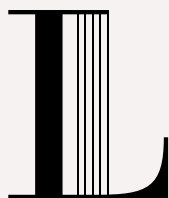


La porta sul retro *ovvero*  
Le Salon des Refusés *ovvero*  
Tutte le feste al tempio (della musica rara)

LE SCHEDE DI PRESENTAZIONE  
DEI CICLI AUDIOVISIVI DI GIOVANNI MORELLI  
2006



**Fondazione**  
**Ugo e Olga Levi**  
onlus

*La porta sul retro ovvero  
Le Salon des Refusés ovvero  
Tutte le feste al tempio  
(della musica rara)*

LE SCHEDE DI PRESENTAZIONE  
DEI CICLI AUDIOVISIVI DI GIOVANNI MORELLI  
2006

SCRITTI DI E SU GIOVANNI MORELLI

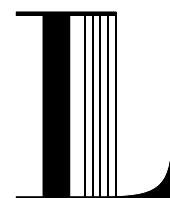
Comitato editoriale



La porta sul retro *ovvero*  
Le Salon des Refusés *ovvero*  
Tutte le feste al tempio  
(della musica rara)

LE SCHEDE DI PRESENTAZIONE  
DEI CICLI AUDIOVISIVI DI GIOVANNI MORELLI  
2006

a cura di Paolo Pinamonti



Edizioni Fondazione Levi  
Venezia 2023

FONDAZIONE UGO E OLGA LEVI  
PER GLI STUDI MUSICALI  
ONLUS

**Redazione e coordinamento editoriale**

...

**Progetto grafico e impaginazione**

Karin Pulejo

**Stampa**

L'Artegrafica, Casale sul Sile (Treviso)

**In copertina**

[dal depliant...]

La proprietà delle immagini appartiene  
alle istituzioni culturali proprietarie delle opere,  
che sono coperte da copyright.  
È vietata la riproduzione anche parziale

© 2023 by FONDAZIONE LEVI

S. Marco 2893, Venezia

Tutti i diritti riservati per tutti i paesi

edizione on-line

<https://www.fondazionelevi.it/editoria/la-porta-sul-retro>

ISBN 978 88 7552 081 6

**Consiglio di Amministrazione**

Davide Croff *Presidente*

Nicola Greco *Vicepresidente*

Luigi Brugnaro

Paolo Costa

Dan Emanuel Levi

Fabio Moretti

Fortunato Ortombina

**Revisori dei Conti**

Chiara Boldrin *Presidente*

Leonardo Francesconi

Maurizio Messina

**Comitato scientifico**

Roberto Calabretto *Presidente*

Sandro Cappelletto

Dinko Fabris

Laurent Feneyrou

Cormac Newark

Paolo Troncon

Marco Tutino

Paula Varanda

Vasco Zara

**Direttore e direttore della Biblioteca**

Giorgio Busetto

**Staff**

Ilaria Campanella

Claudia Canella

Giulia Clera

Alessandro Marinello

Fabio Naccari

Anna Rosa Scarpa

**Collaboratori**

Margherita Olivieri

**Commissione consultiva per la Biblioteca**

Giorgio Busetto *Coordinatore*

Roberto Calabretto

Stefano Campagnolo

Claudia Canella

Annarita Colturato

Paolo Da Col

Andrea Liberovici

**Lyra srl impresa sociale**

Giorgio Busetto *Amministratore unico*

Alessandro Marinello *Direttore*

Giovanni Diaz *Sindaco*

Fabio Naccari

Anna Rosa Scarpa

Valeria Zane

**Archivio Giovanni Morelli**

Paola Cossu

Laura Desideri

Valeria Zane

Angelina Zhivova

La porta sul retro *ovvero* Le Salon des Refusés *ovvero*  
Tutte le feste al tempio (della musica rara)  
Le schede di presentazione dei cicli audiovisivi di Giovanni Morelli  
2006

- IX      Presentazione  
          *Davide Croff*
- 5        Giovanni Morelli e la sua *Minima musicologica*  
          *Paolo Pinamonti*
- 17      La porta sul retro ovvero Le salon des Refusés ovvero  
          Tutte le feste al tempio (della musica rara)

Davide Croff

## Presentazione

**Chi sente la musica  
campa cent'anni**



**La porta sul retro ovvero  
Le salon des Refusés ovvero  
Tutte le feste al tempio (della musica rara)**

Presentazioni di musiche rare o neglette dalla Storia,  
in 53 *matinées* domenicali

Palazzo Cini a San Vio, ore 11  
ogni domenica dell'anno 2006  
per aggiornamenti consultare il sito [www.cini.it](http://www.cini.it)

- I 1 gennaio 2006** Billy Wilder, *The Emperor Waltz*, con Bing Crosby, film (1948)  
**II 8 gennaio 2006** Concerto di valzer dell'età di Strauss nelle trascrizioni dei Maestri della seconda scuola viennese  
**III 15 gennaio 2006** Acusmatica Arcana I, concerto di musica elettronica, *Imaginary Landscape V*, di John Cage (1957)  
**IV 22 gennaio 2006** *Paganini Horror*, film di Luigi Cozzi con Donald Pleasence (1988)  
**V 29 gennaio 2006** Igor Stravinsky, *Canticum sacrum ad honorem Sancti Marci nominis* (1955), e Mauricio Kagel, *First Igor [Stravinsky]*, cantata funebre per basso e orchestra (1985)  
**VI 5 febbraio 2006** *Il contrabbasso romantico I*, due concerti per contrabbasso e orchestra di Giovanni Bottesini (1871) e Nino Rota (*Divertimento concertante* 1973)  
**VII 12 febbraio 2006** *Campane d'Ungheria, Magyarország Nevezetes Harangjai*, ritratto sonoro di 16 grandi campane magiare  
**VIII 19 febbraio 2006** Quindici valzer per pianoforte di Ludwig van Beethoven più sette contraddanze di Wolfgang Amadeus Mozart  
**IX 26 febbraio 2006** Acusmatica Arcana II, concerto di musiche elettroniche: *Sria* di John Chowning, *Le rire* di Bruno Maderna, *La fête des belles eaux* di Olivier Messiaen  
**X 5 marzo 2006** Le sonate a due e a tre, per violino, di Elizabeth de la Guerre. Dal manoscritto di Sébastien de Brossard (1695)  
**XI 12 marzo 2006** Zdenech Fibich, *Prima Sinfonia in Fa maggiore, op. 17* (1883)  
**XII 19 marzo 2006** Manuel de Falla, *El amor brujo*, prima versione (1915)

- XIII 26 marzo 2006** *Il trombone romantico e neoromantica*. Hector Berlioz, *Oraison* dalla *Grande Symphonie funèbre et triomphale* (1840), Lyell Cresswell, *Kaea, Trombone concerto* (1988), Nino Rota, *Concerto per trombone e orchestra* (1966)  
**XIV 2 aprile 2006** Nicolò Jommelli e Giuseppe Giordani (Giordaniello), Due versioni della liturgia delle *Tre ore d'Agonia di NS Gesù Cristo*  
**XV 9 aprile 2006** *Il contrabbasso romantico II*: Il Grand duo concertant sur les thèmes des Puritani, di Giovanni Bottesini, e la *Sonata op.65* di Frédéric Chopin nella versione per contrabbasso e pianoforte  
**XVI 16 aprile 2006** Vassili Alekseievich Pashkevitch, *Lavaro*, opera comica in 17 scene (Mosca 1782)  
**XVII 23 aprile 2006** Dmitri Sostakovic, *King Lear, Film & Incidental Music*  
**XVIII 30 aprile 2006** Due Messe Corse di Rusiu: *Messa dei vivi; Messa dei morti* (Collection Felix Quilici)  
**XIX 7 maggio 2006** Anthony Philipp Heinrich, *The Ornithological Combat of Kings, The Conflict of The Condor, a Amarica Symphony* (1846)  
**XX 14 maggio 2006** Heiner Müller, Wolfgang Rihm, Bob [Robert] Wilson, *Hamletmachine*, opera, video  
**XXI 21 maggio 2006** Acusmatica Arcana III, concerto di musiche elettroniche di Schaeffer, Ferrari, Chion, Malec, Sauguet, Schwartz, Henry, Stockhausen, Philippot, Amy, Xenakis, Brown, Lejeune, Risset, Savouret, Milhaud, Dufour, Bochourechlev, con la partecipazione straordinaria di Roland Barthes  
**XXII 28 maggio 2006** Jean-Marie Straub & Danièle Huillet, *Vom heute auf Morgen*, opera in un atto di Max Blonda & Arnold Schoenberg, film (1996)

- XXIII 4 giugno 2006** Concerto di canti popolari italiani nelle trascrizioni d'autore del Novecento storico (Petrassi Pizzetti Giuranna Mulé Pratella Ravel)  
**XXIV 11 giugno 2006** Concertone di canzoni oscene della goliardia bolognese (1840-1967)  
**XXV 18 giugno 2006** *A qui fortune, Plus onques dames, Trouver ne puis, ecc.* Concerto di canzoni di Matteo da Perugia (1390-1415)  
**XXVI 25 giugno 2006** Leonard Bernstein, *On the Town*, musical, video (1994)  
**XXVII 2 luglio 2006** Louis Moreau Gottschalk (1829-1969), *The Union*, concerto-parafasi di inni nazionali, per pianoforte e orchestra; *Grande tarantelle* per piano e orchestra; *Marcha y Final de Opera* per piano e orchestra; *Grande Fantaisie triomphale sur l'hymne national brésilien* per piano e orchestra.  
**XXVIII 9 luglio 2006** Henry Coster, *L'ispettore generale*, film (1949), con Danny Kaye  
**XXIX 16 luglio 2006** Il manoscritto Add. 30491 della British Library di Londra, *Este Libro es de Don Luis Rossi*, contenente i lamenti di Olimpia e di Arianna, di Claudio Monteverdi, ed altre canzoni di Fabrizio Fillimarino Jacopo Peri, Giovanni de Macque, Oratio dalla Viola ecc.  
**XXX 23 luglio 2006** Daniel Chorzempa, organista: W.A. Mozart, *KV. 616, 336, 608, 244, 245, 594*  
**XXXI 30 luglio 2006** *Cinquecentomila leoni* di Aldo Nove e Andrea Liberovici con Gianfranco Funari nella parte di Tarzan, video; *Impressioni di Himalaya* di Fabrizio Cassano (*Civiltà a confronto: Noi Afgani siamo i migliori di tutti i musulmani; Canto di un venditore di sarinda; Suni suni; Ufficio alla Lamaseria, ecc.*)  
**XXXII 6 agosto 2006** Ezra Pound, *Villon*, opera (1923)

**Chi sente la musica  
campa cent'anni**

Fondazione Giorgio Cini ONLUS  
Istituto per la Musica

Isola di San Giorgio Maggiore – 30124 Venezia  
Tel. 041 2710220 – Fax 041 5238540 – E-mail: [musica@cini.it](mailto:musica@cini.it)

Come arrivare a Palazzo Cini a San Vio:  
da Canale Grande, linee 1 e 82, fermata Accademia  
Da Canale della Giudecca, linee 82, 51 e 52, fermata Zattere

- XXXIII 13 agosto 2006** I Mozart russi (1750-1790 ca.) ossia gli Allievi russi di Padre Martini bolognese, accademici filarmonici: Maxim Berezovsky, *Concerto a 5*; Id. *Sinfonia in Do maggiore*, Dmitrij Bortnianskij, *La festa del Signore, ouverture*; Yestingneij Fomin, *Suite de l'opéra Orphée et Eurydice*  
**XXXIV 20 agosto 2006** Ezra Pound, *Cavalcaniti, a radio opera* (1932)  
**XXXV 27 agosto 2006** (1) *Uno dei dieci* e (2) *I due timidi*, due (2) opere in un (1) atto di Gian Francesco Malipiero e Nino Rota  
**XXXVI 3 settembre 2006** Acusmatica Arcana IV, concerto di musiche elettroniche di Milhaud, Charpentier, Stockhausen, Ligeti, Berio, e, all'organo Wurlitzer, di musiche di Gershwin e di altri per film di Griffith e Beaumont  
**XXXVII 10 settembre 2006** *L'Oca del Cairo*, opera incompiuta (K422) di W.A. Mozart e Gianbattista Varesco  
**XXXVIII 17 settembre 2006** Giancarlo Menotti, *Il telefono*, opera comica in un atto (1947), video  
**XXXIX 24 settembre 2006** Concerto di canzoni istriane di Mario El Piscio  
**XL 1 ottobre 2006** Due cantate «neo-barocche» di Fanny Mendelssohn, *Hiob e Lobgesang* (1840 ca.)  
**XLI 8 ottobre 2006** Pál Esterházy, *Harmonia caelestis* per coro e orchestra (1713), Joseph Haydn, *Missa brevis in honorem Sancti Johannis de Deo* (1775)  
**XLII 15 ottobre 2006** Di alcune sonate di Domenico Scarlatti e delle loro trascrizioni in concerto grosso di Charles Avison  
**XLIII 22 ottobre 2006** Otar Iosseliani, *Tudshi [Ghisa]* (1964), film; Giuliano Scabia-Luigi Nono, *La fabbrica illuminata* (1964), per soprano e nastro magnetico a 4 piste.

- XLIV 29 ottobre 2006** Paul Hindemith, *Quintett für Klarinette und Streichquartett, Repertorium für Militärmusik 'Minimax', Ouverture zum 'Fliegenden Holländer'*  
**XLV 5 novembre 2006** Gino Gorini ed Eugenio Bagnoli eseguono la trascrizione per pianoforte a quattro mani, di Alfredo Casella, della *IX Sinfonia* di Beethoven  
**XLVI 12 novembre 2006** Acusmatica Arcana V, Luciano Berio, *La voix des voies*, (per un diaporama) nastro magnetico, (1977)  
**XLVII 19 novembre 2006** Stanley Donen & Gene Kelly, *On the Town*, film (1949), dal musical di Leonard Bernstein, con Frank Sinatra  
**XLVIII 26 novembre 2006** Virgil Thomson, *Portraits for piano, in Paris and at Chelsea Hotel* (1930-1950)  
**XLIX 3 dicembre 2006** Joseph Weigl, *Amleto*, melologo (1791)  
**L 10 dicembre 2006** *The Yellow Shark*, Frank Zappa con l'Ensemble Modern (1993)  
**LI 17 dicembre 2006** Oliver Axer & Suzanne Benzene, *Les refrains du nazisme*, documentario, video  
**LII 24 dicembre 2006** Acusmatica Arcana VI. Gerd Zacher, organista: Englert, *Vagans animula pro organo sonorifero cingulo comitante* (1969), Zacher, *Ré* (1969), John Cage, *Variations III* (1963), Feldman, *Intesection III* (1953)  
**LIII 31 dicembre 2006** Hans Rosbaud dirige *Das Lied von der Erde* (orchestra della Radio di Baden Baden con Grace Hoffmann ed Helmut Melchert) (1958)





Paolo Pinamonti

## Giovanni Morelli e la sua *Minima musicologica*

Dopo l'esperienza dei trenta pomeriggi settembrini, Morelli vuole fare crescere il progetto e non solo distribuisce gli incontri nel corso di un anno solare, ma li trasferisce nella prestigiosa sede veneziana del museo di Palazzo Cini a San Vio. La porta sul retro del museo, in piscina Forner 864, si apriva al pubblico oltre che per poter visitare la ricca collezione d'arte, anche per accedere a un più ristretto cenacolo, un piccolo 'salon de refusés', ogni domenica mattina alle 11.00 – "tutte le feste al tempio (della musica rara)" – con una serie di presentazioni audio video, caratterizzate, come nella precedente avventura, dalla varietà e dalla rarità. Gli appuntamenti sono quasi raddoppiati, tutte le domeniche dal 1 gennaio al 31 dicembre 2006 per una serie di 53 audizioni e/o proiezioni.

Alcuni cicli tematici acquistano una maggiore consistenza, uno su tutti, quello dedicato alla musica elettronica, 'Acusmatica arcana' in sei appuntamenti. Aumentano significativamente anche le proiezioni di film o di video teatrali e musicali. Queste caratteristiche del nuovo ciclo, che ritroveremo anche negli appuntamenti successivi, non sono casuali, riflettono l'indirizzo della ricerca teorica e dell'insegnamento universitario che Morelli stava parallelamente portando avanti in quegli stessi anni. L'interesse sempre più evidente per la dimensione audiovisiva lo aveva portato nel 2004 a fondare due nuove riviste.<sup>1</sup> In un intervento in occasione di una giornata di studi all'Università di Venezia intitolato *Business Continuity - Disaster Recovery*,<sup>2</sup> citava Olivier Messiaen,

Mentre la musica modale aveva tenuto per dieci secoli, la musica tonale ha retto per tre o quattro secoli, la musica seriale-dodecafonica è durata, a essere larghi, sessant'anni, la musica ripetitiva, un decennio, la musica aleatoria, qualche anno,

1. «AAA TAC. Acoustical Arts and Artifacts/Technology, Aesthetics, Communication. An international Journal» e «AAM TAC. Arts and Artifacts in Movie/Technology, Aesthetics, Communication, An international Journal» (editorial director Giovanni Morelli), Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici, 2004-.

2. L'incontro promosso dal Dipartimento di Storia delle Arti e Conservazione dei Beni Artistici 'Giuseppe Mazzariol' e dalla rivista «Venezia Arti», si tenne il 2 ottobre 2009. Gli atti non furono pubblicati e Giovanni Morelli pubblicò questo intervento in una rivista fiorentina: Giovanni Morelli, *4 slides e 1 buio-in-sala. Per un nuovo quadro della business continuity negli studi delle arti acustiche*, in «Musica/Tecnologia. Music/Technology», 5, Firenze University Press, 2011, pp. 51-66.

mese o giorno. Ma c'è n'è una, di queste musiche del Novecento, che dobbiamo considerare forse come diversamente orientata nel tempo: è la musica elettronica. Forse la principale invenzione del secolo e quella che più ha tenuto stretti al passo del suo crescere i compositori. Ci sono stati gli specialisti, come [...ecc.] ma tutti i compositori hanno subito l'influenza della musica elettronica, tanti anche prima che nascesse, anche, comunque, se non ne hanno fatta mai, ma hanno fatto come se la facessero.<sup>5</sup>

E commentava poche righe sotto: «*L'elettronica* torna infatti a essere una sorta di marcatura di senza tempo, di potenziale icona di immortalità, per di più, sempre esistita, anche quando non c'era (l'elettronica)». Questa idea di una pervasività della “musica elettronica”,<sup>4</sup> pervasività anche quando storicamente non poteva esserci, diviene ad esempio il geniale filo degli ascolti da lui ideato nell'appuntamento del 3 settembre, che si apre nel segno di Louis Ferdinand Gottschalk all'Organo Wurlitzer per il film di David Wark Griffith *Orphans of the Storm* (*Le due orfanelle*) del 1921 e si chiude con il *Vorspiel* del *Lohengrin* di Richard Wagner, passando per: George Gershwin, sempre ricreato dal Wurlitzer, Darius Milhaud e Marc Antoine Charpentier in due lavori per le Onde Martenot e strumenti, un György Ligeti esclusivamente sinfonico e poi gli amici Bruno Maderna e Luciano Berio in due lavori elettronici. È un programma esemplare che anticipa le linee della sua ricerca degli ultimi anni.

Credo pertanto non sia assolutamente inadeguato considerare questi cicli di presentazione di musiche rare e di proiezioni di documenti audiovisivi o di film di non facile reperibilità, assieme ai testi che li accompagnano (le schede sono sempre accurate graficamente anche nella loro apparente noncuranza), come una sorta di *Minima Musicologica* di Giovanni Morelli. Come nel caso degli scritti adorniani, non siamo di fronte a fogli d'album, appunti sparsi o semplici divagazioni; questi appuntamenti con le loro brevi annotazioni, nella loro apparenza anarchica e casuale impaginazione, rispecchiano una ricerca musicologica eterodossa, una tensione artistica creativa, una riflessione sperimentale «nella liberazione di una mente totalmente audiovisiva», come scriveva nella premessa al suo ultimo libro *Prima la musica poi il cinema. Quasi una sonata: Bresson, Kubrick, Fellini, Gaál*.<sup>5</sup>

3. La citazione di Messiaen è tratta da un'intervista televisiva su France3 del 10 dicembre 1988. Cfr. Ivi, p. 51.

4. Eco di tale interesse la si ha anche negli incontri di musica elettroacustica, promossi nel triennio 2009-2011: il *Laboratorio Arazzi*, dove giovani compositori guidati dai docenti di Musica elettronica del Conservatorio veneziano, Alvise Vidolin e Paolo Zavagna, si confrontavano con alcuni grandi testi storici. Tali iniziative sono testimonianze in tre DVD, il I *Laboratorio Arazzi*, laboratori di Musica elettroacustica del 2009, a cura di Giovanni Morelli e Paolo Zavagna, DVD PAL, 47, 0006937588, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 2010. I due successivi editi solo da Paolo Zavagna dopo la scomparsa di Morelli, rispettivamente nel 2011 e 2012.

5. Cfr. Giovanni Morelli, 2011, *Prima la musica poi il cinema. Quasi una sonata: Bresson, Kubrick, Fellini, Gaál*, Saggi, Venezia, Marsilio, p. 8.

Tutti noi ricordiamo perfettamente la celebre citazione adorniana:<sup>6</sup>

L'adattamento all'ordine razionale borghese e infine alla grande industria che è stato compiuto dall'occhio, in quanto s'è avvezzato a cogliere la realtà anzitutto come una realtà d'oggetti, e alla base come una realtà di merci, non è stato altrettanto compiuto dall'orecchio. L'ascoltare, paragonato al vedere, è “arcaico”, non è alla pari con la tecnica. Si potrebbe aggiungere che reagire essenzialmente con l'orecchio dimentico di sé invece che con gli occhi che stimano lestantemente, in certo modo contraddice l'età dell'ultima industria... L'occhio è sempre un organo di sforzo, di lavoro, di concentrazione, esso coglie un determinato oggetto senza equivoco. All'opposto l'orecchio è piuttosto disattento, passivo.

Questa distinzione tra la presunta arcaicità dell'orecchio rispetto alla modernità dell'occhio, distinzione sollecitata in Theodor W. Adorno dalle riflessioni sull'industria cinematografica e collegata ad una disamina della drammaturgia musicale wagneriana, era come abbiamo visto uno dei terreni privilegiati della ricerca e della didattica di Giovanni Morelli degli ultimi anni.

Credo che le sue intuizioni, i suoi contributi, i suoi sforzi fossero indirizzati ad andare oltre questa tematizzazione adorniana, per altro puntuale e interessante, andare oltre questa dialettica: occhio/orecchio, visione/ascolto, moderno/arcaico, individuale/collettivo, selettivo/indifferenziato, etc.

Morelli in alcune delle sue lezioni, frequentatissime e molto amate, dei corsi di Storia della musica per film, invitava gli studenti alla visione di lunghe sequenze di un lungometraggio a cui aveva tolto l'audio e poi all'ascolto di ampi e continui spezzoni di un commento sonoro, senza il corredo delle immagini cui erano legate. Credo che questo approccio sperimentale gli consentisse di porre in atto una serie di strategie percettive per arrivare a cogliere nel montaggio delle immagini una dimensione di composizione musicale e nel mixaggio audio una spazializzazione, una creazione di prospettive visive. Superare appunto questa dicotomia secondo quel radicale empirismo che caratterizza la sua posizione filosofica.

Nelle due riviste da lui fondate nel 2004, «AAA TAC» e «AAM TAC», nei titoli in inglese, non per vezzo attenzione, scompaiono termini come ‘music’, ‘musicology’ e l'aggettivo ‘musical’, sostituiti da ‘acoustical’. Questa centralità dell'audiovisivo non è una scoperta improvvisa, o il frutto di una passione che aveva coltivato quando ancora alla fine degli anni Ottanta

6. Questa affermazione apparve una prima volta nel volume sulla musica per il film di Theodor W. Adorno e Hanns Eisler, firmato solo da quest'ultimo sia nell'edizione inglese del 1947 che in quella tedesca del 1949; solo dopo la morte di Eisler il volume uscì firmato a 4 mani nel 1969: *Komposition für den Film*, München, Rogner & Bernhard. Adorno nel 1975 la riutilizzerà nel capitolo VII del suo *Wagner* (1952), traduzione italiana di Mario Bortolotto, Torino, Einaudi.

si era fatto carico dell'insegnamento di storia del cinema, mancando un professore in questa disciplina a Venezia e temendo che potesse sparire dall'offerta didattica questo importante terreno di ricerca. Questo sbocco è il punto di arrivo di una lunga incubazione ed è preparato da alcune specifiche ricerche sull'amato settecento e soprattutto su Rousseau, anche in una prospettiva politico-libertaria.<sup>7</sup>

Vi è un saggio, che non a caso Morelli ha voluto pubblicare nel secondo volume della nuova rivista edita dal Mulino e dalla Fondazione Ugo e Olga Levi in «Musica e Storia» del 1994, che si intitola *Prima che l'ultimo osso si svegli. Le musiche di Venezia prestate alla querelle antistorica nella Bildung retrospettiva di Rousseau*.<sup>8</sup> Alcune informazioni bibliografiche sono importanti. La rivista era nata l'anno prima ed aveva ospitato due saggi di Lorenzo Bianconi e Franco Alberto Gallo, che con Morelli e Giulio Cattin formavano la direzione. La rivista voleva porsi come uno spazio di ricerca innovativo nel cogliere nuove relazioni tra ricerca storica e riflessione sugli eventi musicali. Morelli, sempre discreto e defilato, pubblica il suo testo nel secondo volume della rivista e non nel primo, secondo volume che raccoglie una serie di contributi legati ai seminari che si tenevano allora alla Fondazione Levi, che con il testo di Morelli non hanno molto in comune. Il saggio a sua volta era il frutto di una lezione su Jean-Jacques Rousseau tenuto alla Fondazione Giorgio Cini nel corso di Alta Cultura del settembre del 1993 e che rappresentava una sorta di punto d'arrivo dei suoi interessi per il filosofo ginevrino, aperti dal contributo giovanile del 1975.<sup>9</sup>

Questo lavoro, legato ad una disamina della *Nouvelle Héloïse*, è anche un saggio pubblicato nel secondo numero di «Musica e Storia» nel 1994 in cui Morelli comincia a scardinare alcune premesse teoriche che guidavano e guidano tuttora la cosiddetta *Musikwissenschaft* ufficiale, facendo scricchiolare, in questo saggio fondamentale nel suo percorso teorico, alcune premesse della ricerca accademica:<sup>10</sup>

Avere analizzato con un po' di pazienza il caso Rousseau-Musica ripartendo da capo e ignorando le vaghe premesse della sua già avvenuta interpretazione storica

7. Molti potrebbero essere gli esempi degli appuntamenti che sottendono questa tensione etica, ricordo solo quello del 22 ottobre, dove al dittico annunciato nel dépliant formato dal documentario *Tudzhi [Ghisa]* di Iosseliani e da *La fabbrica illuminata* di Nono, aggiunge lo straordinario documentario *Coal Face* prodotto da Gierson con la musica di Britten nel 1935.

8. Giovanni Morelli, *Prima che l'ultimo osso si svegli. Le musiche di Venezia prestate alla querelle antistorica nella Bildung retrospettiva di Rousseau*, in «Musica e Storia», 1994, 2, pp. 17-98.

9. Giovanni Morelli, *Éloges rendus à un singulier mélange de philosophie, d'orgueil, de chimie, d'opéra & a. Sulle ascendenze melodrammatiche della antropologia di J.-J. Rousseau*, in «Rivista Italiana di Musicologia», 1974, 9/1 [ma 1975], pp. 175-228.

10. Confronta nota 8, pp. 97-98.

nei casellari della «scienza della musica», mi ha portato a scoprire che per una periodizzazione limitata [...] esistono possibilità d'avvio per una interpretazione che è in grado di storicizzarne la limitazione, comprendendola, quella limitazione, all'interno di un sistema di letture reali dei suoi molti, moltissimi significati che in essa si integrano. Come tale come storia di integrazioni, storia di costruzioni e decostruzioni di modelli, sincronie di fughe in avanti e regressioni, décalages, la storia della «musica europea di repertorio dopo il Contratto sociale, prima e dopo Hegel, Marx, Freud, ecc. ecc» può essere studiata come una Storia reale, e come Storia vera e reale può continuare ad essere studiata per davvero in rapporto vivente con l'arte nella dimensione di una lunga contemporaneità. Magari utopica. Possibilmente futura.

Non è possibile raccogliere, in poche battute, questo saggio, voglio solo osservare, in alcune brevi note, questo suo interesse per quella dimensione percettiva audiovisiva, ancora *in nuce* e non completamente esplicitata, ma che diverrà centrale nei suoi studi successivi, proprio grazie a queste disamine storiografiche sull'amato secolo dei lumi.<sup>11</sup>

C'è qui la tematizzazione forte di una percezione oserei dire sinestesica del romanzo, tra lettura e musica, legata ad esperienze vissute dal filosofo ginevrino durante il soggiorno veneziano del 1743/1744, esperienze non trasferite nei contenuti dei suoi testi scritti, ma ricostruite induttivamente da Morelli, attraverso una ricerca su piccoli indizi, su episodi marginali, come un 'tenente Colombo' della ricerca storica e musicale, esperienze che restituiscono magistralmente un'analisi della percezione musicale di Rousseau nella concreta esperienza del suo accadere. In un testo, così teoricamente forte, Morelli non si perita di citare in nota un ricordo orale, oralità che però, nell'apparente marginalità di una nota, non è solo una radicale messa in discussione di alcune metodologie accademiche, ma è anche una rivendicazione di autenticità vitale dell'esperienza musicale. In questa nota commenta un'affermazione di Mauricio Kagel sull'impossibilità di ascoltare la musica con una concentrazione senza interruzioni e prolungata nel tempo. Impossibilità che conduce ad una esperienza d'ascolto inevitabilmente frammentaria, «frazionata, pulsante, alternante, distratta e riconcentrata»,<sup>12</sup> un'esperienza uditiva che rende vani e un po' inutili quei lavori analitici che presuppongono invece un cento per cento di attenzione d'ascolto.

Emerge quell'istanza radicalmente empirista di cui si nutre il pensiero filosofico di Morelli e che ci vuole far riflettere sui meccanismi percettivi di un cervello audiovisuale. Le sue ricerche sono dei contributi importanti a

11. Il saggio insiste molto sulla musicalità del romanzo di Rousseau, una musicalità che emergerebbe ad un attento lavoro di lettura e ascolto. Confronta nota 8, Morelli, p. 26 nota 20.

12. Confronta nota 8, Morelli, p. 38, nota 49.

quella ‘filosofia della mente’, oggi uno dei più interessanti ambiti di investigazione scientifica, che si muove tra neuroscienze e riflessione teoretica; filosofia della mente che Morelli lega all’esperienza audiovisiva, come esperienza fondante. Il corollario di ascolti, che offriva ogni domenica nella sede del museo di Palazzo Cini accompagnati dalle sue schede, voleva essere una sorta di laboratorio connesso a questa riflessione teorica, un laboratorio, non dimentichiamolo mai, anche ironico e divertito.<sup>15</sup> Qua e là appaiono dei piccoli micro cicli in sé autonomi, come la successione dei tre appuntamenti di giugno (4-11-18) dove l’intonazione del canto popolare è una sorta di filo che unisce fra loro queste tre proposte, o il ritorno di alcune figure, come le rare registrazioni di Ezra Pound (7 maggio, 6 e 22 agosto), o le due versioni di *On the Town* di Leonard Bernstein (25 giugno e 19 novembre), o ancora il ciclo sulla musica romantica panamericana (i ritratti di Anthony Philip Heinrich e Louis Moreau Gottschalk – 7 maggio e 2 luglio). In queste brevi schede – schede che però con l’andar del tempo si fanno sempre più articolate, quasi voci di una enciclopedia molto personale con l’aggiunta anche dei testi poetici, delle trame delle rarità operistiche con i commenti di curiose immagini – si palesa una notevolissima capacità epigrammatica; solo un piccolo anticipo (6 – uno al bimestre):

[*The Emperor Waltz* – 1 gennaio]

Una squisita meditazione interna a un balletto meccanico macinato nel vortice degli ingranaggi del valzer, fra coppie di cani, commessi viaggiatori yankee e arciduchesse asburgiche, fra pensiero democratico e sentimenti ancien régime, fra exploits della fonografia e gracili fasti delle orchestre d’alta classe, fra corni da caccia e segnaletica metropolitana, fra bastardini e altezze reali ecc.

[Il Trombone – 26 marzo]

Forse non avrebbe potuto esistere, in alcune sue componenti prettamente caratteristiche, la “musica romantica”, se non fosse esistito, a sua volta, il trombone: uno strumento parlante come pochi, uno strumento creatura che subentra al clarinetto, in auge nel periodo classico-illuministico-massonico, nel dar voce alla proteiforme natura misteriosa della divinità.

[Matteo da Perugia e György Ligeti – 18 giugno]

Un emozionante-evanescente scambio di carte fra il mitico manoscritto di Matteo, sceso dallo studio pavese del cardinal Filargo sino alle premurose cure della

biblioteca estense, e lo scrittoio novecentesco su cui vengono cesellate miniaturisticamente le memorie sonore estirpate come erbe mediche dai rustici recessi della campagna transilvana.

[*Uno dei Dieci* – 27 agosto]

Uno svitato pirandellismo guida una pittura d’ambiente autocaricaturata (si noteranno le grottesche movenze dei gondolieri senza più gondola e padrone che cantano senza musica, recitando, il Tasso alla Barcarola non laguna ma nel pianerottolo di una casa patrizia decaduta...). La commedia si contrae in un coagulo di amarezze guastate dalle sdolcinature, nella dispersione del colore locale, nell’azzeramento dell’orgoglio di un fu signore ridotto allo stremo della propria funebre ridicolizzazione.

[Acusmatica arcana IV – 3 settembre]

Due opere elettroniche gemelle nella ricerca delle trasparenze timbriche dei nuovi suoni, orientate l’una su un periplo integrale della fonematicità vocale, l’altro sulla movimentazione delle forme istantanee, momentanee, desoggettivizzate nella prova della mitica ‘amnesia creativa’. Non manca ad entrambe la cifra di una giocosità e gioiosità seducentissime [Maderna Berio]. La più spettacolare mutazione acusmatica-pseudo-elettronica della grande orchestra sinfonica, nella storia della musica, in un affresco dimensionale d’impareggiabile eloquenza percettiva [Ligeti]. Una delle più importanti profezie romantiche del sogno acusmatico della elettronica, l’apparizione della sonorità e la sua visibile appropriazione di spazi significativi. Una pagina da non dimenticare. Ad hoc l’interruzione: lunga vita a questo Vorspiel [Wagner].

[Acusmatica arcana V – 12 novembre]

Ciò di cui oggi disponiamo è un nastro della durata di 52 minuti in cui limitatamente all’audio si assiste ad una fantasmagoria di voci di musicisti viventi colti dal vivo in innumerevoli incroci di vie tematiche e poetiche. Tale spiritualissimo gran traffico di idee sulla musica, idee parlate, viene trasferito da Luciano Berio in un immaginario reticolo di movimentazioni e cammini e transiti che la fantasia sonora del compositore progressivamente trasferisce in una immensa metafora della rotabilità, proprio nel senso di uno squisito gioco ferroviario: con le fermate, gli sferragliamenti, l’annodamento dei binari, gli svincoli e con tanto di ilare (forse) disastro suscitato nel divertimento della conflittualità, della diversità, della dialettica.

Inserendosi a buon diritto in una importante tradizione, Morelli inventa un genere, quello dell’‘aforisma musicologico’.

15. Penso solo alla scheda di *Paganini Horror* (22 gennaio 2006) o all’ascolto per quasi 50 minuti dei rintocchi di 22 campane d’Ungheria (12 febbraio 2006), o ancora *al Concertone di canzoni oscene della balla bolognese* (11 giugno). Ma anche alle piccole sviste lasciate cadere con leggerezza e sempre con una loro ragione, che non abbiamo né corretto né segnalato, per non far perdere al lettore il piacere di trovarle e di darsene una spiegazione.

**La porta sul retro ovvero Le Salon des Refusés ovvero  
Tutte le feste al tempo (della musica rara).**

Con un nuovo appuntamento nel 2006 l'Istituto per la Musica si propone di rinnovare l'esperienza del ciclo *Trenta giorni ha settembre* svoltosi nel mese di settembre del 2005. Nel corso di cinquantatré matinées, tutte le domeniche da Capodanno a San Silvestro, alle ore 11, presso Palazzo Cini, saranno presentate musiche rare o 'neglette dalla Storia'.

**I 1 gennaio 2006**

Billy Wilder, *The Emperor Waltz*, con Bing Crosby, film (1948)

**II 8 gennaio 2006**

Concerto di valzer dell'età di Strauss nelle trascrizioni dei Maestri della seconda scuola viennese

**III 15 gennaio 2006**

Acusmatica Arcana I, concerto di musica elettronica, *Imaginary Landscape V*, di John Cage (1957)

**IV 22 gennaio 2006**

*Paganini Horror*, film di Luigi Cozzi con Donald Pleasence (1988)

**V 29 gennaio 2006**

Igor Stravinsky, *Canticum sacrum ad honorem Sancti Marci nominis* (1955), e Mauricio Kagel, *Fürst Igor [Stravinsky]*, cantata funebre per basso e orchestra (1983)

**VI 5 febbraio 2006**

*Il contrabbasso romantico I*, due concerti per contrabbasso e orchestra di Giovanni Bottesini (1871) e Nino Rota (*Divertimento concertante* 1973)

**VII 12 febbraio 2006**

*Campane d'Ungheria, Magyarország Nevezetes Harangjai*, ritratto sonoro di 22 grandi campane magiare

**VIII 19 febbraio 2006**

Quindici valzer per pianoforte di Ludwig van Beethoven più sette contradanze di Wolfgang Amadeus Mozart

**IX 26 febbraio 2006**

Acusmatica Arcana II, concerto di musiche elettroniche: *Stria* di John Chowning, *Le rire* di Bruno Maderna, *La fête des belles eaux* di Olivier Messiaen

**X 5 marzo 2006**

Le sonate a due e a tre, per violino, di Elizabeth de la Guerre. Dal manoscritto di Sébastien de Brossard (1695)

**XI 12 marzo 2006**

Zdenech Fibich, *Prima Sinfonia in Fa maggiore, op. 17* (1883)

**XII 19 marzo 2006**

Manuel de Falla, *El amor brujo*, prima versione (1915)

**XIII 26 marzo 2006**

*Il trombone romantico e neoromantico*. Hector Berlioz, *Oraison* dalla *Grande Symphonie funèbre et triomphale* (1840), Lyell Cresswell, *Kaea, Trombone concerto* (1988), Nino Rota, *Concerto per trombone e orchestra* (1966)

**XIV 2 aprile 2006**

Nicolò Jommelli e Giuseppe Giordani (Giordaniello), Due versioni della liturgia delle *Tre ore d'Agonia di NS Gesù Cristo*

**XV 9 aprile 2006**

*Il contrabbasso romantico II: Il Grand duo concertant sur le thèmes des Puritani*, di Giovanni Bottesini, e la *Sonata op. 65* di Frédéric Chopin nella versione per contrabbasso e pianoforte

**XVI 16 aprile 2006**

Vassili Alekseievich Pashkevitch, *L'avarò*, opera comica in 17 scene (Mosca 1782)

**XVII 23 aprile 2006**

Dmitri Sostakovic, *King Lear, Film & Incidental Music*

**XVIII 30 aprile 2006**

Due Messe Corse di Rusiu: *Messa dei vivi; Messa dei morti* (Collection Félix Quilici)

**XIX 7 maggio 2006**

Anthony Philip Heinrich, *The Ornithological Combat of Kings, The Conflict of The Condor, An American Symphony* (1846)

**XX 14 maggio 2006**

Heiner Müller, Wolfgang Rihm, Bob [Robert] Wilson, *Hamlet-machine*, opera, video

**XXI 21 maggio 2006**

Acusmatica Arcana III, concerto di musiche elettroniche di Schaeffer, Ferrari, Chion, Malec, Sauguet, Schwartz, Henry, Stockhausen, Philippot, Amy, Xenakis, Brown, Lejeune, Risset, Savouret, Milhaud, Dufour, Bochourechliev, con la partecipazione straordinaria di Roland Barthes

**XXII 28 maggio 2006**

Jean-Marie Straub & Danièle Huillet, *Vom heute auf Morgen*, opera in un atto di Max Blonda & Arnold Schoenberg, film (1996)

**XXIII 4 giugno 2006**

Concerto di canti popolari italiani nelle trascrizioni d'autore del Novecento storico (Petrassi Pizzetti Giuranna Mulé Pratella Ravel)

**XXIV 11 giugno 2006**

Concertone di canzoni oscene della goliardia bolognese (1840-1967)

**XXV 18 giugno 2006**

*A qui fortune, Plus onques dames, Trover ne puis, ecc.* Concerto di canzoni di Matteo da Perugia (1390-1415)

**XXVI 25 giugno 2006**

Leonard Bernstein, *On the Town*, musical, video (1994)

**XXVII 2 luglio 2006**

Louis Moreau Gottschalk (1829-1869), *The Union*, concerto-parafrasi di inni nazionali, per pianoforte e orchestra; *Grande tarantelle* per piano e orchestra; *Marcha y Final de Opera* per piano e orchestra; *Grande Fantaisie triomphale sur l'hymne nation brésilien* per piano e orchestra

**XXVIII 9 luglio 2006**

Henry Coster, *L'ispettore generale*, film (1949), con Danny Kaye

**XXIX 16 luglio 2006**

Il manoscritto Add. 30491 della British Library di Londra, *Este Libro es de Don Luis Rossi*, contenente i lamenti di Olimpia e di Arianna, di Claudio Monteverdi, ed altre canzoni di Fabrizio Fillimarino Jacopo Peri, Giovanni de Macque, Oratio dalla Viola ecc.

**XXX 23 luglio 2006**

Daniel Chorzempa, organista: W. A. Mozart, *KV. 616, 336, 608, 244, 245, 594*

**XXXI 30 luglio 2006**

*Cinquecentomila leoni* di Aldo Nove e Andrea Liberovici con Gianfranco Funari nella parte di Tarzan, video; *Impressioni di Himalaya* di Fabrizio Cassano (*Civiltà a confronto: Noi Afgani siamo i migliori di tutti i mussulmani; Canto di un venditore di sarinda; Suni suni; Ufficio alla Lamaseria, ecc.*)

**XXXII 6 agosto 2006**

Ezra Pound, *Villon*, opera (1923)

**XXXIII 15 agosto 2006**

I Mozart russi (1750-1790 ca.) ossia gli Allievi russi di Padre Martini bolognese, accademici filarmonici: Maxim Berezovsky, *Concerto a 5*; Id. *Sinfonia in Do maggiore*; Dmitrij Bortnianskij, *La festa del Signore, ouverture*; Yestingnej Fomin, *Suite de l'opéra Orphée et Eurydice*

**XXXIV 20 agosto 2006**

Ezra Pound, *Cavalcanti, a radio opera* (1932)

**XXXV 27 agosto 2006**

(1) *Uno dei dieci e (2) I due timidi*, due (2) opere in un (1) atto di Gian Francesco Malipiero e Nino Rota

**XXXVI 3 settembre 2006**

Acusmatica Arcana IV, concerto di musiche elettroniche di Milhaud, Charpentier, Stockhausen, Ligeti, Berio, e, all'organo Wurlitzer, di musiche di Gershwin e di altri per film di Griffith e Beaumont

**XXXVII 10 settembre 2006**

*L'Oca del Cairo*, opera incompiuta (K422) di W.A. Mozart e Gianbattista Varesco

**XXXVIII 17 settembre 2006**

Giancarlo Menotti, *Il telefono*, opera comica in un atto (1947), video

**XXXIX 24 settembre 2006**

Concerto di canzoni istriane di Mario El Piscio

**XL 1 ottobre 2006**

Due cantate «neo-barocche» di Fanny Mendelssohn, *Hiob e Lobgesang* (1840 ca.)

**XLI 8 ottobre 2006**

Pál Esterházy. *Harmonia caelestis* per coro e orchestra (1713), Joseph Haydn, *Missa brevis in honorem Sancti Johannis de Deo* (1775)

**XLII 15 ottobre 2006**

Di alcune sonate di Domenico Scarlatti e delle loro trascrizioni in concerto grosso di Charles Avison

**XLIII 22 ottobre 2006**

Otar Iosseliani, *Tudzhi [Ghisa]* (1964), film; Giuliano Scabia-Luigi Nono, *La fabbrica illuminata* (1964), per soprano e nastro magnetico a 4 piste

**XLIV 29 ottobre 2006**

Paul Hindemith, *Quintett für Klarinette und Streichquartett, Repertorium für Militärmusik 'Minimax', Ouvertüre zum 'Fliegenden Holländer'*

**XLV 5 novembre 2006**

Gino Gorini ed Eugenio Bagnoli eseguono la trascrizione per pianoforte a quattro mani, di Alfredo Casella, della *IX Sinfonia* di Beethoven

**XLVI 12 novembre 2006**

Acusmatica Arcana V, Luciano Berio, *La voix des voies*, (per un diaporama) nastro magnetico (1977)

**XLVII 19 novembre 2006**

Stanley Donen & Gene Kelly, *On the Town*, film (1949), dal musical di Leonard Bernstein, con Frank Sinatra

**XLVIII 26 novembre 2006**

Virgil Thomson, *Portraits for piano, in Paris and at Chelsea Hotel* (1930-1950)

**XLIX 3 dicembre 2006**Joseph Weigl, *Amleto*, melologo (1791)**L 10 dicembre 2006***The Yellow Shark*, Frank Zappa con l'Ensemble Modern (1993)**LI 17 dicembre 2006**Oliver Axer & Suzanne Benzene, *Les refrains du nazisme*, documentario, video (2004)**LII 24 dicembre 2006**Acusmatica Arcana VI. Gerd Zacher, organista: Englert, *Vagans animula pro organo sonifero cingulo comitante* (1969), Zacher, *Ré* (1969), John Cage, *Variations III* (1963), Feldman, *Intersection III* (1953)**LIII 31 dicembre 2006**Hans Rosbaud dirige *Das Lied von der Erde* (orchestra della Radio di Baden Baden con Grace Hoffmann ed Helmut Melchert) (1958)**I**

1 gennaio 2006 - Palazzo Cini a San Vio, ore 11

**La porta sul retro** ovvero**Le salon des Refusés** ovvero**Tutte le feste al tempio (della musica rara)**

BILLY WILDER NEL 1965

***The Emperor Waltz***

film (1948) di

**BILLY WILDER**

con

<b>Bing Crosby</b>	nella parte di Virgil Smith venditore americano di fonografi
<b>Joan Fontaine</b>	nella parte di Johanna Augusta Franziska
<b>Roland Culver</b>	nella parte del Barone Holenia
<b>Lucile Watson</b>	nella parte della Principessa Bitotska
<b>Richard Haydn</b>	nella parte dell'Imperatore Franz Joseph
<b>Harold Vermilyea</b>	nella parte del primo ministro
<b>Sig Ruman</b>	nella parte del Dr. Zwieback
<b>Julia Dean</b>	nella parte dell'arciduchessa Stephanie
<b>Bert Prival</b>	nella parte dello chauffeur
<b>Alma Macrorie</b>	nella parte dell'ostessa
<b>Roberta Jonay</b>	la cameriera della locanda
<b>John Goldsworthy</b>	il sindaco del paesotto

Una squisita meditazione interna a un balletto meccanico macinato nel vortice degli ingranaggi del valzer, fra coppie di cani, commessi viaggiatori yankee e arciduchesse asburgiche, fra pensiero democratico e sentimenti anciens régime, fra exploits della fonografia e gracili fasti delle orchestre d'alta classe, fra corni da caccia e segnaletica metropolitana, fra bastardini e altezze reali ecc. in una lettera d'amore non spedita dall'austriaco americanizatissimo Wilder alla patria inesorabilmente perduta, quondam felix: felix Austria sprofondata nell'orrore del secolo orribile.

Un virtuoso esercizio di rimozione storica di straordinaria efficacia, disposto anche all'uso riflessivo, eventuale, non obbligatorio, di una riflessione sulla rimozione stessa.<sup>14</sup>

14. Leggero e 'viennese' questo primo appuntamento del 1 gennaio 2006, in concomitanza voluta con la classica eurovisione del concerto di capodanno da Vienna e la diretta di RAI1 del concerto dalla Fenice, giunto alla sua terza edizione. Una dichiarazione di intenti con garbata autoironia, come Arthur Schopenhauer, che a Berlino, ottenuta la libera docenza, deliberatamente aveva predisposto il suo primo corso, nel secondo semestre del 1820, in contemporanea a quello di Georg W. Hegel (confronta Umberto A. Padoani, *La vita e il carattere di A. Schopenhauer nelle relazioni con il suo pensiero*, in «Rivista di Filosofia Neo-Scolastica», 24/6, novembre 1932, pp. 493-533: 506) [nota del curatore].

## II

8 gennaio 2006 - Palazzo Cini a San Vio, ore 11

**La porta sul retro** ovvero**Le salon des Refusés** ovvero**Tutte le feste al tempio (della musica rara)****Concerto di valzer viennesi****nelle trascrizioni dei maestri della seconda scuola viennese**

1. Johann Strauss jr Kaiser-Waltz opus 437 nella trascrizione di Arnold Schoenberg
2. Johann Strauss jr Wein, Weib und Gesang opus 333 nella trascrizione di Alban Berg
3. Johann Strauss jr Schatz-Waltz opus 418 nella trascrizione di Anton von Webern
4. Josef Lanner Marien-Walzer opus 143
5. Josef Lanner Steirische-Tänze opus 165
6. Josef Lanner Die Werber opus 103
7. Johann Strauss senior Eisele un Beisele Sprünge Polka opus 202
8. Johann Strauss senior Annen Polka opus 137
9. Johann Strauss jr Kaiser-Waltz opus 437 nella trascrizione di Arnold Schoenberg
10. idest *Bis*. Johann Strauss jr Kaiser-Waltz opus 437 nella trascrizione di Arnold Schoenberg

suona l'Alban Berg Quartett

Günter Pichler Violine  
 Gerhard Schulz Violine  
 † Thomas Kakuska Viola  
 Valentin Erben Violoncello

Con Alois Posh Kontrabass; Alfred Mitterhofer Harmonium; Heinz Medijmorec Klavier;  
 Wolfgang Schulz Flöte; Ernst Ottensamer Klarinette

Il Concerto dell'otto gennaio propone un ritardato riecheggiamento particolarmente sensibile e raffinato della gran festa dei valzer del Capodanno, da poco svaporatasi in ogni parte del mondo nei lieti calici innalzati in miliardi di brindisi.

I Maestri della Seconda scuola viennese (Berg, Schoenberg, Webern) indugiano con scioltezza, eleganza, sapienza, sulla rievocazione condotta con arguta intensificazione dei valori formali della prima musica leggera di grande e globale impatto storico, musica 'leggera' nata a casa loro a Vienna, in una serie di fermentazioni sinfoniche della musica popolare proveniente dai margini rurali della loro capitale, già/fu imperiale, ripensata continuamente nelle officine del classicismo maggiore.

Il ritorno cameristico di quei materiali nelle trascrizioni dei nuovi Viennesi, attraverso il suono mirabile del quartetto Berg, costituisce un paradossale incontro di una indescrivibile rarità operata sul corpo di un repertorio svisceratissimo degustato voracemente, divorato e digerito ogni anno dall'Universo della Mondovisione.<sup>15</sup>

15. Si tratta del CD EMI Records Ltd. - 0777 7 54881 2 8, 1994, registrato nel giugno del 1992 nella Mozart-Saal del Wiener Konzerthaus. La presentazione avviene con un ordine diverso dal CD e senza l'esecuzione del Wiener Gemüths-Walzer, op. 116 di Johann Strauss senior [nota del curatore].

## III

15 gennaio 2006 - Palazzo Cini a San Vio, ore 11

**La porta sul retro** ovvero**Le salon des Refusés** ovvero**Tutte le feste al tempio (della musica rara)**

ACUSMATICA ARCANA I

John Cage  
 (1951-1952)

**Imaginary Landscape #5 for randomly mixed recordings****Primo concerto di musica elettronica a San Vio**

Fra il 1951 e il 1952 John Cage, ben assistito da un bel gruppo di collaboratori, musicisti ed ingegneri di gran valore, tenne alla Columbia University la responsabilità di un gruppo di lavoro orientato alla ricerca *sonologica*. Furono create delle effettive catalogazioni enciclopediche, banche dati di suoni ed ovviamente anche di rumori, che dapprima furono sistemate in sei settori di distinzione:

*-le sonorità metropolitane**-le sonorità rurali**-le sonorità prodotte esclusivamente grazie a mezzi elettronici**-le musiche note quali e in quanto musiche**-le sonorità vocali o di strumenti a fiato**-i piccoli suoni che necessitano del microfono per essere identificati.*

Sulla scorta di questa *biblioteca* il gruppo agiva sia nel campo della cognizione che in quello della creazione di artefatti direttamente prodotti sul nastro magnetico.

Un esempio illustre di quella breve fase di ricerca sperimentale furono i paesaggi (sonori) immaginari di John Cage fra i quali, primo newyorkese, un *Imaginary Landscape N°5*, così definito dal maestro in sottotitolo «una registrazione su nastro il cui materiale è costituito da 42 dischi qualsiasi suonati assieme e trattati in uscita». Seguirono le composizioni degli altri colleghi: *For magnetic Tape* di Wolff; *Octet I* di Brown.

Il "progetto" di questi musicisti ebbe però vita breve e, nel gennaio del 1953, il gruppo si sciolse.<sup>16</sup>

16. Nell'ambito di questo progetto nacquero altre composizioni: *Williams Mix* di John Cage e *Intersection for Magnetic Tape* di Morton Feldman. Il concerto sembra aver una durata troppo esigua, i tre brani citati nella scheda non oltrepassano i 12 minuti, forse vennero presentati da Morelli anche *William Mix* e *Intersection for Magnetic Tape* [nota del curatore].



