

Hello, Mr. Fogg!

Il giro musicale del mondo in cinquantadue sabati

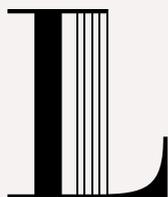
idest

Harmonia caelestis

seu

*Melodiae musicae per decursum totius anni adhibendae
ad cultum humanae voluptatis ac venetiarum civitatis*

LE SCHEDE DI PRESENTAZIONE
DEI CICLI AUDIOVISIVI DI GIOVANNI MORELLI
2007



**Fondazione
Ugo e Olga Levi**
onlus

Hello, Mr. Fogg!
Il giro musicale del mondo
in cinquantadue sabati

idest

Harmonia caelestis

seu

Melodiae musicae per decursum totius anni

adhibendae

ad cultum humanae voluptatis ac venetiarum civitatis

LE SCHEDE DI PRESENTAZIONE
DEI CICLI AUDIOVISIVI DI GIOVANNI MORELLI
2007

Comitato editoriale



Hello, Mr. Fogg!
Il giro musicale del mondo
in cinquantadue sabati.

idest

Harmonia caelestis

seu

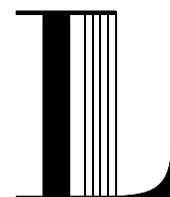
Melodiae musicae per decursum totius anni

adhibendae

ad cultum humanae voluptatis ac venetiarum civitatis

LE SCHEDE DI PRESENTAZIONE
DEI CICLI AUDIOVISIVI DI GIOVANNI MORELLI
2005

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

Copertina del disco *Season of Glass* (1981).

Yoko Ono

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/hello-mr-fogg>

ISBN 978 88 7552 082 3

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

Hello, Mr. Fogg! Il giro musicale del mondo in cinquantadue sabati
*idest Harmonia caelestis seu Melodiae musicae per decursum totius anni
adhibendae ad cultum humanae voluptatis ac venetiarum civitatis*

Le schede di presentazione dei cicli audiovisivi di Giovanni Morelli
2007

IX Presentazione
 Davide Croff

5 ‘Cambiare musica fa bene al corpo umano’
 Le ‘altre musiche’ e una riflessione
 sulla contestualità sociale e politica dell’esperienza musicale
 Paolo Pinamonti

17 Hello, Mr. Fogg! Il giro musicale del mondo in cinquantadue sabati
 *idest Harmonia caelestis seu Melodiae musicae per decursum totius
anni adhibendae ad cultum humanae voluptatis ac venetiarum civitatis*

Davide Croff

Presentazione

**Cambiare musica fa
bene al corpo umano**



Hello, Mr. Fogg!

Il giro musicale del mondo in cinquantadue sabati

idest
Harmonia caelestis
seu

*Melodiae musicae per decursum totius anni adhibendae
ad cultum humanae voluptatis ac venetiaram civitatis*

Palazzo Cini a San Vio, ore 17.30
ogni sabato dell'anno 2007

invito valido per una persona

I. 6 gennaio 2007, ore 17.30:
Panama. Kurt Weill: Marie Galante 1934
II. 13 gennaio 2007, ore 17.30:
Namur (Belgique). Henri Michaux: La lenteur, dit par Germaine Montero
III. 20 gennaio 2007, ore 17.30:
Sangiano. Dario Fo: Prete Liprando e il giudizio di Dio, e altre canzoni
IV. 27 gennaio 2007, ore 17.30:
Archangelsk. Cori femminili di Archangelsk nelle revisioni radiofoniche sovietiche
V. 3 febbraio 2007, ore 17.30:
Pont-l'Évêque (Normandie) Ce sont les gars de Senneville. La part à Dieu, Ma Normandie, etc.
VI. 10 febbraio 2007, ore 17.30:
Karolin (Warsaw). Muzyczka. Musiquettes
VII. 17 febbraio 2007, ore 17.30:
Mattsee (Salzburg). Anton Diabelli: Pastoralmesse
VIII. 24 febbraio 2007, ore 17.30:
Pietroburgo. Alexander Sokurov: Sonate pour alto
IX. 3 marzo 2007, ore 17.30:
NBC. (N.Y.) Arturo Toscanini, Don Sturzo, Randolph Pacciardi, Gaetano Salvemini and the Hymn of Nations
X. 10 marzo 2007, ore 17.30:
Dahomey. Paesaggi sonori e rituali del Dahomey
XI. 17 marzo 2007, ore 17.30:
Costa d'avorio. Otar Iosseliani: Et la lumière fut

XII. 24 marzo 2007, ore 17.30:
London. Pump and circumstances
XIII. 31 marzo 2007, ore 17.30:
Carpino (Foggia). Carmelita Gadaleta canta *in the style of Carpio*
XIV. 7 aprile 2007, ore 17.30:
Mount Elbert (Rocky Mountains) The Rocky Mountains ol' time Stompers con Lenn Ellis
XV. 14 aprile 2007:
Tuamotu. Polinesia. Ahiri tou e pererau, Miri Tavana, Faatira ti mereti, ecc.
XVI. 21 aprile 2007, ore 17.30:
Glasgow-Riga. Eugène Francis Charles D'Albert: Concerto per piano in Mi maggiore opus 12
XVII. 28 aprile 2007, ore 17.30:
Ferrara. Intonazioni madrigalistiche dal *Pastor Fido* di Bartista Guarini
XVIII. 5 maggio 2007, ore 17.30:
Berlin. Wim Wenders, *Les Lumière de Berlin*
XIX. 12 maggio 2007, ore 17.30:
Mahé (Seychelles). Guette pa' tout quat' cote
XX. 19 maggio 2007, ore 17.30:
Giappone. Monsieur Eto e l'arte del koto.
XXI. 26 maggio 2007, ore 17.30:
Hertogenbosch. Petrus Platenis: Missa pro defunctis
XXII. 2 giugno 2007, ore 17.30:
Madrid. Ritirate nocturne

XXIII. 9 giugno 2007, ore 17.30:
Boston. John Knowles Paine: Mass in D.
XXIV. 16 giugno 2007, ore 17.30:
CH. Confederation Helvetique. Cage 62 mesostici Re Cunningham
XXV. 23 giugno 2007, ore 17.30:
Nuova Caledonia. Canti delle isole di Vate, Pentecoste e Tanna
XXVI. 30 giugno 2007, ore 17.30:
Pechino. Cori infantili delle piccole Guardie Rosse organizzate
XXVII. 7 luglio 2007, ore 17.30:
Grecia. Ateneo Mesomere: Lamento; Inno d'Ossirinco et alia
XXVIII. 14 luglio 2007, ore 17.30:
New York. Bach-Stokowski, le trascrizioni per grande orchestra sinfonica
XXIX. 21 luglio 2007, ore 17.30:
Firenze (Italy). Giannotto Bastianelli: Concerto per due pianoforti e Sonata per vlc e pf
XXX. 28 luglio 2007, ore 17.30:
U.S.A. Canti della Guerra Civile
XXXI. 4 agosto 2007, ore 17.30:
Venezuela. Combatemos! Canti di guerra, liberazione e resistenza.
XXXII. 11 agosto 2007, ore 17.30:
Kiev. Liturgie ukraine del secolo XVII
XXXIII. 18 agosto 2007, ore 17.30:
Paris. Colette Renard accompagnée par l'orchestre de Raymond Legrand

Cambiare musica fa bene al corpo umano

Fondazione Giorgio Cini ONLUS
Istituto per la Musica
Tel. 041 2710220 – Fax 041 5238540
E-mail: musica@cini.it

per aggiornamenti consultare il sito www.cini.it

(I sabati in verde indicano proiezioni video. I sabati in nero indicano musiche registrate.)

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

XXXIV. 25 agosto 2007, ore 17.30:
Sofia. Coro maschile Goussla. La notte degli Haidouk, La giovane senza cervello ecc.
XXXV. 1 settembre 2007, ore 17.30:
Sicilia. Alfredo Casella: Suite op. 41 La Giarra / Straub-Huillet: Sicilia!
XXXVI. 8 settembre 2007, ore 17.30:
New Mexico. Folk sacro e profano. Devozioni e Bailes
XXXVII. 15 settembre 2007, ore 17.30:
Amatrice. Le ciaramelle di Amatrice
XXXVIII. 22 settembre 2007, ore 17.30:
U.S.A. Canti dalle diverse enclaves d'emigrazione
XXXIX. 29 settembre 2007, ore 17.30:
Pratolino Handel. Selezione di arie dall'opera per il Granprincipe: Vincer se stesso è la maggior vittoria
XL. 6 ottobre 2007, ore 17.30:
Peru. Siglo de oro en el Nuevo mundo
XLI. 13 ottobre 2007, ore 17.30:
Vercelli. Canti di mondine.
XLII. 20 ottobre 2007, ore 17.30:
Itaca. Selezione dal *Ritorno di Ulisse in patria* di Claudio Monteverdi
XLIII. 27 ottobre 2007, ore 17.30:
Dartford. *One plus one*, film di Jean-Luc Godard, *Sympathy for the Devil*
Director's cut

XLIV. 3 novembre 2007, ore 17.30:
Roma città occupata. La *Missa pro pace* in tempore belli di Alfredo Casella
XLV. 10 novembre 2007, ore 17.30:
Bologna. Messa per l'incoronazione di Carlo Quinto
XLVI. 17 novembre 2007, ore 17.30:
Helsinki. Saariaho: Nymphaea
XLVII. 24 novembre 2007, ore 17.30:
Amiata (Tuscany). I Bei dei Cardellini
XLVIII. 1 dicembre 2007, ore 17.30:
La Alberca (Salamanca). Alborade sagrade
XLIX. 8 dicembre 2007, ore 17.30:
U.S.A. Stephen Sondheim Thomas "Fat" Waller George Gershwin Duke Ellington e altri musicisti americani cantano cose loro
L. 15 dicembre 2007, ore 17.30:
Napoli-Montecatini. Ruggero Leoncavallo: Integrale dell'opera pianistica
LI. 22 dicembre 2007, ore 17.30:
Venezia. Gian Francesco Malipiero: *Magister Iosephus*, cantata 'marciana'
XLII. 29 dicembre 2007, ore 17.30:
Novgorod. *La rosa di Novgorod.* Nino Rota, scene sonore da *Guerra e pace.*

Copertina del disco *Season of Glass* (1981). Yoko Ono



Paolo Pinamonti

‘Cambiare musica fa bene al corpo umano’ Le ‘altre musiche’ e una riflessione sulla contestualità sociale e politica dell’esperienza musicale

Si racconta che in un paese della Groenlandia, allorché un prete missionario, nel corso della predica, si mise a dipingere in maniera terribile le fiamme dell’inferno dilungandosi non poco nella descrizione del calore che vi regna, tutti cominciarono a provare un gran desiderio di inferno...

Con questa citazione,¹ Giovanni Morelli chiudeva il suo saggio bibliografico su musica e politica, su musica e società, per il catalogo della Biennale Musica del 1977, la famosa e discussa Biennale del dissenso. Ritornare a questo saggio morelliano per introdurre il nuovo ciclo di ascolti e proiezioni di Palazzo Cini è dovuto al fatto che in questa serie di nuovi 52 appuntamenti il desiderio di viaggio musicale, sollecitato dalle ricche proposte etnomusicali, che spaziano dalla Polinesia a La Alberca, da Amatrice al New Messico, da Archangelsk alla Nuova Caledonia, dal Venezuela in lotta al Monte Amiata, dai paesaggi sonori del Dahomey a un documento di una fabbrica occupata nel bergamasco etc., non ha mai il carattere di un tour banale, ma è sempre accompagnato da un invito ad una riflessione politica e sociale, sull’esperienza della musica nel secolo della registrazione sonora. Morelli in questo ciclo di appuntamenti disegna una mappa di itinerari diversi di un *engagement* politico e musicale, sottotraccia, mai esibito, ma per questo ancor più forte. È una riflessione su un tema importante che ha segnato le vicende della musica novecentesca, quello del rapporto tra impegno politico e scelte musicali. Ma questo tema, come sempre avviene in Morelli, una volta lanciato, attraverso le svariate offerte musicali, non assume mai il carattere di un manifesto retorico, anzi si sottrae costantemente a questo rischio, attraverso tutta una serie di procedure che muovono dalla consapevolezza dell’estrema complessità di un tema troppe volte superficialmente trattato. E così ben 27 appuntamenti presentano una rassegna di ‘altre musiche’ provenienti dalle più diverse zone del mondo, frutto di importanti iniziative di registrazione sonora di

1. George Christoph Lichtenberg, *Vermischte Schriften*, Göttingen, Verlag der Dieterichschen Buchhandlung, 1844, II, p.164. Citato in Giovanni Morelli, *Sentieri continuamente interrotti. Saggio di bibliografia su musica e politica, musica e società (1968-1976)* in Paolo Scarnecchia e Mario Messinis, *Musica e politica*, Venezia, Marsilio-La Biennale, 1977, pp. 191-211: 211.

documenti etnografici avviate nel secondo dopoguerra da studiosi come Alan Lomax, Ernesto de Martino, Diego Carpitella, Errol Leighton, Roberto Leydi fra gli altri. Ritroviamo ascolti che provengono dalla serie curata da Alain Daniélou, ‘UNESCO Collection of Traditional Music of the World’, avviata nel 1961, o da quelle promosse dalla Rockefeller Foundation nel 1975, per preparare le celebrazioni del bicentenario della indipendenza americana, con la etichetta delle New World Records (dove è presente Lomax con la sua sensibilità), o ancora dagli ‘Archivi sonori a cura dell’Istituto Ernesto de Martino’ e dalla collezione Albatros diretta da Roberto Leydi, o anche da quelle, senza dubbio meno rigorose, ma non per questo meno interessanti, della collezione Musique folklorique du Monde di Maurice Bitter.²

Accanto a questa presenza importante di musiche differenti, che sopravvivono grazie alla registrazione sonora, compaiono altri appuntamenti e tutti legati da questo filo nascosto di una riflessione sul rapporto tra musica e società. Quindi non solo e non più la semplice rarità dell’offerta musicale. Anche i pochi video, pochi rispetto alle edizioni precedenti, solo 5, sono accuratamente scelti. Si inizia con *Altovaya sonata. Dmitriy Shostakovich* di Aleksandr Sokurov del 1981, ma uscita in DVD in Europa solo nel 2005, il film di Alexander Hammid su Arturo Toscanini che dirige l’*Hymn of the Nations* nella sua versione integra e non mutilata con l’inno sovietico, *l’Internazionale*, accanto a quello americano (anche questo edito da poco), *Et la lumière fut* di Otar Iosseliani, visione disincantata e lieve della tragedia dell’Africa postcoloniale (1989), un Wim Wenders che omaggia la nascita del film a Berlino con *Les Lumière de Berlin* e infine Jean-Luc Godard e i Rolling Stones nel film del 1968, *One plus one/Sympathy for the Devil*.

Anche le scelte delle cosiddette registrazioni di musica colta oscillano tra la rarità (sempre presente) e la declinazione storico-politica: dalla *Maria Galante* di Kurt Weill alle musiche celebrative inglesi dell’epoca vittoriana e edoardiana; dalla *Missa* per l’Incoronazione di Carlo V a Bologna di Nicholas Gombert alla *Missa pro pace* di Alfredo Casella; o dalla *Missa pro defunctis* di Pierre de la Rue, legata alla cattedrale di ’s-Hertogenbosch, dove Papa Giovanni Paolo II tenne un’omelia che Morelli riporta nella scheda. Talora queste suggestioni politiche sono inserite nel post concerto, nel *bonus* come il *Te Deum* di Giovanni Paisiello per l’Incoronazione di Napoleone I imperatore, che segue al concerto di musiche ‘meticce’ nell’America latina dei conquistadores.

2. Maurice Bitter, inviato speciale, scrittore, era nato il 24 dicembre 1926 e morì il 25 ottobre 1997, è autore di molte pubblicazioni legate ai suoi viaggi e di molte registrazioni, ma è anche l’autore della registrazione de *Le procès Eichmann*, Ricordi France, 25 s 035, 1962.

Con i *bonus* Morelli gioca spiazzando costantemente gli ascoltatori che si davano appuntamento il sabato a Palazzo Cini. Se il dépliant presentava le musiche che si sarebbero ascoltate, con titoli più o meno accattivanti, ecco che le schede distribuite nei vari pomeriggi, oltre a un sempre più ricco apparato iconografico – Morelli sembra divertirsi nell’impaginare foto, vecchie copertine di vinili, immagini curiose e testi più diversi –, riportano quasi sempre un *bonus* e talora anche due. Ma questi *bis/encores* del pomeriggio, una sorta di riproduzione della modalità del concerto, sono sempre inaspettati, spiazzanti; creano quasi degli ossimori d’ascolto, se mai sia lecito utilizzare una simile definizione. Solo pochi esempi per non perdere l’effetto sorpresa nell’immaginazione d’ascolto che proviene dalla lettura delle schede qui raccolte: Guido Cantelli che alla guida della NBC Orchestra dirige due della *Quattro stagioni* di Vivaldi dopo i cori femminili di Archangelsk della radio sovietica (27 gennaio); la danza ‘aerobica’ di Sydne Rome dopo le musiche rituali del Dahomey (10 marzo); Marlene Dietrich accostata a Carmelita Gadaleta (31 marzo); i canti anarchici di Pietro Gori e la musica *koto* (19 maggio); due valzer di Johann Strauss nella interpretazione dei Wiener Sängerknaben dopo i cori delle ‘piccole guardie rosse’ cinesi (30 giugno); i documenti sonori dell’occupazione della fabbrica Filati Lastex del 1974 con la ricostruzioni delle musiche dell’antica Grecia (7 luglio); l’ironica serie di variazioni sul paso-doble *Was machst du mit dem Knie, lieber Hans?* di Karl Hermann Pilney dopo le registrazioni di canti e discorsi politici tratti da un vinile clandestino legato alla rivoluzione venezuelana, *Venezuela Combat* (4 agosto); e si potrebbe proseguire con scelte sempre ardite, imprevedibili, eppure... estremamente suggestive e mai banali. In controluce si possono leggere questi accostamenti come ulteriori spunti di riflessione sul tema ‘inattuale’ della valenza sociale dell’esperienza musicale. Anche nelle note di commento ai brani, Morelli elabora una personale visione del tema che la prevalenza della musica popolare ed etnica sollecita, la relazione testo/contesto diviene prevalente e pone in una nuova luce anche le pagine di musica ‘pura’ che qua e là sono presenti. Ecco cosa scrive sui cori femminili siberiani di Archangelsk, tra autentico documento folclorico e reinvenzione politica dello stesso:

Esiste una tradizione di coralità femminile, caratterizzata da un grande buonumore, dalla frequenza degli scherzi e degli ammicchi anche sessuali, dalla ricorrente passione per gli abbandoni a declamazioni melodiche liriche, quasi svenevoli. Forse meglio dire ‘esisteva’. Un bel repertorio come quello arcangelino fece evidentemente gola agli organizzatori culturali della Unione Sovietica; poteva essere catturato, adattato, perfezionato, diffuso dalle radio, disporsi ad essere spettacolo girovago nella prospettiva di un folklore glorioso, panrusso, travalicante i meridiani del nuovo Grande Impero,

o quando parlando della musica di Tahiti riconosce come

Il concerto di ‘acquerelli tahitiani’ curato da Maurice Bitter, che qui oggi si propone, irride, forse, a ogni possibile istanza di qualificazione d’ordine scientifico. Tutti gli spunti restituivi dell’arcano espressivo locale, sono infatti inquinatissimi dalla passione coloniale francese, e via via anche dalle passioni missionarie di mormoni e cattolici, e da un’ispirazione indotta di patriottismo sine materia. In sé stessa la riproposizione antistorica di Maurice Bitter è un atto di tahitiano, di allegra fuga dal mondo e dalla storia, così come dalla stessa geografia bislacca che accoglie queste pullulanti realtà terrestri ingerite dalla categoria della *arcipelagosità*;

o ancora quando ci parla de “I Cardelli del Fontanino”:

Il gruppo dei Cardellini esegue, in stato di sensibile eccitazione etilica, i canti popolari del Monte Amiata con un accompagnamento vocale originale che li caratterizza e li rende unici nel loro genere. Il gruppo, costituito da lavoratori del bosco, conserva una tecnica vocale ormai unica: il cosiddetto “Bei”, che ha come caratteristica fondamentale l’imitazione, talora buffa, di un complesso strumentale, l’emissione fortemente gutturale e un andamento armonico molto originale.

Purtroppo ho frequentato poco questi appuntamenti, ma Morelli attraverso queste schede, la loro impaginazione, il loro apparato iconografico, ha la rara capacità di rievocare quelle esecuzioni, di farle rivivere acusticamente, attraverso una registrazione visiva di un evento sonoro. È per questa ragione che a conclusione desidero ringraziare la Fondazione Ugo e Olga Levi nelle persone del suo Direttore, Giorgio Busetto e di Roberto Calabretto (Presidente del Comitato scientifico) per aver accolto fra le pubblicazioni della Fondazione i volumi di questi primi tre cicli morelliani; desidero ringraziare anche Claudia Canella e Karin Pulejo che, con pazienza e acribia, hanno collaborato alla redazione dei volumi.

Hello, Mr. Fogg! Il giro musicale del mondo in cinquantadue sabati

idest

Harmonia caelestis

seu

*Melodiae musicae per decursum totius anni adhibendae
ad cultum humanae voluptatis ac venetiarum civitatis*

Continua con *Hello, Mister Fogg!* l’esperimento della mostra permanente, a Palazzo Cini, degli ascolti di musica rara e “ricercata”, esibiti in 52 sedute pomeridiane semifestive, alle 17.30 di ogni sabato. Tali matinées sono organizzate quest’anno in una capricciosa successione di dislocazioni del punto di ascolto (da Berlino a Carpino Foggiano, da New York alle Rocky Mountains, da Parigi a Mahé, da Bologna a La Alberca, dal Dahomey a Montecatini ecc.) nel corso della quale si realizza il sogno del viaggio planetario del verneano Mister Fogg, questa volta non protratto nei fatidici 80 ma in ben 365 giorni. Un viaggio tutto vissuto alla ricerca di monumenti, radici, fronde, oasi, arbusti, virgulti, talee, petali, archetipi, modelli, mostri, semi, grani, fragranze, umori della musica del mondo intero in un tempo storico tanto indefinito quanto reale.

I. 6 gennaio 2007, ore 17.30: **Panamà.**

Kurt Weill: Marie Galante 1934

II. 13 gennaio 2007, ore 17.30: **Namur (Belgique).**

Henri Michaux: La ralentie, dit par Germaine Montero

III. 20 gennaio 2007, ore 17.30: **Sangiano.**

Dario Fo: Prete Liprando e il giudizio di Dio, e altre canzoni

IV. 27 gennaio 2007, ore 17.30: **Archangelsk.**

Cori femminili di Archangelsk nelle revisioni radiofoniche sovietiche

V. 3 febbraio 2007, ore 17.30: **Pont-l’Évêque (Normandie)**

Ce sont les gars de Senneville. La part à Dieu, Ma Normandie, etc.

VI. 10 febbraio 2007, ore 17.30: **Karolin (Warsaw).**

Muzyczka. Musiquettes

VII. 17 febbraio 2007, ore 17.30: **Mattsee (Salzburg).**

Anton Diabelli: Pastoralmesse

VIII. 24 febbraio 2007, ore 17.30: **Pietroburgo.**

Alexander Sokurov: Sonate pour alto

IX. 3 marzo 2007 ore 17,30: **NBC. (N.Y.)**

Arturo Toscanini, Don Sturzo, Randolph Pacciardi, Gaetano Salvemini and the Hymn of Nations

X. 10 marzo 2007, ore 17.30: **Dahomey.**

Paesaggi sonori e rituali del Dahomey

XI. 17 marzo 2007, ore 17.30: **Costa d'avorio.**

Otar Iosseliani: Et la lumière fut

XII. 24 marzo 2007, ore 17.30: **London.**

Pump and circumstances

XIII. 31 marzo 2007, ore 17.30: **Carpino (Foggia).**

Carmelita Gadaleta canta *in the style of Carpino*

XIV. 7 aprile 2007, ore 17.30: **Mount Elbert (Rocky Mountains)**

The Rocky Mountains ol' time Stompers con Lenn Ellis

XV. 14 aprile 2007: **Tuamotu. Polinesia.**

Ahiri tou e pererau, Miri Tavana, Faatira ti mereti, ecc.

XVI. 21 aprile 2007, ore 17.30: **Glasgow-Riga.**

Eugène Francis Charles d'Albert: Concerto per piano in Mi maggiore opus 12

XVII. 28 aprile 2007, ore 17.30: **Ferrara.**

Intonazioni madrigalistiche dal *Pastor Fido* di Battista Guarini

XVIII. 5 maggio 2007, ore 17.30: **Berlin.**

Wim Wenders, *Les Lumière de Berlin*

XIX. 12 maggio 2007, ore 17.30: **Mahé (Seychelles).**

Guette pa' tout quat' cote

XX. 19 maggio 2007, ore 17.30: **Giappone.**

Monsieur Eto e l'arte del koto.

XXI. 26 maggio 2007, ore 17.30: **Hertogenbosch.**

Petrus Platensis: Missa pro defunctis

XXII. 2 giugno 2007, ore 17.30: **Madrid.**

Ritirate notturne

XXIII. 9 giugno 2007, ore 17.30: **Boston.**

John Knowles Paine: Mass in D.

XXIV. 16 giugno 2007, ore 17.30: **CH. Confederation Helvetique.**

Cage 62 mesostici Re Cunningham

XXV. 23 giugno 2007, ore 17.30: **Nuova Caledonia.**

Canti delle isole di Vate, Pentecoste e Tanna

XXVI. 30 giugno 2007, ore 17.30: **Pechino.**

Cori infantili delle piccole Guardie Rosse organizzate

XXVII. 7 luglio 2007, ore 17.30: **Grecia.**

Ateneo Mesomere: Lamento; Inno d'Ossirinco et alia

XXVIII. 14 luglio 2007, ore 17.30: **New York.**

Bach-Stokowski, le trascrizioni per grande orchestra sinfonica

XXIX. 21 luglio 2007, ore 17.30: **Firenze (Italy).**

Giannotto Bastianelli: Concerto per due pianoforti e Sonata per vlc e pf

XXX. 28 luglio 2007, ore 17.30: **U.S.A.**

Canti della Guerra Civile

XXXI. 4 agosto 2007, ore 17.30: **Venezuela.**

Combatemos! Canti di guerra, liberazione e resistenza.

XXXII. 11 agosto 2007, ore 17.30: **Kiev.**

Liturgie ukraine del secolo XVII

XXXIII. 18 agosto 2007, ore 17.30: **Paris.**

Colette Renard accompagnée par l'orchestre de Raymond Legrand

XXXIV. 25 agosto 2007, ore 17.30: **Sofia.**

Coro maschile Goussla. La notte degli Haidouk, La giovane senza cervello ecc.

XXXV. 1 settembre 2007, ore 17.30: **Sicilia.**

Alfredo Casella: Suite op. 41 La Giara / Straub-Huillet: Sicilia!

XXXVI. 8 settembre 2007, ore 17.30: **New Mexico.**

Folk sacro e profano. Devozioni e Bailes

XXXVII. 15 settembre 2007, ore 17.30: **Amatrice.**

Le ciaramelle di Amatrice

XXXVIII. 22 settembre 2007, ore 17.30: **U.S.A.**

Canti dalle diverse enclaves d'emigrazione

XXXIX. 29 settembre 2007, ore 17.30: **Pratolino**

Handel. Selezione di arie dall'opera per il Granprincipe: Vincer se stesso è la maggior vittoria

XL. 6 ottobre 2007, ore 17.30: **Peru.**

Siglo de oro en el Nuevo mundo

XLI. 13 ottobre 2007, ore 17.30: **Vercelli.**

Canti di mondine

XLII. 20 ottobre 2007, ore 17.30: **Itaca.**

Selezione dal *Ritorno di Ulisse in patria* di Claudio Monteverdi

XLIII. 27 ottobre 2007, ore 17.30: **Dartford.**

One plus one, film di Jean-Luc Godard, *Sympathy for the Devil* Director's cut

XLIV. 3 novembre 2007, ore 17.30: **Roma città occupata.**

La *Missa pro pace* in tempore belli di Alfredo Casella

XLV. 10 novembre 2007, ore 17.30: **Bologna.**
Messa per l'incoronazione di Carlo Quinto

XLVI. 17 novembre 2007, ore 17.30: **Helsinki.**
Saariaho: *Nymphea*

XLVII. 24 novembre 2007, ore 17.30: **Amiata (Tuscany).**
I Bei dei Cardellini

XLVIII. 1 dicembre 2007, ore 17.30: **La Alberca (Salamanca).**
Alborade *sagrade*

XLIX. 8 dicembre 2007, ore 17.30: **U.S.A.**
Stephen Sondheim Thomas "Fat" Waller George Gershwin Duke Ellington e altri
musicisti americani cantano cose loro

L. 15 dicembre 2007, ore 17.30: **Napoli-Montecatini.**
Ruggero Leoncavallo: Integrale dell'opera pianistica

LI. 22 dicembre 2007, ore 17.30: **Venezia.**
Gian Francesco Malipiero: *Magister Iosephus*, cantata 'marciana'

XLII. 29 dicembre 2007, ore 17.30: **Novgorod.**
La rosa di Novgorod. Nino Rota, scene sonore da *Guerra e pace.*

I

6 gennaio 2007 - Palazzo Cini a San Vio, ore 17.30

Hello, Mr. Fogg!**Il giro musicale del mondo in cinquantadue sabati***idest**Harmonia caelestis**seu**Melodiae musicae per decursum totius anni adhibendae**ad cultum humanae voluptatis ac venetiarum civitatis***Vita vissuta di una povera ragazza a Palazzo Cini**

Marie is kidnapped and taken to Panama by a lecherous sea captain, who abandons her when she will not give in to his desires. She becomes a prostitute in order to earn money to return to France; meanwhile, she is unwittingly involved in an espionage plot. She spends most of her money to care for a dying black man whom no one else will tend to. When she does finally save enough money for a steamer fare, she is murdered the night before the boat sails.

Marie Galante, è la storia di una ragazza trovatella portata a forza a Panama e costretta, ivi, a prostituirsi; fu una commedia musicale tratta da un romanzo di Jacques Deval, andò in scena al Théâtre de Paris nel dicembre 1934, ma senza grande successo visto che a metà gennaio dell'anno successivo era già stata sospesa. È abbastanza nota, nei nostri anni, per via del successo ottenuto da Cathy Berberian eseguendo la ripresa che Luciano Berio, nel 1972 aveva realizzato della canzone *Le grand Lustucru*, magistralmente riorchestrata.

Il profilo drammatico della commedia musicale di Déval per Weill è marcato dall'attrazione esercitata dall'esotismo ed il romanzo d'avventure pennellato di patetismo sessuale negli anni trenta. L'intrigo del dramma contiene anche molti stimoli connessi alla rappresentazione di storie di spionaggio a fondo caraibico e panamense. Rapita in un quai di Bordeaux, Marie, una orfanella de l'Assistance publique, è abbandonata in Venezuela dall'equipaggio di un cargo ove è stata stuprata per mesi. Raggiunge Panama e si prostituisce per racimolare la somma utile per tornare a casa a Bordeaux. Finita in una losca trama di spioni è uccisa quando è sul punto di coronare il suo sogno di rimpatrio.

**Kurt Weill**

Marie Galante, suite
detta anche Suite Panaméenne³

1934

*Introduction**Marche de l'armée panaméenne*

3. Si tratta del cd *Kurt Weill à Paris: Marie Galante - Chansons / Musique du Film "L'Opéra Des Quat'sous"* De G.W. Pabst, Ensemble Dreigroschen diretto da Giorgio Bernasconi, France, Assai - 207192, 2000. Da questo cd è tratto anche il bonus [nota del curatore].

Les filles de Bordeaux
Scène au dancing
Intermezzo
Le grand Lustucru
Le Roi d'Aquitaine
Prestou
J'attends un navire
Youkali, Tango Habanera
Le train du Ciel

Iniziati gli studi musicali a Dessau, luogo di nascita, presso l'Opera di corte, con Albert Bing, allievo di Hans Pfitzner, fu ammesso alla Hochschule für Musik di Berlino e divenne allievo di Engelbert Humperdinck e R. Krasselt. Il rifiuto del clima estetico postwagneriano della Hochschule porta Weill, al ritorno a Dessau, a divenire maestro sostituto di Albert Bing e poi a Lüdenscheid ad assumere l'incarico di direttore del nuovo Teatro civico comunale. Nel 1921 torna a Berlino e riprende gli studi nella classe di Ferruccio Busoni, si mantiene agli studi suonando qua e là come organista, anche nelle sinagoghe, come pianista in una birreria, come maestro privato di musica (Claudio Arrau e Maurice Abravanel furono suoi studenti) e, infine, come critico musicale al *Der deutsche Rundfunk*. Sono del periodo giovanile le opere *Mi Addir* (1913), *Reiterlied* su testo di Löns (1914), *Gebet* (1915) *Ofrah Lieder* su testo di Halevy (1916), l'opera *Zriny* poi andata perduta, *Volklied* (1917), l'orchestrazione dell'Andante dalla *Sonata* per pianoforte di Weber, un *Quartetto*, in Si bemolle minore (1918). Mentre al periodo di Berlino si ascrivono la *Suite* per orchestra (1919), *Sulamith* (1920), la *Sonata* per vl e pf (1921), la *Sinfonia* n. 1 (1921) i *Rilkelieder* (1921), il *Salmo VIII* (1922), la *Fantasia, Passacaglia e inno* per orchestra, op. 6, il *Quartetto* op. 8, il *Concerto per violino e fiati* op. 12 e *Der Protagonist* (1926) su testo di Georg Kaiser.

Dal 1925 le esecuzioni delle opere di Weill a Berlino e nei festival internazionali lo posero in luce tra i compositori europei. *Der neue Orpheus* (1925-1927) è l'opera che Weill considerava come svolta della sua maturità compositiva, condensato di molteplicità stilistica e provocazione estetica, che sarà un punto di forza della poetica weilliana.

Del 1927 è l'incontro con Bertolt Brecht, che segnò la carriera del compositore. Commissionato dal Deutsches Kammermusikfest di Baden-Baden, andato in scena il 17 luglio 1927, il singspiel *Mahagonny* spinse Weill verso l'impegno nell'attualità, il sincretismo stilistico più avanzato e la considerazione della socialità dell'arte. Nacquero *Aufstieg un Fall der Stadt Mahagonny* (1930), la musica per *Die Dreigroschenoper* prima in teatro (1928) poi al cinema (1931) di Pabst, *Mann ist Mann* (1931) mentre esplorava altri generi musicali con le cantate *Das Berliner Requiem* (1929) e *Der Lindberghflug* (1929).

I nazisti perseguitarono le sue opere e già nel 1933 Weill e sua moglie, Lotte Lenya ripararono a Parigi, dove di lì a poco divorziarono (si risposero). Nella capitale francese Weill tornò a collaborare con Brecht, da cui Weill si era un po' diviso a causa di quello che lui valutava essere l'estremismo politico del drammaturgo; aiutato da Balanchine, scrisse canzoni per cabaret, la *Sinfonia* n. 2 (1933-1934) e *Marie Galante* su testo di Jacques Deval.

Marie Galante è costruita sulla vicenda della carriera infelice e degradante di una povera ragazza: una sorta di contemplazione amara del male sociale indagato in ogni piega della soggettività e della emozione.

Si trattava pertanto di un importante gruppo di musiche di scena, per una realizzazione teatrale dell'autore, romanziere, commediografo, sceneggiatore, al tempo fortunato e celebre creatore di *Tovarish*, una realizzazione teatrale per la quale Weill aveva sognato ad occhi aperti un ingresso suo nel gotha del cinema francese. L'ipotesi di una creazione di *Marie* per la regia di René venne subito a cadere.

Dopo la partenza di Weill, Parigi assunse *J'attends un navire*, uno dei Songs più belli dell'opera devaliana come un cavallo di battaglia di molte cantatrici. La stessa canzone, con parole adattate, divenne anche, con *Ani entends tu* uno dei canti più diffusi della resistenza francese all'invasore. Nel settembre del 1935 Weill era già volato in America per la produzione di Max Reinhardt *Der Weg der Verheißung* (*The Eternal Road*). Iniziò così la collaborazione con Broadway di uno dei più interessanti compositori europei. Weill si risposò dipoi con Lotte Lenya, decidendo di rimanere in America e chiedendo la cittadinanza. Divenne così uno dei più grandi compositori americani dopo essere stato uno dei più grandi tedeschi, e quindi uno dei più grandi esiliati-emigranti, ed anche

nello specchio della *Marie Galante* e dei *Sette peccati capitali* uno dei più grandi francesi. All'inizio degli anni trenta in un contesto marcato dalla crisi economica mondiale, data la crisi del teatro tedesco, che aveva ben reso a Brecht e Weill, con la loro prima opera di successo, il cinema sembra una terra promessa e accende gli interessi di molti compositori. Weill fra i primi (vi si applica con una passione degna di quella dimostrata qualche anno prima per la radio). Si sentiva in grande stato di solidarietà intellettuale con Clair e Renoir e con le loro idee sulla musica per lo schermo. Ammirava *Sous les toits de Paris* e *La chienne* e aveva tentato dei contatti intensi con i due registi. Nulla però ne fu fatto. A Parigi, come già s'è detto collaborò solo con Balanchine e ancora Brecht per il balletto con canzoni *Les sept pechés capitaux*. L'esperienza teatrale non fu entusiasmante e la prosecuzione americana dell'esilio divenne per Weill una necessità. Aveva anche tentato un'operetta biblica (!) in inglese col titolo francese (!), da Parigi, per Londra, *La Voie de l'Esperance*, ma il progetto andò a vuoto. Ci rimane solo un quaderno di schizzi.

Marie Galante **Les filles de Bordeaux**

Avec sa pelle à feu
 Y a fendu le crane Fendu le crane en deux
 A cause de la douane: Dans son petit fourneau
 Y a grillé la couenne Devant Capistrano
 Sur la mer océane.

Les filles de Bordeaux
 Qui s'en vont sur la vague
 f raient mieux de s'foutre
 à l'eau
 Sans sortir de Béhague. Les filles de Bordeaux
 Vont crever
 aux quat' coins du monde
 Pour servir de proies
 à tous les salauds.

De son petit fourneau
 Il ramassa les cendres
 Et jusqu'au fond de l'eau les regarda descendre,
 Puis se lava les mains
 et descendit à terre
 Chercher d'autres putains
 Sur la terre étrangère.

Les filles etc.

Le grand Lustucru

Quel est donc dans la plaine
 Ce grand bruit qui vient jusqu'à nous?
 On dirait un bruit de chaines
 Que l'on traîne
 sur des cailloux.
 C'est le grand Lustucru
 qui passe.
 C'est le grand Lustucru
 qui mangera
 Tous les petits gars
 qui ne dorment guère
 Tous les petits gars qui ne dorment pas.

Quel est donc sur la rivière
 Ce grand bruit qui vient jusqu'ici?

Que l'on jette
dans un puits.
C'est le grand Lustucru etc.

L'Angélu sonne sur Ballanche
Un pigeon tombe du clocher.
Quel est donc ce bruit de branches
Que l'on traîne sur le plancher ?
C'est le grand Lustucru qui passe
Et c'est moi qu'il vient chercher

Moi parce que je ne dors guère
Moi parce que je ne dors pas.

Le Roi d'Aquitaine

Un canard gris un canard bleu un canard blanc
Le gris marche derrière e le bleu va devant.
C'est le blanc le plus gros, je le vendrai vingt francs
Le bleu est tout petit, je le vendrai six francs.
Le Roi d'Aquitaine
S'il vient au marché
Pour servir la reine
M'enverra chercher,
Le Roi d'Aquitaine
Me prendra la main
Tant pis pour la Reine, demain.
Un prince gris un prince bleu un price blanc
Le blanc a des rubis e le bleu des diamants
Le gris a sa couronne et son épée au flanc
Le bleu m'aime mieux et j'aime mieux le blanc.

J'attends un navire

Beautiful girl! Bella Francesca....deux \$!
Tu sera content entre chez moi mets toi à l'aise
Prends moi! Paye moi! Et va-t-en.
Pars! Ce ne pas toi que j'attends.

J'attends un navire
Qui viendra
Et pour le conduire
Ce navire a
Le vent de mon coeur
Qui soupire.
L'eau de mes pleurs le portera
Et si la mer veut le détruire
Ce navire qui viendra
Je le porterai ce navire
Jusqu'à Bordeaux entre mes bras!

Là-bas on m'appelait Marie
Et les garçons au coin des champs
Me chatouillaient pour que je rie
Et que je cède en me battant.
Mais toi pour que je suis Chérie
Prends moi paye moi et va-t-en!

J'attends ecc.

Deux \$! Chacun me prend
Est un marin de mon navire.
Torture-moi, claque tourment
Est une voile à mon navire.
Bats-moi mon coeur saignant
Est le drapeau de mon navire
De ce navire mon amant.

Le train du ciel

Crions-le tous bien haut:
Au ciel est le Seigneur!
Mais iront-ils au Ciel
Tous ceux qui le crièrent!
Non c'est ne pas au Seigneur
Grand besoin de prières.
Voici le train du Ciel
Malheur au moins agile!
Voici le train de l'Évangile!
Roule balance berce
O train silencieux
Notre frère chéri vers la gare du père.
Berce-le sur tes rails qui glissent vers le cieux
Au-dessus du Jourdain, au-dessus du Calvaire
Regardes et voyez notre frère descendre
Dans les bras du Grand Saint-Pierre
Qui est venu l'attendre!

**

Born in Dessau, Germany on March 2, 1900 - we celebrate both the 100th anniversary of his birth and the 50th anniversary of his death this year -- Kurt Weill is most familiar to audiences through the works of his Berlin days: the dark and cynical collaborations with playwright Bertold Brecht, notably *The Threepenny Opera* and *The Rise and Fall of the City of Mahagonny*. Escaping from Germany in 1933 one step ahead of the Nazis -- a friend warned him that he was about to be arrested by the Gestapo -- Weill and his wife, singer Lotte Lenya, headed for Paris.

As Weill had arrived in France literally with the clothes on his back, his first task was to find employment. This proved difficult; his final collaboration with Brecht -- an odd combination of dance and song called *The Seven Deadly Sins* -- was only marginally successful, and potential collaborations with André Gide and Jean Cocteau fell through. An opportunity finally came with French playwright Jacques Déval, who had written a rather sentimental novel called *Marie Galante*. Together with Weill, Déval turned it into a play in ten scenes, seven of which featured musical numbers with lyrics by Déval and Roger Fernay. Weill composed the music (a total of about 30 minutes) during late August and September 1934 at Louveciennes, France, and the play opened on December 22 at the Théâtre de Paris.

The plot of *Marie Galante* concerns a pure-hearted prostitute abducted by Captain Letuvier, who takes her to South America on his cargo ship. When she refuses his advances, he puts her ashore at the port of Carupano. Attempting to return to France, Marie makes her way to Panama, where she enters a house in the red-light district to earn money to pay for a ticket to Bordeaux, but ends up spending her savings caring for Josiah, an old, dying black man. Unwittingly involved in a Canal Zone espionage plot engineered by Tokujiro Tsamatsui, a Japanese merchant, Marie finally earns enough money for her ticket, but is murdered on the eve of her departure.

Although Weill adapted some of the music from his 1929 musical *Happy End*, his score for *Marie Galante* shows none of the mordant quality of his Berlin works -- his songs seem as French as if he had been born there. At least four of the songs are superb examples of pure Parisian cabaret melodies and one, "J'attends un navire" ("I Wait for a Ship") about Marie's hopes that one day a ship will come to take her back to Bordeaux, is so nostalgic that it later became one of the theme songs of the French Résistance during World War II.

After two years in Paris, Weill emigrated to the United States in 1935.



COVER OF THE FIRST EDITION

There is an unhappy fate concerning *Marie galante*, the French musical play Kurt Weill wrote with Jacques Deval: three or four of its most famous songs are becoming more and more popular, while the play itself and much of the remaining music from it are falling into obscurity.

Deval wrote the novel *Marie galante* in 1931, and it was made into a Hollywood film shortly before he adapted it for the stage in 1934. While both the novel and the film have survived in their final versions, many elements of the play remain, in retrospect, a mystery.

Jacques Deval (pseudonym for Jacques Bouleran, 1894-1972), was a novelist and playwright, with more than forty works to his name in French and English. His father was director of the Athénée Théâtre in Paris, where his first play, *Une Faible Femme*, premiered in 1920 (produced as *A Weak Woman* in 1926 in New York). According to *The Encyclopedia Of World Theatre (1977)*, Deval came to the United States in the 1930s, where he wrote several plays first in English, including *Lorelei* (1938), *Behold the Bride* (1939), and *Oh, Herbert!* (1945). During World War II, he served in the United States Army. A story recounted by fellow soldier is that while they had returned from the front and were dressed in whatever was at hand, Deval showed up dressed to the nines, resplendent with medals, which he appropriated from a Hollywood prop room! After the war, he returned to France, where he earned a reputation—perhaps undeserved—as a writer of light, Boulevard-style entertainments.

Other plays of his which have been produced in English include *Her Cardboard Lover* (1927—starring Leslie Howard on Broadway), *Mademoiselle* (1932), and *Tonight In Samarkand* (1955: adapted by Lorenzo Semple, Jr. and starring *Bonanza's* Parnell Roberts). He wrote several novels, and one, *Sabres de Bois* was popular in English as *Wooden Swords*, a memoir about the First World War, when he worked in a supply depot.

Two of Deval's plays received special recognition during his lifetime. His 1933 naturalistic drama *Prière Pour les Vivants* (*Prayer for the Living*) was a failure in its first production in France, but in 1964 it was accepted into the repertoire of the Comédie Française. By the time he wrote the world-famous *Tovaritch* in 1933, he had written more than twenty performed plays. After an initial success in France, *Tovaritch* (as it is spelled in English) opened on Broadway in 1936 in an adaptation by Robert E. Sherwood and then became a Hollywood film starring Claudette Colbert and Charles Boyer the next year.

Deval's frank treatment of sexual matters made him somewhat of an *enfant terrible*, especially in such modernistic works as the play *Etienne*, dealing very frankly with hypocrisy and infidelity, and his film *Club de Femmes* (1932), which deals with lesbianism and rape. Deval directed the film as well, but was devastated to see that it was cut to shreds by the censor. Both works deserve a second look, as they are among Deval's best work.

Deval wanted to repeat his success with *Tovaritch* and make something of an industry out of his novel *Marie galante*, the story of a woman who is forcibly taken to South America, and who makes her way to Panama by prostitution. Although the novel was translated as *That Girl*, and was fairly successful in America, the Hollywood film was not, and the French play least of all. So it is unfortunate that Kurt Weill, one of the brightest musical minds of the twentieth century, collaborated on that lowest of low-end product.

Looking today at the extant *Marie galante* materials, one can't help but notice that the very title is ambiguous. A casual reader would logically assume that "Marie galante" is the heroine's name. Even the screenplay writer Reginald Berkely banked on the audience's assumption of her name when he came to write the Hollywood version of the story, in which a nightclub emcee announces starkly: "And now... Miss Marie galante!" But in the novel her name is clearly Marie Basilde. An orphan, born on the feast day of St. Basilde, Marie is given his patronym by Public Assistance. So why the term galante?

In French, *galante* can mean "elegant" (as in *fête galante*) or even "blessed" (*Marie-galante* is the gallicization of *Santa Maria*, as well as the name of an island discovered by Columbus—see any travel brochure on the Caribbean.) But more importantly, a *femme galante* is a woman of light habits. In the play, when asked her occupation, Marie replies with embarrassment, "I receive men." The functionary interviewing her writes in his report that she is a "*fille galante*—is that not the usual term?" Thus, the overtones of sainthood and harlotry are juxtaposed within the title, which seems to sum up Deval's attitude toward the character.

In the novel, Marie is a poor, young, Bordelaise who turns to prostitution as a means of survival. She is abducted onto a cargo-steamer bound for South America, and she is abandoned in Venezuela. Marie sells her body to get to Panama, where she lives in the red-light district in order to raise enough money to buy a ticket back to France. She can think of nothing but returning to her homeland. Witlessly, Marie becomes involved in political intrigue. A German, Staub, pays her to spy on the Japanese businessman, Tsamatsui, who pays her handsomely to spy on the American, Crawbett; she foolishly cooperates. Indeed she manages to buy a ticket back to France with the money, but just as she is packing to leave she is shot by an unseen assailant. Ultimately, Tsamatsui—honorable fellow after all—sends her body home in a shogun's coffin, even though he may well have been the means of her demise.



SCENE FROM THE PARISH PRODUCTION: ODETTE FLORELLE AS MARIE

The novel, published by Édition Michel Albin in 1931, was an immediate success. Not only did it offer tantalizing themes of sex and espionage, but also investigated French colonialism, using the Panama Canal as a metaphor for France's failure to make a lasting impact on the Western Hemisphere—for we must recall that it was France which began digging the canal under De Lesseps, and abandoned their work long before the Americans came in with General Goethals.

The main characters are Japanese, German, American, and French, all living in a troubled area, between the wars. The book certainly has fascinating elements, and yet the result is potboiler fiction at best. The motivations of the characters are all too obvious, and the plot does not stand up to much probing. These flaws would be forgivable if Marie offered some perceptive observations about her predicaments, but her actions are plainly ingenuous, by turn foolish, gullible, even stupid. She allows herself to be duped again and again, and her death at the end is akin to watching a dog being hit by an automobile—sad, but only as is any death which is devoid of meaning.

Hollywood's 1934 free adaptation, which starred Helen Morgan, Spencer Tracy, Ketti Gallian, and of all people, Stepin Fetchit, rendered the novel almost unrecognizable. The celluloid Marie, with the last name of galante, chaste, clean, and a stylish dresser, is suspected of being a spy. Tracy plays the honorable American detective who defends Marie's innocence, falls in love with her, saves her from a nasty power plant explosion, and runs off with her in an all's-well-that-ends-well ending. Marie's character has undergone the usual Breen Office scrubdown (in this version, Marie works her way along the coast of Panama by singing in nightclubs!) and makes a striking comparison with Deval's bedraggled, toughened streetwalker. (Obviously the Marie of the novel could not have survived the Hollywood censors.) The film garnered cool reviews, and quickly disappeared from theaters. But it deserves to be reconsidered in this context for its treatment of the characters, who, although somewhat unbelievable, interrelate better than Deval's originals.

The Hollywood flop did not prevent a stage adaptation. In an article in *Le Figaro* (20 December, 1934), Léon Volterra, manager of the Théâtre de Paris, states that he persuaded Deval to write the adaptation of *Marie galante* after his theatre had great success with *Tovaritch*. But Deval's reworking of the material is so mechanical it can't be called a true adaptation. The scenes and speeches are generally taken from the novel verbatim, as though he cut the book up with scissors and repasted them for actors to speak. Obviously, such a technique reveals itself as inorganic, and results in a loss of dramatic unity; the play becomes a slave of the novel, without a life of its own.

The bulk of Deval's text is in French. Occasionally, characters speak in other languages, including Dutch, German, and a bizarre polyglot Spanish he calls "Panamanian," which often defies translation.

Each of the ten scenes in the play requires a different set, including the ramparts of a fortress, two different docks with full-sized ships (both of which are to give the illusion of movement), a consulate, two different bedrooms, and a store. In order to accommodate such a staggering load of props and scenery, a revolving stage was constructed at the Théâtre de Paris. According to a contemporary account the sets were "good reproductions, but not torn from life." (Marcel Belvianes, *Le Ménestrel*, Dec. 1934).

