

SOTTO L'ALTO PATRONATO DEL PRESIDENTE DELLA REPUBBLICA
con il patrocinio di:
SENATO DELLA REPUBBLICA, CAMERA DEI DEPUTATI,
PRESIDENZA DEL CONSIGLIO DEI MINISTRI



Palazzo Mauro de André
martedì 8 luglio 2008, ore 21

Balletto Kirov del Teatro Mariinskij
di San Pietroburgo
Serata Forsythe

FONDAZIONE RAVENNA MANIFESTAZIONI
COMUNE DI RAVENNA, REGIONE EMILIA ROMAGNA
MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI

in collaborazione con ARCUS

Fondazione Ravenna Manifestazioni

Assemblea dei Soci

Comune di Ravenna
Regione Emilia Romagna
Provincia di Ravenna
Camera di Commercio di Ravenna
Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna
Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna
Associazione Industriali di Ravenna
Ascom Confcommercio
Confesercenti Ravenna
CNA Ravenna
Confartigianato Ravenna
Archidiocesi di Ravenna e Cervia
Fondazione Arturo Toscanini

Ravenna Festival

ringrazia

ASSOCIAZIONE AMICI DI RAVENNA FESTIVAL
ASSICURAZIONI GENERALI
AUTORITÀ PORTUALE DI RAVENNA
BANCA POPOLARE DI RAVENNA
CASSA DEI RISPARMI DI FORLÌ E DELLA ROMAGNA
CASSA DI RISPARMIO DI RAVENNA
CIRCOLO AMICI DEL TEATRO “ROMOLO VALLI” - RIMINI
CMC RAVENNA
CONFARTIGIANATO PROVINCIA DI RAVENNA
CONFINDUSTRIA RAVENNA
CONTSHIP ITALIA GROUP
COOP ADRIATICA
COOPERATIVA BAGNINI CERVIA
CREDITO COOPERATIVO RAVENNATE E IMOLESE
EDISON
ENI
FEDERAZIONE COOPERATIVE PROVINCIA
DI RAVENNA
FERRETTI YACHTS
FONDAZIONE CASSA DEI RISPARMI DI FORLÌ
FONDAZIONE CASSA DI RISPARMIO
DI RAVENNA
FONDAZIONE DEL MONTE DI BOLOGNA
E RAVENNA
HAWORTH CASTELLI
HORMOZ VASFI
ITER
LA VENEZIA ASSICURAZIONI
LEGACOOP
MARINARA
MERCATONE UNO
MERLONI PROGETTI
POSTE ITALIANE
RECLAM
ROMAGNA ACQUE - SOCIETÀ DELLE FONTI
SAPIR
SEDAR CNA SERVIZI RAVENNA
SOTRIS - GRUPPO HERA
THE SOBELL FOUNDATION
THE WEINSTOCK FUND
UNICREDIT BANCA
UNICREDIT GROUP
YOKO NAGAE CESCHINA

ASSOCIAZIONE AMICI DI RAVENNA FESTIVAL



Presidente onorario

Marilena Barilla

Presidente

Gian Giacomo Faverio

Vice Presidenti

Roberto Bertazzoni

Lady Netta Weinstock

Comitato Direttivo

Domenico Francesconi

Gioia Marchi

Pietro Marini

Maria Cristina Mazzavillani Muti

Giuseppe Poggiali

Eraldo Scarano

Gerardo Veronesi

Segretario

Pino Ronchi

Maria Antonietta Ancarani, *Ravenna*

Antonio e Gian Luca Bandini,

Ravenna

Marilena Barilla, *Parma*

Francesca e Silvana Bedei, *Ravenna*

Roberto e Maria Rita Bertazzoni,

Parma

Maurizio e Irene Berti, *Bagnacavallo*

Mario e Giorgia Boccaccini, *Ravenna*

Paolo e Maria Livia Brusi, *Ravenna*

Giancarla e Guido Camprini,

Ravenna

Italo e Renata Caporossi, *Ravenna*

Glauco e Roberta Casadio, *Ravenna*

Margherita Cassis Faraone, *Udine*

Glauco e Egle Cavassini, *Ravenna*

Roberto e Augusta Cimatti, *Ravenna*

Manlio e Giancarla Cirilli, *Ravenna*

Ludovica D'Albertis Spalletti,

Ravenna

Marisa Dalla Valle, *Milano*

Andrea e Antonella Dalmonte,

Ravenna

Roberto e Barbara De Gaspari,

Ravenna

Giovanni e Rosetta De Pieri, *Ravenna*

Letizia De Rubertis, *Ravenna*

Stelvio e Natalia De Stefani, *Ravenna*

Fulvio e Maria Elena Dodich,

Ravenna

Enrico e Ada Elmi, *Milano*

Lucio e Roberta Fabbri, *Ravenna*

Mariapia Fanfani, *Roma*

Gian Giacomo e Liliana Faverio,

Milano

Paolo e Franca Fignagnani, *Milano*

Domenico e Roberta Francesconi,

Ravenna

Giovanni Frezzotti, *Jesi*
Adelmo e Dina Gambi, *Ravenna*
Idina Gardini, *Ravenna*
Pier Filippo Giuggioli, *Milano*
Vera Giuliani, *Milano*
Roberto e Maria Giulia Graziani, *Ravenna*
Dieter e Ingrid Häussermann, *Bietigheim-Bissingen*
Pierino e Alessandra Isoldi, *Bertinoro*
Michiko Kosakai, *Tokyo*
Valerio e Lina Maioli, *Ravenna*
Silvia Malagola, *Milano*
Franca Manetti, *Ravenna*
Carlo e Gioia Marchi, *Firenze*
Gabriella Mariani Ottobelli, *Milano*
Pietro e Gabriella Marini, *Ravenna*
Paola Martini, *Bologna*
Luigi Mazzavillani e Alceste Errani, *Ravenna*
Maria Rosaria Monticelli Cuggiò e Sandro Calderano, *Ravenna*
Maura e Alessandra Naponiello, *Milano*
Peppino e Giovanna Naponiello, *Milano*
Giorgio e Riccarda Palazzi Rossi, *Ravenna*
Vincenzo e Annalisa Palmieri, *Lugo*
Gianna Pasini, *Ravenna*
Gian Paolo e Graziella Pasini, *Ravenna*
Desideria Antonietta Pasolini
Dall'Onda, *Ravenna*
Fernando Maria e Maria Cristina Pelliccioni, *Rimini*
Fabrizio Piazza e Caterina Rametta, *Ravenna*
Giuseppe e Paola Poggiali, *Ravenna*
Giorgio e Angela Pulazza, *Ravenna*
Paolo e Aldo Rametta, *Ravenna*
Stelio e Grazia Ronchi, *Ravenna*
Sergio e Antonella Roncucci, *Milano*
Stefano e Luisa Rosetti, *Milano*
Angelo Rovati, *Bologna*
Giovanni e Graziella Salami, *Lavezzola*
Ettore e Alba Sansavini, *Lugo*
Guido e Francesca Sansoni, *Ravenna*
Francesco e Sonia Saviotti, *Milano*
Sandro e Laura Scaioli, *Ravenna*

