TEATRO MASSIMO

Fabrizio Monteverde

CINDERELLA

STAGIONE 2016

OPERE E BALLETTI

STAGIONE 2016

OPERE E BALLETTI

TEATRO MASSIMO

SOCI FONDATORI

Ministero
dei beni e delle
attività culturali
e del turismo

Regione Siciliana
Assessorato al Turismo Sport e Spettacoli

Fondazione Teatro Massimo

Francesco Giambrone Sovrintendente

CONSIGLIO DI INDIRIZZO

Leoluca Orlando (sindaco di Palermo) Presidente
Leonardo Di Franco Vicepresidente
Daniele Ficola
Francesco Giambrone Sovrintendente
Enrico Maccarone
Anna Sica

COLLEGIO DEI REVISORI

Maurizio Graffeo Presidente
Marco Piepoli
Gianpiero Tulelli

TEATRO MASSIMO

Data	Turno	Ora
Venerdì 13 maggio	**Prime**	20.30
Sabato 14 maggio	**F**	20.30
Domenica 15 maggio	**D**	17.30
Martedì 17 maggio	**B**	18.30
Mercoledì 18 maggio	**Danza**	18.30
Giovedì 19 maggio	**C**	18.30

CINDERELLA

Balletto in due atti
di Fabrizio Monteverde
Musiche di Georg Friedrich Händel

Prima rappresentazione:
15 luglio 2006, Civitanova Danza, XIII Festival Internazionale,
Balletto di Roma

Allestimento del Balletto di Roma

INDICE

11 Argomento
13 Synopsis
15 Argument
17 Handlung

21 Giuseppe Migliore | Introduzione al balletto

31 Marinella Guatterini | *Cinderella*, senza cenere e senza fata

45 Intervista a Fabrizio Monteverde

53 Note biografiche

MUSICHE DI GEORG FRIEDRICH HÄNDEL

Atto I

“Pena tiranna” da *Amadigi di Gaula*
contralto Ambra Mancuso / Carmen Ghegghi

Concerto grosso op. 6 n. 8 HWV 326
- Allemanda
- Grave
- Andante allegro
- Adagio
- Siciliana
- Allegro

Introduzione da *Donna che in ciel* HWV 233

“Se pietà” da *Giulio Cesare*
soprano Valentina Vitti

Atto II

Concerto grosso op. 6 n. 6 HWV 324
- Allegro

Concerto grosso op. 6 n. 5 HWV 323
- Largo

Concerto grosso op. 6 n. 3 HWV 321
- Allegro ma non troppo

“Morte, vieni” da *Riccardo Primo*
soprano Claudia Munda

Concerto grosso op. 6 n. 12 HWV 330
Largo
Allegro
Aria
Allegro
Largo

“Cara sposa” da *Rinaldo*
contralto Ambra Mancuso / Carmen Ghegghi

Concerto grosso op. 6 n. 1 HWV 319
A tempo giusto

Concerto grosso op. 6 n. 5 HWV 323
Presto

Concerto grosso op. 6 n. 1 HWV 319
Adagio

“Placa l’alma” da *Alessandro*
soprani Valentina Vitti e Claudia Munda

Sinfonia HWV 339
Adagio-Andante

ARGOMENTO

I ATTO

In un collegio/scuola di danza del Nord Europa, Cinderella viene maltrattata dalle altre allieve e isolata a causa della sua bravura e della sua bellezza. Sono in particolare la maestra-matrigna (ruolo *en travesti*) e le due sorellastre a perseguitarla. Mentre le altre fanno lezione, Cinderella viene esclusa, percossa e umiliata.

Di notte le altre allieve dormono nel dormitorio. Finalmente sola, Cinderella può lasciare libero sfogo alla propria disperazione. Mentre danza, le lucciole la rivestono di luce: circondata dal loro splendore, anche lei potrà andare al ballo.

II ATTO

Tutte le ragazze del collegio sono in agitazione e si preparano per il grande ballo. L'eccitazione tocca il massimo quando irrompono in scena i cadetti, guidati dal Principe. Al ballo, il Principe danza con Cinderella ed è rapito dalla sua bellezza. Questo ovviamente scatena ancora di più l'odio e l'invidia delle altre ragazze. Quando suonano i dodici rintocchi della mezzanotte, Cinderella fugge lasciando dietro di sé la scarpetta. Nel finale, il Principe la ritrova: bellezza, bravura e bontà ricevono il premio meritato.

SYNOPSIS

ACT I

In a college / school of dance in Northern Europe, Cinderella is abused and isolated from other students because of her talent and beauty. In particular, the teacher-stepmother (role *en travesti*) and the two half-sisters torment her. While the other students take classes, Cinderella is excluded, beaten and humiliated.

At night the other students are sleeping in the dormitory. Alone at last, Cinderella can give free rein to her desperation. While she dances, the fireflies build a dress of light around her; now she can go to the ball.

ACT II

All the girls of the college are in turmoil, and get ready for the big dance. The excitement reaches its high burst when the Cadets arrive, led by Prince. At the ball, the Prince dances with Cinderella and is captivated by her beauty. This obviously unleashes more hatred and envy against her from the other girls. When the clock strikes midnight, Cinderella flees, leaving behind a shoe. In the end, the prince finds her: beauty, cleverness and kindness receive their well-deserved award.

ARGUMENT

ACTE I

Dans un collège / école de danse en Europe du Nord, Cinderella est abusée et isolée des autres étudiantes en raison de son talent et de sa beauté. En particulier, l'enseignante-marâtre (rôle en travesti) et les deux demi-sœurs la tourmentent. Alors que les autres élèves prennent des cours, Cinderella est exclue, battue et humiliée.
La nuit, les autres étudiantes dorment dans le dortoir. Enfin seule, Cinderella peut donner libre cours à son désespoir. Pendant qu'elle danse, les lucioles construisent une robe de lumière autour d'elle; maintenant, elle peut aller au bal.

ACTE II

Toutes les filles du collège sont en grand émoi et se préparent pour la grande danse. L'excitation atteint le sommet lorsque les cadets arrivent, guidés par le prince. Au bal, le prince danse avec Cinderella, captivé par sa beauté. Cela déchaîne encore plus la haine et l'envie des autres filles contre elle. Quand l'horloge sonne minuit, Cinderella fuit, laissant derrière lui une chaussure. En fin de compte, le prince la retrouve: la beauté, l'intelligence et la bonté reçoivent leur récompense bien méritée.

HANDLUNG

1. AKT

In einem College / Tanzschule in Nordeuropa, ist Cinderella missbraucht und von anderen Studenten wegen ihren Talent und Schönheit isoliert. Insbesondere der Lehrer-Stiefmutter (Rolle en travesti) und die beiden Halbschwestern quälen sie. Während die anderen Schüler Klassen nehmen, ist Cinderella ausgeschlossen, geschlagen und gedemütigt.

In der Nacht die anderen Schüler im Schlafsaal schlafen. Cinderella ist schließlich allein und kann freien Lauf ihrer Verzweiflung geben. Während sie tanzt, bauen die Glühwürmchen ein Kleid aus Licht um sie herum; jetzt kann sie auf den Ball gehen.

2. AKT

Alle Mädchen der Schule sind in Bewegung, und machen Sie sich bereit für den großen Tanz. Die Aufregung erreicht seine hohe Burst, wenn die Kadetten ankommen, von den Prinz angeführt. Auf dem Ball tanzt der Prinz mit Cinderella und er ist von ihrer Schönheit fasziniert. Dies entfesselt mehr Hass und Neid gegen sie von den anderen Mädchen. Wenn die Uhr Mitternacht schlägt, Cinderella flüchtet und verliert einen Schuh. Am Ende findet der Prinz ihr und Schönheit, Klugheit und Güte erhalten ihren wohlverdienten Auszeichnung.

INTRODUZIONE AL BALLETTO

di Giuseppe Migliore

Quando alla fine del XVII secolo Charles Perrault volle riadattare una fiaba di tradizione antica come quella di Cenerentola, operò una serie di modifiche alla trama, nel rispetto della sensibilità aristocratica della corte di Luigi XIV, smussandone la vera essenza, drammatica e cinica. Ereditata da tradizioni antichissime (si pensi alla *Rodope* egizia e alla *Ye Xian* della tradizione cinese) la storia di Cenerentola ha attraversato il tempo e come un'omerica "Iris dall'ali d'oro" portatrice di un messaggio, ha nutrito la fantasia di tanti letterati che l'hanno fatta propria e ne hanno modellato i dettagli sulla base delle proprie culture. Non solo il transalpino Perrault ma, ancor prima, anche Giambattista Basile nel primo trentennio del Seicento e poi i fratelli Wilhelm e Jacob Grimm nei primi decenni dell'Ottocento, hanno regalato al mondo delle fiabe la propria versione di quella tragedia domestica che ancora oggi, grazie al genio cinematografico di Walt Disney (1950) e a film ancora più recenti come quello diretto da Kenneth Branagh (2015), si insinua nelle fantasie delle bimbe trasformandosi nel loro sogno principesco. Come si è detto però la vera essenza di questa fiaba è profondamente drammatica: è la storia di un disagio, di un'emarginazione che nella tradizione letteraria, soprattutto nella versione dei fratelli Grimm, contiene elementi addirittura tenebrosi e cruenti (come la mozzatura dei piedi delle sorellastre durante la prova della scarpetta).

Nella tradizione coreutica degli ultimi due secoli, l'argomento di questa fiaba è stato rivisto e tradotto in numerosi lavori originali che vanno dal più lontano ballo di mezzo carattere *Cenerentola*, con la coreografia di Filippo Bertini del 1791, fino al celeberrimo *Zolushka* di Sergej Prokof'ev con la coreografia di Rotislav Zacharov del 1945. Si contano

inoltre ancora innumerevoli rimaneggiamenti e adattamenti coreografici su selezione di musiche preesistenti e in qualche modo estranee alla storia; per citarne due del passato basti ricordare la *Cinderella* del 1935 su musiche di Carl Maria von Weber e la coreografia di Andrée Howard, oppure la *Cinderella* del 1941 su musiche di Giuseppe Verdi con la coreografia di Lydia Kyasht.

A questo secondo gruppo appartiene il balletto *Cinderella* di Fabrizio Monteverde. Prendendo spunto dagli aspetti oscuri e tenebrosi dell'*Aschenputtel* dei fratelli Grimm, Monteverde crea nel 2006, per il Balletto di Roma, uno spettacolo dalle tinte forti nella precisa intenzione di mettere in risalto il tema della diversità, del disagio di un individuo che vive il dramma dell'emarginazione; potremmo contestualizzarlo oggi nelle ormai note cronache di bullismo. Più a fondo, v'è la chiara idea di superare l'apparente semplicità della fiaba per scandagliare le angosce e l'inconscio di un individuo vessato.

Come racconta lo stesso coreografo, l'esigenza di avere un titolo di richiamo per il cartellone fu alla base della scelta del soggetto, nonostante non si volesse rimaneggiare un classico e neppure offrire una fiaba secondo i canoni classici. Bisognava necessariamente rivedere la trama, far luce su alcuni aspetti della storia, partire dalla fiaba per osservare poi più da vicino alcuni dettagli. Era fondamentale inoltre trovare un tappeto sonoro nuovo, non descrittivo, e per questo si escluse subito la partitura di Prokof'ev. Affascinato dalla bellezza di alcune arie, che ben riflettevano nel testo quella particolare 'sofferenza' che ricercava e voleva ricreare, Fabrizio Monteverde ha selezionato e montato un supporto musicale unicamente händeliano per la propria idea coreografica. Ed è proprio l'idea del movimento, la luce, l'ambiente che devono incuriosire lo spettatore, lasciando alla musica solo il ruolo di puro accompagnamento, di semplice colonna sonora, senza in alcun modo renderla protagonista a scapito di una coreografia pensata a priori e in seguito applicata al suono.

Il balletto nasce in un momento di particolare sintonia del coreografo romano con la compagnia "Balletto di Roma", con la quale instaura un intenso rapporto di collaborazione. Ripresentarlo al Teatro Massimo

oggi è un'occasione per affinarlo e rinverdirlo, opportunità che Monteverde coglie con piacere. Per le differenti caratteristiche di ogni ballerino è stato comunque necessario riadattare a nuovi corpi, nuove sensibilità e nuove storie ciascun personaggio. Inoltre la musica sarà eseguita dal vivo.

