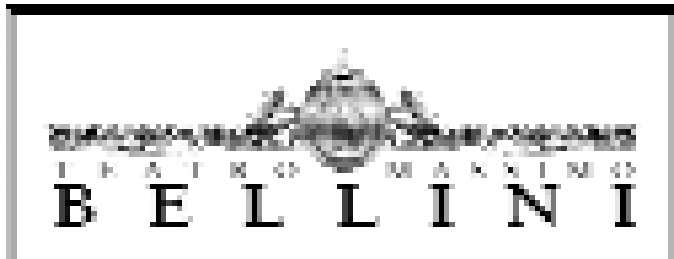


TEATRO MASSIMO BELLINI

SETTE STORIE
PER LASCIARE IL MONDO

opera per musica e film di Roberto Andò e Marco Betta





SERGIO GELARDI
COMMISSARIO STRAORDINARIO

PIERO RATTALINO
DIRETTORE ARTISTICO

ANTONIO FERRO
DIRETTORE AMMINISTRATIVO

REGIONE SICILIANA

ASSESSORATO DEI BENI CULTURALI ED AMBIENTALI
E DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE



Regione Siciliana
 Assessorato dei Beni Culturali ed Ambientali e della Pubblica Istruzione
 Assessore: Onorevole Nicola Leanza
 Dipartimento dei Beni culturali e ambientali e dell'Educazione permanente
 Dirigente generale: Antonino Lumia



Sicilia 2000/2006 – Asse 6 sottomisura 6.06 c
 Attività di partenariato tra musei etnografici europei e istituzioni culturali del Mediterraneo.
 Circuitazione di eventi artistici collegati alla promozione e alla conoscenza del patrimonio
 dei musei etnoantropologici europei e alla cultura tradizionale dei Paesi del Mediterraneo
**Servizio per il patrimonio archeologico, architettonico, archivistico, bibliografico,
 etnoantropologico e storico-artistico del Dipartimento dei Beni culturali e ambientali
 e dell'Educazione permanente**
 Dirigente responsabile: Benedetta Caciccia
 decretazione della spesa e supervisione: Daniela Mazzarella, Benedetta Caciccia
**Unità operativa XIII – Attuazione interventi innovativi
 e internazionalizzazione economia siciliana**
 Dirigente responsabile, referente dipartimentale dell'attuazione,
 controllo atti di progettazione: Giuseppina Cannonito
 collaborazione amministrativa dipartimentale: Emanuele Amodeo

Soprintendenza ai Beni culturali e ambientali di Siracusa
 Soprintendente, funzionario delegato: Mariella Muti
Unità operativa XII della Soprintendenza
 Dirigente responsabile, direzione dei lavori e responsabile del procedimento: Rita Insolia

produzione in occasione dei 35 anni dall'inaugurazione della:



Casa museo Antonino Uccello, Palazzolo Acreide (Siracusa)
 direzione, progettazione nell'ambito del POR Sicilia 2000/2006, coordinamento esecutivo,
 sovrintendenza evento: Gaetano Pennino
 collaborazione amministrativa e di attuazione: Roberto Cassarino
 collaborazione operativa: Raimondo Pedalino, Salvatore Quattropiani

un particolare ringraziamento a: Girolamo Garofalo, Gaetano Gullo, Guido Mapelli

22, 23, 24 settembre 2006, ore 20.30

TEATRO MASSIMO BELLINI

SETTE STORIE PER LASCIARE IL MONDO

Opera per musica e film di Roberto Andò e Marco Betta

Testo di ROBERTO ANDÒ

Musica di MARCO BETTA

(edizioni Ricordi, Milano)

su commissione della Regione Siciliana e del Teatro Massimo Bellini

prima esecuzione assoluta

GABRIELLA COSTA *soprano*

CARMELO CORRADO CARUSO *baritono*

DONATELLA FINOCCHIARO *voce recitante*

FRATELLI MANCUSO

MEMENTO DOMINI

*coro delle confraternite del Venerdì Santo, di Mussomeli - Caltanissetta,
 cantori e musicanti della tradizione popolare siciliana*

Giuseppe Lo Conte, Ferdinando Petruzzella, Fortunato Vaccaro

Michele Piazza, Giovanni Gagliano, Vito Cicero,

voce di carrettiere Giovanni Di Salvo

ANTONINO MANULI *direttore*

ROBERTO ANDÒ *regista*

GIANNI CARLUCCIO *scene, costumi e luci*

ARCANGELO MAZZA *direttore allest. scenici*

LUCA SCARZELLA *regista video*

BORIS STETKA *regista collaboratore*

GIUSEPPE RAPISARDA *regista del suono*

Realizzazione ed edizioni immagini STALKER VIDEO – Francesco Lupi Timini, Vinicio Bordin

Direttore servizi tecnici ADOLFO LISENI – Coordinatore tecnico GIUSEPPE SPAMPINATO

Direttore musicale di palcoscenico CARMEN FAILLA – Direttore di scena CARMELO CARUSO

Maestri di sala SEBASTIANO SPINA, LEONARDO CATALANOTTO – Maestro alle luci MARIA SCUTO

Maestri collaboratori di palcoscenico PAOLA SELVAGGIO, ELDA LARO – Aiuto regista MARIA DRAGO

ORCHESTRA E TECNICI DEL TEATRO MASSIMO BELLINI

progettazione, nell'ambito del Piano operativo regionale 2000/2006

consulenza e coordinamento esecutivo GAETANO PENNINO

funzionario delegato MARIELLA MUTI

direzione lavori RITA INSOLIA



Regione Siciliana
 Assessorato dei Beni Culturali
 e Ambientali e della
 Pubblica Istruzione

Dipartimento dei Beni
 culturali e ambientali
 e dell'Educazione permanente



Soprintendenza ai Beni
 culturali e ambientali
 Siracusa



**Casa museo
 Antonino Uccello**

96010 Palazzolo Acreide
 via Machiavelli, 19 - tel. e fax 0931 881499
 casamuseouccello@regione.sicilia.it

nel 35° anno dalla inaugurazione





Foto di Ferdinando Scianna, *New York - Stati Uniti*, 1991

Sommario

SETTE STORIE PER LASCIARE IL MONDO

- 7 NOTA INTRODUTTIVA
di Marco Betta
- 11 BREVE DIARIO DELLA GENESI DI UN'OPERA NUOVA:
MILLE STORIE PER RESTARE *IN QUESTO MONDO*
di Gaetano Pennino
- 27 UNA CIFRA STILISTICA DI GRANDE FORZA
di Dario Oliveri
- ? IL LIBRETTO
- ? I PROTAGONISTI



Foto di Ferdinando Scianna, Livorno - Italia, 1982

NOTA INTRODUTTIVA

di Marco Betta

Nel 1988 composi *In ombra d'amore, ballata per viola*, un'unica melodia continua che nella sua evoluzione disegna una sottile e illusoria filigrana armonica, una sorta di ideale canto polifonico ispirato alle antiche culture musicali mediterranee. Nel 1990 questo lavoro divenne uno dei frammenti musicali de *La sabbia del sonno* straordinario spettacolo teatrale di Roberto Andò che mise insieme le esperienze musicali di compositori quali Luciano Berio, Salvatore Sciarrino, Aldo Bennici con la musica popolare siciliana in un viaggio che restituiva l'identità musicale più antica e segreta della Sicilia. Fu un momento particolare e importante che segnò il mio cammino musicale. A partire dalla *Sabbia* e da *In ombra d'amore* cominciarono a delinearsi gli elementi principali del mio modo di fare e pensare la musica che sarà il punto di partenza delle mie successive composizioni: melodie, sospese su armonie e strutture accordali che fondono insieme la musica delle antiche culture mediterranee con la grande tradizione classica e con la musica del nostro tempo. Compresi che la mia musica partiva dagli antichi canti dei carrettieri. Da quelle melodie, passando attraverso Vincenzo Bellini è cominciato in qualche modo il mio percorso compositivo. Per questi motivi quando due cari amici come Roberto Andò e Gaetano Pennino mi hanno coinvolto nel progetto del seguito di quel viaggio da rappresentarsi al Teatro Massimo Bellini di Catania, teatro che tanto mi ha dato agli inizi della mia attività, ho accettato con entusiasmo avendo chiaro dentro di me che si trattava di una scommessa importante che non si limitava solo al fatto di dare vita a una nuova opera, ma era anche e soprattutto un modo per costruire un ambizioso progetto in cui la musica insieme alle altre arti evoca e restituisce visioni e immagini dell'anima profonda di una terra. Da queste riflessioni, dopo lunghe discussioni con Roberto Andò, è nata la partitura di *Sette storie per lasciare il mondo*, una sinfonia di suoni e voci divisa in un'ouverture e sette movimenti, talvolta preceduti da brevi interludi affidati al violino e alla viola sola, variazioni e memoria di *In ombra d'amore*. Tutta la partitura è costruita come un mosaico

Sette storie per lasciare il mondo

intorno ai film ed alle apparizioni sonore degli artisti popolari, ultimi reperti di un mondo destinato a sparire del tutto. L'idea di dare al suono la dimensione e l'energia della luce, di scavare ed evidenziare nella forma il senso del limite, il tentativo di disegnare nella musica il senso del perimetro dell'isola sono solo alcuni degli elementi emozionali dai quali parte il mio tentativo di realizzare un percorso parallelo al testo dell'opera, inseguendo il suono delle parole e i significati del testo come ombre della narrazione. Tutta l'opera infine è un viaggio a ritroso, una sinfonia di linee e melodie sospese come ombre, e nascoste all'interno emergono a tratti momenti musicali che hanno il loro punto di riferimento nell'antica tradizione compositiva basata sul rapporto tra numero e suono.



Foto di Ferdinando Scianna, *Brindisi - Italia*, 1991



Foto di Ferdinando Scianna, *Trieste - Italia*, 1973

BREVE DIARIO DELLA GENESI DI UN'OPERA NUOVA: MILLE STORIE PER STARE IN QUESTO MONDO

di Gaetano Pennino

A che parli di smontare e di dormire? Son io, per caso, di quei cavalieri che prendono riposo nei pericoli? Dormi tu, che sei nato per dormire, o fa' quel che ti pare; che io farò quel che riterrò più conveniente ai miei propositi.

(Miguel de Cervantes, *Don Chisciotte della Mancia*, capitolo XX, prima parte.)

La storia della produzione di questo spettacolo vale un racconto, quasi una sceneggiatura, e, sono convinto, merita d'essere brevemente narrata. È una storia, con protagonisti e comprimari, attori professionisti e controfigure, apparizioni e sparizioni, contrapposizioni e grandi intese, affatto in sintonia con un'ideologia dove l'esserci, per dirla con De Martino, può, ormai, anche essere una certezza ma non può mai essere una costanza, un'immanenza. Ecco perché questa è una storia intensamente siciliana.

Non si scoraggi il lettore se, apparentemente, sembra che il racconto inizi troppo da lontano. I fili che legano questa trama sono vari e molteplici; tutti riconducono, comunque, alla composizione di questa opera di Andò e Betta, la quale, probabilmente, senza il fluttuare degli eventi casuali non avrebbe mai visto la luce. Ma è davvero casuale il convergere degli eventi?

Nel 2000 iniziai a occuparmi della *Casa museo Antonino Uccello* di Palazzolo Acreide, importante cittadina della provincia di Siracusa. A chi non fosse noto cosa sia questa Istituzione, e sono in pochi in Sicilia, basti sapere che questo Museo è l'unico esclusivamente di carattere etnografico dell'Amministrazione regionale, esempio di museografia militante in una terra di tradizioni e di folklore, la terra di Giuseppe Pitrè e di Giuseppe Cocchiara. Il personaggio di cui porta il nome, vissuto, nella maturità, tra gli anni Sessanta e Settanta del Novecento, fu un tenace visionario precocemente scomparso, maestro di scuola e letterato, erudito pensatore di una provincia – quella di Siracusa – che non lo riconobbe e che, forse fortunatamente, lo consegnò alla stima e alla frequentazione di intellettuali quasi tutti settentrionali o emigrati, che ne incrementarono gli slanci e le idealità.

Uccello credette ostinatamente in un'idea dell'identità fondata sulla ricomposizione del vissuto collettivo inteso quale risultato dell'apporto culturale delle varie classi sociali nonché sulla comprensione degli elementi distintivi caratterizzanti le comunità, sia sotto il profilo economico sia sotto quello più vastamente ideologico. Spese tutta la sua vita per dimostrare una tesi, assai in voga nella scorsa metà del secolo passato, che rivendicava pari dignità alle varie forme di espressione del pensiero, indipendentemente dalla collocazione nella gerarchia del sociale, approfondendo gli aspetti legati alle forme di comunicazione, alla tradizione, alla rappresentazione e alla ritualità, più marcatamente riconducibili agli assetti connessi all'economia agropastorale.

Per far ciò Uccello operò ad ampio raggio in una Sicilia ancora non del tutto trasformata dallo slancio economico del dopoguerra e in cui si potevano recuperare molti frammenti di una storia di emarginazione, di sviluppo tardivo e di disuguaglianze cui si faceva fronte con un universo culturale fortemente coeso e strutturato, non privo di fascino e forza spontanea, vivente archeologia di pensieri e di azioni consegnate alla trascinate dinamica di una trasformazione non più arrestabile. Prima di morire, dopo aver tanto scritto, raccolto, catalogato, pubblicato, speso e consegnato, Uccello volle pervicacemente istituzionalizzare, per così dire, il suo operato creando una struttura, la *Casa museo*, che oltre a essere la dimora sua e della propria famiglia, fosse anche *una casa della civiltà contadina, con ingresso libero a tutti, e usufruita come servizio sociale. (...) Un anti-museo (...) una casa sempre mobile per il continuo fluire di collezioni, mostre, manifestazioni legate al territorio e a particolari momenti della vita sociale (...)*.

Nel 1983 la Regione Siciliana acquisì la Casa museo e da allora ne ha curato la custodia delle collezioni, degli spazi e della sua fabbrica. È per tale ragione che, come s'è detto, dal 2000, nel pieno esercizio della mia professionalità d'antropologo nei ruoli regionali, iniziai a occuparmi del museo di Antonino Uccello, chiamato da Giuseppe Voza – Sovrintendente ai Beni culturali e ambientali a Siracusa –, forse il primo degli attori protagonisti di questa storia.

Avvenne, infatti, che Voza, ormai avvilito da una condizione di quasi abbandono in cui era precipitata la *Casa museo*, stante l'esodo dei responsabili da una sede considerata *troppo periferica*, vide quasi vanificati quegli sforzi che gli avevano consentito l'immane opera di acquisizione al demanio pubblico della struttura, ultima operazione di vero rilievo e di portata storica che la Regione Siciliana abbia condotto nell'ultimo quarto di secolo nell'ambito dei beni demotnoantropologici.

Iniziai quindi il mio lavoro nella Sicilia orientale a stretto contatto con Voza. Ed egli non mi risparmiava consigli, indicazioni e suggerimenti. La *Casa museo* è considerata, a Palazzolo Acreide, una sorta di tassello identificativo del profilo culturale cittadino, uno dei motivi di richiamo, oltre l'area archeologica e le rilevanze barocche, dell'antica *Akrai*. V'è ancora oggi, nella città-

dina, una massima attenzione verso le sorti della Casa museo, alimentata dal mito di ciò che essa fu, nel corso di una stagione irripetibile, ai tempi di Antonino Uccello. Tale attenzione, talvolta, si manifesta anche scompostamente in un'attitudine da parte di alcuni nostalgici a rivendicare l'impossibile, quasi che Uccello potesse ridestarsi dalla tomba e rinverdire gli antichi fasti. V'è stato un periodo in cui sembrava che la Regione Siciliana fosse responsabile perfino della morte di Antonino Uccello e ancor più della sua mancata resurrezione! Di tali paradossi fatti propri in forma di attacchi polemici da alcuni sedicenti amici/allievi di Uccello (che per altri versi, operavano anche in modo eccellente per onorarne la memoria), Voza fu bersaglio, nella coscienza, peraltro, di essere anche schermo di tali e tante paranoie di cui mi mise immediatamente in guardia.

Chi conosce Voza sa quale grande personalità sia la sua e quale statura intellettuale egli impersoni; non v'è dubbio che la sua capacità di introdurmi nelle problematiche della *Casa museo*, rivelandomi la cifra dei suoi colloqui con Uccello, anche e soprattutto quelli prima della morte, sfrondando le inutili polemiche e centrando il cuore dei problemi (che per lui – sulla scorta delle preoccupazioni del Fondatore – erano la tutela delle collezioni e il mantenimento della struttura), contribuì in modo determinante alla mia azione operativa e ai miei progetti di vita istituzionale. Se c'è un suggeritore eccelso, il primo, nel destino di questo spettacolo, questo è Giuseppe Voza, archeologo e oggi Soprintendente emerito. Nello specifico, il merito di Voza sta anche nell'aver saputo liberare quelle energie creative e progettuali che hanno consentito il percorso di attività e di riorganizzazione che ha visto impegnata la *Casa museo* negli ultimi sei anni; grazie anche al suo impulso si è infatti dato corso a un'azione di diffusione e di affermazione del Museo allargata a molteplici settori, incluso la produzione di eventi e spettacoli avventi come tema, o come componente strutturale, la cultura popolare. Potrebbe sembrare un merito lontano, forzato, sbiadito e forse poco probabile; in realtà l'interpretazione del ruolo di Soprintendente secondo una logica di propulsione e di moltiplicazione delle energie e del sapere è una delle indicazioni drammaturgiche più innovative di questo racconto. Non dimenticherò facilmente l'incisività dell'agire di Voza, in cui lo stile del Soprintendente era affermato con un senso di responsabilità massima verso l'oggetto della sua professione, strettamente congiunto alla passione per la materia del suo più che quarantennale impegno.

Un giorno di metà anno del 2001, più o meno, circolò una voce insistente nei corridoi del Dipartimento regionale dei Beni culturali di Palermo: il Direttore, Giuseppe Grado, sembrava fosse notevolmente contrariato della carenza progettuale espressa dalle strutture tecniche, in riferimento ai fondi disponibili sul Piano operativo regionale (POR) Sicilia 2000-2006, per quanto riguardava le attività di internazionalizzazione della cultura siciliana. Occorreva, in altri termini, inventarsi *qualcosa* che avesse un'incontrastabile

originalità sotto il profilo delle idee e dell'efficacia di prodotto esportabile, anche in termini di *partenariato* tra istituzioni. A chi scrive sembrò un'occasione imperdibile per rilanciare ulteriormente la *Casa museo*. I progetti dovevano possedere caratteristiche di articolazione complessa e una parte di questi poteva riguardare le *coproduzioni artistiche e/o la circuitazione di eventi artistici anche collegati all'attività di promozione dei circuiti e degli itinerari culturali*. Nulla poteva essere più calzante di un vasto progetto di diffusione e conoscenza della cultura tradizionale siciliana all'estero che partisse dal patrimonio della *Casa museo*, della sua cornice del Val di Noto (poi riconosciuta dall'UNESCO), dell'idea di una creazione spettacolare che realizzasse un crogiuolo di esperienze espressive in cui il folklore fosse sia mezzo sia fine di un accostamento contemplativo e conoscitivo. Mi misi subito al lavoro, dopo aver incassato l'ennesima fiducia di Voza, e dopo aver trovato un'eccezionale alleata in Giuseppina Cannonito, collega responsabile dei fondi POR, la quale, forse ancor più del suo estensore, credette immediatamente al progetto, infondendomi fiducia e tenacia anche nel superamento dei complessi e macchinosi passaggi burocratici e grazie altresì alla cortese e garbata collaborazione di Emanuele Amodeo.

Giuseppina Cannonito è la seconda vera protagonista di questa storia. Non è frequente imbattersi in dirigenti regionali animati simultaneamente da rigore nell'esecuzione di direttive e senso critico costruttivo. Accade sovente che il primo, cioè il rigore, sia fin troppo eccessivo e alla lunga crei assuefazione, per così dire, ovvero una sorta di "automatismo esecutivo". Accade poi che il secondo, cioè il senso critico, si attenui e che non si riesca più a distinguere il *grano dalla pula* che pure, copiosamente, talvolta si è indotti a produrre.

Giuseppina, che non soffre di automatismi e che sa distinguere, è una personalità dalle forti indicazioni dialettiche. I suoi occhi azzurri pongono spesso molti interrogativi, altri li risolvono, altri ancora li formulano perché siano sospesi in attesa di soluzioni che con abilità d'architetto, ché tale ella è, contribuisce a progettare e tracciare. Crede nel suo lavoro e non è indifferente, per lei, occuparsi di una materia o di un'altra; è sufficiente parlarle per pochi minuti per capire, rapidamente, da quale tensione morale sia animata e da quale senso dell'agire, soprattutto nell'attuazione della spesa pubblica.

Discutemmo a lungo su come sviluppare un bel progetto di *partenariato* tra musei etnografici europei, un progetto modulare che potesse prevedere più fasi e più azioni (mostre, conferenze, spettacoli, *workshop*, editoria) da svolgere in momenti consecutivi e anche parzialmente sovrapposti e che potesse culminare con una sorta di anamnesi pubblica dei suoi risultati culturali, in una forma spettacolare: il progetto poteva coerentemente concludersi con uno spettacolo da poter eventualmente far *circuitare* una volta create le condizioni di futuro finanziamento. Chi si volesse prendere la briga di curiosare tra i loghi riprodotti in questo programma di sala, troverà anche quello del PEM, *Partnership Ethnographic Museums*, acronimo con il quale si volle siglare

l'*Attività di partenariato tra musei etnografici europei e istituzioni culturali del Mediterraneo* finanziata con fondi della Comunità Europea, POR Sicilia 2000-2006, Asse 6 – reti e nodi di servizio, Misura 6.06 internazionalizzazione dell'economia siciliana, Sottomisura 6.06c interventi a titolarità, codice 1999.IT.16.1.PO.011/6.06c/9.3.13/0005, all'interno del quale questo spettacolo costituisce un modulo.