## IV

22 gennaio 2006 - Palazzo Cini a San Vio, ore 11

**La porta sul retro** ovvero**Le salon des Refusés** ovvero**Tutte le feste al tempio (della musica rara)****Paganini Horror (1989)***The Killing Violin**Il Violino che uccide*

Film di Luigi Cozzi

**Horror musicale a San Vio**

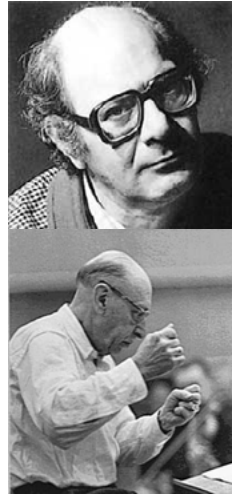
Opera di un giovane Maestro del genere 'fantasy-horror all'italiana', Luigi Cozzi, già aiuto di Dario Argento in alcune delle sue avventure nere, Cozzi ha girato altre perle, oltre alla presente, dei veri e propri gioielli del *cult* come "Starcrash" ed "Hercules", una incursione, quest'ultima, nella mitologia patinata anni '80 'stile Conan'. In questa storia, però, la pochezza dei mezzi, della trama e soprattutto degli attori, raggiunge livelli particolari. La protagonista per esempio, recita in modo troppo strano. La vicenda ha inizio in una sala di registrazione dove una vecchia "rockstar" assieme alla sua scalcagnata band tenta disperatamente di trovare il tanto agognato "hit single" in grado di risollevare le sorti di una carriera discografica ormai agli sgoccioli. La sequenza iniziale in sala prove è già abbastanza terrificante: il gruppo esegue infatti un'evidente ed agghiacciante versione manipolata della già di per sé squinternata *hit* di Bon Jovi "You Give Love A Bad Name" - siamo in pieno 1989 e quindi via a tutto spiano con chitarre heavy e cori hard rock tanto in voga in quel periodo. Come se non bastasse la *line up* della formidabile band è la seguente: on drums - Daniel (Pascal Persiano, un tipo very 80's, già apparso in qualche film recente del Fulci più tormentoso); on guitar - Elena (Michelle Klippstein, ex valletta di Corrado Maltoni ne "La Corrida", edizione 1986); on bass guitar - Rita (Luana Ravagnini, presenza televisiva nota per essere stata una *ex* del conduttore Claudio Lippi, e conduttrice di un programma sportivo sull'automobilismo); e on vocals - Kate, (lei, l'agghiacciante protagonista, l'orrenda Jasmine Main - *recte* Maimone di cognome - già apparsa in "Demoni" di Soavi). A seguire attentamente le prove c'è l'inflessibile manager Lavinia (Maria Cristina Mastrangeli) a cui, chiaramente, gli schitarramenti alla Bon Jovi proprio non quadrano. Dopo essersi sorbita un improbabile *chorus* bongioviano Lavinia convoca la "rockstar" per una bella reprimenda: "Non va bene! Niente, proprio niente di originale! Questo pezzo non ha sounds commerciali!!"; le risponde per le rime Kate: "Mmm... Lo so che è! È il violino, ma ha una funzione essenziale!!".

Manager - Lavinia è irremovibile: non ha alcuna intenzione di lasciar incidere alla ragazza una simile pasticciatissima cosa. Vista la totale incapacità della *singer* di ideare da sola un pezzo-bomba da un milione di copie, Lavinia l'invita sbrigativamente a farsi procurare da qualcun altro quel brano sensazionale di cui ha bisogno. Ecco quindi il prodigo drummer, Daniel che riesce a venire in soccorso della sua leader e, con un ardito colpaccio, compra a prezzo molto salato da un misterioso signore, tale Mr. Pickett (Donald Pleasence, già visto da noi in "Phenomena", "Altrimenti ci arrabbiamo", "Trauma", ecc..) un'antica pergamena su cui è trascritta una seducente, sublime melodia composta dal famoso violinista diabolico Nicolò Paganini!

Ad ascoltare la melodia suonata al pianoforte da Daniel, finalmente la manager sembra sciogliersi: "Sì, è molto bella...". Lavinia sembra essere conquistata dalla bellezza del pezzo ma appena è a conoscenza che la canzonetta è farina del sacco di Paganini, subito si altera un'altra volta: "Oh, ma allora se l'ha scritta Paganini anche se è fuori diritti, sarà comunque conosciutissima... Non va, non va, non va...". A questo punto Lavinia viene interrotta dalla rockstar che, rivendicando l'assoluta originalità del "brano inedito", comincia a narrare didascalicamente la storia della canzone: pare che duecento anni prima Paganini avesse composto la canzoncina degli Electric Light Orchestra per uno dei suoi riti diabolici, la quale col suo irresistibile 'giro di Do' pare evocasse addirittura il Demonio... Dopodiché, concitata e sgraziata, irrompe con eccitazione: "... E se noi la arrangiamo in modo moderno e sensazionale il disco venderà in maniera favolosa proprio come è successo a Michael Jackson con il suo 'Thriller', ispirato agli zombi!...". La venalissima Lavinia, all'idea far soldi grazie al binomio horror-hit, comincia a fiutare l'affare: "Già, è una grossa carta da sfruttare!". Vada dunque per il lancio in grande stile della canzone ispirata a Paganini e Satana con tanto di video sensazionale! La *business-woman* ha in mente di far dirigere il video dal più grande regista di film horror che c'è sulla piazza e di sfruttare come *location* una vecchia casa isolata della laguna veneta, di quelle che fanno paura solo a guardarle...

V

29 gennaio 2006 - Palazzo Cini a San Vio, ore 11  
**La porta sul retro** ovvero  
**Le salon des Refusés** ovvero  
**Tutte le feste al tempio (della musica rara)**



MAURICIO KAGEL  
 IGOR STRAVINSKY

Mauricio Kagel  
***Fürst Igor [Stravinsky]***  
***Cantata funebre per basso e strumenti***  
 1982

Igor Stravinsky  
***Canticum Sacrum ad honorem Sancti Marci Nominis***  
 1955

Incontro dei due omaggi incrociati: in vita da Stravinsky alla Basilica di San Marco e alle sue strutture architettoniche e decorative, riprodotte nel cantico, e, di Kagel, a Stravinsky stesso, in morte, quasi nel trentennale del cantico e quasi nel decennale del Maestro (con una cantata lugubre risonante in notturno nell'umida chiesa del camposanto, nell'isola di San Michele).

VI

5 febbraio 2006 - Palazzo Cini a San Vio, ore 11  
**La porta sul retro** ovvero  
**Le salon des Refusés** ovvero  
**Tutte le feste al tempio (della musica rara)**



IL CONTRABBASSO ROMANTICO I

Giovanni Bottesini  
***Concerto (II) per contrabbasso e orchestra in Si minore (1868-1873)***  
 Allegro moderato  
 Andante  
 Allegro

Nino Rota  
***Divertimento Concertante per contrabbasso e orchestra (1968-1973)***  
 Entrata  
 Marcia  
 Aria Finale

Giovanni Bottesini  
***Gran duo per clarinetto, contrabbasso e orchestra (1873)***

Il brillante Divertimento concertante di Nino Rota, scritto per il grande contrabbassista romano Franco Petracchi, si insinua con le sue movenze giovanili neo-romantiche fra due grandi esemplari del romanticismo virato alla sontuosa sonorità dell'enorme solista (il Concerto e il Duo di Giovanni Bottesini).

Bottesini, cremasco, nipote di uno zio prete violinista, suo primo maestro, studiò con gran profitto al Conservatorio di Milano sino al 1839, quando, sulle orme dello stesso destino di Verdi, uscì dalla stessa scuola non diplomato. Era divenuto nel frattempo, fortunatamente, un virtuoso a dir poco strabiliante, di contrabbasso. Quindi divenne direttore stabile in più teatri: l'Havana, Palermo, Opéra di Parigi, Covent Garden a Londra. Diresse su segnalazione di Verdi la prima mondiale dell'*Aida* al Cairo durante i festeggiamenti per la inaugurazione del canale di Suez. Poco dopo, nel 1871, lo stesso Verdi lo segnalò come direttore del Conservatorio di Parma, ove ebbe per allievo Arturo Toscanini. Morì nello studio di Direttore nel torrido luglio del 1889.

## VII

12 febbraio 2006 - Palazzo Cini a San Vio, ore 11

**La porta sul retro** ovvero**Le salon des Refusés** ovvero**Tutte le feste al tempio (della musica rara)**

Le Campane d'Ungheria a Palazzo Cini

**22 Magyarország nevezete harangjai**  
**Il suono delle 22 più celebri campane di Ungheria**

1. Csolnok a.D. 1212
2. Pornóapáti 1490
3. Budapest Margitsziget 1530
4. Nógrádszakáll 1525
5. Szügi 1527
6. Nyírbátor 1638
7. Szandaváralja 1651
8. Regéc 1667
9. Magyarország 1689
10. Szurdokpüspöki 1715
11. Budapest Matyás Templum 1723
12. Körösszegapáti 1744
13. Tata 1761
14. Karancsság 1801
15. Jánd 1818
16. Pécs 1818
17. Budapest Reformatus Templum 1833
18. Debrecen 1873
19. Budapest Matyás Templum 1891
20. Esztergom 1939
21. Kecskemét 1983
22. Budapest Matyás Templum 2001
23. **BONUS:** una Istampita di anonimo sec. XV<sup>17</sup>

17. C'è un disco Hungaroton – SLPX 19291, 1988 - basato sul lavoro di Pál Patay, *Alte Glocken in Ungarn*, Budapest, Corvina-Verlag, 1977, a cui corrispondono le 22 tracce della scheda, in questo disco il n. 22 non ha data. Non ho identificato il *bonus* (la traccia 23) che doveva avere una sorta di effetto apotropaico, dopo 47 minuti di ascolto di campane [nota del curatore].

## VIII

19 febbraio 2006 - Palazzo Cini a San Vio, ore 11

**La porta sul retro** ovvero**Le salon des Refusés** ovvero**Tutte le feste al tempio (della musica rara)**

Alta musica leggera a Palazzo Cini

**Walzer, Laendler e Contraddanze**  
**di Beethoven<sup>18</sup> e Mozart**

**Ludwig van Beethoven**

6 walzer

**Wolfgang Amadeus Mozart**

Sei danze campagnole

K 606 (1.2.3.4.5.6)

**Ludwig van Beethoven**

6 walzer

**Wolfgang Amadeus Mozart**Sei contraddanze<sup>19</sup>

K 535 a 1.2. K 534 Tempesta K 535 a 3. K 535 4. Battaglia

**Ludwig van Beethoven**

3 walzer

Le testimonianze scritte, autenticate ed edite della passione dei classici viennesi per il retroterra musicale popolare patrio.

Gli ultimi tre walzer beethoveniani sono una elaborazione del Maestro di idee musicali di Mozart, Weber e Schubert.

Un quadretto, un idillio nel cui corpo vediamo stringersi otto mani poetiche tutte ispirate ad una idea di popolarità che è fra i tratti costitutivi più intimizzati dello stile classico viennese.

Non fogli d'album, dunque, non pezzi caratteristici, ma materiali ineludibili degli sviluppi maggiori del pensiero compositivo del genio del romanticismo nascente.

18. Non è facile identificare i 15 walzer pianistici beethoveniani, le osservazioni di Morelli (sugli ultimi tre) potrebbe alludere ai Walzer WoO Anh. 14. Esiste tuttavia un'edizione Schott del 1948 (che riprendeva un'edizione Augener): Beethoven, *15 Walzer für Klavier*, bearbeitet Eric von Kuhlstrom, ED 438. Questa edizione, oltre a raccogliere 4 dei 6 walzer WoO Anh. 14, comprende anche liberi arrangiamenti di altre danze beethoveniane; il pianista argentino Aquiles Delle Vigne, li incise nel 1988 e vennero e pubblicati nel 1995 da Discover International (DICO 920.271), con l'indicazione, prima registrazione mondiale, potrebbe essere questo la fonte degli ascolti [nota del curatore].

19. Non c'è il numero di catalogo, ma si tratta certamente del K 462, che è l'unico numero che raccoglie sei contraddanze [nota del curatore].

## IX

26 febbraio 2006 - Palazzo Cini a San Vio, ore 11

**La porta sul retro** ovvero**Le salon des Refusés** ovvero**Tutte le feste al tempio (della musica rara)**

ACUSMATICA ARCANA II

**La musica elettronica a Palazzo Cini****John Chowning***Stria pour bande magnétique 1977*

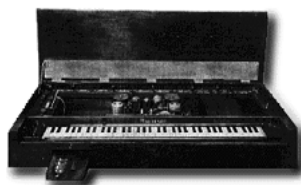
Opera creata al CCRMA della Università di Stanford, si basa sul calcolatore PDO-10 linguaggio Music 10 standard SAIL con produzione di suoni ottenuti con la tendina FM ideata dallo stesso Chowning. Il pezzo è a tutti gli effetti una dimostrazione della applicazione di una invenzione, per l'appunto la creazione di suoni per sintesi ottenuta con modulatori di frequenza. L'intero brano si caratterizza per la totale elaborazione di spettri in-armonici sintetizzati trattati esclusivamente al computer e organizzati sulla serie di Fibonacci (una equazione matematica basata sulla progressiva addizione dei due ultimi numeri 0 1 1 2 3 5 8 13 21 34 55 89 ...: un processo che ha sempre attratto i compositori costruttivisti).

**Bruno Maderna***Le rire 1962*

Un'opera interamente elettronica concepita come un processo di acquisizione di dimensioni sonore 'espressive' deliziosamente "voyeuristiche", secondo la definizione di Massimo Mila, accidentalmente carica di episodi immaginativi estremamente palesi. Nel 1962 Maderna aveva già composto diverse opere elettroacustiche: "Sequenze e strutture" nel '54, "Notturmo" nello stesso anno, "Syntaxys" ancora nel '54, "Serenata III" nel 1962. Produrrà "Tempo libero" nel 1971 e "Ages" nel 1972. Maderna muore a Darmstadt nel 1973.

**Olivier Messiaen***La fête des belles eaux**Pour 6 ondes Martenot*

Le Ondes Martenot, inventate dall'Ingegnere Martenot, una tastiera suonata senza contatto, fu uno degli strumenti più suggestivi della prima generazione degli elettroacustici. Nel 1937 Olivier Messiaen compose un sestetto destinato ad una esecuzione en plein air, il cui contenuto sonoro è oltremodo sviluppato nel senso della apparizione di fantasmi sonori squisitamente 'mistici'.



## X

5 marzo 2006 - Palazzo Cini a San Vio, ore 11

**La porta sul retro** ovvero**Le salon des Refusés** ovvero**Tutte le feste al tempio (della musica rara)**

ÉLISABETH JACQUET DE LA GUERRE (1665-1729)

FIGLIA DELL'ORGANISTA CLAUDE JACQUET, TITULAIRE DE L'ORGUE DE SAINT-LOUIS-EN-L'ISLE, MOGLIE DI MARIN DE LA GUERRE, ORGANISTA A SAINT-LOUIS DES JÉSUITES, A SAINT-SÉVERIN E ALLA SAINTE CHAPELLE

**Women Composers a Palazzo Cini****Le «suonate» di Élisabeth Jacquet de La Guerre**per uno e/o due violini con viola o violoncello obbligati  
ricopiate da Sébastien de Brossard nel 1695<sup>20</sup>**“Suonata” IV in Sol minore [a 2 v.ni]**

Grave - Presto / Prestissimo - Presto

Adagio - Presto Récit de basse

Aria Adagio/Affettuoso - Becarre allegro, Bemol

**“Suonata” I in La minore [v.no solo]**

Grave - Presto - Allegro - Largo

Allegro e presto - Bémol Aria afetuoso

**“Suonata” I in Si bemolle maggiore [a 2 v.ni]**

Grave - Allegro - Allegro e Presto - Adagio

**“Suonata” III in Re maggiore [a 2 v.ni]**

Grave - Vivace e Presto, Adagio

Allegro - Adagio - Allegro

Bémol aria affettuoso - Becarre allegro

**“Suonata” II in La minore [v.no solo]**

Grave - Allegro - Aria Afetuoso

Sarabanda - Gavotte

Presto - Prestissimo - Adagio

**“Suonata” in Do minore [a 2 v.ni]**

Grave - Vivace

Largo - Vivace

Aria affettuoso, Becarre Allegro, Bémol adagio

Élisabeth Jacquet de La Guerre era nota al suo tempo come grande improvvisatrice e nel contempo era una apprezzata sostenitrice della 'riunione dei gusti' (italiano e francese).

Questo stile, perseguito con arguzia femminile dalla virtuosa, suona tanto ibrido quanto naturale, e continua a mantenere a secoli di distanza una strana, durevole patina di ingegnosità.

20. Potrebbe trattarsi del cd Accord 205 782 MU 750, inciso dall'Ensemble Variations nel 1996 e uscito nel 1997 o della ristampa per la Decca Records France pubblicata nel 2000 [nota del curatore].

## XI

12 marzo 2006 - Palazzo Cini a San Vio, ore 11

**La porta sul retro** ovvero**Le salon des Refusés** ovvero**Tutte le feste al tempio (della musica rara)**

Una sinfonia tardo-romantica a Palazzo Cini

Zdeněk Fibich

***Sinfonia in Fa Maggiore opus 17 (1865)***

Fibich è un illustre compositore ceco, morto a Praga nel 1900. Aveva studiato a Lipsia con Moscheles Richter e Jadasson, dopo un periodo di viaggi (a Parigi, Vilna, Mannheim) tornò a Praga nel 1878 e ivi diresse dapprima come secondo maestro poi come primo l'orchestra del teatro Nazionale di Praga, sostenendo nel contempo la funzione di primo maestro di cappella della Chiesa Russa. K. Weiss e K. Kovarovic furono i suoi allievi più apprezzati.

Autore di drammi e soprattutto melologhi di netta ispirazione romantica, fra la più 'matura' del secolo (fra i quali mette conto citare: *L'espiazione di Tantalò*, *Eternità*, *La sposa di Messina* - da Schiller -, *Hippodamia*, *La regina Emma*, *Il portatore d'acqua*, *Un maestro di cappella a Venezia*, *La Tempesta*, *Hakon*, *La morte di Ippodamia*, *Bukovin*, *Le nozze di Pelope*, *La caduta di Arkun*, ecc.) si distinse nel genere sinfonico, con cinque grandi sinfonie, tredici poemi sinfonici (fra cui *Otello*, *Il crepuscolo*, *La tempesta*, *Toman e la fata del bosco*, *La sorgente [Vesna]*, *Zaboj e Slavoj a Luděk*, *Meluzina*, *Una notte sul Karlstein*).

Fibich si distingue per la dirittura e la dignità del rispetto ostentato nei confronti dei più consolidati canoni, già divenuti 'accademici', della estetica romantica tedesca.

## XII

19 marzo 2006 - Palazzo Cini a San Vio, ore 11

**La porta sul retro** ovvero**Le salon des Refusés** ovvero**Tutte le feste al tempio (della musica rara)**

MANUEL DE FALLA

L'Amore stregone a Palazzo Cini

Manuel de Falla

***El amor brujo***

Prima versione 1915

*Cuadro primero:* Introducción y escena. Canción del amor dolido. Sortilegio. Danza del fin del día. Escena. Romance del pescador.

*Intermedio*

*Cuadro segundo:* Introducción Escena. Danza del fuego fatuo. Interludio. Canción del fuego fatuo. Conjuero para reconquistar el amor perdido. Escena. Danza y canción de la bruja fingida. Final.

BONUS

Franz Schubert

***Fernando, Singspiel su testo di Albert Stadler D 220***

Wien 1815

Introduzione. Aria di Fernando. Romanza di Filippo. Duo Filippo Fernando. Aria di Eleonora. Duo Eleonora Fernando. Finale Eleonora Fernando Filippo, il Carbonaio, il Cacciatore.

**EL AMOR BRUJO (1915)****Música de Manuel de Falla (1876-1946)****Texto de María Lejárraga de Martínez Sierra****CUADRO PRIMERO****Introducción y escena***(La acción tiene lugar en Cádiz. Es de noche.**Los gitanos tiran los naipes para descubrir la suerte en el amor.**Candela, triste por amor, canta)***Canción del Amor Dolido:**

¡Ay!

Yo no sé qué siento  
ni sé qué me pasa  
cuando este mardito  
gitano me farta,

¡Ay!

Candela que ardes...  
¡Más arde er infierno  
que toíta mi sangre  
abrasa de celos!

¡Ay!

Cuando el río suena  
¿qué querrá decir?  
¡Por querer a otra  
se orvía de mí!

¡Ay!

Cuando er fuego abrasa...  
Cuando er río suena...  
Si el agua no mata al fuego,  
a mí er pesar me condena,  
a mí er querer me envenena,  
a mí me matan las penas.**Sortilegio***(Al llegar la media noche, los gitanos realizan sus rituales. Echan incienso en un brasero y perfuman el aire mientras Candela baila la "Danza del fin del día". Al finalizar el baile, llega una gitana y tomando de las manos a un gitano se marcha con él)***Escena***(cuando los enamorados salen, Candela recita)***Romance del Pescador**Por un camino iba yo  
buscando la dicha mía;  
lo que mis sacais miraron  
mi corasón no lo orvía.

Por la vereia iba yo.

A cuantos le conocían  
- ¿le habéis visto? - preguntaba,  
y nadie me respondía.Por el camino iba yo  
y mi amor no parecía.Er yanto der corasón  
por er rostro me caía.  
La vereia se estrechaba  
y er día se iba acabando.A la oriyita der río  
estaba un hombre pescando.Mientras las aguas corrían  
iba er pescador cantando!¡No quiero apresar  
los pececillos del río;  
quiero hallar un corasón  
que se me ha perdío!Pescador que estás pescando,  
si has perdido un corasón,  
a mi me lo están robando  
a traición.Er agua se levantó  
al oír hablar  
de penas de amantes  
y dijo con ronca voz:¡Pescador y caminante,  
si sufrís los dos,en er monte hay una cueva,  
en la cueva hay una bruja  
que sabe hechisos de amor!Idla a buscar  
que eya remedio os dará!Esto dijo er río,  
esto habrá que haser...

¡A la cueva de la bruja tengo que acudir!

¡si eya no me da er remedio  
me quiero morir!**Intermedio****CUADRO SEGUNDO****Introducción***(Misteriosa cueva de la bruja)***Escena****Danza del fuego****Interludio** *(Entra Candela y canta)***Canción del Fuego**Lo mismo que er fuego fatuo,  
lo mismito es er queré.Le huyes y te persigue,  
le yamas y echa a corré.¡Lo mismo que er fuego fatuo,  
lo mismito es er queré!Nace en las noches de agosto,  
cuando aprieta la calor.Va corriendo por los campos  
en busca de un corasón...¡Lo mismo que er fuego fatuo,  
lo mismito es er queré!¡Malhaya los ojos negros  
que le alcanzaron a ver!¡Malhaya er corasón triste  
que en su yama quiso arder!¡Lo mismo que er fuego fatuo  
se desvanece er queré!*(Candela comienza a recitar el conjuro)***Conjuro para Reconquistar el Amor****Perdido**

¡Por Satanás! ¡Por Barrabás!

¡Quiero que er hombre que me ha orvidao  
me venga a buscar!¡Cabeza de toro,  
ojos de león!...¡Mi amor está lejos...  
que escuche mi voz!

¡Que venga, que venga!...

¡Por Satanás! ¡Por Barrabás!

¡Quiero que er hombre que me quería  
me venga a buscar!¡Elena, Elena,  
hija de rey y reina!...Que no pueda parar  
ni sosegar,ni en cama acostao,  
ni en silla sentao...hasta que a mi poder  
venga a parar!

¡Que venga, que venga!...

¡Por Satanás! ¡Por Barrabás!

¡Quiero que er hombre que me ha  
engaño

me venga a buscar!

Me asomé a la puerta  
al salir er sol...

Un hombre vestío de colorao pasó...

Le he preguntao

y me ha contestao

que iba con los cordeles de los siet  
ahorcaos...

Y yo le he dicho:

¡Que venga, que venga!

¡Pajarito blanco

que en er viento viene volando!...

¡Que venga, que venga!

¡Entro y convengo en el pacto!

¡Pa que venga! ¡Pa que venga! ¡Pa que  
venga!

¡Por Satanás! ¡Por Barrabás!

¡Quiero que er hombre que era mi vía  
me venga a buscar!**Escena** *(Al finalizar el sortilegio, llega el enamorado.**Candela baila y canta)***Danza y Canción de la Bruja Fingida:**¡Tú eres aquél mal gitano  
que una gitana quería!...¡El querer que eya te daba,  
tú no te lo merecías!...¡Quién la había de decir  
que con otra la vendías!...¡No te acerques, no me mires,  
que soy bruja consumá;y er que se atreva a tocarme  
la mano se abrasará!

¡Soy la voz de tu destino!

¡Soy er fuego en que te abrasas!

¡Soy er viento en que suspiras!

¡Soy la mar en que naufragas!

**Final** *(El toque de campanas anuncia un nuevo día y la reconciliación de los amantes)*

¡Ya está despuntando er día!

¡Cantad, campanas, cantad!

¡que vuelve la gloria mía!

**I due plot**I  
Falla**L'Amore stregone (1915)**

La scena è in Cadice, è notte. Le gitane scoprono le carte per indovinare i propri amori e il loro avvenire. Candelas, che ha sofferto di troppi amori infelici, canta la canzone della pena d'amore.

Segue un sortilegio. A mezzanotte i gitani affrontano i loro rituali. Gettano incenso e ramerino nei bracieri, avvolta nei fumi del sortilegio Candelas danza un ballo sulla fine del giorno. Sopraggiunge il fidanzato di una gitana e i due amanti lasciano la scena, Candelas canta la romanza del pescatore. Si passa nella grotta della strega. Fuochi fatui qua e là. Entra Candelas per avvicinarsi al cerchio magico degli incanti, è inseguita da un fuoco fatuo che poi sparisce. Candelas accenna alla danza del fuoco fatuo.

Quindi si accinge a finire il sortilegio e a ricercare l'amor perduto. Candelas canta la canzone del fuoco fatuo, s'impadronisce della fiala del magico elisir e inizia l'incanto durante il quale declama l'esorcismo della riconquista dell'amore perduto. Attirato dall'incanto l'amante compare, per sedurlo Candelas balla e canta la danza e la canzone della falsa strega. Il suono delle campane annuncia la fine della notte, l'alba del nuovo giorno annuncia la riconciliazione degli amanti.

II  
Schubert**Fernando (1815)**

Fernando de la Porte vive da eremita in una folta foresta. Anni prima egli ha ucciso al termine di una rissa il cognato, è quindi fuggito abbandonando la moglie Eleonora e il figlio Filippo, che ora ha dodici anni. Il tribunale l'ha dipoi graziato, ragion per cui madre e figlio partono alla ricerca del padre e del marito fuggitivo. Si ritrovano casualmente nella foresta, di notte. Sopravviene un temporale e una tempesta, madre e figlio si smarriscono e non si ritrovano, Filippo ora è senza padre e senza madre. All'inizio del Singspiel Filippo è solo nei pressi della capanna ove vive il padre latitante. Sopraggiunge un lupo. Spaventatissimo il ragazzo fugge via. Il padre, Fernando, svegliato da un colpo di tuono, esce dalla capanna. In un soliloquio appassionato piange il suo crimine. Filippo, di ritorno, trova l'eremita e gli chiede asilo. Narra all'uomo che è in viaggio con la madre per cercare il padre di cui illustra l'atto criminoso. Fernando riconosce il figlio e da lui apprende di essere stato graziato. Un carbonaio porta ai due uno scialle insanguinato, padre e figlio immaginano che Eleonora sia stata sbranata dal lupo. Fernando si rivela al figlio nel momento in cui Eleonora riappare, viva, in compagnia di un cacciatore che l'ha salvata, uccidendo il lupo. Eleonora ringrazia tutti. Fernando si rivela alla moglie. Tutti riconciliati si giurano amore e fedeltà, e Filippo chiede la benedizione dei genitori ricongiunti. L'azione scenica termina con un canto di lode del Divino Amore.

**XIII**

26 marzo 2006 - Palazzo Cini a San Vio, ore 11

**La porta sul retro** ovvero  
**Le salon des Refusés** ovvero  
**Tutte le feste al tempio (della musica rara)**



HECTOR BERLIOZ

NINO ROTA

LYELL CRESSWELL

**IL TROMBONE ROMANTICO E POST-ROMANTICO**

Hector Berlioz

*Oraison funèbre* dalla *Grande Symphonie funèbre et triomphale*

Nino Rota

*Concerto per trombone e orchestra*

Lyell Cresswell

*Kaea Trombone concerto*

Forse non avrebbe potuto esistere, in alcune sue componenti prettamente caratteristiche, la "musica romantica", se non fosse esistito, a sua volta, il trombone: uno strumento parlante come pochi, uno strumento *creatura* che subentra al clarinetto, in auge nel periodo classico-illuministico-massonico, nel dar voce alla proteiforme natura misteriosa della divinità.

Il nuovo speaker del "divino" nella estetica musicale romantica, per l'appunto il trombone, s'è fatto veramente uomo e interpreta un'idea di espressività dotata di viscere in movimento, di esuberanti abbandoni, di pesanti deliqui, di gorgoglianti gorghe, di sfrenate esibizioni di gioiosità esplosive, anche impreviste, mostruosamente miti, di affannosi obnubilamenti dei sensi.

L'episodio berlioziano è il pannello centrale di un immaginario rituale funebre per gli eroi della rivoluzione del '30.

L'episodio rotiano è un concerto che coniuga umorismo e trasparenti evocazioni della intimità.

Il concerto di Cresswell, un musicista neozelandese, nato nel 1944, dipoi professore ad Edinburgo e vivace organizzatore di festival, è uno spettacolare specimen di "interpretazione" di uno strumento tanto enigmatico, quanto lacrimoso, quanto orgiastico, comunque segnato da una fatale inclinazione agli effetti mistico-speciali.

**3 BONUS 3**

Parafraresi e reminiscenze da

*La strada (Nino Rota)**C'era una volta il West (Ennio Morricone)**Il padrino (Nino Rota)*

## XIV

2 aprile 2006 - Palazzo Cini a San Vio, ore 11

**La porta sul retro** ovvero**Le salon des Refusés** ovvero**Tutte le feste al tempio (della musica rara)****Due versioni della liturgia delle tre ore d'Agonia di N.S. Gesù Cristo****Giuseppe Giordani detto il Giordaniello 1751-1798**

Cattedrale di Fermo 1793

**La liturgia delle tre ore d'agonia di Nostro Signore G.C.**

Già trafitto in duro legno. 2. Prima parola. Di mille colpe reo. 3. Seconda parola. Quando morte con orrido artiglio. 4. Terza parola. Madre, mia cara Madre. 5. Quarta parola. Tu padre e Dio Pietoso. 6. Quinta parola. Qual pallidetto giglio. 7. Sesta parola. L'alta impresa è già compita. 8. Settima parola. Jesus autem emissa voce magna expiravit. 9. Oimé, che giorno è questo

10.11 Tacet<sup>21</sup>**Niccolò Jommelli 1714-1774**

Venezia Ospedale degli Incurabili 1747 [?]

**Agonia di Gesù Cristo**

12. Invito. Già trafitto. 13. Prima parola in falso bordone Luca 23.34. 14. Di mille colpe reo. 15. Seconda parola in falso bordone Luca 23.34 16. Quando morte con orrido artiglio 17. Terza parola in falso bordone Giov. 19. 26-27 18. Volgi deh volgi a me il tuo ciglio 19. Quarta parola in falso bordone Luca Mt. 27.46 20. Dunque dal Padre ancor 21. Quinta parola in falso bordone Giov. 19.28 22. Qual giglio candido. 23. Sesta parola in falso bordone Giov. 19.30 24. L'alta impresa 25. Settima parola in falso bordone Luca 23.46 26. Jesus autem, emissa voce magna, expiravit. Gesù morì.

La liturgia delle tre ore, da collocarsi nelle devozioni del giovedì santo, è una meditazione, una lunga meditazione, sui lunghi momenti del sacrificio in croce del Redentore. Ispirata alle sette parole, cresciuta secondo una elaborazione poetica d'incerta origine (forse sudamericana) dedicata al commento pietoso degli ultimi accenti di Gesù, la liturgia in questione fiorì nel secondo settecento (un esempio la qui presente realizzazione del Giordaniello per una cattedrale marchigiana) ma ebbe certamente uno sviluppo antecedente in specie negli ospedali veneziani (come nel caso della Agonia di Jommelli datata al 1747 circa al tempo della direzione dell'Ospedale degli Incurabili alle Zattere del celebre Maestro).

21. In questo caso Morelli doveva aver preparato un unico cd da due registrazioni differenti, molto probabilmente da: Giuseppe Giordani, *Le tre ore di agonia di N. S. Gesù Cristo*, Academia Montis Regalis, diretta da Gianpaolo Fagotto, cd Arts 473732, 1997 (prime 9 tracce) e Niccolò Jommelli, *Agonia di Cristo e altre musiche per il Venerdì Santo*, Ensemble Concerto, diretto da Roberto Gini, cd Nuova Era 7030, 1991 (ultime 15 tracce). Più il tacet dei numeri 10-11, create da Morelli per creare una pausa nell'ascolto [nota del curatore].

## XV

9 aprile 2006 - Palazzo Cini a San Vio, ore 11

**La porta sul retro** ovvero**Le salon des Refusés** ovvero**Tutte le feste al tempio (della musica rara)****Altri contrabbassi romantici a Palazzo Cini**

IL CONTRABBASSO ROMANTICO II

Giovanni Bottesini

**Grand duo concertant sur thèmes des Puritani**

per due contrabbassi e orchestra

Frédéric Chopin

**Sonata in Sol minore op 65 per violoncello e piano**

nella trascrizione in Mi minore, per contrabbasso, di Hans Roelofsen

Allegro moderato – Scherzo allegro con brio – Largo – Finale allegro

BONUS

Reynaldo Hahn

**Le bal de Béatrice d'Este, per strumenti a fiato, due arpe e piano (1905)**

Entrata di Ludovico il Moro – Lesquercade – Romanesca – Spagnola –

Leonardesca: Leda e l'uccello – Corrente –

Saluto del duca di Milano

Dopo la prima apparizione del virtuosismo di Bottesini, una conferma nel gran duetto sui Puritani, quindi una testimonianza del gusto per le trascrizioni di celebri opere per violoncello nel registro del contrabbasso cantante avviate dal grande contrabbassista e direttore d'orchestra Sergej Koussevitzkij. Ricordando la gran fama di Bottesini direttore verdiano mette conto segnalare il dato di fatto della vocazione direttoriale dei virtuosi di contrabbasso di formazione romantica. In coda il bonus di un cioccolatino musicale multigusto: la suite nostalgico-ironica del compositore prediletto di Marcel Proust (Reynaldo Hahn) impegnato in una gioviale meditazione sull'anacronismo di fantasia.



## XVI

16 aprile 2006 - Palazzo Cini a San Vio, ore 11

**La porta sul retro** ovvero**Le salon des Refusés** ovvero

Tutte le feste al tempio (della musica rara)

CATERINA II ZARINA

CATERINA II ZARINA

**L'opera buffa russa a Palazzo Cini****Vassilij Alekseievitch Pashkevitch (1742-1797)*****L'avarò***

Opera comica in 17 scene (Mosca 1782)

Vassilij Alekseievitch Pashkevitch, nato a Pietroburgo nel 1742 ed ivi morto nel 1797, violinista e compositore, diresse fra il 1780 e il 1783 il teatro Karl Kniper, divenne quindi primo violino della orchestra di corte nel 1789 e fu a capo fino alla morte della musica dei balli imperiali.

Sorta di *Mozart russo*, formatosi, forse anche in Italia, fra i tanti mitici allievi del padre Martini a Bologna, non è stato riconosciuto come uno dei padri dell'opera russa, quale fu, ingiustamente dimenticato dalla critica sovietica. Autore di importanti opere buffe di diversa ispirazione, delle quali alcune covate a lungo e rielaborate (come avvenne per *Il bazar di Pietroburgo*, nata nel 1782 e quindi rielaborata nel 1792 come *Dal modo in cui vivete siete giudicati*), Vassilij Pashkevitch riuscì a sviluppare uno stile evoluto nei confronti dell'opera buffa italiana in quanto non di rado le situazioni buffe della sua drammaturgia sono oscurate da scene vagamente tragiche (un po' alla maniera, nuova, del *Don Giovanni* mozartiano).

Opere intrecciate di recitazioni a sfondo comico moralistico che intercalano episodi significativamente ariosi e ampi concertati molto coloriti e colorati ricchi di citazioni di temi ed echi di canzoni popolari il cui uso introduce profeticamente ad alcune caratteristiche della grande opera russa dell'Ottocento.

Oltre ad alcune Messe ed altre opere sacre Vassilij Pashkevitch produsse per i teatri della capitali alcune opere fortunate, oltre al citato *Bazar* e al citato *Dal modo in cui vivete*, fra le quali un'opera quasi seria su libretto di Caterina II (*Fevaj*), un'altra profezia dell'opera nazionale russa come *Gli inizi del potere di Oleg* (scritta a sei mani con Giuseppe Sarti e il milanese Cannobio), un'altra opera leggendaria (*Fedul e i suoi figlioli*) a quattro mani con Martini y Soler, altre opere buffe come *La carrozza funesta*, *Il pascià di Tunisi* (su libretto del geniale Matinskij) e la farsa *L'avarò* (che qui si presenta) andata in scena a Mosca e non nella capitale.

*L'avarò* di Kniajnine e Pashkevitch si sviluppa in 17 scene.

L'ambientazione è moscovita, appunto, non pietroburchese, contemporanea (ossia tardo XVIII secolo).

La scena si apre con un'azione dell'avarò Scriaguin, la sua amante, contessa Marfa, e il cameriere dell'avarò, Prolaz. Marfa è adirata con Scriaguin che chiede pietà. La contessa resta corrucciata. Il servo prega il padrone di andarsene per un po' e lasciarlo tentare di addolcire la signora. Scriaguin esce. In effetti Marfa è una finta contessa e Prolaz, suo compare, la invita ad evitare troppe fanfaronate. Marfa a sua volta invita Prolaz a non dimenticare che anche lui è finto servo di Scriaguin e che entrambi sono al servizio di Milovide, l'amante della nipotina, pupilla di Scriaguin. Scriaguin torna in scena e chiede al servo se mai sia riuscito a calmare la contessa. Prolaz ammette l'insuccesso e Marfa riprende ad inveire contro l'avaraccio, e a dirgli quanto sappia che lui non l'ama. Scriaguin giura e spergiura, Marfa vuole prove, Scriaguin chiede a Prolaz di unirsi a lui nella preghiera. Prolaz nella sua preghiera insinua che Scriaguin darà alla bella contessa tutto il danaro ch'ella vorrà. Questa trovata fa imbestialire, ovviamente l'avarò. Ama sì ma soldi niente.

Marfa riprende ad insultarlo e lo tratta da "Arpagone". La scena si trascina comicamente fra rimbrotti, preghiere, accenni al danaro, irrigidimenti dell'avarò sul tema seguiti da altre espansioni patetico-amorose. Marfa rimprovera a Scriaguin di non essere un amante ma soltanto un sacco vuoto ovvero dal cordone troppo tirato. Accenna ad uscire. Scriaguin sbraita: non è pronto ad uscire, è ancora in negligé da camera, e poi non ha abiti decenti per uscire: in genere li usa, gli abiti sino al loro totale consumo. E giù giù con altre lamentose richieste d'amore gratuito. Marfa esce minacciando di abbandonarlo, per sempre.

Uscita l'eccellenza Scriaguin dà sfogo alla sua ira: non può amare una donna così. Prolaz accenna ad uscire per andare dalla contessa a dirle che Scriaguin non l'ama più. Scriaguin ferma il servo trattandolo da idiota. I due iniziano un buffo dibattito: Prolaz dice che la contessa è buona e ricca, Scriaguin all'idea della ricchezza della giovane si esalta, Prolaz dice che crede che sia ricca ma non ne è sicuro, Scriaguin si ri-abbatte, Prolaz canta un'aria dedicata ai beni immaginari della donna, beni territoriali sì ma molto orientali, quasi in Cina, un paese dove tutto è d'oro, dove si beve non kvass caldo ma maderà brulé con chodi di garofano ecc. ecc. Scriaguin contempla i primi doni di Marfa: una tabacchiera e qualche altro gingillo, d'oro. D'oro, appunto, cinese. Prolaz cimenta Scriaguin dicendogli che l'amore è stato ricambiato, con i regali. Scriaguin deplora che i regali si ci sono stati, all'inizio, ma adesso non più. Prolaz gli dice di aver pazienza e aspettare i nuovi raccolti cinesi. Scriaguin un po' si rasserena e ordina a Prolaz di andare a richiamare la contessa: non può vivere senza di lei. Prolaz gli suggerisce di uscire egli stesso; ma cosa mettergli addosso a un padrone del genere? Il caffetano che ha comprato giorni fa, usato, gli va troppo stretto. Si discute un po' sul come allargarlo; all'idea di pagare qualcuno che lo allarghi Scriaguin quasi sviene dal terrore. E anche le scarpe sono troppo strette. In effetti Scriaguin non le ha comprate la solo affittate per un anno. Prolaz sostiene che a lui le scarpe vanno bene e che potrebbe portarle lui per almeno cinque anni e quindi sfruttare per l'anno che sta andando l'affitto inultamente sinora pagato da Scriaguin. La cosa consola l'avarò che prega il servo di non dir nulla alla contessa che prega di raggiungere subito. Prolaz dice che non dirà nulla ma che saranno le scarpe a parlare. Nel frattempo arriva Lioubima, la nipote di Scriaguin, che stuzzica lo zio, per la precisione "zietto", accarezzandogli le mani. Scriaguin a parte si chiede se tanta carineria non sia dovuta a un qualche regalo fatto alla ragazza per sbaglio o sovrappensiero. Lioubima insiste, è un'orfanelle e vuol tanto bene al suo zio tutore. Intanto Scriaguin chiede sottovoce a Prolaz perché non sia ancora andato dalla contessa a perorare la sua causa. Lioubima ricorda allo zio di essere da lui tutorata per quel che concerne la sua giovinezza e la sua fortuna. Circa le cure della fortuna Scriaguin si dichiara d'accordo, meno sulle esigenze della gioventù della ragazza. Ed anche, Scriaguin, insiste a chiedere a Prolaz che se ne vada a fare la sua ambasceria. Lioubima ribadisce che il tutore non debba solo badare ai suoi beni, ma anche ai suoi sentimenti e alla sua intelligenza. Scriaguin si dibatte, non sa che cosa sia l'educazione, o che altro, lui si occupa solo dei beni e del danaro. Lioubima prega lo zio di essere più filantropo. Scriaguin s'adonta. Che parole son queste, cosa vuol dir filantropia? Educazione? Carità? Che vuole questa fanciulla? Quando non si sapevano questi paroloni tutto filava meglio!! Il dibattito economico-filosofico fra i due si anima. Lioubima deplora l'usura. Scriaguin chiede lumi. L'usura? L'usura è la rovina di altri esseri umani con l'applicazione di percentuali insopportabili. Scriaguin chiede: son costoro i ricchi? Sì! Scriaguin intima alla ragazza di dir che cosa vuole. Un po' di soldi? Sì, Perché? Per comprare dei libri. E che cosa se ne fa una ragazza dei libri? Come, una ragazza non può essere educata, colta? No. Perché, perché noi donne non siamo anche noi esseri umani? Sì, ma non devono spendere soldi in libri. E comunque Scriaguin di soldi non ne ha, per comprar libri. E per comprar che cosa? Spille, gioielli. La pupilla chiede un prestito che pagherà con gli interessi. Inizia un giro di conti. La ragazza sa fare i conti, pensa Scriaguin, attenzione! La ragazza infatti pretende di sapere dove vanno a finire le sue rendite. Nel mantenimento. E quelle che eccedono i costi del mantenimento? Non ce ne sono altre. No, le rendite eccedenti lo zio le spende per mantener se stesso. Scriaguin impreca contro l'educazione moderna, contro quel che le ragazze imparano sui

libri: una giovane ragazza ricatta il suo zio tutore, lo stringe al muro e lo spoglia dei suoi averi! ... Lioubima ripete che vuole sol quel che le è dovuto. Scriaguin chiede al cielo chi abbia infuso tanta arroganza nella pupilla. Lioubima invita lo zio a non scambiare per arroganza l'amore della verità e lo minaccia oscuramente. Che farai tu, ragazza? Te lo dirò quando sarò maggiorenne! Non sarai maggiorenne presto, di sicuro... Sbotta lo zio Scriaguin. Ho in tasca un decreto che stabilisce che non hai 21 anni come dici ma 18. Lioubima tira fuori le prove della sua vera età. La conversazione è troncata dalla fretta di Scriaguin che attende l'arrivo della contessa ed esce di scena brontolando e trascinandosi i suoi abiti straccioni. Si presenta l'occasione, buona per Lioubima, di abbandonarsi ad un monologo amoroso rivolto all'assente amante, Milovide, e ad una aria sentimentale. Entra quindi Milovide e i due amanti si scambiano proteste di stupefatta contemplazione del reciproco amore. Milovide ci canta sopra anche un'aria di gran trasporto che fa temere alla ragazza il ritorno dello zio tutore. Al posto di Scriaguin compaiono invece Marfa, la falsa contessa e il servo Prolaz, suo complice. Chiarito che Marfa non è proprio la contessa per la quale spasima Scriaguin ma la cameriera di Milovide, i quattro riassumono le loro trame e le reciproche attestazioni di fiducia nel buon esito dell'intrigo. Marfa canta anche una tipica aria camerieresca cui seguono altre precisazioni relative al progetto di ingannare l'avaro. Che entra bardato del suo ridicolo caffettano stretto e corto il cui Kazmol è tenuto su da un solo bottone. Nel corso di un quintetto ridicolo Scriaguin accusa Milovide di essere un ladro entrato di nascosto. Prolaz mette fine al parapiglia con qualche gesto autorevole subito compromesso da altre azioni concernenti soldi, argenteria, forbici che tagliano un pezzo del caffettano, bottoni che volano. Uscito Milovide Scriaguin inveisce contro la nipotina che riempie la casa di canaglie. Nel terzetto seguente Marfa, Prolaz e Scriaguin mettono estremamente in gioco tutti gli equivoci possibili che posso insorgere in una relazione fra due servi e un padrone cui segue una indagine economica di Scriaguin sui beni della finta contessa, la quale vive come una poveretta, quasi mendica, in attesa com'è delle rendite in arrivo dalla Cina. I creditori l'insidiano, battono alla sua porta, ma ogni allusione è inutile: Scriaguin decanta il suo amore e fa orecchie da mercante per quel che riguarda le implicite richieste di aiuto finanziario dell'amante. Nonostante le resistenze comincia una trattativa di prestito estremamente convulsa. Scriaguin richiede almeno una ipoteca sulle terre. La contessa contesta l'indegnità del comportamento dell'amante caffettanato, ed esce fra le esclamazioni più insolenti. Al termine di un monologo lamentoso dell'avaro si assiste ad un duetto del padrone e del servo le cui espressioni sono soffocate dal dolo del servo, sempre più insinuante, e dal vizio dell'avaro, sempre più sospettoso e inquieto. Rimasto solo Scriaguin si abbandona ad un monumentale monologo di disperazione taccagna. Rientra Prolaz con un panierino in testa, a dir suo pieno di doni della contessa: scampoli di broccato, ori, pietre preziose. Scriaguin si riempie le tasche di oro. Prolaz dice che Marfa sta subendo il corteggiamento di tutti i mercanti di Mosca che le offrono prestiti e mutui finanziari. Scriaguin si allontana col panierino. Prolaz avvisa Milovide che è in quinta che tutto procede per il meglio, ma che bisogna aspettare che Scriaguin ritorni con il danaro che sta per offrire alla contessa in cambio dei pegni del panierino. Entrano Marfa e Scriaguin da una quinta e dall'altra. Scriaguin ha in mano un rotolo di biglietti e un foglio bianco. Inizia una scena di azione al cui centro sta un passamano di cartamoneta e la predisposizione di una ricevuta. Scriaguin teme che si affacci la nipote della quale effettivamente sono i soldi che egli sta consegnando alla contessa. Alla nipotina effettivamente entrata egli nasconde l'avvenuto passamano dei suoi soldi e chiede alla contessa di confermare ch'egli nulla le ha dato. Ben contenta Marfa annuisce. All'arrivo di Milovide si dipana ancor più drammaticamente la vicenda personale dell'avaro, rimasto senza un quattrino. Marfa e Milovide gli presteranno volentieri i soldi della nipote, già che i soldi di cui ora Marfa dispone sono quelli della pupilla ragion per cui, se la ragazza sposasse Milovide, Marfa cameriera di Milovide potrebbe mettere a disposizione della pupilla i suoi soldi per far sì che i novelli sposi possano aiutare, coi loro beni ora a disposizione loro, lo zio tutore in bolletta. Scriaguin va in deliquio dopo un'aria di maledizione e disperazione e gli altri quattro personaggi inneggiano allegramente al buon esito della loro congiura.



XVII  
23 aprile 2006 - Palazzo Cini a San Vio, ore 11  
**La porta sul retro** ovvero  
**Le salon des Refusés** ovvero  
**Tutte le feste al tempo (della musica rara)**



ŠOSTAKOVIČ

ŠOSTAKOVIČ

**Dmitri Šostakovič a Palazzo Cini**

*Le musiche per i Re Lear di Grigori Kosintsev*<sup>22</sup>

**Colonna Sonora del Film 1970**

**The Leader's Horn is silenced**

*Idem*

*The King's entourage departs*

*Edmund demands Tribute*

*Edmund commands the Tribute for the Challenge to a Duel*

*Prelude. Marcia del tempo*

*Lear's castle. Al castello*

*Moderato*

*The Catastrophe begins. Verso la fine della peripezia*

*The Horn Player answers Edgar*

*The Fool's Bell*

*The Fool's waterpipe*

*The hunting Horn*

*The Voice of Truth*

*Storm Battaglia I*

*Water Battaglia II*

*Storm Battaglia III*

*Lunch in Gonerilja*

*Last Figure*

*Finale*

**Musiche di scena per la Tragedia 1941**

**Fanfare**

*Vorspiel und Lied of Cordelia*

*Fanfare*

*Rückkher von der Jagd: Dopo la caccia*

*Fanfare*

*X Narrenlieder. Le dieci favole del Pazzo*

*Fanfare*

*Finale II*

*Schneesturmes*

*Steppenszene, Paludi*

*Blindheit*

*Lager*

*Fanfare*

*Marsch*

22. Si tratta del cd Dmitri Shostakovich, *King Lear: Film Music & Incidental Music*, Rundfunk Sinfonie Orchester Berlin, direttore Michail Jurowski, Capriccio (2) - 10 397, 1992

Anche se autore di un numero notevole di colonne sonore per il cinema Sostakovich non amava troppo il cinema, anzi se si leggono le sue memorie del 1979 provava una certa ostilità nei confronti della decima Musa: ogni qual volta deve citare questo o quel film da lui musicato le parole del compositore sono patentemente acri. Eppure, la sua produzione musicale per il cinematografo contava una quarantina di grosse partiture; S. scrive per il cinema fra il 1928 e il 1970, cioè da quando compose il commento musicale per il film muto *La nuova Babilonia*, diretto da Grigorij Kosincev e Leonid Trauberg, fino alla colonna sonora del *Re Lear*, che Kosincev trasse dalla tragedia di Shakespeare. Quarant'anni di storia del cinema sovietico – e dell'Unione Sovietica in quanto tale –, anni cruciali per la storia rivoluzionaria. Dal primo periodo postrivoluzionario, con le ricerche e le sperimentazioni dell'Avanguardia, agli anni dello stalinismo e del Realismo socialista di Zdanov; dalla Seconda Guerra Mondiale, con l'arte tutta posta al servizio della propaganda patriottica, agli anni oscuri della Guerra Fredda; dal tempo del "disgelo" e della destalinizzazione alle soglie degli anni Settanta, con i fermenti sessantotteschi di novità e rigenerazione che li caratterizzarono.

Un percorso epico, che Shostakovich visse e consumò con alterne fortune, e che proprio la sua attività di compositore cinematografico gli consentì di affrontare, superandone gli ostacoli maggiori: quelli di natura ideologica e prettamente politica. «Ho la ferma convinzione che il cinematografo – scrive S. per mano di Volkov nelle sue memorie – sia un'industria e non un'arte, ma comunque la parte che ho avuto nello svilupparsi di quest'industria di primaria importanza mi ha salvato, e più d'una volta» (allude in particolare a Tichon Chreknikov, presidente dell'Unione dei compositori dell'URSS, suo antagonista e personale nemico, che voleva affamarlo ed estrometterlo anche dall'industria cinematografica, se non fosse arrivata, pare, inaspettata, una telefonata dello stesso Stalin, che invece apprezzava il lavoro di S. come compositore di colonne sonore, tanto odiava lo S. autore di teatro musicale).

Questo disamore per il cinema probabilmente venne a S. come conseguenza di disagi patiti nei suoi primi impegni mercenari di pianista diciassettenne, allievo del Conservatorio di Pietroburgo, costretto a guadagnarsi il pane suonando in una sala cinematografica gli accompagnamenti dei film muti. Così racconta S.: «Da ragazzo suonavo il pianoforte al Teatro della Pellicola, quello che oggi si chiama Barricade. Non c'è nessuno a Leningrado che non lo conosca. Il ricordo che ne conservo non è confortante. Avevo diciassette anni, e il mio lavoro consisteva nello scegliere pezzi musicali adatti ad accompagnare le storie che si svolgevano sullo schermo. Il mio primo mese di lavoro al cinematografo fu un lungo unico tormento. Nient'affatto divertente». Insomma, un rapporto con il cinema che nasce male, e che solo parecchi anni dopo, con l'incontro a Leningrado con i registi Kosincev e Trauberg, allora molto noti e attivi nei gruppi dell'avanguardia teatrale e cinematografica, si farà a poco a poco più interessante e anche gratificante: occasione a volte di qualche sperimentazione formale, di invenzioni timbriche e di altre esperienze linguistiche tipiche del suo stile. Sebbene, a distanza di molti anni, verso la fine della sua vita, Shostakovich ricordi quelle esperienze artistiche, al fianco di autori geniali come appunto Kosincev e Trauberg o di altri registi di rango come Jutkevich, i fratelli Vasiljev, Ermler, Gerasimov, Dovcenko, Aleksandrov, Ciaureli, Ivens, Kalatozov, Roschal, coi quali collaborò, con un certo distacco quasi snobistico, anzi quasi sottacendone l'impegno, evitando di parlarne e quasi invitando pubblico ed amici a non mettere il suo opus cinematografico in rapporto alla sua opera musicale complessiva. Ebbe anche a dire: «Nel complesso i film erano per me solo delle roture di scatole, a cominciare dal primo al quale collaborai, *La nuova Babilonia*. Non sto qui parlando del cosiddetto aspetto artistico: è un'altra faccenda, e lacrimevole, anzi; voglio dire che i miei guai sotto il profilo politico ebbero inizio appunto con *La nuova Babilonia*».