Eraldo e Clelia Scarano, *Ravenna*
Leonardo e Angela Spadoni, *Ravenna*
Alberto e Anna Spizuoco, *Ravenna*
Gabriele e Luisella Spizuoco, *Ravenna*
Paolino e Nadia Spizuoco, *Ravenna*
Enrico e Cristina Toffano, *Padova*
Ferdinando e Delia Turicchia, *Ravenna*
Maria Luisa Vaccari, *Padova*
Roberto e Piera Valducci, *Savignano sul Rubicone*
Silvano e Flavia Verlicchi, *Faenza*
Gerardo Veronesi, *Bologna*
Luca e Lorenza Vitiello, *Ravenna*
Lady Netta Weinstock, *Londra*
Giovanni e Norma Zama, *Ravenna*

Aziende sostenitrici

ACMAR, *Ravenna*
Alma Petroli, *Ravenna*
CMC, *Ravenna*
Credito Cooperativo Ravennate e Imolese
FBS, *Milano*
FINAGRO - I.Pi.Ci. Group, *Milano*
Ghetti Concessionaria Audi, *Ravenna*
ITER, *Ravenna*
Kremslehner Alberghi e Ristoranti, *Vienna*
L.N.T., *Ravenna*
Rosetti Marino, *Ravenna*
SVA Concessionaria Fiat, *Ravenna*
Terme di Cervia e di Brisighella, *Cervia*
Terme di Punta Marina, *Ravenna*
Viglienzzone Adriatica, *Ravenna*

Balletto Kirov
del Teatro Mariinskij di San Pietroburgo

Serata Forsythe

Steptext

coreografia William Forsythe
musica Johann Sebastian Bach, *Chaconne* dalla
Partita n. 2 in re minore BWV 1004
messa in scena, luci, costumi William Forsythe
assistente al coreografo Aaron Sean Watkin

interpreti

Ekaterina Kondaurava, Anton Pimonov,
Michail Lobuchin, Islom Baimuradov

Approximate Sonata

coreografia, messa in scena, luci William Forsythe
musica Thom Willems
costumi Stephen Galloway
assistente al coreografo Noah D. Gelber

interpreti

I pas de deux Elena Šešina, Andrej Ivanov
II pas de deux Ji Yeon Ryu, Islom Baimuradov
III pas de deux Jana Selina, Aleksej Nedviga
IV pas de deux Ekaterina Kondaurava,
Aleksej Timofeev

The Vertiginous Thrill of Exactitude

coreografia, messa in scena, luci William Forsythe
musica Franz Schubert, Finale dalla Sinfonia n. 9 in
do maggiore D 944

costumi Stephen Galloway

assistente al coreografo Noah D. Gelber

interpreti

Tat'jana Tkačenko, Nadežda Gončar,
Ekaterina Osmolkina, Vladimir Šklyarov,
Aleksej Nedviga

In the Middle Somewhat Elevated

coreografia William Forsythe

musica Thom Willems

in collaborazione con Leslie Stuck

messa in scena, luci, costumi William Forsythe
assistente al coreografo Kathryn Bennets

interpreti

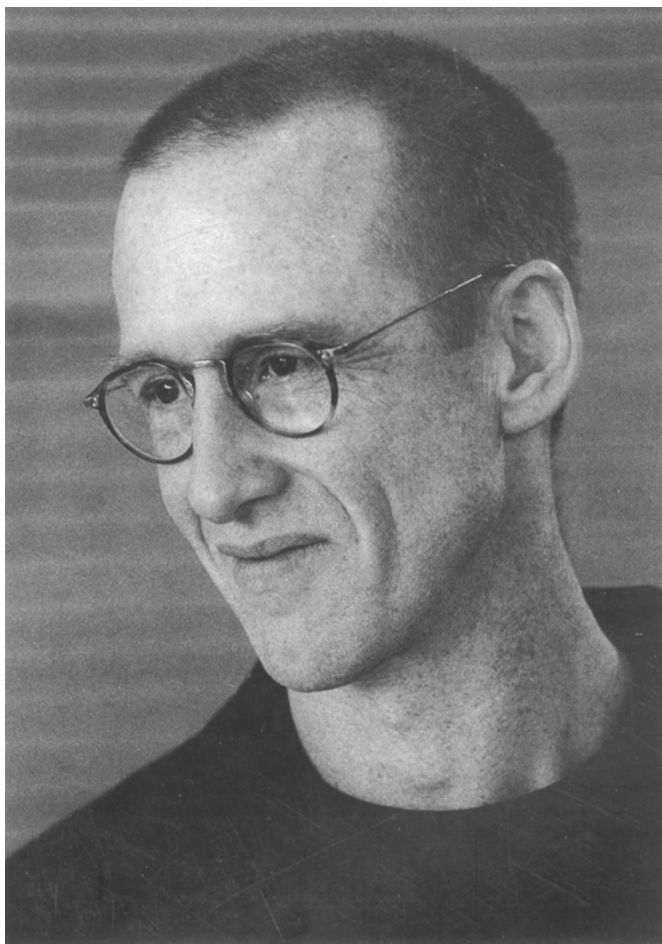
Viktorija Tereškina, Ekaterina Kondaurova,
Jana Selina, Elena Šešina, Anna Lavrinenko,
Ksenja Dubrovina, Michail Lobuchin,
Aleksandr Sergeev, Anton Pimonov

Partner generale del Teatro Mariinskij



La produzione dei balletti *Septext*, *The Vertiginous of Exactitude*, *In the Middle somewhat Elevated* di William Forsythe al Teatro Mariinskij è stata resa possibile grazie al supporto della Kultur-Stiftung der Deutsche Bank.

Il balletto *Approximate Sonata* di William Forsythe al Teatro Mariinskij è stato reso possibile grazie a una generosa donazione di Bettina von Siemens.



William Forsythe, foto di WongeBergmann.