Seguendo le indicazioni di Giuseppina, approfondii ulteriormente il lavoro già avviato. Questo sfociò in uno *studio di fattibilità* del progetto che, l'anno seguente, venne con successo approvato dai *competenti organi di controllo*. Non trovammo ostacoli sul versante politico. Vivevamo in una stagione in cui la parte orientale della Sicilia e, in particolare, quella collocata più a sud, beneficiava di particolari attenzioni e, forse, di privilegi, trascinata dalla forza tellurica di un Assessore sicuramente non conformista e, a tratti, spregiudicato, come Fabio Granata.

L'attività, almeno nel suo primo modulo, poteva finalmente avviarsi e, dopo avere redatto il progetto esecutivo di questa prima parte – per gli altri moduli ci sarebbe stato sufficiente tempo a venire –, mi concessi (era estate avanzata del 2003) una breve vacanza tra le frescure del Parco Nazionale d'Abruzzo. I primi tre giorni alternai riposo e letture. Il quarto giorno squillò il cellulare e comparve nel *display* il numero dell'Assessorato dei Beni culturali.

Nei primi giorni di settembre del 2003 stava per concludersi una vicenda che, mi fu poi riferito, si era rivelata particolarmente lunga e complessa: la conferma di Alberto Bombace al vertice del Teatro Massimo Bellini di Catania. Dopo l'assenso del Governo regionale e la redazione del decreto di nomina, Bombace stava preparandosi a ritornare al Teatro nella veste di Soprintendente; un ritorno necessario e atteso, ancorché contrastato, nell'imminenza di una trasferta impegnativa all'estero, a San Pietroburgo, dove la compagine teatrale catanese avrebbe dovuto rappresentare *Norma*, con protagonista Dimitra Theodossiou.

La data del decreto di nomina di Bombace fu purtroppo anche la data della sua morte.

Bombace morì come visse; andò via con un *colpo di teatro* inatteso e imponderabile non senza aver lasciato un'impronta indelebile nelle sorti dell'architettura istituzionale che regge la cultura siciliana. Qualcuno, a Catania, dove, si sa, il *senso del teatro* è vivo più d'ogni altra parte in Sicilia, interpretò simbolicamente la morte di Bombace: una morte carica di coincidenze, di segnali, di presagi e di indicazioni. Forse Bombace fu solo logorato da una vita spesa anche per l'edificazione di una struttura, quella dei Beni culturali e ambientali della Regione, cui dedicò tutte le sue migliori energie e la maggior parte della sua carriera. Non in questa sede si devono ricordare i suoi meriti; tuttavia nella strutturazione della storia che si sta raccontando, l'icona protettrice di Bombace si staglia sullo sfondo di un ideale palcoscenico dove, nel-

l'evocazione di una stagione della Sicilia non più ripetibile e difficilmente rappresentabile, egli presiede a un cenacolo con la migliore *intelligenza* siciliana, quando l'Amministrazione era, prima di tutto, applicazione e rendita di conoscenza e di sapere.

Ma torniamo al mio cellulare che squilla, nel Parco Nazionale d'Abruzzo, nei primi giorni di settembre 2003, con in evidenza il numero dell'Assessorato ai Beni culturali di Palermo. Era Marco Salerno, Capo di gabinetto dell'Assessore Granata. Mi informò, prima di tutto, della morte di Bombace e del proprio dolore, cui si unì immediatamente il mio. Avevo visto Bombace poche settimane prima della morte in Assessorato quando si era voluto complimentare con me per l'*onda lunga* – così disse – del successo e dell'eco che le iniziative della *Casa museo* stavano finalmente ottenendo. Mi invitò al Teatro e mi disse che mi avrebbe atteso. Lo vidi poi intento a interpretare norme e disposizioni in vista della trasferta a San Pietroburgo e pertanto lo salutai allontanandomi rapidamente; la personalità non era di quelle che invitavano agli eccessi formali (almeno non con tutti). Fu l'ultima volta che lo incontrai.

Marco Salerno mi disse, inoltre, che c'era un'urgenza e mi chiese dove fossi e, poi, quando sarei tornato. Dopo le mie risposte mi disse di rientrare in Sicilia al più presto perché il Teatro Bellini necessitava di un Commissario per la gestione degli *atti urgenti e indifferibili*, tra cui la trasferta a San Pietroburgo. L'Assessore Granata, scomparso Bombace, aveva pensato di incaricarmi al suo posto, per intanto come Commissario *ad acta*. A questo punto la storia della nascita di questo spettacolo entra davvero nel vivo.

È quasi banale riportare ciò che tutti mi ripetevano in quei giorni dopo il mio insediamento al Teatro: *nulla, in Sicilia, è più definitivo del provvisorio*. In effetti, mi ritrovai nell'estate dell'anno successivo – siamo nel 2004 – a continuare ad occuparmi ancora sia della *Casa museo* sia del Teatro Bellini. In verità quest'ultimo assorbiva, e dirò subito come, la quasi totalità del mio impegno lavorativo e il Museo fu pian piano sempre più sostanzialmente retto da due miei colleghi, bravissimi e leali, con i quali si costituì un vero e proprio *team* di reggenza delle Istituzioni; Rita Insolia e Roberto Cassarino agivano sul Museo di Palazzolo Acreide, io lavoravo prevalentemente per il Teatro e, a distanza, seguivo la vita dell'Istituzione iblea, collaborato da Raimondo Pedalino, con funzioni prevalenti di progettazione e di coordinamento delle attività.

Chi conosce il Teatro e i ritmi che ne governano la vita sa bene che esso non lascia spazi – mentali, temporali, ma anche emotivi e, per così dire, motivazionali – per altro che ad esso stesso non riconduca e si riferisca. Chi entra nella vita di un Teatro entra in una dimensione di alterità, si direbbe, etimologicamente, di *sacralità* che rende l'agire *diverso* e fortemente polarizzato verso la condizione della realtà trasfigurata dalla rappresentazione scenica. Difficilmente l'agire nel Teatro è connotato da equilibri e da misure appro-

priate; nel Teatro prevalgono gli eccessi senza i quali, probabilmente, non ci sarebbe scena, spettacolo, attrattiva, fantasia e drammatizzazione. In tale contesto di azione, caratterizzato anche da improvvise fibrillazioni e da problemi quotidiani tanto inopinati quanto incombenti e decisivi in ordine alla loro soluzione – dove, inoltre, la quantità di interlocuzione costante con numerosissimi personaggi e componenti il percorso costruttivo degli spettacoli è elemento essenziale e qualificante dell'agire – il dovermi talvolta riferire, sia pure a distanza e con eccellenti collaboratori, alle problematiche del Museo mi recava disorientamento e crescente disagio. Si aggravava in me la sensazione di far tutto in maniera non soddisfacente sotto il profilo qualitativo. Se nella realtà dei fatti il vecchio adagio sul lungo corso della provvisorietà si dimostrava incontrovertibile, era anche vero (e molto fortemente condizionante) che sotto il profilo formale dovevo continuare a reggere il Teatro solo per *atti urgenti e indifferibili* e per periodi molto brevi, peraltro caratterizzati anche da pause e totale *vacatio* degli organi di gestione. In molte occasioni, solo la maturità dell'Istituzione, che si realizza nella grande capacità e senso di responsabilità di tutti i settori del Teatro Bellini, dalla Dirigenza alle Maestranze ai Sindacati, ha reso evitabile la paralisi e la disgregazione delle capacità artistiche, tecniche e amministrative.

Va detto, di contro, che tale condizione di gestione eccitava l'immaginazione e stimolava alla creatività in ordine all'individuazione di soluzioni che potessero consentire, alle migliori condizioni nonostante tutto, la vita delle Istituzioni di cui avevo la responsabilità culturale e patrimoniale.

Per il Teatro Bellini decisi una linea di conduzione che consentiva di guardare al futuro incardinando la certezza del presente e potenziando le risorse disponibili: operare nella contingenza delle attività consuete del Teatro, impaginando le Stagioni lirica e di balletto e concertistica, non potendo introdurre modifiche strutturali dell'articolazione delle proposte (di cui pure avvertivo la necessità), poteva riempirsi di senso se, almeno, si rafforzava la qualità dell'offerta artistica, incrementando il pubblico e, allo stesso tempo, fornendo un'immagine di funzionalità e di efficienza. Per inciso, oggi posso affermare di avere raggiunto i risultati possibili, nella considerazione dei dati in mio possesso, inerenti la crescita complessiva dell'Istituzione: incrementi al botteghino, pareggio di bilancio, stabilizzazione di parte del precariato, mantenimento degli impegni all'estero con una defatigante *tournée* in Giappone, conclusasi con grande successo da poche settimane, e così via.

A gran voce – e con modalità su cui sarà interessante, tra breve, tornare – mi si richiedevano (ma anche imponevano) tuttavia scelte di programmazione, ovvero quelle che fanno grande il profilo di un Teatro, per le quali potevo pericolosamente prendere decisioni solo nell'ambito del mio raggio d'azione temporale: una contraddizione in termini, un vero rompicapo. È difficile far comprendere, a chi il Teatro non lo ha mai vissuto, che un giorno di prove mancate, un ritardo nel contatto con gli artisti e i loro procacciatori,

una lentezza nella costruzione di una scena, una mancata stesura di un atto d'acquisto, in altri termini una decisione rinviata, possa mettere in discussione l'apertura del sipario alla data stabilita (cosa di per sé non grave se non fosse che il Pubblico attende con esigente puntualità il rispetto di quel contratto d'acquisto degli spettacoli che si chiama *abbonamento*). Recentemente a qualcuno che mi chiedeva ragione di alcune decisioni, a breve termine, prese nonostante l'appena trascorsa intensissima stagione di cambiamenti politici che mi avrebbe suggerito maggiore prudenza, ho dovuto spiegare che *il botteghino non attende* e che pochi giorni di ritardo nell'apertura di una campagna abbonamenti possono determinare il crollo di un'intera sessione di lavoro dei corpi artistici. Ma questa, per chi conosce il Teatro (?), è storia nota e comunque è un'altra vicenda...

L'attitudine, tutta siciliana, ad agognare sempre a ciò che non c'è e a considerare evanescente ed effimero ciò che è presente, si manifestava in pieno nel coro delle voci (per la verità non foltissimo sebbene con qualche intensità di troppo da parte di pochi aspiranti solisti particolarmente interessati) che volevano comunque dal Teatro *qualcosa di più*. Difficile interpretare l'insoddisfazione di alcuni che, in un momento caratterizzato dal regime commissariale, nonché di trasformazione giuridica di un'Istituzione lirica (connotata da tormentati ripensamenti tra *fondazione sì* e *fondazione no*, anche qui con un'eloquente oscillazione tra *essere* e *volere essere*), ne pretendano la conformazione a modelli di strutturazione e organizzazione mitteleuropea. In questo orientamento di pensiero trovavo elementi antropologicamente interessanti riconducibili a un'ideologia che interpreta il presente come accidentale, il futuro come ideale, il passato come aureo, con una prevalente nostalgia del già vissuto, in un altro tempo e in un'altra epoca, che recupera solo il senso di un disagio dell'esserci e un'incapacità del godere del presente o almeno di considerarlo come un evento reale. Una sorta di sonno della ragione in cui, nei sogni, la realtà diventa trasfigurabile indipendentemente dalla sua attuale pregnanza e diviene mero strumento di ispirazione per viaggi con o senza ritorno tra memorie e futuro. Ma con il sonno io ho sempre avuto un difficile rapporto, preferendo vigilare e immaginare, come l'eroe dell'epigrafe, ispirandomi al presente.

Forse, inconsapevolmente, sperimentavo già i primi elementi di funzionalità della sceneggiatura di *Sette storie per lasciare il mondo*.

Stabilita, quindi, la linea di azione del Teatro, sul fronte della gestione del Museo avvertivo qualche ritardo. Non va taciuto, peraltro, che con una delibera di Giunta di Governo del dicembre 2003 il Museo aveva avuta riconosciuta la dimensione di autonomia prevista da una vecchia legge regionale di settore (del 1991) e non doveva più essere considerato una costola della Soprintendenza di Siracusa, ma un'Istituzione territoriale, sovrana, in piena regola (fatto che suonò come un riconoscimento ulteriore ad Antonino

Uccello, quale fondatore di una struttura museale di portata regionale, a distanza di più di vent'anni dalla sua morte). Le attività avrebbero dovuto avere crescenti impulsi e il progetto sostenuto con fondi europei, cui avevo già tanto lavorato, attendeva una degna prosecuzione.

Un giorno, a Palermo, nella sede dell'Assessorato ai Beni culturali, incontrai Giuseppina Cannonito. Con un tono che autorizzo a pochi, mi declamò, con molta chiarezza, la sua insoddisfazione circa i tempi di attuazione del progetto *Partnership Ethnographic Museums*, in un momento in cui attendeva buona parte degli schemi esecutivi riguardanti molti moduli di attività, fra cui anche quello di uno spettacolo ispirato alla tradizione musicale popolare siciliana. Si informò sulle cause della mia distrazione, quasi ironizzò sulla mia fedeltà all'Istituzione catanese e al tradimento, ancora non consumato ma probabile, di un progetto internazionale che lei aveva decisamente caldeggiato. Ci lasciammo con un impegno da parte mia a consegnare tutti gli esecutivi entro un mese: di più, mi disse, non mi avrebbe giammai concesso.

Iniziai a lavorare molto intensamente già la notte stessa del nostro incontro. Recuperai tutti gli appunti che avevo già elaborato, riunii tutte le idee discusse con Voza (nel frattempo collocatosi a riposo), recuperai i suggerimenti di molti amici siracusani operatori nei musei del territorio, mi consultai con i partner stranieri del progetto, scrissi molto e molto elaborai. Giunto al segmento progettuale relativo allo spettacolo, il Teatro Bellini tornò prepotentemente nei miei pensieri.

L'indomani ero nuovamente nella stanza assessoriale di Giuseppina Cannonito per esporle ciò che, in aderenza allo studio di fattibilità del progetto generale, avevo immaginato per lo spettacolo: il Teatro di Catania avrebbe potuto opportunamente ospitare un evento fortemente connotato di riferimenti ambientali e di radici culturali intellettualmente orientate nell'*humus* territoriale della Sicilia orientale, sviluppato progettualmente a contatto con il testamento antropologico dell'opera di Antonino Uccello, di cui la Soprintendenza di Siracusa e il Museo recante il suo nome sono i custodi istituzionali. Era necessario, inoltre, elaborare un'opera nuova, una proposta originale da promuovere, eventualmente, all'estero esportando così un denso contenuto di espressività che avesse come cifra la Sicilia. Ovviamente, per spontanea candidatura, ancorché per collocazione territoriale, il Teatro Bellini (Ente lirico regionale) poteva essere il motore operativo della produzione, possedendo, lo stesso, tutti i requisiti per interpretare al meglio le necessità culturali dell'operazione: professionalità e quadri organizzativi esperti e competenti, coordinati da uno staff direttivo di comprovata esperienza, orchestra, coro, tecnici e direzione artistica.

Non ci volle molto a convincere Giuseppina Cannonito i cui occhi, al termine del nostro incontro, presentarono un non trascurabile scintillio d'intesa: occorreva soltanto che presentassi tutto il lavoro di definitiva progettazione esecutiva, poi avrebbe pensato lei a corroborare le proposte culturali

con i necessari corredi formali per la presentazione al Comitato di Sorveglianza sui progetti POR.

Tralascio ogni specificazione sulla quantità di lavoro che svolsi nelle settimane successive, anche perché ciò solo per una parte si riferirebbe alla storia di questo spettacolo, afferendo prevalentemente alla storia generale di tutto il progetto PEM. Non si può, tuttavia, trascurare la segnalazione di due eventi indicativi del gioco di *presenze e ingressi in scena* che caratterizza questa storia, tutta permeata dalla fluttuazione tra *esserci e non esserci*.

S'è detto che Voza, nel frattempo, aveva terminato il suo servizio nell'Amministrazione regionale. Gli succedette Mariella Muti, architetto, brillante e dinamica collega alla quale mi affrettai di illustrare ciò di cui avrebbe dovuto farsi intestataria in riferimento all'iniziativa in corso di svolgimento. Posso e debbo essere solo grato a Mariella per le modalità di approccio alla questione che denotano una capacità di intuizione che rivelò subito la qualità della gestione di un'eredità complessa quale quella lasciata da Voza. La sua fiducia nel significato del progetto, da lei subito adottato, con l'insostituibile apporto di Rita Insolia, senza ombre ed ostinazioni, e quindi speditamente indirizzato verso il suo prosieguo, fu determinante per le sorti anche di questo spettacolo.

Poco dopo l'insediamento di Mariella Muti quale Soprintendente di Siracusa, una rotazione delle cariche assessoriali decisa dal Governo regionale aveva indirizzato Alessandro Pagano al vertice dei Beni culturali della Sicilia, al posto di Fabio Granata.

Dopo il primo incontro che ebbi con Pagano, nella qualità di Commissario *ad acta* del Teatro Bellini, ebbi un forte ripensamento sull'opportunità di continuare a lavorare al progetto dello spettacolo, almeno nelle forme e nei modi già pensati. Mi parve, infatti, che si stava per avviare nel Teatro una stagione di grandi cambiamenti che avrebbe potuto rendere non compatibile i tempi della produzione dell'opera con la programmazione ordinaria delle sue attività. Sentivo che si sarebbe potuta determinare una sorta di estraneità dello spettacolo rispetto alla linea culturale di cui il Teatro avrebbe forse potuto dotarsi a prescindere dalla mia conduzione che Granata, con un atto estremo del suo mandato, aveva voluto trasformare in conduzione da Soprintendente, poi subito rientrata con l'avvento di Pagano: il *provvisorio* trovava così ulteriore sfondo e prosecuzione.

Naturalmente la vita del Teatro proseguiva indipendentemente dalle problematiche legate a ogni eventuale futura produzione in collaborazione con la Soprintendenza siracusana, e furono le intricate vicende della sua vita istituzionale che mi portarono a un confronto sempre più stretto con Pagano, già nei giorni successivi al nostro primo incontro: le urgenze del Teatro incalzavano e si dovevano prendere delle decisioni immediate sulle quali il Governo doveva esprimere una posizione, energicamente sollecitato dalle sigle sindacali. Fu nell'ambito di uno di questi incontri che capii di beneficiare della

fiducia di Pagano che scattò improvvisa, per motivazioni che ancor oggi stento a mettere a fuoco e spiego solo con una sorta di disegno fatale che doveva, fra gli altri, condurre le sorti di questa produzione. In quei giorni, infatti, Pagano assenti a proporre la mia nomina di Commissario straordinario con il consenso di tutti i rappresentanti dei lavoratori.

Mi sembrò, definitivamente, che per lo spettacolo non potessero più esserci rischi: ne decisi, infatti, l'inserimento nella programmazione del 2006, avendo tuttavia in quel momento solo pochi elementi indistinti circa la sua reale e concreta dimensione come evento di palcoscenico.

Nel trascorrere dei giorni successivi rivolsi il mio pensiero all'individuazione di una figura che potesse interpretare il senso dell'operazione culturale che stavo definendo, fornendomi un'idea scenica e drammatica, sulla quale costruire un percorso musicale in cui la tradizione e il folklore fossero uno degli elementi portanti: l'autore di una nuova opera, quindi, che fosse rivolta a ridisegnare alcuni aspetti dell'identità siciliana e che ne potesse rivelare tratti non immediatamente percepibili a un occhio in cui filtri la sola immagine che la storia dei grandi fatti e dei grandi personaggi riesce a disegnare. Un'opera che potesse sollecitare l'immaginario e la curiosità di un pubblico vasto, eterogeneo e non necessariamente informato sui fatti di Sicilia, sul labirinto della *sicilianità* e sull'universo che, accostandosi ad essa, si schiude e si modella.

Il pensiero risalì rapidamente ad alcune esperienze che avevo condotto, molti anni fa, in un lontano periodo di formazione giovanile presso importanti istituzioni musicali italiane, governate con immaginifica passione da Francesco Agnello. Ripensai ad alcuni modelli di spettacolo, cui avevo collaborato alla realizzazione, nei quali la musica tradizionale siciliana fosse stata impiegata come tassello di un mosaico espressivo parlante varie lingue, con molteplici soluzioni sul piano dei codici di messa in forma dei significati. Pensavo a una sorta di *retablo* scenicamente conformato in modo da offrire allo spettatore varie soluzioni di lettura e interpretazione delle differenti icone sonore, visive e testuali. Tale ipotesi costruttiva dello spettacolo mi convinceva particolarmente perché fuggiva la tentazione di utilizzare la musica popolare come elemento di *contaminazione*, ormai abusato con esiti stilistici di cui si attende impazientemente di poter fare definitivamente a meno. Sul versante specificamente musicale la costruzione della partitura avrebbe dovuto tenere presente l'originaria identità degli intarsi sonori costituiti dalla riproduzione di brani provenienti dal folklore, rispettandone totalmente la conformazione morfologica e, allo stesso tempo, avrebbe dovuto offrire un'invenzione espressiva che dalla musica popolare potesse trarre una sorta di codice genetico, dando luogo a nuovi corpi sonori autonomi e compiuti nella solidità e nella forza di una nuova forma.

Alcune delle esperienze giovanili che sopra richiamavo le avevo condotte a contatto di Roberto Andò e proprio con lui, una settimana dopo l'ultimo

impulso, o meglio scossone, datomi da Giuseppina Cannonito in Assessorato, mi ritrovavo a parlare del progetto dello spettacolo nella sua casa romana, rincontrandolo dopo molto tempo e con molte storie da raccontare nonché con la malcelata speranza di accendere in lui l'interesse verso la futura produzione.