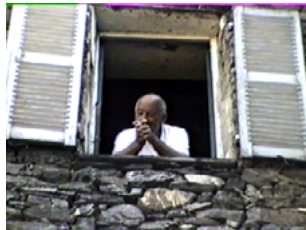
È invece il valore di questa musica, la sua vivida funzione di costituzione di rapporti dei suoni alle immagini, alle sequenze, ai ritmi di montaggio, ai contenuti drammatici e politici dei film da lui musicati, che un pensiero rivolto a S. autore di colonne può costituire un grande stimolo a scoprire, nell'ascolto magari separato dalla visione delle musiche per un film importante come *Re Lear*, che qui si presenta, alcuni dei momenti chiave del pensiero musicale-narrativo (che tale spesso è anche nella musica pura, nelle Sinfonie, nei Quartetti ecc.) di S.

Per valutare appieno questo carattere sarebbe importante ascoltare molta musica filmica di S., accostarsi alla suggestiva partitura della *Nuova Babilonia*, che recupera e riqualifica nelle citazioni tanta musica nota (Marsigliese, Carmagnole, Can-can, Offenbach ecc.) non di rado con effusioni di verve umoristica e sarcastica, oppure, oltre all'altrettanto originale partitura del *Re Lear*, in onda oggi, qui a Palazzo Cini, alle colonne sonore di grande effetto, tanto musicale quanto drammaturgico, come quelle della *Trilogia di Maxim*, diretta dalla coppia Kosincev e Trauberg, composta dai film *La giovinezza di Maxim* (1935), *Il ritorno di Maxim* (1937) e *Il quartiere di Viborg* (1939), o i due grandi affreschi sonori del *Grande cittadino* (1938-39) di Ermler, o la partitura del *Michurin* (1949) di Dovzenko, o quella del *Canto dei fiumi* (1955) di Ivens, o quella del glorioso *Amleto* (1964) di Kosincev.

Nella seduta odierna sarà possibile mettere a confronto la messa in musica della stessa drammaturgia shakespeariana realizzata da S. per due regie dello stesso, amico, Kosincev, una per teatro, 1941, e l'altra per il cinema (1970). Sarà interessante misurare la portata distintiva della collocazione dei segnali sonori, ed intravedere, nello scheletro delle isolate sonorità il travaglio kosinceviano nella costruzione di una drammaturgia in grado di sostenere e coniugare ideologie disparate e confluenti come la cristiana e la marxista, e, del pari, il sentimento oscuro della fine tragica di partita e il sogno catartico di rinnovamento della Società e della Storia, un'esperienza imperniata in due momenti storici polari di fulgore dello stalinismo e di piena destalinizzazione.

## XVIII

30 aprile 2006 - Palazzo Cini a San Vio, ore 11

**La porta sul retro** ovvero**Le salon des Refusés** ovvero**Tutte le feste al tempio (della musica rara)**

CHARLES ROCCHI

***Messe corse di Rusiu***

Registrazioni avvenute nella chiesa di Rusiu a cura di

Felix Quilici, nel febbraio del 1959

liturgie di tradizione a 3 voci

**vocalisti:** Charles Rocchi, Pierre Oppisi,

Philippe Rocchi, Jean-Toussaint Rocchi

Jean-Benoit Moretti

***Messa dei Vivi***

Introito, Kyrie, Gloria, Credo

Offertorio

Sanctus, Agnus Dei, Comunione

***Messa dei Morti***

Requiem, Kyrie, Offertorio

Agnus Dei

Lux aeterna, Libera me

Come una fiamma che vacilla prima di spegnersi, tale è l'immagine che ci suggerisce questa documentazione di una tradizione che nel 1959 stava veramente per spegnersi, definitivamente.

Uno stile vocale, una polifonia arcaica stabilizzatasi nei paesi raggiungibili a dorso di mulo di Rusiu, Sermano e Taglio, preservata da ogni sorta di contaminazione, seppure sorta da contatti evidenti con gli stili più disparati, orientali e occidentali.

La lontananza dal gregoriano è estrema, ma non assoluta; la dipendenza del Kyrie del Requiem è il Kyrie greco; il Kyrie della Messa dei vivi è squisitamente calcato sul modello bizantino. L'aura medievale complessiva si ispessisce nel *farsi* degli ascolti, a sprazzi, illuminata però sempre da plurime, non meno numerose, *memorie al futuro* di consonanze decisamente moderne. Da segnalare che la gestione interpretativa di un repertorio indiscutibilmente collettivo non è sostenuta da una effettiva confraternita ma da un gruppo familiare-parentale: gli Oppisi-Rocchi. Al termine del 1959, anno della registrazione, Charles, Philippe (ottimo violinista oltre che tenore) e Pierre non erano più di questa terra e nessuno al momento fu più in grado di cantar loro la Missa mortuorum di Rusiu.

Rusiu è un comune della Castagniccia sistemato sul versante sud di San Petrone, ora visibile dalla strada nazionale 193 dopo il ponte di Saint Laurent, due km circa dopo Francardo.

300 abitanti d'estate 50 in inverno. Vecchio villaggio sulla costa impervia della montagna, con una bella parrocchiale di magro aspetto dotata di un sonorissimo campanile di pietra. Un angolo di paradiso *Sturm und Drang* di estremamente natura accidentata e spigolosa. Nel paese, altre due cappelle: quella di San Giusto, a Nord, quella di Sant'Alessio, a Sud. Il comune di Rusiu si estende fra le cime, dalla punta del Monte Piano 1551 m. sino alla punta dell'Ernella a 1473 m.

La tradizione delle messe qui ascoltate (quella dei vivi si canta l'otto settembre, festa patronale) è quella delle messe *a paghiella*. Forse il termine adombra una ri-vocalizzazione del termine standard per la polifonia: a cappella.

## BONUS

***Quattro storie cantate dalle piazze del Nord***

**1959. Prigioniero che torna dalla Siberia.** Recitazione raccolta a Isola della Scala, testimone la figlia del cantastorie Vittorio Bampa.

**1959. Un prigioniero che torna in patria dopo 15 anni ma viene barbaramente ucciso a pochi chilometri da casa.** Recitazione raccolta a Crespellano, testimoni Mario Bruzzi e Giuseppe Dian.

**1959. Preghiera a un angelo.** Testimonianza del cantastorie Antonio Ferrari, nella sede di Pavia.

**1959. Lamento di un bambino in punto di morte colpito dalla paralisi infantile.** Esecuzione di Angelo e Vicenzina Cavallini, sede: Pavia.

## XIX

7 maggio 2006 - Palazzo Cini a San Vio, ore 11

**La porta sul retro** ovvero**Le salon des Refusés** ovvero

Tutte le feste al tempio (della musica rara)



**Romantiche visioni americane a Palazzo Cini**  
**Condor e Filantropi**

**Anthony Philip Heinrich (1781-1861)**

***The ornithological Combat of Kings or  
the Condor of the Andes and the Eagle of the Cordilleras  
An American Symphony***

- I. The Conflict of the Condor in the air – Allegro, ma moderato  
 II. The Repose of the Condor – Andante sostenuto quasi adagio  
 III. The Combat of the Condor and Land – Allegro  
 IV. Victory of the Condor – Finale: Vivace e brillante

***Philanthropy***<sup>23</sup>

***Cantata from The Sylviad, or Minstrelsy of Nature in the Wild of N. America***

1. Daughter of Heav'n! Philanthropy!/I catch the willing lyre,/And though untaught its minstrelsy/  
 Yet would I wake the strain to thee,/Do thou my song inspire.
2. Thy robes are of the morning hue,/Fair as the risen day;/Sweet is thy voice, to feeling true./  
 Thy tears like evening drops bedew,/Thy smiles new sweets display.
3. The orphan knows thee, and the poor;/are seen within thy gates;/The widow shares thy lib'ral store./  
 The friendless bless thy open door,/Where Sympathy awaits.
4. Beneath thy hospitable dome/Is lib'ral feeling found,/Fair Candour there hath fixed her home./  
 Within thy walls, for those that roam,/Doth Charity abound.
5. Taught by the Power before whose eye,/All hearts unveiled appear;/The frailties that the proud decry,/  
 Awake in thee, the feeling sigh,/And Pity gives the tear:
6. Philanthropy! Alone are thine/The sweets of pleasure sure;/Thy impulse can the heart refine/  
 Can form it as its Source divine/Immaculate and pure.
7. Where we discern thy form impressed,/Where lib'ral feeling moves/We view unnumbered mercies rest./  
 He is, and ever shall be blessed,/Whom Heav'n with thee approves.

**BONUS**

***Ezra Pound legge il suo novantaduesimo Canto***

23. Si tratta della cantata per quintetto vocale e pianoforte dal doppio cd *The Flowering of Vocal Music in America, 1767-1823* della New World 80467. Morelli riporta anche il testo cantato nella sua integrità [nota del curatore].

## XX

14 maggio 2006 - Palazzo Cini a San Vio, ore 11

**La porta sul retro** ovvero**Le salon des Refusés** ovvero

Tutte le feste al tempio (della musica rara)



HEINER MÜLLER



BOB WILSON



WOLFGANG RIHM

**Amleto non recita più a Palazzo Cini**

**Heiner Müller  
da**

***Hamletmaschine***<sup>24</sup>  
**due selezioni:**

**I**

**Audio**

**Wolfgang Rihm: quadro III, *Scherzo***

**II**

**Video**

**Robert Wilson: quadri III e IV, *Scherzo e Pest in Buda***

24. Morelli utilizza alternativamente il titolo in tedesco *Die Hamletmaschine* o in inglese *Hamletmaschine* [nota del curatore].

“Io ero Amleto. Me ne stavo sulla costa e parlavo all’incendio BLABLA, con alle spalle le rovine d’Europa. Le campane suonavano i funerali di Stato”.

Così inizia *Hamletmaschine* di Heiner Müller (cfr. sotto biografia del drammaturgo): un testo denso, costruito per accumulo e compressione di frammenti sottratti a Shakespeare ma anche disgelati dall’autobiografia dell’autore.

Il drammaturgo tedesco, massimo erede della secolare tendenza brechtiana berlinese, inserisce il suo pallido protagonista nelle apocalissi del secolo, tra poesia, ideologia e rivolta, interrogandosi sulla catastrofe che sembra inghiottire l’umanità. Ne esce un grumo lirico costruito per accumuli di frammenti (presi da Shakespeare, ma anche da altri autori, dalla storia recente e dall’autobiografia dello stesso Müller). Compresso fino all’ermetismo, a tratti indecifrabile nella sua densità di richiami poetici e filosofici, esprime il violento grido di chi si rivolta alla macelleria della Storia: è anche una sfida ai registi, nel continuo suggerire e negare interpretazioni e associazioni, viscerale e rigidamente formalizzato, oltraggio e disperato.

**Hamletmaschine** nasce dalla volontà di gettare un ponte verso la sofferenza, di tradurre in rappresentazione immediata il pensiero del dolore. Una messa in scena in cui il tempo sembra ristagnare immobile e conferire alla dimensione del pathos una dilatazione spasmodica. Una vera e propria natura morta, regno dell’inazione. In scena non accade niente, e se qualcosa accade rimane sotto la superficie, latente. La direzione verso cui tende la rappresentazione è quella dell’immobilità dei manichini dalle forti espressività facciali, tanto da appiattare attori e manichini ad un unico livello di astrazione. Gli attori recitano o cantano il copione di altri, il testo di Müller fluttua in scena disgiunto dalle voci degli attori, in un processo di straniamento che rimarca una volta di più (seppure ce ne fosse stato bisogno) il corto circuito del teatro. Amleto è l’uomo che lancia le sue urla di dolore al cielo di cartapesta, ingessato e disteso su un lettino d’ospedale. È un moribondo, in bilico tra la vita e la morte, privo di anticorpi rispetto agli schiaffi del destino, paziente come colui che patisce il dolore, che convive giorno e notte con il cancro incurabile della condizione umana. “Io non sono Amleto. Non recito più alcuna parte. Le mie parole non dicono più niente. I miei pensieri succhiano il sangue alle immagini. Il mio dramma non ha più luogo”.

Il dramma di Müller, opera significativamente **aperta** sul piano della realizzazione, sempre improntata a trasformazioni registiche accentuative dell’orrore contemporaneo rappresentato nella tragedia irrecoverabile al modello shakespeariano, ebbe anche due versioni “musicali” l’una affidata alla regia oltremodo creativa di Bob Wilson (per il Teatro Thalia di Amburgo, 1986, dipoi viaggiante in Europa e in America con crescente successo) e l’altra affidata alla messa in musica integrale (in vera e propria opera) del compositore Wolfgang Rihm (pure rappresentata nel 1986, dopo una triennale elaborazione).

Di tali versioni si riportano, come annunciato, lo *Scherzo* quadro III, nella versione Rihm, e lo *Scherzo* (costruito su una sottotitolatura di azioni statiche di personaggi emblematici accompagnata da una insistente rievocazione delle arie del Lied romantico) seguito dal IV quadro *Pest in Buda* nella versione del regista scultore americano.

**Müller Heiner** (Eppendorf, Sassonia, 1929 - Berlino 1995), autore drammatico e regista tedesco. Figlio di un funzionario socialdemocratico, quando il padre con la famiglia abbandona la Rdt M. sceglie di restare. Nel 1958 a Berlino Est inizia una collaborazione con il Maksim Gor’kij Theater che durerà due anni. A Lipsia viene rappresentato per la prima volta *Lo stakanovista* (Der Lohndrucker), da lui scritto in collaborazione con la moglie Inge e che nel 1959 vincerà il premio Heinrich Mann. Lo stesso anno il regista B.K. Tragelehn mette in scena presso il teatro della Scuola superiore di economia di Berlino Est un altro suo testo, *La correzione* (Die Korrektur) e, nel 1961, *La trasferita o la vita in campagna* (Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande), le cui

rappresentazioni vengono interrotte per ordine superiore del partito e degli organi statali; M. è espulso dall’associazione degli scrittori. Nel 1964 scrive *La costruzione* (Der Bau) e viene attaccato e criticato dal Comitato centrale del partito. Nel 1966 porta a compimento *Filottete* (Philoktet), *Ercole 5* (Herakles 5) e *Edipo tiranno* (Ödipus Tyrann) da Sofocle (quest’ultimo testo viene messo in scena da Benno Besson al Deutsches Theater); nel 1968 *Prometeo* (Prometheus) da Eschilo, il dramma didattico *Der Horatier e Drachenoper*, libretto per l’opera *Lancelot* di Paul Dessau. Nel 1969 scrive, sulla base di un testo per la radio della moglie, *La commedia delle femmine* (Die Weiberkomödie) e, per la Volksbühne di Berlino Est, *Horizonte*. L’anno seguente inizia a lavorare come drammaturgo al Berliner Ensemble e porta a compimento *Mauser*, scritto in riferimento al dramma didattico di Brecht *La linea di condotta* (Die Massnahme). Del 1971 sono *Germania morte a Berlino* (Germania Tod in Berlin) e *Macbeth* da Shakespeare, che darà lo spunto a Wolfgang Harich per un articolo all’origine del dibattito sul cosiddetto pessimismo storico di M. Nel 1973 Ruth Berghaus mette in scena al Berliner Ensemble *Cemento* (Zement), ultimato l’anno prima da M. le cui opere, da questo momento in poi, verranno sempre più frequentemente rappresentate. *La battaglia* (Die Schlacht) e *Trattore* (Traktor) appaiono nel 1974 e sono montaggi di scene precedentemente scritte. Nel 1975 M. si reca negli Stati Uniti (presso l’università del Texas, a Austin) e in Messico. Nel 1976 è drammaturgo alla Volksbühne di Berlino Est e scrive *Vita di Gundling Federico di Prussia sonno sogno urlo di Lessing* (Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessing Schlaf Traum Schrei). Nel 1979 appare *Die Hamletmaschine* che, come *Quartett* - scritto l’anno dopo sulla base dell’opera di Choderlos de Laclos *Les liaisons dangereuses* - diverrà uno dei testi di M. maggiormente rappresentati. Sempre nel 1979 gli viene conferito per *Germania morte a Berlino* il Mülheimer Dramatiker Preis. Nel 1982 scrive *Costa depredata Materiale per Medea Paesaggio con Argonauti* (Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten) e il brevissimo *Pezzo di cuore* (Herzstück), oltre a curare la regia del suo testo del 1979 *La missione* (Der Auftrag), scritto sulla base di un racconto di Anna Seghers. Nel 1983 diviene membro dell’Akademie der Künste della Rdt e all’Aia, nell’ambito del festival d’Olanda, diverse sue opere vengono messe in scena da compagnie di Belgio, Paesi Bassi, Bulgaria e Germania federale. Del 1984 sono *Descrizione di una figura* (Bildbeschreibung), allestito l’anno dopo a Graz, e *Anatomie Titus Fall of Rome Ein Shakespeare Kommentar*; inizia inoltre la collaborazione con Bob Wilson (che metterà in scena diversi testi di M.) con il progetto *the CIVIL warS* a Colonia. Nel 1985 gli viene conferito il premio Büchner. Nel 1987 appare *Wolokolamsker Chausse I-V*; M. riceve il Premio nazionale della Rdt per il complesso della sua opera. Nel 1988, nell’ambito delle manifestazioni per Berlino capitale della cultura europea, ha luogo la Heiner Müller Werkschau: ventun giorni di messe in scena dai più diversi Paesi, convegni e dibattiti dedicati alla sua opera; M. cura la regia di *Lo stakanovista* al Deutsches Theater. Qui, nel 1990, realizza uno spettacolo della durata di nove ore in cui l’*Amleto* di Shakespeare è messo in rapporto con il suo *Hamletmaschine*; importante in entrambi i casi è la collaborazione con lo scenografo austriaco Erich Wonder. Lo stesso anno gli viene conferito il premio Kleist, e Francoforte gli dedica l’intero programma della manifestazione ‘Experimenta 6’. Nel 1991 gli viene conferito il premio Europa, consegnatogli a Taormina nel 1994. Cura quindi la regia di *Mauser* (con le scene di Jannis Kounellis) e *Quartett* e, a Bayreuth, quella del *Tristan und Isolde* di Wagner. Nel 1992, assieme a Peter Palitzsch, Peter Zadek, Matthias Langhoff e Fritz Marquardt, è direttore del Berliner Ensemble. Qui mette in scena una sua rielaborazione del *Fatzer-Fragment* di Brecht, con il titolo *Duell Traktor Fatzer*. Nel 1993 è l’ultimo presidente dell’Akademie der Künste/Ost. L’anno seguente realizza una nuova messa in scena di *Quartett* al Berliner Ensemble dove, nel 1995, cura anche la sua ultima regia: *La resistibile ascesa di Arturo Ui* di Brecht. Il suo ultimo lavoro è *Germania 3*.

M. intende il teatro come laboratorio dell’immaginario sociale. La sua opera è un complesso di materiali diversi, storici, letterari, mitici e drammatici, accostati e fatti reagire gli uni con gli altri secondo una scrittura che è contro le convenzioni della rappresentazione teatrale. Tale scrittura spesso si sviluppa sulla linea di un io che è diviso nelle sue funzioni di narratore e di interprete. In opere come *Mauser*, che con *Filottete* e *Der Horatier* compone un trittico riferito alla forma del dramma didattico, soggetto e coro sono interscambiabili in una struttura simile a quella della tragedia, dove il mondo è messo in questione senza che vengano fornite risposte. Di fondamentale importanza inoltre è la dimensione ritmica del testo. Ogni testo ha un suo ritmo, magari sotterraneo, ma percepibile al punto da poter essere assorbito dal corpo come una musica. Un bel testo vive di un ritmo proprio e irradia il suo messaggio attraverso questo ritmo, e non attraverso l’informazione. Ciò che M. vuole è un teatro collegato con la vita, senza intermediazioni. A tale proposito egli

rileva che un atteggiamento consueto della cultura europea è il tentativo di disabituare l'uomo alla sua capacità di fare esperienze: ovunque si inseriscono frapposizioni affinché tra le cose e l'uomo non vi sia un rapporto diretto. Bisogna allora superare la struttura precostituita del teatro (che è politica) e l'idea di un testo trasposto come informazione. M. vede come un risultato negativo dell'illuminismo il fatto che la gente a teatro sia convinta di dover anzitutto capire qualcosa. Il talento dell'arte consiste soprattutto nel reagire al proprio corpo e nel trasportarne il ritmo nel mezzo corrispondente. L'arte deriva dal corpo e non da una testa divisa dal corpo. Ciò che è interessante è l'impatto dei corpi con le idee. Le idee infliggono ferite al corpo. Le indicazioni di M. per la messa in scena dei suoi lavori sono deliberatamente provocative, anche allo scopo di confondere i registi e i loro concetti prefabbricati. Ad esempio, nel caso di *Descrizione di una figura* dice che il testo è come dipinto sopra l'*Alceste* di Euripide, con citazioni dall'undicesimo canto dell'*Odissea*, dal film *Gli uccelli* di Hitchcock e dal dramma *No Kumasaka*; precisa poi che vi si descrive un paesaggio al di là della morte, che l'azione è opzionale dal momento che le sue conseguenze sono trascorse, e che si tratta della esplosione di una memoria in una struttura drammatica atrofizzata. Nella nota a *Costa depredata Materiale per Medea Paesaggio con Argonauti* è indicato che la prima parte può essere rappresentata in un peep-show, la seconda sulle rive di un lago nei sobborghi di Berlino Est come in una piscina fangosa a Beverly Hills, mentre il paesaggio della terza potrebbe essere quello di una stella morta dove un'unità operativa di un'altra epoca e di un altro spazio sente una voce e scopre un cadavere. Gli argomenti che vengono sviluppati e le dimensioni che vengono sintetizzate nell'opera di M. riflettono comunque l'esperienza e il disorientamento dell'uomo nella storia. È un teatro violento, venato di una disperata quanto ironica necrofilia, senza alcuna traccia dell'ottimismo storico e dell'umanesimo sterilizzato sempre graditi in ogni regime. È nota la sua espressione «Schreiben aus Lust an der Katastrophe» («Scrivere per il piacere della catastrofe»). Polemicamente, nelle interviste raccolte nel 1990 sotto il titolo *Sullo stato della nazione*, M. rileva che il contributo europeo alla cultura mondiale è il museo, quello specificamente tedesco lo zoo, dove gli aspetti inquietanti e incontenibili della vita vengono ordinati secondo criteri apparentemente razionali. Il suo interesse per i materiali incompleti del *Fatzer* di Brecht è in relazione al fatto che essi costituiscono il solo esperimento nel quale Brecht non raggiunge mai un'articolazione razionale o ideologica della storia e di un modello rivoluzionario. La fine dell'idea di rivoluzione M. la vede rappresentata nella mummificazione del corpo di Lenin esposto in un mausoleo. Al museo e alla mummificazione contrappone la forza dirompente di un infinito morire («La rivoluzione è la maschera della morte, la morte è la maschera della rivoluzione» è uno dei suoi assiomi più noti), convinto che proprio dalla non accettazione e dalla rimozione della morte nasce il bisogno - tipico della nostra civiltà - di un'accelerazione sempre maggiore, che inevitabilmente conduce all'annullamento. La sua poetica proietta situazioni e immagini comunemente riconoscibili nel nostro quotidiano contemporaneo sullo schermo del mito universale. È una poetica di carattere comunque mitteleuropeo, attraverso la quale M., autore dell'Est per gran parte delle esperienze umane, storiche e culturali che la sua scrittura riflette, può venir sentito realmente e quasi intimamente vicino alla realtà della civilizzazione occidentale, da lui del resto conosciuta a fondo attraverso la problematicità di una impostazione critica sempre viva e sofferta, con reale anticonformismo e naturale senso dell'ironia.

#### Rihm Wolfgang (1952- )

Wolfgang Rihm è nato nel tempo dei cosiddetti "anno zero" della musica. Anni che stavano segnando una tale rottura con la tradizione da spingere i promotori di quella rottura a definire i propri risultati con il termine già acquisito dalle prime avanguardie di Neue Musik. Il giovane Rihm entrò in contatto con le tendenze più radicali della sperimentazione musicale solo intorno ai vent'anni. Karlsruhe, la sua città natale, era infatti una cittadina di gusti abbastanza conservatori e l'habitat naturale in cui il suo gusto musicale mosse i primi passi fu quindi tradizionale: Classicismo viennese, Romanticismo e i modernisti di inizio secolo. Se si aggiunge che Rihm era anche un buon pianista, un assiduo frequentatore della locale stagione sinfonica e cantava spesso nel coro quando si mettevano su oratori e opere sacre, si può intuire che l'idea che attraverso la pratica il nostro si stesse facendo della Musik fosse molto più vicina alla vecchia maniera che non alla nuova. In un certo senso le cose cambiarono quando, una volta diplomatosi, proseguì gli studi con Stockhausen a Colonia e Huber a Friburgo, dedicando ovviamente, come era usanza tra i giovani aspiranti compositori, le estati ai corsi di Darmstadt e al Festival di Donaueschingen. Qui, nel 1974, presentò una composizione per grande orchestra intitolata *Morphonie-Sektor IV* che fece molto discutere e segnalò Rihm all'attenzione generale. Cosa aveva questo pezzo per distinguersi dai tanti altri prodotti d'avanguardia? Il

lavoro di Rihm suscitò i più accesi dibattiti, semplicemente perché dietro al titolo molto à la page presentava un carattere vicino a quello della tradizione sinfonica: vi si potevano cioè riconoscere qua e là le tracce di un passato e, addirittura, di quella musica tonale archiviata in fretta e furia nel dimenticatoio. Da questo momento per Rihm la strada, sebbene tutta da costruire, fu tracciata e, grazie a una vena estremamente prolifica, riuscì in pochi anni a sviluppare una poetica molto personale che si distanziava sia dai diktat delle avanguardie, sia dalle tentazioni nostalgiche dei reazionari. Non c'è quindi da stupirsi a sentirlo sostenere posizioni di questo tipo: «Io voglio muovere ed essere mosso. Nella musica tutto è patetico... una cosa è per me irrinunciabile: l'espressione diretta. Io devo, come artista, parlare all'indicativo». Ora, di artisti contemporanei che aspirino a parlare in indicativo, cioè senza i filtri moderni dell'ironia, del formalismo e del distacco intellettualistico, ce ne sono obiettivamente pochi e quelli che poi di fatto ci riescono sono ancora di meno. Rihm è tra questi, riuscendo con la sua musica a parlare all'uomo contemporaneo della sua condizione ma con mezzi puramente musicali, sfruttando i codici espressivi a cui quest'arte affida, appunto, la sua capacità di coinvolgere in modo diretto, senza troppe mediazioni. Perché, ad esempio, già nell'atto dello scrivere, Rihm non sceglie la strada dello strutturalismo, ma quella del coinvolgimento emotivo: «Quando compongo io non voglio sforzarmi perché venga fuori la costruzione o il piano dell'opera, ma voglio partecipare al flusso cangiante delle forme; io voglio solo andare dentro, essere trascinato». Difficilmente si potrebbero raccogliere dichiarazioni più lontane dalle poetiche della crisi del linguaggio, ossessionate dalla paura di contaminarsi con la società, la storia e la comunicazione. Eppure Rihm ha fatto sua anche la loro lezione, imparando che all'artista d'oggi non restano tra le mani che macerie, rovine, (lo scenario di *Hamletmaschine*) segni che rimandano allo stesso tempo a un passato perduto e all'attuale confusione. Cifre. È questa una delle parole chiave per capire la sua musica che tratta questi oggetti musicali sempre con la massima serietà e consapevolezza di intenti, lo stesso impegno nei confronti della storia e del presente che dispiegano per far tre soli nomi le partiture di Mahler, Dallapiccola e Nono.

#### Wilson Robert, detto Bob (1941- ), regista, scultore, pittore, drammaturgo statunitense.

Nasce in una famiglia di ceto medio, suo padre è avvocato e diventerà amministratore della cittadina natale, una delle tante perse al centro del Texas. La nonna materna, Mrs. Hamilton - che in seguito lo affiancherà in performance e spettacoli come *The Life and Times of Sigmund Freud*, *The Life and Times of Joseph Stalin*, *A Letter for Queen Victoria* - è una straordinaria compagna di giochi; con lei e altri bambini, dall'età di otto anni, organizza piccoli spettacoli nel garage di casa. Durante gli anni della scuola media partecipa alle rappresentazioni organizzate dal Waco Children's Theatre (con la regia di Jearnine Wagner) e dal Teenage Theatre della Baylor University. Questo, nonostante l'handicap della balbuzie da cui guarirà solo a 17 anni grazie alla signorina Byrd 'Baby' Hoffman. Miss Hoffman è un'insegnante di danza di Waco che, stimolandolo a praticare movimenti lenti (*slow motion*), farà sì che W. impari a sciogliere la tensione del proprio corpo. Si diploma alla High School nel 1959 e, per assecondare la volontà dei genitori, si iscrive a un corso di laurea in economia aziendale ad Austin, all'Università del Texas, che abbandonerà nel 1962, un anno prima di laurearsi. Sono fondamentali per questo cambiamento radicale l'esperienza con i bambini disabili e i laboratori di teatro per l'infanzia in cui W. trasmette la terapia appresa da Miss Hoffman. W. decide così di seguire la propria vocazione: le arti figurative. Si trasferisce a New York (autunno 1962) per iscriversi ad architettura e progettazione d'interni al Pratt Institute di Brooklyn dove, grazie all'elasticità del piano di studi può frequentare corsi di pittura e design. A New York avviene l'incontro decisivo con gli spettacoli di Martha Graham, Merce Cunningham e Alwin Nikolais. Folgorato dalla Graham le scrive per ringraziarla e in cambio viene invitato ad assistere alle prove della sua scuola. Con Nikolais e il suo gruppo nasce immediatamente una collaborazione tanto che nel 1964 W. disegnerà le scene per *Junk Dances* e *Landscape*, due coreografie di Murray Louis, assistente di Nikolais. Alla ricerca di una sua strada continua a studiare al Pratt, a lavorare con i bambini handicappati e a fare esperienze: nel 1963 gira un cortometraggio cinematografico astratto, *Slant* (10'), per WNET-TV; nell'estate del 1964 va a studiare pittura a Parigi dove si è trasferito George McNeil, un docente del Pratt che faceva parte della corrente pittorica dell'espressionismo astratto; nel 1965, oltre a presentare alcune sue performance (*Duricglte & Tomorrow* a New York; *Modern Dance*, una parodia del concorso per Miss America, a Waco; *Silent Play*, a San Antonio), gira il film (incompiuto) *The House* e crea scene e costumi per *America Hurrah!* di Jean Claude van Itallie messo in scena dal gruppo del Café La Mama; nel 1966 presenta due spettacoli di danza, *Clorox* e *Opus 2* ed è invitato da Jerome Robbins all'American Theatre Laboratory. Nell'estate dello stesso anno si

unisce alla comunità dell'architetto utopista Paolo Soleri che a Scottsdale, in Arizona, aveva cominciato dieci anni prima a costruire la città di Arcosanti seguendo un metodo compositivo che andava a recuperare forme simboliche e miti arcaici (soprattutto quelli degli indiani nordamericani). Al grande attivismo di questi anni segue una violenta crisi esistenziale che lo costringe a curarsi per alcuni mesi in una clinica per malattie mentali. Ristabilitosi dal crollo nervoso ritorna a New York dove prende in affitto un locale al 147 di Spring Street, ex sede dell'Open Theatre. Il loft diventa un luogo di ritrovo non solo per artisti, ma anche per artigiani, uomini d'affari, casalinghe, pensionati, studenti, insegnanti e portatori di handicap. Tra gli altri troviamo la coreografa e compositrice Meredith Monk, la nonna di W. e il futuro critico Stefan Brecht. Il gruppo prende il nome di Byrd Hoffman School of Byrds e W. quello di Byrd o Byrdwoman. L'attività è soprattutto quella del workshop che viene interrotta da performance come *Baby Blood*, nel 1967, e l'anno dopo da: *Alley Cats* (un duetto di W. con Meredith Monk), *Theatre Activity 1 e 2* e *ByrdwoMAN*, una 'rappresentazione' itinerante che comincia nello spazio di Spring Street - dove accadono semplicissime azioni (i 'Byrds' salgono su e giù da assi, si appoggiano a fili) - e continua nella Jones Alley dove il pubblico viene trasferito a bordo di camion scoperti e si trova al centro di un'azione creata dai 'Byrds' sui tetti degli edifici circostanti. Tutta questa attività laboratoriale, che è agita in contesti non convenzionali e si nutre delle suggestioni del clima culturale newyorkese, prelude a una svolta. Con *The King of Spain* del 1969 - che W. considera il suo primo spettacolo - il suo lavoro si sposta in un teatro, il fatiscante Anderson Theatre. W. comincia a elaborare quella visione bidimensionale dello spazio e quell'originalissima dimensione del tempo teatrale che diventerà la cifra inconfondibile del suo stile e lo porterà a preferire gli spazi tradizionali. Allontanandosi dai presupposti della ricerca a lui contemporanea: la dominante centralità del corpo, che si esprimeva attraverso il teatro gestuale, e il coinvolgimento diretto dello spettatore, W. giunge a un'idea di composizione dallo straordinario impatto visivo. *The King of Spain* con le sue tre sorprendenti e contraddittorie ambientazioni (una spiaggia, un salotto vittoriano e una caverna), in cui non accade sostanzialmente nulla, e con il collage ricchissimo di oggetti, persone, luci e forme apparentemente casuali rimanda a un gioco neo-dadaista che colpisce e ammalia riscuotendo un inatteso successo. Quello stesso anno la Brooklyn Academy of Music invita W. a creare una nuova opera, *The Life and Times of Sigmund Freud*, che altro non è che una ricomposizione e un ampliamento della precedente in cui la misteriosa alchimia dello sguardo si ripete. Alla fine del 1970 debutta all'Università dello Iowa *Deafman Glance*, 'un'opera del silenzio', nella quale la partitura visiva scorre davanti agli occhi di un sordomuto. Il ritmo acquista per la prima volta quella scansione lenta che recupera quel 'tempo naturale' che sulla scena appare dilatato ed estenuante, ma che fa scattare lentamente una dimensione 'altra' nella quale immergersi e fluire sull'onda delle immagini. Con questo spettacolo, nel 1971, scoppia in Europa il caso W.; rapidamente diventerà un regista di culto. Dal 2 al 9 settembre del 1972 per 7 giorni e 7 notti sulle 7 montagne attorno a Shiraz-Persepoli si svolge il monumentale *KA MOUNTAIN AND GUARDENIA TERRACE*, rappresentazione sulla 'storia di una famiglia e di alcune persone che cambiano', come recita il sottotitolo, che mette in sequenza vicende della cultura orientale e occidentale, ma anche episodi biografici (i giorni che W. ha appena passato in carcere a Cipro per detenzione di hashish). E come se non bastasse la durata straordinaria, l'opera è preceduta da un'Overture già in parte montata a New York e poi rimontata e ampliata per il Festival d'Automne a Parigi: 24 ore ininterrotte di spettacolo in cui hanno spazio anche pièce autonome di alcuni 'Byrds'. La più intensa è la liberatoria *mise en espace* della crisi depressiva di Cindy Lubar, collaboratrice storica del gruppo. Altro prezioso apporto è offerto da Christopher Knowles che, oltre a mettere in scena 'naturalmente' il suo handicap in *Overture*, scriverà in seguito con W. importanti brani di *Einstein on the Beach*, *T.S.E.* e creerà insieme a lui numerosi duetti (*The \$ Value of Man*, i vari *DiaLog*). *A Letter of Queen Victoria* (presentato al festival di Spoleto nel 1974) sembra interrompere i precedenti esercizi di espressione fisica dello stato psichico; qui a essere in gioco è il tempo, a partire dalla diseguale estensione dei quattro atti, volutamente contrapposti l'uno all'altro; e acquista sempre maggiore spazio la musica, che nel successivo *Einstein on the Beach* (1976, festival d'Avignone) non è più semplice accompagnamento ma elemento imprescindibile dell'azione scenica. La ripetitività della partitura di Philip Glass (che è mira di accese contestazioni) scandisce ossessivamente la personale ricostruzione biografica che il regista dedica al più famoso fisico del nostro secolo. Gli attori (tra cui Patricia Hearst, figlia di un magnate dell'editoria, con trascorsi da terrorista, che in una serie di 'istantanee' ispirate alle fotografie delle pagine di cronaca dei quotidiani impersona se stessa) si muovono seguendo le coreografie di Andrew Degroat, in intima relazione con uno spazio scenico ridotto a pochi oggetti caricati di valore emblematico, fino alla conclusiva

apparizione di una macchina del tempo, simbolo dell'interiorizzazione delle teorie di Einstein trasposte in una riflessione sui tempi e i luoghi della scena. In *I Was Sitting on My Patio This Guy Appeared I Thought I Was Hallucinating* (1977) W., anche interprete accanto a Lucinda Childs, induce lo spettatore a concentrarsi sulle minime varianti in una trama di ripetizioni di parole e gesti. Con *Death Destruction & Detroit* (1979) comincia la fortunata serie delle sue produzioni tedesche. Con questo spettacolo di cinque ore denso di autocitazioni che si presenta come l'inconfessabile biografia di un criminale nazista mai pentito, W. offre una sorta di riassunto del proprio teatro. La parola è sfruttata per il suo valore sonoro, sostenuta armonicamente dalle musiche composte da Alan Lloyd, Keith Jarrett e Randy Newman. L'importanza della luce e l'originale ricostruzione scenica della vita di alcuni celebri personaggi storici si saldano in *Edison* (1979), una seria celebrazione degli Stati Uniti, composta di 'cartoline' che riproducono i quadri di Hopper oppure le tipiche architetture vittoriane, avvicinandosi nell'immancabile ritmo dato dalla musica di Michael Riesman, fermo restando che visione e ascolto devono rimanere contrapposti e indipendenti. Il teatro di W. non racconta, ma esibisce una struttura di rimandi visivi e uditivi; caratteristica che non smarrisce nemmeno quando privilegia decisamente la parola nella sua materialità sonora, come avviene in *Die Goldenen Fenster (Le finestre d'oro)*, (1982), dove il testo arriva a determinare con precisione la gestualità dell'attore. Progettato per essere presentato in contemporanea in cinque città diverse - con l'intento di stabilire una continuità spaziale autoreferenziale - ma andato in scena solo a Monaco, si prolunga idealmente in *CIVIL warS, a Tree is Best Measured When it is Down*, ideato per le Olimpiadi di Los Angeles del 1984, che consiste in sei parti affidate a duecentocinquanta interpreti coinvolgendo sei città di tre differenti continenti. Un'opera globale, 'il più grande spettacolo del mondo', utopico campionario degli episodi della storia umana 'raccontati' alla maniera di W., probabilmente irrepresentabile per la sua complessità, ma che vive anche di tutti i tentativi che W. fa per riuscire a portarlo a termine. Delle sei previste solo quattro sezioni sono state effettivamente completate: quella di Rotterdam (1983), quella di Colonia (gennaio 1984) - che segna l'inizio della collaborazione con Heiner Müller -, quella di Roma (marzo 1984) e quella di Minneapolis (aprile 1984), i *Kneeplays*, con David Byrne come autore delle musiche e narratore. La tensione di W. verso lo spettacolo totale si ritrova nel successivo rivolgersi alla tragedia classica; nascono così le due versioni operistiche di *Medea* (di Charpentier e di Bryars, 1984) e, soprattutto, di *Alceste* di Euripide (1986), con un intenso monologo scritto da Müller, di cui W. porterà poi in scena *Hamletmachine* (sempre del 1986) e *Quartett* (1987), rivisitazione di *Le relazioni pericolose* di Laclos, oltre a collaborare con lui in *Death, Destruction & Detroit II* e in *The Forest* (1988). *Death, Destruction & Detroit II* (1987) riprende il progetto di otto anni prima, proponendosi come sua continuazione - ancora una volta incidendo sul concetto di tempo della rappresentazione - per contrapposizione più che per analogia, incentrata sulla rielaborazione di alcune opere di Kafka. È l'inizio di una nuova fase del lavoro di W. che, senza abbandonare la dimensione visiva del suo teatro, si accosta ad alcuni testi scenici - Cechov (l'atto unico *Il canto del cigno*), Ibsen (*Quando noi morti ci ridestiamo*, testamento dell'autore e di tutto l'Ottocento), Büchner (*La morte di Danton*) - o narrativa come nella trasposizione scenica del romanzo di Virginia Woolf, *Orlando*, in un monologo affidato a Jutta Lampe (nell'edizione tedesca del 1989), a Isabelle Huppert (in quella francese del 1993, presentata anche a Milano nel 1994) e a Miranda Richardson (in quella inglese, presentata al festival di Edimburgo nel 1996). Nel 1990 ad Amburgo va in scena *The Black Rider* (1990) che riunisce tre grandi artisti americani, affini per la loro capacità di sperimentare: oltre a W., lo scrittore William Burroughs e il musicista Tom Waits. È un musical ispirato a *Il franco cacciatore* di Weber, un'opera rock affidata all'esecuzione di un'orchestra di soli otto elementi, che gioca abilmente con l'ironia, muovendo gli attori travestiti e truccati in modo grottesco, innescando una serie di allusioni cinematografiche (che vanno dai film muti a *Guerre stellari*) e marionettistiche. Il felice esito di questa collaborazione non si rinnova nel successivo *Alice* (1992), sempre con Waits, mentre W. riesce a offrire una divertente ricapitolazione della storia del rock in *Time Rocker* (1996), con le musiche di Lou Reed. Nel 1992 prende avvio il progetto *Doctor Faustus Lights the Lights*, su libretto di Gertrude Stein, musicato per l'occasione da Hans Peter Kuhn; recitato in inglese dai giovanissimi allievi della scuola di teatro dell'ex Rdt, sfruttando la particolare musicalità del loro accento tedesco. I progetti misti di musica e recitato avvicinano naturalmente W. alla regia lirica; è chiamato da molti teatri, anche se le sue realizzazioni non mancano di sollevare contestazioni: è il caso della *Salome* di Strauss alla Scala (1987, con Monserrat Caballé nel ruolo del titolo), del *Martyre de Saint Sébastien* di Debussy (1988, commissionato da Rudolph Nureyev per il teatro di Bobigny), in cui W. firma un originale montaggio operando tagli e aggiunte di scene e del *Doktor Faustus* di Giacomo Manzoni



(ancora alla Scala nel 1989). Tra gli altri importanti allestimenti ricordiamo: *Il flauto magico* di Mozart (1991); *Lohengrin* e *Parsifal* di Wagner (1991); *Madama Butterfly* di Puccini (1993). A Gibellina nel 1994 porta *T.S.E.: 'Come in Under the Shadow of this Red Rock'* (il titolo è l'acronimo del poeta T.S. Eliot, dove la biografia si colora di tracce autobiografiche per assurgere infine alla dimensione atemporale del mito). W. sostiene costantemente, fin dall'inizio della sua carriera, l'ostilità al naturalismo opponendo una personale e suggestiva maniera di 'raccontare' che si evidenzia con particolare forza nel confronto con un testo narrativo, come avviene in *La mite*, tratto dal romanzo di Dostoevskij (1994), dove i tre personaggi maschili (tra cui lo stesso regista) recitano ognuno nella propria lingua madre - inglese, tedesco e francese - intrecciando un dialogo senza comunicazione, avvolti dalla presenza muta della ballerina Marianna Kavallieratos. W. torna in scena in prima persona in *Hamlet: A Monologue* (1995), come protagonista unico dello spettacolo in cui gli altri personaggi sono presenze oniriche evocate da costumi vuoti, animati dalla voce del solo interprete, che sulla scena esibisce con lucidità le lacerazioni della condizione umana. Nella fittissima teatografia degli ultimi anni W. alterna spettacoli calligrafici come *La maladie de la mort* di Marguerite Duras con Michel Piccoli e Lucinda Childs (1991, ripreso nel 1996) a coreografie come *Snow on the Mesa*, commissionato dalla Martha Graham Company (1995), opere contemporanee come *Hanjo/Hagoromo: dittico giapponese* di Yukio Mishima e Zeami (musiche e libretto di Marcello Panni e Jo Kondo, 1994) a opere del Novecento storico *Il castello di Barbablù* di Bartók e *Erwartung* di Schönberg (presentate assieme a Salisburgo, 1995); e *Oedipus Rex* di Stravinskij (1996). E ancora, W. passa dalla continua ricerca sui giochi testuali di Gertrude Stein (*Four Saints in Three Acts*, 1996 e *Saints&Singings*, su musiche di H.P. Kuhn, 1997) alla riscoperta di testi poco frequentati di Brecht (il radiodramma *Der Ozeanflug* ovvero il volo di Lindberg, al Berliner Ensemble, con Bernhardt Minetti, 1997) o alla rilettura di classici come *Il piccolo Principe* di Saint-Exupéry (*Wings on Rock*, musiche di Pascal Comelade, 1998). È del 1998 il primo allestimento in italiano, *La donna del mare* di Ibsen, riscritta da Susan Sontang, con Dominique Sanda e Philippe Leroy. Infine, sempre nel 1998 ha debuttato una ambiziosa opera multimediale in 3D, *Monsters of Grace*, con cui si ricompone la coppia Glass-Wilson (i testi sono tratti dalle liriche del poeta sufi Rumi). Ripercorrendo i primi 35 anni della ricerca artistica di W. affiora immediatamente un'idea di teatro come 'spettacolo' in cui il formalismo - basti pensare all'esperata ricercatezza delle luci o all'estrema precisione di ogni gesto sulla scena - si ricongiunge con una coscienza critica che anziché trattare problemi e avvenimenti in modo diretto, secondo canoni narrativi, affronta la contemporaneità frantumandola e presentandola nelle sue mille compresenti sfaccettature. W. scompone i contenuti della storia per ricomporli in una nuova sintesi dell'immaginario che invece di procedere per sequenze lineari di causa-effetto scandisce il nostro tempo interiore e rilegge il calendario sociale secondo un processo elicoidale. Il cerchio di W. si chiude su un piano sempre più alto, i temi - da quelli individuali (legati al rapporto corpo-mente), a quelli universali, dettati dalle grandi vicende umane (l'avventura del progresso, la tragedia della guerra, ...) - vengono ripensati secondo un'estetica raffinatissima che trasforma i grandi interrogativi etici in perfette e cristalline visioni. Porre domande, più che dare risposte è, forse, la tensione del Novecento e W. è riuscito a farlo con le immagini così come Beckett lo ha fatto con le parole.<sup>25</sup>

Seguono i due testi delle due selezioni scelte nella versione inglese, circolata negli USA

3

### SCHERZO

*University of the Dead. Whispers and murmurs. From their gravestones (cathedrals) dead philosophers throw their books at Hamlet.*

*Gallery (ballet) of the dead women The woman on the gallows The woman with the slashed wrists etc. Hamlet observes them with the attitude of a museum(theater)goer. The dead women tear his clothing from his body. From an upright coffin with the inscription HAMLET 1 enters Claudius and, clothed and made up as a whore, Ophelia. Striptease of Ophelia.*

OPHELIA Do you still want to eat my heart, Hamlet. *Laughs.*

HAMLET *Head in his hands:* I want to be a woman.

*Hamlet puts on Ophelia's clothes, Ophelia paints a whore's mask on him, Claudius, now Hamlet's father, laughs soundlessly, Ophelia offers Hamlet her hand to be kissed and steps with Claudius/Hamlet Father back into the coffin. Hamlet in pose of a whore. An angel, the face in the back of the neck: Horatio. Dances with Hamlet.*

VOICE(S) *from the coffin:*

What you killed you should also love.

*The dance becomes wilder and wilder. Laughter from the coffin. On a swing a Madonna with breast-cancer. Horatio opens an umbrella, embraces Hamlet. Freeze in the embrace under the umbrella. The breast-cancer shines like a sun.*

4

**PEST IN BUDA BATTLE OF GREENLAND**  
*Room 2, destroyed by Ophelia. Empty armor, axe in the helm.*

HAMLET

The oven smokes in cheerless October  
A BAD COLD HE HAD OF IT JUST THE  
WORST TIME  
JUST THE WORST TIME OF THE YEAR  
FOR A REVOLUTION

Through the suburbs blooming cement goes  
Dr. Zhivago in sorrow for his wolves  
IN THE WINTER SOMETIMES THEY  
CAME INTO THE VILLAGE TORE  
APART A PEASANT  
*puts costume and mask down.*

HAMLET-ACTOR

I am not Hamlet. I play no role anymore. My words have nothing more to say to me. My thoughts suck the blood of images. My drama is cancelled. Behind me the scenery is being taken down. By people who are not interested in my drama, for people, to whom it doesn't matter. It doesn't matter to me either. I'm not playing

along anymore. *Stagehands install, unknown to Hamlet-actor, a refrigerator and three TV sets.*

*Humming of the refrigerator. Three programs without sound.* The scenery is a monument. It portrays a man who made history, a hundred times life-size. The petrification of a hope.

His name is interchangeable. The hope has not been fulfilled. The monument lies on the ground, razed three years after the state funeral of the Hated and Honored One by those who now rule us. And the stone is inhabited. In the spacious nose and earholes, in the folds of skin and uniform of the shattered icon dwell the poorer population of the metropolis. At the fall of the monument followed, after an appropriate time, the Rebellion. My drama, if it could yet take place, would happen in the Time of the Rebellion. The Rebellion begins as an urban promenade. Against the traffic regulations during working hours. The streets belong to the pedestrians. Here and there an auto is overturned. Evil dream of a knifethrower: the slow journey down a one-way street to an irrevocable parking-spot, which is surrounded by armed pedestrians. Police who get in the way are simply pushed aside.

When the procession approaches the district of the rulers, it is brought to a halt by a police cordon. Groups form, out of which speakers arise. On the balcony of a Government building appears a man with a badly fitting suit and starts to speak. When the first stone hits him, he draws back behind the double-doors fitted with bulletproof glass. From the call for more freedom comes the cry for the overthrow of the Government. People begin to disarm the police, storming two three buildings, a jail a police station an office of the secret police, hanging a dozen quislings of the authorities by the feet, the Government deploys troops, tanks. My place, if my drama ever took place, would be at both sides of the front, between the fronts, over them. I stand in the sweating masses and throw stones at the police soldiers tanks bulletproof glass. I glance through the double-door outfitted with bulletproof glass at the oncoming crowd and smell the perspiration of my fear. I shake, choked with nausea, my fist against myself, standing behind the bulletproof glass. I see, choked by fear and loathing, myself in the oncoming crowd, foam licking at my lips, shaking my fist against myself. I hang my uniformed flesh by the feet. I am the soldier in the tank-turret, my head is empty under the helmet, the strangled cry under the chains. I am the typewriter. I tie the noose, when the leaders are hanged, kick the stool away, break

25. Le biografie di Müller e Wilson sono tratte dal Dizionario dello spettacolo MAME <https://spettacolo.mam-e.it/> [nota del curatore].

my neck I am my own prisoner. I feed my data into the computer. My roles are spit and spitoon knife and wound teeth and gum neck and gallows. I am the data-bank. Bleeding in the crowd. Exhaling behind the double doors. Wordslime bubbling in soundproof speech-balloons over the battle. My drama has not taken place. The script was lost. The actors hung their faces on the nails of the garderobe. The stage-prompter rots in his box. The overstuffed plague-corpses in the audience don't move a finger. I go home and kill time, at one / with my undivided self.

Television The daily revulsion Disgust at prefabricated babble At manufactured merriment

How do you spell FRIENDLINESS

Give us our daily murder

For Thine is Nothingness Revulsion

At the lies which are believed

By the liars and noone else Revulsion

At the lies which are believed Revulsion

at the faces of the power-brokers lined and seamed

from the struggle for posts votes bank-accounts

Revulsion A cart of scythes crackling with one-liners

I go through the streets malls faces

with the scars of the shopping blitz<sup>6</sup> Poverty

without dignity Poverty without the dignity

of the knife of the boxing ring of the fist

The brutalized bodies of the women

Hope of the generations

Strangled in blood cowardice stupidity

Laughter of dead bellies

Heil COCA COLA

A kingdom

for a murderer

I WAS MACBETH THE KING HAD

OFFERED ME HIS THIRD CONCUBINE

I KNEW EVERY BIRTHMARK ON

HER HIPS RASKOLNIKOV AT HEART

UNDER THE ONLY OVERCOAT THE

AXE FOR THE / ONLY / SKULL OF THE

PAWNBROKERESS

In the loneliness of the airports

I exhale I am

Privileged My revulsion

is a privilege

Screened by a wall

Barbed wire prison

*Photograph of the author.*

I don't want to eat drink breathe love a woman

a man a child an animal anymore. I don't want

to die anymore. I don't want to kill anymore.

*Tearing up of the photograph of the author.*

I break open my sealed-off flesh. I want to

live in my veins, in the marrow of my bones, in the labyrinth of my skull. I withdraw into my intestines. I take refuge in my shit, my blood. Somewhere bodies are being broken, so that I can live in my shit. Somewhere bodies are being carved open, so that I can be alone with my blood. My thoughts are wounds in my brain. My brain is a wound. I want to be a machine. Arms to grasp legs to walk no pain no thoughts.

*Television screens go black. Blood from the refrigerator. Three naked women: Marx Lenin Mao. Speak simultaneously each in their own language the text IT IS A QUESTION OF OVERTHROWING ALL SOCIAL RELATIONS, IN WHICH HUMAN BEINGS ARE... Hamlet-actor puts on costume and mask.*

HAMLET THE DANE PRINCE AND

FEAST FOR WORMS STUMBLING

FROM HOLE TO HOLE TO THE LAST

HOLE, LUSTERLESS

IN THE BACK THE SPECTER WHICH

MADE HIM

GREEN LIKE OPHELIA'S FLESH IN

CHILDBED

AND SCARCE AFORE THE THIRD

COCK'S CROW TORE

A FOOL THE CLOWN-COSTUME<sup>9</sup> OF

THE PHILOSOPHER

THEN CRAWLED A WELLKEPT

BLOODHOUND INTO THE TANK

*Steps into armour, splits the heads of Marx*

*Lenin Mao with the axe. Snowfall. Ice Age.*

## XXI

21 maggio 2006 - Palazzo Cini a San Vio, ore 11

**La porta sul retro** ovvero

**Le salon des Refusés** ovvero

Tutte le feste al tempio (della musica rara)



PIERRE HENRY E PIERRE SCAEFFER NEL 1952

**Gesti elettronici del Groupe de Paris a Palazzo Cini**

**ACUSMATICA ARCANA III**

Viaggio nei cinquant'anni (1948-1997) di musiche elettroacustiche del gruppo parigino

(Groupe de Recherches Musicales)

di Schaeffer ed Henry,

padri della musique concrète:

sperimentazione, tecnologia, lirismo, eclettismo, surrealismo divertimento, ondulazioni, surprise<sup>26</sup>

1. Gilbert Amy, *Une saison à l'enfer* 1979

Palpiti di ieraticità immersi nelle sonorità aspre del testo di Rimbaud.