Forsythe et soi même

L'evoluzione artistica

Faccio coreografie da quando avevo quattordici anni. Ho iniziato creando dei musical in una chiesa. Probabilmente sono sempre stato un incostante. Comunque sono un convertito, perché quella chiesa era più liberale della Chiesa Scientologica nella quale sono cresciuto. Lì si potevano fumare sigarette e ascoltare i musical che ho coreografato perché nessuno era in grado di farlo, e che poi ho anche danzato. All'inizio, da principiante, mi sono dato un gran daffare, o sferrato colpi a destra e a manca, come un matto, e mi sono divertito. Vivevo in una specie di *Sturm und Drang*. Dopo di che ho ravvisato la necessità di non colpire più a casaccio e così mi sono rinnovato cercando di scoprire l'origine delle cose in me stesso e comprendendo da dove venivano. Cerco di essere in anticipo su me stesso. In realtà ci si vorrebbe tanto fermare dove si è arrivati e ripetere tutto ciò che si è già sperimentato. Rinnovarsi di continuo è estenuante, se non fosse che c'è sempre qualcosa dentro di sé che punta a scovare nuove informazioni. Non si tratta di ispirazione, perché non sono una persona a cui il cuore palpita per l'ispirazione. Trovo invece eccitanti le idee e il fatto che generino di continuo altre e nuove idee. Può ad esempio eccitarmi una frase che fornisce un buon contesto per una danza. Probabilmente oggi so analizzare i miei stessi metodi più di quanto non fossi in grado di fare in passato. So anche che ho avuto il tempo di lavorare con continuità, diversamente da quando ero ancora un *freelance*, quando un pezzo doveva essere pronto per la prima. Dopo gli anni passati a Francoforte, non riesco più a figurarmelo: la prima è l'inizio di un processo, non la fine.

La geometria della danza

Secondo la concezione tradizionale del balletto, i movimenti si espandono in uno spazio ipotetico, partendo dal centro del corpo. Io invece presuppongo una geometria cristallina interna, essenzialmente corporea, che a sua volta influisce sul movimento nello spazio. In questo modo ottengo risultati completamente diversi. Ad esempio, prendiamo una normale posizione del balletto, ne analiz-



*Michail Lobuchin interpreta In the Middle Somewhat Elevated
(foto Razina).*

ziamo ogni singola relazione con ogni singolo angolo e infine ci troviamo ad avere una variazione di lunghezza infinita che non assomiglia più al balletto classico. Però siamo partiti da questa posizione nota, perché continuiamo sempre a orientarci verso di essa, a riferirci ad essa. Accostandomi a una figura tradizionale in modo sempre diverso, analizzandola minuziosamente e ricomponendola in successioni differenti, posso evocare una straordinaria molteplicità di informazioni utilizzando pochissimo materiale.

La danza di per sé non sopravvive al tempo. Da un punto di vista storico, della danza non restano che alcune idee generali. Non si tratta, tuttavia, di documenti concreti, bensì di qualcosa che si trasmette da un danzatore all'altro come una sorta di impronta genetica. In questo modo arriviamo all'essere umano come documento storico.

Il significato (ai danzatori durante una prova)

La cosa più importante è che non dovete assolutamente cercare di elaborare un significato, esattamente come io non cerco affatto di produrre un significato collegando in modo sempre diverso queste combinazioni di passi. Quello che cerco è un risultato ottenuto mediante nuove combinazioni matematiche, anzi grammaticali (almeno in questo caso). Il risultato apparirà innaturale, perché io non voglio affatto ottenere la naturalezza. Dovete abituarvi un po' alla volta a snocciolare in modo semplice queste parole ottenendo così una sensazione analoga a quella di trovarsi nel mezzo di una frase, senza avere il tempo di riflettere. Il vantaggio di tutto ciò è che non deve scaturirne un significato. In effetti le cose stanno così: di norma certe parole, prese in una determinata successione, costituiscono la sintassi grammaticale. Noi però ne modifichiamo la posizione e continuiamo a modificarla e poi magari ne troveremo ancora solo una che ci dà un significato. Guardate le mie dita – questo è giusto, questo no. E piuttosto difficile arrivarci, e questo è ancora più difficile.

Lo storyboard

Inizio il mio processo creativo disegnando molto, producendo semplicemente delle immagini. Cerco così di scoprire quello che ho in mano, poi faccio un abbozzo col

materiale immaginario, preparo per così dire una messa in scena ipotetica, uno *storyboard* come per un film. Poi faccio un passo indietro e comincio a osservare, a raffigurarmi quello che potrebbe essere stato. Si tratta quindi di un evento futuro per il quale mi immagino quello che potrebbe essere accaduto in passato.

Continuo a ritradurre il mio materiale, per selezionarne qualcosa. Alcune cose passano attraverso il setaccio, altre rimangono. Una volta che ho deciso finalmente qual è il materiale di cui voglio occuparmi, comincia il lavoro vero e proprio, il lavoro finalizzato. Per me è relativamente facile immaginarmi cose di ogni genere, mentre analizzarle e metterle in forma concreta, questo sì che è difficile.

Il lavoro con i danzatori

La danza si sviluppa molto, molto lentamente, perché i danzatori non sono macchine, devono prima trovare un loro adattamento. La cosa funziona come una dolce violenza. Bisogna appellarsi alla loro intelligenza affinché abbiano chiaro il perché dello sviluppo o della modificazione di qualche elemento. Non si può semplicemente dire: adesso tutto è diverso. Bere o affogare. Invece, se si fa appello all'intelligenza, si ottengono risultati migliori a lungo termine. Io do loro, diciamo ad esempio, cento passi diversi e li porto a capire come sia possibile disporre autonomamente quei passi in gruppi diversi. Questo rappresenta una straordinaria apertura per un ballerino. I ballerini imparano il proprio linguaggio compitando. Io mi sforzo di impiegare il mezzo giusto, nell'attimo giusto.

“Il balletto è una combinazione di danza e contesto scenico”

Io non sto a pensare a quello che la danza esprime. Penso solo al movimento, anche se dedico molte delle mie riflessioni al contesto da cui nasce la danza. Danza e contesto: si tratta di due cose completamente separate. Un balletto o una *pièce* di danza rappresentano una combinazione di entrambi questi elementi, possono esprimere qualunque cosa. C'è un segno e poi ancora un altro segno. Mostrando il segno danzato in contesti diversi, davanti a una parete chiara o scura, davanti ad acqua, fiamme, terra o alberi, ogni volta assumerà un significato diverso.

Il linguaggio

Nella danza faccio esattamente quello che si fa con le parole. Secondo la mia esperienza del linguaggio, ho imparato il linguaggio della danza soltanto manipolandolo. Spesso il linguaggio dei miei pezzi è da collocare nella sfera della poesia. *LLD* è una poesia messa in scena, anche *Artifact* è una specie di poesia. Personalmente ho spesso la sensazione che la parola parlata sia per la danza un accompagnamento buono quanto la musica.