Questa *Cinderella* racconta, con una commistione di stili, da una parte l'amore, attraverso un linguaggio neoclassico, fatto di linee morbide e di danza legata; e dall'altra il conflitto, la violenza e la malvagità individuabile in uno stile di danza secco, spezzato, nei passi duri, nello stile misto contemporaneo, in un'idea coreografica meno riconoscibile della danza d'accademia. L'opera gioca costantemente su questa linea di confine, su momenti di contrasto, alternando anche il singolo e il gruppo. Là dove la dolcezza di Cenerentola è espressa dalle linee pure, dalla lunghezza del movimento e dalla sinuosità tipica della danza accademica, il gruppo usa invece passi spezzati, violenti, produce rumore sul pavimento e inscena gestualità atipiche che mirano ad accentuare particolari note e tonalità. L'ambientazione scenografica è neutra e punta su dettagli esasperati, chiaramente ispirati al cinema espressionista tedesco, in uno spettacolo dominato dalle tinte bianche e nere. Gli unici elementi scenici sono otto letti da ospedale psichiatrico, chiaro riferimento all'espressionismo cinematografico tedesco di Robert Wiene, che di volta in volta saranno porte, letti, specchi, sbarre dell'aula di danza e si sveleranno solo alla fine del primo atto quando dovranno accogliere il sonno delle allieve. Anche il trucco dei ballerini è 'esagerato' ed espressionista.

Nell'immaginario del coreografo tutto quello cui assistiamo potrebbe essere collocato in una sorta di accademia o scuola di danza; un ambiente chiuso che potenzialmente permette lo scatenarsi della violenza. Lo spettacolo racconta anche un'iniziazione alla sessualità, il definire e scoprire da parte di Cenerentola, proprio attraverso la sessualità, la 'principessa' che è in lei. Senza il supporto della parola quello che è fondamentale è il tipo di energia che i danzatori devono mettere e trasmettere nelle diverse situazioni; quando stanno tra di loro in gruppo o quando si rapportano a Cenerentola con atteggiamenti vessatori.

Lo spettacolo, basato proprio sull'idea di contrasto, è diviso in due atti. Nella prima parte vediamo un gruppo di donne (rappresentate anche da ballerini uomini *en travesti*) quasi ignare della propria identità sessuale e che, come in ogni ambiente monosessuato, vivono di rivalità, d'invidie, di gelosie mentre Cenerentola viene emarginata a causa della sua bravura e della sua bellezza. La prima immagine che appare in scena è la più inquietante: una dozzina di donne che non ballano, che fanno dei piccoli gesti davanti al viso, anche carichi di poesia, e chiaramente rivolti a Cenerentola. È la classe di danza, un ambiente un po' *freak* alla maniera di Tod Browning, abitato da personaggi bizzarri, donne mostruose interpretate da uomini pesantemente truccati e volutamente grotteschi. In questa sorta di *circo Barnum* Cenerentola dovrà cercare di sopravvivere. Lo spettatore è volutamente immerso immediatamente nell'atmosfera espressionista, mostruosa, e ha subito la possibilità d'individuare l'aliena, l'unica immobile, seduta mentre subisce gli sberleffi delle compagne. Il contrasto è evidente: mentre incalzano gli sberleffi, il testo dell'aria ("Pena tiranna"), tratta dall'atto II scena V dell'opera *Amadigi di Gaula* del 1715, con i suoi versi dolci e struggenti, definisce lo stato d'animo di Cenerentola, come fosse lei stessa a parlare: «Pena tiranna / io sento al core / né spero mai / trovar pietà. / Amor m'affanna / e il mio dolore / in tanti guai / pace non ha».
Il primo atto non ha una trama vera e propria, i ballerini sono tutti in scena in una danza che si può definire 'corale', che presenta dunque nella sua essenza la situazione, quel *non-luogo*, dove vive la derelitta e dove ci sono le *altre* che giocano e ballano per mostrarsi a lei e al pubblico danzando in modo grottesco. Dopo la splendida aria iniziale, il balletto si sviluppa quasi interamente sulla musica del Concerto Grosso Op. 6 n. 8 nei suoi sei movimenti (*Allemande* / *Grave* / *Andante allegro* / *Adagio* / *Siciliana* / *Allegro*) mentre vediamo le danzatrici esercitarsi goffamente alla sbarra nella classe di danza, e Cenerentola maltrattata dalla matrigna e dalle sorellastre. L'ultimo brano del primo atto ("Se pietà" da *Giulio Cesare*) è un momento di altissima poesia: mentre tutte le compagne dormono, avviene la trasformazione di Cenerentola durante una notte di disperazione, una notte stellata, piena di lucciole

che pian piano la avvolgeranno trasformandola in una principessa. Sulla musica di quest'aria Cenerentola mostrerà tutta la sua sofferenza, giocando con l'espressività e con dei movimenti misurati che sfruttano anche momenti di stasi soprattutto in corrispondenza di alcuni punti del testo, proprio per metterne in risalto il contenuto poetico. Questo primo atto, avvolto nella cupezza più assoluta, dipinge dunque un mondo femminile in cui una sorta di *virago*, di *maître*, guida i crudeli giochi di bullismo contro un'umile e si conclude con la miracolosa trasformazione della derelitta, con il riconoscimento e l'esaltazione della vera virtù finora celata dagli stracci.

Nel secondo atto tutto si svolge in un'atmosfera nuova: i ballerini non indossano più l'uniforme accademica, si attenuano i tratti espressionisti volutamente amplificati nel primo e viene utilizzata la danza accademica in un ampio affresco giocoso. Il tessuto sonoro è costituito da alcuni numeri scelti dai Concerti Grossi (in ordine di esecuzione) n. 6 (*Allegro*), n. 5 (*Largo*) e n. 3 (*Allegro ma non troppo*) tratti ancora dalla monumentale Op. 6 di Händel e scritti dal compositore sassone con straordinaria velocità in poco più di un mese, tra settembre e ottobre del 1739, su pressione dell'editore inglese John Walsh. Integralmente eseguito sarà poi il Concerto Grosso n. 12 (nei tempi *Largo* / *Allegro* / *Aria* / *Allegro* / *Largo*) incorniciato da due splendide arie tratte da altrettante opere händeliane: "Morte, vieni" da *Riccardo Primo* (1726) e "Cara sposa" da *Rinaldo* (1711).

L'azione ci fa assistere ai preparativi del gran ballo, finché da quei letti polifunzionali, trasformati per l'occasione in porte, entrano i cadetti. È l'ingresso dell'elemento sessuale maschile cui le donne cedono affascinate. Balleranno insieme finché irromperà Cenerentola, bellissima, nell'unico abito davvero elegante. L'anima pura cattura l'attenzione del principe, e insieme danno lezione di grazia ed eleganza in un bellissimo *pas de deux*. La danza con il principe è più neoclassica, più lirica, piena di linee morbide; il movimento è elegante e proteso a raccontare con il gesto della danza un innamoramento. Sarà così anche nell'ultimo *pas de deux* quando sarà espresso in termini chiari l'amore rivelato. Come in un ballo delle debuttanti, scattano subito la

rivalità e la gelosia ma il riscatto di Cenerentola sarà inevitabile. Ancora una volta spicca il legame tra il testo delle arie scelte e l'azione scenica: i versi «Cara sposa, / amante cara, / dove sei? / Deh! Ritorna a' pianti miei! / Del vostro Erebo sull'ara / colla face dello sdegno / io vi sfido, oh spirti rei!», illustrano perfettamente lo stato d'animo del principe dopo la fuga di Cenerentola a mezzanotte. Così come la gaiezza dell'ultimo brano cantato, il duetto "Placa l'alma" da *Alessandro* (1726): «Placa l'alma, / quieta il petto!/ Pace, calma / vuole Amor; / la dolcezza / spira affetto, / la fierezza / dà timor», si lega chiaramente alla serenità e alla nuova condizione di Cenerentola ritrovata dal principe.
Questa *Cinderella* è un affresco psicologico diretto, spigoloso, ricco di complessità emotive; è una partitura coreografica corale che, citando lo stesso Fabrizio Monteverde, «deve illustrare, attraverso un travagliato percorso psicologico, lo sviluppo della personalità necessario per raggiungere una piena auto-realizzazione».

CINDERELLA, SENZA CENERE E SENZA FATA

di Marinella Guatterini

Cenerentola, anzi Cinderella – per differenziarla, qui al Teatro Massimo di Palermo, dalla protagonista dell'eponima opera di Gioachino Rossini, appena andata in scena –, vive nel collegio di una scuola di balletto. Dovrebbe essere un luogo sorridente, ove aleggiano sogni di bellezza ed eleganza femminili. Invece, è una sorta di lager: l'aria che si respira è teutonica, più che semplicemente tedesca, e l'*esprit* da cinema espressionista, in ruvido bianco e nero, la rende un luogo crudele. S'era mai vista nel ricco campionario di "eroine della cenere" sulle punte una simile ambientazione? Certo che sì, ma solo nel 2006, allorché Fabrizio Monteverde, lo stesso coreografo a cui in questa stagione il gran teatro insulare dedica un cameo come "coreografo italiano in residenza" (il suo *Bolero* del 2007 sarà in scena in agosto) allestì lo stesso titolo per una compagnia di giro, il Balletto di Roma, conquistando unanime stima di pubblico e critica e permettendo ai produttori di totalizzare un'ottantina di recite.

Eppure il successo di una simile *Cenerentola* (quello il titolo del 2006) non era affatto scontato, nonostante la fama consolidata del coreografo romano, attivo dagli anni Ottanta, e il suo nome garante di un *savoir faire* narrativo, spesso rivolto proprio ai "classici" del balletto. A parte l'aura cinerina, se non funebre, di quasi tutto il primo atto, Monteverde aveva infatti scansato il richiamo "facile" della meravigliosa musica di Sergej Prokof'ev, per scegliere note barocche, di Georg Friedrich Händel, non meno intense, ma mai prima d'ora associate a questo balletto. In realtà, la scelta del coreografo è stata ed è tuttora assai corretta; le stesse musiche mantenute nella trasformazione da *Cenerentola* a *Cinderella*, qui al Massimo,

e con in più la vivacità e lo smalto di un organico strumentale *live*, stanno a dimostrare come ogni qual volta si trasforma e si colloca in altro contesto un balletto di tradizione, occorrerebbe variare anche le partiture compartecipi e talvolta protagoniste del suo successo storico. Difficile però che ciò accada: sin da quando è insorta la necessità, agli inizi degli anni Ottanta, ossia in ambito postmoderno europeo, con la celeberrima *Giselle* di Mats Ek (1982), di rimettere mano ai cosiddetti "classici" del passato anche remoto, non abbiamo assistito che a *remake* a metà.

Nuove *Giselle*, appunto, nuovi *Laghi dei cigni*, nuove *Belle addormentate*, nuovi *Schiaccianoci*, ma anche, provenienti dal primo Novecento, nuove *Sagre della primavera*, nuove *Cenerentole*… queste ultime magari ambientate a Hollywood (Rudolf Nureyev, 1986), incasellate entro un regno di bambolotti poetici o grifagni (Maguy Marin, 1985), nascoste a Londra, sotto i bombardamenti della seconda guerra mondiale (Matthew Bourne, 1997), oppure tra vistosi palazzi virtuali e in costumi trappola (Mauro Bigonzetti, 2016). Si tratta di *revival* più o meno completamente variati nel linguaggio rispetto all'originale coreografico di riferimento europeo di Sir Frederick Ashton, ma preservano tutti la musica di Sergej Prokof'ev, faticosamente composta a Mosca, tra il 1940 e il 1944, proprio negli anni della guerra sovietica, come forma di resistenza contro l'invasione nazista, e non certo per Ashton, che non fu il primo a curarne la coreografia.