Kurt Weill had seen several of his compositions performed in France with varying success when he accepted the invitation to work on Deval's play early in 1934, possibly through the intervention of the chanteuse Florelle, who played in the French version of *Die Dreigroschenoper*. Weill welcomed the contribution to his scanty income, but the relationship between the collaborators was anything but cordial. On 6 April, 1934, he wrote to Lenya that "Deval is causing major headaches. He is absolutely the worst literary *schwein* I've ever met, and that's saying a lot. [...] He said he could concentrate on *Marie galante* 100%. So I call him today, and he says he is taking off in two weeks—for Hollywood! In other words, he has no intention of writing the play." It is evident that Deval's heart was not in the work, and the play he wrote is not up to his usual witty and incisive style—a real pity, when one considers the talent that was at work on the project.

Apparently Weill had to set aside the music for the play until late August, when it had to compete with *Der Weg der Verheißung* for his attention. *Marie galante* opened at the Théâtre de Paris on 22 December 1934 to mixed reviews, and closed in the first week of January 1935 (when the management re-staged *Tovaritch*). It has not been revived since.

The surviving scores and parts present certain challenges for an exact reconstruction of the musical text. Weill's manuscript scores and sketches are at Yale University, and the original performance materials are in the archives of Heugel, Weill's publisher in Paris. One of the music copyists hired by Heugel, a Monsieur Portat, turned out a work of handsome calligraphy, in spite of the limited time he had to work. The theatre band calls for forces of clarinet, 3 saxophones, 2 trumpets, trombone, percussion, piano, guitar, banjo, mandolin, accordion, 2 violins, viola, and bass.

Today, many audiophiles have heard the seven principal numbers from this work, which were published in a popular format songbook by Heuger in 1935. But Weill also composed additional folk-like songs for the minor characters. Most of these remain unorchestrated, but may have been accompanied by accordion or guitar. They include numbers such as "Je ne suis pas un ange" (for soloist and male chorus, with the charming lyric "I'd be the kind of angel/whose arse itches"); "L'arreglo religioso" (for Mercèdes and Soledad); "Tengo quince años" (Mercèdes and chorus); and "Yo dije al caporal" (Staub).

According to contemporary reviews, the score was the most interesting thing about the production. Surprisingly, no critic seems to mention Marie's rendering of "J'attends un Navire," but several praise the Dance Hall scene, and the Negro Chorus as the high points of the show. It is unclear from the score exactly what music was played in the Dance Hall scene, but no doubt "M. Zorga and Mlle. Rachel" choreographed some exciting *apache* steps. The "Introduction" and "Scène au Dancing" are two bright numbers, one a *paso doble* and the other a fox trot. Additional underscoring seems to be required by the script, as a great deal of stage action and dialogue is interwoven with the dancing. The script also calls for the on-stage band members to hum their parts, but the exact music is not identified.

The Negro Chorus, on the other hand, was suggestive of the enthusiastic admiration the French had for black musicians, ranging from Dixieland Jazz to Josephine Baker and her infamous banana skirt in the *Revue Nègre*. (In fact, the actor playing Josiah the pimp was in real life Josephine Baker's dance partner and choreographer in 1925.) The choral number follows a scene in which Marie is caring for the dying Josiah, a kindly old black man who had worked on the Panama Canal during the 1880's. As he expires, a group of seven old men enter and pray the rosary accompanied by a musical underscore. Finally, they sing "Le Train Du Ciel" as a requiem. This music, for a baritone soloist and three-part male chorus must have made a tremendous dramatic impact and sonic reverberation in the theatre. Critic Lucien Dubech wrote in *Candide* (27 Dec. 1934), "the quartet for black singers... does justice to their warm voices... their vocal prowess. [It is] spiritual music in the religious sense." Another commented, "I point out the negro quartet in which the theme, spontaneously sung... gains, by the manner of its treatment, a religious intensity and creates a considerable emotional moment" (Marcel Belvianes, in *Le Ménestrel*: which was the house organ, by the way, for Heugel et C^{ie}).

Two recently discovered tangos by Weill may also have been heard in *Marie galante*. The first, "Tango-Habanera" is an orchestral version of the song we all know as "Youkali." This is the song which Heugel issued in 1946 with lyrics by Roger Fernay. When Fernay actually added the lyrics is unknown, but it is a mistake to assume that this *song* is part of *Marie galante*. Since the same tango appears in *Der Kuhhandel*, and the refrain appears again as part of *Johnny Johnson*, it is worthwhile to separate the various incarnations of this number, and question whether Weill used it as a last-minute addition, or whether it was used at all.

The second tango has recently been reconstructed by the composer HK Gruber from Weill's piano reduction and three surviving instrumental parts. David Drew provides a description of this newly discovered piece in his program notes to the first recording ("Berlin im Licht").

M. Portat's score, when studied in conjunction with the script's musical cue sheet may provide valuable clues to the musical ordering and scene-change music. The cue sheet indicates 26 musical cues, with many numbers repeated, but most of the incidental "folk songs" omitted. Scrawled on the manuscript are indications for scene-change music, some of it probably required to cover the noise of the turntable. Typical indications by the conductor are "play from measure 2 through to the second verse" and "take these 4 times." Furthermore, the music cue sheet indicates several reprises for "J'attends un Navire," a song which the authors rightfully hoped would have a life independent of the show. Parenthetically, the lyrics Deval produced for the songs are of a quality much better than the play text.

Several of the songs from *Marie galante* did achieve notoriety in Parisian clubs and on popular recordings. Florelle, the original Marie, recorded four of the songs; "J'attends un Navire" became a song for the Résistance during the War; today, singers ranging from Teresa Stratas to Ute Lemperer and Angelina Réaux sing songs from *Marie*, with no other explanation. Since 1987, various chamber ensembles perform principal selections from the show, with a soprano singing all the songs. This does tear all the songs from the context of the play, and gives the false impression not only that Marie is the sole character who sings in the play, but that the *words being sung are from her point of view*. In addition, the linking music and shorter, minor songs, are usually omitted, presumably because they do not create a fitting effect in concert presentation.

The concertization of *Marie galante* only begins to impart the essential quality of the music. The drama, in its present form, is not much suited to modern tastes, even as a period curiosity. Perhaps a viable adaptation will find its way into production and provide the music with a meaningful foundation upon which to build, for the songs promise to produce a more profound effect when they are presented in a dramatic context and sung by the characters for which they were intended.⁴

4. Il lungo testo in inglese, per gli eventuali turisti stranieri che visitavano il museo, è un testo tratto dalla "Music Newsletter" della Kurt Weill Foundation, cui sono state apportate lievi correzioni nell'indicazione dei titoli dei numeri musicali. Cfr <https://www.kwf.org/works/marie-galante/> e <http://www.jmucci.com/critic/marie.htm> [Nota del curatore].

BONUS



BRECHT

PABST

Sei episodi dalla colonna sonora del film *L'Opera da tre soldi* di Georg Wilhelm Pabst (1931)

Ballata su di che cosa vive l'uomo (?)
Morität
Canto d'amore
Canzone sulla vanità degli sforzi umani
Mélo-drame
Morität bis

II

13 gennaio 2007 - Palazzo Cini a San Vio, ore 17.30

Hello, Mr. Fogg!

Il giro musicale del mondo in cinquantadue sabati

idest

Harmonia caelestis

seu

*Melodiae musicae per decursum totius anni adhibendae
 ad cultum humanae voluptatis ac venetiarum civitatis*



HENRI MICHAUX IN UNA FOTO DI MAN RAY

Allucinati e integrati ospiti a Palazzo Cini

La ralentie, poème d'Henri Michaux 1937

dit par Germaine Montero 1953

Nato a Namur nel 1899, Henri Michaux, poeta e pittore francese del XX Secolo fra i maggiori, entrò nella sua vita, concluso il tempo di una infanzia solitaria, imbarcandosi come marinaio per visitare le Americhe. Tornò a Parigi nel 1928. Impiegatosi come segretario di Supervielle, entrò in contatto con i surrealisti, diresse subito la rivista «Hermès», una pubblicazione dedicata alla poesia 'mistica'. Già nel 1929, però, aveva ripreso i suoi viaggi avventurosi. Nel 1945 si convertì all'esistenzialismo. Si dedicò quindi alla pittura, con la quale tentò di realizzare in ogni modo plurime rappresentazioni degli spazi psichici. Dal 1955 si dedicò fervorosamente alla sperimentazione degli allucinogeni, in particolare della mescalina. Scompare a Parigi nel 1984.

Gide fu il suo mentore. I suoi primi scritti, carichi di feroce ribellismo, sono del 1921. Nel 1927 con *Qui je fus* si espone agli influssi surrealisti. In seguito lo spirito acido di Michaux si è espresso non poco attraverso le movenze del suo personaggio alter ego, Plume-Piuma: *Un certain Plume*, 1930, *Plume*, 1937. I successivi effluvi creativi sono legati alle sue peregrinazioni e segnati dalla guerra, una tragica presenza ma sempre filtrata da una immaginazione vigorosamente onirica: *Ecuador* 1929, *Un barbare en Asie*, 1933, *Entre centre et absence*, 1936, *Voyage en grande Garabagne*, 1936, *Ici Poddéma*, 1946, *Poésie pour pouvoir*, 1949. Durante il tempo dell'uso degli allucinogeni (mescalina) ha scritto testi di notevole valore poetico e documentario: *Miserable miracle*, 1956, *L'infini turbulent*, 1957, *Connaissance par les gouffres*, 1961, *Vents et poussières*, 1963, *Les grandes épreuves de l'esprit et les innombrables petites*, 1966.

Tornato alla riflessione meditativa poetica, ha scritto ancora: *Façons d'éveillé*, 1969, *Façons d'Endormi*, 1969, *Poteaux d'angle*, 1971, *Moments*, 1973, *Bras cassé*, 1973.

La poesia di Michaux, espressione di un surrealismo razionalista deve molto a Lautréamont, Rimbaud, Kafka. La sua scrittura, violenta e spigolosa, aspira all'umor nero.

Realizzazione e bruitages musicali di Marcel Van Thienen.

Un compositore immagina di musicare un poema. Ammettiamo che il poema sia per lui un pretesto per scoprire la sua musa melodica, armonica, timbrica. A contatto con Baudelaire Duparc diventa Duparc, Verlaine accentua in Fauré e in Debussy le loro inclinazioni creative. Poulenc si riscopre Giano bifronte, a volte Apollinaire, a volte Eluard. In questi rispecchiamenti ci guadagna sempre di più la musica della poesia... Viene il momento che il testo poetico non si presta a questo gioco (accade, specie con i poeti maggiori). La verità che il testo poetico veicola è insolita, crudelmente

abbarbicata al centro della poesia. Nulla congiura a che il poema esca dal suo guscio, nulla può la musica.

È questo il caso della *Ralentie*, uno dei testi più importanti di Michaux poeta. In esso la parola non trascorre secondo il dettato di Valéry grazie ai rallentamenti dell'ornamento stilistico, essa dispiega un passo reale che la conduce nei regni della fatica, dell'attesa, dell'abbandono, del supplizio, nel vivere comune.

Il 31 maggio 1953 l'antenna del Club d'Essai della Radio francese ha trasmesso una traduzione vocale di Germaine Montero del succitato poema di Michaux. I versi hanno preso dimensione d'immensità. Il senso della poesia veniva fuori a fiotti di colore sul bianco e nero della pagina, colando effetti di senso come acqua, vino, whisky su una fotografia in bianco e nero. Il musicista accompagnatore anch'esso sopraccitato non era assolutamente noto. Il suo processo compositivo risultava enigmatico, manteneva il segreto. La sua musica aggiungeva segni incongrui al poema e lo colorava a tratti sì a tratti no. Con melodie rumorose e rumori armonici, dilaganti. Onde su onde. Segni su segni. Umori su umori.⁵

BONUS JEUNESSE

La jeunesse chante la jeunesse. 18 anni nel 1962, Françoise Hardy con *Tous les garçons et les filles du monde* inventa l'inno dei ragazzi del sessantadue. Un successo plebiscitario, due milioni di copie di dischi in tutto il mondo nel solo primo anno di vita del disco.

A travers les sourires des nouvelles chansons Françoise marche à coup sûr sur les traces des plus grands succès.



FRANÇOISE HARDY

Françoise Hardy (1962)
paroles de F.H.
musiques de Roger Samyn

Tous les garçons et les filles du monde
Ça a raté
La Fille avec toi
Oh oh Chéri
Le temps de l'amour
Il est tout pour moi

5. La registrazione radio era stata edita in un vinile a Parigi da la Boite à Musique LD 037, 1958 [nota del curatore].

III

20 gennaio 2007 - Palazzo Cini a San Vio, ore 17.30

Hello, Mr. Fogg!
Il giro musicale del mondo in cinquantadue sabati
idest
Harmonia caelestis
seu

Melodiae musicae per decursum totius anni adhibendae
ad cultum humanae voluptatis ac venetiarum civitatis

Sangiano (Varese)
Un taxi nero a Palazzo Cini



DARIO FO NEGLI ANNI DELLE CANZONI

Prete Liprando e il Giudizio di Dio
e altre canzoni
di Dario Fo

Prete Liprando e il Giudizio di Dio
Il primo furto non si scorda mai
Sfiorisci bel fiore
'Nteressa me
Stringimi forte i polsi
Felice Colombo racconta
Ogni tanto fa un certo piacere
Di certo non s'è mai visto
Ohé sun chi
Aveva un taxi nero
La forza dell'amore
Seppelliamoci
Ma che aspettate a batterci le mani

Come e dove nasce Dario Fo? Ce lo chiediamo perché una delle chiavi della poetica di Dario Fo è il motto: *Tutto dipende da dove sei nato.*



Ebbene. Fo nasce in un treno accelerato, in una fermata ferroviaria. Dario Fo nasce infatti nel 1926 a San Giano/Sangiano in provincia di Varese; il padre è un ferroviere, la madre una lavoratrice dei campi. Ne *Il paese dei mezaràt*, (Feltrinelli), Fo racconta: «Io venni al mondo fra un accelerato e un “merci”, in quella fermata sussidiaria a quattro passi dal lago. Erano le sette del mattino, ora di punta dei pendolari, quando mi decisi a far capolino fra le gambe di mia madre. La donna che fungeva da levatrice mi tirò fuori e mi sollevò come fossi un pollo, per i piedi. Poi velocissima, mi assestò una gran pacca sulle natiche... io urlai come un segnale d'allarme. In quell'istante transitava l'omnibus delle sei e tre quarti... che arrivava naturalmente in ritardo. Mia madre ha sempre giurato che il mio primo vagito aveva superato di gran lunga il fischio della locomotiva dell'accelerato. Dunque io vidi la luce a Sangiano per decisione unica delle Ferrovie dello Stato, ma lì son nato solo per l'anagrafe. In verità, per quanto mi riguarda sono venuto al mondo e ho preso coscienza trenta-quaranta chilometri un po' più in su di Sangiano, lungo la costa del lago, a Pino Tronzano, e qualche anno dopo a Porto Valtravaglia, sulla sponda magra del Lago Maggiore. Entrambi sono stati i miei paesi delle meraviglie.»

I luoghi che hanno scatenato le sue fantasie più volubili.



A Milano, dove porta con sé le fantasie antiche dei fabulatori della sua terra, frequenta l'Accademia di Brera. Studia architettura al Politecnico, che frequenta fino a pochi esami dalla laurea.

«Studiando architettura - scrive -, mi sono interessato alle chiese romaniche. Rimasi stupefatto come opere così poderose potessero essere espressione non di intellettuali o artisti con l'A maiuscola, ma di semplici scalpellini, di semplici operai e muratori, ignoranti e analfabeti. Scopersi improvvisamente una cultura nuova, vera: la forza creatrice di coloro che sono sempre stati definiti i semplici e gli ignoranti, che sono sempre stati i paria della cultura ufficiale».

In questi anni dipinge, frequenta artisti, pittori e scrittori, inizia a inventare leggende, a recitarle: storie provocatorie, contro la banalità e il conformismo, l'arroganza del potere. Uno dei primi spettacoli è realizzato in concomitanza con le elezioni del 1948. Conosciuto da Franco Parenti, Fo viene introdotto in Rai, dove inizia a scrivere e recitare per la radio monologhi grotteschi (*Poer nano*), successivamente rappresentati al Teatro Odeon di Milano (1952).

Nel 1953, con Franco Parenti e Giustino Durano, mette in scena *Il dito nell'occhio*, testo di satira sociale e politica che, attraverso una personalissima rivisitazione della storia dell'umanità, deride e mette in burla i (non) valori ufficiali. Del 1954 è *Sani da legare*, malvisto e massacrato dalla censura governativa.

Finisce così la collaborazione con Parenti e Durano, e Fo mette piede in ambito cinematografico, recitando nel film di Carlo Lizzani «Lo svitato» e collaborando a numerose sceneggiature.

Nel 1959 Dario Fo e la moglie, Franca Rame, si organizzano in compagnia; dal 1959 al 1967, Fo scrive e mette in scena: *Gli arcangeli non giocano a flipper* (1959-1960), *Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri* (1960-1961), *Chi ruba un piede è fortunato in amore* (1961-1962), *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe* (1963-1964), *Settimo: ruba un po' meno* (1964-1965), *La colpa è sempre del diavolo* (1965-1966), *La signora è da buttare* (1967-1968).



È un teatro politico, quello di Fo, teatro di aspra critica sociale. Bersagli dei tiri impietosi sono la cultura ufficiale, i falsi eroi, l'assurda burocrazia statale, l'imperialismo americano.

Per la televisione vengono affidati alla coppia Fo-Rame «Canzonissima» (1962, trasmissione abbandonata dopo sole cinque settimane, a causa dell'intervento del censore) e lo spettacolo *Ci ragiono e canto n. 1* (1966). Uno *sketch* sulle speculazioni degli impresari edili, proprio mentre nel paese era in corso una dura lotta dei lavoratori di questo settore, provoca altri provvedimenti censorii.

Tra il 1959 e il 1967, Fo cura adattamenti e regie di testi teatrali. Da ricordare anche la collaborazione con il cantautore Enzo Jannacci (vedi nella presentazione odierna *Il prete Liprando*). «Negli anni 1966-1967 – si legge in una delle tante biografie dedicate al Nobel – in Dario Fo si afferma la consapevolezza che l'enorme ricchezza culturale del popolo, sistematicamente oppressa dalle classi dominanti, deve tornare al popolo; il passato deve integrarsi con il presente e con il futuro del movimento di lotta. È la sua sensibilità al nuovo che lo porterà da artista amico del popolo ad artista al servizio del movimento rivoluzionario proletario, giullare del popolo, in mezzo al popolo, nei quartieri, nelle fabbriche occupate, nelle piazze, nei mercati coperti, nelle scuole».

È così che al termine della stagione teatrale 1968-1969 la compagnia Fo-Rame, si scioglie, e al suo posto di costituisce la Associazione Nuova Scena, che afferma nel proprio statuto di porsi «al servizio delle forze rivoluzionarie non per riformare lo stato borghese con politica opportunistica, ma per favorire la crescita di un reale processo rivoluzionario che porti al potere la classe operaia».

Nel 1969, in *Ci ragiono e canto n. 2*, viene istituito un legame tra la cultura popolare del passato e la lotta del proletariato urbano del presente, attraverso l'inserimento di canzoni di lotta.

L'attenta e profonda riflessione di Fo sulla tradizione popolare, sul corpo del dialetto e tutta l'antica cultura di fabulatori della sua terra sfocia nel capolavoro *Mistero buffo*, rappresentato per la prima volta nella stagione teatrale 1969-70.

Nell'ottobre del 1970, Fo istituisce il Collettivo Teatrale la Comune, proponendo un circuito culturale alternativo della sinistra rivoluzionaria che sappia contrapporre alla cultura borghese i valori profondi della cultura del popolo, nella sua integrazione tra passato e presente.

All'indomani della morte dell'anarchico Pinelli, Fo scrive lo spettacolo *Morte accidentale di un anarchico*, che suscita numerose discussioni e polemiche.



Nella stagione 1971-1972, Dario Fo e Franca Rame scrivono e mettono in scena, tra l'altro, *Morte e resurrezione di un pupazzo* e *Fedayn*, una testimonianza della difficile situazione mediorientale.

Con lo spettacolo *Pum! Pum! Chi è? La polizia* viene portato avanti il discorso iniziato con la messa in scena per la morte di Pinelli. Di Fo e Franca Rame si occupa così la magistratura ipotizzando collegamenti della coppia con le Brigate Rosse. Nel marzo 1973 – come si legge nella biografia ufficiale – «un gruppo di fascisti sequestra, sevizia e violenta Franca Rame. Con questo gesto infame si vuole punire l'attività politica di Franca, Dario e del loro figlio Jacopo, politicamente molto attivo al Liceo Berchet di Milano, ma soprattutto il lavoro che Franca Rame porta avanti dal '70 nelle carceri. Grande indignazione e solidarietà in tutta Italia».

Nel 1980, Dario Fo, Franca Rame e il figlio Jacopo fondano la *Libera Università di Alcatraz*, un centro culturale e d'agriturismo. «Il centro ha sede sulle colline tra Gubbio e Perugia. Acquistando a poco a poco, tre milioni e settecentomila metri quadrati di boschi (che sarebbero dovuti esser tagliati) e uliveti, i Fo impediscono la distruzione di una valle meravigliosa. Intraprendono poi, il restauro di undici antiche case coloniche e torri abbandonate. Alcatraz raccoglie l'adesione di numerosi artisti e associazioni culturali, tra questi Sergio Angese, Stefano Benni, Milo Manara, Andrea Pazienza che tengono corsi di teatro, fumetto, danza, scrittura, tecniche psicofisiche, psicologia e artigianato. Alcatraz ospita inoltre attività didattiche e ricreative per ragazzi, emarginati, portatori di *handicap*».

Nel corso degli anni Ottanta e Novanta le commedie di Dario Fo fanno il giro dei teatri del mondo, dall'Europa alle Americhe. Grande successo riscuotono in Italia *Fabulazzo osceno* e, nel 1991, il monologo *Johan Padan a la scoperta de le Americhe*, «frutto di una ricerca sulla vita di alcuni naufraghi europei nei primi anni del 1500. Attraverso testimonianze dell'epoca, Fo racconta, in una lingua antica reinventata, della resistenza degli indiani del Mississippi all'invasione europea. Queste lotte cinquecentesche saranno all'origine dell'invincibile difesa dei Seminole, i nativi americani che non si arresero mai. Si tratta della scoperta di un'epopea censurata dai libri di storia.

Grande successo anche per *Il diavolo con le zinne*, uno spettacolo comico-grottesco recitato da Franca Rame con Giorgio Albertazzi, proprio nei giorni in cui si apprende del conferimento del Nobel per la Letteratura a Dario Fo «che nella tradizione dei giullari medievali fustiga il potere e riabilita la dignità degli umiliati» (ottobre 1997).

Uno dei lavori più discussi dell'ultimo periodo è *Marino libero! Marino innocente!* sul caso Adriano Sofri. Tra le regie di opere liriche, ultima in ordine di tempo quella di *La*

Gazzetta di Gioacchino Rossini per il Festival di Pesaro, e ancora quella del *Barbiere di Siviglia*...



Nel 2003 Dario Fo e Franca Rame si trovano ancora una volta al centro di una situazione conflittuale. Lo spettacolo *L'anomalo bicefalo* incontra la rabbiosa reazione del Primo Ministro in carica, onorevole Berlusconi, involontario ispiratore del personaggio del titolo. Nonostante minacce e diversi sabotaggi, lo spettacolo va in scena nei teatri italiani e nel gennaio 2004 ne viene annunciata la messa in onda sull'emittente televisiva Atlantide. A causa dell'intervento di un potente senatore vicino al *premier*, la "prima" dell'opera va in onda senz'audio. Di fronte a un'*audience*, se possibile, ancora più vasta, attirata dal clamore suscitato, l'anziano attore ha così la possibilità di esprimersi in un'impresa impossibile, una performance da vero campione. Solo in seguito al favorevole pronunciamento dei legali dell'emittente la coppia può annunciare una replica televisiva ("Straordinario! Con il sonoro").

Il corpus delle canzoni di Fo, Fo Jannacci, Fo Carpi, ecc. è un abstract efficacissimo della temperie satirica italiana del Secondo Novecento. Un pizzico di surrealismo, intriso di neorealismo, di astuzia giullaresca, di impegno disimpegnato, di beatificazioni dell'idiozia, di ostentazioni della pugnalata spavalda, di orgoglio guittesco, di paroliberismo, di ghigni sardonici ma anche sguaiati, di estetismi plebei o marginali o reietti, di dilagante passione per l'ironia in tutte le sue declinazioni possibili. Su su sino alla gloria del Nobel.



IV

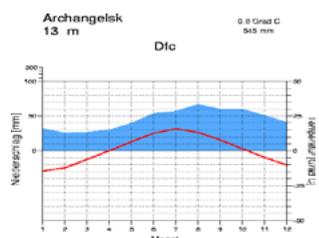
27 gennaio 2007 - Palazzo Cini a San Vio, ore 17.30

Hello, Mr. Fogg!**Il giro musicale del mondo in cinquantadue sabati***idest**Harmonia caelestis**seu**Melodiae musicae per decursum totius anni adhibendae
ad cultum humanae voluptatis ac venetiarum civitatis****Babe d'Arcangelo a Palazzo Cini***

STATUETTA FOLCLORICA DI ARCANGELO, UNA VISIONE DI TUNDRA

La presente audizione è dedicata a un fenomeno importante nella storia delle tradizioni: una tradizione normalizzata, riveduta e corretta, resa più disponibile a più usi.

Ci troviamo ad Arkhangelsk, il paese leggendario, il regno delle aurore boreali, nel cuore del Grande Nord Artico.



ARCANGELO, GRAFICO DELLA TEMPERATURA

Siamo a 300 km dal polo Nord, e la città, capitale della tundra, ospita un grande porto di pesca, un centro di costruzioni navali atte a resistere al clima, alle foci della Dvina nel cosiddetto Mar Bianco.



ARCANGELO, LA CITTÀ

Esiste una tradizione di coralità femminile, caratterizzata da un grande buonumore, dalla frequenza degli scherzi e degli ammicchi anche sessuali, dalla ricorrente passione per gli abbandoni a declamazioni melodiche liriche, quasi svenevoli. Forse meglio dire 'esisteva'.



ARCANGELO SI RISPECCHIA NEL MAR BIANCO

Un bel repertorio come quello arcangelino fece evidentemente gola agli organizzatori culturali della Unione Sovietica; poteva essere catturato, adattato, perfezionato, diffuso dalle radio, disporsi ad essere spettacolo girovago nella prospettiva di un folklore glorioso, panrusso, travalicante i meridiani del nuovo Grande Impero.

Giunse ad Arcangelo in missione una maestra di cori decisamente brava e anche geniale, Antonina Kolotikova, nel 1926 e in poco tempo trasformò alcuni cori femminili locali, che avevano anche rivaleggiato, in un consorzio artistico, attivissimo, di Artista del Popolo della Repubblica Russa.

La compagnia di canto si orientò a costituirsi in un gruppo numeroso, smagliante negli unisoni, insinuante nella condotta polifonica delle voci, brillante nelle emergenze occasionali di solisti dalla vocalità più argentea e tintinnante. Si infittirono gli arabeschi delle melodie, si studiarono effetti di dispiegamento della sonorità verso infiniti spaziali squisitamente paesaggistici.

Il coro delle donne di Arcangelo divenne in tal modo il protagonista di una tradizione di seconda articolazione, particolarmente marcata dalla istanza del contatto radiofonico. Voci eteree, allegre, nell'etere ottimistico dei piani quinquennali.

Quinquennio dopo quinquennio nel 1961 il coro Kolotikova fu assunto a modello da esportazione, giunse infatti nel settembre al Festival dei Balletti dell'Esposizione Sovietica di Parigi. Universalmente acclamato e ancor più radiodiffuso.⁶

Dal repertorio delle rinnovate babe di Arcangelo si ascolterà:

6. Nello stesso 1961 uscì un LP *Les choeurs d'Arkhangelsk Le Chant Du Monde* - LD-P 4250 (nell'ascolto proposto mancano due canzoni, *Chanson drôle* e *Nuits claires*, che forse Morelli ha espunto per il loro carattere marcatamente solistico) [nota del curatore].



ARCANGELO, LO STEMMA CIVICO

1. Il paese di Arcangelo. La canzone celebra il paesaggio nordico e la bellezza sovrumana del suo nome.
2. Le comari. Una canzone allegra sul gossip femminile di paese, porta a porta.
3. Chiaro di luna. Sogni ad occhi aperti di una fidanzata.
4. La piccola betulla. La betulla come simbolo della verginità artica.
5. Sotto il salice. Canzone amorosa fra il lirico e il buffo.
6. Oidivoredidivo. Ritornelli a nonsense.
7. Soffia il vento. Confidenze di una malfidanzata.
8. La pulce. Canzone comica che ha per protagonista una pulce cattiva che sfrutta il lavoro degli altri insetti. Alla sua morte, festa grande.
9. Il sentiero. La strada è tutta invasa di sterpi e arbusti e la via è cancellata dalla neve caduta copiosamente nella notte. O tu che cammini sappi che il cammino della felicità non è così a portata di piede.
10. Venite quassù da noi, nel grande Nord. Un invito.



BONUS
Scalo Venezia-New York



Due delle quattro stagioni di Vivaldi
Nella interpretazione della NBC Orchestra
Diretta da Guido Cantelli
Primo violino di spalla John Corigliano

Una rara testimonianza della tradizione evolvente, sinfonica, grande sinfonica, dei concerti Vivaldiana, in una produzione artistica raffinatamente divulgativa, patentemente radiofonica-discografica, venata di spirito italo-americano. La revisione è quella dell'Augusteo, di Bernardino Molinari. La direzione di una promessa della concertazione mondiale, erede proclamato di Toscanini, morto anzitempo molto giovane e molto compianto.



V

3 febbraio 2007 - Palazzo Cini a San Vio, ore 17.30

Hello, Mr. Fogg!
Il giro musicale del mondo in cinquantadue sabati
idest
Harmonia caelestis
seu
Melodiae musicae per decursum totius anni adhibendae
ad cultum humanae voluptatis ac venetiarum civitatis

Normanni sbarcano a Palazzo Cini
Pont l'Évêque



Quelli normanni, alti e bassi, sono fra i complessi di tradizioni di musica e danza più fieri della loro raffinata comunicativa, di tutti i francesi.

Non è un caso, forse, a beneficio di ogni ipotesi di 'autorevolezza' etnica, il fatto che i loro accenti patrii siano entrati anche nella canzone che Asterix e Obelix cantano quando da puri normanni sbarcano in Normandia.

Li udiamo infatti cantare dal loro fumetto dei versi di quella *Ma Normandie* che gli ascoltatori si troveranno a sentire verso la metà della seduta d'ascolto di questo sabato (in omaggio al piccolo eroe la segnaliamo nel programma con un asterisco *):

Quand tout renaît à l'espérance,
 Et que l'hiver fuit loin de nous,
 Sous le beau ciel de notre France,
 Quand le soleil revient plus doux,
 Quand la nature est reverdie,
 Quand l'hirondelle est de retour,
 J'aime à revoir ma Normandie !
 C'est le pays qui m'a donné le jour.

[...]

Il est un âge dans la vie,
 Où chaque rêve doit venir,
 Un âge où l'âme recueillie
 A besoin de se souvenir.
 Lorsque ma muse refroidie
 Aura fini ses chants d'amour,
 J'irai revoir ma Normandie !
 C'est le pays qui m'a donné les Jours !



La musica normanna vorrebbe essere un formaggio, meraviglioso come il più normanno di tutti i formaggi del mondo: il Camembert, tra l'altro Musa Latticina di alcuni importanti musicisti attuali e passati. Se non si trovano in giro opere, melodrammi, commedie musicali che nominano il Camembert nel fluire delle loro trame, si trova il Camembert, in molte canzoni. Lo si trova nel nome di un gruppo geniale, quello dei "Citizen Camembert" che fa musica con strumenti tradizionali normanni, ed anche in quello di "Monsieur Camembert" un gruppo australiano che fa musica piccante: gypsy e classica. Si trova il Camembert anche in molte filastrocche infantili (per esempio in quella di Henri Dès "J'attends maman, j'attends papa") e anche in diverse canzoni amate dagli adolescenti come nella "danse du camembert" di Big Mamma. Lo si trova anche, il nostro formaggio normanno, nel campo del rock come in "Camembert électrique" del gruppo Gong. Questo elemento ispirò anche l'autore di un bell'album dei FiveFifteen; "Six dimensions of the electric camembert".

Si trova il Camembert normanno in molte canzoni, per esempio in *J'suis snob* di Boris Vian:

On se réunit
Avec les amis
Tous les vendredis
Pour faire des snobisme-parties
Il y a du coca
On déteste ça.
Et du camembert
Qu'on mange à la petite cuiller.

così come nei *Parapluies de Cherbourg* di Michel Legrand:

[...] *Nous sommes deux soeurs jumelles,*
Nées sous le signe des Gémeaux,
Mi fa sol la, mi ré,
Ré mi fa sol sol sol ré do
Aimant la ritournelle,
Le camembert et les bonbons. [...]

così come nel quarto ritornello di "You're the top" di Cole Porter

[...] *You're the top! You're an Arrow collar.*
You're the top! You're a Coolidge dollar.
You're the nimble tread of the feet of Fred Astaire
You're an O'Neill drama, You're Whistler's mama,
You're camembert [...]



La musica popolare normanna come si è conservata è un po' come il Camembert, piccante, robusta, forse omologata, in qualche modo libera anche di essere sufficientemente inautentica se appetitosa e provocante.

Venendo agli assaggi, alcune canzoni che enfatizzano il gusto del chiacchiericcio antifonale delle voci acute, ragazze:

1. Ce sont les gars de Senneville
2. La part à Dieu
3. Nous étions 3 filles
4. Ah ! m' n'enfant



Altro riferimento di tipicità e la buona disposizione di ogni canto a diventare un canto a ballo, come in questi casi, radunati in una specie di suite:

5. Mon père z'et ma mère
6. Du pied du pied
7. J'aime la galette
8. Mon père avait un petit bois
9. Derrière chez nous
10. Ah ! rendez-moi mes dix écus
11. C'est la fille de la meunière
12. Bonjour ma demoiselle
13. Mon père m'a donné un mari
5. Bis. Mon père z'et ma mère



Più tipico ancora, nella definizione dello stato dell'arte del canto popolare normanno, il canto d'autore, consimilmente in qualche modo al genere dalla musica napoletana, ove è più popolare a volte la creazione d'autore destinata al popolo che non la canzone del popolo orientata a farsi amare dalle classi colte. Sono tipiche di questo repertorio la succitata *Ma Normandie* di Asterix ed anche la 'nazionalizzata' *A la claire fontaine* di cui si riproduce qui sotto gran parte del bel testo poetico (intervallandone le strofe con dei rispettosi bocconi di Camembert).

14. Ma Normandie*
15. Dans la forêt Normande
16. C'est 'l bon vent
17. A la claire fontaine
18. Nos vieux pommiers
19. La maison Normande?



A la claire fontaine
 M'en allant promener
 J'ai trouvé l'eau si belle
 Que je m'y suis baigné.
 Il y a longtemps que je t'aime,
 Jamais je ne t'oublierai.
 Sous les feuilles d'un chêne,
 Je me suis fait sécher.
 Sur la plus haute branche,
 Le rossignol chantait.
 Il y a longtemps que je t'aime,
 Jamais je ne t'oublierai.
 Chante, rossignol, chante,
 Toi qui a le coeur gai.
 Tu as le coeur à rire...
 Moi je l'ai à pleurer.



7. Le prime 14 tracce sono tratte del LP *Chants et danses de Normandie Le Chant Du Monde* - LDY-4094, 1962, le ultime 6 dal LP *Chants et danses de Normandie Le Chant Du Monde* - LDX 74374, 1973. Entrambe le registrazioni sono a cura del Groupe Folklorique De Pont-L'Évêque, diretto da Jacques Dutey, baritono, figura importante della scena vocale francese negli anni '50 e '60 [nota del curatore].

Il y a longtemps que je t'aime,
Jamais je ne t'oublierai.
J'ai perdu mon amie
Sans l'avoir mérité,
Pour un bouquet de roses
Que je lui refusai...



Il y a longtemps que je t'aime,
Jamais je ne t'oublierai.
Je voudrais que la rose
Fût encore à planter,
Et que ma douce amie
Fût encore à aimer...
-Il y a longtemps que je t'aime,
Jamais je ne t'oublierai.



BONUS

Serge Reggiani

**De quelles Ameriques
Gabrielle
Ballade pour un traître
Bonne figure
Le Venusien
La neige**

Grande attore, non normanno (era nato a Reggio Emilia, altra capitale mondiale di un formaggio non meno celebre del Camembert, il Parmigiano-Reggiano), cantante-dicatore estremamente elegante e persuasivo, Serge Reggiani, sembra essere qui attirato soprattutto dal profumo acre agile guizzante, proverbiale ecc. del prodotto caseario (normanno) che più onora il gran dominio caseario di quel paese, la Francia, che Reggiani scelse come patria adottiva, amatissima: per l'appunto il Camembert che ha campeggiato sinora in questa scheda.

Sei belle canzoni recitatissime, quelle che canta Reggiani, ben accompagnato, ben arrangiato, ben sostenuto musicalmente nella sua lotta corpo a corpo con la vocalità intonata.



Nato il 2 maggio 1922, per l'appunto nel 1922, Reggiani, dopo aver tentato vari e disparati mestieri debuttò in teatro nel 1940 mettendosi in mostra per il suo potente temperamento drammatico, che lo fece amare massimamente dai drammaturghi esistenzialisti. La sua notorietà maggiore gli venne però dal cinema, che trovò in lui un interprete fra i più sensibili e i più capaci di bucare lo schermo. I suoi ruvidi e patetici personaggi, asciutti, romantici, teneri e umanissimi, lasciarono un bel segno nel gusto del pubblico che l'apprezzò oltremodo, moltissimo, come nel *Casco d'oro* (1951) di Becker, senza però mai far mai di lui un divo, come Montand o Gabin o Belmondo. La fortuna di Reggiani declinò abbastanza, e l'attore comparve quasi sempre soltanto in parti di secondo piano, dopo un lungo periodo nel quale non lavorò affatto. Nel 1958 recitò ne *I miserabili* di Le Chanois; del 1960 molto efficacemente nel *Tutti a casa* di Comencini. In Italia fu impegnato anche in televisione (*I giacobini* di Federico Zardi, nelle vesti di Robespierre). Nel 1963 ebbe una parte importante sul set de *Il gattopardo* di Visconti; nel 1964 recitò ne *Lo spione* di Melville. Reggiani è stato anche un eccellente *chansonnier*, dando un'ulteriore prova della sua versatilità artistica. Nel corso degli anni non ha mai rallentato l'attività cinematografica, segnalandosi tra l'altro in *Il volo* (1986) di Angelopoulos, *Rosso Sangue* (1986) di Carax, in *Ci sono dei giorni... e delle lune* (1990) di Claude Lelouch, in *Ho affittato un killer* (1990) di Kaurismaki. Complessivamente ha partecipato a 82 film accreditati. Reggiani è morto a Parigi il 22 luglio 2004.

VI

10 febbraio 2007 - Palazzo Cini a San Vio, ore 17.30

Hello, Mr. Fogg!**Il giro musicale del mondo in cinquantadue sabati***idest**Harmonia caelestis**seu**Melodiae musicae per decursum totius anni adhibendae
ad cultum humanae voluptatis ac venetiarum civitatis***Muzyczka a Palazzo Cini****Omaggio a Tadeusz Sygietyński (1896-1955)**

A Karolin, un piccolo paese nelle vicinanze di Varsavia, nel 1948 andò ad abitare **Tadeusz Sygietyński**, un compositore, maestro di cori, che era stato allievo di Statkowski, Reger e Schoenberg. Sinceramente appassionato del folclore patrio ed anche fortemente incoraggiato dal partito 'sovietico' **Sygietyński** colse subito l'opportunità di dar vita a un movimento artistico di valorizzazione di alcune tradizioni popolari polacche di canto e danza, adattate al bisogno di dare della patria Polonia una immagine festosa, ottimistica, rassicurante, vitale ed euforica.

Nacque così il gruppo da lui diretto e dalla moglie, l'attrice Mira Ziminska Sygietyńska, gruppo battezzato di poi **Marowsze**, e col gruppo un cospicuo repertorio di adattamenti tradizionali e di forme e modi di tradizione inventata. Collaborarono alla iniziativa due esperti coreografi quali Eugeniusz Paplinski e Mila Kolpikowna.



MIRA ZIMINSKA SYGIETYŃSKA

L'ensemble Marowsze, residente a Karolin era il frutto di una oculata scelta di talenti: cantanti, coristi, ballerini, scelta operata su 5000 ragazzi e ragazze del villaggio. La creazione del repertorio avveniva 'democraticamente' attraverso una approfondita discussione delle scelte che coinvolgeva oltre al direttore e alla direttrice anche i giovani interpreti, fin le ultime file, e rappresentanti delle diverse istanze demografiche del luogo: contadini, artigiani, madri di famiglia, sacerdoti, maestri di scuola.



Il successo di Marowsze fu grandioso, in patria, essi furono apprezzati sia dai vertici che dalla gente comune che dagli intellettuali. Iniziarono così le tournées: Svizzera, Francia, Giappone, Cina, Stati Uniti d'America, URSS, Messico, Cuba, Cile, Italia (nei festival dell'Unità), Praga (festival dei partigiani della pace) ecc.



Nel 1955, alla morte di **Sygietyński**, la moglie Mira assunse la direzione del gruppo e continuò ad organizzare concerti e performances in tutto il mondo sino al 1972 quando l'ensemble, alla morte di Mira cominciò a soffrire di alcune difficoltà, che culminarono nel 1989, con l'avvento dei nuovi corsi politici del Paese. Ora, però sopravvissuto, il gruppo ha ripreso l'attività e iniziativa. È stata perfezionata la tradizione dei costumi originali, alcuni dei quali sono pesantissimi, sino a 14 kg.

Concerto di musiquettes - Sygietyński⁸

1. Furman (il carrettiere)
2. Przyspiewki Wielkopolskie (canti di Wielkopolska)
3. Wyszlabym Dziada (mi sposerò un vecchietto)
 4. Kawiliry (i miei morosi)
 5. Dziura w desce (il buco della siepe)
 6. Krakowiaczek
7. Przyspiewki Zywieckie (canti di Zywiec)
 8. Zaloty (avances galanti)
 9. Muzycska (musiquettes)
 10. Cyraneczka (l'anatroccola)
 11. Dolina (una vallata)
12. A czemużes nie przyszedł? (perché non sei venuto?)

8. Si tratta del LP *Mazowsze - The Polish Song And Dance Ensemble*, vol. 3, Polskie Nagrania Muza - sx 0145, 1961.



The “Mazowsze” Song and Dance Ensemble is an artistic phenomenon on a world scale. It presents the charm of Polish folklore, beautiful songs, folk costumes and various dances everywhere.

The “Mazowsze” has performed in almost every country of the five continents of the world. “Perhaps the only place we haven’t been to is the Antarctic because it’s very cold there,” laughs the last director of the ensemble, Mr. Włodzimierz Sandecki.

The founder of the “Mazowsze” was the superb connoisseur of folklore and composer, Tadeusz Sygietyński (1895-1955), who, during his entire lifetime, collected the texts of old songs and wrote down their music. He decided to present all this to his compatriots. Thus, in 1949, the “Mazowsze” Song and Dance Ensemble was created and made a great contribution in saving traditional Polish culture during the time when communism ruled in Poland.

After the death of Sygietyński, his work was taken over by his wife, the famous actress Mira Ziminska-Sygietyńska, who dedicated her own great artistic career to the continuation of her husband’s work. Under her direction, which went on until her death in 1997, the “Mazowsze” spread its wings and became the major ambassador of Polish culture throughout the world. Thanks to it, the Polish folk song “Kukuleczka kuka” (The Song of the Cuckoo), discovered and developed by Tadeusz Sygietyński, was sung everywhere and became a real Polish hit.

When, in 1989, the political situation changed in Poland, as well as in all of central eastern Europe when the soviet bloc fell, the «Mazowsze» ensemble began to experience financial difficulties. The young democratic Polish state had other problems and the fashion for folklore declined, but fortunately not for long. Soon folklore came back into favour again and is even fashionable now. Many popular, young pop music ensembles have been created, which refer to folk traditions. Again the time has come for the popularity of the “Mazowsze”.

We asked the director, Włodzimierz Sandecki, a man who has dedicated all of his working years to Polish culture, what the situation of «Mazowsze» is at present and who listens to it. We should add that Sandecki at first was active in students’ artistic movements, later he was director of the popular artist’s agency «Pagart», then the assistant director of Warsaw’s Great Theatre and finally cultural consul at the Polish Embassy in Moscow. Thus, he is the right man in the right place. We sat down to have a conversation in his office, located in the headquarters of the «Mazowsze» in a 100-year old palace in the locality of Karolin, outside Warsaw.

“Mazowsze” ensemble, after a few years when interest in it diminished in country, now is again, due to very dynamic political events in recent times, attracting the public, among them the very young. Everywhere it is received with standing ovations. I try to preserve all that is most valuable in the “Mazowsze” and that which has increased its international fame, namely beautiful, original Polish folklore. I am keeping the tradition that served this ensemble best, one that was worked out by Mira Ziminska-Sygietyńska. Of course, times change very quickly and one has to adapt to them. At the moment, we have over 30 regions of Poland in our repertoire and we are working on others. In the warehouse of the ensemble, Mazowsze collect over 16 thousand costumes. Everything in the “Mazowsze” is original, even the materials that are used to sew the costumes. Thus, for example, the costume for the dancer of the Mowicz region weighs 14 kilos.

BONUS

Stabat Mater
dalla *Lukaspassion*
Passio et mors Domini Nostri Jesu Christi secundum Lucam
di
Krzysztof Penderecki



Prèmière 30 mars 1966, Münster, RFT

Stefania Woytowicz (soprano), Andrzej Hiolski (baritono), Bernard Ladysz (basso), Rudolf Jürgen Bartsch (recitante), Tölzer Knabenchor, Kölner Rundfunkchor, Kölner Rundfunk-Sinfonieorchester, diretti da Henryk Czyz

Lo *Stabat Mater* della *Lukaspassion* è un pezzo spettacolare di grande efficacia declamatoria, timbrica, recitativa. È la prima tranche della composizione, già realizzata nel 1963. L’opera intera fu presentata nella cattedrale di **Münster** alla presenza di tutti i vescovi tedeschi e di alcuni vescovi polacchi, estensori di una lettera pastorale dedicata al tema della reciprocità del perdono (primo firmatario l’allora arcivescovo di Cracovia, non ancora cardinale, Karol Wojtyła).

VII

17 febbraio 2007 - Palazzo Cini a San Vio, ore 17.30

Hello, Mr. Fogg!**Il giro musicale del mondo in cinquantadue sabati***idest**Harmonia caelestis**seu**Melodiae musicae per decursum totius anni adhibendae
ad cultum humanae voluptatis ac venetiarum civitatis***Mattsee****Una Messa cattolica, pastorale e alpestre, a Palazzo Cini****Anton Diabelli****(1781-1858)**Pastoralmesse in Fa maggiore opus 147 (1830)
preceduta dal Mottetto per l'Offertorio della stessa
Angelus ad pastores opus 148/3⁹

Mottetto per l'Offertorio

Kyrie

Gloria

Graduale: Puer natus est nobis

Credo

Sanctus

Benedictus

Agnus Dei

9. Si tratta del LP Koch Schwann, KOC AMS 3508, 1965, con il Coro e l'Orchestra di St. Michael, Munchen diretti da Eheret Ernst.

Anton Diabelli si chiamava **Anton Demon**: il cognome fu italianizzato dal padre di **Anton**, Nicolaus Demon jr., nel 1777. Era nato, Anton, a **Mattsee**, un villaggio dei dintorni di Salzburg: ragazzo prodigio, al pari di altri salisburghesi, fu istruito da Michael Haydn, fratello di Joseph. A 21 anni si trasferì a Vienna dove rimase ininterrottamente sino alla morte avvenuta il giorno 8 aprile 1858.

Dapprima visse con le lezioni di piano e di chitarra d'accompagnamento, presso aristocratici e borghesi della capitale. Quindi passò al lavoro editoriale, fondando una casa musicale divenuta poi celebre. Il suo nome è comunque reso noto dal fatto che corrispondendo ad un suo lancio editoriale di un valzerino da lui stesso composto e offerto alla inventività variantistica dei musicisti austriaci, Beethoven compose, sul valzer Diabelli, le monumentali variazioni dell'opus 120 che divennero uno dei capisaldi dell'arte musicale, sia della variazione, sia del pianismo. Non ebbe la mano felice nel cercarsi un socio in affari, che appunto trovò malauguratamente in un vero italiano, tal Giovanni Cappi, che lo truffò, lo derubò, lo esclude dalla ditta, e lo portò prossimo al lastrico. Pertanto la sua vita fu consumata all'insegna della inabilità commerciale a sua volta inibitrice di una vera professione musicale.

Diabelli passò infatti gran parte del suo tempo a scrivere degli arrangiamenti *gastronomici* di musiche di moda e a scrivere del pari delle pagine sin troppo facili per debuttanti pianisti (fre le quali le celebri Sonatine Diabelli, protagoniste tuttora di tanti concerti famigliari di pianisti in erba).

In una lettera a Lilienfeld, Diabelli dichiara di aver passato sessantaquattro anni di vita dedicandosi soprattutto alla musica sacra. È questo aspetto della sua biografia meno nota che viene illustrato oggi con la presentazione di una composizione decisamente sacra ma anche decisamente alla moda e anche decisamente facile: la messa pastorale *Opus 147*. Il suo stile sacro è molto marcato dalla influenza di Haydn II (Michael): maestria di scrittura applicata a un profluvio inarrestabile di idee popolari, facili, devotamente gracili, creaturali, paciose, pacifiche, bonarie, talora anche indifferenti. Tutte le sue Messe (15) e tutti i suoi pezzi aggiuntivi per Messe altrui all'uso delle diverse occasioni (più di cento) suonano in tal modo.

Pertanto scrivere per lui è molto naturale, facile, naturale: scrive in fretta e bene.

La Messa pastorale *Opus 147* è stata composta in una sola settimana, nel novembre 1830. Calca le orme, Diabelli in questa Messa, dello stile della messa pastorale rococò: bassi prolungati, ritmi di Siciliano, berceuses in sei ottavi, richiami di corni (quarta/sesta), legni concertanti ma poco poco, cori maschili soffusi, effetti d'eco... Rispetto però agli exploits rococò consimili, vedi per esempio l'abate Vogler (maestro di Weber, Danzi e Meyerbeer) questi stilemi convenzionali non suonano mai in Diabelli come artificiali, e fan trasudare al testo copiose stille di piacere della più ingenua autenticità. Il tutto però suona anche demodé, regressivo, infantile, si pensi che nel 1830 in cui la Messa è scritta Berlioz ha già composto la *Fantastica*, Beethoven è sepolto ecc.

Lo stile pastorale si addice comunque ai natali di Anton, ovvero al paesaggio sonoro alpestre di Mattsee. Molto pastorale e magistrale nel contempo è l'assolo violinistico del *Et incarnatus*. Notevole la presenza di unisoni gregoriani nel *Credo*: qualcosa che fa ricordare molti momenti del Salieri sacro.

L'immagine che domina l'Offertorio la si trova ad ogni svolta di strada negli altarini campestri passeggiando nei dintorni di Salzburg. Interessante nel Mottetto l'ambientazione notturna del modo minore nei legni, bucato dalle apparizioni in maggiore della sacra famiglia, dei pastori e dell'angelo.

Il graduale *Puer natus* coniuga bene stile pastorale e teatrale alla tinta religiosa. Tipica e suggestiva la frequente trasformazione in corso di movimento degli Allegretto in altrettanti Allegro molto.

