

^{56^a}
SETTIMANA MUSICALE SENESE

19 -26 LUGLIO 1999



24 e 25 LUGLIO, CHIESA DI SANT'AGOSTINO
LA TERRIBILE E SPAVENTOSA STORIA DEL PRINCIPE DI VENOSA



Mimmo Cuticchio.

Sabato 24 luglio e Domenica 25 luglio
Chiesa di Sant'Agostino
ore 21,15

*La terribile e spaventosa storia
del Principe di Venosa
e della bella Maria*

Azione drammatica liberamente tratta dalla storia
di Gesualdo di Venosa per

I Pupi Siciliani
della Compagnia Figli d'Arte Cuticchio

diretta da

Mimmo Cuticchio

musiche di scena e concertazione di

Salvatore Sciarrino

Amii Stewart voce

Lost Cloud Quartet

Marco Bontempo sassofono soprano

Leonardo Sbaffi sassofono contralto

Daniele Berdini sassofono tenore

Gianluca Pugnali sassofono baritono

Jonathan Faralli percussione

Animatori: **Giacomo Cuticchio / Sergio Girardi / Tiziana Lo Porto**
Tania Giordano / Rosalba Corrao / Silvia Martorana

Marcello D'Agostino luci

Prima esecuzione assoluta

NUOVO SCHEMA DEI PEZZI MUSICALI

Tu m'uccidi, o crudele

(Carlo Gesualdo da Venosa)

elaborazione per voce, quattro sassofoni e percussioni di S. Sciarrino

Sipario I

(da Scarlatti)

elaborazione per quattro sassofoni e percussioni di S. Sciarrino

Caccia

(da Scarlatti)

elaborazione per quattro sassofoni e percussioni di S. Sciarrino

Sciarra (Rissa)

(Salvatore Sciarrino)

per quattro sassofoni e percussioni

Ballo e giardino

(da Gesualdo)

elaborazione per quattro sassofoni di S. Sciarrino

Canzone segreta

(Salvatore Sciarrino)

per voce, quattro sassofoni e percussioni

Immagine ossesso

(Salvatore Sciarrino)

per quattro sassofoni e percussioni

Assassini d'amore

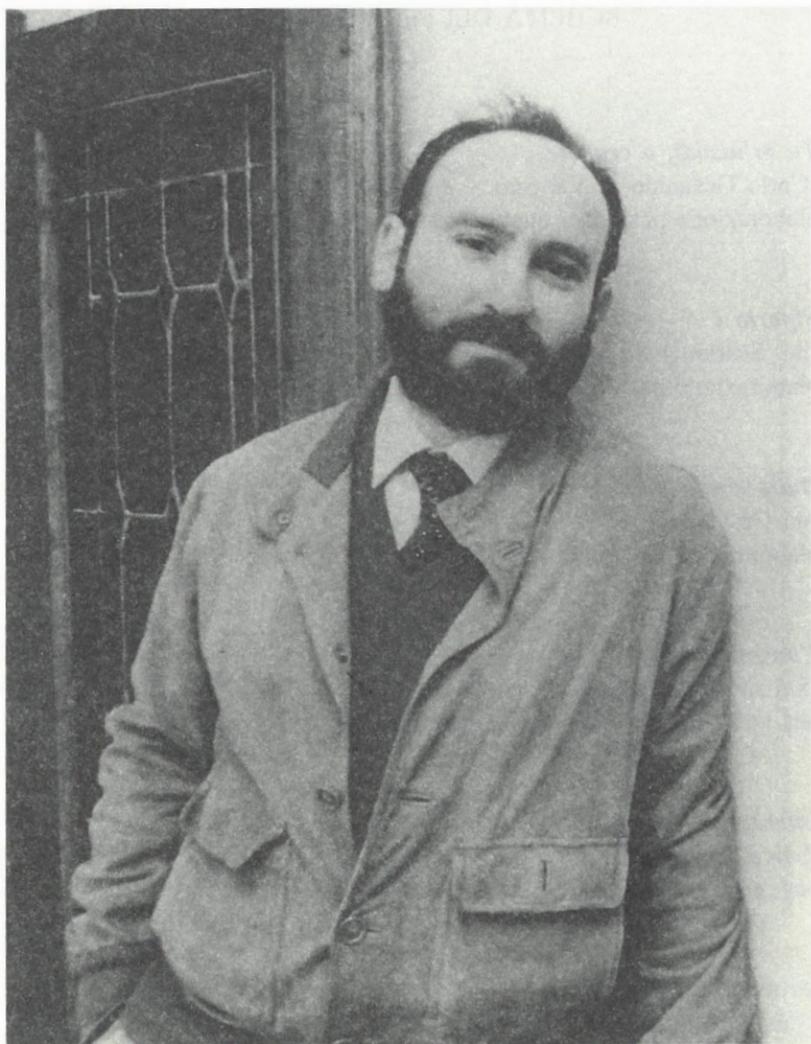
(Salvatore Sciarrino)

per voce, quattro sassofoni e percussioni

Sipario II

(Salvatore Sciarrino)

per voce, quattro sassofoni e percussioni



Salvatore Sciarrino.

TU M'UCCIDI, O CRUDELE

SALVATORE SCIARRINO

Siamo abituati a considerare le tragedie antiche alla stregua di un mondo inattuale, avulso dal quotidiano. Le rimuoviamo, le tragedie, finché non veniamo a conoscenza di persone reali la cui vita è stata sconvolta dalla furia del sangue. A contatto con questi fatti, noi sperimentiamo un malessere estremo: il vuoto della follia, sospesi per un attimo fuori da ogni logica umana. Perciò bisogna recuperare il tragico, in quanto serve da lente per meglio comprendere il presente.

Tale è il destino di Gesualdo di Venosa. Sarebbe inutile parlare di lui se dovessimo tacere della musica che ha composto, che lo ha reso famoso. Tuttavia qui vorremmo ripercorrere, di lui che amiamo, proprio gli incredibili avvenimenti che lo ebbero protagonista.

La storia comincia fin troppo fiabesca, ed è quella di un principe tra i più illustri nella Napoli di fine Cinquecento. Ha sposato una cugina di rara acclamata bellezza, da cui ha avuto un figlio. Le nozze, travagliate non poco poiché il Papa non concedeva il permesso, sono adesso coronate da qualche anno di esistenza splendida e felice.

Un giorno, all'improvviso. Sì, un giorno sua moglie lo tradisce, la relazione finisce in breve sotto gli occhi della gente, e gli amanti protervamente sfidano ogni limite, ogni decenza. Neanche volendo, Gesualdo potrebbe fingere di non sapere!

V'è una soluzione sola, il codice cavalleresco. Persino le autorità segretamente fanno pressione su Gesualdo affinché ricorra ad esso; secondo l'usanza, il marito dovrà sorprendere i due amanti e ucciderli per ristabilire l'equilibrio e riprendersi il suo onore. Allora Gesualdo uccide, suo malgrado, uccide la propria donna.

L'assalto omicida viene documentato nei verbali giudiziari. Gesualdo dice di partire per la caccia. In realtà aspetta che sopraggiunga notte e che sua moglie riceva in camera l'amante. Al momento giusto, uscendo dal nascondiglio Gesualdo manda avanti i servi che sparano all'impazzata: è casuale, o riserbo, o un atto di supremo disprezzo? Poi quasi demente torna indietro con il pugnale a infierire sui corpi, torna di nuovo, e ancora torna per squartare lei dal ventre alla gola.

Lo scandalo si è fatto spettacolo cruento e l'opinione pubblica si divide in due. Inevitabile che il partito più chiassoso stia con gli amanti a oltranza e non con il marito tradito.

Intorno all'accaduto fioriscono esagerazioni di ogni genere, non sempre prive di fondamento.

La moglie di Gesualdo, in effetti ben due volte vedova, aveva già consumato due mariti prima di questo, per poi finire tra le braccia del nobile libertino. Così malignavano. E che il fascino di lei fosse irresistibile tanto che un frate, di notte, ne violentò il cadavere esposto in chiesa. Era facile inoltre sostenere che Gesualdo, intellettuale raffinato, trascurasse la moglie in favore della musica, e avesse ucciso pure un figlio nato dalla relazione illegittima.

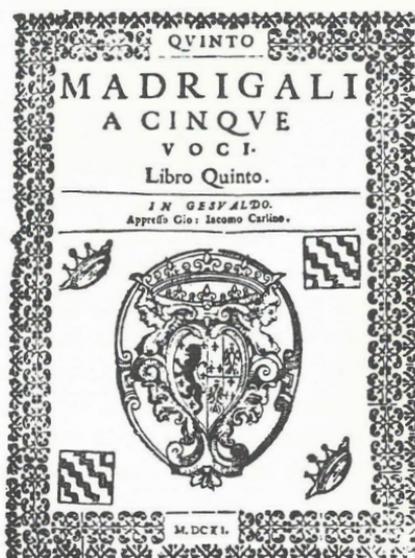
Questa tragedia ebbe risonanza secolare, così da sollecitare la fantasia di storici, poeti, drammaturghi, e ora anche la nostra.