Portai a Roberto tutte le pubblicazioni da me curate presso la *Casa museo*, tese a riattualizzare e rendere disponibile in nuova veste editoriale il messaggio e il lavoro intellettuale di Antonino Uccello. Gli illustrai, inoltre, il momento di convergenze tra Teatro e Museo.

Tra tutte le pubblicazioni donategli lo invitai a soffermarsi su quelle di carattere musicale e, in particolare, su due, anch'esse a cura mia, entrambe con due cd audio allegati contenenti le riproduzioni dei documenti sonori raccolti da Uccello nei primi anni Sessanta: *Era Sicilia / Canti popolari di carcere e mafia. Canti raccolti e presentati da Antonino Uccello* ("Archivio Sonoro Siciliano", vol. 1, Regione Siciliana, Palermo, 2002) e *Antonino Uccello etnomusicologo*, ("Archivio Sonoro Siciliano", vol. 3, Regione Siciliana, Palermo, 2004).

Uccello, precisamente negli anni 1960-62, lavorò come ricercatore *sul campo*, alla guida di Béla Bartók, per conto dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia e della RAI (che gli fornì l'*équipe* tecnica), con la finalità di raccogliere, soprattutto in Sicilia, quella che Giorgio Adamo ha definito *una documentazione storico-culturale di straordinaria importanza: un corpus* di oltre 900 brani del folklore musicale, prelevati dalla viva voce di informatori incontrati in tutte le nove province dell'Isola (questo materiale, edito solo per una piccola parte, è attualmente depositato presso gli *Archivi di etnomusicologia della Fondazione Santa Cecilia*). Sempre con le parole di Adamo si può dire che tale *corpus* costituisca *un vero e proprio documentario sonoro sulle condizioni di vita e di lavoro, sui rapporti sociali, sui sentimenti religiosi, della popolazione di quei paesi in quegli anni*.

Inoltre fornii successivamente a Roberto altro materiale sul progetto PEM e una copia in Vhs (prestatami dal meticoloso quanto profondo studioso di musica bizantina, etnomusicologo eccellente e musicista valente che è Girolamo Garofalo), di una produzione, *La sabbia del sonno*, di cui Andò stesso aveva curato la regia e di cui aveva perso memoria concreta. In questo spettacolo (prodotto dall'*Associazione Amici della Musica* di Palermo), anch'esso per musica e film, erano già stati utilizzati dei linguaggi in cui l'affresco drammaturgico veniva reso composito e integrato dall'utilizzo di musiche originali (in quel caso di alcuni compositori siciliani contemporanei), musiche folkloriche eseguite da cantori popolari, interventi di banda, recitazione e proiezioni.

Il nostro primo incontro romano terminò con una sensazione che in me alimentava gli auspici in ordine a un possibile coinvolgimento di Andò: il suo interesse verso la possibilità di riannodare le fila di un'antica volontà creativa, avente anche come trama e sfondo la Sicilia, peraltro quasi costante nella sua produzione cinematografica, mi sembrò del tutto vivo ed esplicito. Dopo

pochi giorni ricevetti una telefonata di Andò. Mi disse che avrebbe iniziato a lavorare al libretto della nuova opera; a questo punto occorreva identificare i compositori che, pensammo subito, avrebbero dovuto essere scelti nel *bacino* dei siciliani. *L'ultimatum* dettatomi da Giuseppina era sempre più incombente.

Dapprima si pensò a una partitura a più voci. E non fu esclusa, contrariamente a quanto precedentemente immaginato, la possibilità di inserimento di qualche voce straniera. Segnalai ad Andò l'opportunità di evitare un percorso narrativo impregnato di *sicilitudine*, sebbene già la sua firma costituisse una garanzia, poiché tale connotazione, a mio giudizio negativa, sarebbe potuta affiorare dalle venature musicali, soprattutto se strutturate come pannelli sonori concepiti da più autori che, nella necessità di una sintesi avrebbero potuto pericolosamente inclinare verso il bozzettismo. Nella mia volontà cercavo di affermare ostinatamente l'opportunità di rivelare un'evocazione della Sicilia che svelasse le profondità e le prospettive *dell'essere e nell'essere* in quest'Isola, elemento che determina, com'è noto, una dimensione di differenziazione e di peculiarità, come letterariamente rilevato.

Andò mi condusse allora verso una sorta di cornice tematica che funzionasse da collante narrativo e luogo di riflessione e suggestione: mi parlò delle foto di Scianna, aventi come tema il sonno, e di come il sonno potesse essere *diagramma morale della Sicilia*, nella sua ambiguità di condizione collocata tra l'*esserci* e *non esserci*. Capii subito, che, sulla scorta di vecchie empatie, anche questa volta Roberto mi aveva bene inteso. Lo invitai a proseguire su questa traccia, ritornando, per quanto concerne le musiche, all'ipotesi di un unico compositore duttile nella scrittura, utile alla costruzione generale dello spettacolo, positivo nell'edificazione di un prodotto in cui l'ascoltatore potesse essere posto nella condizione della comprensione attiva e, soprattutto, molto addentrato nella conoscenza grammaticale della musica tradizionale siciliana.

Avevamo in mente alcuni nomi; su uno, quello di Marco Betta, quasi spontaneamente, man mano che l'idea dello spettacolo prendeva corpo, ci ritrovavamo sempre più di frequente convergenti.

Ciò che mi convinse definitivamente fu la memoria di un percorso comune di lavoro e di amicizia che avevo intrapreso con Betta in anni non recenti e che, in quel momento, forse con opportunismo non cattivo, tornava utile per la realizzazione dello spettacolo. Per alcuni anni avevo infatti condiviso con Marco, quale luogo di lavoro, alcune stanze di un'Istituzione che negli anni Ottanta ebbe un importante ruolo nella cultura musicale della regione: il *Centro per le iniziative musicali in Sicilia* (CISM).

La breve e non fortunata storia di questa Istituzione, che incarnava un sogno di Antonino Titone, sposò, per un certo periodo, la realizzazione di alcuni tra i più importanti eventi che l'Assessorato regionale dei Beni culturali finanziò e sostenne dopo il varo di una legge specifica nel settore delle attività musicali (n. 44 del 10 dicembre 1985). Non è possibile descrivere in modo sintetico ciò che il CISM mise in atto a partire dal gennaio dell'86 anche

grazie all'audacia di Titone e alla sua spericolatezza. Basti dire, per quel che interferisce con il nostro racconto, che all'interno del CISM furono istituiti, fra gli altri, un *Archivio etnofonico* e un *Archivio per la musica contemporanea* di cui ci occupammo, per un certo periodo, rispettivamente anche io e Betta.

La mia attività in quell'*Archivio* mi portava spesso, nel corso di lunghi e ingrati lavori di catalogazione e ordinamento dei materiali sonori, raccolti da Elsa Guggino negli anni Settanta in lungo e in largo per la Sicilia – costitutivi di quel contenitore –, a diffondere suoni e ritmi del folklore musicale siciliano in ambienti attigui e in parte comunicanti con quelli occupati da Betta che, in modo analogo al mio, si occupava dell'ordinamento di partiture di Guacero, Clementi, Pennisi, Incardona e molti altri. Ovviamente il suo lavoro non veniva facilitato dalla colonna sonora che sovente io gli imponevo ("cortesia" che, peraltro, egli non di rado mi restituiva poiché anch'egli soleva ascoltare a volume sostenuto le musiche di cui si occupava o eseguirle al pianoforte). Queste condizioni, per certi aspetti non ottimali, non ci impedirono di trovare comunque un'intesa, e – fatto che si rivelò poi importante nella sua carriera di compositore – in quel periodo offrirono a Marco l'occasione di ripetute quanto inconsapevoli sessioni di apprendistato sulle forme e i generi della musica tradizionale siciliana, di cui, ancor oggi, rivendico, in piccola parte, il merito.

Mi venne spontaneo, dunque, convergere sul nome di Betta, quando, con Roberto Andò ci ponevamo interrogativi sul grado di esposizione alla contaminazione genetica della musica tradizionale siciliana da parte eventuali, ipotetici compositori, futuri interlocutori per la partitura dello spettacolo. Non fu peraltro irrilevante, nella scelta, la maturazione stilistica raggiunta da Betta, la sua statura artistica e la sua grande conoscenza del teatro, come macchina complessa, derivante dall'impegno brillantemente condotto anche sul versante organizzativo presso il Teatro Massimo di Palermo.

Tutti i tasselli dell'operazione erano stati finalmente collocati e lo spettacolo poté avere una sua definitiva configurazione. A me spettava il compito di tradurre tutto in progetto esecutivo, nei tempi imposti dall'architetto Cannonito.

Quando, esattamente un mese dopo il nostro ultimo incontro, consegnai in Assessorato tutto l'incartamento relativo al progetto, fui salutato da Giuseppina Cannonito con un sorriso che non seppi interpretare in modo univoco: sicuramente esso conteneva il compiacimento di una verifica del potere che ella aveva saputo esercitare sui miei tempi di produzione – il che significava il raggiungimento di un obiettivo di efficacia della sua azione dirigenziale – ma anche la positiva convinzione che ciò che avevamo messo in cantiere era una produzione bella e importante all'interno di un progetto di portata culturale indubbiamente significativa.

La storia della nascita di questa produzione finisce qui e, da qui in poi, le parole cedono il posto alla scena.

Mi è sembrato che la concatenazione di casualità, opportunità, applicazione operativa, intuizione, fiducia, stima, progettualità culturale, capacità istituzionale e molto altro che in questa storia emerge, segnasse, in qualche modo e comunque in modo significativo, la nascita di un'opera nuova: fatti senza i quali essa non avrebbe potuto veder la luce.

Almeno per questo risultato, l'esserci, da desti, contro ogni forza che insinui la certezza di operare, ha rivelato una condizione storica del fare, del costruire. Ma questo spettacolo ammonisce: *la presenza è fascinata, rischia di smarrirsi, di restar polarizzata nell'oggetto, senza possibilità di andare oltre esso, e per ciò senza potersi mantenere come presenza.*

p.s.: apprendo, mentre sto per terminare questo scritto, che il Teatro Bellini sarà condotto da altro Commissario. Colgo questo evento come il segno di un ulteriore movimento drammaturgico facente parte della già dinamica storia di questo spettacolo che seguirò dalla platea, come spettatore, e, quindi, con un punto di vista diverso, probabilmente, più utile alle sorti future della realizzazione e alla sua divulgazione.

Ringrazio infinitamente (forse per l'ultima volta da un *luogo* interno all'Istituzione, fatto che, per me ha un particolare significato) i miei più vicini *colleghi* e *compagni di viaggio* in questa triennale avventura teatrale, senza i quali nulla avrebbe potuto aver luogo. In ordine alfabetico: Gaetano Battiato, Tiziana Carlini, Delfo Di Giovanni, Antonella Fede, Antonio Ferro, Adolfo Liseni, Arcangelo Mazza, Ignazio Monaco, Piero Rattalino, Simona Recupero. Di tutti loro potrei raccontare i tratti di un'umana ricchezza e di una professionalità che fa grande il già *Massimo* Bellini. Ad Antonella, Nino Ferro e Ignazio un segno speciale della mia profonda gratitudine: ai primi, per il sostegno nel superamento delle imprevedibili quotidiane difficoltà; all'ultimo per la trasparente coerenza, lealtà e solidarietà, fatta di poche parole e molta concretezza, che ha consentito, in particolare per la messa in scena di questo spettacolo, di lavorare con un solo scopo: la crescita e lo sviluppo del Teatro Bellini.



Foto di Ferdinando Scianna, *Bagheria - Italia*, 1981

UNA CIFRA STILISTICA DI GRANDE FORZA

di Dario Oliveri

Il teatro di Roberto Andò è un teatro che si muove, direbbe Morton Feldman, preferibilmente «between the categories» ossia in bilico fra codici e categorie diverse: e dunque un teatro narrativo e saggistico al tempo stesso; un teatro in cui prevale una dimensione (o tentazione) multimediale che impone alla parola di alienare una parte della sua centralità per costituire – insieme con l’immagine e con la musica – una dimensione prismatica e complessa che ingloba, come momenti essenziali, anche l’invenzione scenografica, i costumi, la concezione e realizzazione delle luci.

Tali aspetti – che circoscrivono una cifra stilistica di grande forza e autonomia espressiva – sono evidenti sia negli spettacoli di cui Roberto Andò si assume *in toto* la paternità creativa (insieme con gli artisti che da sempre fanno parte della sua *factory*), sia quando invece si confronta, come regista, con le opere del repertorio lirico tradizionale: e penso per esempio ai suoi magnifici allestimenti delle *Esequie della luna* di Francesco Pennisi (1992), del *Martyre de Saint Sébastien* di Gabriele D’Annunzio e Claude Debussy (1999), del *Kaiser von Atlantis* di Petr Kien e Viktor Ullmann (2002) o del *Fliegende Holländer* di Richard Wagner (2004), dove il protagonista, la sua nave e il suo spettrale equipaggio sono completamente immersi in uno scenario virtuale di proiezioni e di immagini del mare.

Tra gli spettacoli che Roberto Andò ha realizzato come autore o co-autore, vorrei citare invece, con riferimento ai temi del saggio-racconto e del multimediale, alcuni titoli che vanno da *La sabbia del sonno* (1990) e dai *Frammenti sull’Apocalisse* (realizzati nel 1994 in collaborazione con Daniele Abbado e Nicola Sani) sino a *Mittersill 101. Variazioni sul caso Anton Webern* (1996), al *Diario ironico dall’esilio* (1997) e alle recentissime *Storie del signor Keuner* (2006), realizzato a quattro mani con Moni Ovadia a partire da un testo di Bertolt Brecht.

In particolare – e per i motivi che vedremo – ho l’impressione che *Sette storie per lasciare il mondo*, lo spettacolo realizzato al fianco di Marco Betta su

commissione del Teatro Massimo Bellini di Catania e descritto non a caso come un'Opera per musica e film, possa vantare un rapporto di filiazione soprattutto con la *Sabbia del sonno* e con *Mittersill 101*; mentre permane piuttosto sullo sfondo – forse come un omaggio o citazione segreta o semplice affinità del sentire o narrare – l'allusione a certi personaggi o soggetti del cinema di David Lynch, ma soprattutto a un volume intitolato *The Falls* ("Voli fatali", 1993) in cui Peter Greenaway raccoglie le biografie immaginarie di 92 persone il cui cognome comincia con le lettere FALL (ossia "Caduta") e che restano vittime di un misterioso e imprevedibile Evento Violento Non Identificato, testimoniando in questo modo la «volatilità dell'esistenza e l'impossibilità di conservarla».

Anche *Mittersill 101*, omaggio non accademico alla memoria del compositore viennese Anton von Webern (1883-1945), ruota d'altronde intorno all'idea di una tragedia imprevedibile e di una scomparsa tutt'altro che annunciata: la sera del 15 settembre 1945, Webern viene ucciso da un soldato americano mentre fuma un sigaro nel giardino della casa di sua figlia. A partire da tale circostanza, e avvalendosi di un complesso sistema di proiezioni, oltre che delle musiche composte ed eseguite dal vivo da Giovanni Sollima, Roberto Andò realizza uno spettacolo basato sull'intrecciarsi di piani espressivi diversi: «Voci si inseguono», scriveva in occasione del debutto, «e le immagini e la musica aprono prospettive e congetture come si fa in una visita immaginaria».

Nel caso della *Sabbia del sonno*, l'ipotesi di uno spazio scenico virtuale, delimitato da pochi oggetti ma soprattutto da immagini proiettate, viene invece adattata alla ricognizione poetica di un mondo remoto e all'esigenza di accostarsi a un repertorio musicale arcaico e modernissimo al tempo stesso: da un lato le voci che sembrano riaffiorare da un passato ancestrale di Elsa Guggino, Enrico Stassi e Girolamo Garofano, di tre suonatori palermitani, dei carrettieri di Villabate, dei lamentatori di Montedoro; dall'altro le opere che le tensioni e inflessioni del melos popolare siciliano hanno ispirato ad artisti come Salvatore Sciarrino, Marco Betta e Aldo Bennici (per il quale non molto tempo prima Luciano Berio aveva scritto due capolavori come *Voci. Folk-Songs II* e *Naturale*).

Nelle brevi annotazioni premesse al testo-libretto di *Sette storie per lasciare il mondo*, Roberto Andò ricorda che la *Sabbia del sonno* era nata, nel 1990, su commissione di Francesco Agnello e ribadisce l'assenza – in quell'*Azione per musica e film in forma di concerto* – di qualsiasi traccia o percorso narrativo.

Tale distacco dall'idea di un racconto concepito in senso lineare caratterizza anche lo spettacolo che va in scena questa sera, che costituisce in certa misura un seguito della *Sabbia del sonno* e il cui debutto si deve, come scrive Roberto Andò, alla «discreta e amichevole perseveranza di Gaetano Pennino»: soltanto che in questo caso emergono con maggiore evidenza alcuni

temi o soggetti che costituiscono l'ispirazione – o piuttosto l'oggetto di riflessione – dell'opera.

E dunque, innanzi tutto, le immagini fotografiche raccolte da Ferdinando Scianna nel volume *Dormire, forse sognare* (Udine 1997), alcune delle quali si materializzano sulla scena come ricostruzioni tridimensionali o installazioni create da Giovanni Carluccio e disposte su un declivio racchiuso fra due grandi schermi sui quali avviene – sul proscenio e sullo sfondo – la proiezione delle immagini.

E poi l'idea, del tutto assente nella *Sabbia del sonno*, di interpretare il "dormire" come metafora dell'assenza o addirittura della sparizione dal mondo: «Il fatto che ogni tanto sparisca qualcuno», afferma Roberto Andò, «e che da assente continui a dialogare con chi resta è probabilmente, con il sonno, uno dei più attendibili diagrammi morali della Sicilia».

Da un punto di vista formale, lo spettacolo – che forse potremmo descrivere, citando Lucio Piccolo, come un «sogno del sonno» in cui affiorano anche immagini trasfigurate della realtà cosciente – si costituisce di sette scene (o movimenti), precedute da un'Ouverture e scandite da altrettante epigrafi letterarie. Di ogni sezione è protagonista uno "scomparso": una donna anziana, un bambino, una bambina, un uomo vecchio con bicicletta, una coppia di gemelli adolescenti con palloncino, un emigrante con valigia e infine Ettore Majorana, unico ma emblematico volto reale in questa galleria di personaggi d'invenzione.

Durante l'Ouverture, le voci dei sette scomparsi risuonano in evidenza o lontane, mescolandosi fra di loro creando l'effetto di una fuga di parole e sovrapponendo alla musica immobile o leggermente palpitante di Marco Betta.

Al percorso notturno della *Sabbia del sonno* quest'ultimo aveva donato la sua splendida ballata *In ombra d'amore*. Adesso realizza invece una grande partitura per orchestra con sovrapposizione di musica elettronica ed elaborazione del suono in tempo reale (*live electronics*) che ingloba anche le voci dal vivo dei fratelli Mancuso, dei cori di Montedoro e Mussomeli, di alcuni interpreti dell'antico repertorio dei carrettieri. In questo senso, le *Sette storie per lasciare il mondo* costituiscono la sintesi di un vasto orizzonte di esperienze pregresse e, al tempo stesso, il primo compiuto affiorare di un nuovo e più complesso approccio compositivo.

Malgrado il ricorso al mezzo elettronico, e ad un linguaggio armonico tutt'altro che semplice, la musica di Marco Betta mantiene tuttavia, anche in questo caso, la straordinaria immediatezza espressiva e la capacità di tradursi spontaneamente in immagini che caratterizza non soltanto le sue prime opere liriche *Averroè* (1991) e *Bellini. Ultime luci* (1992-96) o i successivi lavori teatrali realizzati con Rocco Mortelliti a partire dai racconti di Andrea Camilleri (*Il mistero del finto cantante*, *Che fine ha fatto Irene?* e *Il fantasma nella cabina*),

ma addirittura le sue composizioni cameristiche e sinfoniche: dal più remoto *Majores umbrae* (1992) sino al magnifico *Concerto per arpa e orchestra* (1993) o al recentissimo *Viaggio di Ferruccio* (2006) per quartetto d'archi e pianoforte.

Mentre sugli schermi «si muove lentamente una nebbia col suo consueto lavorio», la musica dell'Ouverture procede per lunghe fasce di accordi pulsanti. Le voci degli scomparsi, sovrapponendosi le une alle altre, «scandiscono la graduale apparizione di una serie di volti: immagini fotografiche di Ettore Majorana, di Santina Renda, di Mauro De Mauro e poi di altre persone note e di altre del tutto ignote, sino a riempire tutto lo schermo».

Il **primo movimento** comincia con la proiezione sul primo schermo di una frase di Pascal: «GESÙ SARÀ IN AGONIA SINO ALLA FINE DEL MONDO, PER TUTTO QUESTO TEMPO NON BISOGNA DORMIRE». Sulla scena risuona il canto solitario di una viola la cui melodia assumerà un rilievo caratteristico – quasi da motivo conduttore – in tutto il resto dell'opera, e che rappresenta forse una citazione dalla memoria o riapparizione onirica di *In ombra d'amore*. Subito dopo la musica assume un carattere più evocativo, struggente e infine drammatico ("Un piccolo film. Crocefissione"). Al termine di questo episodio appare sulla scena un bambino, mentre dal nastro magnetico risuona una voce infantile che racconta: «Sono scomparso in aprile. Due anni fa, domenica mattina. Lei dormiva...». Segue una breve "Canzone della veglia" intonata da un soprano sullo sfondo dei morbidi arpeggi dell'orchestra.