BONUS

Agnus dei [pastorale, andante]*dalla Messa in Mi minore 20 novembre 1864 Cattedrale di Linz*

di

Anton Bruckner

VIII

24 febbraio 2007 - Palazzo Cini a San Vio, ore 17.30

Hello, Mr. Fogg!**Il giro musicale del mondo in cinquantadue sabati***idest**Harmonia caelestis**seu**Melodiae musicae per decursum totius anni adhibendae
ad cultum humanae voluptatis ac venetiarum civitatis***Una odissea russa a Palazzo Cini**

SOSTAKOVIC NEL 1920, CON GATTO

Semion Arahnovic & Alexandr Sokurov***Sonate pour alto******Sonata per viola***

film dedicato a Dmitri Sostakovic

1980

Nel 1980, cinque anni dopo la morte di Dmitri Sostakovic, Boris Dobrodeev, sceneggiatore e documentarista russo molto autorevole, ritenne di dover promuovere la produzione di un importante documentario sul grande compositore scomparso. Fu scelto come regista Semion Arahnovic, cineasta ben noto in Urss, nato nel 1934 (morirà nel 1996), già pilota militare, quindi regista di documentari e di film a soggetto.

Il suo film del 1978, *Un viaggio verso il mare in estate* aveva avuto buon esito e conclamato successo. Il film su Sostakovic avrebbe dovuto essere prodotto dall' LSDV, casa di produzione di documentari ufficiali, con sede a Leningrado, presso la quale lavoravano illustri cineasti. Un centro culturale qualificato dall'atmosfera di libertà, libera iniziativa, e di, relativo, sgancio dai legami più impegnativi con il Partito. Vi aveva lavorato Victor Kossakovskij, vi agiva già Alexandr Sokurov, molto giovane, ma poteva contare, l' LSDV, anche sulle forze di personalità affermate come Pavel Kogan, la Stanukinas, Uchitel e altri. Il lavoro del gruppo era reso possibile da una gestione molto 'diplomatica' corrispondente agli sforzi di Kouzin che sapeva controllare bene gli eventuali conflitti insorti o insorgenti fra i suoi autori e le autorità sovietiche.



SOSTAKOVIC CON NINA VARZAR E IVAN SOLLERNISKIJ NEL 1932

Un caso d'allarme però si configurò quando Arahnovic, impegnato in un film di fiction in Ucraina, sospese le riprese per correre a Leningrado a filmare i funerali della Achmatova, nel 1966. I materiali della ripresa della squadra dell'LSDF furono confiscati dal Kgb, i membri della squadra persero il posto di lavoro, e due sole scatole di negativi furono sottratti alla requisizione. Questi materiali furono recuperati dipoi nel montaggio di *Sonate pour alto*.

Era stato dunque, Kouzin nel 1980 a proporre ad Arahnovic di cooptare Sokurov alla realizzazione del film su Sostakovic. "Ci vuole sangue giovane...", gli aveva detto, e il regista più anziano aveva accettato di buon grado. Sokurov era veramente una risorsa di sangue giovane, a 29 anni era già noto per *La voce solitaria* che aveva concluso, come saggio, il suo periodo di formazione al VGIK. Il film-saggio era stato noleggiato da Tarkovskij, quando l'amministrazione sia lo aveva vietato sia aveva anche provveduto a tentare di distruggerne il negativo. Questa vicenda e anche quella riguardante l'esito molto discusso del corto *Il degradato*, parimenti censurato, aveva fatto di Sokurov, suo malgrado, forse, un 'dissidente'.



SOSTAKOVIC CON LA MOGLIE IRINA IN CUCINA

Il lavoro del film su Sostakovic iniziò con qualche tormento. Sokurov aveva giudicato la sceneggiatura debole e poco interessante. Tamara Kholodilina aveva proposto di intrecciare nel programma del film la biografia del musicista con una serie di allusioni e di riprese e di ricordi della sua agonia, rendendo pertanto necessarie riprese nella lontana dacia del Maestro e nel recondito ospedale dove Sostakovic era morto. Le sequenze funeree furono del tutto appannaggio di Arahnovic, mentre Sokurov si impegnò nelle ricerche del materiale d'archivio. Scelse immagini storiche nell'arco di tempo lungo della vita del musicista, dal 1905 al 1975, con rari piani-ritratto del Maestro e tante figurazioni, invece, rilavorate e riposizionate del contesto storico, trattate con intensità pari alla irregolarità-imprevedibilità dello scorrimento reale cronologico. Molti documenti storici venivano presentati al pubblico per la prima volta in *Sonate pour alto*. I funerali della poetessa, il discorso di Sostakovic a un convegno antifascista del 1944, vari episodi muti per le vie di Mosca (con tanto di S. fermo davanti a una immagine di Stalin esposta in una vetrina nei pressi del Conservatorio). Si espose nel film anche un resoconto stenografico di una rognosa discussione pubblica relativa alla prima del *Naso*, così come si evidenziarono le posizioni arcigne e negative, nei confronti del Maestro, di molti responsabili culturali del Partito. Infine entrò nella colonna sonora una suggestiva conversazione telefonica, in articolo mortis, fra Sostakovic e Oistrach (registrata abusivamente ovvero feticisticamente dal violinista).

SOSTAKOVIC DURANTE IL SERVIZIO MILITARE VOLONTARIO NEL 1941
SUL TETTO DEL CONSERVATORIO DI LENINGRADO.

Tirava, alla uscita del film, una certa aria di guai, e dopo la prima proiezione al centro LSDF la procedura di visto di censura cominciò a tardare troppo. Non esisteva una vera e propria dipartimentazione della censura. Due autorità controllavano economicamente e in termini di comunicazione e marketing i centri culturali come l'LSDF: il Goskino Urss e il Goskino Russia, due ministeri, quindi

entrava in funzione il comitato del Partito di Leningrad, Obkom, il cui capo faceva vedere a Breznev tutti i nuovi film (il Segretario era cinefilo). Correvano interpretazioni diverse dell'opera, sempre vertenti su che cosa fosse o non fosse perdonato dal Partito a Sostakovic.

I due registi andarono a consultare Khrennikov, il segretario dell'Unione compositori, che obiettò loro di essere stato presentato nel film, in alcuni documenti, e di essere presentato in un certo qual modo antagonisticamente a Sostakovic. Ciononostante non si oppose alla pubblicazione. Fu quindi sottoposto, il film, al parere segreto di un compositore ignoto, ufficiale, che avrebbe visto il documentario in assoluta solitudine in una sala, senza poter scambiare vedute. Il compositore ignoto non dormì per una notte, infine chiamò per telefono, l'Obkom e si decise a dare parere negativo. Parere subito trasmesso al Kgb, missione del Kgb all'LSDF per una perquisizione e per operare la requisizione del materiale.

Ma anche i registi avevano i loro informatori, avvisati della operazione, e, sollecitati da Kouzin, lasciarono requisire la copia negativa e trattennero il positivo che aveva la colonna sonora già innestata nella banda ottica. Sokurov tagliò la copia, nei tre quarti d'ora di tempo che era stato annunciato, di dodici pezzi che fece nascondere in vari anfratti del disordinatissimo LSDF.

In quei giorni Arahnovich non era a Leningrado ma in ferie, a Pitsounda, nel Caucaso: Il Kgb requisì il negativo, ma volle che l'opera fosse proiettata. In 24 ore Kouzin rimontò dal negativo il film, in una versione corta e censurata intitolata poi *Dmitri Sostakovic*. Questa versione fu conservata negli archivi di LSDF, ma segregata comunque.

Qualche tempo dopo la perquisizione *Sonate pour alto*, nella versione originale positiva, fu recuperata dai bagni e dagli sgabuzzini del Centro e rimontata a casa da Sokurov.

Si trattava per il regista dell'ennesima sua opera prodotta e non distribuita. Nessuna opera del regista infatti fu conosciuta prima del 1986.

Nel frattempo, nel 1982, Breznev era morto. Ma occorre attendere Gorbacev e l'elezione di Kimov alla dirigenza dell'Unione di Cineasti, 1986, per vedere in opera qualche situazione di liberalizzazione del cinema sovietico. Nel 1986 *Sonate pour alto* poteva quindi rivedere la luce, eppure il Kgb non restituì il negativo requisito, si dovette ricorrere ad un internegativo realizzato sulla copia positiva. Così ricostruito il film fu proiettato nel 1987, e classificato nella categoria dei film per cinema ambulanti, unità dell'esercito e navi militari.

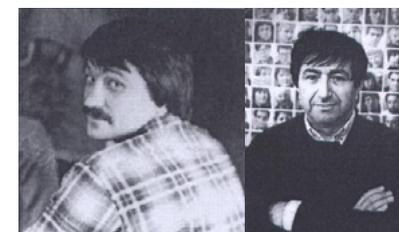
I canali televisivi russi ignorarono l'opera e nel 1990 crollò il sistema distributivo nelle sale russe. Un disaccordo fra Arahnovich e Sokurov aveva portato il film a mancare tutte le presentazioni possibili in sede di festival internazionali.

Fu nel 2000, quattro anni dopo la morte di Arahnovic che una società francese, Ideale Audience, promosse una edizione dei documentari di Sokurov, e in quella occasione il regista sopravvissuto autorizzò la distribuzione. E così fu che nel 2005 per iniziativa di Irina Sostakovic, vedova del maestro, il film fu ulteriormente restaurato da Sergej Ivanov e Vladimir Persov (video e sonoro) sotto il controllo di Sokurov.

È questa la copia di cui si programma qui oggi la proiezione.



LA CASA DI DMITRI SOSTAKOVIC A MOSCA NEGLI ANNI SETTANTA



ALEXANDR SOKUROV

SEMION ARAHNOVIC

IX

3 marzo 2007 - Palazzo Cini a San Vio, ore 17.30

Hello, Mr. Fogg!**Il giro musicale del mondo in cinquantadue sabati***idest**Harmonia caelestis**seu**Melodiae musicae per decursum totius anni adhibendae
ad cultum humanae voluptatis ac venetiarum civitatis***25 luglio 1943 a Palazzo Cini****Proiezione di un film pressoché inedito**

(per gentile concessione della Library of Congress)

regia di Alexander Hammid***The Hymn of Nations*¹⁰**

Una situazione militare ormai allo sfascio, quella in cui si era venuta a trovare l'Italia, alla vigilia del 24 luglio 1943, unita alle posizioni ormai contrarie al Duce della Casa Savoia, trovò uno sbocco naturale nel **Gran consiglio fascista del 24 luglio**, in cui - alle **3 del mattino del 25 luglio** - venne approvato l'ordine del giorno Grandi (con 19 voti su 28). Il nucleo della proposta Grandi era la richiesta per "l'immediato ripristino di tutte le funzioni statali" e l'invito al Duce di pregare il Re "affinché egli voglia, per l'onore e la salvezza della patria, assumere con l'effettivo comando delle forze armate di terra, di mare e dell'aria, secondo l'articolo 5 dello Statuto del Regno, quelle supreme iniziative di decisione che le nostre istituzioni a lui attribuiscono": al di là del contorto linguaggio politico, appariva evidente che fra le supreme iniziative del Re, se c'era stata quella della guerra, poteva esserci anche quella della pace.

Fu proprio il Re, che aveva un ventennio prima voluto accettare il Duce come primo ministro, a decidere che era il momento, per salvare la monarchia, di sacrificarlo: dal gennaio 1943 iniziano così le "grandi manovre" del sovrano, di cui fu messa al corrente solo una piccola cerchia di fedelissimi (anzitutto il ministro della Real Casa duca Acquarone, il capo di Stato maggiore generale Ambrosio, e poi il generale Castellano, futuro

plenipotenziario italiano nelle trattative con gli alleati), che trovarono in Grandi e in Ciano (il genere del Duce) gli alleati nel Partito di cui avevano bisogno, utilizzandoli per i propri fini e probabilmente senza che questi si accorgessero del vero scopo cui servivano. La mattina del 25 luglio il Duce accettò di recarsi dal Re. Fece il suo ingresso a Villa Savoia alle 17, per il consueto colloquio settimanale; non sapeva che già in quel momento la sua scorta era sotto controllo, e duecento carabinieri circondavano l'edificio, mentre un'ambulanza della Croce Rossa era in attesa di portarlo via prigioniero. Fu il capitano dei carabinieri Giovanni Frignani ad arrestarlo.

Mussolini fu prima relegato a Ponza nella casa già occupata dal prigioniero abissino ras Immirù, e poi all'Isola della Maddalena.

Le notizie dell'arresto di Mussolini e della formazione del Governo Badoglio furono accolte in tutt'Italia con manifestazioni di giubilo; gli antifascisti e molta gente comune scesero in piazza e divisero i simboli del vecchio regime, inneggiando alla democrazia e alla pace.

Nelle stesse ore in America, esuli italiani, NBC, Dipartimento della Informazione CIA, Governo USA, vissero in diretta quelle straordinarie vicende patrie.

La Radio, un mezzo di comunicazione rapido e potente, programò una manifestazione in tempo reale. Alle 17 simboliche americane, ossia 6 ore dopo l'arresto del Duce, fu possibile mandare in onda una manifestazione artistica celebrativa. Un concerto, immediatamente dotato di una riproduzione filmata per mano di un regista documentarista di gran talento e molto compromesso con i Servizi (aveva già fatto importanti documentari anche in aree nazi, durante le invasioni, in Cecoslovacchia ecc.), Alexander Hammid.

Il programma della manifestazione era semplice. Il programma del documentario che ne confezionava il ricordo non meno.

Arturo Toscanini avrebbe diretto la sinfonia fatidica della Forza del Destino, di Giuseppe Verdi, a capo dell'orchestra alto-radiofonica della NBC.

Quindi, si sarebbero visti all'opera nella loro dimensione di esuli attivi e impegnati nella propaganda Randolph Pacciardi, Giuseppe Antonio Borghese, Gaetano Salvemini a lezione alla Columbia University, Don Luigi Sturzo fondatore del partito cattolico popolare, Luigi Ferlazzo Natoli.

Quindi si sarebbe visto il Maestro Toscanini meditare il concerto della Liberazione. Nella sua casa in compagnia del nipotino Wilfredo durante l'ascolto dell'Inno di Garibaldi (da un disco).

Infine lo si sarebbe visto mettere in opera il progetto di una grande esecuzione, fulmineamente predisposta, dell'Inno delle Nazioni di Arrigo Boito e Giuseppe Verdi, un grande inno di pace e internazionalista scritto dai due Italiani sodali per la Grande Esposizione di Londra.

Toscanini lavora a una sistemazione di quel testo, a una significativa sua riconcertazione. Lo si vede impegnatissimo al piano vergare note, tagli, aggiunte.



GAETANO SALVEMINI ALLA COLUMBIA, DAL FILM

10. Nella sua attività di ricerca Morelli si era occupato anche di 'inni'. Oltre ai suoi lavori su Eugène Pottier, il primo è del 1977 (*Anni di apprendistato di Eugène Pottier, auteur de l'Internationale*, in «La musica popolare», 2/1, 1977.1), aveva partecipato nel 2001 ai Corsi di Alta Cultura della Fondazione Cini con un intervento: *Gli Inni d'Europa chiamano la Musa*, seminario al XLIII Corso Internazionale di Alta Cultura *Primizie e memorie d'Europa (Charta, dichiarazioni, principi costituzionali)*, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 1-8 settembre 2001 [nota del curatore].



DON LUIGI STURZO, DAL FILM

Per le 17 ora americana è previsto l'Inizio del concerto: in simultanea differita con l'evento storico romano.



Il Maestro dei Maestri è pronto all'attacco dell'Inno delle Nazioni.



Il tenore toscaniniano John Pears intona da solista i diversi grandi inni nazionali sinfonizzati da Verdi su testi innovati di Arrigo Boito: Marsigliese, Fratelli d'Italia, God save the King ecc.



Il Maestro Toscanini dirige in preda a un grande sentimento di commozione.



Subentrano momenti di grande sonorità, febbrile eccitazione.



Giunge il momento della grande sorpresa politico-musicale. Il Maestro ha introdotto nel gruppo degli inni, eseguito con gran trasporto, l'inno nazionale russo e nel contempo l'inno internazionale dei lavoratori e l'inno della Internazionale comunista: l'Internationale.

L'auspicio ridondantemente espresso di una alleanza antifascista sovieto-americana.



Altra sorpresa di conferma dell'auspicio, in un culmine di sublime concertazione l'Internazionale si trasforma nell'inno americano che viene travolgentemente intonato da solista, coro e orchestra:



Il rito patriottico internazionalista e pacifista e antifascista è celebrato. Toscanini esulta nel crescendo del suo exploit di concertazione etica.



Improvvisamente, di tutto non si fa nulla.

Trasmissione sospesa. Il film documentario intercettato e archiviato.

Il regista:

Alexander [Sascha] Hackenschmied, nato a Linz nel 1907, esule in America con il nome di Hammid, fu fotografo, regista, giornalista molto quotato, patriarca delle avanguardie cinematografiche statunitensi, pioniere delle creazioni multimediali.

Prossimamente il MoMa ha programmato una celebrazione dell'anniversario della sua scomparsa con la proiezione di una suggestiva antologia filmica di 79'.

A Salute to Alexander Hammid: A Memorial Screening.

The program includes *Valley of the Tennessee* (1944, USA, 30 min.); *The Private Life of a Cat* (1946, USA, 22 min., preserved by MoMA's Department of Film and Media); *The Gentleman in Room 6* (1951, USA, 11 min.); and *To be alive!* (1966 single screen version, made with Francis Thomson for S.C. Johnson Wax, Inc. 16 min.),

Program 79 min. Friday, February 24, 6:30; Saturday, February 25, 2:00. T2

Autore di 16 rarissimi film:

To Be Alive! (1964)
 Night Journey (1960)
 Power Among Men (1958)
 Of Men and Music (1951)
 Angry Boy (1950)
 Marriage Today (1950)
 A Better Tomorrow (1945)
 Library of Congress (1945)
 Hymn of the Nations (1944)
 The Private Life of a Cat (1944)
 Valley of the Tennessee (1944)
 Meshes of the Afternoon (1943)
 The Forgotten Village (1941)
 Crisis (1939)
 Na Pražském hrade (1931)
 Bezucelná procházka (1930)

Alexander Hammid, a filmmaker whose body of work spanned the genesis of the experimental movement in Czechoslovakia, early anti-Nazi documentaries and modern Imax spectacles, died July 26 2004 at his home in New York. He was 96.

Hammid, whose original name was Alexander Hackenschmied, was born in 1907 in Linz, then part of the Austro-Hungarian empire.

Influenced by the Bauhaus and constructivism, in 1930 he made an experimental film, *An Aimless Walk*, its subjects desolate suburban streets and waterfronts, puzzling reflections and

a man on a streetcar. He used a borrowed hand-held camera and scraps of raw film and had a budget of \$5.

His second work, *The Prague Castle* (1932), used shifting camerawork to make the stones of the castle and its cathedral dance to music.

His "poetic camera lay dormant for some 10 years," he wrote, as he got caught up in the mill of utilitarian and commercial filmmaking, including a partnership with American independent producer and director Herbert Kline. Their political documentaries *Crisis* and *Lights Out in Europe* remain classic depictions of the rise of Nazism.

Hammid fled Czechoslovakia one month before Hitler's troops marched in, and immigrated to Hollywood.

In 1943 he married Elenora Deren, a dancer and poet, and they made one of the first American avant-garde films, *Meshes of the Afternoon*, under their new names, Maya Deren and Alexander Hammid.

Meshes, a silent black-and-white short that was dense with visual metaphors, became the best-known experimental work of the decade. The couple created four more films, with Hammid providing the technical expertise that Deren, the director, needed to execute the detailed instructions on her shooting scripts.

In 1948, after divorcing Deren and producing films for the U.S. Office of War Information and the United Nations, Hammid married Hella Heyman, a still photographer.

His work in the 1950s and early '60s involved his passion for the arts, from a collaboration on Gian Carlo Menotti's opera *The Medium* and a documentary series of master classes by cellist Pablo Casals and violinist Jascha Heifetz to the filming of the choreographer Martha Graham's *Night Journey* (1960).

From 1962 to 1988, Hammid joined forces with Francis Thompson to create the Academy Award-winning three-screen documentary *To Be Alive!*, shown at the 1964-65 New York World's Fair, and *To Fly*, one of the earliest Imax films.

Hammid is survived by a son, Tino, of Los Angeles; a daughter, Julia, of Baltimore; and two grandchildren.

X

10 marzo 2007 - Palazzo Cini a San Vio, ore 17.30

Hello, Mr. Fogg!
Il giro musicale del mondo in cinquantadue sabati
idest
Harmonia caelestis
seu
Melodiae musicae per decursum totius anni adhibendae
ad cultum humanae voluptatis ac venetiarum civitatis

Paesaggi sonori e cerimonie del Dahomey (Benin) a Palazzo Cini¹¹

Il Dahomey è un antico regno africano, ora divenuto Repubblica del Benin. Nel Settecento aveva occupato, governato da un Oba, gran parte dell'Africa Occidentale. Fu il centro del commercio degli schiavi organizzato dai portoghesi e dagli olandesi, già in Dahomey nel Quattrocento.

Molto ridotto territorialmente, divenne colonia francese nel 1892 ed entrò nel sistema politico della cosiddetta Africa Occidentale Francese. Stato autonomo nel 1958, divenne repubblica, nel 1960.

Gli anni sessanta furono costellati di golpe, poi il potere fu tutto di Mathieu Kérékou, dapprima presidente marxista, poi socialdemocratico, in questa occasione si trasformò, il Dahomey, in Repubblica del Benin. Dapprima vinto nel 1991, nel 1996 Kérékou tornò presidente. Dal 2006 il presidente eletto è Yayi Boni.



Allungato tra il fiume Niger a nord e l'insenatura di Benin a sud, l'elevazione del territorio del Dahomey non varia significativamente nelle differenti aree del paese. La maggior parte della popolazione abita nelle pianure costiere meridionali, dove sono anche localizzate le maggiori città della repubblica, tra le quali Porto-Novo e Cotonou.

Il nord del paese è costituito principalmente da altipiani aridi e ricoperti da savana.

Il clima in Benin è molto caldo e molto umido, anche se caratterizzato da una significativa scarsità di piogge che si concentrano nelle due stagioni piovose (maggio-luglio e settembre-ottobre). D'inverno le notti possono essere piuttosto fredde, a causa dell'*harmattan*: un vento secco e sporco.

La città più grande, la capitale commerciale del Paese è Cotonou. Il nome deriva da un'espressione in lingua *Fon* che significa "vicino al lago dei morti" e definisce con questa immagine una laguna adiacente all'abitato. Il riferimento ai morti è legato alla credenza che le stelle cadenti del cielo rappresentino le anime dei morti dannati. Narra l'epica che quando fu fondata Cotonou, le luci del villaggio di Ganvié, dall'altra parte della laguna, si riflettessero nelle acque, suggerendo l'idea delle stelle mobili. Ganvié è un villaggio di palafitte abitato da pescatori poveri sulla sponda occidentale della laguna.

11. Dovrebbe trattarsi di un LP della serie curata da Alain Daniélou, UNESCO Collection of Traditional Music of the World – Musical Atlas e precisamente il vol. 15, *Dahomey: Bariba and Somba Music*, EMI/Odeon 3C 064-18217, 1976, presente nell'Archivio Sonoro dell'Istituto di Studi Musicali Comparati della Fondazione G.Cini [nota del curatore].

All'oggi il Paese si descrive così:

Superficie: 112.694 Km²

Abitanti: 6.591.000 (stime 2001)

Densità: 58 ab/Km²

Forma di governo: Repubblica presidenziale

Capitale: Porto-Novo (200.000 ab.)

Altre città: Cotonou 500.000 ab. (1.060.000 nell'aggl. urbano)

Gruppi etnici: Fon 40%, Yoruba 12%, Adja 11%, Somba 5%, altri 32%

Paesi confinanti: Togo a OVEST, Burkina Faso a NORD-OVEST, Niger a NORD, Nigeria ad EST

Monti principali: Atakora 641 m

Fiumi principali: Ouémé 450 Km

Laghi principali: Lac Nokoué

Clima: Subtropicale

Lingua: Francese (ufficiale), dialetti etnici

Religione: Animista 64%, Cattolica 18%, Musulmana 14%, Protestante 4%



STRUMENTI MUSICALI CERIMONIALI DEL DAHOMEY

I diversi gruppi etnici sono distinti nella geografia del Paese secondo la seguente mappa.



Le musiche del Dahomey sono interessanti e varie. In specie gli strumenti utilizzati sono altamente caratteristici, come il grande xilofono di Tori-Porto Novo, enorme, sonato a terra da musicisti che ci saltano sopra qua e là, la cetra di Savalou a 12 corde, il flauto d'Abomey, ricavato da una liana, le grandi campane d'accompagnamento. Molte musiche hanno destinazione cerimoniale, regale, altre sono destinate agli accompagnamenti di rituali di tante società segrete. Molti strumenti risentono, nella loro tradizione della riservatezza cui erano affidati (in specie flauti e campane metalliche erano sottoposte a un regime di privilegio che ancora spira nelle aule delle loro rievocazioni 'storiche').



L'ULTIMO RE DEL DAHOMEY

Fra le musiche africane, quella del Dahomey, è la musica che più risente di una lunga durata di tradizione secolare. Alcune campane tuttora suonate risalgono al Settecento. Il musicologo Da Cruz ha descritto 40 tipi di differenti tamburi dahoméens. Molti tamburi parlanti, utilizzati nelle cerimonie, imitano alla perfezione il carattere accentuativo delle lingue *Kwa* e *Aja*. Sono molto importanti le differenziazioni delle bacchette.



DANZA DI COMBATTIMENTO

Molte performance di tamburo sembrano essere immaginate come forme di produzione sonora differenziata essenzialmente dall'uso delle bacchette. Sono molto importanti, nello svolgersi delle connotazioni rituali, in specie funebri, le diverse forme e misure dei tamburi ad acqua. Nelle esecuzioni corali gli unisoni sono particolarmente perfetti.



COMPONIBILITÀ DI PITTURA E SCULTURA NELL'ARTE POPOLARE DEL BENIN

Nel Nord del paese, la zona della savana, diventa prevalente l'uso e il significato delle trombe, lunghe trombe metalliche. Il numero delle trombe utilizzato è indicativo del valore della cerimonia, ovvero del riferimento di memoria della dinastia.



AMAZZONI CANTERINE DEL DAHOMEY

Nei rituali femminili sostenuti dai cori delle amazzoni, giovinette armate che danzano e cantano, è segnalato l'uso antifonale di tamburi grandi e piccoli.

Le musiche delle società segrete sono agite in maschera, gran valore sacro ha il suono ottenuto in combinazione polifonica di tamburi ad acqua sfregati sugli orli sino a simulare orribili gemiti.

Esistono nel Nord del Benin contaminazioni strumentali arabe importate, per lo più si tratta di strumenti, nel caso di tali importazioni mussulmane, di tipo nettamente 'orientale'.

Nelle feste 'agricole' combinate a rituali di iniziazione degli adolescenti maschi, nella regione di Dompago, si suonano a perdifiato, in polifonia irregolare, almeno tre grandissimi flauti traversi (simili a quelli del Konyagi e della Guinea).

Una grande collezione di musica del Dahomey è conservata a Parigi nelle fonoteche del Musée de l'Homme.

Il maggior studio sul Dahomey, in piena colonizzazione francese, è stato realizzato nel 1895 da Edouard Foà, in un solennissimo doppio volume ornato di 17 meravigliose *gravures* fuori testo.



La musica del Dahomey, specie nelle regioni del nord, è stranamente connotata di orientalism.

All'orecchio ingenuo molti effetti timbrici sembrano avere un certo qual sapore ironico, in specie quando si infittiscono, o si prolungano, gli episodi dialogici reciprocamente disturbati dai titolari degli imperfetti *alternatim*.



ABITI 'SONORI', INCROTALATI DI AMAZZONI GUN TAMBURO AD ACQUA SDRAIATO DELLA ETNIA FON

La robustezza della tradizione beniniana ha fatto sì che siano attivi oggi nel Benin molti gruppi musicali giovanili che si ispirano in qualche modo alle storiche tradizioni della repubblica. Di ogni gruppo è riportato qui di seguito il numero di dischi a tuttoggi edito: Afafa(1) - Africa Voice(1) - Alèkphéhanhou(1) - All Baxx(1) - Alpha Mim(1) - Angélique Kidjo(9) - Apouke(2) - Ardiess Posse(4) - Baflora(1) - Bmg Yari(1) - Cella Stella(5) - Creator Be(1) - Dénagan Janvier Honfo(2) - Dhalai-k(1) - Dossou(1) - Dzidzolie(0) - Ella Martin(1) - Esprit Neg(1) - Full Stop(1) - Gangbé Brass Band(2) - Gnonnas Pedro(4)[infos] - H2O Assouka(2) - Herve Kossi(1) - Ignace de Souza(1) - Ishaq(0) - Jiji du Benin(4) - Julien Jacob(2) - Kaleta(1) - Karavan(0) - Kiri Kanta(1) - Les freres de sang(1) - Nel Oliver(1)[infos] - Noir sur blanc(1) - Pedro Gnonnas(4) - Petit Miguelito(1) - Philip Nikwe(4) - Philip Nikwe(4) - Rabbi Slo(3) - Radama Z(1) - Ras Elia Hassou(0) - Rasbawa(4) - Richard Flash(2) - Sakpata Boys(2) - Sonia(1) - Sote(1) - Stan Tohon(2)[audio] - Tatu Clan(1) - Vision(1) - Wal Junior(1)[infos] - Wally Badarou(3) - Weziza(1) - Yaya Yaovi(1) - Zeynab(2).

Sui timpani e sulle trombe lunghe del Dahomey ha scritto André Schaeffner nel 1952.¹²

Gli studi più analitici sui tamburi sono quelli pubblicati dal Da Cruz a Portonovo nel 1954 sul XII monumento delle *Etudes dahoméennes*.

Gilbert Rouget ha scritto sui cromatismi nella regione del Benin, sul repertorio di una chanteflable profetica, e sulla musica funebre del Dahomey, nonché sulla intonazione reciprocamente influenzata delle voci e dei tamburi (*Revue de Musicologie*, 1964)¹⁵.

12. Informazioni disponibili nel sito <https://www.frommix.org/index.en.html> [nota del curatore].

15. I testi cui fa riferimento Morelli sono: Clement da Cruz, *Les Instruments de Musique dans le Bas-Dahomey*, in « *Etudes dahoméennes* » vol. XII, 1954, pp. [3]-[102]; Gilbert Rouget, *Tons de la langue en gun (Dahomey) et tons du tambour*, in « *Revue de Musicologie* », Vol. L. Juillet 1964, pp. 3-29 [Nota del curatore].

Al termine del concerto della musica del Dahomey

BONUS

Aerobica!

15' di musica per ginnastica e relax
di SYDNE ROME



Stretching

Let's move Aerobic
We are on the Race Track
Eye in the Sky

Legs & Buttocks

Saddle up (and Ride your Pony)
I don't know
On the Road again
A brand new World
Voulez-vous coucher avec moi?
Let's move Aerobic (bis)

Cooling down

Cooling down with Sydne
Meditation
Born again



XI

17 marzo 2007 - Palazzo Cini a San Vio, ore 17.30

Hello, Mr. Fogg!

Il giro musicale del mondo in cinquantadue sabati

idest

Harmonia caelestis

seu

*Melodiae musicae per decursum totius anni adhibendae
ad cultum humanae voluptatis ac venetiarum civitatis*

Un incendio (visto da lontano) a Palazzo Cini

Scalo al villaggio di Djiginoum



OTAR IOSSELIANI SUL SET DI *ET LA LUMIÈRE FUT*

***Et la lumière fut* (1989)**

un film

di Otar Iosseliani

101'

produttore esecutivo Alain Queffelec

storyboard Dimitri Erestavi

genere del film documentario di finzione o finzione documentaria

attori Sigalon Sagna, Saly Badij, Binta Cissé, Marie Christine Dième, Fatou Seydi,

Alpha Sane, Abdou Sane, Soulemaine Sagna,

Marie-Solange Badiane, Sadio Sagna, Fatoumata Sagna, Fatou Sane, Moussa Sagna,

Ousmane Vieux Sagna, Salif Kambo Sagna,

Fatou Mounko Sagna, Osvaldo Oliveira, Boubou Sagna, Phille Maillet, Bourama Sane,

Gnima Sane, Otar Iosseliani

Suono Alix Conte

Rumori François Lepeuple

Montaggio Otar Iosseliani

Scenari e dialoghi Otar Iosseliani

Musica Nicolas Zourabichvili

Luogo Casamance

Gran premio speciale della giuria al festival di Venezia del 1989

Première sortie Paris 17.I.1990



Di origine georgiana **Otar Iosseliani** (1934) è un regista formato e diplomato a Mosca, autore di importanti film di fatto sgraditi alla censura sovietica, dipoi sdoganati nel sistema dei grandi festival internazionali dove il georgiano ha vinto con quasi tutti i suoi titoli i premi della critica, ha vissuto a partire dagli anni Ottanta un soddisfacente stato di esilio francese.

I suoi film, come ad esempio il celebrato film sui ladri, *Les favoris de la lune* del 1984, sono costruiti con mentalità e gusto musicale (Iosseliani gode di una formazione musicale avanzata), estremamente fluidi, ben istruiti a rappresentare nel tempo circoscritto dell'opera quanto sia intessuto, anche con picchi di divertimento, di eventi e situazioni connettabili il complesso della vita degli uomini e delle cose.

In questo suo unico film africano il regista riesce a tradurre in iconografie africane la modalità dello stesso sguardo ludico e divertito che marca le sue opere europee. Rappresenta infatti la sua 'lontananza' scettica anche nella scena finale del film laddove vede, impersonando se stesso, reclinare nel nulla di un incendio finale la esistenza del villaggio africano di cui ha raccontato il declino 'storico'. (Nella versione italiana il film si intitola *Un incendio visto da lontano*).

Senza mai rivelare, se non con poche didascalie tipo cinema muto, i dialoghi dei personaggi nella lingua del loro villaggio, Iosseliani riesce a restituire in tono leggero il dramma dell'esilio e della selvaggia deforestazione che si svolge in un tempo accorciato, precipitosamente antistorico.



Catastrofico.

Davanti agli spettatori attoniti tutto si svolge come in una farsa o in una burlesque del tempo dei Lumières. È questo aspetto della destinazione, che innanzitutto colpisce lo spettatore, non tanto il suo contenuto (di critica storica, politica, morale) che il regista, assecondando il suo stile, riesce a mantenere sullo sfondo, ed in tal modo rende più incombente nelle pieghe della sua fatalità. Come in una composizione musicale tutto viene riportato alla dimensione della tensione-distensione: l'esoticità e la quotidianità/banalità della magia, il rovesciamento dei ruoli di gender (donne cacciatrici e maschi casalinghi lavandai ecc.); tutti gli elementi vengono giocati sul filo di un ritmo che allenta o 'ruba' il tempo della presentazione dei dettagli o delle historiettes, distruggendo i clichés della negritudine nel tempo i cui la stessa negritudine viene depotenziata, deforestata, bruciata. Il soggetto diventa allora questa sincronizzazione decostruttiva, questo declino storico che pulsa con il tempo di una narrazione contratta sul piano della foneticità e delle azioni (suoni di parola che diverranno presto materia di oblio, azioni che si recitano ripetitivamente ma per l'ultima volta).

Le vicende sono una sorta di movimentazione di fotografie desuete, i dialoghi sono confinati o al non senso della incomprensione o a traduzioni minime e casualmente applicate alle didascalie di un film-come-muto. Si tratta di una storia che riguarda un dopo la decolonizzazione, ma un dopo che ancora più umilia la tradizione di quanto non lo facesse il processo in atto di colonizzazione.



L'argomento del film diviene così lo scontro fra una età dell'oro sognata idillicamente dall'illuminismo e confinata alle maniere di una società africana resistente alla modernità e una perversione capitalistica capitata, piombata come un meteorite, in una microcentrale di civiltà troppo debole per resistere in alcun modo a una potenza invisibile (certamente il danaro). Iosseliani riesce a far sì che anche l'operazione barbara di annullamento di una civiltà abbia l'apparenza di un cliché esotico non meno della sua vita, insensato e troppo lontano.

Non è propriamente un'infatuazione per l'etnografia quella che ha spinto Iosseliani a filmare l'alba rosa africana e l'inedia quotidiana degli abitanti di un immaginario villaggio del Senegal (o della Costa d'Avorio). Né il trionfo terzomondismo di chi ha deciso che il globo ormai si divide in nord e sud, il nord delle *civiltà* e il sud dei *rimpianti*.



Nel suo cerchio di capanne dove spadroneggia un gruppetto di donne e gli uomini si arrendono alle loro decisioni, soprattutto in materia di matrimoni e di ripudi, c'è tutta l'ironia di uno sguardo trasversale che inventa mitologie ed abitudini e miscela l'evento soprannaturale con la pesca nel fiume e i messaggi al tam tam. In loro compagnia per un paio d'ore si impara a conoscerle le tiranne, ad amare soprattutto Okonoro, volubile schiava di un amore che la porta da un matrimonio all'altro con i figli in dote. E si segue il marito Yere che la va a cercare fra mille peripezie e il beneplacito della comunità. Se la vecchia sciamana riesce a restituire la vita a una testa tagliata e al relativo suo tronco, e una donna infuriata scaccia le vicine creando una tempesta di sabbia con un soffio della bocca, allora siamo alla presenza di un soprannaturale che non può stupire, e si concilia con uno stile di vita perduto nella memoria che Iosseliani immagina da qualche parte ancora esistente. Un mondo linguisticamente impenetrabile (si parla un dialetto africano, e solo qualche raro cartello interviene a indicare la presenza di un nuovo episodio narrativo) e purissimo, dove si ama, si piange, si ride, e anche vita e morte si compendiano: la bambina che sta per nascere si chiamerà Imana e la vecchia che porta il suo nome dovrà lasciarle il posto nello spazio vitale del villaggio. Allontanata dal villaggio compirà a cavallo il suo viaggio verso la morte, per permettere che la nuova Imana porti scritto nel nome il coraggio delle altre che l'hanno preceduta.



Mentre le immagini scorrono, nella serena letizia di fatti che sono sempre gli stessi, i camion che passano gettando magazines e caramelle costituiscono l'inevitabile ingresso dell'elemento perturbatore, il dolente contrappunto annunciato in sordina: verrà il giorno in cui i grandi baobab cadranno sotto il peso delle seghe elettriche, verrà il giorno in cui gli abitanti saranno costretti a fuggire abbandonando il villaggio alle fiamme, mentre un gruppo di turisti di passaggio (riconosciamo fra questi il regista, come s'è detto) si limiterà a constatare che qualcosa lontano brucia.

Lo sguardo di Iosseliani (anche quello attonito che osserva l'incendio) piace e coinvolge senza chiederlo. *E la lumière fut* è debitore della ricerca intrapresa dal regista georgiano con il mediometraggio *Un piccolo monastero in Toscana*. Una ricerca silenziosa alle radici della civiltà al declino: un amore sottaciuto per l'idea di ciò che eventualmente le sopravvive, e senza le fanfare di chi grida allo scempio di un Eden perduto.



Iosseliani si inserisce nel conflitto doloroso fra natura primitiva e storia. Meglio ancora, il cineasta filma questo confronto. Il villaggio primitivo racconta la storia contemporanea per caso, brutalmente. Il primo piano è evocativo: un tronco enorme, a terra, schiaccia tutto al suo passaggio: la storia avanza con fragore verso il povero villaggio. In più Iosseliani ha trovato un genere capace di sostenere con semplicità questa mitologia minacciata da ogni manicheismo: "la favola". Composta da un incrocio di storie familiari, come ogni storia delle origini, di immagini simboliche, gli effetti della magia e i rituali di gruppo, la favola sviluppa tranquillamente il suo racconto lineare. Implacabilmente si opera la dimostrazione: i legami della comunità si degradano progressivamente a contatto con la storia che avanza. Il tono è rousseauiano, ma molto leggero, riconcilia Jean-Jacques Rousseau e Voltaire. Visceralmente pessimista - l'età dell'oro è alle origini del mondo, non alla sua fine - ma ironico, sempre dimostrativo, mai sentenzioso. Iosseliani insegue la passione dei maestri illuministi per lo stile delle comunicazioni primitive.

"La cultura è vulnerabile, - ha scritto il regista - muore molto facilmente. Perché una cultura, gioforza, produce beni materiali, e il desiderio del possesso dei beni è la prima cosa che la distrugge. La cultura scompare e diventa civiltà: ovvero lo sfruttamento del pensiero e del lavoro in funzione di comfort, del privilegio di pochi a danno di molti."



"Io ho pensato dapprincipio che quello era un popolo ricco di umanità e che era facile mettere sulle spalle di quella gente tutto ciò che io sapevo circa il bene e il male sulla terra... Ho cercato di farlo tentando di rendere verosimili quei costumi ch'io stesso avevo inventato allo scopo di girare questo film... Ho mostrato solo e soltanto un popolo che avrebbe potuto vivere così. Ma la maniera di vivere dei miei personaggi certamente ha a che fare con una realtà africana perché gli abitanti di Djiguinoum non hanno fatto nessuna fatica a interpretare le scene che io proponevo loro, hanno accettato il proprio modello da me immaginato..."

La scena è la messa in scena di un sogno ideale distrutto da un sogno reale di distruzione a pro del profitto. E i turisti contempleranno l'incendio esclamando: Bello!

XII

24 marzo 2007 - Palazzo Cini a San Vio, ore 17.30

Hello, Mr. Fogg!

Il giro musicale del mondo in cinquantadue sabati

idest

Harmonia caelestis

seu

*Melodiae musicae per decursum totius anni adhibendae
ad cultum humanae voluptatis ac venetiarum civitatis*

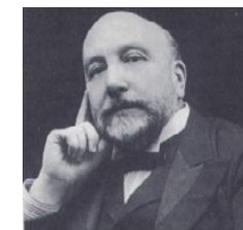
London

Pomp and Circumstance



**Fasti vittoriani edoardiani georgiani ed elisabettiani
a Palazzo Cini**

Gli ascolti di oggi sono dedicati a musiche composte da grandi musicisti inglesi e dedicate a circostanze di grande apparato della vita nazionale. Scandite nel tempo, ben individuate, di aperta orecchiabilità, le creazioni svolgono tutte molto bene il loro compito, danno grande dimostrazione di inventività e di scienza compositiva dei loro autori, onorano le situazioni cui sono votate, non eccedono in eccentriche dimostrazioni di baldanza o di superbia, pur conservando nel loro contegno, sempre integro il doppio impulso al popolare decoro e al rispetto della autorità.



ALEXANDER MACKENZIE

Si comincia con *Britannia. A Nautical Overture* di **Alexander Mackenzie (1847-1935)**, compositore accademico Mackenzie si era affermato dapprima come violinista, divenne poi uno dei massimi compositori inglesi dell'età della Regina Vittoria. Da giovane aveva frequentato da violinista tutte le più importanti sedi musicali tedesche. Nel 1881 subentrò a Macfarren nella direzione della Royal Academy of Music, nello 1894, ancora direttore della Royal Academy, compose e diresse *Britannia* per il festeggiamento del settantesimo anniversario dell'Accademia. La stessa ouverture risuonò a Londra sotto

la bacchetta di Hans Richter ed entrò sistematicamente nei programmi dei Proms di Henry Wood come pezzo d'obbligo d'apertura della stagione. L'ouverture dispiega con grazia molte citazioni parafrasate della celebre melodia di Arne divenuta una sorta di quasi inno nazionale inglese, *Rule Britannia*, e ad altri temi originali, combina anche diversi travestimenti dell'arietta marinara *Jack's the Lad*.

Segue il regale monologo *Now is the winter of our discontent* da *Richard III* di Shakesperare nella versione melologica di Sir **William Walton**, nella recitazione di Sir **John Gielgud**, per il film di Laurence Olivier del 1955-1956.



SIR JOHN GIELGUD



Now is the winter of our discontent
Made glorious summer by this sun of York;
And all the clouds that lour'd upon our house
In the deep bosom of the ocean buried.
Now are our brows bound with victorious wreaths;
Our bruised arms hung up for monuments;
Our stern alarums changed to merry meetings,
Our dreadful marches to delightful measures.

Grim-visaged war hath smooth'd his wrinkled front;
And now, instead of mounting barded steeds
To fright the souls of fearful adversaries,
He capers nimbly in a lady's chamber
To the lascivious pleasing of a lute.

But I, that am not shaped for sportive tricks,
Nor made to court an amorous looking-glass;
I, that am rudely stamp'd, and want love's majesty
To strut before a wanton ambling nymph;
I, that am curtail'd of this fair proportion,
Cheated of feature by dissembling nature,
Deformed, unfinish'd, sent before my time
Into this breathing world, scarce half made up,
And that so lamely and unfashionable
That dogs bark at me as I halt by them;

Why, I, in this weak piping time of peace,
Have no delight to pass away the time,
Unless to spy my shadow in the sun
And descant on mine own deformity:
And therefore, since I cannot prove a lover,
To entertain these fair well-spoken days,
I am determined to prove a villain
And hate the idle pleasures of these days.

Plots have I laid, inductions dangerous,
By drunken prophecies, libels and dreams,
To set my brother Clarence and the king
In deadly hate the one against the other:
And if King Edward be as true and just
As I am subtle, false and treacherous,
This day should Clarence closely be mew'd up,
About a prophecy, which says that 'G'
Of Edward's heirs the murderer shall be.

Dive, thoughts, down to my soul: here
Clarence comes.

Non di rado etichettato come *bad boy* o *enfant terrible* della musica inglese William Walton, nasce musicalmente come ragazzo di coro della Cheits Church di Oxford, a 10 anni. Vi resterà dal 1912 al 1918 (era nato nel 1902). A diciassette anni compose un quartetto con piano che fu eseguito nella sede internazionale della SIMS nel 1923.

A partire dai 19 anni si lega in grande amicizia coi Sitwell, un gruppo di fratelli e sorelle, raffinatissimi intellettuali, che a Londra e nelle ville di campagna gioca un gran ruolo di promozione di momenti di avanguardia d'insuperabile elitismo. Ed è su questa spinta amicale, che Walton, negli anni 20-30 diventa uno dei più apprezzati esponenti della musica d'avanguardia europea ed in particolar modo inglese.

Su poesie di Edith Sitwell compone *Façade*: un'opera eccezionalmente eccentrica che tanto fece scandalo quanto fortuna, tuttora in gran posizione nel repertorio del Novecento sopravvissuto.

Nel 1926 a Zurigo la succitata SIMC propone la prima esecuzione della sua celebre *Portsmouth Point Overture*.



SIR WILLIAM WALTON

Sul finire degli anni 30 Walton si *sconsacra* da profeta dell'avanguardia inglese e si consacra al ruolo opposto, quello del musicista ufficiale dell'U.K., modello di classicità e di fausto tradizionalismo.

Nel 1929 Paul Hindemith esegue per la prima volta il suo poi celeberrimo concerto per viola e orchestra, nel 1931 il suo grande oratorio sul festino di Belshazzar lo pone nella linea delle grandi creazioni oratoriali britanniche, da Handel a Elgar. Nel 1937 presiede

alle cerimonie musicali della incoronazione di Giorgio VI per le quali compone una celebre *Crown Imperial March*. Nel 1939 scrive per Heifetz il concerto per violino, dipoi eseguitissimo. Nel 1953 di nuovo presiede alla cerimonie musicali per la incoronazione di Elisabetta II, per la quale scrive un *Te Deum* che si udrà fra breve e una grande opera oratoriale intitolata *Orb & Sceptre*. L'enfant terrible è divenuto Sir nel 1951.

Nel dopoguerra si interessa molto a Shakespeare (da cui deriva un'importante opera lirica: *Troilus and Cressida*) e alle colonne sonore dei film shakespeariani di Olivier (*Henry V, Hamlet, Richard III*).

Assieme alla moglie Susana passa gran parte della sua vita a Ischia in una meravigliosa villa dotata di un sontuoso parco di foresta vergine subtropicale: il motto di Susana Walton e del suo nobile Sir marito geniale era stato sempre: Felicità vuol dire poter fare quello che faceva Adamo.

La figura di Sir William compendia la plurima definizione di un compositore tradizionalista d'avanguardia estremamente cosmopolita in fogge stilistiche estremamente britanniche.



SIR WILLIAM WALTON A ISCHIA, VILLA LA MORTELLA

Ancora di Walton segue, nel programma di oggi, *Coronation Te Deum (1953)* grande opera sinfonico corale, eseguita per la effettiva incoronazione di Elisabetta II nel 1953, scritta da Walton per la abbazia di Westminster della quale nella scrittura realizzata per masse volumetriche ed echi apparentemente incontrollabili rappresenta anche con una certa arguzia, quasi con ironia, l'architettura sin troppo risonante.

L'orecchio dell'ascoltatore è chiamato a rincorrere gli scorrimenti delle sezioni dei gruppi delle varie sonorità, blocchi, masse mobili, in un arzigogolo di eccitanti effetti di complessità.

Il momento del *Te Deum* significa, liturgicamente, il compimento della incoronazione, ovvero un allargamento fatale dell'istante della posa della corona sul capo del re. Quel che segue è il transito del monarca verso la porta del tempio a salutare il popolo, meglio, la nazione.



EDWARD ELGAR

Segue infine, nel programma dei fasti regali, di **Edward Elgar (1857-1934)**, la prima (in Re maggiore) delle cinque marce intitolate *Pomp and Circumstance* scritte dal

compositore fra il 1904 e il 1927. Si tratta di una composizione sinfonistica onorata da un secolo di culto, che contiene anche una proposta innologica, tremendamente orecchiabile, strapotente, entusiasmante, che ha identificato poi nel tempo la connotazione *edoardiana* della nazione britannica (ricevendo anche un testo da cantarsi *ad libitum* sopra il gran movimento di passo: *Land of hope and glory*).

Dear Land of Hope, thy hope is crowned.
 God make thee mightier yet!
 On Sov'reign brows, beloved, renowned,
 Once more thy crown is set.
 Thine equal laws, by Freedom gained,
 Have ruled thee well and long;
 By Freedom gained, by Truth maintained,
 Thine Empire shall be strong.
 Land of Hope and Glory,
 Mother of the Free,
 How shall we extol thee,
 Who are born of thee?
 Wider still and wider
 Shall thy bounds be set;
 God, who made thee mighty,
 Make thee mightier yet
 God, who made thee mighty,
 Make thee mightier yet.
 Thy fame is ancient as the days,
 As Ocean large and wide
 A pride that dares, and heeds not praise,
 A stern and silent pride
 Not that false joy that dreams content
 With what our sires have won;
 The blood a hero sire hath spent
 Still nerves a hero son.

Elgar sostiene di non aver inventato quella celebre melodia ma di averla ricevuta miracolosamente in sogno. In effetti spira sul pezzo una cert'aria di miracolo: la combinazione esaltante di una sana propensione alla volgarità, supportata da un sentimento di universalità esprimibile solo da una passione irrefrenabile a ricantarselo, il motivo, alla mente o sulle labbra.