Quando tutto fu passato, mentre la vita di Gesualdo sembrava tornata ad una principesca normalità, la sua musica cambiò, raggiunse quello stile che per noi è inconfondibile.

Quali testi usa Gesualdo nei madrigali? In gran parte versi di autori non identificati. Ma c'è qualche prova che non fosse Gesualdo stesso a scriverli?

Vero che in essi si esaspera una diffusa finzione letteraria, dove gli opposti si toccano e l'amore uccide. Però è difficile non rabbrivire a certe parole unite al canto, ora che devia verso l'allucinazione, ora che i suoni diventano bruciature, e gli accordi inattesi lame di coltello.

Affidiamo l'incredibile storia ai pupi siciliani, perché rivelino i risvolti eroici, patetici e farseschi, e in noi torni il sorriso. L'affidiamo al *cuntu* perché con la sua stilizzazione la renda alta.



Frontespizio del Libro Quinto dei Madrigali di Carlo Gesualdo.



Amii Stewart.

DA GESUALDO A SCIARRINO,
PASSANDO PER SCARLATTI

ALBERTO BATISTI

La notte del 26 ottobre 1590 Maria d'Avalos e Francesco Carafa, duca d'Andria, venivano trucidati per mano di Carlo Gesualdo, principe di Venosa, consorte di donna Maria. I due adulteri erano stati sorpresi in flagrante, nella camera da letto di Maria, a palazzo Gesualdo in Napoli. L'evento suscitò un enorme scalpore, a causa del rango delle vittime e del giustiziere, e riaccese la fantasia di poeti, cronachisti e cortigiani intorno all'eterno binomio d'amore e morte. Un'illecita passione sfociata in un fatto di sangue di per sé non continuerebbe ancor oggi a muovere l'interesse di artisti e cultori di storia se il principale attore della vicenda, interprete del sempre sgradevole ruolo di marito cornuto e d'omicida, non fosse al tempo stesso una delle più singolari figure della storia della musica, un personaggio dalla fisionomia misteriosa e anomala, un compositore originalissimo e supremo.

Carlo Gesualdo incarnava l'immagine bifronte, non infrequente all'epoca, dell'aristocratico cultore di musica capace d'imporsi come polifonista ai massimi livelli. Un caso analogo, ma infinitamente meno dotato di genio, può essere riconosciuto in Guglielmo Gonzaga, duca di Mantova, che ebbe rapporti stretti col Palestrina e che ha lasciato lavori sacri d'un qualche interesse. È appena il caso di ricordare come, nei secoli successivi, s'incontrino addirittura monarchi dediti con passione privilegiata alla composizione, quali Leopoldo I d'Absburgo o Federico il Grande di Prussia.

Tuttavia, nessuno di questi può essere accostato alla grandezza isolata e drammatica del principe di Venosa. Poco si sa di lui, se non che nacque probabilmente nel 1566 (secondo recenti ricerche) da una casata fra quelle di maggior lignaggio della corte di Napoli, che si faceva risalire all'epoca longobarda; per parte di madre, poi, Carlo era nipote di San Carlo Borromeo. A vent'anni, nel 1586, sposò la bellissima Maria d'Avalos, principessa di pari rango che, a dispetto della sua giovane età (era di sei anni più anziana di Carlo), aveva già due volte salito l'altare nuziale, ed altrettante era rimasta vedova. Carlo e Maria erano cugini, e fu necessaria una deroga di papa Sisto V (fortemente sollecitata da Filippo II di Spagna), per portare a compimento quel progetto nuziale fra consanguinei, così caro alle due più potenti famiglie del vicereame. Mai deroga pontificia fu più infelice.

L'incontro fra Maria d'Avalos e Fabrizio Carafa si trasformò ben presto in una passione che i due amanti non ebbero cura di nascondere agli occhi di nessuno, forse perché entrambi si sentivano sufficientemente protetti dal proprio lignaggio e da una spavalderia di costumi non inconsueta fra i potentati dell'epoca. Gesualdo fu quasi costretto a vendicare il proprio onore, perché gli amplessi adulterini avevano ormai perso ogni parvenza di furtività e si svolgevano quasi platealmente sotto il suo tetto coniugale.

Il doppio omicidio fu ferocissimo: Gesualdo, dopo aver annunciato la sua uscita a caccia, si nascose in casa con un manipolo di sgherri, attendendo la notte e l'arrivo di Fabrizio Carafa, che entrò nelle stanze della bella Maria con una sua chiave personale. Il principe non si degnò neppure di uccidere gli amanti con le sue mani: fece prima entrare i suoi uomini, che folgorarono ad archibugiate la coppia colpevole; quindi, si accanì sui due cadaveri con violenza inaudita, giungendo a sventrare il corpo della moglie dall'inguine alla gola.

Il delitto d'onore non impedì al principe di prender nuovamente moglie: dopo due anni di esilio volontario nel castello di Gesualdo, in Irpinia, Carlo tornò a Napoli e il 20 febbraio 1594 si unì in matrimonio con Eleonora d'Este, figlia di Alfonso marchese di Montecchio, con la quale per due anni visse a Ferrara, dove poté far parte di uno degli ambienti musicali più prestigiosi dell'epoca, dominato dalla figura del compositore Luzzasco Luzzaschi, illustrato dall'arte poetica di Torquato Tasso, e animato dal celebre "concerto delle dame", formato dalle canterine Lucrezia Bendidio, Tarquinia Molza e Laura Peverara.

Tornato alla solitudine del castello di Gesualdo, il principe si chiuse in un silenzio ulteriormente rattristato dalla morte del piccolo Alfonsino, il figlio avuto da Eleonora, e da quella di Emanuele, il figlio maggiore, nato dal suo primo, sanguinoso letto. Carlo si spense a Napoli nel 1613, senza eredi.

Protagonista di una vicenda biografica fatta apposta per esser romanzata, questo novello Gianciotto Malatesta vide interpretare la sua opera musicale alla luce di quel dramma cruento che aveva segnato la sua vita. Trovare nell'arte il segno profondo scavato dagli eventi personali è una tentazione tanto irresistibile quanto pericolosa per chiunque cerchi di dare un senso comune al mondo astratto dei suoni, all'assolutezza di un linguaggio che ai profani risulta altrimenti di assai difficile decifrazione. Nel caso di Gesualdo, l'identificazione fra arte e vita è stata, se si vuole, ancor più facile e immediata, e pertanto ancor più pericolosa, ma certo non del tutto evitabile. La sua musica è scossa infatti da un gusto per l'estremo che troppo bene si adatta alla fisionomia del violento uxo-

ricida. Come madrigalista, Gesualdo ereditò i frutti di una tecnica e di un linguaggio giunto alla sua più manieristica e raffinata perfezione. La sensibilità retorica conquistata da Luca Marenzio e dai maggiori maestri della seconda metà del XVI secolo, fatta di un'adesione profonda e mobilissima ad ogni minimo significato o immagine riposti nei testi poetici intonati, arrivò nelle sue mani tanto compiuta e perfetta da esigere quell'esasperazione estremistica che rende il principe di Venosa a un tempo il più audace e l'ultimo dei compositori di madrigali. Il suo maggior contemporaneo, Claudio Monteverdi (nato un anno dopo Gesualdo, ma sopravvissutogli di ben trenta), in quel medesimo passaggio dal crepuscolo del Rinascimento all'affermarsi violento del Barocco avrebbe traghettato l'arte del madrigale e il rapporto parola-musica nella moderna direzione della monodia accompagnata, che nelle sue mani giunse comunque ad esiti espressivi non meno radicali di quelli di Gesualdo, ma certamente più attuali e 'progressivi', consapevoli della immensa eredità polifonica ma proiettati nel più aggiornato gusto teatrale che è l'anima del Barocco. Viceversa Gesualdo, benché siano rammentate dai contemporanei sue esperienze col canto solistico accompagnato da strumenti, si mantenne fedele, nell'opera data alle stampe, alla polifonia più *reservata* ed esclusiva, tanto nei sei Libri di madrigali, quanto nei capolavori religiosi delle *Sacrae Cantiones* e dei *Responsoria* per la Settimana Santa. Quella fedeltà tutta aristocratica alle tarsie polifoniche, guidata da un'ipersensibilità testuale, spinse Gesualdo oltre le colonne d'Ercole dell'espressione possibile con quel linguaggio: donde il suo contrappunto scosso da tensioni violente, attraversato da torsioni dolorose, impennato improvvisamente in declamazioni accordali dissonanti.

