prove dei *Liebesliederwalzer*.
- 1980 Per il NYCB coreografa *Ballade* di Gabriel Fauré e la *Walpurgisnacht* dal *Faust* di Gounod in precedenza coreografata per l'Opéra di Parigi. Crea *Davidsbündlertänze* (Robert Schumann) e riceve ancora un premio: Medaglia d'oro della Società Nazionale delle Arti e delle Lettere. Il NYCB onora con le

- sue rappresentazioni il Centenario di Stravinskij a Berlino e a Parigi.
- 1981 Cura una speciale produzione espressamente televisiva che è però la sua quarta realizzazione coreografica della «fantasia lirica» in due parti basata su un poema di Colette: *L'enfant et les sortilèges* (Ravel). Organizza e presenta un Festival Čajkovskij di due settimane per il NYCB. Vi sono inclusi 12 lavori di sei coreografi e suoi: *Mozartiana*, *Hungarian Gipsy Airs*, *Garland Dance* dalla *Bella addormentata* per *Tempo di Valzer* e *Adagio lamentoso* dalla *Sinfonia n. 6 – Patetica*.
- 1982 Pianifica provvedimenti acustici per il New York State Theater, sede del NYCB. Al fine di celebrare il centenario della nascita di Stravinskij ne progetta e supervisiona il programma da svolgere con il NYCB. Vi sono rappresentati 25 balletti e lavori corali scenici allestiti sulla musica di Stravinskij da sei coreografi. Tra le novità spiccano i suoi *Tango* ed *Élégie* e la messa in scena, con la collaborazione di John Taras e Vera Zorina, del *mélodrame Perséphone*, testo di André Gide in tre scene per tenore, coro misto, coro di ragazzi e orchestra già commissionato da Ida Rubinstein nel 1933. Seguendo la chiusura ufficiale delle celebrazioni stravinskiane ricoreografa un assolo per una ballerina (Suzanne Farrell): le *Variations for Orchestra*.
- 1983 Ricoverato da circa sei mesi al Roosevelt Hospital di New York, muore il 30 aprile, ore 4.27 (ora di New York); il decesso è causato da polmonite.

Teatro alla Scala, dal libretto di sala. Stagione d'Opera e Balletto 2002-2003.

Felix Mendelssohn.

Cronologia della vita e delle opere

a cura di Cesare Fertonani

- 1809 3 febbraio: Felix (Jakob Ludwig) Mendelssohn nasce ad Amburgo, secondo dei quattro figlio di Abraham, discendente di una prestigiosa famiglia israelita di intellettuali e banchieri, e di Lea Solomon.
- 1811 I Mendelssohn si trasferiscono a Berlino. Qui Felix inizia a essere educato dai genitori (aritmetica, tedesco, francese, musica).
- 1815 Comincia a studiare pianoforte con Ludwig Berger.
- 1816 Abraham Mendelssohn fa battezzare i figli, quale primo passo verso la sua conversione al cristianesimo, che avverrà sei anni dopo: allora la famiglia agguincerà al proprio il nome di Bartholdy.
- 1819 Felix dimostra una precoce predisposizione artistica. La sua raffinata e variegata istruzione è ora affidata a Carl L.W. Heyse (lingue classiche, storia ecc.), Carl Friedrich Zelter (teoria e composizione musicale), Carl Wilhelm Hennig (violino), Johann Gottlob S. Rösel (disegno).
- 1820 Sono di quest'anno le prime composizioni: pezzi per pianoforte e per organo, lavori cameristici, l'opera *Die Soldatenliebschaft*.
- 1821 Inizia la serie delle dodici *Sinfonie* per archi (terminate nel 1823) e scrive la *Sonata* op. 105 per pianoforte. In novembre conosce a Weimar, attraverso Zelter, Johann Wolfgang Goethe; l'incontro, cui ne seguiranno almeno altri quattro, è di fondamentale importanza per la crescita artistica del giovane Felix.
- 1822 Luglio-ottobre: viaggia con la famiglia in Germania e in Svizzera. Scrive un *Concerto* per violino e orchestra nello stile di Mozart, lavori cameristici fra cui il *Quartetto* con pianoforte op. 1.
- 1823 Scrive l'opera *Der Onkel aus Boston oder Die beiden Neffen*, un *Concerto* per due pianoforti e orchestra, il *Quartetto* con pianoforte op. 2.
- 1824 Compose la *Sinfonia* n. 1 op. 11, un secondo *Concerto* per due pianoforti e orchestra, il *Sestetto* per archi e pianoforte op. 110, altre composizioni cameristiche e pagine per pianoforte.
- 1825 Marzo: a Parigi conosce, fra gli altri, Luigi Cherubini, Ignaz Moscheles, Gioachino Rossini, Giacomo Meyerbeer. Scrive l'opera *Die Hochzeit des Camacho* op. 10 (K. Klingemann), il *Quartetto* con pianoforte op. 3, la *Sonata* per violino e pianoforte op. 4, l'*Ottetto* per archi op. 20, il *Capriccio* per pianoforte op. 5. La nuova casa berlinese di Abraham Mendelssohn diviene punto d'incontro per artisti e intellettuali, fra i quali Alexander von Humboldt, Georg Wilhelm F. Hegel, Ferdinand David, Gustav Droysen.
- 1826 Termina di comporre: *Capriccio brillante* op. 22 per pianoforte e orchestra, *Ein Sommernachtstraum* ouverture op. 21, *Quintetto* op. 18 per archi, *Sonata* op. 6 per pianoforte.

