



ALFA 156 SELESPEED 2.0 T.S. 16 V : 1970 cc - 155 CV-CEE - 216 km/h - Da 0 a 100 in 8,6"

ALFA 156 *Selespeed.* FORZA E CONTROLLO NELLE TUE MANI.

*Benvenuti
nel mondo dei servizi*

TARGA
Services

A fianco di chi guida
Alfa Romeo
con servizi assicurativi,
finanziari
e di assistenza stradale.

È forza, è controllo, è Alfa Romeo. È Alfa 156 Selespeed. La sensazione entusiasmante di guidare in un modo mai provato prima, innestando le marce con comandi a pulsante posti sul volante oppure con leva di tipo joystick. La libertà di concentrarsi su una curva o un sorpasso, senza allontanare le mani dal volante, senza mai perdere di vista la strada. La possibilità di dialogare con la vettura in tempo reale, riducendo al minimo la velocità di cambiata grazie all'innesto delle marce e alla frizione automatizzati. Alfa 156 Selespeed.

Una tecnologia esclusiva, derivata dalle monoposto di Formula Uno e ora applicata su una auto sportiva di serie. Una guida ricca di carattere, personalità e comfort. Con il programma City che, automatizzando completamente le funzioni del cambio, ti permette di affrontare nella massima tranquillità anche quelle situazioni di guida che richiedano frequenti cambi di marcia. Alfa 156 Selespeed. Forza e controllo sono nelle tue mani.

ALFA 156.
LA SUA FORZA, IL TUO CONTROLLO.

FORMULA Informatevi sulle condizioni del Programma Formula.



Per una migliore qualità di guida.

Per informazioni: **800-353353**



Alfa Romeo



TEATRO REGIO

STAGIONE D'OPERA 1998-99



TEATRO
REGIO
TORINO

Rambert Dance Company

Cruel Garden

Balletto di Lindsay Kemp
e Christopher Bruce

I LIBRETTI

Edizioni del Teatro Regio Torino

Pubblicazione a cura dell'Ufficio Stampa

Responsabile dei Servizi Stampa e Comunicazione

Ugo Sandroni

Coordinamento scientifico e editoriale

Filippo Fonsatti

Consulenza scientifica per il balletto

Elisa Vaccarino

Progetto grafico

De Silva Associati, Torino

Collaborazione redazionale

N.d.R. sne, Torino

Pubblicità

AP srl, Torino

Finito di stampare nel mese di aprile 1999
presso la tipografia Stargrafica - Grugliasco (Torino)
© Copyright, Teatro Regio Torino

TEATRO REGIO

STAGIONE D'OPERA 1998.99



TEATRO
REGIO
TORINO

CRUEL GARDEN

Balletto ideato da
Lindsay Kemp

Coreografia di
Christopher Bruce

Musica di
Carlos Miranda

Rambert Dance Company

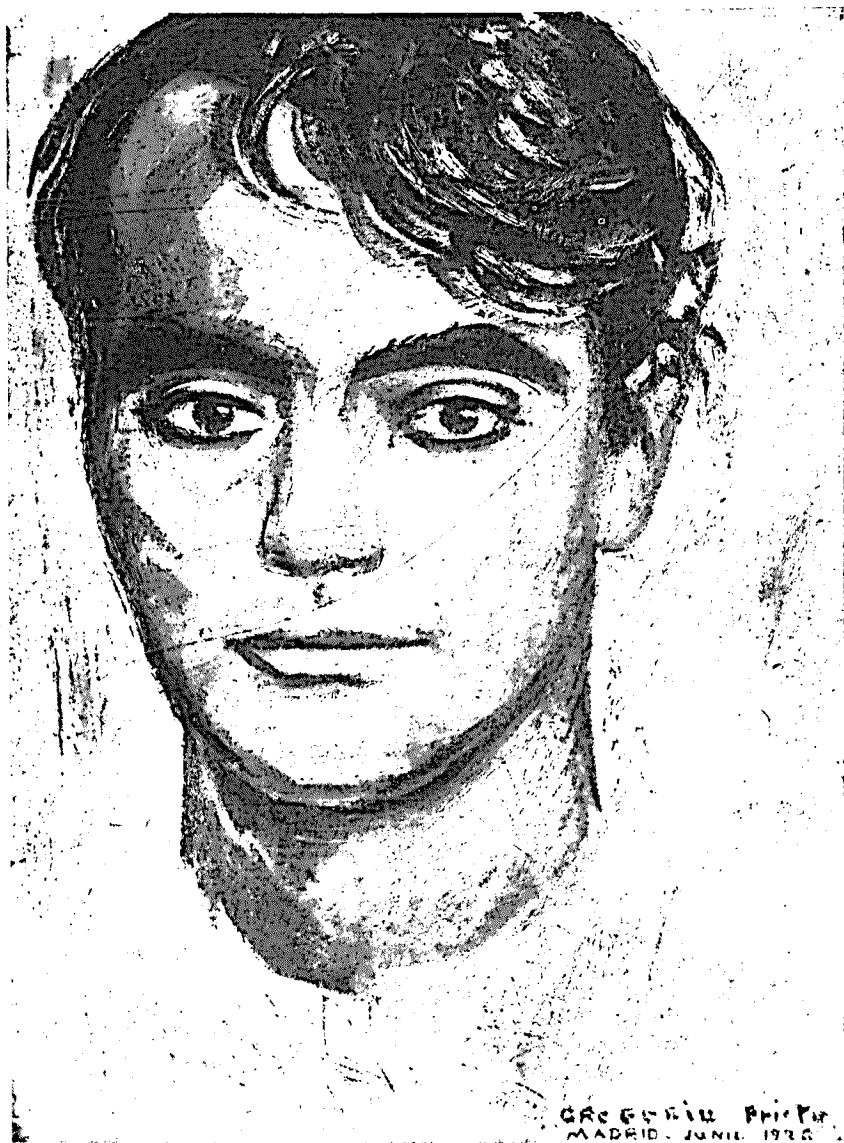
I LIBRETTI

TEATRO REGIO TORINO
CALENDARIO DELLE RAPPRESENTAZIONI

Giovedì 8	Aprile	1999	ore 20.30	Turno A
Venerdì 9			ore 20.30	Turno B
Sabato 10			ore 15	Turno F
Domenica 11			ore 15	Turno C
Martedì 13			ore 20.30	Turno D
Mercoledì 14			ore 20.30	Turno E

SOMMARIO

IL POETA E LA MORTE di Danilo Manera	<i>pagina 7</i>
GARCÍA LORCA NELLA DANZA DI KEMP di Vittoria Doglio	<i>pagina 15</i>
CRUDELE COME È SEMPRE STATO di Nicholas Dromgoole	<i>pagina 19</i>
STORIA DELLA RAMBERT DANCE COMPANY di Jane Pritchard	<i>pagina 23</i>
BALLETTOGRAFIA DI CHRISTOPHER BRUCE a cura di Jane Pritchard	<i>pagina 31</i>
INCONTRO CON CHRISTOPHER BRUCE di Irene Freda Pitt	<i>pagina 37</i>
VIDEO E LIBRI a cura di Jane Pritchard e Elisa Vaccarino	<i>pagina 41</i>
PER UN RITRATTO DI GENTILUOMO INGLESE, «EN PLIÉ», DIPINTO DI VERDE di Vittoria Ottolenghi	<i>pagina 43</i>
LINDSAY KEMP, ARLECCHINO CONTEMPORANEO di Claudia Allasia	<i>pagina 49</i>
APPUNTI SULLA MUSICA DI «CRUEL GARDEN» di Carlos Miranda	<i>pagina 55</i>
GARCÍA LORCA IN DANZA di Elisa Vaccarino	<i>pagina 59</i>
L'ORDINE DEGLI EVENTI IN «CRUEL GARDEN» (italiano, francese, inglese, tedesco)	<i>pagina 61</i>
Appendice ANTOLOGIA POETICA DI FEDERICO GARCÍA LORCA	<i>pagina 81</i>



Gregorio Prieto, Ritratto di Federico García Lorca. Olio su tela. Madrid, 1936.

IL POETA E LA MORTE

di

Danilo Manera*

Yo busqué, para darte, por mi pecho
las letras de marfil que dicen *siempre*,
siempre, siempre: jardín de mi agonía,
tu cuerpo fugitivo para siempre,
la sangre de tus venas en mi boca,
tu boca ya sin luz para mi muerte.

Federico García Lorca nasce a Fuente Vaqueros, presso Granada, il 5 giugno 1898, l'anno del *desastre*, della sconfitta spagnola nella guerra con gli Stati Uniti e della perdita delle ultime colonie. Di famiglia benestante, studia con passione musica a Granada, fino alla morte del suo maestro Antonio Segura, e si laurea svogliatamente in giurisprudenza, avendo come punto di riferimento Fernando de los Ríos, teorico del socialismo umanista. Durante un'escursione universitaria a Baeza incontra Antonio Machado. Ma il periodo fondamentale per la sua formazione è quello trascorso dal 1919 al 1928 nella «Residencia de Estudiantes» di Madrid, di stampo liberale e aperta agli influssi artistico-letterari europei. Conosce il vate Juan Ramón Jiménez e il drammaturgo Gregorio Martínez Sierra. Stringe amicizia con il pittore Salvador Dalí e il regista Luis Buñuel e frequenta i compagni di leva poetica Gerardo Diego, Pedro Salinas, Jorge Guillén e Rafael Alberti. Alterna i soggiorni madrileni con la tenuta paterna. Dopo le prose di *Impressioni e paesaggi*, uscite nel 1918 e subito ritirate, pubblica nel 1921 l'antologia giovanile *Libro di poesie*. Nel 1922 organizza con Manuel de Falla una festa del *cante jondo* e prende a lavorare ad alcune farse per burattini.

Il 1927 è un anno cruciale. Dà il nome alla generazione di cui Lorca fa parte (un senso di affinità e contiguità più che un movimento), che si riconosce quell'anno nell'omaggio al poeta barocco cordovano Luis de Góngora, su cui Federico offre una splendida conferenza già nel 1926, e nelle letture sivigliane organizzate dal raffinato e colto torero mecenate Ignacio Sánchez Mejías, con la partecipazione di Luis Cernuda. Alcune composizioni del *Romancero gitano*, cui lavorava dal 1924, meritano a Federico un trionfo da *plaza de toros*. Sempre in quell'anno esce la raccolta *Canzoni* e viene rappresentato il dramma modernista *Mariana Pi-*

neda, con una risonanza che lo risarcisce di uno sfortunato debutto sulle scene nel 1920 con *Il maleficio della farfalla*. Nel 1928, la pubblicazione del *Primo romancero gitano* gli procura una fama fulminea e persino difficile da reggere, giacché va associata all'etichetta di un andalusismo un po' di maniera, mentre invece per l'autore si tratta di un libro antipittorresco e antifolclorico, in cui vibra l'Andalusia invisibile. In ben altra direzione, redige l'*Ode al Santissimo Sacramento dell'Altare*.

Nel 1929 la censura del dittatore Primo de Rivera fa interrompere le prove di *Amore di Don Perlimplino con Belisa nel suo giardino*. Durante l'estate, Lorca parte per New York con Fernando de los Ríos. Nella metropoli americana trova il vuoto e la nausea di una civiltà contraffatta, meccanizzata e utilitaristica. La sua New York è una città-manichino che ha sepolto l'usignolo del cielo sotto un cumulo di catene e di frastuono, è una melma di numeri e leggi sorvolata da sciami di monete, è gente che sbanda insonne come appena uscita da un naufragio di sangue, assediata da un esercito di finestre che non lasciano il tempo di guardare una nuvola. Lí abbozza i versi surrealisti di *Poeta a Nuova York*, che usciranno in forma completa solo nel 1940, e scrive un testo teatrale sul tema dell'omosessualità, *Il pubblico*, anch'esso apparso postumo, e la sceneggiatura per un film che non si farà, *Viaggio alla luna*.

Nel marzo del 1930 è a Cuba, dove lo rigenerano i riflessi del suo mondo andaluso, specie quello dell'infanzia, che è sempre per lui un rifugio interiore di felicità. Nell'estate è di nuovo in Spagna e assiste alla prima del suo *La calzolaia prodigiosa*. Nel 1931 viene proclamata la Seconda Repubblica ed esce il *Poema del cante jondo*, iniziato un decennio prima. Federico conclude il dramma sperimentale *Aspettiamo cinque anni* e partecipa all'euforia di speranze di cambiamento e progresso con l'impresa del teatro popolare ambulante «La Barraca», che esordisce nel 1932 proponendo nuovi allestimenti di testi classici.

Nel 1933 Lorca si afferma in teatro con il capolavoro *Nozze di sangue*. Dopo aver firmato un manifesto antifascista, parte nell'autunno per l'Argentina e l'Uruguay, dove viene osannato dal pubblico e conosce molti intellettuali, tra cui Pablo Neruda. Rientra in Spagna nel marzo del 1934, anno in cui muore per una cornata, sotto il sole d'agosto, Ignacio Sánchez Mejías. Federico protesta contro la repressione nelle Asturie, chiede pace e giustizia, si schiera accanto agli ultimi. La sua tragedia *Yerma* miete successi, mentre nel cassetto del poeta c'è già l'intenso *Divano del Tamarit*, che uscirà postumo nel 1940.

Nel 1935 presenta ancora in teatro *Donna Rosita la nubile* e pubblica il *Lamento per Ignacio Sánchez Mejías e Sei poesie galeghe*. Partecipa alla campagna del Fronte Popolare, che va al governo nel 1936, in un clima politico-sociale molto teso. Dà alle stampe *Prime canzoni*, termina il dramma *La casa di Bernarda Alba* e lavora ai *Sonetti dell'amore oscuro*, resi noti solo mezzo secolo dopo. Il 13 luglio decide di recarsi a Granada, dove lo sorprende l'insurrezione nazionalista. Per mettersi al riparo dalle minacce, Lorca si rifugia a casa dell'amico poeta falangista Luis Rosales. Ma il 16 agosto una squadraccia di estremisti cattolici di destra viene ad arrestarlo, con l'accusa di essere repubblicano, spia dell'Urss e omosessuale. All'alba del 19 agosto è fucilato sulla strada per Fuente Grande, nei pressi di Víznar. All'inizio della sanguinosa guerra civile che porterà al tetro tempo di silenzio della dittatura franchista, sparando sul poeta si vuole soffocare il respiro stesso della libertà. Dalla sua morte germoglia invece l'albero ancora oggi verdissimo di un mito letterario, umano e civile senza pari nel Novecento, non soltanto spagnolo.

Le ragioni della presa immediata di Federico García Lorca sono molteplici: il suo saper essere universale proprio perché profondamente radicato in una tradizione antichissima, meticciasa e marginale; la sua esemplare e modernissima miscela di arti, dove la parola è sempre accompagnata dalla musica e dal disegno, dalla scenografia e dalla coreografia; il suo senso disarmato e pervasivo della tragicità e della sofferenza risolto in potenti simboli archetipici; quel suo linguaggio laconico e cantabile, ossessionato da ritornelli e ricalcato sulle movenze delle filastrocche, come a cullare il mistero; quel suo spontaneo rigoglio di metafore, quel suo ermetico primitivismo che miscela barocco e avanguardia, derivato dalle esperienze creazioniste e ultraiste, dalle incursioni surrealiste nell'inconscio e nelle associazioni inusitate, dalla cascata di demolitore e policromo umorismo combinatorio di Ramón Gómez de la Serna, non di rado macabro-nichilista.

Essere di Granada gli rendeva comprensibili i perseguitati: il gitano, il moro, il negro, l'ebreo, il monello e il bandito, tutti quei diversi che migrano inquieti nell'anima dei grandi distonici, degli insoddisfatti, degli ipersensibili. La cultura andalusa, insieme segreta e spettacolare, con le sue brezze romane, fenicie, arabe, ebraiche, cretesi e flamenche diventa nelle mani di Federico una critica dell'esistente, un arcobaleno nero che racchiude un'altra, spiazzante e indispensabile, lettura dei colori.

Alla base della sua poetica c'è una scissione irrisolta, tra il desiderio e la frustrazione, la fecondità e la sterilità, l'amore e la morte. La morte accompagna il poeta sonnambulo come la luna, astro ctonio, accompagna i morti. Non mancano le premonizioni, quando Federico chiede di lasciargli il balcone aperto se muore, e di seppellirlo sotto la sabbia con la sua chitarra, tra gli aranci e la menta, o in una banderuola. Quando l'eroe gitano ruzzola coperto di gigli giù per il pendio e il suo sangue piange una muta canzone di serpenti, lo accompagnano angeli neri con grandi ali di lame di Albacete. La sera folle di fichi e di caldi rumori cade svenuta sulle cosce dei cavalieri e gli angeli cupi volano nel vento di ponente con le loro lunghe trecce e i loro cuori d'olio.

Gli amori in Lorca sono impossibili, torbidi, delusi, predestinati alla sventura. In *Nozze di sangue*, i fiori d'arancio appassiscono in un baleno e la sposa fugge con il rivale, l'uomo che le sparge brina sulle ferite. Ma non la possederà nemmeno quello, che lascia sola un'altra donna. I due maschi faranno brillare i coltelli nelle tenebre, se li affonderanno nel cuore, si svuoteranno del loro sangue, torneranno come torrenti infine quieti, ombre di zoccoli, neve e fatica sulle spalle dei compagni. E non resterà alla madre che il pianto: «Sia benedetta la pioggia, perché bagna la faccia dei morti». In *Amore di Don Perlimplino*, il vecchio scapolone convinto dalla domestica a sposarsi scopre con la giovane Belisa, che lo cornifica, il desiderio e l'impotenza. S'inventa un innamorato fascinoso e sconosciuto per cui presto la moglie sospira, ma all'incontro fatidico nel giardino avrà il ruolo di rivale e vendicatore di se stesso. Trafitto, si consegna all'amata con il proprio doppio immaginario: «Morto, lo potrai accarezzare sempre nel tuo letto, così bello e agghindato, senza la paura che smetta di amarti. Lui t'amerà con l'amore infinito dei defunti e io resterò libero da quest'oscuro incubo del tuo corpo grandioso e indecifrabile».

La pena d'amore diventa arte nel *cante jondo* e il duello con la morte diventa arte nel *toreo*, ma solo se interviene quello che Lorca chiama il *duende*. In *Teoria e gioco del duende*, una conferenza del 1930, contrappone alla grazia luminosa e apollinea dell'angelo e all'intelligenza plasmatrice della musa, il dionisiaco folletto. L'angelo guida, la musa detta, il *duende* fa scaturire le emozioni da una lotta tormentosa. Furioso e abbagliante, provoca una burrasca nelle vene, graffia come un vento carico di sabbia. Il *duende* va risvegliato nelle più remote dimore del sangue, licenziando l'angelo e mandando via a calci la musa. Per cercare il *duende* non

ci sono mappe né esercizi. Si sa solo che fa ardere il sangue, spossa, rifiuta tutta la dolce geometria appresa, rompe gli stili, fa leva sul dolore umano inconsolabile:

Tutte le arti sono suscettibili di *duende*, ma dove si trova piú a suo agio, naturalmente, è nella musica, nella danza e nella poesia parlata, giacché esse hanno bisogno di un corpo vivo che le interpreti... Tutti i paesi possono ospitare un *duende*, un angelo o una musa; così come la Germania possiede, con delle eccezioni, la musa, e l'Italia ha permanentemente l'angelo, la Spagna è mossa in tutti i tempi dal *duende*. In quanto paese di musica e danza millenaria, dove il *duende* sprema limoni prima dell'aurora, e in quanto paese di morte, paese aperto alla morte. In tutti i paesi la morte è un finale. Arriva lei e cala il sipario. In Spagna no. In Spagna il sipario si alza proprio allora. Molte persone vivono tra quattro mura finché, il giorno della loro morte, li portano alla luce del sole... Un morto in Spagna è piú vivo come morto che in qualsiasi altro paese del mondo: il suo profilo ferisce come la lama di un pugnale. L'arrivo del *duende* comporta sempre un cambiamento radicale in tutte le forme. Su piani vecchi, dà sensazioni di freschezza totalmente inedite, con una qualità di rosa appena creata, di miracolo, che arriva a produrre un entusiasmo quasi religioso. In tutta la musica araba, danza, canzone o elegia, l'arrivo del *duende* è salutato con energici «*Alá!*», invocazioni a Dio così vicine agli «*Olé!*» della corrida che potrebbero anche avere la stessa origine; e in tutti i canti del sud della Spagna l'apparizione del *duende* è seguita da sincere esclamazioni di «*Vivaddio!*», profondo, umano, tenero grido di comunicazione con Dio per mezzo dei cinque sensi, grazie al *duende* che agita la voce e il corpo della ballerina, evasione reale e poetica da questo mondo.

Lorca vede la corrida come chimera di morte e bellezza, sapiente congegno dal ritmo matematico in cui anche l'angoscia è misurata, liturgia drammatica dove, proprio come nella messa e nei riti del Venerdì Santo, si adora e si sacrifica un Dio:

È come se tutto il *duende* del mondo classico si concentrasse in questa festa perfetta, espressione della cultura e della grande sensibilità di un popolo che scopre nell'uomo la sua migliore ira, la sua migliore bile e il suo migliore pianto. Nel ballo spagnolo o durante la corrida nessuno si diverte: il *duende* si incarica di far soffrire per mezzo del dramma, su forme vive, e prepara la scala per un'evasione dalla realtà circostante.

Il torero che spaventa il pubblico nell'arena con la sua temerarietà non *torea*: si colloca solo sul piano ridicolo, alla portata di chiunque, di giocarsi la vita; invece il torero rosso dal *duende* dà una lezione di musica pitagorica e fa dimenticare che getta costantemente il cuore sulle corna.

La composizione lorchiana piú celebre, il lamento per la morte dell'amico Ignacio, torna su quest'impari scontro e prefigura per il poeta la propria morte, tanto che esclama: «Non voglio vederlo!». E quale lettore ha mai potuto cancellare dalla mente quella cesta di calce già pronta, quel bambino

con il sudario, quei rintocchi di bordone, quel sudore gelido tra ovatte e iodio, quegli scheletri di allodole alle cinque in punto della sera? «Nessuno vorrà guardarti gli occhi, perché sei morto per sempre, scordato come qualsiasi altro morto, ma io ti canto», sussurra Federico; «canto la tua sete di morte, la tristezza che c'era nel tuo allegro coraggio».

Nell'impalcatura concettuale che sta dietro al balletto *Cruel Garden*, il Lorca già trasfigurato dal mito viene ulteriormente catapultato in un empirico simbolico: rappresenta ogni artista, portatore di *duende*, nella sua solitaria battaglia per difendere e rinnovare, in un mondo che ingrigisce sotto il tacco dei tiranni materiali e spirituali, la passione e l'immaginazione trasgressive e innocenti di guitti, nomadi e diseredati. Novello Cristo, questa vittima sacrificale s'immola per salvare il suo popolo dall'autodistruzione. La luna tradisce con il suo funereo pallore, l'eleganza del poeta non la spunta con il tetragono boia: il melograno diventa cipresso e sbocciano gocce di sangue come fiori. Ma l'usignolo risorge dopo il lutto. Risorge nelle marionette e nelle taverne, nei mulinelli di polvere lungo le strade e nell'amido delle gonnelle che fruscia sulle orecchie dei danzatori come seta lacerata da rasoi.

Ovvio che siamo di fronte a una visione parziale e imperfetta, benché assolutamente legittima, dell'universo lorchiano. Chi, proprio in quest'occasione, fosse attratto dal poeta andaluso o rinnovasse il suo trasporto, non si fermi qui. Lorca è molto di più di un barbaglio di leggenda e del centone che ne fanno lettori come me ebbri e contaminati, sordi al rischio di cadere nel patetico di un francobollo commemorativo. Lorca è molto di più, basta cercarlo. Senza andare lontano, in Italia hanno firmato splendidi commenti e sostanziose introduzioni Giovanni Caravaggi, Mariateresa Cattaneo, Oreste Macrí, Antonio Melis, Piero Menarini, Gabriele Morelli, Maria Grazia Profeti, Norbert Von Prellwitz.

Ma tra tanti miti stonati, costruiti e frivoli che fanno capitombolare lo stesso aggettivo 'mitico' nella stagionalità sciocca delle mode o dei ripescaggi, perché non godersi, lasciando da parte la filologia, questo mito puro, questo mito sporco di gelsomini e dolce di sangue, questo mito scandito da cisterne di legno che racchiudono sogni in una rete di corde?

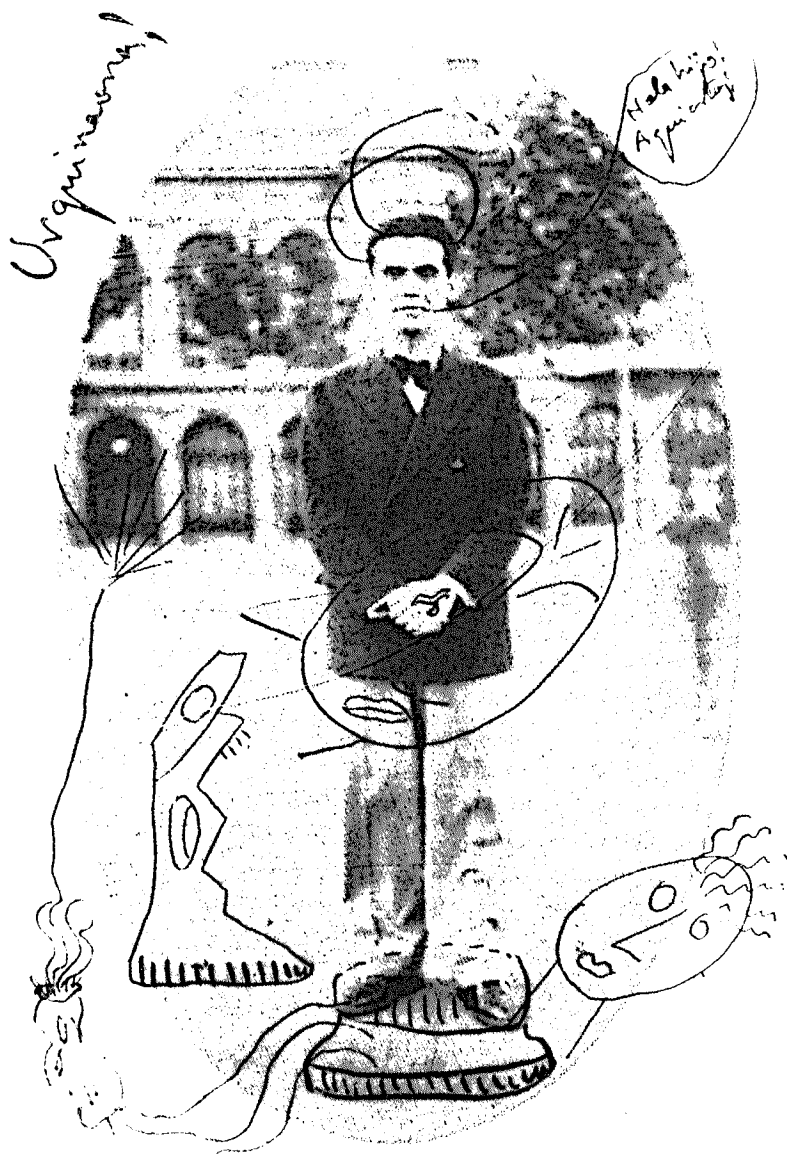
La prima volta che si leggono i suoi versi, quella che si ricorda come il primo bacio, Lorca è una folata e un galoppo tra ulivi stremati di grida, un silenzio ondulato, un dolore di calce e oleandro, un tremare di lampioncini di latta, una notte intima come una piccola piazza, un labirinto di croci, un cuore che gira sulla punta di un ago.