L'arte di Gesualdo interessò i contemporanei alla stregua di una bizzarria concessa all'aristocratico, ammirevole per la libertà e gli eccessi dell'espressione, ma appunto per questo avviata su una strada senza sbocco e preclusa ai musicisti di professione, perché troppo personale per poter essere seguita senza correre il rischio dell'isolamento o dell'incomprensione, rischio cui il principe poteva ben andare incontro, grazie alla sua concezione della musica come puro esercizio intellettuale, aperto a ogni possibile sperimentazione. Così, un madrigalista comico come Adriano Banchieri poté farne agevolmente la parodia nella sua "commedia armonica" *Barca di Venetia per Padova*; allo stesso modo, i madrigali del principe divennero oggetto di studio durante tutto il Barocco come esempi di contrappunto estremo: Alessandro Scarlatti lo cita fra i musicisti affrontati nei suoi anni di formazione, inimitabile ma didatticamente prezioso.

La vera fortuna di Gesualdo - non a caso - è consegnata viceversa al Novecento, che lo ha riscoperto e lo ha riconosciuto, giustamente o ingiustamente, come precursore delle avanguardie. Il merito va assegnato in primo luogo a Igor Stravinskij, che cominciò ad interessarsi a Gesualdo nel 1956, componendo le parti vocali mancanti di due *Sacrae Cantiones*, e che quattro anni dopo, nel 1960, gli innalzò il *Monumentum pro Gesualdo da Venosa ad CD annum*, elaborazione strumentale di tre madrigali del principe. Da questo punto, Gesualdo è entrato ufficialmente nel pantheon delle figure di riferimento della musica contemporanea, eletto per l'audacia del suo cromatismo al ruolo di antenato delle sperimentazioni di questo secolo: per esempio, *Répons* di Pierre Boulez è dichiaratamente ispirato ai drammatici *Responsoria* del principe. Nel contempo, le sue vicende biografiche hanno riaperto la fantasia dei compositori, e sono giunte, per naturale conseguenza, alle scene del teatro musicale di questi ultimi decenni: nel 1977 nasceva l'atto unico *Diario dell'assassinata* di Gino Negri, seguito dall'azione drammatica *Maria di Venosa* di Francesco d'Avalos, musicista discendente dall'infelice consorte del principe di Venosa; inoltre, la truce vicenda ha ispirato l'opera *Gesualdo* di Alfred Schnittke (Vienna, 1995) e un altro dramma musicale col medesimo titolo di Franz Hummel (Kaiserslautern, 1996). Infine, nel 1996, Gesualdo è approdato al cinema, col film omonimo di Werner Herzog.

L'ultimo dei musicisti di oggi innamoratosi di Gesualdo è Salvatore Sciarrino. Una delle sue ultime opere teatrali, *Luci mie traditrici*, s'ispirava a un testo del Seicento, *Il tradimento per l'onore* di Cicognini, dove l'eco della tragedia del principe assassino era ancora vivo. Nel progetto musicale di Sciarrino avrebbe dovuto entrare anche più d'un riferimento tratto dalle composizioni di Gesualdo; nel contempo, però, Schnittke stava scrivendo la sua opera sul principe di Venosa, e Sciarrino tolse di conseguenza ogni riferimento musicale a Gesualdo da *Luci mie traditrici*. Ciò che è uscito dalla partitura dell'opera ha tuttavia trovato posto autonomo in altri progetti, vocali e strumentali, moltiplicandosi in una ramificazione gesualdiana che giunge all'attuale specialissimo teatro della *Terribile e spaventosa storia del Principe di Venosa e della bella Maria*.

In *Pagine*, raccolta di elaborazioni da concerto per quattro sassofoni del 1998, Gesualdo compare con due madrigali insieme a rivisitazioni-riappropriazioni di musiche che giungono fino a Gershwin. Accanto a *Pagine*, nasceva *Le voci sottovetro* per mezzosoprano e strumenti, interamente basato su lavori vocali e strumentali di Gesualdo sottoposti a "licenziose elaborazioni", come le chiama

il musicista siciliano. Singolare e significativo è il fatto che tanto *Pagine* quanto *Le voci sottovetro* includono, fra gli altri pezzi prescelti, un medesimo Madrigale, *Tu m'uccidi, o crudele*, il quindicesimo del Quinto Libro (1611). Intorno a questo Madrigale, eletto da Sciarrino a simbolo dell'incrocio suggestivo fra arte e vita è costruita la *Terribile e spaventosa storia del Principe di Venosa e della bella Maria*. Così, nato da un'attrazione fatale della musica e della figura del principe nel teatro, attraverso le esperienze ravvicinate di adattamenti concertistici il Gesualdo di Sciarrino torna, "qual linea al centro", al teatro, anche se in un progetto affatto diverso nella forma spettacolare, ma sostanzialmente affine a *Luci mie traditrici* nello spirito che scaturisce dalla violenta equazione fra passioni visute e trasfigurazione musicale.

Sciarrino non è certo nuovo alla rivisitazione del passato musicale e ad appropriarsi con gesto amoroso delle pagine che lo hanno sedotto. Il suo avvicinamento alla musica altrui parte sempre da un innamoramento di natura culturale, che gli fa riconoscere se stesso, le proprie radici, il proprio raffinato sistema di valori estetici nell'opera di chi lo ha preceduto, mostrando in questi suoi amori un eclettismo girovago e curioso, che gli permette di accostarsi col medesimo affetto, e con immancabile *sense of humour*, a figure lontanissime e diversissime come Machaut e Duke Ellington, o come Bach e Cole Porter. "Una trascrizione" - scrive Sciarrino - "non equivale al semplice trasloco delle note, quasi riversate meccanicamente dentro un altro organico. Mutare strumento, ce lo insegnano i classici, vuol dire mutare scrittura, forma, tutto ciò insomma che dà la reale fisionomia sonora di un'opera". Per questo l'opera di Sciarrino è ricca di elaborazioni, che sono altrettanti modi di rivivere e impossessarsi delle musiche amate, secondo il principio per il quale "la fantasia rende fertili le cose più note, le più banali". L'atto d'amore di una trascrizione feconda quindi di vita nuova l'apparente fissità di ciò che già esiste: le "licenziose elaborazioni" - dice ancora Sciarrino - "scaturiscono da una certezza, che la musica antica può trasfigurarsi e vivere una nuova stagione, a contatto con lo spirito moderno".

Quali sono allora gli amori di Sciarrino? La lista è lunga, così come lungo è l'elenco delle sue elaborazioni, più o meno "licenziose": le *Canzoni da battello* del Settecento, l'ormai celebre *Giovanna d'Arco* di Rossini, tanto Mozart (adulto e soprattutto fanciullo), i mottetti dell'*Ars antiqua* e dell'*Ars nova*, oltre agli autori sopra rammentati e a tanti ancora. Un dato comune però lega all'altro ogni innamoramento, ed è l'estrosità, la stravaganza, l'artificio, il coraggio del rischio. In Gesualdo, per esempio, Sciarrino non riconosce soltanto il precursore di tanto Novecento, e certamente

non soltanto il tanto sbandierato pre-espressionista: i suoi messaggi in bottiglia (le “voci sottovetro”, appunto), prima d’arrivare a noi maculati di sangue son giunti a Vivaldi, a Domenico Scarlatti, all’ultimo Beethoven. Per questo, nella *Terribile e spaventosa storia*, le elaborazioni gesualdiane s’accompagnano a due fantastiche trascrizioni da Scarlatti, riconosciuto come consanguineo del principe. È significativo, allora, che nello stesso anno, il 1998, Sciarrino si sia dedicato con egual passione tanto a Gesualdo quanto a Scarlatti, trascrivendo entrambi prima separatamente, e poi unendoli, in specialissimo connubio, nel teatrino della *Terribile e spaventosa storia*. Scarlatti è stato perlustrato dal musicista palermitano (e panormita era anche Alessandro, lo Scarlatti senior) in anni di personale, diletta frequentazione delle cinquecentocinquanta sonate. Logico e naturale, dunque, che tanta familiarità approdasse prima o poi all’amplesso stilistico della trascrizione: il già citato *Pagine* ne contiene due, e il *Canzoniere da Scarlatti* per quattro sassofoni (1998) ben sette. Da questi due lavori due sonate sono poi confluite, in nuova e più ricca veste timbrica, alla *Terribile e spaventosa storia*.

