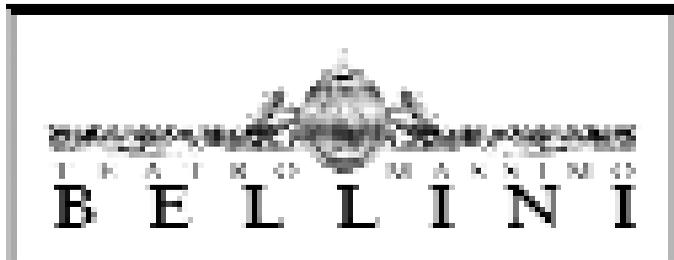


TEATRO MASSIMO BELLINI

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 trascendente 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

**I**l 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

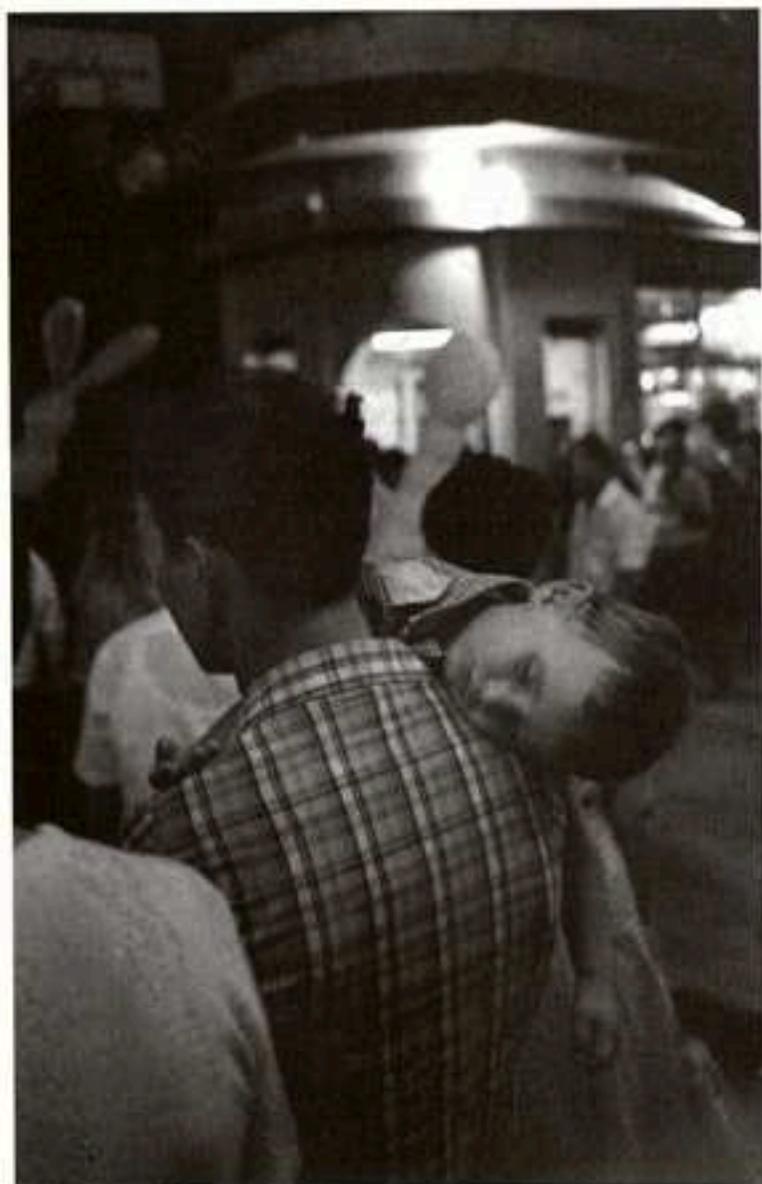
## IL SONNO DELL'ESILIO

di Moni Ovadia

**I**l 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, assentarsi 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 crinosamente 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*