La voce di un uomo molto anziano, con una forte inflessione dialettale, racconta il giorno della sua scomparsa: «Sono uscito / Alle sei e un quarto / Sei anni fa [...] / E sono andato al cimitero / Da mia moglie. / Lì, da lei, ho capito che volevo nascondermi». Durante il lungo e articolato episodio successivo, che potremmo assumere come una sorta di finale del primo movimento, si compongono sugli schermi immagini dal vecchio film della *Sabbia del sonno* (con pellegrini al santuario di Santa Rosalia) e nuove riprese di «un bosco con nebbia, bambini che corrono o dondolano in altalena, immagini molto ravvicinate e distorte – un po' rallentate – e immagini di repertorio di un manicomio, un bambino ad occhi chiusi in primo piano, una bambina che guarda in macchina, uno sguardo fisso. Una suora che chiude un'imposta, poi un nero, come se avesse chiuso anche a noi la possibilità di vedere». Insieme con la musica si ascoltano, come da una radio, i racconti di altre sparizioni: misteriose, ineluttabili, inquietanti.

Mentre il violino esegue un breve Interludio – come un canto bruscamente interrotto da gesti nervosi – appare sullo schermo una frase di Peguy: «TUTTI DORMONO, L'ASSASSINO E L'IMPUNITO, L'ORDINATORE E IL NASCENTE, IL DEFUNTO E L'UMIDO, LO SCARNO DI VOLONTÀ E L'ISPIDO COME TORRE». Il **secondo movimento** affronta il volto tenebroso della scomparsa non voluta, che questa volta

assume il carattere di un gesto cruento, «criminosamente congeniale al gioco di qualcuno che ne era il committente»: la voce di un giornalista radiofonico racconta infatti del rapimento del giornalista Mauro De Mauro, del ritrovamento – fra le ciacche di Rocca Busambra, dei poveri resti appartenuti al sindacalista Placido Rizzotto. Poi, inaspettatamente, la musica cambia registro e rievoca adesso le melodie di «canzonette napoletane da quattro soldi, sgraziate ma terribilmente struggenti» e di vecchi «ballabili a ritmo lento». Sulla scena, i dormienti prendono vita cominciano a ballare tra di loro, mentre la musica si trasforma in un «requiem ipnotico» e loro, alla fine, riprendono le loro posizioni iniziali. Una cantante, che appare d'un tratto in piena luce, comincia a cantare la melodia di un'antica ninna-nanna, di cui Marco Betta realizza una serie di affascinanti variazioni liriche.

Nella transizione verso il **terzo movimento** permane, come sospesa nell'aria, la memoria della ninna-nanna. Sullo schermo appaiono dapprima alcuni versi – «CHI SARAI QUESTA NOTTE / NELL'OSCURO / SONNO, DALL'ALTRA PARTE DEL SUO / MURO?» – e poi le immagini dei dormienti, le riprese filmate delle fotografie di Ferdinando Scianna, i volti di alcuni attori del cinema muto o in bianco e nero, gli esperimenti sulla fase REM del sonno. Una voce fuori campo legge una lettera di congedo rivolta da Majorana a un suo collega. Sulla scena appaiono, in piena luce, una bambina e poi subito dopo una donna molto vecchia: la sua voce fuori campo racconta la cronaca di un'altra sparizione: «Sono scomparsa / Trentacinque / Anni fa / Ma non ricordo / Perché / Ricordo il mare / L'odore del mare». Sullo schermo scorrono difatti varie immagini del mare, dapprima agitato ma poi calmo, e infine si scorge l'orizzonte di una terra senza presenza umana.

Il **quarto movimento** viene introdotto da una citazione dal testo di Felice Romani della *Sonnambula* di Vincenzo Bellini: «... V'HAN CERTUNI CHE DORMENDO VANNO INTORNO COME DESTI...». Sullo schermo trascorrono rapidamente le immagini di cieli notturni, «sogettive di un viaggio che esclude l'uomo». Sopra il lento e profondo rintocco delle percussioni si dispiega la voce di un carrettiere («Vaiu ri notti comu va la luna»), richiamando alla memoria non solo gli orizzonti della *Sabbia del sonno* ma forse anche il finale in dissolvenza di *Bellini - Ultime luci*, che si conclude appunto con il suono di una voce dietro le quinte che svanisce tra i riflessi dell'alba. In questo caso, la melodia popolare viene tuttavia ripresa da Marco Betta e tramutata – dopo la sua prima apparizione – in un'aria per soprano e infine in un duetto fra la voce femminile e un baritono. Verso la fine del movimento, si ascolta un altro canto di carrettiere («Vaiu ri notti comu va la luna») e sulla scena sono visibili «tutte le apparizioni, la bambina, il bambino, il vecchio con la bicicletta, la vecchia, Ettore Majorana». Sul primo schermo si susseguono immagini diverse: «Passaggi di un uomo a cavallo, un uomo che corre rallentato, un uomo con

bambino addormentato e ombrellino, una donna a seno nudo, i capelli sciolti, un vecchio con il bastone che procede ad andatura lentissima. Poi, un volo di uccelli, lontani, che si avvicina creando delle trame complesse, una pioggia, un'alba, di nuovo la luna». Ancora una volta, la melodia popolare assume le sembianze di un'aria d'opera, ma lo schianto di un gong, percosso con violenza, interrompe all'improvviso la musica e la scena precipita nel buio.

Un breve, intenso, drammatico assolo del violino dà inizio al **quinto movimento**, mentre sullo schermo appare un frammento dal *Macbeth* di Shakespeare: ANCHE M'È PARSO DI SENTIRE GRIDARE UNA VOCE: «NON DORMIR PIÙ! MACBETH HA UCCISO IL SONNO!... IL SONNO INNOCENTE». Il soprano riprende la sua "Canzone della veglia", e intanto sui due schermi si sovrappongono immagini di delitti efferati, di una folla in movimento e poi ancora una serie di interviste sul "sonno innocente": volti di persone famose e di gente sconosciuta. La musica, frattanto, assume «un andamento sornione, il leggero, epico sarcasmo di un tango». Segue una sezione dove il testo parlato – scomposto, ricomposto, immerso in uno scenario di suoni elettronici – assume un rilievo di assoluta centralità. Sulla scena appare l'emigrante con la valigia, che rimane immobile mentre le sue parole risuonano dal nastro magnetico («Dev'essere stato febbraio o novembre / vorrei essere preciso ma non posso / ricordo la stazione immensa dove arrivai non ospite ma cadavere»). Al suo racconto fanno seguito altre voci: la voce di uno scienziato che indaga sul sonno e sul sogno; la voce di una donna che racconta un'antica leggenda di origine cristiana (che riaffiora nell'enigmatica Sura XVIII del *Corano*), legge un frammento da *Le metamorfosi* di Ovidio e infine comincia a cantare un'antica ninna-nanna: «Veni lo sonno di ddocu abbanna / Ddumminatillu vui Matri Sant'Anna».

Un ultimo interludio della viola accompagna l'apparizione sullo schermo di una frase di Marguerite Yourcenar: «QUI M'INTERESSA QUEL PARTICOLARE MISTERO DEL SONNO GODUTO PER SE STESSO, QUEL TUFFO INEVITABILE NEL QUALE L'UOMO, IGNUDO, SOLO, INERME S'AVVENTURA OGNI SERA IN UN OCEANO, NEL QUALE OGNI COSA MUTA – I COLORI, LA DENSITÀ DELLE COSE, PERSINO IL RITMO DEL RESPIRO, UN OCEANO NEL QUALE CI VENGONO INCONTRO I MORTI». Subito dopo cominciano a scorrere le immagini di tutti e sette gli scomparsi, dapprima sott'acqua (il vecchio, il bambino che si allaccia le scarpe, la bambina con un cappuccio di tela cerata sulla testa) e poi in superficie: la vecchia e un poco più in là Majorana e la coppia di gemelli con un palloncino in mano. Il movimento e le profondità dell'acqua, intese come metafora del sogno e dell'abbandono della vita cosciente, sono in senso poetico protagonisti del sesto movimento dell'opera. La musica scorre via come un flusso leggero, palpitante, che attraversa momenti di maggiore o minore densità della trama e dei ritmi. La voce fuori campo di uno psichiatra descrive il momento in cui «il sogna-

tore è sommerso dalle fantasie, senza terraferma». Sulla scena appaiono, in piena luce, i due gemelli: le loro voci, su nastro, si alternano e sovrappongono come in un gioco di specchi. Agli effetti di musica elettronica si aggiunge, *ad libitum*, il suono di una campana, mentre risuona la voce di un bambino che cita una frase di Eraclito («per le anime è morte diventare acqua») e sugli schermi scorrono le immagini di una pioggia violenta, che cresce gradualmente d'intensità ma poi si attenua, sino a fermarsi.

Il **settimo movimento** è in realtà un epilogo folgorante ma al tempo stesso anche misterioso e fortemente evocativo. Sullo schermo appare in principio una frase di Lev Sestov in cui si svela il rapporto segreto fra il sonno e la morte: «NON DOBBIAMO DORMIRE, NON DOBBIAMO ESSERE TRANQUILLI... QUESTO COMANDO NON VALE PER TUTTI, MA SOLO PER ALCUNI ELETTI O MARTIRI, PERCHÉ SE ANCH'ESSI SI ADDORMENTASSERO, COME SI ADDORMENTÒ NELLA MEMORABILE NOTTE IL GRANDE APOSTOLO, IL SACRIFICIO DI DIO SAREBBE STATO VANO E NEL MONDO TRIONFEREBBE DEFINITIVAMENTE, E PER SEMPRE, LA MORTE». La musica prorompe dapprima in fortissimo, con grande forza espressiva, ma poi si raccoglie intorno al profilo di una lunga melodia struggente. Sugli schermi scorrono in una sorta di montaggio visionario «immagini di processioni, dei vari Venerdì Santo sparsi nel mondo, mischiate ad altre processioni, laiche, cortei, manifestazioni pacifiche, funerali. Immagini di martiri: Chinnici, Falcone, Borsellino, Terranova, Impastato, Puglisi [...]. Sui loro volti il crescendo di voci di una moltitudine indecisa fra lo strazio, il cordoglio e la rabbia». I cori di Montedoro e di Mussomeli intonano un'accorata trenodia arcaica («Chianci Maria chianci / Chianci amaramente / Chianci c'avi so figghiu a li patinanti»). Nel finale, mentre la musica ritrova le sue limpide serenità distesa, si realizza invece sulla scena la visione misterica e quasi inesplicabile di tutti i dormienti che siedono adesso intorno a un grande tavolo di marmo «al di sopra del quale, illuminato, è disteso, come fosse morto, un uomo nudo (ECCE HOMO)», di cui non sappiamo tuttavia né il nome né il destino. Ai lati della scena stanno in piedi gli scomparsi, che guardano dagli schermi verso la platea. Poi, d'un tratto, voltano le spalle al pubblico e lentamente vanno via.



Foto di Ferdinando Scianna, Roma - Italia, 1988

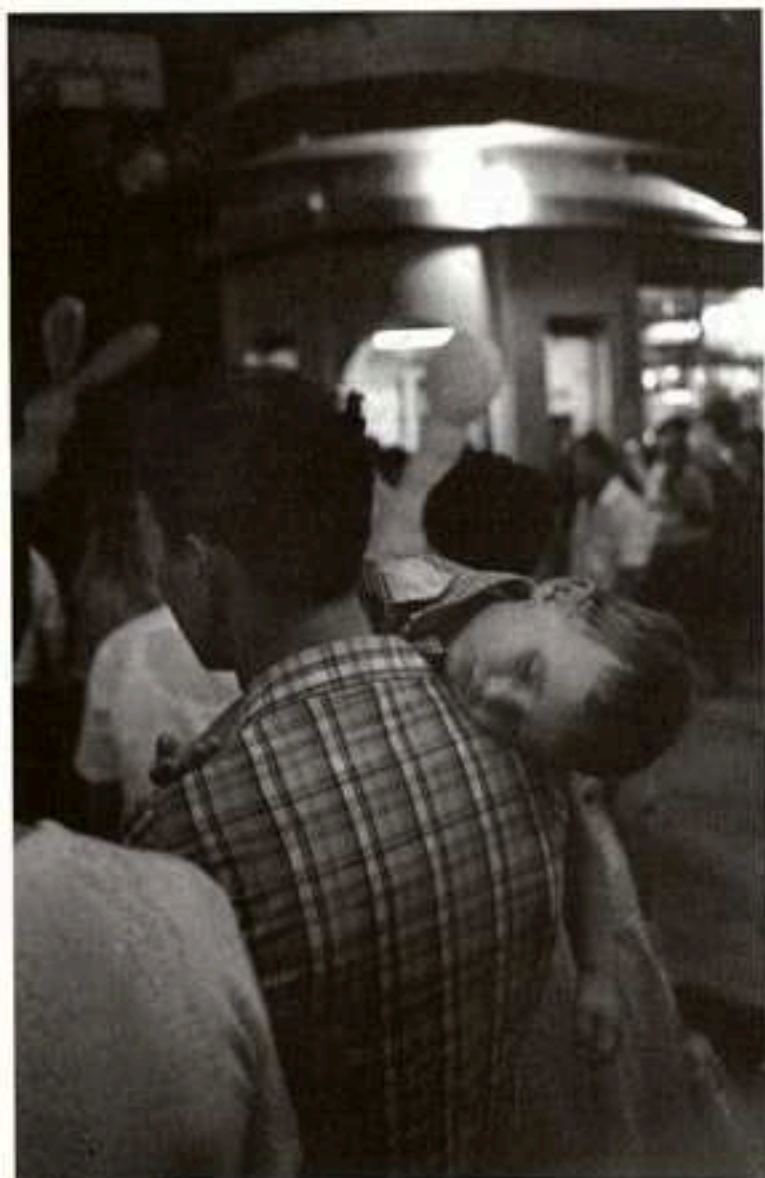
IL SONNO DELL'ESILIO

di Moni Ovadia

Il sonno rappresenta un mistero con il quale conviviamo quotidianamente senza tuttavia apprezzarne l'essenza più profonda che attiene alla dimensione del misterioso. Preferiamo difenderci dall'inquietudine che può generare l'ignoto relegandolo alla funzione prevalente di benessere fisiologico. Il sonno scompagina invece le nostre certezze e smargina i nostri confini. Kafka, in un frammento di una delle stesure del *Processo*, ci suggerisce che al ritorno dal regno del sonno verso la veglia varchiamo un confine sul crinale del quale potremmo perderci. Il sonno ci fa accedere alla soglia della non esistenza sul limitare di un esilio dalla veglia. È nel sonno dell'esilio che dobbiamo esserci incontrati Roberto Andò ed io, prima di incontrarci fisicamente in una sera di un dopo spettacolo del mio *Golem* che avevo messo in scena in collaborazione con Daniele Abbado. Roberto comparve nei camerini in compagnia del regista israeliano Amos Gitai e divenimmo immediatamente compagni di strada. Le parole che mi rivolse erano così pregnanti che dovevano provenire da risonanze antiche di profondo significato. Non ci volle molto a capire le ragioni di quella prima sensazione quando assistetti alla straordinaria opera di Roberto *La sabbia del sonno*. Per la mia storia personale fu un'epifania. Ciascuno di noi si era mosso alla ricerca di un territorio poetico, intellettuale ed ideale non convenzionale, lontano da conformismi e ideologismi. Una prima profonda ragione del nostro idem sentire e "creare" era l'accoglimento dell'esilio come spazio-tempo che configura il travaglio dell'esistenza come privilegio dell'estremo umano. Io esiliato per definizione in quanto ebreo della Diaspora e Roberto esiliato nella propria città, che da tempo immemore sembra essere esiliata da se stessa in se stessa, non potevamo non incontrarci. L'altra ragione è la nostra passione per il valore universale delle radici tradizionali come humus di percorsi poetico ideali, una passione che solo i cittadini dell'esilio coltivano espungendone il segno dell'implosione. Per queste ed altre comunanze abbiamo camminato insieme in magnifiche avventure nel piccolo sacrario della centralità umana che è il teatro, malgrado tutte le sue

Sette storie per lasciare il mondo

derive mercantili. Presto "camminerà" in *tosmé* il nostro ultimo lavoro su un aspetto celato del grande poeta e drammaturgo Bertolt Brecht. Si tratta di uno spettacolo a quattro mani nel senso più pregnante di questa espressione. Ma il nostro *Le storie del signor Kenner* è anche uno spettacolo a quattr'occhi e a due menti e a due passioni, nato in quel sonno in cui il respiro dei due dormienti enigmaticamente duetta. Nel frattempo sapere che *La sabbia del sonno* vive una nuova vita mi riempie di gioia e di una benevola invidia per Marco Betta che spero non me ne voglia, perché il suo magnifico talento merita la mia invidia.



Bagheria - Italia, 1981

SETTE STORIE PER LASCIARE IL MONDO

opera per musica e film
di Roberto Andò e Marco Betta

testo di ROBERTO ANDÒ
musica di MARCO BETTA

Edizioni Ricordi, Milano

Questa opera è ispirata al ciclo di fotografie sul sonno di Ferdinando Scianna (ma ho un debito essenziale anche per alcuni scatti, da *morgue*, di Letizia Battaglia e Franco Zecchin) e a ciò che resta di certe forme dell'anima popolare siciliana.

Di tutte le possibili cronache quella del sonno è una delle più paradossali, spalancata com'è, non senza un certo stupore, sul nostro consueto, meritato, assentarci dal mondo. Non c'è nulla di più misterioso del volto di una donna o di un uomo che dorme, nulla di più misterioso del patto che ci lega al mondo quando chiudiamo gli occhi. Nulla di più privato e nulla di più pubblico, del nostro andirivieni, lento e sfumato, dalla veglia al sonno, nel rincorrersi ordinato del giorno e della notte.

Mi sembrava di poter mettere in relazione questo con il fatto che ogni tanto qualcuno ci ricorda che si può uscire del tutto dal mondo. Si può sparire senza lasciare tracce. Una tentazione che il più delle volte è un giudizio morale, altre volte, più semplicemente, il desiderio di rinascere. Il fatto che ogni tanto sparisca qualcuno e da assente continui a dialogare con chi resta è probabilmente, con il sonno, uno dei più attendibili diagrammi morali della Sicilia, almeno per come la conosco e la giudico io che ci sono nato e cresciuto. Questo è vero sia che si sia spariti per scelta, o al contrario, perché quella scomparsa era crimosamente congeniale al gioco di qualcuno che ne era il committente.

Forse il sonno è una prova generale di una più definitiva sparizione, o forse è l'esatto contrario, l'eternità che ci è stata affidata. Forse sparire è un gesto morale, forse una elegante declinazione della vigliaccheria. Come d'altronde il sonno. Alibi o come preferiva Keats *divino oblio*. Abbandono dove risuona un disegno cosmico come prescrive la saggezza islamica o negativo di quella veglia che muove l'ossessionante avvertimento di Pascal: *Gesù sarà in agonia sino alla fine del mondo; per tutto questo tempo non bisogna dormire.*

P.S.

Alcuni anni fa – esattamente nel 1990 – su commissione di un grande amico, geniale artefice di idee ed iniziative per la musica in Italia e nel mondo, Francesco Agnello, inventai uno spettacolo che non aveva una vera e propria traccia narrativa, ma liberamente faceva omaggio – senza alcuna nostalgia – alla tradizione musicale popolare mettendola accanto a compositori ed esecutori come Luciano Berio, Salvatore Sciarrino, Marco Betta, Aldo Bennici. Lo spettacolo, che intitolai con un verso rubato a Lucio Piccolo, *La sabbia del sonno*, ebbe una certa fortuna. Ne furono protagonisti alcuni cantanti popolari poi divenuti amici, straordinari testimoni del fascino che ancora qualche decennio fa poteva proiettare, in modo naturale e senza clamore, la cultura tradizionale siciliana. È merito della discreta e amichevole perseveranza di Gaetano Pennino, già allora con Elsa Guggino, Enrico Stassi e Gigi Garofalo mia preziosa guida nel complesso patrimonio della ricerca etnomusicologica siciliana, se ho accettato la scommessa di un seguito di quel viaggio, seguito più compiuto e radicalmente autonomo, da intraprendere insieme a uno dei compositori siciliani più significativi di oggi, già al mio fianco in quell'edizione, e in altre occasioni cinematografiche mio felice compagno di viaggio, Marco Betta.

Vorrei, nel ricordare uno per uno gli amici della *Sabbia del sonno* che non sono più tra noi, Liberto, Carmelo, Salvatore, Ignazio, Nino, Isidoro, dedicare loro quello che qui, con la loro complicità, si continua a evocare. Forse più che una dedica è una restituzione.

Roberto Andò

Il sonno è più religioso di tutta la religione.
Forse è quando si dorme che si è più vicini
a Dio.

Robert Walser
Jacob von Gunten

So che invece mi interessa vederla dormire, vedere il suo volto quando è in stato di incoscienza o è in letargo, riconoscere la sua espressione dolce o quella dura, tormentata o quella serena, quella infantile o quella invecchiata, quando non pensa a niente o non sa di pensare, quando non agisce, quando non si comporta in modo calcolato, come in certa misura tutti facciamo di fronte a qualunque testimone, per quanto di quest'ultimo non ci importi o si tratti del nostro stesso padre, di nostra moglie o di nostro marito. L'ho già vista dormire qualche volta, ma non abbastanza da sapere com'è nel sonno, quando a volte non somigliamo più neanche a noi stessi.

Javier Marias
Un cuore così bianco

OUVERTURE

Sette voci su nastro che si mescolano, in evidenza o lontane: una donna anziana, un bambino, una bambina, un uomo vecchio con bicicletta, una coppia di gemelli adolescenti con palloncino, un emigrante con valigia, Ettore Majorana.