- 1827 Frequenta l'Università di Berlino (estetica, geografia, storia), mentre cresce il suo interesse per la musica del Settecento. Compone il *Quartetto* op. 13 e alcuni brani pianistici, fra cui la *Sonata* op. 106.
- 1828 Scrive: *Meeresstille und glückliche Fahrt* ouverture op. 27, la cantata *Grosse Festmusik zum Dürerfest* (K. Levezow). Pubblica i dodici *Lieder* op. 8.
- 1829 12 marzo: dirige alla Singakademie di Berlino la *Matthäus-Passion* di J.S. Bach; l'evento, memorabile, darà avvio alla riscoperta e alla rivalutazione ottocentesca del genio bachiano. Compie un viaggio in Inghilterra e in Scozia, dove conosce Walter Scott e progetta alcuni lavori sinfonici. Compone l'opera *Die Heimkehr aus der Fremde* op. 89 (K. Klingemann), rappresentata a Berlino in dicembre, e il *Quartetto* op. 12.
- 1830 Rifiuta la cattedra di musica offertagli dall'Università di Berlino, indicando il nome dell'amico Adolf Bernhard Marx. In maggio inizia un nuovo viaggio, verso l'Italia; a Weimar, incontra per l'ultima volta Goethe. Passando per l'Austria, raggiunge Venezia, quindi Firenze e Roma, dove conosce Hector Berlioz e il pittore Wilhelm Schadow. Termina di comporre: *Die Hebriden* ouverture op. 26, alcuni *Lieder*, lavori sacri. A Londra sono pubblicati i *Lieder ohne Worte* (I) op. 19 per pianoforte, a Berlino i dodici *Lieder* op. 9.
- 1831 Accompagnato da Schadow, visita Napoli e Pompei; poi si reca a Firenze, Genova e Milano. In ottobre, ritorna in Germania attraverso la Svizzera. Passa il secondo inverno del suo lungo viaggio a Parigi, dove incontra di nuovo Cherubini e Heinrich Heine, conosce Fryderyk Chopin e lo scrittore Ludwig Börne; dà concerti al Conservatorio. Porta a termine il *Concerto* op. 25 per pianoforte e orchestra.
- 1832 In primavera è a Londra, dove esegue con successo sue composizioni. Termina di comporre la cantata *Die erste Walpurgisnacht* op. 60 (J. W. Goethe) e la *Sinfonia* n. 5 «Reformation» op. 107.
- 1833 È a Londra, poi a Düsseldorf, per concerti. Nella città renana, è nominato direttore musicale per due anni, nel corso dei quali curerà numerose esecuzioni di oratori di Händel e di opere teatrali. Porta a termine: *Die schöne Melusine* ouverture op. 32, *Sinfonia* n. 4 («Italienische») op. 90, alcuni lavori sacri.
- 1834 Scrive il *Rondo brillant* op. 29 per pianoforte e orchestra, pubblica i sei *Lieder* op. 19a.
- 1835 È nominato direttore del Gewandhaus di Lipsia; in tali vesti, s'impegnerà a fondo in una generosa e straordinaria politica culturale (riproposta della musica antica e valorizzazione della produzione contemporanea). Vengono pubblicati i *Lieder ohne Worte* (II) op. 30. Il 19 novembre muore il padre.
- 1836 Porta a compimento: l'oratorio *Paulus* op. 36 (J. Schubring) e varie pagine pianistiche. Pubblica i sei *Lieder* op. 34.
- 1837 28 marzo: sposa a Francoforte Cécile Charlotte Sophia Jeanrenaud (1817-1853), dalla quale avrà cinque figli. In settembre è a Birmingham per dirigerli il festival. Compone: *Concerto* per pianoforte e orchestra op. 40, il secondo dei *Quartetti* op. 44, numerose pagine pianistiche. Sono editi i *Lieder ohne Worte* (III) op. 38.
- 1838 Scrive la *Sonata* op. 45 per violoncello e pianoforte. Termina e pubblica i *Lieder* corali *Im Freien zu singen* op. 41 e i tre *Quartetti* op. 44.

- 1839 21 marzo: dirige al Gewandhaus, in prima esecuzione, la *Sinfonia in do maggiore* di Franz Schubert, ritrovata a Vienna da Robert Schumann. Compone: *Ruy Blas* ouverture op. 95, *Trio* op. 49, lavori corali.
- 1840 Porta a termine la *Sinfonia* n. 2 op. 52 («Lobgesang»). In settembre, è ancora una volta in Inghilterra.
- 1841 È chiamato a Berlino da Federico Guglielmo IV per dirigervi la sezione musicale dell'Accademia delle Arti. Scrive, fra l'altro, le musiche di scena op. 55 per *Antigone* di Sofocle e pagine pianistiche. Sono pubblicati i *Lieder ohne Worte* (IV) op. 53.
- 1842 Si divide fra gli incarichi ricoperti a Lipsia e a Berlino. Maggio-luglio: è in Inghilterra, dove viene ricevuto dalla regina Vittoria. A Berlino, la nomina a direttore generale della musica di corte comporta un maggior disimpegno di Mendelssohn nei confronti della corte prussiana. Il 12 dicembre muore la madre. Completa la *Sinfonia* n. 3 op. 56 («Scozzese»), le musiche di scena op. 61 per *Ein Sommernachtstraum* di Shakespeare e alcuni lavori corali.
- 1843 2 aprile: fonda il Conservatorio di Lipsia, di cui diviene direttore. Compone la *Sonata* op. 58 per violoncello e pianoforte, pubblica i sei *Lieder* op. 57.
- 1844 Continua, frenetica, la sua attività direttoriale in Germania e in Inghilterra. Porta a termine il *Concerto* op. 64 per violino e orchestra, alcuni lavori corali; pubblica i *Lieder ohne Worte* (V) op. 62.
- 1845 Si deteriorano in modo definitivo i suoi rapporti con l'ambiente berlinese. Compone le musiche di scena op. 93 per *Edipo a Colono* di Sofocle e quelle op. 74 per *Athalie* di Racine, il *Quintetto* op. 87, il *Trio* op. 66, alcuni *Lieder ohne Worte* che saranno pubblicati postumi. Sono stampati i *Lieder ohne Worte* (VI) op. 67 e le sei *Sonate* op. 65 per organo.
- 1846 Scrive l'oratorio *Elias* op. 70 (J. Schubring), eseguito il 26 agosto a Birmingham.
- 1847 Progetta un'opera, *Loreley*, in collaborazione con Eduard Devrient. Di ritorno dall'ennesima tournée inglese, apprende a Francoforte della morte della prediletta sorella Fanny (14 maggio). Sconvolto dalla notizia e affaticato, si reca a Baden-Baden in cerca di riposo, e da lì a Thun e a Interlaken, dove riesce ancora a comporre il *Quartetto* op. 80. In settembre è di nuovo a Lipsia: in ottobre è colto da ripetuti colpi apoplettici. Il 4 novembre muore a Lipsia; il giorno seguente la salma viene trasportata e seppellita a Berlino.

Teatro alla Scala, dal libretto di sala. Stagione d'Opera e Balletto 2002-2003.



Corpo di Ballo del Teatro alla Scala,
Sogno di una notte di mezza estate, da sinistra Vittorio D'Amato, Gilda Gelati e Michele Villanova.
Foto di Andrea Tamoni, Teatro alla Scala.



Corpo di Ballo del Teatro alla Scala,
Sogno di una notte di mezza estate, Maurizio Licitra e Antonino Sutera.
Foto di Andrea Tamoni, Teatro alla Scala.