Uno sguardo alla storia ci dice che il grande Prokof'ev, in pieno Novecento, nel maggior momento di crisi del secolo, tornò ad ispirarsi a una fiaba, proprio come Čajkovskij o altro compositore del secolo precedente. Perché lo fece? Per rendere omaggio alla tradizione russa del balletto, come ebbe a dichiarare, e perché come lo sfortunato Pëtr Il'ič, anche lui fu vero amante delle fiabe (pensiamo alle sue gozziane *Tre melarance*…). Per *Cenerentola*, il 21 novembre 1945 al Teatro Bol'šoj di Mosca, ebbe come coreografo Rostislav Zhakarov, come librettista Nikolaj Volkov, come protagonista ideale "nobile, colma di affetto per la gente comune, oltre che modesta e

laboriosa", Galina Ulanova, la stella del suo *Romeo e Giulietta*, che però lasciò il posto a Ol'ga Lepešinska, mentre nella successiva versione coreografica pietroburghese, di Konstantin Sergeev (1949), il ruolo passò a Natal'ja Dudinskaja.
Giunto in Occidente, il balletto rinacque con Ashton, grazie al Sadler's Wells Ballet (oggi Royal Ballet), il 23 dicembre 1948 al Covent Garden di Londra, e fu uno dei primi frutti maturi del coreografo che più di ogni altro contribuì a dettare le regole dello stile inglese del balletto accademico. Tra l'altro nel 1948 Ashton aveva già individuato nella giovanissima Margot Fonteyn la sua musa ispiratrice, ma Margot, per un infortunio, non riuscì a debuttare alla "prima" (proprio come Ulanova, la storia si ripeteva…) e dovette lasciare la parte di Cinderella (la Cenerentola inglese) a Moira Shearer, allora all'apice della carriera e della fama per il successo nel film *Scarpette rosse*.
Senza divagare ulteriormente, potremmo aggiungere che nel balletto di Ashton, pur neo-romantico, brillarono sfumature assai diverse, inclusa l'ironia, di cui era maestro, tanto che si calò nei panni di una delle sorellastre di Cenerentola (l'altra, non meno esilarante, fu Robert Helpmann), inaugurando, memore della pantomima inglese, una tradizione *en travesti* che sarebbe stata rispettata anche in altre versioni. Anche nella *Cinderella* di Monteverde troviamo *en travesti* la matrigna/istitutrice (di particolare malvagità); ma non solo, perché nel primo atto metà delle sgraziate e violente allieve della scuola di ballo è interpretata da uomini.
Frederick Ashton utilizzò la musica di Prokof'ev e ne valorizzò tutto il fascino. A distanza di anni possiamo però applaudire anche Matthew Bourne e Maguy Marin: il primo, pur mantenendo la partitura dell'illustre compositore russo, ne ha conservato l'aura epocale almeno nella vicenda narrata: Londra sotto i bombardamenti nazisti; la seconda ha in parte camuffato le tonalità strettamente legate alla tradizione ottocentesca, introducendo sbuffi, lazzi e sberleffi infantili. Ma gli altri coreografi? Reali urgenze espressive, purtroppo accompagnate anche da tante prassi abitudinarie, hanno quasi sempre abbassato la guardia nell'ambito della ricerca musicale; del

resto, la riconoscibilità di una partitura da parte del pubblico viene spesso considerata un'irrinunciabile garanzia di successo anche per la coreografia più bislacca… Gli intransigenti teorici della danza, come Aurelio Milloss, cui proprio questo illustre Teatro di Sicilia dedicò un convegno nel 2000[1] scuoterebbero la testa, ma di sicuro approverebbero l'efficace diversità musicale impressa a questa *Cinderella* cucita su pezzi da concerto, sinfonie ed arie d'opera haendeliane, non cambiate rispetto al 2006. Tuttavia, a distanza di dieci anni, e con interpreti diversi – diciassette per ognuno dei due cast e con star ospiti (Anbeta Toromani e José Perez), entrambe dai precedenti anche televisivi – il balletto di Monteverde resuscita uguale e diverso da se stesso, ovvero con varianti, nella danza, dettate non solo dall'incontro con corpi e fisicità diverse, ma anche dalle modalità operative del coreografo, sempre chiamato a riallestire i suoi balletti e sempre pronto a mutarne un poco, o molto, la fisionomia.

Crudele come secondo Fabrizio Monteverde sono quasi tutte le fiabe, almeno prima degli edulcorati trattamenti di Walt Disney*, Cinderella* resta, a suo dire, "uno spettacolo sulla fragilità, sulla debolezza umana e sul riscatto". Più realistico che magico nella versione del coreografo romano, vanta personaggi rispecchianti la psicologia dei prototipi originali, tratti forse più dalla fiaba dei Fratelli Grimm che non da quella secentesca di Charles Perrault. Tutti i personaggi vivono egualmente lontani dal nucleo famigliare, in una dimensione che alla casa sostituisce la scuola di danza. Cinderella è la vittima designata: l'oggetto di angherie ed invidie. Viene maltrattata dall'istitutrice del collegio-lager – una traslata matrigna *en travesti* – pur essendo la sua danzatrice più bella e brava. Viene altresì oltraggiata e umiliata da due bulle, due *freaks* orrende, ma chissà come e perché predilette dalla malvagia istitutrice, cui giovano il pesante trucco espressionista e la pantomima esagerata non meno dei movimenti duri, spezzati, da

1 Da quell'incontro e dalle tre mostre e altre attività collaterali realizzate nel marzo 2000 dal Teatro Massimo è nato poi il volume *Milloss-Stravinskij: un percorso tra danza e musica*, Fondazione Teatro Massimo, Palermo 2000, che ne raccoglie gli interventi.

Figurino di Santi Rinciari per *Cinderella*.

marionette, così distanti dalle morbide linee pure della protagonista. D'altra parte, rimanendo, come esige il coreografo, ancorati alla realtà, si possono citare episodi analoghi occorsi in molte scuole di danza, ove al merito e alla bellezza si preferisce la mediocrità, e la cattiveria può spingere ad infilare – ma per fortuna si tratta di episodi del passato, per quanto documentati – qualche pezzo di vetro nelle scarpette da punta di quella perfetta allieva che però al saggio di fine anno non brillerà…

In tanto *humus* nero, – tutt'altro che stupefacente per un coreografo da sempre interessato agli aspetti patologici dell'esistenza, al grottesco malato, ai pallori virali ed endemici – la fata doveva mancare e con lei la bacchetta magica, e pure il cocchio trascinato da topi o destrieri volanti verso un principe azzurro pure inesistente. O meglio, sostituito da un normale, anche se aitante, ragazzo di un altro collegio: un giovane danzatore che si innamora di Cinderella alla festa da ballo del secondo atto, questa sì inevitabile.

Entrando in punta di piedi nel balletto, scorgiamo una prima parte tutta femminile, anche se sotto le tuniche punitive e grigie respirano pure corpi maschili. L'impianto accademico dei loro movimenti è continuamente spezzato e corroso nella velocità e nel vigore inferto soprattutto ai movimenti delle braccia e a una gestualità nitida che interagisce con l'arredo: otto letti in ferro, da ospedale quasi militare, con il dono di sapersi trasformare in sbarre da balletto, porte, ante di armadi e specchi. Dalle porte entrano gli attesi partner maschili, che Monteverde, con malizia psicoanalitica, intravede come una vera e propria "onda ormonale", capace di scuotere dalle fondamenta l'austero grigiore femminile con le sue cattiverie e ingiustizie esaltate, ad esempio, nel primo brano, "Pena tiranna", l'aria dall'opera haendeliana *Amadigi di Gaula* (1715). Agli specchi si pavoneggeranno, invece, le ragazze, indossando le gonne-tutù in preparazione della festa per la quale l'unica a non avere un costume consono è proprio la vittima Cinderella.

Destinata ad aggirarsi, quando le colleghe dormono nel finale del primo atto, con solo una flebile luce nel buio, e a stringersi dentro la

propria umiliante diversità e solitudine (dal *Giulio Cesare*, l'aria "Se pietà"), la giovane *outsider* verrà sommersa e deliziata addirittura da una reminiscenza d'infanzia dello stesso Monteverde, in grado di sopperire all'assenza della fata. Il palcoscenico si riempie infatti di lucciole; Cinderella le raccoglie nelle mani, le infila in un barattolo e i piccoli insetti luminosi diventano il suo abito "piuma di luce". Per il coreografo realisticamente scettico nei confronti dei miracoli, anche quando introdotti nelle sole fiabe, la visione poetica di un palcoscenico acceso da piccolissimi bagliori intermittenti vale più di mille bacchette magiche…

Il secondo atto corre in braccio al libretto tradizionale della fiaba senza varianti: la festa riscatterà tutte le umiliazioni subite da Cinderella grazie alle attenzioni del giovane che se ne innamora e non perde certo l'occasione di seguirla allorché fuggendo per tornare nel suo collegio-lager, dimentica dietro di sé la fatidica scarpetta. Da notare la persistenza dell'intera gamma di tonalità compresa tra il bianco e il nero anche nei costumi di questo atto, in cui per la prima volta tutte le allieve indossano tutù, ma nelle più svariate gamme di grigio, dal chiarissimo perla al più scuro antracite: una successione di sfumature di grigio dalla quale si distacca l'eccezione della rilucente beniamina della festa, cui tocca rifulgere poi e in special modo nel *passo a due* conclusivo della fiaba-balletto. Ancora una volta slegato, nel linguaggio, da ogni appiglio di tradizione sia occidentale che russa, tale *passo a due* ha conquistato il favore dei recensori più scettici, per la sua incantevole e liquida morbidezza (anche della linea musicale di Händel). Dal canto suo il coreografo, ora ben felice del riallestimento palermitano, della concentrazione dei ballerini in carica nel Teatro siciliano, si rammarica solo che il suo balletto si conceda ancora una volta ad un felice lieto fine… La malinconia della fiaba e della musica di Händel spargono un'ombra mesta sul destino della protagonista. Opinione non campata per aria: presumibilmente Monteverde sa che la fortuna in Occidente di *Cenerentola* ebbe inizio con la novella del Basile – "deforme Shakespeare partenopeo, ossessionato da un fascino dell'orrido"

(come lo definisce Italo Calvino nell'Introduzione alle *Fiabe italiane*) – e segnatamente con il Sesto trattenimento della Prima giornata del *Pentamerone* (1636), dove si narra di Zezolla, la quale ammazza la matrigna su consiglio dell'istitutrice dalla quale sarà poi perseguitata… Per di più, come abbiamo già ribadito sopra, nella poetica del coreografo emerge sempre con forza, non una generica tendenza alla negatività, bensì il lato più oscuro dell'esistenza: la patologia, l'ambiguità, l'erotismo anche fosco – tutto osservato, tra l'altro, con uno sguardo strabico e distorto. Infatti, secondo il coreografo romano "per saper leggere, bisogna avere un difetto alla vista, o una pagliuzza in grado di far emergere la realtà senza definirla nei contorni". Inoltre, il palcoscenico – e sono sempre riflessioni di Monteverde – "sarebbe un'enorme pagina bianca, riempita e delimitata dai ballerini, come se fossero dei caratteri tipografici neri, però il senso del loro movimento starebbe nelle parole scritte con inchiostro bianco"…[2]

Questo coreografo non cerca dunque di mettere in scena didascalicamente le frasi di un racconto, o come in questo caso, di una fiaba – pur essendo da sempre legato, forse per antica provenienza dal mondo del teatro, al testo e alla parola – bensì prova a distribuire nelle sue messinscene "lo spazio bianco che c'è tra un rigo e l'altro della pagina: quello che resta nella sua mente leggendo un passo del testo a cui si è ispirato, quando staccando gli occhi dal libro, immagina la situazione dandole le sue forme e i suoi colori". In *Cinderella* l'intercapedine espressiva di cui parla il coreografo è abbastanza ampia: la fiaba perde i connotati leggiadri impreziositi dalla corte secentesca di Perrault (1697), anche se mantiene la poetica scarpina di vetro, ovvero di raso e acquista, come si è visto, lo spessore agro dell'espressionismo cinematografico anni Trenta, evocato dall'abbigliamento della istitutrice/matrigna. Rincara poi le