Federico non è mai morto. I crani di piombo dei gobbi gendarmi non lo possono nemmeno immaginare, eppure Federico non è mai morto. All'ombra immensa delle sue lacrime, dorme soltanto il sonno delle mele e di quel bambino oscuro che voleva tagliarsi il cuore in alto mare. Diamo al teatro quel che è del teatro. La morte è un toro lanciatore di coltelli in un'arena circense. Il poeta l'aspetta a braccia aperte, crocifisso con la sua chitarra nella luce del riflettore, tonda come la luna piena.



* Danilo Manera, narratore, critico letterario e traduttore, insegna Letteratura spagnola all'Università di Milano. Ha curato numerose edizioni italiane di autori spagnoli, slavi e ispanoamericani, tra cui ricordiamo: *A labbra nude. Racconti dell'ultima Cuba* (1995), *Vedi Cuba, e poi muori. Fine secolo all'Avana*

(1997), *L'isola che canta. Giovani poeti cubani* (1998), *Rumba senza palme né carezze, racconti di donne cubane* (1999), tutti presso l'editore Feltrinelli. Il suo ultimo libro è la narrazione di viaggio in Amazzonia *Yurupari. I flauti dell'anaconda celeste*, Feltrinelli Travel, Milano 1999.



Federico García Lorca in Plaza de Urquinaona a Barcellona nel 1927. La fotografia è ornata con disegni di García Lorca e dedicata a Salvador Dalí.

GARCÍA LORCA NELLA DANZA DI KEMP

di

Vittoria Doglio*

A tre anni di distanza dalla «prima» a Londra, il Festival di Nervi ha portato in Italia *Cruel Garden*, uno spettacolo ispirato alla vita e alle opere di García Lorca, nato dal lavoro comune di Lindsay Kemp e del coreografo Christopher Bruce e affidato all'interpretazione di una delle più gloriose compagnie di danza inglesi, quel Ballet Rambert che, fondato nel 1926 da Marie Rambert (già nei Ballets Russes di Diaghilev), è passato a poco a poco dai classici alla sperimentazione più audace, sempre teso verso un coraggioso rinnovamento e qui protagonista di una eccellente *performance*. Affrontare Lorca è un'impresa ardua. Si rischia di essere schiacciati dalla complessità della sua opera, o di travisare il personaggio, dal punto di vista letterario o ideologico. Lindsay Kemp e Bruce (non indifferente l'influenza di quest'ultimo, splendido interprete del ruolo principale, che con il linguaggio asciutto della danza ha moderato di molto i ben noti 'eccessi' di Kemp) hanno puntato su alcuni momenti-chiave dell'avventura umana e artistica di Lorca, rendendoci attraverso simboli sia il suo rapporto con la Spagna (senza troppe 'gitanerie': Lorca odiava questa etichetta) sia il suo incontro-scontro con l'America, che 'scopri' nel 1929 durante un viaggio a New York e ai confini col Canada.

Cruel Garden si richiama a un dipinto di Jean Cocteau in cui l'arena della corrida è simboleggiata da macchie di sangue simili a fiori: un 'giardino crudele' dove vita e morte lottano testa a testa, una metafora che sta ad indicarci come l'arena sia la nostra stessa vita. Il medesimo dipinto ispira la parte centrale della scena, articolata su una base identica ai recinti delle arene e con la struttura superiore simile ai balconcini dei Café spagnoli.

In questo luogo di lotta e di spettacolo, ecco sfilare i simboli. Molto accortamente, Kemp evita le frequenti citazioni dell'opera di Lorca; dagli alto-parlanti è diffuso solo un attacco del *Romance de la luna*, quindi si lascia spazio alle musiche di Carlos Miranda: da un lato canzonette in voga in una 'certa Spagna', quasi una deformazione grottesca di flamencos, fandangos, malagueñas; dall'altro suoni elettronici nei quali, sinistramente, pare di udire l'eco delle bombe scagliate su Guernica.

Dapprima un torero (Ignacio Sánchez Mejías, certo, ma anche lo stesso Lorca) e un toro che – in ossequio alla ‘natura antropomorfica’ sempre presente nell’opera di Lorca – assume sembianze umane (nella fattispecie, quelle di Yair Vardi, magnifico ballerino del Rambert) e uccide l’antagonista. Personaggi reali e simboli si fondono fino a rendere impossibile la discriminazione. Così, dopo una ‘lamentazione’ attorno alla salma, con le ‘préfiche’ che la avvolgono in un sudario, come Cristo, ecco il ‘café’ (l’immaginario Café de Chinitas) dove si danza, dove troviamo i gitani, i «serpenti del ritmo». E poi una «novia», una sposa, che altri non è se non la bianca Luna tanto cantata da Lorca. Ma la Luna è Lorca stesso, combattuto tra la contemplazione malinconica (quella che lui chiamava «Pena») e le sollecitazioni terrestri di un uomo amato e odiato, soverchiante e terribile. La Luna balla come Aurora, come Giselle, come la principessa Odette: è la «ballerina mortale», il «mito inventato» nel *Romancero gitano*. Su tutti veglia Gabriele, uno dei tre arcangeli cantati da Lorca (e Gabriele è l’annunciatore «padre della propaganda che pianta i suoi gigli sulla torre di Granada»); insieme all’Inquisitore, l’uomo in nero che porta con sé la morte, mellifluo e inesorabile, accompagnato dalla «Guardia nera», che richiama subito alla mente il *Romance de la Guardia civil* («Hanno, per questo non piangono / i crani di piombo / Con l’anima di cuoio / risalgono la strada...»). E tra sogno e realtà, il balzo in America è lieve.

Qui troviamo un Lorca che ha già superato lo sconvolgente incontro con «L’Andalusia di cemento» dei grattacieli, del ‘crack’ in Borsa, della folla che calpesta. Il suo esorcismo è la poesia. Nella *Passeggiata serale di Buster Keaton* c’è tutto il surrealismo delle opere di *Poeta en Nueva York*. Surrealismo che non è mai evasione («io sto con i piedi di piombo in arte»): Lorca-Keaton getta un pizzico di follia pura tra i grattacieli, scuote la compassata coscienza del lettore-spettatore, lo ferisce nel suo intimo borghese, tra le righe frusta e denuncia. Lorca-Keaton è la rivalsa della poesia, della libertà, della follia contro i limiti di un «Nuovo Mondo» senza radici, in cui «la morte è senza speranza, primitiva come gli Stati Uniti che non hanno mai visto il cielo». Ma nel ‘giardino crudele’ è facile soccombere.

In rapida successione ecco il miserabile sottoproletariato newyorchese, ecco Granada che si spegne sotto l’urto della Falange, ecco morire simboli e realtà. Una madre grida il suo dolore, mille tori uccidono Lorca-torero, l’Inquisitore se lo porta via dolcemente. Il finale vuol davvero dirci che Lorca è «vittima della stessa natura distruttiva del suo popolo che lo aveva sempre affascinato»? Frase molto letteraria, che significa tutto, e niente.

Se è pertinente infatti porre in parallelo la morte di Lorca e quella della Spagna libera (1936: Franco dilaga), con tutte le conseguenze storiche e culturali che ciò ha comportato per oltre quarant'anni, la fine del poeta va ricondotta a motivi più scarni e contingenti. L'ha ucciso la repressione decisa dal governo civile e attuata dai militari contro tutti gli esponenti di sinistra, politici e artisti. Lorca, a dispetto della mitizzazione, non fu un 'militante', non aderì al Fronte Popolare, non combatté. Come tanti artisti, però, istintivamente si collocava 'à gauche': odiava il clericalismo, la bigotta, opulenta borghesia granadina; parteggiava per poveri, diseredati, sfruttati, per tutti i diversi, sentendosi anch'egli 'diverso' per la sua omosessualità, in un ambiente addirittura isterico verso chi non mostrava di possedere tutti i requisiti del 'macho' (enfaticizzato anche in Spagna dall'ideologia fascista).

Certo, accelerò la sua fine («amore della morte, derisione della morte») tornando a Granada, non nascondendosi più di tanto, esponendosi alla vendetta politica, artistica, sessuale («gli abbiamo tirato il culo a quell'invertito», disse uno dei suoi assassini).

19 agosto 1936. Federico è in una fossa vicino alla fonte Aidanamar dalle acque purissime, cantata dagli arabi. Accanto a lui, una fetta della sua gente: un maestro elementare, due banderilleros. Nel *Cruel Garden* ha vinto l'oscurità? Quarantaquattro anni dopo l'«ombra luminosa che cammina con la pretesa di collegare gli uomini a Dio» ci scuote ancora. E dunque c'è speranza.



* Riproduciamo qui integralmente la recensione pubblicata sulla «Gazzetta del Popolo» del 20 luglio 1980, dedicata da Vittoria Doglio a *Cruel Garden*, rappresentato al Festival del Balletto di Nervi dal 17 al 19 luglio 1980.

Vittoria Doglio è stata critico di balletto alla «Gazzetta del Popolo», è giornalista Rai e responsabile della pagina di danza del «Giornale della Musica»; è autrice, con Elisa Vaccarino, del volume *L'Italia in ballo*, Di Giacomo, Roma 1993.



In alto: Francisco Goya, Tavole storiche della *Tauromaquia*: *Modo con que los antiguos españoles cazaban toros a caballo en el campo*, 1815-1816. Acquaforte e acquatinta. Accademia di San Fernando, Madrid.

In basso: Anonimo, *Vue des courses espagnoles sur la Plaza Mayor à Madrid*, XVIII secolo. Incisione. Museo municipale, Madrid.

CRUDELE COME È SEMPRE STATO

di

Nicholas Dromgoole*

La Rambert Dance Company l'ha rifatto! L'allestimento all'Apollo Theatre di Oxford di *Cruel Garden*, originariamente ideato da Christopher Bruce, Lindsay Kemp e Carlos Miranda per il Ballet Rambert alla Roundhouse nel 1977, è vivace e godibile come allora.

Proporre qualcosa che ha piú di vent'anni mantenendone lo smalto altrettanto brillante, non è risultato da poco, quando tante altre cose sono cambiate dal 1977. Vivevamo ancora sulla scia dello splendore dei ruggenti anni Sessanta, ignari che tutte quelle radiose certezze sarebbero state attivamente erose, e che un mondo molto piú aspro ci aspettava giusto dietro l'angolo. È difficile ricordare come Bruce fosse allora solo un coreografo promettente, non l'autorevole direttore artistico della Rambert Dance Company che è adesso, con una lista di capolavori alle spalle. Kemp era un nome molto piú alla moda su cui puntare e insieme al suo compositore Carlos Miranda rappresentava il nucleo piú in vista di *Cruel Garden*.

Le collaborazioni non sono mai semplici. Non fu Clausewitz a dire «Ogni patto implica un cavallo e un cavaliere»? Comunque Bruce e Kemp avevano entrambi ottimi motivi per essere orgogliosi di *Cruel Garden*. Qualsiasi compromesso abbiano accettato, chiunque abbia ceduto il passo all'altro, il risultato funzionava bene in termini di teatro musicale, e funziona ancora magnificamente.

Il balletto risente di alcune ossessioni teatrali dell'epoca. Nel 1966 Peter Brook aveva diretto il suo altamente apprezzato *Marat/Sade*, che a sua volta incorporava alcune teorie di Antonin Artaud sul «Teatro della crudeltà». Ambientato in un manicomio (si poteva ancora definirlo così, allora) agli inizi del XIX secolo, mostrava dei pazienti, fra cui una Glenda Jackson giovane e bella, in apparenza impegnati a rappresentare una *pièce* di uno dei degenti, il Marchese de Sade. Anche qui c'era un palco circolare, con botole di legno che si aprivano per far uscire gli attori da sotto il palcoscenico, e anche questo lavoro era imperniato su violenza, omicidio, dolore e morte. *Cruel Garden* è ispirato esplicitamente al poeta e drammaturgo spagnolo Federico García Lorca. Si svolge, per la maggior parte del tempo, in una specie di arena, e la metafora dominante per la danza si richiama all'idea

della corrida. Due ballerini, Connor O'Brien nel ruolo di García Lorca, sicuramente la sua migliore interpretazione finora, e Simon Cooper, perfetto incrocio tra uno zotico di strada e un toro infuriato carico di impeto animalesco, danzano la loro lotta attraverso figurazioni coreografiche estremamente immaginose.

L'idea della corrida porta ad un'altra considerazione. Quando il poeta viene sconfitto dal toro, si tratta della sottomissione dell'elemento femminile da parte di quello maschile? L'idea della morte coinvolge poi anche la religione. La morte dello stesso García Lorca fu improvvisa, violenta e misteriosa, e trascinò la politica nell'arena, con l'eco del fascismo, di Franco e della Guerra civile spagnola.

Ma c'è anche l'affascinante 'alterità' della cultura spagnola, la musica, il canto e, certo, la danza. Infatti *Cruel Garden* è molto ricco di danza, e di ottima danza. Quali che siano state le discussioni a monte, Bruce qui l'ha avuta vinta, e questo resta essenzialmente un evento di danza, sia pur guarnito dai tocchi fantasiosi e teatrali che chiaramente si devono alla destrezza di Kemp nel padroneggiare ogni rivolgimento drammaturgico. Si riconosce senza dubbio anche il contributo di Miranda, che ci ricorda costantemente la ricchezza e la varietà della musica spagnola.

È interessante osservare, cosa che non eravamo in grado di fare nel 1977, sia in Bruce sia in Kemp, le avvisaglie di ciò che ci avrebbe appassionato nei loro lavori successivi. Bruce era già alla ricerca di una danza che procedesse per metafore le quali, lontane dal cristallizzare un momento specifico e un'emozione particolare, al contrario possedessero in sé un'ampia serie di associazioni e di echi precisi ma insieme molto più generali.

La danza di O'Brien e Cooper si rifà palesemente alla lotta tra l'uomo e il toro. Questa è già di per sé una metafora, visto che sono entrambi uomini. Altrettanto chiaramente, essa è lo scontro fra due modelli di uomo assai diversi. Uno è un poeta, idealista, sensibile. L'altro è brutale, rozzo, è l'*hooligan* del football, il teppista.

Inoltre, dietro al toro, c'è l'Inquisitore, il politico fascista che introduce il toro e lo slega. Insita nel conflitto, sempre presente, c'è la tragedia della morte, che aspetta in agguato, pronta a catturare uno o l'altro dei perdenti. Bruce stava fin da allora sperimentando queste metafore aperte, affinando i suoi strumenti coreografici, su ciò che chiaramente lo aveva da sempre affascinato: ama le implicazioni, le allusioni, per stimolare la nostra immaginazione non attraverso asserzioni dirette, ma attraverso suggerimenti molto pregnanti.

La sua danza 'parla' sempre di qualcosa. Non è nel suo stile riempire lo spazio di schemi coreografici gradevoli e fini a se stessi e di ballerini dai volti inespessivi che tentano di convincerci di essere solamente l'incarnazione di *mozioni* astratte. C'è sempre il teatro in tutto ciò che Bruce porta in scena, è sempre ben cosciente del fatto che lui e i suoi ballerini sono in un teatro, a occuparsi della condizione umana.

Dire 'sempre' è forse rischioso. Gli artisti più creativi notoriamente nutrono avversione per le categorizzazioni, facendo invece quel che meno ci aspettiamo. Comunque ciò su cui Bruce mette l'accento è chiaro, ed è già vividamente leggibile in *Cruel Garden*. Probabilmente è questo che ne ha fatto un collaboratore congeniale alla personalità di Lindsay Kemp, anche lui uomo di teatro, che manifestamente non apprezza i limiti dell'asserzione banale, preferendo l'allusione poetica preguisa d'implicazioni.

Kemp ha continuato a interessarsi sempre più alle differenze che intercorrono fra i sessi, osservando con divertimento e sottigliezza le 'terre di nessuno' sia dell'uomo sia della donna, responsabili delle barriere che li dividono. In *Cruel Garden* O'Brien nei panni di García Lorca interpreta un ruolo femminile in un breve frammento mimato, indossando una maschera e una veste e muovendosi aggraziatamente. Lo fa davvero bene. Kemp intende inquietare il suo pubblico e, come al solito, lo fa con abilità e con le armi dell'assurdo. Bisogna spendere qualche parola anche sul vero e proprio piacere che si prova nel guardare tutti i ballerini di questa meravigliosa compagnia. Si muovono così bene e così sicuri della loro tecnica: questa è la danza come dovrebbe essere. Vi è capitato di andarlo a vedere a teatro 20 anni fa? Se la risposta è no, date un'occhiata a *Cruel Garden* e capirete perché avreste dovuto farlo anche nel 1977.

(Traduzione di Elisa Bianco)



* Pubblichiamo integralmente la recensione di Nicholas Dromgoole, comparsa il 10 maggio 1998 sul «Sunday Telegraph», dedicata all'allestimento di *Cruel Garden* presso

l'Apollo Theatre di Oxford dal 6 al 9 maggio 1998, a più di vent'anni dalla prima esecuzione del balletto alla Roundhouse nel 1977.



Picador and Espada on the Bull fight days.

Anonimo inglese, *Picador and Espada*, inizio del XIX secolo. Incisione colorata contenuta in *Venti illustrazioni inglesi*. Biblioteca Nazionale, Parigi.

STORIA DELLA RAMBERT DANCE COMPANY

di

Jane Pritchard*

La Rambert Dance Company si pregia di essere la decana delle compagnie di danza della Gran Bretagna, essendo stata fondata nel 1926 quando Frederick Ashton coreografò per un gruppo di ballerini di Marie Rambert il balletto breve *A Tragedy of Fashion*, da inserire nel lungo programma della rivista «Riverside Nights». Nonostante il suo primato storico, il Rambert non è mai stato una compagnia chiusa nel suo guscio e la sua longevità ne testimonia la costante prontezza nel rispondere al cambiamento e nel proporre opere fresche e originali a nuove generazioni di spettatori.

I suoi membri sono sempre stati incoraggiati ad una formazione eclettica e la loro ricettività e il loro coraggio intellettuale hanno preservato gli spettacoli dal diventare mera routine.

Se si accetta il 1926 come data di fondazione, la compagnia della Rambert è sicuramente antecedente a quella di Ninette de Valois, nata come Vic-Wells Ballet e oggi nota con il nome di Royal Ballet. In verità entrambe le compagnie si svilupparono con uno scarto di pochi anni l'una dall'altra. Nel 1920 Marie Rambert aprì la scuola da cui prese poi corpo la sua compagnia, e la de Valois fondò la sua Academy of Choreographic Art sei anni più tardi. Il gruppo della Rambert si esibiva nel West End londinese quando quello della de Valois muoveva i primi passi. Ninette de Valois trasse presto vantaggio dal lavoro pionieristico della Rambert. Quest'ultima scopriva nuovi ballerini - ai quali insegnava ad apprezzare l'eredità del Balletto Imperiale Russo e dei Ballets Russes - nuovi coreografi e scenografi, che la de Valois avrebbe poi lanciato su palcoscenici più prestigiosi. Spesso Marie Rambert viene giustamente definita la levatrice del balletto britannico. Ma non fu solo una figura importante per gli esordi della danza inglese del XX secolo; durante la sua carriera individuò e formò artisti di vero talento e la compagnia da lei fondata divenne una fra le più creative nella storia della danza.

Marie Rambert (1888-1982) nacque a Varsavia dove scelse di diventare danzatrice dopo aver assistito a uno spettacolo di Isadora Duncan nel 1904. Un anno dopo si trasferì a Parigi e, invece di intraprendere gli studi di medicina come ci si attendeva, iniziò a studiare danza con artisti diversi, come il fratello di Isadora, Raymond Duncan (adottò anche il suo gusto per gli abi-

ti neo-greci), e Madame Rat dell'Opéra di Parigi. Dopo gli esordi, esibendosi in soirées di recital, frequentò un corso estivo di Eurytmica presso l'istituto di Émile Jaques-Dalcroze, autore di un metodo per rendere visibile nel movimento la struttura musicale e ritmica. Vi trovò una tale fonte d'ispirazione che rimase con Jaques-Dalcroze per tre anni, durante i quali fu allieva, insegnante, e membro del gruppo dimostrativo che girava l'Europa per presentare a nuovi spettatori le idee del maestro. La Rambert fu anche coinvolta nelle grandi produzioni allestite da Adolph Appia a Hellerau, città-giardino tedesca vicino a Dresda, dove Jaques-Dalcroze fondò la sua scuola. Fu qui che nel 1912 Marie Rambert venne chiamata da Sergej Diaghilev come assistente del coreografo Vaslav Nijinskij per il suo rivoluzionario balletto *Le Sacre du printemps*.

Il compito di Marie Rambert nei Ballets Russes era di guidare i ballerini alla comprensione della complessa ritmica dell'innovativa partitura di Igor Stravinskij. Ma prese anche parte alla produzione del balletto come danzatrice e si esibì poi in molti altri lavori, specialmente nei balletti di Fokin, per i quali non era richiesta una solida preparazione classica. Marie Rambert restò con i Ballets Russes meno di un anno, ma durante quella stagione, 1912-1913, ricavò grande ispirazione nell'osservare ballerini del valore di Tamara Karsavina e si innamorò del balletto classico. I suoi primi contatti con quel mondo, avvenuti assistendo al *Lago dei cigni* a Varsavia nel 1900 e agli spettacoli dell'Opéra di Parigi, non le avevano rivelato l'intensità di quell'arte.

Così, poco più che ventenne, Marie Rambert poteva già vantare un ricco patrimonio di esperienze teatrali e di danza a cui attingere, che comprendeva la danza libera della Duncan e l'uso ispirato della musica; gli sviluppi della danza centro-europea e il lavoro dello scenografo Adolph Appia con Jaques-Dalcroze; l'amore per il balletto trasmessole da Diaghilev, l'ammirazione per i suoi scenografi e per lo stile coreografico innovativo di Nijinskij. Pochi artisti nel panorama della danza mondiale possedevano un *background* così vario e questo contribuì a spiegare il suo entusiasmo per la danza nelle sue molteplici forme e perché fosse costantemente desiderosa di sperimentarne le nuove evoluzioni.

Nel 1914, allo scoppio della guerra, la Rambert emigrò in Inghilterra dove lavorò come didatta e ballerina. Inizialmente insegnò Eurytmica, ma dopo che Cecchetti ebbe fondato la sua scuola a Londra, vi si iscrisse per ottenere il diploma di perfezionamento come insegnante di danza classica. Si esibì, come attrice e ballerina, anche in teatro, nel music hall e nei programmi che

accompagnavano i film muti. Grazie alla collaborazione con la Stage Society, per la quale creò due balletti, conobbe Ashley Dukes che sposò nel 1918. Dukes era commediografo e traduttore di opere teatrali tedesche. Il successo ottenuto con *A Man with a Load of Mischief* gli permise di acquistare la Horbury Hall a Nottinghill Gate, nell'intento di procurare uno spazio destinato alla scuola di Marie Rambert. Dukes trasformò l'edificio in un piccolo teatro, che dal 1933 fu noto con il nome di Mercury e che diventò la sede per le nuove coreografie degli allievi della Rambert, per le sue stesse *pièces* e per altri testi sperimentali e lirici. Sebbene quell'edificio non sia più un teatro, la statua di Mercurio è ancora visibile sul tetto e i cartelli stradali di colore blu lo identificano come luogo di nascita del balletto inglese e come culla del dramma lirico. L'immagine del teatro Mercury ci è restituita dal famoso film di Powell e Pressburger *Scarpette rosse* del 1948, in cui Victoria Page, interpretata da Moira Shearer, compare come *guest* nel secondo atto del *Lago dei cigni*. Nel corso di quella sequenza Marie Rambert interpretava se stessa.

Negli anni Trenta, dal Mercury Theatre emersero i coreografi e gli scenografi che plasmarono lo stile originale e la reputazione del balletto inglese. Fra i coreografi c'erano Frederick Ashton, Antony Tudor, Andrée Howard, Frank Staff e Walter Gore. Ashton firmò le sue più belle coreografie giovanili per l'ensemble di Marie Rambert, fra cui *Capriol Suite* (1930), *Foyer de danse* ispirato a Degas (1932) e il raffinato *Les Masques* (1933), prima di lasciare il Ballet Rambert nel 1935 per unirsi al Vic-Wells Ballet di Ninette de Valois. Le più importanti realizzazioni di Tudor comprendono *Jardin aux lilas* (1936) e *Dark Elegies* (1937), suggeritogli dai *Kindertotenlieder* di Gustav Mahler, che è ancora nel repertorio della compagnia. Dopo *Dark Elegies* Tudor si staccò dal gruppo per fondare una sua compagnia, il London Ballet, ma poco tempo dopo aver lasciato l'Inghilterra per accettare l'invito del Ballet Theatre in America, il suo London Ballet fu accorpato al Rambert. Il lavoro di Howard, spesso toccante o arguto, era particolarmente adatto alle piccole dimensioni del Rambert e al suo stile intimista, ma alcune creazioni come *Lady into Fox* (1939) e la delicata *Fête étrange* (1940) si atteggiavano anche a palcoscenici più ampi. La parodia di Staff dei balletti sinfonici degli anni Trenta, *Czernyana* (1939), restò famosa per molti anni e il ruolo di Gore divenne più importante negli anni Quaranta quando, come primo coreografo della compagnia, creò, ad esempio, *Simple Symphony* (1944), *Winter Night* (1948) e *Antonia* (1949).

Durante la seconda guerra mondiale il Ballet Rambert subì trasformazioni

significative. Dopo due stagioni trascorse nella sede dell'Arts Theatre di Londra sotto la direzione di Harold Rubin, seguite dalla chiusura per un anno a causa di disaccordi contrattuali, la compagnia fu controllata direttamente dal CEMA (Council for the Encouragement of Music and the Arts), un organo statale predecessore dell'Arts Council. Per la prima volta il Ballet Rambert, originariamente un'iniziativa privata, beneficiava delle sovvenzioni pubbliche. Sotto la guida del CEMA diventò una compagnia di giro, che si esibiva non solo nei teatri regionali, ma anche nelle fabbriche di munizioni, nelle officine meccaniche e nelle mense aziendali, attirando un pubblico solitamente estraneo alla danza. Dato che le produzioni venivano montate per i teatri regionali, la compagnia dismise il piccolo Mercury Theatre; così dal 1946 i suoi spettacoli londinesi si dettero per lo più al Sadler's Wells Theatre. Per molti anni il Rambert Ballet sperò nella possibilità di costruire un suo teatro nella capitale, ma questo desiderio non si avverò mai. Dopo la guerra, il Rambert fu invitato in tournée in Europa (si era esibito per la prima volta in Francia nel 1937) e poi, nel 1947, in Australia per sei mesi. Il successo fu così grande che il tour proseguì anche in Nuova Zelanda per un anno e mezzo.