Biografie

ALESSANDRA FERRI

Prima ballerina étoile

Nasce a Milano. Studia alla Scuola di Ballo del Teatro alla Scala, quando all'età di 15 anni, grazie a una borsa di studio del British Council, per la prima volta assegnata a una ballerina, si trasferisce a Londra e si perfeziona alla Royal Ballet School. Nel 1980, dopo avere vinto il prestigioso concorso internazionale Prix de Lousanne, entra a far parte del Royal Ballet. Il 1983 è l'anno della sua affermazione: a soli 19 anni viene promossa Principal Dancer. Sir Kenneth MacMillan la sceglie come protagonista dei suoi lavori, *Romeo e Giulietta*, *Manon*, *Mayerling* e crea per lei *A Different Drummer* e *Valley of Shadows*. Riceve il Sir Lawrence Olivier Award, e viene nominata Ballerina dell'anno dalla rivista «Dance and Dancers» e dal New York Times. Nel 1985, su invito di Mikhail Baryshnikov, si trasferisce all'American Ballet Theatre di New York e con questa compagnia va in tournée in tutto il mondo. Nel 1986 porta *Giselle* sul grande schermo, insieme a Mikhail Baryshnikov. Con l'ABT balla i ruoli principali di *Romeo e Giulietta*, *Giselle*, *Manon*, *Don Chisciotte*, *La bayadere*, *Lo schiaccianoci*, *La sonnambula*, *La Sylphide*, *Il lago dei cigni*, *Les Sylphides*, *Fall River Legend*, *Other Dances* e *La vedova allegra*. Dal 1990 in poi balla come étoile ospite nei principali teatri di Londra, New York, Toronto, Marsiglia, Buenos Aires, Sydney, Berlino, Amburgo, Amsterdam, Parigi, Mosca, Tokyo, Nagoya, Osaka, Atene, Cuba, Nancy, Losanna, Seoul, Monaco, Milano, Firenze, Roma, Napoli, Palermo e Stoccarda. Nel 1992 è invitata a danzare *Carmen* di Roland Petit, all'Opéra di Parigi, diventando la prima italiana ad aver avuto questo riconoscimento. Ancora Petit le affida altri suoi balletti tra cui *Coppelia*, *Le jeune homme et le mort*, *Le diable amoureux*, *La chambre*. Interpreta un film televisivo di danza, *La luna incantata*. Nel 1993 è protagonista a Parigi de *L'ombre*, ed è quindi per la prima volta *La bisbetica domata*, che in seguito ballerà con il Balletto di Stoccarda. Nel 1994 alla Scala è Tatiana in *Onegin* di John Cranko, ruolo che poi riproporrà a Buenos Aires, all'Opera di Roma e al San Carlo di Napoli. Nel 1995 balla Giulietta in una serata che le viene dedicata al Metropolitan Opera House per i suoi dieci anni all'American Ballet Theatre, di cui è dal 1985 Principal Dancer. Al Teatro alla Scala balla *La Bayadere*, *Manon*, *Onegin*, *Giulietta e Romeo*, *La bella addormentata* e *Il bacio della fata* (con la direzione di Riccardo Muti), *Notre Dame de Paris*, *Giselle*, *La strada* e *Quartetto*, una creazione di William Forsythe a lei dedicata. Nel 1996 debutta con il Balletto dell'Opéra di Parigi in *Notre Dame de Paris*. Il 7 dicembre al Teatro alla Scala, debutta in *Armide* diretta da Riccardo Muti con la coreografia di Heinz Spoerli. Nel 1997 pubblica il libro *Aria* di cui è modella e coautrice insieme al fotografo Fabrizio Ferri. Nel 1998, per la regia di Ferri, è interprete insieme a Sting del film *Prélude*, presentato alla Mostra del Cinema di Venezia. Nel 1999 danza *La bisbetica domata* di John Cranko con il Balletto di Stoccarda, *Anastasia* di MacMillan, *Mambo Suites* a Buenos Aires. Nel 2000 è ancora *Carmen* con l'American Ballet Theatre e all'Opéra di Parigi e per la prima volta danza *Ondine* di Frederick Ashton al Teatro alla Scala. A dicembre riceve il Premio RaiSat Digital Show per l'interpretazione dei cortometraggi *Aria*, *Prelude* e *Carmen*. Nel 2001 interpreta oltre a *Carmen* alla Scala, *La vedova allegra* all'American Ballet Theatre. Nel marzo 2002 debutta al Teatro degli Arcimboldi dopo la sua seconda maternità in *Notre Dame de Paris*. È legata dal 1992 al Teatro alla Scala, dove è prima ballerina assoluta. È stata nominata più volte Ballerina dell'anno nelle più importanti nazioni.

MASSIMO MURRU

Artista ospite residente

Nasce a Milano dove inizia a studiare danza alla Scuola di Ballo del Teatro alla Scala e qui si diploma nel 1990. Nello stesso anno entra a far parte del Corpo di Ballo scaligero; viene promosso primo ballerino nel 1994 dopo il debutto nel ruolo protagonista in *L'Histoire de Manon* di Kenneth MacMillan e da allora interpreta regolarmente tutti i principali ruoli del repertorio classico: *Lo schiaccianoci*, *Il lago dei cigni* e *La bella addormentata* nelle versioni di Rudolf Nureyev, *Giselle*, nella revisione di Patrice Bart con Alessan-