La nuova composizione teatrale di Salvatore Sciarrino è dunque la risultanza (ultima?) delle esperienze fatte con Gesualdo e Scarlatti in *Pagine*, *Le voci sottovetro* e nel *Canzoniere*, tutte del 1998. Ritroviamo nella *Terribile e spaventosa storia* l’organico di quattro sassofoni (soprano, contralto, tenore e baritono), unito alla voce femminile e a una larga schiera di percussioni, tutte suonate da un unico esecutore: metal blocs, hi hat, sonagli indiani, tam tam, campane tubolari, marimba, gran cassa, tamburo basco e tamburo senza corde. La partitura si compone di sette pezzi, destinati a fungere da musica di scena per il teatro dei pupi siciliani. La storia sanguinosa di Gesualdo, di Maria d’Avalos e di Fabrizio Carafa è ripercorsa nel *cuntu*, il racconto epico popolare della tradizione di Sicilia sul quale si sviluppa l’azione drammatica dei pupi: nello straniamento di questa antichissima forma d’arte teatrale, nel suo sapore etnico e mediterraneo, quella vicenda s’incornicia d’ironia e s’infiama di un pathos più violento e grandioso perché sottratto alla carne dell’attore e consegnato al legno muto dei pupi, cui dà voce e verità esasperate il *cuntu*, coi suoi diavoli e le gesta d’onore, amore e morte.

Il perno musicale della partitura di Sciarrino è il Madrigale *Tu m’uccidi, o crudele*, il cui testo è anonimo: niente vieta allora, come dice il musicista nella prefazione all’edizione a stampa, di attribuirlo allo stesso principe, di cui sembra essere un fedele specchio psicologico, così come tanti altri testi dei suoi ultimi due libri di madrigali. Questi uscirono a stampa nel medesimo anno, il 1611,

nel paese di Gesualdo, per i tipi di Giovanni Jacomo Carlino. Il principe si era ritirato in quel suo castello avito da quindici anni, consacrando alla musica e all'arte sempre più inaccessibile e personale dei suoi ultimi quarantatré madrigali. Il quindicesimo Madrigale del Quinto Libro si apre con una sezione statica e cromatica, a entrate delle cinque voci in canone dall'acuto verso il grave, poi riunite in perorazione accordale sulle parole "d'amor empia omicida", e quindi di nuovo disgregate, in cromatismo ancora più doloroso e penetrante, quando il testo recita "e 'l mio morir non grida". I punti di maggiore dissonanza accompagnano le parole "aspro martire", e quindi "ohimè, ch'io moro", secondo tipici *topoi* madrigalistici, qui però esasperati oltre ogni misura. La sezione finale, ripetuta due volte, parte da "ond'io ne vo gridando" e approda sulla parola "amando" a un vocalizzo liberatorio di tutte le cinque voci, armonicamente pacificato nel più puro diatonismo.

Da questa materia Sciarrino ha cavato l'elaborazione d'apertura, la più fedele al dettato di Gesualdo, nonché il quarto pezzo, *Canzone segreta* e il penultimo, *Assassini d'amore*. Nel primo pezzo, la voce che si fa carico del testo non attinge a un'unica linea vocale del madrigale ma spazia di volta in volta fra il tenore e le altre voci superiori, lasciando la maggior parte del tessuto contrappuntistico ai quattro sassofoni, anch'essi mai ancorati a una sola delle voci originali. Pochissimo appare invece la percussione, cui spetta solo una punteggiatura assai parsimoniosa, consistente peculiarmente nella rottura iniziale d'una lampadina, quindi d'un vetro sottile e nell'ambientazione timbrica dei vocalizzi. Il madrigale diventa così prevalentemente strumentale, in modo da sottolineare ed esaltare la componente armonica della scrittura di Gesualdo, mentre la voce assume il ruolo guida nell'espressione facendosi al contempo portatrice della parola drammatica e memoria dell'originale.

Il madrigale riappare allo stato di frammento, irricognoscibile, nella *Canzone segreta*, dove i sassofoni suonano un tremolo bisbigliato fatto di oscillazioni che evocano il tremito degli amanti, sugli interventi appena percettibili delle percussioni (prevalentemente i sonagli), mentre la voce su una formula ostinata riprende, variandole, le ultime parole del madrigale, "ohi, voglio morire amando, così comando". È una pagina tutta fatta di suggestione, costruita secondo il tipico gusto di Sciarrino per le sfumature dinamiche più sottili e per le sonorità evanescenti di echi tutti interiorizzati.

I frammenti del madrigale utilizzati nel sesto pezzo della *Terribile e spaventosa storia* sono diversi da quelli che compaiono nella *Canzone segreta*, così come diametralmente opposto è il clima espressivo. *Assassini d'amore* costituisce il vertice del dramma, e dà voce al compimento cruento della tragedia. È anche il vero *divertis-*

sement stilistico della partitura, dal momento che Sciarrino si diverte qui a inventarsi un suo personalissimo rock. I sassofoni nell'ostinato ritmico dello *slap* (una particolare tecnica sviluppata da Sciarrino sul sassofono, che giocando sull'ancia lo trasforma in strumento a percussione, senza tuttavia perdere il senso dell'intonazione) si metamorfosano in violente, immaginarie chitarre elettriche; su questi la voce, percorrendo intervalli brevi e figure altrettanto ostinate, scandisce il testo inventato da Sciarrino:

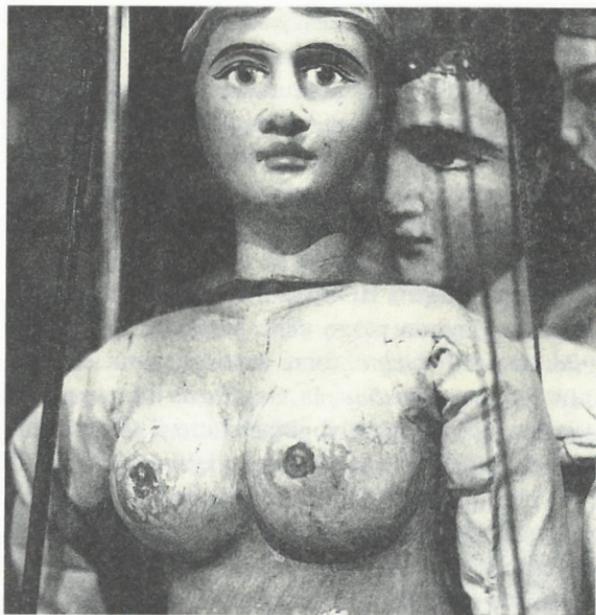
Crudele omicida
 D'amore assassina
 Infame, teng' e corna
 Bagascia, teng' e corna
 T'ammazzo
 E ancora non muori?
 Uccidi il corpo
 Uccidi la mente
 La tua, la mia
 Che a te si dona
 Crudele m'uccidi

Queste parole sono, com'è chiaro, una versione 'realistica' e contemporanea, dei versi 'alti' del madrigale, una variazione sul tema dell'omicidio d'amore in chiave con la violenza della musica, sottolineata dalla funzione percussiva di tutto l'organico. Il testo di *Assassini d'amore*, così come la sua suggestione musicale, è chiaramente ispirato ai verbali del processo per il doppio omicidio, che riproducono le testimonianze dei famigli di casa Gesualdo presenti all'atto scellerato. Questi documenti d'archivio sono stati di recente pubblicati in appendice alla seconda fortunata edizione della biografia romanzata *Il Principe dei musicisti*, scritta da Giovanni Iudica e pubblicata nel 1997 da Sellerio.

Da un'altra pagina di Gesualdo, questa volta strumentale, derivano il terzo e quinto pezzo della partitura. Si tratta della cosiddetta *Gagliarda del Principe*, forse destinata a un organico di quattro viole. In *Ballo e Giardino*, la *Gagliarda* (danza di ritmo ternario, moderatamente veloce, in voga per tutto il Cinquecento e il Seicento) compare prima nella sua forma originale, affidata al quartetto di sassofoni che qui assumono un curioso suono antico, come di cromorni, e quindi si rarefa nel bisbiglio dei tremoli, diventando un'eco di ballo udita dal giardino, simile al trattamento che il madrigale subisce nella successiva *Canzone segreta*. Dopo questa, la *Gagliarda del Principe* ritorna in *Immagine ossessa*, come musica d'accompagnamento alla festa dei diavoli, con i sassofoni mutati

grazie agli *slap* percussivi in un grandioso, ancora una volta immaginario chitarrone: brevi frammenti di danza, trafitta di quando in quando da lunghe note intonate, vengono ripetuti più volte, dando il senso di un ostinato demoniaco, ossessivo, fatto di pizzicati virtuali.