Quando la compagnia fece ritorno in Inghilterra, lo fece senza alcuni dei suoi *principal* e senza il suo coreografo stabile, dopo l'abbandono di Walter Gore successivo al rimpatrio. Nel frattempo le compagnie della de Valois (aveva fondato il Sadler's Wells Theatre Ballet, trasformato ora nel Birmingham Royal Ballet, come compagnia minore quando quella maggiore si stabilì alla Royal Opera House Covent Garden) stavano sviluppando un loro vivaio di coreografi di talento, come John Cranko e Kenneth MacMillan, poi invitati entrambi dalla Rambert a creare e allestire balletti per il suo gruppo. Lo slancio pionieristico del Ballet Rambert cominciava a stemperarsi mentre la compagnia rifletteva sul ruolo che avrebbe dovuto assumere. Per un breve periodo il Rambert attraversò un momento opaco. Durante gli anni Cinquanta il pubblico cominciò a preferire balletti più lunghi (nel 1947 Andrée Howard aveva creato la prima opera inglese in due atti, *The Sailor Return*) in aggiunta ai tradizionali programmi 'misti' che includevano le nuove creazioni. Numerosi balletti classici, compresa la famosa *Giselle* (1945-1946 e 1965), *Coppélia* (1956-1957) e le prime maggiori produzioni inglesi nel XX secolo di *La Sylphide* (1960) e *Don Chisciotte* (1962), furono rappresentati dal Ballet Rambert. Marie Rambert nutriva una predilezione per il balletto romantico e gli allestimenti della compagnia di *Giselle* e *La Sylphide* furono molto apprezzati per sensibilità e stile. Le lunghe tournée

in Inghilterra e in Europa (il Rambert si esibì in Italia per la prima volta nel 1955), che duravano fino a trentacinque settimane all'anno, lasciavano però poco tempo alla creazione di nuovi balletti. Solo nel 1958, quando Norman Morrice coreografò il suo primo lavoro, *Two Brothers*, il Ballet Rambert ebbe nuovamente un valido coreografo stabile.

Lo stile coreografico di Morrice era il riflesso della cultura giovanile spesso descritta nei film e a teatro, e puntava su un certo realismo; gradualmente, però, le sue creazioni divennero meno narrative e più incentrate su temi universali. *Morrice's Conflicts* (1962) e *The Travellers* (1963) furono acclamati nell'edizione 1963 del Festival di Spoleto come «capolavori contemporanei di grande profondità e forza comunicativa». Egli fu in parte influenzato dallo stile di Tudor e tracciò un percorso seguito poi dal suo successore, Christopher Bruce. Morrice subì anche il fascino della *modern dance*, molto seguita a Londra negli anni Sessanta. Nel 1966 fu proprio Morrice a incoraggiare Marie Rambert perché riportasse il gruppo a dimensioni più piccole, quelle adatte a un nucleo innovativo composto da diciotto danzatori; insistette anche sull'importanza di creare nuovi balletti da integrare ai cavalli di battaglia della compagnia. In quegli anni, per quanto riguardava la formazione dei ballerini, si stava affermando, come complemento alla danza classica, la tecnica di danza contemporanea messa a punto da Martha Graham. Ciò permise al Rambert di variegare il suo repertorio che diventò più stimolante grazie all'apporto creativo di coreografi americani come Anna Sokolow, Louis Falco, e soprattutto Glen Tetley. Ai membri della compagnia fu anche offerta l'opportunità di diventare coreografi, facendo sì che alcuni di essi proseguissero questa carriera con buoni risultati; e tra loro il più rimarchevole fu Christopher Bruce. Tetley e Bruce erano le personalità di spicco del Ballet Rambert per quanto riguarda il repertorio degli anni Settanta, quasi interamente scenografato da Nadine Baylis e da John B. Read in qualità di tecnico delle luci. Verso la fine di quel decennio entrambi i coreografi avevano firmato opere a serata intera di grande effetto; Bruce, in collaborazione con lo straordinario mimo Lindsay Kemp, coreografò *Cruel Garden* nel 1977, per il John Player Centenary Festival alla Roundhouse di Londra, mentre Tetley firmò *The Tempest* per l'edizione 1979 dello Schwetzingen Festival in Germania. Entrambe le opere furono rappresentate in Europa: in particolare *Cruel Garden* fu invitato nel 1980 al Festival di Nervi – l'ottava di dodici apparizioni in Italia sinora, tra cui nel 1991 a Torino Danza con lavori di Alston, Davies, Page, Cunningham – e il video del balletto vinse anche il Premio Italia per

la Musica. Il Ballet Rambert era di nuovo una forza con cui fare i conti nel panorama della danza inglese.

Gli anni Ottanta segnarono un mutamento profondo sia per la compagnia sia per la danza inglese in generale. Nel 1982 scomparve Dame Marie Rambert e nella prima metà del decennio, sotto la direzione artistica di Robert North, la compagnia si dedicò alla promozione dei lavori di tre coreografi inglesi – North stesso, Bruce e Richard Alston – mentre continuava a rivolgersi ad artisti americani per integrare il repertorio.

Nel 1986, in occasione del sessantesimo anniversario del Ballet Rambert, Richard Alston assunse la direzione della compagnia, la cui immagine cambiò a causa dello snellimento del repertorio e dell'introduzione della tecnica di Merce Cunningham – in luogo di quella anglicizzata della Graham – come sistema adottato dal gruppo per l'insegnamento della danza contemporanea. L'anno successivo la compagnia prese il nome di Rambert Dance Company e il suo repertorio si venne distinguendo per la stretta collaborazione fra coreografi, compositori e scenografi, molti dei quali erano affermati stilisti di moda. Oltre alle creazioni di Alston (come *Wildlife* del 1984, *Pulcinella* e *Strong Language* del 1987 e *Hymnos* del 1988), furono rappresentati i lavori di coreografi inglesi come Siobhan Davies e Ashley Page e degli ex membri della compagnia Michael Clark e Mark Baldwin. Altri furono acquisiti dagli Stati Uniti: Trisha Brown allestì *Opal Loop* (1988), Lucinda Childs creò *Four Elements* (1990) e fra gli anni Ottanta e Novanta si instaurò un importante legame con Merce Cunningham, culminato nella sua creazione *Touchbase* (1992) che impiegava indifferentemente ballerini del Rambert e di Cunningham.

Dopo sei anni di lavoro incentrato sullo studio della forma più che sull'espressione dell'emozione, gli anni Novanta segnarono un'altra svolta all'interno del Rambert. La danza inglese era ormai molto diversa da quella degli anni Sessanta, quando l'allora Ballet Rambert aveva iniziato ad avvicinarsi alla *modern dance* americana. Una miriade di compagnie più o meno piccole, con i propri coreografi, erano in competizione con il Rambert per occupare i cartelloni regionali. Per breve tempo sembrò che la Rambert Dance Company avesse perso il suo scopo. Doveva quindi far ricorso a una gamma più vasta di stili coreografici per sopravvivere. Era un dilemma condiviso dall'altra importante compagnia inglese di danza contemporanea, il London Contemporary Dance Theatre (rivale amichevole del Rambert dal 1969), che chiuse i battenti nel 1994. Il Rambert sopravvisse alla crisi grazie alla sua eredità ricca di risorse e alla sua volontà di adattarsi, come sempre. Christopher Bruce fu persuaso a ri-

congiungersi con la compagnia, dalla quale si era allontanato per sei anni, intraprendendo la carriera di coreografo *freelance*. Il gruppo fu ampliato e invitò il celebre ensemble musicale dei London Musicians a lavorare a fianco dei ballerini, esibendosi – oltre che nella buca – sul palcoscenico insieme ad essi, come in *The Garden of Earthly Delights* (1994) di Martha Clarke, *Sergeant Early's Dream* (1984/1994) di Christopher Bruce e *Kol Simcha* (1996) di Didy Veldman. In breve tempo si coagulò un nuovo repertorio, con coreografie di Jiri Kylian, Ohad Naharin, Robert Cohan, e con i lavori di coreografi emergenti, alcuni dei quali membri della compagnia. Christopher Bruce non solo rimontò alcuni suoi balletti già famosi fra cui *hits* come *Rooster* e *Cruel Garden*, ma creò anche nuove importanti produzioni, come *Meeting Point* per l'United We Dance Festival di San Francisco nel 1995 e *Four Scenes* per la riapertura, dopo la ristrutturazione, del Sadler's Wells Theatre a Londra lo scorso ottobre. Sotto la direzione di Bruce il Rambert si è distinto come la compagnia che ha rivitalizzato la danza sulla scena inglese, colmando la distanza fra classico e contemporaneo e che, grazie alle sempre più frequenti tournée all'estero, è oggi la portabandiera riconosciuta della danza britannica.

(Traduzione di Elisa Bianco)



* Jane Pritchard cura e organizza il prezioso archivio storico della Rambert Dance Com-

pany, patrimonio culturale rilevante per gli studiosi di danza e di teatro in generale.



Eugène Delacroix, *Le Picador*, 1832. Acquerello. Museo del Louvre, Parigi.

BALLETTOGRAFIA DI CHRISTOPHER BRUCE

a cura di
Jane Pritchard

1969

George Frideric, musica di Georg Friedrich Händel, per il Ballet Rambert.

Living Space, su un poema di Robert Cockburn, per il Ballet Rambert.

1970

Wings, musica di Bob Downes, per il Tanzforum di Colonia (in repertorio anche al Ballet Rambert, allo Stadttheater di Basilea, e all'Australian Dance Theatre).

1972

'*for these who die as cattle*', senza accompagnamento musicale, per il Ballet Rambert.

Joseph and the Amazing Technicolour Dreamcoat, musical di Andrew Lloyd Webber e Tim Rice, al Young Vic a Edimburgo e Londra.

1973

There was a Time, musica di Brian Hodson, per il Ballet Rambert (in repertorio anche al Bavarian State Ballet di Monaco).

Duets, musica di Brian Hodson, per il Ballet Rambert.

1974

Weekend, musica di Brian Hodson, per il Ballet Rambert (in repertorio anche all'Australian Dance Theatre).

Unfamiliar Playground, musica di Anthony Hymas e Brian Hodson, per il Royal Ballet.

1975

Jeeves, musical di Andrew Lloyd Webber e Alan Ayckbourn, allo Her Majesty's Theatre, Londra.

Ancient Voices of Children, musica di George Crumb, per il Ballet Rambert.

1976

Voices, musica di Zoltán Kodály, per la Batsheva Dance Company.

Black Angels, musica di George Crumb, per il Ballet Rambert.

Girl with Straw Hat, musica di Johannes Brahms, per il Ballet Rambert.

Promenade, musica di Johann Sebastian Bach, per il Ballet Rambert.

Echoes of a Night Sky, musica di George Crumb, per la Batsheva Dance Company (in repertorio anche al Ballet Rambert).

1977

Cruel Garden (con Lindsay Kemp), musica composta e arrangiata da Carlos Miranda, per il Ballet Rambert (in repertorio anche al London Festival Ballet, al Deutsche Ballet di Berlino, e allo Houston Ballet).

Responses, senza accompagnamento musicale, per la EMMA Dance Company.

1979

Labyrinth, musica di Morton Subotnick, per l'Australian Dance Theatre.

Night with Waning Moon, musica di George Crumb, per il Ballet Rambert (in repertorio anche al Royal Danish Ballet).

Sidewalk, musica di Constant Lambert, per il Ballet Rambert.

1980

Interactions, musica di Gary Carpenter, per lo Springplank (in seguito conosciuto come NDT2, Nederlands Dans Theater 2).

Il Ballo delle ingrate, musica di Claudio Monteverdi, per la Kent Opera.

Venus and Adonis, musica di John Blow, per la Kent Opera.

Preludes and Song, musica di Antony Hymas, per il Ballet Rambert.

1981

Dancing Day, musica di Gustav Holst, per la Rambert Academy (in repertorio anche al Ballet Rambert, all'Australian Dance Theatre e al Royal Swedish Ballet).

Cantata, musica di Igor Stravinskij, per il Tanzforum di Colonia.

Combattimento di Tancredi e Clorinda, musica di Claudio Monteverdi, per la Kent Opera.

Ghost Dances, musica folk sudamericana, per il Ballet Rambert (in repertorio anche all'Australian Dance Theatre, al Nederlands Dans Theater, al Cullberg Ballet, al balletto della Zürich Opernhaus, al Gulbenkian Ballet di Lisbona, e allo Houston Ballet).

Holiday Sketches, su canzoni interpretate da Billie Holiday, per la London School of Contemporary Dance (in repertorio anche all'Australian Dance Theatre e al gruppo Janet Smith and Dancers).

Village Songs, musica di Béla Bartók, per il Nederlands Dans Theater (in repertorio anche alla Rambert Academy).

1982

Agrippina, musica di Georg Friedrich Händel, per la Kent Opera.

Berlin Requiem (in seguito *Requiem*), musica di Kurt Weill, per il Ballet Rambert.

In Alium, musica di John Tavener, per il Nederlands Dans Theater.

1983

Concertino, musica di Leoš Janáček, per il Ballet Rambert.

Curses and Blessings (con Jirí Kylián), musica di Petr Eben, per il Nederlands Dans Theater.

Silence is the End of Our Song, poesie cilene e musica sudamericana, per il Royal Danish Ballet, balletto per la televisione.

1984

Intimate Pages, musica di Leoš Janáček, per il Ballet Rambert.

Sergeant Early's Dream, su «folk songs» inglesi, irlandesi e americane, per il Ballet Rambert (in repertorio anche al Gulbenkian Ballet di Lisbona, al Cincinnati Ballet, allo Houston Ballet, al San Francisco Ballet).

1985

Remembered Dances, musica di Leoš Janáček, per lo Scottish Ballet.

Mutiny, musical di David Essex, al Piccadilly Theatre, Londra.

Land, musica di Arne Nordheim, per il London Festival Ballet (in repertorio anche al Lyon Opera Ballet, al Ballet du Grand Théâtre de Genève, al Royal Danish Ballet, al Ballet Rambert, allo Houston Ballet).

1986

Ceremonies, musica di Edward Shipley, per il Ballet Rambert.

The World Again, musica di Geoffrey Burgon, per il London Festival Ballet.

The Dream is Over, su canzoni di John Lennon, per il Cullberg Ballet, balletto per la televisione (in repertorio anche al London Festival Ballet).

1987

The Winter's Tale, commedia di William Shakespeare al Royal Shakespeare Theatre.

Swansong, musica di Philip Chambon per il London Festival Ballet (in repertorio anche alla Deutsche Opera di Berlino, allo Houston Ballet, al Ballet du Grand Théâtre de Genève, alla Rambert Dance Company).

1988

The Changeling, tragedia di Thomas Middleton e William Rowley per il National Theatre.

Song, musica di George Crumb, per il Cullberg Ballet.

1989

Gautama Buddha, musica di Naresh Sohal, per lo Houston Ballet.

Les Noces, musica di Igor Stravinskij, per il Gulbenkian Ballet di Lisbona, balletto per la televisione.

Symphony in Three Movements, musica di Igor Stravinskij, per l'English National Ballet.

1990

Journey, musica di Palle Mikkelborg, per lo Houston Ballet.

1991

Rooster, su canzoni dei Rolling Stones, per il Ballet du Grand Théâtre de Genève (in repertorio anche al London Contemporary Dance Theatre, alla Rambert Dance Company, al Dutch National Ballet, allo Houston Ballet).

1992

Nature Dances, musica di Philip Chambon, per il Ballet du Grand Théâtre de Genève.

1993

Moonshine, su canzoni di Bob Dylan, per il Nederlands Dans 3 (in repertorio anche alla Rambert Dance Company).

Waiting, musica di Errollyna Wallen, per il London Contemporary Dance Theatre.

1994

Crossing, musica di Henryk Górecki, per la Rambert Dance Company.

BALLETTOGRAFIA DI CHRISTOPHER BRUCE

1995

Meeting Point, musica di Michael Nyman, per la Rambert Dance Company.

1996

Quicksilver, musica di Michael Nyman, per la Rambert Dance Company.

Stream, musica di Philip Chambon, per la Rambert Dance Company.

1998

Four Scenes, musica di Dave Heath, per la Rambert Dance Company.



In alto: Gustave Doré, *Torero enlevé par le taureau*. Litografia contenuta nella raccolta *Corrida*, Ed. Turgis, 1860. Museo del Castello di Rohan, Strasburgo.

In basso: Gustave Doré, *Chute d'un picador*. Litografia contenuta nella raccolta *Corrida*, Ed. Turgis, 1860. Museo del Castello di Rohan, Strasburgo.

INCONTRO CON CHRISTOPHER BRUCE

di

Irene Fredda Pitt*

Si può proprio dire che Christopher Bruce è un uomo «arrivato», nella vita professionale e nella vita privata. In un certo senso, infatti, è tornato felicemente alla sua culla, quando nel 1994 è stato chiamato alla guida della Rambert Dance Company. Non aveva mai pensato, ha detto, di fare il direttore e ha trovato i primi anni di questo nuovo impegno molto difficoltosi, ma gli è sembrato che forse davvero si trattasse di un colpo di mano del destino. Da ragazzo aveva studiato alla scuola dell'allora Ballet Rambert, quando la compagnia era ancora un complesso classico sotto la direzione della grande fondatrice, Marie Rambert. Nel 1963, dopo una breve esperienza col London Ballet di Walter Gore, era poi passato al Ballet Rambert, diventando un ballerino piuttosto notevole, anzi, memorabile in vari ruoli, fra i quali il Fauno e in particolare Pierrot nel *Pierrot Lunaire* di Glen Tetley, che Bruce ha interpretato sin dalle prime rappresentazioni inglesi del 1967, un anno dopo la trasformazione della compagnia in complesso contemporaneo sotto la direzione di Norman Morrice; e anche, naturalmente, il ruolo del Poeta in *Cruel Garden* (1977).

Nella sede del complesso, a Chiswick, nella zona ovest di Londra dove si trovano le sale prova e gli uffici, circondato da oggetti che gli ricordano tutta la sua carriera, dal busto in bronzo di Marie Rambert ai molti manifesti e bozzetti incorniciati, Bruce si confida.

Una sede carica di storia e di memorie...

«È proprio vero... ma la compagnia è già cresciuta e dovrebbe crescere ancora, e così si dovrà cercare un'altra. Purché, naturalmente, si trovino i soldi necessari: come tutte le più importanti compagnie di danza inglesi, il Rambert è sempre a corto di denaro».

Come è iniziata la sua avventura di coreografo?

«Avendo creato il primo balletto nel 1969, già due anni dopo sono stato richiesto dal Tanz Forum di Colonia, per cui ho ideato *Wings*, che è stato visto anche in Italia col complesso tedesco».

E poi?

«Da allora ho creato balletti per lo Houston Ballet, il Nederlands Dans Theater, il gruppo israeliano Batsheva e anche altrove, ma la maggioranza naturalmente è nata per il Rambert».

Ha mai lavorato in Italia?

«Sì, ho creato anche un balletto in Italia, un paese che io e mia moglie amiamo molto e dove mi è piaciuto parecchio danzare. Però mi è rimasto un po' di amaro in bocca perché purtroppo non ho mai ricevuto una lira del compenso. E ho pure pagato di tasca mia lo scenografo... In seguito a questa esperienza ho rifiutato tutte le offerte che mi sono pervenute da altri complessi italiani; mi dispiace».

Com'è andata invece con «Cruel Garden» qui da noi?

«È stata un'esperienza molto più gradevole, al Festival di Nervi nel 1980, anche se il vento soffiava così forte che la cappa del torero è rimasta per tutto lo spettacolo pressoché orizzontale in aria».

Come è nato «Cruel Garden», un lavoro così riuscito che, filmato dalla BBC, ha anche vinto un Prix Italia nel 1981?

«La concezione è stata di Lindsay Kemp, che non è coreografo, ma che conoscendo la mia passione per Lorca, mi ha portato la proposta. Si è trattato di un'autentica collaborazione. Ricordo con piacere le ore passate seduto in terra su un tappeto in compagnia di Kemp, del musicista Carlos Miranda e di David Laughton (l'assistente e coreografo di Kemp), e dello scenografo Ralph Koltai, a leggere, ascoltare musica, discutere e ogni tanto litigare, per arrivare ad una linea narrativa comune».

Non c'è da dubitare; a differenza dell'esuberante Kemp, Bruce predilige lo *understatement*, dunque qualche disaccordo ci sarà pure stato.

Perché questa affinità con Lorca?

«Conosco bene gli scritti di Lorca, e sono stato molto influenzato dalle sue poesie, e d'altra parte amo il teatro di prosa; il nostro balletto è diventato così una magica mescolanza di danza, musica, canto, poesia, il tutto intriso del sapore dei lavori e della vita di Lorca, di cui il Poeta è la controfigura».

Ascoltando Bruce mentre illustra i contenuti del balletto, si capisce che senza una conoscenza approfondita degli scritti e della vita di Lorca, non si potrebbero afferrare tutti i fili della prima parte, assai complessa, né l'ironia nascosta

nella seconda parte, diversissima, nella quale il Poeta è sostituito da Buster Keaton. Però, la sostanza politica è piuttosto chiara, e in ogni caso, anche senza conoscere affatto l'argomento, si può apprezzare lo spettacolo per la ricchezza della coreografia e per la forte teatralità.

Quando ha creato il ruolo del Poeta?

«Avevo poco più di trent'anni. Purtroppo, all'età di 34 anni soltanto, ho dovuto smettere di esibirmi regolarmente in pubblico per una serie di infortuni e di interventi al ginocchio, tra cui uno di recente».

Un grande peccato, questo, poiché Bruce aveva non solo una forte tecnica ma anche, cosa più rara, una presenza carismatica. Ma per fortuna ha interpretato ancora il ruolo del Fauno nijinskiano nella versione della Rambert e anche quello di *Petrouschka* per l'allora London Festival Ballet, compagnia dove ha creato alcuni balletti, tra cui il drammatico e intenso *Swansong*, ripreso dall'English National Ballet (ex London Festival Ballet).

Come vive questo ritorno di «Cruel Garden»?

«La compagnia lo aveva rappresentato anche nel 1985. Mi ha dato gioia dimostrare ancora personalmente i movimenti durante le prove, e poi mi piace ballare per la mia nipotina».

Sposato nel 1967, Bruce ha tre figli, e uno dei maschi, Mark, si è già fatto un certo nome come coreografo; il padre, però, giudice severo in primo luogo di se stesso, ma anche dei figli sul piano professionale, ritiene che Mark sia tuttora alla ricerca di una vena coreografica davvero personale. Grazie alla figlia, invece, è già diventato nonno.

Ma come lavora Christopher Bruce?

«Quando entro in sala prove per iniziare un nuovo balletto, ho sempre chiare le idee di base, ma mai i movimenti precisi, che vengono influenzati dalla scelta dei danzatori che si fa sul momento».

Nella lunga lista delle sue coreografie, quale ama di più?

«A parte *Cruel Garden*, *Ghost Dances* (visto anche in Italia), che è uno dei miei balletti più apertamente politici, con forti convinzioni politico-sociali: in *Ghost Dances* si tratta della tragedia degli oppressi sudamericani, su musiche del gruppo cileno Inti Illimani. Riprenderemo fra poco anche questo».

Non sempre però Bruce esterna le idee che stanno dietro a un suo lavoro, comportandosi in questo come un coreografo classico. Ad esempio, ha detto, il re-

cente *Four Scenes*, creato per l'apertura del ricostruito teatro londinese Sadler's Wells, contiene molte allusioni personali, ma non apertamente visibili al pubblico. Anche *Cruel Garden*, che è già stato incluso in due serie di spettacoli al Sadler's Wells e che ci tornerà a maggio, ha un posto speciale nel suo cuore e, poiché l'opera di Bruce ha pure un lato umoristico, non è sorprendente che Christopher ami anche il delizioso *Sergeant Early's Dream*, un balletto in gran parte su temi irlandesi, che se da un lato fa ridere, non è privo però di momenti di commozione. E non è detto che non decida di riprendere presto anche questo popolare lavoro.

E per il futuro, quali novità entreranno in repertorio al Rambert?

«Intanto, la breve *Golden Section* da *Catherine Wheel* di Twyla Tharp, mentre io stesso sto preparando un balletto a serata intera sui *Racconti di Canterbury* chauceriani».

Bruce sembra un uomo dai modi semplici (per esempio va al lavoro in bicicletta), ma le sue idee, al contrario, sono certamente assai complesse.



* Questo è il resoconto dell'incontro che si è svolto tra Irene Freda Pitt e Christopher Bruce a Londra, nel mese di marzo 1999, presso la sede della Rambert Dance Company.

Irene Freda Pitt, critico di danza del «Fi-

nancial Times», collaboratrice di «Dancing Times» e di «Balletto Oggi / Ballet 2000», ha curato le voci inglesi di *Danza e Balletto*, Jaca Book. Milano 1993, e del *Dizionario dello Spettacolo del Novecento*, Baldini & Castoldi, Milano 1998.

VIDEO E LIBRI
a cura di
Jane Pritchard e Elisa Vaccarino

VIDEO

- An Evening with Ballet Rambert*, regia di Thomas Grimm, trittico:
Lonely Town, Lonely Street (North-Whiters), ambientato in un quartiere tipicamente urbano elettrizzato da ritmi jazz;
Intimate Pages (Bruce-Janáček), sul brano che il compositore dedicò all'amore impossibile per una donna sposata;
Sergeant Early's Dream (Bruce), canzoni folk inglesi, irlandesi, americane, sul tema della migrazione verso l'America.
- Cruel Garden*, per il Rambert Ballet, regia di Colin Nears.
- The Dream is over*, per il Cullberg Ballet, musica di John Lennon, regia di Thomas Grimm.
- Ghost Dances*, 1989 (Bruce-Jara), ispirato alle vittime della repressione cilena.
- The Houston Ballet Triple Bill* (contiene *Ghost Dances* e *Journey*, ambientato in una classe di danza, come omaggio al grande Erik Bruhn), regia di Thomas Grimm.
- Moonshine* (Bruce - Bob Dylan), per il Nederlands Dans 3, ideato su misura dei magnifici danzatori ultraquarantenni del gruppo, regia di Thomas Grimm.
- Pulcinella* (Alston-Stravinskij) e *Soldat* (Page-Stravinskij) per il Rambert, regia di Bob Lockyer, rispettivamente remake di un famoso titolo dei Ballets Russes e traduzione ballettistica dell'azione recitata e danzata che debuttò nel 1918 a Losanna con la regia e coreografia di Georges Pitoëff, diretta da Ernest Ansermet (disponibile in home-video in Italia).
- Rooster*, per il Ballet du Grand Théâtre de Genève, musica dei Rolling Stones, regia di Thomas Grimm.
- Silence is the End of our Song* (Bruce, musiche di Jara, Violeta Para, Isabel Para, Salinas, Manns, Inti Illimani), per il Royal Danish Ballet, ispirato alle vittime della repressione cilena, e *Swansong* (Bruce-Chambon), per l'English National Ballet, trio su repressione e libertà interiore incoercibile, regia di Thomas Grimm (disponibile in home-video in Gran Bretagna).
- Wildlife* (Alston-Osborne).
- Travelling Light*, Lindsay Kemp, di Theo Eshetu, 1992.