La trasposizione scenica

A un certo punto interviene la realtà. Trovo particolarmente divertente scoprire che cosa possa illuminarmi e che cosa no, che cosa si adatti al palcoscenico e che cosa no. È una situazione drammatica, ma anche traumatica, scoprire che certe immagini che si è deciso di usare non possono essere riprodotte in tre dimensioni. È fantastico, come una specie di selezione naturale, quando il teatro ti fa capire che qualcosa non funziona.

Osservazione e comprensione

Dal pubblico non mi aspetto che capisca. Mi auguro solo che osservi quello che succede. È probabile che osservare significhi capire un pezzo. Credo addirittura che la maggior parte dei miei lavori dipenda dall'osservazione. Si è sempre coscienti del fatto che un'opera è fatta per essere resa pubblica. I miei pezzi risultano divertenti quando ho superato lo stadio della ricerca, cioè quando ho imparato già una certa quantità di quelle cose che poi posso trasformare.

Conclusione

Nel migliore dei casi la danza non esprime nient'altro che se stessa.

(dichiarazioni raccolte da Marinella Guatterini)



In the Middle Somewhat Elevated: *Michail Lobuchin e una partner (foto Razina).*

William Forsythe: il recupero della corporeità

Forse un pallido barbaglio degli antichi misteri – orfici, eleusini, indiani – filtrato attraverso secoli e millenni, è giunto fino ai nostri giorni, tra guerre e rivoluzioni, scoperte scientifiche e lotte ideologiche – riemergendo nei movimenti e nei cerimoniali della danza e delle arti del corpo odierne.

Non si tratta più della danza sacra dell'antica Grecia; né di quella ieratica legata allo yoga buddhista (con i suoi 84 *asana*: le posizioni legate a motivazioni occulte); e neppure delle pratiche *mudra* circa i movimenti simbolici delle mani; tanto meno, poi, dei rituali “barbarici” del *candomblé* e della *macumba* afro-brasiliana. Quello, tuttavia, che colpisce oggi in molte manifestazioni corporee attuali è una inconfessata parentela con quelle antiche danze, legate com'erano all'orgia e all'estasi; e che in certo senso sembrano intente a sgretolare la grande tradizione del balletto ottocentesco.

Questa mia affermazione non vuol certo suonare come nota di biasimo o di incomprendimento verso i grandi danzatori e coreografi dell'immediato passato – da Rudolf von Laban a George Balanchine, da Kurt Joos a Merce Cunningham – ma è volto piuttosto a giustificare il perché della – non improvvisa, ma progressiva – ricomparsa di un interesse per un'attività del corpo (del “proprio corpo”, del *Leib* husserlianamente inteso) e d'un nuovo dominio dello spazio che concerne da presso il ritorno alla “naturalità” delle nostre percezioni, azioni, volizioni.

Ed è significativo che, proprio al culmine d'una sottomissione di molta arte odierna alle esigenze e alle nuove esperienze dei mass media, della riproducibilità tecnica, della manipolazione elettronica – appunto in opposizione (anche se in collaborazione) alle tecniche anti-naturali, all'artificio – si assista a una riscoperta, colma di fascino – e anche di pericolo – per la rivalutazione del nostro patrimonio naturale e, in certo senso, ancestrale.

Ho detto “fascino” e “pericolo”; perché pericolo?

Perché occorre stabilire subito uno spartiacque tra le diverse manifestazioni che concorrono o hanno concorso a preparare l'avvento delle ultime correnti della danza (e



*Ekaterina Kondaurva e Michail Lobuchin in Steptext
(foto Razina).*

delle finite operazioni corporee): uno spartiacque tra aspetti in buona parte negativi, orrorifici, patologici o addirittura pornografici, e aspetti che hanno già dato molti risultati ampiamente positivi attraverso operazioni artistiche che spaziano dal teatro (Kantor, Grotowski, Wilson ecc.) alla vera e propria Body Art (Acconci, Gina Pane, Meredith Monk, Ketty La Rocca ecc.) e alle più svariate *performances*.

Perché ho parlato di aspetti negativi? Perché, accanto alle forme che si valgono del corpo umano – assieme alla musica, alla danza, alle luci, alla scenografia – per imbastire manifestazioni decisamente artistiche che riflettono – come dicevo più sopra – le solenni tradizioni della grande danza di tutti i tempi – esistono oggi molte forme, purtroppo ampiamente diffuse a seguito d’una eccessiva pubblicizzazione scandalistica delle stesse – che hanno creduto opportuno di mettere in luce soprattutto l’aspetto psicopatologico, sadico, masochistico, dell’attività corporea attraverso *performances*, auto-presentazioni, ecc., dove il corpo serve spesso più che altro come evidenziatore di aspetti lubrichi, sadici o addirittura scatologici.

Questo progressivo interesse per la corporeità e questo coinvolgimento della stessa in molte forme artistiche recenti non sono stati sufficientemente valutati. Bisognerebbe sempre ricordare quale peso abbia avuto, in campo teatrale, l’avvento di artisti come quelli dianzi citati, ma anche di molti altri che dettero vita a compagnie come “Il Carrozzone”, i “Magazzini criminali”, la “Valdoca”, la “Fura dels Baus”, l’“Odin Teatret”, e infiniti altri gruppi dove precisi esercizi corporei, spesso legati allo *yoga*, mettevano in luce la dimensione estetica (e addirittura iniziatica) del corpo umano.

Ecco perché, se da un lato le arti visive, con il dileguarsi della figuratività “naturalistica”, finivano per sospendere il loro interesse per il corpo, divenuto ormai preda della fotografia e del cinema – si venivano invece evidenziando nuove forme artistiche dove l’attività corporea, unita alle *performances*, alla musica, alla danza – fa opera di “resistenza” contro gli eccessi tecnologici e le arti legate esclusivamente ai *new media* elettronici.

Ebbene, se la ripresa di interesse per un versante meno artificioso e artificiale della creatività umana ha potuto

aver luogo, [...] la presentazione [...] di due cicli di opere d'un danzatore-coreografo della grandezza di William Forsythe mi sembra davvero di estrema importanza, anche perché si tratta di uno dei massimi cultori della tradizione ballettistica e insieme uno dei suoi più impegnati eversori. In effetti, proprio nella vicenda artistica di Forsythe si esemplifica uno dei momenti più chiarificatori dell'attuale situazione riguardante la danza contemporanea. Credo, infatti, che nel momento che stiamo attraversando, dove tante manifestazioni di danze nuove si sono venute evidenziando (da Martha Graham a Trisha Brown, da Pina Bausch a Susanne Linke, da Lucinda Childs a Carolyn Carlson), sia di sommo interesse tener conto dell'opportunità, anzi della necessità, di rinnovare il ruolo della danza negli spettacoli ad essa dedicati e anche in quelli dove la stessa costituisce solo un completamento all'opera lirica o comunque a un'opera teatrale.