Sugli schermi si muove lentamente una nebbia col suo consueto lavoro.

VOCE NARRATRICE

Questa non è una storia con un inizio e una fine.
Non è una storia con un filo
che colleghi il prima al dopo,
e non è del tutto inventata o del tutto vera.

VOCE BAMBINA

Ogni giorno, in ogni angolo del mondo scompare qualcuno. Qualcuno esce di casa e sparisce nel nulla. Qualcuno che ha deciso di non lasciare tracce.

VOCE BAMBINO

O qualcuno che viene fatto sparire senza che lasci tracce.

VOCE DONNA ANZIANA

È un gesto apparentemente semplice sparire. Lo può fare un bambino, un vecchio, un genio o un idiota.

VOCE UOMO VECCHIO

Una volta fatto, il gesto di sparire, può irretire con mille domande chi resta, domande che probabilmente non troveranno risposta.

VOCE BAMBINO E BAMBINA

Illazioni, probabilità, rapporti di polizia, indagini, presunti avvistamenti: il mondo dei presenti risarcisce così il mondo degli assenti, prendendosene cura come può, il più delle volte inutilmente.

VOCE NARRATRICE

Alcuni luoghi, alcune città riverberano in modo potente il messaggio cifrato di queste persone scomparse.

La Sicilia è uno di questi luoghi.

Non c'è nessuna ragione speciale per mettere in rapporto una civiltà e della gente con la consuetudine di scomparire. Eppure un rapporto c'è.

(Sugli schermi, immerse nella nebbia, compariranno uno dopo l'altro le immagini fotografiche di Ettore Majorana, di Santina Renda, di Mauro De Mauro, poi di altre persone note e di altre del tutto ignote, sino a riempire tutto lo schermo.)

Ricordo il grande fisico Ettore Majorana che sparì imbarcandosi nel postale per Napoli.

Ricordo la bambina Santina Renda che sparì in un quartiere di Palermo.

Ricordo il giornalista Mauro De Mauro che sparì a due passi dalla portineria della propria abitazione.

(Vanno via tutte le immagini, resta solo la nebbia)

Furono avvistati varie volte, mai ritrovati.

Una sura del Corano spiega come si può sparire anche nel sonno. Come scoprì lo scienziato Oliver Sacks. Perché forse è proprio nel sonno che per la prima volta scopriamo il potere di essere insieme assenti e presenti, giudiziosi e immorali, logici e totalmente privi di logica.

Forse è questa la vera ragione per cui si usa dire che il sonno ci coglie di sorpresa. O forse è questo il motivo per il quale questa frase è assolutamente priva di senso.

Va via la nebbia, sul primo schermo compare una scritta.

GESÙ SARÀ IN AGONIA SINO ALLA FINE DEL MONDO, PER TUTTO QUESTO TEMPO NON BISOGNA DORMIRE.

(B. Pascal)

1° Movimento

Un piccolo film.

Un cortile, in una strada abbastanza degradata. In bianco e nero. Dei bambini che sbucano correndo. Portano una croce fatta da due assi di legno, più grande di loro. La poggiano sul muro più grande, un muro enorme, completamente

vuoto. Legano uno di loro alla croce, lo bendano. Primi piani dei bambini che guardano il crocefisso. Uno di loro resta a guardia. Gli altri si allontanano. Il bambino guarda anche lui il crocefisso, ride, piange. Poi si addormenta. Passa un prelado frettoloso. Non si ferma, gli lancia solo un'occhiata. Il film è muto – la colonna è solo di rumori – intercalato da *fondù* neri su cui si possono sentire le voci dei bambini.

Un *fondù* nero anche alla fine.
In scena, in luce, un bambino.

VOCE BAMBINO SCOMPARSO

Sono scomparso in aprile
Due anni fa
Domenica mattina
Lei dormiva
Sembrava morta
Stavo andando
Dove lavora mio padre
Non lo so dove lavora mio padre
Io andavo, contavo le strade
Verso il mare... verso la piazza
Della stazione.
Mia madre
Quando dorme
Sembra morta.
Non son più tornato.
Non so perché.
Mi cercano, ancora.
Né qui, né lì...
Mi sembra di essere...
Ma... fermo... nella notte.

In scena, in luce, non c'è più il bambino ma un uomo molto vecchio, appoggiato a una bicicletta, anche lui immobile. Lentamente, si accende una sigaretta, poi inizia a passeggiare, avanti e indietro.

Sugli schermi, il film mostra alla maniera di Giacomelli paesaggi e volti in sovrimpressioni, come in viaggio, da un finestrino, in auto, in treno, dall'alto...

CANZONE DELLA VEGLIA

*La nostra abitudine
alla veglia dovrebbe renderci*

*pronti al pericolo
ma la veglia non svanisce
come svaniscono i sogni.
Presto
abbiamo imparato che
il torbido dei sogni
è meno torbido
della nostra abitudine alla veglia.*

VOCE UOMO ANZIANO SCOMPARSO

Sono uscito
Alle sei e un quarto
Sei anni fa
Una vita che esco alle sei e un quarto
L'autobus vuoto
Ho ritirato i soldi in banca
E sono andato al cimitero
Da mia moglie.
Lì, da lei, ho capito che volevo nascondermi.
Me figghiu rici ca u' fici pi ripicca
Me figghiu rici sempri minchiati

Anche ora sono solo
come prima
cunnannatu
sulu
manc'avissi a rugna.
Loro.
I miei parenti
Li ho lasciati.
Non mi mancano.
Facili facili
ca macari mi dimenticai puru
i' facci mascariati c'aviano.

Sullo schermo immagini del vecchio film della Sabbia del sonno con pellegrini al santuario di Santa Rosalia, e immagini nuove: di un bosco con nebbia, di bambini che corrono o dondolano in altalena, immagini molto ravvicinate e distorte – un po' rallentate – di bambini dietro finestre bagnate dalla pioggia, uno sguardo fisso. I reperti radiofonici che si susseguiranno da ora in poi sono inseriti nella partitura.

PRIMA VOCE EMESSA DA UNA RADIO

«L'hanno cercato in un bosco vicino al Cep, l'hanno cercato dappertutto. Fino a dopo le 22, quando l'hanno trovato morto. E adesso dopo questa morte tragica si riapre il giallo di Santina».

SECONDA VOCE EMESSA DA UNA RADIO

«L'8 maggio Marina Ragusa è uscita dal suo ufficio alle 16.30. Prima è andata a fare acquisti in via Madama Cristina. Poi è tornata a casa, in via Paterni, per prendere la sua auto... una Y10, che verrà trovata tre giorni dopo davanti all'Ospedale, regolarmente chiusa, dai suoi amici. Dalla sua abitazione manca solo una vecchia scatola di francobolli che la donna aveva deciso di vendere, e dalla sua agenda risulta un appuntamento per la sera con un esperto filatelico, che però dichiarerà di non averla incontrata».

TERZA VOCE EMESSA DA UNA RADIO

«Il padre di Santina avrebbe raccontato ad Arnaldo La Barbera, capo della squadra mobile, che sua moglie aveva sognato il volto della persona che ha fatto sparire Santina, un cugino diciassettenne con gravi problemi psichici. Non si conoscono i particolari del sogno, oggetto comunque della più attenta considerazione da parte degli investigatori».

VOCE PSICHIATRA (SU NASTRO, IN FRANCESE)

Purtroppo, la psicologia pone l'accento soprattutto sull'attenzione e sul ricordo. Il mondo diurna vuole, anzi deve assolutamente avere buona memoria. Io penso invece che dovremmo migliorare il nostro rapporto con Lete. Dovremmo dimenticare.

TUTTI DORMONO, L'ASSASSINO E L'IMPUNITO, L'ORDINATORE E IL NASCENTE, IL DEFUNTO E L'UMIDO, LO SCARNO DI VOLONTÀ E L'ISPIDO COME TORRE.

(C. Peguy)

2° Movimento

In scena BUIO. *Sugli schermi, nel nero, al margine sinistro un bambino che guarda, all'altro margine, il destro, una suora, tagliata a mezzo volto, che spia.*

Risate. Di uomini che scherzano. Passi. Tonfi. Uno che tossisce, e poi sputa. Un canto di carrettiere.

Poi improvvisa: luce sul *tableaux* che mostra per la prima volta i vari perso-

naggi dormienti. Sono immobili, nella posa dello scatto di Ferdinando Scianna. Stanno lì, sospesi. In mezzo a loro sbucano un ragazzo con la tromba del Venerdì Santo e il tamburinaio. Suonano lo straziante assolo delle processioni aggirandosi tra i dormienti immobili. Poi escono di scena.

Sullo schermo la suora si inginocchia, la bambina chiude gli occhi.

QUARTA VOCE EMESSA DA UNA RADIO

«Curvo allo sportello della sua BMW, 49 anni, alto bruno e claudicante, l'uomo stava prendendo dal sedile anteriore una stecca di sigarette e una bottiglia di vino. Sua figlia rincasando col fidanzato, lo vede, va avanti e apre l'ascensore. Attende, non lo vede, ripercorre i pochi passi dell'atrio, sulla strada qualcuno dice andiamo oppure non scherziamo, lei vede che la BMW riparte saltando, per le buche o per l'imperizia di qualcuno al volante, vede con suo padre due uomini a bordo, forse tre, filano via. Sono le 21,10, è scomparso il giornalista Mauro De Mauro».

QUINTA VOCE EMESSA DA UNA RADIO

«Sono soprattutto le cose non dette quelle che contano veramente... l'avrebbe scritto Mauro De Mauro in un servizio sulla mafia». Effetto sonoro d'interruzione o di cambio di canale. Poi la radio ritrova la sintonia.

...«pattuglie da Corleone si spingono fino al cupo bosco della ficuzza e su a Rocca Busambra, nelle cui *ciacche* si dissecano le ossa di uomini scomparsi all'improvviso come il sindacalista Rizzotto. Di lui sono risaliti alla superficie dopo anni una tibia e un perone che non dicono nulla, ma c'è la giarrettiere gli scarponi e un lembo della stoffa delle mutande che non ancora disfatti furono riconosciuti dal padre e dalle sorelle...».

«intorno al corpo scomparso intanto si è aggrovigliato un giallo politico a vasto spettro che abbraccia dai servizi segreti internazionali alla mafia di Alcamo, dallo spionaggio industriale al bandito Liggio, da Cosa nostra ai ricatti della classe dirigente siciliana».

La musica cambia registro. Iniziano delle citazioni musicali: canzonette napoletane da quattro soldi, sgraziate ma terribilmente struggenti, ballabili a ritmo lento. Iniziano infatti, a ballare a coppie, i dormienti e insieme a loro una coppia di scomparsi. Sino a che la musica non si trasforma in un requiem ipnotico (quel tipo di requiem usato nelle processioni, come la Vella), e lentamente loro riprendono le posizioni da dormienti. La narratrice entra in scena, a piedi nudi.

Canta una ninna nanna da una melodia popolare (inizia a cantarla com'è stata tramandata, al pari di un fossile tra gli altri reperti popolari, poi via via variata da Marco Betta per voce lirica)

Sonnu sonnu
 Sonnu veni veni
 Veni lu sonnu di ddocu abbanna

CHI SARAI QUESTA NOTTE/NELL'OSCURO/SONNO,
 DALL'ALTRA PARTE DEL SUO/MURO?

3° Movimento

Sugli schermi immagini dei dormienti, riprese filmate dalle foto di Scianna, immagini di personaggi del muto e del cinema in bianco e nero che dormono. Poi ancora immagini documentarie durante sperimentazioni scientifiche nella fase REM di pazienti agitati.

Sulla scena, in luce, Ettore Majorana, nel suo vestito a doppiopetto, nella posa di una celebre immagine fotografica.

VOCE (SU NASTRO)

«Caro Carrelli,
 ho preso una decisione che era ormai inevitabile. Non vi è in essa un solo granello di egoismo, ma mi rendo conto delle noie che la mia improvvisa scomparsa potrà procurare a te e agli studenti. Anche per questo ti prego di perdonarmi, ma soprattutto per aver deluso tutta la fiducia, la sincera amicizia e la simpatia che mi hai dimostrato in questi mesi. Ti prego di ricordarmi a coloro che ho imparato a conoscere e ad apprezzare nel Tuo istituto, particolarmente a Sciuti, dei quali tutti conserverò un caro ricordo almeno fino alle undici di questa sera, e possibilmente anche dopo».

VOCE PSICHIATRA (SU NASTRO, IN INGLESE)

Se solo tenessimo sempre presente l'affinità del sonno con la morte, forse smetteremmo di voler richiamare alla vita e applicare nella vita ogni sogno. Un aspetto essenziale delle tradizioni antiche, comprese quelle cosiddette primitive, è l'idea che durante il sonno l'anima si separi dal corpo e si metta a vagare. Questo vagare dell'anima significa che la sua logica non procede linearmente, per passi successivi, e che la sua attenzione non si fissa sugli scopi del giorno. È il sonno infatti, come già aveva mostrato Eraclito, a consentirci di uscire dal mondo e a entrare in contatto con i morti. E ciascun sogno è un esercizio per imparare a entrare nel mondo infero.

In scena adesso, in luce, una bambina. È immobile.

VOCE BAMBINA

I desti hanno un mondo unico e comune, ma ciascuno dei dormienti si ritira in un mondo proprio.

Buio, poi in scena, in luce in un altro punto del palcoscenico, una donna molto vecchia.

VOCE OFF VECCHIA

Sono scomparsa
 Trentacinque
 Anni fa
 Ma non ricordo
 Perché
 Ricordo il mare
 L'odore del mare
 Ricordo che già allora
 Ricordavo poco
 Non ricordavo
 I nomi le strade
 Deve essere
 Accaduto semplicemente questo
 Che non ricordassi
 Dove mi trovavo
 Né chi ero
 Ricordo solo
 L'odore profondo
 del mare

Sugli schermi il mare, dapprima agitato, poi calmo. Poi un orizzonte di terra senza presenza umana.

... V'HAN CERTUNI CHE DORMENDO VANNO INTORNO COME DÈSTI...

(F. Romani - V. Bellini)

4° Movimento

Sullo schermo di fondo trascorrono cieli, notturni con luna, soggettive di un viaggio che esclude l'uomo.

CANTO DI CARRETTIERE

(anch'esso sarà variato dalla partitura originale dell'opera a partire dal verso
Vaiu ri notti comu va la luna)

*Vaiu ri notti comu va la luna
Vaiu ciscannu la me manti mia
Stasira mi scuroni a lu sirenu
E foru li stiddi chi m'arripararu.
Pi matarazzu cci appi lu tirrenu
E pi capizzu un carduneddu amaru.*

Sul primo schermo passaggi di un uomo a cavallo, un uomo che corre rallentato, un uomo con bambino addormentato e ombrellino, una donna a seno nudo, i capelli sciolti, un vecchio con il bastone che procede ad andatura lentissima. Poi un volo d'uccelli, lontani, che si avvicina creando sullo schermo delle trame complesse, una pioggia, un'alba, di nuovo la luna.

Sul nastro: un pianto, un crepitio di spari, passi che si allontanano, bisbigli... poi un altro...

CANTO DI CARRETTIERE...

*Haiu lu cori quantu na nucidda
Vaiu ciscannu na picciotta bedda.
Nun mi nni curu siddu è picciridda
Cci fazzu lu mantuzzu e la faredda
Li quasitteddi comu voli idda
E li scarpuzzi cu la ciancianedda.
Quannu passu di ccà e un viu ar idda
Chi mi pari scurusa sta vanedda.
Si voli ddiu e mi nzerta l'annata
R'oru cci l'haiu a fari e no ri sita.*

In scena, tutte le apparizioni degli scomparsi, la bambina, il bambino, il vecchio con la bicicletta, la vecchia, Ettore Majorana.
Un gong, percosso con violenza, poi buio.

ANCHE M'È PARSO DI SENTIRE GRIDARE UNA VOCE: «NON DORMIR PIÙ! MACBETH HA UCCISO IL SONNO!... IL SONNO INNOCENTE...»
(W. Shakespeare)

5° Movimento

Sullo schermo di fondo immagini abbastanza fisse di delitti efferati, mafia (riprese da foto di Letizia Battaglia e Franco Zecchin), stragi, altri orrori perpetrati contro la collettività.

Sul secondo schermo dapprima l'agitazione di masse scosse dagli eventi, immagini per esempio dai funerali di Falcone e Borsellino. Poi, in uno spazio vuoto una bambina che ci guarda, ha in mano una palla. Sembra guardare lo scorrere di quest'orrore...

La cantante riprende la canzone...

*Non è difficile immaginare l'assenza dei sogni.
Più difficile immaginare
La nostra vita senza la veglia,
senza la sua invisibile bava.
Forse per questo siamo
folli,
e forse l'insonnia è un semplice avvertimento.
La nostra caparbia
è il nostro peccato:
lasciare che il corso degli eventi
sia
il nostro unico viaggio...
Ma è nei sogni
Che vive ancora
Chi non c'è più...*

Sugli schermi interviste filmate sul sonno innocente. La musica, qui, dovrebbe avere uno scarto e assumere un andamento sornione. Il leggero, epico, sarcasmo di un tango.

«Chi ha ucciso il sonno?»
«Dormire è un po' morire?»
«Perché l'apostolo nella notte dei Getsemani si addormentò?»

In scena, in luce, l'emigrante con la sua valigia. Immobile.

VOCE OFF EMIGRANTE
Dev'essere stato febbraio
o novembre

vorrei essere preciso
ma non posso

ricordo
la stazione immensa
dove arrivai
non ospite
ma cadavere

ricordo
le lettere delle mie sorelle
il volto del mio bambino piccolo
la mia cupa solitudine

il mio sapone siciliano

il mio pensiero senza cittadinanza

VOCE SCIENZIATO

REM, dall'inglese Rapid Eye Movements è uno stadio del sonno in cui si sogna, in cui i globi oculari hanno rapidi e involontari movimenti al di sotto delle palpebre e in cui tutto il cervello è percorso da onde elettriche rapide e intense, generate da nuclei nervosi situati nella sua profondità.

NARRATRICE

In un'antica leggenda di origine cristiana – che ha suscitato per secoli la speculazione islamica, dopo essere stata accolta nella enigmatica Sura XVIII del Corano, la Sura della Caverna – si racconta di sette giovani efesini sfuggiti alla persecuzione dell'idolatra imperatore Decio e rifugiatisi in una caverna dove dormiranno per 309 anni. Dopo che uno di loro sarà ricomparso fra gli uomini per cercare chi abbia il cibo più puro e testimoniare involontariamente il prodigio, garante della resurrezione dei corpi, i Sette infine moriranno. «così dunque abbiamo fatto perdere le loro tracce perché si sappia che la promessa di Dio è veridica e l'Ora indubitabile...» recita la Sura della Caverna.

(È questo, in effetti, uno dei più sorprendenti racconti morali sul sonno, che rovesciando la prospettiva cristiana nemica dell'abbandono, lascia che la veglia si vendichi di se stessa smascherando il suo presunto stato di veglia. Racconto morale come peraltro tutto ciò che riguarda il sonno, perché come è stato più volte osservato, il sonno – la sospensione del tempo che in esso si presume avvenga – tesse indefessamente per noi, e nostro malgrado, una trama in cui si cela il nostro più autentico rapporto con Dio.)

Nelle *Metamorfosi* di Ovidio invece il Sonno è un Dio...

Sugli schermi, nel film, immagini da girare alle Latomie di Siracusa... con gli stessi

personaggi che sono in scena nelle pose di Scianna, raffiguranti per noi i Sogni vani di Ovidio.

«C'è verso il paese dei Cimmerii, una spelonca dai profondi recessi, una montagna cava, dimora occulta del Sonno pigro, dove mai il sole può penetrare con i suoi raggi, o sorga, o sia alto o tramonti, ma sempre nebbie e foschia salgono su dalla terra, in un chiarore incerto di crepuscolo. Qui non c'è uccello dal capo crestato che vegli e col canto chiami l'Aurora; non rompono il silenzio, con le loro voci, cani attenti o oche ancor più accorte dei cani. Non si ode un suono, né di bestie selvatiche, né di greggi, né di rami mossi dall'alito del vento, non si ode cicaleccio di lingua umana. Muta quiete domina. Solo sgorga dal piede della roccia un rivolo del Lete, la cui acqua scivola via mororando tra un fruscio di sassolini e concilia il sonno. Davanti all'anfro un manto di rigogliosi papaveri e innumerevoli erbe da cui la Notte sprema il sopore per spargerla, umida, sulle terre immerse nel buio. In tutta la casa non c'è una porta, per non sentire cigolii di cardini; nessuno sta di guardia sulla soglia. In mezzo alla grotta c'è un alto letto d'ebano con sopra un materasso di piume, tutto dello stesso colore, coperto da un drappo scuro, e su di esso è sdraiato il dio in persona, con le membra languidamente abbandonate. E intorno giacciono sparsi qua e là, con aspetti vari, i Sogni vani, tanti quanti sono le spighe del raccolto, quante le fronde del bosco, quanti i grani di rena sulla spiaggia».

Inizia a cantare una ninna nanna

Veni lu sonnu di ddocu abbanna
Ddumminatillu vui Matri Sant'Anna.