2 Cfr Fabrizio Monteverde, La pagina bianca, in *La Boule de neige*, Fabrizio Monteverde 1985>2013 estratto da *Drammaturgia della danza: percorsi coreografici del secondo Novecento*, a cura di Alessandero Pontremoli. Testo con video di RIC.CI Reconstruction italian contemporary choreography anni '80-'90, a cura di Marinella Guatterini. Pagg 35-39. Produzione edit oriale, Fondazione Milano Scuole Civiche, 2014.

sue durezze su quei letti di ferro e d'ospedale – oggetti e mobilia assai cari a Monteverde – ove nessuna Cenerentola/Cinderella aveva ancora poggiato le sue membra percosse e vilipese. Non si tratta di misoginia trasferita in scena: di aspetti punitivi rivolti in special modo verso la donna, sempre oggetto, secondo alcuni osservatori della creatività dell'artista, di maltrattamenti da parte dell'uomo, bensì della messa in risalto colpevole dell'accanimento verso il diverso e la sua diversità, che non ha un sesso unico. In *Coppélia*, fortunato *remake* destinato al Balletto di Toscana Junior (2011), l'alieno è un Coppelius giovane e solo, che cerca di soddisfare le sue pulsioni erotiche con una bambola gonfiabile. Nella claustrofobica stanza incestuosa di *La boule de neige* (1985, ricostruzione 2013) ispirato a *Les enfants terribles* di Jean Cocteau e alla pellicola di Jean-Pierre Melville, è Elisabeth, la sorella di Paul, a porre fine al travaglio bisessuale del fratello con un colpo di pistola.[3] Poi certo ci sono le eroine shakespeariane destinate a fine tragica, Desdemona in *Otello*, la ribelle Giulietta in un *Giulietta e Romeo* ambientato proprio in Sicilia (il nome femminile anticipa quello maschile)… In un andirivieni nella storia delle molte creazioni dell'artista, scopriamo non essere l'appartenenza di genere sotto la lente d'osservazione, bensì ciò che anche di Cenerentola/Cinderella fa un'aliena: la sua bravura, coltivata a dispetto della mediocrità, la sua bellezza nella dilagante bruttezza, la sua povertà che s'illumina di poetica luce.

3 Cfr. Marinella Guatterini, *La Boule ritrovata*. Testo con video di RIC.CI Reconstruction italian contemporary choreography anni '80-'90, a cura di Marinella Guatterini, Produzione editoriale, Fondazione Milano Scuole Civiche, Milano 2014, pp. 20-23.

INTERVISTA A FABRIZIO MONTEVERDE

In questa *Cinderella* la storia di Cenerentola, pur con gli adattamenti ad un'ambientazione moderna, è rispettata abbastanza fedelmente, abbiamo la matrigna, le sorellastre, la scarpetta… ma l'elemento magico è assente. Ci sono invece le lucciole, che sono l'unico elemento di natura in uno scenario che si svolge tutto in interni. La natura, e quindi queste lucciole, costituiscono un rifugio per Cinderella.

È proprio questa la differenza tra la magia e la poesia, o almeno queste lucciole dovrebbero raccontare la magia della poesia. Avendo scelto un'ambientazione così cruda, così teutonica – un collegio spoglio dove l'unico elemento di arredo sono gli otto letti che diventano volta a volta specchi, porte, sbarre della lezione di danza – mi sarebbe sembrato del tutto fuori luogo far entrare in scena una fatina con la bacchetta magica; ho preferito rimanere ancorato al reale, con l'immagine poetica delle lucciole che al tempo stesso è concreta ma lascia libero corso all'immaginazione, perché la lucciola è un insetto che ha in sé un pò di magia.

Le lucciole fanno pensare al famoso articolo di Pasolini in cui ricorda la "fulminea e folgorante" scomparsa delle lucciole dalle campagne italiane.

Anche per me le lucciole sono un ricordo d'infanzia; mi piaceva inserirle in questa favola che racconta un processo di crescita.

Una storia in bianco e nero, con sfumature di grigio. Questo del bianco e nero mi sembra un elemento che torna spesso nei tuoi

lavori; per esempio *Otello*. In questa *Cinderella* palermitana poi il contrasto è anche nei due protagonisti, con la lunare Anbeta Toromani (Cinderella) e i toni scuri di José Perez (Principe nero). Mi piaceva molto il fatto che il principe in questo caso fosse non solo aitante ma anche, come in questo caso, di colore; è stato un elemento che mi ha affascinato subito. E questo anche a causa della struttura del balletto nettamente divisa in due parti, con la predominanza assoluta del femminile (anche se molto androgino) nel primo atto, che si svolge all'interno del collegio, dove anche gli uomini presenti in scena interpretano il ruolo di donne. L'irruzione nel secondo atto in questo luogo chiuso e claustrofobico dell'elemento maschile, del testosterone potremmo dire, risulta ancora più esplosiva e liberatoria. E mi piace che quest'elemento maschile si incarni in questo cubano di colore, che ha la capacità di catalizzare fin dal suo ingresso in scena, con la sua sola presenza, gli sguardi e l'attenzione di tutti. Veramente il suo arrivo sconvolge un pò tutto. Alla fine la favola di Cenerentola è anche un'iniziazione alla vita: assistiamo all'innamoramento, al fiorire del primo amore, è il primo risveglio dei sensi per così dire, e segna il passaggio dalla fanciullezza e dall'adolescenza all'età adulta. Questa non è solo la storia di un riscatto, ma anche e soprattutto racconta un momento di crescita, ed è per questo che è una storia universale che continua a parlare a tutti noi. Il suo messaggio in fondo è che attraverso l'amore ognuno si può sentire principessa. È una visione poetica, che ho sintetizzato nella scena finale del balletto.

La storia è ambientata in un collegio, dove si creano delle dinamiche che, oltre che nelle scuole di danza, si verificano anche in altri ambiti, penso per esempio ai collegi universitari. A me interessava mostrare quel che può avvenire in un luogo chiuso: all'interno di una scatola chiusa si può scatenare anche una bomba atomica, perché è soprattutto quando le persone sono costrette in cattività che tirano fuori il peggio di sè. E quando questo avviene si sceglie un capro espiatorio da sacrificare che in questo caso, e non

si sa nemmeno bene il perché, è questa povera fanciulla sulla quale riversano tutta la loro malignità e invidia.

La musica di Händel si sposa molto bene alla storia di *Cinderella*: un compositore che ha scelto, anche a prezzo di sacrifici, la vita e la carriera che voleva, abbandonando la Germania per andare in Italia, e poi recandosi in Inghilterra, sempre alla ricerca della maggiore libertà creativa.

Sono partito dall'aria "Cara sposa", che raccontava esattamente la situazione del principe quando perde Cenerentola: "Cara sposa, dove sei, dove sei". Mi piaceva questo senso di smarrimento. Partendo da quell'aria ho ascoltato altri brani e ho individuato le altre arie in cui il testo esprimeva esattamente l'emozione che prova questa ragazza. Händel ha scritto talmente tanto che è stato facile attingere a piene mani, trovando sempre la giusta espressione per ogni momento. Non volevo fare un collage di vari autori, ero alla ricerca di un'unità complessiva, e al tempo stesso non volevo essere vincolato alla musica di Prokof'ev per *Cenerentola*, perché mi costringeva in una situazione predeterminata dalle precedenti coreografie alle quali mi sarei sentito vincolato, mentre il mio desiderio era quello di creare uno spettacolo nuovo. Il punto di partenza è stato appunto quest'aria, e da lì si sono sviluppate tutte le altre scelte.

Mi piaceva poi anche il contrasto della musica barocca con lo stile della danza, e il fatto che non ci fosse una grande orchestra. Il che corrisponde poi a quanto avviene in scena, dove l'organico è ridotto in tutto a 17 ballerini: non avevo bisogno di grandi sinfonie e grandi compagini orchestrali. Invece si crea la giusta intimità, adatta a questa storia che si svolge tutta in un ambiente chiuso e raccolto. Potremmo dire che fa bene da tappeto sonoro al canovaccio che io avevo in mente, anche perché mantiene l'atmosfera nordica di base.

Quanto lavoro è necessario per riprendere un balletto, nel caso specifico questo, che era nato nel 2006 per il Balletto di Roma?

Probabilmente almeno altrettanto che per una nuova creazione. Ci vuole tanto, perché comunque quando costruisci e crei, crei su e per dei corpi; corpi che spesso conosci, come era stato per *Cenerentola*, perché con il Balletto di Roma collaboravo da tanti anni. Riproporre la stessa energia e le stesse dinamiche su altri corpi chiaramente significa uno sforzo maggiore, che va a pesare sul ballerino. Cambiano gli strumenti con i quali però si vuole ottenere lo stesso messaggio finale. A me piace soprattutto lavorare sui protagonisti: il corpo di ballo ha quella tessitura di passi, e quella deve rispettare. Mentre lavorare sui personaggi significa chiedere ad ognuno di loro di adattare alla propria sensibilità quei passi e quei movimenti. Dopo che io ho raccontato quali sono le mie intenzioni loro si trovano davanti quella che potremmo definire una partitura di passi; ma questo testo lo devono personalizzare facendolo diventare proprio, ogni Cenerentola deve avere una propria storia, e cambiando l'interprete il personaggio non sarà mai identico. La Cenerentola di Monica Perego, che ha creato il ruolo, era diversa da quella di Anbeta Toromani, perché ognuna si sente Cenerentola in un modo diverso.

NOTE BIOGRAFICHE

Ignazio Maria Schifani

La grande espressività, sapientemente combinata con una profonda conoscenza storico-stilistica del repertorio, ne fanno oggi uno dei più interessanti ed apprezzati interpreti nel panorama della musica antica. Nato a Palermo, si è dedicato allo studio e all'esecuzione della musica antica perfezionandosi in clavicembalo, organo storico e nella prassi del basso continuo.

Una vivace attività concertista lo ha portato a dirigere e a suonare per importanti associazioni, istituzioni e festival di musica antica in Europa, Stati Uniti e America del Sud: Amici della Musica di Palermo, CIMS, CIDIM, Accademia Nazionale di S. Cecilia, RAI, Scuola di Musica di Fiesole, Associazione "A. Scarlatti" di Napoli, Associazione "A. Il Verso" di Palermo, Settimane Bach e Musica e poesia a S. Maurizio di Milano, Accademia Filarmonica Romana, Maggio Musicale Fiorentino, Lincoln Center di New York, Bayerischer Rundfunk, Wiener Konzerthaus, fra i festival: Scarlatti di Palermo, Erice, Monreale, Cremona, Siena, Barcellona, Santiago de Compostela, Lisbona, Fribourg, Parigi, Chaise Dieu, Pontoise, Beaune, Alençon, Saint-Michel, Ambronay, Utrecht, Bruxelles, Metz, Potsdam, Edinburgh, Guanajuato, Città del Messico… nonché per prestigiosi Enti lirici quali il Teatro alla Scala di Milano, il Teatro Massimo di Palermo, il Teatro San Carlo di Napoli, il Teatro Comunale di Bologna, il Teatro Regio di Torino, l'Opéra di Parigi, l'Oper Frankfurt, il Teatro Real di Madrid, l'Opéra National du Rhin di Strasburgo, il Teatro La Monnaie di Bruxelles, l'Opéra National de Bordeaux, Den Norske Opera di Oslo, il Teatro Liceo di Salamanca, il Teatro Arriaga di Bilbao, il Teatro Alighieri di Ravenna, il Teatro Valli di

Reggio Emilia, il Teatro Rossini di Lugo, il Teatro Ponchielli di Cremona, il Teatro Politeama di Lecce ed il Teatro Rendano di Cosenza.
Ha collaborato con diversi ensembles di musica antica tra i quali la Cappella della Pietà de'Turchini diretta da Antonio Florio e l'Ensemble Elyma di Ginevra diretto da Gabriel Garrido e con importanti formazioni orchestrali tra cui l'Orchestra del Teatro Massimo di Palermo, l'Orchestra del Teatro Comunale di Bologna, l'Orchestra del Teatro San Carlo di Napoli, l'Orchestra Sinfonica Siciliana, l'Orchestra Sinfonica dell'Emilia-Romagna "Arturo Toscanini", la Frankfurter MuseumsOrchester, l'Orchestra del Teatro Real di Madrid, la Münchner RundfunkOrchester, l'Orchestre National Bordeaux Aquitaine, la Den Norske Opera Orkester e l'Orchestre symphonique de Mulhouse.
Collabora stabilmente dal 1994 con lo Studio di Musica Antica A. Il Verso di Palermo e dal 1998 con Concerto Italiano diretto da R. Alessandrini, anche in qualità di suo assistente in diverse produzioni teatrali.
Tra le produzioni discografiche per le case francesi Opus 111 e K 617 ricordiamo il *Vespro,* l'*Orfeo*, *Il Ritorno di Ulisse in Patria* e *L'Incoronazione di Poppea* di Monteverdi, lo *Stellario* di Rubino, il *Vespro* di Provenzale, *il Giudizio universale* di Cavalli e *Il Trionfo del Tempo e del Disinganno* di Händel, l'*Olimpiade*, i *Vespri per l'Assunzione* e i due *Gloria* di Vivaldi.
È docente di Teoria e Prassi del Basso Continuo presso il dipartimento di musica antica del Conservatorio "V. Bellini" di Palermo.