dra Ferri, *La Sylphide* di Peter Schaufuss, *La bayadère* di Natalia Makarova, *Romeo e Giulietta* di Kenneth Mac Millan e *Études* di Harald Lander. Accanto a Carla Fracci e Susan Jaffe è stato protagonista in *La vedova allegra* di Ronald Hynd e inoltre di *Agon* e *Apollon musagète* di George Balanchine e in *Il rosso e il nero* di Uwe Scholz. Determinante per lo sviluppo della sua carriera è stato l'incontro con Roland Petit (1996) che lo ha scelto come interprete principale della sua *Carmen* nel debutto del balletto alla Scala e ha creato per lui e Carla Fracci il fortunato *Chéri*, ripreso poi a Marsiglia con Altinai Assylmouratova e Dominique Khalfouni. Seguono il passo a due di *Bolero*, su musica di Maurice Ravel, e *Le Lac de Cygnes et ses maléfices* con il Ballet National de Marseille, ripreso poi al Festival Internazionale del Balletto di Nervi e in tournée in Spagna. Sempre con Petit danza il ruolo di Quasimodo nell'allestimento scaligero di *Notre Dame de Paris*, accanto ad Alessandra Ferri anche alla New Opera House di Tokyo. Scelto da Mats Ek per il ruolo di Albrecht nella sua *Giselle* moderna (1997), interpreta *Quartetto* (1998), prima creazione di William Forsythe destinata al Corpo di Ballo del Teatro alla Scala. Con Alessandra Ferri inaugura la stagione scaligera di balletto 1998-1999, in *Cenerentola* di Rudolf Nureyev. Aggiunge al suo repertorio *I quattro temperamenti* di George Balanchine, *Il grande Gatsby* di André Prokofskiy, *Lo schiaccianoci* di Evgenj Polyakov che danza al Teatro Comunale di Firenze, e ancora *Ondine* di Frederick Ashton, *Excelsior* di Ugo Dell'Ara, *Amarcord* di Luciano Cannito e *Lo schiaccianoci* di Ronald Hynd. Nel settembre 2000 è ospite del Teatro Colón di Buenos Aires: interpreta Quasimodo in *Notre Dame de Paris* di Petit; successivamente è in Giappone con il Corpo di Ballo della Scala e danza Albrecht nella *Giselle* rivista da Patricia Ruanne; sempre in Giappone partecipa a 9° Ballet World Festival con una creazione di Petit: *Les feuilles mortes*. Nel 2001 è interprete di *Proust, ou Les intermittences du coeur* di Roland Petit e debutta al Royal Ballet in *A Month in the Country* di Frederick Ashton con Sylvie Guillem. Nel luglio dello stesso anno è in tournée negli Stati Uniti con il Corpo di Ballo del Teatro alla Scala (*Giselle* ancora accanto a Guillem, *Carmen* di Petit e *Amarcord* di Cannito) e in ottobre è invitato all'Opéra di Parigi per interpretare il ruolo di Quasimodo in *Notre-Dame de Paris*, primo étoile italiano ospite del teatro francese. Oltre al Théâtre National de l'Opéra di Parigi, al Covent Garden di Londra, alla Deutsche Opera di Berlino, al Teatro Colón di Buenos Aires, al Teatro dell'Opera di Marsiglia e al Teatro dell'Opera di Città del Messico, è stato ospite del Teatro dell'Opera di Roma, del Comunale di Firenze, del Teatro Massimo di Palermo, dell'Arena di Verona, del San Carlo di Napoli, del Carlo Felice di Genova, del Bellini di Catania e del Teatro La Fenice di Venezia. Dal 1998 è artista ospite residente del Teatro alla Scala.

CORPO DI BALLO DEL TEATRO ALLA SCALA

L'illustre passato della compagnia di balletto del Teatro alla Scala affonda le sue radici nei secoli precedenti all'inaugurazione, nel 1778, del più celebre teatro musicale del mondo, che è tuttora la sua sede. La sua storia si intreccia alla nascita stessa del genere balletto, promosso proprio in Italia, nelle corti rinascimentali e in particolare nella splendida dimora degli Sforza, a Milano. Qui, tra il 1779 e il 1789, Gasparo Angiolini il coreografo della riforma gluckiana del melodramma, fece danzare una compagnia di oltre cinquanta elementi e Salvatore Viganò, il «sommo tra i coreografi», idolatrato da Stendhal, colaudò nel *Noce di Benevento* (1812), in *Prometeo* (1813), *Mirra* (1817), *Dedalo* (1817), *Otello* (1818), *La vestale* (1818) e *I Titani* (1819) la sua personale declinazione del *ballet d'action* definita «coreodramma». Enorme l'influenza esercitata sugli autori di danza del tempo come Gaetano Gioja e sui danzatori che furono beniamini del pubblico come il *danseur noble* Carlo Blasis il cui nome resta per sempre legato ai fasti della scuola scaligera fondata nel 1813. Grande didatta e teorico del balletto romantico, Blasis fu direttore dell'Imperial Regia Accademia dal 1838 al 1851; con lui studiarono le maggiori stelle della prima metà dell'Ottocento: da Carlotta Grisi a Fanny Cerrito, da Lucine Grahn a Amelia Boschetti. Molte sue allieve scaligere, come Caterina Beretta e Virginia Zucchi, si contesero i favori del pubblico in Europa e in Russia, meta di una successiva schiera di prime ballerine provenienti dalla Scala che contribuirono alla nascita del balletto tardo-romantico o classico. Carlotta Brianza fu la prima interprete della *Bella addormentata* di Čaikovskij/Petipa (1890), Pierina Legnani la prima Odette/Odile del *Lago dei cigni* di Čaikovskij/Petipa (1895), a cui si deve la prodezza tecnica dei 32 *fouettés* del Cigno Nero, e Carlotta Zambelli fu l'ultima rappresentante della scuola ottocentesca del balletto milanese, capitanata da Enrico Cecchetti, alla testa della scuola scaligera dal 1926 al 1928, l'anno della sua morte. Tra i maggiori didatti della storia coreutica di tutti i tempi, proprio Cecchetti proiettò l'insegnamento italiano della tecnica accademica nel mondo. Già nel 1881, con il debutto di *Excelsior* di Luigi Manzotti, Romualdo Marengo e Alfredo Edel, la Scala si allineava, in modo originale, alla moda spettacolare invalsa a fine Ottocento. Inneggiante al progresso, *Excelsior* fu il più celebrato dei «balli grandi» manzottiani (dopo *Excelsior*, *Amor*, 1886 e *Sport*, 1897): anticipò il genere della rivista musi-