EDOARDO VII, KING OF THE LAND OF HOPE AND GLORY

BONUS

Sir William Walton
Ischia, La Mortella
1945



Children Music

suite per pianoforte, poi per pianoforte a 4 mani, quindi, col titolo
Devoir de vacances, musica da balletto per piccola orchestra,
poi, col titolo

Baguette magique pour la jeunesse,
Balletto di Boris Kochno per grande orchestra

1. Lezione di musica
2. Corsa a tre gambe
3. Un lago silenzioso
4. Ruse de poney
5. Giocosamente deliberatamente
6. Marionette
7. Laghetto
8. Leggiero
9. Fantasmi
10. Air de Trombette
11. Galop

Il viaggio musicale ci ha trasferiti di botto da Londra a Ischia, nella intimità della villa Walton. La pompa britannica lascia spazio alla ironia sulla pompa, sul sentimentalismo, sull'emozione, e sulle altre connotazioni nazionali, per far scorgere dietro di esse, l'altra faccia della medaglia, infantile, giocosa, ludicamente malinconica. Si tratta di una specie di musica di circostanza infantile. Una suite di pezzi facili per piano dedicati a un bambino, il figlio di Noel Walton, fratello di William, pianista in erba che non riesce a suonarli, trascritti per pianoforti a quattro mani, per Elizabeth giovane nuora e per Michael nipotino, che pure, pianisti dilettanti e in erba non riescono a suonarli. Si è nel 1945, l'Europa rinasce, vuole anche nuovi repertori musicali rasserenanti. Questi pezzi difficili, troppo difficili, per bambini privilegiati, vengono via via disposti a trasformarsi in successive trascrizioni orchestrali, in uno, due, spettacoli di musica non per piccoli, attivi attori delle esecuzioni, o passivi ascoltatori, ma per grandi, adulti, desiderosi di vedere una rappresentazione fastosamente lirica della idea di infanzia. Idea che Sir William intride di humour scettico a tratti molto acido.



LADY SUSANA WALTON
 E IL PRINCIPE DI WALES A ISCHIA *

ISCHIA, VILLA WALTON LA MORTELLA,
 ANGOLO DI GIARDINO*

LADY SUSANA WALTON
 A ISCHIA

XIII

31 marzo 2007 - Palazzo Cini a San Vio, ore 17.30

Hello, Mr. Fogg!
Il giro musicale del mondo in cinquantadue sabati
idest
Harmonia caelestis
seu
Melodiae musicae per decursum totius anni adhibendae
ad cultum humanae voluptatis ac venetiarum civitatis

The Carpino Style a Palazzo Cini



Folk Songs di Puglia e Lucania 1973

Canta Carmelita Gadaleta¹⁴



Concerto

1. *La buonasera di Cagnano Varano*
2. *Fronni d'alia di Pisticci*
3. *Stornelli di Cerignola*
4. *Alla carpinese di Carpino*
5. *Ninna di Pisticci*
6. *O re o re, tarantella di Sannicandro*
7. *Le funtenelle di Sannicandro*
8. *U tomu di Locorotondo*
9. *Romanza di Sannicandro*
10. *Mariteme e pastore di Ferrandina*
11. *Ninna di Cerignola*
12. *Strelli strelli di Sannicandro*
13. *Saluti a li mura di Cagnano Varano*

14. Si tratta di un LP Carmelita Gadaleta, *La Buona Sera (Canti Popolari di Puglia e Lucania)* serie a cura da Roberto Leydi, Albatros VPA 8191, 1974 [nota del curatore].

LA BONASERA Sonetti 1973

‘Na’ uagliona ci ha compiatire
 si t’ammi disturbate dallu sonne lu zi’ nun ci voleva da vinai
 j’ e’ stat’ l’amori chi ci l’ha fatti fa’
 chi nun capisci l’amor’ non capisci nent’ so quilli chi pparten’a la ‘gnuranza chi non capisci l’amor’
 abbastanza

pricio’ ti ve saluta pe lu canti
 ti preghi d’accitta’ ‘sta bonasera di bonasera ti ne lasci a mille
 tenti alla mamma toia e tenti a tili.

Cantine li galli e li sparpagine l’iscell’
 canta la gallina cu’ li penni a viulin’ la gallina nera che ti dici bonasera bonasera ti lasci prim’a
 te poi a li vicini vicini e vicinant’ bonasera a tutti quanti chiauunque parla e dice bonasera a tutti
 l’amici chiauunque parl’e sente bonasera a tutta la gente bonasera padrone di casa j’e’ arrivat’ la
 bocche riso
 l’uocchie tui ‘mpise vonne sempe pazzia’ ‘bbascia la marina dda’ ci steve tu biondina di ser’ e di
 mattina lui ti vene a visita’ jive fresche fini nun’ci puteva sazia’ durmi cuntenta, durmi ninnella
 mia durmi bella mia durmi cuntenta chi a’ vo bene a tte, chi a’ vo bene a tte sta vigilante
 voi siete figlie a Dio onnipotente siete nipote a lu Spirito Santi,

e di bellezze ci n’aviti na fonte
 pe’ quanta frundi cot’ la lu vent’ da me no l’adda ‘ve’ nu tradiment’ comm’ha tradut’ Giuda a lu
 Padretern, tosi’ tradisc’ a voi pover’ amand’ pover’ amand’ e lla’ bonasera ch’ e’ fatt’ nott’ e nuje c’
 jamma ritira’.

FRONNI D’ALIA

Frammento di una canzone narrativa. Da una registrazione di Diego Carpitella ed Ernesto De Martino, effettuata a Pisticci (Matera) nel 1952 (CNSMP, raccolta n. 18).

Fronni d’alia attaccati li tricci ca lu tuo padri t’adda marita’ ‘Ah papa, papi, hai me maritare dimmi
 tu ci mi vuoi da’ ‘A Conte Maggio t’haia pigghia’ ‘La prima vota l’agghie a ‘ iabba’.

STORNELLI per la raccolta delle olive 1973

Che so beli’ i rose
 e cchiu’ beli’ sond’ e vase du nammurat’ Aggie pers’a voce aggie perso bene e chi m’ha amat’
 E ‘ ne vurptjell
 t’ n’aj e fatt’ magna’ chine e pepe Anill anjiell
 e tu t’hai ‘ mparat’ l’ art’ du crapariell che va vennenn’ o latt’ chi dong ae malat Sint’ me belle
 ancora m’avisse abbanduna’ Ije nun t’abbandon’
 anommen’ si v’ nnaria o re ‘ m’ person.

ALLA CARPINESE

Canto dei pastori di Carpino, nel Gargano. Da una registrazione effettuata, nel 1954, a Carpino, da Alan Lomax e Diego Carpitella (CNSMP, Raccolta n. 24B).

Pigliatella la palella e ve’ pe’ foto va’ alla casa di lu’nnammurate
 pijate du’ore de passa joco
 si mama si n’addonde di chieste joco dille ca so’ state faielle de foco
 vule, die a lae, chelle che vo la femmena fa.
 Luce lu sole quanne e’ buone tiempo luce lu pettu tuo donna galante ‘
 in pettu li tieni dui pugnoli d’argentu chi li tocchi, belli ci fa santu ti le tocchi ije ca so l’amante im’
 paradise ci ne iamme certamente.

NINNA

Da una registrazione effettuata a Pisticci (Matera), nel 1952. da Diego Carpitella ed Ernesto De Martino

Hoi ninna nanna!
 che cos’ e’ la ninna
 e jie’ lu ripuoso, o figghie

e de suonno, ninna; e dormi, ninni oh beni di la mamma ninna ‘ddurmete ninne mie, e lu cuscine
 la mamma te l’ha chine di seta damaschine e dormi ninna.

U TOMU (Il covone)

Canto di lavoro (nell’originale a domanda e risposta) per la mietitura. Da una registrazione effettuata da Alan Lomax e Diego Carpitella nel 1954, a Locorotondo (Bari).

- ‘Stu campe ce sta’ nunzi
 ce passa riete
 - Hoi tomu cu passa’riete - ‘Stu campe ce sta’nanzi - Tome belle
 - Cu passe riete - E brave
 - E ci l’ha seminate e cu se lu miete
 - E commu’ na tomma tomma e’ amato tomma.

Grida a botta e risposta tra donne durante la mietitura e dove il covone assume il doppio senso di innamorato, e soddisfatto uno ce n’e’ già un altro che aspetta.

ROMANZA

Da una registrazione effettuata, nel 1954, da Alan Lomax e Diego Carpitella a Sannicandro (Gargano).

Nicuola guardiano fuore steva sempre mattina e sera addiavulate nu juorno camminando era di
 maggio e Innanzi la truvo’ tanne l’amai. ‘Ch’a lu core non ‘rriverai
 io porta tra li rrose la tua effige pur’ ca ti cunzigni la concime e mi cu’ la raffin’ de l’inganne.

MARITEME E’ PASTORE (Mio marito è pastore)

Canzone di satira della condizione del pastore che ha dimenticato, vivendo in solitudine, come si fa l’amore. Da una registrazione effettuata a Ferrandina (Matera) da Diego Carpitella ed Ernesto De Martino, nel 1952

Mariteme e’ pastore e se ne vene
 a ogni quindicina vene da fora se mette a nu cantone di lu foto ‘Vieni, marite mie, venite a cucca’
 chi agghie mise le bianche linzola’

‘Mughiera mea, cuccati sola
 chi jie me mette accanto a li muntona’

‘Maria quant’e’ crape lu pastore
 ca crede cchiu’ a li muntona non l’amore’

NINNA 1973

Jeninn’ a li’ la ninna ninna nanne
 jie la puccenenna mee
 e la puccenenna mee e vo fe la nanna;
 quandi so’ belli l’occhi e Ili capielli la canna d’oro ellu
 la canna d’oro ellu ogendilu petto oohh

jie ninna dilla ninna ninna vole li campanella di li campanella di San Nicola

San Nicola mee e vint’la pigghia
 jie fammille bene tu
 ie fammille bene tu pe l’fa dumille.

STRELLI STRELLI (Sciacqua sciacqua)

Stornelli, raccolti a Sannicandro (Gargano) da Alan Lomax e Diego Carpitella, nel 1954

Strelli, sto mucquatore a quattr’pi,
 strelli, strelli, ‘stomucquatore a quattr’ pizz ‘sto mucquatore arrucamat’; so quinn’ce mesi che stoo
 dda
 Hiore, hiore, quantanella dove si trove
 hiore, hiore, quantanella dove si trov’? Si trove co’soldato quantanella e soldato vene, vene, vid’che
 aria ca tene vene, vene, vid’che aria ca tene
 nu tomme de camicie e tutti li posti anna’mmeta’, hiore, hiore, quantanella dove si trove;

Quand'me nzore ji
 ch' bella festa c' aj e a fa
 e quanne me'nzore ji che bella festa c'ajea a fa, nu collo de camicie e tutti li polsi aie ammeta'

SALUTI LI MURA (Saluto i muri) 1973

Passa lu traturi
 e prima d'arruari salut' li mura saluta li pedimenti di 'sta cas'je po saluta te

Cara zitelli e svegliete risvegliet'
 ccha nun cchiu' durmiri lu troppo durmiri dopp' ti fa danni
 ,nei dormi quanni va d'amarti
 U lett i viole v'ha da farì
 lu matarazz e li 'scini di seta li lenzuola sonni arricamati
 La 'mbuttitella j'e' di vasilicol'
 ha v' nut' lu zit' toie
 isse l'ha truat' chi l'ha bene accumpagnatu.

All'atto della presentazione discografica di questa raccolta, la Gadaleta si era così presentata, in prima persona:

Non è importante quando ho cominciato a cantare o come. Mi sembra invece importante la scelta che feci e la dimensione in cui mi trovai decidendo di cantare canzoni popolari dei miei paesi.

Venivo dalle Puglie, lasciate otto anni prima, ma le scoprii da fuori, quando già ne sentivo la distanza, e quando capì di fare uno spettacolo di canzoni che descrivesse la condizione di sfruttato dell'uomo, io ebbi un quarto d'ora tutto mio in cui cantare le canzoni pugliesi, che erano quelle scritte o adattate da Matteo Salvatore. Con l'aiuto di Eugenio trovai un modo mio di cantarle, non con rassegnazione, come faceva Matteo, ma con rabbia.

La svolta decisiva venne con la conoscenza di Diego Carpitella che mi consigliò di staccarmi da un certo repertorio per accostarmi ad un altro, più autentico, e mi permise di attingere al suo rilevante materiale. Fu allora che nacque il desiderio di accostarmi in modo più vero e più profondo alla musica tradizionale.

Curare timbro ed emissione non mi sembrò sufficiente, così feci anch'io ricerche, senza pretese, semplicemente parlando e discutendo direttamente con i contadini, accettando i loro inviti e venni a conoscere i loro problemi e scoprii che nelle loro canzoni c'era molto di più di quello che veniva detto.

Al materiale messo a mia disposizione da Diego Carpitella ho aggiunto alcune canzoni da me raccolte, una di Cagnano che si chiama «la buonasera» e che dà il titolo al disco e l'altra di Cerignola, stornelli cantati solitamente durante la raccolta delle olive, mestiere quasi completamente scomparso a livello bracciantile.

Con Eugenio abbiamo deciso di contenere al massimo gli interventi della chitarra in modo da mantenere, anche negli accordi, molte volte disarmonici, una rigida osservanza dei moduli popolari.

A volte, come in *Maritime è pastore*, la chitarra deve assumersi il compito di sostituire il suono continuo della zampogna, altre volte, come le due ninna nanne e *U tomu*, la chitarra è stata esclusa, perché nelle prime al massimo si concepisce l'accompagnamento ritmico di una sedia che dondola e nel secondo il fruscio del grano, visto che si tratta di richiami di donne durante la mietitura. In altri brani, come le tarantelle, abbiamo imposto un ritmo più vivace e colorito, e in tutti abbiamo rispettato al massimo i tempi e anche il modo di fare le pause degli esecutori tradizionali, interrompendo a metà la parola per riprenderla, smussata, nella battuta successiva.

A questa nota, Roberto Leydi, direttore della collana discografica dell'Albatros aggiungeva:

Il materiale che compone il repertorio di Carmelita Gadaleta è testimonianza di un'area geografica e culturale abbastanza omogenea e di grande interesse: la Puglia settentrionale e la Lucania orientale. I documenti si concentrano prevalentemente in due zone di quest'area: il Gargano (Cagnano Varano, Carpino, Sannicandro) e il Materese (Pisticci e Ferrandina). Completano il disco esempi di Cerignola e di Locorotondo. Nel quadro del revival italiano l'impegno di Carmelita Gadaleta si colloca nel filo di quel «ricalco» che costituisce il momento più valido del movimento revivalistico, cioè nell'ambito di un impegno di fedeltà ai modi della tradizione, pur con l'intervento critico di una sensibilità contemporanea e di una necessità di nuova comunicazione.

Il momento del «ricalco» non ha avuto, finora, una consistenza organica nel vasto e confuso quadro del «revival» italiano, ma certo può contare su alcuni interpreti che sono visti come la fase «sperimentale» del movimento, sganciati dalle seduzioni commerciali e dalle tentazioni canzonettistiche o divistiche. A questo gruppo di cantanti (e strumentisti) si aggiunge ora Carmelita Gadaleta, affrontando un repertorio che finora era stato in gran parte estraneo al «revival», se si tolgono le interpretazioni, spesso molto intense e toccanti, ma anche molto personalizzate, di Matteo Salvatore. Abbiamo creduto opportuno, nelle note di presentazione dei vari brani, segnalare per ciascuno la diretta derivazione da una registrazione originale, citando anche quando queste registrazioni sono disponibili in disco. Così ciascuno potrà, volendolo, mettere a confronto quanto Carmelita Gadaleta ha ricavato dall'esecuzione originale, come l'ha saputa rendere e in quale modo si è realizzato il suo intervento, emotivo o critico che sia.

BONUS

MOROCCO! The Legendary Marlene



1. *Wenn die beste Freundin – Spolinasky Schiffert*
 da *Es liegt in der Luft* 1928, con Margo Lion e Oskar Karlweis

2. *Ich bin von kopf bis Fuss auf Liebe Eingestellt* da *Blaue Engel* 1930
 (Hollaender)



3. *Quand l'amour meurt* da *Morocco* 1931 (Cremieux)



4. *Give me the Man* da Morocco 1931 (Robin-Hajos)



5. *Blonde Women* (Hollaender) 1930 da Der Blaue Engel



XIV

7 aprile 2007 - Palazzo Cini a San Vio, ore 17.30

Hello, Mr. Fogg!

Il giro musicale del mondo in cinquantadue sabati

idest

Harmonia caelestis

seu

*Melodiae musicae per decursum totius anni adhibendae
ad cultum humanae voluptatis ac venetiarum civitatis*

Old time stompers a Palazzo Cini



TETON SENTINEL, GRAND TETON NATIONAL PARK



DALLAS, SUNSET



NORRIS GEYSER BASIN



DEVIL'S TOWER (WYOMING)

The Rocky Mountains Ol'time Stompers
with Len Ellis, vocal¹⁵

Chicken reel
Roll along
Dixie
Good old mountain dew
Chickory Chick
Streets of Laredo
The searcher
The Las round up
Don't fence me in
Tu, bling tumbleweeds
The runaway train
In the Big rock candy mountain

Il desiderio di avere una tradizione e una storia lunga alle spalle è dominante nelle giovani nazioni, in particolar modo negli USA. In USA è una tradizione prepotente l'aura che spira attorno alle mitiche figure dei cowboys, dei pionieri, dei cacciatori d'indiani ed attorno ai paesaggi che fanno corona alle loro gesta. Le ballate del Far West tuttora, tuttoggi, se ritrovate in un vecchio disco degli anni cinquanta (nel caso '57), hanno un fascino che deriva in gran parte dal loro meticcio e dalla loro instabilità estetica. Ballate canti e danze del lontano West univano caratteri del folklore bianco (quello che fu testimoniato in trascrizioni addomesticate da Stephen Foster), generici modi dell'aria malinconica, sentimenti di nostalgia e sogni del ritorno a casa, e sentimento della immensità degli spazi, più imprestiti d'ogni sorta, neri, latini, indianisti, a rendere proponibile le miscele di sentimento, di facilità e di culto della orecchiabilità (si presti orecchio alla quarta canzone). In altre canzoni troveremo altre combinazioni d'effetti, le cavalcate, le danze squadrate quasi ginniche, qualche evocazione magica alla maniera indiana, molti effetti notte, molti uccelli e altri animali selvatici, ma anche treni sbuffanti e sferraglianti. Poi irruzioni di scatti ritmici al banjo, o melodosità d'accordéon, o di squittii d'ocarina.

Tranne Chicken Reel, un pezzo solo strumentale, gli altri pezzi sono tutte canzoni; tranne The Searcher cantato dall'italiano Tony Dallara tutte le interpretazioni sono di una star decaduta della musica 'popolare' americana: Len Ellis (il menestrello dei Canyons). Len Ellis era nato a Soutwith, ha inciso dipoi 131 dischi ed ha avuto un successo enorme nei primi anni 50 soprattutto alla radio e alla televisione. Non ha fatto film e ha cantato molto poco nei teatri.

BONUS

Folk Festival 2 di Torino, Parco Basso di Venaria Reale
12 settembre 1966, domenica.

Giovanna Marini con la sua mandola romana

Variazioni su *I don't want be a freedom writer*
[una sezione di
Vi parlo dell'America]

Un episodio di *nostalgia al futuro*, per l'appunto: siamo nel 1966, Giovanna Marini è di ritorno dall'America, da Boston ove è stata due anni con il marito fisico (attivo al MIT) e due figli. Ha conosciuto l'America da dentro: nei negozi, portando i bambini a scuola, lavorando in un ufficio statale, affrontando un padrone di casa prepotente e prevaricatore, litigando con i dirimpettai e i vicini del piano di sotto che si lamentano per ogni genere di rumore vivente fuori orario. Dai quartieri *middle class*, dove tutto è ben ordinato, stirato, surgelato, catalogato, etichettato, e dove ogni individuo od ogni coppia od ogni famiglia si asserragliano nelle loro dimore-trincea fortificata, Marini è scesa nei quartieri bassi, dove bianchi e neri stanno ad uscio a uscio, e il bianco odia l'altro, il nero, non perché lo considera una animale di razza inferiore, ma perché lo sa essere un concorrente, un chiodo piantato nella sua miseria di bianco spiantato. In questi purgatori e inferni tanto *middle-class* quanto bassi la musicista romana si è buttata con una gran voglia di scoprire e di *vivere* lì: si è iscritta alla SDS, ha verificato che le organizzazioni di sinistra badano soprattutto a tenere la testa fuor d'acqua e a navigare nel generico. Ha partecipato alle sue brave manifestazioni, controllate dai gendarmi che non si lasciano scappare nessuna infrazione alle buone regole della protesta, possibilmente sospinta in piazze fuori mano, e che devono aver luogo senza ostacolare passanti pedoni e men che mai chi va su quattro ruote. Ha imparato, Marini, tutte le malizie della resistenza passiva. In una manifestazione di protesta di sguatterie negre è stata anche arrestata.

Ritornata in Italia è salita sul palco della Venaria reale per raccontare una immersione americana e un rosario di efficaci gesti presessantotteschi:

“Non voglio finire a fare lo scrittore di canti della libertà”, così diceva Woody e protestava. La nuova sinistra americana, eravamo in 25. Country of Freedom, Our President Johnson maybe you don't know you're murdering brothers, we are no more with You. La fede nel presidente non la devi toccare, è fuori canale. Il peggiore nemico del negro non è la polizia. È nel grande quartiere popolare il peggior nemico del negro. Negli slums se ti vince la miseria sei perduto. Tutti discriminano qua, gli italiani dagli armeni, gli irlandesi dagli ebrei, perché i negri fan tante storie? Così diceva una ragazza negra sposata middle-class. Finché dura così l'America va. Il negro vorrà solo fare un passo avanti nella società e basta. Nella nostra strada abitava un influente gangster pugliese. Fidati di lui, mi diceva la moglie, *potente è*. Va' dal sergente Frate Antonio, *è un amico*. La prossima volta che ti entra in casa il padrone a tradimento dagli una palettata sulla testa. Ti levi una soddisfazione e non paghi una lira perché è violazione, e *qua il domicilio sacro è*. Sergente Frate Antonio hai ragione. Abolite le scelte inutili e il consumo di beni della mente. Io credo di capire il guaio dov'è, questa gabbia maledetta indistruttibile e perfetta su qualcosa sta... Non puoi scegliere o pensare, è inutile parlare, resta solo l'illusione d'essere persone. Se ci avessi cento figli tutti quanti belli e forti gli direi vi voglio morti piuttosto che lavoratori sotto padrone.



GIOVANNA MARINI CON IVAN DELLA MEA E PAOLO PIETRANGELI NEL 1966

15. Si tratta del LP uscito nel 1957 LPM 1001 [nota del curatore].

XV

14 aprile 2007 - Palazzo Cini a San Vio, ore 17.30

Hello, Mr. Fogg!**Il giro musicale del mondo in cinquantadue sabati***idest**Harmonia caelestis**seu**Melodiae musicae per decursum totius anni adhibendae
ad cultum humanae voluptatis ac venetiarum civitatis***Allégresses polinesiane a Palazzo Cini**

**Documenti folclorici di Tahiti,
dell'Île de la Société (Kerguelen) e di Tuamotu,
suoni e canti¹⁶**

1. **Ahiri tou e pererau** Io avevo, avevo delle ali, delle ali. Canto binatim
2. **Pukiriri** Danza paqa, rituale di ammissione a un gruppo di gioco
3. **Hymène pureaa** Canto nuziale religioso, buon corpo sonoro e unisoni cristallini
4. **Pehe-Pehe Maira** Canto d'amore con chiamate d'eco, plein air
5. **A Hula-Hula** Invito al divertimento musicale
6. **Manea** Canto di lode sulla florealità di una fanciulla nominata, canto a ballo
7. **E vahiné ra ohe** Canzone d'amore: la malattia d'amore
8. **Elle est partie** Canto patetico
9. **E pohe riaria mau** Leggenda di due amanti Umuti e Pinoi
10. **Miri Tavana** Invito al capo, Tavana, a presenziare alla festa
11. **Vahiné Veve Au** Canto d'amor patetico di una abbandonata
12. **Tè ui a pi** In contrasto col precedente, canto della gioia d'amore
13. **Faatira te mereti** 'Passatevi i piatti', canto conviviale
14. **Tè Fenua** Canto di benvenuto agli stranieri nella terra patria
15. **Ne vai taku rima** Canto d'amore senza oggetto: chi mi sposerò?
16. **Aue te aroha e** Una ragazza si lamenta a nome di una sua amica che ha posato per Gauguin che si è portato via il quadro
17. **La marseillaise** Marsigliese dei Mormoni tahitiani
18. **Rupe rupe** Inno di lode per lo splendore
19. **Te mairi mai nei** Inno funebre cattolico tahitiano, provincia di Arue 'Me ne sto andando...'
20. **Katiu te fenua** Canto dell'isola di Fenua quando se ne andarono tutti gli uccelli
21. **Tau tara** Canto di festa Tuamotu
22. **Otea e himène tarava** Stamburata e canto nuziale Tuamotu

16. Si tratta del LP *Aquarelle Tahitienne*, registrazioni di Maurice Bitter, Musidisc - 30 cv 1275, serie Musique Folklorique Du Monde [nota del curatore].

Le 118 isole dell'arcipelago di Tahiti, conosciute come Polinesia Francese, hanno una superficie complessiva equivalente a quella dell'Europa e si estendono su un'area dell'Oceano Pacifico vasta circa 4 milioni di Km².



Suddivise in 5 arcipelaghi, si distinguono tra "alte" e "basse" a seconda della loro conformazione. Le isole alte sono caratterizzate da aspri picchi di origine vulcanica dalla cima persa tra le nuvole; ammantate da una vegetazione rigogliosa, hanno stupende spiagge nere, di origine basaltica, o immacolate, di sabbia corallina. Il loro paesaggio è caratterizzato da una tavolozza di colori forti e vivi: il blu scuro dell'oceano, il giallo chiaro e il rosso scarlatto dei tramonti, il verde brillante della rigogliosa vegetazione.

Le isole basse, levigate da secoli di erosione, offrono allo sguardo panorami unici: anelli di atolli sparsi in lagune di fiaba, dalle acque calde e generose, ricche di vita. Milioni di pesci di ogni specie, ma anche coralli dai colori unici, tartarughe giganti, delfini e razze manta sono i protagonisti di un mondo sommerso di esaltante bellezza, da ammirare ogni giorno durante lunghe nuotate in mezzo a colori che spaziano dal verde chiaro al blu turchese, al largo di spiagge infinite che si perdono all'orizzonte, e immersi in un clima ideale tutto l'anno.

In questo *milieu* fantastico le tradizioni non tengono il passo con il tempo storico, il passato transita sul presente e si riconverte in memoria con dei ritmi talmente rallentati che ogni autenticità di cronologia frana miseramente ma anche allegramente.

Non desta scandalo se le tradizioni musicali locali sono state divorate, digerite e restituite come nuove al consumo gastronomico del turismo o simbolicamente prepotente della colonizzazione.



Il concerto di 'acquerelli tahitiani' curato da Maurice Bitter, che qui oggi si propone, irride, forse, a ogni possibile istanza di qualificazione d'ordine scientifico. Tutti gli spunti restituiti dell'arcano espressivo locale, sono infatti inquinatissimi dalla passione coloniale francese, e via via anche dalle passioni missionarie di mormoni e cattolici, e da un'ispirazione indotta di patriottismo sine materia. In sé stessa la riproposizione antistorica di Maurice Bitter è un atto di tahitianesimo, di allegra fuga dal mondo e dalla storia, così come dalla stessa geografia bislacca che accoglie queste pullulanti realtà terrestri ingerite dalla categoria della *arcipelagosità*.

Famoso per le stupende barriere coralline che circondano i suoi atolli, l'arcipelago delle Tuamotu è divenuto oggi il paradiso degli amanti del *diving*, ideale di sogno per tutti coloro che amano la quiete estrema: il tempo scorre sereno là, nei piccoli villaggi dove i visitatori possono immergersi nel ritmo quotidiano degli abitanti, dediti alla coltura della preziosa *perla nera*. Le abitazioni sono semplici, con muri imbiancati a calce, ma negli interni rivelano l'attenzione dedicata al dettaglio decorativo; molti tra questi alloggi possono essere affittati da coloro che desiderano una vacanza in piena libertà.



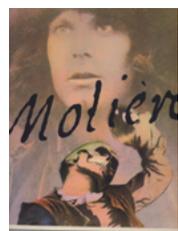
Seppur distanti dal gran baradan del mondo moderno, le isole Tuamotu non sono affatto isolate: sono dotate di tutti i comfort: l'elettricità, viene prodotta utilizzando l'energia solare, l'acqua viene raccolta in cisterne, tutti i mezzi di comunicazione più moderni funzionano. Eppure, nonostante i comfort, le isole Tuamotu sono la meta ideale per una fuga dal mondo da vivere in sublime simbiosi con gli elementi naturali, tra cielo e terra, in un luogo come pochi altri al mondo fuori dal tempo.



PAUL GAUGUIN, VISIONE DI TUAMOTU

BONUS***Il Molière di Ariane Mnouchkine***

1978

Dalla colonna sonora di René Clemencic¹⁷

Seguirà qui una scelta di pezzi dal commento musicale di René Clemencic, arguto musicista neo-barocco, flautista e direttore d'ensemble molto noto negli anni 70-90, per il film di Ariane Mnouchkine dedicato alla rievocazione della figura del grande commediografo.

Le musiche riescono a restituire le sonorità dei modelli lulliani aggiungendo ad ogni situazione un tocco smagliante di carattere popolare d'invenzione.

Si tratta di un bel caso di rievocazione di paesaggi sonori totalmente implicati con il progetto narrativo di una biografia storica che dovrebbe rendere lo spirito del tempo.

Un'operazione di grande virtuosismo, sia sul piano filmico, che sul piano musicale, qui isolato.

17. Si tratta di alcune tracce della registrazione René Clemencic, *Molière (bande original du film)*, Harmonia Mundi - HM 1020, Vinyl, LP 1978, ristampato in CD nel 2000 [nota del curatore].

Balletto reale della Impazienza**Il Ritrovo degli Italiani****La scuola delle Donne
L'uomo-uccello****La canzone della Madre
La Foire di Saint Laurent
Ballata d'amore****Carnevale e rivoluzione
Morte di Madeleine I
Morte di Madeleine II**



Le combat des Enfants
La camera degli specchi



Il film narra la storia di Molière. Un ragazzo nato nel 1622 figlio di un tappezziere e di una dolcissima madre che perderà troppo presto. Diverrà un attore straordinario, come è ben noto. Il film risponde alla domanda: Molière, chi sei tu?

Dall'infanzia alla morte di Molière andiamo a scoprire questa Francia del Seicento, le sue raffinatezze, le sue selvaticità. Un gioco continuo di apparizioni della gioia, della miseria, della gloria: dai primi tentativi espressivi del grande poeta attore ai suoi successi, alle sue sconfitte, ai suoi abbandoni. La camera segue passo passo la troupe di Molière, ci scopre le avventure di una epopea familiare e grandiosa in cui si scontrano bigotti e libertini, contadini alla fame e cortigiani parrucconi. La storia è quella di un poeta bravuomo che si sfianca nella lotta per esercitare la sua arte in un secolo violentemente repressivo. Epoca di carnevali dionisiaci, rivolte soffocate nel sangue, feste in ogni dove, contratte od esplose, sulle quali il grande drammaturgo vada ricalco alla ricerca dei modelli delle fastose feste della corte di Versailles.



RENÉ CLEMENCIC



ARIANE MNOUCHKINE

Ariane Mnouchkine, nata a Boulogne Billancourt (Parigi) nel 1939, incontra il teatro a vent'anni, nel 1959, quando fonda l'*Association Théatrale des Etudiants de Paris*. Dopo il primo spettacolo, *Gengis Khan* (1961), segue i corsi di clownerie di Jacques Lecoq e, al ritorno da un viaggio in Oriente e in America Latina, fonda il Théâtre du Soleil il 29 maggio 1964, cooperativa di attori e tecnici professionisti inizialmente itinerante e senza fissa dimora, fino a quando, nel 1970 si insedia nello spazio polivalente della *Cartoucherie*, una fabbrica abbandonata situata nella periferia di Parigi, nel bosco di Vincennes. Con lo spettacolo d'esordio, *Piccoli borghesi* di Gor'kij (1964) adattato da Adamov, il Théâtre du Soleil si impone come fenomeno di rilievo destinato a divenire simbolo dell'epoca che culminerà nella contestazione del maggio francese.

L'anno successivo (1965) è la volta di *Capitan Fracassa* da Gauthier; due anni dopo (1967) il Soleil mette in scena *La cucina* di Arnold Wesker, un testo sulla lotta di classe e un'evocazione molto riuscita del multiculturalismo che affolla la cucina di un grande ristorante. Rifiutato dalle sale ufficiali, lo spettacolo è rappresentato sulla pista del Circo Medrano e nelle fabbriche in sciopero ottenendo una risposta straordinariamente favorevole da parte degli operai. I tratti distintivi del Théâtre du Soleil appaiono ben definiti fin dalla fondazione: la direzione, artistica ed esistenziale, è quella di un teatro popolare impegnato a recuperare il rapporto vitale con il pubblico, superando ogni divisione istituzionale. Così nel 1968, l'impresa si trasforma in un collettivo teatrale i cui membri ricevono tutti lo stesso salario. I principi ispiratori di questo teatro sono nelle teorie teatrali di Vilar, Brecht, e soprattutto di Artaud per la centralità accordata all'attore e i riferimenti costanti ai teatri asiatici. Al pubblico, non isolato dalle attività dietro le quinte, è permesso osservare gli attori che si preparano e si truccano prima dello spettacolo. Le rappresentazioni possono avvenire su vari palchi, disposti lungo i margini della sala, affinché gli spettatori al centro possano condividere lo stesso mondo immaginario degli attori.

Dopo la rivisitazione del *Sogno di una notte di mezza estate* di Shakespeare (1968), Ariane Mnouchkine si stacca dai testi d'autore lasciando che la creazione artistica si liberi dall'improvvisazione dei suoi attori. Nascono così *I clowns* (1969), costruito intorno alle complesse e molteplici abilità artistiche degli attori, al contempo declamatori, mimi, danzatori, cantanti, marionettisti e clown; lo straordinario *1789*, di cui girerà anche un omonimo film (realizzato nel 1974), dedicato alla rivoluzione francese e rappresentato nel 1970 su cinque palcoscenici diversi. Profondamente convinta che la dimensione collettiva della creatività abbia una portata rivoluzionaria superiore a quella individuale, Ariane Mnouchkine privilegia il lavoro corale in cui svolge una funzione di sostegno, di riferimento e di sintesi, condividendo con gli attori la responsabilità verso il pubblico. Il tutto nella certezza che l'arte, mai assoluta, deve sempre misurarsi con i propri destinatari e con la storia. Lontano da ogni retorica celebrativa, *1789* filtra gli avvenimenti storici creando un'atmosfera grottesca da parata in cui si intrecciano proclami, canzoni, letture di documenti, racconti mimati e parlati. Gli attori, autori oltre che interpreti, non cercano l'identificazione con i personaggi ma mirano a restituire la loro identità sociale e storica attraverso gesti, atteggiamenti e voce. Lo stesso accade in *1793* (realizzato nel 1972), dove la scrittura scenica antinaturalistica lascia più spazio alla parola drammatica nella forma classica del coro.

Quando la compagnia affronta questioni politiche, come in *1789* e *1793* e poi in *L'âge d'or*, gli attori assumono un incarico sia collettivo sia individuale rispetto all'opera da rappresentare. Ad esempio, per la presa della Bastiglia gli attori erano sparsi tra il pubblico in modo tale che ognuno di loro potesse prender contatto con gli spettatori dando un resoconto dell'avvenimento così com'era stato compreso dal "loro" personaggio. Ed era come se gli attori facessero quel resoconto ai loro concittadini parigini, in quel momento cruciale della storia.

Nel 1975 viene rappresentato *L'âge d'or* incentrato su un inconsueto Arlecchino di nazionalità algerina e sulla storia della sua oppressione raccontata con le maschere della Commedia dell'Arte. Nel 1976 il gruppo gira per la tv francese il film *Molière*, un monumentale affresco sulla vita del grande commediografo e sulla sua epoca. Dopo *Mephisto* tratto da Klaus Mann (1979), uno spettacolo che indaga il difficile rapporto tra arte e potere attraverso la figura di Gustav Grundgens, la ricerca del Théâtre du Soleil si rivolge ad indagare il continente Shakespeare.

I successivi spettacoli *Sihanouk* (1985), *Indiade* (1987) e il film *La notte miracolosa* (1989), commissionato dall'Assemblea Nazionale in occasione del Bicentenario della Dichiarazione dei diritti dell'uomo, segnano il consolidamento della collaborazione drammaturgica di Ariane Mnouchkine con la scrittrice Hélène Cixous e con il musicista Jean-Jacques Lemètre. Negli anni novanta il Théâtre du Soleil ritorna all'universo classico con il ciclo de *Gli Atridi*. È l'occasione per interrogarsi sull'attualità dei classici e sulla condizione dell'individuo stretto fra libertà e necessità. I canoni

rappresentativi sono quelli della tragedia: musica, danza, coro, maschere (qui risolte attraverso un maquillage fortemente contrastato alla maniera del Kabuki giapponese). Il ciclo si apre con *Ifigenia in Aulide* di Euripide (1990) cui seguono l'*Agamennone* (1990), le *Coevole* (1991) e *Le Eumenidi* di Eschilo (1992), per raccontare il mito nella sua totalità. Per la troupe questa impresa è la possibilità di sperimentarsi come voce collettiva, ritrovando nel coro della tragedia greca il luogo e la metafora della ricerca della propria identità.

Nel 1993, Mnouchkine torna all'Oriente con *L'India, di padre in figlio, di madre in figlia*, allestimento di Rajeev Sethi da un'idea della stessa Mnouchkine, spettacolo interpretato da 32 artisti indiani (narratori, danzatori, musicisti, maghi e acrobati). Nel 1994, sempre con la collaborazione drammaturgica della Cixous, Mnouchkine mette in scena *La Ville parjure ou le réveil des Erinyes* dal quale, nel 1999, è realizzato un film (dallo stesso titolo) con la regia di Catherine Vilpoux. Dopo *Tartuffe* di Molière (1995) dal quale è tratto il film *Au soleil même la nuit* (1996, regia di Éric Darmon e Catherine Vilpoux in collaborazione con Ariane Mnouchkine), l'ensemble torna a un teatro di denuncia molto attento all'attualità, sempre in stretta collaborazione con la Cixous: gli spettacoli raccontano la scandalosa condizione politica del Tibet, ma anche il giro di speculazioni sulle partite di sangue infetto e la vendita di aerei da guerra ai cinesi avallata dal governo francese; uno scandalo, quest'ultimo, che nel 1997 è rappresentato con il titolo di *Et soudain des nuits d'éveil*. L'11 settembre del 1999 va in scena alla Cartoucherie, *Tambours sur la digue*, una rappresentazione straordinaria di attori che recitano come se fossero marionette, con il testo di Hélène Cixous da cui, nel 2002, è tratto un omonimo film. Tra l'inverno del 2002 e la primavera del 2003, volgendosi al doloroso tema dei rifugiati che abbandonano la loro terra, la Mnouchkine mette in scena *Le dernier Caravansérail (Odyssees)* uno spettacolo composto da frammenti di vita dei personaggi provenienti dai quattro angoli del mondo che ci raccontano le loro storie: una visione impegnata e provocatoria alla quale partecipano 36 attori e altrettanti tecnici.

Dopo quarant'anni, Ariane Mnouchkine dirige il Théâtre du Soleil con lo stesso ardore e lo stesso idealismo degli inizi. La sua coscienza pedagogica porta ai suoi stage la partecipazione di centinaia di apprendisti attori provenienti da tutte le parti del mondo. Degli inizi la Mnouchkine ha conservato lo stesso intento provocatorio, proprio di una forte dimensione politica del teatro che si accompagna ad una maturità artistica che è ormai divenuta vera tradizione: quella del Théâtre du Soleil.¹⁸

18. Le notizie biografiche sulla Mnouchkine sono tratte da <https://www.sipario.it/attori/attorimn/item/1319-s-i-p-a-r-i-o-ariane-mnouchkine.html> [Nota del curatore].

XVI

21 aprile 2007 - Palazzo Cini a San Vio, ore 17.30

Hello, Mr. Fogg!**Il giro musicale del mondo in cinquantadue sabati***idest**Harmonia caelestis**seu**Melodiae musicae per decursum totius anni adhibendae**ad cultum humanae voluptatis ac venetiarum civitatis***Piano-spettacolo in Mi maggiore (e in Mi minore), a Palazzo Cini*****Glasgow-Riga***

EUGÈNE D'ALBERT IN 4 MOMENTI DELLA SUA CARRIERA DI PIANISTA E DIDATTA

Concerto per pianoforte e orchestra n.2 in Mi maggiore opus 12

(in un unico tempo)

*di****Eugène Francis Charles d'Albert***

10. Apr. 1864 a Glasgow

† 3. März 1932 a Riga

Eugène d'Albert, pianista, compositore e didatta, era figlio di un ballerino francese di origine italiana; nacque in Scozia, ma preferì e ostentò in vita la cittadinanza tedesca. Il padre, come s'è detto, era un ballerino, coreografo al Covent Garden; lo avviò allo studio della musica, iscrivendolo ben presto (a 10 anni) alla National Training School di Londra, diretta da Arthur Sullivan; studiò poi, con Stainer e Prout, suoi maestri di composizione. Si fece presto notare da Rubinstein per il suo notevole talento pianistico. Nel 1881 vinse il premio pianistico Mendelssohn, studiò quindi a Vienna con Richter, e infine a Weimar con Liszt, che dimostrò più volte di apprezzarlo come il suo migliore allievo. Allievo virtuosissimo.

Protagonista di memorabili concerti, applauditissimo in ogni parte del mondo, divenne presto anche direttore d'orchestra di talento di chiara fama e poi prolifico autore di opere di teatro musicale. Ben 21 le sue opere diversamente ispirate a più generi di drammaturgia, come si può derivare dal presente catalogo:

1. *Der Rubin* (d'Albert da Friedrich Hebbel), Musikalisches Märchen in due atti (1893 Karlsruhe, Hoftheater)
2. *Ghismonda* (d'Albert da Karl Immermann), Opera in due atti (1895 Dresden)
3. *Gernot* (Gustav Kastropp), Opera in tre atti (1897 Mannheim)
4. *Die Abreise* (Ferdinand Graf von Sporck da August von Steigentesch), Musikalisches Lustspiel in un atto (1898 Frankfurt a. M.)
5. *Kain* (libretto di H. Bulthaupt), Opera in un atto (1900 Berlin, Hofoper)
6. *Der Improvisator* (libretto di G. Kastropp), Opera 3 in tre atti (1902 Berlin, Königliche Oper)
7. *Tiefeland* (libretto di Rudolf Lothar da Angel Guimerà), Musikdrama in tre atti (1 Vorspiel und 2 Aufzüge) (1903 Prag, Deutsches Theater; 1905 Magdeburg; versione rivista)
8. *Flauto solo* (libretto di H. von Wolzogen), Musikalisches Lustspiel in un atto (1905 Prag, Deutsches Theater)
9. *Tragaldabas* (Der geborgte Ehemann; libretto di R.Lothar), Komische Oper in quattro atti (1907 Hamburg)
10. *Jzeyl/Izeyl* (libretto di R.Lothar da Armand Sylvestre e Eugène Morand), Musikdrama in tre atti (1909 Hamburg)
11. *Die verschenkte Frau* (R.Lothar, R. Batka da E. Anthony), Komische Oper in tre atti (1912 Wien)
12. *Liebesketten* (R. Lothar da Angel Guimerà), Opera in tre atti (1912 Wien)
13. *Die toten Augen* (libretto di Hans Heinrich Ewers / Marc Henry), Eine Bühnendichtung in tre atti (1916 Dresden, Hofoper)
14. *Der Stier von Olivera* (libretto di R.Batka), Opera in tre atti (1918 Leipzig)
15. *Revolutionshochzeit* (libretto di Ferdinand Lion), Opera in tre atti (1919 Leipzig)
16. *Scirocco* (libretto di Leo Feld e Karl Michael von Levetzow), Opera in tre atti (1921 Darmstadt)
17. *Mareike von Nymwegen* (libretto di Heinrich Alberti), Legendenspiel in tre atti (1923 Hamburg)
18. *Der Golem* (libretto di F. Lion da Arthur Holitscher), Musikdrama in tre atti (1926 Frankfurt a.M.)
19. *Die schwarze Orchidee* (libretto di K.M.Levetzow), Opera burlesca in tre atti (1928 Leipzig)
20. *Die Witwe von Ephesos* (1930), incompiuta
21. *Mister Wu* (Levetzow, fertiggestellt von Leo Blech) (1932 Dresden)

D'Albert fu interprete brillante delle opere di Liszt, Beethoven, Bach, Brahms; fu parimenti un intellettuale sodale in una cerchia di importanti amici suoi contemporanei: Humperdinck, Bülow, Pfitner, Hermann Hesse.

Nel 1892 sposò (Maria) Teresa Carreño, figlia di Cayetano Carreño, compositore e cantante venezuelano; essa stessa compositrice e pianista di grande talento, allieva di Rubinstein e di Mathias, Teresa ebbe una carriera vertiginosamente fortunata al di qua e al di là degli Oceani, visse specialmente in Germania dove diresse una scuola di composizione e interpretazione, a Dresda, presso la villa Teresa, tuttora dedicata alla sua memoria e a quella del marito d'Albert, cui vengono consacrati ancora oggi festival musicali. Teresa morì nel 1917, dopo aver divorziato nel 1895 da d'Albert, per poi risposarsi con Arturo Tagliapietra, suo primo cognato, fratello del baritono Giovanni, suo primo marito. Prima di d'Albert e di Giovanni Tagliapietra, Teresa Carreño si era unita in matrimonio anche con il violinista Edgar Sauret.



VILLA TERESA A DRESDA

D'Albert realizzò importanti edizioni pratiche (prime fra tutte le *Sonate* di Beethoven, ma anche opere di Bach, e riscrisse tutte le cadenze per tutti i concerti per pianoforte di Beethoven). Aveva praticato anche professionalmente la medicina, era altresì un accanito vegetariano e un ottimo sportivo. In seconde nozze sposò il soprano Hermine Finck. Morì a Riga poco tempo prima che l'amata Germania cadesse nelle mani dei nazisti.

Il secondo concerto per pianoforte, oggi in programma è scritto per Teresa, anche se nella riedizione del 1897, dopo il divorzio, d'Albert desiderò che fosse segnalato il fatto ch'egli stesso in persona era l'unico riservato esecutore autorizzato dell'opera.

Come il *II Concerto* di Liszt il *Concerto in Mi minore* di d'Albert è in un unico portentoso movimento, zeppo di contrasti termici e dinamici e colorato da ogni sorta di effetto virtuosistico romantico.

Lo possiamo assumere come esempio eloquentissimo dello stile pianistico tardo-romantico. Monumentale e commosso, potente e sentimentale. Una vera opera testimone dello spirito e del gusto del suo tempo. Una brillante anticipazione dei fasti del tardoromanticismo rakmaninoviano e una prova di culto lisztiano forse impareggiabile.

BONUS

Concerto per pianoforte e orchestra in Mi Minore detto

Piccolo Mondo Antico

di

Nino Rota

(1978-1979)

Fra le ultime opere del Maestro, il concerto sottotitolato *Piccolo mondo antico* gode di un'atmosfera che più tardo-romantica di così non potrebbe essere concesso ad un'opera di recente concezione. In tre tempi (*Allegro tranquillo*, *Andante*, *Allegro*) è un esplicito omaggio a Rakmaninov e Caikovskij, ma si notano nel suo dispiegarsi anche dei momenti di espressione idealclassica in specie per come ogni movimento o tempo esaurisce sistematicamente e simmetricamente tutte le potenzialità delle idee ritmiche, timbriche, armoniche e melodiche.

Il terzo tempo *Allegro* è costruito su una impeccabile forma di Rondò-Sonata. La prima esecuzione, avvenuta nel novembre del 1978, a concerto non ancora finito (in specie il virtuosistico terzo tempo), a Napoli, orchestra Scarlatti della Rai, fu affidata (come nel caso di d'Albert) allo stesso Rota nei panni del pianista virtuoso.



ROTA CON FEDERICO F. / NINO ROTA A PALERMO, AL PIANO / NINO ROTA CON GIUSEPPE V.

XVII

28 aprile 2007 - Palazzo Cini a San Vio, ore 17.30

Hello, Mr. Fogg!**Il giro musicale del mondo in cinquantadue sabati***idest**Harmonia caelestis**seu**Melodiae musicae per decursum totius anni adhibendae**ad cultum humanae voluptatis ac venetiarum civitatis***Tanti pastor fidi a Palazzo Cini****Hello, Mr Fogg! Ferrara*****Battista Guarini, ferrarese***¹⁹

Guarini, Battista, poeta, nato a Ferrara nel 1538, morto a Venezia nel 1612; compiuti gli studi all'Univ. di Ferrara, intorno al 1560 sposò Taddea Bendidio, sorella di Lucrezia e Isabella, le celebri dame cantatrici alla corte del duca Alfonso II. Entrato nel 1567 come gentiluomo e diplomatico al servizio della stessa corte, nel 1583 fu costretto a lasciarla a causa di un intrigo. Tornato nel 1595, divenne segretario del duca, ma nel 1588 abbandonò improvvisamente quell'incarico e si recò a Venezia, quindi a Firenze, Torino, Padova, Mantova e Roma, per tornare a Ferrara solo nel 1595. Nel 1599 accettò un incarico alla corte del granduca di Toscana; fu quindi ad Urbino nel 1602-04, quindi a Ferrara, Roma e nuovamente a Venezia, dove morì.



Le *Rime* e il *Pastor fido* di G., la cui attività si svolse a Ferrara contemporaneamente a quella di Tasso e dei poeti ferraresi Pigna, Arlotti e Pocaterra, autori di testi sovente musicati, costituirono una grande fonte di ispirazione per i musicisti del Seicento e del Settecento.

Benché le *Rime* venissero date alla stampa solo nel 1598, alcune di esse vennero messe in musica almeno 30 anni prima. I musicisti preferirono dapprima i sonetti, ma in seguito si interessarono soprattutto ai madrigali, composti da G. in forma assolutamente libera e concisa.

I temi sono quelli già sfruttati ovunque molte volte: partenza, lontananza, sdegno, gelosia, ma in Guarini forniscono il pretesto per un trattamento paradigmatico, riccamente variato mediante la paronomasia e i contrasti.

L'amore - ovvio soggetto, preferito da G. - è descritto in termini assai lontani dall'idealismo del Petrarca: ad esempio «è un spiritello/Che vaga e vola e non si può tenere/Né toccar né vedere» Anche la poesia, di cui Guarini tratta in una lettera spedita a Cornelia Bentivoglio il 25.1.1582, è qualcosa di «molto simigliante all'amore, che non è altro che un *pensier spensierato*, un *negozio ozioso* et come si suol dire una cura senz'anima». Per Guarini il poetare era più un divertimento che una vocazione, e a questo gusto edonistico, che ben esprime lo spirito di Ferrara, i musicisti

risposero da ogni parte in massa con motivi netti e concisi e con una declamazione allegra e vivace. Già nel 1569 il Fiesco musicò alcuni sonetti «ad instantia del Signor Battista Guarini», come si legge nella lettera dedicatoria a Leonora e Lucrezia d'Este; dopo il 1580 la popolarità di Guarini musicato crebbe, prova ne sia una raccolta pubblicata a Monaco nel 1585, in cui il madrigale *Ardo sì, ma non t'amo* compare musicato da ben ventotto (!!) compositori. I madrigali di Guarini venivano distribuiti dai duchi di Ferrara e Mantova ai musicisti che frequentavano o abitavano la città (G. Belli, Gesualdo, C. Caccini, Marenzio, Monteverdi, Wert, Pallavicino), e nel 1593 Vittoria Aleotti d'Argenta stampò una raccolta costituita interamente da testi guariniani ottenuti dall'autore stesso. Anche nel Seicento le *Rime* vennero più volte messe in musica: tra i compositori di quel tempo possiamo ricordare G. M. Bononcini e A. Scarlatti.

Ma la fonte preferita dai musicisti fu il *Pastor Fido*, scritto tra il 1580 e il 1584 ca., stampato nel dicembre del 1589 e portato sulle scene, dopo molti tentativi, nel 1596 a Crema.