LIBRI

Sul Rambert:

Lionel Bradley, *Sixteen Years or Ballet Rambert*, Hinrichsen, London 1946.

Mary Clarke, *Dancers of Mercury: the Story of Ballet Rambert*, A & C Black, London 1962.

Marie Rambert, *Quicksilver*, MacMillan, London 1972.

Clement Crisp, Anya Sainsbury, Peter Williams, *Ballet Rambert: 50 Years and On*, London 1981.

Joan White (a cura di), *20th Century Dance in Britain*, Dance Books, London 1985.

Jane Pritchard, *Rambert. A celebration*, Rambert, London 1996.

Su Christopher Bruce:

Richard Austin, *Birth of a Ballet*, Vision, London 1976.

Jo Butterworth e Gill Clarke, *Dance Makers Portfolio, conversations with choreographers*, Bretton Hall, London 1998.

Martha Bremser, *Fifty Contemporary Choreographers*, Routledge, London 1999.

PER UN RITRATTO DI GENTILUOMO INGLESE, «EN Plié»,
DIPINTO DI VERDE

di
Vittoria Ottolenghi*

Lo sfondo che il pittore dovrà scegliere per il ritratto di Lindsay Kemp sarà una sorta di turgido fondale, fitto di corpi e di volti di ballerini – mimi-attori-acrobati – in cui le varie colorazioni del rosso spudorato di Bakst si mescolino disinvoltamente alle maschere grottesche, fisse e sublimi, della Commedia dell'Arte angloitaliana e alle vistose cascate di carta colorata e di stagnola della *transformation scene*, nella *pantomime* inglese.

Il ritratto dovrà essere «in totale», a figura intera. Perché anche in un bel «piano americano», e cioè dalla testa fino ai fianchi compresi, non si vedrebbe la posizione delle gambe in lieve «plié»: la riprova della sua antica abitudine, o magari della sua vocazione profonda alla «classe» accademica quotidiana, incentrata nel «plié». Quel «plié», che caratterizza tanto la sua qualità di movimento, quanto le sue posizioni naturali nella stasi. Il «plié» è quella lenta flessione, in cui il corpo, eretto e «in fuori», si china sulle gambe piegate e divaricate, col peso poggiato sulla punta dei piedi. Una posizione da cui poi è facile scattare in un salto più elastico, leggero e alto. Un atteggiamento del corpo, delle gambe e della mente, in cui non soltanto la posizione statica e il salto, ma anche l'inedere in punta di piedi, diviene più morbido, felino, felpato. L'inedere di Lindsay Kemp.

Nel guardare il ritratto, si deve aver subito gran voglia di giocare a un gioco curioso: a chi sa fare l'elenco più lungo di «citazioni della danza» nei suoi personaggi. Per esempio, Divine, in *Flowers*: rievoca – tra le ombre del passato ballettistico di Lindsay Kemp, vero e sognato – più le foto di Anna Pavlova, o invece quelle di Alicia Markova, in scena e fuori scena? Ed è più la follia e morte di Giselle o invece quelle – ohimè così reali e cruenti – di Isadora e di Federico García Lorca, a marcare la sua danza macabra finale? Eccetera. Se la sua struttura ossea, se ogni suo muscolo, ogni suo frammento di pelle, non sarà in qualche modo «danzante», anche se fissato in un'immagine muta e immobile (come lo erano in ogni centimetro quadrato le famose foto di Nijinskij), allora il ritratto non varrà un soldo.

Se il pittore vede Kemp soltanto come festoso e vistoso epigono del «clown» Grimaldi, non tanto sbaglia, quanto si perde metà del godimento. Perché Lindsay Kemp è certamente il buffone, il servo – anche servo sciocco e folle. Ma è un servo colto nell'attimo (un attimo miracolosamente lungo), in cui si trasforma in mago, in onnipotente principe del creato. Un miracoloso processo di trasformazione, questo suo, che dura quanto ogni spettacolo. E allora, si tratta di Arlecchino, ad ogni istante servo e insieme padrone del teatro. Più che Grimaldi, John Rich, dunque.

Così nobile, da identificarsi con l'idea stessa di Inghilterra. Forse la connotazione più importante del ritratto dovrà essere proprio quest'aria inequivocabilmente inglese, come San Giorgio, John Bull, Punch, la Regina, Margot Fonteyn. Chi ha dentro e dietro un passato impastato di danza e di Inghilterra, come lui, sa che gli Inglesi adorano la Fonteyn soprattutto perché appare loro come il volto perfetto e danzante – affettuoso e distaccato, arguto e sublime – della Regina. Ebbene, Lindsay Kemp è l'altro volto della Fonteyn, della Regina, dell'Inghilterra. L'«altra» Inghilterra, o, se si vuole, l'Inghilterra «altra» – come Oscar Wilde, come la zia di Carlo, o come Dan Leno, grande *dame* della *pantomime* di fine secolo al Drury Lane.

E le mani? Come deve tenere le mani, nel ritratto? E deve avere qualcosa in quelle mani? Ma certo. Una sua mano – la destra – deve essere sollevata dal braccio fin sotto il mento e poi abbandonata verso il basso, da un polso un po' molle – nel gesto più smaccatamente lezioso ed effeminato che si possa immaginare. Si deve vedere che è una mano morbida e un po' tozza, ma potenzialmente altera, veloce ed articolatissima. Una mano da ebanista, da cesellatore, da artigiano rinascimentale: di qualcuno che, con un po' di carta colorata, un paio di stracci e qualche vecchio rottame, può creare, se vuole, una cattedrale di sogni per i gonzi e «per i bambini giovani e vecchi». E l'altra mano? Stringerà tra le dita un libro, aperto sulla foto di se stesso, tutto infarinato in bianco e rosa, nudo sotto la *salopette* rosa da lavoro: è la biografia scritta da David Haughton e illustrata dalle foto di Guido Harari. Una biografia perfetta, raccontata da chi gli ha lavorato accanto per anni. Degna di Boswell, per la precisione e il rigore; ma con l'ampiezza di prospettiva e il britannico distacco dello stesso dottor Johnson.

Dimenticavo: dite al pittore che la figura di Kemp, sullo sfondo rosso che si è citato – rosso cardinale, rosso emorragia, rosso paonazzo – deve essere intera-

mente dipinta di verde. Così come interamente dipinto di verde è il suo Puck, genio della disobbedienza e della trasgressione, l'immagine sua – insieme con quella, dolente, di Lorca – con cui piú a lungo egli resterà a turbare i nostri sogni, altrimenti qualsiasi. Con le gambe di profilo, divaricate e in «plié», nudo come un verme, con poche foglie e fiori appiccicati qua e là, tutto verde, compresa la faccia e il cranio rasata a zero, il suo Puck ha una quantità di movimento, che – nella sua matrice psicologica e culturale – è probabilmente molto, molto simile a quella di Nijinskij in *Après-midi d'un faune*. Così «diverso», così «altro» da tutti. Ma sí, verde. Verde, come è nella nostra mente, il giardino virtuale, e crudele, di Federico García Lorca.

Lo sguardo degli occhi sgranati, un po' tondi, cerchiati pesantemente di nero, deve essere tutt'altro che esaltato. Deve essere serio, intento: lo sguardo del professionista infallibile, dell'uomo di teatro che ormai sa. Del regista e autore, che ha già trasformato decine e decine di cose e di persone in altre cose e altre persone. Che, partendo da un nome, un nome soltanto – Salomé, o Punch, o Lorca – ci ha costruito addosso, a furia di cenci, stracci, carta colorata e i corpi e le menti nudi e duttili dei suoi compagni (gli apprendisti stregoni della sua bottega ambulante), splendide e provocatorie *extravaganzas*, che soltanto la signora Vestris, «en travesti», riusciva a realizzare, ogni tanto, per la gioia del pubblico londinese dell'Olympic, nella prima metà dell'Ottocento.

La bocca, invece, sarà tutt'altro che seria. E qui c'è un problema vero: il ritratto deve coglierla mentre è chiusa, un po' sensuale, anche se non molto carnosa, e decisamente adulta, ambigua e maliziosa? Oppure deve offrire il candore pervicace del suo sorriso, un sorriso a bocca larga e aperta, eccessivo sempre, spudorato e spumeggiante, piú come quello dei bambini, però, che delle baccanti? Questo, questo è preferibile. Intendiamoci. Deve essere davvero quel sorriso specialissimo, che ha un bambino quando si alza e dice ai compagni: «Facciamo che io ero... questo o quello, e che voi eravate... questo o quello?». Il sorriso di chi, con i suoi complici, pregusta il gioco o la burla. O deve essere il sorridente stupore di chi ha sperimentato, sognato, vissuto, l'incantesimo segreto dello *Schiaccianoci*: oggetto sgangherato, dalle fauci immense, lievemente mostruoso, quasi ripugnante, ambiguo in maniera dolorosa e che pure è oggetto d'amore. Un mostro che si trasforma in principe, nella notte magica di Hoffman, popolata di cose strane, arcane, erotiche, eppure in qualche modo «dolci». Sissignori. Il ritratto di Kemp deve anche somigliare a una sorta di hoffmaniano *Schiaccianoci* a grandezza naturale come nel balletto di Ivanov.

Il suo ritratto – come ogni opera d'arte e ogni spettacolo – deve essere fatto a strati, o piuttosto a tante bucce, come una cipolla. La buccia della danza, la buccia dell'Inghilterra, la buccia della Commedia dell'Arte italiana nell'Inghilterra settecentesca e ottocentesca, la buccia della scietà professionale, la buccia del candore spudorato, ecc. Ma a un certo punto ci si avvicinerà al cuore della cipolla: l'elemento che deve dare il carattere e il profumo (tanto forte da essere imbarazzante) a tutto. Stia bene attento, qui, il pittore, perché il nucleo contiene due segni opposti o – chissà – complementari. Una specie di piccolo Giano bifronte, una creaturina mostruosa nel senso di meravigliosa, unica e terribile: perché è fatta di due creature fuse insieme per l'eternità: Diaghilev e Nijinskij. Il padre e il figlio. L'amante e l'oggetto amato. Il boia e la vittima. Il creatore e l'interprete. La vita e la morte. La lucidità e la follia. Apollo e Dioniso. La tirannia e la libertà. Il rispetto e il disprezzo. L'amore e l'odio. L'amicizia e il tradimento. Chi guarda e chi è guardato. Il pubblico e l'artista. La Fata dei Lillà e la Fata Carabosse. Giselle e Myrtha. Giselle e Albrecht. Albrecht e Hilarion. Gautier e la Crisi. Gautier e Perrot. Kemp e suo padre marinaio. Kemp e sua madre grandiosa e borghese. Il successo e il fallimento. La sobrietà e l'ebbrezza. Questo e quello.

E come potrà rendere, il pittore, la buccia della cipolla che riguarda la fanatica vocazione didascalica di Lindsay Kemp? Forse fissando, in maniera chiara, quella posizione della testa e del collo sospinti in avanti, che tanto spesso assume quando insegna o quando parla. È come se, dopo aver scoperto, inventato, reinventato qualcosa, questa cosa prendesse corpo soltanto quando può offrirlo agli astanti: anche se si tratta soltanto di una persona sola, che va ad intervistarla in camerino, o che gli siede accanto a tavola. Deve dividere con qualcun altro ogni cosa: spiegare, raccontare, insegnare, animare. Per arrivare prima e meglio a chi gli è vicino. Lindsay vive il suo teatro e la sua vita di capocomico, come un maestro orafo fiorentino viveva la sua bottega. Creare è insegnare. Inventare è dare. Il volto è proteso, dunque, a dare un bacio, ad amare, e insieme a farsi baciare e amare. È poco inglese? Chissà. L'*understatement* e la riservatezza, non possono non trovare il loro volto «altro» nell'*overstatement* e nella spudoratezza.

Immagino che lo scrupoloso pittore presumerà di avere il diritto-dovere di fare domande anche indiscrete sul conto del suo soggetto. Ma si sbaglia. Il problema delle eterne sregolatezze, della vita sessuale e, in genere, intima del suo soggetto, lo riguarda – ci riguarda – soltanto nel momento in cui desiderasse – desiderassimo – sposarlo. Ma siccome quello che ci interessa di lui è quello che fa in palcoscenico (e basta e avanza), una sola domanda irraguardosa gli sia concessa.

Questa: «il ritratto, nel suo insieme, deve avere sapore agro o dolce, deve essere gradevole o sgradevole, deve piacere ai bambini cattivi o anche alle vecchie signore? Sarà, insomma, accattivante o repellente?». La risposta dovrebbe essere ovvia, ormai. Sarà tutte e due le cose: la Bella e la Bestia insieme. Deve venir voglia di rabbrivire dall'orrore e insieme di correre ad abbracciarlo, a stringergli la mano. (Mai sentito parlare di «E.T.»?)

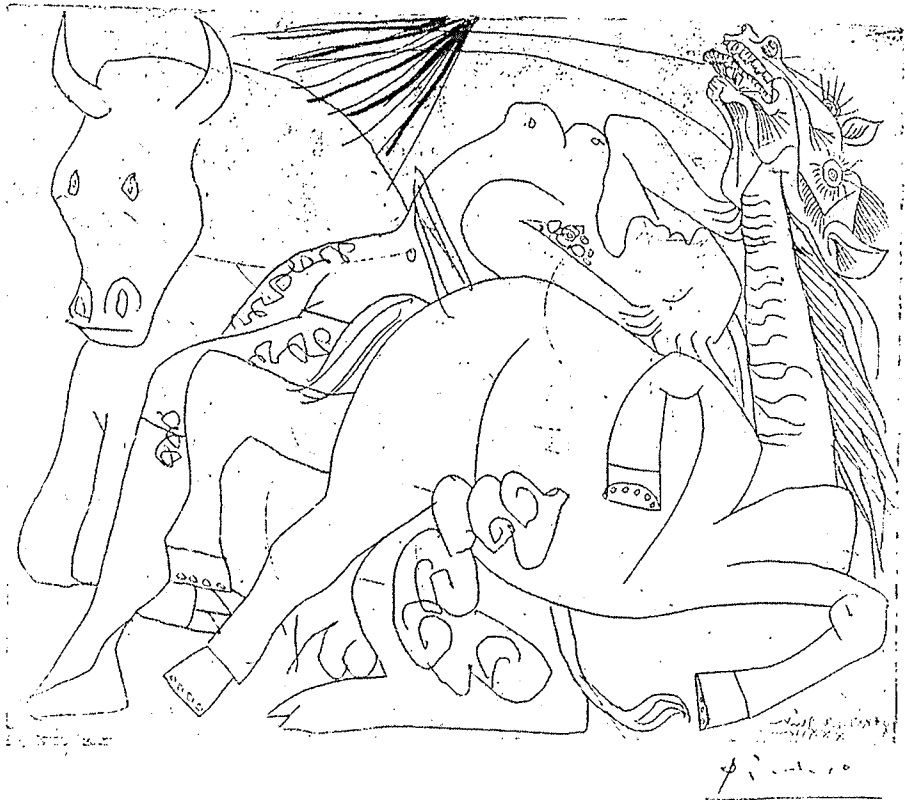
E il messaggio? Quale deve essere il famoso messaggio – perché c'è sempre un messaggio immediato, diretto, deliberato – indotto (o no?) dal «medium» (o dal «multimedium»). Qual è, nel quadro, la parola che quelle labbra, chiuse o aperte, stanno per dire o hanno appena detto? Un sospiro d'amore, uno sberleffo, la parola di Cambronne? Macché. Tutte sciocchezze, cari critici teatrali fuori strada. Kemp, come la danza, non racconta cose, vicende, fatti. Racconta quello che non si può raccontare con le parole: la metafora di cose, vicende, fatti. Racconta l'ineffabile. Quanto non si può, non si vuole, non si deve dire in parole. Il nome proibito degli ebrei, la verità estrema, al di là dello specchio di Alice.

Per rendere l'idea dell'iperbole, fondamentale nel ritratto, propongo un'aureola. Un alone mistico attorno al capo. Perché l'iperbole è il senso vero del breve cerchio ovale e dorato, che, da sempre, i pittori sistemano sul capo dei santi. Un segno semplice, leggibile, tradizionale: dice esattamente, per esempio, anche quello che il piccolo Lindsay faceva dei suoi cari, dei suoi idoli, delle sue bambole, dei suoi giocattoli. E che oggi fa, adulto, dei suoi cari, dei suoi idoli, delle sue bambole, dei suoi giocattoli: li trasforma in santi. E questo, già soltanto parlandone, una prima volta, in parole comuni, con gli amici e compagni che gli sono a tiro. Toccati dalla sua conversazione (o piuttosto dai suoi ispirati monologhi con gli altri), tutti subito acquistano proporzioni ciclopiche. Basta che lui li nomini: Anton Dolin, Marie Rambert, Oscar Wilde, Shakespeare, Romolo Valli, l'Incredibile Orlando. Perfino un grigio, miserabile verine della terra, come un critico di danza già nella terza età, nel momento in cui egli lo nomina o lo guarda con una traccia di stima, si ritrova – per un ridicolo istante – con un'aureola in testa.



* Vittoria Ottolenghi, critico di danza per «Paese Sera», «Il Mattino», «Il Resto del Carlino», «L'Espresso», collaboratrice di «Balletto Oggi / Ballet 2000», a lungo di-

rettrice artistica della sezione danza del Festival di Spoleto, cura da oltre vent'anni per Rai Uno la serie di trasmissioni ballettistiche «Maratona d'estate».



Pablo Picasso. *Femme torero*, 1934. Acquafornte e raschietto, Galleria Louise Leiris, Parigi.

LINDSAY KEMP, ARLECCHINO CONTEMPORANEO

di

Claudia Allasia*

Lindsay Kemp, a sessant'anni e al culmine di una carriera ricca di successi e di esperienze eccentriche, si considera piú mimo o attore, piú coreografo o regista, piú ballerino o pittore?

Oh, senz'altro danzatore. Perché la danza abbraccia ogni arte, perché racchiude tutti i termini dell'arte nel modo piú originale. La danza è vita. Come ha detto Nietzsche: il danzatore è colui che celebra i vari momenti della vita e le sue radici sono nel teatro greco... Io non ho mai fatto differenza tra danza, pittura e le altre forme di comunicazione artistica. Io mi sento danzatore nel senso tradizionale, come lo era Arlecchino nella Commedia dell'Arte: un artista tuttofare, un intrattenitore, come lo erano i teatranti di una volta, che sapevano ballare, cantare, recitare e suonare. Tutto è parte dello stesso gioco ed io, per fortuna, sono riuscito a non crescere mai!

In questo gioco, qualè spazio occupa il cinema?

Grandissimo! È stato il mio primo amore, la mia prima scuola, la mia università, la mia evasione. Dopo la mia mamma e la vita, il debito maggiore ce l'ho col grande schermo: è un'idea di celluloido, radicata in me come per gli italiani il gusto di mangiare spaghetti. Non è un atto volontario: sono pensieri, ricordi, scene, che m'investono, senza che io abbia alcuna influenza su di loro, come del resto sulla mia vita. Del cinema amo tutto: poesia, scandali, immediatezza, eloquenza e passioni. Il cinema mi ha insegnato a comunicare con l'emotività e i primi piani. Mi ha dato il coraggio di essere quello che sognavo, senza ascoltare i richiami alla ragione.

Quando è entrato, il cinema, nella sua vita e nel suo lavoro?

Quand'ero bambino e recitavo per i miei amici, imitando gli eroi di Hollywood degli anni Trenta e Quaranta: Charlie Chaplin, Mary Pickford e Greta Garbo, nelle scene piú belle dei film che avevo appena visto. Piú tardi, ho recitato e danzato quelle stesse scene nei club e nei cabaret. Nei primi anni Settanta le ho raccolte in un 'collage' dal titolo *Legends* e di lí a poco, nel 1975, per il Ballet Rambert le ho rimesse in scena, come un 'divertisse-

ment' su Hollywood, una parodia molto allegra e leggera, che si chiamava *Parades Gone By*.

Il suo amore per il cinema muto non le ha impedito di recitare con alcuni dei registi piú interessanti di oggi, come Ken Russel, Derek Jarman e John Cassavetes. Che ricordi ha di quell'esperienza?

Reputo una grande fortuna aver potuto lavorare con Derek Jarman, che considero un grandissimo artista. È una persona molto versatile, un po' come me. Negli anni Cinquanta, infatti, quand'eravamo tutti e due molto giovani, eravamo entrambi pittori. Lui ha introdotto un nuovo tipo di poesia nel cinema, una poesia tragica, di alto calibro. L'ho conosciuto tramite Ken Russel: quando ho girato il mio primo ruolo importante, in *Messia Selvaggio*, Derek era lo scenografo di Russel. Per Jarman, ho fatto la parte di Mesalina in *Sebastian* e quella di Gesù Cristo in *Giubileo*. I nostri mondi, intendendo di Russel, Jarman e il mio, sono molto simili. Con Cassavetes, invece, è stato molto diverso. Intanto non lo metterei nel mio curriculum vitae, perché le mie parti erano molto piccole. È stata comunque un'esperienza importante. Esigeva che io fossi molto realistico, perché il suo è un cinema naturalistico: mi ha insegnato ad essere piú reale. Per far avere una reazione autentica, una volta mi ha buttato un bicchiere di birra in faccia!

È vero che lei discende da William Kemp, il famoso clown dei tempi di Shakespeare?

Mi piace pensare che sia così. Il mio è un atto di fede. Se uno crede in Dio non ha bisogno di prove. Io credo che William Kemp sia un mio antenato. Era talmente bravo che il grande Shakespeare era geloso di lui! Penso di avere ereditato molto della sua estemporaneità, quella che a Shakespeare non piaceva... So di lui che lasciò il Bardo e, danzando, si diresse verso la sua amata Italia ma nessuno lo vide piú. Forse fu sepolto dalla neve. Mi piace pensare di essere la sua reincarnazione. È stato lui ad introdurre Shakespeare alla Commedia dell'Arte.

È per questo motivo che lei ha lasciato l'Inghilterra?

È successo molti anni fa. Forse il motivo era che non l'amavo piú di tanto o forse che non sono stato amato piú di tanto...

Dove ha vissuto, da allora?

Io sono un beduino, che dorme ogni sera in un posto diverso. Sono fortu-

nato, perché ho casa a Roma e a Todi e adoro l'Italia, specie quella del Rinascimento, ma non ho il dono di parlare l'italiano. La mia testa è un miscuglio di lingue. Ho vissuto parecchi anni anche in Spagna: dal 1980 al 1988 ho abitato a Barcellona. Ho amato molto anche il Messico e l'Argentina. Ho passato molto tempo anche in Giappone, ma non so dire nulla in giapponese. Non mi ricordo le parole. Neanche in inglese! Il ballo, la danza, è la mia fortuna, perché è una lingua internazionale. Penso comunque sia favoloso quando una persona può vivere realmente i suoi sogni, essere parte di quei mondi cui da bambino ha sognato di appartenere. A me questo è accaduto. Questi mondi io li avevo già conosciuti molto prima di vederli: attraverso il cinema. Non la letteratura, il cinema. È stato il vecchio cinema italiano che nel 1989 mi ha portato qui: Audrey Hepburn, la signora Stone di *Vacanze romane* di William Wyler, e poi i film di Pasolini e di Fellini. Questa è la vera scuola che mi ha formato.

Non crede nella validità delle scuole istituzionali?

Sì, certo, sono indispensabili. Ma nel mio caso, ricordo un'esperienza profondamente infelice. In un collegio inglese, solo maschile, un posto poco salutare, molto conservatore, pessimo per i bambini. Avrei di gran lunga preferito una scuola più aperta, capace di stimolare la personalità dei bambini anziché reprimerla. Nel mio collegio hanno cercato in ogni modo di forzarli a diventare come tutti gli altri...

E nella scuola di danza del Ballet Rambert?

Oh, là è stato meraviglioso! Sono stato fortunato ad avere Marie Rambert come maestra. Non era più giovane, ma era ancora piena di entusiasmo per la scuola e la Compagnia. Era un'insegnante meravigliosa, che coltivava i talenti dei suoi allievi e li incoraggiava ad esprimere la loro verità.

Oltre a Marie Rambert, chi ha lasciato un segno sulla sua visione della danza?

Senz'altro Sigurd Leeder [il più stretto collaboratore di Kurt Jooss a Essen e poi in Gran Bretagna, dove, sfuggendo al nazismo, aveva trovato rifugio dal 1933 al 1949 e fondato le scuole di Dartington e Cambridge e i Ballets Jooss, n.d.r.]. Da Sigurd Leeder, che dopo la partenza di Jooss era rimasto a insegnare a Londra, ho imparato il linguaggio corporeo primitivo dell'espressionismo tedesco e il suo senso del pathos. Mentre Charles Weidman [uno dei «quattro grandi» della *modern dance* americana, n.d.r.] mi ha rivelato qualcosa dello stile estetico della scuola Denishawn, qualcosa della «re-

spirazione come ritmo» di Doris Humphrey e molto di suo sull'umorismo. Da Marcel Marceau, invece, ho imparato la grande poesia del movimento e l'arte del mimo.

Da che cosa deriva il suo amore per il «ralenti»?

Oh, io non riesco ad essere veloce. Io adoro fare le cose con calma, prendere tempo, perché mi piace assaporare la vita. Anche mangiare, mi piace farlo lentamente. Il tempo è breve ma io posso farlo sembrare più lungo, se mi muovo adagio e se faccio molte pause, come nel mio balletto *Nijinsky*. Pause fermate per l'eternità dalla fotografia, che ha catturato la bellezza del momento, l'estasi.

E l'Oriente e le sue suggestioni, come sono entrati nel suo mondo?

Quando io ero piccolo, papà era capitano di una nave e viaggiava molto in Oriente. La nostra casa era piena di stampe giapponesi, *potiches* e ventagli. Ma vorrei dire che non ho mai osservato rigidamente le regole orientali, anche se mi sono familiari. Tutto quello che si vede sul mio palcoscenico io l'ho cercato, letto e visto, anche in video. Intendo dire il Kabuki, il Tai Chi e i costumi: prima ancora di vederli io li ho immaginati. Sono andato a scuola per giorni indossando un kimono che mi aveva portato mio padre. E anche quando sono cresciuto, ho continuato ad indossare i kimoni. Molto prima di vedere il Kabuki. Era una passione. Così come sapevo suonare le nacchere, ancor prima di ballare il flamenco nei locali di Granada.

Quanto è importante la musica per lei?

È essenziale. La musica del cinema muto era struggente, aveva il compito di interpretare le emozioni. Come del resto la canzone italiana. C'è sempre un violino nel cinema muto... Io mi abbandono alla musica, come mi ha insegnato Isadora Duncan, come un albero si abbandona alla brezza. La musica mi trasporta. Certo, il corpo dev'essere allenato, per trovare l'equilibrio tra l'inferno e il paradiso. È quello, il piano precario su cui si balla.

Come lavora alle sue coreografie?

Non mi ricordo i movimenti. Scelgo sempre una Compagnia che abbia molto senso dell'umorismo! Ma anche questa è una fortuna perché, se sapessi danzare come tutti gli altri, non avrei avuto la mia bella Compagnia. Certo, ho una disciplina, mi ricordo il Tai Chi, ma per me è fondamentale l'improvvisazione: ogni volta che salgo sul palcoscenico ricomincio daccapo.