cale ed oltre ad ottenere una fama planetaria, creò proseliti scaligeri. Saldi professionisti come Raffaele Grassi, Nicola Guerra e Giovanni Pratesi (autore, nel 1928, di *Vecchia Milano*) traghettarono la compagnia scaligera nel Novecento. Una nuova leva di stelle, formata da Teresa Battaggi, Cia Fornaroli, Rosa Piovella Ansaldo, Attilia Radice, Ria Teresa Legnani, Vincenzo Celli, Gennaro Corbo, contribuì a dar lustro al Teatro dopo la pausa bellica e grandi coreografi, come Michel Fokine e Lèonide Massine, si incaricarono di adattare al gusto scaligero le novità apportate nella danza, nella musica e nella scenografia dai Ballets Russes. Dopo il debutto, nel 1942, del suo paradigmatico *Mandarino meraviglioso* (musica di Béla Bartók, scene e costumi di Enrico Prampolini), fu Aurelio Milloss, incaricato da Arturo Toscanini, a rilanciare il Balletto alla Scala del secondo dopoguerra. Milly Clerici, Edda Martignoni, Wanda Sciacaluga, Elide Bonagiunta e soprattutto Olga Amati, Luciana Novaro, Ugo Dell'Ara, Giulio Perugini, Mario Pistoni, Walter Venditti e Amedeo Amodio si imposero sotto la sua direzione, in tante coreografie (tra le altre, *La follia d'Orlando*, *Marsia*, *La rivolta di Sisifo*) affiancate alle opere di Massine, che alla Scala tornò nel 1948 per allestire la sua *Sagra della primavera*. Massine esercitò per oltre un decennio una grande influenza sul Corpo di Ballo (*Gaîté parisienne*, *Capriccio*, *Il cappello a tre punte*, *Laudes Evangelici*) che in quegli anni conobbe anche George Balanchine (*Ballet Imperial*, *Il bacio della fata*, *Palais de cristal*, *Concerto barocco*, *I quattro temperamenti* e *Orfeo*), chiamato alla Scala dal 1952 al 1964. Grande lustro diedero al balletto di allora stelle come Vera Colombo, Fiorella Cova, Gilda Majocchi, Elettra Morini e soprattutto Carla Fracci che diede avvio alla sua carriera nel 1956 interpretando *Cenerentola* di Alfred Rodriguez e due anni dopo *Romeo e Giulietta* di John Cranko, allestito proprio per il complesso scaligero al Teatro Verde dell'isola di San Giorgio a Venezia. Fracci fu partner di Rudolf Nureyev, che apparso per la prima volta alla Scala nel 1965, destinò alla compagnia quasi tutti i suoi classici: *La bella addormentata nel bosco* (1966), *Lo schiaccianoci* (1969), *Paquita* (1970), *Don Chisciotte* e *Romeo e Giulietta* (1980), *Il lago dei cigni* (1990) mantenendo un legame del tutto particolare con la compagnia diretta dal 1971 da John Field e ricca di talenti classici come Liliana Cosi, anche lei partner di Nureyev a più riprese, e moderni come Luciana Savignano e Paolo Bortoluzzi. Molte le creazioni pensate per la Fracci in quarant'anni: dalla *Strada* di Rota-Pistoni (1966) a *Medea* (1987) di John Butler sino a *Chèri* di Roland Petit (1997) e le novità destinate alla prediletta Savignano da Maurice Béjart (*Bolero* nel 1975 e *La luna*) che alla Scala allestì *L'uccello di fuoco*, *Le marteau sans maître*, *Bakhti* e ancora: *Le Martyre de Saint Sébastien* (1986) e *Dyonisos* (1988) mescolando spesso la compagnia scaligera al suo Ballet du XXème Siècle a partire dalla *Nona sinfonia* di Beethoven (1973). Con *Le jeune homme et la mort* si inaugura, addirittura nel 1955 ma prende quota nel 1963 anche la lunga e fertile collaborazione del Balletto della Scala con Roland Petit (*Le Loup*, *La chambre*, *Les demoiselles de la nuit* e in anni più recenti *The Marriage of Heaven and Hell*, *Proust, ou Les intermittences du coeur*, *L'Angelo azzurro*, *Tout Satie*, *Carmen* e *Notre-Dame de Paris*) mentre continuano ad essere valorizzati i talenti della coreografia interni come Mario Pistoni, Amedeo Amodio, Ugo Dell'Ara: il coreografo del nuovo *Excelsior* (1967) con la regia di Filippo Crivelli e l'adattamento musicale di Fiorenzo Carpi, portato alla Scala nel 1978, nel 1999 e dal 2002 in tournée. Negli anni Settanta e Ottanta si avvicendano *étoiles* e primi ballerini quali Anna Razzi, Oriella Dorella, Renata Calderini, Angelo Morretto, Paolo Podini, Bruno Vescovo e ancora Maurizio Bellezza, Davide Bombana e Marco Pierin: è l'epoca di una nuova apertura all'Europa e all'America con Jiri Kylián (*Sinfonia in re*, *La cathédrale engloutie*), Jerome Robbins (*Après midi d'une faune*, *Les Noces*), Birgit Cullberg (*Signorina Giulia*), Louis Falco (*Eagle's Nest*) e Joseph Russillo (*La leggenda di Giuseppe*, *Lieb und Leid*). Nel *Lago dei cigni* di Franco Zeffirelli (1985) si affacciò, accanto a Carla Fracci, una giovanissima Alessandra Ferri: cresciuta alla Scuola di Ballo della Scala e perfezionatasi alla Scuola del Royal Ballet di Londra diventava, nel 1992, prima ballerina assoluta del Teatro alla Scala, legando il suo nome a una lunga serie di debutti: *Il bacio della fata* (1993) con la direzione musicale di Riccardo Muti, *Onegin* di John Cranko (1994) *L'histoire de Manon* (1994) e *Giulietta e Romeo* (1995) entrambi nelle versioni di Kenneth MacMillan, *Notre Dame de Paris* (1998) di Roland Petit, *Quartetto* (1998) una creazione a lei destinata da William Forsythe e *Ondine* di Frederick Ashton (2000). Nel frattempo tra i direttori artistici di prestigio internazionale della compagnia, come Rosella Highthower e Patricia Neary, s'impone Elisabetta Terabust che esalta il talento di ballerini come il *danseur noble* Roberto Bolle e l'espressivo e moderno Massimo Murru, entrambi star mondiali e primi ballerini ospiti del Teatro, accanto all'ospite residente Maximiliano Guerra. Tra le *étoiles* femminili, Sylvie Guillem il cui debutto alla Scala, in coppia con Rudolf Nureyev, risale al 1987, crea per il complesso scaligero la sua seconda versione di *Giselle* (2001) e figura tra le ospiti di spicco con Diana Vishneva del Kirov e i francesi Laurent Hilaire e Manuel Legris. La direzione artistica passa all'inizio del 2002 a Frédéric Olivieri, già *ancienne étoile* del Balletto di Monte Carlo:

la sua nomina coincide con il passaggio al ruolo di primi ballerini di Sabrina Brazzo, Gilda Gelati, Marta Romagna, Alessandro Grillo, che si affiancano alle prime interpreti Elisabetta Armiato. Anita Magyari, Isabel Seabra e ai primi ballerini Francisco Sedeño, Biagio Tambone, Maurizio Vanadia e Michele Villanova, Vittorio D'Amato. Nel ricco repertorio spiccano, oltre ai classici del repertorio accademico e moderno, coreografie di Mats Ek, William Forsythe, Antony Tudor, Glen Tetley, Alvin Ailey, Agnes de Mille, Paul Taylor, Maguy Marin. Accanto ai balletti di John Neumeier, spicca tra le acquisizioni della compagnia *Il sogno di una notte di mezza estate* di George Balanchine.