Fabrizio Monteverde
Inizia la propria attività nel 1976 come attore e aiuto regista di Muzzi Loffredo nello spettacolo *Un Giorno Lucifero* presentato al Festival di Spoleto e al Piccolo Teatro di Milano.
Parallelamente al lavoro in teatro inizia a studiare danza presso il Centro Professionale Danza Contemporanea di Roma, perfezionandosi in seguito con maestri come Carolyn Carlson, Moses Pendleton, Alan Sener, Bruno Dizien, Roberta Garrison, Peter Goss e Daniel Lewis. Lavora con G. Cobelli nell'*Orfeo* di Sartorio, con P. Pier'Alli in *Giulia round Giulia* su musiche di S. Bussotti per il Festival di Avignone, con A.

Rostagno in *Corpus Alienum* di Maderna al Maggio Musicale Fiorentino.
Nell'82 danza nella compagnia Teatrodanza Contemporanea di Roma. Nel 1984 si trasferisce a Parigi dove perfeziona i suoi studi di danza contemporanea. Tornato a Roma allestisce alcune performances e nell'85 il Teatro Spazio Zero di Roma gli commissiona lo spettacolo "Bagni Acerbi" che lo colloca subito tra i nuovi nomi della coreografia italiana. Da questa esperienza nasce la Compagnia Baltica di cui è stato direttore fino al 1992. Nell'88 inizia la sua collaborazione con il Balletto di Toscana, diretto da C. Bozzolini, per il quale crea il brano *Era Eterna* su musiche di F. Schubert e riallestisce la sua prima creazione *Bene Mobile*, iniziando così un rapporto di solidarietà artistica ed intensa attività che durerà, ininterrotto, fino alla cessazione dell'attività del BdT nel 2000. Nell'89 debutta nella regia teatrale con *Tre Sorelle* di A. Čechov e crea il balletto *Giulietta e Romeo* per il Balletto di Toscana, cui seguiranno *Otello*, *Pinocchio*, *La Tempesta* e *Barbablù*. Nel 1996 ottiene il premio "Gino Tani" e il premio "Danza & Danza" quale migliore coreografo italiano.
Nel 2009 realizza *Otello* per il Balletto di Roma su musica di Dvořák, l'anno successivo *Trois histoires* per la compagnia Maggiodanza di Firenze e nel 2011 *Coppelia* per il Balletto di Toscana Junior. Nel 2012 riprende, per il progetto RIC.CI di Marinella Guatterini, *La boule de neige*, spettacolo dell'85 per il BdT Junior. Di recente ha realizzato *Il lago dei cigni, ovvero Il canto* per il Balletto di Roma (2014) e *Otello* (2015), ricostruito per il Teatro di San Carlo di Napoli.

Santi Rinciari
Nato a Messina, dal 1978 vive e lavora a Firenze dove contemporaneamente all'attività di stilista di moda svolge quella di costumista e scenografo teatrale, specializzandosi nel costume per la danza. In questa veste ha collaborato con i maggiori teatri ed enti lirici italiani fra i quali: Teatro alla Scala di Milano, Teatro Comunale di Firenze, Arena di Verona, Teatro dell'Opera di Roma, Teatro San Carlo di Napoli.

Ha inoltre creato i costumi per le più prestigiose compagnie private italiane di balletto, quali il Collettivo Danza Contemporanea di Firenze, il Balletto di Toscana, il Balletto di Roma, lo Junior B.D.T., l'Aterballetto, Emox Ballett, Opus Ballett.
Ha lavorato così con le più grandi personalità del mondo della danza e del teatro, riscuotendo grande successo e la stima dagli operatori del settore. Prima fra tutti Cristina Bozzolini, già prima ballerina e in seguito direttrice di prestigiose compagnie di danza, che lo ha incaricato di creare i costumi di numerosi spettacoli fin dall'inizio della sua carriera. Negli ultimi anni ha disegnato i costumi per quasi tutti i balletti di Fabrizio Monteverde, uno dei maggiori coreografi del panorama della danza internazionale. Ha inoltre affiancato il suo nome ad altri prestigiosi nomi italiani ed internazionali, tra i quali Orazio Messina, Joseph Russillo, Evgeni Polyakov, Egon Madsen, Vasco Wellenkamp, John Clifford, Charles Vodoz, Virgilio Sieni, Elsa De Fanti, Ricardo Nunez, Ed Wubbe, Arianna Benedetti, Beatrice Paoleschi, Loris Petrillo.

Anna Manes
Nata a Pescara, ha iniziato fin da piccola a studiare danza classica e moderna nella sua città. Vincitrice di numerosi concorsi nazionali, nel 2000 ha lavorato professionalmente con il Gruppo Baldanza di Firenze, danzando nella coreografia di B. Baldi "Alice Diamonds". Borsista al corso di perfezionamento presso la Scuola del Balletto di Toscana diretta da Cristina Bozzolini, ha partecipato alle produzioni della appena formatasi Compagnia Junior BdT .
È nell'organico del Balletto di Roma dal 2002 e ha partecipato come interprete principale a tutte le più importanti produzioni del repertorio della compagnia.Oggi associa all'attività di danzatrice quella di assistente alle coreografie e ripetitrice per alcuni dei maggiori autori della compagnia, tra i quali Fabrizio Monteverde.

Anbeta Toromani

È nata a Tirana, dove ha frequentato l'Accademia Nazionale di Danza. Conseguito il diploma si è perfezionata a Baku, in Azerbaijan. Al ritorno in Albania è immediatamente entrata a far parte del Corpo di Ballo del Teatro dell'Opera di Tirana dove ha ricoperto, fin dal suo ingresso in compagnia, i ruoli principali di balletti quali *Giselle*, *Don Chisciotte*, *Cenerentola*, *Paquita*, *Carmen*. Nella stagione 2002-2003 ha partecipato, arrivando in finale, alla trasmissione "Amici" condotta da Maria De Filippi ed è stata scelta dal regista Rossi Gastaldi per danzare nella sua messa in scena de *L'Histoire du soldat* con Rocco Papaleo. Dal 2003 fa parte del cast del programma "Amici" come Prima Ballerina. Tra i riconoscimenti ottenuti in questi anni il Premio Gino Tani (2004) per le arti dello spettacolo ed il Premio Danza&Danza (2005). È stata invitata a danzare allo Sferisterio di Macerata in *Macbeth*, con la regia di Pier Luigi Pizzi e le coreografie di Gheorghe Iancu, e successivamente in *Carmen*, con le coreografie di Iancu e la regia del Premio Oscar Dante Ferretti. Nell'estate del 2009 è stata la protagonista di "Anbeta&José - Tour 2009", serata di gala insieme ad un gruppo di danzatori provenienti dalle migliori compagnie di danza del mondo. Nel 2010 è ospite del Teatro San Carlo di Napoli per alcune serate di gala e ancora allo Sferisterio di Macerata per *I Lombardi all'ultima crociata* con regia di Pier Luigi Pizzi e la coreografia di Gheorghe Iancu. Nel 2010 e nel 2011 è testimonial per la Danza del Giffoni Film Festival. Nel 2012 è ospite di serate di gala a Parma, a Udine per la Croce Rossa Italiana e a Mirandola per le vittime del terremoto esibendosi nei passi a due di *Carmen* e *Romeo e Giulietta* con coreografie di Amedeo Amodio. Nel 2013 è ospite all'Opera di Bratislava per *Romeo e Giulietta* con coreografia di Moricone e al Teatro San Carlo per *Lo schiaccianoci*, dove torna l'anno successivo per *Mozart Requiem* con la coreografia di Eifman e nel 2015 per *Lo schiaccianoci* con coreografia di Panzavolta, *Otello* con coreografia di Monteverde

e *Giselle* con coreografia di Semenyaka, e nel 2016 *Coppélia* di Roland Petit. Nel 2015 è stata Clara in *Coppelia* con la coreografia di Amedeo Amodio al Teatro Massimo di Palermo.

Francesca Davoli

Allieva di Rodica Murgu e Filip Ilie (Opera di Timisoara), Maria Stan e George Postelnicu (Opera di Bucarest), è stata ammessa all'età di 14 anni all'Accademia Nazionale di danza di Roma dove si è diplomata. Nel 2004 è entrata a far parte del Corpo di ballo dell'Arena di Verona e nel 2005 di quello del Teatro Massimo di Palermo, interpretando ruoli solistici e da prima ballerina nelle produzioni *Lo schiaccianoci*, *Giselle*, *La bella addormentata*, *Cenerentola*, *Il corsaro*, *Omaggio a Ravel*, *Carmen*, *Verdiana*, *Don Chisciotte*, *Il lago dei cigni* e *Schiaccianoci à la carte*. Ha preso parte ai "Gala RAI" all'Anfiteatro Arena di Verona e ha partecipato anche a tournées in Italia ed all'estero. Ha danzato, inoltre, al Teatro San Carlo di Napoli, all'Opera Nazionale di Maribor (Slovenia) e al Balletto del Sud di Lecce. Nel 2002 ha vinto il primo premio, solista repertorio classico, al Concorso Federazione Italiana danza F.I.D.S./CONI e ha ricevuto il premio "Aurel Milloss", giovane talento 2003, al Teatro Olimpico di Roma, presidente di giuria Alberto Testa.
È vincitrice di borsa di studio al concorso "Agon" al Teatro Nuovo di Torino, che le consente di esibirsi al Festival Internazionale Vignale Danza. Attualmente è ballerina stabile nel Corpo di Ballo del Teatro Massimo di Palermo.

José Perez

Notissimo e apprezzato nel nostro paese per la sua partecipazione al programma televisivo "Amici di Maria De Filippi", è giunto in Italia dopo aver lavorato nelle più prestigiose compagnie di danza internazionali, tra Brasile,

Gran Bretagna, Germania, Danimarca, Slovenia e Messico.
Nato a L'Avana nel 1976, inizia i suoi studi alla Scuola Nazionale "Alejo Carpentier", dove si diploma nel 1996. Nello stesso anno viene invitato in Italia per partecipare al concorso "Giovani Talenti", lo vince e viene scritturato dalla Compagnia del Teatro Nuovo di Torino. Dopo aver poi ballato per alcuni mesi con il Ballet Nacional de Cuba, decide di lasciare la sua terra per trasferirsi in Brasile, dove nel 1997 è indiscusso vincitore del primo premio al "Festival Internacional de Brasilia". L'anno successivo si trasferisce in Germania, iniziando così la sua carriera di Primo Ballerino alla Staatsoper di Dresda. Nel 2003 riceve il Premio "Mary Wigman" come miglior ballerino dell'anno e viene invitato dal Teatro del Maggio Musicale Fiorentino in qualità di *étoile* ospite; in seguito entra a far parte dello Scottish Ballet.
Nel marzo del 2004 viene invitato, per i suoi meriti artistici, alla trasmissione "Amici di Maria De Filippi", dove porta la propria professionalità ed esperienza con l'intento di far conoscere al grande pubblico la danza, arte ancora poco ammirata e valorizzata sugli schermi televisivi; nello stesso anno a Roma riceve il premio "Gino Tani" per le sue straordinarie doti di ballerino classico e ritorna al Maggio Musicale Fiorentino.
Nel 2006 è Primo Ballerino nell'*Aida* di Verdi al Teatro Sferisterio di Macerata, su coreografie di Gheorghe Iancu. Attualmente, oltre ai suoi impegni televisivi, prosegue in parallelo anche la carriera artistica teatrale, ballando nei maggiori contesti nazionali e internazionali. Nel 2015 ha interpretato *Otello* di Fabrizio Monteverde al Teatro San Carlo con Anbeta Toromani. Nel 2016 è impegnato in *Carmen* di Luciano Cannito con Rossella Brescia, ne *Lo schiaccianoci* di Mario Piazza per il Balletto di Roma e in seguito in *Aida* di Zeffirelli, coreografie di Stefano Trespidi. Porterà inoltre la sua *Carmen* in tournée in diversi teatri in Italia e in Europa.