QUI M'INTERESSA QUEL PARTICOLARE MISTERO DEL SONNO
GODUTO PER SE STESSO, QUEL TUFFO INEVITABILE NEL QUALE
L'UOMO, IGNUDO, SOLO, INERME, S'AVVENTURA OGNI SERA IN
UN OCEANO, NEL QUALE OGNI COSA MUTA – I COLORI, LA
DENSITÀ DELLE COSE, PERSINO IL RITMO DEL RESPIRO, UN
OCEANO NEL QUALE CI VENGONO INCONTRO I MORTI.
(M. Yourcenar)

6° Movimento

Sugli schermi immagini sott'acqua: un uomo anziano (lo stesso già apparso in scena) seduto su una sedia, le gambe accavallate. L'avvicinamento a una donna di spalle (anche lei già apparsa in scena) che si volta e ci sorride. Un bambino (lo stesso che è apparso in scena) che si allaccia le scarpe. Una bambina (la stessa apparsa in scena)

con un cappuccio di tela cerata sulla testa. A pelo d'acqua una vecchia (la stessa apparsa in scena) che beve un caffè. Più in là Ettore Majorana che legge un libro e una coppia di gemelli, con in mano un palloncino ciascuno.

VOCE PSICHIATRA (SU NASTRO, IN TEDESCO)

Le acque in cui ci immergiamo possono essere paragonate a una nuova relazione sessuale, nella quale il corpo nudo si immerge, un fiume che trascina impetuoso o sul quale galleggiamo, sostenuti e mossi dalla sua profondità. Le acque possono essere fredde, tiepide o calde, gonfie, basse, limpide. È il momento in cui il sognatore è sommerso dalle fantasie, senza terraferma.

In scena, in luce, la coppia di gemelli, adolescenti. Hanno un palloncino in mano, ciascuno. Immobili.

Suono di campane.

VOCE GEMELLI (PARLANO PRIMA UNO, POI L'ALTRO ALTERNANDOSI)

Sai chi sono?

Sai chi sono?

(risatina sommessa)

iu mi nni futtu ri mei cumpagni

iu mi nni futtu ri mei cumpagni

c'era sempre qualcuno che ci guardava

c'era sempre qualcuno che ci guardava

so che tu mamma non pensi che siamo morti

so che tu mamma non pensi che siamo morti

a' facci ri cu nni sfuttia

a' facci ri cu nni sfuttia

(iniziano sottovoce a cantare una canzoncina infantile)

VOCE BAMBINO SCOMPARSO

Eraclito diceva già:

per le anime è morte diventare acqua.

Sugli schermi una violenta pioggia, sempre più forte. Poi si attenua, sino a fermarsi. Silenzio.

NON DOBBIAMO ESSERE TRANQUILLI, NON DOBBIAMO DORMIRE... QUESTO COMANDO NON VALE PER TUTTI, MA SOLO PER ALCUNI ELETTI O MARTIRI, PERCHÉ SE ANCH'ESSI SI ADDORMENTASSERO, COME SI ADDORMENTÒ NELLA MEMO-

RABILE NOTTE IL GRANDE APOSTOLO, IL SACRIFICIO DI DIO SAREBBE STATO VANO E NEL MONDO TRIONFEREBBE DEFINITIVAMENTE, E PER SEMPRE, LA MORTE.

(Lev Sestov)

7° Movimento

Buio in scena.

Sugli schermi immagini di processioni, dei vari Venerdì Santo sparsi nel mondo, mischiate ad altre processioni, laiche, cortei, manifestazioni pacifiche, funerali.

Immagine di martiri: Chinnici, Falcone, Borsellino, Terranova, Impastato, Puglisi, forse piccole, delicate, frasi estratte da interviste.

Poi i loro volti silenziosi e sui loro volti il crescendo di voci di una moltitudine indecisa tra lo strazio il cordoglio e la rabbia (dai funerali di Falcone estrarre solo il sonoro).

I cori di Montedoro e Mussomeli

Chianci Maria chianci

Chianci amaramenti

Chianci c'avi so figghiu a li patimenti

È cunnannatu il figlio

Dalle potere squadri

E dio l'afflitta matri:

– Dov'è il figlio?

– Dov'è il figlio mio dov'è?

Buio.

Luce.

In scena, tutti i personaggi dei dormienti seduti intorno a un grande tavolo di marmo, al centro del quale, illuminato, è disteso, come fosse morto, un uomo nudo (ECCE HOMO).

Ai lati della scena, in piedi, gli scomparsi.

Sugli schermi tutti gli scomparsi ora ci guardano.

Poi lentamente si voltano, e lentamente si avviano dandoci le spalle.

Sipario

I protagonisti

MARCO BETTA
compositore



Nato a Enna nel 1964. Grazie ad Eliodoro Sollima intraprende gli studi di composizione, e, sotto la sua guida, si diploma al Conservatorio di Palermo. Successivamente frequenta i corsi di perfezionamento tenuti a Firenze da Armando Gentilucci ed a Città di Castello da Salvatore Sciarrino. Dal 1994 fino al 2002 ha ricoperto l'incarico di Direttore artistico del Teatro Massimo di Palermo che riapre il 12 maggio 1997 dopo 23 anni di chiusura. È titolare della

Cattedra di Composizione al Conservatorio di Palermo.

Come compositore esordisce nel 1982 al Festival Spazio Musica di Cagliari. Nel 1985 compone *Il palazzo incantato* per orchestra da camera, primo lavoro nel quale cominciano a delinearsi gli elementi principali del suo modo di fare musica: melodie, sospese su armonie e strutture accordali che fondono insieme la musica delle antiche culture mediterranee con la grande tradizione classica e con la musica del nostro tempo.

L'idea di una musica condizionata dalle antiche culture letterarie e architettoniche della Sicilia e del Mediterraneo è il punto di partenza delle successive composizioni. Nascono così una serie di lavori per strumento solo e per ensemble da camera come *In ombra d'amore* ballata per viola (1988), *Maiores umbræ* per 5 strumenti (1989) *Cadentia sidera* per pianoforte e orchestra d'archi (1989), *Ballata* per violino e pianoforte (1990) e *Senti l'eco* aria per orchestra (1990) con i quali inizia la sua collaborazione con la casa editrice Ricordi. Sotto la direzione di Massimo de Bernart viene eseguita a Palermo *Veneziana per orchestra*, e da questo momento raccoglie consensi internazionali, e la sua musica viene trasmessa ed eseguita in molti paesi d'Europa, negli Stati Uniti, Canada, ex Unione Sovietica, Argentina e Brasile. In Italia riceve inviti e commissioni da enti e festival come il Teatro alla Scala, il Teatro del Maggio Musicale Fiorentino, l'Accademia Chigiana di Siena, l'Arena di Verona, l'Orchestra

Sinfonica della RAI di Roma, l'Orchestra Regionale Toscana...

Nel 1993 su invito di Marco Tutino partecipa alla composizione del *Requiem per le vittime della mafia* con *Lux aeterna* su testo di Vincenzo Consolo.

Attivo anche nel cinema e nella prosa, compone, tra l'altro, la colonna sonora per *Il manoscritto del principe*, di Roberto Andò prodotto da Giuseppe Tornatore nel 2000, e varie musiche di scena collaborando con registi come Micha van Hoecke, Piero Maccarinelli, Lamberto Puggelli, Mariano Rigillo.

Ha composto varie opere liriche e lavori di teatro musicale tra i quali *Sabaath e Sammael* (1995) opera da camera su testo di Giovanni Carli Ballola, *Bellini, ultime luci* opera in un atto su testo di Dario Oliveri (1996), *Radio favole*, opere radiofoniche su testo di Oliviero La Stella (1997), *Averroè* opera in un atto su testo di Daniele Martino (1999), *Il concerto dei gatti* opera da camera in un atto delle *Fiabe lunghe un sorriso* di Gianni Rodari (2000), *Nevebianca* opera da camera su testo di Giovanni Maniscalco Basile (2001). Con Andrea Camilleri realizza nel 2001 la favola per voce recitante e orchestra *Magaria*. Da questo momento con Andrea Camilleri e con il regista Rocco Mortelliti nasce una collaborazione per la realizzazione di un ciclo operistico ispirato da *Le inchieste del Commissario Collura*. La prima opera *Il fantasma nella cabina* su testo di Andrea Camilleri e libretto di Rocco Mortelliti va in scena nel dicembre del 2002 al Teatro

Donizetti di Bergamo, e poi in seguito al Teatro Comunale di Modena, al Teatro del Giglio di Lucca, al Teatro Vittorio Emanuele di Messina e al Teatro dell'Opera di Roma. L'anno successivo l'Accademia Chigiana di Siena mette in scena il secondo momento del ciclo, le due opere in un atto *Il mistero del finto cantante e Che fine ha fatto la piccola Irene?*. Attualmente è in preparazione una prossima opera.

Nel 2004 compone le musiche per la colonna sonora della mostra internazionale dedicata al Perugino, ed insieme al suo amico comunicatore pubblicitario Ferruccio Barbera recentemente scomparso realizza la colonna sonora per le mostre "Magazzini siciliani", "Extra Moenia" di Velasco, e per la campagna pubblicitaria della Regione Sicilia "Gran Tour" 2005. In seguito collabora con Plácido Domingo che interpreta all'Arena di Verona in mondovisione la sua composizione *Corone di pietra* aria per tenore, coro e orchestra su testo di Daniele Martino. Recentemente ha ultimato la composizione delle musiche di scena per il testo teatrale *Paolo Borsellino essendo stato* di Ruggero Cappuccio andato in scena nei teatri italiani nella stagione 2005/06 con la regia dello stesso Ruggero Cappuccio.

La sua musica è pubblicata da Casa Ricordi.

ROBERTO ANDÒ
 regista


È nato a Palermo nel 1959. Dopo aver seguito studi filosofici, giovanissimo collabora come assistente alla regia con Francesco Rosi e Federico Fellini, in seguito con Michael Cimino e Francis Ford Coppola. Nella sua formazione è decisivo l'incontro con Leonardo Sciascia, con cui stringerà legami di profonda amicizia. Dal 1980 ha alternato regie teatrali e cinematografiche. Fra i suoi spettacoli ricordiamo *La Foresta – radice-labirinto*, elaborazione drammaturgica da un testo inedito affidatogli da Italo Calvino, con musiche di Francesco Pennisi e scene di Renato Guttuso (Teatro Olimpico di Roma); *La sabbia del sonno*, azione per musica e film su musiche di Luciano Berio e Marco Betta (Opéra Garnier di Parigi); *L'Esequie della Luna*, narrazione fantastica da lui scritta ispirata a un testo di Lucio Piccolo con musiche di Francesco Pennisi e scene di Enzo Cucchi (Orestidi di Gibellina); *La madre*

invita a comer, opera di Luis De Pablo, libretto di Vicente Molina-Foix (Biennale di Venezia); *Mittersill 101*, spettacolo con musiche di Giovanni Sollima, libretto di Dario Oliveri, dedicato al compositore viennese Anton Webern e alle tragiche vicende relative alla sua scomparsa nel 1945 (Teatro Biondo di Palermo). Nel 1994 firma insieme a Daniele Abbado e Nicola Sani l'opera multimediale *Frammenti sull'Apocalisse*, interpretata da Moni Ovadia presso il Festival RomaEuropa. Con Moni Ovadia stringe un intenso sodalizio artistico che condurrà a due opere di grande successo da lui dirette e impennate sulla interpretazione del grande artista bulgaro e della sua TheaterOrchestra, *Diario ironico dall'esilio e Il caso Kafka* (Piccolo Teatro di Milano). Fra il 1994 e il 1998 dirige i video *Robert Wilson/Memory Loss*, *Per Webern 1883-1945: vivere è difendere una forma* (sceneggiatura di Dario Oliveri e Piero Violante) e *Ritratto di Harold Pinter* (a cura di Gianfranco Capitta e Roberto Canziani) tutti presentati alla Mostra del Cinema di Venezia e nei maggiori festival nel mondo. Nel 1995 presenta alla Mostra del Cinema di Venezia il lungometraggio, tra documentario e saggio, *Diario senza date*, con Bruno Ganz, Franco Scaldati e Lorenza Indovina, prodotto in collaborazione con la RAI. Nel 1999 cura la regia al Teatro Massimo di Palermo di *Le martyre de Saint Sébastien* di Gabriele D'Annunzio e Claude Debussy, interpretato da Laurent Terzieff e Patrizia Ciofi, scene di Gianni Carluccio e costumi di

Nanà Cecchi. Nello stesso anno realizza il film *Il manoscritto del Principe*, interpretato da Michel Bouquet, Jeanne Moreau, Lepoldo Trieste, Paolo Briguglia. Il film prodotto da Giuseppe Tornatore, molto apprezzato dalla critica internazionale, è presentato in vari festival nel mondo e vince numerosi riconoscimenti, tra cui il Premio Sergio Leone e il Premio Fellini, nonché al David la candidatura al premio per la migliore regia esordiente. Nel 2001 ha messo in scena a Palermo *La stanza e Anniversario* di Harold Pinter e a Parma, presso il Teatro Regio, in occasione delle celebrazioni del Festival Verdi diretto da Bruno Cagli, *Norma* di Bellini con June Anderson e Daniela Barcellona, per la direzione orchestrale di Fabio Biondi. Nel maggio dello stesso anno ha messo in scena al Teatro Massimo di Palermo un memorabile *Flauto magico* di Mozart, diretto da Julia Jones e interpretato da Eteri Gvazava, Markus Werba, Sumi Jo.

Dopo essere stato direttore artistico della sezione teatrale e cinematografica delle Orestidi di Gibellina, dal 1990 al 1995 lo è stato del Festival di Palermo *sul novecento*, manifestazione che ha riportato alla ribalta internazionale Palermo con grandi eventi di musica, teatro, danza, cinema, arte.

Nel febbraio del 2002 nella stagione di opere del Teatro San Carlo di Napoli ha messo in scena il *Tancredi* di Rossini. Nella stagione del Teatro Massimo di Palermo ha curato la messa in scena del trittico comprendente l'opera di Victor

Ulmann *Der Kaiser von Atlantis*, i *Kindertotenlieder* di Mahler e *Il sopravvissuto di Varsavia* di Schoenberg con Harvey Keitel nel ruolo del narratore.

Il sodalizio con Harold Pinter si rinnova con *Old Times*, prodotto dall'ERT di Modena in coproduzione con lo Stabile di Catania, con Umberto Orsini, Greta Scacchi e Valentina Sperli, prima versione italiana autorizzata dal grande drammaturgo inglese dopo la contestata regia del 1972 di Luchino Visconti.

Sotto falso nome è il suo secondo lungometraggio, uscito nelle sale cinematografiche nel febbraio scorso, un progetto cinematografico lungamente preparato, scritto con Salvatore Marcarelli, una coproduzione italo-svizzera-francese curata da Fabrizio Mosca per la Titti Film in collaborazione con Medusa che ha come protagonisti Daniel Auteil, Anna Mouglalis, Greta Scacchi, Giorgio Lupano, Michael Lonsdale. Il film è stato presentato nell'ambito de La semaine de la critique, al Festival di Cannes 2004 ed è stato venduto in ventidue paesi.

Nel 2006 ha realizzato un nuovo film, *Viaggio segreto*, liberamente ispirato al romanzo *Ricostruzioni* di Josephine Hart, e interpretato da Alessio Boni, Donatella Finocchiaro, Emir Kusturica, Valeria Solarino, Claudia Gerini, Marco Baliani, in uscita per Medusa il prossimo novembre. Insieme a Moni Ovadia ha portato sulla scena, al Mitterfest, una produzione dell'Arena del Sole di Bologna e dell'ERT di Modena, *Le storie del signor Keuner* di Bertolt Brecht.

ANTONINO MANULI
direttore d'orchestra



Ha studiato Corno presso il Conservatorio "A. Corelli" di Messina e si è diplomato nel 1985-86 iniziando subito la sua attività artistica.

1986: vince un'audizione presso il Teatro Massimo Bellini di Catania dove viene scritturato fino al 1990 passando stabile nel 1991.

1991: insegna musica per fiati presso l'Istituto musicale "V. Bellini" di Catania dove forma diversi gruppi di ottoni, fiati e percussioni, e si esibisce in vari concerti a Catania e provincia.

1995: vince l'audizione ai Corsi di Alto Perfezionamento di Direzione d'Orchestra presso l'Accademia Musicale Pescarese docente Donato Renzetti.

1996: dirige numerosi concerti promozionali con diverse formazioni per conto del Teatro Bellini (gruppi di fiati, ottoni e percussioni e orchestre da camera), che lo hanno visto impegnato in Italia e negli Stati Uniti.

1997: svolge una *tournee* in Sicilia, dirigendo l'Orchestra degli Archi di Firenze, l'Orchestra dei Nuovi Cameristi Italiani, l'Orchestra Sangiorgi di Catania.

1998: dirige *L'histoire du soldat* di Stravinskij con I solisti del Teatro Massimo Bellini di Catania e con la collaborazione del Piccolo Teatro di Catania effettuando numerose repliche. Forma il Gruppo di ottoni e percussioni dell'Istituto "V. Bellini" di Catania, dirigendo diversi concerti in tutta la provincia.

1999: si diploma in direzione d'orchestra col massimo dei voti presso l'Accademia Musicale Pescarese sotto la guida di Donato Renzetti, diventando in più occasioni suo assistente. Inizia così una carriera che lo vede sul podio dell'Orchestra Filarmonica George Enescu, l'Orchestra Filarmonica di Cluj, l'Orchestra Filarmonica di Arad, l'Orchestra Sinfonica dell'Università di Nuevo Leon in Mexico, l'Orchestra Sinfonica Abruzzese (L'Aquila).

2000: dirige la finale del 20° concorso internazionale pianistico di Pescara con l'Orchestra Sinfonica di Pescara. Con il Gruppo di fiati, ottoni e percussioni dell'Istituto V. Bellini di Catania, esegue musiche di C. Chillemi, I. Stravinskij, G. Gershwin. Il 17 dicembre ha diretto un concerto sinfonico al Teatro Massimo Bellini di Catania.

2001: dirige un concerto sinfonico con l'EAOSS. È sul podio in Spagna, con I solisti del Teatro Bellini, per *L'histoire du soldat* di Stravinskij e dirige la finale del 32°

concorso internazionale V. Bellini di Caltanissetta per pianisti e cantanti lirici con l'Orchestra del Teatro Bellini di Catania.

2002: è invitato al Festival pucciniano di Torre del Lago per dirigere sia *Madama Butterfly* sia un concerto sinfonico con l'Orchestra Cantelli di Milano.

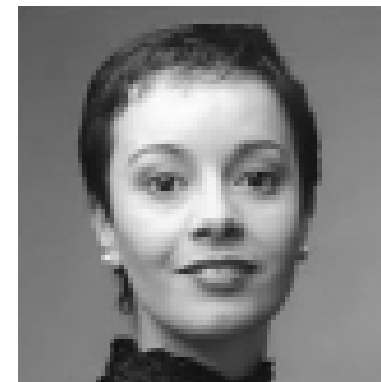
2003: è al podio della *Bohème* in Giappone con il Teatro Bellini di Catania. Ha diretto a Catania un concerto sinfonico in occasione del Premio "G. Verga".

2004: dirige un concerto lirico-sinfonico con l'orchestra Filarmonica del Teatro Massimo Bellini che ha visto qual solisti il soprano Lucia Mazzaria e il tenore Marcello Giordani.

2005: dirige due concerti sinfonici con l'Orchestra del Teatro Bellini, protagonista Carla Fracci, tre con l'Orchestra Filarmonica del Teatro Bellini, cinque con l'Orchestra sinfonica di Palermo e due con la Rias Jugendorchester di Berlino. Con l'Orchestra da camera "Stesichoros" dirige *Pierino e il lupo*.

Nel marzo di quest'anno è stato sul podio del "Bellini" per la concertazione del balletto *Amleto principe del sogno* su musiche di Shostakovic.

GABRIELLA COSTA
soprano



Si è formata musicalmente studiando canto in Olanda, in Francia e in Italia. È diplomata in pianoforte e laureata in musicologia e parla correttamente inglese, francese e tedesco.

Vincitrice dei premi "Concorso Internazionale Cilea" e "Concorso Nazionale Città di Conegliano Veneto", ha debuttato nel 1997 nel ruolo di Gilda in *Rigoletto*.

Negli anni seguenti ha cantato *Un ballo in maschera* (Oscar) al Teatro Regio di Parma, *Don Pasquale*, *Maria di Rohan* al Teatro La Fenice di Venezia, Sofia ne *Il Signor Bruschino* di Rossini a Firenze, Carolina ne *Il matrimonio segreto* all'Opernhaus di Zurigo, Susanna ne *Le nozze di Figaro* e la Vierge in *Jeanne d'Arc au bûcher* di Honegger al Teatro Massimo di Palermo, *Il barbiere di Siviglia* di Paisiello al Teatro Verdi di Trieste collaborando con direttori quali Bareza, Gelmetti, Campori, Ferro, Fischer, Yurovsky, Karabtchevsky,

Welser Möst, Weise, Soudant, Hager, Guschlbauer, Tate e Reck.

Di rilievo la collaborazione con il Teatro La Fenice di Venezia per *Così fan tutte* (Despina) opera inaugurale della stagione 2002, la partecipazione a produzioni di opere tedesche, (Blondchen) in *Die Entführung aus dem Serail* all'Opernhaus di Zurigo, (Giovane fanciulla) in *Moses und Aron* di A. Schönberg al Teatro Massimo di Palermo, *Ein deutsches Requiem* di Brahms a Nantes per l'Orchestra dei Paesi della Loira e la produzione discografica che include musiche di Malipiero (Nuova Fonit Cetra), *Vespro della Beata Vergine* di B. Rubino, *Messa in do minore* di Mozart, *Missa Cellensis* di F. J. Haydn e *Sogno di una notte di mezza estate* di Felix Mendelssohn in versione ritmica italiana.

Attiva in campo liederistico ha tenuto recitals in Austria, Canada, Cina, Francia, Giappone, Germania, Israele, Messico, Russia, Spagna, Repubblica Ceca e Brasile.