FRÉDÉRIC OLIVIERI

Nato a Nizza nel 1961, dieci anni dopo inizia a frequentare il Conservatorio di Musica e Danza e si diploma nel 1977. Nello stesso anno vince il Primo Premio del Prix de Lausanne entrando così di diritto alla Scuola di Ballo dell'Opéra di Parigi. Nel 1978 viene chiamato a far parte del Corpo di Ballo dell'Opéra di Parigi sotto la direzione di Violette Verdy e successivamente di Rosella Hightower. Viene nominato solista nel 1981, quando alla direzione artistica del complesso parigino vi è Rudolf Nureyev. In questa compagnia danza i più importanti ruoli del repertorio classico e viene scelto da numerosi coreografi ospiti, quali Maurice Béjart, John Neumeier, Kenneth MacMillan, Alwin Nikolais, Alvin Ailey, Paul Taylor. Nel 1985, su invito di Ghislaine Thesmar e Pierre Lacotte, partecipa alla fondazione dei Ballets de Monte Carlo, assumendo il ruolo étoile, titolo che gli viene conferito dalla principessa Carolina di Monaco. Con i Ballets de Monte Carlo interpreta, sino al 1993, tutti i ruoli più importanti del repertorio classico, neo-classico e contemporaneo, ed è protagonista di creazioni che gli vengono espressamente dedicate da coreografi quali Uwe Scholz, John Neumeier, Roland Petit. Partecipa anche a numerose tournée in Europa, Giappone, Russia, Stati Uniti, Canada. Nel 1992 ha ricevuto dal principe Ranieri di Monaco la nomina a «Cavaliere dell'Ordine per meriti culturali». In veste di étoile-ospite danza in diverse compagnie internazionali e partecipa a gala e festival. Nel 1993, John Neumeier lo invita a raggiungere lo Hamburg Ballett, dove, a causa di un grave infortunio, è costretto a terminare la sua brillante carriera di danzatore. Dal 1996 al 1998 assume l'incarico di *maître de ballet* e assistente-coreografo della compagnia MaggioDanza, il Balletto del Teatro Comunale di Firenze, creando anche le coreografie dell'opera *Orfeo* di Claudio Monteverdi per la regia di Luca Ronconi. Nel 1998 è ospite del Balletto dell'Opera di Zurigo, diretto da Heinz Spoerli, in qualità di *maître de ballet*; nel 1999 è nuovamente invitato dal Teatro Comunale di Firenze per creare la coreografia di *Aida* di Giuseppe Verdi, per la regia di Mariani. Nel 2000, ancora al Teatro Comunale di Firenze, diviene direttore artistico di MaggioDanza e, dal settembre dello stesso anno, è nominato *maître de ballet* principale del Corpo di Ballo del Teatro alla Scala. L'ente scaligero gli affida, a partire dal luglio 2001, la delega alla direzione artistica del suo Corpo di Ballo che si tramuta, dal gennaio 2002, nella nomina ufficiale a Direttore Artistico del Ballo. Dal maggio 2003 gli è affidata anche la direzione del Dipartimento Danza dell'Accademia d'arti e mestieri dello spettacolo del Teatro alla Scala.

DAVID GARFORTH

Compiuti i primi studi musicali di pianoforte, violino, direzione d'orchestra e di composizione presso il Royal Manchester College of Music, ha vinto il Premio Ricordi e la Worshipful Company of Musicians Medal per la direzione d'orchestra. Grazie a una borsa di studio del governo francese è poi entrato al Conservatorio di Parigi, dove ha ottenuto a fine studio il Primo Premio. Nominato *lecteur* presso la Facoltà di Lettere dell'Università di Parigi, per tre anni ha proseguito gli studi musicali con Igor Markévitch. Garforth è stato consulente musicale e direttore d'orchestra dei Ballets e dell'Orchestre Philharmonique de Monte Carlo e direttore ospite per vari teatri, al Ballet National de Marsiglia e Nancy, all'Opéra de Paris, all'English National Ballet, alla Deutsche Oper Berlin, al Tokyo Ballet e alla Compagnia Nazionale di Tokyo. Nel 1996 ha debuttato alla Scala in *Coppélia* e nel *Gattopardo* di Roland Petit con il Ballet National de Marseille e l'Orchestra Sinfonica Giuseppe Verdi. Dopo ha diretto *Notre Dame de Paris*, *Romeo e Giulietta*, *Amarcord*, *La strada*, *Don Chisciotte*, *Lo schiaccianoci* con il Balletto e l'Orchestra della Scala. Garforth ha anche diretto e preparato una nuova edizione musicale, con l'Archivio Musicale della Scala, di *Giselle* con coreografia di Sylvie Guillem al Teatro alla Scala e anche in tournée a Los Angeles, New York e Londra. Nel maggio 2002 ha ricevuto il premio di Danza e Danza per la sua direzione d'orchestra per la danza. Nel 1991 ha fondato a Londra la Blackheath Opera, con la partecipazione di celebri cantanti al fine di preparare giovani cantanti lirici e di offrire loro l'opportunità di partecipare a spettacoli. Oltre ad aver diretto per una serie di programmi televisivi alla BBC soprattutto l'Orchestra del Covent Garden e l'Orchestra del Teatro Mariinskij di San Pietroburgo, ha effettuato la registrazione video e DVD di *Notre Dame de Paris* con il Balletto e l'Orchestra dell'Opera di Parigi, *Romeo e Giulietta* con il Balletto e l'Orchestra

della Scala e *Lo schiaccianoci* con i complessi di Monte Carlo. Tra le sue registrazioni CD: *La Sylphide* con la Royal Danish Orchestra, musiche inglesi con la English Chamber Orchestra, e inoltre composizioni di Ravel, Rimskij-Korsakov, Borodin e Gershwin, infine la registrazione integrale di *Romeo e Giulietta* di Prokof'ev con l'Orchestre Philharmonique de Monte Carlo.