Alessandro Cascioli

Nasce a Roma, dove si diploma presso la Scuola di danza del Teatro dell'Opera. Nel 2010 vince la XX edizione del Rieti Danza Festival. Intraprende il suo percorso professionale presso il Teatro dell'Opera di Roma. Lavora presso l'Opéra National de Bordeaux e presso il Teatro del Maggio Musicale Fiorentino, interpretando ruoli solistici in coreografie di Ventriglia, Foniadakis, Kylian, Balanchine, Chalmer, Linke, Forsythe, Bournonville, Polyakov, De Candia, Mohovich. Partecipa alle produzioni per giovani coreografi *Short Time I* e *Short Time II* in qualità di ballerino e coreografo. Ha partecipato a diverse tournée con MaggioDanza tra le quali quella al Belgrad Dance Festival in Serbia. Vince la seconda edizione del Premio Danza Capri International come talento emergente. Nel 2013 entra a far parte del corpo di ballo del Teatro Massimo di Palermo dove interpreta ruoli da primo ballerino quali Fritz e Don Josè rispettivamente nei balletti *Lo schiaccianoci* e *Carmen*, coreografia di Amedeo Amodio, e Mercuzio in *Romeo e Giulietta* con coreografia di Massimo Moricone. Nella stagione 2015 lavora con Emma Dante per l'opera *Gisela!* e prende parte a *Orphée et Eurydice* con la coreografia di Frédéric Flamand, a *Coppelia* (Coppelius) di Amedeo Amodio, a *Carmen Suite* di Enrico Morelli e a *Omaggio a Martha Graham*. Ha partecipato come primo ballerino nel ruolo di Nataniele al tour di *Coppelia* di Amodio.

Riccardo Riccio

Muove i primi passi nel mondo della danza nel 1994 a Crotone, sua città natale.

La sua passione lo spinge presto a continuare il suo percorso formativo alla scuola del teatro dell'opera di Roma, con il maestro Pablo Moret. Comincia giovanissimo l'attività da professionista in compagnia estere ed italiane e sempre in Italia lavora nel Corpo di ballo del Teatro Verdi di Trieste e al Maggio

Musicale Fiorentino. Al Teatro Massimo di Palermo approda nel 2009, lavorando con coreografi di fama internazionale che gli affidano spesso ruoli da solista e da primo ballerino, avviando una crescita professionale che lo ha spinto a scegliere il nostro teatro come sede privilegiata per la sua maturazione artisitica. Nel 2015 sul palcoscenico del Teatro Massimo di Palermo ha interpretato Coppelius in *Coppélia* di Amedeo Amodio e ha preso parte a *Diversions of Angels* in *Omaggio a Martha Graham* con la Martha Graham Dance Company.

Andrea Mocciardini

Nato nel 1992 a Codogno (LO), studia all'Accademia del Teatro alla Scala di Milano e alla scuola del Balletto di Toscana, dove entra a far parte della Compagnia Junior BdT. Dal 2012 inizia a lavorare per l'Arena di Verona, il teatro San Carlo di Napoli, l'Opera di Helsinki e il teatro Massimo di Palermo, dove ha ricoperto ruoli da solista e primo ballerino. Nella stagione 2015 del Teatro Massimo di Palermo è stato Orphée noir in *Orphée et Eurydice* di Gluck con la regia e la coreografia di Frédéric Flamand e ha preso parte a *Diversions of Angels* in *Omaggio a Martha Graham* con la Martha Graham Dance Company.

Francesca Bellone

Nata a Palermo, si diploma presso la scuola "Aurino e Beltrame" diretta da Candida Amato, frequentando per un anno la scuola del Teatro dell'Opera di Roma diretta da Paola Jorio.
Dal 2006 lavora per il Corpo di Ballo del Teatro Massimo di Palermo, il Maggio Musicale Fiorentino e l'Arena di Verona, interpretando anche ruoli da solista nelle coreografie di Luciano Cannito, Amedeo Amodio, Marcello Angelini, Micha Van Hoecke, Vladimir Derevianko, Irina Kolpakova,

Roland Petit, Massimo Moricone, Paul Chalmer, George Balanchine, August Bournoville, Jiri Kylian e Andonis Foniadakis tra gli altri.
Nel 2015 in occasione della stagione estiva del Teatro di Verdura ricopre il ruolo della protagonista in *Carmen Suite* con la coreografia di Enrico Morelli e prende parte a *Omaggio a Martha Graham* con la Martha Graham Dance Company.

Jessica Tranchina

Nata a Palermo, all'età di 11 anni è stata ammessa alla Scuola di Ballo della Scala di Milano sotto la direzione di Anna Maria Prina e poi di Frederic Olivieri, conseguendo il diploma nel 2008 e prendendo parte agli spettacoli del Teatro alla Scala.
Ha studiato con Anna Maria Prina, Leonid Nikonov, Paolo Podini, Amelia Colombini, Vera Karpenko, Maurizio Vanadia, Tatiana Nikonova, Loreta Alexandrescu, Emanuela Tagliavia, Roberto Franca, perfezionandosi tra gli altri con Angelin Preljocaj, Pompea Santoro, Mikhail Messerer, Carolyn Carlson, Elisabetta Terabust, Noemi Perlov, Adria Ferrali, Mauro Bigonzetti, Massimo Moricone e Fabrizio Monteverde.
Dal 2008 collabora con la Fondazione Teatro Massimo di Palermo. Nel 2015 ha preso parte a *Diversions of Angels* in *Omaggio a Martha Graham* con la Martha Graham Dance Company.

Giorgia Leonardi

Nasce a Catania dove inizia gli studi di danza classica. All'età di 13 anni entra a far parte della Scuola di danza del Teatro dell'Opera di Roma, dove si diploma nel 2014 interpretando il ruolo di Kitri in *Don Quichotte*.
Ha lavorato nella compagnia del Teatro dell'Opera di Roma prendendo parte a diverse produzioni come: *Grand Rhytme* di Micha Van Hoecke, *Cenerentola* di Derek Deane,

Pink Floyd Ballet di Roland Petit. Attualmente lavora presso il Corpo di ballo della Fondazione Teatro Massimo di Palermo. Nel 2015 ha preso parte a *Diversions of Angels* in *Omaggio a Martha Graham* con la Martha Graham Dance Company.

Alessia Pollini

All'età di 11 anni viene ammessa all'Accademia Nazionale di Danza, diplomandosi nel 1994. Nel 1992 studia presso il Royal Ballet - Senior Summer School. Nel 1994 viene ammessa alla Scuola di Danza del Teatro alla Scala di Milano, dove studia fino al diploma nel 1996. Dal 1995 ad oggi ha collaborato con vari enti lirici, fra i quali il Teatro alla Scala di Milano, l'Arena di Verona, il Teatro Lirico "G. Verdi" di Trieste, il Northarter Stadtbund Theater-Haberstadt, il Teatro dell'Opera di Roma, il Teatro La Fenice di Venezia e il Teatro Massimo di Palermo. Nel 2015 al Teatro Massimo di Palermo ha preso parte a *Diversions of Angels* in *Omaggio a Martha Graham* con la Martha Graham Dance Company.

Valentina Vitti

Diplomatasi brillantemente in Canto Lirico presso il Conservatorio "V. Bellini" di Palermo, vi ha conseguito recentemente la Laurea specialistica in Canto Rinascimentale e Barocco con il massimo dei voti e la lode sotto la guida di Sonia Prina, Luca Dordolo e Lavinia Bertotti. Nel 2004 vince il Concorso "G. Di Stefano" e debutta nel ruolo di Barbarina ne *Le Nozze di Figaro*.

Finalista alla 59ª edizione del Concorso As. Li. Co., ha debuttato il ruolo di Despina in *Così fan tutte* di Mozart nei teatri del circuito lombardo. Tra i ruoli interpretati, Elvira ne *L'italiana in Algeri* al Teatro Sociale di Como, Adina ne *L'elisir d'amore* e presso la Fondazione Orchestra Sinfonica Siciliana, Lesbina ne *Il filosofo di campagna* di

Galuppi per il Piccolo Festival del Friuli Venezia Giulia, Sandrina ne *La Cecchina* di Piccinni al Teatro Verdi di Sassari e al Teatro Donizetti di Bergamo, la Prima Donna ne *Le convenienze e inconvenienze teatrali* di Donizetti presso il Politeama Garibaldi di Palermo. Nel 2014 ha debuttato al Teatro Massimo di Palermo nella prima italiana di *Feuersnot* di R. Strauss, con la regia di Emma Dante e la direzione di Gabriele Ferro.
Nel repertorio barocco ha cantato *Il trionfo dell'onestà* di A. Scarlatti, *Dido and Aeneas* di Purcell, *Serpollo e Serpilla* di A. Scarlatti, *La serva padrona* di Pergolesi e i due mottetti sacri *Nulla in mundo pax sincera* e *In furore iustissimae irae* di Vivaldi.
Fa parte del Coro della Fondazione Teatro Massimo di Palermo.

Claudia Munda

Soprano palermitano appassionato e versatile nel repertorio, proviene da una famiglia di musicisti. Dopo aver completato gli studi classici comincia la sua formazione musicale all'interno dell'accademia corale guidata da Henri Farge, che si esibisce con l'Orchestra Sinfonica Siciliana. Tra il 2005 e il 2009 vince numerosi premi in concorsi lirici nazionali e nel 2005 debutta come Elisetta in *Il matrimonio segreto* di Cimarosa, seguono *Il barbiere di Siviglia* (Berta), *L'elisir d'amore* (Giannetta), *Il telefono* di Menotti (Lucy), *Le nozze di Figaro* (Susanna), *La traviata* (Annina) e *L'incoronazione di Poppea* di Monteverdi (Poppea).
Si esibisce in varie formazioni liriche e cameristiche, in Italia e all'estero, approdando anche alla televisione: è infatti vincitrice della prima edizione dello show di Rai Uno "Mettiamoci all'opera". Dal 2015 collabora con il Teatro Massimo di Palermo in qualità di artista del Coro.

Ambra Mancuso
contralto palermitano, intraprende lo studio del canto sotto la guida di Maria Argento Rancatore e consegue la licenza di canto e solfeggio presso il Conservatorio "V. Bellini" di Palermo. Frequenta masterclass di canto e prassi esecutiva barocca con Sonia Prina, Sara Mingardo, Paul Esswood e si perfeziona nella prassi esecutiva barocca presso il Conservatorio di Palermo sotto la guida di Sonia Prina, Luca Dordolo, Lavinia Bertotti, Ignazio Schifani, Elena Russo e Riccardo Minasi. Tra i concerti eseguiti da solista, il *Gloria* di Vivaldi al Teatro Massimo di Palermo e le Cantate di Caresana *Per la nascita del Verbo* dirette da Antonio Florio con la Cappella della Pietà dei Turchini all'Auditorium di Lussemburgo e alla Cité de la Musique a Parigi con diretta radiofonica su Radio France. Ha cantato inoltre il *Gloria* di Vivaldi con Ottavio Dantone e Accademia Bizantina ad Arezzo, lo *Stabat Mater* di Vivaldi con Riccardo Minasi, *San Giovanni* di Stradella con Federico Amendola, e ha preso parte alla "Settimana di Musica Sacra di Monreale" e al "Festival Barrueco" di Termini Imerese. Dal 1998 è artista del Coro presso la Fondazione Teatro Massimo di Palermo.