Anche agli altri chiedo di improvvisare, anche se, ovviamente, ci sono delle regole, una struttura e la musica, che condizionano l'improvvisazione.

Su quali basi poggia il suo sodalizio con Carlos Miranda?

È un grandissimo compositore e da tanti anni è un mio caro amico. Lui ha fatto le musiche per *Cruel Garden* e *Sogno di una notte di mezza estate*. Lui ha fatto tutte le musiche per i miei lavori. Ci comprendiamo molto bene. È un musicista molto teatrale e adora il cinema. Abbiamo delle idee molto simili. A volte bisticciamo, come Stravinskij e Balanchine o Rota e Fellini, ma abbiamo una grandissima affinità.

La vostra collaborazione è iniziata al Ballet Rambert. Quali ricordi ha della Compagnia, in quel periodo?

C'era un clima così fresco, un repertorio così inventivo e tutti i ragazzi avevano un tale talento! Sono stato attratto dalla Compagnia negli anni Sessanta, quando ero molto giovane e vi ho lavorato a lungo. Poi Marie Rambert è morta e la Compagnia, negli anni Ottanta, è molto cambiata. Sotto la direzione artistica di Richard Alston è diventata postmoderna ed ha abbandonato il repertorio della vecchia Compagnia, che derivava dal lavoro di Tudor, Ashton, Tetteley... Quanti grandi coreografi e ballerini sono emersi da questa piccola Compagnia, dove si ballava su un minuscolo palcoscenico che era la nostra vita!

Pensavate che la danza dovesse avere qualche compito speciale?

Eravamo tutti convinti che un balletto dovesse portare gioia e sollevare lo spirito del pubblico. Ancora oggi io penso che l'arte sia la miglior cura e mi considero una specie di dottore per lo spirito. Sono contento di saper divertire il pubblico con le mie piccole follie.

Com'era la situazione della danza, negli anni Sessanta e Settanta, in Gran Bretagna?

Ballare, allora, era molto più divertente di adesso. C'era già stata la grande rivelazione di Cunningham, che era venuto anche in Inghilterra, così come Martha Graham, Paul Taylor e Alvin Ailey. Erano tutti così straordinari e disinibiti. Tutto era così bello e originale. È motivato da cose essenziali come l'amore, il sesso e la passione. Al Ballet Rambert sono stati anni esaltanti, con la direzione di Norman Morrice e Robert North. Si ballava in spazi non ortodossi, si facevano tourné nelle città universitarie e si conquistava un pubblico sempre più giovane.

Come considera il panorama attuale?

Oggi si vedono pochissimi danzatori con una vera passione per il loro lavoro. E mi pare che i coreografi attuali cerchino in ogni modo di alzare un muro tra il palcoscenico e la platea, ma così facendo è come ballare per nessuno.

Come definirebbe la sua danza?

Come quella di Isadora Duncan: fare l'amore con il pubblico!

Potrebbe descrivere «Cruel Garden»?

È un revival di venti anni fa. È un balletto basato sulla vita di García Lorca. È un pezzo molto emozionale e molto legato alla Spagna antica, al suo clima e alla sua cultura araba. Come avevo già fatto come *Parades Come By*, anche *Cruel Garden* l'ho creato prima per il Ballet Rambert e poi per la mia Compagnia, per la quale ha preso il titolo di *Duende*. Mi piace reinventare di continuo i miei temi preferiti. *Cruel Garden*, va detto, non è solo opera mia, c'è la grandissima partecipazione di Christopher Bruce, uno straordinario artista, con una grande sensibilità politico-sociale, e un grande coreografo di *modern dance*. È stato lui a creare il ruolo del Poeta e a coreografare la produzione, che io ho scritto, diretto, scenografato e dipinto. Sì, ho decorato personalmente i costumi. Lo faccio sempre. Amo dipingere i balletti. Tutto quello che faccio per la scena è un quadro: luci, emozioni, sorrisi e lacrime.

Esiste una trama in «Cruel Garden»?

Io non sono un coreografo nel senso tradizionale. Sono un cantastorie, mi piace raccontare storie che fanno piangere e ridere. *Cruel Garden* è uno dei miei balletti preferiti ma non ha un *plot*: è la danza stessa che racconta!



* Questa intervista è stata raccolta nel corso delle recite di *Sogni di Hollywood* di Lindsay Kemp per il Teatro Nuovo di Torino (11-14 febbraio 1999).
Claudia Allasia è critico di danza sulle pa-

gine torinesi di «la Repubblica» e collabora con la rivista «Danza&Danza»; ha scritto inoltre il volume *Teorie e modi del corpo*, La Nuova Italia Scientifica, Roma 1984.

APPUNTI SULLA MUSICA DI «CRUEL GARDEN»

di

Carlos Miranda

Prima d'ora *Cruel Garden* non si era quasi mai visto in Italia, e sono davvero lieto che ciò avvenga adesso, dopo la sua recente ripresa in occasione del centenario di Federico García Lorca. In Italia, però, si è già rappresentata una versione rivisitata del mondo di Lorca creata insieme a me, per la sua compagnia, da Lindsay Kemp: uno spettacolo intitolato *Duende* che, agli inizi degli anni Ottanta, ha avuto un grande successo in molte importanti città italiane. *Cruel Garden* e *Duende* sono strettamente imparentati tra loro, anche se il primo appartiene al mondo della *modern dance*, mentre *Duende* si basava di più sul movimento formalizzato e sul mimo, caratteristiche, queste, dello stile di Lindsay. Tuttavia entrambe le produzioni s'inseriscono, in essenza, sulla linea del teatro di gusto lirico, che è innata e intrinseca alla produzione di García Lorca. *Cruel Garden* è stata, in assoluto, la prima opera di questo genere. Era uscito qualche tempo prima in Inghilterra un ampio saggio dello scrittore e storico irlandese Ian Gibson, *The Death of Lorca*, un libro, ovviamente, allora bandito dalla Spagna, dove la verità e i particolari dell'assassinio del poeta andaluso non erano ancora pienamente conosciuti. Quel libro fu fondamentale per la nostra ispirazione, che poi volò in altre direzioni, con ulteriori fantasie poetiche per creare, nel complesso, quello che oggi viene storicamente considerato il primo 'pezzo lungo' di *modern dance* del Regno Unito.

Ho operato numerose revisioni alla musica di *Cruel Garden*, e ritengo che ora lo spartito sia compiuto al meglio della mia esperienza e della mia capacità, avendo studiato a fondo, nel corso degli anni, le peculiarità del popolo spagnolo, con le sue feste, le celebrazioni religiose, la letteratura e la musica.

Nella struttura della mia composizione s'intrecciano vari piani musicali, ognuno dei quali costruisce aspetti diversi di un ritratto di poeta: la tragedia del suo destino, la parabola della vittima sacrificale che soccombe sotto le forze del potere e della repressione. Il poeta è Federico García Lorca, ovvero la personificazione della voce del suo popolo, fonte della sua ispirazione: profeta, angelo della luce, agente della bellezza. Il 'giardino' del titolo rappresenta al contempo la *plaza de toros* e l'intera nazione, perciò le com-

ponenti musicali esaltano un unico tema circolare, la Spagna, con le sue tradizioni, la sua storia e le varie culture in essa presenti.

Nell'insieme delle voci, delle chitarre, del violoncello solista, degli oboi e delle tastiere è inclusa un'ampia varietà di percussioni, che reggono tutta la linea musicale del pezzo, in cui sono inclusi anche altri elementi, come le citazioni dalle opere di Lorca, recitate su suoni di raggi lunari, valzer da cinema muto o sul tintinnio scintillante dei *glockenspiel* e degli armonici di chitarra. Il musicista Lorca è ovunque presente: le canzoncine scritte per qualcuna delle sue opere teatrali, i recital per pianoforte che includono i canti popolari spagnoli, l'amore per la tradizione del suo paese – compresa la musica dell'età d'oro – utilizzata nella messinscena delle opere di Lope de Vega, Cervantes e Quevedo recitate dalla sua compagnia di attori girovaghi («La Barraca») nelle piazze e nei campi.

In *Cruel Garden* il rituale della corrida compare due volte – il poeta diventa il torero; il toro una figura magnetica e portatrice di morte – e in questo caso la musica è una rielaborazione dei ritmi essenziali della tradizione folklorica andalusa, il *cante jondo* (canto profondo), le cui varietà essenziali (*palos*) sono le *bulerías* e la *soléa*, danze con il tempo di 3/4 eseguite dai tamburi con una furia e una dignità che discendono direttamente dall'antica tradizione moresca.

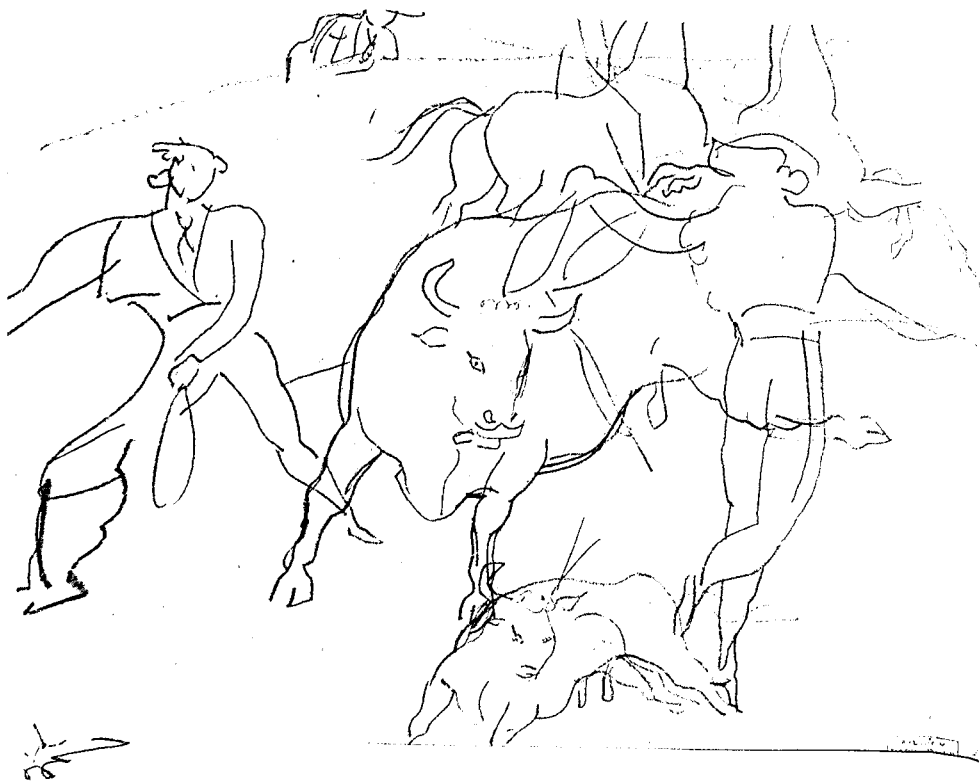
Il 'teatro nel teatro', in *Cruel Garden*, è una versione per teatro di marionette di *Nozze di sangue*, la famosa tragedia lirica di Lorca. Otto pezzi musicali formano una Suite per marionette (e qui si è tenuto conto dell'amore di Federico per la forma musicale della 'suite', che ha dato il titolo a una serie di sue poesie) la cui orchestrazione lignea e ispida include un coro di voci femminili (eseguito dalle danzatrici), che canta una versione adattata delle melodie di accompagnamento del risveglio della sposa e del corteo di nozze verso la chiesa scritte dallo stesso Lorca.

Nello stile delle poesie e delle opere teatrali di Lorca ritroviamo una sua peculiare versione del movimento surrealista francese allora emergente, che esercitava un profondo influsso su ogni giovane artista spagnolo colto, e in particolare sugli amici a lui più vicini, il pittore Dalí e il regista cinematografico Buñuel. Alcuni passaggi musicali s'ispirano al surrealismo, come l'entrata del poeta nell'arena, dove l'eco della sua famosa lirica sulla morte d'Ignacio («a las cinco de la tarde») è musicalmente tradotta con i suoi ritmi dal suono di cinque campane tubolari che fluttua liberamente nel lamento del violoncello (una sorta di *saeta*, il canto delle processioni della Settimana Santa). Il soggiorno di Lorca in America, dove l'osservazione del brutale

sfruttamento dei neri e del lavoro alienante nelle industrie di produzione in serie accende d'indignazione la sua opera piú profonda, *Un poeta a New York*, è descritto con una musica in cui elementi jazzistici e inni americani si combinano con melodie del teatro di varietà europeo trasformate e deformate in modo non dissimile dalla tradizione caratteristica spagnola dell'*esperpento*, ovvero della realtà vista attraverso specchi deformanti.

La musica di *Cruel Garden* è costituita di varie sezioni contrastanti che formano comunque un tutto unificante. Nell'opera si mescolano momenti celebrativi e di festa all'aperto con scene di devozione religiosa e istanti rivelatori in cui le azioni intrecciano passione, violenza e tragedia. Non ho inteso ricostruire lo stile musicale particolare di alcun periodo, cosí come il *Poema del cante jondo* o il *Romancero gitano* di Lorca non vanno considerati dei *pastiche* folclorici. Queste poesie, non diversamente dalla composizione musicale, nascono da un germe costituito di miti, colori, profumi e aspirazioni provenienti da una particolare terra natia e dalle popolazioni che in essa vivono e che ispirano e accendono l'immaginazione, un'immaginazione fertilissima, che poi dovrà seguire il suo corso.

(Traduzione di Elda Negri Monateri)



Raoul Dufy, *Suerte de vara*. Mina di piombo. Collezione privata, Villefranche.

GARCÍA LORCA IN DANZA

di

Elisa Vaccarino*

Affermava García Lorca nel 1933, in un'intervista apparsa su «Critica» a Buenos Aires il 15 dicembre: «Bisogna presentare la festa del corpo dalla punta dei piedi, in movimento di danza, fino alla punta dei capelli, il tutto presieduto dallo sguardo, interprete di ciò che sta dentro. Il corpo, la sua armonia, il suo ritmo, sono stati trascurati da quei signori che impiantano sulla scena personaggi con il cipiglio, seduti con il mento nella mano e che incutono paura fin dal primo momento. Bisogna rivalutare il corpo nello spettacolo. A questo io tendo». È ancora Lorca che nel *Poema del cante jondo*, scritto tra il 1921 e il 1931, dedica alla *Danza (Nell'orto della petenera)* un flash notturno seduttivo e crudele come il fulmineo brillare dei denti nel buio, mentre in *Ballo* è Carmen a far balenare i suoi occhi saettanti. García Lorca amava la carnalità e la spiritualità della danza, nel senso più nobile della parola. Un telegramma, datato Cadice 12 luglio 1933, a Manuel De Falla, di cui fu amico e con cui teorizzò le radici del flamenco più autentico, lo conferma: «Successo formidabile *Amore stregone* a Cadice ballato come mai prima da Argentinita e Gitani Andalusi»¹.

Non è dunque solo la ovvia e banale considerazione che Lorca, attento alla verità del teatro (e della danza, come si è detto sopra) si occupasse con trasporto di 'gitanerie', ben inteso autentiche, a farne un ispiratore di elezione per i molti coreografi flamenchi. È caso mai proprio questa sua verità, però, che induce i grandi autori moderni del teatro del corpo a incontrare i suoi testi e a estrarne il succo intimamente danzante.

Per limitarci ad alcuni tra i maggiori, che hanno creato brani destinati a rimanere nella storia della danza, vale per Antonio Gades (cioè Cadice), nato ad Alicante, ma anche per lo svedese Mats Ek e per l'americana Doris Humphrey, sulla misura di un interprete ideale, il messicano José Limón. Se la vita e l'opera del poeta ha fatto da trama a *Cruel Garden*, firmato a quattro mani da Christopher Bruce² e Lindsay Kemp³, entrambi inglesi, le storie e i poemi lorchiani hanno dato nutrimento al genio di ognuno dei coreografi elencati sopra, ciascuno con il suo marchio stilistico. Gades, con *Bodas de sangre* ha realizzato nel 1974 un balletto di concentrata intensità, dove con i mezzi della danza, e del cinema - il *ralenti* e le luci, ad esempio -

ha dato vita a un conciso poema coreografico, che vive, oggi intatto nella sua drammaturgia perfetta, sia nell'interpretazione del Balletto Nazionale di Cuba sia in quella dei ballerini dell'Opera di Roma, che l'ha affrontato quest'anno.

Mats Ek, nel 1978, firmò *Bernarda Alba*, un pezzo breve, che oggi abitualmente accoppia alla sua *Carmen* pop in un magnifico dittico iberico, mettendo un uomo nel ruolo della madre carceriera delle figlie nubili, che si struggono di erotismo negato, con tutta la potenza e l'ingombro fisico della grande persecutrice, bigotta e repressiva del sano erotismo giovanile, di cui tratteggia plasticamente il cuore nero di inganno.

Prima di loro, la Humphrey, maestra-fondatrice del *Modern Usa*, nel suo *Lament for Ignacio Sánchez Mejías* del 1946 su musica di Lloyd, mise in scena una Testimone-Lamentatrice e una Guardiana del Destino, facendo del Torero (José Limón) un celebrante di morte sotto il dominio del Fato, che lo riduce in ginocchio sotto l'ampio mantello rosso che si allarga a terra, intorno a lui, come un fiore di sangue.

E proprio ai fiori di sangue che sbocciano dai tori feriti si ispira *Cruel Garden*, biografia coreografica di García Lorca, il poeta della danza.



* Elisa Vaccarino, storico e saggista di danza, è critico del quotidiano «Il Giorno»; collabora alle riviste «Ballett International / Tanz Aktuell», «Balletto Oggi / Balletto 2000» e «Il Giornale della Musica». Insegna Storia della danza alla Scuola della Scala e per il Museo d'Arte Moderna di Trento e Rovereto è responsabile della mediateca e delle iniziative del Centro Internazionale della Danza. È consulente per la danza di Raiset 1 e critico di balletto per RadioTre Rai.

1 Cfr. F. García Lorca, *Un cuore colmo di poesia, Lettere 1918-1936*, a cura di R. Precht, Archinto, Milano 1996, p. 216.

2 Per quanto riguarda videografia e bibliografia su Christopher Bruce, rinviamo alla rubrica *Video e libri*, a cura di Jane Pritchard e Elisa Vaccarino, contenuta in questo volume.

3 Si veda il volume di David Haughton e Guido Harari, *Lindsay Kemp*, Editoriale Domus, s. d. s. l.

L'ORDINE DEGLI EVENTI IN «CRUEL GARDEN»

Spagna. Ouverture. Assolo della Luna

Cruel Garden si apre con la comparsa della Luna, rappresentata da un monello androgino dal volto bianco, che scavalca il recinto dell'arena sotto la luce concentrata di un faro - occhio di bue. L'assolo della Luna è accompagnato da una musica carica di mistero e comporta cambi dinamici improvvisi, con il ballerino che riproduce con le braccia, la schiena e l'intero corpo la forma curva della luna crescente. La coreografia comprende anche dei rimandi al *Pierrot Lunaire* di Glen Tetley, in cui Christopher Bruce aveva danzato. Nella prima realizzazione di *Cruel Garden* la Luna era interpretata da un ballerino esile, mentre nella versione del 1998 è impersonata da una ballerina.

Le opere di Lorca contengono numerosi riferimenti alla luna, spesso vista come una forza maligna dato il suo potere di rivelare ciò che converrebbe lasciare nascosto nell'oscurità della notte. È quasi una spia e in *Cruel Garden* la Luna si allea con le forze del male, l'Inquisitore e il Toro. In *Bodas de sangre* di Lorca, la luna viene rappresentata come un «giovane taglialegna dal viso bianco» e il suo sorgere provoca la fuga della coppia di amanti, timorosi di farsi vedere e scoprire. In *Cruel Garden* la Luna è l'inganno; gli altri personaggi la temono e quando lei danza vicino a loro, spesso indietreggiano spaventati.

Una giovinetta entra in scena e sembra affascinata dalla Luna, che la stuzica fin quasi a ipnotizzarla e la addormenta con una ninnananna.

Spagna. Ingresso degli zingari

Gli zingari, minoranza perseguitata, entrano in scena indossando dei mantelli scuri. I raggi della Luna ne sorprendono alcuni, ed essi tentano di rifugiarsi nel buio. Quando l'Inquisitore e il Toro fanno il loro ingresso, gli zingari si irrigidiscono. La Luna danza sopra di loro, e tre di essi salgono sulla balconata per vedere l'arrivo del Poeta.

Spagna. Entrata del Poeta e del suo amico, l'Arcangelo Gabriele

Il Poeta sa chi c'è sulla balconata, ma porge cappello e mantello al suo amico e prende la muleta da torero. Si esibisce in un assolo nello stile della

danza classica spagnola, e al termine invita il Toro a danzare. L'assolo è in parte un lamento per la morte di un torero, basato su una famosa poesia di Lorca, *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* in cui compare la ripresa poetica del verso «alle cinque della sera». Nella partitura musicale, l'ora (le cinque) viene battuta molte volte utilizzando rintocchi diversi. Ma la danza è anche un gioco con il pericolo, in questo caso, il Toro.

Spagna. Prima corrida

Il Toro non è semplicemente un animale, è anche un simbolo, uno strangolatore capitato fra le persone sbagliate. È manipolato dall'Inquisitore vestito come un alto ufficiale, in reminescenza del fascismo. Il Toro non è particolarmente intelligente, ma viene sfruttato per la sua forza fisica. Dopo il primo assolo del Poeta, la musica diventa improvvisamente incalzante e percussiva quando il Toro carica. Il Poeta afferra le *banderillas* dategli dall'Arcangelo Gabriele, danzando un assolo. Trafigge il Toro che si scatena in una danza frenetica. La tensione sale, il Toro si ferma, scalpita e carica, il Poeta scivola e viene sbalzato in aria dal Toro, poi scaraventato a terra, trascinato e issato in un'immagine da crocifissione. L'Arcangelo Gabriele raccoglie fra le braccia il cadavere del Poeta mentre il Toro esce di scena con l'Inquisitore.

Spagna. La processione funebre

Quattro donne vestite da zingare, con il capo coperto di teli bianchi, scendono dalla balconata e danzano con un lungo pezzo di stoffa bianca simile a un sudario o a un lenzuolo funebre. La danza richiama scene appartenenti all'iconografia religiosa cattolica, come la discesa dalla croce e l'adorazione di Cristo, e a tratti lo stile coreografico ricorda alcuni lavori epici di Martha Graham. La danza è accompagnata da una specie di canto liturgico, intonato dall'Arcangelo Gabriele. Alla fine compaiono gli zingari che, avvolti nei mantelli e recando in mano grandi ceri, si dispongono su livelli diversi intorno al palcoscenico. Il poeta viene sollevato in piedi, improvvisamente ride e ruota su se stesso.

Spagna. Le Sevillanas

La scena cambia repentinamente. Compare un fondale che riproduce la campagna andalusa e gli zingari gettano via i mantelli e cominciano a ballare la Sevillana, una danza di gruppo nata a Siviglia e tuttora in uso in Spagna. È costituita da quattro parti, tre delle quali vengono riproposte in *Cruel Garden*. Come tutti i movimenti ispirati al flamenco conte-

nuti nel balletto di Bruce, anche questi si rifauno alla struttura della danza tradizionale, ma non fedelmente visto che si tratta di una versione ballettistica. Di norma Bruce amalgama nelle sue coreografie elementi provenienti da differenti stili folclorici, e nel caso di *Cruel Garden*, si tratta appunto del flamenco e della danza tradizionale spagnola.

Spagna. El Café de Chinitas

Scende un fondale che riproduce il Café de Chinitas. Una cantante di flamenco entra in scena e qui c'è nuovamente una sequenza di passi folclorici, mentre il Poeta veste il frac. Il Café de Chinitas è realmente esistito a Malaga nel secolo scorso ed è stato definito la culla del flamenco. Vi regna un'atmosfera equivoca, satura di serpeggiante violenza. Il clima cambia dopo che il Poeta e altri due uomini si sono esibiti in un focoso pezzo di flamenco, *Zorongó*. Tre donne sopraggiungono alle loro spalle, scegliendo ciascuna un uomo come partner. Una di esse si avvicina al Poeta ma viene intercettata da un uomo, il Toro mascherato, che la allontana. Il Poeta si volta e si trova dunque di fronte a un uomo. Non potendo accettare la situazione, fugge via.

Spagna. Lo spettacolo di marionette

Entra in scena la maschera di Arlecchino a presentare uno 'spettacolo nello spettacolo'. Tutti i ballerini indossano a loro volta una maschera e ha inizio una versione mimata e danzata di *Bodas de sangre* di Lorca. La storia di *Bodas de sangre* narra di una Sposa che fugge con l'Amante durante la festa nuziale. Tentano di scappare attraverso la fitta foresta, ma vengono raggiunti dagli invitati e dallo Sposo. La Luna li tradisce e vengono scoperti. In *Cruel Garden* c'è un bellissimo duetto nella foresta fra la Sposa (che in realtà è il Poeta mascherato) e il suo Amante (che altri non è che il Toro, sebbene il Poeta non lo sappia). Nessuno è in realtà ciò che sembra essere. C'è un gruppo di cinque Figli della Luna (in abiti da Pierrot), fra i quali si cela la Luna travestita. La tensione cresce mentre gradualmente la Luna e il Toro rivelano la loro vera identità. Entra l'Inquisitore scortato dai soldati e nel momento in cui spegne la sua sigaretta, il Poeta e i Figli della Luna vengono tragicamente massacrati, al suono crepitante di una mitragliatrice e sotto l'effetto delle luci stroboscopiche. Entra la cantante di flamenco e piange i defunti in una scena che si ispira ad un'altra tragedia di Lorca, *Yerma*, vicenda di una donna sterile che vive in una società dove le donne senza prole non contano nulla.

America. Buster Keaton

C'è un brusco cambiamento d'atmosfera appena una bicicletta viene calata sul palcoscenico e gli uccellini cominciano a cantare. Il Poeta si alza e, in modo molto realistico e diretto, si toglie il costume da Sposa per indossare quello da Buster Keaton, di fronte al pubblico. Entrano l'Inquisitore e la Luna, questa volta sotto le sembianze di un produttore di Hollywood e del suo assistente; l'Inquisitore svolge la funzione di narratore durante il brano di Buster Keaton, fortemente surreale. Originariamente l'intenzione era di presentare questa scena come uno spezzone filmato, ma è risultata una scelta impraticabile. Le parole sono tratte dalla sceneggiatura per il cinema che Lorca scrisse per un immaginario film muto, intitolato *El paseo de Buster Keaton / The Afternoon Stroll of Buster Keaton*. Questa sezione si fa più allegra man mano che entrano in scena tutti gli assurdi, stereotipati personaggi – un Nero con un cappello di paglia, una Mucca (donnaccia), un Galletto (sbruffone) e così via. Diverse 'vignette' illustrano i differenti stadi dello sviluppo della *modern dance* in America. La danza delle Rockettes, star collettive del Radio City Music Hall newyorkese, note per l'impeccabile sincrono delle file, è simile agli schemi coreografici dei film di Busby Berkeley, ci sono poi riferimenti alla danza libera di Isadora Duncan nei personaggi dei Serafini, alla rivista, e ancora, in una scena, il Poeta si trasforma addirittura nel cigno morente.