LUISA SPINATELLI

Si è diplomata in scenografia con Tito Varisco all'Accademia di Belle Arti di Brera dove insegna «Metodologia della progettazione per lo spettacolo». Il suo debutto teatrale ha avuto luogo a Teatro alla Scala di Milano nel 1965 con il balletto *Francesca da Rimini* (Čajkovskij-Pistoni-Fracci). Come assistente di Ezio Frigerio ha incontrato Giorgio Strehler con il quale ha avuto la fortuna di collaborare e di acquisire quel modo di «fare teatro» che l'ha accompagnata per tutto il suo percorso di lavoro. Esercita la sua attività professionale dedicandosi alternativamente alla prosa, alla lirica e al balletto. Ha lavorato in Italia e all'estero con registi e coreografi che l'hanno coinvolta in spettacoli molto importanti superando la cifra di trecento titoli. Nel settore lirico ha progettato numerosi spettacoli per il Teatro alla Scala: *La condanna di Lucullo*, Dessau-Brecht, Strehler-Puggelli, costumi; *Attila*, Verdi, Puggelli, costumi; *Andrea Chénier*, Giordano, Puggelli, costumi; *Adriana Lecouvreur*, Cilea, Puggelli, costumi; *La forza del destino*, Verdi, Puggelli, costumi; *Fedora*, Giordano, Puggelli, scene e costumi; *Mazepa*, Čajkovskij, Rostropovič, Dodin, costumi (1999); *Elena egizia*, R. Strauss, Kirsten, Krief, costumi, Teatro Lirico Cagliari 2001. Per i grandi spazi dell'opera lirica ha progettato i costumi per *Carmen*, Bizet, Puggelli, Caracalla e con Bolognini all'Arena di Verona e ancora una *Aida* in versione kolossal, per la regia di Bolognini, davanti alla sfinge di Giza nel 1987 con le scene di Tito Varisco, e una versione della stessa potenziata per il grande Stadio Olimpico di Montreal in Canada nel 1988. Per RAI 1 ha curato l'allestimento di *Europa... mon amor* in piazza della Signoria a Firenze nel 1996 e *Fiore di pietra* dalle cave di marmo a Carrara nel 1997. Nel campo del balletto, settore nel quale si è specializzata, ha instaurato un sodalizio artistico con la coppia Fracci / Menegatti realizzando per loro numerosissime produzioni e debuttando come «prima donna scenografo» all'Arena di Verona nel 1976 con *Schiaccianoci*, Čajkovskij, Miskovitch, scene e costumi. Stimolante la collaborazione con Roland Petit in produzioni particolari come: *Ma Pavlova*, *Le diable amoureux*, *La bella addormentata*, *Charlot dance avec nous*, *Dix* a Berlino, *Le guépard* a Palermo, *Cheri* al Teatro alla Scala a Milano nel 1996, *Clavigo* all'Opéra Garnier a Parigi el 1999. E ancora *Proust ou les intermit-tences du coeur* al Maggio Musicale Fiorentino nel 2001, *La dama di picche* al Bol'soj di Mosca (2001), *La chauve-souris* al New National Theatre di Tokyo (2002). Inoltre ha creato le scene e i costumi di *Kiss Me*, *Kate* di Cole Porter, musical con a regia di Puggelli e la coreografia di Amedeo Amodio, Teatro Regio Torino (2001), *La pulzella d'Orléans* di Čajkovskij, regia di Puggelli, Regio di Torino (2002) e per il Royal Ballet al Covent Garden di Londra, *La bella addormentata*, coreografia di Natalia Makarova (2003). Premio Positano «Léonide Massine» per l'arte della danza nel 1989, ha ricevuto nel 1990 il Premio Quadrivio.

CORPO DI BALLO DEL TEATRO ALLA SCALA

Direttore del Corpo di Ballo
Frédéric Olivieri

Coordinatore del Corpo di Ballo
Marco Berrichillo

Maître principale
Gillian Whittingham

Professeur principale e Maître
Grigore Vintila

Maîtres
Laura Contardi
Jan Broeckx

Professeurs ospiti
Philip Beamish
Karl Burnett

Maestri Collaboratori
Fabio Ghidotti
Alberto Nanetti
Paolo Piazza
Marcello Spaccarotella

Responsabile produzione ballo
Elena Rizzi

Ispettore
Giuliano Merati

Addetto stampa ballo
Carla Vigevani

Prima ballerina étoile
Alessandra Ferri

Artisti ospiti residenti
Roberto Bolle
Massimo Murru

Prime interpreti
Elisabetta Armiato
Anita Magyari
Isabel Seabra

Primi ballerini
Sabrina Brazzo
Gilda Gelati
Marta Romagna
Vittorio D'Amato
Alessandro Grillo
Francisco Sedeño
Biagio Tambone
Maurizio Vanadia
Michele Villanova

Ballerine soliste
Laura Caccialanza
Patrizia Canini
Beatrice Carbone
Sabina Galasso
Deborah Gismondi
Piera Pedretti
Sophie Sarrote
Silvia Scrivano
Flavia Vallone

Ballerini Solisti
Matteo Buongiorno
Camillo Di Pompo
Matthew Endicott
Gianni Ghisleni
Bryan Hewison
Maurizio Licitra
Riccardo Massimi
Mick Zeni

CORPO DI BALLO

Ballerine

Lara Agnolotti
Alessia Bandiera
Raffaella Benaglia
Catherine Beresford
Brigida Bossoni
Daniela Cavalleri
Simona Chiesa
Maddalena Cicogna
Claudia Collodel
Serena Colombi
Sonia De Cillis
Lorella Ferraro
Maria Francesca Garritano
Antonella Luongo
Annalisa Masciocchi
Patrizia Milani
Emanuela Montanari

Lara Montanaro
Roberta Nebulone
Katia Pianucci
Silvia Rinaldi
Luana Saullo
Daniela Siegrist
Adeline Souletie
Monica Vaglietti
Caroline Westcombe
Corinna Zambon

Ballerini

Stefano Benedini
Andrea Boi
Giuseppe Conte
Massimo Dalla Mora
Michel Gogat
Salvo Perdichizzi
Andrea Piermattei
Antonio Ruggiero
Sergio Sanvito
Luigi Saruggia
Gianluca Schiavoni
Antonino Sutera
Maurizio Tamellini
Danilo Tapiletti
Francesco Ventriglia
Massimiliano Volpini
Andrea Volpintesta
Nedo Zingoni

Ballerini aggiunti

Antonella Albano
Stefania Ballone
Chiara Borgia
Isabelle Brusson
Azzurra Esposito
Licia Ferrigato
Chiara Fiandra
Isabella Meregalli
Alessia Passaro
Francesca Podini
Jennifer Renaux
Serena Sarnataro
Valeria Tafone
Giuseppina Zeverino

Stefano Fossat
Claude Gamba
Massimo Garon
Daniele Lucchetti
Marco Messina
Eris Nezha
Andrea Pujatti
Simone Pulga
Fabio Saglibene
Maxime Thomas
Gregoire Thominet
Michele Vegis



Corpo di Ballo del Teatro alla Scala,
Sogno di una notte di mezza estate, al centro Lara Montanaro e Riccardo Massimi.
Foto di Andrea Tamoni, Teatro alla Scala.



Corpo di Ballo del Teatro alla Scala,
Sogno di una notte di mezza estate, da sinistra Michele Villanova, Gilda Gelati e Beatrice Carbone.
Foto di Andrea Tamoni, Teatro alla Scala.