2. Claude Ballif, *Points-Mouvements* 1962

Risonanze liquide, colorazioni estreme fra oro e azzurro, relazioni di causa ed effetto fra distanziati accessi al suono ed esiti della risonanza metallica.

3. André Boucourechliev - Roland Barthes, *Thrène* 1974

Frammento funebre di una lettura mallarmeiana.

4. Philippe Carson, *Turmac* 1961

Macchine in esterno ed in interno.

5. Michel Chion, *La ronde* 1982

Musichetta ingenua ad uso di plurime applicazioni malinconiche.

6. Michel Chion, *Requiem* 1973

Refrain latino per un'aura assonnata/assopita.

7. Denis Dufour, *Messe à l'usage des vieillards* 1987

Acutezze auricolari per un esercizio di semantica applicata.

26. Nel 2001 era uscito un doppio cd, *50 ans de musique electroacoustique au Groupe de Recherches Musicales* a cura della rivista «Avidi Lumi» e il Teatro Massimo di Palermo (F.T.M. 002, INA-GRM) con una serie di brani o frammenti nati all'interno del gruppo parigino. Morelli ne seleziona 24 [nota del curatore].

8. Earl Brown, *Times Five* 1963  
Rarefazioni progressive all'uso di una panoramica puntilista.

9. Luc Ferrari, *Etude aux accidents* 1958  
Colpi forsennati da scena esorcistica temperati dal procedimento canonico.

10. Luc Ferrari, *Heterozygote* 1964  
Accumuli semantici in una parodia del collage.

11. Pierre Henry, *La voile d'Orphée* 1953  
Saccade de souffles, evento di moltiplicazioni di strappi.

12. Karl Heinz Stockhausen, *Etude* 1952  
Sovradosaggio di effetti oggettivistici, training d'utopia.

13. Jacques Lejeune, *Fragments gourmands* 1997  
Uccelli meccanici e sassofoni naturali.

14. Ivo Malec, *Symphonie pour moi-même* 1978  
Due livelli: brutalità del materiale e prudenza del trattamento, un contrappunto ironico.

15. Darius Milhaud, *La rivière endormie* 1954  
Traduzioni politonalmente acidule ed elettriche di momenti lirici alla provenzale.

16. Michel Philippot, *Etude* 1956  
Aleatori effetti di serialità.

17. Jean-Claude Risset, *Mutations* 1969  
Giochi della sonorità paradossale: suoni fermi-e-mobili.

18. Alain Savouret, *Dom Quichotte Corporation* 1981  
Narratività del montaggio, chiarificazione delle linee nei processi di contatto.

19. Henri Sauguet, *Aspect sentimental* 1957  
Fantasmagoria intenzionalmente virata al Kitch.

20. Pierre Schaeffer, *Etude pathétique* 1948  
Miniaturimo epico.

21. Pierre Schaeffer – Pierre Henry, *Symphonie pour un homme seul* 1950  
Corti, troppo corti giri di valzer, emancipazione degli stop.

22. Pierre Schaeffer, *Variations sur une flûte mexicaine* 1949  
Elucubrazioni sulla autenticità.

23. Jean Schwarz, *4 Saisons* 1983  
Fantasia neoclassica appesantita dalle figurazioni nere dei vocalizzi tedeschi.

24. Iannis Xenakis, *Orient-Occident* 1960  
Associazioni oniriche a esplicazioni logiche, reiteratamente.

#### BONUS

***La Primavera di Vivaldi nella trascrizione per flauto solo  
di Jean Jacques Rousseau***

#### XXII

28 maggio 2006 - Palazzo Cini a San Vio, ore 11

**La porta sul retro** ovvero  
**Le salon des Refusés** ovvero  
**Tutte le feste al tempio (della musica rara)**



ARNOLD SCHOENBERG DANIELE HUILLET JEAN-MARIE STRAUB

**Dall'oggi al domani a Palazzo Cini**

Danièle Huillet & Jean-Marie Straub  
***Von Heute auf Morgen* (1930)-(1997)<sup>27</sup>**

Film dall'opera comica in un atto di  
**Max Blonda & Arnold Schoenberg**

**Von heute auf morgen** commedia per musica di Arnold Schoenberg su libretto di Max Blonda [Gertrud Kolisch Schönberg]  
Francoforte, Städtische Bühnen, 1 febbraio 1930  
*Agiscono*  
*una moglie (Soprano), un marito (Baritono), un'amica (Soprano), il celebre cantante (Tenore), il bambino/o la bambina ad libitum (recitante)*



ARNOLD SCHOENBERG

27. Non era la prima volta che Morelli promuoveva questo lavoro di Straub-Huillet, nel 1997 in collaborazione con il Teatro La Fenice, aveva suggerito e aiutato a realizzarne la prima proiezione italiana al Cinema Rossini, la sera del 18 novembre 1997, anticipata dall'esecuzione dal vivo del *Concerto soirée* di Nino Rota, alla presenza del regista che avrebbe anche avuto un incontro con gli studenti di Ca' Foscari [nota del curatore].

Composta nel 1929, *Von heute auf morgen* è la prima opera teatrale integralmente dodecafonica di Schönberg. Un soggetto vagamente comico molto lontano dal prossimo imminente *Moses und Aron*, al cui libretto il compositore iniziava ad attendere nello stesso periodo e che lo avrebbe impegnato per lunghissimo tempo, sino alla incompiutezza, ma è tuttavia certo che a questa commedia per musica, Zeit-Oper, apparentemente così lontana dalla sua sensibilità, il musicista lavorò alacremente, revisionando a più riprese il libretto fornitogli dalla seconda moglie Gertrud Kolisch, sorella del celebre violinista fondatore dell'omonimo quartetto. Probabilmente Schönberg contava sul genere opera 'di attualità', aperta ad accogliere nei suoi tessuti musicali generici in grado di recepire musica da ballo o canzoni, fiorito in Germania tra i '20 e i '30, suscitando interessi diffusi come era avvenuto per le analoghe commedie musicali di Krenek, Hindemith e Weill. Schoenberg produsse in proprio la partitura, ciò fa pensare che contasse su un buon esito commerciale che non ci fu: qualcosa di quel era capitato al *Jonny* di Krenek o all'*Opera da tre soldi*.



JEAN-MARIE STRAUB

La trama è esilissima. Una coppia di coniugi rientra a notte fonda da una festa: la moglie rimprovera al marito di aver trovato un po' troppo attraente l'amica di lei, e gli dimostra di essere perfettamente in grado sostenere essa stessa il ruolo di donna alla moda; non è difficile, infatti, esibire decoltés, ostentare momenti di carattere capriccioso, abbandonarsi ad un buon numero di appuntamenti galanti. Sappia il marito che ha corso la cavallina tutta la sera, che mentre lui si lasciava ammaliare dall'amica di lei, lei, lei in persona, non ha affatto trascurato le attenzioni rivoltele da un celebre tenore, il cantante festeggiato. Ora tocca al marito ingelosirsi ma la querela, protrattasi fino all'alba, si ricompone prima dell'arrivo dell'amica e del cantante, che hanno atteso a lungo, ma invano, rispettivamente dal marito, l'una, e dalla moglie l'altro, un incontro ravvicinato, convinti di avere avuto a che fare con una coppia 'di oggi', libera e 'moderna'. Delusi, se ne escono irridendo al fatto che la coppia dei due casalinghi è una incartapecorita coppia 'di ieri', così che alla fine dell'atto mentre il marito e la moglie, nel momento familiare e intimamente domestico per eccellenza della colazione, si chiedono se non sia meglio una coppia di ieri, unita dall'amore, piuttosto che una coppia moderna, unita dagli aggiornamenti dei comportamenti coniugali, che cambiano «dall'oggi al domani»; infine, entra il bambino o la bambina che chiede ai genitori cosa significa essere «moderni».

L'intento comico e moralistico della minuscola vicenda è confermato dalla raccomandazione che Schönberg inviò al giovane direttore Hans Wilhelm Steinberg nell'imminenza della prima rappresentazione: «Il tono deve essere sempre assolutamente leggero. Ma si dovrà poter sentire che dietro la semplicità di questi fatti si nasconde qualcosa: che sotto l'aspetto di banali figure e di eventi quotidiani si vuole mostrare come, al di là e fuori di questo semplice episodio coniugale, la scoperta modernità e ciò che è alla moda vivono soltanto 'dall'oggi al domani', in modo malsicuro, alla giornata, nel matrimonio come anche, e non meno, nell'arte, nella politica e nelle concezioni della vita». Per contro, per conto suo, la partitura è organizzata sulla base di una serie dodecafonica che tuttavia, nelle sue trasformazioni fra variazioni e contrappunti, si presta ad assumere forme non dissimili da quelle proprie della musica normalmente tonale; la composizione accenna peraltro ad un recupero non eccessivamente marcato di fantasmi di forme chiuse, inframmezzati da slanci in arioso e da ruvidi recitativi: più nette le tipicità 'moderne' dei ritmi e melodie nettamente profilate in stile Zeit-Oper. La commedia rappresenta da parte di Schoenberg un grado notevole di accondiscendente disimpegno dal proprio linguaggio neo-accademico, con un certo qual rispetto delle esigenze di leggerezza dettate dal genere. Si tratta comunque di un'Opera che – come il compositore scrisse – «corrisponde alla [sua] disposizione spirituale e artistica»: rigoroso nell'applicazione del linguaggio, denso e severo nella condotta delle voci (si ricorda che il finale è un perfetto canone a quattro), rigoroso nell'impianto intervallare, pittoricissimo nei colori orchestrali (da segnalare l'inclusione, alla moderna, nell'organico operistico tradizionale della chitarra e del flexaton). Meno

austero di altri lavori schoenbergiani, comunque meno 'leggero' di altre operette contemporanee, queste sì 'alla moda', *Von heute auf morgen* è un'opera che è caduta ben presto in uno stato di oblio decisamente ingiusto se commisurato al suo effettivo valore.



JEAN-MARIE STRAUB

Il suo più recente ritorno ad una popolarità sempre elitaria (1997) è la realizzazione cinematografica della commedia operata dai due registi francesi Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, anche qui, in analogia con la coppia Schoenberg-Blonda, artisti stretti da un intenso e vivace legame coniugale.

Animatore di cine-club all'epoca dei suoi studi letterari, Jean-Marie Straub giunse a Parigi dalla nativa Alsazia nel 1954. Qui lavorò come aiuto regista per Jaques Rivette, sul corto *Le coup du berger* (1956), e frequentò i set dei film di Gance, Renoir e Bresson. Nel 1958, disertore rispetto alla chiamata in Algeria, scelse la via dell'esilio, a Monaco di Baviera, dove l'accompagnava la moglie, Danièle Huillet. Cinque anni più tardi, i due realizzano insieme il loro primo film, un cortometraggio tratto da Heinrich Böll *Machorka-Muff*, fredda analisi dell'auto-riabilitazione da parte della Germania. Inizia così una collaborazione coniugale particolarmente fruttuosa: sono circa una ventina i film realizzati fino ad oggi dalla coppia. Ripercorrendo cinquant'anni di storia tedesca e riflettendo sulle conseguenze del razzismo: *Nicht versöhnt/Es Hilft nur Gewalt wo Gewalt Herrscht* (1996), sempre tratto da Böll, che consacra una concezione estremamente intransigente del cinema: Straub e Huillet puntano infatti all'essenziale, privilegiando il senso e l'impianto ideologico di ogni gesto compositivo anziché lo spettacolo. *Chronik der Anna Magdalena Bach* (1967), dedicato ai Fronti di liberazione nazionale, il loro film più celebre, fa risuonare in maniera straordinariamente implicita, nei suoi tratti di problematica storico-politica, l'opera della Kantor di Lipsia.

Nel 1969 la coppia si stabilisce a Roma. Tra le rovine del Foro, essi girano l'adattamento di una pièce di Corneille, *Othon*, che intitolano *Les yeux ne veulent pas en tout temps se fermer ou Peut-être qu'un jour Rome se permettra de choisir à son tour*. Viene così fondato il metodo che sarà alla base di molti dei loro film successivi: è indispensabile salvaguardare il senso originale del testo, contro ogni tentativo di "adattamento", pur rispettando l'integrità della "trasposizione", sia sul piano dello spazio che su quello del tempo. Instancabili, Straub e Huillet proseguiranno l'esperienza, applicandone i principi ad autori come Mallarmé, Duras, Fortini, Engels, Hölderlin e Vittorini. Più volte ospiti al festival Locarno, Straub e Huillet vi hanno presentato, nella sezione *Cineasti del presente*, *Von Heute auf Morgen* (1997) e *Il ritorno del figlio prodigo / Umiliati* (2003). Fra le loro opere più impegnative il *Moses und Aron* pure da Schoenberg, e *Sicilia!* da Vittorini.

La realizzazione di *Von Heute auf Morgen* è una testimonianza estremamente dispiegata del metodo-Straub, cinema come prova irrinunciabile di fedeltà al testo e di ostinato culto del rigore.

Tutta da interpretare la dedica della commedia inserita in una lunga sequenza affissata sulle tracce di una scritta murale sovrastata dal mobile e sereno ondeggiare di poche fronde sveltanti.



LE LOCANDINE DI DUE CELEBRI FILM DEGLI STRAUB

## XXIII

4 giugno 2006 - Palazzo Cini a San Vio, ore 11

**La porta sul retro** ovvero**Le salon des Refusés** ovvero**Tutte le feste al tempio (della musica rara)**

ALFREDO CASELLA CON LA PICCOLA FULVIA

LUCIANO BERIO

GOFFREDO PETRASSI

**I canti popolari italiani nelle 'trascrizioni creative'  
dei compositori italiani del Novecento**

1. Chanson romaine, Maurice Ravel
2. Mi voglio fa' un vestito, Francesco Balilla Pratella
3. Ninna nanna partenopea, Franco Alfano
4. Stornello, Barbara Giuranna
5. Fescennino sabino, Goffredo Petrassi
6. Filastrocca, Luigi Mulé
7. Donna lombarda, Ildebrando Pizzetti
8. Paesaggio agroromano
9. Quando spunta lo sole, Goffredo Petrassi
10. Ninna nanna, Luigi Mulé
11. E le stelle del cielo, Goffredo Petrassi
12. Paesaggio ciociaro

**Tre canzoni trecentesche di Alfredo Casella**

13. Giovane bella luce del mio core
14. Fuor della bella gaiba
15. Amante sono, vaghiccìa, di voi

**Quattro favole romanesche di Alfredo Casella**

16. Er coccodrillo
17. La carità
18. Er gatto e er cane
19. L'elezzione der presidente

**Quattro folk songs di Luciano Berio**

20. A la femminisca
21. La donna ideale
22. Motettu de tristura
23. Ballo

Nel primo Novecento si va diffondendo un particolare fenomeno di partecipata italianizzazione del fare creativo dei musicisti italiani che inclina ad una esplicita e dichiarata passione per i repertori popolari.

Il gioco creativo conseguente è dapprima rozzo ma poi col tempo si affina. Ovunque, in Italia come in Europa la suggestione delle 'altre musiche', le non scritte, quelle dei popoli e dei paesi, spinge molti autori ad elaborare musiche da camera utilizzando materiali folclorici dapprima assunti come segni puramente decorativi, belli ed esotici, poi a introiettarne le forme e le strutture ed i modelli esecutivi nel proprio stile.

La prima squadra di italiani è capitanata da Ravel che sbircia da Parigi il cantare alla romana, si rinforza con le puntuali elaborazioni di Petrassi sulle fonti scoperte dall'etnomusicologo Cataletti. Tutti gli altri, Alfano, Mulé, Pizzetti che intona una onnipresente sul suolo italiano canzone narrativa e truculenta, Giuranna, Pratella, sagace trascrittore, si abbandonano tutti, assecondando le proprie disposizioni liriche, alla fonosfera,

al paesaggio sonoro patrio con evidente enfasi portata ad un sentimento di nostalgia essenzialmente tanto priva di memoria quanto desiderante gli apporti di una memoria terrena, viva, sopravvissuta o reclinante (nella età delle prime grandi industrializzazioni, sia metropolitane che rurali).

La scelta folcloristica di Casella è improntata invece alla invenzione di una differenza italiana, da evidenziare, secondo le sue parole a fronte «del freddo scientismo di Schoenberg, dell'impressionismo francese, della decadenza straussiana, della sensualità iberica, dell'audace fantasia dei nuovi ungheresi [leggi Bartok]»: forse un pio desiderio di originalità fondata sulle negazioni, energico desiderio di fatto molto distratto. Si passa infatti da un rigido arcaismo delle tre vetrose canzoni trecentesche su testi di anonimi più un **Cino pistoiese**, al buonumore caricato, calcato, di strada, romanesco delle tre odi trilussiane, la cui intonazione trascende nella opacità del dettato quasi sfacciato la nobile secchezza dell'impassibilità neoclassica.

Sulla prima pagina dei suoi *Folk Songs* Luciano Berio infine appunta la propria disposizione nei confronti di questo secolare comporre sull'elemento dato popolare. (La raccolta di canzoni è scritta per voce e sette strumenti nel 1964 e quindi ritrascritta per orchestra da camera nel 1973). «Ho sempre provato – scrive Berio – ho sempre provato un senso di profondo disagio ascoltando canzoni popolari cantate con il pianoforte...». La nuova esperienza creativa il Maestro l'affida a un casuale reperimento di vecchi dischi, ma anche su canti risentiti grazie alla memoria di amici. Il lavoro creativo è un totale tradimento della prima suggestione: «Il discorso strumentale ha la funzione di suggerire e commentare le radici culturali delle diverse canzoni. Queste radici – aggiunge – non hanno solo a che fare con le origini delle canzoni stesse, ma anche con la storia degli usi che ne sono stati fatti quando non si è voluto distruggerne il senso, manipolandole. Due di queste canzoni (La donna ideale e il Ballo) sono popolari solo per intenzione, infatti le ho composte io, io stesso, nel 1947. La prima sulle parole scherzose di un anonimo genovese, la seconda su un testo di un altro anonimo, siciliano».

## XXIV

11 giugno 2006 - Palazzo Cini a San Vio, ore 11

La porta sul retro ovvero

Le salon des Refusés ovvero

Tutte le feste al tempio (della musica rara)

Canzonacce goliardiche a Palazzo Cini

*Concertone di canzoni oscene della balla bolognese*

XIV-XX secolo

Non dormite o cacciatori  
 Gaudeamus igitur  
 Di canti di gioia  
 La canzone della mosca  
 Lirum bilirum lirum  
 Palle  
 Vecchie letrose di Adriano Willaert  
 È morto un bischero  
 Dirindinsoc'mel  
 Al sgnaur Venanzi  
 Trida al giaz  
 Zinco piombo  
 Le vecchie per invidia sono pazze di Adriano [Willaert]  
 Lili Marlene  
 La vispateresa  
 Valzer valzer  
 Pour bel acueil di Matteo da Perugina rondeau  
 Frate Ilario  
 Matona Mia cara di Orlando di Lasso  
 Fanfulla da Lodi  
 L'è pur morto Feragù  
 Natascha  
 La mona de le galine  
 Gaudeamus igitur

\*Gaudeamuscorale (1974) trio corale per grande organo di Wolfango Dalla Vecchia

Da qualche decennio dorme lo spirito goliardico, dorme il giusto e forse definitivo lungo sonno di una secolare usura di una tendenza aggregativa ispirata alla congiunzione della studiosità più severa con l'abbandono più stereotipatamente godereccio del tempo libero.

Il canzoniere goliardico fu imbevuto per secoli di grottesche dissacrazioni del piacere e della intimità contro ogni declinazione dello stesso e della stessa al sentimentalismo, all'eufemismo lirico, alle progressioni retoriche della espressività dell'io e del tu lirico. Ma non meno visse, quel canzoniere, di ingorde irrisioni plateali alla religione, alla religiosità, allo zelo familiare, alla pomposità della docenza ex cathedra... su su sino alle esplicitazioni visibili e solenni della autorità dello Stato.

La sua matrice è tutta una mimesi dei più antichi battagliamenti libertini ovvero anticlericali, la sua grassa elocutività è sempre estremamente bassa, iper-plebea, candidamente epicurea, marcata dai segni del più esibito epicureismo di maniera. I culti cui questo repertorio che oggi qui si evoca si riferisce sono devotamente dedicati all'esorcizzazione di un contesto culturale ferocemente repressivo sul fronte della sessualità, alle caricature del perbenismo e della pruderie, alla censura di un moralismo strisciante che pure permetteva l'istituto delle case chiuse nella sua funzione di controllore organico delle esuberanze maschili.

Nell'ultima direzione il repertorio goliardico, sorpassati i primi accessi espressivi riservati al gusto evocativo-scatologico, traffica le sue patetiche gioialità con una idea della donna estremamente giocosa: la donna oggetto ludico-paradossale macinando quantità impressionanti di sogni ad occhi chiusi di godimenti perlopiù proibiti e mercificati versati in una realtà clubistica vagamente e ridancianamente misogina.

Nardo Giardina, curatore di una elegante antologia dedicata al Nono Centenario dell'alma mater studiorum bolognese e al suo Magnifico Rettore (nel 1988),<sup>28</sup> rievoca lo spirito della ricostruzione vivente del repertorio goliardico canoro delle varie Balle e Cricche regionali, spesso in notti insonni consumate alla Birreria Lamma presso le due Torri o alla Buca Pepoli nei pressi del Pavaglione petroniano, fra flussi di vino e birra, mescolati ai salaci ritornelli ricordati in aure anche mefitiche e 'ventose' di orgiastiche introiezioni di composizioni di cipolle+tonno+fagioli, il tutto, a suo dire, "all'insegna della malattia più breve che si conosca, ed anche l'unica, che non ha mai ricadute: la giovinezza".

Questa rievocazione sonora in concerto del suddetto repertorio, si apre con il Gaudeamus Igitur, l'inno composto dal Codro, Antonio Urceo, filologo di Wittemberg, fra il 1482 e il 1511. Si chiude con lo stesso Gaudeamus ricomposto in una monumentale fantasia corale organistica dal grande compositore romano-veneto Wolfango Dalla Vecchia.

Seguono in buon numero le strofe per lo più scollacciate, sboccate, triviali, sozze, scurrili, lubriche, sguaiate, sconvenienti, invereconde, licenziose, sfacciate, impudenti, oscene, turpi, laidamente impudiche, ecc. ecc. degli studenti del tempo che fu, quelli delle cricche, ossia i più anziani, i più prossimi a divenire di lì a poco, magistrati, primari ospedalieri, notai, principi del foro ecc. ecc.

I loro accenti si alternano con quelli di un repertorio più remoto, rinascimentale, della tradizione polifonica più sensibilmente prossima allo stesso genere di divertimento di quello dei goliardi, in aure cortigiane, signorili, accademiche, propriamente rinascimentali.



\*Non dormite cacciatori/... tutta la sancta notte/el mio cul fa tru tru tru

\*Gaudeamus igitur juvenes dum sumus, post jucundam juventutem, post molestam senectute, nos habebit humus

\*Di canti di gioia: Questo è quel lago dov'è annegato Gasparo l'acqua salata gli ha rosicchiato il bischero

\*Mosca: È il canto della mosca quello che tu non sai ... queste son le nostre grazie questi sono i nostri doni...

28. Confronta Nardo Giardina, *Il canzoniere della Balla bolognese. Canti goliardici dal 1848 al 1960. Con due cassette*, Bologna, Clueb, 1988 [nota del curatore].



- \*Lirum bilirum lirum
- \*Palle: Olé olé olé, su sta fava non si scoreggia bus dal cul ventitré
- \*Vecchie vetrose non valite niente/Se non a far l'aguaito per la chiazza,/tira tira la mazza



- \*È morto un bischero tapin tapum all'ospedale senza le pale senza i maron
- \*Dirindinsoc'méll fradèl ed chérotosocc'méll
- \*Al sgnaur Venanzi l'antiqueri al turneva da l'ufezzi
- \*Trida al giazz trida al giazz col bus del cul
- \*Zinco, piombo... le ragazze di porta Castello hanno la gabbia e non hanno l'uccello
- \*Le vecchie per invidia sono pazze/dicendo quella bella malnasciuta!/Come son pazze 'ste vecchie canazze.



- \*Lili Marlene: Dri dla caserma etais ai pisadur
- \*La vispateresa: Kamaraden Kamaraden quanto costan marmellaten
- \*Valzer valzer: Vat a fer der in tal cul
- \*Pour bel acueil/suy je las deceu,/dont tout espoir de moy fuit maintenant/sans nul retour.
- \*Frate Ilario assai contento se ne torna al suo convento con la fava moscia
- \*Matona Mia cara
- \*Fanfulla da Lodi: Il barone Fanfulla da Lodi condottiero di grande speranza
- \*L'è pur morto Feragù/piangete belle pute/che se'lva già compiazute/arezar nol ve pol più
- \*Natascha: Oh Nataschia hai fatto tu la piscia
- \*La mona de le galine: Evviva i stronzi neri coi baveri di velluto

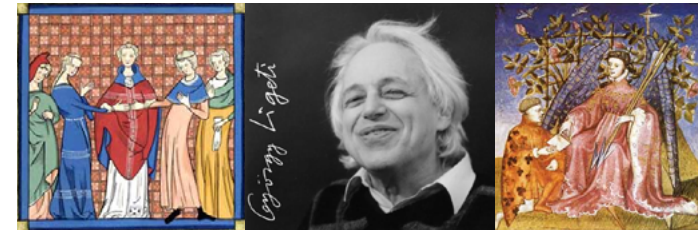


- \*Gaudeamus di Codro
- \*Gaudeamus igitur bis (organo) trio corale

XXV

18 giugno 2006 - Palazzo Cini a San Vio, ore 11

**La porta sul retro** ovvero  
**Le salon des Refusés** ovvero  
**Tutte le feste al tempo (della musica rara)**

Canti e biscanti delle solitudini d'amore, a Palazzo Cini<sup>29</sup>

Matteo da Perugia [13??-1418]

György Ligeti [1923-2006]

*Quindici canzoni amorose cortesi e popolane*

Si incontrano e si danno il passo in questa 'compilazione' canzoni d'amore per lo più solitario o dolente risonanti a distanza di cinque secoli e passa.

Il grande maestro del duomo di Milano, Matteo, la cui intima scrittura intreccia le precise intonazioni della voce con i precisi e minimi dettagli strumentali, a profetizzare i grandi modi della musica moderna, e il grande compositore ungherese che insegue, sulla scia di Bartók, le micropolifonie e le microstrutture dei dettati popolari ungheresi e rumeni, sollecitano la sensibilità dell'ascolto moderno ad essere estratta dalle profondità della più intima, infinitesima, esperienza creativa immemorabile, colta nei gesti compositivi palpitanti per l'accumulo infinito dei dettagli.

Un emozionante-evanescente scambio di carte fra il mitico manoscritto di Matteo, sceso dallo studio pavese del cardinal Filargo sino alle premurose cure della biblioteca estense, e lo scrittoio novecentesco su cui vengono cesellate miniaturisticamente le memorie sonore estirpate come erbe mediche dai rustici recessi della campagna transilvana.

1. *Andray soulet* ms Modena estense M. α 5,24  
 canzone strumentale

2. *Eb fél, kutya fél* 1952

I cani hanno paura ed anche le cagne hanno paura il mio zio calvo è ancora al mondo... anche il mio babbo e la mia mamma sono ancora vivi e anche il nonno e la nonna e anche il loro nonno e la loro nonna tutti vivono ancora, bisnonni. Io non devo nulla a nessuno mio suocero e mia suocera son vivi. Se non avessi gli occhi blu, io eremita dei boschi non sarei così bello, la mia vicina è carina e io sono il suo amante. I cani e le cagne hanno paura, ma nella mia famiglia tutti sono ancora vivi.

3. *A qui fortune* ms Modena estense M. α 5,24

A chi la fortuna ha negato l'amore suo malgrado la fortuna lo segue da ogni parte. Mi conviene, per quel poco che posso allontanarmi, ch'io vi conservi mia bella, rosa

<sup>29</sup> Nel dépliant non era prevista la presenza anche di Ligeti [nota del curatore].

vermiglia. Senza voi rimarrei senza voce e senza canto. Sin'a quel giorno io potrei venirvi accanto, mio corpo grazioso da cui emanano le grazie, dea di bellezza sincera e fida.

4. *Bujdosó* 1946

Un fuggitivo. La stella che indica la Polonia si è alzata, io me ne vado, amica via, da quelle parti. Mi hanno tirato un laccio per catturarmi e mi han dato la caccia come ad un brigante. Io ti avevo detto, tesoro, di non stare ad amarmi, perché il comune di Somogy mi era alle calcagna; il fondo di un carroccio ecco il letto che mi si prepara, ahimé questo sarà il mio tetto.

5. *Dame playsans* ms Parigi Nationale 568

rondò, strumentale

6. *Felülről fúj az őszi szél* 1952

Il vento d'autunno soffia dal nord, sull'albero fruscian le foglie. Amico mio dimmi, cosa sei diventato? Tu non sei ritornato, due sere dopo, sei finito per caso in una fossa? Io non son cascato in una fossa, son cascato innamorato cotto di te.

7. *Dame de honour plesant* ms Modena estense M. α 5,24

Onorevole dama, graziosa e gustosa, la vostra bellezza mi rallegra il cuore e di notte mi fa pensare come potrei servirvi, bel fiore. Non siate sdegnosa onorevole dama io vi confido il mio desiderio. Io me la prendo con l'invida fortuna ogni quando da me vi separa, ma quando siamo separati un pensiero mi consola, ritrovarvi. Onorevole dama abbiate pietà di me, io svengo, muoio quando non vi posso vedere, graziosa e gustosa come siete, mia onorevole dama.

8. *Ha folyóvíz volnék* 1947

Se fossi stato acqua di fiume non sarei stato mai triste, sarei colato giù giù per le valli e per i monti. Non sarei mai stato triste, se fossi stato veramente acqua di fiume.

9. *Già da rete d'Amor* ms Modena estense M. α 5,24

Già da rete d'amor libera e sciolta era quest'alma ed ora in pianti è volta che tue eterne bellezze al mondo sole qual non ebbe Diana in fonte e in riva con sembianti leggiadri e con parole han d'ogn'altro pensier la mente priva però mia ninfa celeste tanto diva né me sia dal bel viso mercé tolta.

10. *Lakodalmas* 1950

La maritata lo sposo belli tutti e due! Così belli come dei lingotti d'oro, ah, bei lingotti! Questo giaciglio è gelato, difficile stringere questa bella sconosciuta. Ho finito le violette e aspetto che torni la mia rosa.

11. *Plus onques dames* ms Modena estense M. α 5,24

Giammai più mia dama vi amerò perché l'amica mia s'è messa a odiarmi e la ragion non so perché mi odi chi aveva avuto il cuore da me in dono. Se non la vedessi sempre io non avrei conforto o bene eppure ho saputo che il suo volere ora è diverso dal mio. Ed io avevo agito lealmente ve lo giuro in tutta verità, ho anche rifiutato una bella donna che mi aveva offerto sinceramente il suo cuore. Ahimé, come sono infelice, perché desiderio e tempo si son messi contro di me, per questa ragione non smetto di cantare, giammai vi amerò mia dama!

12. *Magos kösziklának* 1946

Sul fianco della ripida roccia fiorisce il succo dell'amore. È l'elisir che ravviva nel mio cuore la mia salute cagionevole. Chi non ha mai fatto esperienze d'amore crede che siano soltanto dei sogni.

13. *Pápainé* 1953

La strada è lunga e larga, sulla strada ci son 9 briganti, con 9 fucili e 9 bandoliere, entrano tutti nella casa della vedova Papaj. Madama Papaj, che il cielo vi conservi. Dio vi benedica signori briganti, buona fortuna a voi. Non augurarci buona fortuna, Madama Papaj, perché questa notte ti infileremo il cuore con i nostri coltelli. Marietta, figlia mia, corri in cantina a prendere del vino in un boccale d'oro. Madama Papaj è inutile il vostro vino, perché questa notte sarà il vostro sangue che voi verserete! La vedova Papaj corre in corte coprendosi il viso con le mani. Dio mio, perdonami i miei peccati perché 9 briganti vogliono togliermi la vita. La strada è lunga e porta al cimitero, alla porta nera del cimitero dal quale non tornerai mai più, vedova Papaj!

14. *Pletykázó asszonyok* 1952

Comari. La zia Giulia e la zia Caterina bla bla bla passano il loro tempo in un cantone e la loro lingua gira come un arcolaio, sapete voi bla bla bla. Incredibile. E in questo passare del tempo bla bla bla aggiustano per l'amore di Dio camice e cotillons davanti a casa bla bla bla.

15. *Trover ne puis* ms Modena estense M. α 5,24

Ahi, che non troverò più conforto, tanto mi brucia il cuore questa amara partenza di cui piango e sospiro e grido cercando invano ahimè la fine dei miei tormenti. Occorre ahimè che io ben presto muoia se non mi soccorre la mia bella dama... Io sono triste e infelice per opera della fortuna che mi odia. Ti supplico, Amore, aiutami. Perché non mi accordo con lei ma trovo solo sconforto.



XXVI

25 giugno 2006 - Palazzo Cini a San Vio, ore 11

La porta sul retro ovvero

Le salon des Refusés ovvero

Tutte le feste al tempio (della musica rara)



Bernstein, Green &amp; Comden a Palazzo Cini

**On the Town**

Musical 1944

di Betty Comden e Adolph Green, da Jerome Robbins

Musica di Leonard Bernstein

Versione con apertura dei tagli del cinquantesimo.

La trama:

L'inno nazionale Usa, poi Adolph Green annuncia: *On the Town* è stato il primo show per Leonard Bernstein, Jerome Robbins, Betty Cowden e per me. Si era nel 1944 in tempo di guerra.

... Fuori del porto di Brooklin i lavoratori cominciano la loro giornata operosa, tre marines, invece, Ozzie Chip e Geby cominciano la loro scorazzata per New York, è il loro giorno di licenza.

**I feel like I'm Not out of bed yet***New York New York*, terzetto

Un'affollata carrozza della metropolitana, com'è la ferrovia sotterranea alle otto del mattino, a New York? Si presenta (in manifesto) Miss Turnstile.

L'incantevole regno di Miss Turnstile: la danza, la danza di Miss T.

Gabey: che ragazza!! devo avere una sua foto!

Affascinato dalla foto Gabey strappa e ruba il manifesto con la immagine di Miss T.: una vecchia lo rampogna. La signora scova un poliziotto e s'avvia così la fuga di Gabey, prima fuga dei marines. Comincia uno scenario ininterrotto di inseguimenti sincopati che dominerà l'intera opera.

*Chase music*. Una strada di New York. I marines vanno a caccia di donne. Gabey vorrebbe trovare Miss T.: Ozzie convince Chip ad aderire all'impresa, nonostante l'idea che Chip si è fatto del tempo perduto nella caccia di una fantomatica Ivy Smith idest Miss Turnstile. Ozzie convince Chip ricordandogli di avergli salvato la vita qualche giorno prima. Sia gentile. Chi sia Ivy possono solo tentare di desumerlo dal pezzo di manifesto strappato: è poco. Ad ogni buon conto Ozzie e Chip danno a Gabey una buona lezione di corteggiamento femminile. Poi si canta *Pickup Song, Gaby Comin'*.

Nella caccia a Ivy-Miss T. Chip s'imbatte in una atletica tassista di pelo rosso, Miss Esterhazy (Brunhilde E. detta Hildy). La ragazzona è stata licenziata per essersi addormentata alla guida del suo taxi ed è decisa a far diventare veramente folle la sua ultima "corsa", quella con Chip. Chip ha con sé una guida poco aggiornata di New York e

chiede di essere portato nei luoghi più famosi della Town, prima di mettersi con Gabey alla ricerca della sua passione ballerina. Ma Hildy pensa ad altro. *Taxi number: Come up to my place!* Fermate quel taxi!! Corsa rocambolesca. Si va al Museo di Storia naturale. "Frequenta la scuola d'arte al Museo!" Così diceva il manifesto sotto alla foto di Miss T.; ma Ozzie sbaglia e va così al Museo Naturale, al Central Park. Non vi incontra ovviamente Ivy Smith, Miss T., ma Claire de Leone, una scimmilogia affascinata dalla somiglianza di Ozzie stesso con l'oggetto dei suoi studi: il pitecantropo. Fra i due sprizza un colpo di fulmine. *Carried Away*. Abbracciati i due amanti, nel progredire delle loro effusioni, inciampano nello scheletro di un dinosauro ricostruito, con un lavoro diurno di 40 anni, da un vecchio professore. Caccia dei poliziotti, altra caccia, caccia al marine distruttore di dinosauri. *Chase music*. Nel frattempo Gabey vagabonda nella città ostile chiedendo a tutti dove sia la Carnegie Hall.

Tutti e tre i marinai sembrano non avere fortuna nei loro corteggiamenti. *Lonely Town*, poi *High school girl*: balletto che rappresenta una liceale ed un marine: desiderio, attrazione e pudiche ripulse. *Lonely Town. Pas de deux*. Una sala prove a Carnegie Hall. È lì Miss T. (diceva il manifesto: "studia canto e danza alla Carnegie Hall!"). Gabey la trova, lei accetta di incontrarlo e stare con lui un po' alle undici, da Nedick a Times Square; vuole il caso che sia proprio Nedick il posto dove si sono già dati appuntamento i tre marines. Ma la maestra di canto annuncia, un po' ebbra: "sesso e arte non stan bene assieme", così dice Madame Dilly che aggiunge anche: "Se si mescolassero sarei salita al massimo grado della mia carriera". Ci si sposta in un corridoio mentre un coro di studenti inneggia alle massime della Maestra. *Carnegie Hall Pavane*.

Ora si è nell'elegante appartamento di Claire, la naturalista. Incontriamo il suo fidanzato, il giudice Bridgework, uomo comprensivo che lascia volentieri soli Ozzie e Claire, ad amareggiare come pare a loro, entrambi immersi in uno stato d'animo volubile. *Pitkin's song* poi *Carried Away*.

Ora ci affacciamo nel monocale di Hildy. Vi troviamo la strana convivente della tassista, Lucy Schmeier, una ragazza raffreddatissima, che inonda tutti con gli spruzzi dei suoi formidabili stranuti. Hildy vorrebbe offrire una cenetta intima a Chip, pertanto spedisce fuori di casa, al freddo, la povera Lucy.

*I can cook too*. Times Square, sono quasi le undici di sera. Gabey accompagnato da una moltitudine di passanti canta il suo giubilo per l'imminente appuntamento amoroso. *Lucky to be me*. Arriva Ozzie. Sfortunatamente Mme Dilly scorge Ivy prima che Gabey riesca a vedere dal vivo la donna dei suoi sogni: la Maestra impone a Ivy di tornare al lavoro, altrimenti la minaccia. Si ricompone il gruppo dei marines. Gabey racconta agli amici di aver trovato Ivy e di attenderla lì dove sono. Mme Dilly trasmette un messaggio (falso) di Ivy al ragazzo, appuntamento rinviato. Gabey è a terra, Bruhnilde gli offre in cambio le grazie della sua amica Lucy, la raffreddata. Ci si muove in gruppo alla scoperta della New York più vivace. Si balla in nome della vita notturna della metropoli.

*Times Square Finale atto I.*

Spettacolo di varietà sulla pista del nightclub Diamond Eddie's sulla 53° strada. Prima tappa del giro. *So Long Baby*. Fantastici i club di New York!

Diana Dream, la cantante del night, tormenta Gabey con una fosca canzone d'amore infelice: *I wish I was dead*. Le cose si complicano con Lucy che si sbaglia e raggiunge lontano lontano un altro Eddie's nel New Jersey. Il nuovo appuntamento con Lucy dovrebbe essere ora al Congacabana.

*Congacabana*. Qui un'altra cantante Dolores Dolores (di nome e cognome patetico) va a far peggiorare l'umor nero di Gabey con una versione sudamericana della stessa canzone di Diana.

*I wish I was dead (in spagnolo)*. Hildy protesta, il loro amico è allergico a quella canzone. Il gruppo dei marines e delle ragazze prendono in mano lo show e cantano per Gabey

una allegra canzone pseudosudamericana. *Ya got me*. Presto, via, ora si vada allo Slam Bang Club!! Un bar giù di tono con pochi clienti sparsi e un'orchestrina esausta. *Slam Bang Club Blues*. Lo Slanga, dice Green, è una losca taverna da quartieri alti. Un'altra canzone d'amore che venne tagliata nella prima versione di *On the Town* e che in questa esecuzione rescuscita: *Ain't Got no tears left*. Compare allo Slang la terribile Mme Dilly, ubriaca fradicia, "persa nello splendido fondo dei suoi bicchieri...". Mrs Dilly canta *I whis I was dead* a modo suo. Dilly sempre più ubriaca avverte Gabey che può trovare Ivy a Coney Island, al luna park. Gabey ci corre, seguito dai suoi. Proprio mentre stanno correndo via ecco che arriva Lucy che ha trovato il Congacabana giusto ed ha fatto conoscenza lì del giudice Bridgework. Il quale non solo ha perdonato l'amante zoologa, Claire, ma anche ha seguito pazientemente la banda dei marines e donne, club per club, pagando via via i loro conti. A questo punto però anche la pazienza del giudice sembra cedere. *Pitkin's song*: quel che è troppo è troppo, Miss Schmeieier, li voglio trovare!

*Chase music*. Metropolitana alle 3 del mattino, Gabey, sulla via di Coney Island si addormenta in treno. Sogna. Sogna Ivy che lo chiama con un cenno vezzoso. Scendono entrambi, nel sogno, in una Coney Island di fantasia, più bella che nella realtà. In mezzo a questo sogno Ivy e Gabey si amano, romanticamente (in sogno). *Subway ride and Imaginary Coney Island*. *The great Lover displays himself (Pas de deux)*. Spiega Green: su di un altro convoglio sotterraneo Claire e Hildy stanno dirigendosi a Coney sperando di trovarvi Gabey. Stanno per volgere al termine le 24 ore della licenza, i nuovi amici cominciano a maturare l'addio. *Some other time*.

Tutto il cast, tutta la banda si riunisce per riprendere il ballo. *The real Coney Island - Maragià Bimmy*. Gabey può toccare la vera Ivy mentre assistono allo squallido spettacolo del Maragià Bimmy sulla principale via di Comney. Gli inseguitori, poliziotti, guidati dalla *Chase Music*, Lucy, il giudice, Ozzie, Claire de Leone, Chip e Hildy, precipitano tutti sulla scena. "Ivy! Tu sei solo una ballerina da luna park!!". Ancora *Chase music*. Pitkin urla: Silenzio, qui comando io.

Il giudice impone ai marinai di tornare sulla loro nave da guerra e dichiara tutti gli altri in arresto. Ma, attenzione: può il giudice scagliare la prima pietra? Sì, non ho mai commesso nulla di avventato! La dichiarazione si stempera in un altissimo starnuto di Lucy. Di ritorno al porto i tre marines vi ritrovano miracolosamente Ivy, Claire e la tassista, giusto in tempo per salutarsi. Nel momento in cui si odono i colpi di fischiello che annunciano le faticose sei del mattino altri tre marines in licenza scendono dalla nave, sta per cominciare anche per loro una ventiquattre *On the Town*.

*Finale. Some other time!*

XXVII

2 luglio 2006 - Palazzo Cini a San Vio, ore 11

**La porta sul retro** ovvero**Le salon des Refusés** ovvero**Tutte le feste al tempio (della musica rara)****Romanticismo panamericano a Palazzo Cini*****The Best of Louis Moreau Gottschalk***

- 1 The banjo Fantaisie Grotesque
- 2 The Dying Poet. A Meditation
- 3 Grande Tarantelle for piano and orchestra
- 4 The Union, concerto parafrasi su arie nazionali
- 5 Souvenir de Porto Rico Marcia dei Gibaros
- 6 Le Bananier. Chanson nègre
- 7 Ojos criollos. Danza cubana. Caprice brillant
- 8 Bamboula. Danse des nègres
- 9 Marcha triunfal y Final de Opera (Charles IX) suivie de la Grande Fantaisie sur l'hymne national brésilien

BONUS

ALFREDO CASELLA

10. Tempo finale (grande tarantelle) dal  
***Triplo concerto per pianoforte violino e violoncello op. 56*** (1933)  
Dedicato ad Erich Kleiber

**Louis Moreau Gottschalk (1829-1869)**

Nato a New Orleans nel 1829 Gottschalk morì a Rio de Janeiro, si formò nelle due Americhe ma godè anche di un periodo di studio ove suonò alla Salle Pleyel, molto apprezzato come interprete e compositore di pezzi da concerto molto caratteristici sia da Chopin che da Liszt e Berlioz (che lo recensì). Nel 1852 intraprese un tour artistico in Spagna, Francia e Svizzera, nel 1856 trionfò nelle Antille, quindi trascorse fra Nord e Sudamerica un lungo periodo di celebrità in un certo senso eroica, mitica, officiata anche nei luoghi concertistici più impensatamente diversi e anche originali (arene d'altipiano, teatri nella foresta, Concert Hall di piantagione, politeami, circhi, saloni d'ambasciata). Divenne in tal modo un nodo vivente della congiunzione culturale panamericana praticata nello specchio smagliante di un ipervirtuosismo pianistico, supportato da una tecnica mirabolante, quasi raccapricciante.

Scrisse anche due opere, un *Carlo IX* e una *Isaura de Salerno*, per entrambe le quali è previsto l'utilizzo del finale bandistico che verrà ascoltato in questa matinée. Compose anche, Gottschalk, molta musica cubana, comprese otto *Escenas campestres cubanas* per quattro voci e orchestra.

Il 18 dicembre 1869 Gottschalk moriva appena quarantenne bruciato dalla febbre gialla endemica che aveva colpito quel Brasile al cui inno nazionale aveva dedicato la sua ultima opera sinfonico pianistica, oggi qui inserita in chiusura del programma, prima del Bonus caselliano.

#### Louis Moreau Gottschalk (1829-1869)

A child prodigy pianist who was touring Europe as a virtuoso concert soloist while still a teenager, Louis Moreau Gottschalk provides one of the most colourful chapters in the history of American music. He had received considerable support from his father, both in financial and personal terms. His visit to Europe was a triumph, with his playing being compared with all the great virtuoso pianists of his day. Sadly his youth was shattered by the death of his father, requiring the young man to find the money to support his six brothers and sisters, following his father's death. This demanded endless tours around the States, playing hundreds of concerts per year, many in locations that hardly merited his skills. The stress was too great and eventually his health and mental stamina faltered and he withdrew from the concert stage. The period was brought to an end with his need to earn money, and he resumed his crazy workload. To supplement his income he composed easy salon pieces to meet the growing market for piano music. Eventually a scandal with a young female student drove him into exile in South America. There he met with some renewed success in Brazil, where he organised concerts, among them the monster piano concerts, where thirty-one pianists took part. That hectic life caught up with him, and he died in Brazil at the age of 40. His compositions were of varied quality; those written for orchestra show a composer who could create memorable and catchy tunes, though whether his unusual orchestration was a matter of skill or an equivalent lack of knowledge is still questionable. The result is never profound or subtle, but has a fresh and uninhibited atmosphere.



LA TOMBA DI LOUIS MOREAU GOTTSCHALK A BROOKLYN  
GREEN-WOOD CEMETERY  
500 - 25TH STREET

#### 1 The banjo Fantaisie Grotesque

Elaborazione virtuosistica di un celebre Song nordamericano di Stephen Foster *Camptown races*.

#### 2 The Dying Poet. A Meditation

Una berceuse che accompagna un letto di morte inondato di trilli.

#### 3 Grande Tarantelle for piano and orchestra

Napoli a Montevideo con dedica esplicita agli immigrati italiani: il gran pezzo da concerto si fregia del nome della giovane (1868) regina italiana, Margherita. Una napoletanità di rara efflorescenza nell'evaporazione dei colori locali italiani e latinoamericani.

#### 4 The Union, concerto parafrasi su arie nazionali

Questa fantasia unionistica assembla diverse innologie: *National Glory*, *Yankee Doodle*, *Hail Columbia I e*, magistralmente, *The Star-Spangled Banner* (una delle più sofisticate elaborazioni armoniche e orchestrali del più importante inno patriottico del Continente nuovo).

#### 5 Souvenir de Porto Rico Marcia dei Gibaros

Ambiziosissimo pezzo caratteristico, straordinariamente sincopato (i Gibaros sono i contadini braccianti di Portorico).

#### 6 Le Bananier. Chanson nègre

Bella composizione che allude profeticamente al ragtime, costruita sulla canzone popolare creola *En avan' Grenadie*.

#### 7 Ojos criollos. Danza cubana. Caprice brillant

Un bel trattamento simil sinfonico della polka-tango (l'occhio creolo è per il pianista il massimo emblema della seduzione).

#### 8 Bamboula. Danse des nègres

Suggestivo canto di culla trascinato in arie di grottesca giocosità nera, vi si elabora fortunatamente la canzone creola: *Quand patete la cuite na va nagé li*.

#### 9 Marcha triunfal y Final de Opera (Charles IX) suivie de la Grande Fantaisie sur l'hymne national brésilien

In diretta successione un finale bandistico d'opera, una sorta di buonuscita dal teatro e l'entusiasmante fantasmagoria nelle cui pire viene variato l'inno di fresca invenzione (1865) scritto dal compositore Francisco Manoel da Silva (che morì ahilui! nello stesso 1865 senza poter godere della fortuna della sua creazione) così come Gottschalk che quattro anni appena dopo, celebrato concertisticamente l'inno brasiliano, ebbe a morire a poche ore dall'ottenuto successo clamoroso della sua interpretazione della trascinante ma non forse troppo benigna grande e altisonante melodia.

Quasi a mo' di scongiuro il Bonus Caselliano reintroduce un quadro di ottimistica napoletanità, come avviene non di rado, nei radiosi finali delle composizioni 'italiche' del grande compositore torinese.



XXVIII

9 luglio 2006 - Palazzo Cini a San Vio, ore 11

La porta sul retro ovvero

Le salon des Refusés ovvero

Tutte le feste al tempio (della musica rara)



Un ispettore generale a Palazzo Cini

The Inspector General

*L'ispettore generale*

Film Warner Bros

Regia di Henry Coster

Con Danny Kaye nella parte di Georgi

1949

103'

Film tratto dalla commedia di Nikolaj Gogol', sceneggiatura di Harry Kurnitz, Philip Rapp, Ben Hect, scenografia di Robert Haas. Musica di Sylvia Fine, produzione di Jerry Wald. Fotografia di Elwood Bredell. Montaggio di Rudi Fehr.

Personaggi:

Danny Kaye nella parte di Georgi, analfabeta, scambiato per l'ispettore generale

Walter Slezak nella parte di Yakov, ciarlatano gipsy

Barbara Bates nella parte di Leza

Elsa Lancaster nella parte di Maria, la cameriera

Alan Hale nella parte di Kovatch

Gene Lokhart nella parte del Maggiore

Walter Catlett nella parte del Colonnello Castine

Rhys Williams nella parte del vero Ispettore

Con Benny Baker, Leonard Bremen, Jimmy Conlin, George Davis, Byron Foulger, Lew & Sam Learn nella parte dei due gemelli direttori dell'ufficio postale, Fred Kelsey, Norman Leavitt, Ida Moore, Nestor Paiva, Paul Newlan.



IL SINDACO DEL PAESE, LADRO E CORROTTO

\*Georgi è un intrattenitore analfabeta, che pratica le fiere di paese e che aiuta lo zingaro Yakov a vendere un elisir di lunga vita e tuttofare, basato su un disgustoso sapore di sapone. Il tempo è quello delle guerre napoleoniche e Georgi, licenziato da Yakov, giunge affamaticissimo in un paese dove i notabili corrotti lo scambiano per l'atteso ispettore generale governativo in viaggio di ricognizione per la disabilitazione delle cattive amministrazioni comunali e provinciali. A seguito dello scambio Georgi è trattato con sin troppi onori e quindi viene ad entrare nel mirino di tentativi di corruzione da parte di militari, sindaco, poliziotti e altri pezzi grossi del paese che cercano di rabbonirsi l'ispettore. La comparsa in paese di Yakov rilancia la girandola degli equivoci che si moltiplicano con l'arrivo del vero ispettore generale, e numerosi riconoscimenti e disriconoscimenti, arresti, agguati, rischi di impiccagione per tutti. Alla fine, riconosciuta la ingenuità del protagonista Georgi e la sua profonda saggezza determinata dal candore commisto ad una naturale onestà, lo stesso Georgi è insediato nel posto di sindaco (non sarà comunque all'altezza della cerimonia ufficiale nel corso della quale non riuscirà a sguainare a dovere la sua spada d'alta ordinanza).

Il film di Koster è un esemplare eminente del genere Star Vehicle ove una star come Danny Kaye è condotta ad occupare tutto lo schermo per tutto il tempo con esaltante eccitazione. Formidabile il camaleontismo del comico cantante che raggiunge una punta esemplare nella chanson à boire *Gipsy* scritta per Kaye dalla moglie Sylvia Fine e da Johnny Mercer.

Kaye viene dalla scuola del varietà e batte la strada della comicità imparentata con il gusto humour yiddish inclinate alla massima valorizzazione del nonsense. Si inserisce comunque molto bene nella tradizione della commedia slapstick.

Kaye nasce David Daniel Kaminsky (New York 18 gennaio 1913), attore cantante ballerino imprevedibilmente duttile, incline al gesto comico irriverentemente infantile, improvvisatore di scioglilingua, spericolato vocalista, capace di sostenere a lungo vorticosi giochi sonori nel correre delle filastrocche dal forte impianto mimetico-vocale. Kaye muore a Los Angeles il 3 marzo 1987.

Il regista Henry Koster (che ha diretto film dal 1932 al 1966) era di origine tedesca e si era formato nella cinematografia del suo paese natale studiando all'accademia delle Belle arti di Berlino.

Emigrato in Usa ottenne dapprima importanti contratti con la Universal, passò quindi al repertorio brillante con le commedie leggere di James Stewart e David Niven. Fu anche impegnato però nel cinema di grande dimensione, già che fu il regista del primo colossal in cinemascope *La Tunica*, e diresse praticamente tutti i più celebri attori americani (oltre ai citati anche Bette Davis ne *Il favorito della grande regina*).



LA TESTA MOZZA DI DANNY KAYE SUL BANCONE DELL'ELISIR DI YAKOV



GEORGI IMMAGINA CHE ASPETTO PUÒ AVERE UN VERO ISPETTORE GENERALE



LA FANTASIA DI GEORGI GALOPPA; L'ISPETTORE GENERALE FALSO CERCA DI IMITARE LO STILE DEGLI ISPETTORI GENERALI IMMAGINARI

Il comico in Kaye è tutto basato sulla gestualità e l'imitazione stereotipata con una forte componente di sincopi ritmiche nell'esercizio del mimetismo vocalistico, specie nei falsetti.