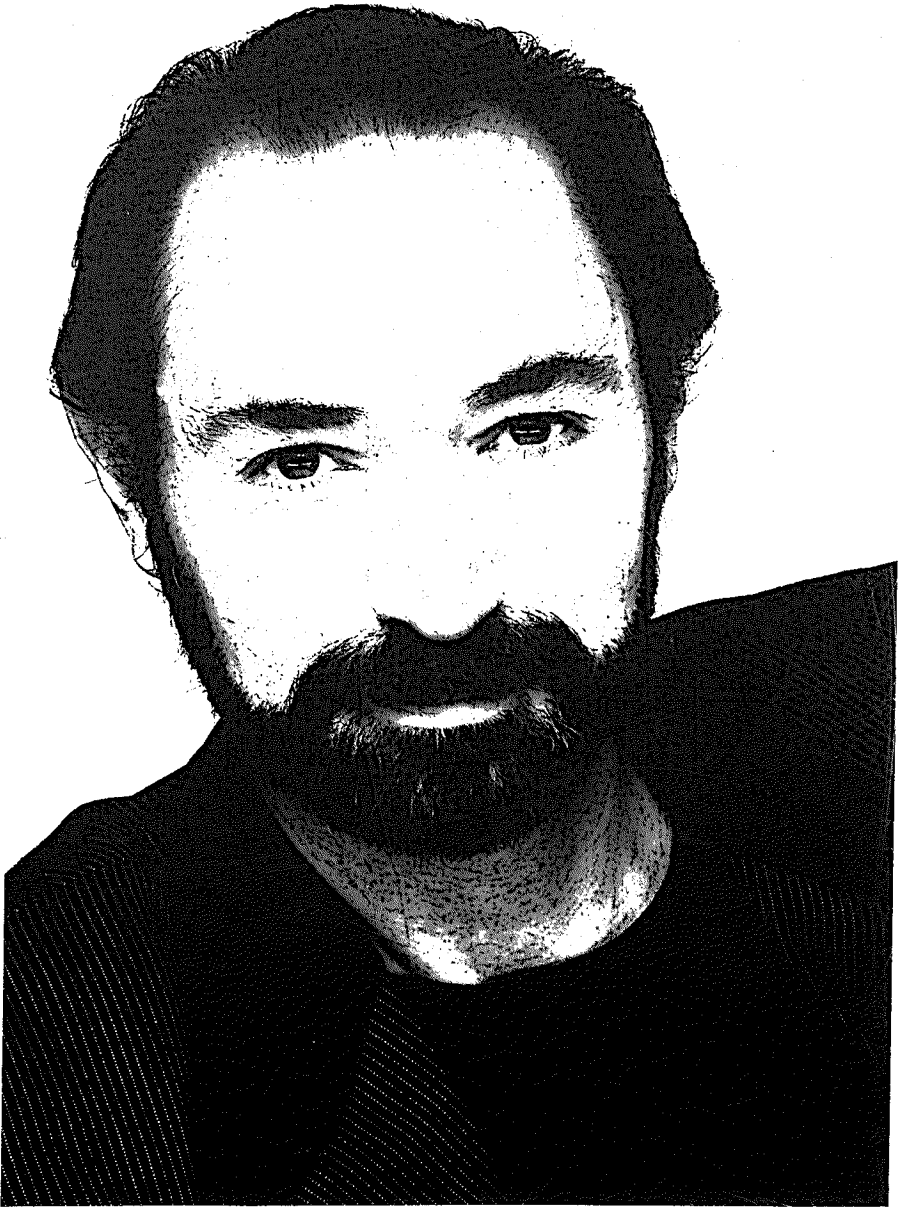
America. Il Blues

L'Inquisitore, disgustato, brucia la sceneggiatura cinematografica e il Nero rimane da solo a danzare un brano ispirato alla reazione sgomenta di Lorca – in seguito al viaggio negli Stati Uniti nel 1929 – di fronte allo sfruttamento della popolazione di colore e alla situazione di disperata povertà di alcuni strati della popolazione bianca. In origine questo assolo era interpretato da un ballerino bianco dipinto di nero e poneva l'accento sull'atteggiamento mentale dei bianchi verso i neri negli anni Trenta, infarcito di cliché. Nell'allestimento dell'English National Ballet l'assolo fu radicalmente trasformato e interpretato da una donna di colore. Nella versione del 1998 del Rambert viene solitamente danzato da un ballerino nero.

America. La maratona di danza

Descrivendo la disillusione di Lorca di fronte a un'America sempre più industrializzata, la maratona di danza si apre con la scena di alcune coppie, vestite malamente, impegnate in movimenti meccanici. Ben illustrate nel

Tav. I





Lindsay Kemp interprete e coreografo di *Sogno di una notte di mezza estate*.



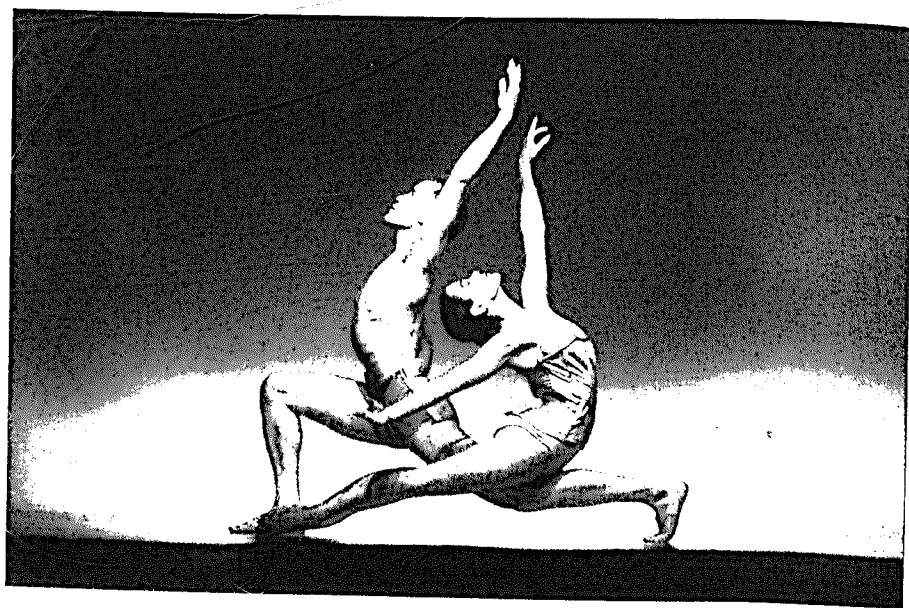
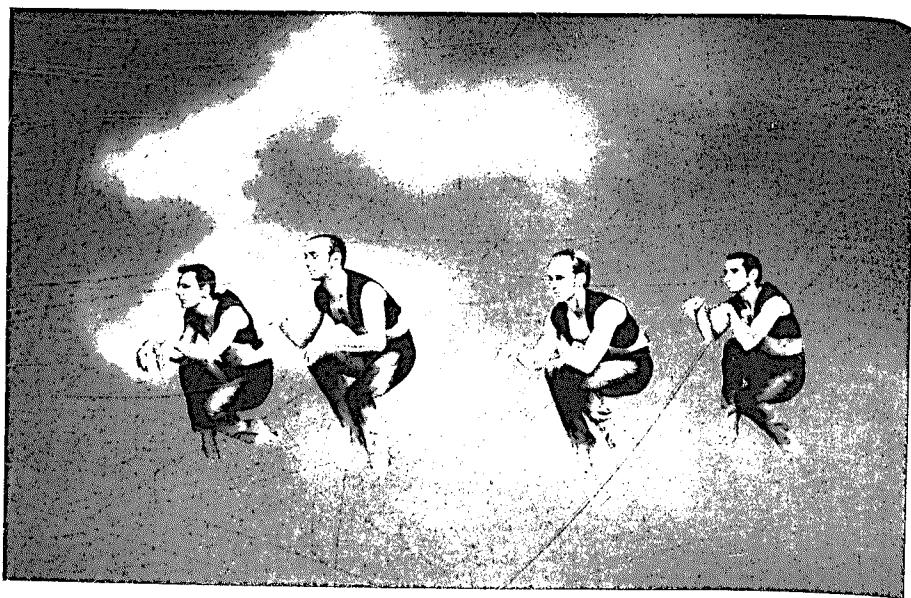
Cruel Garden, coreografia di Christopher Bruce. (Fotografia di Hugo Glendinning).

Tav. IV



Christopher Bruce. (Fotografia di Hugo Glendinning).





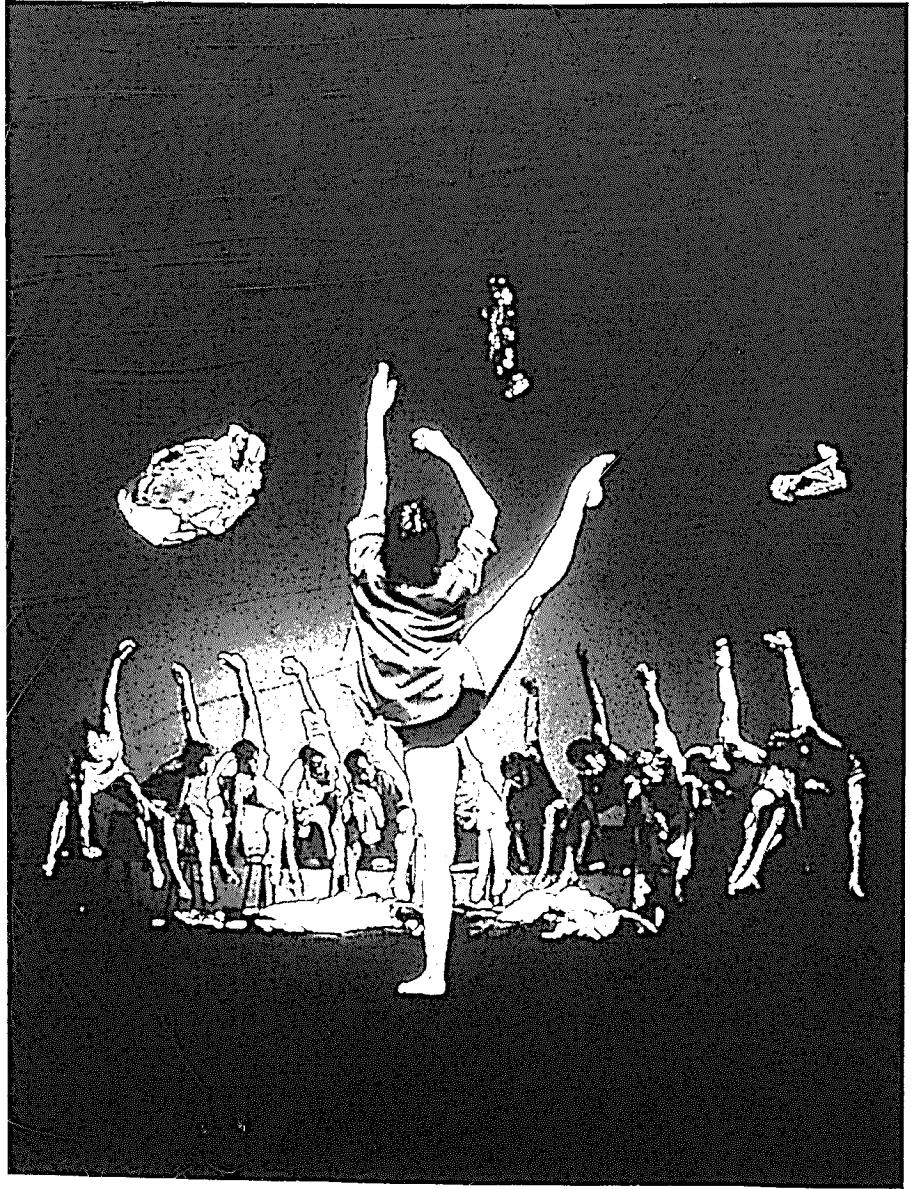
In alto: *Stream*, coreografia di Christopher Bruce. (Fotografia di Anthony Crickmay).

In basso: *Orpheus*, coreografia di Christopher Bruce. (Fotografia di Anthony Crickmay).

Tav. VII

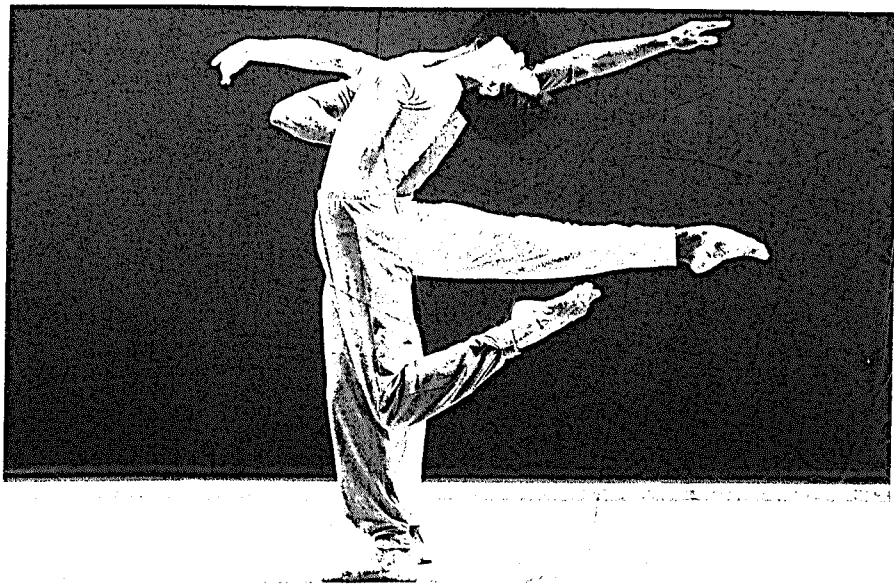
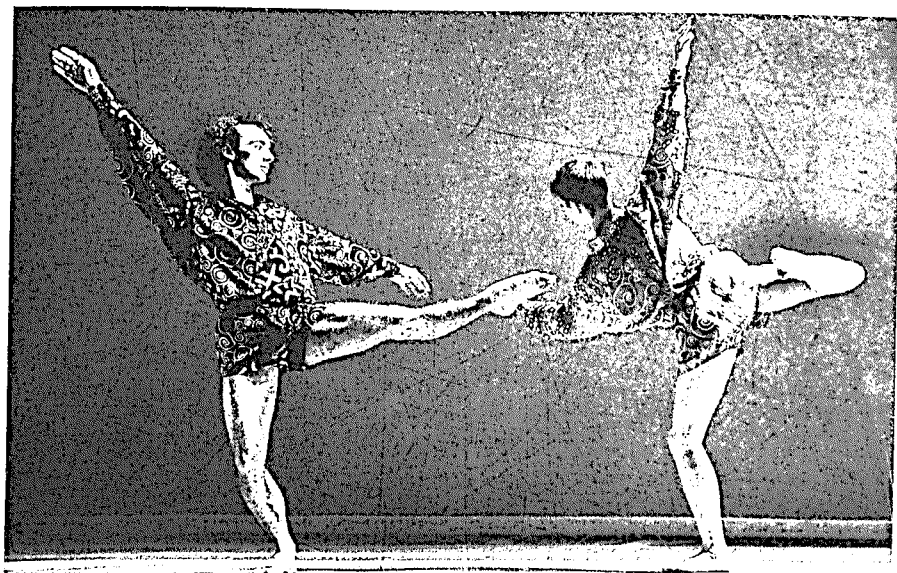


Moonshine, coreografia di Christopher Bruce. (Fotografia di Anthony Crickmay).



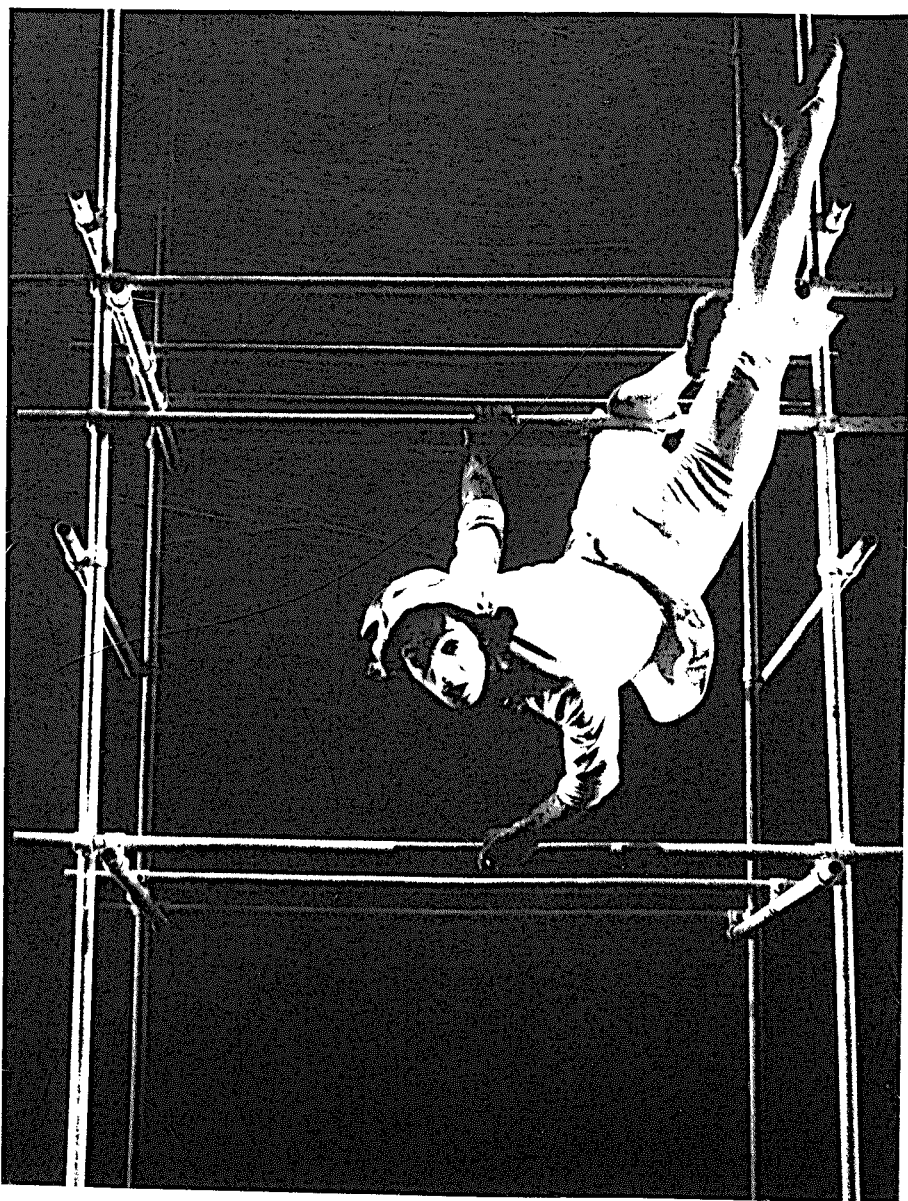


Rooster, coreografia di Christopher Bruce. (Fotografia di Anthony Crickmay).



In alto: *Dealing with Shadows*, coreografia di Richard Alston, Festival Torino Danza, 1991.

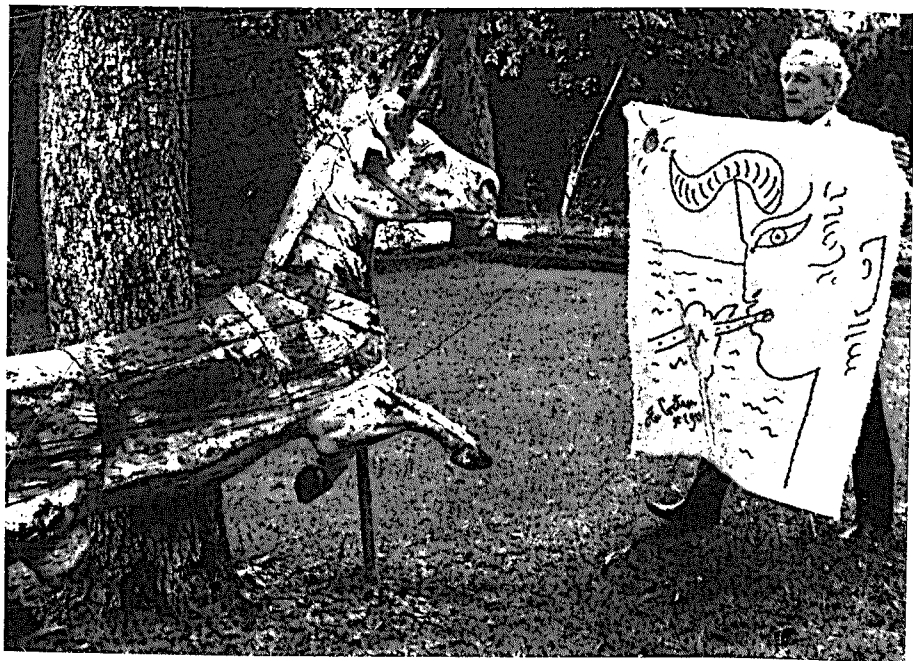
In basso: *Downies*, coreografia di Richard Alston, Festival Torino Danza, 1991.



Christopher Bruce nella parte del protagonista di *Pierrot Lunaire*. Coreografia di Glen Tetley. (Fotografia di Anthony Crickmay).



Marie Rambert e Frederick Ashton in *Gavotte Sentimentale*. London Coliseum, 1927.



film *They Shoot Horses, Don't They?* (*Non si uccidono così anche i cavalli?*), le maratone di danza erano gare molto popolari negli Stati Uniti durante gli anni Venti e Trenta della Depressione, quando le coppie alla ricerca disperata di denaro potevano ballare senza posa, a volte per giorni interi, fino a crollare letteralmente. A poco a poco i movimenti si tramutano in una frenesia senza controllo e la musica in una cacofonia. Il Poeta e il suo amico vestiti in frac entrano in scena e osservano. All'acme della danza, l'ingresso di un gruppo di zingari che avanzano con movimenti ipnotici, suonando dei tamburelli, segna il ritorno alla Spagna.

Spagna. La corrida finale

La cantante canta dalla balconata posta alla destra del palcoscenico e l'Inquisitore, la Luna e il Toro prendono posizione sulla balconata opposta, non appena il Poeta fa il suo ingresso per danzare un assolo virtuosistico, *Jaleo*, che ripete alcune movenze della prima corrida ed è una danza di sfida e di trionfo. Numerosi tori si aggirano minacciosi intorno all'arena. Nella seconda corrida il Poeta è completamente soverchiato dal numero dei nemici. Non indossa più l'abbigliamento da torero, ma il frac, e non ha scampo. Viene sbalzato e trascinato per tutta l'arena in un crescendo di violenza. È una danza brutale che termina con l'immagine di crocifissione della prima corrida. Il Poeta crolla a terra, tenta di rialzarsi per terminare il suo assolo, ma cade e muore. Quest'ultima scena, datata 19 agosto 1936, potrebbe configurarsi come la rappresentazione dell'assassinio di Lorca per mano dei fascisti.

L'ORDRE DES ÉVÉNEMENTS DANS «CRUEL GARDEN»

Espagne. Ouverture. Solo de la Lune

Cruel Garden s'ouvre par l'apparition de la Lune, représentée par un gamin androgyne au visage blanc, qui enjambe l'enceinte de l'arène sous le rond de lumière concentrée d'un projecteur à faisceau. Le solo de la Lune est accompagné par une musique pleine de mystère et comporte des changements dynamiques subits, au cours desquels le danseur reproduit avec les bras, le dos et tout le corps la forme d'un croissant de lune. La chorégraphie comprend également des rappels du *Pierrot Lunaire* de Glen Tetley, dans lequel Christopher Bruce avait dansé. Dans la première réalisation de *Cruel Garden* la Lune était interprétée par un danseur très mince, tandis que dans la version de 1998 elle est incarnée par une danseuse.

Les œuvres de García Lorca contiennent de nombreuses références à la lune, vue souvent comme une force maligne à cause de son pouvoir de révéler ce qu'il conviendrait de laisser caché dans l'obscurité de la nuit. C'est presque une espionne et dans *Cruel Garden* la Lune s'allie avec les forces du mal, l'Inquisiteur et le Taureau. Dans *Noces de sang* de García Lorca, la lune est représentée comme un «jeune bûcheron au visage blanc» et son apparition provoque la fuite du couple d'amants, qui ont peur d'être vus et découverts. Dans *Cruel Garden* la Lune est la tromperie; les autres personnages la craignent et lorsqu'elle s'approche d'eux en dansant, souvent ils reculent effrayés. Une jeune fille entre en scène et semble fascinée par la Lune, qui la harcèle presque jusqu'à l'hypnotiser et l'endort avec une berceuse.

Espagne. Entrée des gitans

Les gitans, minorité persécutée, entrent en scène vêtus de manteaux sombres. Les rayons de la Lune en surprennent quelques-uns, mais ils tentent de se réfugier dans l'obscurité. Lorsque l'Inquisiteur et le Taureau font leur entrée, les gitans se figent. La Lune danse au-dessus d'eux et trois d'entre eux montent au balcon pour voir l'arrivée du Poète.

Espagne. Entrée du Poète et de son ami, l'Archange Gabriel

Le Poète sait qui se trouve au balcon, mais il tend son chapeau et son man-

teau à son ami et prend une muleta de matador. Il se produit dans un solo dans le style de la danse classique espagnole et à la fin invite le Taureau à danser. Le solo est en partie un lamento sur la mort d'un torero, basé sur une poésie célèbre de Lorca, *Chant funèbre pour Ignacio Sánchez Mejías* où apparaît la reprise poétique du vers «à cinq heures de l'après-midi». Dans la partition musicale on entend sonner les cinq coups de l'heure de nombreuses fois, avec des sons différents. Mais la danse est également un jeu avec le danger, dans ce cas le Taureau.

Espagne. Première corrida

Le Taureau n'est pas seulement un animal, c'est aussi un symbole, peut-être un étrangleur tombé par hasard au mauvais endroit. Il est manipulé par l'Inquisiteur, qui est habillé en officier supérieur, une réminiscence du fascisme. Le Taureau n'est pas particulièrement intelligent, mais il est utilisé pour sa force physique. Après le premier solo du Poète, la musique devient à l'improviste pressante et les percussions éclatent lorsque le Taureau charge. Le Poète saisit les *banderillas* que lui a données l'Archange Gabriel et danse un solo. Il transperce le Taureau qui se déchaîne dans une danse frénétique. La tension monte, le Taureau s'immobilise, piaffe et charge, le Poète glisse, est lancé en l'air par le Taureau, puis jeté à terre, traîné et enfin hissé dans une image de crucifixion. L'Archange Gabriel recueille dans ses bras le cadavre du Poète tandis que le Taureau sort de scène avec l'Inquisiteur.