Nel 1592 Wert, Rovigo e Isacchino ebreo composero le musiche per una sua rappresentazione progettata per quello stesso anno a Mantova; nel 1598 venne rappresentata, la pastorale del Guarini davanti a Margherita d'Austria, a Mantova, con musiche di Gastoldi.

Il dramma suscitò molte polemiche (iniziate dal de Nones nel 1587) intorno alla definizione del genere come «tragicomedia pastorale» (non previsto come genere dall'Arte Poetica di Aristotele), a causa dell'eccessivo numero di brani scritti in stile madrigalesco. Due di questi brani sarebbero da identificarsi con le elegie *Cruda Amarilli* (I, 2) e *Ah dolente partita* (III, 3), musicate, fra gli altri, da Marenzio, Wert e Monteverdi, che nella loro essenza puramente lirica spiccano dal contesto in un modo che anticipa la futura funzione dell'aria nel melodramma secentesco.

Uno dei primi compositori di melodrammi, Monteverdi, fu anche uno dei primi a scegliere brani del *Pastor Fido* (1592) per una composizione di madrigali liberi dalla scena, benché fosse stato preceduto in questo da Philippe de Monte, che nel 1590 aveva musicato *O d'aspida più sorda* (I, 3 2). I musicisti prediligevano i momenti più patetici del dramma (ignorandone il significativo lieto fine), la cui importanza musicale coincideva con la trasformazione del madrigale polifonico nello stile monodico di Sigismondo d'India e del Saracini; occorre inoltre ricordare la grande influenza che Guarini ebbe su uno dei primi poeti del teatro musicale propriamente detto, Ottavio Rinuccini. Numerosi furono i compositori che nel Seicento musicarono brani del *Pastor fido* sia nello stile polifonico che nel nuovo stile monodico.

Tra questi alcuni allusero al dramma nel titolo: Fattorini (1598), Philippe de Monte (1600), Piccioni (1602), Pari (1611), Mezzogorri (1617), Menda (1626). Più tardi, Handel (Londra, 1712; rist. 1734) e Salieri (Vienna 1789, su libretto di Da Ponte) scrissero opere tratte dallo stesso dramma e recanti lo stesso titolo, e Vivaldi (ca. 1737, e forse, attribuzione dubbia) si servì del titolo per una raccolta di sonate per flauto (op. 13). Ricordiamo ancora, fra le opere teatrali di Guarini: il *Verato primo* (Ferrara, 1588); il *Verato secondo* (Firenze, 1593); il *Compendio della poesia tragicomica* (con la rev. del 1° e 2° Verato, Venezia, 1601); *Dialogo fra Giunone e Minerva* (mus. di Emilio de' Cavalieri; Firenze, 1600); *L'Idropica* (Mantova, 1608); altre opere minori (cori, intermezzi, prologhi) destinate a intrattenimenti di corte.

La fortuna musicale del *Pastor Fido* è una sorta di conclamazione dello stato di Ferrara capitale dell'arte madrigalistica.



19. Qui Morelli fece un montaggio, seguendo il testo del Guarini, di due registrazioni: 1) *Il Pastor Fido: Madrigals after Texts by G. Battista Guarini*, Deutsche Harmonia Mundi - 05472-77240-2, 1992, Cantus Cölln diretto da Konrad Junghänel e 2) Sigismondo D'India, *Silvio e Dorinda*, Symphonia - sy 93S25, 1994, Il Complesso Barocco diretto da Alan Curtis [nota del curatore].

In ordine
Personaggio
Atto e scena
Compositore/i con date di nascita e morte

Linco
Atto primo scena I
Due volte:
Luca Marenzio
1553-1599
Sigismondo d'India
1582-1629

Quell'augellin, che canta
sì dolcemente e lascivetto vola
or da l'abete al faggio
ed or dal faggio al mirto,
s'avesse umano spiro,
direbbe: - Ardo d'amore, ardo d'amore.
Ma ben arde nel core
e parla in sua favella,
sì che l'intende il suo dolce desio.
Ed odi a punto, Silvio,
il suo dolce desio
che gli risponde:
-Ardo d'amore anch'io. -

Mirtillo
Atto primo scena II
Benedetto Pallavicino
1551-1601

Cruda Amarilli, che col nome ancora,
d'amar, ahi lasso!
Amaramente insegni;
Amarilli, del candido ligustro
più candida e più bella,
ma de l'aspido sordo
e più sorda e più fèra e più fugace;
poi che col dir t'offendo,
i' mi morirò tacendo;
ma grideran per me
le piagge e i monti e questa selva,
a cui si spesso il tuo bel nome
di risonare insegno.
Per me piagnendo i fonti
e mormorando i venti,
diranno i miei lamenti;
parlerà nel mio volto
la pietade e 'l dolore;
e, se fia muta ogn'altra cosa,
al fine parlerà il mio morire,
e ti dirà la Morte il mio martire.

Heinrich Schütz
1585-1672

Mirtillo
Atto terzo scena I
Giaches de Wert
1535-1629

O primavera, gioventù de l'anno,
bella madre di fiori,
d'erbe novelle e di novelli amori,
tu torni ben, ma teco
non tornano i sereni
e fortunati di de le mie gioie;
tu torni ben, tu torni,
ma teco altro non torna
che del perduto mio caro tesoro
la rimembranza misera e dolente.
Tu quella se', tu quella
ch'eri pur dianzi sì vezzosa e bella;
ma non son io già quel ch'un tempo fui
sì caro agli occhi altrui.
O dolcezze amarissime d'Amore,
quanto è più duro perdervi,
che mai non v'aver o provate o possedute!
Come saria l'amar felice stato,
se 'I giò goduto ben non si perdesse;
o, quando egli si perde,
ogni memoria ancora
del dileguato ben si dileguasse!
Ma, se le mie speranz'oggi non sono
com'è l'usato lor di fragil vetro,
o se maggior del vero
non fa la speme il desiar soverchio
qui pur vedrò colei
ch'è 'l sol degli occhi miei;
e, s'altri non m'inganna,
qui pur vedrolla
al suon de' miei sospiri
fermar il piè fugace.
Qui pur da le dolcezze
di quel bel volto avrà soave cibo
nel suo lungo digiun l'avida vista;
qui pur vedrò quell'empia
girar inverso me le luci altere,
se non dolci, almen fere,
e, se non carche d'amorosa gioia,
sì crude almen, ch'i' mola.
Oh lungamente sospirato invano
avventuroso di, se, dopo tanti
foschi giorni di pianti,
tu mi concedi, Amor,
di veder oggi ne' begli occhi di lei
girar sereno il sol degli occhi miei!



GASTOLDI

Coro
Atto terzo scena II
Gio. Gio. Gastoldi
1550-1622

Cieco, Amor, non ti cred'io,
ma fai cieco il desio di chi ti crede;
ché, s'hai pur poca vista, hai minor fede.
Cieco o no, mi tenti invano;
e per girti lontano ecco m'allargo;
che, cosl cieco, ancor vedi più d'Argo.
Cosl cieco m'annodasti
e cieco m'ingannasti; or che vo sciolto,
se ti credessi più, sarei ben stolto.
Fuggi e scherza pur, se sai;
già non fare' tu mal che 'n te mi fidi,
perché non sai scherzar se non ancidi.
Ma tu pur, perfido cieco,
mi chiami a scherzar teco;
ed ecco scherzo e col piè fuggo
e con la man ti sferzo.
E corro e ti percoto, e tu t'aggiri a vòto
Ti pungo ad ora ad ora:
né tu mi prendi ancora, o cieco Amore,
perché libero ho il core.
Sciolto cor fa piè fugace,
o lusinghier fallace, ancor m'alletti
a' tuo' vezzi mentiti, a 'tuo' diletti?
E pur di nuovo i' riedo,
e giro e fuggo e siedo e torno;
e non mi prendi o sempre invan m'attendi,
o cieco Amore,
perché libero ho il core.

Coro
Mira nume trionfante,
a cui dé il mondo amante empio tributo!
Ecco! oggi deriso, ecco! battuto.
Si come ai rai del sole
cieca nottola suole,
c'ha mille augei d'intorno
che le fan guerra e scorno,
ed ella picchia col becco invano
e s'erger e si rannichia;
così se' tu beffato,
Amore, in ogni lato:
chi 'l tergo e chi le gotte

ti stimola e percote;
e poco vale
perché stendi gli artigli o batti l'ale.
Gioco dolce ha pania amara;
e ben l'impara
augel che vi s'invesca.
Non sa fuggir Amor, chi seco tresca.

Mirtillo
Atto terzo scena III
Ruggiero Giovannelli
1560-1625

Stefano Bernardi
1585-1636

Ah, dolente partita!
ah, fin de la mia vita!
da te parto e non moro? E pur l'provo
la pena de la morte
e sento nel partire
un vivace morire,
che dé vita al dolore
per far che muoia immortalmente il core.

Amarilli
Atto terzo scena III
Marsilio Casentini
1576-1651

Partiti; e ti consola,
ch'infinita è la schiera degli infelici amanti.
Vive ben altri in pianti
si come tu, ben mio. Ogni ferita ha seco il suo
dolore,
né se' tu solo a lagrimar d'amore.

Mirtillo
Atto terzo scena VI
Giaches de Wert
1535-1596

Claudio Saracini
1586-1649

Alessandro Grandi
1575-1630

Udite, lagrimosi
spirti d'Averno, udite
nova sorte di pena e di tormento;
mirate crudo affetto
in sembante pietoso:
la mia donna, crudel più de l'inferno,
perch'una sola morte

non può far sazia la sua fiera voglia
(e la mia vita è quasi
una perpetua morte),
mi comanda ch'ì viva,
perché la vita mia di mille morti
il dì ricetta sia.

Corisca
Atto terzo scena VI
Luca Marenzio
1553-1599

Com'è dolce il gioire
per gratissima donna
che t'adori quanto fai tu la tua
crucele ed amarissima Amarilli;
com'è soave cosa
tanto aver quanto brami;
sentir che la tua donna
ai tuoi caldi sospiri,
caldamente sospiri, e dica poi:
-Ben mio, quanto son, quanto miri,
tutto è tuo. S'io son bella,
a te solo son bella;
a te s'adorna questo viso, quest'oro
e questo seno; in questo petto mio
alberghi tu, caro mio cor, non io.



Amarilli
Atto terzo scena IV
Claudio Monteverdi
1567-1643

O Mirtillo, Mirtillo, anima mia,
se vedessi qui dentro
come sta il cor di questa
che chiami crudelissima Amarilli,
so ben che tu di lei
quella pietà, che da lei chiedi, avresti.
Oh anime in amor troppo infelici!
che giova a te, cor mio, l'esser amato?
che giova a me l'aver sì caro amante?
Perché, crudo destino,
ne disunisci tu, s'Amor ne strigne?
e tu, perché ne strigni
se ne parte il destin, perfido Amore?

Corisca
Atto quarto scena IV
Marco da Gagliano
1582-1643

Cingetemi intorno,
o trionfanti allori,
le vincitrici e gloriose chiome!
Oggi felicemente
ho nel campo d'Amor pugnato e vinto;
oggi il cielo e la terra, e la natura e l'arte
han per me combattuto.
O vittoria felice, o bel trionfo!

Dorinda
Atto quarto scena IX
Sigismondo d'India
1582-1629

Se tu, Silvio crudel, mi saettasti,
quel ch'è tuo saettasti, e feristi quel segno
ch'è proprio del tuo strale. Quelle mani, a
ferirmi,
han seguito lo stil de 'tuo' begli occhi.
Ecco, Silvio, colei che 'n odio hai tanto,
eccola in quella guisa che la volevi a punto.
Bramastila ferir: ferita l'hai;
bramastila tua preda: eccola preda;
bramastila alfin morta: eccola a morte.
Che voi tu più da lei? che ti può dare
più di questo Dorinda?
Ah garzon crudo! ah cor senza pietà!
Tu non credesti la piaga
che per te mi fece Amore:
puoi questa or tu negar de la tua mano?
Non hai creduto il sangue chi versava
dagli occhi: crederai questo,
che 'l mio fianco versa?
Ma, se con la pietà non è in te spenta
gentilezza e valor, che teco nacque,
non mi negar, ti prego, anima cruda sì,
ma però bella, non mi negar
a l'ultimo sospiro un tuo solo sospir.
Beata morte, se l'addolcissi
tu con questa sola voce cortese e pia:
- Va 'in pace, anima mia! -
Silvio
Dorinda, ah! dirò "mia" se mia non sei
se non quando ti perdo? e quando
morte da me ricevi,
e mia non fosti allora ch'ì' ti potei dar vita?
Pur "mia" dirò, ché mia sarai mal grado
di mia dura sorte; e, se mia non sarai
con la tua vita, sarai con la mia morte.
Tutto quel che 'n me vedi,
a vendicarti è pronto.
Con quest'armi t'ancisi,
e tu con queste ancor m'anciderai.

Ti fui crudele, ed io
altro da te, che crudeltà, non bramo.
Ti disprezzai superbo:
ecco, piegando le ginocchia a terra,
riverente t'adoro
e ti chieggo perdon,
man non già vita.
Ecco gli strali e l'arco;
ma non ferir già tu gli occhi o le mani,
colpevoli ministri
d'innocente voler; ferisci il petto,
ferisci questo mostro,
di pietade e d'amore aspro nemico;
ferisci questo cor che ti fu crudo:
eccoti il petto ignudo.

Dorinda
Ferir quel petto, Silvio?
Non bisognava agli occhi miei scovrirlo,
s'avevi pur desio ch'io tel ferissi.
O bellissimo scoglio, già da l'onda
e dal vento de le lagrime mie,
de' miei sospiri sì spesso invan percosso,
è pur ver che tu spiri e che senti pietate?
o pur m'inganno?
Ma sii tu pure o petto molle o marmo,
già non vo' che m'inganni
d'un candido alabastro il bel sembiante,
come quel d'una fera
oggi ingannato ha il tuo signore e mio.
Ferir io te? te pur ferisca Amore,
ché vendetta maggiore non so bramar
che di vederti amante.
Sia benedetto il di che da prim'arsi!
benedette le lagrime e i martiri!
di voi lodar, non vendicar, mi voglio.
In te vivrà il cor mio, né, purchè vivi tu,
morir poss'io. Silvio, come son lassa!
A pena posso reggermi, oimè!
su questo fianco offeso.

Silvio
Sta' di buon cor, ch' a questo
si troverà rimedio. A noi sarai
tu cara soma e noi a te sostegno
Linco, dammi la mano
Linco

Eccola pronta.

Silvio
Tiella ben ferma, e del tuo braccio
e mio a lei si faccia seggio.
Tu, Dorinda, qui posa; e quindi
col tuo destro braccio il collo di Linco,
e quindi il mio cingi col tuo sinistro;
e sel t'adatta soavemente
che 'l ferito fianco non se ne dolga.
Dorinda

Ahi, punta
crudel che mi trafigge!

Silvio
A tuo bell'agio accónciati, ben mio.
Dorinda
Or mi par di star bene.
Silvio
Dimmi, Dorinda mia:
come ti pugne forte lo stral?
Dorinda
Mi pugne, sì, cor mio;
ma nelle braccia tue
l'esser punta m'è caro e 'l morir dolce.

Mirtillo
Atto Quinto scena III
Domenico Maria Melli
1602

Io moro, e consolato
a te vengo, Amarilli.
Ricevi il tuo Mirtillo,
del tuo fido pastor l'anima prendi;
che ne l'amato nome
d'Amarilli terminando la vita e le parole,
qui piego a morte le ginocchia, e taccio.



Ergasto
Atto quinto scena VIII
Heinrich Schütz
1585-1672

Selve beate,
se sospirando in flebili susurri
al nostro lamentar vi lamentaste,
gioite anco al gioire,
e tante lingue sciogliete
quante frondi scherzano al suon
di queste piene
del gioir nostro aure ridenti.

XVIII

5 maggio 2007 - Palazzo Cini a San Vio, ore 17.30

Hello, Mr. Fogg!
Il giro musicale del mondo in cinquantadue sabati
idest
Harmonia caelestis
seu

Melodiae musicae per decursum totius anni adhibendae
ad cultum humanae voluptatis ac venetiarum civitatis

In nomine Frères Skladanowsky, a Palazzo Cini
Hello, Mr. Fogg! Berlino



Les Lumière de Berlin
Un film di Wim Wenders

1995
 76'



Nel 1995 le celebrazioni del centenario del Cinema, nel nome dei Lumière, non mancarono di una controtesta organizzata da Wim Wenders che con *Les Lumière de Berlin* creò un film epopea della esperienza dei fratelli Skladanowsky, realizzato in sede didattica con gli studenti della scuola di cinema di Monaco di Baviera. Si tratta di una brillante evocazione degli sconosciuti o sfortunati pionieri del cinema.



Presentato alla *Finestra sulle Immagini* del Festival di Venezia 1996, il film di Wenders racconta, con una lievità leggendaria impagabile, la nascita del cinema a Berlino dove i fratelli Skladanowsky costruirono, con mezzi ridotti all'osso ma grandissimo impegno, un proiettore che permise per la prima volta nella storia dell'Uomo la proiezione di immagini in movimento. Si chiamava il bioscopio, tale macchina inventata dai fratelli circensi tedeschi. Invenzione, però, poco dopo superata dal vero e celebre cinematografo dei Lumière.



Alternando racconto in bianco e nero al documentario a colori, Wenders narra prolungatamente, molto prolungatamente, tutta la vicenda dando l'incarico di guidare le fila della storia alle due figlie dell'inventore del bioscopio: l'una, al tempo novantunenne, con i suoi ricordi e la sua commozione, l'altra, la bambina della storia filmata, con i suoi tanti entusiasmi e le sue non meno numerose delusioni.



Questo film ci mostra il Wenders documentarista professionalissimo, sensibile e profondo già prodotti in *Tokio Ga*, ma anche ci rivela un autore quasi bambino che, stupito ed affascinato lui stesso, ci proietta in una storia fatta di sogni e di incanti dove un muretto o un lenzuolo sorgono improvvisamente a nuova vita grazie alla emissione di una flebile serie di fasci di luce. Ed è questo che ci dicono gli ultimi minuti del film, laddove pochi fotogrammi di un film muto vengono ripetuti incessantemente sino alla spasimo: la vera magia del cinema è infatti tutta lì, nel poter vedere proiettate delle immagini in movimento, e immaginare le musiche giuste per la loro esultanza cinetica, sempre eccitata.

La storia è fin troppo semplice: quando, verso la fine del secolo scorso, in varie parti del mondo ingegneri e inventori cercavano di dare movimento alle immagini, già nel 1892 a Berlino i fratelli Skladanowsky realizzano delle cosiddette fotografie viventi con una macchina fotografica che si erano costruiti da soli. Tre anni dopo costruiscono un proiettore che chiamano, come si è detto, Bioskop. Il primo novembre 1895 proiettano ad un pubblico *pagante* un programma composto da

otto brevi scene comico-giullaresche. Due mesi prima del fatidico 28 dicembre 1895, quando a Parigi i fratelli Lumière organizzarono quella che passa comunemente come la prima proiezione pubblica della storia del cinema.

Si chiamavano Max, Eugen ed Emil Skladanowsky, i tre fratelli artisti dilettanti, che senza nessun sostegno, nessuno, tentarono la loro inutile impresa. Il loro proiettore non era certo all'altezza di quello dei Lumière, ma funzionò.

La vicenda ripete spesso lo stesso interrogativo. Chi ha inventato il cinema? Marey o Lumière? Edison oppure Skladanowsky? Se è vero che la prima proiezione pubblica si deve ai fratelli francesi è altrettanto vero che molti prima di loro si erano avvicinati con sistemi analoghi alla grande invenzione. I tre fratelli Max, Emil ed Eugen e la piccola Gertrud Skladanowsky sono inventori, artisti, uomini di spettacolo che hanno il grande pregio, tutto tedesco, di non demordere.

Si tratta di un film incalzato da una colonna sonora quasi automatica che i critici Alberto Crespi e Irene Bignardi hanno così definito in due delle poche recensioni che lo ricordarono alla Mostra del 1996:

Delizioso, anche se arbitrario, nel ricostruire il sapore del cinema delle origini, 'I fratelli Skladanowsky' ovvero *Les Lumière de Berlin* ha almeno due, enormi pregi. Il primo: ribadire che il cinema fu reso possibile da personaggi che erano metà inventori e metà saltimbanchi, e nacque come sviluppo delle tecniche fotografiche e, al tempo stesso, come sublime intrattenimento da fiera. Il secondo: stabilire un legame, al tempo stesso inquietante e struggente, tra la Berlino di allora e la Berlino di oggi, brulicante di scavi e di gru laddove, fino a pochi anni fa, passava il Muro e si ergevano i monumenti al comunismo 'made in Rdt'. L'inquadratura finale, con la carrozza di Eugen e Gertrud che caracolla fra i cantieri del 1995, è ubriacante: si ha la sensazione che lì, davvero, si sta costruendo il 2000, proprio come nella Berlino del 1895 si elaborava - anche grazie al cinema - il '900. In mezzo c'è un secolo, e che secolo!, per la Germania e per il mondo. E la cinepresa di Wenders riesce a fartelo sentire tutto, con il suo peso insostenibile. (Alberto Crespi, 'L'Unità', 7 ottobre 1996).



Pur raccontando la storia di un glorioso fallimento (il Bioskop scompare davanti al Cinematografo, anche se i fratelli Skladanowsky non smetteranno di inventare, sperimentare, brevettare, scoprire possibili utilizzi e forme di comunicazione dell'immagine) il film trasmette felicità, voglia di gioco, allegria. Fino ai lunghi titoli di coda con cui Wenders rende ancora una volta omaggio non solo a quel mondo di entusiasmo pionieristico, ma anche ai giovani della scuola di Monaco che continuano ad avere fiducia nel cinema e voglia di farlo. Con la fortuna di aver trovato il maestro così di buon umore. (Irene Bignardi, 'la Repubblica', 12 ottobre 1996).



XIX

12 maggio 2007 - Palazzo Cini a San Vio, ore 17.30

Hello, Mr. Fogg!

Il giro musicale del mondo in cinquantadue sabati

idest

Harmonia caelestis

seu

Melodiae musicae per decursum totius anni adhibendae

ad cultum humanae voluptatis ac venetiarum civitatis

Bianche spiagge sabbiose, già base dei pirati, oggi del turismo, a Palazzo Cini²⁰

Mahé, grande isola di 150 Km² di area, è la più vasta delle componenti dell'arcipelago delle Seychelles. Con il monte Seychellois, un picco di 905 metri, raggiunge anche la maggior altitudine dello stesso arcipelago. Molti sono i luoghi a Mahé che vale la pena di esplorare. A nord s'impone una visita a Victoria, la Capitale delle Seychelles con il suo ben conosciuto porto e la torre dell'orologio, che riproduce in facsimile il Big Ben.



Sempre a Mahé i visitatori possono fare una puntata al Villaggio degli Artigiani, visitare l'Istituto Creolo, camminare lungo i sentieri attraverso la ricca vegetazione, scoprendo la spettacolare fauna e ovviamente deliziarsi con le famose spiagge di sabbia bianca e fina come il talco.

Già paradiso deserto oggi Mahé e le sue compagne sono il terreno di conquista del turismo di massa. Quaranta anni fa il raccoglitore di musiche tradizionali Errol Leighton poteva ancora contare sulle risonanze esotiche, spettacolarmente imprevedibili, del posto: le sue ibridazioni culturali, la musica originale amabilmente contaminata dai momenti di frammentaria colonizzazione.



LE SEYCHELLES DI ERROL LEIGHTON (1967)

Così Leighton annuncia il suo prodotto di ricerca, le sue registrazioni:

Fra l'India e l'Africa, al largo del Kenya, quattro gradi a sud dell'Equatore e proprio nel mezzo dell'Oceano ci sono 86 isole: le "isole dimenticate". Mahé, l'isola più importante delle Seychelles, ha una vegetazione tropicale ed è circondata da bianche spiagge sabbiose e da un mare blu intenso.

20. Si tratta del LP *Les Îles Seychelles*, a cura di Errol Leighton, Arion - ARN 33364, 1977.

Le Seychelles sono così incantevoli che i primi a giungervi le descrissero con entusiasmo alla Compagnia delle Indie Occidentali. Occupate prima dai Francesi e successivamente dagli Inglesi, divennero indipendenti nel giugno 1976. Furono occupate nel XVIII secolo e non hanno una popolazione indigena. Nonostante la lingua ufficiale fosse l'inglese fino all'indipendenza, la lingua più parlata è il "Creolo", che è un miscuglio di lingue.

Il 90% della popolazione vive a Mahé ma le altre isole e isolette, sparse nell'immensità dell'Oceano Indiano, ci invitano a visitarle sulla scia di Bougainville:

Praslin possiede lo straordinario giardino esotico della Valle di Maggio dove ci sono tanti pappagalli neri, che non si trovano in nessun'altra parte del globo. *La Digue*, la più piccola delle grandi isole delle Seychelles, si caratterizza per avere carri trainati da buoi come normale mezzo di trasporto. *Cousin* è un paradiso per gli uccelli. È là che il destino mi condusse un giorno e mi fece scoprire un popolo veramente meraviglioso. La loro ospitalità è incredibile. Vi conoscono a malapena e non esitano un secondo ad offrirvi la loro casa, la loro automobile ed il tradizionale thé delle cinque. In un pomeriggio di febbraio, incontrai per caso un gruppetto di musicisti eccezionali, gli Still Waters. Dopo averli ascoltati, chiesi loro immediatamente di incidere qualcosa per me e Guy Jocelyn Perreau accettò immediatamente a nome di tutto il gruppo.

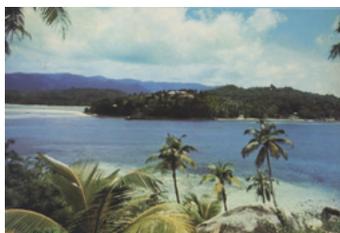
Poi incominciarono avventure e disavventure. Installammo uno studio improvvisato all'ombra delle palme da cocco ma non potete immaginare quanto sia stato difficile riunire insieme tutti i musicisti nello stesso tempo. C'era un caldo torrido e ogni momento un acquazzone tropicale.

Jocelyn Perreau aveva comperato un vecchio ronzino che, il giorno dopo, scivolò per sei metri dentro un burrone ma fortunatamente la sua caduta fu arrestata dalle palme da cocco. Perdemmo però due ore! Dopo tre giorni di rocambolesche avventure la registrazione ebbe inizio.

Ognuno aveva portato il suo personale "bagaglio" di musica, come la "Sega Moutia", una danza tipica delle Seychelles, esotica e voluttuosa. La Sega è la danza nazionale dell'Oceano Indiano. Ci mancava una canzone-canzone e Jocelyn ne compose una in una notte: "Marie".

Volevo ascoltare le tradizionali "contredanses camtolés", che i miei amici conoscevano poco, così andammo a cercare un vecchio del posto, che, senza essere musicista di professione, si offrì di aiutarci molto volentieri. In questi antichi ritmi tradizionali c'è lo spirito di vecchie arie francesi e l'influenza celtica e inglese: fanno rivivere l'epoca in cui i pirati infestavano queste isole dai tesori nascosti.

Oggi, credetemi, ognuno può scoprire il tesoro più prezioso sotto le palme da cocco: la pace. Ancora per poco. Poi venne il diluvio, vennero i soldi, vennero le masse dei turisti assetati di altro mondo. Queste musiche, pur tanto contaminate, ora sono solo un ricordo, disponibile solo molto lontano dalla loro patria.



1. GUETTE PAP' TOUT QUAT' COTE
2. ZERENION
3. ZOLI FLEU'
4. SEGA MARIE' EN ESSAI
5. SEGA MOUTIA
6. MARIANA MARCHÈ
7. PAS PLEURER
8. BANE ZEUNE F'LA POINTE CONAN
9. KOLOLO
10. SEGA PT'I PIERRE
11. MARIE
12. CONTRE-DANSE

BONUS

Un *tableau vivant* di Carl Ditters von Dittersdorf, da Ovidio, Vienna 1785
per recitante e fortepiano



*Andromeda salvata da Perseo*²¹



CARL DITTERS VON DITTERSDORF

Figlio di Paul Ditters, costumista presso la corte imperiale e il teatro di Vienna, Carl fu da piccolo educato presso la scuola dei Gesuiti, dove, a sei anni, iniziò a prendere lezioni di violino: tra i suoi insegnanti ebbe il celebre violinista Josef Ziegler.

La sua carriera musicale iniziò il primo marzo 1751, quando entrò nell'orchestra del principe di Sachsen come ragazzo-violinista. Nello stesso periodo entrò anche nell'orchestra dell'opera della corte di Vienna. In questi anni studiò contrappunto e composizione sotto l'insegnamento di Giuseppe Bonno, operista e maestro di cappella a corte. Nel 1763 fu accompagnato da Ch. W. Gluck in un viaggio in Italia, dove Dittersdorf ottenne grande successo come virtuoso al violino.

Nel 1765 diventò maestro di cappella del vescovo Grosswardein in Ungheria succedendo a Michael Haydn, fratello di Joseph. In questo periodo Dittersdorf ebbe un'attività compositiva molto creativa e fertile: egli infatti compose molta musica da camera, nonché opere liriche, come *L'amore in musica* e oratori, come *Isacco*. Però nel 1769 dovette sciogliere l'orchestra che aveva fondato, dato che il vescovo era stato denunciato alla corte imperiale per condotta disdicevole e corrotta. Lasciò quindi Grosswardein per entrare come direttore della cappella del principe-vescovo von Breslau, Phillip von Schaffgost, presso il Castello di Jansky a Javornik. Successivamente fu nominato ispettore generale delle foreste vescovili. Il 3 marzo 1772 sposò Nicolina Trink, una soprano ungherese dalla voce incantevole.

Il 5 giugno 1773 ricevette dall'imperatrice Maria Teresa il titolo nobiliare e da questo momento in poi il suo cognome sarà Ditters *von* Dittersdorf. Poco prima aveva ricevuto, come l'amico Mozart, il cavalierato dello Speron d'Oro dal Papa di Roma.

A Jansky continuò la sua produzione teatrale e concertistica. Durante il 1776 scrisse svariate opere per il teatro del principe Estherazy, fra le quali *L'Arcifanfano, re de' matti*, sul libretto di Carlo Goldoni.

Nel 1784 risiedette a Vienna, dove in quartetto d'archi suonò assieme a Joseph Haydn, a Mozart e Vanhal. Si trattenne presso la capitale dell'impero fino al 1787, dove nel luglio del 1786 mise in scena il suo più famoso Singspiel *Doktor und Apotheker*.

21. Potrebbe trattarsi della registrazione dal vivo del concerto del 15 febbraio 1992, presso Villa Mazzacurati, sempre nell'ambito delle Feste Musicali di Bologna, curate con grande intelligenza dall'amico di Morelli, Tito Gotti [nota del curatore].

Nel 1794, dopo ventiquattro anni di onorato servizio presso Jansky, Dittersdorf ebbe un acceso scontro, una vera e propria rissa con il datore di lavoro Schaffgotsch e quindi fu espulso dalla corte. Un paio d'anni dopo, nel 1796, fu invitato dal barone Ignaz von Stillfried a vivere nel suo castello a Neuhoft in Boemia. Dopo 3 anni vi morì, nel castello, in miseria, afflitto dalla gotta e da tanti altri malanni.

Musicista fertile, depositario di uno stile molto alto, e nello stile, di molte di quelle capacità di sintetizzazione degli stili che illustrarono la fama di Mozart, scrisse un imponente oratorio *Hiob* in cui si verificano ascendenze (da Handel) e discendenze (beethoveniane) nel complesso di una stilizzazione cangiante, eccitata, nervosa.

Carl Dittersdorf ci ha lasciato anche un importante, grosso libro di Memorie, stimolanti come un bel romanzo.

Fra le opere rare di Dittersdorf si contano molti melodisti apprestati per *tableaux vivants* dilettantistici e nobiliari, molti dei quali ispirati alle Metamorfosi ovidiane. Si presenta oggi all'ascolto quello dedicato alla storia della liberazione di Andromeda.

*

La storia di Andromeda, sunto:

Sorvolando le coste etiopi, Perseo, di ritorno dall'impresa contro Medusa, vide Andromeda incatenata ad uno scoglio; colpito dalla sua bellezza si fermò per aiutarla. La giovane era figlia del re d'Etiopia, Cefeo e Cassiopea; responsabile della sorte della figlia la madre, rea di essersi detta più bella delle Nereidi. Poseidone, per vendicarsi, inviò in quelle terre un terribile mostro che devastava ogni cosa. Consultato un oracolo, il responso fu che per placare l'ira divina Cassiopea offrì sua figlia Andromeda all'orribile creatura marina, Cetus. Perseo si offrì volontario per liberare la giovane da questa terribile sorte, e promise di uccidere il mostro in cambio della mano di Andromeda. Sconfitto il mostro marino, Perseo poggiò la testa di Medusa in terra per sciacquarsi le mani; al contatto con il sangue della Gorgone, alcune alghe si pietrificarono trasformandosi in corallo.



XX

19 maggio 2007 - Palazzo Cini a San Vio, ore 17.30

Hello, Mr. Fogg!

Il giro musicale del mondo in cinquantadue sabati

idest

Harmonia caelestis

seu

*Melodiae musicae per decursum totius anni adhibendae
ad cultum humanae voluptatis ac venetiarum civitatis*

Un salterio giapponese a Palazzo Cini

Mister Eto e l'Arte del Koto²²



KIMIO ETO



MR ETO, GRAN MAESTRO DI KOTO
(1967)

Concerto

22. Si tratta del LP Kimio Eto - *Art Of The Koto; The Music Of Japan*, Elektra - EKS-7234, 1963.

Tradizione Koto

1. Sakura. Fior di ciliegio. 2. Yuki no genso. Fantasia di Neve.
3. Hacidan no shirabe. Variazione su otto passi

Composizioni originali

4. Temari tsuki. La palla che saltella. 5. Kakrembo. Nascondino.
6. Kisha Gokko. Il gioco del carretto tirato

Tradizione Koto

7. Yachiyo Jishi. Il leone d'ottomila generazioni. 8. Izumi. Torna primavera

Koto è il nome giapponese di un gruppo di strumenti a corde della famiglia del salterio, derivanti dalla trasformazione del *k'in* cinese, che venne introdotto in Giappone almeno nel V sec. d.C. I vari modelli si distinguono per dimensioni e per numero di corde; quest'ultime variano da 1 a 50. Tipi principali sono lo *yamato-koto* ovvero WAGON, a 6 corde, noto dall'Ottavo secolo, e il SO-NO-KOTO o *gakuso*, a 13 corde, impiegato nella musica di corte (*Gagaku*) sin dal secolo IX. SHAMJSEN. Era per lo più impiegato per accompagnare le antiche pantomime a carattere mitologico o le canzoni popolari inserite nelle rappresentazioni di corte.



NEW YORK: MISTER ETO NEL 1967

Nella musica per Koto, detta genericamente *sokyoku*, si distinguono brani puramente strumentali, che hanno nome di *shirabemono* e seguono lo schema del *rokudan*, formato da sei sezioni lungo le quali il tema principale è sottoposto a una serie di variazioni; e brani d'accompagnamento del canto, nei quali il Koto si unisce in trio con lo *shamisen* e con la viola detta KOKYO o, in sostituzione di questa, col flauto a becco *shakuhachi*; quest'ultimi generi di musica hanno nome di *sankyoku* (musica a 3 parti) o di *tegonomo* (dallo schema tripartito del brano, con un interludio strumentale chiamato *tegoto*). Il moderno Koto per la musica tradizionale misura ca. 180-190 cm di lunghezza e arma ordinariamente 13 corde di seta, tese su ponticelli mobili che ne regolano l'intonazione. Le corde sono pizzicate con dita, plettri di avorio, o con unghie artificiali. A partire dal Seicento il Koto poté vantare una fiorente letteratura, spesso esemplata sui modelli della musica per liuto, adatto ai trattamenti d'oggi, tipo quelli di Mr. Eto, è stato creato da Miyagi Michio nel 1912, si tratta di uno strumento con 17 corde che abbastanza bene si presta anche alla utilizzazione in complessi musicali occidentali o occidentalizzanti.

Uno strumento dunque a 13-17 corde, a forma di salterio, il Koto, d'origine cinese, millenario, imperiale, teatrale. Suonato in genere da solisti o in duo, lo strumento viene spesso accordato durante le esecuzioni.

Il virtuoso si siede alla cima dello strumento appoggiato ad uno zoccolo di legno. Preme le corde col pollice, strappa con due dita artigliate, cambia intonazione con la sinistra, glissando sulle corde oltre le cavigliette.

Anche le dita piccole della destra ogni tanto allungano un pizzico.

Mr Eto si è formato presso la scuola Ikuta, scuola tradizionale che risale al Settecento. È un musicista cieco.

Nato nell'isola di Kyushu, ha iniziato la sua carriera come pianista, poi dopo l'incontro con il venerabile Michio si è dedicato al Koto nella versione dello strumento innovativa dello stesso suo Maestro. Seguendo le orme del maestro ha sviluppato una ricerca di conservazione della tradizione e della innovazione della stessa, indirizzandosi alla dimensione del concerto.

Il concertismo del Koto, sviluppato da Eto negli USA, ha sensibilmente modificato l'antico strumento, la sua aura, il suo charme, con soluzioni tanto innovative che il compositore americano Henry Cowell ha scritto per Eto (e in concerto la prima avvenne sotto la bacchetta di Leopoldo Stokowski), nel 1953, un gran pezzo di musica sperimentale avanguardistica il cui titolo è appunto *Concerto per Koto e orchestra*, grazie al quale lo strumento tradizionale giapponese è entrato nel tempio della musica avveniristica del secolo XX.



GIOVANI VIRTUOSE DI KOTO, OGGI

BONUS

Portoferraio 1890-1894
Quattro carmi anarchici
 di
Pietro Gori
 In contrafactum
 su celebri arie popolari



Preciso e trascinate nelle arringhe, elegante e forbito nelle conferenze e nei comizi, appassionato nelle poesie e nelle canzoni, il siciliano Pietro Gori, nato a Messina nel 1865 da genitori toscanesimi (il padre era stato ufficiale di Napoleone all'Elba), politico anarchico di grande spessore, impegnatissimo in tutti gli eventi degli ultimi anni del secolo, poeta romantico di grande gesto, simbolo di eroica abnegazione ribelle, difensore togato degli umili, morì giovane a 46 anni a Portoferraio stroncato dalla tisi. Passò alla storia con diversi epiteti: 'anarchico gentile', 'avvocato dei poveri', 'cavaliere dell'ideale'.

Avrebbe potuto occupare, se non fosse stato un inguaribile ribelle, un posto prestigioso nella cultura ufficiale del suo tempo. Preferì anteporre alla brillante carriera promessagli la sua fede infrangibile di combattente anarchico, e andare incontro a rappresaglie feroci opposte dalla società sua contemporanea ai borghesi convertiti alle sfide del proletariato.

In ogni momento della sua vita Gori si schierò dalla parte dei malfattori a fronte alta, in patria, in esilio, in carcere. Molte angherie si infransero contro la sua tenacia e la sua volontà espressiva di lotta; nulla riuscì a frenare l'impeto della sua eloquenza e comunicazione.

In ogni occasione lanciava parole d'ordine belle rimate atte a rimarcare le miserie e i dolori delle classi subalterne innalzando disperati inni cantabili di protesta e sventolando vessilli di speranza:

amore contro odio, giustizia contro sopraffazione ecc. Grazie alla sua bella cultura letteraria costantemente adoperata al servizio dell'opera di propaganda, le sue argomentazioni erano sempre alimentate da citazioni di alte manifestazioni del pensiero: Platone, Darwin, Cristo, Dante, Fourier, Hugo, Zola, e di queste armi si avvaleva contro la tracotanza degli avversari, spesso giudici impietosi di sovversivi o di innocenti.

Gori era uomo di indole mite, allegra, squisitamente toscano, rimatore salace, alzava le sue parole ben scelte quando si scagliava pubblicamente o per iscritto contro i reclusori militari, le detenzioni politiche, i capitalisti, la polizia repressiva, il militarismo.

Quando il poeta prendeva il sopravvento sull'avvocato la sua parola si faceva anche aulica e pedante, nello stile del pedantismo tipico della sinistra italiana (culturalmente quasi sempre ben nata), ciononostante non perdeva mai la linea dell'impegno propagandistico delle intonazioni contro i soprusi istituzionali.

Nascevano così i suoi inni al tempo molto molto popolari, di insurrezione e acculturazione, sincroniche.

In una poesia scritta a Napoli nel 1889, ventiquattrenne, Gori aveva scritto:

O voi che in libricini infronzolati
Vaghi a le dame versi profundete
Questi non li leggete:
son rozzi canti al popolo sacrali.
Io non scrivo per l'arte e per la gloria,
scrivo ciò che mi bolle nel cervello,
io scrivo e mi ribello
al vecchio mondo ed alla vecchia Storia.

La figura politica e storica di Gori è ancora da studiare nel gran contesto dell'Italia di Crispi, Cavallotti e Giolitti. La sua opera poetica dovrà essere ben esaminata.

In questa occasione si presentano quattro carmi ispirati alla tecnica del *contrafactum*, ossia canzoni dalla poesia scritta su musica ben nota (una scuola importante nella storia della canzone politica europea, di matrice francese poi sviluppata anche nel miglior canto politico italiano).

Le musiche di base sono significativamente emblematiche di usi e riusi nella storia politica italiana. Gori ne sviluppa i potenziali della sua espressività inerpicata sui sentieri dei maggiori ideali anarchici e del gran pathos del martirio dei diseredati.

**Di Pietro Gori *Inno dei lavoratori siciliani*
Per il movimento dei Fasci di Niccolò Barbato
e Rosario Garibaldi Bosco
Contrafactum di Pietro Gori 1894
su canto degli Italiani di Mameli e Novaro**

Compagni la forte Sicilia s'è desta
E contro i tiranni solleva la testa
E chiama i suoi figli gementi e sfruttati
Dai campi bagnati del vostro sudor.
Noi siamo dei paria le innumeri schiere
Le pallide genti dannate a servire
Ma erette le fronti spieghiam le bandiere
Movendo al conquisto d'un equo avvenir.
O mesti carusi fanciulli straziati
Da un'empia ingiustizia strumenti fiaccati
Sorgeteorgete rivendicatori
Dei mille tesori che a voi s'involar!
Uscite dall'arse riarse solfare
O bimbi piangenti nel gran tenebrore
Correte le maschie battaglie a pugnare
A infrangere gli ozi dello sfruttator!
O genti sorelle o tu Italia madre
Guardate da quante mani avidi e ladre
De l'isola nostra il proletariato
È oppresso schiacciato da lunga viltà!
Non questo pugnando tra magiche squille
Tu a noi promettesti legione dei Mille
Né contro i Borboni pei nuovi ribaldi
Il buon Garibaldi da Quarto salpò!
Innanzi all'eccidio dei nostri fratelli
Sorgiamo più arditi, più forti e ribelli,
ad ogni ingiustizia giuriamo far guerra
è nostra la terra se fermo è il voler!
Ruggite o miserie dei petti ventenni
Squillate campane dei Vespri solenni
È questa la grande riscossa finale
Del bene e del male la pugna fatal.
Noi siamo gli araldi di un'era di pace
Che un alto pensiero d'amore guidò
O vecchia Sicilia, risorgi pugnace,
tremate o Tiranni che l'Etna tuonò.

**Di Pietro Gori *Stornelli d'esilio* ossia
O profughi d'Italia
Contrafactum di Pietro Gori 1894
sul coro originale Dell'Inno delle Nazioni
di Giuseppe Verdi**

O profughi d'Italia a la ventura
si va senza rimpianti nè paura.

Nostra patria è il mondo intero
nostra legge è la libertà
ed un pensiero
ribelle in cor ci sta.

Dei miseri le turbe sollevando
fummo d'ogni nazione messi al bando.

Nostra patria è il mondo intero
nostra legge è la libertà
ed un pensiero
ribelle in cor ci sta.

Dovunque uno sfruttato si ribelli
noi troveremo schiere di fratelli.

Nostra patria è il mondo intero
nostra legge è la libertà
ed un pensiero
ribelle in cor ci sta.

Raminghi per le terre e per i mari
per un'Idea lasciamo i nostri cari.

Nostra patria è il mondo intero
nostra legge è la libertà
ed un pensiero
ribelle in cor ci sta.

Passiam di plebi varie tra i dolori
de la nazione umana precursori.

Nostra patria è il mondo intero
nostra legge è la libertà
ed un pensiero
ribelle in cor ci sta.

Ma torneranno Italia i tuoi proscritti
ad agitar la face dei diritti.

Nostra patria è il mondo intero
nostra legge è la libertà
ed un pensiero
ribelle in cor ci sta.

Contrafactum di Pietro Gori su *Addio Sanremo bella*, canzone popolare toscana 1895

Scritta dall'esilio svizzero

Addio, Lugano bella,
o dolce terra pia,
scacciati senza colpa
gli anarchici van via
e partono cantando
colla speranza in cor,
e partono cantando
colla speranza in cor.

Ed è per voi sfruttati,
per voi lavoratori,
che siamo ammanettati
al par dei malfattori;
eppur la nostra idea
è solo idea d'amor,
eppur la nostra idea
è solo idea d'amor.

Anonimi compagni,
amici che restate,
le verità sociali
da forti propagate:
e questa è la vendetta
che noi vi domandiam,
e questa è la vendetta
che noi vi domandiam.

Ma tu che ci discacci
con una vil menzogna,
repubblica borghese,
un dì ne avrai vergogna
ed ora t'accusiamo
in faccia all'avvenir,
ed ora t'accusiamo
in faccia all'avvenir.

Scacciati senza tregua,
andrem di terra in terra
a predicar la pace
ed a bandir la guerra:
la pace tra gli oppressi,
la guerra agli oppressor,
la pace tra gli oppressi,
la guerra agli oppressor.

Elvezia, il tuo governo
schiavo d'altrui si rende,
di un popolo gagliardo
le tradizioni offende
e insulta la leggenda
del tuo Guglielmo Tell,
e insulta la leggenda
del tuo Guglielmo Tell.

Addio, cari compagni,
amici luganesi,
addio, bianche di neve
montagne ticinesi,
i cavalieri erranti
son trascinati al nord,
e partono cantando
con la speranza in cor.

***Inno del primo maggio*
Contrafactum di Pietro Gori
sul *Coro del Nabucco*
1890 Scritto nel carcere dei Domenicani
a Livorno**

Vieni o Maggio t'aspettan le genti
ti salutano i liberi cuori
dolce Pasqua dei lavoratori
vieni e splendi alla gloria del sol
Squilli un inno di alate speranze
al gran verde che il frutto matura
e la vasta ideal fioritura
In cui freme il lucente avvenir

Disertate falangi di schiavi
dai cantieri da l'arse officine
via dai campi su da le marine
tregua tregua all'eterno sudor

Innalziamo le mani incallite
e sian fascio di forze fecondo
noi vogliamo redimere il mondo
dal tiranni de l'ozio e de l'or

Giovinezza dolori ideali
primavere dal fascino arcano
verde maggio del genere umano
date ai petti il coraggio e la fé

Date fiori ai ribelli caduti
collo sguardo rivolto all'aurora
al gagliardo che lotta e lavora
al veggente poeta che muor.

XXI
26 maggio 2007 - Palazzo Cini a San Vio, ore 17.30

Hello, Mr. Fogg!
Il giro musicale del mondo in cinquantadue sabati

idest
Harmonia caelestis
seu
Melodiae musicae per decursum totius anni adhibendae
ad cultum humanae voluptatis ac venetiarum civitatis

Hertogenbosch
Funebri accenti fra vecchia e nuova età, a Palazzo Cini



PIERRE DE LA RUE
NATO CIRCA. 1450 - MORTO NEL 1518
DETTO ANCHE PETRUS PLATENSIS; PETRUS DE VICO; PIERCHON;
PIERZON; PIETER VAN STRAETEN; PIEZON; PERISONE

Missa pro defunctis
Introito, requiem aeternam
Kyrie I
Kyrie II
Tractus: Sicut cervus desiderat
Offertorio: Domine Jesu Coriste
Quam Olim
Hostia et preces
Quam Olim
Sanctus
Pleni sunt coeli
Hosanna in excelsis
Benedictus
Hosanna II
Agnus Dei I
Agnus Dei II
Agnus Dei III
Communio: Lux aeterna

Pierre De la Rue nasce a Tournai-Dornijk, in Piccardia, sotto il ducato di Borgogna, impara la musica della cattedrale della città.

Negli anni 1469-70 è segnalato come cantore di Sainte Gudule a Bruxelles. Poi è accreditato in diverse sedi: in specie alla Jakobskerk di Gand. Prima del 1478 lo si trova alla Onze Lieve Vrouwkerk di Nieuwpoort e quindi a Colonia nella chiesa di Saint-Ode.



FILIPPO IL BELLO

Dal 1489 al 1492 è al servizio dell'arciconfraternita della Notre Dame nella cattedrale di Notre-Dame a **Hertogenbosch**.



NOTRE DAME D'HERTOGENBOSCH

Nel 1493 è al servizio degli Asburgo di Borgogna. Viaggia quindi moltissimo al seguito della Corte. Serve l'imperatore Massimiliano e suo figlio Filippo il Bello, arciduca d'Austria e sovrano dei Paesi Bassi. Con Filippo viaggia in Spagna fra il 1500 e il 1503. Passa in Inghilterra (nafrago) nel 1506, ed entra al servizio di Re Enrico VII. Dopo la morte di Filippo resta al servizio della regina Giovanna la Pazza, regina di Castiglia.

Musicista viaggiatore come pochi, Pierre ritorna, dopo la morte di Giovanna, alla corte di Margherita d'Austria che insedia nella reggenza dei Paesi Bassi il nipotino, futuro Carlo V.



CARLO V REGGENTE RAGAZZO

Dopo la maggiore età di Carlo, forse per evitare un altro viaggio in Spagna, carico di prebende (Gand, Saint Aubion de Namur, Termonde ecc.) Pierre si ritira a Kortrijk (ove muore).

In vita è stato comunque anche a Siena, fra il 1483 e il 1486, ma anche in Ungheria, a Bois le Duc, Bruxelles, Mechelen, Malines e Courtray.

Ha conosciuto Robert de Fevin, Isaac, Josquin: questi incontri sono stati decisivi per la maturazione cosmopolita del suo stile.

Il suo nome campeggia nella deplorazione per la scomparsa di Ockegem, scitta da Jean Molinet, fra quelli dei maggiori musicisti del giro di secolo:

Accoustréz vous d'habitz de deuil

Josquin, Brumel, Pierchon, Compère [...].

Ritroviamo il suo nome nel quarto libro di Rabelais, che cita, di lui, il mottetto *Mater floreat* e lo ritrovano ancora nel libro di teoria di Pierre Maillart (tardi, quasi un secolo dopo la sua morte, nel 1610).

Pierre ha scritto 31 messe, 31 mottetti, 8 Magnificat, 35 chansons.

Ecco i titoli delle 31 messe di Pierre:

1. Missa Alleluia;
2. Missa Alman;
3. Missa Assumpta est Maria;
4. Missa Ave Maria;
5. Missa Ave sanctissima Maria;
6. Missa Conceptio tua;
7. Missa Cum jucunditate;
8. Missa De Beata Virgine;
9. Missa De Feria;
10. Missa De Santa Anna;
11. Missa De Santa Cruce;
12. Missa De Santo Anthonio;
13. Missa De Sancto Job;
14. Missa De Septem Doloribus;
15. Missa de Virginibus;
16. Missa Incessament;
17. Missa Inviolata;
18. Missa Iste est Speciosa;
19. Missa pro defunctis *;
20. Missa L'homme armé;
21. Missa Nunqua fué pena major;
22. Missa O gloriosa Margaretha;
23. Missa O Salutaris Hostia;
24. Missa Paschale;
25. Missa Pro fidelibus defunctis;
26. Missa Puer natus est;
27. Missa Sancta Dei Genetrix;
28. Missa Sine Nomine;
29. Missa Sub tuum praesidium;
30. Missa Tandernaken;
31. Missa Tous les regretz.