Tra gli ultimi impegni *Stabat Mater* di Boccherini per la Sagra Musicale Umbra, *Orfeo ed Euridice* di Gluck a Poznan in Polonia, *Il matrimonio segreto* di Cimarosa a Chieti con incisione della Naxos, *Idomeneo* di Mozart (Ilia) a Zagabria e *Medea* di Cherubini (Glaucè) ad Atene con la regia di Zeffirelli.

Il 2006 l'ha vista impegnata al Teatro Massimo di Palermo in *Die Entführung aus dem Serail* (Blondchen), al Teatro Marrucino di Chieti in *Don Pasquale* (Norina), al Teatro Bellini di Catania e a Minorca ne *La Cenerentola*.

CARMELO CORRADO CARUSO
baritono



Carmelo Corrado Caruso ha iniziato lo studio del canto sotto la guida di R. Federighi e, per il repertorio cameristico, con M. Baker, per poi perfezionarsi con Bettarini e con Bianca Maria Casoni.

È risultato vincitore del concorso As.Li.Co. nel 1984, Concorso Pergolesi di Roma '84, Premio Giovani per la Lirica Arena di Verona (1985), Terni Concorso Briccialdi (1986/7), Concorso Viotti di Vercelli (1990). Ha debuttato con l'As.Li.Co al Donizetti di Bergamo nell'*Amor coniugale* di Mayr nel 1984 e nel *Don Giovanni* di Mozart nel 1985. Si è esibito in seguito con opere del Settecento italiano e del primo Rossini in molti teatri italiani e stranieri, per poi inoltrarsi progressivamente nel repertorio belcantistico romantico. Fra i titoli interpretati ricordiamo *La Traviata* (Germont) a Zurigo, Bruxelles e Cuba; *Rigoletto* (protagonista) a Benevento e San Gimignano; *Simon Boccanegra* (pro-

tagonista) e *Dom Sébastien* (Camoens) al Comunale di Bologna. Nel novembre del 1997 ha interpretato il ruolo di Azzo d'Este nella *Parisina* di Donizetti a Lugo. Ha cantato all'Opera Giocosa di Savona in *Madama Butterfly* (Sharpless), *L'italiana in Algeri* (Taddeo), *Don Giovanni* (protagonista) ed *Il barbiere di Siviglia*. Nell'estate 1999 ha sostenuto, nel corso del Festival di San Gimignano, il ruolo di Figaro sia nel *Barbiere di Siviglia* che nelle *Nozze di Figaro*. Nell'ottobre del 1999 la sua interpretazione di Scarpia in *Tosca* a Perugia per la regia di R. Brockhaus ha entusiasmato la critica. Ha sostenuto a Messina il ruolo di Enrico nella *Lucia di Lammermoor* e nel 2000 ha debuttato in *Falstaff* a Brescia, in *Fedora* al Regio di Torino (con Mirella Freni protagonista) e del Conte in *Sly* di Wolf Ferrari sempre al Regio di Torino (con José Carreras come protagonista). Ha sostenuto con grande successo personale la parte di Rigoletto a Busseto e a Ravenna ed ha successivamente inciso per la Kicco Music il *Messia* di Haendel nella versione originale inglese. Nel febbraio 2001 ha cantato nel *Trovatore* all'Opera di Montecarlo e con La Fenice all'Opéra di Tokyo *Simon Boccanegra* e nella *Traviata*. Ha cantato *La fanciulla del West* a Lucca, Livorno, Pisa, Bergamo e Ascoli Piceno. A novembre ha sostenuto il ruolo di Macbeth a Messina e nel febbraio 2002 Amonasro in *Aida* al Cairo in Egitto. In marzo ha cantato *La traviata* a Ravenna nell'acclamato allestimento di Zeffirelli. A maggio ha sostenuto il ruolo di prota-

gonista nel *Prigioniero* di Dallapiccola e quello di Lionel ne *La pulzella d'Orléans* al Regio di Torino.

Nel 2003 ha cantato in *Lélio* di Berlioz al Teatro dell'Opera di Roma, nel ruolo protagonista di *Don Giovanni* a Thessaloniki, in *La pulzella d'Orléans* al Massimo di Palermo, diretto da Ranzani, ed in *Tosca* al Regio di Torino. Ha inaugurato la stagione 2003/4 nella *Traviata* a Catanzaro con la Fondazione Arturo Toscanini.

Oltre ai sopraccitati titoli ha eseguito altri quaranta ruoli da protagonista spaziando da Monteverdi a Henze.

Ha preso parte a numerosi concerti con musiche cameristiche tedesche e francesi, che perfeziona con il Maestro D. Baldwin.

Carmelo Corrado Caruso interpreterà *Luisa Miller* (Miller) alla Nazionale Reiseopera di Enschede, *Il prigioniero* al Massimo di Palermo, al Bellini di Catania ed al Maggio Musicale Fiorentino ed è ancora tornato al Bellini nel 2006 per *I cavalieri di Ekebù*.

È stato fra i protagonisti di un film musicale di Gregoretto accanto alla Verret. Ha inciso per Bongiovanni, Nuova Era, Ricordi, Kicco Music.

DONATELLA FINOCCHIARO

voce recitante



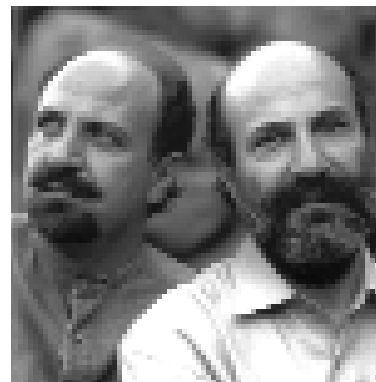
Catanese, debutta a Roma al Teatro dell'orologio ne *La Principessa Maleine* di Maeterlinck per la regia di V. Orfeo (1996), prosegue la sua carriera artistica partecipando a vari spettacoli di rilievo quali: *La figlia di Iorio* per la regia di M. Freni (Taormina Arte), *Pipino il Breve* di T. Cucchiara per la regia di G. Di Martino (1997), *Nozze di piccoli borghesi* per la regia di G. Salvo, *Le mosche* per la regia di G. Palombo, *Le troiane* per la regia di M. Van Huck (Teatro Stabile Catania 1999), *Cavalleria rusticana* per la regia di G. Pressburger (Ente lirico di Spoleto), *Autunno a Petaux* per la regia di A. Di Robilant (2001), *Prometeo, Baccanti, Le rane* trilogia diretta da L. Ronconi per il Teatro Greco di Siracusa (INDA 2002). Ultimamente si è distinta ne *Il dissoluto assolto* opera di Corghi e Saramago per la regia di Andrea De Rosa (S. Carlo di Lisbona 2006) e nello spettacolo teatrale di Claudio Fava *L'istruttoria* per la regia di Ninni Bruschetta.

Debutta nel cinema nel 2002 con il film *Angela* di Roberta Torre, tanto da essere fortemente apprezzata dalla critica del Festival di Cannes, dopo *Perduto Amor* di Franco Battiato ha preso parte accanto ad Ivan Franeck al film di Valerio Jalongò *Sulla mia pelle*, in *Se devo essere sincera* con Luciana Littizzetto per la regia di Davide Ferrario, ne *La fiamma sul ghiaccio* con Raul Bova per la regia di Umberto Marino (2004).

Recentemente ha lavorato in molti film tra cui: *Il regista di matrimoni* con Sergio Castellitto per la regia di Marco Bellocchio con il quale ha partecipato al Festival di Cannes 2006, *Non prendere impegni stasera* di Gianluca Tavarelli presentato al Festival di Venezia 2006 e nel film *Viaggio segreto* di Roberto Andò.

Ha ricevuto numerosi premi tra i quali: "Migliore attrice" al Festival di Tokio, premio "Fellini", premio per la migliore interpretazione femminile al Festival di Ajaccio, premio "FICE" come migliore attrice del cinema sperimentale e il premio "Afrodite", ha ricevuto il "Globo d'oro" dalla stampa estera come attrice rivelazione, il premio "Mastroianni", ancora premiata come migliore attrice al Festival di Malta ed al Festival di Batik a Perugia, ha ricevuto inoltre i seguenti riconoscimenti: premio "Etruria Cinema", "Efestò d'oro", "Casa rossa" al Festival di Bellaria; "Donna di scena", "Ara d'argento" ed il premio "Turi Ferro". Nel 2006 riceve per la seconda volta il "Globo d'oro" dalla stampa estera per il film di Marco Bellocchio *Il regista di matrimoni*.

FRATELLI MANCUSO



I Fratelli Mancuso, Enzo e Lorenzo, sono nati a Sutera, piccolo centro della provincia di Caltanissetta. Intorno alla metà degli Anni '70 emigrano a Londra dove risiedono per otto anni lavorando in diverse fabbriche metalmeccaniche. In quegli anni, a contatto con circoli culturali e teatri, iniziano a ricomporre i frammenti del loro patrimonio tradizionale e su di essi innestano le prime composizioni che riflettono la condizione. Ritornati in Italia nel 1981, si stabiliscono in Umbria, a Città della Pieve dove risiedono attualmente.

Nei primi Anni '80 cantano nei piccoli teatri della Germania e Francia, ospiti di associazioni culturali e festival di musica popolare.

Nel 1986, in Spagna incontrano Joaquín Díaz, noto studioso e musicista con il quale inizierà uno stretto rapporto di collaborazione: i frutti di questo incontro saranno l'incisione del primo LP *Nesci Maria* (Tecnosaga

Madrid 1986) e il secondo LP *Romances de alla y de aca* (Fonomusic Madrid 1990).

Partecipano in seguito a festival e rassegne in Italia, Spagna, Francia, Inghilterra, Germania, Svizzera, Austria, Portogallo, Ungheria, Belgio, Finlandia, Tunisia, Giappone, Uzbekistan, Russia, Brasile, Uruguay, Argentina, Indonesia, Croazia.

Nel 1993 raccolgono, insieme a composizioni proprie, i canti del loro paese curando l'edizione di un CD dal titolo *Sutera, la tradizione musicale di un paese della Sicilia* (SudNord Roma 1993). Nello stesso anno vincono il "Premio Città di Recanati, nuove tendenze della canzone d'autore".

Nel 1994 pubblicano *Ali di carta* una raccolta di testi delle loro composizioni.

Nel 1997 pubblicano il CD *Bella Maria* (Amiata records Firenze).

Nel 1998 il regista Anthony Minghella sceglie un brano del CD *Bella Maria* per la colonna sonora del film che sta girando in Italia *Il talento di Mister Ripley* e ritaglia per loro una parte come attori, accanto a Matt Damon, Gwyneth Paltrow, Jude Law, Stefania Rocca, Fiorello e altri. Nell'autunno dello stesso anno preparano un CD e un video per la casa discografica americana Putumayo World Music dal titolo *Italian odyssey*, produzione che sarà distribuita in tutto il mondo nel 2000.

Nell'ottobre del 1999 sono invitati ad esibirsi al "Premio Tenco 99". Nel dicembre dello stesso anno, cantano nell'opera *Supplica al Dio della*

pace di L. Cinque rappresentata in prima nazionale al Politeama di Palermo e trasmessa da RAI 2.

Dal Comune di Palermo nel gennaio del 2000 ricevono il “Premio Rosa Balistreri”.

Nel 2001 scrivono la canzone *Tu pensami* per la fiction di RAI 2 *Donne di mafia* del regista Giuseppe Ferrara. Nel mese di settembre partecipano a Samarcanda in Uzbekistan, in rappresentanza dell'Italia al Festival “Sharq taronalari”. Sempre nel mese di settembre partecipano alla 56ª Sagra musicale Umbra.

Il 3 marzo del 2002 il loro concerto viene trasmesso da Radiotre RAI in diretta dalla Cappella Paolina del Quirinale. Nel mese di maggio *tournée* in Brasile. Nel mese di giugno *tournée* in Indonesia.

Nel marzo del 2003 esce per l'Amiata Media il CD *Cantu*.

Parallelamente all'attività concertistica e alla promozione del nuovo disco, sono impegnati alla riscrittura del coro di *Medea* di Euripide e alla composizione delle musiche dell'opera omonima, il cui debutto, con la regia di Emma Dante, avviene nel gennaio del 2004 al Teatro Stabile Mercadante di Napoli.

Gennaio - aprile 2004 *tournée* nei teatri d'Italia con *Medea*. In aprile esce in Spagna il nuovo CD *Trazzeri*, prodotto dalla Fundacion Joaquin Diaz e la Regione Castiglia e Leon. Compongono e presentano in settembre per la “59ª Sagra Musicale Umbra” il *Requiem* concerto mistico per voci, coro femminile, strumenti e quartetto d'archi. Sempre a settembre preparano per il CIDIM il con-

certo – *Spartenza Amara* – concerto che porteranno nei teatri di Buenos Aires (Argentina), Montevideo e San José (Uruguay) e San Paolo (Brasile).

Il 12 dicembre concerto sulle novene siciliane in diretta su Rai radiotre dal Quirinale, replicato su Raitre suite il 23 dicembre.

A giugno del 2005 partecipano alla seconda edizione di “Mantova Musica Festival” e a Zagabria a EuroKaz Festival

A dicembre partecipano al concerto ad Alcamo (Trapani) *Bandhit* e cantano insieme a Mario Venuti, Antonella Ruggiero e i Negrita.

Il 27 dicembre, presentano a Taormina al Teatro Greco l'opera: *Natale nel verso e nel canto*, con la direzione dei Carlo Pedini. Sono accompagnati dall'orchestra da camera di Messina, da Mauro Pagani, Roberto Fabbri e Arnaldo Vacca.

Nelle voci penetranti di Enzo e Lorenzo Mancuso si avverte il respiro solenne della storia con gli innumerevoli intrecci ed avvicendamenti culturali che hanno avuto come teatro la Sicilia.

Attraverso di loro si rinnovano le fatiche, le miserie, l'eroismo, la creatività di una gente orgogliosa della sua terra.

Le canzoni dei Fratelli Mancuso parlano così di antiche tensioni e presenti indignazioni civili, di ataviche oppressioni e dell'eterno desiderio di libertà sulle rotte del nostro mare, il Mediterraneo.

MEMENTO DOMINI



L'Associazione culturale “Memento Domini” viene costituita nel 2000, con lo scopo di ricercare, salvaguardare e tramandare i testi e le musiche del canto tradizionale polivocale siciliano e in particolare della zona del nisseno. Lo studio e la ricostruzione dei canti popolari della nostra terra è attuato nell'intento di divulgare le tradizioni popolari di questo scorcio di Sicilia. Cellula fondamentale dell'associazione è un gruppo di giovani che fin dal 1994 è dedicato all'esecuzione delle partiture vocali tradizionali, che animano le Lamentazioni della Settimana Santa a Mussomeli dove il gruppo opera all'interno della Confraternita S.S Sacramento San Giovanni Battista, accompagnando la struggente processione dell'addolorata il Venerdì Santo per le vie del paese.

Normalmente il repertorio dei “Lamenti” viene suddiviso in “parti” ognuna delle quali è individuata dall'esecuzione di un testo verbale in

latino tratto dal repertorio liturgico, all'ascolto ogni parte può essere suddivisa in “versi” che costituiscono le unità minime del lamento. Le parti sono intervallate da suoni di tromba (Carmelo Giardina) e tamburo (Salvuccio Valenza). L'esecuzione dei Lamenti è realizzata in quattro voci Prima (Giuseppe LoConte), Secunna (Nando Petruzzella, Giuseppe Misuraca, Salvatore Bavado) Bassu (Salvatore Petruzzella, Vito Cicero, Giovanni Gagliano, Enzo Mancuso, Gero Diliberto), Falsittu (Fortunato Vaccaro, Michele Piazza).

I nostri continui approcci con le realtà Confraternali ci hanno permesso di comprendere come questi riti paraliturgici di natura arcaica, partiture non scritte ma al tempo stesso d'altissima tecnica musicale, tramandate oralmente di generazione in generazione, rappresentano l'occasione di aggregazione sociale, e di difesa di identità e di valori che la Sicilia moderna sta in parte consegnando alla globalizzazione.

GIANNI CARLUCCIO
scenografo, costumista



Nato a Milano, si diploma in Scenografia presso l'Accademia di Belle Arti di Brera.

Dopo una breve collaborazione con Pier'Alli, inizia la propria attività come scenografo e costumista firmando alcuni spettacoli anche come regista fra i quali: *Suor Angelica* di Puccini, *Pescatori di perle* di Bizet a Pisa, *In Limine* da J. Tardieu e *Il Duello* da Cechov a Milano.

Collabora con diversi registi come R. Andò, D. Abbado, W. Pagliaro, G. Solari e M. Ovadia con i quali ha allestito spettacoli in molti teatri in Italia fra i quali il Piccolo Teatro di Milano, il Teatro Massimo di Palermo, il Carlo Felice di Genova, l'Accademia di S. Cecilia a Roma, il Maggio Musicale Fiorentino. Fra le realizzazioni più importanti: *Il caso Kafka* di R. Andò e Moni Ovadia, regia di R. Andò; *Giù al Nord* di Antonio Albanese, regia di G. Solari; *Il Flauto magico* di W. A. Mozart, regia di R. Andò.

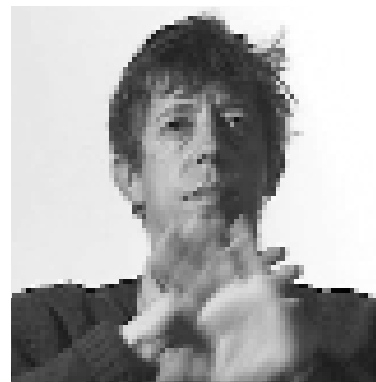
Fra i suoi impegni più recenti: *Wozzeck* di A. Berg, regia di D. Abbado, che ha inaugurato la stagione 2003-2004 del nuovo Auditorium Parco della Musica a Roma; *Il Maestro e Marta*, regia di W. Pagliaro al Teatro Stabile di Catania, *Il prigioniero* e *Volo di notte* di L. Dallapiccola, regia di D. Abbado, per la stagione 2003-04 del Maggio fiorentino, spettacolo che vince il Premio Abbiati.

Nel 2005 ha debuttato nel cinema firmando la scenografia del film *Viaggio segreto*, regia di R. Andò.

Nel 2006 firma le scene, i costumi e le luci della Trilogia mozartiana: *Nozze di Figaro*, *Così fan tutte*, *Don Giovanni*, regia di D. Abbado per L'Arena di Verona e ITeatri di Reggio Emilia.

Ha progettato e realizzato proprie installazioni e anche per conto di P. Greenaway e R. Wilson a Milano e a Lille.

LUCA SCARZELLA
regista video



Nel 1986 si laurea in Filosofia, Dipartimento di Estetica, con una tesi sul Formalismo russo e il cinema di Dziga Vertov.

Dopo una breve esperienza in campo pubblicitario nel 1987 inizia l'attività professionale con lo Studio Azzurro di Milano, *factory* che opera a livello internazionale nel campo delle videoarte. In questi anni affianca al lavoro sperimentale rivolto a videoambientazioni, videodocumenti su artisti e spettacoli teatrali un'attività strettamente commerciale nel campo del documentario industriale, delle videoinstallazioni per mostre e dei programmi televisivi.

Approfondisce l'utilizzo del video in campo teatrale, inteso non tanto come appendice scenografica ma come strumento narrativo con una forza drammaturgica autonoma. Con Studio Azzurro collabora alla regia video di *Camera astratta* realizzato con la compagnia di Giorgio Barberio Corsetti (Documenta8,

Kassel, 1988) e di *Kepler's Traum* opera video con musiche di Giorgio Battistelli (Festival Ars Electronica, Linz, 1990).

Sviluppando ulteriormente la sperimentazione visiva nel campo dell'opera musicale, sempre con la *factory* milanese, firma la regia di *Delfi* con il progetto vocale e musicale di Moni Ovadia e Piero Milesi, (Festival Suoni e Visioni, Milano 1994) e di *Striaz* opera notturna itinerante per coro e 12 videoinstallazioni con musiche di Luca Francesconi, (Mittelfest, Cividale del Friuli, 1996).

Nel 1993 inizia la collaborazione con il regista Daniele Abbado, con cui da un lato approfondisce l'utilizzo delle nuove tecnologie video in spettacoli multimediali quali *Fiume di Musica*, sempre con le musiche di Piero Milesi (Romaeuropa Festival, 1993), *Frammenti sull'Apocalisse* (Centro Videoarte, Ferrara, 1994) con le musiche di Nicola Sani, *Dokumentation n. 1* musiche di Helmut Ohering, (Teatro Caio Melisso, Spoleto, 1996), *Laborintus 2* di Luciano Berio, (Teatro Carlo Felice, Genova, 2001); dall'altro curando progetti visivi per l'opera lirica in *Tosca* (Teatro Regio, Torino, 1995), *Così fan tutte* (Teatro Massimo / Politeama Garibaldi, Palermo, 1997), *Freischütz* Accademia di S. Cecilia, Roma, 1998), *The rape of Lucretia* (Teatro Carlo Felice, Genova, 1999), *Tannhäuser* Accademia di S. Cecilia, Roma, 2001).

Ha curato inoltre la regia-video in *La clemenza di Tito*, regia di Denis

Krief (Teatro Comunale, Ferrara, 1998), *Il viaggio a Reims*, regia di Luca Ronconi (Rossini Opera Festival, 1999), *Sadko*, regia di Egisto Marcucci (Teatro La Fenice, Venezia, 2000), *Simon Boccanegra*, direzione di Claudio Abbado e regia di Carl-Philip von Maldeghem, (Teatro Comunale, Ferrara, 2001), *Attila*, regia di Franco Ripa di Meana (Teatro Comunale, Firenze, 2001).