All'inizio del film il ciarlatano scopre ai paesani un piatto di portata sul quale posa la testa mozzata di Kaye chiamata a rappresentare un cranio vivente, reso vivente e smorfeggiante grazie al potere dell'elisir che preserva il moncone di capo da millenni di decomposizione.

Nella scena della testa mozza Kaye dimostra un mirabile controllo, anche su scala minima, di tutti i muscoletti del viso (a un certo punto, per dimostrare che la testa mozza è viva e sa contare, Kaye muoverà le orecchie corrispondendo a delle domande aritmetiche del compare).

Il finale del film, la morale della favola, è molto corto, dieci minuti appena durante i quali l'analfabeta handicappato, scemo, ecc. viene celebrato per la sua manifesta innocenza e bontà. Per tutto il film si celebra per contro una baldoria della menzogna, della corruzione, della malafede, e anche della confusione mentale (il cui climax si trova nella scena in cui i due gemelli non riescono da soli a riconoscere sé stesso dall'altro).

La cifra vincente è la concitazione. Quando Kaye è solo, per concitare l'azione, si ricorre ad un caleidoscopico gioco di sovrimpressioni atletiche delle mimiche sotto trucco.

Musical complessivamente poco corale. In effetti potrebbe trattarsi di una sorta di musical da camera.

Ciò preserva, infedeltà estreme a parte, anche un certo contatto con la origine teatrale gogoliana del trattamento.

Il quadro complessivo dello sfondo è molto curato. Ogni riferimento al male diffuso, alla disonestà la più normalizzata come trend imperante di vita, è sostenuto con un allegorismo gentile che fa l'occhiolino alla necessità di arrivare prima o poi a una rappresentazione parimenti leggera della moralità riconquistata.

La girandola delle menzogne fa confondere gli stessi mentitori, che giungono a volte ad essere sinceri credendo di mentire.

La Storia con la S maiuscola è tutta piegata alla narrazione e quindi precipita nel discorso da imbonitore che contagia tutti. Saper leggere e scrivere serve solo a sostenere alcune competenze nella trama di miserabili complotti. Giungono al film citazioni illustri, anche elisabettiane, ma presentate in forma di pure casuali coincidenze espressive. Le false lettere di Napoleone servono a soletta per aggiustarsi gli stivali.

Il Technicolor è ossessivamente anch'esso farsesco.



IL TRUCULENTO ASSOLO TZIGANO DEL FALSO ISPETTORE GEORGI

## XXIX

16 luglio 2006 - Palazzo Cini a San Vio, ore 11

**La porta sul retro** ovvero

**Le salon des Refusés** ovvero

**Tutte le feste al tempio (della musica rara)**



LONDON BRITISH LIBRARY MANOSCRITTO ADDITIONAL 30491 ESTE LIBRO ES DE DON LUIS ROSSI

**5 Lamenti 5, a Palazzo Cini**

***London British Library Ms Additional 30491***

***Este Libro es de Don Luis Rossi*<sup>50</sup>**

Parte del programma odierno deriva da un bel manoscritto napoletano-romano acquistato nel 1877 dalla British Library ad un'asta internazionale; un bel manoscritto proveniente dalla collezione Borghese di Roma ove era rimasto per secoli, fin dal 1620, quando Luigi Rossi (grande musicista non sufficientemente noto oggidi del secolo barocco massimo, al tempo però celebratissimo divo) era arrivato ad esercitare la professione di musicista nella famiglia romana. Il manoscritto di Rossi è una mirabile antologia di musiche contemporanee copiate a proprio uso dal compositore (musiche di de Macque, Monteverdi, Peri, Tartaglino, Stella, Lombardo, Bassani, Carlo Gesualdo da Venosa, Fillimarino): il meglio del meglio. Il libro contiene 4 serie di variazioni ovvero partite, un capriccio e un capriccetto, 2 toccate trombettate, 10 canzoni strumentali delle quali una cromatica, 2 stravaganze e 5 gagliarde, più tanta musicale vocale: madrigali, chansons, e lamenti, composizioni forse aggiunte al manoscritto originale per rendere testimonianza dell'uso della viola bastarda come strumento di accompagnamento capace di intromissioni virtuosistiche sul canto.

Da questo gruppo di aggiunte paradigmatiche sono stati qui scelti tre episodi illustri: due monteverdiani e uno di Jacopo Peri. Tre lamenti.

1. **Lamento di Olimpia, di Claudio Monteverdi per soprano, arpa, viola bastarda e lirone**
2. **Tu dormi, di Jacopo Peri, per tenore, arpa e lirone**
3. **Lamento di Arianna, di Claudio Monteverdi per soprano e arpa.**

<sup>50</sup>. I lamenti sono tratti dal cd *Este libro es de Don Luis Rossi* (Zig Zag Territoires - zzt 000301, 2000), con l'Ensemble Poiesis diretto da Marion Forquier [nota del curatore].

**Luigi Rossi. / Aloysius de Rubeis**, il copista-autore del nostro bel manoscritto, era nato a Torremaggiore nel 1598, morì a Roma nel 1653. Servì il duca di Trajetta, Don Luigi Gaetani d'Aragona, poi Marco Antonio Borghese, poi fu organista a San Luigi dei Francesi, passò quindi alla corte medicea, quindi di nuovo a Roma fu musico del cardinal Barberini, dopo la morte di Urbano VIII seguì i Barberini famigli caduti in disgrazia in Francia sotto la protezione del Mazzarino; a Parigi divenne celebre per la rappresentazione del suo mirabile *Orfeo* nel 1647, tornato a Roma, poi di nuovo a Parigi, quivi fu perseguitato dai frondisti, sfuggendo ad un agguato che lo portò in Provenza ancora alla corte dei Barberini esiliati. Trascorse in pace gli ultimi suoi due anni in Roma. Compose diverse centinaia di cantate e tre illustri oratorii. Rimane ancora un autore massimo da restituire alla gloria che al secolo suo l'aveva celebrato.

### 1. Lamento di Olimpia



SALA DELL'ARISTO NEL PALAZZO CHIGI DI ARICCIA, CON LA SCENA DI OLIMPIA

Dal canto IX dell'*Orlando Furioso* / *lamento*

Voglio, voglio morire./Van'èl conforto tuo, van'ogni aita/Il martir con la vita/Vedrai così finire./  
Voglio, voglio morire.//

O Bireno, Bireno,/Ahi non poss'io dirti Bireno mio/Se per non esser mio/Le vele sciogli/E ti parti spietato e mi ti toglì./Torna, torna, O Bireno!/Ahi ch'io mi vengo meno./Troppo guerra crudel mi fanno al core;/Tema, sdegno, stupor,/Doglia e amore./Dove volgerò i passi?/Puoi tu dunque lasciarmi/Qui tra remote balz'e alpestri sassi/Ove habbian l'empie fere a divorarmi?/Per te perdei'l fratello,/E i genitori, perdei lo stato e volli/La tua vita comprar con la mia morte./O mia misera sorte,/O caso acerbo!/Del Regno alto e superbo/Io potei pur di Frisa esser Regina;/E per te lo spregiai, per te ch'in pene/Sola mi lasci/In queste nude arene!/O Bireno, Bireno, deh che non miri/E che non m'odi almeno/L'abbandonata Olimpia, O se vedessi/Quanto mesta e dogliosa,/Pallida e lagrimosa./O Bireno s'udissi ohimè, s'udissi/Il pianto, e i gravi mei, qui torneresti./Torneresti cred'io./E a l'aura dei sospir tu solcheresti/Il mar del pianto mio./Ma sen portano i venti/Lunge l'huomo spietato, e i miei lamenti,/Et ei volge la prora/Mentre che pur mi lasci in duri affanni,/Dove perfido ancora/Fors'altra donna semplicetta inganni.//

Anzi che non amarmi,/Anzi che mai lasciarmi/Che si sarìa veduto ahimè giurassi/Far s'immobil il ciel e'l sol oscura./Ahi perfido, ahi spergiuro/E pur si mov' il ciel e splend'l sole./E non m'ami e mi fuggi./E mi lasci e mi struggi./Ahi, ben per me più non s'aggira il cielo/E per me sempre sia/Coperto il sol die tenebroso velo./Così Bireno mio,/Così tu mi riponi/Nella mia reggia. O Dio,/Così tu mi riponi/Degl'avi miei nell'onorata sede!/O fede, o pura fede,/O fè per me schernita./Olimpia, lusingata/E al fin tradita/E qui da te lasciata,/In miseria cadere,/Perché sia cibo al fin d'orride fere.//

Ma perché, o ciel, invendicato lasc' il/Tradimento indegno?/E tu del vasto e procelloso regno/Superbo domator, che no'l sommergi?/Eolo che non commove, i venti alteri./Perché non li sprigioni/Si che s'affond'entr'al vorace seno/Il disleale e a me crudo Bireno?/Ohimè, ma troppo spargo dure querele./Deh ritornate a me voci serene./Bireno, o mio Bireno,/In virtute d'amor se non il duolo/Le mie giust'ire affreno./Perdona, ohimè, perdona,/Perch'altro il cor, altro la lingua suona.

### 2. Tu dormi e'l dolce sonno ti lusinga, di Jacopo Peri



JACOPO PERI CANTA NELLA PARTE DI ARIONE, NEL QUINTO INTERMEZZO DELLA PELLEGRINA

Tu dormi e'l dolce sonno ti lusinga/con l'ali aura volante/né mov'ombra già mai tacite piante./Io che non ho riposo s non quando da lumi/verso torrenti e fiumi/esc'al notturno sol a me gioioso/tu lo splendor degl'argentati rai/non rimiri/e tu non stai sord'al duol che m'accora/io sent'è veggio ogn'hor l'aura e l'aurora./Tu dormi e non ascolti/me che priego e sospiro e piango e bramo/e nell'alto silenzio hora ti chiamo./Ben ha profondo oblio/Filli sepolt'i tuoi sensi vitali/e prov'invano/Destar in te pietà d'alma che more/Non è Febo lontano/Vien l'alba rugiadosa/ma che, dorme e riposa/non piang'indarno/i suoi tormenti il core./E se non sent'amore/tu dormi et io pur piango/o bella, o del mio cor dolce tormento/e col mio piant'io mir' il ciel intento,/entro piume d'odori/tu ripos' il bel fianco/io fra mille dolori/sento senza pietà venirmi manco/O sonno, o tu che porti pace ai cori/e le menti egri conforti/Te non chiamo già mai/ma sol desio/che nel sospir aquet' il morir mio.

### 3. Lamento d'Arianna



ARIADNE, DI GIORGIO DE CHIRICO

Lasciatemi morire!/E chi volete voi che mi conforte/In così dura sorte,/In così gran martire?/Lasciatemi morire. O Teseo, O Teseo mio,/Si, che mio ti vo' dir, che mio pur sei,/Benchè t'involi, ahi crudo, a gli occhi miei/Volgiti, Teseo mio,/Volgiti, Teseo, O Dio!/Volgiti indietro a rimirar colei/Che lasciato ha per te la Patria e il Regno,/E in queste arene ancora,/Cibo di fere dispietate e crude,/Lascierà l'ossa ignude!/O Teseo, O Teseo mio,/Se tu sapessi, O Dio!/Se tu sapessi, ohimè, come s'affanna/La povera Arianna,/Forse pentito/Rivolgeresti ancor la prora a Ilito! Ma con l'aure serene/Tu te ne vai felice et io qui piango./A te prepara Atene/Liete pompe superbe, ed io rimango/Cibo di fere in solitarie arene./Te l'uno e l'altro tuo vecchio parente/Stringeran lieti, et io/Più non vedrovi, O Madre, O Padre mio!/Dove, dov'è la fede/Che tanto mi giuravi?/Così ne l'alta fede/Tu mi ripon degl'Avi?/Son queste le corone/Onde m'adorni il crine?/Questi gli scettri sono,/Queste le gemme e gl'ori?/Lasciarmi in abbandono/A fera che mi strazi e mi divori?/Ah Teseo, ah Teseo mio,/Lascierai tu morire/Invan piangendo, invan gridando 'aita./La misera Arianna/Ch'è te fidossi e ti diè gloria e vita?/Ahi, che non pur rispondi!/Ahi, che più d'aspe è sordo a' miei lamenti!/O nembri, O turbi, O venti,/Sommergetelo voi dentr'a quell'onde!/Correte, orche e balene,/E delle membra immonde/Empiete le voragini profonde!/Che parlo, ahi, che vaneggio?/Misera, ohimè, che chieggi?/O Teseo, O Teseo mio,/Non son, non son quell'io,/Non son quell'io che i ferì detti sciolse;/Parlò l'affanno mio, parlò il dolore,/Parlò la lingua, sì, ma non già il cuore./Misera! Ancor dò loco/A la tradita speme?/E non si spegne./Fra tanto scherno ancor, d'amor il foco?/Spegni tu morte, ornai, le fiamme insegne!/O Madre, O Padre, O dell'antico Regno/Superbi alberghi, ov'ebbi d'or la cuna,/O servi, O fidi amici (ahi fato indegno!)/Mirate ove m'ha scort'empia fortuna,/Mirate di che duol m'ha fatto erede/L'amor mio, La mia fede,/E l'altrui inganno,/Così va chi tropp'ama e troppo crede.

**BONUS TRACK I**  
**Gaetano Donizetti**



**Lamento del Conte Ugolino**  
*Per baritono e pianoforte*  
1834



LA BOCCA SOLLEVÒ DAL FIERO PASTO

La bocca sollevò dal fiero pasto  
quel peccator, forbendola a'capelli  
del capo ch'elli avea di retro guasto.  
Poi cominciò: «Tu vuo' ch'io rinovelli  
disperato dolor che 'l cor mi preme  
già pur pensando, pria ch'io ne favelli.  
Ma se le mie parole esser dien seme  
che frutti infamia al traditor ch'ï' rodo,  
parlar e lagrimar vedrai insieme.  
Io non so chi tu se' né per che modo  
venuto se' qua giù; ma fiorentino  
mi sembri veramente quand'io t'odo.  
Tu dei saper ch'ï' fui conte Ugolino,  
e questi è l'arcivescovo Ruggieri:  
or ti dirò perché i son tal vicino.  
Che per l'effetto de' suo' mai pensieri,  
fidandomi di lui, io fossi preso  
e poscia morto, dir non è mestieri;  
però quel che non puoi avere inteso,  
cioè come la morte mia fu cruda,  
udirai, e saprai s'e' m'ha offeso.  
Breve pertugio dentro da la Muda  
la qual per me ha 'l titol de la fame,  
e che conviene ancor ch'altrui si chiuda,  
m'avea mostrato per lo suo forame  
più lune già, quand'io feci 'l mal sonno

che del futuro mi squarciò 'l velame.  
Questi pareva a me maestro e donno,  
cacciando il lupo e ' lupicini al monte  
per che i Pisan veder Lucca non ponno.  
Con cagne magre, studiose e conte  
Gualandi con Sismondi e con Lanfranchi s'avea  
messi dinanzi da la fronte.  
In picciol corso mi parieno stanchi  
lo padre e ' figli, e con l'agute scane  
mi pareva lor veder fender li fianchi.  
Quando fui desto innanzi la dimane,  
pianger senti' fra 'l sonno i miei figliuoli  
ch'eran con meco, e dimandar del pane.  
Ben se' crudel, se tu già non ti duoli  
pensando ciò che 'l mio cor s'annunziava;  
e se non piangi, di che pianger suoli?  
Già eran desti, e l'ora s'appressava  
che 'l cibo ne solea essere addotto,  
e per suo sogno ciascun dubitava;  
e io senti' chiavar l'uscio di sotto  
a l'orribile torre; ond'io guardai  
nel viso a' mie' figliuoi senza far motto.  
Io non piangea, sì dentro impetrai:  
piangevan elli; e Anselmuccio mio  
disse: "Tu guardi sì, padre! che hai?".  
Perciò non lacrimai né rispuos'io  
tutto quel giorno né la notte appresso,  
infin che l'altro sol nel mondo uscìo.  
Come un poco di raggio si fu messo  
nel doloroso carcere, e io scorsi  
per quattro visi il mio aspetto stesso,  
ambo le man per lo dolor mi morsi;  
ed ei, pensando ch'io 'l fessi per voglia  
di manicar, di subito levorsi  
e disser: "Padre, assai ci fia men doglia  
se tu mangi di noi: tu ne vestisti  
queste misere carni, e tu le spoglia".  
Queta'mi allor per non farli più tristi;  
lo di e l'altro stemmo tutti muti;

ahi dura terra, perché non t'apristi?  
Poscia che fummo al quarto di venuti,  
Gaddo mi si gittò disteso a' piedi,  
dicendo: "Padre mio, ché non mi aiuti?".  
Quivi morì; e come tu mi vedi,  
vid'io cascar li tre ad uno ad uno  
tra 'l quinto di e 'l sesto; ond'io mi diedi,  
già cieco, a brancolar sovra ciascuno,  
e due di li chiamai, poi che fur morti.  
Poscia, più che 'l dolor, poté 'l digiuno».  
Quand'ebbe detto ciò, con li occhi torti  
ripresè 'l teschio misero co'denti,  
che furo a l'osso, come d'un can, forti.  
Ahi Pisa, vituperio de le genti  
del bel paese là dove 'l si suona,  
poi che i vicini a te punir son lenti,  
muovasi la Capraia e la Gorgona,  
e faccian siepe ad Arno in su la foce,  
sì ch'elli annieghi in te ogne persona!  
Ché se 'l conte Ugolino aveva voce  
d'aver tradita te de le castella,  
non dovei tu i figliuoi porre a tal croce.  
Innocenti facea l'età novella,  
novella Tebe, Uguicione e 'l Brigata  
e li altri due che 'l canto suso appella.  
Noi passammo oltre, là 've la gelata  
ruvidamente un'altra gente fascia,  
non volta in giù, ma tutta riversata.  
Lo pianto stesso li pianger non lascia,  
e 'l duol che troua in su li occhi rintoppo,  
si volge in entro a far crescer  
l'ambascia; ché le lagrime prime fanno groppo,  
e sì come visiere di cristallo,  
riempion sotto 'l ciglio tutto il coppo.  
E avvegna che, sì come d'un callo,  
per la freddura ciascun sentimento  
cessato avesse del mio viso stallo,  
già mi pareva sentire alquanto vento:  
per ch'io: «Maestro mio, questo chi move?  
non è qua giù ogne vapore spento?».  
Ond'elli a me: «Avaccio sarai dove  
di ciò ti farà l'occhio la risposta,  
veggendo la cagion che 'l fiato piove».  
E un de' tristi de la fredda crosta  
gridò a noi: «O anime crudeli,  
tanto che data v'è l'ultima posta,  
levatemi dal viso i duri veli,  
sì ch'io sfoghi 'l duol che 'l cor m'impregna,  
un poco, pria che 'l pianto si raggeli».  
Per ch'io a lui: «Se vuo' ch'ï' ti sovvegna,  
dimmi chi se', e s'io non ti disbrigo,  
al fondo de la ghiaccia ir mi convegna».   
Rispuose adunque: «I' son frate Alberigo;  
i' son quel da le frutta del mal orto,  
che qui riprendo dattero per figo».   
«Oh!», diss'io lui, «or se' tu ancor morto?».   
Ed elli a me: «Come 'l mio corpo stea

nel mondo sù, nulla scienza porto.  
Cotal vantaggio ha questa Tolomea,  
che spesse volte l'anima ci cade  
innanzi ch'Atropòs mossa le dea.  
E perché tu più volentier mi rade  
le 'nvetriate lagrime dal volto,  
sappie che, tosto che l'anima trade  
come fec'io, il corpo suo l'è tolto  
da un demonio, che poscia il governa  
mentre che 'l tempo suo tutto sia vòlto.  
Ella ruina in sì fatta cisterna;  
e forse pare ancor lo corpo suso  
de l'ombra che di qua dietro mi verna.  
Tu 'l dei saper, se tu vien pur mo giusto:  
elli è ser Branca Doria, e son più anni  
poscia passati ch'el fu sì racchiuso».   
«Io credo», diss'io lui, «che tu m'inganni;  
ché Branca Doria non morì unquanche,  
e mangia e bee e dorme e veste panni».   
«Nel fosso sù», diss'el, «de' Malebranche,  
là dove bolle la tenace pece,  
non era ancor giunto Michel Zanche,  
che questi lasciò il diavolo in sua vece  
nel corpo suo, ed un suo prossimano  
che 'l tradimento insieme con lui fece.  
Ma distendi oggimai in qua la mano;  
aprimi li occhi». E io non gliel'apersi;  
e cortesia fu lui esser villano.  
Ahi Genovesi, uomini diversi  
d'ogne costume e pien d'ogne magagna,  
perché non siete voi del mondo spersi?  
Ché col peggiore spirto di Romagna  
trovai di voi un tal, che per sua opra  
in anima in Cocito già si bagna,  
e in corpo par vivo ancor di sopra.



DANTE AL COSPETTO DEI DIAVOLI

**BONUS TRACK II**  
**Reynaldo Hahn e Paul Verlaine**  
*D'une prison*  
*lamento*



REYNALDO HAHN

PAUL VERLAINE

Le ciel est, par-dessus le toit,  
 Si bleu, si calme!  
 Un arbre, par-dessus le toit,  
 Berce sa palme.

La cloche, dans le ciel qu'on voit,  
 Doucement tinte.  
 Un oiseau sur l'arbre qu'on voit  
 Chante sa plainte.

Mon Dieu, mon Dieu! la vie est là,  
 Simple et tranquille.  
 Cette paisible rumeur-là  
 Vient de la ville.

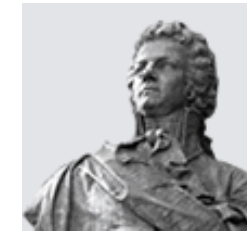
Qu'as-tu fait, ô toi que voilà  
 Pleurant sans cesse,  
 Dis, qu'as-tu fait, toi que voilà,  
 De ta jeunesse?

## XXX

23 luglio 2006 - Palazzo Cini a San Vio, ore 11  
**La porta sul retro** ovvero  
**Le salon des Refusés** ovvero  
**Tutte le feste al tempio (della musica rara)**



W.A. MOZART



C.M. VON WEBER

**Devozioni "Sturm-und-Drang" a Palazzo Cini**



BAD KUDOWA, ORGANO DELLA FABBRICA FRANZ STEPHAN

**Wolfgang Amadeus Mozart**

***Adagi e sonate da chiesa, per organo o per organo e strumenti***

**K 608\***  
**K 594\***  
**K 336\*\***  
**K 244\*\***  
**K 245\*\***  
**K 616\*\***

Daniel Chorzempa (1944- ) agli organi:

\*Holzay Schlosspfarrkirche (1784) \*\*Stift Wilhering (Kleine Chororgel, 1746)

**BONUS**

**Carl Maria von Weber**

***Der Erste Ton***<sup>31</sup>

Melodramatische Kantate (1808)  
 sulle parole di Friedrich Rochlitz

31. Potrebbe trattarsi della registrazione dal vivo del concerto del 21 e 22 febbraio 1996, nell'ambito delle Feste Musicali di Bologna, curate con grande intelligenza dall'amico di Morelli, Tito Gotti [nota del curatore].



Il piccolo repertorio organistico di Mozart comprende 17 **Sonate da Chiesa** di stile italiano (‘appropriate all’organo italiano’) con l’obbligo dell’organo, e pochi pezzi di carattere divagante, fantasioso e di maniera arabescante Rococò, sorprendentemente espressive.

Le **Sonate da chiesa** appartengono quasi tutte al periodo in cui il giovane Wolfgang assolveva le mansioni di maestro di cappella a Salisburgo presso l’arcivescovo Colloredo, nominato a questa carica nel 1772. La spiccata predilezione per i servizi liturgici ultra-brevi dell’arcivescovo, personalità nervosissima, spinse Mozart all’elaborazione di una serie di messe brevi, scritte in uno stile brillante, in giusto equilibrio tra polifonia e elemento concertante. Le Sonate occupano una posizione liturgica serena, collocate tra l’Epistola ed il Vangelo della Messa, sono caratterizzate da una sobria successione di movimenti gravi e di fugati e con largo uso di contrappunto; anche a causa anche della loro forzosa brevità, costituiscono esempi magistrali di concisione formale e stilistica nell’ambito della produzione sacra di Mozart.

Sono **Sonate da chiesa**, nel presente programma la 17ma in Do maggiore K336, la 10ma in Fa maggiore K244, e la 11ma in Re maggiore.

L’Adagio e Allegro in Fa minore K594 è una composizione straordinariamente mutante nel suo trascorrere fra enfasi di fanfare e larghi squarci meditativi, sorprendentemente reclinate in un finale pianissimo. Anche il pezzo per organo K608 è in Fa minore (data marzo 1791) ed è una Fantasia, presagisce Beethoven non meno di quanto la gemella composizione K594 è improntata a una netta evidenza di memorie handeliiane.

L’Andante (con annesso Walze) in Fa Maggiore (datato anch’esso 1791, maggio) è una testimonianza di appropriazione della temperie dello stile classico da parte del Mozart più maturo, a dispetto dei materiali usati, un tema rococò da una parte e dall’altra un motivo campestre-popolare di danza rustica, entrambi addomesticati alla dimensione cameristica del Kleine-Orgel.



Daniel Walter Chorzempa è un organista americano nato nel 1944, a Minneapolis, concertista e musicologo formatosi alla Università del Minnesota e a Colonia. Eccellente pianista, votato alla musica di Liszt e Julius Reubke, compositore di musica elettronica (presso lo storico Studio di Karl-Heinz Stockhausen), si applicò negli anni ’60 alla valorizzazione dei repertori di musica organistica dello stile classico (da Handel a Mozart). Importanti sono state le sue incisioni di corali bachiani eseguiti sul ‘bachianissimo’ organo Silbermann del Duomo di Arlesheim, e dei due libri del Clavicembalo temperato realizzati su strumenti storici bachiani (fortepiano, clavicordo, organo e cembalo). Nel 1968 Chorzempa è stato insignito del premio internazionale J.S. Bach a Lipsia. Seppur americano ha goduto di una diffusa fama di Prinz der Organisten nella RFT. Negli stessi anni hanno fatto i suoi concerti inglesi alla St.Paul Cathedral di Londra.

La scelta del Bonus odierno è orientata ad una effettiva rarità di gran pregio. Si tratta di un mini oratorio di Carl Maria von Weber, opera quanto mai giovanile, composta nel 1808. Un oratorio strano, breve, e concepito per voce recitante e orchestra, sulla falsariga di un progetto di allineamento alla estetica e alla poetica del massimo oratorio haydniano, la Creazione. Lo stesso percorso testuale, narrativo, sulla origine del mondo, esemplato da una commistione di ispirazione dal libro della Genesi biblico, e dal poema di Milton intitolato al paradiso perduto, ricalcato dal giovane Weber - forse per esercizio stilistico elaborato alla scuola dell’abate Vogler, che fu mentore anche di Danzi e Meyerbeer - viene virato ad una suggestiva conclusione che vede squadernata la origine della musica (il primo suono, appunto, *Der Erste Ton*) come momento massimo e finale della creazione divina del mondo. Tutte le fasi dell’oratorio sono abbreviatamente ripensate, rivisitate dal giovane compositore, in una dimensione di aumentato Sturm und Drang (pur nel confronto ricercato con il magistrale dispiegamento di sensibilità al Sublime tempestoso presente nell’opera del maestro di Rohrau).

Questo breve oratorio sinfonico e recitato di Weber è completamente dimenticato dalle storie della musica passate e presenti.

Il testo del libretto è di Johann Friedrich Rochlitz, musicologo e letterato di Lipsia, fondatore della *Allgemeine Musikalische Zeitung*, la rivista musicale su cui scrissero Schumann e Marx. Amico di Goethe e di Beethoven, Rochlitz è autore di drammi, poesie, romanzi oggi completamente dimenticati. Rochlitz fu come critico l’inventore di una saggistica musicale fondata sulla compresenza di giudizio estetico e di analisi tecnica. Schubert musicò 5 suoi poemi in altrettanti celebri Lieder.

Il testo del *Der Erste Ton* ‘recita’ (nella traduzione italiana):

Del Caos tenebroso le forze infinite lottano avvinghiate come nemici.

Prima che iniziassero i tempi e le ore irrigidiscono le loro divise forze selvagge.

Tutto ciò grazie alla parola dominante del loro creatore.

Ora alla saggezza del più alto pensiero nuovamente riunite per amor di pace si cingono nei limiti dell’Ordine ed operano nel tempo in una potente fruttifera aspirazione a ciò che nel tutto Dio ha pensato sia portato ad esistere.

A tutto ciò che potrà vivere la sua vita. A tutto ciò cui sarà donato il diritto di esistere.

E la luce fu.

Le nubi costruirono il loro cielo, l’uccello corse la sua aria, le bestie raggiunsero i loro pascoli, e fu l’Uomo.

Simile a Dio nell’immagine, re della vastissima terra.

Ma quel vasto regno era deserto, pieno di vita com’era pur sembrava morto. Era muto.

Stupito vede l’uomo, attorno a sé agire fogge meravigliose fluttuanti, vede sé stesso, guarda atterrito a Dio. Il mondo in quel momento percepisce la parola del Creatore. Ad ogni vita è data la forza di proclamare il proprio mistero. Così come vuole. Ora le ali del vento generano le burrasche rumorose, ebbre, ondegianti sulle acque, e le rapide correnti dei fiumi vengono trascinate scroscianti, i ruscelli bisbigliano loquaci e parlano agli alberi, le foglie, animate, sussurrano un’amichevole risposta. Rompe il suo tacere lo scuro toro, dal potente senso di sua forza animato. Ruggisce il leone agitato dall’ardore del superbo suo orgoglio. L’allodola invoca la sua nube adorata. L’usignolo dal suo boschetto scuro canta: io sono, felice sarò. Si apre poi anche al principe della terra il petto oppresso dal desiderio. E parla sommessamente stringendo la sua bella femmina. Anche lui dice: io sono, felice, e non solo. Si risveglia la lusinga dell’eco, risuona delle melodie di quell’essere felice. Attraverso l’ampio regno dell’aria, armoniosamente.

Coro: Lode a te o Suono, tu che per primo ciò che vive hai aiutato a sentire la forza della vita, per i doni che hai dispensato, tu stesso, sempre deve ardere questa ara sacrificale. (Idest: la musica).



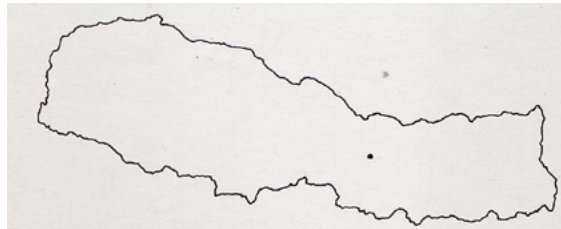
LETTERA DI BEETHOVEN ALL’AMICO ROCHLITZ

XXXI

30 luglio 2006 - Palazzo Cini a San Vio, ore 11

**La porta sul retro** ovvero**Le salon des Refusés** ovvero**Tutte le feste al tempio (della musica rara)****Estreme lontananze a Palazzo Cini**

1976-1979

***Impressioni di Himalaya, paesaggi sonori dal Nepal,  
di Fabrizio Cassano***

NEPAL (IL PUNTINO = KATHMANDU)

**Noi Afgani siamo i meglio di tutti i mussulmani**

h. 21.45 del 14 aprile 1976. Tabla e cimbali nepalesi accompagnano un cantore afgano che intona una lode della sua terra con un ritmo misurato del tutto asincronico rispetto alla mimica smisurata. Piccolo rituale di tolleranza religiosa (la piazza è piena di placidi buddisti).

**Qui si vende sarinda**

h. 11.30 del 22 aprile 1979, sulla sponda del fiume Bagnati, nella prossimità del tempio dominato dalla figura di Nandi, il toro di Shiva. Situazione di mercato di artefatti genericamente devoti.

**Suni suni**

h. 16 del 23 aprile 1976, Sawaympur, verso lo Stupa. Un Baul, cantastorie girovago, nella performance di una canzone comica e moralistica riguardante i rapporti pre-matrimoniali. Annuncio della verniciatura in rosso della fronte della eventuale sposa. Accompagnamento con sarinda suonata con l'arco e rasgada.

**Meditazione devota in un tempio di Kathmandu**

h. 23 del 23 aprile 1976. Polifonia con recitazione di frammenti di versi liturgici e accompagnamento strumentale di armonium e cimbali.

**Lamaseria di Bodanath**

h. 18 del 25 aprile 1979. Chiamata a raccolta, *gsol k'a* e preghiere per i defunti peccaminosi ossia *gsin po* per i *bsno mon*.

Purificazione del luogo. Declamazione della triplice formula del rifugio, della dottrina e della comunanza. Voto di aspirazione alla illuminazione, atto di venerazione, giubilo. Condivisioni dei frutti della dottrina predicata.

Strumentazione prevalente: tamburi su pertica, trombe telescopiche e coppie di piatti larghi (sbug tshal).

**Notte nelle adiacenze dello Stupa di Bodanath**

h. 23 del 25 aprile 1976. Magnetofono aperto abbandonato sul lato della via.



segue

***Cinquecentomila leoni***

Un film di Aldo Nove e Andrea Liberovici con Gianfranco Funari nella parte di Tarzan  
*Locarno 2004*



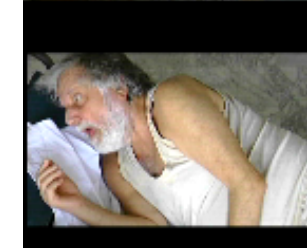
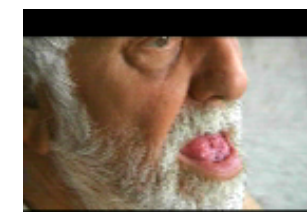
Omaggio a John Weissmuller  
nel centenario della nascita  
(1904-1984)

**Le ultime ore di J.W. ossia Tarzan**

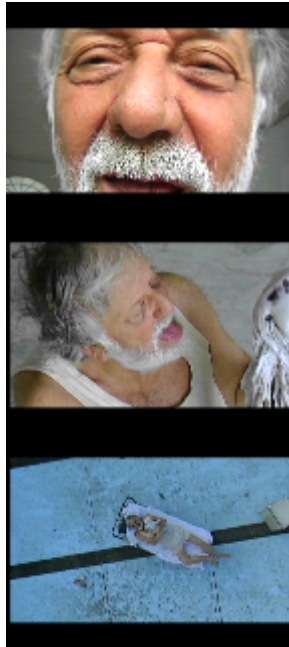
1924 J.W. campione olimpico di nuoto

1932 J.W. diventa divo interpretando l'uomo scimmia

1977 dopo un incidente alla testa J.W. viene ricoverato, si riprende ma lancia in continuazione il grido del suo personaggio e parla.



Parla per noi, con noi. Della contrazione del tempo già metafisicamente astratto di Olimpia, del tempo già aereo delle liane, nel tempo concentrazionario della clinica.



XXXII  
 6 agosto 2006 - Palazzo Cini a San Vio, ore 11  
**La porta sul retro** ovvero  
**Le salon des Refusés** ovvero  
**Tutte le feste al tempio (della musica rara)**



**Una chiesa, un'osteria, un bordello e un patibolo,  
 fra François Villon ed Ezra Pound, Parigi 1462-1923**

Ezra Loomis Pound  
***Le testament de Villon***<sup>32</sup>  
 Paris 1926 [ma 1921-1923]  
*Opera per musica in due parti*  
*Libretto e musica di Ezra Pound*

Master thyself, then others shall thee beare  
 Subdue thyself and others thee shall hear

**Pound** colloca la sua opera musicale basata sulle ballate del poeta francese, nel 1462, verosimile data di creazione del poema di **Villon**.



EZRA POUND IN UN RITRATTO DELL'AMICO HENRI GAUDIER-BRZESCA  
 BRUSH AND INK 20"X15" KETTLE'S YARD UNIVERSITY OF CAMBRIDGE

\*

32. De *Le testament de Villon*, esistono varie esecuzioni, dopo la prima del 1926 l'opera venne trasmessa dalla BBC, come una delle prime esperienze di radio opera nel 1951. Robert Hughes nel 1971 diresse una versione scenica al Western Opera Theater di San Francisco, incisa poi in due LP (Berkeley, Fantasy Records 120001, 1972). Anche l'Holland Festival produsse quest'opera nel giugno del 1980 con l'Asko Ensemble e l'Asko Chorus diretti da Reimbert de Leeuw (di questa esecuzione la Philips pubblicò un LP (Philips - 9500 927, Olanda, 1980) [nota del curatore].

Diverse le modifiche operate dall'Americano sulla biografia del Francese portata in scena: in specie appariscente la impiccagione di Villon e dei suoi amici su un colle golgotiano fuori Parigi (Villon, come si sa, non fu impiccato, ma solo bandito da Parigi nel 1463).

I personaggi derivano in gran parte del *Testament* ma Ezra Pound ne inventa alcuni utili a sostenere alcune scene.

Villon in persona canta quattro dei sedici numeri dell'opera, introduce la canzone della vecchia e prende parte al mottetto finale.

Mastro Ythier canta un compianto funebre in memoria dell'amante defunta.

Un'amante di Villon, Rose, canta un spertichino della canzone di Ythier.

La vecchia Heaulmière è una prostituta ultraottantenne, canta due lunghe arie di vecchiaia.

Il Gallant è un personaggio di invenzione poundiana per intonare parte della *Ballade a s'amyè* e due ottave seguenti sul tema dell'inganno d'amore. Epicureo, bevitore, sciupafemmine.

Il Prete canta due arie non composte da Pound.

La Madre di Villon canta la *Ballade pour prier Notre Dame*.

Bozo, il tenutario del bordello interviene in continuazione.

Agiscono infine due meretrici e un coro di sbronzi.



Le Scene (2) sono: a) un bordello attivo nei pressi della cattedrale di St. Julien, b) un patibolo sul culmine di una collina deserta.



THE WATER CARRIERS DI H. GAUDIER-BRZESKA (1914)

L'opera si apre con Villon in scena seduto su una panca in una piazza su cui affacciano il bordello, l'osteria e la chiesa.

Bozo gli serve del buon vino.

Tamburi e flauti, sigla sonora del bordello



EZRA POUND NEL 1912

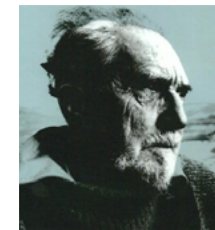
Villon canta *et mourut Paris*, meditazione sulla morte e sullo svanire della bellezza, poi intona *Dictes moi*.

*Muore Paride muore Elena, muore ognuno nello strazio crudele che fa mancar fiato e vigore e gli si schianta il fiele sul cuore e poi suda, Dio, quanto suda! E nulla o nessuno lo allevia in quel punto perché non c'è figlio o congiunto che vorrebbe far cambio con lui. Morte fa impallidire, fa fremere, incurva il naso, tira le vene, gonfia il collo, sprema le carni, le giunture dilata e i nervi stira. O corpo di donna così tenero, prezioso, soave e liscio dovrai lasciarti così insultare, meglio sarebbe che salissi vivo in cielo Ditemi voi su quali sponde sono Flora la bella romana, Archipiada e Thais che le fu cugina? Eco che parla quando vaga un rumore sul fiume o sullo stagno, che sovrumana bellezza ebbe? Dove sono le nevi d'allora? Dov'è la saggia Eloisa per cui castrato prese il saio Abelardo in Saint Denis? Per amore subi quell'offesa. Dov'è la regina che ordinò che Buridano fosse gettato in un sacco nella Senna? Dove sono le nevi d'allora?*

*E Bianca la liliale regina dal canto di sirena, Bice, Alice, Berta pedona, Aremburgi del Maine, Giovanna la buona di Lorena bruciata dagli inglesi a Rohan? Dove sono, santissima Vergine? Dove sono le nevi d'allora? Principe, saper non ti preme dove sono quello adesso o tra un anno, ch'io non riprenda la cantilena: Dove sono le nevi d'allora?*

Entra Ythier per convincere Villon a lasciare Parigi prima che gli sbirri lo trovino. Villon è irremovibile, non fugge. Ythier canta con lui il lai *Mort j'appelle*. Alla finestra del bordello Rose irride alla dolce canzone di Ythier e Villon.

*Morte, ti accuso, accuso il tuo rigore, mi hai rapito la mia donna e ancora non ti basta ed insisti a tenermi in stato di languore, non ebbi più forza alcuna da quel momento, che noia ti dava in vita la mia bella, Morte!? In due avevamo un cuore solo, se quello è morto dovrò uscir di vita anch'io, o vivrò senza vita solo con delle immagini del sogno, in sogno. Morte!*



Villon comincia a scrivere il suo testamento: *Je plains le temps*.

*Rimpiango il tempo della mia giovinezza quando più di tutti ho fatto il pazzo sino a diventar vecchio. Quel tempo m'ha celato la sua partenza, non se ne è andato a piedi, né a cavallo, come se ne è andato? Se ne è soltanto andato senza lasciarmi nulla in dono. Se ne è andato e io son restato qui dissennato, ignorante, triste, spento, più nero di una mora, senza rendite, senza censo, né patrimonio. Dei miei parenti il più lontano s'avanza per dimenticarmi dimenticando il vincolo umano sol perché un po' di avere mi manca.*

Villon introduce la decrepita bagascia, meretrice e modista, e si lancia in una invettiva contro il passare del tempo: *Advis m'est que joy regreter*.

*Mi par di sentire i lamenti della bella che fu, l'Heaulmière, giovane la si vorrebbe qual era e invece si duole così: Perfida e triste vecchiaia, chi mi trattiene dal ferirti e che a quest'insulto non mi uccida? Tutti m'hai tolto i privilegi di cui beltà mi fe' signora con commercianti preti e professori, non c'era un uomo solo allora che non mi avrebbe dato tutto di tutto, senza pentirsi, sol che gli avessi dato quel che rifiutano i pezzenti. Io tutto gli ho negato e così ero anche saggia per amore di un giovinastro cui tutto ho dato con larghezza. Se con gli altri facevo la furba, con lui solo amore e tanto. Aveva per me solo durezza e mi amava solo per i soldi. Mi trascinava, mi pestava, l'amavo lo stesso quella carogna. Se mi chiedeva di soddisfarlo avrei scordato ogni male anche se m'avesse spezzato le reni. E quella carogna, perfido, m'abbracciava per ore e ore e ore... Bel guadagno il mio! Che mi resta ora di ciò, solo la vergogna. Da trentanni è morto e io son qui vecchia e canuta. Se penso al bel tempo che fu, qual ero, quale son diventata, allora mi guardo nuda e mi vedo tanto mutata, impicciolita, gobba, scarna, povera donna dissennata. Che siete diventati ora mia liscia fronte, miei capelli biondi, mie ciglia inarcate, miei occhi spazati, mie vezzose occhiate pronte a vincere chi se ne intende, bel naso dalla linea perfetta, piccole orecchie aderenti, viso dolcemente, fossette sul mento e labbra rosse... minute spalle graziose, mani delicate, lunghe braccia, piccoli seni carnosì adatti a sostenere fruscii amorosi*

reni larghe fighetta tra le cosce dure salde e maestose con la sua minuscola aiuola? Fronte rugosa capelli grigi radi sopraccigli occhi spenti che mandavano a suo tempo sorrisi e sguardi tiraclienti naso ricurvo beltà passita orecchie pelose e pendenti faccia smorta sbiancata mento grinzoso labbra cadenti... Questa è la sorte della umana bellezza: braccia corte, mani rattrappite, spalle contorte e nodose, mammelle vizze e anche ancora più avvizzite, fica schifosa, cosce non cosce ma coscette, salsicciose e tutte maculate. Si pianga così il buon tempo andato tra noi stolte vecchiette rannicchiate a terra come gomitoli, strette strette, fra gli sterpi attorno a un focherello che appena acceso si spegne, noi che fummo tanto belle. Questo fa per tutti e per tutte.

Finito questo che Pound amava chiamare il fuoco d'artificio del suo *Testament*, entra in scena il Galante per trovare una ragazza, adocchia Rose, e quindi canta *False beauté*.

*Falsa bellezza che mi costi tanto invero aspra ma dolcezza infinita, amor duro più che il ferro al morso che sicuro della rovina mia perfido incanto dir posso fine di un povero cuore chiuso orgoglio che a morte fa trascorrere occhi crudeli, Legge nol vuole, non infierire, soccorri.*

Villon insinua un breve intermezzo:

*Item al mio caro amor la cara Rosa né cuore né fegato lascio perché preferisce di certo un altro coso.*

La vecchia intona una ballata di Consigli alle giovani: *Or ye pensez.*

*Pensaci, bella quantaia, pensaci studentessa e pensaci tu Bianca commessa calzolaia, è tempo di pensare. Arraffate a destra e a manca non risparmiate alcun uomo per favore, che da vecchie, svalutate, la moneta più non corre. E tu bella salumiera che balli tanto bene, Mina tappezziere, non deludete i protettori, presto dovrete chiuder la bottega, sfiorita bottega, allora, non varrete più nulla e vi resterà da servire soltanto un vecchio prete. La moneta più non corre! Giannina cappucciaia badate a non lasciarvi scappare il ganzo. Caterina borsaia non mandare gli uomini al fresco. Chi non è bella si aiuti e dimostri loro il calore. Non acciappa amori la laida vecchiezza, la moneta più non corre. Figlie mie ascoltatevi, io piango ed io sospiro perché non son più nella partita di giro, la mia moneta è fuori corso.*

Canzone alla vergine dalla cattedrale. La musica è originale trovadorica, di Guillaume Vinier, Pound l'aveva già pubblicata nel 1913 nella antologia di canti trovadorici elaborata assieme all'amico Rummel.

La madre di Villon, dalla chiesa, intona *Dame du ciel*, inno alla Vergine Reggente Imperatrice Signora ecc. Tre momenti di un credo di potenza: Fede Speranza e Carità.

*Donna del cielo, della terra reggente, imperatrice delle inferne paludi, accogli e includi la tua umile credente nelle tue schiere elette, anche se nulla essa vale. Donna Signora i beni che tu spandi sono ben più grandi dei miei peccati e senza quella anima non accede alle porte del Cielo. Io non so di inganni viver voglio e morire in questa fede. Digli che gli appartengo al tuo figliolo e da lui ogni mio peccato sia rimesso mi dia come a Maria Egizia il perdono, come a Teofilo, che fu da lui assolto e salvato anche se aveva promesso l'anima sua al diavolo. Aiutami a che non faccio anch'io così, Vergine inviolata, tu che fosti sede del sacramento che si adora a messa. Io viver voglio e morir in questa fede. Io sono una povera vecchia che nulla sa e che libri non ne ha mai letti, vedo al convento di cui sono parrocchiana il Paradiso dipinto, con arpe e liuti, e l'Inferno dove cuociono i perduti. L'un mi spaventa, l'altro è gioia e festa. Fammi avere la gioia divina Eccelsa cui ricorre il peccatore quando non è tardo o pigro, io con fede certa, viver voglio e morire, in tal fede. Tu vergine degnissima tu principessa portasti quel Gesù il cui regno mai non cessa. L'Onnipotente con le nostre fattezze lasciò i cieli per soccorrerli e diede a morte la sua cara giovinezza; tal è il tuo Signor lo affermo con certezza, viver voglio e morir in questa fede.*

Il prete lascia la chiesa e si accinge ad entrare nel bordello, ma viene fermato da Bozo che canta *Suyvez beautez*, una canzone del repertorio della cantante Yvette Guilbert pubblicata a Parigi nel 1912, tratta dal *Testament* di Villon.

*Seguite la beltà, correte a festa, amate, amate quanto più potete e se nulla salva le vostre teste alla fine non varrete più nulla. Fanno impazzire i grandi amori, per questo idolatra fu Salomone, perciò perdettero il lume di Ragione Sansone. Beato chi ne resta fuori!*

Ora canta Bozo, il taverniere-tenutario, con singulti ubriachi canta un'aria dedicata alla sua squaldrina, la grassa Margot, e poi crolla a terra. Due tromboni lo accompagnano suonando, dice Pound, as rowdly as possibile. *Se j'ayme et sers.*

*Se amo e servo una bella volentieri ditemi son grullo o vigliacco? Lei ha grazie in sé per tutti i miei desideri, è per amor suo che mi travesto con daga ed elmo e quando vien gente afferro il boccale e al vino filo via senza rumore; porgo ad essi acqua, pane, cacio e frutta. Gli dico Bene stat se pagn bene, tornate quando sarete ancora in calore che qui nel mio bordello vi teniam bene assieme. Ma c'è gran malumore quelle volte che a letto senza soldi viene Margot che io non la posso vedere e l'odio a*

morte. *Veste, camicia e mutanda le porto via e le giuro che le terrò in pegno. Con i pugni sui fianchi Anticristo! Mi grida e smoccola contro Gesucristo che non sarà io afferro un legno e avviene che qui sopra il naso le scrivo qualcosa qui nel bordello dove stiamo assieme. Con la sua foia mi lascia disfatto qui nel bordello dove stiamo assieme. Sia vento gelo grandine il pane ce l'ho, io son ruffiano e lei è la mia puttana.*

Ricompare il Galante per cantare *Je renye amours* prima di cadere anch'egli ubriaco a terra.

*L'amor rinnego ed aborrisco e all'ultimo sangue lo sfido, morte per lui mi trae a precipizio e di ciò non gliene importa un fico. La viola l'ho messa sotto il banco e mai più amanti vorrò seguire, se un tempo fui nelle lor file, di non esserlo più ora io mi vanto. Ho gettato il pennacchio al vento, lo segua chi vive d'attesa, non ne parlerò mai più perché voglio continuare la mia impresa e chi mi domanda e chi mi cimenta perché d'amore oso sparlare il vecchio detto l'accontenti: Chi muore può dir ciò che gli pare.*

Nel bordello di Bozo ora si canta tutti in coro in memoriam del grande patron degli ubriacconi: Jean Cotard (di cui si dice per l'appunto nel refrain di *Pere Noé*):

*Padre Noé che piantasti la vigna, e voi Lot che entraste a bere nel grottino così che amore che tanto bene alligna nell'inganno vi portò a giacere con le vostre ragazze (nessuno vuole farvene una colpa) e tu Architrucino tagliando in quest'arte vi prego di tenere in gran conto dell'anima di Mastro Cotard. Egli vien fuori dal vostro stesso ceppo, ha gustato i vostri vini migliori e costosi, avesse avuto meno verde la borsa avrebbe primeggiato su tutti i bevitori. Nessuno gli tolse mai di mano il suo boccale e mai fu egli nel suo bere infingardo aiutate signori l'anima di Mastro Cotard. Come barcolla come ondeggia l'ubriaco! Così lo vidi tante volte rincasare e una volta si è anche fatto un bozzolone sulla testa, me ne ricordo, sul banco del macellaio, invano avresti trovato in giro un ubriaccone par suo, quando l'udrete chiamare fate strada al buon Mastro Cotard. Principe! Non gli riuscì mai di sputare, gridava sempre: oh come mi mi brucia la gola, e mai poté placarla, la sua sete, il buon Mastro Cotard. Vox populi avverte tutti che stanno arrivando i gendarmi. Che entrano, arrestano Villon con tutti i suoi compagni, li portano via mentre cala la tela.*

Il sipario si alza su ben altra scena: un calvario, sei forche, sei criminali impiccati. Dalla forca cantano *Freres humain*, il loro inno alla vita intonato da morti.

*Fratelli umani che ancora vivi siete non raggelatevi il cuore per noi, che se pietà di noi miseri avrete Dio ve ne renderà merito. Ci vedete qui appesi in 5 in 6 la nostra carne troppo grassa è adesso guasta e divorata, noi siamo ossa in via di diventare polvere, che nessuno rida del male che ci devasta, pregate Dio che ci assolve. Se vi diciamo fratelli non dovrete offendervi, anche se siamo stati fatti fuori dalla giustizia, sapete che molti sono privi di senno. Già che siamo morti ottenete dal figlio della Vergine celeste che inaridita la sua grazia non resti e che ci salvi dalla orribile folgore sempiterna. Siam morti, nessuno ci molesti, pregate piuttosto Dio che ci assolve. La pioggia ci ha ben lavati e risciacquati e il sole ci ha fatti neri e secchi, le piche i corvi ci han cavato gli occhi e anche la barba le ciglia strappate coi becchi. Non abbiamo un momento di pace, di qua e di là, come muta il vento senza posa ci sbatte. Più forati dagli uccelli che dei ditali non sarete mai uguali a noi, pregate piuttosto Dio che ci assolve. O Gesù che sei il signore di tutti, fa che dell'inverno non siamo in balia, che debito non sia con lui da solvere, uomini qui non si scherza, pregate Iddio che ci voglia assolvere.*

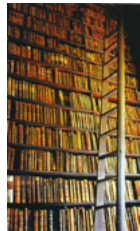
Dopo qualche minuto di silenzio due voci maschili cantano alternatim:

*Quest'è la fine del testamento fatto dal povero Villon. Finisce così. Icy se clost.*



XXXIII

13 agosto 2006 - Palazzo Cini a San Vio, ore 11

**La porta sul retro** ovvero**Le salon des Refusés** ovvero**Tutte le feste al tempio (della musica rara)**

L'ARMADIO DELLA MUSICA ALL'ACCADEMIA FILARMONICA DI BOLOGNA

**Piccoli Mozart russi a Palazzo Cini****Maxim Sozontovič Berezovskij***Concerto a 4 in Sol minore*

Adagio - Allegro - Adagio - Fuga

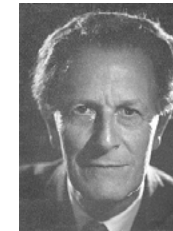
**Maestro del monastero di Spass-Préobraïenskij***Sinfonia in Do maggiore*

Allegro - Andante - Minuetto - Allegro

**Dmitri Stefanovič Bortnianskij***Sinfonia dall'Opera La festa del Signore, in Do maggiore***Evstignej Ipatovič Fomine***Dall'Orfeo ed Euridice*

Ouverture - Aria - Scena delle Furie

BONUS

**Frank Martin***Ballade pour Tenorsaxophone et orchestre (1940)*

**Maxim Sozontovič Berezovskij**, tenore e compositore ucraino nato a Gluchov il 27 ottobre 1745, morto a Pietroburgo il 2 aprile 1777.

Debutta come cantante nell'*Alessandro delle Indie* di Araya, a Kiev, studia composizione a Pietroburgo con Zoppis, a Bologna con Padre Martini nel 1765 (diventa Accademico Filarmonico Bolognese, così come Mozart poco più tardi). Nel 1773 un suo *Demofonte* metastasiano andò in scena a Livorno. Tornato in patria (a Pietroburgo) nel 1775, per due anni tentò di affermarsi come compositore senza alcun successo, pertanto, non unico ma solo secondo a Francesco Bianchi, divenne per la storia il primo compositore suicida della Storia (Francesco Bianchi infatti si uccise molto tempo dopo di lui nel 1810).