Ecco i titoli delle 35 canzoni di Pierre:

1. A vous non autre;
2. Au fen d'amour;
3. Autant en emporte;
4. Carmen in re;
5. Ce n'est pas jeu;
6. Cent mille regretz;
7. De l'oeil de le fille;
8. Dedans bouton;
9. Dicte moy bergere;
10. D'ung altre aymer;
11. D'ung desplaisier;
12. En espoir vis;
13. En l'amour d'un dame;
14. Forseulement;
15. Forseulement;
16. I am sanche;
17. Il fault morir;
18. Il viendra le jour;
19. Incessament mon povre cueur;
20. Las que plains tu;
21. Ma bouche rit;
22. Myn hert heeft altyt verlanghen;
23. Plorés, genicés, criés - Requiem;

24. Pour ceque je sius;
25. Pourquoi non;
26. Pourquoi tant me fault; Pour ung jamais;
27. Si le changer;
28. Tant que nostre argent;
29. Tous les regretz;
30. Tous nobles cueurs;
31. Trop plus secret.
32. Adieu comment;
33. Dueil et ennuy;
34. Je n'ay regretz;
35. Sailliés avant.

Molto studiato nel nostro secolo, il Fiammingo, si segnalano a lui dedicate le seguenti pubblicazioni:

- Bernstein L. F., *Chansons Attributed to Both Josquin des Prez and Pierre de la Rue : a Problem in Establishing Authenticity*. Josquin Symposium, Utrecht 1986, p. 125-152
- Bloxam M. J., *A Survey of Late Medieval Service Books from the Low Countries : Implications for Sacred Polyphony, 1460-1520* (thèse). Yale University 1987
- , *In Praise of Spurious Saints: the Missae Floruit Egrediis by Pipelare and La Rue*. Dans “Journal of the American Musicological Society” (46) 1991, p. 163-220
- Caullet G., *Musiciens de la collégiale Notre-Dame à Courtrai d'après leurs testaments*. Courtrai & Bruges, 1911
- Cuyper J. de, *Een Godsdienstige Stichting van de beroemde komponist Pierre de la Rue in de Kapittelkerk te Kortrijk*. Dans «Verslagen en Mededelingen van de Leiegouw» (13) 1971, p. 295-297
- Davison N., *Absalom fili mi Reconsidered*. Dans «Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse muziekgeschiedenis» (46) 1996, p. 42-56
- , *The Motets of Pierre de la Rue* (thèse). University of Edinburgh, 1961
- , *The Motets of Pierre de la Rue*. Dans “Musical Quarterly” (48) 1962, p. 19-35
- Duggan M. K., *Queen Joanna and Her Musicians*. Dans “Musical Quarterly” (30) 1976, p. 73-95
- Elders W., *Number Symbolism in Some Cantus-Firmus Masses of Pierre de la Rue*. Dans “Jaarboek van het Vlaamse Centrum voor Oude Muziek” (3) 1987, p. 59-68
- Hocquet A., *Un musicien tournaisien dit courtraisien*. Dans «Revue tournaisienne» (7), 1911, p. 167-168; Dans «Gazette musicale de Belgique», 15 août 1936
- Kreider J. E., *Pierre de la Rue's Incessant and its Musical Descendants*. Dans A. Clement & E. Jas, “From Ciconia to Sweelinck: donum natalicium Willem Elders”, Amsterdam 1994, p. 167-178
- , *The Masses for Five and Six Voices by Pierre de la Rue* (thèse). Indiana University 1974
- , *Works Attributed in the Sixteenth Century to Both Josquin des Prez and Pierre de la Rue*. Josquin Symposium, Utrecht 1986, p. 103-116
- Lenaerts R. B., *The 16th-Century Parody Mass in the Netherlands*. Dans “Musical Quarterly” (36) 1950, p. 410-421
- Maas C., *Josquin, Agricola, rumel, e la Rue : een authenticiteitsprobleem*. Dans “Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse muziekgeschiedenis” (20,3) 1966, p. 120-159
- Meconi H., *Free from the Crime of Venus: the Biography of Pierre de la Rue*. Dans “Revista de musicología” (16) 1993, p. 2673-2683
- , *French Print Chansons and Pierre de la Rue : a Case Study in Authenticity*. Dans J. A. Owens and A. Cummings, “Music in Renaissance Cities and Courts : Studies in Honor of Lewis Lockwood”, Warren (Mi.), 1997, p. 187-213
- , *Pierre de la Rue and Secular Music at the Court of Marguerite of Austria*. Dans “Jaarboek van het Vlaamse Centrum voor Oude Muziek” (3) 1987, p. 49-58
- , *Review of N. S. J. Davison, J. E. Kreider and T. H. Keahey, eds. : Pierre de la Rue : Opera omnia, i-iii*. Dans “Journal of the American Musicological Society” (48) 1995, p. 283-293
- , *Style and Authenticity in the Secular Music of Pierre de la Rue* (thèse). Harvard University, 1986
- Milsom J., *Review of Pierre de la Rue : Opera omnia, ii-iii*. Dans “Early Music” (21) 1993, p. 479-482
- Picker M., *The Chanson Albums of Marguerite of Austria*. Berkeley, 1965
- , *The Chanson Albums of Marguerite of Austria*. Dans «Annales musicologiques» (6), 1958-1963, p. 145-285

- , *Three Unidentified Chansons by Pierre de la Rue in the Album de Marguerite d'Autriche*. Dans “Musical Quarterly” (46) 1960, p. 329-243
- Rifkin J., *Problems of Authorship in Josquin : Some Impolitic Observations with a Postscript on Absalon, fili mi*. Josquin Symposium, Utrecht 1986, p. 45-52
- Robijns J., *Pierre de la Rue (circa 1460-1518) : een bio-bibliographische studie*. Brussels, 1954
- , *Pierre de la Rue als overgangsfiguur tussen middeleeuwen en renaissance*. Dans «Revue Belge de Musicologie» (9) 1955, p. 122-130
- Rosenberg M., *Symbolic and Descriptive Text Settings in the Sacred Works of Pierre de la Rue (c. 1460-1518)*. Dans “Miscellanea musicologica” (1) 1966, p. 225-248
- Rubsamen W. H., *Pierre de la Rue als Messen-Komponist* (diss., U. of Munich, 1937)
- Sachs K.-J., *Pierre de La Rues Missa de Beata Virgine in ihrer copia aus varietas und similitudo*. Dans W. Breig, R. Brinkmann & E. Budde, „Analysen : Beiträge zu einer Problemgeschichte des Komponierens : Festschrift für Hans Heinrich Eggebrecht“, Wiesbaden 1984, p. 76-90
- Schmidt-Görg J., *Die Acta Capitularia der Notre-Dame-Kirche zu Kortrijk als musikgeschichtliche Quelle*. Dans „Vlaams jb voor muziekgeschiedenis“ (1) 1939, p. 21-80
- Smijers A., *De Illustre Lieve Vrouwe Broederschap te s-Hertogenbosch*. Dans „Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse muziekgeschiedenis“ (13) (1931-1932), p. 181-237
- Stahelin M., *Pierre de la Rue in Italien*. Dans „Archiv für Musikwissenschaft“ (27) 1970, p. 128-137
- van Benthem J., *Introduction to Workshop III : Josquin and La Rue*. Josquin Symposium, Utrecht 1986, p. 101-102
- , *Lazarus versus Absalon: About Fiction and Fact in the Netherlands Motet*. Dans „Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse muziekgeschiedenis“ (39) 1989, p. 54-82
- van Doorslaer G., *La chapelle musicale de Philippe le Beau*. Dans «Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art» (4) 1934, p. 21-57; 139-165

La cattedrale di Hertogenbosch è un solenne arengo di spiritualità europea. Lo conferma la intensa omelia di papa Woytila, che qui si riporta.

Omelia di Giovanni Paolo II
VISITA PASTORALE NEI PAESI BASSI
Santa Messa nella Cattedrale di s-Hertogenbosch
Pronunciata Sabato, 11 maggio 1985



1. “Questa è proprio la casa di Dio, questa è la porta del cielo” (Gen 28, 17).

Cari fratelli e sorelle, questa sera faremo nostra questa esclamazione di Giacobbe. Guardo questa bella cattedrale, alla quale lunghi lavori di restauro hanno voluto rendere tutto il suo splendore, e vi riconosco una bellezza che supera tutto ciò che vediamo: è la casa di Dio, che ci mette in contatto con il cielo. Quando il papa San Leone IX venne in Olanda, nell'XI secolo, consacrò una chiesa, a Voerendaal. Oggi, nel primo giorno della mia visita in questo Paese, mi è dato di consacrare un altare. A più di novecento anni di distanza c'è la stessa intenzione di trovare il popolo cristiano riunito nella casa di Dio, in occasione di una consacrazione che non riguarda solo le pietre di un edificio, ma i cuori di tutti coloro che vi assistono.

Saluto tutto questo popolo che mi circonda ed esprimo la mia gioia per essere in mezzo a voi in comunione con tutti. “Popolo di Dio”: è così che il Concilio Vaticano II ha definito la Chiesa. Ugualmente desidero salutare i miei fratelli nell'episcopato, il vescovo emerito della diocesi di s-Hertogenbosch, monsignor Bluysen, e anche il nuovo vescovo monsignor ter Schure. Saluto cordialmente i preti, i religiosi e le religiose e i laici che collaborano al ministero del Vangelo sotto la direzione del vescovo,

al quale rinnovo i miei auguri fraterni, e l'assicurazione del mio appoggio fedele nei vincoli del collegio episcopale.

2. La processione lungo le strade della città ha simboleggiato il cammino che il popolo di Dio è chiamato a percorrere spiritualmente. Sono stato felice di camminare con voi. Insieme camminiamo verso la stessa patria. La mia presenza tra di voi è un segno dell'unione della Chiesa che è nei Paesi Bassi, con la Chiesa che è a Roma e, attraverso di essa, con l'intera Chiesa cattolica. Siamo un popolo in pellegrinaggio. Il Concilio parla della Chiesa come del nuovo popolo di Dio "dell'era presente, che cammina alla ricerca della città futura e permanente" (*Lumen gentium*, 9).

Camminare nell'era presente significa entrare pienamente nel mondo che ci circonda, nella sua cultura e nelle attuali condizioni di vita. La preoccupazione di vivere il Vangelo in un modo adattato alla nostra epoca è tra le più lodevoli e mostra il dinamismo del popolo di Dio in questo Paese. Ma una società che, come la vostra, ha fatto dei progressi considerevoli nei campi scientifico e tecnico, ha altrettanto bisogno di un più vivo soffio spirituale. E ha ugualmente bisogno di forze morali per superare gli ostacoli che minacciano il suo vero sviluppo. La Chiesa le dà questo soffio spirituale e queste forze morali. Essa si sforza di penetrare in tutti gli ambienti umani per poterli elevare a una qualità di vita superiore.

3. La processione ci ha condotto qui, come a casa. Sono stato felice di consacrare il nuovo altare. In effetti, questo costituisce un punto d'incontro del popolo di Dio e ne simboleggia un aspetto fondamentale. Questo popolo messianico, dice il Concilio, ha come capo il Cristo, "il quale è stato messo a morte per i nostri peccati ed è stato resuscitato per la nostra giustificazione" (*Rm* 4, 25).

È sull'altare che noi celebriamo il memoriale di questo mistero pasquale che fonda la Chiesa. È qui che il popolo pellegrino trova il pane di vita che gli dà la forza di continuare sempre il suo cammino, anche in mezzo alle più grandi difficoltà. È qui che questo popolo trova e ricrea la sua unità. Sì, questo popolo in marcia è ancora imperfetto. La parola di Cristo ce lo ha ricordato poco fa: "Se dunque presenti la tua offerta sull'altare e lì ti ricordi che tuo fratello ha qualche cosa contro di te, lascia lì il tuo dono davanti all'altare e va' prima a riconciliarti con il tuo fratello" (*Mt* 5, 23-24).

So che sentite fortemente questo bisogno di riconciliazione. Dite di riconoscervi nella situazione della giovane Chiesa di Corinto, dove alcuni dicevano: "Io sono di Paolo", altri: "Sono di Apollo", altri ancora: "Io sono di Cefa". Come successore di Cefa, io esercito un ministero che è, prima di tutto, un servizio dell'unità. Voglio fare tutto ciò che è in mio potere per favorire la riconciliazione. E, con San Paolo, ripeto che la nostra unità avviene nel Cristo, nella sua morte e nella sua risurrezione, che noi celebriamo su questo altare. Se, dal profondo del cuore, offriamo la riconciliazione ai nostri fratelli, l'Eucaristia ci trasformerà nel corpo di Cristo, membra gli uni degli altri.

4. Peregrinante nel secolo presente, la Chiesa non si rinchiude in esso. Come sottolinea il Concilio, il popolo di Dio avanza verso la città futura, permanente. Egli sa che è chiamato ad un destino che si compie in un aldilà insieme misterioso e meraviglioso. Ha la garanzia che tutto ciò che non ha potuto rispondere alle sue aspirazioni nel corso del pellegrinaggio terrestre sarà infallibilmente raggiunto, con pienezza, nella comunità celeste. La speranza suscitata dall'opera di salvezza non può essere delusa: essa incoraggia a fare il possibile qui per migliorare lo stato della società umana, e dà la sicurezza che le inevitabili imperfezioni di questo mondo porteranno alla perfezione della città futura.

Nella sua bontà Cristo non ha lasciato la sua Chiesa senza le guide che le devono indicare la strada. "Gesù Cristo, pastore eterno, ha edificato la santa Chiesa e ha mandato gli apostoli come egli stesso era stato mandato dal Padre (*Gv* 20, 21), e ha voluto che i loro successori, cioè i vescovi, fossero fino alla fine dei tempi pastori nella sua Chiesa. Affinché lo stesso episcopato fosse uno e indiviso, prepose agli altri apostoli il beato Pietro e in lui stabilì il principio e il fondamento perpetuo e visibile dell'unità della fede e della comunione" (*Lumen gentium*, 18).

La saggezza del Cristo ha quindi voluto per la Chiesa una struttura ministeriale, con dei pastori che hanno l'incarico di dirigere il popolo di Dio verso il fine così alto che si sforza di raggiungere. Questi pastori sono completamente al servizio dei loro fratelli; essi si dedicano ad accrescere in tutti la vita cristiana. Per poter esercitare il loro compito hanno bisogno di essere accolti.

So che avete vissuto delle settimane difficili. Tra di voi ci sono alcuni i quali sono stati particolarmente coinvolti da agitazioni verificatesi in seguito alle recenti nomine dei vescovi, e si domandano: "Perché tutte queste tensioni?"

Vorrei dirvi, con tutta sincerità, che per ogni nomina a capo di una diocesi, il Papa tenta di comprendere la vita di una Chiesa locale. Egli s'informa e chiede consiglio, come previsto dal diritto canonico e dalle abitudini ecclesiastiche. Voi comprenderete però che a volte le opinioni espresse

sono divergenti. E alla fine è il Papa che deve prendere la decisione. Dovrebbe spiegare la sua decisione? La discrezione lo difende.

Credetemi, cari fratelli e sorelle, mi fa male sapere di queste sofferenze. Ma siate convinti che veramente io ho ascoltato, esaminato, pregato. E ho nominato colui che, davanti a Dio, ho giudicato il più adatto. Accettatelo nell'amore di Cristo, come rappresentante tra voi di colui che è il Buon Pastore della Chiesa.

5. E Cristo ha costituito la sua Chiesa come un popolo ben ordinato e libero. Voi siete un popolo che ama la sua libertà, come un supremo valore. Avete combattuto per 80 anni per la vostra libertà politica. Spesso, nel corso dei secoli, persone, perseguitate nella loro patria, hanno trovato una buona accoglienza presso di voi.

Ma voi avete anche l'esperienza del fatto che si può abusare della libertà. Quando essa è senza orientamento, quando ignora la legge inscritta nel cuore umano, quando non ascolta la voce della coscienza, la libertà si ritorce contro l'uomo e contro la società.

Nella vita ecclesiale, essa deve ugualmente svilupparsi rispettando l'autorità di coloro che sono stati chiamati dal Cristo per una missione pastorale. La cooperazione deve essere, in questo modo, "libera e ordinata". L'esperienza mostra d'altronde che la libertà si dispiega al massimo quando si conforma alle regole della legge morale e quando accetta gli orientamenti dati da coloro che conducono, in quanto pastori, il popolo di Dio. La nostra fede ci insegna che noi troviamo la vera libertà in Cristo, lui che ha detto: "E la verità che vi farà liberi", e anche: "Io sono la verità". Sì, il Cristo ci ha chiamati alla vera libertà. Solo lui ci può rendere interamente liberi. Perciò la Chiesa è così profondamente preoccupata di difendere e promuovere l'autentica libertà umana in tutto il mondo.

6. In questo momento siamo seduti accanto a Maria, dolce madre di Den Bosch. Nel corso dei secoli milioni di uomini hanno fatto una breve sosta durante il percorso della loro vita per sedersi accanto a lei; per esprimere accanto a lei i loro desideri, le loro preoccupazioni, i loro pensieri; per pregare e attingere, nella sua santità così attraente e nello stesso tempo così impregnata di semplicità evangelica, delle risorse nuove.

Nel Concilio Ecumenico Vaticano II, Maria è stata descritta come la credente esemplare, come un membro sovremamente e assolutamente unico della Chiesa, modello per essa sul piano della fede e della carità. Proprio perché la Vergine risponde all'invito rivelazione è diventata il segno della speranza e della fiducia. La sua vita è stata segnata dal più profondo dolore, dai tormenti, dalle incertezze. Ma lei non è caduta comunque sotto il loro peso. Ha continuato, in un modo imperturbabile, ad avere fede, pensando che ciò che le era stato detto da parte del Signore si sarebbe compiuto. Per tutta la sua vita essa ripeterà, ricolma com'è dello Spirito Santo o perduta nelle tenebre più profonde: "L'anima mia magnifica il Signore e il mio Spirito esulta in Dio mio Salvatore, perché ha guardato l'umiltà della sua serva" (*Lc* 1, 46-48).

È l'immagine e la primizia della Chiesa che dovrà avere il suo compimento nell'età futura, così sulla terra brilla come un segno di sicura speranza e di consolazione per il popolo di Dio in marcia, fino a quando non verrà il giorno del Signore" (*Lumen gentium*, 68).

È tradizione, d'altronde, dire un'Ave Maria dopo un Padre nostro, come anche rivolgerci alla Madre del Signore e ripetere le parole di saluto dell'arcangelo Gabriele: "Ave Maria, piena di grazia" e domandare la sua intercessione, "adesso e nell'ora della nostra morte".

Noi possiamo fare nostro, come pellegrini della vita, l'atteggiamento adottato da Maria e che consiste nel dire che la fede cristiana è radicata in una disponibilità pienamente fiduciosa verso Dio, che è la carità creatrice stessa. Maria è l'esempio più chiaro di questa disponibilità. Cerchiamo, come lei, di custodire la parola di Dio nei nostri cuori, e portare così molti frutti. Amen.

BONUS

Elegie e funebri mottetti occasionali del tempo dei compagni di Pierre

Hyronymus Vinders

*O mors inevitabilis (a 7)**In consolazione per la morte di Josquin*

O mors inevitabilis mors amara mors crudelis Josquin Duprez dum necasti illum nobis abstulisti qui suam per armonia illustravit Ecclesiam. Propterea tu nusice dic: Requiescat in pace Amen. Et lux perpetua luceat ei.

Jacobus Vaet

*Continuo lacrimas (a 6)**In consolazione per la morte di Clemens non Papa*

Continuo lacrimas cantores fundite fluxu nam peritt vestri lausque decus chori.

Es nimis INCLEMENS vis ac violentia Fati quae tam CLEMENTI parcere dura negat.

CLEMENTEM tamen omnipotens Deus ipse juvabit ut mortem vincat qui nece vistus erat.

Requeiem aeternam dona ei Domine.

Ludwig Senfl

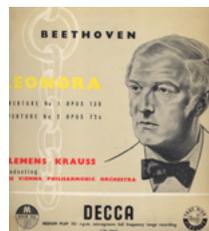
*Non moriar sed vivam (a 4)**In consolazione per la morte di Martin Lutero*

Non moriar sed vivam et narrabo opera Domini.

BONUS II

Clemens Krauss dirige la II Leonora

Op.72a di Ludwig Van Beethoven



Grande direttore romantico, ispirato dal sodalizio con Richard Strauss, Clemens Krauss, gran notabile della Musica del III Reich, già direttore dell'orchestra dell'opera di Stato di Vienna dal 1922, direttore dell'Opera di Stato di Berlino nel 1934, dell'Opera di stato bavarese nel 1938, incide nel 1954, l'anno della morte, ritornato sul podio viennese dopo le epurazioni, una accuratissima concertazione della seconda ouverture Leonora.

XXII

2 giugno 2007 - Palazzo Cini a San Vio, ore 17.30

Hello, Mr. Fogg!

Il giro musicale del mondo in cinquantadue sabati

*idest**Harmonia caelestis**seu*

Melodiae musicae per decursum totius anni adhibendae ad cultum humanae voluptatis ac venetiarum civitatis

Tredici ritirate madriline a Palazzo Cini



Un pittoresco sistema di paesaggi sonori dedicati ai tramonti madrilinei e alla loro potente espressività insorgente e spontanea.

Si comincia con gli atti preludianti della

Ritirata di Madrid, G. 543

Quintetto per archi di Luigi Boccherini

Cui seguono le colorature pastello della *Sonata k61* di Domenico Scarlatti, il poeta supremo della vitalità sonora della grande capitale spagnola, eseguita sul gravecembalo col piano e con il forte, strumento della Regina Barbara, dedicataria degli interi opera omnia per tastiere diverse del Napoletano.

Cui ancora seguono i notturni accenti, variati, delle *Diferencias sobre el canto del caballero* di Antonio de Cabezón, affidate alle oscure sonorità della Banda Militare reale.



Riprende lenta la *Ritirata G.545* di Boccherini, ancora nei movimenti del quintetto che preparano alla mobilitazione imminente dei suoi passi per ora incerti, primi momenti di raccoglimento sonoro della imminenza della sera.

Un vigoroso attraversamento di piazza dei *Grenaderos britannicos*; pifferi e tamburi, tamburi militari, tamburi baschi, tamburi rullanti, grancasse che riecheggiano fino a Madrid dalla petrosa rocca angelica di Gibilterra.

Un rientro a palazzo, in una piccola sala ovattata, dove risuona ancora, sul gravecembalo col piano e il forte del costruttore fiorentino-padovano, Bartolomeo Cristofori, la *Sonata k67* del Maestro di corte, Scarlatti.



Di nuovo fra interno ed esterno, fra piazza e sala di palazzo, la visione sonora della ritirata notturna dal quintetto di Boccherini, con la mitica disposizione dell'ostinato refrain del passo militare, che confluisce nella dimensione spaziale, allucinatamente sinfonica che include la celebre ritirata nella grande fantasia a quattro orchestre composta in gloria di questa celebre situazione musicale da Luciano Berio nel 1975:

*Quattro versioni originali della Ritirata notturna di Madrid
soprapposte e trascritte per orchestra*



Un ritorno a Palazzo per ascoltare la ritirata notturna degli spiriti dell'uccelliera da un altro celebre quintetto di Luigi Boccherini, cui segue l'incombente serie di variazioni bandistiche notturne sul tema popolare de

Los zitros de Saragoza



Termina il concerto, ultima ritirata, il finale dell'opera *L'anima del filosofo* di Joseph Haydn, in cui si assiste al fragoroso annegamento in stato di naufragio tempestoso delle Menadi, ove Orfeo martire, dilaniato dalle Baccanti, viene vendicato a dovere, in una grandiosa scena di inabissamento mediterraneo.



ROVINOSA RAFFIGURAZIONE CLASSICA DI UNA MENADE IN DIFFICOLTÀ

XXIII

9 giugno 2007 - Palazzo Cini a San Vio, ore 17.30

Hello, Mr. Fogg!**Il giro musicale del mondo in cinquantadue sabati***idest**Harmonia caelestis**seu**Melodiae musicae per decursum totius anni adhibendae**ad cultum humanae voluptatis ac venetiarum civitatis****The Faith in the Mercy of God, strongly affirmed to Palazzo Cini*****Hello, Mr. Fogg!****Boston 1868****The great Latin Mass in D by John Knowles Paine²⁵**

JOHN KNOWLES PAINE 1839-1906

Dalla *Messa in Re maggiore* 1862-1868

*

*Credo. Allegro (Coro)**Et incarnatus. Larghetto (Soprano solo e orchestra)**Crucifixus. Andante patetico (Coro)**Et resurrexit. Vivace (Coro)**Et in spiritum sanctum. Andante maestoso (Basso solo e orchestra)**Confiteor. Con moto (Coro a cappella)**Et vitam venturi speculi. Intermezzo, fuga: Allegro molto (Coro)**Sanctus. Grave (Coro e organo)**Pleni sunt. Allegro pesante (Coro)**Osanna. Allegro molto e giocoso (Coro)*

25. Dovrebbe essere una selezione dell'unica registrazione (due LP): John Knowles Paine *Mass in D*, con la Saint Louis Symphony Orchestra e il Saint Louis Symphony Chorus diretti da Gunther Schuller, New World Records - nw 262/263, 1978 [nota del curatore].

John Knowles Paine,

compositore, organista, didatta, accademico americano era nato nel Maine a Portland, figlio di un negoziante di musica. Aveva iniziato lo studio della musica nella città natale con un organista emigrato tedesco, Heinrich Ketzshmar, aveva completato gli studi musicali a Berlino, allievo di Haupt, Fischer e Wieprecht. In Germania si era fatto apprezzare come organista, ritornato in America si era affermato come organista e insegnante. Dal 1862 divenne professore di musica alla Università di Harvard dove nel 1875 divenne direttore del primo grande e importante istituto universitario di musicologia degli Stati Uniti. Durante il suo periodo accademico ebbe modo di ritornare in Europa a dirigere la sua *Messa in Re* ancora incompiuta (sarà terminata nel 1868). Maser of Arts h.c. presso la Harvard Univ., poi Doctor of Music h.c. presso la Yale University. Quasi tutti i maggiori musicisti 'accademici' americani (fra i quali Parker, Mason, Carpenter, Foote, Converse, Hill, Finck ecc.) furono direttamente o indirettamente suoi allievi. Si ritirò dall'insegnamento nel 1905, un anno prima della morte.

La sua opera, *Azara*, ritenuta troppo difficile, non fu mai rappresentata, se ne dette una realizzazione concertistica, a Paine morto, nel 1907, a Boston.

Monumentale è il suo oratorio *St. Peter* del 1873. Sono del 1881 le sue musiche di scena per un *Edipo Tiranno* inscenato ad Harvard, del 1901 quelle per *Gli uccelli* di Aristofane. Due le sue grandi sinfonie, di cui la seconda del 1880 si intitola *Spring*.

Due i suoi maggiori poemi sinfonici: *The Tempest* del 1881 e *An Island Fantasy* del 1882. Oltre alla grande *Messa* del 1861-68 Paine scrisse diverse cantate: *The Nativity*, *Song of Promise*, *Poebus Arise*, *Domine salvum fac*, *Columbus March and Hymn*, *Centennial Hymn*, *Realm Fancy*.

Compose inoltre un Quartetto, un Trio, i pezzi per pf opere 7 9 11 12 26, dei Preludi per organo, una Ouverture (*As you like It*), un Duo concertante per violino e violoncello, variazioni per organo e molte liriche. Dette alle stampe anche una *Storia della musica prima della morte di Franz Schubert*.

La *Messa in Re* di grande gusto romantico tedesco americano è opera di lunga e intensa ispirazione ed esprime al meglio il paradosso creativo di una massima realizzazione protestante di un rituale cattolico. Enormemente incorniciata da orpelli espressivi gloriosi e pensosi, espressivi e formali, sonoristici e concettuali, coinvolge nella carne viva della composizione una somma di influenze stilistiche la cui abnormità stimola la curiosità su quale possa essere nel corso del suo decorso il passaggio successivo ad una sfera di esaltata sottomissione di un povero figlio di un negoziante di musica, presto fallito, del Maine, alla potenza estetica dei Maestri, dagli Italiani, a Mendelssohn, da Handel a Beethoven e Berlioz.

È stata qui scelta la fase più affermativa dell'opera: il complesso del *Credo* e il complesso del *Sanctus*, ove i grandi transiti dal misterioso Fa minore dell'*Et ex Patre natum* alla luminosità del relativo Re bemolle maggiore del *Deum de Deo*, le incursioni del solo del corno sul soprano solo dell'Incarnatus, l'improvvisa e traumatica discesa all'asciutto dei soli archi nella introduzione al *Crucifixus*, il tono lirico operistico della grande aria per basso dell'*Et in spiritum sanctum*, languente ma virile sugli arpeggi dei violini, la mezza voce del coro a cappella del *Confiteor*, i miracolosi trasporti modulanti dal Re minore, al Mi maggiore, al La minore, al Do maggiore, al Fa diesis maggiore, al Mi minore che generano effetti progressivi di lievitazione armonica degni di Brahms, ecc. espandono il sentimento della fede rigogliosa cattolica in un clima di rigorosa compunzione bianca e protestante, generando affreschi che contengono affreschi e che si illuminano e si oscurano con impareggiabile e quasi insensata potenza.

Non meno formidabile è la costruzione del *Sanctus* per successive dilatazioni sinfoniche di ogni versetto, autonomamente sviluppato in quadri d'espressione intima riquadrati da altrettante escussioni di vigorose espressioni decorative.

BONUS

ROMA CAPPELLA SISTINA

Credo e Sanctus dalla *Messa Benedicamus Domino* 1899 di don Lorenzo Perosi

MONUMENTO A LORENZO PEROSI, POSTO A TORTONA DAVANTI ALLA CASA NATALE DEL MAESTRO, IN VIA DE AMICIS

Nato nel 1872 a Tortona, Lorenzo Perosi era figlio di Giuseppe, maestro di cappella, laico, del duomo della città.

La passione per la musica era nata in casa. Nel 1887 Lorenzo diviene terziario francescano, nel 1888 si reca a Roma per sostenere un esame di ammissione all'Accademia di Santa Cecilia, quindi segue un corso per corrispondenza, al tempo attivo, con il Conservatorio di Milano. Lo troveremo ben presto, nel 1888, nel ruolo di organista e Maestro di Canto della Abbazia di Montecassino. Lascia il posto per diplomarsi in contrappunto al conservatorio di Milano, subito dopo si recò per un periodo di studi (3 anni) alla scuola di musica di Regensburg, dove rafforzò il suo sapere armonico e contrappuntistico. Dopo un periodo di impiego come maestro di cappella a Imola, in Romagna, nel 1894 è nominato direttore della cappella marciana a Venezia. Fu ordinato sacerdote nel 1895, dopo un breve periodo di studi seminaristici protetti dall'amico compatriota tortoniano Don Orione.

Nominato nel 1898, da Papa Leone XIII, Direttore perpetuo della Cappella Sistina, Lorenzo Perosi sostenne quell'importantissimo ruolo per cinquantotto anni, ossia sino alla morte avvenuta nel 1956. Nello stesso 1898 con la *Passione secondo San Marco* Perosi iniziò la sua carriera di fortunatissimo autore di fortunatissime opere di teatro sacro, oratori in stile moderno. I critici chiamarono al tempo la sua epoca 'Momento Perosiano'.



PEROSI E TOSCANINI A MILANO NEI GIORNI DELLA PRIMA (1901) DELL'ORATORIO DI PEROSI MOSÉ

Nel 1903 Perosi cominciò a soffrire di varie nevropatie, fobie, manie di persecuzione, depressioni. Dopo sette anni di relativo ritiro sembrò guarire miracolosamente e riprese così in mano la gestione della musica sacra cattolica. Durante la malattia a sostenere il suo ruolo e le veci furono il fratello Marziano e monsignor Casimiri. Nel 1922 fu la volta però, per Perosi, di una stravagante crisi religiosa forse connessa con le vicende relative alla morte della madre. Il tribunale di Roma, assumendo il timore diffuso che

potesse distruggere, come aveva fatto una ventina d'anni prima, tutti i suoi manoscritti, lo sottomise ad un ruvido interdetto.

Nei tempi successivi, pur continuando a comporre e dirigere le sue nuove opere e a governare la Cappella Sistina, monsignor Perosi cominciò a vivere seguendo un regime rigidissimamente vegetariano, sino ad identificarsi oltremodo in questa misura igienica e a firmarsi **Padre Piero Piolti Il Vegetariano** e a prospettare nero su bianco una riforma 'vegetariana del calendario romano' (e della relativa liturgia). Nel 1924 diresse la Messa funebre in memoria di Puccini, nel 1930 fu eletto Accademico d'Italia, ed infine nel 1936 gli fu affidata la direzione della Radio Vaticana. Il 12 marzo 1955 diresse la cappella Sistina nell'anniversario della incoronazione di papa Pio XII.

La *Messa Benedicamus Domino* di cui si ascolterà qui oggi il *Credo* e il *Sanctus*, è una messa che gronda abbondantissimamente melodie ceciliane, rapinose volute di canto, unisoni rassicuranti; in tal senso il suo prepotente candore ben si pone a contraltare della laboriosa elaborazione e distillazione di plurimi quadri di abbandono estremo al costruttivismo sinfonico, ed estrema distillazione degli atti di fede in momenti musicali della Messa del forse non meno candido Paine del New England.

Candore bostoniano versus candore tortonese-vaticano.



MONSIGNOR PEROSI ACCADEMICO D'ITALIA, NEL 1930, CON I COLLEGGI ACCADEMICI UMBERTO GIORDANO E PIETRO MASCAGNI

XXIV

16 giugno 2007 - Palazzo Cini a San Vio, ore 17.30

Hello, Mr. Fogg!

Il giro musicale del mondo in cinquantadue sabati

idest

Harmonia caelestis

seu

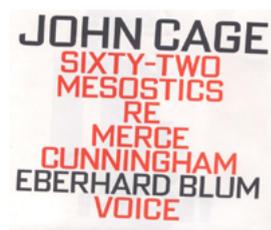
*Melodiae musicae per decursum totius anni adhibendae
ad cultum humanae voluptatis ac venetiarum civitatis*

31 mesostici e un Trio a Palazzo Cini

Hello Mr. Fogg: Therwil 4106 Switzerland



THERWIL: SEDE DELLA HAT HUT RECORDS LTD.
SEDE DELLA REGISTRAZIONE DEI 31 MESOSTICI DI JOHN CAGE PER MERCE CUNNINGHAM



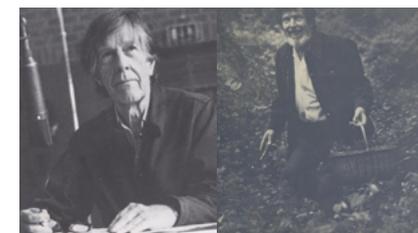
Parte prima

*

31 dei 62 mesostici per Cunningham: New York 1971



COPERTINA DEL LIBRO DI JOHN CAGE (1969... 1973) CHE CONTIENE LA PARTITURA DEI MESOSTICI



JOHN CAGE 1969

JOHN CAGE 1973

Programma del 16 giugno a Palazzo Cini

Mesostico 1 Mesostico 2 Mesostico 3 Mesostico 4 Mesostico 5 Mesostico 6
Mesostico 7 Mesostico 8 Mesostico 9 Mesostico 10 Mesostico 11 Mesostico 12
Mesostico 13 Mesostico 14 Mesostico 15 Mesostico 16 Mesostico 17 Mesostico 18
Mesostico 19 Mesostico 20 Mesostico 21 Mesostico 22 Mesostico 23 Mesostico 24
Mesostico 25 Mesostico 26 Mesostico 27 Mesostico 28 Mesostico 29 Mesostico 30
Mesostico 31



ESEMPI DI MESOSTICI

| 1 | 9 | 17 | 25 |
|---|---|--|--|
| dence siductor once In premise on gy short stead mucon | speccalcie muu natsicta plants, is man legs forth was sum | Oym get tionnerfi speciemman read 18 from soAblute, er con Space 19 feelcreasin out walksubround ne piece malistion inging should charts my 20 space logue and know tive une yranched pho janperaru arformed | cambery) qui ons Anre trier Dances amongst the danc amemo 26 tiescor you posbilten forpened isidehapgot dan large Hoop start mimes 27 Ma becoming, her; can the 28 dance, though, run on Nir num rhi gauge huge has lanzome 29 warmth. Movement there's seconds, clue 30 im rooted run dicartiony ple 31 facts your find proments T'ai persons Movegram each a mak 24 Harpomu beicom Sepertionmausi call ingless |
| 2 | 10 | | |
| dance Lus een (Anthe which calrition girl French- ceparexgel) mi 3 | com well muer othsic, weight 11 from Zen works ac be 12 jump have courts, danc ningeve 13 com dur now conUntor I and ducgulant with What man 14 Maroningni re either dancchi time- 15 mon ten Three sicords posreimble 16 monga we tried ic er | | |
| 4 | | | |
| otsecadmy move lyilarsim.) charia Movement 5 | | | |
| comex could, An plorplexing, time stone tiongain. rhyth allowaaa tempt | | | |
| 6 | | | |
| mirror ex Rath escribrori ies 7 | | | |
| mix lyjectiveob wroing ack, Suite 8 | | | |
| morning life world crossing less | | | |

TRASCRIZIONE DATTILOGRAFICA DEI 31 MESOSTICI IN PROGRAMMA

La voce recitante
L'attore svizzero
EBERHARD BLUM



Il dedicatario
il coreografo americano
MERCE CUNNINGHAM



John Cage spiega convincentemente l'ordine complesso della forma
MESOSTICO
'un genere tanto semplice quanto complesso':

SIXTYTWO MESOSTICS RE MERCE CUNNINGHAM
for Voice Unaccompanied using Microphone

John Cage
New York City, March-June 1971 - March-June 1973

Mesostic means row down the middle: in this case the name Merce or Cunningham (a given letter of the name does not occur between itself and the preceding letter of the name). No attempt should be made to clarify this structure in a performance. A performance will include at least five separate mesostics (but may present all of them, though the complete work should be a full program: from one and one-half to three hours). According to the number of mesostics performed and according to the total time-length determined, space each in silence (e.g. in the case of the decision to perform all of them in a three hour period, allot approximately three minutes to each mesostic plus its succeeding silence (exception: the last one); say, one takes twenty seconds then follow it with two minutes and forty seconds of silence; let a single mesostic plus its succeeding silence equal at least one and one-half minutes; a shortest performance will therefore be something less than seven and one-half minutes).

The texts are I Ching determined syllable and word mixes from *Changes: Notes on*

Choreography by Merce Cunningham and from thirty-two other books chosen by him from his library. They have been instant-letterset using a gamut of about seven hundred and thirty different type faces or sizes. These type face and size differences may be used to suggest an improvised vocal line having any changes of intensity, quality, style, etc., not following any conventional rule. The words and syllables are not to be made clear: rather, attention is to be given each letter (though not separating it from the letter that follows; a given letter may be vocalized in many ways; do not search to establish any pronunciation rule).

Tempo is free, though (just as each mesostic has been letterset as a single visual event - letters touching both horizontally and vertically and dots of i's when necessary superimposed on letters above) each mesostic when performed should hold together: like a single cry, shout, or vocal event, not including in it longer silences than those necessary for breath (exception: punctuation marks at ends of lines), breathing, if necessary, taking piace at the end of a word or syllable.

“Speaking without syntax, we notice that cadence, Dublinese or ministerial, takes over. (Looking out the rear-window.) Therefore we tried whispering. Encouraged we began to chant. (The singer was sick.) ... to raise language's temperature we not only remove syntax: we give each letter undivided attention setting it in unique face and size; to read becomes the verb to sing.”

The texts (cfr, suora) are also given in typescript to facilitate study.
(from the score, Copyright © 1971-1973 by Henmar Press Inc., New York)

BONUS

SANTA MONICA (USA)

John Cage *Trio 1936*

Sul finire degli anni 30 John Cage si dichiarò influenzato dal cineasta Oskar Fischinger, inventore dei celebratissimi ‘effetti speciali’ e creatore di molti Studi filmici astratti, impostati sull’idea che il suono è l’anima degli oggetti inanimati. Pare che sia su questa suggestione che si fonda, accanto alla influenza di Varèse, l’interesse del giovane John Cage per le percussioni.

Il Trio 1936, in programma, creato a Santa Monica, si compone come una suite in tre tempi: Allegro Marcia Valzer. I percussionisti sono ovviamente 3 che usano, ovvero fanno spirare l’anima a diversi oggetti/soggetti sonori inanimati:

8 pezzi di legno graduati, non cinesi

5 tom tom graduati di cui 4 suonati con spazzole metalliche

1 grancassa

2 paia di bambou-stick (claves).

Il Valzer verrà riutilizzato da John Cage nel 1943 nella suite per pianoforte preparato e percussioni *Amores*, in 4 tempi; opera nella quale il compositore californiano intendeva a suo dire raggiungere l’espressione della relazione erotismo/tranquillità.

XXV

23 giugno 2007 - Palazzo Cini a San Vio, ore 17.30

Hello, Mr. Fogg!

Il giro musicale del mondo in cinquantadue sabati

idest

Harmonia caelestis

seu

Melodiae musicae per decursum totius anni adhibendae

ad cultum humanae voluptatis ac venetiarum civitatis

John Frum, il dio-cargo, ritorna a Palazzo Cini

Musiche delle isole Nuove Ebridi
(Vate [Vanuatu], Pentecôte e Tanna)²⁴



L'arcipelago delle Nuove Ebridi, Nouvelles Hébrides, New Hebrides, è un gruppo di isole della Melanesia situato nel sud-ovest del Pacifico a circa 2000 km dall'Australia e a 500 km a nord est della Nuova Caledonia. 13 isole a sud delle Salomone. Già bicolonizzate da Francia e UK hanno ottenuto indipendenza politica solo nel 1980, da allora figurano come parti costituenti la repubblica del Vanuatu.

L'arcipelago (12000 km quadrati) fu scoperto nel 1606 dal navigatore portoghese Pedro Fenandez de Quiros, venne ‘visitato’ nel 1766 da François Louis de Bougainville, e nel 1774 dall’inglese Capitan James Cook. La Francia vi mise le mani sopra, in termini di protettorato, solo nel 1887. Quindi dal 1906 si stabilì il protettorato franco-inglese che durò sino alla proclamazione della repubblica di Vanuatu.



CARTA DELL'ISOLA DI TANNA

Cinquemila anni fa gruppi di audaci navigatori della Cina del Sud installati a Taiwan divennero i fondatori della stirpe detta austronesiana. Questi nuovi popoli furono infatti i maggiori navigatori della preistoria: raggiunsero Filippine, Indonesia, Nuova Guinea e tutte le isole del Pacifico. Si

24. Si tratta del LP *Les Nouvelles Hébrides*, registrazioni di Maurice Bitter, Musidisc – 30 cv 1273, serie Musique Folklorique Du Monde [nota del curatore].

tratta della espansione che diede luogo alla civilizzazione Lapita, di cui restano testimonianze che datano al secondo millennio avanti Cristo.

Le tradizioni di queste regioni sono antichissime, ma oltremodo oggi contaminate.

I rilievi sonori riportati in programma riguardano tre delle tredici isole: Vate, Pentecôte e Tanna.

I rilievi di Vate sono forse i più inquinati, si tratta di musiche eseguite sotto le finestre dell'unico hotel internazionale di Vaté-Efate e per la soddisfazione degli ospiti americani sono arrangiate in stile squisitamente *country*.

I rilievi musicali di Pentecôte sono segnatamente marcati dall'intenzione di restituire una evocazione del mitico carattere bellicosissimo degli indigeni; la ricercatezza dell'effetto è talmente esagerata da rendersi a tutti gli effetti ridicola o assurda.



I rilievi di Tanna, aperti dalla registrazione del brontolamento continuo del vulcano Yahuway, minacciosissimo ma di fatto innocuo ha dato luogo a una neo-religione 'pazza'; dallo Yahuway scenderebbe infatti ogni notte il **dio Frum**, il **dio-aeroplano**, **dio-cargo** inventato da alcuni indigeni testimoni dello sbarco americano nelle New Hebrides durante la seconda guerra mondiale.

Tutto cominciò nel '40 quando un mitico **John Frum** era venuto dal mare a promettere benefici in natura e in moneta in cambio della espulsione degli Europei da Tanna.



Poco dopo sbarcarono le truppe americane e fu tutto un volteggiare di jeeps, radio, sigarette, fichi in scatola, marmellate, burro di arachidi in vasi di vetro, aeroplani... sopraggiunse quindi la Croce Rossa a esaudire le promesse di beni di consumo e protezione.



Certamente **John Frum** era stato un americano arrivato in avanscoperta con una pattuglia. Di fatto nacque un culto a lui dedicato, celebrato tutti i venerdì con preghiere e danze dalla Baia dello Zolfo. Il 15 febbraio si svolge però la cerimonia monumentale-rituale.

Gli uomini sono armati di finti fucili di legno con sopra scritto in rosso USA. Con il rito si invoca il ritorno di **John Frum** e del suo cargo d'ogni bene.



VANUATU FLAG

* da rilievi del 1967

ascolti:

Vanuatu: Canto per l'apparizione delle farfalle – Canto con il bambou-lagon

Pentecôte: Avvicinamento dei guerrieri – Salmodia – Danza guerresca

Tanna: Yahuway brontola – Toka: offerta del maiale – Nieli: festa degli ignam – Danza del rituale di circoncisione – Canto di selva.



BOUGAINVILLE

COOK



BONUS

Mikhail Mikhailovich Ippolitov-Ivanov
Album caucasico per orchestra 1895, opus 10



Mikhail Mikhailovich Ippolitov-Ivanov, 1859-1936, compositore russo e sovietico, direttore d'orchestra, direttore di conservatorio, didatta, assume il nome della madre Ippolitov, per non essere confuso con il critico omonimo, M. Ivanov. Fanciullo del coro della cattedrale di Sant'Isacco a Pietroburgo, entra nel conservatorio della città nel 1875, studia composizione con Rimski-Korsakov, diplomato nel 1882. Insegna nella scuola di musica di Tblisi (Georgia) ove diviene direttore nel 1893. Matura una gran passione per la musica tradizionale caucasica, e per tutta la vita, in ogni sua opera le tracce di questa passione sono evidenti e esibite. Čajkovskij lo raccomanda come professore del conservatorio di Mosca nel 1893, diventa direttore dello stesso conservatorio nel 1902 e rimane per vent'anni in quella eminente posizione accademica. Ebbe fra i suoi allievi Glière e Vasilenko. Dal 1885 dirige la grande Società corale di Mosca. Dal 1899 dirige l'orchestra del teatro Marmontov. Dal 1925 dirige il Bolshoi. Viene premiato come 'artista del popolo' nel 1922. Tutte le sue opere ma in specie *l'Album caucasico* furono molto care a Stalin. Fuori della Russia è noto solo e soltanto per il pezzo oggi in programma, appunto *l'Album caucasico*.

Compose diverse opere per il teatro *Ruith* 1887, *Azra* 1890, *Asia* 1900, *Tradimento* 1909, *L'ultima barricata* 1934. Nel 1931 completò l'incompiuta commedia musicale gogoliana di Musorgskij, *Il Matrimonio*.

L'Album caucasico è in quattro tempi.

- I. *Il passo di Passanaur*. Un pezzo caratteristico con effetti di grande paesaggismo, fiori, montagne, valli, prospettive, corni e trombe lontane, segnali di posta, archi che mimano i fiumi.
- II. *Shentareguli* Scena di villaggio georgiano, con gli strumenti dell'orchestra tradizionale che imitano il suono del tar (un violino georgiano) e del duduk (un oboe caucasico). Gli accompagnamenti di canti e danze, sincopati, imitano anch'essi il suono del georgiano cianuri.
- III. *Muezzin nella moschea*. Un breve movimento basato su un canto arabo, monotono, suggestivo. Il compositore annota di averlo trascritto in Batum.
- IV. *Processione a Sardar*. Sardar è una armata feudale dei signori georgiani, frammista di effetti guerrieri e coreutica, la composizione alterna caratteri di Canto Zeitun con citazioni di canti e danze europee, frammentatamene citate.

Il colore sinfonico complessivo è squisitamente Korsakoviano. La prima dell'*Album* ebbe luogo a Mosca, il 5 febbraio 1895, diretta dallo stesso Ippolitov-Ivanov.



Čajkovskij

XXVI
 30 giugno 2007 - Palazzo Cini a San Vio, ore 17.30
Hello, Mr. Fogg!

Il giro musicale del mondo in cinquantadue sabati
 idest

Harmonia caelestis

seu

*Melodiae musicae per decursum totius anni adhibendae
 ad cultum humanae voluptatis ac venetiarum civitatis*

Piccole Guardie Rosse, Barbudos, e Saengerknaben
 a Palazzo Cini

Pechino, Cienfuegos e Vienna



Dai confini Shensi-Ningsia-Kansu

Una piccola antologia di canzoni collettive e organizzate giunte al repertorio centrale del movimento delle Guardie Rosse con predominanza della espressione infantile di alcuni luoghi comuni della propaganda, elaborati su motivi popolati e dimensionati alla magnificenza degli eventi e dello spettacolo della gioia rivoluzionaria.

La suite, costituita da 5 composizioni di diversa atmosfera lirica, sempre comunque collettiva anche quando il cantore è solista (come nel canto per la gioia della emancipazione-liberazione), confronta i diversi pezzi in una versione strumentale (nazionale e talora corretta con efficaci infiltrazioni timbriche occidentali) e una versione vocale per lo più corale, polifonica e non.



1. Viva il nostro Presidente, solo strumenti 2. Idem, coro



3. Luminescenti gigli, rosso-cremisi, solo strumentale.

4. Idem, coro e orchestra

5. Soldati e popolo uniti nella produzione, solo strumentale

6. Idem, coro e orchestra

7. La gioia della emancipazione, solo strumentale

8. Idem, solo e orchestra

9. I contadini e gli operai hanno imbracciato le armi, solo orchestra

10. Idem, coro e orchestra

BONUS UNO



Cuba

1959 Fidel Castro diventa primo ministro

Improvvisazione su ritmo di guaracha di Rolando Laserie

Ora sì, ora è arrivato Fidel!

Ultima ora!
 È fuggito Batista!
 Ecco, arriva Fidel, ora sì!
 Siamo giunti, cubani, fra gli artigiani del tiranno, Batista ha fatto le valige.
 Senza dirci neppure arriverderci.
 S'è preso paura di Cienfuegos, di Monello e di Raul! Quando la rivoluzione era arrivata
 A Santa Clara e anche il Che stava arrivando
 In quel momento Batista ha avuto paura
 E ha raccolto con sé la sua banda di ladri
 Furfanti e criminali
 Capaci solo di ammazzare
 Ma vigliacchi al momento di combattere!
 Squadra di topi schifosi!
 Ora sì!
 Ora è arrivato Fidel, è giunta la rivoluzione e Batista ha fatto un salto
 Quando ha saputo che Che Guevara
 Era arrivato a Santa Clara.
 Viva Fidel, viva i ribelli!
 Viva i ribelli e la rivoluzione!
 Sono arrivati i **barbudos**
 La cosa più bella e fantastica
 Addosso a chi è rimasto
 Sono arrivati i barbudos!