Proprio per la sua capacità integrativa della musica, della parola recitata, della scenografia, la coreografia può e deve entrare a far parte del teatro moderno, tanto se si vale autonomamente del contributo musicale, tanto se accompagna lo svolgersi d'un'azione teatrale a sé stante.

Fra i tanti coreografi che si sono valse dei diversi linguaggi artistici come "complemento" alle loro creazioni, Forsythe rappresenta uno dei casi più singolari. Aver usato la musica (spesso quella di Thom Willems, ma persino quella di Alban Berg), la poesia e la parola (pronunciata dagli stessi danzatori), gli effetti scenografici (come quelli, ad esempio, di Michael Simon) e di essersi "ispirato" a testi letterari e filosofici come quelli d'un Baudrillard, d'un Barthes, ma persino di un Wittgenstein (nel balletto *Limb's Theorem*) sta a dimostrare l'estrema multipolarità della sua invenzione e la sua capacità di assimilazione dei diversi linguaggi artistici.

È sin troppo facile a questo punto sostenere che la danza – e in particolare il balletto – possiede un linguaggio con una specifica morfologia e sintassi. In realtà è proprio qui l'abbaglio di chi pretende accostare tra loro gli elementi del linguaggio verbale a quelli della danza, assimilando moderni, fonemi e sintagmi con alcuni tipici "passi" del balletto – *piqué, relevé, tourné, fouetté, rond de jambe* ecc.

L'equivoco sta appunto nel confondere quella che è la indispensabile "morfologia" del linguaggio verbale con una morfologia che è legata soltanto a una particolare epoca della danza. Sicché, quella che inizialmente era – o doveva essere – una preziosa piattaforma sintattica (come era una figura "retorica" il *pas de deux*) è diventata in seguito un alfabetario desueto, privo il più delle volte dei relativi "contenuti espressivi". Questo fatto spiega, da un lato, il perché del costante impegno di Forsythe nello studio approfondito del balletto, e nel partire, ancor oggi, dallo stesso per le sue successive evoluzioni stilistiche; ma spiega altresì il perché della nota frase da lui pronunciata: "È probabile che il balletto abbia rovinato tanti corpi quanto tutte le malattie conosciute dall'uomo... Il balletto è un prodotto culturale, non si produce in modo naturale".

E, come suggerisce Marinella Guatterini, proprio Forsythe "è il primo coreografo a provare che le barriere [...] tra innovazione e tradizione sono cadute."

Con tutto ciò, il fatto che Forsythe abbia proseguito, e prosegua tuttora, nel valersi dell'impostazione tradizionale per molte delle sue opere, è la miglior dimostrazione che – attraverso la rottura di certi schemi, attraverso la trasformazione dei percorsi e degli atteggiamenti, e soprattutto attraverso la liberalizzazione del movimento spontaneo anche nelle operazioni più stringate e "classiche" – il grande coreografo è riuscito a ottenere una continua vivificazione della danza. Il pubblico [...] lo potrà constatare in opere come *Hypothetical Stream 2* e *Quintett* [...] o come *In the Middle Somewhat Elevated* e *Approximate Sonata* [...] e, credo, soprattutto, in quell'affascinante composizione *Enemy in the Figure* (del 1989), dove Forsythe ha saputo unire, alla robusta impostazione ginnica dei danzatori (spesso utilizzante le tradizionali figure del balletto), un inedito e prodigioso percorso coreografico, libero da ogni preconconcetto, e integrato perfettamente con l'apparato scenico e con la dinamica autonoma dei danzatori.

Gillo Dorfles



Vladimir Šklyarov e Ekaterina Osmolkina in The Vertiginous Thrill of Exactitude (foto Razina).

Il Teatro Mariinskij di San Pietroburgo

Simbolo di San Pietroburgo e più antico teatro musicale della Russia, da più di duecento anni accademia del balletto e dell'opera russa, dalla sua fondazione il Teatro Mariinskij ha affermato la sua gloria e la fama internazionale in tre modi diversi: con la Compagnia d'opera, con il Corpo di ballo e con l'Orchestra sinfonica.

Così chiamato in onore dell'imperatrice Maria Alexandrovna, moglie di Alessandro II, il teatro è stato inaugurato in pompa magna il 2 ottobre 1860 con l'opera di Michail Glinka *Una vita per lo zar*. La Compagnia d'opera e il Corpo di ballo, invece, esistevano già in precedenza: la loro storia risale infatti al 1783, quando l'imperatrice Caterina II pubblicò un editto per fondare una compagnia d'opera e di balletto russe a San Pietroburgo. È a quell'anno che si fa risalire la prima stagione del Teatro Mariinskij, sebbene sia trascorso quasi un secolo dalla fondazione della Compagnia alla costruzione del teatro in sé.

Il Teatro ha lanciato innumerevoli artisti tra i quali cantanti come Fëdor Šaljapin, Ivan Jeršov, Medea e Nikolaj Figner e Sofija Preobraženskaja; ballerini quali Anna Pavlova, Vaslav Nižinskij, Galina Ulanova, Rudolf Nureyev e Michail Baryšnikov. Un ruolo fondamentale nello sviluppo della danza classica l'hanno avuto alcuni maestri di ballo, quali Marius Petipa, Michel Fokine e George Balanchine. Il Mariinskij ha visto il talento di grandi scenografi come Konstantin Korovin, Aleksandr Golovin, Alexander Benois e Léon Bakst, solo per nominarne alcuni.

Da sempre ogni stagione del Teatro Mariinskij è un vero e proprio evento, non solo per la cultura russa ma per il mondo intero. Valerij Gergiev ha inaugurato una nuova epoca nella storia del teatro: un'era di intensa creatività e nuove opportunità artistiche. C'è una stretta connessione tra il successo del Teatro Mariinskij e la galassia di stelle che vi risplendono all'interno di ogni rappresentazione, sia essa classica o contemporanea. Gli ultimi anni hanno visto un numero davvero significativo di prime internazionali; il Teatro ha optato per un variegato repertorio, che affianca alle opere tradizionali classiche altre meno note del XX secolo di compositori russi ed europei. Il Teatro

Mariinskij è attualmente il solo al mondo ad aver portato in scena tutte le opere di Sergej Prokof'ev e Dmitrij Šostakovič.