Come si accennava, la *Terribile e spaventosa storia* è incorniciata poi da due siparietti musicali derivati da Scarlatti, che stabiliscono il *trait d'union* della parentela spirituale che da Gesualdo, attraverso le bizzarrie del sommo clavicembalista, giunge idealmente a Salvatore Sciarrino, colto e raffinato erede di quell'italianità estrosa e mediterranea. Il *Sipario I* traduce in lingua sciarriniana la vivacità diabolica della *Sonata K. 153*, dove i mordenti dei sassofoni s'intarsiano con poche, significative pennellate di percussioni (marimba e campane, soprattutto), che aumentano il dinamismo e lo spettro armonico della scrittura, facendo dell'elaborazione una meravigliosa scatola sonora, non priva di sinistri effetti, come di corda di cembalo che si rompa, creati dall'intrusione insistita dello *slap* nel percorso melodico-ritmico di Scarlatti. Il *Sipario II*, tratto dalla *Sonata K. 532*, rinuncia invece allo *slap* per avventurarsi in un Allegro di alto virtuosismo ritmico, in cui la scrittura a due voci di Scarlatti si espande sulle quattro linee dei sassofoni, creando l'illusione di una cassa di risonanza armonica, cui contribuisce la sottile speziatura timbrica delle percussioni, fedeli allo spirito giocoso e illusionistico del grande sperimentatore settecentesco.



Un pupo di Mimmo Cuticchio.

MIMMO CUTICCHIO

ROBERTO LEYDI

Ricordo quando, sulla metà degli anni Cinquanta, ebbi occasione di assistere per la prima volta a un “maggio” sull’Appennino emiliano. Una forte emozione, certo, di fronte a un teatro squisitamente popolare e pur carico di suggestioni (alcune fondate ed altre no) “colte”, capace di suscitare reminiscenze storiche e letterarie “antiche”, ma riflesso in un rapporto tutto popolare con l’ambiente naturale (e rituale) e il suo pubblico. Emozione, certo, ma anche tristezza perché appariva ben chiaro che quanto avveniva sotto i miei occhi era una manifestazione ormai in agonia la cui estrema sopravvivenza, in un mondo che si avviava rapidamente a trasformazioni sociali, economiche e culturali profonde e definitive, pareva affidata a pochi anziani attori e a un pubblico non giovane.

Ricordo che quando, sempre negli anni Cinquanta, mi occupai di teatro dei burattini e delle marionette mi parve addirittura ovvio annotare che la fortuna mi aveva condotto ad assistere agli ultimi momenti di faticosa vitalità di manifestazioni ormai avviate a spegnersi e morire. Il giorno della chiusura del Teatro Gerolamo di Milano, con la conseguente, inevitabile (così pareva) conclusione del lungo viaggio artistico della famiglia Colla, uscii dallo spettacolo con la convinzione che una grande stagione dello spettacolo fosse conclusa.

Ricordo quando, sempre negli anni Cinquanta, incontrai alcuni pupari palermitani e catanesi e assistetti ai loro straordinari spettacoli. Anche in quella occasione il sentimento di tristezza fu quasi più forte dell’emozione per l’arte di quei pupari perché mi pareva di partecipare ad una veglia funebre. E quello stato d’animo era purtroppo confortato dalle parole stesse dei pupari che sentivano di vivere in un mondo nel quale non riuscivano a riconoscersi, un mondo che ogni giorno di più pareva di non aver bisogno di loro e della loro arte e quasi li rifiutava.

Tre ricordi. E tre errori di valutazione.

L’Italia stava uscendo con forza dal disastro della guerra e sviluppava, con trasformazioni tanto rapide quanto profonde, quella stagione che poi fu detta del “miracolo economico”. Percorrevo l’Italia e ad ogni viaggio vedevo la realtà anche fisicamente cambiare sotto i miei occhi e certo era motivo di soddisfazione pensare che quel travolgimento stava forse conducendo molti italiani fuori dalla

.....

miseria e dalla fame, ma non potevo certo reprimere che quella "modernizzazione" avrebbe segnato il tramonto imminente di realtà culturali che certo erano legate ad un passato che era stato benevolo soltanto per pochi privilegiati, ma che esprimevano profondità culturali che potevano, anche in una nuova situazione sociale ed economica, affermarsi come valori della nostra storia.

Tre ricordi. Tre valutazioni. Tre errori di valutazione.

Attraverso un processo molto complesso ma allora non immaginabile le cose, almeno per i tre esempi che ho citato, sono andate diversamente.

Il "maggio" dell'Appennino emiliano e toscano non soltanto non è morto, ma anzi, si è vivificato dov'era sopravvissuto, in alcuni luoghi è stato ripreso dopo un'interruzione anche lunga e attorno a questo teatro si è raccolta anche l'attenzione, direi la "passione", dei giovani.

Il teatro dei burattini e delle marionette non ha, in quegli anni Cinquanta, abbassato definitivamente il sipario ma, con molte difficoltà, ha maturato la sua rinascita, sia con la conservazione della tradizione, sia con innovazioni e nuova moderna creatività, fino a penetrare negli spazi della sperimentazione e dell'avanguardia.

L'opera dei pupi pure ha trovato modo di non morire e di non languire in una penosa agonia.

Le ragioni di questi sviluppi quarant'anni fa imprevedibili (e, comunque, imprevisi) sono certo molte, andrebbero indagate seriamente, ma non è questa la sede e l'occasione per avventurarmi su questo terreno. Ricordando che anche altre manifestazioni "sociali" del "mondo popolare", o comunque della tradizione, hanno conosciuto inaspettata e anche forte reviviscenza negli ultimi anni. E basterebbe citare il caso del carnevale. Di contro, però, la crisi, questa volta davvero definitiva, dei comportamenti e della comunicatività domestica e familiare.

Queste considerazioni mi son parse utili per illuminare, in una prospettiva più estesa e in un contesto più ampio, il caso di Mimmo Cuticchio, la cui vicenda artistica nasce, si sviluppa e quindi si colloca entro quella tradizionale dell'opera dei pupi per svolgersi poi, in quel filo mai rinnegato, verso la rifunzionalizzazione dell'Opera in una mutata realtà. Un disegno che pone Mimmo quale principale protagonista, non soltanto della sopravvivenza dell'Opera ma, soprattutto, della sua rinascita.

Per restare nell'orizzonte del teatro delle marionette un caso parallelo, se pur con caratteristiche diverse, è quello della milanese Compagnia Colla, riportata ai successi del suo miglior passato e proiettata in un paesaggio internazionale da Eugenio Monti, anche

lui "interno" alla famiglia Colla. Caratteristiche diverse, ho detto: con un più scoperto impegno innovativo, pur nel filo sempre evidente e condizionante della tradizione, Mimmo Cuticchio; rigorosamente fedele al passato (ma anche qui con un "sentimento" permeato dall'oggi), Eugenio Monti.

Sia nel caso di Mimmo Cuticchio che in quello di Eugenio Monti si è dunque determinata una ricollocazione di due grandi tradizioni marionettistiche, con la dimostrazione che le esperienze del passato, direi la "sapienza" del passato, potevano esprimersi, senza tradimento o mistificazione, in un oggi così diverso da quello del passato.

Quando si parla di "rinascita" dell'Opera dei pupi, se pur allontanata dal suo vecchio contesto tradizionale e misurata sugli spazi rappresentativi dello spettacolo moderno, se pur privata del pubblico popolare di un tempo e offerta soprattutto ad un pubblico colto e internazionale non si possono dimenticare la figura e l'opera di Antonio Pasqualino che, di fronte alla crisi dell'Opera dei pupi, si è assunto il compito di preservarne i preziosi materiali, di studiarne, in modo esemplare, la storia e le forme, di promuoverne la vitalità e, quindi, favorire la sua reviviscenza e la sua rifunzionalizzazione non adulterata o mistificata.

Alle spalle di Mimmo Cuticchio c'è suo padre, Giacomo Cuticchio (anzi, com'è giusto, il cav. Giacomo Cuticchio che è stato certo uno dei pupari di maggior rilievo e notorietà nel panorama dell'Opera a Palermo).

Ho conosciuto Giacomo Cuticchio molti anni fa, come allora ho conosciuto gli altri pupari siciliani, non solo palermitani (e ricordo soprattutto, per le lunghe conversazioni, Pietro Sclafani e Giuseppe Argento) ma anche catanesi, con don Emmanuele Macrì in testa, con le sue grandi e pesanti marionette manovrate dal ponte, ancora più o meno regolarmente attivi.