Improvvisazione collettiva, la notizia è annunciata con schietto accento popolare-sco dalla voce di uno strillone, poi attacca un riff del coro, sulla cui base si snoda la declamazione ritmata del solista: brevi frasi ripetute, con aggiunte di improvvisazioni strumentali piuttosto casuali. Non esiste per queste performances un numero chiuso di battute, si prosegue con ebbrezza, spontanea o procurata, sin che, esaurito l'impulso improvvisativo, il riff corale richiude l'evento sonoro per disporre il collettivo ad una buona sorsata riposante.

BONUS DUE

Due celebri valzer di Johann Strauss
Nella interpretazione dei Wiener Saengerknaben diretti da Hans Gillesberger
VIENNA
Konzerthaus. Schubertsaal 1977



1. Valzer opus 354
2. Valzer opus 314

Quella dei Piccoli Cantori di Vienna è una antica istituzione musicale asburgica fondata dal Kaiser Massimiliano nel 1498. Cantarono alle diete di Augusta e Ratisbona nel 1548 e nel 1663. Ma cantarono anche le lodi di Eugenio di Savoia per la sua vittoria militare sull'odiatissimo e temuto Turco, ma anche per Napoleone che ottenne da loro diversi bis e ancora nella gran cerimonia inaugurale della Esposizione Universale di Vienna nel 1833. Si tratta di una istituzione locale gloriosa e attraente non meno della scuola spagnola d'equitazione dei lipizzani.

Dalla loro scuola di canto uscirono Haydn, Mottl, Clemens Krauss, Hans Richter, Schubert... La *finis Austriae* non vide la loro fine. I Piccoli Cantori sopravvissero all'impero che li aveva generati. Un catechista viennese, tale Josef Schnitt vendette, nei giorni della caduta dell'Impero, tutti i suoi beni per fondare un'Accademia da destinarsi alla conservazione dell'antico coro infantile, appunto l'Associazione dei Wiener Saengerknaben.

Il coro non si limita alle ottime esecuzioni di repertori mottettistici, di canti popolari e di Singspiele. Grazie alle particolarità timbriche dei cantorini si sono spinti anche sul grande repertorio dei valzer straussiani. A volte cantano valzer e polche concepite come pezzi corali da Johann Strauss ma, più spesso, come nel caso dei due valzer in programma (il cui titolo troppo celebre è stato da noi occultato sotto il numero d'opera), attribuendo testi vocali d'invenzione briosa alle già briose configurazioni dei celebri pezzi sinfonici. Un'esperienza liminare fra i regni del sublime e quelli del pessimo gusto.

**XXVII**

7 luglio 2007 - Palazzo Cini a San Vio, ore 17.30

Hello, Mr. Fogg!
Il giro musicale del mondo in cinquantadue sabati
idest
Harmonia caelestis
seu
Melodiae musicae per decursum totius anni adhibendae
ad cultum humanae voluptatis ac venetiarum civitatis

Frotta di Elleni a Palazzo Cini
Arcipelaghi sonori egei

***Musiche della antichissima e antica Grecia***

Nell'antichità in genere ma in particolare in Ellenia la musica non si dà come un genere differenziato d'arte. La parola musica significa l'aggettivo che si attribuisce alla *téchne* delle Muse.

Nove sorelle figlie di Zeus e di Memoria sono le Muse, una per una tutelatrice di più generi poetici (letteratura, storia, epica, filosofia, danza, lirica). Apollo era la loro guida, l'anima, il compagno: con la sua lira-cetra Apollo rappresenta la componente sonora dell'arte delle Muse che oggi conosciamo e concepiamo come musica.

La musica in tal senso significa una sorta di colonna sonora della poesia, autenticazione sonora della poesia. Controllo di atti linguistici e di altre verbalizzazioni.

La struttura fonematica della lingua ellenica era tale da dare sempre ai discorsi misurabilità e qualità melodiche, le sillabe erano differenziate da scansioni ritmiche (lunghe brevi) e meliche (altezze, accenti, acuti gravi circonflessi), oltre che timbriche (qualità del suono vocalico e consonante). La voce recitante si differenzia da quella cantante, così ci insegna Aristosséno, per la precisa intonazione delle singole sonorità su di una scala prefissata circoscritta, definita, sui suoi singoli precisi gradi, e per l'esatta misura dei rapporti di durata.

Tali elementi erano peraltro determinati dalla applicazione di un 'nomo', una legge, un modulo melodico noto, tradizionale.

I massimi monumenti musicali dell'antichità greca, i due grandi Inni delfici (di cui udremo il II), sono basati solo sul *nomo* pitico e su di una sola struttura metrica (peana in cretici e peonici, prosodio in gliconei). Dimostrano in tal modo di essere paradigmaticamente strutturati: possiamo pensare che stiano assumendo il rispetto di una tradizione liturgica di già tradizionale, preistorica.

Anche la bella melodia che esprime la Stele di Sicilo ha una sua costituzione logica che deriva direttamente dalle proprietà fonetiche del suo testo intonato.

Alcuni poeti più espressionisti fra V e IV secolo ritengono, dice Dionigi d'Alicarnasso, di sottomettere le parole al melos e non l'incontrario.

La melodia della prima Pitica che chiude la serie degli ascolti è una soave immaginazione di un dotto gesuita romano barocco del Seicento, forse una ricostruzione bizantina, forse un frutto d'invenzione.

Del Cretese Mesomedes di Soli, sono opera la suite di inni e poemi messi in lista. Si tratta dell'opera di un musicista di corte che comprende diverse melodie più o meno melicamente intonate. I quattro inni hanno identica struttura ritmica: dimetri anapestici catalettici, ovverossia premiati. Esempi di manifestazioni delle correnti neoclassiche del II secolo dopo Cristo. La lingua ha esaurito il suo ruolo di fonte/miniera di effetti musicali. L'accento melico cede il passo all'ictus progressivo, la quantità sillabica s'intenerisce ed offusca, l'estrazione diretta delle melodie dal testo poetico si rende difficile. Comincia la musica moderna.

Intorno a questo nucleo centrale di modelli strutturali l'efflorescenza della invenzione poetico-musicale dei massimi poeti: Alcmane, Saffo, Pindaro.

Buon ascolto.

Alcmane Partenio 1.36,63

C'è, c'è la vendetta degli dei! Felice colui che passerà un intero giorno senza lacrime.

Stele di Sicilo

Stele marmorea di Aldini presso Tralles, oggi al Museo Nazionale di Copenhagen

Non sono pietra, sono figura. Qui mi mise Sicilo per porre un segno di memoria, lunga e immortale. Splendi quanto vivi! Non ti rabbuiare, la vita è breve e il tempo la consuma. *Sicilo a Euterpe*.

Saffo di Lesbos 31. 1-16

Mi sembra esser pari agli dei.

Ecc.



Mesomedes Lyricus di Creta

Musicista di Adriano, dal Dialogo della musica antica e moderna di Vincenzo Galilei, Firenze 1581

- Invocazione alla Musa: Cantami diletta Musa, intona questa musica mia, che il vento che spirava dai tuoi boschi sacri mi muove il cuore.

- Inno al sole. Taccia l'etere, tacciano terre mari venti monti valli canti ed echi d'uccelli, perché il Sole dalla bella chioma sta per arrivare. Padre dell'aurora dalle nivee ciglia, tu con le alate orme tue segui il giro arrosato dei poli, tu bello per le tue chiome d'oro che attorniano il dorso dorato del cielo, tu che scagli il versatile tuo raggio, fonte lucente di lume, tu che giri attorno alla terra coi tuoi fiumi di fuoco immortale da cui nasce amabile il giorno. Per te il coro pacato degli astri segue danzando dall'Olimpo il suo signore, sempre cantando musiche soavi, godendo della cetra del Sole. Glauca Selanna procede con il suo ritmo armonioso, guidata dalle vacche bianche. Per te la mente benevola brilla di gaudio mentre ti aggiri per i diversi sentieri che circondano l'universo.

-Invocazione a Calliope. Calliope saggia guida delle ilari Muse, sapiente iniziatrice di misteri: Delio Peana e tu figlio di Latona, statemi buoni accanto.

-Inno a Nemese. Alata Nemese dall'occhio azzurro, dea, bilanciatrice di vita, figlia di Giustizia, tu che domi con rude freno le vane superbie dei mortali, e odiando la rovinosa furia dei bruti reprimi ogni negra invidia, sotto la tua ruota vaga senza lasciar orme la sorte lieta degli uomini, vaga e gira, e poi, tu incurante, d'un tratto te ne vai, piegata la cervice altera. Sotto il tuo cubito sempre la vita ci misuri, aggrotti le ciglia serpentine tenendo stretto alla mano il giogo. Sii a noi propizia, bella giustiziera, Nemese alata, bilanciatrice di vita. Nemese io ti canto, dea incorruttibile, vittoria dalle ali smisurate che infallibile piombi, compagna di giustizia, tu che la grande vigoria dei mortali sai sprofondare, sdegnosa, nell'Erebo.

Secondo inno delfico di Limenio

Oggi al Museo di Delfi, iscritto sulle pareti del Tesoro degli Ateniesi a Delfi.

Venite alla montagna Parnasia, amica dei cuori, venite Pieridi ad intonare il mio canto, sui due corni del monte, voi che in Elicona abitate le rocce nevose, cantate il biondo Pitio, Febo saettatore e arpista, lui che Latona beata partorì presso uno stagno famoso, poggiando le mani durante le doglie al frondoso tronco giallo dell'ulivo. - Tutta la luminosa distesa del cielo gioi quel giorno, l'aria trattenne i corsi rabbiosi della procella, Nereo calmò il gonfiore ribollente dei rumorosi flutti e il grande Oceano che d'intorno ancora circonda dei suoi umori la terra nell'abbraccio. - Allora il Dio lasciata l'isola Cinthia venne in Attive, nella terra che sul colle della Tritonide generò per la prima volta il grano. - Il flauto libico versando col suo soffio un canto mielato emetteva voci, in accordo con le mutanti melodie della cetra e allora l'eco che abita quelle rocce gridò sul loro canto: Peana, evviva, peana! Il Dio si rallegrò perché con il suo acuto ingegno aveva ricevuto e conosciuto il pensiero di Zeus. Da allora, noi autoctoni popolo suo cantiamo peana e così il sacro sciame dei poeti, che abitando la roccia cecropia, agitano il tirso bacchico. - Tu che possiedi il tripode profetico vieni su questo pendio di Parnaso, divinamente ispirato per essere stato calcato dai piedi degli Dei. - Intrecciato un ramo d'alloro attorno alle rutilanti chiome, tu traevi, o Signore, traevi con la mano divina gli enormi massi delle fondamenta del Tempio: ti trovasti avanti alla figlia mostruosa della Terra. - Salva Febo la divina città di Pallade, e il suo illustre popolo, e così anche tu Artemide signora degli archi dei cani cretesi. Proteggete quelli di Delfo, che vivano bene nelle loro case con figli e spose, vincitori nella sacre gare, accrescete la forza e il vigore dell'impero romano, coronato di zagaglie. Sin che germogli di nuove vittorie.

Pindaro Istmica I, 1-17

Madre mia, Tebe dall'aureo scudo, sopra il mio negozio porrò il tuo fatto. Non s'adiri con me la petrosa Delos a cui mi dedico [...] Ad Herodotos forgiando il mio dono per la quadriga e per aver retto lui in persona le redini, voglio adattarlo a inno o di Castor o di Iolaos, quelli che tra gli eroi nacquero aurighi fortissimi a Lakedaimon e a Thebai.

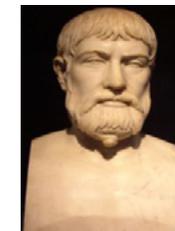
Pindaro Olimpica I

Buona, ottima è l'acqua, l'oro è fuoco ardente. Se vuoi cantare vittorie, cuor mio, non cercare altro splendido astro, né qualcosa di più caldo del Sole, né miglior gara che quella di Olimpia.

Pindaro Ode Pitica I, 1-5

Secondo la musicazione di Athanasius Kircher, Roma 1650, Musurgia Universalis

Aurea cetra, comune dovizia di Apollo, e di quelle Muse che le violette han su le chiome, ascoltano te i nostri passi che spiccan danze. Seguono il tuo cenno i cantori, quando con musicisti afflatti svolgono il preludio dei balli. Spegni la folgore acuminata della fiamma eterna.



BONUS

Redona (Bergamo)
Filati Lastex alla riscossa
 22 novembre 1974 - 4 luglio 1975
 documenti sonori da una fabbrica occupata²⁵



1. Saletta del Consiglio di Fabbrica. Impiegati.
2. Portineria
3. Sala mensa. Mene mene mene gatto
4. Giorno di Natale in sala mensa. Filati Lastex alla riscossa
5. Sala mensa. Bruciare le olive
6. Sala mensa: Noi de la Lastex balin balù
7. Saletta: Menegatto vuoi, la rovina di noi
8. Portineria
9. Sala mensa, segue: Ghé chi'l fa i storie
10. Prefettura prima della firma, poi Claxon per la chiusura della vertenza.



La demolizione di una vecchia fabbrica alla periferia di Bergamo riporta alla luce la storia di una vittoria operaia.

Nel 1974, in piena crisi economica, alla Filati Lastex viene licenziata la metà dei dipendenti. La fabbrica viene occupata e, dopo mesi di lotta, gli operai dimostrano che la crisi è solo un pretesto per chiudere e portare la produzione in Malesia, dove il lavoro costa meno. Gli enti locali acquistano la fabbrica, per proteggere il posto di lavoro dei 300 dipendenti e riavviare la produzione.

Oggi, a fabbrica demolita, questa storia viene raccontata dai ricordi dei protagonisti della lotta, dalle fotografie, e dalle voci degli stessi occupanti registrate durante la vertenza.

La Filati Lastex è stata un simbolo delle lotte per il lavoro nella Bergamo del 1974, per il consenso costruito attorno alla vertenza, e perché, dopo quasi otto mesi di occupazione, gli operai hanno vinto.

²⁵ Si tratta del LP *Bergamo Redona Filati Lastex alla riscossa*, Archivi Sonori - SDL/AS/12, "Archivi sonori a cura dell'Istituto Ernesto De Martino", 1975 [nota del curatore]

XXVIII

14 luglio 2007 - Palazzo Cini a San Vio, ore 17.30

Hello, Mr. Fogg!
Il giro musicale del mondo in cinquantadue sabati
idest
 Harmonia caelestis
 seu

Melodiae musicae per decursum totius anni adhibendae
 ad cultum humanae voluptatis ac venetiarum civitatis



JOHANN SEBASTIAN BACH LEOPOLD STOKOWSKI

Religiosi Adagi Bachiani a Palazzo Cini
Hello, Mr Fogg! New York-Philadelphia

1. Johann Sebastian Bach
Siciliano, largo dalla Sonata n. 4 in Do minore per violino e basso BWV 1017
2. Johann Sebastian Bach - Leopold Stokowski
Idem, per archi Philadelphia 1933
3. Johann Sebastian Bach - Leopold Stokowski
Komm, süsßer Tod dal Gesangbuch Schemelli, per archi, New York 1934
4. Johann Sebastian Bach - Leopold Stokowski
O Haup voll Blut n.63 della Passione secondo Matteo BWV 244, Philadelphia 1936
5. Johann Sebastian Bach - Leopold Stokowski
Aria della III Suite BWV 1068, New York 1935
6. Johann Sebastian Bach
Sarabanda dalla III suite inglese in Sol minore, BWV 808
7. Johann Sebastian Bach - Leopold Stokowski
Idem, Philadelphia 1934
8. Johann Sebastian Bach
Sarabanda dalla Partita I in Si minore, BWV 1002
9. Johann Sebastian Bach - Leopold Stokowski
Idem, New York 1936

Il tema di questo breve concerto è la messa a punto di una stereotipia tardoromantica che va a pescare nella immensità dell'opus magnum bachiano momenti musicali di avvincente largesse, adagiosità, calma, riposo, meditatività. Si tratta di una operazione di cattura della sensibilità del pubblico che ama che venga spinto il pedale della sacralità del concerto.

Alcune di queste sovrinterpretazioni di tratti stilistici genericamente bachiani, genericamente barocchi, sui quali interpreti fascinosi hanno insistito al fine di rendere al massimo grado un effetto invasivo della cosiddetta, dai musicisti barocchi, 'armonia d'adagio',

sono divenute dei luoghi comuni del comune sentire musicale. Si pensi solo come grazie al pezzo qui segnato 4, proprio nello spirito in questa illustre interpretazione significativamente portato al grado estremo della persuasività, la conquista umana della luna sia stata marchiata da questo stesso pezzo, nella sua distribuzione audio-televisiva, come una azione sacra, religiosa e iper-spirituale. Pur trattandosi, da parte del primo suo responsabile, il Kantor Bach, di una composizione immaginata, concepita e scritta, profanamente, in un contesto di suite di danze profane alla francese.



Si configura, in specie negli anni trenta del secolo XX, una tendenza a creare un repertorio di momenti spirituali basati su una sforzata coloritura religiosa dei tempi lenti di innocenti opere barocche da camera, elaborazioni sinfoniche estremamente ariose, eteree, celesti, anche di materiali onestamente profani, seppur calmi o moderatamente patetici. L'inventore di questa operazione di marketing dello smistamento della memoria storico-musicale è Leopold Stokowski che mise mano fra il 1930 e il 1940, grazie anche alla compartecipazione delle grandi orchestre sinfoniche americane che dirigeva un brillante repertorio di adattamenti bachiani atti alla evocazione nella sede del concerto sinfonico di isole di spiritualità dilagantemente perfusa di sentimenti pii, mansueti, seriamente contenuti.



JOHANN SEBASTIAN BACH

LEOPOLD STOKOWSKI

Antoni Stanislaw Boleslawowicz è un grande direttore d'orchestra americano di origine polacca, nato a Londra nel 1882 (muore nel 1977). Figlio di una irlandese sposatasi con un polacco, ha studiato a Londra al Royal College of Music con Hoyte, Parry e Stanford. A 18 anni era già organista nella chiesa di Saint James a Piccadilly, successivamente fece dei significativi viaggi di formazione musicale a Berlino, Parigi e Monaco.

Nel 1905 è organista nella chiesa di San Bartolomeo a New York.

Come direttore la sua carriera ricomincia a Londra dove dirige 42 concerti nel 1908.

Nel 1909 è nominato direttore della orchestra sinfonica di Cincinnati.

Nel 1912 S. diviene direttore stabile della orchestra sinfonica di Philadelphia, con questa orchestra dirige la prima della monumentale Ottava sinfonia di Mahler e i Gurre Lieder, il Concerto per piano e il Concerto per violino, di Schoenberg. È titolare anche di alcune prime di opere estremamente sperimentali di Varèse (Ameriques), Ives (IV Sinfonia) Chavez e altri.

Nel 1934 dirige a Baltimora la Rapsodia Paganini di Rakmaninov con il compositore al piano.

Dopo una pausa di meditazione e studio in India ritorna in America e ivi, nel 1931, dirige la prima americana del *Wozzek* di Berg.

Nel 1933 fonda i Concerti della Gioventù e con l'orchestra di Philadelphia gira in tournée in ogni parte del mondo.

Dal 1936 comincia una convinta carriera di direttore di produzioni discografiche.

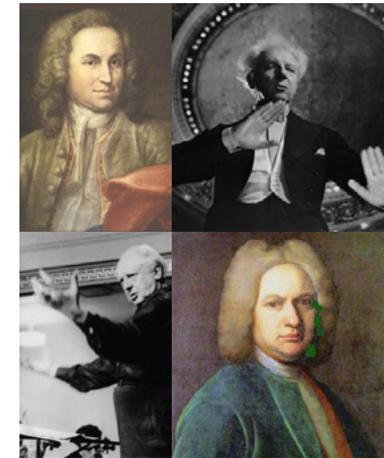
Nel 1940 dirige tutti i pezzi del celeberrimo cartoon musicale di Disney, *Fantasia*, e fonda una giovanilissima istituzione concertistica intitolata All-American Youth Orchestra.

Nel 1942 fonda un istituzione di Concerti Popolari che organizza e dirige a New York sino al 1945.

Dirige la Filarmonica di New York, l'orchestra di Houston e fonda nel 1962 l'American Symphony Orchestra.

Sposatosi nel 1911 con Olga Samaroff, pianista di fama internazionale e musicografa, divorzia nel 1923, quindi si risposa e ridivorzia altre tre volte.

Nel 1942 scrive un fantasioso e fascinioso libro di invito all'amore per la musica, *Music for All of Us*.



BONUS

Charles Trenet

1. Je Chante
2. Verlaine
3. Boum !
4. Boum !...



Tre canzoni di Charles Trenet

JE CHANTE

Je chante !
 Je chante soir et matin,
 Je chante sur mon chemin
 Je chante, je vais de ferme en château
 Je chante pour du pain je chante pour de l'eau
 Je couche
 Sur l'herbe tendre des bois
 Les mouches
 Ne me piquent pas
 Je suis heureux, j'ai tout et j'ai rien
 Je chante sur mon chemin
 Je suis heureux et libre enfin.
 Les nymphes
 Divinités de la nuit,
 Les nymphes
 Couchent dans mon lit.
 La lune se faufile à pas de loup
 Dans le bois, pour danser, pour danser avec nous.
 Je sonne
 Chez la comtesse à midi :
 Personne,
 Elle est partie,
 Elle n'a laissé qu'un peu d'riz pour moi
 Me dit un laquais chinois
 Je chante
 Mais la faim qui m'affaiblit
 Tourmente
 Mon appétit.
 Je tombe soudain au creux d'un sentier,
 Je défaille en chantant et je meurs à moitié

«Gendarmes,
 Qui passez sur le chemin
 Gendarmes,
 Je tends la main.
 Pitié, j'ai faim, je voudrais manger,
 Je suis léger... léger...»
 Au poste,
 D'autres moustaches m'ont dit,
 Au poste,
 «Ah ! mon ami,
 C'est vous le chanteur vagabond ?
 On va vous enfermer... oui, votre compte est bon.»
 Ficelle,
 Tu m'as sauvé de la vie,
 Ficelle,
 Sois donc bénie
 Car, grâce à toi j'ai rendu l'esprit,
 Je me suis pendu cette nuit... et depuis...
 Je chante !
 Je chante soir et matin,
 Je chante
 Sur les chemins,
 Je hante les fermes et les châteaux,
 Un fantôme qui chante, on trouve ça rigolo
 Je couche,
 Parmi les fleurs des talus,
 Les mouches
 Ne me piquent plus
 Je suis heureux, ça va, j'ai plus faim,
 Heureux, et libre enfin !

**VERLAINE**

Les sanglots longs
 Des violons
 De l'automne,
 Blessent mon cœur
 D'une langueur monotone.
 Tout suffocant
 Et blême, quand
 Sonne l'heure,

Je me souviens
Des jours anciens et je pleure;
Et je m'en vais
Au vent mauvais
Qui m'emporte
Deçà, delà
Pareil à la feuille morte



BOUM

1. La pendule fait tic tac tic tac
Les oiseaux du lac font pic pic pic pic
Glou glou glou font tous les dindons
Et la jolie cloche ding din don
Mais ...
Boum
Quand notre cœur fait Boum
Tout avec lui dit Boum
Et c'est l'amour qui s'éveille.
Boum
Il chante «love in bloom»
Au rythme de ce Boum
Qui redit Boum à l'oreille
Tout a changé depuis hier
Et la rue a des yeux qui regardent aux fenêtres
Y a du lilas et y a des mains tendues
Sur la mer le soleil va paraître
Boum
L'astre du jour fait Boum
Tout avec lui dit Boum
Quand notre cœur fait Boum Boum

2. Le vent dans les bois fait hou hou hou
La biche aux abois fait mê mê mê
La vaisselle cassée fait cric crin crac
Et les pieds mouillés font flic flic flac
Mais...
Boum
Quand notre cœur fait Boum
Tout avec lui dit Boum

L'oiseau dit Boum, c'est l'orage
Boum
L'éclair qui lui fait boum
Et le bon Dieu dit Boum
Dans son fauteuil de nuages.
Car mon amour est plus vif que l'éclair
Plus léger qu'un oiseau qu'une abeille
Et s'il fait Boum s'il se met en colère
Il entraîne avec lui des merveilles.
Boum
Le monde entier fait Boum
Tout l'univers fait Boum
Parc'que mon cœur fait Boum Boum
Boum
Je n'entends que Boum Boum
Ça fait toujours Boum Boum
Boum Boum Boum...



XXIX

21 luglio 2007 - Palazzo Cini a San Vio, ore 17.30

Hello, Mr. Fogg!**Il giro musicale del mondo in cinquantadue sabati***idest**Harmonia caelestis**seu**Melodiae musicae per decursum totius anni adhibendae
ad cultum humanae voluptatis ac venetiarum civitatis***Primonovecento italiano a Palazzo Cini****Giannotto Bastianelli**
(1885-1927)**Sonata per violoncello e pianoforte (1920)***Larghetto**Allegro moderato ma vigoroso**Balletto**Aria (Disegno musicale)**Rondò*

*

Concerto per due pianoforti (1914)*Introduzione Adagio Grave**Allegro giocondo**Molto meno**Tema con variazioni**Allegro**Grave*

GIANNOTTO BASTIANELLI A TUNISI

Oggi dimenticatissimo, Giannotto Bastianelli, fu un critico musicale, un compositore e un pianista italiano di grande livello (nato San Domenico di Fiesole, il 20-VI-1883, morto a Tunisi, il 21-IX-1927). Era stato allievo di Gino Bellio per la composizione e di Giuseppe Bonamici per il pianoforte, dal 1909 fu attivo come critico e saggista (su «La Voce», chiamato da Prezzolini, «Il Marzocco», «Musica», «La Nuova Musica», «Lacerba», ecc.) e come compositore e concertista. Nel 1911 si fece promotore del manifesto *Per un nuovo risorgimento* che ottenne l'adesione di Bossi, Pizzetti, Malipiero e Respighi, nel qual manifesto evocava più volte la figura del «genio» Musorgskij. Intanto il suo libro *La crisi musicale europea* divenne testo di riferimento per molta critica musicale italiana. Nel '14 fondò con Pizzetti la rivista di nuove musiche intitolata «Dissonanza» (titolo della sua rubrica alla «Voce») e fu invitato a Parigi da Casella per un concerto dedicato ai giovani compositori italiani (ove suonò, alla Société Indépendente de Musique, con lo stesso Casella, il suo *Concerto per due pianoforti*).

Dal '15 al '18 fu titolare della rubrica musicale su «La Nazione». Si esibì nel *Trio* («prima» italiana) di Ravel a Firenze insieme con Ugo Coen (violoncello) e Giovacchino Maglioni (violino). Entrato nella redazione del «Resto del Carlino», venne aggredito nel novembre del '19 da un gruppo di 200 orchestrali bolognesi che si erano ritenuti insultati per una sua stroncatura alla *Nona* di Beethoven diretta da Antonio Guarnieri al Teatro Comunale di Bologna (l'aggressione fu talmente violenta che Bastianelli fu ricoverato all'Ospedale Maggiore ove rimase in coma per sei giorni). I disordini della vita privata, conseguenti al trauma bolognese subito, non gli impedirono tuttavia di riprendere a lavorare: collaborò al «Convegno» e alla «Critica musicale». Nel '25 Bastianelli iniziò la stesura de *Il nuovo Dio della musica*, opera poi interrotta nel 1927 (anno in cui compare tra le firme di «Solaria») prima della partenza per Tunisi (in compagnia dell'amico pittore Franchetti) ove Giannotto B. muore suicida. (Con Francesco Bianchi, operista settecentesco, Bastianelli risulta essere uno dei due soli compositori suicidi della storia della musica).

Del ritrovamento delle sue musiche si occupò con fervore il critico d'arte Matteo Marangoni, suo amico e condiscipolo all'Università.

Con esiti diversi e spesso contraddittori la posizione critica di Bastianelli incise profondamente sul primo novecento italiano imprimendo una svolta decisiva alla critica militante nazionale. Amico e condiscipolo all'Ateneo fiorentino di Emilio Cecchi, Carlo Michelstaedter, Scipio Slataper, Bastianelli - cresciuto nell'ambiente prezzoliniano-vociano - mirò a una continua verifica interdisciplinare delle sue idee, vivificata da una pungente vis polemica. Profondità di cultura e prontezza intellettuale costituirono la connotazione prima di ogni sua conversazione. Per questo Emilio Cecchi parlerà - a proposito delle «smusicate» in casa Bastianelli - di una «libera cattedra di musica classica» bastianellesca. Su «La Voce» escono i saggi migliori, poi raccolti in un bel volume. Di Richard Strauss descrive - al di là degli apparati orchestrali postwagneriani - la cifra di un amaro e pungente sentimento di ironia; di Debussy la lezione creativa, di Skrjabin l'accesa modernità.

Il celebre periodico «Lacerba» ospita una sua singolare difesa di Schoenberg da cui, ritiene Bastianelli, dovrà sorgere la nuova Germania musicale. Per la sua «inattualità» considera Schoenberg più grande di Stravinsky. La poliedricità degli interessi di Bastianelli (progetta anche uno studio molto approfondito sull'*Armonia intesa come una glottologia musicale*) si conferma ne *La crisi musicale europea*, una sorta di trattato storico-stilistico scritto sotto l'influsso dell'Estetica crociana, senza peraltro chiudersi mai entro una rigorosa sistematizzazione derivativa degli assunti del filosofo. Molto polemico con Franco Torrefranca (non condivide la stroncatura di Puccini), rompe anche malamente con l'atteggiamento conservatore di Pizzetti, determinando così la chiusura di «Dissonanza». L'inscindibile rapporto parola-musica nel melodramma

(definito linguaggio sui generis) sta alla base di un breve e denso saggio sull'*Opera*. Ma ciò che tormenta oltremodo Bastianelli è la costante ricerca oggettivistica di una musica assolutamente «pura», partendo dalla rivalutazione del Medioevo (così come, nella storia dell'arte, Lionello Venturi), del Cinquecento, di Monteverdi. Tali idee radicalizzate percorreranno le pagine del *Nuovo Dio della musica*, una tra le più contorte testimonianze della crisi della cultura italiana negli Anni '20. Con un drastico colpo di "penato" Bastianelli intende tagliare le radici del romanticismo italiano e le sue fronde bastarde novecentesche, sempre percorse da uno sfrenato e irrazionale impulso dionisiaco, contrapponendo all'ideal-tipico Ottocento, come idea di salvezza, il cervellotico e «ambiguo» Dio Hermes, autentico ispiratore della musica contemporanea: da Malipiero, a Debussy, Strauss, a Stravinsky, al «gelido umorista» Alfredo Casella (dedicatario del celebre *Pino di Carrà*).



Fra gli scritti di Bastianelli si segnalano *P. Mascagni* (Napoli, 1910); *Poemi e Musiche* (Montevarchi, 1910); *Dal Terzo Libro di Poemi e Musiche* (San Giovanni Valdarno, 1910); *La crisi musicale europea* (Pistoia, 1912; rist., Firenze, 1976); *Saggi di critica musicale (Musicisti d'oggi e di ieri, Milano, 1914)*; *Il Parsifal di Wagner* (Firenze, 1914); *Critica e pubblico* (Bologna, 1919); *L'Opera e altri Saggi di Teoria Musicale* (Firenze, 1921); *Il Natale del Redentore* (Firenze, 1927). Opere postume sono: *La musica pura, commentari musicali e altri scritti*, a cura di M. OMODEO DONADONI (Firenze, 1974) e *Il nuovo dio della musica*, a cura di M. DE ANGELIS (Torino, 1978).



BASTIANELLI NEGLI ANNI DELLA «VOCE»

Fra le composizioni di G.B. si segnalano: il *Balletto toscano* (incompiuto), la *Sinfonia agreste per orch.* (1908); le *Illustrazioni sinfoniche sull'Orlando Furioso* (1910-11), il *Quartetto* (1907); il *Quartetto con pianoforte* (1911); il *Poema op. VIII, «Festa toscana»* per 2 violini, viola e violoncello (1910); il *Poema, «Sul Bisarno»* per 2 violini e pianoforte (1914); la *Sonata per violino e pianoforte* (1913); la *Sonata per violoncello e pianoforte* (1920); il *Concerto per 2 pianoforti* (1912-13), le sette *Sonate per pf* (1906-14); la *Suite fiorentina per pf* (1912); la *Natura morta per pf* (1914-16); l'*Umoresca* (1917); la *Suite in omaggio alle maschere italiane* (1920). L'opera buffa *La scala*, rimase incompiuta. La stesura del *Nuovo dio della musica* occupa il biennio 1925-1927 dell'attività di Giannotto Bastianelli ed è pure essa rimasta opera incompiuta: solo poche righe della quarta parte

risultano abbozzate prima della fatale partenza per Tunisi. Durante i quattro anni di silenzio che separano *Il nuovo dio della musica* dall'ultimo libro pubblicato, *L'Opera e altri saggi*, Bastianelli aveva portato alle estreme conseguenze talune costanti del suo pensiero critico, rintracciabili fin dalla *Crisi musicale europea* del 1912, considerando le vicende della musica e dell'estetica contemporanea alla luce di un vasto piano di revisione, sulla scorta anche di precise indicazioni e atteggiamenti di alcuni settori della cultura del tempo.

La violenta presa di posizione bastianelliana contro le pretese degenerazioni del linguaggio musicale imputabili, secondo lui, a una malattia *romantica* ancora in atto (salvo poche eccezioni), si radicalizza, sul terreno di un'esperienza religiosa malvissuta a livello esistenziale da un lato, partecipe, dall'altro, delle idee circolanti negli ambienti della reazione cattolica all'idealismo. Tuttavia se mai si dovesse considerare Bastianelli uno di quei personaggi che oscillano fra la fede dogmatica e l'angoscia esistenzialista, il suo «libello» rivolto contro l'idealismo ottocentesco non fu una dissertazione a vuoto sulla crisi, un inerte lamento. Isolato, sì, ma tutt'altro che infecondo; lo dimostra la potenza di un linguaggio critico combattivamente impegnato contro ogni forma di sterile rassegnazione.

«Io sto per cominciare un nuovo libro *Il nuovo dio della musica* - scrive al padre Odorico Caramelli, suo amico e confessore - e sono felice di sentirmi migliorare ogni giorno di più (ormai mi posso considerare in convalescenza, ma sono stato atrocemente) per potermi dedicare con tutto il mio solito entusiasmo - questa volta - con un'esperienza musicale vastissima».

Il lavoro procedeva però faticosissimamente: «Della mia gravissima malattia nervosa rimangono - e purtroppo difficilmente scompariranno del tutto - residui talvolta inquietanti, [...] uno spasimo indescrivibile, [...] dolori di stomaco e disturbi funzionali cardiaci spesso insopportabili. Lo scrivere in tali momenti mi diviene un atto penosissimo. [...]. Anche se non scrivo (o non leggo) è come se lo facessi. Secondo i medici ciò dipende dall'abuso sempre da me fatto di vita acutamente cerebrale. [...] Il medico dei medici è Dio».

Per stabilire la consistenza reale del problema religioso di Bastianelli e fissarne per così dire la genesi, è importante precisare - lui stesso ce lo dice - che non si trattava assolutamente di conversione cattolica. Risulta evidente comunque il fatto che in un preciso istante della sua vita si verificò una svolta decisiva senza la quale sarebbe impossibile entrare nella fase che precede e accompagna l'elaborazione del *Nuovo dio della musica*: il trauma psicologico all'indomani delle 'botte' bolognesi a Bologna. L'amico frate Caramelli lo esortò a passare qualche tempo nel convento di San Francesco sulle colline fiesolane e l'idea lo attirò, pensava infatti che in «perfetta letizia» avrebbe compiuto il progetto del volume, iniziato, nell'estate del 1925, nella pace di un altro eremo francescano: la Verna.

Inoltre Bastianelli sentiva con urgenza il bisogno di lasciare temporaneamente la cittadina di Cento il cui clima lo opprimeva: «Ti ringrazio del tuo invito a Fiesole - invito che ha fatto sanguinare la mia nostalgia toscana esule in pianure monotone (qui di bello non v'è che il cielo - ciel di pianura, più spazioso d'un oceano come mi figuro visto da un aeroplano) - la gente ancor più monotona e piatta dei luoghi da essa abitati. Gente che io definisco 'gli americani d'Italia'. Si sente vicina la città dell'ingorgo materialisticamente pratico: Milano!» Si dedica a una febbrile lettura di testi filosofici e teologici: «Nella solitudine mi sono messo con ardore a studiare. E studiare a quest'età significa lavorare concretamente. Io siccome credo alla filosofia se non altro come metodo, ho prima di tutto fatto una critica della teologia - cosa che mancava completamente dal mio organismo intellettuale».



BACCIO MARIA BACCI: POMERIGGIO A FIESOLE

Queste emozioni meditative, oltre a ritardare la partenza per Fiesole, procurarono a Bastianelli una momentanea interruzione del *Nuovo dio*: «Il mio libro è per il momento sospeso in quanto a realizzazione sulla carta - ma (oltre a sentire che a giorni sarà matura la parte nuova) non ne è sospesa l'appassionata preparazione. [...] Risentirà esso del doloroso e fervido travaglio di purificazione morale per mezzo della fede? [...] Il libro che scrivo - sebbene indirettamente - direttamente essendo libro di cultura e di polemica musicale - segna in certo qual modo le tappe della mia presente autobiografia; ed è infatti concepito come a brevi capitoletti - quasi pagine staccate di un diario; [...] è in un'atmosfera di valori musicali ch'io vivo questo mio rinnovamento spirituale. [...]». Così come i valori della vita, anche i valori della musica si capovolgono: così Palestrina batte di brutto Beethoven. Scorrendo la biografia di Bastianelli, veniamo a sapere che il soggiorno nel convento di San Francesco non si risolse davvero - come era accaduto alla Verna - in contemplazione e meditazione e, invece che chiarezza portò maggiori complicazioni al fondo disturbato della sua malferma personalità. Nessuno meglio di lui era cosciente delle difficoltà che avrebbe dovuto attraversare in tal luogo e che la scelta comportava, ripresentandosi inesorabile la memoria del passato, localizzata soprattutto nella storia del tentativo di suicidio compiuto nel giugno 1924. Questa fede velleitaria, anziché cancellare il ricordo di quegli orribili momenti, ne aggravava il disagio mentale facendo vivere sempre di più Bastianelli in uno stato di torbido turbinio del senso della vergogna: «Per ora studio e lavoro e vivo più solitario che posso - soprattutto mi guardo bene dal gridare al trionfo e dal dimenticare il mio orribile passato».

Così alla fine dell'autunno 1926, era stato espulso dal convento, ed aveva ripreso a scrivere a casa dell'amico pittore Baccio Bacci, presso il quale si era rifugiato. Durante una drammatica permanenza a Capri - stretto dal bisogno - cercava di ottenere, per il tramite del padre Caramelli, un contratto con una casa editrice fiorentina, chiedendo un anticipo alla consegna della prima e della seconda parte del libro già compiute.

Venendo ai mesi immediatamente successivi alla tragica morte di Bastianelli, Augusto Hermet - amico di Giannotto fin dai tempi della «Voce» e quindi, dipoi, direttore di una collana musicale per conto dell'editore Bolla di Milano - si incarica di provvedere all'edizione corredata da un commento introduttivo del libro incompiuto. Nel 1929 il libro era già in bozze ed Hermet informa Galeazzo Falzoni Gallerani, nipote di Bastianelli: «Il libro del suo povero zio Giannotto *Il nuovo dio della musica* uscirà entro il prossimo mese di settembre. La correzione delle bozze da me compiuta è stata ben lunga e faticosa». Intanto Giovanni Bolla, per pubblicizzare l'imminente uscita del volume, concede a Giovanni Da Nova, direttore del «Bollettino Bibliografico Musicale», di pubblicarne un capitolo. Ma il libro non spunta in libreria.



BACCIO MARIA BACCI: MARINA

Forse l'editore si era ritrovato in quel tempo in importanti difficoltà gestionali. Hermet nel 1932 si rifà vivo col Falzoni Gallerani: «Bolla mi ha scritto due settimane fa, e subito gli ho risposto assicurandolo riguardo alla introduzione e alla chiusa del libro: tutto è pronto da quattro anni ed io spedirò a lei il manoscritto perché lo consegni subito all'editore. Il volume tanto atteso potrà finalmente uscire nell'occasione quanto mai propizia del Maggio musicale fiorentino. È assolutamente necessario, come ho detto a Bolla, ch'io riabbia tutte le prime bozze corrette (che lei ha veduto) per la revisione sulle ultime bozze: rivedere sul semplice manoscritto sarebbe impossibile». Le bozze furono effettivamente spedite e la revisione cominciò, ma le condizioni economiche di Bolla si aggravarono e tutto il materiale rimase in casa di Hermet, dove è stato ritrovato da Marcello De Angelis (che lo ha pubblicato), fortunatamente intatto, insieme con alcune pagine manoscritte e con quelle seconde bozze di cui parlava Augusto Hermet.



BACCIO MARIA BACCI: RITRATTO DI TILDE BACCI E GIANNOTTO BASTIANELLI SULLA PANCHINA

XXX

28 luglio 2007 - Palazzo Cini a San Vio, ore 17.30

Hello, Mr. Fogg!**Il giro musicale del mondo in cinquantadue sabati***idest**Harmonia caelestis**seu**Melodiae musicae per decursum totius anni adhibendae
ad cultum humanae voluptatis ac venetiarum civitatis***Guerra civile a Palazzo Cini****Hello, Mr Fogg! USA 1859-1865*****Canti della Guerra di Secessione Americana***

La guerra di secessione americana, fu una guerra combattuta dal 12 aprile 1861 al 6 novembre fra la Repubblica federale degli Stati Uniti d'America e gli Stati confederati d'America (CSA), soggetto politico sorto dalla riunione confederale di Stati secessionisti dall'USA.

L'indicazione dei contendenti è puramente nominale, in quanto la reale composizione delle entità contrapposte fu molto più complessa ed inoltre subì delle modificazioni nel corso del conflitto: si verificò persino il caso di due degli Stati belligeranti che per un certo tempo appartennero formalmente ad ambedue le entità politiche.

Alcuni Stati dichiararono inizialmente la loro neutralità, anche se poi le vicende del conflitto finirono per coinvolgerli non poco.

Mette conto ricordare come numerose formazioni di milizie volontarie provenienti dagli Stati dell'Unione abbiano combattuto nei ranghi confederati e viceversa.

Nell'uso comune e nella vasta letteratura dedicata a questa guerra ci si riferisce ai contendenti con le espressioni più varie, tra le quali citeremo le più comuni:

Unione, Unionisti, Nord, Nordisti, Giacche azzurre, Federali o Yankees per gli Stati Uniti; *Confederazione, Confederati, Sud, Sudisti, Secessionisti, Ribelli o Dixies* per gli Stati Confederati.

Si può aggiungere la colorita espressione *Gentlemen of the Deep South* ("Gentiluomini del Profondo Sud"), che gli indigeni degli Stati già Confederati utilizzano ancor oggi per identificarsi.

Come non poche altre guerre, quella civile americana, produsse un repertorio musicale di propaganda e di espressione del comune sentire.

Nella raccolta che si affronta oggi in questi 55 minuti di ascolto è data voce a tutte le situazioni e a tutti i partiti in lizza.²⁶ Il panorama musicale parte dall'anteguerra (1859) e si prolunga sino agli anni Settanta in considerazione del fatto che vengono collegati alla temperie secessionista anche i primi canti di protesta, progressisti, laburisti di alcuni anni seguenti connotati dal sentimento della incertezza politica e dallo smuoversi di sensibilità diverse: antimonopoliste, suscitatrici di leggendari eventi di sommovimento frutto di disagi sociali.



La proposta musicale del repertorio della guerra civile è estremamente aperta. Sulla base di un generico riferimento alle *ballades* di ogni stile sono interessanti i tratti recepiti delle colorature dell'opera italiana del tempo di Bellini Donizetti, degli accompagnamenti delle *mélodies françaises*, e di alcuni arrangiamenti decisamente colti presenti nelle prime edizioni nordiste e sudiste. Notevole l'imponenza del canto popolare-salottiero di Foster che domina in quasi tutte le canzoni.

Molto interessante è l'assunzione alla propaganda patriottica del genere 'melodrame' ovvero testo declamato-recitato sullo sfondo di un pezzo pianistico che commenta, segue o anticipa la narrazione. Nel caso una battaglia e una ritirata, descritte con dovizie di particolari e dettagli militareschi e tattici.

I wish I was in Dixie's Land, di Dan David Emmett, 1859

I wish I was in de land of cotton,
Old times der am not forgotten;
Look away! Look away! Look away! Dixie Land.
In Dixie Land whar I was born in,
Early on one frosty mornin';
Look away! Look away! Look away! Dixie Land
Chorus
Den I wish I was in Dixie,
Hooray! Hooray!
In Dixie Land, I'll took my stand,
To lib an' die in Dixie,
Away, away,
Away down south in Dixie.
Old Missus marry "Will-de-weaber,"
Willium was a gay deceaber;
Look away! Look away! Look away! Dixie Land.
But when he put his arm around 'er,
He smiled as fierce as a forty pounder.
Look away! Look away! Look away! Dixie Land.
(Chorus)
His face was sharp as a butcher's cleaber,
But dat did not seem to greab 'er;
Look away! Look away! Look away! Dixie Land.
Old Missus acted de foolish part,
And died for a man dat broke her heart.
Look away! Look away! Look away! Dixie Land.
(Chorus)
Now here's a health to the next old Missus,
An all de gals dat want to kiss us;
Look away! Look away! Look away! Dixie Land.

26. I 15 *songs* selezionati, sono tratti da due LP della serie "Recorded Anthology Of American Music, Inc." e precisamente: *Songs Of The Civil War*, New World Records - nw 202, 1976 e *The Hand That Holds The Bread*, New World Records - nw 267, 1978 [nota del curatore].

But if you want to drive 'way sorrow,
Come and hear dis song to-morrow;
Look away! Look away! Look away! Dixie Land.
(Chorus)



JOHN HILL HEWITT

All quiet along the Potomac tonight, John Hill Hewitt, 30 novembre 1861

All quiet along the Potomac tonight,
Except here and there a stray picket
Is shot, as he walks on his beat to and fro,
By a rifleman hid in the thicket:
'Tis nothing, a private or two now and then
Will not count in the news of the battle:
Not an officer lost, only one of the men,
Moaning out all alone the death rattle.
All quiet along the Potomac tonight.
There's only the sound of the lone sentry's tread,
As he tramps from the rock to the fountain,
And thinks of the two on the low trundle bed,
Far away in the cot on the mountain.
His musket falls slack—his face, dark and grim,
Grows gentle with memories tender,
As he mutters a prayer for the children asleep,
And their mother—"may Heaven defend her."
Then drawing his sleeve roughly over his eyes,
He dashes off the tears that are welling;
And gathers his gun close up to his breast,
As if to keep down the heart's swelling.
He passes the fountain, the blasted pine tree,
And his footstep is lagging and weary:
Yet onward he goes, thro' the broad belt of light
Towards the shades of the forest so dreary.
Hark! was it the night wind that rustles the leaves?
Was it the moonlight so wondrously flashing?
It looked like a rifle! "Ha! Mary, good-bye!"
And his life-blood is ebbing and plashing.
"All quiet along the Potomac tonight."
No sound save the rush of the river;
While soft falls the dew on the face of the dead.
"The Picket's" off duty forever.

We are coming, Father Abra'am, Luther O. Emerson, 1862

*We are coming, Father Abra'am, three hundred thousand more,
From Mississippi's winding stream and from New England's shore;
We leave our plows and workshops, our wives and children dear,
With hearts too full for utterance, with but a silent tear;
We dare not look behind us, but steadfastly before—
We are coming, Father Abra'am—three hundred thousand more!

(Chorus)

We are coming, we are coming, our Union to restore;
We are coming, Father Abra'am, with three hundred thousand more,
We are coming, Father Abra'am, with three hundred thousand more.

*If you look across the hilltops that meet the northern sky,
Long, moving lines of rising dust your vision may descry;
And now the wind, an instant, tears the cloudy veil aside,
And floats aloft our spangled flag in glory and in pride;
And bayonets in the sunlight gleam, and bands brave music pour—
We are coming, Father Abra'am—three hundred thousand more!

(Chorus)

*If you look all up our valleys, where the growing harvests shine,
You may see our sturdy farmer boys fast forming into line;
And children from their mother's knees are pulling at the weeds,
And learning how to reap and sow, against their country's needs;
And a farewell group stands weeping at every cottage door—
We are coming, Father Abra'am—three hundred thousand more!

(Chorus)

*You have called us, and we're coming, by Richmond's bloody tide,
To lay us down for freedom's sake, our brothers' bones beside;
Or from foul treason's savage group, to wrench the murderous blade,
And in the face of foreign foes its fragments to parade;
Six hundred thousand loyal men and true have gone before—
We are coming, Father Abra'am—three hundred thousand more!

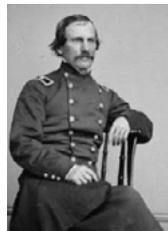
(Chorus)

Mother, is the battle over?, Benedict Roefs, 1862-1863

Mother, is the battle over?
Thousands have been kill'd, they say,
Is my Father coming? tell me,
Has our army gain'd the day?
Is he well, or is he wounded?
Mother, do you think he's slain?
If you know, I pray you, tell me,
Will my father come again?
Mother, dear, you're always sighing,
Since you last the paper read,
Tell me why you now are crying,
Why that cap is on your head.
Ah! I see you cannot tell me,
Father's one among the slain;
Altho' he lov'd us very dearly,
He will never come again!

We're tenting tonight on the old Camp ground, Walter Kittrege, 1862-1863

We're tenting tonight on the old Camp ground,
 Give us a song to cheer
 Our weary hearts, a song of home
 And friends we love so dear.
 (Chorus)
 Many are the hearts that are weary tonight,
 Wishing for the war to cease,
 Many are the hearts looking for the right
 To see the dawn of peace.
 Tenting tonight, tenting tonight,
 Tenting on the old Camp ground.
 We've been tenting tonight on the old Camp ground,
 Thinking of days gone by.
 Of the lov'd ones at home that gave us the hand,
 And the tear that said, "Good bye!"
 (Chorus)
 We are tired of war on the old Camp ground,
 Many are dead and gone,
 Of the brave and true who've left their homes,
 Others been wounded long.
 (Chorus)
 We've been fighting today on the old Camp ground,
 Many are lying near;
 Some are dead and some are dying,
 Many are in tears.
 (Chorus)
 Dying tonight, dying tonight,
 Dying on the old Camp ground.



GENERALE WILLIAM S. HAYS

The Drummer Boy of Shiloh, William Shakespeare Hays, Kentucky, Battle of Shiloh, 7 aprile 1862

On Shiloh's dark and bloody ground,
 The dead and wounded lay;
 Amongst them was a drummer boy,
 Who beat the drum that day.
 A wounded soldier held him up—
 His drum was by his side;
 He clasp'd his hands, then rais'd his eyes,
 And prayed before he died.
 "Oh, mother," said the dying boy,

"Look down from heaven on me,
 Receive me to thy fond embrace—
 Oh, take me home to thee.
 I've loved my country as my God;
 To serve them both I've tried,"
 He smiled, shook hands—death seized the boy
 Who prayed before he died.
 Each soldier wept, then, like a child,
 Stout hearts were they, and brave;
 The flag his winding-sheet—God's Book
 The key unto his grave.
 They wrote upon a simple board
 These words: "This is a guide
 To those who'd mourn the drummer boy
 Who prayed before he died."
 Ye angels 'round the Throne of Grace,
 Look down upon the braves,
 Who fought and died on Shiloh's plain,
 Now slumb'ring in their graves!
 How many hearts made desolate—
 How many hearts have sighed—
 How many, like that drummer boy,
 Who prayed before they died!