AREA ARTISTICA

Marcello Viotti
direttore musicale

Sandra Pirruccio
responsabile dei servizi musicali

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

Violini primi

Roberto Baraldi ³
Mario Trabucco • ¹
Nicholas Myall •
Gisella Curtolo •
Pierluigi Pulese
Mauro Chirico
Pierluigi Crisafulli
Loris Cristofoli
Andrea Crosara
Roberto Dall'Igna
Marcello Fiori
Elisabetta Merlo
Sara Michieletto
Annamaria Pellegrino
Daniela Santi
Mariana Stefan
Anna Tositti
Anna Trentin
Maria Grazia Zohar

Violini secondi

Alessandro Molin •
Gianaldo Tatone •
Enrico Enrichi
Mania Ninova
Luciano Crispilli
Alessio Dei Rossi
Maurizio Fagotto
Emanuele Fraschini
Maddalena Main
Luca Minardi
Marco Paladin
Rossella Savelli
Aldo Telesca
Johanna Verheijen
Muriel Volkaert
Roberto Zampieron

Viola

Daniel Formentelli •
Mario Paladin • ¹
Antonio Bernardi
Paolo Pasoli
Elena Battistella
Ottone Cadamuro
Rony Creter
Anna Mencarelli
Stefano Pio
Katalin Szabó
Maurizio Trevisin
Roberto Volpato
Margherita Cossio ¹

Violoncelli

Alessandro Zanardi •
Luca Pincini • ¹
Nicola Boscaro
Marco Trentin
Bruno Frizzarin
Gabriele Garofano
Paolo Mencarelli
Mauro Roveri
Renato Scapin
Maria Elisabetta Volpi

Contrabbassi

Matteo Liuzzi •
Stefano Pratissoli •
Massimo Frison
Marco Petruzzi
Ennio Dalla Ricca
Giulio Parenzan
Alessandro Pin
Denis Pozzan

Ottavino

Franco Massaglia

Flauti

Angelo Moretti •
Andrea Romani •
Luca Clementi

Oboi

Rossana Calvi •
Marco Gironi •
Walter De Franceschi

Corno inglese

Renato Nason •

Clarinetti

Alessandro Fantini •
Vincenzo Paci •
Federico Ranzato

Clarinetto basso

Renzo Bello

Fagotti

Dario Marchi •
Roberto Giaccaglia •
Roberto Fardin
Massimo Nalesso

Controfagotto

Fabio Grandesso

Corni

Konstantin Becker •
Andrea Corsini •
Guido Fuga
Adelia Colombo
Stefano Fabris
Loris Antiga

Trombe

Fabiano Cudiz •
Fabiano Maniero •
Mirko Bellucco
Gianfranco Busetto

Tromboni

Giovanni Caratti •
Massimo La Rosa •
Federico Garato
Claudio Magnanini

Tuba

Alessandro Ballarin •

Timpani

Roberto Pasqualato •
Dimitri Fiorin •

Percussioni

Attilio De Fanti
Gottardo Paganin

Arpa

Brunilde Bonelli • ¹

Pianoforte e tastiere

Carlo Rebeschini •

³ primo violino di spalla

• prime parti

¹ a termine

CORO DEL TEATRO LA FENICE

Piero Monti
direttore del Coro

Ulisse Trabacchin
aiuto maestro del Coro

Soprani

Nicoletta Andeliero
Cristina Baston
Lorena Belli
Piera Ida Boano
Egidia Boniolo
Elena Borin
Lucia Braga
Mercedes Cerrato
Emanuela Conti
Anna Dal Fabbro
Milena Ermacora
Susanna Grossi
Michiko Hayashi
Maria Antonietta Lago
Enrica Locascio
Loriana Marin
Antonella Meridda
Alessia Pavan
Lucia Raicevich
Andrea Lia Rigotti
Ester Salaro
Elisa Savino

Alti

Valeria Arrivo
Mafalda Castaldo
Claudia Clarich
Marta Codognola
Chiara Dal Bo'
Elisabetta Gianese
Lone Kirsten Loëll
Manuela Marchetto
Victoria Massey
Misuzu Ozawa
Gabriella Pellos
Francesca Poropat
Orietta Posocco
Nausica Rossi
Paola Rossi

Tenori

Domenico Altobelli
Ferruccio Basei
Sergio Boschini
Salvatore Bufaletti
Cosimo D'Adamo
Roberto De Biasio
Luca Favaron
Gionata Marton
Enrico Masiero
Stefano Meggiolaro
Roberto Menegazzo
Ciro Passilongo
Marco Rumori
Bo Schunnesson
Salvatore Scribano
Paolo Ventura
Bernardino Zanetti

Bassi

Giuseppe Accolla
Carlo Agostini
Giampaolo Baldin
Julio Cesar Bertollo
Roberto Bruna
Antonio Casagrande
A. Simone Dovigo
Salvatore Giacalone
Alessandro Giaccon
Umberto Imbrenda
Massimiliano Liva
Nicola Nalesso
Emanuele Pedrini
Mauro Rui
Roberto Spanò
Claudio Zancopè
Franco Zanette



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

Tito Menegazzo
direttore amministrativo

Paolo Libettoni
*direttore del personale
e dello sviluppo organizzativo*

Bepi Morassi
*direttore di produzione
e dell'organizzazione scenico-tecnica*

Cristiano Chiarot
direttore marketing e comunicazione

A.C. FENICE




La squadra di calcio della Fenice si è costituita come gruppo culturale - sportivo per organizzare iniziative a favore della ricostruzione del Teatro.

La squadra di calcio del Teatro «La Fenice» si è conquistata negli ultimi anni una posizione di prestigio a livello internazionale; basti ricordare alcuni importanti risultati: la conquista del titolo europeo tra le squadre degli enti lirici nel 1992, il secondo posto, sempre in questa competizione, conquistato nel 1995, la Coppa Italia nel 2001 e altri vari riconoscimenti. La squadra, ha disputato partite con la nazionale cantanti e dei giornalisti.

La squadra, che si autofinanzia, intende con la propria attività portare un contributo alla ricostruzione del Teatro.

Attualmente l'attività sportiva è sostenuta da Kronos, Kele & Teo Tour Operator srl; Cassa di Risparmio di Venezia; Transport Service; Bullo Tecnologie e Servizi srl; Regazzo Strumenti Musicali; Arti Grafiche Venete - La Tipografica srl; Damatherm srl; Markas; Green Computer; Guerrato SpA.



Progetto e realizzazione grafica
Marco Riccucci

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

stampa
L'Artegrafica S.n.c. – Casale sul Sile (Treviso)

Supplemento a
LA FENICE
Notiziario di informazione musicale culturale
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

finito di stampare
nel mese di settembre 2003

€ 5,00