E ho conosciuto don Peppino Celano, puparo, costruttore di pupi (e di quei mostriciattoli che sono i pupi-souvenir per i turisti) e ultimo (pensavo allora) grande contastorie, collaboratore di Cuticchio e anche di Sclafani, chiuso il suo minuscolo teatrino.

Un mondo, erano gli anni Cinquanta e Sessanta, che ormai costringeva i pupari a chiedere (legittimamente) aiuti agli enti pubblici e rivolgere i loro spettacoli non più al pubblico attento, appassionato, competente e schiamazzante della Palermo popolare, ma a quello dei turisti, soprattutto stranieri, che certo guardavano alle gesta sferraglianti dei Paladini di Francia con gli stessi occhi incompetenti con i quali noi guardiamo al teatro giapponese. Qualcosa di meraviglioso ma sostanzialmente 'esotico', comprensibile soltanto nella superficialità dei movimenti ma non nei suoi sottili valori segreti che il pubblico tradizionale ben sapeva cogliere e giudicare.

A Giacomo Cuticchio mi aveva portato, naturalmente, Antonio Pasqualino che allora incominciava a riunire nella sua bella casa, in attesa di quel museo che, dopo tante traversie e incomprensioni oggi esiste ed è guidato da Janne Vibaek, quanto dell'Opera s'andava disperdendo, per finire spesso a oggetto d'arredamento.

Giacomo Cuticchio recriminava, allora, che non fosse più possibile rappresentare, come un tempo, sera dopo sera, settimana dopo settimana, episodio dopo episodio, attraverso le pagine del Lodico, l'intero ciclo dei Paladini di Francia e di re Carlo Magno (ciclo che poi Giacomo Cuticchio avrebbe registrato, "a futura memoria", quasi integralmente, purtroppo soltanto nella parte sonora, per Antonio Pasqualino, muovendo da re Pipino per finire all'agguato di Roncisvalle), ma si dovessero immaginare sintesi con prevalenza di duelli e disfide, teste che volano, corpi divisi in due, zampilli di sangue e che non trovasse, nel nuovo pubblico, risposta la grande e topica scena del "vantamento", nella quale, unica dell'intero ciclo, sono presenti sul palcoscenico tutti i Paladini, stretti attorno a re Carlo, assediato in Parigi dai Saraceni. E, mi diceva Cuticchio, che quella era, secondo lui, la scena più bella anche da vedere, la scena in cui si svelava, senza apertamente svelarsi, il tradimento di Gano ed emergeva il gran carattere di Rinaldo. La premessa di quanto poi sarebbe accaduto a Roncisvalle, dove infatti non venne a trovarsi Rinaldo.

Scene sintetizzate, dunque, di effetto immediato, capaci di impressionare un pubblico "incolto", non "civilizzato", entro la cultura e la civiltà del pubblico popolare siciliano.

E' in quello straordinario paesaggio di "sapienza" e di problemi, di orgoglio artistico e di difficoltà economiche e burocratiche, di non rassegnata consapevolezza che il vecchio mondo della tradizione si stava ormai spegnendo per non ritornare più che cresce Mimmo. "Dentro" al mondo di quei pupi che soltanto gli animi superficiali o inconsapevoli possono considerare semplici oggetti o materiali per far teatro, mentre sono "personaggi" veri e vivi, certo fuori dalla miseria del mondo umano, collocati nel grande spazio della fantasia simbolica.

E sarebbe bello aver qui spazio per ricordare come i vecchi pupari parlavano dei pupi ma mi basta citare don Emmanuele Macri che, alla mia domanda d'intenzione "tecnica" gli chiedevo perché i pupi palermitani avessero il ginocchio articolato e quelli catanesi invece la gamba rigida, mi rispondeva con aria solenne: "Quelli di Palermo non sono veri Paladini perché i veri Paladini non piegano mai il ginocchio".

Avrò forse incontrato, visto, frequentando in quei giorni Giacomo Cuticchio e la sua famiglia, anche Mimmo, il figlio, che, allo-

ra, doveva avere poco più di dieci anni. Ma l'ho conosciuto bene assai dopo, quando già aveva preso in mano il teatrino di famiglia e andava elaborando le sue idee di aggiornamento dell'Opera, al fine di preservarne tutta l'essenza anche stilistica, ma ponendola a disposizione non solo di tempi mutati, ma, soprattutto, di un pubblico profondamente mutato.

Una piacevolissima sorpresa l'ebbi poi quando Mimmo mi cercò per avere una copia della registrazione del "cunto" di Peppino Celano che io avevo realizzato nel 1963 (come prima avevo avuto modo di fissare, se pur in frammento non lungo, il "cunto" di un altro e più anziano artista, Roberto Genovese), come da Antonio Pasqualino già aveva avuto copia di un'altra registrazione, di poco, credo, posteriore. Le uniche testimonianze sonore, qualche fotografia e pochi scritti più informativi che critici, il ricordo ancora emozionante di quanti avevano potuto vederlo in piazza, sopravvissute di un grande artista popolare.

Peppino Celano era morto, investito da un'automobile, in una strada di Palermo, il 10 ottobre 1973. Aveva settant'anni e parve a tutti che con lui fosse finita la grande tradizione del "cunto" (una tradizione che ancora non s'è studiata nelle sue connessioni con una pratica di recitazione molto antica e mediterranea: Omero recitava forse come Celano?). Mimmo Cuticchio che ha conosciuto Peppino Celano ma che non aveva potuto assistere al "cunto" in piazza, prima perché molto giovane (all'inizio degli anni Sessanta don Peppino aveva dovuto smettere di fare il "cunto" in piazza) e poi perché lontano dalla Sicilia dall'età di quindici anni voleva ridar vita all'arte del "cunto" e far ciò ponendosi entro una tradizione che, se pur indirettamente, certo anche gli apparteneva.

Che il "cunto" di Mimmo Cuticchio non sia la "copia" di quello di Celano non è soltanto naturale, ma giusto e opportunamente inevitabile. Se nel "mondo popolare" quei processi di ricerca continua (e nel nostro tempo sempre più affrettata, e spesso artificiosamente e pretestuosamente) di "novità" che sembrano costituire uno dei caratteri della produzione artistica nel nostro secolo non operano (o, meglio, operavano) se non su tempi lunghi, non per questo l'arte popolare rimane immobile. Fermo rimane il riferimento alla tradizione (almeno fino ai momenti di crisi del sistema stesso della comunicazione di tipo popolare/tradizionale), ma ogni vero artista è sempre, ed è sempre stato, anche un innovatore. E ciò perché diversa è la sensibilità d'ogni generazione che si sussegue, diverse sono le richieste della società, diverso è il temperamento d'ognuno. Ciò che oggi avviene (ed è il caso di Mimmo Cuticchio) è che l'innovazione è in parte più consapevole e ricercata che non nel passato, in quanto la trasformazione dell'eredità artistica e cultu-

rale viene oggi anche razionalmente cercata, sia per un'esigenza personale che si è resa consapevole, sia perché più forte e duro, rispetto al passato, è l'impatto con il "mercato", cioè con il pubblico. Un pubblico la cui trasformazione ha subito un'accelerazione persino traumatica nel volgere di pochi decenni fino a mutarne profondamente (ma io non direi radicalmente e in modo interamente irreversibile) i caratteri.

Enrico Sala, grande suonatore di piffero dell'Appennino pavese, anche lui, come purtroppo tanti "maestri" della musica popolare, scomparso, diceva con convinzione profonda che lui suonava esattamente come Giacomone, il suo maestro, "uguale" a Giacomone. Quando, casualmente, si è trovata una registrazione di Giacomone, ormai vecchio, realizzata amatorialmente con il vecchio (e glorioso) "Gelosino", si è potuto constatare che non era vero: certo Ernesto Sala continuava lo stile di Giacomone, ma non suonava certo "uguale" a Giacomone. Su quanto imparato dal suo maestro, Ernesto aveva sovrapposto se stesso e il suo tempo. Era diventato, cioè, il nuovo "maestro".

E Mimmo, dunque, è diventato un grande del "cunto", che realizza rifacendosi ai "maestri" del passato, a don Peppino Celano, ma giustamente immettendo in esso non soltanto la sua personalità ma anche la sensibilità di un uomo nato nel 1948.

A Mimmo Cuticchio, di famiglia illustre di pupari, dunque il merito di aver restituito alla memoria il nome di Peppino Celano e salvato dall'oblio il nobile "mestiere" del "cunto". E il merito anche di ricordare sempre la sua discendenza dai "maestri" del passato: gesto che certo nobilita, nel nome dei valori positivi dei "prodotti" di tradizione, ma che anche dimostra un doveroso rispetto ai "maestri" venuti prima.