Il repertorio operistico del Mariinskij si basa sulle opere di Čajkovskij, Rimskij-Korsakov, Glinka e Musorgskij. Il Teatro pone inoltre grande enfasi sulla ricca e molteplice eredità dell'opera europea. Commissionata espressamente dal Consiglio dei Teatri Imperiali, nel 1862 Giuseppe Verdi compose *La forza del destino*, alla cui prima partecipò lo stesso compositore. Il destino delle opere di Richard Wagner in Russia si deve principalmente al Mariinskij. Nell'ultimo decennio il repertorio d'opera del Teatro si è ampliato con il *Parsifal* allestito da Tony Palmer, *Der Fliegende Holländer* diretto da Temur Chkheidze e il *Lohengrin* diretto da Konstantin Plužnikov. Nel 2003 alla vigilia del trecentenario di San Pietroburgo, il Teatro Mariinskij ha completato la produzione della *Tetralogia* di Wagner con *Der Ring des Nibelungen*. Per la prima volta nella storia del Teatro, l'intera *Tetralogia* è stata messa in scena in lingua originale con l'ordine imposto dal compositore. Da allora il *Ring* del Mariinskij, a cui la stampa si riferisce come ad un "evento storico che ha fatto epoca", è stato portato sulla scena non solo in Russia, ma anche in Germania, Giappone, Corea del Sud, Stati Uniti e Gran Bretagna, e verrà presto presentato a Las Palmas per l'inaugurazione del Teatro Pérez Galdos, e a New York per inaugurare il restauro della Metropolitan Opera. Il Teatro Mariinskij è stato inoltre il primo teatro russo ad iniziare coproduzioni con le più importanti compagnie d'opera del mondo: Covent Garden, Metropolitan, Opéra Bastille, Teatro alla Scala, La Fenice, Tel Aviv Opera e San Francisco Opera.

Le opere dei compositori europei vengono attualmente messe in scena in lingua originale, a dimostrare l'integrazione del Teatro Mariinskij nell'ambito dell'opera internazionale. Il repertorio di danza del teatro, considerato a lungo "la casa di Petipa" è anche attento alla coreografia contemporanea: dal neoclassicismo di George Balanchine alle opere radicali di William Forsythe. Nel 1989 il Teatro Mariinskij ha portato in scena per la prima volta le coreografie di Balanchine, segnando il suo ritorno a San Pietroburgo. Nel corso dell'ultimo decennio il repertorio si è

arricchito delle opere di altri grandi coreografi del XX e del XXI secolo: Kenneth MacMillan, Harald Lander, John Neumeier, Hans van Manen e Pierre Lacotte.

Nell'ultima decennio il teatro si è impegnato nel restauro della *Bella addormentata* e della *Bayadère* di Petipa, ricevendo critiche entusiastiche dalla stampa. La compagnia ha debuttato con *Cenerentola*, *Lo Schiaccianoci* e *The Magic Nut* di Alexei Ratmansky, *Hoffmanniade* di Ćemiakin e *The Golden Age* con la coreografia di Noah D. Gelber. Nel febbraio 2001 è stato inaugurato il primo Festival Internazionale di Balletto Mariinskij: un festival russo di sola danza classica al quale partecipano i solisti delle maggiori compagnie del mondo. Il Festival rappresenta un'opportunità per vedere diverse scuole accademiche e presentare nomi nuovi al pubblico di San Pietroburgo.

L'Orchestra Sinfonica del Teatro Mariinskij è una delle più antiche di Russia visto che, si è detto, le sue origini risalgono a oltre duecento anni fa, alla prima orchestra dell'Opera imperiale. L'"età dell'oro" dell'orchestra ha coinciso con la seconda metà del XIX secolo, strettamente legato alle attività di Eduard Frantsovič Napravnik, che per oltre mezzo secolo (dal 1863 al 1916) è stato il Direttore Artistico dei musicisti del Teatro Imperiale, e al quale negli anni Ottanta dell'Ottocento andava il merito di un'orchestra considerata tra le più raffinate d'Europa.

L'Orchestra del Teatro Mariinskij ha attratto da sempre i principali direttori d'orchestra di tutto il mondo, da Berlioz a Wagner, Ćajkovskij, Mahler, Rachmaninov, Sibelius. Evgenij Mravinskij ha iniziato il suo percorso professionale proprio al Teatro Mariinskij. Negli ultimi decenni Edward Grikurov, Konstantin Simeonov, Yurij Temirkanov e Valerij Gergiev, succeduto a Temirkanov come Primo Direttore nel 1988, hanno confermato la grande tradizione della scuola di direzione orchestrale di San Pietroburgo-Leningrado al Teatro Kirov.

L'Orchestra del Teatro Mariinskij ha avuto l'onore di presentare per la prima volta molte opere e balletti del XIX e del XX secolo, tra cui le storiche rappresentazioni di *Una vita per lo zar* e *Ruslan e Ljudmila* di Glinka, *Il principe Igor* di Borodin, *Boris Godunov* e *Khovanščina* di Musorgskij, *La fanciulla di Pskov*, *La fanciulla di neve* e

La leggenda della città invisibile di Kitez e della vergine Fevronia di Rimskij-Korsakov, *La dama di picche*, *Jolanta*, *Il lago dei cigni*, *Lo schiaccianoci* e *La bella addormentata* di Čajkovskij, i balletti di Prokof'ev, Šostakovič e Chačaturjan.

Nel dicembre 2006 Valerij Gergiev ha completato con l'Orchestra la serie delle Sinfonie di Šostakovič, celebrando il centenario della nascita del compositore ed esibendosi nelle maggiori città del mondo e nelle università di Russia e Stati Uniti. Le tournées del Teatro Mariinskij continuano ad attraversare il globo, dall'Australia al Giappone, all'Europa, agli Stati Uniti. Gli artisti del Mariinskij sono sempre i benvenuti nei maggiori teatri e sale concertistiche del mondo, e oggi si può dire che negli ultimi dieci anni, grazie a Valerij Gergiev e alle sue innate capacità artistiche e amministrative, il Teatro è divenuto una delle istituzioni più importanti del mondo, mentre l'Orchestra del Teatro Mariinskij è arrivata a meritare un'unanime acclamazione da parte della critica per le sue interpretazioni dei classici russi ed europei.

Gli artisti

VALERIJ GERGIEV

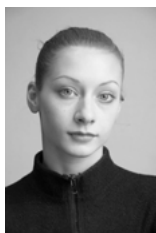
**Direttore Musicale del Teatro Mariinskij
e Direttore d'orchestra**

Nato a Mosca, dopo essersi diplomato al Conservatorio “Rimskij-Korsakov” di Leningrado e dopo aver vinto il Concorso di Direzione Orchestrale “Herbert von Karajan”, è stato invitato a lavorare al Teatro Kirov (oggi Teatro Mariinskij), di cui è Direttore Artistico e Generale dal 1996. È fondatore e direttore artistico di molti festival musicali internazionali tra cui il Mikkeli Festival (Finlandia), il Kirov Philharmonic (Londra), il Rotterdam Philharmonic - Gergiev Festival (Olanda), il Festival di Pasqua a Mosca e il Festival delle Notte Bianche a San Pietroburgo.