Autore di molta musica sacra, può essere definito, stilisticamente parlando, un piccolo Mozart russo.

**Dmitri Stefanovič Bortnianskij**, compositore ucraino nato a Hlukhiv nel 1751, morto a Pietroburgo il 10 ottobre 1825. Debuttò come soprano nel teatro di corte diretto da Galuppi, allievo dapprima di Galuppi stesso, poi di padre Martini, a Bologna, nel 1778 divenne anch'egli Accademico Filarmonico Bolognese qualche anno dopo Mozart. Ritornato in patria nel 1779 fu nominato direttore della cappella di corte (dal 1796 Cappella Imperiale).

Autore di molta musica sacra, Messe, Salmi e Canzoni sacre, compose anche 10 Concerti per doppio coro, ed alcune opere fortunate (fra le quali, *Alcide*, *Creonte*, *Quinto Fabio*, *Don Carlos*, *La fête Seigneur*, *Le Faucon*, ecc) può essere definito, stilisticamente parlando, un piccolo Mozart russo.

**Evstignej Ipatovič Fomine**, compositore russo nato a Pietroburgo nel 1761 ed ivi morto nel 1800, era stato allievo della Accademia delle Belle Arti di Pietroburgo, poi di Buini nel 1777, di Raupach nel 1778, di Sartori nel 1782, continuò gli studi con Padre Martini a Bologna (divenendo anche Accademico filarmonico bolognese come Mozart), studi che completò col successore di Martini, Mattei. Tornato in patria nel 1785 fu chiamato ma dirigere il teatro di corte nel 1797.

Autore di molta musica teatrale (*Il prode Boeslavich a Novgorod* su libretto di Caterina II, *Il mago*, *l'indovina e la mezzana*, *Indovina indovina giovinetta*, *I cocchieri alla stazione di posta*, *Clorinda e Milone*, *La mela d'oro*, *Orfeo ed Euridice*, può essere definito, stilisticamente parlando, un piccolo Mozart-Gluck russo.

XXXIV  
 20 agosto 2006 - Palazzo Cini a San Vio, ore 11  
**La porta sul retro** ovvero  
**Le salon des Refusés** ovvero  
**Tutte le feste al tempo (della musica rara)**



Guido Cavalcanti, Sordello ed Ezra Pound a Palazzo Cini

***Cavalcanti. A Radio Opera 1931-1933***<sup>33</sup>

A sung Dramedy by Ezra Pound

Words by Guido Cavalcanti

Added Words by Sordello

Music by Ezra Pound

Composed 1931-1933

At the request of BBC Producer

Edward Archibald Fraser Harding

Cast:

Betto Brunelleschi Buondelmonti

Three Cerchi friends, Bianchi: I Friend, II Lapo Gianni III Friend

Giovanni the Cobbler/Vanna

A French soldier/Ricco (page)

The Seneschal

Fortuna

[Synopsis of Cavalcanti]

Act I

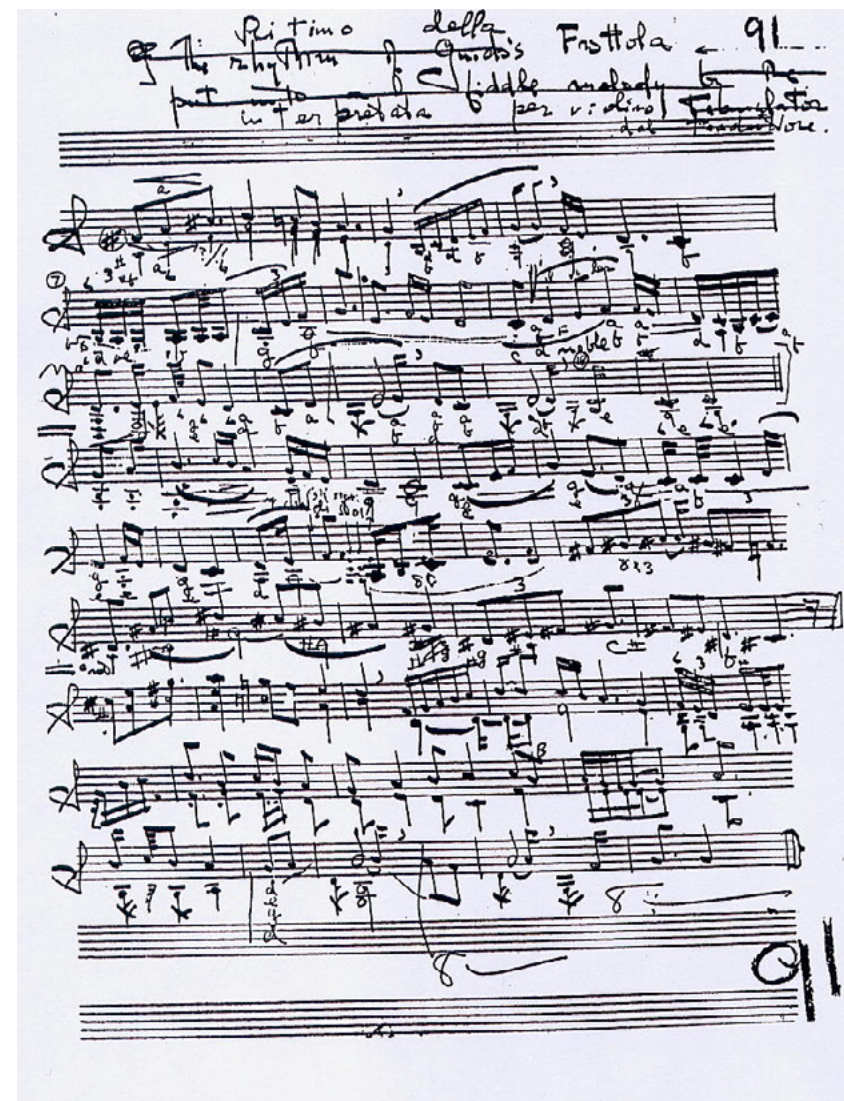
[A sort of courtyard formed by the end of a cul-de-sac. A few tombs with the tiny cobbler's shop and the backs of a few houses] We have now caught up with time and you will now hear Guido Cavalcanti, the famous Italian, the man who taught Dante his job. First melancholy. I mean you will hear him in his own thought. You will hear him interrupted by a bore who sings him an earlier poem, one of his own earlier poems which no longer suits him. He jumps over quite a large monument to escape from bore and the bore's friends and spongers. Three of his own friends, the Cerchi, then find him and he tries to get them to attack a group of eleven gangsters of the first Florentine families. Guido's friends are not having any [of it] and he has to scabble ignominiously over a wall covered with bottle tops. He finally escapes by kicking a huge flower pot onto the head of Corso Donati. After which Giovanni the cobbler lets out a string of proverbs on life and high life, interrupted by Guido's voice, Guido by now having reached his own loggia, a balcony three flights up and out of danger. This much for the first act.

Act II

[The courtyard of Guido's inherited townhouse] In this the second act of our play or sung dramedy you shall see the bright spring Mister Cavalcanti at the apparent height of his fortunes, isolated and surrounded by servants and playfellows, still thoughtful and studious. He is on a bench by a fine large carved stone table, and shortly starts on a chess game with Orlandi. One of his lighter songs is in the mouths of the populace and his friends annoy him by singing it. The song begins with a good deal of rowdiness. You can remember that these songs were actually sung by the people and that Dante got into two olerated squabbles, one with a maledriver and one with a blacksmith, because didn't like their manner of singing. Ricco, a young cousin, gets smacked for making too much noise, and revenges himself by nailing down Guido's coat tails, as is recorded by Sacchetti, Guido being intent on his game and, when he is so nailed down, his disciples at last persuade him to sing his masterly canzone "Donna mi priegha" with a good deal of joking about *cantus firmus* but with very serious attention to the work which is over most of their heads, though the *zucchi* pretend they can follow it. At the end we hear a strain of much simpler melody, finally said to be a song sung by Cunizza and remembered by one of her maids, a song by Sordello. A simplicity Guido thinks has escaped him. In this mood the decree of exile is brought to him, confirmed by his friend Dante Alighieri, "for the tranquility of the city."

Act III

[Sarzana, the marshy camp to which Guido has been exiled] Evening, a sort of terrace or porch under the wall of the fortress, Guido in exile and on his deathbed, in the garden an image of Fortune not very clearly seen. From beyond the wall the tired voice of one of the stragglers of the French army singing yet another song of Sordello's "What use are eyes that see not my desire." Guido, half-replying, "Since I must drag life out of death." Ricco has followed him into exile as his page, and he is trying to teach Ricco a song. Many people have tried to find a cypher in these songs. The "Perchio non spero" is all important to Guido as it is the last cypher message to his parry in Florence. The cypher is not in the words but in the music where only another musician can find it. He still has to prompt Ricco for the tune. Guido dies at the end of the poem, Ricco sobbing that he has not learned it. Enter *Deus ex machina*, the burly seneschal, sort of prison guard, responsible for Guido's remaining in Sarzana. He is possessed by the spirit of the statue, and losing himself, losing his sense of his own personality, begins the song of Fortune.



DAL MANOSCRITTO AUTOGRAFO DI CAVALCANTI: LA FROTTOLA DI GUIDO (E.P.)

33. Commissionata dalla BBC, mai però trasmessa, si pensava che l'opera, alla morte del poeta, fosse incompiuta o perduta. Robert Hughes, che aveva promosso anche la ripresa dell'altra opera di Pound nel 1971, individuò i vari manoscritti, ricostruì la partitura e la eseguì in prima mondiale al Herbst Theatre Civic San Francisco Performances, il 28 marzo 1983, alla guida de The Arch Ensemble for Experimental Music [nota del curatore].

## Atto I

Announcer  
OvertureGuido. Poi che di doglia  
Sol per pietà: Betto

Gianni quel Guido: I Cerchi (Bianchi)

Guarda ben dico: Il ciabattino  
Guido: Era in pensier  
Guarda ben dico bis

## Atto II

Announcer

Se m'hai del tutto: Guido  
In un boschetto: I Cerchi  
Guido: Donna mi prega  
Sordello: Tos temps serai

## Atto III

Announcer

Sordello: Ailas

Guido: Quando di morte  
Guido: Perch'io non spero  
Io son la donna (Fortuna)ché la Chiesa di Dio  
si vuole di giustizia fio.Guarda ben dico, guarda ben ti guarda,  
Non haver vista tarda  
Ch'a pietra di bombarda  
Arme val poco:  
[...]  
O tu ch'el tutto mordi  
A' lupi esser ingordi è gia nociuto.  
Sta pur ben proveduto  
Pur ch'io nol dica a muto, ch'ode e parla.  
Perde tempo in chiamarla  
La rana chi vuol torla del pantano.Era in penser d'amor quand'i trovai  
due foresette nove.  
L'una cantava: «E' piove  
gioco d'amore in noi».Era la vista lor tanto soave  
e tanto queta, cortese e umile,  
ch'i' dissi lor: «Vo' portate la chiave  
di ciascuna vertù alta e gentile.  
Deh, foresette, no m'abbiate a vileper lo colpo ch'io porto;  
questo cor mi fue morto  
poi che 'n Tolosa fui».Elle con gli occhi lor si volser tanto  
che vider come 'l cor era ferito  
e come un spiritel nato di pianto  
era per mezzo de lo colpo uscito.  
Poi che mi vider così sbigottito,  
disse l'una, che rise:  
«Guarda come conquise  
forza d'amor costui!»L'altra, pietosa, piena di mercede,  
fatta di gioco in figura d'Amore,  
disse: «L tuo colpo, che nel cor si vede,  
fu tratto d'occhi di troppo valore,  
che dentro vi lasciaro uno splendore  
ch'i' nol posso mirare.  
Dimmi se ricordare  
di quegli occhi ti puoi».Alla dura questione e paurosa  
la qual mi fece questa foresetta,  
i' dissi: «E' mi ricorda che 'n Tolosa  
donna m'apparve accordellata istretta,  
Amor la qual chiamava la Mandetta;  
giunse sì presta e forte,  
che fin dentro, a la morte,  
mi colpìr gli occhi suoi».Molto cortesemente mi rispuose  
quella che di me prima avea riso.  
Disse: «La donna che nel cor ti pose  
co la forza d'amor tutto 'l su' viso,  
dentro per li occhi ti mirò sì fiso,  
ch'Amor fece apparire.Poi che di doglia cor conven ch'i' porti  
e senta di piacere ardente foco  
e di virtù mi traggi' a sì vil loco,  
dirò com'ho perduto ogni valore.  
E dico che' miei spiriti son morti,  
e 'l cor che tanto ha guerra e vita poco;  
e se non fosse che 'l morir m'è gioco,  
fare'ne di pietà pianger Amore.  
Ma, per lo folle tempo che m'ha giunto,  
mi cangio di mia ferma opinione  
in altrui condizione,  
sì ch'io non mostro quant'io sento affanno:  
là 'nd'eo ricevo inganno,  
ché dentro da lo cor mi pass'Amanza,  
che se ne porta tutta mia speranza.Sol per pietà ti prego giovinezza  
Che la dischiesta di mercé ti caglia  
Poi che la morte ha mosso la battaglia.  
[...]Gianni, quel Guido salute  
ne la tua bella e dolce salute.  
Significàstimi, in un sonetto  
rimatetto,  
il voler de la giovane donna  
che ti dice: «Fa' di me  
quel che t'è  
riposo». E però ecco me  
apparecchiato,  
sobarcolato,  
e d'Andrea coll'arco in mano,  
e'ccogli strali e'cco moschetti.  
Guarda dove ti metti!Se t'è greve 'l soffrire,  
raccomàndati a lui».Vanne a Tolosa, ballatetta mia,  
ed entra quietamente a la Dorata,  
ed ivi chiama che per cortesia  
d'alcuna bella donna sie menata  
dinanzi a quella di cui t'ho pregata;  
e s'ella ti riceve,  
dille con voce leve:  
«Per merzé vegno a voi».Se m'ha del tutto obliato Merzede,  
già però Fede - il cor non abandona,  
anzi ragiona - di servire a grato  
al dispietato - core;  
e qual si sente simil me, ciò crede.  
Ma chi tal vede - (certo non persona),  
ch'Amor mi dona - un spirito 'n su' stato,  
che, figurato, - more?  
Ché, quando lo piacer mi stringe tanto  
che lo sospir si mova,  
par che nel cor mi piova  
un dolce amor sì bono  
ch'eo dico: «Donna, tutto vostro sono».In un boschetto trova' pasturella  
più che la stella - bella, al mi' parere.  
Cavelli avea biondetti e ricciutelli,  
e gli occhi pien' d'amor, cera rosata;  
con sua verghetta pasturav'agnelli;  
[di]scalza, di rugiada era bagnata;  
cantava come fosse 'namorata:  
er'adornata - di tutto piacere.D'amor la saluta' imantenente  
e domandai s'avesse compagnia;  
ed ella mi rispose dolzemente  
che sola sola per lo bosco gia,  
e disse: «Sacci, quando l'augel pia,  
allor disia - 'l me' cor drudo avere».Po' che mi disse di sua condizione  
e per lo bosco augelli audio cantare  
fra me stesso diss'i: «Or è stagione  
di questa pasturella gio' pigliare».  
Merzé le chiesi sol che di basciare  
ed abbracciar, - se le fosse 'n volere.Per man mi prese, d'amorosa voglia,  
e disse che donato m'avea 'l core;  
menòmmi sott'una freschetta foglia,  
là dov'i' vidi fior' d'ogni colore;  
e tanto vi sentio gioia e dolzore,  
che 'l dio d'amore - mi pareo vedere.Donna me prega, - per ch'eo voglio dire  
d'un accidente - che sovente - è fero  
ed è sì altero - ch'è chiamato amore:  
sì chi lo nega - possa 'l ver sentire!  
Ed a presente - conoscente - chero,perch'io no spero - ch'om di basso core  
a tal ragione porti canoscenza:  
ché senza - natural dimostramento  
non ho talento - di voler provare  
là dove posa, e chi lo fa creare,  
e qual sia sua vertute e sua potenza,  
l'essenza - poi e ciascun suo movimento,  
e 'l piacimento - che 'l fa dire amare,  
e s'omo per vederlo pò mostrare.In quella parte - dove sta memora  
prende suo stato, - si formato, - come  
diaffan da lume, - d'una scuritate  
la qual da Marte - vène, e fa demora;  
elli è creato - (ed ha, sensato, - nome),  
d'alma costume - e di cor volontate.  
Vèn da veduta forma che s'intende,  
che prende - nel possibile intelletto,  
come in subietto, - loco e dimoranza.  
In quella parte mai non ha possanza  
perché da qualitate non descende:  
resplende - in sé perpetual effetto;  
non ha diletto - ma consideranza;  
sì che non pote largir simiglianza.Non è vertute, - ma da quella vène  
ch'è perfezione - (ché si pone - tale),  
non razionale, - ma che sente, dico;  
for di salute - giudicar mantene,  
ché la 'ntenzione - per ragione - vale:  
discerne male - in cui è vizio amico.  
Di sua potenza segue spesso morte,  
se forte - la vertù fosse impedita  
la quale aita - la contraria via:  
non perché oppost'a naturale sia;  
ma quanto che da buon perfetto tort'è  
per sorte, - non pò dire om ch'aggia vita,  
ché stabilita - non ha signoria.  
A simil pò valer quand'om l'oblia.Lessere è quando - lo voler è tanto  
ch'oltra misura - di natura - torna,  
poi non s'adorna - di riposo mai.  
Move, cangiando - color, riso in pianto,  
e la figura - con paura - storna;  
poco soggiorna; - ancor di lui vedrai  
che 'n gente di valor lo più si trova.  
La nova - qualità move sospiri,  
e vol ch'om miri - 'n non formato loco,  
destandos'ira la qual manda foco  
(imagnar nol pote om che nol prova),  
né mova - già però ch'a lui si tiri,  
e non si giri, - per trovarvi gioco,  
né certamente gran saver né poco.De simil tragge - complessione sguardo  
che fa parere - lo piacere - certo:  
non pò coverto - star, quand'è sì giunto.  
Non già selvagge - le bieltà son dardo,  
ché tal volere - per temere - è sperto:  
consiegue merto - spirito ch'è punto.



E non si pò conoscer per lo viso:  
compriso, - bianco in tale obietto cade;  
e, chi ben aude, - forma non si vede:  
dunqu'elli meno, che da lei procede.  
For di colore, d'essere diviso,  
assiso - 'n mezzo scuro, luce rade.  
For d'ogne fraude - dico, degno in fede,  
che solo di costui nasce mercede.

Tu puoi sicuramente gir, canzone,  
là 've ti piace, ch'io t'ho sì adornata  
ch'assai laudata - sarà tua ragione  
da le persone - c'hanno intendimento:  
di star con l'altre tu non hai talento.

*Tos temps serai ver amor  
Fis e ferm ab cor veray  
Qu'amare e servir me fay  
La plus bella e la melhor.*  
[...]

*Ailai e qu'en miey huelh  
Qua no vezon so qu'ieu vuelh*  
[...]

*Quando di morte mi convien trar vita  
E di gravezza gioia  
Come di tanta noia  
Lo spirito d'Amor d'amar m'invita?*  
[...]

Perch'ì no spero di tornar giammai,  
ballatetta, in Toscana,  
va' tu, leggera e piana,  
dritt'a la donna mia,  
che per sua cortesia  
ti farà molto onore.

Tu porterai novelle di sospiri  
piene di dogli'e di molta paura;  
ma guarda che persona non ti miri  
che sia nemica di gentil natura:  
ché certo per la mia disavventura  
tu saresti contesa,  
tanto da lei ripresa  
che mi sarebbe angoscia;  
dopo la morte, poscia,  
pianto e novel dolore.

Tu senti, ballatetta, che la morte  
mi stringe sì, che vita m'abbandona;  
e senti come 'l cor si sbatte forte  
per quel che ciascun spirito ragiona.  
Tanto è distrutta già la mia persona,  
ch'ì non posso soffrire:  
se tu mi vuoi servire,  
mena l'anima teco  
(molto di ciò ti preco)  
quando uscirà del core.

Deh, ballatetta, a la tu' amistate  
quest'anima che trema raccomando:

menala teco, nella sua pietate,  
a quella bella donna a cu' ti mando.  
Deh, ballatetta, dille sospirando,  
quando le se' presente:  
«Questa vostra servente  
vien per istar con voi,  
partita da colui  
che fu servo d'Amore».

Tu, voce sbigottita e deboletta  
ch'esci piangendo de lo cor dolente,  
coll'anima e con questa ballatetta  
va' ragionando della strutta mente.  
Voi troverete una donna piacente,  
di sì dolce intelletto  
che vi sarà diletto  
starle davanti ognora.  
Anim', e tu l'adora  
sempre, nel su' valore.

Io son la donna che volgo la rota  
Io son colei che tolgo e do stato  
Ed è sempre biasimato  
A torto el modo mio da voi mortali.  
Colui che tien la sua mano a la gota  
Quando mi rende quel che gli ho prestato  
Guarda s'ì ho mai dato  
Stato ad alcuno a prova de' miei strali.  
Dico che chi monta convien che cali  
E dica cala e non dica converso  
Mio giudizio è perso.  
Che allor voi troverete la ragione  
Che sia il Re Artù trovato da barone.

#### BONUS

**Ezra Pound**  
**Fiddle Music**



XXXV

27 agosto 2006 - Palazzo Cini a San Vio, ore 11

**La porta sul retro** ovvero  
**Le salon des Refusés** ovvero  
**Tutte le feste al tempio (della musica rara)**



MALIPIERO CON  
OTTORINO RESPIGHI

NINO ROTA CON RICCARDO BACCHELLI E BRUNO MADERNA

**Due innamorati timidi e un patrizio nevrastenico a Palazzo Cini<sup>34</sup>**

**Due opere buffe del secondo Novecento italiano**

**I due timidi**  
**di Suso Cecchi D'Amico e Nino Rota**

**Uno dei Dieci**  
**di Gian Francesco Malipiero**

I due atti unici che qui si presentano sono due rari casi di opera buffa. La commedia di Suso Cecchi D'Amico ha un bel taglio neo-realista, si tratta di una veduta di cortile di condominio la cui vita si svolge nel più normale dei modi: il ciabattino batte i suoi cuoi, le cameriere cinguettano ai balconi i loro gossip, la signorina Mariuccia suona il piano, un giovane innamorato cerca casa in una pensione dalle cui finestre potrà occhieggiare la Mariuccia, la padrona della pensione affitta le sue camere, il dottor Sinisgalli visita i suoi pazienti.

Interviene il Destino a dare un colpo di imposta in testa all'innamorato che cadrà in delirio e nel contempo la Mariuccia che ha visto il ragazzo cadere sotto il colpo della tap-parella andrà in svenimento per l'emozione e comincerà a delirare anch'essa. Il doppio delirio condizionerà la loro vita...

Il tutto è raccontato in una prosa musicale sfegatatamente ironica: i personaggi si delineano musicalmente come delle caricature di Fellini, esageratamente idiomatici. Il compositore si dissangua in idee e frizzi sempre più con l'andar delle scene adeguate al grottesco quotidiano che si dipana nella lunga giornata di un cortile condominiale.

La commedia di Malipiero è acidula, venata di guizzi di paranoia e testardaggini, di irrigidimenti senili, sulla scorta delle inazioni di un personaggio che nega la realtà e va a seppellirsi vivo nella tomba allegorica che si è rappresentata a Venezia nell'atto della caduta della Repubblica.

<sup>34</sup> Morelli si diverte a giocare con i titoli, rispetto al pieghevole, ed inoltre modifica l'ordine di esecuzione [nota del curatore].

Uno svitato pirandellismo guida una pittura d'ambiente autocaricaturata (si noteranno le grottesche movenze dei gondolieri senza più gondola e padrone che cantano senza musica, recitando, il Tasso alla Barcarola non laguna ma nel pianerottolo di una casa patrizia decaduta...).

La commedia si contrae in un coagulo di amarezze guastate dalle sdolcinature, nella dispersione del colore locale, nell'azzeramento dell'orgoglio di un fu signore ridotto allo stremo della propria funebre ridicolizzazione.

Come opera ultima, testamento artistico di un vegliardo, di un compositore di sangue patrizio affogato nello scetticismo più atroce, l'ultima commedia di Malipiero è un caso particolare di divertimento tribolato e depresso.



NINO ROTA CON L'AMICO FEDERICO FELLINI

### I due timidi

commedia lirica di Suso Cecchi D'Amico per la musica di **Nino Rota**

Personaggi: Il calzolaio; Lucia, Maria, Lisa, cameriere della Pensione Guidotti; Vittorio, portiere del caseggiato, Mariuccia, giovine studentessa di pianoforte; Raimondo, giovine innamorato di Mariuccia; La signora Guidotti, proprietaria della Pensione; Il dottor Sinisgalli; La madre di Mariuccia; Un cliente della Pensione Guidotti.

\*L'opera si svolge in un condominio alla periferia di una moderna città. Nel cortile ha sede la bottega del calzolaio, all'ingresso del cortile, la guardiola del portiere, mentre sul cortile affacciano sia la Pensione Guidotti, che l'appartamento della pianista in erba, Mariuccia che lo studio del dottor Sinisgalli. Il cortile si anima all'alba con il lavoro del calzolaio, che commenta, da grillo parlante, la vita del caseggiato. Lucia, Maria e Lisa chiacchierano a tutt'andare svolgendo le loro faccende. Lucia costringe a forza di moine Vittorio a comprare del latte fresco, suscitando l'ilar sarcasmo delle amiche. Mariuccia esce sul balcone per dar acqua ai fiori proprio mentre Raimondo si dirige alla Pensione Guidotti con la precisa intenzione di affittarvi una stanza per poter corteggiare timidamente da vicino Mariuccia che ama da tempo da lontano.

La signora Guidotti, scambia Raimondo per l'idraulico, e dapprima sollecita con comica isteria Raimondo al lavoro per poi accorgersi dell'errore e mostrare a Raimondo la stanza che egli desidera perché le finestre danno proprio sul davanti alle finestre di Mariuccia.

Con l'andar del giorno la vita del cortile si anima: Mariuccia e Raimondo si spiano dai rispettivi balconi, senza riuscire a comunicarsi però dei sufficienti segni di corteggiamento, pur sobbalzando per le commozioni dell'animo. Sul più bello la serranda della finestra di Raimondo cede e cade in testa all'impacciato giovane corteggiatore, che stramazza stordito per il forte colpo ricevuto dal destino. Raimondo viene messo a letto ed assistito amorevolmente dalla signora Guidotti che, preoccupata, chiama il dottor Sinisgalli. Al suo arrivo Raimondo riviene ma delira... Figurandosi essere di fronte a Mariuccia, il giovane le confida tutto il suo amore con gran trasporto. La signora Guidotti, unica donna presente nella stanza, dapprima sorpresa, coglie al volo l'occasione erotica di poter concludere una vita trascorsa in grigia solitudine e con impeto e passione si adopera per curare il timido Raimondo.

Nel frattempo Mariuccia, temendo che l'innamorato sia mortalmente ferito, sviene. La madre si affretta a chiamare il dottor Sinisgalli, di fronte al quale, e allo stesso modo di Raimondo, Mariuccia delirante proclama il suo amore per l'innamorato. Il dottor Sinisgalli, come la signora Guidotti, coglie al volo le parole di Mariuccia per chiedere la mano alla madre della giovine.

A sera, i due giovani timidi si riprendono. Ciascuno dei due apprende della dichiarazione d'amore

fatta ad altri che a loro e increduli restano svegli fino a tardi, martoriati nell'animo dalla delusione del loro vero amore. Colti da una violenta ispirazione, escono contemporaneamente entrambi sul loro comune pianerottolo ma non riescono a parlarsi: oltre alla timidezza, l'improvviso arrivo del dotto Sinisgalli e della signora Guidotti li separa definitivamente.

L'opera volge così al termine. Sappremo dalle cameriere e dal calzolaio che le due coppie fortunate si sposano, Mariuccia avrà due figli e Raimondo gestirà la pensione della moglie padrona. Mariuccia si siede al pianoforte e suona, come faceva un tempo, quando accarezzava gli orecchi dell'amato con i suoi esercizi, Raimondo ora protesta vivacemente per il disturbo che ora gli arrecano quelle note.

GIAN FRANCESCO MALIPIERO NELL'ANNO DELLA COMPOSIZIONE DI *UNO DEI DIECI*, SEDUTO ACCANTO A QUELLO CHE ABITUALMENTE CHIAMAVA «IL MIO NEMICO»: IL PIANOFORTE.

### Uno dei Dieci

Opera buffa in un atto di  
Gian Francesco Malipiero

Siena, Teatro dei Rinnovati, 28 agosto 1971, registrazione della prima esecuzione, dal palco del Maestro.

#### Personaggi:

Almorò Da Mula, Alvise, Zorzi, Loredana, N.H. Manolesso, Donna Veniera, Donna Donati, Anzolo, Tita, Nane, un ufficiale

Ultima opera di Malipiero, l'atto unico *Uno dei dieci* è investito di aure e sentimenti autobiografici, assenti invece nell'altro atto unico del dittico senese: il dramma psicologico in miniatura intitolato *L'iscariota*; sarebbe difficile non vedere nel protagonista di *Uno dei dieci* (il decrepito Almorò Da Mula, già membro del Consiglio dei Dieci della repubblica veneta, sopravvissuto alla caduta della medesima, ma non rassegnato all'idea che la sua amata Serenissima sia finita o non esista più). In qualche modo un ritratto quasi perfetto dello stesso Malipiero, da sempre incalzato dalle tematiche del passato glorioso e della decadenza della sua città. Alcune memorie familiari del musicista si intrecciano sia nell'argomento dell'opera (come disse lo stesso Malipiero «un fatto che ho sempre sentito raccontare fin dalla mia più tenera età dai miei parenti»), sia in alcune parti del libretto (la quartina di «versi alquanto ridicoli» che serve per l'unica vera aria del protagonista, «Ceda al canto d'Apollo», appartiene a un antenato del musicista, il nonno omonimo che rovinò la famiglia indebitandosi per rappresentare opere in concorrenza con Verdi, ed è stata, a suo dire, conservata in un manoscritto di famiglia, mai ritrovato). Nonostante l'argomento e la messa in scena settecentesca, *Uno dei dieci* presenta un solo momento di arcaismo musicale nel *Quasi minuetto* del preludio iniziale, che serve come simbolo delle nostalgie settecentesche del vecchio patrizio; piuttosto prevalgono in partitura i motivetti caricaturali spigolosi e dissonanti a rivelare l'inattualità del mondo di sogno del vecchio Da Mula. Alla fine dell'opera, quando il vegliardo, riconosciuto il «sogno orribile della Serenissima che non è più» e si consegna, sepolto vivo, alla tomba delle mura domestiche, è proprio lo stravolgimento dissonante del minuetto settecentesco a suggerire la rappresentazione di una sorta di resa definitiva del quasi nonagenario Malipiero, nel suo ultimo corpo a corpo con l'avvenire.

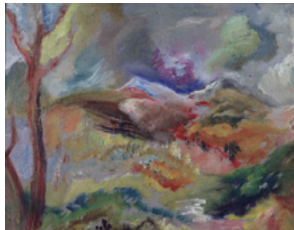
XXXVI

3 settembre 2006 - Palazzo Cini a San Vio, ore 11

La porta sul retro ovvero

Le salon des Refusés ovvero

Tutte le feste al tempio (della musica rara)



FANTASY IN SPACE OLIO DEL POETA E.E. CUMMINGS 1924

Traslucidi arcani sonori a Palazzo Cini

ACUSMATICA ARCANA IV<sup>35</sup>

Louis F. Gottschalk per D. Griffith,  
Otto Luening, Darius Milhaud  
Jacques Charpentier, George Gershwin,  
Bruno Maderna,  
Luciano Berio, György Ligeti,  
Richard W.

Il concerto odierno mette in successione una serie di scenari acustici nei quali gli strumenti elettronici interferiscono in giochi di imitazione, e di dialogo, in aure di estrema oggettività paradossalmente sentimentalizzata, emotivizzata, con gli strumenti ovvero gli echi mnemonici, riflessi, degli strumenti della orchestra sinfonica classica.

35. Nel piccolo dépliant tascabile questo appuntamento risultava così concepito: «Acusmatica Arcana iv, concerto di musiche elettroniche di Milhaud, Charpentier, Stockhausen, Ligeti, Berio, e all'organo Wurlitzer, di musiche di Gershwin e di altri per film di Griffith e Beaumont». L'idea iniziale, che vedeva una presenza del cinema muto e/o del musical, viene ricalibrata con questa idea assolutamente geniale che Morelli approfondirà nelle sue ricerche di una pervasività dell'elettronica e di una sua diversificata declinazione. È un'intuizione che sviluppa a partire da una conferenza di Messiaen [si veda la nostra introduzione al ciclo]. Non casualmente i due brani per onde Martenot e pianoforte e percussioni rispettivamente di Darius Milhaud e di Jacques Charpentier, provengono quasi certamente dallo stesso LP Olivier Messiaen / Darius Milhaud / Jacques Charpentier, Ondes Martenot: Jeanne Loriod - *Fête des belles eaux / Suite / Lalita* (Erato - LDE 3202, 1962, più volte ristampato), da cui il 26 febbraio Morelli aveva fatto ascoltare *Fête des belles eaux* di Messiaen. Per sviluppare questa idea Morelli aggiunge, rispetto al progetto originario, il "quartetto" elettronico di Luening e la "vocalità" elettronica di Maderna e chiude la lettura acusmatico sinfonica del preludio del *Lohengrin* wagneriano [nota del curatore].

## 1. Louis F. Gottschalk per D.Griffith, *Fantasia Wurlitzer, organo a valvole, per il film *Orphans of the Storm**

Una cavalcata sonora attraverso le lunghissime scene del lunghissimo film alla ricerca di situazioni ed ambienti rincorsi sul filo delle memorie sonore della canzone, dell'opera, della musica di strada (nel quadro del grande exploit dell'"uomo solo alla grande tastiera" dell'Organo Pizza).



## 2. Otto Luening *Fantasy in space*

Una breve speculazione elettronica fondata su una progressiva conquista di simulazioni di musica strumentale, lirica, forse il simulacro di un quartetto auletico.



OTTO LUENING

## 3-4-5. Darius Milhaud, *Suite per onde Martenot e pianoforte*<sup>36</sup>

Esplicito ed eloquente esercizio di contaminazione del suono auratico dello strumento elettronico e della timbrica mutevole (percussiva, risonante ecc.) del pianoforte.



DARIUS MILHAUD

36. L'indicazione delle 3 tracce, può alludere al fatto che Morelli faccia ascoltare solo 3 dei 5 movimenti, nell'economia della mattinata.

**6. Jacques Charpentier, *Lalita*, per Martenot e percussioni**

Un raffinato esercizio di applicazione degli scambi timbrici fra percussioni orchestrali e strumento elettronico alla ricerca di un immaginario sonoro retrospettivo e primitivistico: un ideale flashback metropolitano-forestale.



IL LABORATORIO DELL'INGEGNER MARTENOT, 1928, PARIGI

**7. George & Ira Gershwin, *Fantasia Wurlitzer su Strike up the band***

(1927) L'organo cinematografico tenta una fusione di effetti stilistici e ambientali, l'elettronica aggiunge ad ogni formula e forma musicale evocate il sentimento dell'aria aperta, plein air, open space.

**8-9-10-11-12-13-14-15-16-17. Bruno Maderna (1960)**

*Invenzione su una voce*

**18. Luciano Berio (1960) *Momenti***

Due opere elettroniche gemelle nella ricerca delle trasparenze timbriche dei nuovi suoni, orientate l'una su un periplo integrale della fonematicità vocale, l'altro sulla movimentazione delle forme istantanee, momentane, desoggettivizzate nella prova della mitica 'amnesia creativa'. Non manca ad entrambe la cifra di una giocosità e gioiosità seducentissime.



LUCIANO BERIO E BRUNO MADERNA A MILANO NEL 1960

**19. György Ligeti *Lontano* per orchestra**

La più spettacolare mutazione acustica-pseudo-elettronica della grande orchestra sinfonica, nella storia della musica, in un affresco dimensionale d'impareggiabile eloquenza percettiva.



LIGETI NEL 1967

**20. Richard W. *Lohengrin Vorspiel***

Una delle più importanti profezie romantiche del sogno acustico della elettronica, l'apparizione della sonorità e la sua visibile appropriazione di spazi significativi. Una pagina da non dimenticare. Ad hoc l'interruzione: lunga vita a questo Vorspiel.





XXXVII

10 settembre 2006

Palazzo Cini a San Vio, ore 11

**La porta sul retro** ovvero  
**Le salon des Refusés** ovvero  
**Tutte le feste al tempio**  
**(della musica rara)**

**L'Oca del Cairo, K. 422**

Komische Oper

1783 composta ma non terminata

da W. A. Mozart in Salzburg

dramma giocoso: schizzi (opera incompiuta)

Libretto di Giovanni Battista Varesco

Don Pippo, marchese di Ripasecca, ha chiuso in una torre la figlia Celidora, che vuole destinare in moglie al conte Lionetto, e Lavina, che vuole per sé. Don Pippo ha pattuito però con Biondello che, se fosse riuscito a entrare nella torre nel termine di un anno, avrebbe ottenuto la mano dell'amata Celidora. Nel secondo atto giunge Pantea con un'oca "parlante", che in realtà è un congegno, ideato da Calandrino, nel quale si può nascondere Biondello. Don Pippo fa entrare senza sospetti l'oca meravigliosa nel giardino della torre, cosicché Biondello vince la sua scommessa e conquista Celidora. Alla fine si scopre che Pantea è la moglie di Don Pippo, ritenuta morta da lungo tempo. L'opera è rimasta incompiuta: Mozart compose soltanto tre arie, due duetti, un quartetto e un finale.



Personaggi:

Don Pippo Marchese di Ripasecca innamorato di Lavina e creduto vedovo di Donna Pantera sotto nome di Sandra, moglie di Pippo, Celidora loro figlia destinata sposa al conte Lionetto di Casavuota amante di Bindello gentiluomo ricco cittadino di Ripasecca. Calandrino, nipote di Pantera, amico di Bindello ed amante corrisposto di Lavina, compagna di Celidora.

Chichibio mastro di casa di Don Pippo, amante di Aretta cameriera di Donna Pantera. Perucchieri, sartore, calzolaio, Marinaj con gente che approda, ciarlatani e popolo. Corte di Don Pippo. Domestici di Bindello e Calandrino. Soldati guardiani della Rocca. La scena si finge in Ripasecca. Città marittima, capitale del Marchesato.

[ATTO PRIMO] SCENA 3

*Camerone nel palazzo del Marchese**Aretta, Chichibio*

N.1 Duetto

AURETTA

Così si fa;

Due paroline,

Quattro occhiate,

Ci fruttan più

Che non si crede,

E non s'avvede

Chi amar non sa.

CHICHIBIO

Così si fa?

A civettine

Innocentine,

Come sei tu,

Chi presta fede

Or ben si avvede

Ch'è un baccalà.

AURETTA

Tu mi fai torto,

Non son mai giunta

A offender te.

CHICHIBIO

Mi vedrai morto

Dal mal di punta,

Già crepo ahimè!

AURETTA

Non morir, mia speme amata,

Gran pazzia sarebbe affé!

CHICHIBIO

Ah, già l'alma è stivalata,

E rimedio più non c'è!

AURETTA

*(piange)*

Al mio pianto cedi almeno.

CHICHIBIO

*(piange anch'egli)*

Di ricotta ho il cor nel seno.

AURETTA

Dunque di...

CHICHIBIO

Che vuoi da me?

AURETTA, CHICHIBIO

Siamo amici, siamo amanti,

Io son tua (tuo) da capo a piè.

Non più smorfie, non più pianti,

Vanne al diavol gelosia!

Sia ricetta l'alma mia

Sol d'amor e sol di fé!

SCENA 4

*Calandrino, Aretta, Chichibio*

CALANDRINO

Aretta mia, Chichibio, vi saluto.

AURETTA

Son serva sua.

CHICHIBIO

Buon giorno a voi, signore.

CALANDRINO

Ditemi, il signor zio, di Ripasecca

Il Marchese, Don Pippo, il dolce sposo

Per le cui nozze esulta il mondo tutto,

E dià si veste d'or il biondo Dio,

Non peranco lasciò

Le vedove sue piume?

AURETTA

Sentiremo a momenti

Lo svegliarin.

CALANDRINO

Deh datemi il piacer,

Caro Chichibio mio, ite a vedere

Se nuota ancor in Lete

Oppur s'è desto.

CHICHIBIO

Questo lo posso far; (Ma torno presto.)

*(parte)*

SCENA 5

*Aretta, Calandrino*

CALANDRINO

Aretta mia vezzosa,

Ditemi in confidenza,

Come stiamo d'amanti?

AURETTA

Oh, lei mi burla;

Di questo brutto ceffo

Nissuno s'innamora, al sol Chichibio

Il brutto piace.

CALANDRINO

In questo ei non è stolto;

Voi mi piacete molto,

Bellissima voi siete;

Ma, gli siete fedele?

AURETTA

E come!

CALANDRINO

Ed egli

Serbavi fedeltà? Non è geloso?

AURETTA

All'eccesso.

CALANDRINO

E se mai

In questa positura

Ei ci trovasse?

*(l'abbraccia)*

AURETTA

Oh me meschina! ei viene

E ci ha veduti.

CALANDRINO

Non vi scomponete,

Restiam così.

SCENA 6

*Chichibio e detti (Fingono non vederlo, Chichibio s'avanza pian piano ascoltando)*

CALANDRINO

Così stavano stretti

Come Dafne ed Apollo

I semplicetti amanti, e l'una, e l'altro

A vedermi rimase a chiuso labbro

Tinto il volto di rose, e di cinabro.

N.2 Aria

AURETTA

Se fosse qui nascoso

Quell'Argo mio geloso,

Oh poverina me!

Direbbe: oh maledetta,

Pettegola frascetta!

La fedelta dov'è?

Pur sonno innocente.

Se fosse presente

Direbbe fra sé:

Oh qui non c'è pericolo;

Un caso sì ridicolo

Golder si deve affé!

CHICHIBIO

*(accostandosi)*

Un caso sì ridicolo

Golder di deve affé!

Recitativo

CHICHIBIO

Buon pro', signori.

AURETTA

Ridi, ah ridi, Chichibio.

CALANDRINO

Ecco la secena che vidi poco fa

Tra Lisa e Tirsi.  
**CHICHIBIO**  
 Bella sarà, ma ridere non posso.  
**AURETTA**  
 Dimmi, Chichibio ha il demonio addosso?  
 (parte)  
**N.3 Aria**  
**CHICHIBIO**  
 Ogni momento  
 Dicon le donne  
 Siamo colonne  
 Di fedeltà.  
 Ma picciol vento  
 D'un cincinnato  
 Inzibettato  
 Cader le fà.  
 Non dico delle brutte;  
 Son sode quasi tutte,  
 Se vento non ci va.  
 Delle bella  
 Vanarelle  
 Io non parlo;  
 Già si sa,  
 Già si vede  
 Che la fede  
 Nelle belle  
 È rarità.

**SCENA 4**

Appartamento di Don Pippo  
 Don Pippo in vesti di camera, poi Aretta, indi  
 Chichibio  
**DON PIPPO**  
 O pazzo,  
 Pazzissimo Biondello! Il giorno è questo,  
 Che resterai scornato,  
 Spolpato, spenacchiato. Un anno intiero  
 Non ti bastò di tempo  
 Per ficcar quel tuo naso nella rocca  
 E conseguir mia figlia? Oh quanto meglio  
 Direbbe il motto su quel tuo portone,  
 Che si erudito par, e si facondo:  
 Il più pazzo di me non vide il mondo!  
**AURETTA**  
 Eccellenza, buongiorno!  
**DON PIPPO**  
 O mia diletta, o melliflua Aretta!  
**AURETTA**  
 Che comanda?  
**DON PIPPO**  
 Tu sei la mia Didone,  
 E dopo le mie nozze, immantinente  
 Esser vogl'io Enea, il tuo servente.  
**DON PIPPO**  
 Ma Chichibio che fa?  
**AURETTA**  
 Batte la luna.  
**DON PIPPO**  
 È reo di crimen lese:

Inarca il ciglio... sognai...  
**AURETTA**

Forse le nozze?

**DON PIPPO**  
 Appunto! Citerea,  
 Le Grazie e gli Amoretti  
 All'Eccellenza mia  
 Festeggiavano intorno,  
 Era sul far del giorno, e mentre andavo  
 In dolce visiblio, il maledetto destommi,  
 e mi trovai solo nel letto.  
 Chichibio non ne ha colpa, ei non sapea...  
**DON PIPPO**  
 Sarà così se tu lo dici,  
 Ah dunque, pastosissima Aretta,  
 In grazia tua, e già che sposo io sonno,  
 Venga, mi baci il lembo e gli perdonno!  
 (accenna al lembo dalla veste)  
 (Entra Chichibio)  
**AURETTA**  
 Eccolo qui!  
**DON PIPPO**

Chichibio, quello ch'è stato

È stato. Ora m'udite  
 E tutti i cenni miei fidi eseguite!



ANNA MARIA MAMMA DI MOZART

**N.4 Aria e Terzetto**

**DON PIPPO**  
 Siano pronte alle gran nozze  
 Cento e trenta e sei carrozze.  
 Da ippogrifi sian tirate,  
 Che i più lesti son di piè.  
 All'Ariosto domandate  
 La lor stalla omai dov'è!  
 La camicie a centinaia,  
 Calze e scarpe cento paia,  
 Le perrucche di Strigonia  
 Siano in punto trentatré.  
 Già verran di Babilonia  
 Coi penacchi i miei lacché.  
**AURETTA**  
 E i vestiti, ed i capelli?  
**DON PIPPO**  
 Tutte l'ore nuovi, e belli.

**CHICHIBIO**

Gioie, fibbie, occhiali e guanti?  
**DON PIPPO**

Non vuol cederla ad un re;  
 Tutto sia di brillanti  
 Di colore mordorè.  
 (ad Aretta)  
 A te raccomando  
 La stalla, e cantina,  
 Staffieri, scudieri,  
 E i cabriolè.  
 (a Chichibio)  
 Tu, va preparando  
 Dispensa, cucina,  
 I letti, confetti,  
 Liquori, e caffè,  
 E quando comando  
 Sia pronto il suppè.  
 (sta pensando)  
**AURETTA**  
 Oh questa sì ch'è bela,  
 In stalla una zitella  
 Farà comparsa affè.

**CHICHIBIO**

Oh questa è graziosina,  
 Farò una gelatina,  
 Farò un buon fricassé.  
**DON PIPPO**  
 Andate,  
 (sono per partite)  
 Restate,  
 (si fermano)  
 Partite, udite,  
 (partono ridendo)  
 Ognun badi a sé.  
 Qual giorno felice  
 Godere mi lice  
 Qual gioia per me!  
 (parte)

**SCENA 11**

A destra, mura, che rinchiudono la città, di cui  
 si vedranno gli edifici  
 più alti. Queste formano un semicircolo, in  
 quale  
 ha in prospettiva una fortezza, di cui non si  
 vede che la parte didietro, cioè il rovescio d'una  
 fabbrica antinca con una  
 torre alta quattro piani. Nell'angolo della  
 muraglia, che si perde fra il bosco, se vede un  
 pertugio.  
 Biondello, poi Celidora, Calandrino, poi Lavina  
**Recitativo**  
**BIONDELLO**  
 L'ultima volta al fin, mura adorate,  
 Il tergo mi mostrate, e pria che Febo  
 Agli antipodi scenda,  
 Vedrovvi il sen. All'arte, alle ricchezze,  
 A queste mie bellezze la tua torre,

Sciminito Don Pippo,  
 Oggi ceder vedrai, e darle il sacco  
 Stimo men d'una pipa di tabacco.

**N.4 Aria**

**BIONDELLO**  
 Che parli, che dica  
 Quel viso di pazzo;  
 Ho Venere amica,  
 Cupido è per me.  
 De'matti non curo  
 La furia, e schiamazzo:  
 Del mio, più sicuro  
 Trionfo non c'è.  
 Oh quanto voglio ridere  
 Stasera a quel suppè;  
 Sentir quel vecchio stridere  
 È un gran baccano affè.  
**Recitativo**  
**BIONDELLO**  
 Ma parmi là in quel lato,  
 Che si muovan le frondi.  
 In quell'ombroso speco  
 Voglio celarmi, e vuò', s'è Celidora,  
 Sorprenderla, pian pian uscendo fuora.



LEOPOLD, PAPÀ DI MOZART

**N.5 Quartetto**

**CELIDORA**  
 (esce dal pertugio)  
 S'oggi, oh dei, sperar mi fate  
 La mia cara libertà;  
 Ah di me non vi burlate;  
 Saria troppa crudeltà.  
**BIONDELLO**  
 (uscendo)  
 Qui son io, pupille amate,  
 Dubbio alcun non vi sarà.  
 A Don Pippo le risate  
 Questa sera ognun farà.  
**LAVINA**  
 (uscendo dal pertugio)  
 Che m'addita quel ch'adoro?  
 Calandrino mio dov'è?  
 S'ei non vien, zitella io moro;  
 Non v'è medico per me.

CALANDRINO  
 Eccol qui, mio bel tesoro,  
 Ho un buon recipe per te,  
 Buone nuove a tuo ristoro,  
 Presto udrai il come, il che.  
 CELIDORA, LAVINA  
 Ma fia poi vero  
 Oppur mentite?  
 Badate e dite  
 La verità!  
 CALANDRINO, BIONDELLO  
 Amor sincero  
 Menzogne ardite  
 Mai proferite  
 Certo non ha.  
 BIONDELLO  
 In un amico  
 Confido e spero.  
 CALANDRINO  
 Io ve lo dico:  
 Oggi verrà!  
 CELIDORA, LAVINA  
 Ma qui ti voglio.  
 BIONDELLO  
 E se non viene?  
 TUTTI  
 Un bell'imbroglio  
 Sarebbe affè.  
 CALANDRINO  
 Zitti, zitti, or mi sovviene...  
 O la barca di Caronte,  
 O di Coclite quel ponte...  
 CELIDORA, LAVINA, BIONDELLO  
 Meglio il ponte piace a me.  
 TUTTI  
 Questo è l'unico espediente,  
 Or si vada a trovar gente.  
 CALANDRINO, BIONDELLO  
 Fuora, fuora!  
 CELIDORA, LAVINA  
 All'armi, all'armi!  
 TUTTI  
 Qui fatica non si sparmi,  
 Non si guardi, non si tardi!  
 Più non chiedasi il perché!

## [SCENA ...]

Auretta, Chichibio  
**N.5 Duetto**  
 CHICHIBIO  
 Ho un pensiero nel cervello  
 Onde fo la conclusione,  
 Che Biondello in battello  
 Quella torre vuol scalar.  
 AURETTA  
 Senti il mio ch'è ancor più bello:  
 Tu sei pur, o fanfarone,  
 L'asinello, pazzarello,

Che per l'aria vuol volar.  
 CHICHIBIO  
 Obbligato, obbligato!  
 Ma cerchiamo quella chiave.  
 AURETTA  
 Io ben l'approvo.  
 AURETTA, CHICHIBIO  
 Ma ove sia, chi potria  
 In cent'anni indovinar?  
 AURETTA  
 A temer le guardie abbiamo!  
 CHICHIBIO  
 Se d'Astolfo il corno trovo,  
 Son chi sono, con quel sono  
 Quelle guardie vuo' scacciar.  
 AURETTA, CHICHIBIO  
 Ma ad un corno non pensiamo,  
 Già col tempo se 'l ritrova;  
 Or pensiamo a quel che giova  
 Atri e noi a consolar.

## SCENA 15

*Calandrino e Biondello con falegnami, che portano la legna per il ponte, poi Celidora, e Lavina salite per mezzo di una scala a mano sopra le mura, indi Chichibio e Auretta, alla fine Don Pippo con guardie della rocca.*

CALANDRINO  
 Su via putti, presto, presto!  
 Impiantate i cavalletti,  
 E le travi  
 Colle chiavi  
 Rassodatele a dover!  
 BIONDELLO  
 Capomastro, siate lesto,  
 Solo un'asse vi s'assetti  
 Senza chiassi,

Purch'io passi  
 Senz'avervi da veder.  
 LAVINA  
 Corri, corri, Celidora!  
 Qui si suda, e si lavora  
 Per la nostra libertà.  
 CELIDORA  
 Bravi, bravi, allegramente!  
 Già vi manca poco o niente,  
 E contento ognun sarà.  
 A quel vecchio maledetto,  
 Mostreremo i fichi freschi;  
 E quel conte Lionetto  
 Con gran naso resterà.  
 Se la godremo

Poi questa sera  
 E rideremo  
 In verità.

CELIDORA, LAVINA  
 Ma se il Marchese ci arriva addosso?  
 TUTTI

A nostre spese  
 Si riderà!  
 AURETTA (*frettolosa*)  
 Miei signori, oh guai!  
 CELIDORA, LAVINA, BIONDELLO,  
 CALANDRINO  
 Cosa dici? Che mai fu?  
 AURETTA, CHICHIBIO  
 Il padrone è già sortito,  
 Il Marchese non c'è più.  
 CALANDRINO  
 Sarà forse andato in fiera  
 A comprare qualche cosa  
 Per Lavina la sua sposa;  
 Qui venir non penserà.  
 CELIDORA, LAVINA, BIONDELLO,  
 CALANDRINO  
 Ma, se pur venirci pensa  
 Poiché il diavol non fa festa,  
 Il scommetto la mia testa  
 Ch'ognun mal la passerà.  
 CHICHIBIO  
 Andiamo spiando  
 Auretta mia  
 Per ogni via  
 Della città.  
 AURETTA  
 Andiam! Se a caso  
 Qui 'l caccia il vento  
 In un momento  
 Saremo qua.  
 (*Auretta e Chichibio partono, poi ritornano.*)  
 DON PIPPO  
 (*da sé, di lontano*)  
 Corpo di Satanasso!  
 Cosa vuol dir quel chiasso?  
 Che diavol si lavora?  
 Che gente è quella lì?  
 CELIDORA, LAVINA, BIONDELLO,  
 CALANDRINO (*sotto voce*)  
 Ma il ponte non va avanti,  
 Pur gl'uomini son tanti,  
 Travaglian più d'un ora.  
 Che gente è questa qui?  
 DON PIPPO  
 (*verso la porta della rocca*)  
 Fuora, guardie della rocca,  
 Collo spiedo, e colla rocca,  
 Ite meco, e quei bricconi  
 Siate preste ad arrestar!  
 (*Auretta e Chichibio corrono.*)  
 TUTTI GLI ALTRI  
 Viene la guardia!  
 CELIDORA, CHICHIBIO  
 Ah, siam traditi,  
 Siamo spediti!  
 CELIDORA, LAVINA, AURETTA  
 Ahimè! ahimè!