La storia dei Cuticchio? La storia di Mimmo? Storie ricche di avvenimenti e di momenti, secondo un disegno che è quello di tante compagnie di marionette, nella buona e nella meno buona fortuna.

Capostipite della famiglia è Giacomo, come ho già ricordato. Nato a Palermo nel 1917, Giacomo è avviato all'arte dell'Opera da due popolari (anzi, nel loro mondo, famosi) pupari palermitani i cui nomi ricorrono nelle prime vicende di altri pupari della generazione di Giacomo: Greco e Meli.

L'arte di muovere i pupi non s'è mai appresa ad una scuola, ma, come si dice "a bottega", presso un altro puparo o in famiglia. Giacomo Cuticchio mi diceva che quando era ragazzo c'era a Palermo, anche fra i giovani, una gran "passione" per l'opera dei pupi, ma che lui aveva più passione degli altri. Ed è così che appena quindicenne s'avventura da solo, con un suo teatrino, con il quale

lavora non soltanto in città (dove però la concorrenza delle compagnie più affermate era particolarmente dura), ma anche (e soprattutto) nei paesi di tutta la Sicilia. E così i figli, sette, nascono in posti diversi lungo l'itinerario girovago dei Cuticchio. Nascono Teresa ad Alia, Mimmo a Gela, Piera a Terrasini, Nino a Sancipriello, Anna, Rosa e Guido infine a Palermo. Tappe di un cammino di lavoro, difficile, duro. Testimonianza non soltanto di una vicenda familiare ma del destino girovago di tanti marionettisti e burattinai del passato.

Accanto a Giacomo la moglie, Pina, che si dedica, con talento, a dipingere le scene e cartelloni.

E' all'inizio degli anni Sessanta che Giacomo Cuticchio incomincia a raccogliere soddisfazioni per il suo lavoro anche fuori dalla Sicilia. Va al Festival di Spoleto, va a Parigi e poi, via via, un po' ovunque in Europa. Ma è soltanto nel 1989 che, dopo aver girato in sedi spesso infelici in vari quartieri di Palermo, apre un suo teatro stabile e confortevole, in vicolo Ragusi, a due passi dai "quattro canti".

E Mimmo inizialmente s'allontana dal mondo dei pupi e se ne va, appena quindicenne, a cercare altre strade nel mondo dello spettacolo, nel cinema e alla televisione, come attore. Saltuariamente collabora con il padre in occasione di impegni particolarmente importanti e nel 1967 lavora con i pupi per sette mesi a Parigi, sostituendo il padre. Nel 1969, però, ritorna "in famiglia" a lavorare nella compagnia ed è allora che "riscopre" il "cunto". Due anni dopo, con il fratello Guido, apre un proprio teatro a Trabia e nel 1973 approda, con un proprio teatro, a Palermo.

Una storia al tempo stesso esemplare e banale. Una storia che ripercorre, con le sue tappe, l'avventura di tanti altri artisti dello spettacolo popolare.

Una vicenda anche umana che parte dal cuore profondo della tradizione e approda, ora, ad uno spettacolo di così grande impegno come *Tu m'uccidi, o crudele*, nel cartellone di una prestigiosa stagione musicale. Un'opera, anzi si potrebbe dire due volte opera, con la musica di un altro illustre siciliano, Salvatore Sciarrino, di sofisticata e "colta" estrazione.

Giacomo Cuticchio l'avrebbe immaginato, avrebbe potuto immaginarlo, quando, alla soglia degli anni Sessanta, lamentava la fine forse vicina dell'opera dei pupi e dell'arte della famiglia?

Io, allora, non l'immaginavo.

TESTI

MADRIGALI, Libro Quinto, XV

Tu m'uccidi, o crudele,
D'Amore empia omicida
E vuoi ch'io taccia e il mio morir non grida?
Ahi, non si può tacer l'aspro martire
Che va innanzi al morire
Ond'io ne vo gridando:
"Oimè ch'io moro amando!"

(Anonimo)

(INCONTRO FURTIVO)

Ohi, voglio
Morire amando.
Così comando!

(Salvatore Sciarrino)

(ASSASSINI D'AMORE)

Crudele omicida
D'amore assassina
Infame, teng' e corna
Bagascia, teng' e corna
T'ammazzo
E ancora non muori?
Uccidi il corpo
Uccidi la mente
La tua, la mia
Che a te si dona
Crudele m'uccidi.

(Salvatore Sciarrino)

(SIPARIO II)

Gesualdo di Venosa
oggi è stato perdonato
non sappiamo s'è all'Inferno
se la musica bastò
per andare in Paradiso
tisu tisù
povero Angelo
che musica strana!

(Salvatore Sciarrino)

MIMMO CUTICCHIO

Nasce il 30 marzo 1948 quando il padre Giacomo, puparo "camminante" (girovago) si stabilisce a Gela. Sin da piccolo segue e aiuta il padre ma, pur ricevendo un'educazione improntata ad un assoluto rispetto per la tradizione, si trova ad affrontare una realtà sempre più estranea ai valori della cultura popolare. L'apprendistato avviene naturalmente.

Nel 1963 segue il padre al Festival dei Due Mondi di Spoleto e nel 1967 rimane per alcuni mesi a Parigi per dirigere un teatrino di pupi nel quartiere latino. Nel 1970 si trasferisce a Roma dove incontra Aldo Rendine, direttore dell'Accademia Sharoff, che lo spinge a continuare la tradizione dei pupi. Tornato a Palermo, avverte sempre più la necessità di un altro maestro che trova nel puparo e cuntista Peppino Celano.

Nel 1973 apre a Palermo il Teatro dei pupi di Santa Rosalia. Intanto ottiene il riconoscimento dal Ministero del Turismo e dello Spettacolo.

Nel 1977 fonda l'Associazione Figli d'Arte Cuticchio, che accorpa la compagnia omonima, in grado di produrre spettacoli controllandone tutte le fasi (dallo sbalzo dei metalli delle armature all'intaglio del legno dei corpi, alla pittura di scene e cartelli, alla realizzazione dei costumi). Per la prima volta una compagnia di pupari instaura un rapporto con l'amministrazione pubblica. Nel 1984 il gruppo crea come omaggio ai cinquanta anni di attività di Girolamo Cuticchio il festival di teatro di strada e di figura "La macchina dei sogni", riflessione annuale sul teatro dei pupi, sulla narrazione orale, sul teatro di strada, di marionette e burattini, di figura e di oggetti.

SALVATORE SCIARRINO

E' nato a Palermo nel 1947.

Fin dalla prima infanzia ha esercitato le arti figurative, gradatamente abbandonate con l'evidenziarsi della sua attitudine musicale. Talento precocissimo e autodidatta, cominciò a comporre a dodici anni, avendo come guida Antonino Titone; successivamente ha studiato con Turi Belfiore. La prima esecuzione pubblica di un'opera di Sciarrino risale al 1962, nel corso della IV settimana internazionale Nuova Musica di Palermo, ma l'autore considera apprendistato acerbo quelle opere che si collocano tra il '59 e il '65. Compiuti gli studi classici, si è trasferito a Roma e poi a Milano. Da alcuni anni risiede a Città di Castello.

Ha vinto numerosi premi fin dall'età di ventiquattro anni.

E' stato per tre anni direttore artistico del Teatro Comunale di Bologna e ha insegnato nei Conservatori di Milano, Perugia, Firenze e in corsi di perfezionamento.

Benché al nome di Salvatore Sciarrino venisse in un primo tempo associato solo il concetto di nuova materia sonora in ragione dell'originale e suggestiva ricerca avviata dal compositore siciliano (più incline a sintonizzarsi appunto sul suono che non sulla "dialettica delle altezze" a lui estranea), altri fattori non meno importanti si sono chiariti a completare un quadro stilistico tra i più singolari. In primo luogo l'organizzazione dei segnali sonori nella direzione di una maggior trasparenza ed essenzialità, di un'articolazio-

ne musicale la cui logica converta la mera seduzione sensoriale in organismi coerenti e pregnanti. In secondo luogo la ben nota centralità del rapporto suono-silenzio.

L'invenzione acustica, un tempo volta verso una sorta di cristallina storicizzazione delle forme, ora si proietta sempre più verso nuove percezioni del tempo.

AMII STEWART

Nata a Washington, ha iniziato la sua carriera nel mondo del teatro e della danza. Durante questo periodo si è esibita in molte rappresentazioni come lo special *Genesis Juba and other Jewels* che ha ottenuto l'Emmy Award; a questo ha fatto seguito il musical *Bubbling Brown Sugar* vincitore del Tony Award.