Tra i più grandi direttori d'orchestra del nostro tempo, Valerij Gergiev lavora con grandi orchestre quali i Wiener Philharmoniker, i Berliner Philharmoniker, la London Symphony Orchestra, la Royal Philharmonic Orchestra, l'Orchestre National de France, l'Orchestra della Radio svedese, e le orchestre sinfoniche di San Francisco, Boston, Toronto, Chicago, Cleveland, Dallas, Houston, Minnesota, Montreal, Birmingham. È direttore principale ospite della Filarmonica di Rotterdam dal 1995, e lo è stato del Metropolitan Opera dal 1997 al 2002. Il 1° gennaio 2007 è stato nominato Direttore Principale della London Symphony Orchestra. È stato Gergiev ad aver inaugurato la collaborazione artistica tra il Teatro Mariinskij e i più celebri teatri d'opera del mondo, tra cui la Metropolitan Opera, il Covent Garden, il Teatro Carlo Felice, la San Francisco Opera, il Teatro alla Scala, la New Israeli Opera e il Théâtre du Chatelet.

Valerij Gergiev è stato insignito di numerosi premi e onorificenze: Artista del Popolo di Russia (1996), Direttore d'orchestra dell'anno (International Classical Music Awards, 1996), Premio di Stato della Russia (1994 e 1999), un premio speciale della Philips Electronics. Ha ricevuto il premio “Golden Sophit” (1997, 1998, 2002, 2004) e la Maschera d'Oro (1996, 2000, 2002). Nel 2000 è stato insignito dell'Ordine dell'Amicizia e dell'Ordine di San Mesrop Mashtots. È stato inoltre insignito della Bundesverdienstkreuz tedesca, del titolo di Ufficiale al Merito

e dell'Ordre des Arts et des Lettres francese. Nel 2002 ha ricevuto il Premio Presidenziale Russo per il suo contributo artistico alle arti e alle scienze. Nel 2003 è stato nominato "Artista del Mondo" dall'UNESCO, ed è stato decorato con l'ordine "For Services to the Fatherland". È stato insignito dell'Ordine del Principe San Daniil di Mosca (2003) e del premio intitolato ai Santi Fratelli apostolici Cirillo e Metodio della Chiesa ortodossa russa (2004). Valerij Gergiev è stato insignito del National Pride of Russia e del prestigioso premio "For Work and the Fatherland". È stato insignito del "Crystal Prize" per il suo contributo alle arti e al dialogo culturale (World Economic Forum, Davos, 2004). Nel 2005 è stato nominato "Artista del Popolo Ucraino" e nello stesso anno è stato insignito del premio "Polar Music" dall'Accademia Reale di Musica svedese. Nel 2006 ha ricevuto il Premio "Herbert von Karajan" del Festival Musicale di Baden-Baden, e il Premio dell'American-Russian Cultural Cooperation Foundation per il suo contributo allo sviluppo delle relazioni culturali tra la Russia e gli Stati Uniti. Nel novembre 2006 ha ricevuto la più prestigiosa onorificenza giapponese, l'Ordine del Sol Levante, e la Medaglia d'argento di Valencia. Nell'aprile 2007 è stato nominato Ufficiale Onorario della Legion d'Onore, il più alto riconoscimento della Francia.



Ekaterina Kondaurova

Nata a Mosca, diplomata all'Accademia Vaganova, è entrata a far parte del Balletto Kirov del Teatro Mariinskij di San Pietroburgo nel 2001. Nel 2006 è stata insignita dell'importante premio "Benois de la Danse".



Anton Pimonov

Nato a Volgograd, nel 1999 si è diplomato all'Accademia Vaganova, e nello stesso anno è entrato a far parte del Balletto Kirov del Teatro Mariinskij di San Pietroburgo.



Michail Lobuchin

Nato a San Pietroburgo, si è diplomato all'Accademia Vaganova, ed è entrato a far parte del Balletto Kirov del Teatro Mariinskij di San Pietroburgo nel 2002. Nello stesso anno ha vinto l'International Vaganova-Prix Competition.



Islom Baimuradov

Nato a Mosca, ha studiato al Ballettschule der Osterreichischen Bundestheater e all'Accademia Vaganova. È entrato a far parte del Balletto Kirov del Teatro Mariinskij di San Pietroburgo nel 1993, e nel 1998 è diventato interprete dei ruoli principali.



Elena Šešina

Nata a Leningrado, si è diplomata all'Accademia Vaganova nel 1997. Da allora è stata solista del Balletto del Teatro dell'Opera Musorgskij di San Pietroburgo, ed è entrata a far parte del Balletto Kirov del Teatro Mariinskij di San Pietroburgo nel 2001.



Andrej Ivanov

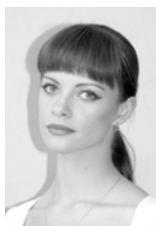
Nato a Baku (Azerbaijan), Diplomato alla Scuola di Danza della Bielorussia nel 1990, ha vinto la All-Union International Competition e i concorsi internazionali di Helsinki (1994), Varna (1995), San Pietroburgo (Maya, 1996) e Kiev (Serge Lifar Competition, 1996). Nel 1991 è stato inoltre insignito del premio speciale all'International Ballet-masters' Competition di Mosca per la migliore interpretazione di coreografia moderna. Nel 2006 ha vinto il "Golden Sofit", il più importante premio teatrale di San Pietroburgo, per il migliore ruolo maschile.

Solista in *Choreographic Miniatures* all'Accademia di Stato di Teatro e di Danza di San Pietroburgo dal 1990-2001, si è esibito in tournée in più di trenta paesi, e ha preso parte allo *Stars of World Ballet* nel 1997. È entrato a far parte del Balletto Kirov del Teatro Mariinskij nel 2001.



Ji Yeon Riu

Nata a Seul, in Corea del Sud, si è diplomata all'accademia Vaganova. È entrata a far parte del Balletto Kirov del Teatro Mariinskij di San Pietroburgo nel 1997.



Jana Selina

Nata a San Pietroburgo, si è diplomata all'accademia Vaganova nel 1997. Nello stesso anno è entrata a far parte del Balletto Kirov del Teatro Mariinskij di San Pietroburgo.



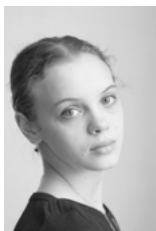
Aleksej Nedviga

Nato a Kiev, si è diplomato all'Accademia Vaganova, ed è entrato a far parte del Balletto Kirov del Teatro Mariinskij di San Pietroburgo nel 2001.