Carmen Ghegghi
Mezzosoprano, nata a Palermo, consegue la licenza di solfeggio e teoria musicale presso il Conservatorio "Vincenzo Bellini" di Palermo, dove porta a termine anche il relativo compimento inferiore di canto. Debutta nell'ambito del progetto Opera-Laboratorio nell'opera *Mavra* di Stravinsky sotto la direzione di Carmelo Caruso, interpretando il ruolo de "La Madre". Dal gennaio 1999 ricopre il ruolo di mezzosoprano nel Coro della Fondazione Teatro Massimo di Palermo, dove riveste anche ruoli solistici in varie opere e concerti delle stagioni liriche e concertistiche del Teatro, tra i quali Clotilde in *Norma*, la madre di Butterfly in *Madama Butterfly* e Flora in *La traviata*.

Fondazione Teatro Massimo

Sovrintendente **Francesco Giambrone**
Direttore artistico **Oscar Pizzo**
Direttore musicale **Gabriele Ferro**

Maestro del Coro **Piero Monti**
Coordinatore del Corpo di ballo **Marco Bellone**

Direttore operativo **Elisabetta Tesi**

Direttore della programmazione **Giovanni Mazzara**

Direttore dell'allestimento scenico **Renzo Milan**

Direttore comunicazione, nuovi media e marketing **Gery Palazzotto**
Responsabile rapporti con la stampa **Laura Anello**
Editoria **Angela Fodale**

Responsabile della promozione e valorizzazione nazionale e internazionale dell'immagine della Fondazione **Eliana Liotta**

Responsabile delle relazioni nazionali e internazionali della Fondazione e del coordinamento delle attività di staff **Chiara Zarcone**

Area artistica

Casting manager e assistente del direttore musicale **Alessandro Di Gloria**
Segretario artistico **Marcello Iozzia**
Direttore musicale di palcoscenico **Danilo Lombardini**
Direttore di scena **Ludovico Rajata**
Regista collaboratore **Alberto Cavallotti**

Maestri collaboratori di sala e di palcoscenico **Giuseppe Cinà, Giacomo Gati, Giorgio Mirandola, Steven Rizzo**

Orchestra

Violini primi
Salvatore Greco*
Giacomo Mazzola
Patrizia Richichi
Laura Minella
Francesco Palmisano

Violini secondi
Gioacchino Di Stefano**
Cristina Pantaleone
Alessandro Purpura
Maurizio Giordano
Antonio Giuseppe Geraci

Viole
Rosario D'Amato**
Renato D'Anna
Francesco Biondo
Rosalia Ballo

Violoncelli
Kristi Curb**
Viviana Caiolo
Vincenzo Giuliani

Contrabbasso
Gerardo Scaglione**

Cembalo - continuo
Edvige Correnti

Flauto
Antonino Saladino**

Oboe
Carmelo Ruggeri**

Fagotto
Giuseppe Davì**

* spalla
** prime parti

Assistente musicale **Domenico Pirrone**
Addetta Orchestra **Claudia Di Mattei**

Corpo di ballo

Coordinatore del Corpo di ballo: **Marco Bellone**

Donne
Monica Piazza
Carmen Marcuccio
Elisa Arnone
Francesca Davoli
Simona Filippone
Romina Leone
Annamaria Margozzi
Alessia Pollini
Francesca Bellone
Maria Chiara Grisafi
Jessica Tranchina
Giorgia Leonardi
Pauline Perrault
Noemi Ferrante

Uomini
Giuseppe Bonanno
Gaetano La Mantia
Fabio Correnti
Benedetto Oliva
Giuseppe Rosignano
Marcello Carini
Daniele Chiodo
Vito Bortone
Gianluca Mascia
Manuel Barzon
Andrea Mocciardini
Alessandro Cascioli
Riccardo Riccio
Diego Maria Mulone
Michele Morelli
Placido Amante
Diego Millesimo

Area tecnica

Direzione Allestimenti scenici
Patrizia Sansica, Rosalba Di Maggio, *segreteria*
Maurizio Costanza, *addetto movimentazione scene*

Reparto Macchinisti di palcoscenico
Cosimo Alaimo *caporeparto*
Sebastiano Demma, *vice caporeparto*
Felice Lo Iacono, Vincenzo Vella, Calogero Messina, Alfonso La Rosa, Vincenzo Brasile, Bartolomeo Tusa, Giacomo Vaglica, Carlo Gulotta, Giuseppe Buscemi, Vincenzo Fricano, Francesco La Barbera, Massimiliano Cannova, Vincenzo Pisano

Reparto Attrezzisti di palcoscenico
Antonino D'Amore *caporeparto*
Giuseppe Pizzurro *vice caporeparto*
Luigi Amato, Alfredo Arnò

Reparto Elettricisti
Salvatore Spataro *caporeparto*
Pietro La Monica, Francesco Randazzo, Gioacchino Piazza, Vincenzo Rizzo, Danilo Iraci, Antonio Giunta, Leonardo Librizzi, Giovanni Bruno, Biagio Ignoffo, Vincenzo Traina *elettricisti*
Giuseppe Morreale, Michele Bisconti, Rosario Principe *operatori consolle luci*

Reparto Audiovisivi
Giuseppe Uccello, Santo Benigno

Reparto Macchinisti costruzioni
Angelo Pisano *caporeparto*
Salvatore Maiorana, Antonio Cuccia, Giacomo Romano, Giuseppe Ventura, Sebastiano Bruccoleri, Michelangelo Ligammari, Davide Curcio, Giuseppe Messina

Reparto Scenografia
Raffaele Ajovalasit, Christian Lanni, Maria Passavia,
Alessandra La Barbera, Maria Abbate, Vitalba D'Agostino, Cinzia Carollo
Vincenzo Gorgone *cucitore*

Reparto Attrezzisti costruttori
Roberto Lo Sciuto *caporeparto*
Francesco Canepa, Salvatore Vescovo, Giorgio Chiappara,
Carmelo Chiappara, Giuseppe Salvato, Stefano Canzoneri

Reparto Sartoria
Marja Hoffmann *Direttore della sartoria*
Nino Pollari *caporeparto*
Francesco Marfia, Aurora Uccello, Giuseppe Genna, Stefano Sciortino, Anna Maria Di Carlo, Antonina Tantillo, Antonio Vitale, Vincenza Scalisi, Anna Maria D'Agostino, Rosalia Amarù, Anna Maria Chiarelli, Felicia Uccello, Andrea Cancemi

Reparto Trucco e Parruccheria
Ileana Zarbo, Francesca Maniscalco, Maria Lucchese, Maria Di Fiore, Maria Ruffino
Teresa Romano, Maria Cusimano, Monica Amato, Rosalia Dragotto

Portineria
Lorenzo Mazzola, Vincenzo Trapani

Usciere
Luigi Maragliano

Ufficio Servizi tecnici e generali
Cosimo De Santis, *coordinatore*
Giuseppe Cangemi, Antonio Costanzo, Bartolo Martorana

Reparto Vigilanza e controllo
Cosimo De Santis *coordinatore*
Emilia Accetta, Domenico Amato, Giovanni Aulico, Gioele Chinnici,
Giuseppe De Corcelli, Antonio Galletti, Salvatore La Barbera, Giuseppe Martorana,
Vincenzo Milazzo, Ida Petrotto, Franco Salvatore Sidoti, Lorenzo Megna

Area amministrativa

Sovrintendenza
Ernesta Insalaco *segreteria*
Carlo Graziano *autista*

Direzione operativa - Contenzioso
Francesco Caltagirone *segreteria*

Direzione artistica
Maria Pia Lenglet *segreteria*
Maria Concetta Restivo, Deborah Boga, Filippo Barrale *archivio musicale*

Direzione Programmazione
Vincenzo Vitale *monitoraggio e verifica del budget della produzione artistica*
Maria Pia Di Mattei *segreteria*

Ufficio Amministrazione
Giuseppe Tamburella *coordinatore ufficio ragioneria*
Vincenza De Luca, Giorgia Paganelli, Silvia Giannetto *addette ufficio ragioneria*
Maurizio Alessi *C. E. D.*

Ufficio del Personale e Protocollo
Flaminio Ferrante *capo ufficio*
Michele La Mattina *ufficio presenze*
Alfio Scaglione *ufficio paghe e contributi*
Alessandro Semplice *ufficio contratti e protocollo*

Ufficio Acquisti
Flaminio Ferrante *responsabile*
Antonio Ciappa *ufficio acquisti*
Vincenzo Carollo, Giovanni Montalbano *addetti ufficio acquisti*

Servizi di sala
Antonino Sampognaro *direttore sala*

Ufficio Marketing
Marida Cassarà *coordinatrice*
Maria Castiglione *addetta*

Ufficio Comunicazione, Nuovi Media e Marketing
Francesca Falconi *addetta*

Biblioteca, Progetti educativi e Servizio scuole
Giovanna Proto *coordinatrice*
Salvatrice Danzè, Rosa Scuderi,
Vincenzo Monteleone, Santo Rizzo *addetti biblioteca*

Biglietteria
Antonino Renna *coordinatore*
Paolo Lo Cicero, Sofia Maiorino, Crocifissa Abbate, Margherita Safina *addetti*

Note sui collaboratori

L'introduzione all'opera è una rubrica realizzata in collaborazione con la Sezione Musica del Dipartimento di Scienze Umanistiche dell'Università di Palermo; gli autori, coordinati dalla docente Anna Tedesco, sono studenti del Corso di laurea magistrale in Musicologia e del Dottorato di ricerca in Musica e Spettacolo, curriculum Storia e analisi delle culture musicali.
Giuseppe Migliore è laureando presso il Corso di laurea magistrale in Musicologia.
Marinella Guatterini Saggista e critico, è docente di Estetica della danza alla Scuola "Paolo Grassi", dove dall'inizio degli anni Novanta è responsabile delle attività del Corso di Teatrodanza. Cura i programmi di sala di balletto del Teatro alla Scala dal 1997. Ospite, dal 1999, come *maître de conference* all'Université Paris III – La Sorbonne, dal 2004 ha tenuto corsi di "Metodologia della critica di danza" al Dams dell'Università di Bologna e di "Scrittura critica" presso l'Università Cattolica di Milano. È autrice di pubblicazioni, progetti, mostre e siti universitari.

Partitura a cura di Vito Mandina.

Le fotografie alle pagine 10, 12, 14, 16, 18-19, 20, 27, 28-29, 30, 38, 41, 42-43, 44, 49, 50-51, 67, 68-69 sono di Rosellina Garbo.
La fotografia a pagina 52 è di Franco Lannino/Studio Camera.

Per la pubblicità
Ufficio Marketing del Teatro Massimo, piazza G. Verdi, Palermo (tel. 0916053213) eventi@teatromassimo.it

Programma di sala a cura di Angela Fodale editoria@teatromassimo.it
Si ringrazia Silvana Danzé della Biblioteca del Teatro Massimo.
Grafica e impaginazione: Luca Orlando
Stampa: Seristampa (Palermo)

La Fondazione Teatro Massimo è disponibile a regolare eventuali pendenze con gli aventi diritto che non sia stato possibile contattare.

ISBN: 978-88-98389-47-6

Associazione Amici del Teatro Massimo

Viale del Fante 70/b, Palermo
fax 0916891158
martedì, mercoledì e venerdì
dalle ore 10 alle ore 12:30

Invito all'opera

Calendario delle conferenze di presentazione delle opere
a cura degli Amici del Teatro Massimo

Stagione 2016

Mercoledì 20 gennaio
Götterdämmerung con Pietro Misuraca

Giovedì 18 febbraio
Attila con Anna Tedesco, sarà presente il regista Daniele Abbado

Martedì 29 marzo
Lucia di Lammermoor con Damien Colas

Venerdì 15 aprile
La Cenerentola con Amalia Collisani,
sarà presente il regista Giorgio Barberio Corsetti

Mercoledì 27 aprile
Le streghe di Venezia con Dario Oliveri

Mercoledì 7 settembre
Madama Butterfly con Angela Fodale e Ilaria Grippaudo

Venerdì 14 ottobre
Jenůfa con Paolo Emilio Carapezza

Mercoledì 16 novembre
Carmen con Massimo Privitera

Le conferenze sono a ingresso libero e si svolgono nella Sala Onu
del Teatro Massimo alle ore 18,00, con ingresso da via Volturno

Spazi Alessi,
per essere protagonisti.