TUTTI GLI ALTRI  
 Non c'è più tempo,  
 Non c'è ragione,  
 Andar prigionie  
 Convien affè!  
 DON PIPPO  
 Io sono offeso!  
 La mia Eccellenza  
 La prepotenza  
 Soffrir non de',  
 no! No! No! No!

(*alle ragazze*)  
 E voi pettegole,  
 La pagherete,  
 V'accorgerete  
 Dopo il suppè!  
 LAVINA  
 Il cercavo il cardellino  
 Che di gabbia mi fuggì.  
 CELIDORA  
 Ascoltavo un canarino  
 Il cui canto mi rapì.  
 DON PIPPO  
 Voi tacete, siete pazze  
 Questà è tutta falsità!  
 TUTTI GLI ALTRI  
 Non han colpa le ragazze,  
 Tu sei pazzo, già si sa.  
 DON PIPPO  
 Su via, guardie, li prendete,  
 In prigion li conducete,  
 Ed ognun si pentirà.  
 TUTTI GLI ALTRI  
 Se voi guardie vi movete  
 Il bastone proverete,  
 Ed ognun si pentirà.  
 DON PIPPO  
 Alto, all'armi o miei soldati!  
 Orsù via, venite a' fatti,  
 Si vedrà chi vincerà.  
 TUTTI GLI ALTRI  
 Resteranno minchionati,  
 A restar saremmo matti.  
 TUTTI  
 Si vedrà chi vincerà.



## XXXVIII

17 settembre 2006 - Palazzo Cini a San Vio, ore 11

La porta sul retro ovvero

Le salon des Refusés ovvero

Tutte le feste al tempio (della musica rara)

Interni americani a Palazzo Cini

\*

Gian Carlo Menotti

*Il telefono ovvero l'amore a 3*

Video-opera in un atto



Lucy e Ben sono due giovani americani ben nutriti e fidanzati con innocenza ma senza il languore dei fidanzatini di Peynet. Ben deve partire e porta un regalo a Lucy, pretesto per chiederle di sposarlo, ma il telefono, malefico terzo incomodo, impedisce questa semplice richiesta, e squilla al momento decisivo, offrendo a Lucy l'occasione per interminabili chiacchierate il cui significato ci appare talvolta oscuro.

Ben le tenta tutte, anche il telefonicidio, non ottenendo altro risultato che l'ira della sua fidanzata; alla fine la trovata, forse anche scontata ma non per questo meno efficace. Ben esce per raggiungere la stazione e telefona a Lucy, che, attraverso l'oggetto amato, finalmente, in un duetto di grande efficacia romantica ancora una volta ironicamente concluso da un valzerino da organetto di Barberia acconsente a sposare il suo amato Ben lasciandolo sognare una casetta con giardino e tanti bambini felici, alla periferia di una qualsiasi città americana.

## BONUS

da *A Quiet Place* di Leonard Bernstein

Sul lettino dello psicanalista: ho sognato un posto tranquillo

Videoclip 2005



*A Quiet Place* di Bernstein, andata in scena a Milano nel 1984, è il risultato dell'integrazione di due differenti atti unici: *Trouble in Tahiti* (1952) e *A Quiet Place (I)* (1983). In *Trouble* il giovane Bernstein aveva voluto rappresentare un quadro autobiografico della propria vita familiare, con delle punte di sarcasmo, dolcemente sadiche, mentre *A Quiet Place* è una sorta di 'venti anni dopo', che mette a nudo gli sviluppi delle prime sofferenze giovanili. L'opera si apre con i parenti e gli amici riuniti per il funerale di Dinah, morta in un incidente automobilistico. Alla cerimonia, che procede con fatica tra discorsi confusi e *drinks*, arriva anche Junior, il figlio nevrotico e omosessuale, di Dinah e Sam. Rimasti soli, i familiari si rovesciano addosso i livori maturati anni di rabbia e di risentimenti reciproci, in uno psicodramma che culmina in una colluttazione tra Junior, in preda a una crisi di nervi, e il padre Sam. Segue una ripresa della trama di *Trouble*: Sam ricorda attraverso dei *flashback* la propria vita, rievocata dai vecchi diari della moglie. Nella villetta *middle-class* di una immaginaria Suburbia, Sam e Dinah litigano in continuazione; Dinah è annoiata e insoddisfatta della propria vita, mentre Sam è troppo preso dai suoi interessi. I genitori si accordano per andare a vedere la recita scolastica di Junior; in realtà, Sam nel pomeriggio partecipa a un torneo di tennis, mentre Dinah, in cerca di evasione, uscita dallo psicanalista (sul cui lettino evoca in transfer le memorie della casa della sua infanzia e del giardino, scena qui riprodotta nel videoclip), va al cinema, dove si proietta un insulso film, *Trouble in Tahiti* appunto. Alla sera i due si sentono disgustati di se stessi e incapaci di parlarsi con sincerità; Sam, per superare l'imbarazzo, porta Dinah a vedere un nuovo musical, *Trouble in Tahiti*. Il mattino dopo il funerale, Dede, in giardino, ricorda con tenerezza la madre morta. Accanto a lei a poco a poco si uniscono anche gli altri, in un clima che sembra sereno e positivo, finché un nuovo scoppio d'ira di Junior sembra rimettere ogni cosa in discussione. Ma alla fine, sfogatisi, tutti sentono che devono provare a comunicare l'uno con l'altro.

La gravità dei riferimenti autobiografici gioca un ruolo forse eccessivo per un'opera che sul 'New Yorker' fu definita addirittura «il *Ring* americano». Anche sotto il profilo musicale, Bernstein sacrifica forse la spontanea ricchezza del suo talento al desiderio di essere accettato come compositore, con un eccesso di eclettismo che ingombra la parte 'contemporanea' di tecniche seriali unite al linguaggio be-bop. Non mancano tuttavia numeri di smagliante ispirazione melodica, come il *song* (valzer crittato e iperpatetico) di Dinah, già presente in *Trouble*, che dà il titolo al tutto: *A quiet place* (il succitato transfer infantile del clip).



## XXXIX

24 settembre 2006 - Palazzo Cini a San Vio, ore 11

**La porta sul retro** ovvero**Le salon des Refusés** ovvero**Tutte le feste al tempio (della musica rara)**

Di là dal mare a Palazzo Cini

**Concerto di canzoni istriane*****Dove che semo nati noi******16 canzoni di Mario El Piscio, Dagri e i Piščaci***

Un repertorio suggestivo di forme musicali arcaiche che alludono a modi moderni e danno a rimarcare numerosi effetti di contaminazione ovvero meticciano con la musica d'autore o senza patria, maturato però, significativamente in un ambiente ristretto, con campanile al centro e tanta acqua adriatica attorno.

La relativa incertezza della connotazione musicale, per quanto inorgogliata da quella sapienza professionale che solo i veri dilettanti, i musicisti non musicanti, sanno esprimere al meglio, può facilmente legare con una rievocazione di altre incertezze connotative, in specie quelle che si riferiscono a repertori indefinitissimi sia nella resa atmosferica, sia nel dettato formale, quali sono i momenti contaminati, inevitabilmente anonimi, di musica popolare, popolare ma scritta provenienti da secoli lontani (XVI-XVIII, ma soprattutto XVII) attraverso le 'messe in codice' surrettizie, che sbucano qua e là ai margini della musica colta.

A questo si dedica il **BONUS** che scatta subito dopo la sedicesima canzone istriana (una tarurela) per introdurre quattro evasioni semicolte:

I. **Lo ballo dell'Intorcia XVI secolo**II. **Le monache, da un manoscritto vaticano Chigi ca.1600**III. **Stravaganza sull'Ave Maris Stella ca 1650**IV. **Sinfonia del Pianello ca 1650**

## XL

1 ottobre 2006 - Palazzo Cini a San Vio, ore 11

**La porta sul retro** ovvero**Le salon des Refusés** ovvero**Tutte le feste al tempio (della musica rara)**

UN DOLCE MOMENTO MUSICALE DEI FRATELLI MENDELSSOHN: FELIX E FANNY

**Felix e Fanny, le due Rose di Casa Mendelssohn,  
a Palazzo Cini**

***Concerto di sacre musiche luterane e neobarocche  
dei fratelli Mendelssohn***



FANNY HENSEL MENDELSSOHN

Preludio per organo in Sol maggiore



FANNY HENSEL MENDELSSOHN

***Hiob* cantata su versetti biblici per coro e orchestra  
Coro - Arioso - Coro**



FELIX MENDELSSOHN

*Salmo 115 per soli coro e orchestra*  
Coro - Duetto con il coro - Arioso - Coro



FANNY HENSEL MENDELSSOHN

*Preludio per organo in Sol maggiore*



FELIX MENDELSSOHN

*Verleih uns Frieden gnädiglich*



FANNY HENSEL MENDELSSOHN

*Lobgesang*  
*Cantata per soli coro e orchestra*  
Introduzione pastorale - Coro - Recitativo - Aria - Finale



FANNY

*Preludio per organo in Fa maggiore*



FANNY CON IL MARITO WILHELM

I due fratelli Mendelssohn, Fanny nata nel 1805 e Felix, nato nel 1809, rappresentano una delle coppie più intricatamente allacciate nella storia della musica, due vibranti personalità istantanee e speculari, che il destino stesso volle che oscillassero e spegnessero quasi simultaneamente nel 1847. Entrambi colti, dotatissimi, entrambi ben convertiti al luteranesimo, entrambi fragili e malati, entrambi inventori di strabilianti melodie senza parole, eccellenti pianisti, estremamente talentosi, ben educati alla scuola di Zelter, compagno di Goethe, e di Marie Bigot, per il piano, allieva amatissima di Beethoven, entrambi evoluti sotto il segno di Goethe, entrambi interpreti faustiani, ma anche entrambi devotissimi cultori di J. S. Bach. In questa dimensione di emozionantissimi pargoli neobarocchi li riunisce per un'ora in questo concerto la passione per lo stile del Kantor, una passione genialmente rassegnata alla contemplazione dell'inattuabile e inattuale modello.

XLI

8 ottobre 2006 - Palazzo Cini a San Vio, ore 11

**La porta sul retro** ovvero**Le salon des Refusés** ovvero**Tutte le feste al tempio (della musica rara)**

IL CASTELLO DI ESTHERÁZY DI GALANTHA A EISENSTADT/KISMARTON

**Le armonie celesti di Galantha a Palazzo Cini*****Piccole musiche cattoliche a Esterházy***<sup>37</sup>

JOSEPH HAYDN

**Joseph Haydn**

Kleine Orgelmesse

in honorem Sancti Johannis de Deo

Missa brevis

In Si bemolle maggiore

1775 per la festa dell'onomastico del Principe E.

*Kyrie-Gloria-Credo-Sanctus-Agnus Dei*

La piccola messa di Haydn è una squisita miniatura devozionale nello stile semplice, genuino, quasi villereccio che ha ispirato la musica religiosa al castello, sulla scorta dell'impulso estetico del mitico fondatore del milieu mecenatesco cui Haydn accede: il gusto del patriarca e fondatore della Cappella di Kismarton, Pál Esterházy.



PÁL ESTERHÁZY, PRINCIPE DEL SACRO ROMANO IMPERO

**Pál Esterházy**

***Dalle 55 cantate dell'Harmonia caelestis seu Melodiae musicae  
per decursum totius anni adhibendae ad usum musicorum  
1711***

1. *Sol recedit igneus, lux perennis omnibus*
2. *Veni o Sancte Spiritus emitte caelitus amoris radium*
3. *Nil canitur jucundius auditur nil suavius*
4. *Laetar cero meus venit redemptio*
5. *O qual dulcis es mi Jesu te amabo omni nisu*
6. *Infinitae largitor misericordiae*
7. *O suavissime et dilectissime Jesus dulcissimus hospes animae*
8. *Dormi Jesu dulcissime quisce nate suavissime*
9. *Jesus hortotum ingreditur a Juda traditur*
10. *Surrexit Cristus Hodie Alleluia humano pro solamine*

Paolo (Pál) Esterházy di Galantha era nato a Kismarton e a Kismarton idest Eisenstadt morì nel 1713 dopo una lunga vita di nobile vassallo, mecenate nel suo castello delle attività musicali, ove nel 1674 fondò la cappella musicale da lui stesso diretta (il principe era un buon musicista) in sodalizio con Xavier Th. Schmiedbauer. L'impronta stilistica data da P.E. alla musica sacra della cappella del castello è riferibile ad un estremo arcadismo arcaistico: un sentimento del canto religioso umilissimo e popolare, a tratti infantile, comunque mobilissima. Interessante portare orecchio al gesto innologico dell'ultima cantata: Surrexit. Una strana profezia melodica.

37. Si tratta della registrazione Hungaroton – SLPD 12990, del 1988 apparsa successivamente come CD nel 1994, con il Budafoki Kamarakórus, la Kamarazenekar diretti da István Biller [nota del curatore].

## XLII

15 ottobre 2006 - Palazzo Cini a San Vio, ore 11

**La porta sul retro** ovvero**Le salon des Refusés** ovvero**Tutte le feste al tempio (della musica rara)**

SHORTLY AFTER MARRIAGE OVVERO BREAKFAST SCENE OVVERO EARLY IN THE MORNING.  
TRATTO DA LE MARIAGE À LA MODE DI WILLIAM HOGART 1743 ANNO DEI CONCERTI DI AVISON

Di alcune sonate di Scarlatti travestite da concerto grosso, a Palazzo Cini

*Dai Twelve concerto's in Seven Parts by Charles Avison  
Organist in Newcastle upon Tyne, done from two Books of Lessons  
for the Harpsichord composed by Sigr. Domenico Scarlatti*

ovvero

Concerti grossi trascritti dagli *Essercizi* di Domenico Scarlatti

Originali e trascrizioni a confronto

**Concerto n.6 in Re maggiore**

Largo, trascrizione di Charles Avison

*Esercizio 29, Sonata K29 di Scarlatti*

Con Furia, trascrizione di Charles Avison

Adagio, trascrizione di Charles Avison

*Esercizio 21, Sonata K21 di Scarlatti*

Vivacamente, trascrizione di Charles Avison

**Concerto n.11 in Sol maggiore**

Esercizio 6, Sonata K6 di Scarlatti

Vivacamente, trascrizione di Charles Avison

*Esercizio 6, Sonata K6 di Scarlatti***Concerto n.5 in Re minore**

Allegro, trascrizione di Charles Avison

*Esercizio 5, Sonata K5 di Scarlatti*

Allegro, trascrizione di Charles Avison

*Esercizio 5, Sonata K5 di Scarlatti alio modo*

Allegro, trascrizione di Charles Avison

Nel celebre romanzo di Sterne intitolato al suo eroe, *Tristram Shandy*, si parla proprio del tempo *Con furia* del concerto grosso n. 6 di Avison. Descrivendo un accenno di collera furiosa del padre di Shandy, Sterne scrive: «Il diavolo coi suoi compagni sarebbero subito usciti dalle loro tane, tutta quella scena infatti era stata fatta come il sesto concerto di Avison-Scarlatti, con furia, come in stato di follia...».

Avison-Scarlatti? Sì le trascrizioni delle sonate per il fragile gravicembalo di Maria Barbara trasposte per un gruppo di sonatori robusti a mo' di Concerto Grosso. Questa era stata la invenzione di Avison, la trascrizione d'arte, il mascheramento del sublime in altro sublime e così via.

Avison con la sua cerchia di 265 sottoscrittori della edizione si era/erano votati a elevare la gloria di Scarlatti ad una dimensione di culto rituale rinnovabile. Burney li chiamava The Scarlatti Sect. A fondare la setta era stato Thomas Roseingrave, un inglese che nel suo tour aveva conosciuto Scarlatti a Venezia, e che era quindi tornato a Londra per celebrare i fasti dell'amico-maestro napoletano. Atto fondamentale la pubblicazione nel 1739 di 42 sonate di Domenico intitolate *Lessons* (a sire il vero già nel '38 era circolato un volume di 30 sonate di Scarlatti intitolate in italiano *Essercizi per Gravicembalo*, forse promosse a Londra dallo stesso autore).

Avison è un organista che ama la musica da camera e in specie quella italiana e in specie i Concerti Grossi alla Corelli.

La sua idea è congiungere la fortuna del Concerto Grosso (che già in Inghilterra tiene bene grazie a Handel e Geminiani) a quella miniera inesauribile di idee, forme, formule, disegni, follie, dolcezze ecc. che sono le Sonate scarlattiane.

Una gloria dunque al quadrato che si avrà modo di osservare in questa sede con una certa attenzione facilitata dalle ripetizioni e dai confronti.

Ci si potrà chiedere quanto la maschera giovi all'idea e quanto l'idea alla maschera.

Nel 1742 al proposito della sua impresa Avison aveva scritto: Dato che le Sonate per clavicembalo sono di una difficoltà estrema e dato che alcuni passaggi bellissimi si trovano ad essere spesso occultati o affievoliti al cembalo (vuoi per le elaborazioni capricciose del suonatore, vuoi per delle ripetizioni a volte inutili) io credo che aver trascritto queste sonate in sette parti separate così da toglier loro quella maschera che nascondeva se non tutte alcune loro bellezze naturali sia cosa buona perché ce le renderà più facili e famigliari».





## XLIII

22 ottobre 2006 - Palazzo Cini a San Vio, ore 11

**La porta sul retro** ovvero  
**Le salon des Refusés** ovvero  
**Tutte le feste al tempo (della musica rara)**



ALBERTO DE ALMEIDA  
CAVALCANTI  
(1897-1982)

BENJAMIN BRITTEN  
(1913-1976)

WISTAM HUGH AUDEN  
(1907-1973)

**Tre fabbriche a palazzo Cini****I.*****Coal Face***

film

1935

di Alberto Cavalcanti - W.H. Auden - Benjamin Britten



*Coal Face* è uno dei film documentari prodotti da John Grierson (1897-1972), che si avvale della regia sapientissima del regista internazionale Alberto Cavalcanti (brasiliiano di nascita, francese di formazione, inglese nell'ultimo radicamento), dei versi di Auden e della musica di Benjamin Britten. Si tratta di un illustre prototipo della creazione di un grande standard anche poetico della immagine della fabbrica di cui il British documentary movement, qui in un primo suo esempio di produzione (il movimento verrà a cessare solo nel 1946 a guerra finita), può vantare una incisiva presenza e alcune primogeniture stilistiche e ideologiche.

La rappresentazione dell'intero ciclo produttivo, e poi distributivo, delle condizioni di lavoro, nella dimensione della miniera, sul fronte della produzione del carbone nel quadro del tempo centrale della grande depressione economica, è condotta dai tre autori con un continuo scambio di effetti d'incremento visivo, didascalico, musicale, ambientale, paesaggistico che non ha troppi eguali nella storia della comunicazione moderna.

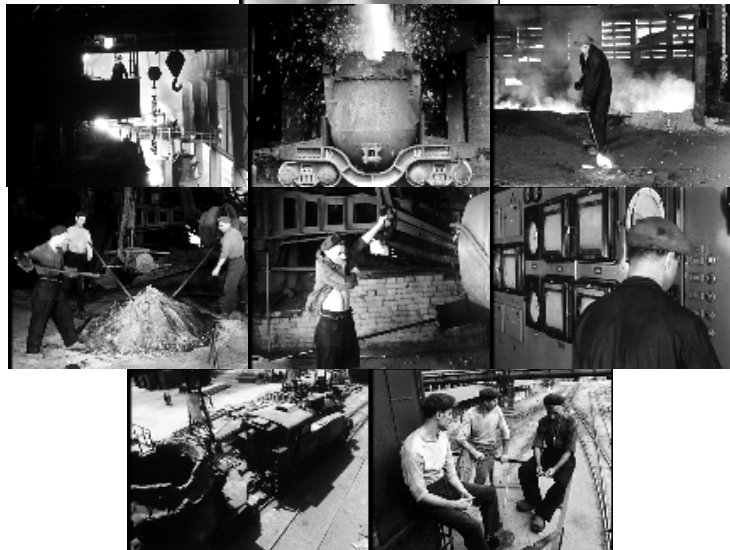
Un grande, suggestivo archetipo, monumentalmente sobrio. Forse i dodici minuti più carichi di informazioni ed emozioni della cosiddetta 'storia della immagine'.

Lo scozzese Grierson fu il padre del documentario britannico, per il quale sviluppò anche delle teorie mutuare da Ejzenštejn), fornì un'organizzazione sia pubblica che privata e un mitico prototipo (dirigendo nel 1929 *Drifters*, un film sulla pesca). Attirando al suo Flaherty e Cavalcanti elevò il cinema alla dimensione della testimonianza e del più eloquente riflesso sociale del lavoro e della vita quotidiana. Suo il motto pacifista "suscitare per la pace lo stesso interesse che i pubblici delle nazioni provano per la guerra".

**II.**  
**Tudzhi [Ghisa] [La fonte]**  
 film  
 1964  
 di Otar Iosseliani



IOSSELIANI NEL 1964



Otar Iosseliani, georgiano (1934- ), è uno dei massimi registi innovatori del Novecento europeo. Nato a Tbilisi, di doppia formazione cineastica e musicale "sovietica", sempre comunque in stato di fortemente sospetta dissidenza, si diplomò in regia cinematografica con il saggio che qui si presenta (nella stessa sessione in cui il collega Tarkovskij presentava ai suoi maestri la sua omologa opera prima: *Il rullo compressore e il violino*). La rappresentazione della fabbrica, fonderia e altoforno, è perseguita da Iosseliani con doppia attenzione per la ricerca svolta in un tempo di preparazione lungo un anno di condivisione della dura condizione lavorativa ed ambientale, ruvidissima, della immensa officina, immersa in una dimensione di apocalittica dimostrazione delle trasformazioni naturali della natura: fuoco, calore, rischio, fatica, stanchezza, sia per la ricerca stilistica certamente ispirata al modello britannico realizzato 30 anni prima di Grierson, Cavalcanti e Britten.



LUIGI NONO (1924-1990)

GIULIANO SCABIA (1934- )

CESARE PAVESE (1908-1950)

**III.**  
**La fabbrica illuminata**

Cantata per nastro magnetico a quattro piste e voce solista dal vivo (1964)  
 di Luigi Nono su testi di Giuliano Scabia e Cesare Pavese

In un certo senso opera gemella, per data e durata identiche (1964 e 17 minuti) la cantata di Nono e Scabia è uno dei documenti poetici più alti della interpretazione artistica della condizione di fabbrica, del panico mortale e della contestuale energizzazione della speranza. Grande monumento e modello del teatro sonoro della presa di coscienza impegnata dell'arte del Novecento.

**Il testo della cantata *La fabbrica illuminata*.**

Cantata di Giuliano Scabia con un frammento da *Due poesie a T* di Cesare Pavese

1. fabbrica dei morti la chiamavano esposizione operaia  
 a ustioni e esalazioni nocive a gran masse di acciaio fuso  
 esposizione operaia a elevatissime temperature  
 su otto ore solo due ne intasca l'operaio  
 esposizione operaia a materiali proiettati relazioni umane per accelerare i tempi  
 esposizione operaia a cadute a luci abbaglianti a corrente ad alta tensione  
 quanti minuti-uomo per morire?
2. e non si fermano mani di aggredire  
 ininterrotti che vuota le ore al corpo nuda afferrano  
 quadranti, visi: e non si fermano guardano  
 guardano occhi fissi: occhi mani sera giro del letto  
 tutte le mie notti ma aridi orgasmi  
 tutta la città dai morti vivi noi continuamente proteste  
 la folla cresce parla del morto la cabina detta tomba  
 tagliano i tempi fabbrica come lager  
 uccisi
3. passeranno i mattini passeranno le angosce  
 non sarà così sempre ritroverai qualcosa

**Una nota illustrativa di Luigi Nono**

allorché la Rai mi chiese una nuova composizione per il concerto inaugurale del Premio Italia 1964, stavo da tempo raccogliendo idee e materiali e studi per *Un diario italiano*, mio secondo lavoro — dopo *Intolleranza 1960* — per teatro musicale. e in quel tempo studiavo attentamente la *Inchiesta sulla fiat* di Giovanni Carocci, pubblicata dalla rivista "Nuovi argomenti", da cui pensavo trarre materiale per il testo: ambiente e problemi della lotta operaia mi premevano.

poiché il concerto doveva aver luogo in Genova, chiesi allora di poter andare all'Italsider di Cornigliano, per registrare dal vivo nella fabbrica stessa: quest'esperienza, pur rapida, avrebbe costituito per me la provocazione decisiva appunto per *La fabbrica illuminata*, che ancora pensavo come uno studio-frammento per *Un diario italiano*.

ma una volta nella realtà tumultuosa e incandescente di Cornigliano, ne fui sconvolto non tanto per la spettacolarità acustica e visiva apparentemente fantasiosa del laminatoio a caldo e di quello a freddo, o per la implacabile ritualità negli altiforni per la colata, ma proprio, non restandone

affascinato astrattamente, per la violenza invece con cui in quei luoghi mi si manifestava la presenza reale operaia nella sua complessa condizione. e l'idea e il testo per *La fabbrica illuminata* si precisano di conseguenza. alla Cornigliano si registrò materiale acustico nel laminatoio a caldo e a freddo e negli altiforni; inoltre anche voci di operai.

nello Studio di Fonologia della Rai di Milano lavorai per due mesi insieme a Marino Zuccheri, tecnico collaboratore e virtuoso unico tra i vari Studi elettronici esistenti: un periodo di lavoro veramente entusiasmante, spesso dalla mattina alla mezzanotte, in continue ricerche, alle volte deludenti, altre esaltanti, in discussioni tecnico-acustiche derivanti dalle differenti qualità dei materiali a disposizione e per la loro diversa elaborazione necessaria, e alle volte anche e naturalmente in dispute.

oltre al materiale registrato a Cornigliano, usai anche materiale originale elettronico appositamente preparato nello Studio di Milano, e molteplici interpretazioni, registrate cantate-mormorate-gridate-dette ecc., del testo sia da parte del coro della Rai Milano diretto da Giulio Bertola che dalla mezzosoprano Carla Henius.

la composizione del materiale di Cornigliano con quello elettronico originale m'è derivata per superare l'impronta naturalistica del primo e quella freddamente meccanica del secondo con varie elaborazioni, anche insieme al coro, possibili con gli apparecchi elettronici.

ma soprattutto mi entusiasma la grande ricchezza di elaborazione e di composizione che lo Studio elettronico offre alla voce umana, a questo meraviglioso strumento, sempre il più nuovo, naturalmente non limitato al canto, ma usato finalmente nelle varie sue graduazioni espressive.

l'esperienza de *La fabbrica illuminata* a tal riguardo mi è fondamentale, e mi provoca e mi libera a nuovi sviluppi.

la composizione di questo mio lavoro è per nastro magnetico a quattro piste e voce solista dal vivo.

l'esecuzione ideale è unicamente in uno spazio, con quattro gruppi di altoparlanti — corrispondenti alle quattro piste — disposti in modo da creare quattro fonti sonore distinte e non simmetriche, e la solista dal vivo: essa si sovrappone, come all'inizio, al coro, oppure, come nella parte centrale, a se stessa registrata sul nastro in modo da moltiplicarsi in diverse espressioni simultanee. v'è una qualità acustica formale e semantica che giustifica le due dimensioni della voce solista: quella dal vivo e quella sul nastro.

va detto che la radiotrasmissione limita di molto non solo la realtà acustica ma anche quella formale: infatti annulla le 5 fonti sonore distinte (4 gruppi di altoparlanti, più la solista), comprimendole in un'unica fonte.

il testo de *La fabbrica illuminata* è del giovane poeta veneziano Giuliano Scabia, con quattro versi di Cesare Pavese, per il finale.

la prima parte "esposizione operaia" è corale, con sovrapposizione della solista: mentre il coro, registrato su nastro, usa un testo ricavato da contratti sindacali e riguardante varie esposizioni cui l'operaio è sottoposto (a ustioni — a esalazioni nocive — a elevatissime temperature, ecc.), la solista, dal vivo, interpola quattro frasi, altrimenti manifestanti la condizione operaia, ricavate dalla voce stessa di operai ("fabbrica di morti la chiamavano"), o riflettenti un principio di sfruttamento ("su otto ore solo due ne intasca l'operaio").

la seconda parte del testo è quasi interamente affidata alla solista dal vivo e registrata multiformemente, con interventi corali verso la fine. v'è una sovrapposizione tra la condizione del lavoro e varie ossessioni oniriche derivanti, e inoltre alcuni momenti drammatici di vita ("la folla cresce" — "parla del morto" — "la cabina detta tomba" — "fabbrica come lager" — "uccisi").

il finale è di Pavese: il nastro tace, solo la voce dal vivo afferma con sicurezza:

*passeranno queste mattine  
passeranno queste angosce  
non sarà così sempre  
ritroverai qualcosa.*

*La fabbrica illuminata* è dedicata agli operai della Italsider-Cornigliano.

#### XLIV

29 ottobre 2006 - Palazzo Cini a San Vio, ore 11

**La porta sul retro ovvero  
Le salon des Refusés ovvero  
Tutte le feste al tempo (della musica rara)**



PAUL HINDEMITH CON BÉLA BARTÓK AL CONGRESSO DELLA MUSICA ARABA, AL CAIRO, NEL 1932



FRANKFURTER KINDER TRIO (I TRE FRATELLINI HINDEMITH) NEL 1910



1914, AGLI ALBORI DELLA 'PROFESSIONE', II VIOLINO NEL QUARTETTO REBNER

#### Minimax a Palazzo Cini<sup>38</sup>

Il programma illustra la profonda immersione stilistica di Paul Hindemith in un sistema di composizioni anche parodistiche molto collegate alla esperienza della Haus Musik e al gioco musicale, in genere, condiviso in momenti di elezione della musica vissuta quotidianamente. Scaturisce da questa situazione una particolare dimensione dell'amore della musica, quale che sia, per quello che è, nelle situazioni più disparate, come essenziale 'comportamento', ambito di variazioni di riflessi condizionati, spirito di conversazione, e così via.

Questo spirito si proietta sulla vita di compositore di Paul Hindemith portando nello stile e nella ricerca del Maestro la esperienza nativa, primaria, dell'interprete, del violista, del quartettista.

<sup>38</sup> Si tratta del CD registrato dal Buchberger Quartett e pubblicato dalla Wergo (WER 6197-2) nel 1991 [nota del curatore].

Molta deve, in ordine della sua fama, Hindemith, alla sua quotazione di eccellente virtuoso bazzicatore di tutte le sale da concerto del mondo.

Paul Hindemith  
1925

***Ouvertüre zum „Fliegenden Holländer“***

wie sie eine schlechte Kurkapelle morgens um 7 am Brunnen vom Blatt spielt für  
Streichquartett



PAUL HINDEMITH NEL 1922, ANNO DI SANCTA SUSANNA

Paul Hindemith  
1923 (prima versione)

***Quintett für Klarinette und Streichquartett***

Für Herrn Werner Reinhart

1. Sehr lebhaft · 2. Sehr langsame Achtel · 3. Deutsche Tänze · 4. Arioso · 5. Sehr lebhaft



PAUL HINDEMITH MILITARE NEL 1918

1923

***Repertorium für Militärmusik „Minimax“***

1. Armeemarsch 606 · 2. Ouvertüre zu „Wasserdichter und Vogelbauer“ · 3. Ein Abend an der Donauquelle · 4. Löwenzähnchen an Baches Rand · 5. Die beiden lustig Mistfinken · 6. Alte Karbonaden

**BONUS**



MILTON BABBITT (1916- )<sup>39</sup>

***My Ends are my Beginnings***

1978

per clarinetto e clarinetto basso

Milton Babbitt è, fra i compositori americani, quello che più potrebbe essere paragonato a Hindemith per flessibilità stilistica, curiosità, apertura mentale, vocazione assimilativa dei generi musicali tutti o molti.

Paradigmatica questa esercitazione forse simil-jazzistica sulla mitica evocazione di Machaut. Professore a Princeton, Babbitt assunse questa caratterizzazione che in USA suonò 'accademica', quasi tutti i suoi allievi (George Perle, George Rochberg, Peter Westergaard, Charles Wuorinen, Charles Whittenberg e soprattutto Nicolas Roussakis) furono compositori-musicologi molto interessati alla definizione della natura e della storia dello stile e degli stili.

<sup>39</sup>. Quando Morelli redige questa scheda Milton Babbitt era ancora vivo, morirà infatti solo il 29 gennaio del 2011 [nota del curatore].



XLV

5 novembre 2006 - Palazzo Cini a San Vio, ore 11

**La porta sul retro** ovvero**Le salon des Refusés** ovvero**Tutte le feste al tempio (della musica rara)**

BEETHOVEN

ALFREDO CASELLA

La civiltà del 4 mani a Palazzo Cini

**Ludwig van Beethoven****La Nona Sinfonia***nella trascrizione per pianoforte a 4 mani  
di***Alfredo Casella**

I Allegro ma non troppo, un poco maestoso

II Molto vivace

III Adagio molto cantabile

IV Presto

**Duo pianistico Gino Gorini-Eugenio Bagnoli**

Ripresa fonica dal vivo

Venezia Teatro La Fenice 5 maggio 1986

Ultimo atto del grande esercizio pianistico realizzato da Alfredo Casella per la Ricordi sul corpus delle nove sinfonie di Beethoven, la trascrizione per pianoforte a 4 mani trova nella esecuzione di Gino Gorini e di Eugenio Bagnoli un felice tributo al culto della 'civiltà del quattro mani': l'immersione di lettura condivisa ma privata, didascalica ma poetica, nel dettato testuale beethoveniano (toccato con mano; corporeo ma nel contempo concettuale; patentemente pedagogico, ma nel contempo intimamente introiettato)».

XLVI

12 novembre 2006 - Palazzo Cini a San Vio, ore 11

**La porta sul retro** ovvero**Le salon des Refusés** ovvero**Tutte le feste al tempio (della musica rara)**

Traffico di estetica a Palazzo Cini

ACUSMATICA ARCANA V

Luciano Berio

**La voix des voies**

1977



LUCIANO BERIO NEL 1977

Sottotitolato *spectacle-exposition pour bande et diaporama* «*La Voix des voies*» è lo spettacolo audiovisivo con il quale nel 1977, il 29 settembre, al Centre Georges-Pompidou di Parigi, Luciano Berio inaugurò l'Ircam.

Si tratta di una banda magnetica (di cui una copia è messa a disposizione di questo nostro "assaggio" domenicale), elaborata presso l'Ircam appena fondato. Materiale destinato ad un concerto dotato di un paesaggio visuale molto suggestivo a tutt'oggi ancora irricostruito. Assistenti alla elaborazione dei nastri e delle slides furono, nel 1977, Vito Asta e Philippe Prévot.

Ciò di cui oggi disponiamo è un nastro della durata di 52 minuti in cui limitatamente all'audio si assiste ad una fantasmagoria di voci di musicisti viventi colti dal vivo in innumerevoli incroci di vie tematiche e poetiche. Tale spiritualissimo gran traffico di idee sulla musica, idee parlate, viene trasferito da Luciano Berio in un immaginario reticolo di movimentazioni e cammini e transiti che la fantasia sonora del compositore progressivamente trasferisce in una immensa metafora della rotabilità, proprio nel senso di uno squisito gioco ferroviario: con le fermate, gli sferragliamenti, l'annodamento dei binari, gli svincoli e con tanto di ilare (forse) disastro suscitato nel divertimento della conflittualità, della diversità, della dialettica.

Così mutilata, come vien qui presentata, *La voix des voies*, La voce delle vie/dei binari/delle tendenze, con le sue arie di dichiarazioni di poetica, le sue cavatine di confessione estetica, i suoi corali solitari stipati di prese di posizioni più o meno positive o negative sul tema delle vie dell'arte, si risolve in un momento di augurio di una prossima resurrezione integrale e restaurata del rutilante spettacolo parigino di trentuno anni fa.

## XLVII

19 novembre 2006 - Palazzo Cini a San Vio, ore 11

La porta sul retro ovvero

Le salon des Refusés ovvero

Tutte le feste al tempio (della musica rara)

Tre marines in licenza a Palazzo Cini

*On the Town*

Un giorno a New York



Film musicale da Leonard Bernstein, Adolph Green e Betty Comden

regia di

Stanley Donen &amp; Gene Kelly

1949

[98']



Eugene Curran Kelly, ovvero Gene Kelly, è nato il 25 Agosto 1912 a Pittsburgh, Pennsylvania (USA).



GENE KELLY IN ON THE TOWN

Divenuto celeberrimo nell'età dell'oro del musical debuttò a Broadway con il musical "Pal Joe", ottenendo da subito uno straordinario successo, grazie alle sue doti di simpatia e di espressivo senso dell'ottimismo. Prima di sfondare nei famosi teatri americani, aveva condotto una vita non più che dignitosa grazie ad una scuola di ballo che aveva aperto autonomamente a New York.

Dopo aver calcato i palcoscenici teatrali, Kelly era dunque pronto a scalare il successo nella celluloido, le cui risorse sebbene decisamente più astratte e artificiali di quelle del teatro, gli permisero di fare il gran balzo verso una popolarità mondiale.

Nel 1942, in compagnia di Stanley Donen, Kelly è ingaggiato a Hollywood, alla Metro Goldwin Mayer, dove si integra con un gruppo molto creativo capitanato da Arthur Freed (un produttore di fama), che in pochi anni darà vita a una serie di film geniali, autentici capolavori del cinema musicali. Fra gli altri, per citare solo i più noti, "Un giorno a New York" ossia "On the Town", "Cantando sotto la pioggia" e "Un americano a Parigi".



Alcune scene dove Gene Kelly agisce da protagonista rimangono pietre miliari della storia del cinema. Il suo 'numero' centrale di "Cantando sotto la pioggia" è forse la più bella allegoria della felicità proposta dal cinema. La MGM gli diede comunque modo di misurarsi anche in altri ruoli, anche drammatici, e i risultati furono sempre ottimi, con un Kelly sempre a proprio agio in qualunque situazione.

Come regista Gene Kelly non si è limitato a riproporre semplicemente idee altrui o stili consolidati, ma ha tentato strade diverse e alternative, anche sofisticate, spesso centrando molto bene i suoi prodotti (da cineteca è infatti la sua geniale edizione de "I tre moschettieri", del 1948 o lo sfavillante "Hello Dolly"). Suo è anche uno strano western, molto particolare e ricercato ma, ahimé, di scarso successo dal titolo: "Non stuzzicate i cow boys che dormono".

Nella sua lunga carriera Kelly ha ottenuto alcuni importanti riconoscimenti:

- Premio Oscar 1945
- Nomination per Miglior attore per "Due Marinai e una ragazza"
- Premio Oscar 1951
- Premio Oscar speciale (con "Xanadu").

Stanley Donen, co-creatore, con Kelly, di *Un giorno a New York* è il regista e coreografo americano spesso definito "il re dei musical hollywoodiani". Il suo film più famoso è il sopraccitato *Singin' In The Rain*.

È nato a Columbia nella Carolina del Sud. Si trasferisce molto giovane a New York e a soli 16 anni comincia la carriera di ballerino nello spettacolo *Pal Joey* di Rodgers e Hart dove recita assieme all'amico Gene Kelly. Nel 1943 viene assunto dalla Metro Goldwyn Mayer come coreografo e appare assieme a Gene Kelly in *Cover Girl* nel 1944. Dirige il suo primo lungometraggio nel 1949, *On the Town*, (che qui si presenta oggi) un musical molto ambizioso, musicato da Leonard Bernstein, ambientato a New York: il primo musical girato in esterni.



STANLEY DONEN

Nella lunga filmografia di Donen si segnalano:

*Un giorno a New York (On the Town)* (1949) diretto in coppia con Gene Kelly  
*Sua Altezza si sposa (Royal Wedding)* (1951)  
*Marito per forza (Love Is Better Than Ever)* (1952)  
*Cantando sotto la pioggia (Singin' in the Rain)* (1952) assieme a Gene Kelly  
*Tre ragazze di Broadway (Give a Girl a Break)* (1953)  
*Sette spose per sette fratelli (Seven Brides for Seven Brothers)* (1954)  
*Così parla il cuore (Deep in My Heart)* (1954)  
*È sempre bel tempo (It's Always Fair Weather)* (1955) assieme a Gene Kelly  
*Cenerentola a Parigi (Funny Face)* (1957)  
*Il giuoco del pigiama (The Pajama Game)* (1957)  
*Indiscreto (Indiscreet)* (1958)  
*Baciale per me (Damn Yankees)* (1958)  
*Ancora una volta con sentimento (Once More, with Feeling)* (1960)  
*Pacco a sorpresa (Surprise Package)* (1960)  
*L'erba del vicino è sempre più verde (The Grass Is Greener)* (1960)  
*Sciarada (Charade)* (1963)  
*Arabesque* (1966)  
*Due per la strada (Two for the Road)* (1967)  
*Il mio amico il diavolo (Bedazzled)* (1967)  
*Quei due* (1969)  
*In tre sul Lucky Lady (Lucky Lady)* (1975)  
*Il boxeur e la ballerina (Movie Movie)* (1978)  
*Saturn 3* (1980)  
*Quel giorno a Rio (Blame It On Rio)* (1984)

La trama di *On the Town* è la stessa del musical di Bernstein (su libretto di Betty Comden e Adolph Green) già proiettato a Palazzo Cini il 25 giugno 2006 (e alla cui scheda si rimanda). Vi si rappresenta, nel film, come nel musical, la vicenda di tre marines Gabey (Kelly), Chip (Sinatra) e Ozzie (Munshin), in licenza a New York per un giorno. La giornata comincia ad essere mossa dalla simpatia per una robusta Tassista dal nome altisonante, Brunhilde Esterhazy (Betty Garrett) e quindi per una studiosa di storia naturale (Ann Miller). Gabey per suo conto è innamorato di una immagine metropolitana, la Miss del Métro, che si trova su tutti i muri della Grande Mela e che corrisponde ad una ragazza misteriosa, tale Ivy Smith (Vera-Allen) che i tre marinai si mettono a cercare a New York.

Sarà tutto un correre ed inseguirsi fra Brooklyn, Chinatown, Wall Street, la Statua della Libertà, il Greenwich Village, il Central Park, la Federal Hall, il Columbus Circle, il Rockefeller Center, ripresi dal vivo in cinque giorni di sfrenato aggancio cinematografico degli esterni. Per le rimanenti parti il film era stato girato in studio a Culver City.

Il 'naturalismo' di Donen e Kelly temperato dallo scenario del musical già ben noto (composto nel 1944) e subito creato a Broadway e da un lavoro accurato di rifinitura negli studi Freed della MGM rompe con un certo manierismo già ben consolidato da Mannelli che tanto aveva investito sulla scenografia, sul pittoricismo, sulla ricercatezza dei costumi e delle coiffures, sui dettagli in primo piano, e lancia un gusto realistico, comunque fantasmagorico ma, partitamente, tanto quotidiano quanto sublimato.



ULTIMA SCENA DI IN THE TOWN, ORE 6 DEL MATTINO

XLVIII

26 novembre 2006 - Palazzo Cini a San Vio, ore 11

**La porta sul retro** ovvero  
**Le salon des Refusés** ovvero  
**Tutte le feste al tempio (della musica rara)**



VIRGIL THOMSON  
 RITRATTO A NEW YORK  
 DA ALICE NEEL

**Ritratti di contemporanei a Palazzo Cini**

Virgil Thomson  
*Portraits for piano  
 in Paris  
 and at the Chelsea Hotel*<sup>40</sup>



Nato nel Missouri, a Kansas City, nel 1896, morto a New York nel 1989, Virgil Thomson è uno dei massimi compositori americani del XX secolo. Fu nel contempo autorevolissimo critico musicale del *New York Herald-Tribune* dagli anni '40 ai '60, organizzatore di musica e promotore delle affermazioni americane dei massimi compositori europei. Come autore di musica da film è noto per le musiche di due importati commissioni di stato: *The river* e *The Plow that broke the Plains* e per aver ottenuto il premio Pulitzer nel 1949 per le musiche di *Louisiana Story*.

Nel teatro musicale si affermò per la intonazione di due celebri libretti di Getrude Stein: *Four Saints in Three Acts* e *The Mother of us All*, rispettivamente del 1927 e del 1946. Due drammi musicali che fecero epoca per la fortunata combinazione delle istanze avanguardistiche espresse.

La sua opera di musicista è fervorosamente illustrata in una ampia monografia dal devotissimo John Cage.

Il suo stile sia *popolare* e sia *accademico* risente della natura sudista del suo orecchio

40. Sono brani tratti dal CD Virgil Thomson, *Early and as Remembered*, New Albion - NA 034 CD, 1991 [nota del curatore].

giovane e per l'attenzione portata, da ragazzo, alla memoria dei paesaggi sonori dei grandi fiumi, ma risente anche, notevolmente, della formazione accademica harvardiana poi maturata in quella scuola superiore della musica americana che fu lo studio di Nadia Boulanger a Parigi.

Fra le tanti geniali invenzioni compositive di Virgil Thomson mette conto ricordare la creazione del nuovo genere musicale del ritratto dal vero per pianoforte. Fra il 1925 e il 1985 Thomson compose infatti un gran numero di ritratti in musica di personaggi più o meno noti trattenuti a posare davanti al musicista che componeva al tavolino. Nella presente audizione si dà una breve antologia di ritratti thomsoniani intervallati da alcuni pezzi facili o caratteristici di netta impostazione ironica, come d'altra parte spesso e volentieri ironiche sono le restituzioni musicali delle fattezze di personaggi più o meno celebri tracciate dal Maestro sulla carta pentagrammata.



PARIS 1927-1940



AT PARIS

Prelude 1925  
 Mme Dubost chez elle 1930  
 Valse gregorienne 1927  
 Clair Leonard's profile 1930  
 Russell Hitchcok reading 1930  
 Preciosilla 1926  
 Claude Biais 1938  
 Louis Lange, French Boy 1938  
 Maurice Bavoux, Young and Alone 1928  
 Hans Arp Poltergeist 1940  
 Germaine Hugnet Aria 1940  
 Sophie Tauber Arp, Swiss Waltz

NEW YORK 1940-1985  
AT THE CHELSEA HOTEL

Peter Monro Jack 1942  
 Marya Freund 1956  
 Willy Eisenart, Man of Iron 1972  
 The Courtship of the Yongly Bongly Bo 1974  
 Dr Marcel Roche, making a decision 1982  
 Molly Davies, terminations 1982  
 Jane Bowles, early and remembered 1942-1985



## BONUS

**5 Shakespeare Songs**  
*Was this Face the Cause?*  
*Take, o Take those Lips away*  
*Tell me where fancy bred*  
*Pardon Goddess of the Night*  
*Sigh no more, Ladies*



Was this fair face the cause, quoth she,  
 Why the Grecians sacked Troy?  
 Fond done, done fond,  
 Was this King Priam's joy?  
 With that she sighed as she stood,  
 With that she sighed as she stood,  
 And gave this sentence then;  
 Among nine bad if one be good,  
 Among nine bad if one be good,  
 There's yet one good in ten.  
 Take, o take those lips away,  
 That so sweetly were forsworn;  
 And those eyes, the break of day,  
 Lights that do mislead the morn:  
 But my kisses bring again;  
 Bring again, bring again,  
 Seals of love, but seal'd in vain,  
 Seal'd in vain, seal'd in vain.  
 Tell me where is fancy bred,  
 Or in the heart or in the head?  
 How begot, how nourished?  
 Reply, reply.  
 It is engender'd in the eyes,  
 With gazing fed; and fancy dies  
 In the cradle, where it lies.  
 Let us all ring fancy's knell;  
 I'll begin it - Ding, dong, bell.  
 Ding, dong, bell.

Pardon, goddess of the night,  
 Those that slew thy virgin knight;  
 For the which, with songs of woe,  
 Round about her tomb they go.  
 Midnight, assist our moan;  
 Help us to sigh and groan,  
 Heavily, heavily:  
 Graves, yawn and yield your dead,  
 Till death be uttered,  
 Heavily, heavily.  
 Sigh no more, ladies, sigh nor more;  
 Men were deceivers ever;  
 One foot in sea and one on shore,  
 To one thing constant never;  
 Then sigh not so,  
 But let them go,  
 And be you blithe and bonny;  
 Converting all your sounds of woe  
 Into. Hey nonny, nonny.  
 Sing no more ditties, sing no mo,  
 Or dumps so dull and heavy;  
 The fraud of men was ever so,  
 Since summer first was leavy.  
 Then sigh not so,  
 But let them go,  
 And be you blithe and bonny,  
 Converting all your sounds of woe  
 Into. Hey, nonny, nonny.

## XLIX

3 dicembre 2006 - Palazzo Cini a San Vio, ore 11

**La porta sul retro** ovvero  
**Le salon des Refusés** ovvero  
**Tutte le feste al tempio (della musica rara)**



Joseph Weigl

**Amleto 1791****Vienna e Milano***Melologo a grande orchestra, composto su testo anonimo in lingua italiana*<sup>41</sup>

Weigl, nato ad Eisenstadt nel 1766 (morto a Vienna nel 1846), è noto per un gusto di interprete, direttore, particolarmente sensibile alle esecuzioni di monumentale dimensione. Dice Mayr in un suo diario di un concerto giovanile in cui il giovane Weigl affrontò il *Belshazzar* di Handel: "Nella grande cavallerizza in Vienna viene nei giorni 6 e 9 novembre eseguito l'Oratorio Baldassarre di Handel in tre parti, tradotto dall'inglese ed aumentato con gli strumenti da fiato da Johann de Mosel". L'effetto di quest'opera immortale, la quale venne dall'Unione degli amatori di musica eseguita con tutta perfezione e coll'impiego di tutti grandiosi mezzi (843 si erano gli esecutori, nel coro 180 soprani, 121 alti, 120 tenori, 150 bassi) sotto la energica e fervorosa e intelligente direzione del sommamente meritato Maestro di Cappella Giuseppe Weigl...

Ma Weigl fu anche operista di buona fama, autore di quell'*Amor marinaro* da cui Beethoven trasse per variarla l'aria *Pria che l'impegno* nel suo Trio op. 11. Fu protetto di Salieri che favorì il successo della sua *Inutil precauzione*. Diresse le più importanti repliche viennesi di *Così fan tutte*, *Don Giovanni* e *Nozze di Figaro*. Sovrintese alle musiche di contorno del Congresso di Vienna.

Toccò il culmine del successo personale con il Singspiel *Die Schweizer Familie*, che occupò le scene viennesi per anni, bloccando addirittura alcune prime esecuzioni di autori importanti.

Componne tenendo care le memorie degli stili vernacolari e nel contempo perfettamente ambientandosi nella temperie classico-romantica.

Questo imponente melologo shakespeariano, in lingua italiana, destinato ad una doppia produzione viennese e milanese, dimostra un senso della strumentazione drammatica estremamente efficace, vuoi sul lato rossiniano vuoi sul lato beethoveniano della interpretazione 'sinfonica' del dettato teatrale, in entrambi i casi, per il Weigl in posizione decisamente profetica.



JOSEPH WEIGL

41. Dovrebbe trattarsi quasi sicuramente della registrazione dal vivo dell'esecuzione del 11 febbraio 1992, avvenuta a Bologna nel Collegio di San Luigi, Teatrino del Guardassoni, in uno dei sapidi programmi musicali che Gotti sapeva preparare per le celebri Feste Musicali [nota del curatore].

**Testo del melologo tragico***Claudio*

Giunto, o Regina, è il dì felice, in cui potete alfin l'amor mio della sua fiamma pubblica far libera pompa. Un duce chiede l'armata eleggerlo tu devi se un onor, di cui tu l'arbitra sei, Claudio ambisce. O Regina, l'Imeneo gli presti, tua mercè, più sacro dritto. Io spero di vederne oggi la face per ambi accesa, se però i miei voti troppo audace speranza non illuse.

*Geltrude*

Signor non so celarlo, io mi credea che i troppo ardenti voti tuoi prudenza frenar meglio sapesse mentre ancor tristezza ed orror tutto qui spira, mentre piange ancora il suo re la Danimarca... Vorremo noi con indiscreta fiamma irritare il suo duol? Pensa, accip pensa Signore, sotto a quei funesti auspici accoppierebbe un simile Imeneo il tuo col mio destino. Deh! la soverchia impazienza nostra (...) non giustifichi almen comun sospetto.

*Claudio*

Noi temeremo il cieco volgo insano! Eh taccia ormai un frivolo pretesto. Io la speranza la felicitade del mio core fondai sulla promessa, che tu a me festi de' sponsali nostror vuoi tu ritrattarla e... *Geltrude*

No nol voglio. Ma di più simular non è omai tempo, e parlarti alla fin senza artificio deggio, o senza timor a qual reo prezzo acquistarti io credei, Signor rammenta. Ah! orribil troppo fu il delitto nostro per perderne un istante la memoria. Un tetro orror da quell'empio giorno qual sogno spaventevole, e funesto persegue, ingombra, il mio tristo pensiero. Né più, lo soffri, l'occupò un momento immagine d'amor, né d'Imeneo. Deh! in un eterno oblio pera sepolta la rimembranza delle fiamme nostre l'unico ben de' rei pur ci rimane, il pentimento. Ah! n'abbiam tempo ancora. Deh Signor, sotto l'ascendente sacro d'un terrore legittimo umiliamci.

Dell'eterno patir che ci favella egli è figlio e ministro io tremo, e gloria ne fo a me stessa. Ah! ben giusto è che il cielo, ch'egl'innalzò sopra alle leggi, almeno per punire i sovrani armi il rimorso.

*Claudio*

Ma quel vano terror t'ingombra i sensi? Deponi ogni timor, più non rammenti, che il geloso Tiranno...

*Geltrude*

Era mio sposo. Deh, rispettiamo la sua gloria almeno. E quale della morte di un marito giusta scusa addur posso. Ah Claudio noi, noi tremar dobbiam non accusarlo. Se mi

accecò l'amore, il pentimento or mi rischiara involontario affetto de' maritali sacri nodi. Appena estinsi la di lui face vitale, che pur potevola rianimar avrei spenta la mia. Lo credi, io so fin dove arrivar può un femminile eccesso, ma la donna più intrepida e feroce sospenderebbe il colpo parricida se nel vibrarlo prevedesse, quanto deve un giorno costarle il suo delitto! A me un disegno ormai solo rimane sappilo e meco a compierlo t'adopra: cedere al figlio mio voglio lo scettro e la suprema autorità, vederlo risorto alfin dal suo languor letale. Vegliar con amoroso occhio materno voglio sopra di lui, sopra i vassalli nutrire nel mio sen l'util rimorso de sacri ingenui moti di natura o rendermi degna ancora e soprattutto compiangerti o Signor giudica adesso se laccio d'Imene noi stringer debba tra complici, lo so, regna il sospetto... ma il lungo simular odio, e i raggiri e ormai tremar io più non voglio almeno, che della punitrice ira de' Numi.