Aleksej Timofeev

Nato a San Pietroburgo, si è diplomato all'Accademia Vaganova nel 2004, e nello stesso anno è entrato a far parte del Balletto Kirov del Teatro Mariinskij di San Pietroburgo.



Tat'jana Tkačenko

Nata a San Pietroburgo si è diplomata all'Accademia Vaganova nel 2000, ed è entrata a far parte del Balletto Kirov del Teatro Mariinskij di San Pietroburgo nel 2000.



Nadežda Gončar

Nata a Kiev, si è diplomata con menzione alla Scuola coreografica di Stato della città natale nel 1996, ed è poi stata assunta come solista nel Balletto del Teatro Nazionale Ševčenko di Kiev. Nel 1999 ha vinto il primo premio alla Serge Lifar International Ballet Competition. È entrata a far parte del Balletto Kirov del Teatro Mariinskij di San Pietroburgo nel 2002.



Ekaterina Osmolkina

Nata a Kišinev in Moldova, si è diplomata all'Accademia Vaganova nel 1999, nella classe di Inna Zubkovskaja. In seguito ha vinto il Concorso Internazionale "Vaganova" di San Pietroburgo (1998), e il Concorso Internazionale di Danza di Seul (2004). È entrata a far parte del Balletto Kirov del Teatro Mariinskij di San Pietroburgo nel 1999.



Vladimir Šklyarov

Nato a Leningrado, vincitore della Vaganova Ballet Competition nel 2002, si è diplomato all'Accademia Vaganova nel 2003, anno in cui è entrato a far parte del Balletto Kirov del Teatro Mariinskij.



Viktoria Tereškina

Nata a Krasnoyarsk, si è diplomata all'Accademia Vaganova nella classe di Marina Vasil'eva. Ha vinto il IX Concorso Internazionale di Danza di Perm e, nello stesso anno, il premio "Spirit of Dance" della rivista "Ballet" nella categoria "Rising star", e il Golden Sofit (2005 e 2006). È entrata a far parte del Balletto Kirov del Teatro Mariinskij di San Pietroburgo nel 2001.



Anna Lavrinenko

Nata a Bagration, si è diplomata all'Accademia Vaganova nel 2005, e nello stesso anno è entrata a far parte del Balletto Kirov del Teatro Mariinskij di San Pietroburgo.



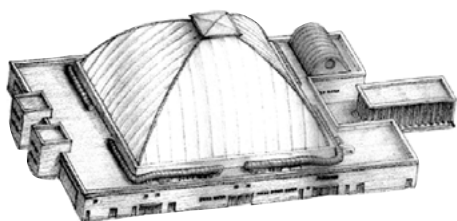
Ksenja Dubrovina

Nata a San Pietroburgo, si è diplomata all'Accademia Vaganova nel 1995, e nello stesso anno è entrata a far parte del Balletto Kirov del Teatro Mariinskij di San Pietroburgo.



Aleksandr Sergeev

Nato a San Pietroburgo, si è diplomato all'Accademia Vaganova nel 2004 (alunno di Gennadij Seljutsnij, artista emerito di Russia). Nello stesso anno è entrato a far parte del Balletto Kirov del Teatro Mariinskij di San Pietroburgo.



palazzo m. de andré

Il Palazzo “Mauro de André” è stato edificato alla fine degli anni '80, con l'obiettivo di dotare Ravenna di uno spazio multifunzionale adatto ad ospitare grandi eventi sportivi, artistici e commerciali; la sua realizzazione si deve all'iniziativa del Gruppo Ferruzzi, che ha voluto intitolarlo alla memoria di un collaboratore prematuramente scomparso, fratello del cantautore Fabrizio. L'edificio, progettato dall'architetto Carlo Maria Sadich ed inaugurato nell'ottobre 1990, sorge non lontano dagli impianti industriali e portuali, all'estremità settentrionale di un'area recintata di circa 12 ettari, periodicamente impiegata per manifestazioni all'aperto. I propilei in laterizio eretti lungo il lato ovest immettono nel grande piazzale antistante il Palazzo, in fondo al quale si staglia la mole rosseggiante di “Grande ferro R”, di Alberto Burri: due stilizzate mani metalliche unite a formare l'immagine di una chiglia rovesciata, quasi una celebrazione di Ravenna marittima, punto di accoglienza e incontro di popoli e civiltà diverse. A sinistra dei propilei sono situate le fontane in travertino disegnate da Ettore Sordini, che fungono da vasche per la riserva idrica antincendio.

L'ingresso al Palazzo è mediato dal cosiddetto *Danteum*, una sorta di tempietto periptero di 260 metri quadri formato da una selva di pilastri e colonne, cento al pari dei canti della *Commedia*: in particolare, in corrispondenza ai pilastri in laterizio delle file esterne si allineano all'interno cinque colonne di ferro, tredici in marmo di Carrara e nove di cristallo, allusive alle tre cantiche dantesche.

Il Palazzo si presenta di pianta quadrangolare, con paramento esterno in laterizio, ravvivato nella fronte, fra i due avancorpi laterali aggettanti, da una decorazione a mosaico disegnata da Elisa Montessori e realizzata da Luciana Notturmi. Al di sopra si staglia la grande cupola bianca, di 54 metri per lato, realizzata in struttura metallica reticolare a doppio strato, coperta con 5307 metri quadri di membrana traslucida in fibra di vetro spalmata di PTFE (teflon); essa è coronata da un lucernario quadrangolare di circa otto metri per lato che si apre elettricamente per garantire la ventilazione.

Quasi 4.000 persone possono trovare posto nel grande vano interno, la cui fisionomia spaziale è in grado di adattarsi alle diverse occasioni (eventi sportivi, fiere, concerti), grazie alla presenza di gradinate scorrevoli che consentono il loro trasferimento sul retro, dove sono anche impiegate per spettacoli all'aperto.

Il Palazzo, che già nel 1990 ha ospitato un concerto diretto da Valerij Gergiev, con la partecipazione di Mstislav Rostropovič e Uto Ughi, è stato da allora utilizzato regolarmente per alcuni dei più importanti eventi artistici di Ravenna Festival.

Gianni Godoli

*Si ringrazia il Teatro alla Scala di Milano
per aver concesso l'uso dei testi di Marinella Guatterini
e Gillo Dorfles dal programma Serata Forsythe
della stagione 1998-1999.*

coordinamento editoriale e grafica
Ufficio Edizioni Ravenna Festival

in copertina
Fotografia di Paolo Roversi

stampa
Grafiche Morandi, Fusignano