ALESSI

Pubblicità Esterna - Campagne Affissioni Nazionali

Oltre 15.000 spazi pubblicitari in concessione in Sicilia e Calabria
Partner esclusivo per la Sicilia e Calabria di Clear Channel Italia.
Commercializzazione degli spazi pubblicitari negli aeroporti di Roma, Venezia e Treviso.

Palermo, via Libertà 51 - Tel. 091/6202311 • **Catania**, via Napoli, 116 - Tel. 095/7220711
info@alessipubblicita.it

GIOVANI PER IL TEATRO MASSIMO

Siamo un gruppo di ragazzi talmente appassionati d'opera che crediamo possa piacere a tutti, soprattutto agli **UNDER35**.
Il nostro scopo è di creare un tramite fra i nostri coetanei e il teatro, organizzando eventi che coinvolgono migliaia di giovani e che fanno scoprire loro la magia della lirica, del balletto e della musica sinfonica.
Questa sarà una stagione ricca di appuntamenti dedicati ai nostri soci e anche per il 2016 il nostro obiettivo sarà quello di preparar l'avvenire.

TESSERAMENTI 2016

Per tutte le **info**rmazioni: contattaci tramite la nostra pagina **Facebook** oppure scrivi una e-mail a **giovaniteatromassimo@gmail.com** o un messaggio tramite **WhatsApp** al numero **3314749409**.

TEATRO MASSIMO

Rossini

C'è un patrimonio che non lasceresti mai svanire.
Con un piccolo gesto puoi proteggerlo.

5X MILLE

teatromassimo.it

AL TEATRO MASSIMO

COD. FISCALE FONDAZIONE TEATRO MASSIMO

00262030828

2016 OPERE E BALLETTI

28 gen / 4 feb	Richard Wagner **GÖTTERDÄMMERUNG** *Direttore* Stefan Anton Reck *Regia* Graham Vick
19 / 26 feb	Giuseppe Verdi **ATTILA** *Direttore* Daniel Oren *Regia* Daniele Abbado
5 / 6 mar	Testo di Attilio Bolzoni Musica di Giovanni Sollima **IL CARAVAGGIO RUBATO** *Direttore e violoncello solista* Giovanni Sollima *Immagini* Letizia Battaglia
13 / 15 mar	Gaetano Donizetti **LA FILLE DU RÉGIMENT** *Direttore* Keri-Lynn Wilson *Regia* Filippo Crivelli
30 mar / 5 apr	Gaetano Donizetti **LUCIA DI LAMMERMOOR** *Direttore* Riccardo Frizza *Regia* Gilbert Deflo
19 / 26 apr	Gioachino Rossini **LA CENERENTOLA** *Direttore* Gabriele Ferro *Regia* Giorgio Barberio Corsetti
29 apr / 5 mag	Philip Glass **LE STREGHE DI VENEZIA** *Direttore* Francesco Lanzillotta *Regia* Giorgio Barberio Corsetti

TEATRO MASSIMO

teatromassimo.it

13 / 19 mag

Georg Friedrich Händel

CINDERELLA

Direttore Ignazio Maria Schifani
Coreografia e scene Fabrizio Monteverde

---

15 / 19 giu

Coreografie di Roland Petit

SOIRÉE ROLAND PETIT

Direttore Alessandro Ferrari
Étoile Eleonora Abbagnato

---

16 / 25 set

Giacomo Puccini

MADAMA BUTTERFLY

Direttore Jader Bignamini
Regia Nicola Berloffa

---

23 ott / 2 nov

Leóš Janáček

JENŮFA

Direttore Gabriele Ferro
Regia Robert Carsen

---

26 nov / 4 dic

Georges Bizet

CARMEN

Direttore Alejo Pérez
Regia Calixto Bieito

---

21 / 28 dic

Pëtr Il'ič Čajkovskij

LO SCHIACCIANOCI

Direttore Kevin Rhodes
Coreografia Giuseppe Picone

Orchestra, Coro, Coro di voci bianche, Corpo di ballo e Tecnici del Teatro Massimo
Maestro del Coro **Piero Monti** | *Maestro del Coro di voci bianche* **Salvatore Punturo**

Biglietteria del Teatro Massimo / Tutti i giorni dalle 9.30 alle 18.00
Call center 091 84.86.000 / tutti i giorni dalle 9.00 alle 20.00

2016 CONCERTI

3 feb

LE TRE REGINE

Direttore Francesco Lanzillotta
Soprano Mariella Devia

2 mar

LE NOZZE

Direttore Daniel Kawka
Ensemble corale Pokrovsky

11 apr

PETITE MESSE SOLENNELLE

Direttore Piero Monti
Soprano Mariangela Sicilia
Contralto Teresa Iervolino
Tenore Giorgio Misseri
Basso Gianluca Margheri

26 mag / 7 giu

NEW YORK, NEW YORK

26 maggio

DOWNTOWN STORIES

Direttore Daniel Cohen
Violino Salvatore Greco

31 maggio

RHAPSODY IN BLUES

Direttore Todd Reynolds
Pianoforte Uri Caine
Clarinetto Giuseppe Balbi

7 giugno

G-SPOT TORNADO

Direttore Jonathan Stockhammer
Tromba Paolo Fresu

TEATRO MASSIMO

teatromassimo.it

22 set

APOCALISSE NEL DESERTO

Regia di **Werner Herzog**
Direttore **Maxime Pascal**
Voce recitante **Cosimo Scordato**

30 set

LENINGRADO

Direttore **Aziz Shokhakimov**

6 ott

MAHLER

Direttore **Gabriele Ferro**
Baritono **Georg Nigl**

9 nov

BRUCKNER

Direttore **Gabriele Ferro**
Soprano **Andrea Danková**
Mezzosoprano **Anna Maria Chiuri**
Tenore **Peter Berger**
Basso **Marko Mimica**

10 dic

MESSIAH

Direttore **Fabio Biondi**
Soprano **Maria Grazia Schiavo**
Contralto **Sonia Prina**
Tenore **Carlo Allemano**
Basso **Luca Tittoto**

Orchestra, Coro, Coro di voci bianche del Teatro Massimo
Maestro del Coro **Piero Monti**
Maestro del Coro di voci bianche **Salvatore Punturo**

Biglietteria del Teatro Massimo / Tutti i giorni dalle 9.30 alle 18.00
Call center 091 8486000 / tutti i giorni dalle 9.00 alle 20.00

SOSTIENI

TEATRO MASSIMO

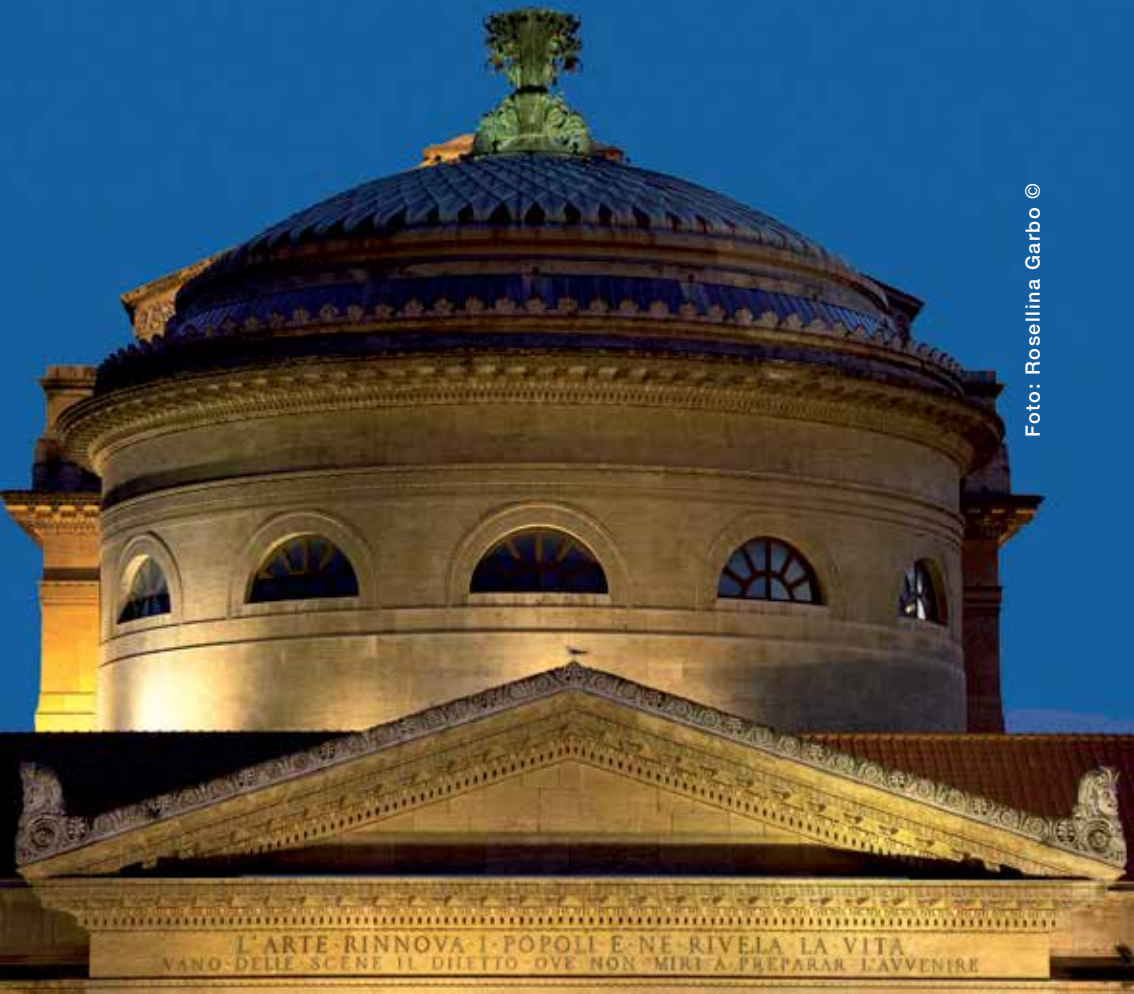

Foto: Rosellina Garbo ©

CON ART BONUS DAI IL TUO SOSTEGNO PER IL TEATRO MASSIMO

L'Art bonus consente un credito di imposta, pari al 65% dell'importo donato, a chi effettua erogazioni liberali a sostegno del patrimonio culturale pubblico italiano.

DIVENTA ANCHE TU UN MECENATE
E SOSTIENI LA FONDAZIONE TEATRO MASSIMO!

Con il tuo contributo potremo continuare a **promuovere la diffusione dell'arte musicale**, della conoscenza della musica, del teatro lirico e della danza; **prevedere interventi di formazione del pubblico**, che favoriscano un ascolto consapevole; favorire la **conservazione e diffusione del patrimonio storico e culturale** maturato nella nostra attività più che centenaria.

INFORMAZIONI SU COME EFFETTUARE L'EROGAZIONE LIBERALE

Beneficiario: Fondazione Teatro Massimo di Palermo
IBAN: IT33Z0200804648000300559866
Causale: "Art Bonus - Erogazione Liberale a sostegno della Fondazione Teatro Massimo di Palermo - p.iva 00262030828"

Ricorda di conservare la ricevuta del bonifico o dell'operazione finanziaria con l'indicazione della causale, inseriremo la tua donazione nell'Albo dei donatori Art Bonus e potrai usufruire delle agevolazioni fiscali previste dalla normativa.

Per informazioni più dettagliate contattaci:
marketing@teatromassimo.it - Tel. 091 605.32.13

ALBO DEI DONATORI
Conte Tasca d'Almerita Soc. Agr. a R.L.

TEATRO MASSIMO

PARTNER

ISBN: 978-88-98389-47-6

TEATRO MASSIMO

Membro di opera europa

seguici su:

teatromassimo.it

Piazza Verdi - 90138 Palermo

euro 10,00