Ultimamente ha realizzato immagini video per spettacoli lirici e di prosa fra cui *Vecchi tempi* di H. Pinter con la regia di R. Andò (ERT – Modena, Teatro Stabile di Catania, 2004), *Il talismano* da H. de Balzac con la regia di D. Pitoiset (Teatro Stabile di Torino, 2004), *Il maestro e Marta* di F. Arriva regia di Walter Pagliaro (Teatro Stabile di Catania, 2005), *Salmodia della Speranza* di David Maria Turollo regia di Giulio Mandelli (Duomo di Milano, 2005), *Progetto Mozart – Don Giovanni, Così fan tutte* (Arena di Verona e Teatro di Reggio Emilia, 2006).

GIUSEPPE RAPISARDA

regista del suono



Giuseppe Rapisarda, nato a Catania nel 1972, si è diplomato in Pianoforte, Musica Elettronica e Composizione presso l'Istituto Musicale "V. Bellini" di Catania.

Le sue composizioni – pubblicate da Ars Publica, CEC, Art Sheffield, Kolorform Records, TheDiagram, TaoX, Deep Wireless – hanno ricevuto riconoscimenti e sono state eseguite in importanti manifestazioni internazionali come il "2° Incontro Nazionale di Musica Elettroacustica - La Terra Fertile", INTERFACE 97 (Nuova Zelanda), Corpi del Suono Festival, Live Wires (Australia), 1st Symposium on Music and Computers (Grecia), III Simposio Nacional de Computacion Musica e Imagen (Argentina), Suonimmagine, Electro Acoustic Summer II – Logos Foundation (Belgio), SICMF (Korea), Sonic Residues 02 Festival (Australia), Festival Garage (Germania), D>ART (Australia), Nuit de la

musique acousmatique (Francia), Maxis Festival (UK), SFIFEM (USA), Sound Spaces (Australia), CIM, ICMC (USA). Ha collaborato con il Computer Music Journal e il Sonic Arts Network Diffusion.

Attualmente è docente di Musica Elettronica presso il Conservatorio "V. Bellini" di Palermo.

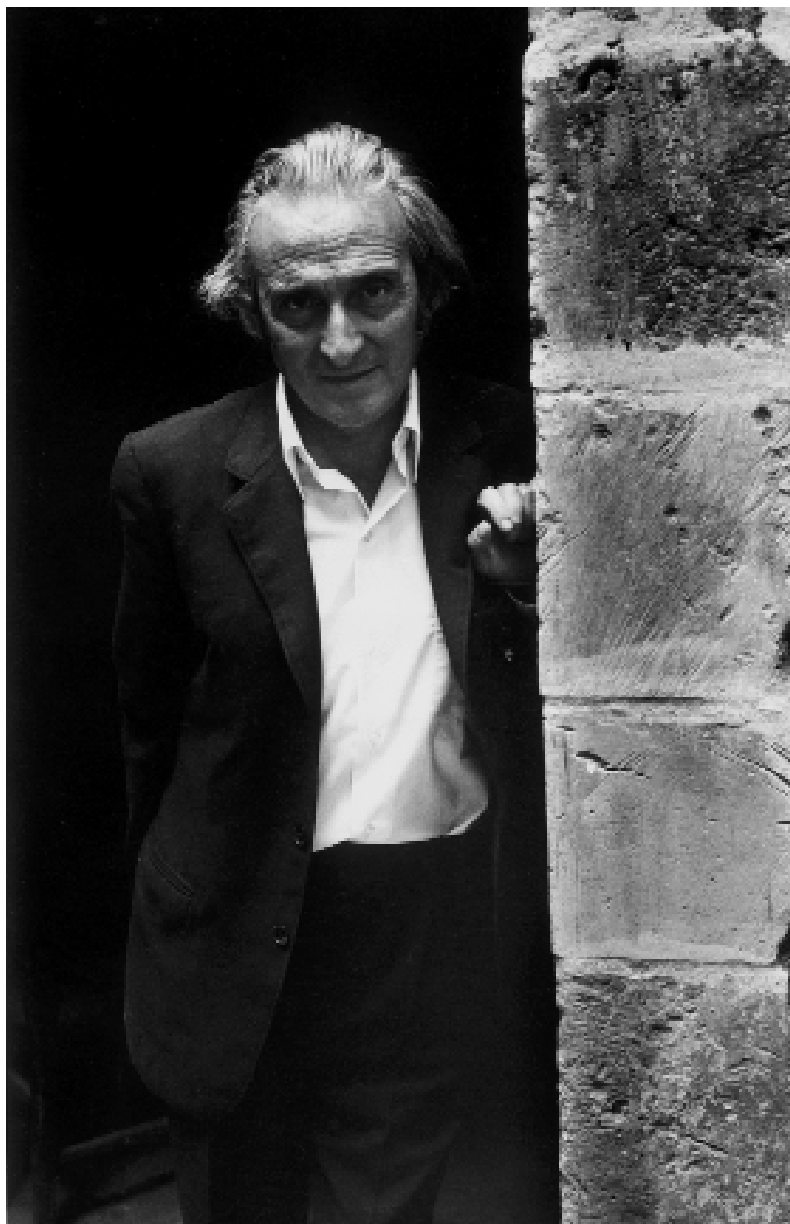
BORIS STETKA

regista collaboratore





Foto di Ferdinando Scianna, Vallelunga - Sicilia, 1964



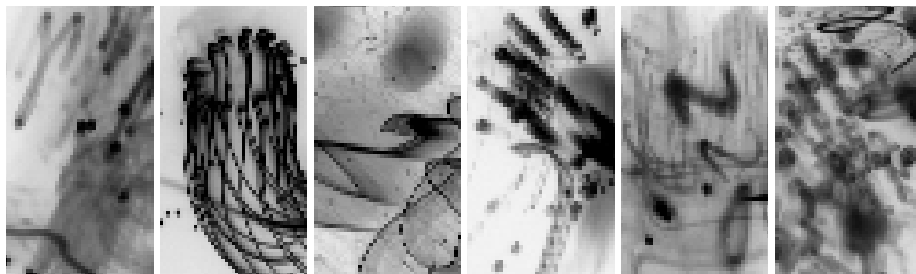
Antonino Uccello

(...)
la siesta è nuda e fresca
di canneti
ha pupille d'azzurro
e capelli di biada.

(...)
L'insonnia latra col cane
rode col tarlo il vecchio
letto di noce
s'insinua con la brezza
e ride sfrontata
da chissà che stagno
in gracchi di ranocchi.

da Antonino Uccello, *12 Frammenti d'un amore*, 1967

TEATRO MASSIMO
BELLINI
IL MASSIMO CHE C'È
Allegro assai



STAGIONE DEI CONCERTI 2006-2007

OTTOBRE

venerdì 13 - ore 21 (t. A)
sabato 14 - ore 17,30 (t. B)
DIRETTORE HUBERT SOUDANT
MAESTRO DEL CORO TIZIANA CARLINI
SOPRANO ANJA METZGER
SOPRANO CORNELIA ZINK
TENORE ROLF ROMEI
BASSO PETER LOBERT
musiche di W. A. Mozart

venerdì 20 - ore 21 (t. A)
sabato 21 - ore 17,30 (t. B)
DIRETTORE HUBERT SOUDANT
SOPRANO VALERIA ESPOSITO
musiche di W. A. Mozart

NOVEMBRE

venerdì 17 - ore 21 (t. A)
sabato 18 - ore 17,30 (t. B)
DIRETTORE STEFANO RANZANI
SOPRANO ARPINE RAHDJIAN
musiche di F. Schubert, G. Mahler

venerdì 24 - ore 21 (t. A)
L'arte vocale
nella musica sarda tradizionale

DICEMBRE

venerdì 22 - ore 21 (t. A)
sabato 23 - ore 17,30 (t. B)
DIRETTORE FABRIZIO M. CARMINATI
SOPRANO DANIELA SCHILLACI
BARITONO MARCO CAMASTRA
musiche di Cimarosa-Respighi,
G. Menotti, I. Berlin

GENNAIO

lunedì 22 - ore 21 (t. A)
PIANISTA GRIGORY SOKOLOV

FEBBRAIO

giovedì 1 - ore 21 (t. A)
venerdì 2 - ore 17,30 (t. B)
DIRETTORE TIZIANA CARLINI
musiche di J. Brahms, I. Pizzetti, F. Liszt

venerdì 23 - ore 21 (t. A)
sabato 24 - ore 17,30 (t. B)
DIRETTORE CORRADO ROVARIS
TROMBETTISTA MAURO MAUR
musiche di W. A. Mozart,
J. N. Hummel, G. Tartini, F. J. Haydn

MARZO

mercoledì 7 - ore 21 (t. A)
VIOLINISTA SERGEJ KRILOV
musiche di J. S. Bach, E. Ysaÿe,
L. Berio, N. Paganini

venerdì 23 - ore 21 (t. A)
sabato 24 - ore 17,30 (t. B)
DIRETTORE MARC SOUSTROT
musiche di C. Saint-Saëns,
G. Fauré, H. Berlioz

venerdì 30 - ore 21 (t. A)
sabato 31 - ore 17,30 (t. B)
DIRETTORE JAN CHALUPECKY
VIOLONCELLISTA ENRICO DINDO
musiche di D. Shostakovic, S. Rachmaninov

APRILE

venerdì 20 - ore 21 (t. A)
Vincitori del Concorso Busoni 2005
PIANISTA MARIANGELA VACATELLO
musiche di R. Schumann,
D. Shostakovic, F. Chopin

PIANISTA GIUSEPPE ANDALORO
musiche di L. van Beethoven,
A. Skrjabin, O. Messiaen

MAGGIO

venerdì 11 - ore 21 (t. A)
sabato 12 - ore 17,30 (t. B)
DIRETTORE LOU JA
CLARINETTISTA CALOGERO PALERMO
musiche di A. Dvorak, C. M. von Weber,
R. Schumann

sabato 19 - ore 21 (t. A)
PIANISTA MIKHAIL PLETNEV

GIUGNO

venerdì 8 - ore 21 (t. A)
sabato 9 - ore 17,30 (t. B)
DIRETTORE ALUN FRANCIS
MAESTRO DEL CORO TIZIANA CARLINI
musiche di R. Wagner, F. Liszt, S. Wagner

venerdì 15 - ore 21 (t. A)
sabato 16 - ore 17,30 (t. B)
DIRETTORE MARZIO CONTI
VIOLINISTA BORIS BELKIN
musiche di J. Sibelius, S. Rindine

ORCHESTRA, CORO E TECNICI DEL TEATRO MASSIMO BELLINI



Ministero per i Beni
e le Attività Culturali



Regione Siciliana
Assessorato dei Beni Culturali ed Ambientali
e della Pubblica Istruzione



Comune di Catania



Provincia Regionale di Catania

Per informazioni rivolgersi al botteghino: infotel. 095 7150921 fax 095 316150 – sito web: www.teatromassimobellini.it

TEATRO MASSIMO
BELLINI



STAGIONE LIRICA E DEI BALLETTI 2007

19-20-21-23-24-25-26 gennaio
UNA LADY MACBETH DEL DISTRETTO DI MTSENK
di Dmitri Shostakovic
in lingua originale con soprattitoli in italiano (prima esecuzione a Catania)
allestimento e Compagnia del Teatro dell'Opera di Riga

9-10-11-13-14-15-16-17-18 febbraio
SPARTACUS
di Aram Khaciatourian
(prima esecuzione a Catania)
allestimento, solisti e corpo di ballo dello Yuri Grigorovich Theatre Ballet di Krasnodar

6-8-9-11-13-14-15-17-18 marzo
NORMA

di Vincenzo Bellini
nuovo allestimento in coproduzione con il Teatro Massimo di Palermo

19-21-22-24-26-28-29 aprile – 2 maggio
ANDREA CHENIER
di Umberto Giordano

nuovo allestimento del Teatro Massimo Bellini
23-24-25-26-27-29-30-31 maggio – 1 giugno
LA BELLA ADDORMENTATA

di Piotr I. Ciaikovski
allestimento, solisti e corpo di ballo del Teatro Statale del Balletto del Cremlino

30 ottobre – 2-3-4-6-7-9-10-11 novembre
TOSCA

di Giacomo Puccini
direttore Daniel Oren, regia Renzo Giacchieri, scene Raffaele Del Savio
interpreti principali, Adrienne Dugger, Salvatore Licitra, Alexandru Agache
allestimento del Teatro Massimo Bellini

6-7-9-11-12-14-15-16 dicembre
PLAMENY (Flammen)

di Ervin Schulhoff
in lingua originale con soprattitoli in italiano (prima esecuzione in Italia)
nuovo allestimento in coproduzione con il Teatro Nazionale di Praga

ORCHESTRA, CORO E TECNICI DEL TEATRO MASSIMO BELLINI



Ministero per i Beni
e le Attività Culturali



Regione Siciliana
Assessorato dei Beni Culturali ed Ambientali
e della Pubblica Istruzione



Comune di Catania



Provincia Regionale di Catania

Per informazioni rivolgersi al botteghino: infotel. 095 7150921 fax 095 316150 – sito web: www.teatromassimobellini.it

Teatro Massimo Bellini

Direzione Artistica

Direttore artistico
Piero Rattalino

*Segretario artistico e
Responsabile della produzione*
Ignazio Monaco

Maestro del coro
Tiziana Carlini

Maestri collaboratori

Direttore musicale di palcoscenico
Carmen Failla

*Aiuto maestro del coro
con obbligo di altro maestro*
Gaetano Costa

Maestri collaboratori di sala
Sebastiano Spina
Leonardo Catalanotto

Maestri collaboratori di palcoscenico
Paola Selvaggio
Elda Laro

Maestro collaboratore alle luci e al ballo
Maria Scuto

Direttore di scena
Carmelo Caruso

Ispettore dell'orchestra
Ciro Mari

Aiuto-regista
Maria Drago

Responsabile dell'archivio musicale
Giovanni Attardo

Assistente alla direzione artistica
Maria Grazia Paruta

Direzione degli allestimenti scenici

Direttore allestimenti scenici
Arcangelo Mazza

Coordinatore tecnico
Giuseppe Spampinato

Scenografo realizzatore
Salvatore Tropea

*Capo reparto
macchinisti palcoscenico*
Antonio Maugeri

Capo reparto attrezzature
Francesco Barbera

*Capo reparto
macchinisti costruttori*
Vincenzo Faro

Capo reparto elettricisti
Salvatore Da Campo

Capo reparto sartoria f.f.
Maria Corsaro

Capo reparto magazzini
Antonino Curto

Direttore di sala
Gian Mario Mancuso

Direzione tecnica

Direttore tecnico
Adolfo Liseni

*Capo reparto
impianti elettrici*
Ugo Bonaccorso

*Capo reparto
impianti idrotermici ad interim*
Ugo Bonaccorso

*Capo reparto
attività di supporto e autoparco*
Antonino Guardo

*Capo reparto
prevenzioni incendi e opere edili ad interim*
Santo Angelo Leanza

*Capo reparto
audiovisivi*
Santo Angelo Leanza

Direzione amministrativa

Direttore amministrativo
Antonio Ferro

Capi settore

Organizzazione e personale
Delfo Di Giovanni

Economato, patrimonio e cassa
Gaetano Dorata

Contabilità
Angela Ferrara

Provveditorato e contratti ad interim
Antonio Ferro

Bilanci ad interim
Antonio Ferro

Trattamento economico
Antonio Petralia

Segreteria amministrativa
Antonino Scrima

Orchestra e coro del Teatro Massimo Bellini

ORCHESTRA

**PRIMO VIOLINO
DI SPALLA**

Vito Imperato**

VIOLINI PRIMI

Salvatore Domina (concertino)

Alessandra Borgese
Valentina Caiolo
Giovanni Cavallaro

Angelo Cipria
Massimo Cipria
Alessandro Cortese

Antonio D'Amico
Aldo Ferrente
Patrizia La Rosa

Concetta Lo Curcio
Adriano Murania
Aldo Piazzese

VIOLINI SECONDI

Marcello Spina
Piera Chiara
Alfio Cosentino

Giuseppe Costantino
Rosario Costarella
Antonio De Simone

Giuseppe Faranda
Agata La Rosa
Rossella Mandrà

Alessio Nicosia
Alistair Sorley
Francesca Torrisi

Aldo Traverso
Giuseppe Valastro

VIOLE

Bruno Boano
Giovanni Casano

Roberta Bullace
Patrizia Concas
Luigi De Giorgi

Vincenzo Di Ruggiero
Irene Marletta
Nicola Messina

Isidoro Paradiso
Antonino Presti
Aldo Randazzo

Vincenzo Sequenzia
VIOLONCELLI

Vadim Pavlov
Marco Bologna
Alfio Borzi

Giuseppe Bullace
Giuseppe Calanna
Antonio Di Credico

Gerardo Maida
Alessandro Longo
Elena Sciamarelli

CONTRABBASSI

Davide Galaverna
Nicola Malagugini
Andrea Benedetti

Angelo Caruso
Giuseppe Giacalone
Giorgio Giuffrida
Quintino Medaglia

ARPA

Giuseppina Vergine

FLAUTI E OTTAVINO

Giovanni Roselli
Salvatore Vella
Nunziata De Francesco
Marcello Nicolosi

OBOI E CORNO INGLESE

Stefania Giusti
Gaetano Lo Iacono
Duilio Belfiore
Angelo Palmeri*

**CLARINETTI E
CLARINETTO BASSO**

Giuseppe Casano
Domenico Gaglio
Lorenzo Lima
Alfio Lombardo

**FAGOTTI
E CONTROFAGOTTO**

Angelo Valastro
Francesco Zanetti
Cristina Brandolini*
Patrizia Pane

CORNI

Antonio Anfuso
Giovanni Pellerito
Sebastiano Basile
Giuseppe Episcopo
Rocco Vitaliano

TROMBE

Carmelo Fede
Giacchino Giuliano
Salvatore Episcopo
Giuseppe Raciti

**TROMBONI E
TROMBONE BASSO**

Vincenzo Paratore
Sebastiano Ramaci
Armando Di Pietro
Giuseppe Mangiameli

BASSO TUBA

Antonio Coschina

TIMPANI

Ivan S. Minuta
Marco Odoni

PERCUSSIONI

Francesco Minuta
Francesco Maggiore

**PERCUSSIONI
CON OBBLIGO
DELLE TASTIERE**

Marina Borgo

TENORI PRIMI

Salvatore Bonaffini
Giuseppe Cali
Matteo Condorelli
Biagio D'Anna
Riccardo Di Stefano
Salvatore Filace
Giovanni Monti
Salvatore Nicoloso
Massimo Ruta
Salvatore Samperi

CORO

MAESTRO DEL CORO
Tiziana Carlini**

**AIUTO MAESTRO
DEL CORO**
Gaetano Costa**

SOPRANI PRIMI

Graziella Alessi
Maria Pia Arena
Aurora Bernava
Rosaria Campisi
Claudia Caristi
Maria Cocimano
Maria Rita Cuordileone
Daniela Giambra
Concetta Lanteri
Patrizia La Sala
Giovanna Lo Cicero
Natalina Privitera

SOPRANI SECONDI

Maria Grazia Calderone
Mirella Cali
Maria A. Di Benedetto
Carmela la Colla
Giuseppina Piscopo
Provvidenza Puglisi
Maria Laura Zappalà

MEZZOSOPRANI

Francesca Aparo
Concetta Cannavò
Lucia Fiore
Antonina Fioretti
Elvira Franco
Antonella Guida
Letizia Mari
Carmen Luisa Nicolosi

CONTRALTI

Rosa Maria Cultrera
Grazia Ferrara
Angela Grasso
Elena Lacalamita
Silvana Licciardello
Maria Teresa Migliarese
Loretta Nicolosi
Patrizia Perricone
Salvatrice Rapisarda

TENORI PRIMI

Salvatore Bonaffini
Giuseppe Cali
Matteo Condorelli
Biagio D'Anna
Riccardo Di Stefano
Salvatore Filace
Giovanni Monti
Salvatore Nicoloso
Massimo Ruta
Salvatore Samperi

TENORI SECONDI

Antonino Alecci
Mariano G. Brischetto*
Ferdinando Musumeci
Armando Nilletti
Marcello Pace
Vincenzo Rendo
Barbaro Sciuoto
Pietro Valguarnera

BARITONI

Massimiliano Bruno*
Paolo La Delfa
Mario Licciardello
Salvatore Mangano
Domenico Morizzi
Salvatore RIELA
Salvatore Todaro
Alberto Tomarchio

BASSI

Roberto Agnello
Cosimo Arena
Daniele Bartolini
Roberto Bosco
Marcello Midolo
Maurizio Muscolino*
Giovanni Puglisi
Salvatore Raciti
Concetto Rametta
Dario Russo
Mario Sapienza
Emilio Strazzeri

* con contratto stagionale
** con contratto di natura
professionale

In corsivo sono indicate
le prime parti



Ministero per i Beni
e le Attività Culturali



Regione Siciliana
Assessorato dei Beni Culturali ed
Ambientali e della Pubblica Istruzione



Regione Siciliana
Assessorato Regionale del Turismo,
delle Comunicazioni e dei Trasporti
Dipartimento Turismo, Sport e Spettacolo



Comune di Catania



Provincia Regionale di Catania

settore comunicazione

Responsabile

Caterina Rita Andò

Addetto stampa

Fabio Albanese

Pubbliche Relazioni

Antonella Fede

Pubblicità e Amministrazione

Maria Pia Vadalà

Libretto a cura

del settore comunicazione

E-mail: ufficiostampa@teatromassimobellini.it

sito web: www.teatromassimobellini.it

Progetto grafico e impaginazione

Jacopo Leone

Redazione

Giovanni Idonea

La foto di copertina e quelle delle pagine ... sono tratte dal volume di
Ferdinando Scianna *Dormire, forse sognare*, editore Art& 1997

Stampa

Tipografia Anfuso (CT)