*Claudio*

E che osi dir? E chi sarà che tema, il supremo poter fra le sue mani e se il dispreggio a suoi Vassalli insegna disubbidir...

*Geltrude*

E vi sarà chi l'osi da te che sieda sì vicino al trono, avrà te lo stato, che in te fisso ha il guardo, della dovuta fedeltà l'esempio, e se scuotere qualche temerario suddito osasse il salutar suo giogo costringerlo io saprei madre e regina all'omaggio primier, siasi chi potete.

*Claudio*

Ma se...

*Geltrude*

Non più. Vorrà forse mio figlio ai tuoi non men, che ai sguardi miei fra poco, tra la pompa real far di sè mostra spero che i dei che legonmi nel core calmar vorranno i suoi tormenti, ormai ponendo al suo tetro languor confine. Se con esecrando delitto io lo privai del genitor, ben giusto è, che una madre in me ritrovi almeno. Olà. Sappia Polonio, in questo istante, che la Regina qui l'attende, vanne e tu Signor conoscerai fra poco fino a qual punto ad abbagliarmi giunga il fulgido splendor d'una corona. Polonio ascolta e cieca ubbidienza, pronto, fedele ai miei cenni succeda. L'augusta pompa, ond'è la Danimarca i suoi sovrani a coronar avvezza tutto da questo punto si prepari: voglio che in sì gran giorno sulla fronte di Amleto figlio mio risplenda alfine il paterno, reale, sacro diadema. Spettatrice ne sia tutta la Corte, testimonio te pur di sì gran festa, bramo o Signor e non credere ch'io voglia di uno spettacolo odioso far pompa a sguardi tuoi per insultarti: la fedeltade tua de tuoi

rimorsi prova a me sia. Se procacciarti potete qualche nuova virtude un giusto dritto sulla clemenza degli Dei, rammenta, che solo da una assidua e generosa difesa del tuo Re sperarlo devi. Lasciami sola.

*Claudio*

Io fremo

*Geltrude*

Dileguata l'illusione del mio core, ecco, ch'io dunque alla felicità d'un figlio tutte rivolgo le mie cure, e i voti miei... sento che al core mi balena un raggio di propizia speranza. Oh me felice, se il ciel pietoso mi vorrà scoprire donde origine amai quella rea noja che dell'unico mio diletto figlio turbar la pace, e i mesti di consuma.

*Amleto*

... Ah fuggi... fuggi orrendo spettro!... Torna nell'orror della tomba, onde sortisti! Deh togli ai miei sguardi atterriti il tuo formidabile aspetto. Ah padre! Ah padre; oh Dio egli m'insegue, egli s'aggira a me d'intorno, io muojo. Deh, perché padre mio non vivi ancora no, calmare il mio duol io tento indarno. Con quali assidue cure l'infelice mio genitor, con quale tenerezza il fior non coltivò degli anni miei?

E s'io lieto vivea, lasso! il mio core prevedea forse sì vicina l'ora, in cui dovea il suo crudel destino involarlo per sempre a voti miei? Ei muore, e appena in breve ora raccolto è il tener suo, che la dolente immagine della sua morte è da ogni cor sbandita ed un ingrato oblio coprò [sic] il suo nome.

Stanca d'un lutto alle sue brame infesto.

Veggio già tutta la mia corte assorta dal vortice primier de' suoi piaceri, mentre rinchiuso, e per la reggia errante con lagrime sì avido sguardo forme io cerco pur d'un infelice padre e sopra queste sciagurate mura leggo scritti a carattere di sangue cenni tremendi a me dal ciel commessi. Ah no, non fu un inganno due volte ohimè. Due volte in questa reggia agli occhi miei del mio buon genitor l'ombra si offerse egli non furibondo o minaccioso ma pallido languente e con la faccia di mal frenate lagrime, irrigate figlio mi disse a palesarti alfine vengo, qual sangue d'uopo è che tu versi, se vuoi pace recar al cener mio crede ciascun che tronchi abbia i miei giorni crudel morbo improvviso. Oh come spesso l'innocente natura nelle corti serve di velo alla perfidia figlio e chi potea predirlo mai tua madre. Ah! sì la stessa mia barbara moglie porgere osò con parricida mano un mortale veleno alle mie labbra. Claudio ispirolle, il traditor infame, l'esecrabil delitto e di mia morte egli è l'autore,

e il complice primiero. Vendica il cielo, un re tradito, un padre; non temer d'oltraggiar la natura con i tuoi colpi. Spargi senza esame di quei perfidi il sangue, io stesso, i numi, guideranno la tua vindice destra. Non gli risposi allora ma sorpreso ed agitato insieme da un oggetto sì terribile, e nuovo per chi avvolto, è nelle cieche tenebre di questa ignara vita: deh padre gli dissi quale nel tuo soggiorno ignota serie di oggetti si presenta e di vicende all'attonito sguardo de' mortali? Creder degg'io che la paterna mano de' numi su di noi, colà perenne fonte dischiuda di supplizi eterni? Figlio non più d'impenetrabil velo denno coperti rimanere agli occhi de' profani viventi i muti e sacri arcani della tomba e della morte come severa sui monarchi piomba l'ira del ciel. Ah! Se il ciel mi concedesse di palesare a te gli atti segreti di sua giustizia passerebbe, o figlio il pallor della mia sulla tua fronte. Chi nacque al trono si vedrebbe sempre vacillar nel salirvi, e man tremante stendere con orror sulla corona, se noto fosse a quali e quanti sacri, rigidi, indispensabili doveri astringa il ciel, nel conferirla i Regi mal ne sentiam finché siamo vivi il peso, ma nel discendere la tomba. Oh come grave è lo scettro nelle nostre mani! Disse e disparve.

*Amleto*

Qual rimembranza a lungo senza voce e immobile restai di vita in forse riscossi alfine gli assopiti sensi, io feci tutta risuonar intorno di grida spaventevoli la reggia, corsi tremante inorridito e solo dove non so, so che pareo lo spettro inseguirmi e spronare i passi miei. Ah quell'ombra, i terribili suoi detti, l'esecrando misfatto, la vendetta e le vittime sue, tutto ho presente e tutto questo lacerato co[re] di gelido ter[ror] ingombra an[cora] cada un prence, una madre: io vendicati avrò mio padre e il cielo stesso in ira. Ah! sventurato appie fremo e non oso mirar a qual barbara scelta m'astringe il mio dover tento tremando l'alma mia rinfrancar che dubbia è ancora, m'intenerisce la pietade, orrore l'omicidio mi desta, e mi spaventa. Claudio sacrificando, l'inumano parricida punendo, io con lo stesso colpo trafiggo anco a sua figlia il core e così a quanto ho di più caro al mondo, misero, il braccio mio sarà funesto a' miei piedi vedrò lasso! Una madre colle lagrime sue tener sospesi di questa mano parricida i colpi e udrolla dir Amleto figlio mio anche una volta in me fissa lo sguardo. Riconosci tua madre, il sangue mio è pur tuo sangue ah! Nol versar! Questo sen ti dié vita, questo fianco te la serbò. Deh li rispetta almeno ed io potrò con

furibonda mano... tu m'ingannasti o ciel! no non è figlio di tua giustizia un sì barbaro cenno e adempirlo potrei senza delitto... o la vittima cangia, o ne commetti a destra più crudele il sacrificio. D'un traditore nell'abbietto sangue io corro il padre a vendicar ma tinta del sangue d'una madre questa mano, no mai non si vedrà della rea trama d'un vile seduttore il suo delitto misera! è figlio. Deh cielo pietoso di quel fiero rimorso, che lo segue più terribile non fia la tua vendetta. Deh! Questa, ch'io dirotta verso, amare lagrime, sfogo dell'interna ambascia, parlanti a pro d'un'infelice madre. O se d'uopo egli è pur, che ad onta mia la punisca il mio braccio... Ah Prevenire io saprò l'esecrabile misfatto e affrettando il momento di mia morte, ministro io non sarò del tuo furore a penetrar l'orribile mistero pensar m'è d'uopo onde evita che in preda d'un furor cieco il mio smarrito spirto al chiaro lume della veritate troppo tardi non s'apra. Di mio padre di qua non lunge il cenere riposa. La causa della sua morte immatura indagarmi convien fuor della tomba cauto l'opra celando, ed il disegno chi mi vieta di trar l'urna fatale? Il giusto ciel questo pensier m'ispira. Su quell'urna, colla mia genitrice repente voglio far terribile prova: al momento che a me comparir osa io le presenterò il cener freddo del di lei sposo. All'improvvisa vista d'oggetto sì terribile e funesto, attento osserverò con alma forte i suoi gesti, il suo volto, i sguardi suoi. Di leggieri si turba, e sé tradisce chi colpevole ha il cor. Ebben Norcesto, che di quest'alma tutti sa gl'arcani, tosto ne tragga a me l'urna tremenda. Vadasi a lui e nel momento istesso Amelia viene a me, fatale incontro.

*Amelia*

Ah prence! Io stessa delle fiamme nostre ho tradito il mistero e dall'accusa di aver l'estrema volontà d'un padre trasgredita ed offesa, io ti salvai. La Regina a cui sei diletto figlio tutto seppe da me, tenera madre! Tanto amor la commosse: ed un amplesso mi provò il suo consenso e la sua gioia, che più? Di propria mano oggi la fronte ad ambi ornar col regal sero intende... ma quai t'escon dal cor lenti sospiri, perché fissi nel suol torbidi i sguardi? Crudele! è dunque indifferente oggetto la mia felicitate agli occhi tuoi.

*Amleto*

Felicitate! Amelia, ella è sovente più lontana da noi che non si crede.

*Amelia*

Che intesi? Quali accenti? Ah tu Signore... Lassa! La fiamma ch'io misera ti accesi forse già langue.

*Amleto*

Oh come poco Amelia tu conosci il mio cor, se quella fiamma a cui l'acceser i tuoi sguardi, credi estinguersi, o languir possa giammai: arderà questo cor del tuo bel fuoco fin che il ciel per me spiri aura di vita.

*Amelia*

A donde dunque il mal frenato pianto. Deh! ignorar dunque io pur dovrò cogli altri qual tosco micidial t'arda e consumi.

*Amleto*

No, tutta concepirne tu non puoi l'amarezza funesta.

*Amelia*

E ancor crudele chiuso mi tiene il cor.

*Amleto*

Ah! perché mai svelarlo tutto agli occhi tuoi non posso, invisibile ostacolo fatale si oppone al mio desir dannata sempre a ignorarne la causa, tu fra poco spettatrice sarai della mia morte. Amelia piangi un infelice amante che d'irritare il tuo dolor paventa, che farti sua non deve, che ti adora misero e che morrà se non ti ottiene, del supremo poter io non ti parlo; so che il tuo core in me cercò me stesso e nulla più... ma... oh ciel!

*Amelia*

Ebben finisci.

*Amleto*

Ah non posso.

*Amelia*

Perché?

*Amleto*

Meco sepolti chiudere deve la tomba i mali miei.

*Amelia*

Tu vuoi morir?

*Amleto*

A che più viver deggio? Maggior di te, dell'amor mio maggiore è la disperazione dell'alma mia! Credilo: il raggio fulgido e celeste della felicità, puro, o sereno o di rado o non mai quaggiù risplende e di aure voraci e di tormenti quante fonti perenni! E qual si mesce a dolcezza fallace amaro fele! Qual fora il mio destin in sì funesto spaventevol soggiorno? Infra i sospetti viver giorni infelici; de' mortali udir le voci e non prestarvi fede; aver la tetra desolante imago della discordia lor presente ognora, e non veder tra la mendace folla de' Cortigiani, un sol sincero amico, la di cui fedeltà nobile e pura l'augusta veritate a noi presenti; la verità ch'esser dovuta de' Reggi compagna inseparabile ed eterna. Guerre, trattati, inutil progetti, tinto mai sempre il trionfante alloro nell'innocente sangue de'vassalli, interne insidie, torbidi raggiri,

ingrati cori di perfidia alberghi ed un veleno alfin porto al mio labbro da mano forse cara e parricida. Ah poiché il cielo abbandonò i miei giorni in preda a tanti danni, a terminarne l'inafausto corso mi autorizza ei stesso a che importa agli dei che abbracciando la mia miseria, a gemere io non resti un momento di più sopra la terra? Crucciato, oppresso, e già a mancar vicino Amelia, sì, la mia maggior sciagura è di viver ancor, non di morire.

*Amelia*

Ch'osi mai dir? A quale si trasporta cieca disperazione?

*Amleto*

Ah infelice!

*Amelia*

Deh non gemere più scuotiti e regna. Le tue lagrime fremer mi fanno [fra sè] il suo cuore si turba esita e tenta di rinfrancarsi. [ad Am.] Ah tu nascondi qualche terribile disegno.

*Amleto*

Io?

*Amelia*

Vo' saperlo... tutto voglio scoprire.

*Amleto*

Ah! Quale impresa misera! Tenti?

*Amelia*

E non sofferarsi assai? Quali sono, crudele! I mali tuoi? Dilli ond'io possa a parte essere almeno del tuo dolore.

*Amleto*

Ti opprimerebbe il peso de' mali miei.

*Amelia*

Del mio coraggio prendi un concetto miglior! pensi ch'io sappia solo affrontar nel mio dolore assorta con inutil lagrime il destino? se per salvarti basta la mia morte a vedermi spirar Amleto vieni, vieni a imparar da me come si soffre.

*Amleto*

Infelice. E sai tu fin dove giunga la mia costanza? senti a te d'intorno le grida risonar della vendetta? Vedi repente l'ombra degli estinti presentarsi a tuoi sguardi? Orrendi spettri errar per queste volte? Il giorno vedi ingombro il ciel di funebri larve? Vedi la notte sanguinose fiamme le tenebre squarciar in solchi orrendi? T'agitano l'alma spiriti infernali? Ti si congela in mezzo al core il sangue?

*Amelia*

Che ascolto? O Ciel! Ma no, non mi sgomento, soddisfarmi tu dei. Parla, finisci tutto, svela l'orribile mistero.

*Amleto*

Deh lasciami morir.

*Amelia*

No non morrai.

*Amleto*

Trema...

*Amelia*

Non so tremar.

*Amleto*

Fuggi.

*Amelia*

Ti sieguo. Ah tu Regina cogli accenti tuoi l'inutil pianto mio rendi efficace. Quell'affanno crudel, che lo divora figlio non è d'amor. Il di lui core chiude fremendo un orrido segreto. Geme sospira, e si presentan solo agli attoniti suoi sguardi atterriti Ombre Sepolcri furibondi spettri. Deh! Strappagli dal cor l'orrendo arcano tu che madre gli sei. Ah! Forse in lui potrà natura ciò che amor non puote.

*Geltrude*

Caro Amleto! E degg'io sempre vederti sparso la fronte di severa, o cupa tristezza gli occhi tener fitti al suolo? Sensibile solo a più sinistri oggetti sarai tu sempre a un terror vano in preda?

Forte qual sei ignori forse o figlio che i mesti giorni di quand'egra vita non son che un varco a più sereni giorni? Che chi nasce quaggiù preda è di morte.

*Amleto*

Sì, Regina, lo so.

*Geltrude*

Ma perché dunque lasci languir, soccombere, perire, il naturale vigore sotto ad un vile enorme peso di segreti affanni? Sugli orli della tomba, amato figlio pur ti ostini a tacer? Teme il tuo core d'una madre gli sguardi?

*Amleto*

Quanto gravi son più le mie sventure, e più le deggio altrui celar.

*Geltrude*

Commesso o concepito avresti tu qualche delitto?

*Amleto*

Questa no, non è mano di una rea macchia tinta, e legittimi sono i voti miei.

*Geltrude*

E perché dunque quel pallor di morte. E que' tetri confusi incerti sguardi? tanta tristezza, tanto avvillimento disdice alla virtù, gli esterni segni son stimoli ai sospetti, e che si deve pensar di te veggendo.

*Amleto*

Eh! Che mi cale, poiché puro è il mio cor dell'apparenza?

*Geltrude*

Ah qual'è dunque il grave arcano, o figlio, che nell'anima chiudi. [fra sè] II turbamento, il terror del mio core di ogni istante sento farsi maggior... [ad Amleto] deh per quell'aura che

mia mercé respiri, pella mia costante tenerezza e per le vive cure materne ond'io ti resi adulto figlio spiegati. O ciel! Tu impallidisci? Ti si gelano i sensi, ed improvviso ignoto orror t'erge sul capo il crine.  
 Sì di repente qual ignota forza moto, e senso t'invola.  
 I sguardi tuoi sembran fissi sopra qualche orrendo e terribile oggetto chi può mai produrre in te sì vari e strani moti? vedi tu sotto il vacillante piede forse aperto l'averno.  
 Ah! Figlio mio, Ah! caro figlio o ciel!  
*Amleto*  
 Eccolo... è desso. Sì t'intendo... non più.  
*Geltrude*  
 Torna in te stesso.  
*Amelia*  
 Ravviva i sensi tuoi prence.  
*Amleto*  
 Che! Voi veduto non avete?  
*Geltrude*  
 Ah l'improvviso effetto è questo de' funesti errori della tua fantasia.  
*Amleto*  
 Numi del cielo! Ei ritorna... minaccia... ci già s'avanza... ove celarmi?... ove sfuggir la sua fatal presenza... io muoio.  
*Geltrude*  
 Ah figlio mio.  
*Amleto*  
 Ah no... nol potrà mai.  
*Geltrude*  
 Qual fu il suo cenno?  
*Amleto*  
 No possibil non è. Non fur dal cielo all'uom prescritti mai tali misfatti... Ombra cara e funesta e che degg'io creder di te.  
*Amleto*  
 Con un prestigio orrendo vieni a sconvolger tu la mia ragione? O de' numi il voler ad annunziarmi.  
 Se tu non sei che una mendace e nera larva infernal e chi a te diede il dritto di affligger la natura? Se ministra degli ordini del cielo è la tua voce, ispirami il rigore ond'io alfin possa le sue leggi eseguir.  
*Geltrude*  
 Ah! Di quai leggi parli tu figlio mio?  
*Amleto*  
 Il turbamento crudele di quest'alma una chimera figlia de' prevenuti sensi miei sembravi dunque.  
*Geltrude*  
 Puoi tu dubitarne non vedi [fra sè] o Ciel [Ad Amleto] che del tuo solo errore...  
*Amleto*  
 Non traveder. Tutto è reale o madre.

*Geltrude*  
 Quale orror lo persegue?... e qual segreta guerra crudel mi strazia l'alma.  
*Amleto*  
 Ei tace... mi osserva o tenta se velando il vivo suo duol celarmi e raffrenare il pianto. O vista.  
*Geltrude*  
 Ah figlio.  
*Amleto*  
 Aspetta ombra immortale! io già ti sieguo ver l'eterea soglia ove par ti richiami 'l tuo destino esule in sulla terra, moribondo lacero il cor da mille angosce, solo nello stato in cui son puoi tu lasciarmi.  
*Geltrude*  
 Teco, o figlio, è tua madre.  
*Amleto*  
 Arridi al mio vivo desir, o di mia propria mano tronchi omai questo ferro i giorni miei.  
*Geltrude*  
 Infelice che fai? t'innonda il volto dirotto pianto... e vuoi sacrificarti crudel fra le mie braccia.  
*Amleto*  
 Dove sono? Chi mi parla? Chi sei?  
*Geltrude*  
 Deh riconosci la madre tua.  
*Amelia*  
 La tua tenera Amelia già sì cara al tuo core in me ravvisa.  
*Amleto*  
 Ah per me tu t'intenerisci queste lagrime di, sai tu per chi le versi?  
 Claudio s'avvanza. O ciel!  
*Geltrude*  
 Signor qual mai pensier ti guida. Deh vieni forse a vedere mio figlio già vicino a spirar l'alma.  
*Claudio*  
 Come il sospirato lieto momento in cui per essi deve risplendere la face d'Imeneo.  
*Geltrude*  
 Vana speranza, a mille strazi in preda già langue, e muor sotto amici sguardi Amleto, e ignota del suo duol anco è la fonte.  
*Claudio*  
 Attonito mi rende e mi commuove l'atroce crudeltà del suo destino: permettimi o Regina che altro sposo dalla paterna tenerezza scelto ad Amelia si stringa e che altro nodo meno fulgido e ver...  
*Amleto*  
 No per Amelia nodo omai più non v'è.  
 M'intendi, audace, trema di farti a cenni miei ribelle: obliasti che Amleto è tuo sovrano? noi ci amiamo, io le diedi la mia fede. Pretendere alla mano di tua figlia mortale alcun non osi

mai! Ti parla così il tuo Re. No questo cor che privo credi già di vigore e di virtude del tutto oppresso non è forse ancora. Si qualche nova, ambiziosa brama desta il mio scettro, ma se deggio in breve lasciar la vita, forse pria ch'io spiri sazierà questo furibondo braccio l'ira del cielo, e la vendetta mia.  
*Claudio*  
 E qual è questo mai nuovo, o Regina, ch'io comprender non so, cieco trasporto?  
*Geltrude*  
 Signor, mi chiama di mio figlio al fianco il desolato mio materno affetto. Figlio mi siegui. Ei duopo ha di soccorso. Con te salvarlo o morir seco io voglio.  
 [Geltrude, Amleto e Amelia vanno]  
*Claudio*  
 A quale ignoto turbamento in preda tutta è la Reggia? D'onde mai l'insano acceso di furor ch'agita'l prence? Fora il delitto nostro a lui palese sospetterebbe ci forse per qual trama un toscico micidial di nostra mano trasse a morte suo padre!... Il suo segreto sia qual mai puote io scoprir deggio a forza d'un vile rimorso in preda la Regina un segreto colloquio aver col figlio tenterà in breve inaspettato io deggio a lor presentarmi, esaminar accorto se v'è fra d'essi intelligenza occulta differir la morte anco un istante o con cauto ed improvviso colpo precipitarli nella tomba insieme.  
*Amleto*  
 Misero me! L'urna tremenda è questa in cui del mio gran padre, che sia sempre a migliori sovrani esempio e norma, il deplorabile cenere riposa alla terribil prova o ciel m'assisti. Lascia infelice sopra di quest'urna d'un ben giusto dolor utile sfogo alle lagrime mie libero il corso.  
 Amelia qui sen vien. Ah! Sventurato or come a lei resistere d'innanzi? Come celare il mio fatal segreto.  
*Amelia*  
 Soffri Signor che una infelice amante sciolga ai tuoi piè l'ultima volta ancora i suoi flebili accenti. Alfin mio padre...  
*Amleto*  
 Chi è quel barbaro?  
*Amelia*  
 Oh cielo... al di lui solo nome qual mai furente ira sfavilla dagli occhi tuoi? Io temo...  
*Amleto*  
 Eh che osi dir.  
*Amelia*  
 Aspira in secreto il tuo core alla vendetta a me tacerlo tu pretendi invano... Colui, che sotto a colpi tuoi tra poco deve cader...  
*Amleto*

E chi sarà?  
*Amelia*  
 Mio padre. Si mio padre, crudel! Di qual delitto dimmi spietato, tu incolparlo puoi?  
 Ahi sventurata Amelia! Di tua mano barbaro trucidato io vedrò dunque lassa: mio padre?  
*Amleto*  
 Ei me privò del mio.  
*Amelia*  
 Qual errore ti acceca?  
*Amleto*  
 Ah ciò ch'io credo confermato è dal Cielo.  
*Amelia*  
 Ah un colpo è questo, che tutta offuscherà la gloria tua.  
*Amleto*  
 Mia prima gloria Amelia è di adempire i doveri di figlio.  
*Amelia*  
 E la mia gloria tutto a sacrificar oggi m'insegna ai doveri del sangue l'amor mio. Deh un ostacolo eterno inseparabile non frapporte fra noi. Deh non ridurmi al suplizio crudel di dover tutti usar gli sfoghi onde ammorzare il dolce foco che m'arde, o nol potendo, forse tradir il sangue, a cui deggio la vita.  
*Amleto*  
 Ah!  
*Amelia*  
 Tu t'intenerisci?  
*Amleto*  
 Deh nascondi Amelia il tuo dolore a sguardi miei.  
*Amelia*  
 E per chi dunque o ciel versi quel pianto?  
*Amleto*  
 Per ambi due...  
*Amelia*  
 Come il tuo cor...  
*Amleto*  
 Ti adora non dubitarne, qual atroce guerra in esso desti il mio fatal dovere tu'l vedi, e come il mio dolente amore sdegnoso furibondo all'odio mio, a mio padre si opponga, ai numi stessi. La cui voce ad un semplice mortale di lor vendetta l'ardua cura impose pure di cecità seppi accusarli ed io correa ver te già risoluto d'abbiurare a tuoi piedi'l mio furore, ma tutto in me lo risvegliò ben tosto una terribil voce, che gridommi: hai tu tuo padre vendicato ancora?... Con questo ferro allora. Ah l'amor mio ebbe la forza pur di ritenermi, ma il Cielo à vinto alfine e già si appressa il momento fatal della vendetta. Non mi conosco più, m'agita i sensi, mi doma il core e regge i passi miei onnipotente irresistibil forza.  
*Amelia*





la presenza mia. Sì nel sangue d'Amleto queste mani tinger dennosi ormai. Più non sdrullo nè rimproveri suoi misteriosi un vano scongiurar vindice spettro. Deh terribile tu, Notte profonda, ai delitti propizia, il tenebroso tuo velo sotto queste volte adensa. Quanto orribil più sei, più mi sei cara.

Questo istante fatal m'inalza al trono o mi condanna ad un supplizio infame.

Odo rumore... ah se la viva ardente impazienza loro i miei disegni compiuti avesse, e già vibrato il colpo! Ah Polonio sei tu. Ecco il momento, vieni t'appressa andiam. [*appare Amleto*]

*Amleto*

Ferma son io.

*Claudio*

Tu Signor... senza scorta! In questo luogo... nel buio della notte quell'affanno ti persegue... permetti...

*Amleto*

No t'arresta, noti Claudio a me sono i tuoi disegni ed a parlarne teo io stesso vengo.

*Claudio*

Di che mi accusi tu? Parla.

*Amleto*

Rispondi senza turbarti e serba se lo puoi ferma tranquillità pari alla mia. Di che puoi tu temer? Solo io qui sono e il togliermi la vita è agevol opra. Per te il padre perdei, perdo l'amante ed ogni mia felicità con essi. Donde serra il mio capo in questo punto un ferro micidial, tesa è l'insidia, cauto sapesti allontanar Norcesto, sedotte sono le mie guardie, e vana è per me la speranza del soccorso. Pur presentarmi a te dinnanzi ardisco. E fremere e tremar devi tu stesso.

*Claudio*

E che far tenti mai, folle?

*Amleto*

Pumirti.

*Claudio* Punir me? di tua sorte io stesso, io solo l'arbitro sono, in questa punta...

*Amleto*

Noto m'è il tuo disegno ma qual esser puote della tua trama e di tua colpa il frutto? Trema: m'inspira, ed è mia scorta un nume; per venir sino a te, l'ombra del padre seguendo trassi a questa parte occulti nel buio della notte i passi miei, ecco il luogo funesto ove il tradito mio genitor bevè il mortal veleno cui preparò la tua barbara mano: colà, per adempir la mia promessa, alla vendetta sua vittima esangue sacrificarti io deggio. Ah già lo veggo, eccolo trema scellerato.

*Claudio*

Tronca sì stolti accenti, e vedi chi di noi

deve omai più tremar pel suo destino. Già si appressano i miei. Vedrem tra poco se quel Nume tremendo che ti guida saprà meglio salvar del figlio i giorni ch'ei non salvò quei della madre. Mira quel cadavere esangue.

*Amleto*

O Cielo!

*Claudio*

Amici entrate infine, e il sangue a me promesso, alla presenza mia tutto si versi.

*Amleto*

Vile infame assassin. Muori tu stesso. E voi d'un traditor seguaci, e amici, ferite: eccovi il petto e se l'osate, spargete questo ancor dell'infelice sangue de' vostri regi ultimo avanzo! Il traditore a vostri piè spirante la giustizia de' Numi a voi ramenti! Eravi ignoto forse, che mai sempre, se una perfida mano parricida stende contro un monarca i colpi suoi, un genio tutelâr, che lui non meno, che i suoi stati protegge, in sua difesa veglia, repente accorre, o di sua morte fa solenne, terribile vendetta? torni ciascun al suo dover: sommessa e pronta fedeltà l'onta ripari. Placa quel traditor con la sua morte l'ombra del padre mio la mia vendetta, disciolto a forza da più sacri nodi della natura, in questa infausta reggia, privo di genitor, di madre, e amante tutto perdo in un dì, sol questo ferro ohimè mi resta e con un colpo solo tutte posso troncar le mie sventure, ma son uomo e sovrano, a soffrire destinato dai numi ed il mio core ad onta della sua disperazione puote, e queste sacre voci riodo! Arbitra della vita de' mortali è la suprema volontà del cielo.

L

10 dicembre 2006 - Palazzo Cini a San Vio, ore 11

**La porta sul retro** ovvero  
**Le salon des Refusés** ovvero  
**Tutte le feste al tempio (della musica rara)**



**Freakchic, un saluto a Frank Zappa, da Palazzo Cini**

*Frank. That's a tome poem.*

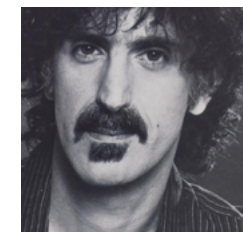
Frank Zappa resterà sempre, finché vivrà, esaltata o depressa, annullata o restaurata, la sua memoria d'ascolto, un elettrone in fuga nel e fuori del sistema atomico della cultura americana. Avrebbe potuto diventare presidente degli Stati Uniti nel 1992 se gli americani fossero stati miracolati dalla sua illuminazione redentrice. I cittadini americani hanno preferito le omelie dei predicatori televisivi, e il loro sensorio s'è obnubilato.

Non è allo Zappa evangelista americano che si dedica però questa matinée di pura devozione ma una petite messe solennelle che riceve la testimonianza dell'eupeismo come modalità d'intimizzazione della ispirazione del musicista americano, in due occasioni di avventura creativa europea in sodalizio con due istituzioni musicali europee al massimo grado: l'Ensemble Modern e la London Symphony Orchestra, in un morigerato baccale di virtuosismo strumentale.

Ci sono stati nel mondo tanti attraversamenti di Zappa, dalla A alla Z, dalla Z alla A, dalla A alla A, dalla Z alla Zeta. Ci sono state le cronologie, le parate, gli arcobaleni tirati sull'orizzonte pletorico zappiano. Questo non è un attraversamento, sono delle reliquie non ritrovate, lasciate là dov'erano, fra i loro microfoni e i loro riverberi.

Qui si celebra oggi solo un piccolo rito di promemoria rivolto in poche estrazioni dalla via di fuga alla inventività del beato Uncle Meat: alla inventività dell'elettrone in linea di fuga, di dislocazione, di virtuosa inclassificabilità.

Ricordare significa anche sentire il vuoto. Al XXI secolo Zappa già manca, domani forse mancherà ancora di più.





1.  
G-Spot Tornado



2.  
Food Gathering in Post-Industrial America

3.  
Dog Breath Variations



4.  
Bogus pomp

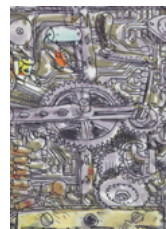
5.  
Pentagon Afternoon



6.  
Uncle Meat



7.  
Welcome to the United States



LI  
17 dicembre 2006 - Palazzo Cini a San Vio, ore 11  
**La porta sul retro** ovvero  
**Le salon des Refusés** ovvero  
**Tutte le feste al tempio (della musica rara)**



**Hitlers Hit Parade a Palazzo Cini**

Quando i nazi giunsero al potere la Germania era al top delle sue potenzialità intellettuali ed artistiche, patria dei più eminenti poeti, artisti, musicisti, scienziati del mondo.



Su questo stato di cose si riversò confusamente il modello di propaganda ideato da Hitler e dai suoi, e si creò in un vortice di contraddizioni un repertorio di stili e di visioni del mondo che si spartivano fra l'idolatria per il più sbandierato e monumentale classicismo e la forte accondiscendenza accordata a generi e a gusti decisamente leggeri, sin bassi (non senza indiscriminate contaminazioni con ambiti artistici e stili di vita e ordini di gusto ufficialmente esecrati dal regime: la 'modernità', l'americanismo, il jazz, l'ammiccamento omo e etero sessuale sul filo della licenziosità).



Su questo forte impegno della propaganda nazi si basa la ricerca di

OLIVER AXER E SUZANNE BENZE (2005)



che prelude al film dei due stessi autori il cui doppio titolo (si tratta di una produzione franco-tedesca) è

*Les refrains du nazisme     Hitlers Parade*



LII

24 dicembre 2006 - Palazzo Cini a San Vio, ore 11

**La porta sul retro** ovvero  
**Le salon des Refusés** ovvero  
**Tutte le feste al tempio (della musica rara)**

ACUSMATICA ARCANA VI

**Organi a perdifiato a Palazzo Cini**



GIUSEPPE GIORGIO ENGLERT

**Giuseppe Giorgio Englert**  
*Vagans animula 1969*  
*pro organo sonoriferoque cingulo comitante*  
realizzazione di Gerd Zacher



MORTON FELDMAN

**Morton Feldman**  
*Intersection III 1953*



GERD ZACHER

**Gerd Zacher**  
*Ré 1969*  
*für Orgelspieler und Intonateur*



JOHN CAGE

**John Cage***Variations III 1963*

*Esecuzione simultanea di Gerd Zacher - Juan Allende-Blin,  
Orgel Schlagzeug und Blasinstrumente 1969*

*Vagans animula* presenta un avvio collagistico e in forma leggermente caricaturale sembra descrivere la “falsa maestà dello strumento organo”. Englert *monta* un certo numero di citazioni che intendono demistificare le aure organistiche rivelando il facile attingimento di momenti emozionanti ma vuoti di senso. Ad un certo punto dello strumento, una sonorità da nastro entra in collusione con lo strumento e resterà attiva sino alla fine del pezzo. Sarà un dialogo accidentato fra il suono dell’organo reale e una registrazione, avvenuto sull’organo parigino di Englert (Gonzales) in parte trattato ed elaborato. Dopo l’introduzione il pezzo diviene un puro invito alla improvvisazione dell’organista. Ed è in questo momento che il compositore (autore della banda magnetica) si sottopone alle vessazioni del concertista.

*Intersections III* organizza uno spazio sonoro diviso in tre regioni (il pezzo originario era pianistico) corrispondenti ai tre registri: alto medio e basso. Tale spazio è stato quadratato in soluzioni minime che raccoglie numeri di attacchi per unità di tempo da riferire all’una, all’altra o all’altra delle regioni timbriche.

La spartizione delle tre regioni sull’organo distingue mano destra, sinistra e piedi.

Il principio ispiratore è comunque, in vista di una interpretazione unitaria, la dissoluzione di ogni suono, la perdita, l’estinzione. Gioca un gran ruolo l’abbassamento della ventilazione.

*Ré* per organista e per un intonatore. Il gioco antifonale è quello della imperfetta emissione di un suono, nel caso un Re. La incertezza del pitch diviene pertanto una materia di imitazione e di citazione. L’intonatore, ossia l’accordatore delle canne, manipola gli oggetti delle vibrazioni, canne e ance, sino a rimettere continuamente in discussione la percezione della genesi del suono tipico.

*Variations III* Si tratta di una serie di variazioni di attività diverse per un numero indefinito di persone. Zacher e Allende-Blin hanno realizzato in questa esecuzione due versioni indipendenti sullo stesso organo. Zacher alcuni strumenti a fiato e la parte destra della consolle dell’organo, Allende-Blin la sinistra e alcune percussioni. Le variazioni sono così applicate da due soggetti ad alcune categorie parametriche della sonorità: connessioni sonore, parti scritte, parti improvvisate, manipolazioni meccaniche dal vivo, alle azioni strumentali, alla seriazione degli impulsi.

Registrazioni effettuate il 29 giugno 1969 sugli organi Schive della Lutherkirche di Hamburg-Wellingsbüttel.<sup>42</sup>

42. LP *Gerd Zacher Organ*, Deutsche Grammophon, 139 442, Germany, 1970 [nota del curatore].

## LIII

31 dicembre 2006 - Palazzo Cini a San Vio, ore 11

**La porta sul retro** ovvero  
**Le salon des Refusés** ovvero  
**Tutte le feste al tempio (della musica rara)**

**Der Abschied a Palazzo Cini****Hans Rosbaud**  
*dirige*

**Das Lied von der Erde di  
Gustav Mahler**



Grace Hoffmann contralto – Helmut Melchert tenore  
Orchestra della Radio Tedesca Sud Ovest di  
Baden Baden  
1958

Il testo poetico *Das Lied von der Erde* è il frutto di una complessa operazione di traslazioni dagli originali poemi cinesi alla forma effettivamente musicata da Mahler. Gli originali poemi cinesi erano stati tradotti in francese da Judith Gautier e da M. Le Marquis D’Hervey-Saint-Denys. La traduzione francese era stata di poi tradotta in Tedesco da Hans Heilmann. Hans Bethge aveva imitato, precisamente parafrasato le traduzioni di Heilmann in una nuova opera antologica. Dall’antologia di Bethge, *Die chinesische Flöte - Nachdichtungen chinesischer Lyrik*, Mahler aveva tratto le poesie che avrebbero poi costituito il corpo della sua sinfonia anomala in sei tempi per voce mediana e orchestra intitolata poi *Das Lied von der Erde*. Si trattò infatti di un Lied colossale. Molti effetti sintattici e retorici che connotano il disegno poetico del Lied sono il frutto di una metamorfosi letteraria sofisticamente fondata su “geniali” errori di interpretazione delle fraseologie originarie. Tali fraintendimenti sono talmente importanti che molte liriche cinesi originali non sono state identificate.

Nell'estate del 1907 cominciò a musicare, a Dobbiaco, i testi dei poeti cinesi, scegliendo nell'antologia donatagli da Theobald Pollack; continuò in America il lavoro, senza tener conto dell'ordine in cui furono poi definitivamente collocati, e nella successiva estate portò a compimento gli interludi che costellano le intonazioni dei sei *Lieder* e che molto significano nel dispiegarsi della connotazione quest'opera, specialmente l'interludio che introduce alla ripresa di *Der Abschied*.

Contemporaneamente Mahler inizia la composizione della *Nona Sinfonia*.

Tornato nell'estate del 1909 a Dobbiaco, pose termine a questa che fu la sua ultima sinfonia compiuta e completò l'orchestrazione durante l'ultimo viaggio nella sua terra natia, la Moravia, di *Das Lied von der Erde*.

I testi di questo ciclo, che non soltanto in ossequio alla sua volontà, ma anche per ragioni strutturali sono una vera "Lieder-Sinfonia", sono tratti da una antologia di liriche cinesi compilata, come si è detto sopra, da Hans Bethge e spaziano per più secoli di letteratura cinese. Del *Die chinesische Flöte* colpì Mahler soprattutto la lirica dell'epoca T'ang, musicò infatti poesie esclusivamente scritte sotto quella dinastia; quattro di Li-Tai-Po, e cioè *Das Trinklied vom Jammer der Erde*, *Von der Jugend*, *Von der Schönheit*, *Der Trunkene Frühling*; una di Tschang-Tsi, *Der Einsame im Herbst*; una di Mong-Kao-Jen, *In Erwartung des Freundes*, ed una di Wang-Wei, *Der Abschied des Freundes*. Le ultime due furono fuse in una sola sezione.

Scrivono Ugo Duse nel capitolo della sua monografia Mahleriana, sulla scorta delle intuizioni di Redlich che *Das Lied von der Erde*, con la *Nona Sinfonia* e la incompiuta *Decima*, lasciano ipotizzare una trilogia sinfonica sulla morte.

In questo quadro così lo studioso ha descritto il *Lied*:

«*Das Lied von der Erde* ci ha lasciati con uno splendido congedo, *Der Abschied*, pieno di rassegnazione e di fiducia nel grande ritorno alla terra e le oscure sensazioni che dominavano quell'esperienza di morte erano tutte tese a placare le inutili ribellioni dell'uomo orientandolo alla demistificazione del tragico, all'assunzione di quei valori che si credono posti al di là della storia e che soli sembrano fare della morte una non privata vicenda, ma un accadimento necessario. Il primo tempo della *Nona sinfonia* vive l'esperienza del distacco nel passaggio dal collettivo all'individuale, dalla partecipazione al rito della rinuncia alla ritualità. Non più l'addio alla terra per il ritorno alla terra, ma l'addio ai giorni passati, ai bei sogni della gioventù. È stato osservato come abbiamo già detto che in questo primo movimento abbondano le citazioni: il tema della morte dell'*Ottava sinfonia* di Bruckner, una reminiscenza del "Lebewohl" della Sonata *Les Adieux* di Beethoven cui possono aggiungersi due autocitazioni, la prima *Das klagende Lied*, la seconda da *Das Lied von der Erde*. Queste citazioni esistono e fanno parte del discorso sulla riflessione letteraria a proposito della morte, propria degli anni giovanili di Mahler, e sull'esperienza della morte come eterno ritorno od eterno presente e nel grande tutto recentemente vissuta, o che ora viene a trovarsi in posizione conflittuale con la nuova esperienza interiore. E non è forse senza importanza mettere in evidenza un frequente richiamo al primo movimento della sinfonia in *si minore* di Caikovskij, una citazione volutamente distorta che spinge verso l'alto, ai registri acuti, ciò che nell'originale curvava a un dato momento ineluttabilmente verso il grave, quasi un'estrema ribellione al processo autodistruttivo che l'ultima sinfonia del musicista russo dolorosamente celebra.

I due movimenti centrali esplicano la drammatica crisi. Elementi vitalistici, disordinati, in un discorso spesso incoerente, caratterizzano il *Ländler*, un goffo muoversi nel passato, nelle sue ingenuità come nelle sue rivalità; ed elementi di lucida ossessione connessi alla propria recente vita di artista, alla musica stessa, magari ai suoi vicini destini, sono sin troppo chiari nel *Rondò-Burleska*, dedicato ai suoi "fratelli in Apollo":

qui volontà di conservazione e di rottura cozzano continuamente in un equilibrio che blocca ogni via d'uscita in un'organizzazione del disordine che fa dell'iterazione coatta la sola possibilità di sviluppo non tanto dell'individuo quanto dell'intera società. L'ironia, e forse stavolta "im Sinne des Plato eironeia", è l'apice della crisi perché è un aspetto della regressione verso il sentimento del tragico: l'animalità del *Wunderhorn* nella sua cattiva infinità malgrado le prediche di Sant'Antonio; a temperarla sopravviene un episodio corale dal quale si sviluppa in seguito il tema principale dall'Adagio finale, quasi che l'uomo abbia capito alla fine di non essere altra cosa rispetto alla foresta e che dietro quei neri abeti lui pure, animale pieno di terrore, attende l'alba perché solo nell'azzurro risente la vita. L'ultimo movimento che senza alcun dubbio contende a *Der Abschied*, al primo tempo della *Nona* e all'Adagio della *Decima*, il Primato tra le pagine più ispirate di Mahler, dissolve nelle ragioni del dolore, liberato dalla disperazione ma reso più acuto dal ricordo, l'addio alla vita agognato in quella pace bruckneriana depurata con gli anni delle sue ambiguità mistiche e richiama a tratti le terse, rarefatte atmosfere dell'ultimo *Lied* della "sinfonia di *Lieder*".

Mahler sapeva ormai di dover morire, il suo cuore malato glielo ricordava ad ogni battito. Con la sua *Nona* ci ha trasmesso qualcosa di più alto che un ideale di bellezza o di perfezione musicale pura. Ha cercato di rivelarci un lungo momento in cui gli si è chiarito il senso della morte. Questo sentimento spinto al limite va al di là della musica che non può essere quindi né impura, come non può essere né puro né impuro un sentimento che supera le anguste categorie della terminologia terrena. Quel sentimento può essere sentito come concordanza o sensazione, sensazione o empatia, come del resto la *Nona sinfonia*, un mistero dei nostri tempi alla penetrazione del quale necessità in ultima analisi il goethiano "affaticarsi al rombante telaio del tempo per tessere la vivente veste della divinità" dello Spirito della terra; così il musicista stesso indicò un giorno in calce a un questionario, inviatogli da un anonimo, per rispondere di che cosa vivesse e che cosa lavorasse quando creava.

E in questo mistero sta l'ultima consequenzialità terrena di Mahler; poiché anche nella sua speranza, anche nella sua certezza, la morte è pur sempre assai più misteriosa della vita, dovevano essere resi, per chi ha sempre inteso copiare dalla natura, solo esclusivamente ricordi passati ed oscure sensazioni.»



NELLA FOTO: ROSBAUD DIRIGE A BADEN BADEN NEL 1958

**Seguono i testi poetici nella versione personalizzata di Gustav Mahler**



#### Das Trinklied vom Jammer der Erde

Schon winkt der Wein im goldnen Pokale,  
 Doch trinkt noch nicht, erst sing ich euch ein Lied!  
 Das Lied vom Kummer soll auflachend  
 in die Seele euch klingen. Wenn der Kummer naht,  
 liegen wüst die Gärten der Seele,  
 Welkt hin und stirbt die Freude, der Gesang.  
 Dunkel ist das Leben, ist der Tod.  
 Herr dieses Hauses! .....

Dein Keller birgt die Fülle des goldenen Weins!  
 Hier, diese ..... Laute nenn' ich mein!  
 Die Laute schlagen und die Gläser leeren,  
 Das sind die Dinge, die zusammen passen.  
 Ein voller Becher Weins zur rechten Zeit  
 Ist mehr wert, ist mehr wert, ist mehr wert als alle Reiche dieser Erde!  
 Dunkel is das Leben, ist der Tod.  
 Das Firmament blaut ewig und die Erde  
 Wird lange fest stehen und aufblühn im Lenz.  
 Du aber, Mensch, wie lang lebst denn du?  
 Nicht hundert Jahre darfst du dich ergötzen  
 An all dem morschen Tande dieser Erde!  
 Seht dort hinab! Im Mondschein auf den Gräbern  
 hockt eine wildgespenstische Gestalt -  
 Ein Aff ist's! Hört ihr, wie sein Heulen hinausgellt  
 in den süßen Duft des Lebens!  
 Jetzt nehm den Wein! Jetzt ist es Zeit, Genossen!  
 Leert eure goldnen Becher zu Grund!  
 Dunkel ist das Leben, ist der Tod!

#### Der Einsame im Herbst

Herbstnebel wallen bläulich überm See;  
 Vom Reif bezogen stehen alle Gräser;  
 Man meint', ein Künstler habe Staub vom Jade  
 Über die feinen Blüten ausgestreut.  
 Der süße Duft der Blumen is verflogen;  
 Ein kalter Wind beugt ihre Stengel nieder.  
 Bald werden die verwelkten, goldnen Blätter  
 Der Lotosblüten auf dem Wasser ziehn.  
 Mein Herz ist müde. Meine kleine Lampe  
 Erlosch mit Knistern;  
 es gemahnt mich an den Schlaf.  
 Ich komm zu dir, traute Ruhestätte!  
 Ja, gib mir Ruh, ich hab Erquickung not!  
 Ich weine viel in meinen Einsamkeiten.  
 Der Herbst in meinem Herzen währt zu lange.  
 Sonne der Liebe, willst du nie mehr scheinen,  
 Um meine bittern Tränen mild aufzutrocknen?

#### Von der Jugend

Mitten in dem kleinen Teiche  
 Steht ein Pavillon aus grünem  
 Und aus weißem Porzellan.  
 Wie der Rücken eines Tigers  
 Wölbt die Brücke sich aus Jade  
 Zu dem Pavillon hinüber.  
 In dem Häuschen sitzen Freunde,  
 Schön gekleidet, trinken, plaudern,  
 Manche schreiben Verse nieder.  
 Ihre seidnen Ärmel gleiten  
 Rückwärts, ihre seidnen Mützen  
 Hocken lustig tief im Nacken.  
 Auf des kleinen Teiches stiller  
 Wasserfläche zeigt sich alles  
 Wunderlich im Spiegelbilde.  
 Alles auf dem Kopfe stehend  
 In dem Pavillon aus grünem  
 Und aus weißem Porzellan;  
 Wie ein Halbmond steht die Brücke,  
 Umgekehrt der Bogen. Freunde,  
 Schön gekleidet, trinken, plaudern.

#### Von der Schönheit

Junge Mädchen, pflücken Blumen  
 Pflücken Lotosblumen an dem Uferrande.  
 Zwischen Büschen und Blättern sitzen sie, .....

Sammeln Blüten in den Schoß und rufen  
 Sich einander Neckereien zu.  
 Goldne Sonne webt um die Gestalten,  
 Spiegelt sie im blanken Wasser wider.  
 Sonne spiegelt ihre schlanken Glieder,  
 Ihre süßen Augen wider  
 Und der Zephir hebt mit Schmeichelkosen  
 Das Gewebe ihrer Ärmel auf, Führt den Zauber  
 Ihrer Wohlgerüche durch die Luft.  
 O sieh, was tummeln sich für schöne Knaben  
 Dort an dem Uferrand auf mut'gen Rossen,  
 Weithin glänzend wie die Sonnenstrahlen;  
 Schon zwischen dem Geäst der grünen Weiden  
 Trabt das jungfrische Volk einher!  
 Das Roß des einen wiehert fröhlich auf  
 Und scheut und saust dahin;  
 Über Blumen, Gräser, wanken hin die Hufe,  
 Sie zerstampfen jäh im Sturm die hingesunknen Blüten.  
 Hei! Wie flattern im Taumel seine Mähnen,  
 Dampfen heiß die Nüstern!  
 Goldne Sonne webt um die Gestalten,  
 Spiegelt sie im blanken Wasser wider.  
 Und die schönste von den Jungfrau sendet  
 Lange Blicke ihm der Sehnsucht nach.  
 Ihre stolze Haltung ist nur Verstellung.  
 In dem Funkeln ihrer großen Augen,  
 In dem Dunkel ihres heißen Blicks  
 Schwingt klagend noch die Erregung ihres Herzens nach.

**Der Trunkene im Frühling**

Wenn nur ein Traum das Leben ist,  
 Warum denn Müh und Plag?  
 Ich trinke, bis ich nicht mehr kann,  
 Den ganzen, lieben Tag!  
 Und wenn ich nicht mehr trinken kann,  
 Weil Kehl' und Seele voll,  
 So tauml' ich bis zu meiner Tür  
 Und schlafe wundervoll!  
 Was hör ich beim Erwachen? Horch!  
 Ein Vogel singt im Baum.  
 Ich frag ihn, ob schon Frühling sei,  
 Mir ist, mir ist als wie im Traum.  
 Der Vogel zwitschert: „Ja! Der Lenz,  
 der Lenz ist da, sei kommen über Nacht!“  
 Aus tiefstem Schauen lauscht' ich auf,  
 Der Vogel singt und lacht!  
 Ich fülle mir den Becher neu  
 Und leer ihn bis zum Grund  
 Und singe, bis der Mond erglänzt  
 Am schwarzen Himmelsrund!  
 Und wenn ich nicht mehr singen kann,  
 So schlaf ich wieder ein,  
 Was geht mich denn der Frühling an!  
 Laßt mich betrunken sein!

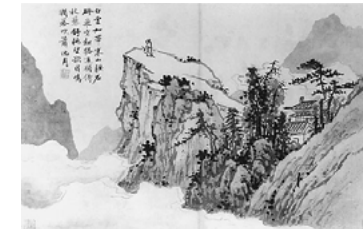
**Der Abschied**

Poem by Meng Hao-Ran

Die Sonne scheidet hinter dem Gebirge.  
 In allen Tälern steigt der Abend nieder  
 Mit seinen Schatten, die voll Kühlung sind.  
 O sieh! Wie eine Silberbarke schwebt  
 Der Mond am blauen Himmelssee herauf.  
 Ich spüre eines feinen Windes Wehn  
 Hinter den dunklen Fichten!  
 Der Bach singt voller Wohllaut durch das Dunkel.  
 Die Blumen blassen im Dämmerchein.  
 Die Erde atmet voll von Ruh und Schlaf,  
 Alle Sehnsucht will nun träumen.  
 Die müden Menschen gehn heimwärts,  
 Um im Schlaf vergeßnes Glück  
 Und Jugend neu zu lernen!  
 Die Vögel hocken still in ihren Zweigen.  
 Die Welt schläft ein!  
 Es wehet kühl im Schatten meiner Fichten.  
 Ich stehe hier und harre meines Freundes;  
 Ich harre sein zum letzten Lebewohl.  
 Ich sehne mich, o Freund, an deiner Seite  
 Die Schönheit dieses Abends zu genießen.  
 Wo bleibst du ...? Du läßt mich lang allein!  
 Ich wandle auf und nieder mit meiner Laute  
 Auf Wegen, die vom weichen Grase schwellen.  
 O Schönheit! O ewigen Liebens - Lebenstrunkne Welt!

Poema di Wang Wei aggiunto da Mahler:

Er stieg vom Pferd und reichte ihm den Trunk  
 Des Abschieds dar. Er fragte ihn, wohin  
 Er führe und auch warum es müßte sein.  
 Er sprach, seine Stimme war umflort: Du, mein Freund,  
 Mir war auf dieser Welt das Glück nicht hold!  
 Wohin ich geh? Ich geh, ich wandre in die Berge.  
 Ich suche Ruhe für mein einsam Herz.  
 Ich wandle nach der Heimat, meiner Stätte.  
 Ich werde niemals in die Ferne schweifen.  
 Still ist mein Herz und harret seiner Stunde!  
 Die liebe Erde allüberall  
 Blüht auf im Lenz und grünt aufs neu!  
 Allüberall und ewig  
 Blauen licht die Fernen!  
 Ewig... ewig...





All'indirizzo internet  
<https://www.fondazionelevi.it/attivita-editoriale>  
è consultabile il catalogo delle pubblicazioni.  
Alcuni volumi possono essere scaricati  
gratuitamente in formato PDF.  
I volumi possono essere acquistati presso  
Fondazione Ugo e Olga Levi  
[info@fondazionelevi.it](mailto:info@fondazionelevi.it)

# La porta sul retro *ovvero* Le Salon des Refusés *ovvero* Tutte le feste al tempio (della musica rara)

LE SCHEDE DI PRESENTAZIONE  
DEI CICLI AUDIOVISIVI DI GIOVANNI MORELLI. 2006

CONTENTS *Presentation; Foreword; ...*