Il suo primo disco si intitola *You can really touch my heart*, ma possiamo dire che il suo esordio vero e proprio nel mondo della disco music sia rappresentato da *Knock on wood* del 1977, che ha venduto più di otto milioni di copie. Seguono *Paradise Bird*, dove si cominciano a sentire gli influssi del genere pop, e l'album *I'm gonna get your love*.

Nel 1983 è stata ospite del Festival di Sanremo con la canzone *Working Late Tonight*, che ha segnato l'inizio della sua collaborazione artistica e del suo interesse per l'Italia; di lì a poco avviene infatti l'uscita del singolo di successo *Grazie Perché* cantato con Gianni Morandi. Ad esso sono seguiti *Friends, Together, Try Love*.

Nel 1986 ha dato una nuova svolta alla sua carriera musicale collaborando con Giorgio Moroder e i fratelli Bolland.

Raggiunta una certa maturità artistica ha iniziato una lunga collaborazione con Ennio Morricone.

Nel 1982 è diventata anche produttrice.

Nel 1993 è stata una dei dodici artisti prescelti da ogni parte del mondo per realizzare il primo concerto nella Città del Vaticano per il Papa, concerto trasmesso in mondovisione. La sua esibizione è stata così emozionante che è stata l'unica artista ad essere richiamata nel 1994.

Ancora nel 1993 ha ottenuto un clamoroso successo al Festival di Sanremo insieme a Dee Dee Bridgewater.

Analogo successo ha ottenuto poco dopo con *The Man I Love* e ancora a Sanremo nell'interpretazione di *September Morn*.

Il 1995 ha segnato l'inizio della sua attività di co-protagonista in programmi della televisione italiana. Il suo album più recente è *Love Affair*, del 1996.

LOST CLOUD QUARTET

Il gruppo, già Aedon Quartet, nasce dall'incontro di quattro musicisti che, dopo anni di collaborazioni incrociate, hanno deciso di fondere le loro esperienze.

Hanno studiato al Conservatorio Rossini di Pesaro, perfezionandosi in seguito con Jean Marie Londeix, Serge Bichon, Pier Narciso Masi e Siegfried Palm.

Nuova biografia

Quando mi si chiede una nota biografica, mi trovo in imbarazzo. Ogni volta ho l'impressione che dall'altra parte si resti in attesa di chissà quale avventura. Come spremere il succo di una vita in poche righe? Fanciullo non fui rapito dai pirati, né ho conquistato le platee del mondo (né mai, per la verità, mi sarei sognato di farlo). Tuttavia qualcosa ho fatto, non so se degno di essere raccontato: ho contrapposto la mia musica alla banalità della mia storia e della mia faccia; e del resto, quanti artisti sono rimasti in disparte dedicandosi unicamente al loro lavoro! Proprio volendo entrare nel numero di questi, a un certo punto della mia esistenza ho fatto dell'isolamento una scelta di metodo e ho lasciato la metropoli, e ho preferito l'ombra.

Essere un autodidatta, non provenire dal Conservatorio, costituisce per me motivo di vanto. Ho fatto anche carriera, mio malgrado, e potrei fornire un elenco di premi, esecuzioni e interpreti prestigiosi, di commissioni future. Pur non avendo trascinato a compromessi la mia arte, sarei ricco, se non avessi sempre speso più di quanto guadagni.

Altro non ho da dire.

Non si tratta, io credo, di cercare o meno la modestia: so in cosa ho fallito e cosa ho strappato al nulla, e cresce in me la passione per la musica. Penso piuttosto che il futuro, il destino della musica, il mio e quello degli altri, sia affidato al vento. Se gli alberi fioriscono, è per dissolversi nella primavera.

Salvatore Sciarrino

ne musicale la cui logica converta la mera seduzione sensoriale in organismi coerenti e pregnanti. In secondo luogo la ben nota centralità del rapporto suono-silenzi.

L'invenzione acustica, un tempo volta verso una sorta di cristallina storicizzazione delle forme, ora si proietta sempre più verso nuove percezioni del tempo.

AMII STEWART

Nata a Washington, ha iniziato la sua carriera nel mondo del teatro e della danza. Durante questo periodo si è esibita in molte rappresentazioni come lo special *Genesis Juba and other Jewels* che ha ottenuto l'Emmy Award; a questo ha fatto seguito il musical *Bubbling Brown Sugar* vincitore del Tony Award.

Il suo primo disco si intitola *You can really touch my heart*, ma possiamo dire che il suo esordio vero e proprio nel mondo della disco music sia rappresentato da *Knock on wood* del 1977, che ha venduto più di otto milioni di copie. Seguono *Paradise Bird*, dove si cominciano a sentire gli influssi del genere pop, e l'album *I'm gonna get your love*.

Nel 1983 è stata ospite del Festival di Sanremo con la canzone *Working Late Tonight*, che ha segnato l'inizio della sua collaborazione artistica e del suo interesse per l'Italia; di lì a poco avviene infatti l'uscita del singolo di successo *Grazie Perché* cantato con Gianni Morandi. Ad esso sono seguiti *Friends, Together, Try Love*.

Nel 1986 ha dato una nuova svolta alla sua carriera musicale collaborando con Giorgio Moroder e i fratelli Bolland.

Raggiunta una certa maturità artistica ha iniziato una lunga collaborazione con Ennio Morricone.

Nel 1982 è diventata anche produttrice.

Nel 1993 è stata una dei dodici artisti prescelti da ogni parte del mondo per realizzare il primo concerto nella Città del Vaticano per il Papa, concerto trasmesso in mondovisione. La sua esibizione è stata così emozionante che è stata l'unica artista ad essere richiamata nel 1994.

Ancora nel 1993 ha ottenuto un clamoroso successo al Festival di Sanremo insieme a Dee Dee Bridgewater.

Analogo successo ha ottenuto poco dopo con *The Man I Love* e ancora a Sanremo nell'interpretazione di *September Morn*.

Il 1995 ha segnato l'inizio della sua attività di co-protagonista in programmi della televisione italiana. Il suo album più recente è *Love Affair*, del 1996.

LOST CLOUD QUARTET

Il gruppo, già Aedon Quartet, nasce dall'incontro di quattro musicisti che, dopo anni di collaborazioni incrociate, hanno deciso di fondere le loro esperienze.

Hanno studiato al Conservatorio Rossini di Pesaro, perfezionandosi in seguito con Jean Marie Londeix, Serge Bichon, Pier Narciso Masi e Siegfried Palm.

Vincitori di numerosi concorsi internazionali e nazionali, hanno tenuto concerti in Italia, Francia, Inghilterra, Algeria, Spagna, per molte delle maggiori istituzioni musicali e collaborando con importanti complessi sinfonici.

Il Lost Cloud Quartet dedica gran parte della sua attività allo studio e all'esecuzione della "Nuova Musica". Questo lavoro, svolto in stretta collaborazione con gli stessi compositori, lo ha portato alla realizzazione di numerose prime esecuzioni, di particolare rilievo l'opera di Salvatore Sciarrino *La bocca, i piedi, il suono* per quattro sax solisti e cento sax in movimento a loro dedicata e opere di Franco Donatoni, Giacomo Manzoni e Paolo Perez-zani.

Hanno effettuato registrazioni radiofoniche e televisive per la RAI, Tele Montecarlo e la Radio National de España, inciso per Edipan, Legend, RCA e Virgin.

JONATHAN FARALLI

Compie gli studi musicali in percussione e composizione presso il Conservatorio Cherubini di Firenze, sotto la guida di Renzo Stefani e Gaetano Giani Luporini. Contemporaneamente segue anche corsi di percussione con David Lee Searcy, e con Christoph Caskel. Si diploma nel 1994 in didattica della musica presso il Conservatorio Gioachino Rossini di Fermo. Successivamente agli studi si perfeziona prima allo Sweelinck Conservatorium di Amsterdam con Peter Prommel (marimba), Jan Pustjens (tamburo) e Jean Labordius (timpani); quindi con Christian Hamouy e Gabriel Bouchet alla scuola de Les Percussions des Strasbourg.

Ha fatto parte ed è chiamato tutt'oggi a collaborare con le più famose orchestre italiane suonando nei più prestigiosi auditorium e teatri del mondo sotto la guida dei più grandi maestri.

Svolge attività solistica e cameristica e ha al suo attivo numerose prime esecuzioni di lavori importanti per gli strumenti a percussione scritte ed ideate da compositori del nostro tempo. Collabora con Les Percussions des Strasbourg e con altri importanti ensembles.

Collabora inoltre con l'Istituto di ricerca musicale Tempo Reale diretto da Luciano Berio.



Astolfo Petrazzi, Santa Cecilia (sec. XVII). Collezione Chigi Saracini.



**MONTE
DEI PASCHI
DI SIENA**
BANCA DAL 1472