Espagne. La procession funèbre

Quatre femmes habillées en gitanes, la tête couverte de pans de toile blanche, descendent du balcon et dansent avec une longue pièce d'étoffe blanche semblable à un suaire ou à un drap mortuaire. La danse rappelle des scènes appartenant à l'iconographie religieuse catholique, comme la descente de croix ou l'adoration du Christ, et par moments le style chorégraphique fait penser à certains travaux de Martha Graham. La danse est accompagnée par une sorte de chant liturgique, entonné par l'Archange Gabriel. À la fin de la danse apparaissent les gitans qui, enveloppés dans leurs manteaux et portant de grands cierges à la main, prennent place à des niveaux différents autour de la scène. Le Poète est soulevé et mis debout, il rit à l'improviste et tourne sur lui-même.

Espagne. Les Sevillanas

La scène change subitement. Apparaît une toile de fond reproduisant la

campagne andalouse; les gitans jettent leurs manteaux et commencent à danser la Sevillana, une danse de groupe originaire de Séville, en usage aujourd'hui encore en Espagne. Elle est constituée de quatre parties, dont trois sont proposées dans *Cruel Garden*. Comme tous les mouvements qui s'inspirent du flamenco contenus dans le ballet de Bruce, ces derniers aussi évoquent la structure de la danse traditionnelle, mais ils n'y sont pas totalement fidèles étant donné qu'il s'agit d'une version pour ballet. En général Bruce amalgame dans ses chorégraphies des éléments provenant de styles folkloriques différents, et dans le cas de *Cruel Garden*, il s'agit précisément du flamenco et de la danse espagnole traditionnelle.

Espagne. El Café de Chinitas

On voit descendre une toile de fond qui reproduit le Café de Chinitas. Une chanteuse de flamenco entre en scène et il y a de nouveau ici une séquence de pas de flamenco, tandis que le Poète passe un frac. Le Café de Chinitas a vraiment existé à Malaga au siècle dernier et il a été défini comme le berceau du flamenco. Il y règne une atmosphère équivoque et de violence souterraine. Après que le Poète et deux autres hommes se sont produits dans un morceau de flamenco ardent, *Zorongo*, le climat change. Trois femmes apparaissent derrière eux et chacune choisit un homme comme partenaire. L'une d'elles s'approche du Poète mais est interceptée par un homme, le Taureau déguisé, qui l'éloigne. Le Poète se retourne et se trouve donc devant un homme. Ne pouvant accepter la situation, il s'enfuit.

Espagne. Le spectacle de marionnettes

Le personnage d'Arlequin entre en scène pour présenter un 'spectacle dans le spectacle'. Tous les danseurs portent un masque. Commence alors une version mimée et dansée de *Noces de sang* de Lorca. L'histoire est celle d'une Mariée qui s'enfuit avec son Amant pendant la fête nuptiale. Ils essayent de s'échapper à travers la forêt touffue, mais sont rattrapés par les invités et par le Marié. La Lune les trahit et ils sont découverts. Dans *Cruel Garden* il y a un très beau duo dans la forêt entre la Mariée (qui est en réalité le Poète déguisé) et son Amant (qui n'est autre que le Taureau, bien que le Poète l'ignore). Personne n'est en réalité ce qu'il semble être. Il y a un groupe de cinq Enfants de la Lune (en costume de Pierrot), parmi lesquels se cache la Lune déguisée. La tension monte pendant que la Lune et le Taureau révèlent graduellement leur véritable identité. L'Inquisiteur entre escorté par des soldats et au moment où il éteint sa cigarette, le Poète et les Enfants de

la Lune sont tragiquement massacrés, au son crépitant d'une mitraillette et sous l'effet de lumières stroboscopiques. La chanteuse de flamenco vient pleurer les morts dans une scène inspirée par une autre tragédie de Lorca, *Yerma*, histoire d'une femme stérile qui vit dans une société où les femmes sans enfants sont considérées comme moins que rien.

Amérique. Buster Keaton

Un brusque changement d'atmosphère intervient lorsqu'une bicyclette descend sur la scène et les oiseaux commencent à chanter. Le Poète se lève et, d'une manière réaliste et directe, devant le public, enlève son costume de Mariée pour en enfiler un autre à la Buster Keaton. Entrent l'Inquisiteur et la Lune, cette fois sous l'apparence d'un producteur de Hollywood et de son assistant; l'Inquisiteur joue le rôle du narrateur pendant le morceau de Buster Keaton, fortement surréel. À l'origine, l'intention était de présenter cette scène sous la forme d'un fragment de film, mais ce choix s'est avéré impraticable. Les paroles sont tirées d'un scénario que Lorca écrivit pour un film muet imaginaire, intitulé *El paseo de Buster Keaton / The Afternoon Stroll of Buster Keaton*. Cette séquence devient de plus en plus joyeuse au fur et à mesure qu'entrent en scène des personnages absurdes, stéréotypés – un Noir avec un chapeau de paille, une Vache (la femme de mauvaise vie), un petit Coq (le fanfaron) et ainsi de suite. Diverses 'vignettes' illustrent les stades successifs du développement de la *modern dance* en Amérique. La danse des Rockettes, stars collectives du Radio City Music Hall new-yorkais, connues pour le synchronisme impeccable de leurs files, rappelle les schémas chorégraphiques des film de Busby Berkeley, il y a une référence à la danse libre d'Isadora Duncan dans les personnages des Séraphins, quelques allusions aux variétés et le Poète se transforme même en cygne mourant.

Amérique. Le Blues

L'Inquisiteur, dégoûté, brûle le scénario et le Noir reste seul à danser un morceau inspiré par la réaction épouvantée de García Lorca, à la suite de son voyage aux États-Unis en 1929, devant l'exploitation de la population de couleur et la situation de pauvreté désespérée de certaines couches de la population blanche. À l'origine, ce solo était interprété par un danseur blanc peint en noir et mettait l'accent sur l'attitude mentale des Blancs envers les Noirs dans les années trente, bourrée de clichés. Dans la mise en scène de l'English National Ballet, le solo fut radicalement transformé et interprété par une femme de couleur. Dans la version de 1998 du Rambert, il est généralement dansé par un Noir.

Amérique. Le marathon de danse

Décrivant la désillusion de García Lorca face à une Amérique de plus en plus industrialisée, la scène du marathon de danse s'ouvre par quelques couples mal habillés qui effectuent des mouvements mécaniques. Bien illustrés par le film *They Shoot Horses, Don't They?* (*On achève bien les chevaux*), les marathons de danse étaient des compétitions très populaires aux États-Unis pendant les années vingt et trente de la Dépression, où les couples à la recherche désespérée d'argent pouvaient danser sans s'arrêter parfois pendant des journées entières, jusqu'à s'écrouler littéralement par terre. Graduellement les mouvements se transforment en une frénésie incontrôlée et la musique en cacophonie. Le Poète et son ami entrent en scène vêtus d'un frac et observent. Lorsque la danse atteint son point culminant, l'entrée d'un groupe de gitans, qui avancent avec des mouvements hypnotiques tout en jouant du tambourin, marque le retour en Espagne.

Espagne. La corrida finale

La chanteuse chante du balcon situé à droite de la scène; l'Inquisiteur, la Lune et le Taureau prennent position sur le balcon opposé dès que le Poète fait son entrée pour danser en solo un morceau de bravoure, *Jaleo*, qui reprend certains mouvements de la première corrida en une danse de défi et de triomphe. De nombreux taureaux, menaçants, tournent en rond dans l'arène. Dans la deuxième corrida, le Poète est complètement écrasé par le nombre de ses ennemis. Il ne porte plus l'habit du matador, mais un frac, et pour lui il n'y a pas d'issue possible. Il est projeté et traîné dans toute l'arène dans un crescendo de violence. C'est une danse brutale qui se termine sur l'image de crucifixion de la première corrida. Le Poète s'écroule par terre, tente de se relever pour terminer son solo, mais retombe et meurt. Cette dernière scène porte la date du 19 août 1936 et pourrait représenter par conséquent l'assassinat de Lorca par les fascistes.

(Traduction d'Irène Imbert Molina)

ORDER OF EVENTS IN «CRUEL GARDEN»

Spain. Overture. Moon solo

Cruel Garden opens with the Moon, represented by an androgynous, white-faced urchin, climbing over the fence of the arena under the harsh light of an oval spotlight. The Moon's solo dance is accompanied by music charged with mystery and involves sudden dynamic changes as the dancer reproduces the curved shape of the crescent moon with his arms, back and entire body. The choreography includes references to *Pierrot Lunaire* by Glen Tetley, which Christopher Bruce had danced in. In the first production of *Cruel Garden* the Moon was interpreted by a slim male dancer, whereas in the 1998 version it is interpreted by a ballerina.

García Lorca's works contain numerous references to the moon, often seen as a malign force due to its power to reveal what ought perhaps to remain hidden in the darkness of the night. The Moon is like a spy and in *Cruel Garden* it allies itself with the forces of evil, the Inquisitor and the Bull. In Lorca's *Bodas de sangre*, the moon is represented as a "young wood-cutter with a pale face" and lovers flee as it rises, frightened of being discovered. In *Cruel Garden* the Moon personifies deception: the other characters fear it and move backwards, afraid, whenever it dances too near them.

A young girl enters and is fascinated by the Moon, who teases her into an almost hypnotic state until she falls asleep to a lullaby.

Spain. The gypsies enter

The gypsies, a persecuted minority, enter wearing dark cloaks. The rays of the Moon surprise some of them but they try and escape into the shelter of darkness. When the Inquisitor and the Bull make their entrance, the gypsies go rigid. The Moon dances above them and three of them jump on to the balcony to see the arrival of the Poet.

Spain. The Poet and his friend, the Archangel Gabriel, enter

The Poet knows who is on the balcony but holds out his hat and cloak to his friend and takes up the bullfighter's red cloth. He dances a solo in the style of a classical Spanish dance and when it ends he invites the Bull to

dance. The solo is partly a lament for a bullfighter's death, based on a poem by Lorca, *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, in which the lines "at five in the evening" are poetically taken up. In the musical score, the hour (five o'clock) is struck many times in various different tones. But the dance is also a game with danger; in this case, the Bull.

Spain. The first bullfight

The Bull is not only an animal, he is also a symbol; he might be a strangler who happened on the wrong people. He is manipulated by the Inquisitor, dressed as a top-ranking official in memory of Fascism. The Bull is not particularly intelligent; he is exploited for his physical strength. After the Poet's first solo the music suddenly quickens to the notes of the percussion as the Bull charges. The Poet grasps the *banderillas* that the Archangel Gabriel had given him, as he dances his solo. He runs the Bull through and it bursts into frenetic dance. The tension rises: the Bull stops, paws the ground and charges; the Poet slips and is thrown up into the air by the Bull, then hurled to the ground, dragged along and finally hoisted up into the image of a Cross. The Archangel Gabriel gathers the body of the Poet up into his arms while the Bull leaves the scene with the Inquisitor.

Spain. The funeral procession

Four women dressed as gypsies, with their heads covered in white scarves, come down from the balcony and dance with a long piece of white cloth that looks like a shroud or winding-sheet. The dance recalls scenes from the Catholic religion, like the descent from the Cross or the adoration of Christ; in parts the choreography recalls various works by Martha Graham. It is accompanied by a sort of liturgical chant intoned by the Archangel Gabriel. At the end of the dance the gypsies, swathed in cloaks and carrying great wax candles, reappear and position themselves on various levels around the stage. The Poet is helped to his feet, then unexpectedly starts laughing and turning around on himself.

Spain. The Sevillanas

The scene rapidly changes to the Andalusian countryside. The gypsies throw off their cloaks and begin to dance La Sevillana, a group-dance that originated in Seville and is still danced in Spain. It is made up of four parts, three of which are repropounded in *Cruel Garden*. Like all the

flamenco-inspired movements in Bruce's ballets, these too look to the structure of the traditional dance but do not remain entirely faithful to it, as they are ballet versions. Bruce usually amalgamates elements from different folkloric styles in his choreography and here, in *Cruel Garden*, he takes from flamenco and traditional Spanish dances.

Spain. El Café de Chinitas

A backdrop representing the Café de Chinitas descends. A flamenco singer enters the scene and some flamenco steps are danced while the Poet puts on evening dress. Café de Chinitas really did exist in Malaga at the end of the last century and was renowned as the cradle of flamenco. An atmosphere of ambiguity and hazy violence reigns which changes after the Poet, with two other men, dance a stirring piece of flamenco, *Zorongo*. Three women suddenly appear behind them and each chooses a man as partner. One of them approaches the Poet but is intercepted by another man, the Bull disguised, who entices the woman away. The Poet turns and finds himself in front of a man. Being unable to accept the situation, he flees.

Spain. The puppet show

A person masked as Harlequin enters to present a "show within a show". All the dancers are masked and a mimed and danced version of Lorca's *Bodas de sangre* begins. The story of *Bodas de sangre* tells of a Bride who flees with her Lover during the wedding celebrations. They try and escape through the thick forest but are overtaken by the Groom and guests. The Moon betrays them and they are discovered. In *Cruel Garden* there is a beautiful duet in the forest between the Bride (really the Poet disguised) and her Lover (who is no other but the Bull, although the Poet does not know it). Nobody is really who they seem to be. There is a group of five of the Moon's Sons (dressed in Pierrot clothes) among whom the Moon conceals herself disguised. The tension grows as the Moon and the Bull gradually reveal their real identities. The Inquisitor arrives, escorted by soldiers, and, in the instant when he puts out his cigarette, the Poet and Sons of the Moon are tragically massacred to the cracking sound of a machine-gun under stroboscopic lights. The flamenco singer enters and mourns the dead in a scene inspired from another of Lorca's tragedies, *Yerma*, which tells the story of a sterile woman who lived in a society where women without children counted for nothing.

America. Buster Keaton

There is a brusque change of scene as soon as a bicycle is lowered on to the stage and birds begin to sing. The Poet gets up and, in a very realistic and direct way, takes off his bridal clothes and puts on those of Buster Keaton in front of the public. The Inquisitor and the Moon enter, this time under the guise of a Hollywood producer and his assistant. The Inquisitor acts as narrator during Buster Keaton's sketch – it is very surreal. Originally the idea was to present this scene as a film clip, but it was too impracticable. The words are taken from the script that Lorca wrote for an imaginary silent film called, *El paseo de Buster Keaton / The Afternoon Stroll of Buster Keaton*. This part becomes gayer and gayer as all the absurd, stereotypic characters come on stage – a Black man with a straw hat, a Cow (a slut), a Cockerel (a braggart) and so on. Various “vignettes” illustrate the different stages of the development of modern dance in America. The dance of the Rockettes, group star of New York's Radio City Music Hall, known for the impeccable symmetry of their lines, resembles the choreographic schemes of Busby Berkeley's films; there is a reference to Isadora Duncan's free dance in the characters of the Seraphs; a reference to the magazine and even the Poet transforms himself into a dying swan.

America. The blues

Disgusted, the Inquisitor burns the film script and the Black man remains alone to dance a piece inspired by Garcia Lorca's appalled reaction – after a trip to the States in 1929 – to the exploitation of coloured people and the situation of extreme poverty that some classes of the white population found themselves in. Originally, this solo was interpreted by a white male dancer painted black thus emphasising how white people thought of blacks in the 1930s, with their many clichés. In the English National Ballet's production this solo was radically changed and interpreted by a coloured woman. In the Rambert's version of 1998 it was usually danced by a black man.

America. The dance marathon

Describing Garcia Lorca's disillusion with an increasingly more industrialised America, a dance marathon opens the scene with some badly-dressed couples moving around mechanically. Well shown in the film *They Shoot Horses, Don't They?*, dance marathons were extremely popular competitions in America during the years of the Depression in the 1920s and

1930s. Couples desperately in need of money danced without any pretensions, often for days at a time, until they literally fell to the ground. Gradually the couples' mechanical movements turn into an uncontrolled frenzy and the music becomes cacophonous. The Poet and his friend, both in evening dress, enter the scene and watch. At the height of the dance, the arrival of a group of gypsies, who advance with hypnotic movements while playing their tambourines, signals the return to Spain.

Spain. The last bullfight

The singer sings from the balcony on the right of the stage, while the Inquisitor, the Moon and the Bull take up their positions on the balcony opposite as soon as the Poet enters and dances an extremely skilful solo, *Jaleo*. In this he repeats various movements from the first bullfight in a dance of challenge and triumph. Meanwhile, several bulls are moving threateningly around the arena. In this second bullfight the Poet is completely overwhelmed by the number of his adversaries; he no longer wears a bullfighter's costume but is in evening dress and he has absolutely no means of escape. He is hurled and dragged all around the arena in a crescendo of violence. It is a brutal dance that finishes with the image of the Cross, as in the first bullfight. The Poet collapses, tries to get up and finish his solo, but falls and dies. This last scene is dated 19 August 1936 and so might well signify Lorca's assassination by Fascists.

(Translation by Harriet Graham)

VERLAUF DER EREIGNISSE IN «CRUEL GARDEN»

Spanien. Ouvertüre. Solo des Mondes

Cruel Garden beginnt mit dem Erscheinen des Mondes, verkörpert von einem androgynen Schelm von weißem Antlitz, der unter Scheinwerferlicht über den Zaun einer Arena klettert. Das Solo des Mondes wird von einer mit Mystik beladenen Musik begleitet, die überraschende Wechsel in der Dynamik enthält. Dabei stellt der Tänzer mit den Armen, dem Rücken und seinem ganzen Körper die Kurvenform des Mondes dar. Die Choreographie erinnert an Glen Tetleys *Pierrot Lunaire*, in dem auch Christopher Bruce mitgetanzt hat. In der ersten Ausführung von *Cruel Garden* wurde der Mond von einem schwächlichen Tänzer dargestellt, während er in der Version von 1998 von einer Tänzerin verkörpert wurde.

Die Werke Lorcas enthalten zahlreiche Bezüge auf den Mond, oft wegen seiner Macht das zu enthüllen, was besser versteckt im Dunkel der Nacht belassen bliebe. Der Mond wird als eine böartige Kraft beschrieben. Er ist beinahe ein Spion. In *Cruel Garden* verbündet sich der Mond mit den Kräften des Bösen, dem Inquisitor und dem Stier. In Lorcas *Bodas de sangre* wird der Mond von einem "jungen Holzfäller mit weißem Gesicht" verkörpert, dessen Auftreten die Flucht eines jungen Liebespaares verursacht, aus Angst davor gesehen und entdeckt zu werden. In *Cruel Garden* ist der Mond das Sinnbild für den Betrug. Die anderen Figuren fürchten sich vor ihm und jedesmanl, wenn er sich ihnen tanzend nähert, weichen sie erschrocken zurück.

Ein junges Mädchen betritt die Bühne. Sie scheint bezaubert und vom Mond angetan, der sie erregt beinahe hypnotisiert und sie mit einem Lied in den Schlaf singt.

Spanien. Einzug der Zigeuner

Zigeuner, eine verfolgte Minderheit, betreten die Bühne. Sie tragen dunkle Mäntel. Die Mondstrahlen überraschen einige von ihnen. Sie versuchen aber, sich in der Dunkelheit zu verstecken. Als der Inquisitor und der Stier eintreten, erstarren die Zigeuner. Der Mond tanzt über ihnen und drei von ihnen steigen auf den Balkon, um die Ankunft des Poeten zu sehen.

Spanien. Ankunft des Poeten und seines Freundes, dem Erzengel Gabriel
Der Poet weiß, wer auf dem Balkon ist, reicht aber dennoch seinen Hut und seinen Mantel seinem Freund und nimmt die Muleta des Toreros zum Tanz. Er beginnt einen Solotanz in klassisch spanischem Stil und fordert am Ende den Stier zum Tanz auf. Das Solo ist in Teilen die Klage über den Tod eines Toreros – in Anlehnung an ein bekanntes Gedicht Lorcas, *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, in dem die poetische Wiederholung des Verses “um fünf Uhr Abends” auftaucht. In der Partitur wird häufig die Uhrzeit durch den Gebrauch verschiedener Klänge geschlagen. Der Tanz aber ist auch ein Spiel mit der Gefahr, in diesem Fall dem Stier.

Spanien. Erster Stierkampf

Der Stier ist nicht nur ein Tier, sondern auch ein Symbol. Er könnte ein Würger sein, der sich unter den falschen Personen wiederfindet. Er wird von dem als Offizier gekleideten Inquisitor, in Erinnerung an die Zeit des Faschismus, geleitet. Der Stier ist nicht besonders intelligent, wird aber wegen seiner körperlichen Stärke ausgenutzt. Nach dem ersten Solo des Poeten greift der Stier ein und die Musik wird plötzlich bedrängend und schlagzeugbetont. Der Poet ergreift die *banderillas*, die ihm vom Erzengel Gabriel gereicht wird, und tanzt ein Solo. Er durchbohrt den Stier, der sich in einem stürmischen Tanz austobt. Die Spannung steigt, der Stier steht still, stampfend und überdreht. Der Poet stolpert und wird von dem Stier in die Luft geschleudert, dann zu Boden geworfen, mitgeschliffen und an eine Kreuzigung erinnernd hochgezogen. Der Erzengel Gabriel hält den Leichnam des Poeten in seinen Armen, während der Stier und der Inquisitor die Arena verlassen.

Spanien. Der Trauerzug

Vier als Zigeunerinnen gekleidete Frauen, den Haupt mit weißen Tüchern bedeckt, steigen den Balkon herunter und tanzen mit einem langen weißen Stofftuch, ähnlich einem Leichentuch oder dem Schweifstuch Christi. Der Tanz übernimmt Szenen aus der religiös katholischen Kunst, wie die Kreuzesabnahme und die Anbetung Christi. Die Choreographie zeigt auch Spuren von einigen Arbeiten Martha Grahams. Der Tanz wird von einer Art liturgischem Gesang begleitet, vor allem der vom Erzengel Gabriel. Gegen Ende des Tanzes erscheinen die Zigeuner, die sich in ihre Mäntel verhüllt und mit großen Kerzen in den Händen auf verschiedenen Ebenen um die Bühne aufstellen. Der Poet wird auf die Füße gestellt, fängt plötzlich an zu lachen und dreht sich um sich selbst.

Spanien. Die Sevillanas

Das Bühnenbild ändert sich abrupt. Es erscheint ein Bühnenhintergrund, der eine andalusische Landschaft darstellt. Die Zigeuner werfen ihre Mäntel weg und tanzen einen Sevillana, ein noch heute in Spanien üblicher aus Seviglia stammender Gruppentanz. Er besteht aus vier Teilen, von denen drei in *Cruel Garden* aufgenommen werden. Wie alle im Ballett von Bruce enthaltenen Bewegungen, die vom Flamenco inspiriert wurden, gründet auch dieser auf der klassischen Struktur des Tanzes, bleibt ihr aber nicht immer treu, da es sich um eine Ballettversion handelt. Wie üblich vereint Bruce in seiner Choreographie verschiedene Elemente folkloristischer Stile. In *Cruel Garden* sind das der Flamenco und traditionelle spanische Tänze.

Spanien. El Café de Chinitas

Es wird ein Bühnenhintergrund heruntergelassen, der das Café de Chinitas darstellt. Eine Flamencosängerin betritt die Bühne. Es folgt wieder eine Sequenz mit Flamencoschritten. Der Poet trägt einen Frack. Das Café de Chinitas hat es im vergangenen Jahrhundert tatsächlich in Malaga gegeben. Es wird allgemein als die Wiege des Flamencos bezeichnet. Dort herrscht eine zwielichte Atmosphäre, reich an Gewalt. Die Stimmung ändert sich, als der Poet und zwei andere Männer mit einem feurigen Stück Flamenco, *Zorongo*, auftreten. Drei Frauen tauchen plötzlich hinter ihnen auf und wählen je einen der Männer zu ihrem Partner. Eine von ihnen nähert sich dem Poeten, wird aber von einem Mann abgefangen, dem verkleideten Stier, der sie entfernt. Der Poet dreht sich um und findet vor sich einen Mann. Diese Situation kann er unmöglich ertragen und so flüchtet er.

Spanien. Marionettentheater

Ein Harlekin betritt die Bühne, um eine "Aufführung in einer Aufführung" anzukündigen. Alle Tänzer tragen eine Maske und es beginnt eine mimisch tänzerische Aufführung von Lorcas *Bodas de Sangre*. Die Geschichte von *Bodas de Sangre* handelt von einer Braut, die während des Hochzeitsfests mit einem Liebhaber flieht. Sie versuchen einen dichten Wald zu durchqueren, werden aber von den Gästen und dem Bräutigam eingeholt. Der Mond verrät sie und werden entdeckt. In *Cruel Garden* gibt es ein wunderschönes Duett zwischen der Braut (die in Wirklichkeit der maskierte Poet ist) und ihrem Liebhaber (der kein anderer als der Stier ist, wovon der Poet nichts weiß). Keiner ist wirklich, was er zu sein scheint. Da gibt es eine Gruppe von fünf Mondkindern (in Pierrotkleidern), unter denen sich

auch der verkleidete Mond verbirgt. Die Spannung steigt, als der Mond und der Stier allmählich ihre wahre Identität aufdecken. Der Inquisitor tritt in Begleitung von Soldaten ein und in dem Augenblick, als er seine Zigarette ausdrückt, werden der Poet und die Mondkinder unter dem ratternden Klang eines Maschinengewehrs bei stroboskopischem Licht tragisch massakriert. Eine Flamencosängerin betritt die Bühne und beweint die Verstorbenen in einer Szene, die von einer anderen Tragödie Lorcas, *Yerma*, inspiriert wurde. Eine Tragödie, in der eine sterile Frau in einer Gesellschaft lebt, in der Frauen ohne Nachwuchs nichts zählen.

Amerika. Buster Keaton

Plötzlicher Szenenwechsel. Ein Fahrrad wird auf die Bühne geworfen und die Vögel singen. Der Poet steht auf und zieht sich vor dem Publikum auf eine sehr realistische und direkte Weise das Brautkostüm aus, um das von Buster Keaton anzuziehen. Der Inquisitor und der Mond betreten die Bühne, diesmal in Gestalt eines Hollywoodproduzenten und seines Assistenten; Der Inquisitor übernimmt während des Stücks von Buster Keaton die Rolle des Erzählers, in stark surrealer Weise. Ursprünglich sollte die Szene als Filmausschnitt präsentiert werden, was sich dann aber als nicht realisierbar herausstellte. Die Worte sind Ausschnitte eines Drehbuchs, das Lorca für einen imaginären Stummfilm mit dem Titel *El paseo de Buster Keaton / The Afternoon Stroll of Buster Keaton* schrieb. Dieser Teil wird dadurch immer heiterer, daß immer mehr Absurdes und stereotype Charaktere dazukommen – ein Schwarzer mit einem Strohhut, eine Kuh (Weibsbild), ein Hahn (Angeber) usw. Verschiedene Sketche veranschaulichen die unterschiedlichen Entwicklungsstufen des modernen Tanzes in Amerika. Der Tanz der Rockettes, Startruppe der New Yorker Radio City Music Hall, bekannt für den unfehlbaren Synchronismus ihrer Gruppentänze, ähnlich den choreographischen Schemata der Filme von Busby Berkley, die Seraphinen, die Bezug auf den freien Tanz von Isadora Duncan nehmen, eine Anspielung auf die Revue und der Poet verwandelt sich sogar in einen sterbenden Schwan.

Amerika. Der Blues

Angeekelt verbrennt der Inquisitor das Drehbuch. Der Schwarze bleibt allein und tanzt ein Stück. Das Stück ist inspiriert von der bestürzten Reaktion Lorcas über die Ausbeutung der schwarzen Bevölkerung und die hoffnungslose Armut von einigen Schichten der weißen Bevölkerung bei seiner

Reise in die USA, 1929. Ursprünglich wurde das Solo des Schwarzen von einem schwarz angemalten Weißen interpretiert. So wurde die mentale Einstellung der Weißen gegenüber den Schwarzen in den 30er Jahren, gespickt mit Clichés, betont. In der Aufführung des English National Ballett wurde das Solo radikal verändert und von einer schwarzen Frau interpretiert. In der Version von Rambert von 1998 wird es üblicherweise von einem schwarzen Mann getanzt.

Amerika. Der Marathontanz

Mit der Absicht, Lorcass Enttäuschung vor einem immer industrialisierterem Amerika darzustellen, beginnt der Marathontanz mit einigen schlecht gekleideten Paaren, die sich mechanisch bewegen. Der Marathontanz war, wie im Film *They Shoot Horses, Don't They* (*Die erschießen Pferde, nicht?*) wunderschön dargestellt, ein populärer Tanz in den USA während der Depression der 20er und 30er Jahre, wo die Paare auf der verzweifelten Suche nach Geld manchmal ohne Pause taglang getanzt haben, bis sie buchstäblich umfielen. Allmählich wandeln sich die Bewegungen in unkontrollierte Hektik und die Musik in Kakophonie. Der Poet und sein Freund treten in Frack gekleidet ein und beobachten die Szene. Auf dem Höhepunkt des Tanzes verweist das Auftreten der mit hypnotischen Bewegungen eintretenden und Tamburin spielenden Zigeuner auf die Rückkehr nach Spanien.

Spanien. Der abschließende Stierkampf

Eine Sängerin singt vom auf der rechten Seite der Bühne liegenden Balkon ein Lied. Als der Poet seinen Einzug hält, um ein virtuoses Solo, *Jaleo*, zu tanzen, welches einige Bewegungen aus dem ersten Stierkampf aufgreift und ein Kampf- und Triumphtanz ist, nehmen sogleich der Inquisitor, der Mond und der Stier auf der gegenüberliegenden Seite des Balkons Stellung. Zahlreiche Stiere umkreisen drohend die Arena. Im zweiten Stierkampf ist der Poet ganz und gar von Feinden überwältigt. Er trägt nicht mehr die Kleidung des Toreros, sondern einen Frack und es gibt kein Entkommen. Er wird mit ansteigender Brutalität durch die Arena geschleudert und geschliffen. Es ist ein brutaler Tanz, der mit dem Kreuzigungsbild des ersten Stierkampfes endet. Der Poet bricht zusammen, versucht wieder aufzustehen, um sein Solo zu beenden, fällt jedoch und stirbt. Diese letzte Szene wird auf den 19. August 1936 datiert und könnte somit für den Mord Lorcass durch Faschisten stehen.

(Übersetzung von Stefan Kather)

TEATRO REGIO

STAGIONE D'OPERA 1998.99



TEATRO
REGIO
TORINO

APPENDICE

ANTOLOGIA POETICA
DI
FEDERICO
GARCÍA LORCA

I LIBRETTI

LE POESIE DI GARCÍA LORCA IN «CRUEL GARDEN»

L'intero balletto fu originariamente montato in poco piú di un mese, cosa singolare vista la complessità di questa produzione che non coinvolge solo la danza e il mimo, ma mescola le varie discipline facendo cantare i ballerini, e includendo brani di poesie e testi detti in spagnolo. La lingua spagnola è stata utilizzata infatti per creare la giusta atmosfera e per dare modo di ascoltare la poesia di Lorca nella sua forma originale. Non è rilevante che il pubblico non sia in grado di comprenderla appieno; è piú importante afferrare l'essenza del linguaggio che capire il significato delle parole.

In *Cruel Garden* le poesie usate sia per le citazioni propriamente dette, sia come ispirazione diretta, sono:

Danza (*Danza*, da *Gráfico de la petenera*, in *Poema del cante jondo*, 1921-1931);

Baile (*Ballo*, da *Tres Ciudades*, in *Poema del cante jondo*, 1921-1931);

La Luna asoma (*Spunta la luna*, da *Canciones de luna*, in *Canciones*, 1921-1924);

Oda a Walt Whitman e *La Aurora*, da *Poeta en Nueva York* (1929-1930);

San Gabriel, da *Romancero gitano* (1924-1927);

Romance de la luna, luna, da *Romancero gitano* (1924-1927);

Canciones populares antiguas (dalla raccolta di García Lorca di canzoni popolari spagnole);

Llanto por Ignacio Sánchez Mejías (*Lamento per Ignacio Sánchez Mejías*, 1934);

Romance de la Guardia civil española (*Ballata per la Guardia civile spagnola*, da

Romancero gitano, 1924-1927).

Cruel Garden contiene anche estratti e riferimenti ai testi di García Lorca *Bodas de sangre*, *Yerma*, *El paseo de Buster Keaton*, tradotto da Lindsay Kemp, e *Los títeres de Cachiporra*.

In questa Appendice presentiamo una selezione di queste liriche tratte da: García Lorca, *Tutte le poesie*, traduzione di Claudio Rendina, Newton Compton, Roma 1993. Ringraziamo l'editore per la gentile concessione.

Danza
(Nell'orto della petenera)

Nella notte dell'orto
sei gitane
vestite di bianco
ballano.

Nella notte dell'orto
incoronate
di rose di carta
e busnaghe.

Nella notte dell'orto
i loro denti di madreperla
delineano l'ombra
bruciata.

Nella notte dell'orto
le loro ombre s'allungano
e arrivano fino al cielo
more.

Ballo

Carmen sta ballando
per le strade di Sevilla.
Ha i capelli bianchi
e le pupille splendenti.

Ragazze,
tirate le tende!
Sulla sua testa s'avvolge
un serpente giallo,
mentre sogna di ballare
con corteggiatori d'altri tempi.

Ragazze,
tirate le tende!

Le strade sono deserte
e in fondo s'indovinano
cuori andalusi
alla ricerca di vecchie spine.

Ragazze,
tirate le tende!

Spunta la luna

Quando spunta la luna
vaniscono le campane
e i sentieri appaiono
impenetrabili.

Quando spunta la luna
il mare copre la terra
e il cuore si sente
isola nell'infinito.

Nessuno mangia arance
sotto la luna piena.
Bisogna mangiare
frutta verde e gelata.

Quando spunta la luna
di cento volti uguali,
la moneta d'argento
singhiozza nel taschino.

Lamento per Ignacio Sánchez Mejías

I. La cornata e la morte

Alle cinque della sera.
Erano le cinque in punto della sera.
Un ragazzo portò il lenzuolo bianco
alle cinque della sera.
Una cesta di calce già pronta
alle cinque della sera.
Il resto era morte e soltanto morte
alle cinque della sera.

Il vento portò via le garze
alle cinque della sera.
E l'ossido seminò cristallo e nichel
alle cinque della sera.
Già lottano la colomba e il leopardo
alle cinque della sera.
E una coscia con un corno desolato
alle cinque della sera.
Cominciarono i suoni di chitarra
alle cinque della sera.
Le campane d'arsenico e il fumo
alle cinque della sera.
Negli angoli gruppi silenziosi
alle cinque della sera.
E solo il toro ha il cuore in alto!
alle cinque della sera.

Quando arrivò il sudore di neve
alle cinque della sera,
quando l'arena si coprì di iodio
alle cinque della sera,
la morte depose uova nella ferita
alle cinque della sera.
Alle cinque della sera.
Alle cinque in punto della sera.

Una bara con ruote è il letto
alle cinque della sera.
Ossa e flauti risuonano al suo udito
alle cinque della sera.
Il toro già muggiva dalla fronte
alle cinque della sera.
La stanza s'iridava d'agonia
alle cinque della sera.
Già viene la cancrena da lontano
alle cinque della sera.
Tromba di giglio per gli inguini verdi
alle cinque della sera.
Le ferite ardevano come soli
alle cinque della sera,
e la folla rompeva le finestre
alle cinque della sera.
Alle cinque della sera.
Ahi! terribili cinque della sera!
Erano le cinque a tutti gli orologi!
Erano le cinque nell'ombra della sera!

2. Il sangue sparso

Non voglio vederlo!

Dillo alla luna che venga,
che io non voglio vedere il sangue
d'Ignacio sull'arena.

Non voglio vederlo!

La luna in piena luce.
Cavallo di nuvole quiete,
e l'arena grigia del sogno
con salici sugli steccati.

Non voglio vederlo!

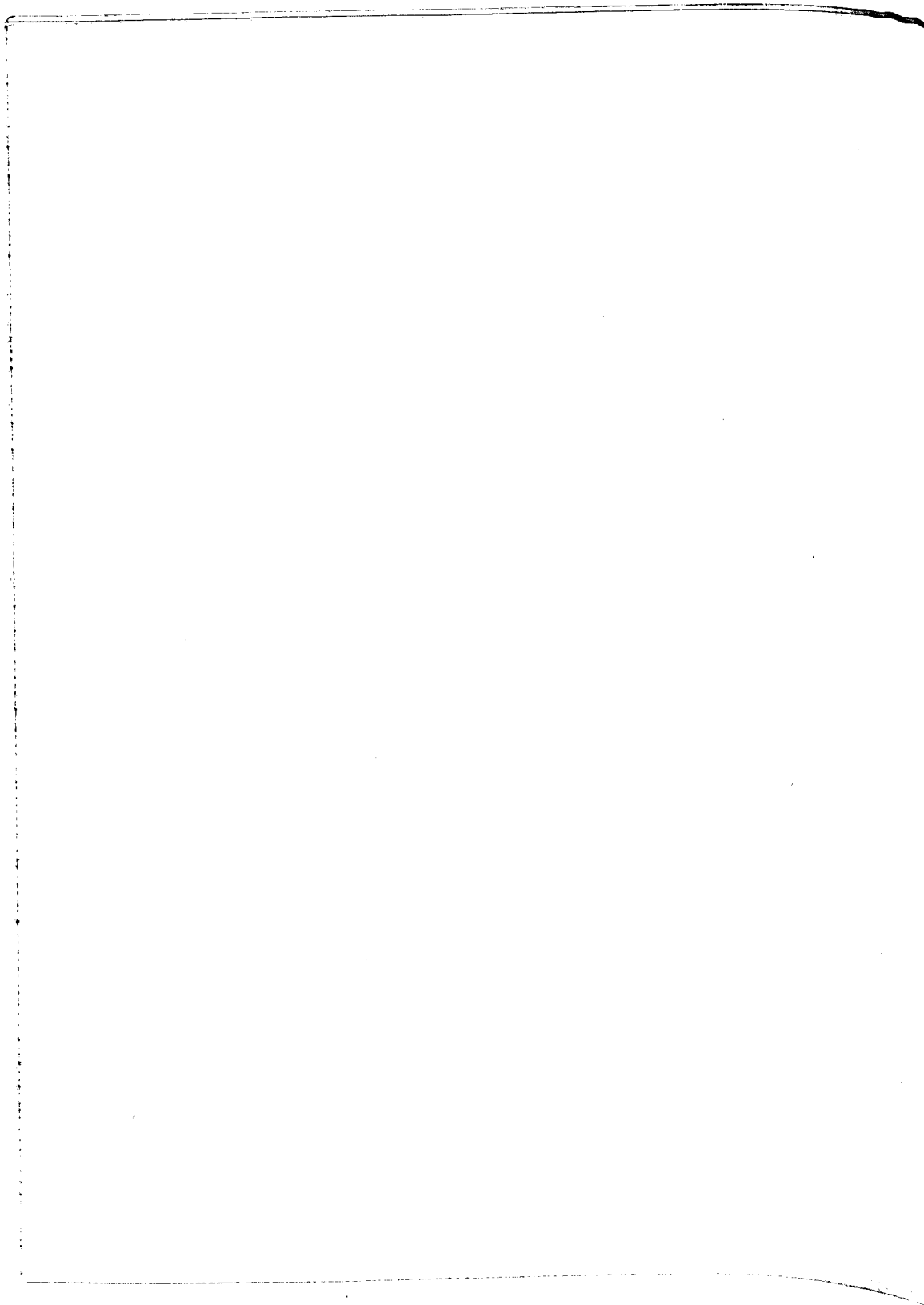
Il mio ricordo arde.
 Avvisate i gelsomini
 con il loro piccolo candore!

Non voglio vederlo!

La vacca del vecchio mondo
 passava la triste lingua
 su un muso di sangue
 sparso sull'arena,
 e i tori di Cuisando,
 quasi morte e quasi pietra,
 muggirono come due secoli
 stanchi di calpestare la terra.
 No.
 Non voglio vederlo!

Ignacio salí sui gradini
 con tutta la sua morte in spalla.
 Cercava l'alba,
 ma non era l'alba.
 Cerca il suo fermo profilo,
 e il sogno lo disorienta.
 Cercava il suo bel corpo
 e trovò il suo sangue aperto.
 Non ditemi di vederlo!

[...]



RAMBERT DANCE COMPANY

Direttore fondatore
Marie Rambert

Coreografo fondatore
Frederick Ashton

Direttore artistico
Christopher Bruce CBE

Direttore esecutivo
Christopher Nourse

Direttore musicale
Paul Hoskins

Orchestra
London Musici

Consiglio di amministrazione
Robin Woodhead, **presidente**

Colin Barrow
Tony Bloom
Stephanie Churchill
Felicity Clark
Peter Crystal
Tony Dyson
Lady Inchyra
Guy Madewell
Grahame Morris
Colin Nears CBE
The Hon. Lady Phillips
The Hon. Robert Rayne
Maggie Semple
Kep Simpson
John Singer
Sir Peter Wright CBE

Tour Manager
Heather Knight

Direttore tecnico
Malcolm Glanville

Maestri ripetitori
Michele Braban
Steven Brett

Artisti
Marie-Laure Agrapart
Rafael Bonachela
Laurent Cavanna
Deirdre Chapman
John Chesworth
Simon Cooper
Branden Faulls
Antonia Grove
Matthew Hart
Patricia Hines
Seeta Indrani
Paul Liburd
Miranda Lind
Ana Maria Luján Sanchez
Hope Muir
Conor O'Brien
Elizabeth Old
Rachel Poirier
Christopher Powney
Vincent Redmon
Maria Sardon Urriaga
Trevor Schoonraad
Jan de Schynkel
Rosario Serrano
François Testory
Didy Veldman
Glenn Wilkinson

Maestro di ballo
Ian Knowles

Direttore di palcoscenico
Adrian Bonfield

Elettricisti
Clive Stevenson
Russell Scott

Fonico
David Kenning

Macchinista
Martin Riches

Capo sartoria
Catherine Hill

Fisioterapista
Catherine Barrett
MCSP MPhty

LONDON MUSICI

Presidente
The Rt Hon. Sir Edward
Heath KG MBE MP

Direttore musicale
Mark Stephenson

Commissione consultiva

Sam Alder
Lord Birkett
Alastair Creamer
Val Francourt
Prince Guven Giray
John Kehoe
Frances Loudon
Michael Melliush
Sir Claus Moser
Lady Panufnik
Chris Smith

Amministratore
Trea Hubbard

Orchestra manager
Wendy Hacker

*Rambert Dance Company
opera con il patrocinio di:*

••••• The
••••• British
••••• Council

*Lo spettacolo è stato realizzato
con la collaborazione di ATER
Associazione Teatri Emilia
Romagna.*



Salvador Dalí, *Tauromachie surréaliste: La Télévision*, 1966. Incisione. Edizioni Argillet, Parigi.

TEATRO REGIO TORINO

**COLLABORATORI
ARTISTICI, TECNICI E AMMINISTRATIVI**

Direttore tecnico e degli allestimenti
scenici
Silvano Cova

Segretario artistico
Roberto Bosio

Assistente musicale alla direzione arti-
stica
Fabrizio Maria Carminati*

Assistente alla direzione artistica per le
attività di danza
Tiziana Tosco*

Maestro suggeritore e direttore dei com-
plessi musicali in palcoscenico
Alessandro Galoppini*

Maestri collaboratori
Giannandrea Agnoletto
Luca Brancaleon*
Carlo Caputo
Giulio Laguzzi*
Edoardo Papa
Gioachino Scomegna

Responsabile dell'archivio musicale
Enrico Maria Ferrando*

Direttore di scena
Vittorio Borrelli

Direttore delle luci
Andrea Anfossi

Responsabile servizi tecnici di palco-
scenico
Mario Carbolino

Responsabile servizi di vestizione
Laura Viglione

Capo scenografo realizzatore
Silvano De Forheger

Responsabile segreteria tecnica, struttu-
re, laboratori costruzioni, scenografia e
magazzino allestimenti
Ferruccio Biancardi

Responsabile servizio impianti
Pier Giovanni Bormida

Responsabile servizi prevenzione e pro-
tezione
Bruno Scagliola

Responsabile servizi amministrativi
Carlo Carrà

Responsabile servizi del personale e
scritture
Fabrizio Pugliese*

Responsabile servizi attività promozio-
nali e pubbliche relazioni
Piero Robba

Responsabile servizi stampa, comunica-
zione e marketing
Ugo Sandroni

Progetti di comunicazione
Paola Giunti*

* Contratti professionali

Il Teatro Regio ringrazia il Comitato Provinciale
di Torino della Croce Rossa Italiana per l'assisten-
za infermieristica durante gli spettacoli.

L'ORCHESTRA DEL TEATRO REGIO

Violini primi

Raimondo Matacena
Stefano Vagnarelli
Marina Bertolo
Paolo Fantino*
Elio Massimo Lercara
Roberto Lini
Carmen Lupoli
Enrico Luxardo
Alessio Murgia
Gianpiero Nicelli
Laura Quaglia
Daniele Soncin
Crazyna Teodorek
Mario Torni
Pierangelo Travasino
Paolo Vezzosi
Claudia Zanzotto
Roberto Zoppi

Violini secondi

Pietro Balocco
Marco Polidori
Bartolomeo Angelillo*
Silvana Balocco
Maurizio Dore
Anna Rita Ercolini
Alessandra Eusebietti*
Silvio Gasparella
Rrok Jakaj*
Roberto Lirelli
Anselma Martellono
Luisa Mattalia
Paolo Mulazzi
Gianfranco Rossi
Mihai Vuluta*
Walter Zagato*

Viole

Krystyna Porebska
Rita Bracci
Felicità Cossai
Maria Elena Eusebietti
Mirto Mantovan
Franco Mori
Roberto Musso

Nestor Panik
Claudio Vignetta
Jolanta Wrobel Passarino
Giuseppe Zoppi

Violoncelli

Sergio Patria*
Dario Destefano*
Michele Scomegna
Davide Eusebietti
Giulio Arpinati
Luciano Cugno
Pascal Dubois Pallastrelli
Alfredo Giarbella*
Ewa Janas
Gabor Simon

Contrabbassi

Davide Botto
Stefano Schiavolin*
Atos Canestrelli
Giulio Guarini
Corrado Pastore*
Yves Rossignol*

Flauti e Ottavino

Elio Sosso
Federico Giarbella
Daniela Astolfi*
Roberto Baiocco

Oboi e Corno inglese

Paolo Chimienti
Luigi Finetto
Michele Montali*
Giorgio Nespole

Clarineti e Clarinetto basso

Luigi Picatto
Alessandro Dorella
Edgardo Garnerò
Edmondo Tedesco*

Fagotti e Controfagotto

Gianpiero Ganau

Matteo Rivi
Sergio Pochettino

Corni

Ugo Favaro
Natalino Ricciardo*
Fabrizio Dindo*
Claudio Gazzola
Evandro Merisio
Eros Tondella

Trombe

Ivano Buat
Sandro Angotti
Silvano Magnani
Marco Rigoletti

Tromboni

Giuseppe Taricco
Vincent Lepape
Enrico Avico
Marco Tempesta

Basso Tuba

Giuseppe Savazzi

Timpani

Carlo Cantone

Batteria e Strumenti a percussione

Ranieri Paluselli
Gianni Maestrucci*
Teresa Mantekki*
Fiorenzo Sordini*

Arpa

Maria Elena Bovio*
Elena Corni*
Patrizia Radici*

* Elementi aggiunti

IL CORO DEL TEATRO REGIO

Maestro del coro

Bruno Casoni

Aiuto maestro del coro

Claudio Marino Moretti

Soprani

Nicoletta Baú*
Anna Beretta
Anna Maria Bergo
Clara Bonetto
Adriana Bono
Anna Maria Borri
Sabrina Boscarato
Rossana Calabrese*
Serafina Cannillo
Patrizia Capello
Addolorata Carrieri*
Hwa Chang Shiow*
Ésther Chayes
Cristina Cogno
Cristiana Cordero
Ivana Cravero*
Eugenia Degregori*
Alessandra Di Paolo
Sabrina Enrichi*
Ornella Gerola
Manuela Giacomini*
Laura Giorcelli*
Rita La Vecchia
Chiara Lazzari
Silvia Mapelli
Antonella Martin
Giovanna Zerilli*

Mezzosoprani/Contralti

Cristiana Arri
Luciana Bertacchini*

Marzia Castellini*
Giovanna De Maria
Maria Di Mauro*
Rita Dmitrieva
Alessandrovna
Roberta Garelli
Rossana Gariboldi
Elena Induni
Miren Ainhoa Lopez
Soraluze*
Maria Rabbione
Raffaella Riello
Miriam Rossignol
Marina Sandberg
Teresa Uda
Tiziana Valvo*

Tenori

Pierangelo Aimè
Antonio Balzani
Enrico Bertolo
Marino Capettini*
Gian Luigi Cara
Antonio Coretti*
Diego Cossu*
Ernesto Alejandro
Escobar Nieto*
Giancarlo Fabbri
Fabrizio Falli*
Leone Ferri*
Mauro Ginestrone
Mirko Cristiano
Guadagnini
Nag Young Jeong*
Iouri Lavrentiev*
Cosimo Macripò*
Salvatore Marino*
Matteo Mugavero

Giuseppe Milano
Paolo Paghi*
Gualberto Silvestri
Franco Traverso*
Giorgio Trucco*
Agostino Tripodi
Valerio Varetto
Mauro Venturini*
Oliviero Zanette

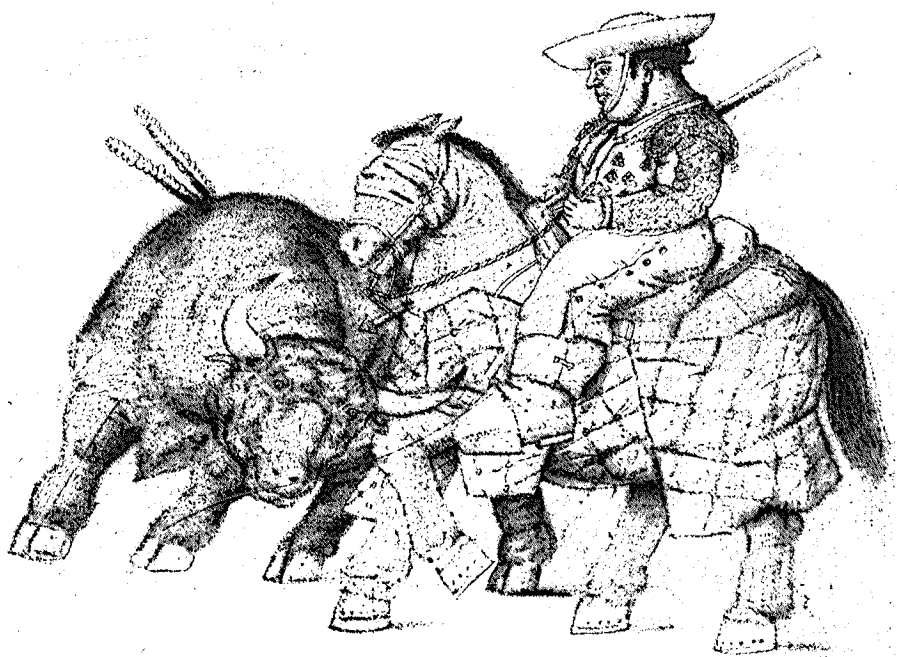
Baritoni

Leonardo Baldi
Flavio Feltrin
Umberto Ginanni
Alessandro Inzillo
Paolo Lovera
Franco Rizzo
Enrico Speroni
Marco Sportelli
Marco Tognozzi
Vincenzo Vigo

Bassi

Mauro Barra
Enrico Bava
Ignazio De Simone
Oliviero Giorgiutti*
Riccardo Mattiotto
Paolo Stupenengo*

* Elementi aggiunti



Fernando Botero. *Picador y toro*, 1986. Mina di piombo. Collezione dell'artista.

Don Giovanni di Wolfgang Amadeus Mozart

Con un saggio di Paolo Gallarati, il libretto dell'opera, le rubriche* e in appendice *Le «Don Juan» de Mozart* di Charles Counod. 192 pagine, 31 illustrazioni a colori, 12 in bianco e nero.

Il Trionfo del Tempo e del Disinganno di Georg Friedrich Händel

Con un saggio di Carlida Steffan, il libretto dell'oratorio, le rubriche* e in appendice il catalogo delle composizioni drammatiche di Händel a cura di Gianni Legger. 114 pagine, 11 illustrazioni a colori, 8 in bianco e nero.

Le Comte Ory di Gioachino Rossini

Con saggi di Emanuele Senici, Guido Paduano, Nicola Gallino, il libretto dell'opera con traduzione italiana a fronte, le rubriche*. 160 pagine, 27 illustrazioni a colori, 12 in bianco e nero.

La bisbetica domata

Coreografia di John Cranko

Con saggi di Franca Valeri, Franco Marengo, Domenico Rigotti, Horst Koegler, Eraldo Data, Elisa Vaccarino, Sergio Trombetta. 80 pagine, 40 illustrazioni a colori.

Maria Stuarda di Gaetano Donizetti

Con saggi di Luca Zoppelli, Paolo Cecchi, il libretto dell'opera, le rubriche* e in appendice l'atto terzo della *Maria Stuarda* di Friedrich Schiller. 127 pagine, 23 illustrazioni a colori, 16 in bianco e nero.

*Le rubriche contenute nei volumi sono a cura di:

Sergio Bestente, *Libri e dischi*, con proposte di lettura, indicazione completa delle edizioni discografiche e rassegna dei pareri della critica.

Sergio Durante, *Ragionamenti sul canto*, rubrica dedicata agli aspetti specifici della storia del canto intesa come storia della 'vocalità'.

Enrico Maria Ferrando, *La struttura dell'opera e l'organico strumentale*.

Susanna Franchi, *Un video*, alcune considerazioni critiche sulla videografia dell'opera.

Giorgio Gualerzi e Giorgio Rampone, *Ritorno dal passato*, rubrica dedicata alla storia delle rappresentazioni in Italia e nel mondo.

Giangiorgio Satragini, *L'opera nel suo tempo*, cronologia comparata di eventi storici / musica / letteratura / arte / filosofia.

I volumi si possono acquistare a lire 10.000 presso i Servizi Stampa e Attività Promozionali in piazza Castello 215 (tel. 011-8815229/213/238/246) nel seguente orario: lunedì ore 9-15; da martedì a venerdì ore 9-12 e 14-17 oppure con vaglia postale di lire 15.000 comprensive delle spese di spedizione a favore del Teatro Regio Torino.