PIERRE GUSTAVE TOUTANT DE BEAUREGARD, GENERALE

Beauregard's Retreat from Shiloh, Anonimo, Corinth, 7 aprile 1862

(Beauregard's March.) Beauregard marches from his entrenchments at Corinth. Beauregard expects to reach our lines in time to attack our Army on Saturday, April 5th, 1862. Beauregard's men, however, are unused to marching. A severe rain storm, on the night of the 4th, drenches his troops in bivouac. Beauregard reaches the intersection of the roads from Pittsburgh—and Hamburg on Saturday evening.
 (The Assembly. Word of Command! The Assembly call of the National Troops. To Arms! Drums! Response of the enemy in the distance. Drums!) (Prayer of the National

Soldiers.) Previous to the fight, the National Troops offer up an Invocation to the God of Hosts for strength to defend the right, and scatter the enemies of the Union. (Forward Skirmishers by the right flank.)

(The Attack!) Beauregard drives in our pickets. Beauregard advances on the division of General Prentiss. The regiments of Prentiss' division are taken prisoners. Beauregard falls on our advance lines. Our entire advanced lines, under Generals Sherman and McClernand, are driven in. Generals W. H. L. Wallace and Hurlburt gallantly defend the reserve line for nearly six hours. General Wallace is mortally wounded, and Beauregard's forces occupy nearly all our camps. General Grant takes command. A. S. Johnston, the rebel commander, is killed. Beauregard comes within range of our gunboats. The troops perceive the advance guard of General Buell under General Nelson. The 6th Ohio cross the Tennessee and form in line of battle. Beauregard is told of the arrival of Generals Buell's and Lew Wallace's* divisions. Beauregard withdraws his forces for the night. During the night the fire from our gunboats compels Beauregard to fall back. Beauregard's forces are dispirited. Our brave troops sleep on their arms amid the cries and groans of the wounded. The morning dawns, Monday, April 7th. Beauregard is attacked by Generals Nelson and Lew Wallace. Beauregard has drawn back, and we have resumed the positions we occupied on Sunday morning. Beauregard in full retreat to Corinth. Our cavalry pursue the retreating columns of the enemy until night prevents further progress. Beauregard enters Corinth with his beaten troops.

(Recall of Cavalry.) At the sound of the Recall, our gallant Cavalry give up the pursuit of Beauregard's scattered forces. On nearing their former position at Shiloh, our Cavalry hear the Bands playing our National Melodies previous to the Tattoo. Tattoo in the distance. At Tattoo all lights and fires are extinguished and the men retire to their tents. (Previous to retiring to their Tents, the troops sing Jefferson Davis' Requiem to the tune of the New Dixie.)

(The New Dixie.) Beauregard and Jeff Davis having "died in the last ditch" are carried down the stream until they reach the ford of a dark river, where they make the acquaintance of Old Charon, an ancient Ferryman, from whom they beg a cup of the waters of Lethe to enable them to drown the remembrance of their inordinate pride and ambition. Charon—acting under instructions—declines their request, but rows them gently over the Styx and conducts them to his majesty King Pluto in whose "Old Dominion" it is hoped they will ever "be let alone" and never be tormented by the presence of a Hessian, Lincolnite, or Yankee. At all events, this being the place farthest removed from unity, is the proper one for the establishment of a Kingdom in which the Yankees leave Jeff and Co. alone in their glory.

I'm a good old Rebel, R. Bishop Buckley, Louisiana, 1864

O I'm a good old Rebel,
Now that's just what I am,
For this "Fair Land of Freedom"
I do not care **AT ALL**;
I'm glad I fit against it,
I only wish we'd won,
And I don't want no pardon
For anything I done.
I hates the Constitution,
This great Republic, too,
I hates the Freedman's Buro,
In uniforms of blue;

I hates the nasty Eagle,
With all his braggs and fuss,
The lyin', thievin'Yankees,
I hates 'em wuss and wuss.
I hates the Yankee nation
And everything they do,
I hates the Declaration
Of Independence, too;
I hates the glorious Union—
'Tis dripping with our blood—
I hates their striped banner,
I fit it all I could.
I followed old mas' Robert
For four year near about,
Got wounded in three places
And starved at Pint Lookout.
I cotch the roomatism
A campin' in the snow,
But I killed a chance o'Yankees,
I'd like to kill some mo'.
Three hundred thousand Yankees
Is still in Southern dust;
We got three hundred thousand
Before they conquered us;
They died of Southern fever
And Southern steel and shot,
I wish they was three million
Instead of what we got.
I can't take up my musket
And fight 'em now no more,
But I ain't going to love 'em,
Now that is sarten sure;
And I don't want no pardon
For what I was and am,
I won't be reconstructed
And I don't care a dam.

When Johnny comes marching home, Louis Lambert, 1863

When Johnny comes marching home again,
Hurrah, hurrah!
We'll give him a hearty welcome then, Hurrah, hurrah!
The men will cheer, the boys will shout,
The ladies, they will all turn out,
And we'll all feel gay,
When Johnny comes marching home.
The old church bell will peal with joy, Hurrah, hurrah!
To welcome home our darling boy, Hurrah, hurrah!
The village lads and lassies say,
With roses they will strew the way,
And we'll all feel gay,
When Johnny comes marching home.

Get ready for the Jubilee, Hurrah, hurrah!
 We'll give the hero three times three; Hurrah, hurrah!
 The laurel wreath is ready now,
 To place upon his loyal brow.
 And we'll all feel gay,
 When Johnny comes marching home.
 Let love and friendship on that day, Hurrah, hurrah!
 Their choicest treasures then display; Hurrah, hurrah!
 And let each one perform some part,
 To fill with joy the warrior's heart,
 And we'll all feel gay,
 When Johnny comes marching home.

We are coming from the cotton fields, John C. Wallace, 17 luglio 1862

We are coming from the cotton fields, we're coming from afar;
 We have left the plow, the hoe and ax and we are going to the war;
 We have left the old plantation seat, the sugar and the cane,
 Where we work'd and toil'd with weary feet, in sun and wind and rain.

(Chorus)

Then come along my boys, Oh, come, come along,
 Then come along my brothers, Oh, come, come along.

We are coming from the cotton fields,
 We're coming from afar;

We have left the plow, the hoe and ax,
 And we are going to the war.

*We have digg'd our last pertater here in old Carliner State,
 And we'll leave these sandy diggins now for the true Confederate;
 We have left the frogs within the slough to sing alone and hop
 In the swamplands and the meadows where we reap'd old Massa's crop.

(Chorus)

*We will leave our chains behind us, boys, the prison, and the rack;
 And we'll hide beneath a soldier's coat, the scars upon our backs;
 And we'll teach the world a lesson soon, if taken by the hand,
 How the night shall come before 'tis noon, upon old Pharaoh's land.

(Chorus)

*By the heavy chains that bound our hands thro' centuries of wrong,
 We have learn'd the hard bought lesson well, how to suffer and be strong;
 And we only ask the power to show, what Freedom does for man;
 And we'll give a sign to friend and foe, as none beside us can.

(Chorus)



The Hand That Holds the Bread, (George F. Root), Illinois, 1874

Brothers of the plow!
 The power is with you;
 The world in expectation waits
 For action prompt and true.
 Oppression stalks abroad,
 Monopolies abound;
 Their giant hands already clutch
 The tillers of the ground.
 Awake! then, awake!
 The great world must be fed,
 And heaven gives the power
 To the hand that holds the bread.
 Brothers of the plow!
 In calm and quiet might,
 You've waited long and patiently,
 For what was yours by right,
 A fair reward for toil,
 A free and open field,
 An honest share for wife and home
 Of what your harvests yield.
 Awake! then, awake! etc.

The Anti-Monopoly War Song, (R.J. Harrison), 1873

Lo! the car of Juggernaut,
 Lo! the ruin it hath wrought,
 As it moves o'er hill and dale
 Riding on its iron rail,
 Will you let the idol grim
 Tear ye, brothers, limb from limb,
 And your breath of Freedom choke
 With its clouds of poisoned smoke?
 No! then onward to the fray
 Hurl the monster from your way,
 Let your cry of battle be
 Death to all Monopoly!
 Merchants! crushed beneath the weight
 Of your contract-laden freight—
 Fettered by each tyrant line
 Of the craven bond you sign,
 Farmers, ye who sow the plain
 With its wealth of precious grain,
 Yet must see your fruit of toil
 Be the Rail-Roads' robber-spoil,
 Onward! onward to the fray!
 Hurl the monster from your way,
 Let your cry of battle be
 Ruin to Monopoly!

The Pacific Railroad, (George F. Root), Promontory Point, Utah, 10 maggio 1869

Ring out, O bells! let cannons roar,
 In loudest tones of thunder,
 The iron bars, from shore to shore,
 Are laid, and nations wonder.
 Thro' deserts vast, and forest deep,
 Thro' mountains grand and hoary,
 A path is open'd for all time,
 And we behold the glory.
 Ring out, O bells! etc.
 We who but yesterday appear'd
 As settlers of the border,
 Where only savages were rear'd
 Mid chaos and disorder—
 We wake to find ourselves midway
 In continental station,
 And send our greetings either way,
 Across the mighty nation.
 We reach out to'ard the Golden Gate,
 And eastward to the oceans;
 The tea will come at light'ning rate,
 And likewise Yankee notions.
 From spicy islands of the West
 The breezes now are blowing,
 And all the world will do its best
 To keep the cars a-going.
 Ring out, O bells! etc.

The Song of the Red Man, (Henry C. Work), 1868

When the palefaces came in their white-wing'd canoes,
 Long ago, from the sun-rising sea,
 When they ask'd for a lodge, and we did not refuse,
 Happy then was the red man, and free.
 He could then choose a spot for his wigwam to stand,
 Where the forest was crowded with game;
 For the blue-rolling lake and the ever-smiling land
 Were his own till the palefaces came,
 For the broad grassy plains and the forests deep and grand
 Were his own till the palefaces came.
 They came! they came!
 Like the fierce prairie flame,
 Sweeping on to the sun-setting shore:
 Gazing now on its waves,
 But a handful of braves,
 We shall join in the chase nevermore;
 Till we camp on the plains
 Where the Great Spirit reigns,
 We shall join in the chase nevermore.
 When the oaks, pines, and cedars were fell'd to the ground,
 'Twas a sight that with sorrow we saw;

For the game fled affrighted, and no food was found
 For the old chief, the papoose and squaw.
 Driven westward we came, but the paleface was
 With his sharp axe and death-flashing gun;
 And his great Iron Horse now is rumbling in the rear
 O my brave men! your journey is done.
 Like the beaver and elk, like the buffalo and deer,
 O my brave men! your journey is done.
 They came! they came! etc.

The Future America (H. C. Dodge su di un canto tradizionale), Southern Alliance, 1891 [?]

My country, 'tis of Thee,
 Land of lost Liberty,
 Of Thee we sing.
 Land which the Millionaires,
 Who govern our affairs,
 Own for themselves and heirs,
 Hail to thy King.
 Land once of noble braves,
 But now of wretched slaves,
 Alas! too late!
 We saw sweet Freedom die,
 From letting bribers, high,
 Our unpriced suffrage buy,
 And mourn thy fate.
 Land where the wealthy few
 Can make the many do
 Their royal will.
 And tax for selfish greed
 The toilers till they bleed;
 And those, not yet weak-kneed,
 Crush down and kill.

XXXI

4 agosto 2007 - Palazzo Cini a San Vio, ore 17.30

Hello, Mr. Fogg!**Il giro musicale del mondo in cinquantadue sabati***idest**Harmonia caelestis**seu**Melodiae musicae per decursum totius anni adhibendae**ad cultum humanae voluptatis ac venetiarum civitatis***Venezuela combatte a Palazzo Cini*****Canti di liberazione e resistenza del FLN-FALN²⁷*****Luigi Nono. Schede ed appunti sui movimenti di liberazione venezuelani (1968).****Introduzione cronologico-tematica**

1957: contro la dittatura di Pérez Jiménez si costituisce in Venezuela la “Giunta Patriottica” (presidente Fabrizio Ojeda, assassinato poi nel 1966), mentre Douglas Bravo, Guillermo Garcia Ponce e Teodoro Petkoff membri del Partito Comunista Venezuelano - costituiscono l'apparato armato del Partito stesso. **Douglas Bravo** è il capo di questo apparato nel Distretto Federale, che include Caracas. Nel

1960-61 si sviluppa questo apparato armato del PCV soprattutto con la partecipazione degli studenti della Università centrale di Caracas, per la forte presenza che vi ha la gioventù comunista.

1961: il PCV approva la lotta armata, con varie indecisioni.

1962: inizia la guerriglia in Venezuela, nelle due zone di Lara e di Falcon. Lara: precedente lavoro politico da parte del PCV. Con Gregorio Lunar Marquez, comandante Argimiro Gabaldon, morto nella lotta nel 1964. Base sociale della guerriglia: i contadini locali.

Falcon: Douglas Bravo - attuale comandante in capo del FLN-FALN - appartenente a una famiglia di grande prestigio, inizia la lotta. In Falcon vi era già grande tradizione di lotta.

Il sostegno alla guerriglia si basa allora sui rapporti con le famiglie vincolate ai guerriglieri. Quindici “fuochi” guerriglieri falliscono, solo Falcon resiste e continua. Douglas Bravo, rimasto con cinque uomini, sviluppa un piano strategico non schematico.

27. Si tratta del montaggio che Morelli realizza di due documenti discografici: *Venezuela Guerriglia*, Archivi Sonori - SDL/AS/6, “Archivi sonori a cura dell'Istituto Ernesto De Martino”, 1969 e un più raro vinile *Venezuela Combat*, un LP clandestino, delle FLN-FALN, 1966. Dal primo trae le tracce 1, 5 e 9 con la registrazione del discorso di Douglas Bravo, dal secondo i canti 2-4, 6-8 [nota del curatore].

23 gennaio 1962: momento favorevole per l'insurrezione: sciopero generale dei trasporti che prende rapidamente un carattere insurrezionale. Si svolge a Punta del Este, in Uruguay, la conferenza economica latino-americana, organizzata dalla OEA (Organizzazione degli stati americani). Su iniziativa USA, viene lanciata la “alleanza per il progresso”, viene deciso il blocco contro Cuba, poco tempo dopo il fallito tentativo d'invasione di Playa Giron. Ernesto Che Guevara pronuncia a questa conferenza un discorso di analisi precisa dei vari perché del blocco contro Cuba. Gli USA alimentano un'alleanza contro i movimenti rivoluzionari dell'America Latina, dove c'è una grande tensione sull'onda dell'entusiasmo e delle nuove prospettive di lotta determinate dal trionfo della rivoluzione cubana, avvenuto appena tre anni prima (2 gennaio 1959). In appoggio all'intervento di Che Guevara a Punta del Este e in segno di solidarietà con Cuba, si sviluppano in Venezuela, a Maracaibo, azioni di sabotaggio contro l'industria petrolifera nordamericana. Ma per mancanza di direzione politica coordinatrice, fattore decisivo, si perde questa occasione rivoluzionaria. Nello stesso anno, in maggio, la base navale di Carupano si solleva contro il governo. Segue in giugno la base navale di Porto Cabello. Tre giorni di lotta con massacro da parte governativa di oltre 700 ribelli. Questi fatti si collocano all'interno di una crisi politica generale nel paese, che aveva condotto a questa sollevazione militare con l'illusione di presa del potere, per mezzo del colpo militare-patriottico, isolato dalle masse, non coordinato con le lotte esistenti allora. (Precedente: nel 1960, altro tentativo di sollevazione militare nell'occidente del Venezuela, fallito).

1963: 2 giugno, pubblica costituzione del Fronte di Liberazione Nazionale, nell'Unità tra PCV, MIR (Movimento della Sinistra Rivoluzionaria), VPN (Avanguardia Nazionalista Popolare) e ufficiali patriottici. Dicembre 1963: elezione a presidente del Venezuela di Raul Leoni (del partito di Acción Democrática). Pessimismo e senso di sconfitta diffuso tra le forze rivoluzionarie che avevano iniziato la guerriglia.

1964-1965: repressione politica governativa violenta. Difficoltà, crisi, sconfitta della guerriglia. Assassinio di Alberto Lovera, segretario militare del PCV, di Victor Soto Rojas, dirigente della guerriglia del MIR nella zona di El Bachiller, e di altri. In tutta l'America Latina, vari colpi militari, appoggiati dall'imperialismo USA. Invasione di S.Domingo da parte dei marines USA contro il governo Bosch. Aprile 1965: il FCV lancia la parola d'ordine della “paz democratica”: grande confusione tra i guerriglieri. In novembre propone il “repliegue tatico”. Settembre-ottobre-novembre 1965: il fronte “José Leonardo Chirinos”, nel Falcon, sotto la direzione di Douglas Bravo, attua la campagna militare “Miguel Noguera” (contadino di Falcon ucciso in combattimento) come risposta alla “paz democratica”. 10 dicembre 1965: Douglas Bravo ristrutturava le FALN con l'appoggio di tutti i guerriglieri delle zone di Falcon-Lara-Trujillo e delle città.

Inizia il contrasto tra i rivoluzionari e quanti accettano la “paz democratica”.

1966: Marzo: Manifesto di Iracara, risposta teorica pubblica e scritta contro la “paz democratica”.

Maggio: espulsione di Douglas Bravo dall'Ufficio politico del PCV. Giugno: assassinio di Fabrizio Ojeda, primo presidente del FLN-FALN.

Luglio: Luben Petkoff entra in Venezuela con 15 cubani e si unisce alla “marcia dell'unificazione”.

Ottobre: intervista di Douglas Bravo con il giornalista Menéndez della rivista messicana “Sucesos”. In essa viene precisata la concezione di lotta armata secondo le caratteristiche del Venezuela, cioè la “insurrezione combinata”.

Dicembre: prima Conferenza del FLN-FALN nella montagna, preceduta dalla “marcia dell'unificazione”, che raduna tutti i guerriglieri in un'unica località, per scambiare esperienze e prendere insieme decisioni di lotta. Si fissa come linea politico-militare del movimento la “insurrezione combinata” che Douglas Bravo fin dal 1962 sosteneva, cioè: nella strategia di guerra a lunga scadenza, approfittare dei momenti tattici congiunturali che si presentano al Venezuela secondo le proprie peculiarità socio-economico-politiche. I quattro elementi

fondamentali di questa strategia sono: guerriglia nelle città - guerriglia nelle campagne - guerriglia suburbana (lungo le vie di comunicazione) - elementi patriottici nel seno dell'esercito ufficiale. Si fissano tre strumenti di lotta: Partito - Fronte - Esercito.

1967: intensa lotta ideologica tra la concezione della insurrezione combinata e quella del "foco" espressa nel libro di Debray.²⁸ Essa culmina nel 1968 con la separazione di Luben Petkoff, che divide il movimento.

1968: nei primi mesi dell'anno, il FLN-FALN lancia la prima e la seconda campagna del 1968, iniziata con soli 20.000 bolivares (circa due milioni e mezzo di lire italiane) e senza alcun aiuto dall'estero.

Ottobre: seconda conferenza della montagna e primo congresso del Partito della rivoluzione venezuelana (marxista-leninista). Dicembre: il social-cristiano Caldera, vinte le elezioni presidenziali, lancia una campagna di pacificazione: confusione e cedimenti da parte di molti del fronte di opposizione. Solo il FLN-FALN (e in oriente il MIR con Carlos Betancourt) si oppone e continua la lotta armata "perché la pace nel Venezuela ha un profondo contenuto che non può prescindere dalla liberazione del paese" (Douglas Bravo). "La nostra rivoluzione continua con gigantesche difficoltà e si scontra non solo con il nemico di classe, ma anche con la insensatezza di alcuni cosiddetti rivoluzionari. Però noi non capitoliamo né sul campo di battaglia né al tavolo delle trattative, e il nostro futuro è chiaro: LUCHAR HASTA VENCER". (Douglas Bravo, 31/1/69)

* La lotta dei guerriglieri venezuelani non è solo una lotta tra Venezuela e Stati Uniti, ma fa parte della lotta mondiale contro l'imperialismo nordamericano. In questa lotta ciascuno prende le proprie responsabilità e posizioni, fino in fondo.

Guerriglieri latino-americani, movimenti di liberazione africani, lotta del Vietnam e dei paesi asiatici, lotta degli operai, dei contadini, dei tecnici, degli studenti nei paesi a capitalismo avanzato, in un'unica unità di lotta internazionalista contro il nemico comune. La solidarietà è e deve essere attiva e operante, e non solo momento morale: quindi, vera creazione rivoluzionaria. Anche un disco come questo, con documenti originali, può contribuire in tal senso, in quanto informa e comunica, con la viva voce dei guerriglieri contadini venezuelani e del loro comandante in capo Douglas Bravo, un'esperienza di lotta decisa di un paese che ha un valore indicativo esemplare, sia nell'oppressione e nello sfruttamento che deve subire da parte dell'imperialismo americano, sia nella sua lotta di liberazione. E in quanto comunica, pone ciascuno di fronte alla necessità di rafforzare la propria partecipazione alla lotta, allo scontro di classe, nel luogo ove vive e opera, in unità rivoluzionaria internazionalista.

** VENEZUELA: 9 milioni di abitanti, 912.050 kmq di superficie. Dopo gli USA e l'URSS, è il terzo paese nella produzione di petrolio nel mondo. Il 10% di questa produzione è in mano USA. Il 99% della sua produzione di ferro è in mano USA. Su ogni dollaro che gli USA ricavano dall'America Latina, 60 centesimi provengono dallo sfruttamento del Venezuela. Su scala mondiale dei profitti, gli USA prendono l'8% dei propri profitti dal Venezuela.

*** La deviazione di sinistra manifestatasi nel seno dei nostri nuclei armati dopo la nostra lotta contro il revisionismo è una tendenza che vuole applicare alla nostra realtà, in modo meccanico, le concezioni elaborate da Debray, concezioni che lo stesso Debray ha in parte già modificato, e ha provocato la secessione dalle nostre file di un gruppo di combattenti che si costituirono in gruppo armato a sé stante. Le differenze che ci separano da loro non sono di principio, ma vertono esclusivamente sul modo di condurre la guerra. Si tratta di combattenti rivoluzionari coi quali vogliamo mantenere strette relazioni, coordinare i piani e portare

avanti congiuntamente i compiti della rivoluzione. Le divergenze che oggi esistono verranno superate, con tutta sicurezza, nel calore dei combattimenti.

Per quanto riguarda le tesi di Debray noi riteniamo che nelle condizioni concrete del Venezuela e in generale dell'America Latina, dopo la Rivoluzione cubana, è indispensabile, per conseguire la vittoria, procurare di amalgamare in una struttura organizzativa i diversi settori che hanno un interesse obiettivo nella liberazione e i settori marxist-leninisti che prendono parte alla lotta. Consideriamo inoltre che nelle condizioni concrete del nostro paese una parte dell'esercito guerrigliero deve situarsi nelle città e nelle aree suburbane in quanto gli obiettivi strategici del nemico e il suo livello di concentrazione non possono essere raggiunti dalle montagne. Noi riteniamo che nel nostro paese e in tutto il continente americano, date le caratteristiche dello sfruttamento e dato il fatto dell'esistenza definitiva e irreversibile di una rivoluzione socialista nel continente, la Rivoluzione cubana, lo scontro col nemico - l'imperialismo e le oligarchie di ciascun paese che gli servono da intermediarie - sarà necessariamente armato, ma avrà caratteristiche diverse da quelle della lotta in Cuba e negli altri paesi che hanno raggiunto la loro liberazione. Vale a dire che in Venezuela e negli altri paesi dell'America Latina il nemico utilizzerà, e di fatto lo sta già facendo, l'esperienza acquisita in tutti questi anni, elaborando così una strategia unitaria con differenti tattiche a seconda delle peculiarità di ciascun paese. Perché "l'imperialismo ha appreso a fondo la lezione di Cuba, e non si lascerà più prendere di sorpresa in nessuna delle nostre venti repubbliche. Questo vuol dire che grandi lotte popolari contro possenti eserciti d'invasione aspettano coloro che intendono violare la pace dei sepolcri, la pax romana. Cosa importante perché, se dura fu la guerra di liberazione cubana coi suoi due anni di continui combattimenti, confusione e instabilità, infinitamente più dure saranno le nuove battaglie che aspettano il popolo in altri luoghi dell'America Latina. Gli Stati Uniti accelerano la fornitura di armi ai governi fantocci che vedono maggiormente minacciati; fanno sottoscrivere loro patti di dipendenza, per rendere giuridicamente più facile l'invio di strumenti di repressione e di massacro, e truppe incaricate di tale compito. Inoltre intensificano la preparazione di quadri negli eserciti di repressione, affinché possano servire come punte avanzate nell'offensiva antipopolare". (Comandante Ernesto Che Guevara).

Questo obbliga quindi i movimenti di liberazione a elaborare una strategia coordinata con la quale affrontare il nemico comune: l'imperialismo. In altri termini, questo costringe a prendere piena e preminente coscienza della continentalizzazione della nostra lotta. Ma al tempo stesso, date le peculiarità proprie di ogni paese, tale strategia generale deve includere un'analisi chiara, precisa e concreta di quelle peculiarità, analisi che consenta a ciascun movimento di liberazione la libertà di azione necessaria per poter approfittare di tutte e di ciascuna delle possibilità che il suo paese offre. Questo implica la presenza di una linea politico-militare che prenda in considerazione i diversi fattori che si presentano nel paese. Studiando le peculiarità e le caratteristiche del nostro paese e analizzando le condizioni oggettive e soggettive per la nostra guerra rivoluzionaria, perveniamo alla conclusione che la rivoluzione in Venezuela avrà un carattere di guerra prolungata, nella quale possiamo identificare - con qualche variante - le tre fasi classiche proprie di questo tipo di guerra; e nello stesso tempo si presentano al nostro paese delle possibilità di avanzamento a breve termine, vale a dire degli elementi insurrezionali dei quali deve essere tenuto conto nell'elaborazione della linea politico-militare del movimento. Per queste ragioni la INSURREZIONE ARTICOLATA stabilisce che, all'interno di una strategia generale di guerra prolungata nella quale si rende necessaria la formazione di un esercito popolare di tipo guerrigliero, è fondamentale prendere in considerazione e sfruttare i momenti congiunturali di tipo insurrezionale che in modo costante e permanente si verificano nel nostro paese.

28. Cfr. R. Debray, *Révolution dans la révolution ? Lutte armée et lutte politique en Amérique latine*, Paris, Maspero, 1967; volume apparso in contemporanea per la Feltrinelli, e l'idea di «foco» e/o «foquismo» [Nota del curatore].

Douglas Ignacio Bravo Mora (1932-)

ALBERTO LOVERA NEL PRIMO RIQUADRO,
DOUGLAS BRAVO, IN CENTRO ALLE SPALLE DI RODRIGUEZ NELLA TERZA FOTOGRAFIA (A DESTRA)

1. Las clases dominantes. Analisi politica di Douglas Bravo, registrazione effettuata alla macchia.

Le classi dominanti, tanto quelle che ufficialmente esercitano funzioni di governo, quanto quelle che non partecipano alla direzione governativa, si affannano frettolosamente a cercare una formula, talvolta persino magica, che ponga rimedio all'attuale dispersione, all'instabilità, alla confusione, all'inquietudine e al malessere regnante in tutto l'ambito nazionale. Si tratta per loro di mettere in piena armonia i fattori di potere, ed è qui che noi dobbiamo fondarci per l'analisi delle prospettive del movimento rivoluzionario. Sono le classi dominanti nelle condizioni di mettere in armonia i fattori di potere? e con questo, di creare stabilità nelle istituzioni, nel potere politico, onde garantire il saccheggio, lo sfruttamento e il dominio del nostro popolo?

Interessa dunque sapere quali siano le forze sociali che sono nella linea di sviluppo del mutamento che esige la realtà venezuelana, e quali siano le forze sociali che invece stanno in aperta opposizione con la linea di sviluppo di tale mutamento. Una risposta sicura a tale domanda implica necessariamente l'elaborazione di una strategia chiara, o di una politica chiara, di alleanze: distinguere quali sono le forze nemiche e quali le forze alle quali bisogna unirsi. Saranno i settori di potere - nazionali e internazionali - nemici del nostro progresso, in condizioni di produrre una formula di conciliazione che rimandi per un certo tempo le prospettive di cambiamento?

Oggi più che mai il movimento rivoluzionario venezuelano deve basarsi con serietà e profondità sull'analisi della realtà sociale venezuelana, utilizzando acconciamente il metodo scientifico marxista-leninista, che ci collochi nella prospettiva di disprezzare in assoluto i vecchi schemi e la maniera ortodossa di affrontare ogni problema che si presenta, ma al tempo stesso di smontare ogni forma affrettata, ogni forma avventuristica che voglia nutrirsi di illusioni, che preferisca sognare e non vedere la realtà.

È chiara a qualunque analisi l'esistenza di una poderosa struttura oligarchica che detiene il potere e controlla tutte le leve della nostra economia. Questa struttura oligarchica, alleata alle forze di penetrazione imperialistica, è cosciente della realtà che vive, è cosciente che è in atto un veloce processo di trasformazione del Venezuela; per questa oligarchia e i suoi soci, gli imperialisti nordamericani, l'anno 1968 rappresenta qualcosa di vitale per i suoi interessi economici: se essi escogitano una formula che col minore rischio dei loro interessi e col minor rischio di avanzata della rivoluzione riesca a prorogare per un certo periodo il governo più servile nei confronti dei loro interessi, per loro, dal punto di vista della loro strategia, si può dire che hanno vinto. Sono consapevoli del fatto che un mutamento come quello che si produce con la caduta della dittatura di Marcos Pérez Jiménez che lanciò le masse per le strade e costrinse i circoli oligarchici a un ripiegamento tanto in campo politico che in campo militare, potrebbe provocare una congiuntura di incalcolabili conseguenze fino alla loro distruzione totale; di qui la formula escogitata da essi, che gli permetta di continuare a detenere il potere in forma assoluta. Non è più come qualche anno fa, quando era facile risolvere le crisi mediante un semplice cambio della guardia o mediante un passaggio meccanico da una dittatura a una democrazia rappresentativa o viceversa; oggi i loro passi devono essere molto misurati; sanno

che esiste un movimento popolare con una strategia chiara circa il problema della presa del potere, che questo movimento popolare possiede un braccio armato che costituisce la migliore speranza e il migliore strumento per provocare i mutamenti che si avvicinano.

Poiché Azione Democratica è al centro della crisi ed è a sua volta l'asse, il vincolo fondamentale del potere politico nel momento attuale, la chiara strategia che si è tracciato il movimento rivoluzionario consiste nel debilitare questo potere politico mediante lo smantellamento dell'asse del potere nella fase attuale. L'esperienza c'insegna che nel 1959 con il Patto di Punto Fijo, COPEI e URD entrarono nel governo; l'URD ne uscì nell'anno 60, il COPEI continuò per i cinque anni del governo di Romulo Betancourt; poi venne Leoni, mentre l'"uslarismo" fa il suo ingresso come forza di appoggio dell'oligarchia e dell'Unione Repubblicana Democratica; esce l'"uslarismo" dal potere, non entrò il COPEI, e continua l'Unione Repubblicana Democratica: per modo che si sono succedute combinazioni, mutamenti, riduzioni, alterazioni, ma sempre intorno a questa unica essenza dell'asse, cioè ad Azione Democratica, per cui producendo il rovesciamento, l'instabilità, partendo dalla base del mutamento con Azione Democratica, si aprirà una breccia che inevitabilmente comporterà le grandi prospettive o produrrà le grandi prospettive dei rivolgimenti sociali che si stanno avvicinando. [...]

2. La marcha del combatiente, di Rodolfo Rosario Cardenas

Combatiente la frente muy alta y orgullosa
la mirada serena y pensad
que en tu músculo estás sosteniendo
y de ti dependiendo la libertad.

Sin temor a caer, combatiente
la verdad, la razón es la vida
y no mueren los hombres valientes
cuando tienen su luz encendida.

Cuando sea derrotado el tirano
construiremos la revolución
y orgullosos los venezolanos
cantaremos un himno al valor.

Oye el grito angustioso del pueblo
que te implora y te suplica la liberación.
Combatiente, adelante, adelante
rompe el yugo infamante de la opresión.

**3. Venezuela! Bolero**

Venezuela, inmensa y hermosa tu historia gloriosa con sangre forjada hoy es pisoteada por hombres malvados sin ley sin honor que te oprimen, te enganan, te vejan y te martirizan sin piedad burlada sin razón por hijos que no tienen corazón.

4. Guajira del combattente, Guajira

Voy a decir caramente en mi decima concreta en forma franca y escuta lo que es un buon combattente: es un ombre intelligente que en profundo meditar vio la angustia y el pesar en que su patria es sumida y ofrece toda la vida per poterla liberar.

5. Registrazione alla macchia.

Viva las Faln, guerrillero de la montagna, campesinos, obreros, estudiantes.

6. Los presos de Tagarigua, Guaracha.

Entre rejas y fusiles el dispotismo y la vexación rodeados del enemigo que nos hostiga sin compasión. En este pequeño mundo donde la causa se requiere mas porque la acción se marquita pero echa florews el ideal.

Coro: Que el mundo entero reciba nuestro abrazo. Somos presos del imperialismo y de su titeres venezuelanos. Un fraternal saludo.

7. Alberto Lovera, Vals pasaje.

En cada corazón venezolano en un manto de amor tu nombre vivrà.

[...]

Alberto Lovera lider intachable gigante implacabile de la revolución. Las crueles torturas no te doblegaron la hazana insaciable tu spirito irguio y ante tu eroismo tu valor sin nombre el odio asesino tu vida truncò. Mas dal fondo del mar surgio tu grito y bravo denunciò la cruel ipunidad y giunto a la cadena che te ataba el pueblo enardecido reclamaba Venganza Justicia Libertad.

8. Cuando los Yanquis lo ordenen, Guaracha

El día que los yanquis le den la orden a su periclotado Romulòn y Romulon le diga a Leoncito y Leoncito le diga a Florencito y Florencito le diga al comandito el comando le diga a la tropita que a todos los presos dela Isla nos tienen que poder el pardon, nos otros le diremos: sisenores fusilen pero escuchen nuestro cuento: No son muertos los que en dulce calma en paz disfrutaran en la tumba fria muertos son los que venden a sua patria (Estríbillo)

Coro: Que viva les combatientes, que mueran los digepoles, aunque roben o asasen caeran de qualquier modo.

9. Alla macchia. Canti per Argimiro Gabaldon e Fabricio Ojeda.

ARGIMIRO GABALDON

BONUS

***Eskapaden eines Gassenhauers
für Hörer mit Sinn für musikalische Eulenspiegelereien***²⁹
Karl Hermann Pillney



NATO 8. APRILE 1896 IN GRAZ (ÖSTERREICH), MORTO IL 6 MAGGIO 1980 IN BERGISCH GLADBACH-BENSBERG

Clavicembalista, pianista compositore, didatta austriaco, allievo di Uzielli ed Abendroth, ha insegnato nella Rheinische Musikschule di Colonia, concertista dal 1922.

È uno dei più noti autori di parodie stilistiche a gran spettacolo fra le quali la lunga suite del titolo, scritta per pf a 4 mani e orchestra piccola e poi per pianoforte e grande orchestra nel 1945.

Nell'anno della fine del conflitto mondiale la celebrazione fausta della fine dell'eccidio ispira a Pillney una composizione umoristico ottimistico gioviale che inscena una gran cerimonia di parodia della grande musica occidentale sviluppata su citazione di stili dei massimi autori applicata allo sviluppo in variazione di un tema di canzone da strada. Per l'appunto

Was machst du mit dem Knie lieber Hans

Sul tema si sviluppano 11 variazioni. Alla Bach, alla Mozart, alla Schubert, alla Mendelssohn, alla Rossini, alla Verdi, alla Puccini, alla Reger, alla Schoenberg, alla Liszt.



²⁹ Il brano è tratto dal LP *Meisterwerke des musikalischen Humors* EMI, 1 C 063-28 180, 1969. Gli interpreti sono Ernst Günter Scherzer (piano) e l'orchestra Nordwestdeutsche Philharmonie diretta da Werner Andreas Albert.

XXXII

11 agosto 2007 - Palazzo Cini a San Vio, ore 17.30

Hello, Mr. Fogg!**Il giro musicale del mondo in cinquantadue sabati***idest**Harmonia caelestis**seu**Melodiae musicae per decursum totius anni adhibendae**ad cultum humanae voluptatis ac venetiarum civitatis****Partessen-concerto ukraini del Seicento a Palazzo Cini***

Nei secoli XVII e XVIII (inizi) si sviluppa e conferma in Ukraina un repertorio polifonico originale, che si appoggia su diverse procedure nella conduzione delle voci, che stabilizza un suo stile scrittorio detto *partessen* (ovvero di scrittura polifonica a libri

parte [manoscritti]), connotato per la ricercata attenzione portata ai contrasti, contrasti che sono alla origine della codificazione strutturale delle composizioni, con forte messa in evidenza delle vocalità disgiunte maschili e femminili. Non di rado le composizioni sono a tre voci non miste.

Una delle caratteristiche di questo repertorio è l'inizio della stabilizzazione di un canto come canto liturgico scritto (non di rado d'autore) cui segue un transito dello stesso canto alla dimensione tradizionale orale, orale popolare, mutante, spesso a ballo. Qualcosa che sembra identificare un processo di tradizionalizzazione inversa rispetto a quello dominante in aree europee centrali e mediterranee ove il transito è più evidente nella direzione orale verso scritto, profano verso sacro.

Le parodie delle liturgie a destinazione popolare, nella tradizione polifonica ukraina, inclinano anche alla dimensione umoristica e al motteggio filosofico di strada.³⁰

Nel concerto di oggi si ascolta:

Radouissia radost tvoiou vospivaïou.

XVII secolo. A tre voci maschili. A carattere mezzo liturgico mezzo fanfaresco (canto di passo). Abbastanza armonizzato. A struttura strofica.

Herouvimsha.

XVII secolo. D'autore: Siméon Pekalitzki. Concerto partessen a 8 voci. Imitazioni contrastive, con vivaci effetti emulativi nelle emissioni vocali delle parti (molti momenti di canto di gorga).

Dostoino est.

XVII secolo. Esposizione del tema *poutevoi* (II stile dell'antico canto *pout* russo: dizione squisitamente recitativa). La melodia si trova nel *cantus firmus* ed è decorata per condotte lineari dalle altre voci con decorazioni avvolgenti decorative ad altissimo tasso di dissonanza. Il testo poetico in questo stile si rende difficilmente appercepibile.

Ijé herouvimimi.

Inno anonimo del XVII secolo, a tre voci femminili. Esposizione *strochno* (ovvero fondata su una scrittura bicolore: rossa e nera). Le colorazioni diverse indicano la simultaneità dell'uso di due modi diversi. Due voci cantano all'unisono ed una seconda è libera seppur parallela. La realizzazione del dettato coinvolge diversi registri vocali, creando effetti timbrici talora sorprendenti.

Snatchala dnes pooutrou rano.

Concerto partessen a 12 voci. Secolo XVIII. Canto leggermente umoristico, in cui vengono susseguentemente lanciate delle sentenze filosofico-popolaresche che confluiscono in un accordo finale notevolmente dissonante.

30. Si tratta dei brani della chiesa ukraina del vinile: *Liturgies Ukrainienne & Russe Des XVI^e & XVII^e Siècles*, Harmonia Mundi - HMB 127, con i Chœurs «Svetoslav Obretenov», direttore Georgi Robev [nota del curatore].

BONUS

Dal Concerto del Festival Elizabeth Sprague Coolidge 1940
 WASHINGTON
 Library of Congress
 13 aprile 1940

JOSEF SZIGETI
 Violino
 BÉLA BARTÓK
 Pianoforte

eseguono la
 Sonata per Violino e Pianoforte in La Maggiore opus 47
 di Ludwig van Beethoven

Adagio sostenuto – Presto
 Andante con Variazioni
 Finale Presto (prestissimo)



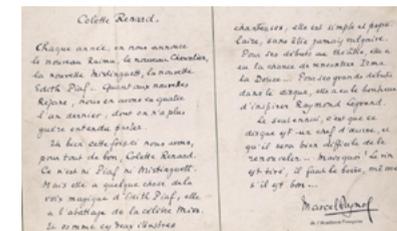
XXXIII

18 agosto 2007 - Palazzo Cini a San Vio, ore 17.30

Hello, Mr. Fogg!
 Il giro musicale del mondo in cinquantadue sabati
idest
Harmonia caelestis
seu

Melodiae musicae per decursum totius anni adhibendae
ad cultum humanae voluptatis ac venetiarum civitatis

Paris canaille a Palazzo Cini



Sulla copertina del disco di Colette Renard e Raymond Legrand, *Colette chante Paris*, campeggia una lettera autografa di Marcel Pagnol, accademico di Francia, riprodotta in facsimile, decisamente elogiativa. Tradotta in italiano la lettera recita:

Colette Renard. Ogni anno ci viene annunciata la nascita di un nuovo Raimu, un nuovo Chevalier, una nuova Mistinguett. Quanto a nuove Rejane ne abbiamo avute ben 4 l'anno scorso, ma poi di esse non s'è saputo più nulla. Ebbene, questa volta abbiamo per nostra fortuna Colette Renard. Non è la Piaf, non è Mistinguett, ma essa ha qualcosa della magica voce di Edith e l'abbattage della celebre Miss. Come queste due illustri cantatrici Colette è semplice e popolare, mai volgare. Per il suo debutto teatrale ha avuto la fortuna di incontrare Irma la Douce... Per i suoi debutti discografici ha avuto la fortuna di incontrare Raymond Legrand. Il solo fastidio sta nel fatto che questo disco è un capolavoro e sarà ben difficile cosa farne un altro così. Mah! Suvvia! Il vino è spillato, beviamocelo anche se è tanto buono... Marcel Pagnol



RENARD

LEGRAND

Prima moglie di un importante musicista, Raymond Legrand, allievo di Fauré, nato nel 1908 (morto nel 1974), autore di importanti musiche per film ed in particolare creatore delle musiche della versione originale di *Irma la Douce*, dominatore, con la sua orchestra, della Paris Canaille degli anni 1940-1955, Colette Renard è una delle voci che meglio hanno incarnato la Parigi gaillarde e paillarda degli anni 40-50.

Nata nel 1924, in provincia, quindi non parigina purosangue (nasce a Ermont, nell'Oise), tuttora vivente, dapprima violoncellista nell'orchestra di Legrand, Colette R. crea nel 1956 il personaggio mitico di Irma la Douce, nel musical di Legrand e Marguerite Monnot (ruolo che interpreta al Teatro Danou per undici anni, fino al 1967). Sostiene storici concerti al Bobino e all'Olympia (anche accanto a Georges Brassens). Le sue canzoni divengono o sono già 'popolari' e oscillano fra il repertorio grivois più spinto (come nel caso della celebre *Les nuits d'une demoiselle* di cui riportiamo il testo ma non anche la versione eseguita, per atto di dovuta pruderie) e il repertorio più lirico ed 'esistenzialista' (zona di caccia riservata della concorrente Greco), di cui pure riportiamo il testo, e in questo caso anche una bella esecuzione, finemente arrangiata da Raymond Legrand:

***Les nuits d'une demoiselle* di Colette Renard Legrand**

Que c'est bon d'être demoiselle
Car le soir dans mon petit lit
Quand l'étoile Vénus étincelle
Quand doucement tombe la nuit
Je me fais sucer la friandise Je me fais caresser le gardon
Je me fais empeser la chemise Je me fais picorer le bonbon
Je me fais froter la péninsule Je me fais béliner le joyau
Je me fais remplir le vestibule Je me fais ramoner l'abricot
Je me fais farcir la mottellette Je me fais couvrir le rigondonne
Je me fais gonfler la mouffette Je me fais donner le picotin
Je me fais laminer l'écrevisse Je me fais foyer le cœur fendu
Je me fais tailler la pelisse Je me fais planter le mont velu
Je me fais briquer le casse-noisettes Je me fais mamourer le bibelot
Je me fais sabrer la sucette Je me fais reluire le berlingot
Je me fais gauler la mignardise Je me fais rafraîchir le tison
Je me fais grossir la cerise Je me fais nourrir le hérisson
Je me fais chevaucher la chosette Je me fais chatouiller le bijou
Je me fais bricoler la cliquette Je me fais gâter le matou
Et vous me demandez peut-être
Ce que je fais le jour durant
Oh! cela tient en peu de lettres
Le jour, je baise, tout simplement

***Les feuilles mortes* di Prévert e Kosma**

Oh ! je voudrais tant que tu te souviennes
Des jours heureux où nous étions amis.
En ce temps-là la vie était plus belle,
Et le soleil plus brûlant qu'aujourd'hui.
Les feuilles mortes se ramassent à la pelle.
Tu vois, je n'ai pas oublié...
Les feuilles mortes se ramassent à la pelle,
Les souvenirs et les regrets aussi
Et le vent du nord les emporte
Dans la nuit froide de l'oubli.
Tu vois, je n'ai pas oublié
La chanson que tu me chantais.
C'est une chanson qui nous ressemble.
Toi, tu m'aimais et je t'aimais
Et nous vivions tous deux ensemble,
Toi qui m'aimais, moi qui t'aimais.
Mais la vie sépare ceux qui s'aiment,
Tout doucement, sans faire de bruit

Et la mer efface sur le sable

Les pas des amants désunis.

Les feuilles mortes se ramassent à la pelle,
Les souvenirs et les regrets aussi
Mais mon amour silencieux et fidèle
Sourit toujours et remercie la vie.
Je t'aimais tant, tu étais si jolie.
Comment veux-tu que je t'oublie ?
En ce temps-là, la vie était plus belle
Et le soleil plus brûlant qu'aujourd'hui.
Tu étais ma plus douce amie
Mais je n'ai que faire des regrets
Et la chanson que tu chantais,
Toujours, toujours je l'entendrai !
... C'est une chanson... etc



RENARD NEL 1984

RENARD NEL 1967

RENARD NEL 1962

Colette Renard Legrand è anche una importante attrice di film musicali fra i quali mette conto di citare (da Giono) *Un roi sans divertissement*.

Nel 1998 pubblica una brillante autobiografia dal titolo: *Raconte-moi ta chanson*.



ALCUNI FILM MUSICATI DA RAYMOND LEGRAND

Negli anni Colette R. ha ricevuto molte onorificenze e molti premi: Grand prix de l'Académie Charles Cros, Grand prix de l'Académie du disque français, Grand prix du président de la République, Grand prix international du disque; è divenuta nel 1960 Officier des Arts et Lettres ed ha ricevuto nel 1967 la Médaille de Vermeil de la Ville de Paris.

Nel 1962 inaugura i Concerts-Pacra.



La pariginità di Renard si fa monumentale nella sua celeberrima creazione di **Paris canaille** (di Léo Ferré):

Paris marlou Aux yeux de fille Ton air filou Tes vieilles guenilles
Et tes gueulantes Accordéon Ça fait pas d'rentes Mais c'est si bon
Tes gigolos Te déshabillent Sous le métro De la Bastille
Pour se saouler A tes jupons Ça fait gueuler Mais c'est si bon
Brins des Lilas Fleurs de Pantin Ça fait des tas De p'tits tapins
Qui font merveille En tout'saison Ça fait d'oseille Et s'est si bon
Dédé-la-croix Bébert d'Anvers Ça fait des mois Qu'ils sont au vert
Alors ces dames S'font un' raison A s'font bigames Et c'est si bon
Paris bandit Aux mains qui glissent T'as pas d'amis Dans la police
Dans ton corsage De néon Tu n'es pas sage Mais c'est si bon
Hold-up savants Pour la chronique Tractions avant Pour la tactique
Un p'tit coup sec Dans l'diapason Rang' tes kopecks Sinon Ces bon
A la la une A la la deux Fil'-moi trois thunes Y te verrai mieux
La tout' dernière Des éditions Tes en galère Mais c'est si bon
A la la der A la la rien T'es un gangster A la mie d'pain
Faut être adroit Pour fair'carton La prochain' fois Tu s'ras p'têt'bon
Paris j'ai bu A la voix grise Le long des rues Tu vocalises
Y a pas d'espoir Dans tes haillons Seul'ment l'trottoir Mais c'est si bon
Tes vagabonds Te font des scènes Mais sous tes ponts Coule la Seine
Pour la romance A illusion Y a d'affluence Mais c'est si bon.
Môm's égarées Dans les faubourgs Prairie pavée Où pouss'l'amour
Ça pousse encore A la maison On a eu tort Mais c'est si bon
Regards perdus Dans le ruisseau Où va la rue Comme un bateau
Ça tange un peu Dans l'entrepont C'est laborieux Mais c'est si bon
Paris je prends Au cœur de pierre Un compt' courant Des bell's manières
Un coup d'chapeau A l'occasion il faut c'qui faut Mais c'est si bon
Des sociétés Très anonymes Un député Que l'on estime
Un p'tit man'n'quin En confection C'est pas l'bais'-main Mais c'est si bon
Pass'la monnaie V'la du clinquant Un coup d'rabais And gentleman
Un carnet d'chèque Sans provision Faut faire avec Mais c'est si bon
Un p'tit faubourg Saint Honoré Trois petits fours Et je m'en vais
Surpris'party Surpris'restons On est surpris Mais c'est si bon
Paris flon flon T'as l'âme en fête Et des millions Pour tes poètes
Quelques centimes A ma chanson Ça fait la rime Et c'est si bon.

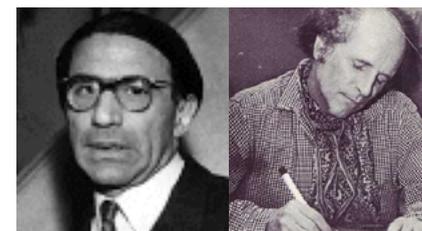
Affidate alla sonorità 'graffiata', instabile, e precaria di un vecchissimo disco del 1952 il programma odierno delle canzoni di Colette R. presenta in tutta la loro logorata vitalità, ancora tutta conservata e accessibile, anche nell'instabilissimo documento sonoro, semidistrutto:



WILLEMETZ

Lenoir : **Parlez-moïr d'amour**
Sylviano : **Je suis née dans le faubourg St.Denis Gosse de Paris**
Clerc-Boyer : **Mont'là d'ssus tu verras Montmartre**
Mistinguett-Lelièvre : **On m'suit**

Porter-Larue : **I love Paris**
Willemetz : **En douce**
Bruant (Aristide) : **Nini peau de chien**
Moretti-Nazel : **Sous les toits de Paris**
Lafarge-Monod : **La Seine**
Scotto-Carol : **Sous les ponts de Paris**
Kosma-Prévert : **Les feuilles mortes**
Scotto-Telli : **Prosper**
Willemetz : **Mon homme**
Piaf-Louiguy : **La vie en rose**
Ferré (Léo) : **Paris canaille**



KOSMA

FERRÉ



PAGNOL

PRÉVERT

BONUS

29 giugno 1966

documentazione sonora di un Maggio di Costabona



ROMOLO FIORONI GRAN MAESTRO DEI MAGGI DI COSTABONA



IL MONTE DI COSTABONA, LA SPIANATA DEL MAGGIO

Lo spettacolo si svolge all'aperto, preferibilmente in una radura, ai margini del castagneto o del bosco, vicino al paese. Ma anche in un'aia, in una piazza, purché sia all'aperto. Le complicate scene del componimento si dipanano al centro dello spiazzo, ove la compagnia arriva in "processione", due per due, al suono di una marcia dell'orchestrina. Gli interpreti, dopo i due obbligatori giri del "campo de' majo", si sistemano nei padiglioni recanti l'indicazione del castello, della città o dello stato ove risiedono, in attesa dell'entrata in scena quando sarà il loro turno, regolato da suggeritori-registi o dal direttore artistico. Tutto intorno è disposto il pubblico. Ogni Maggio ha la sua brava "protasi" e il Paggio, in apertura, la canta con enfasi, festosamente investito della sua parte importante. Si susseguono, senza soluzione di continuità, le varie scene previste dal copione che gli attori hanno provato e riprovato sotto la direzione del regista capomaggio e del suo o dei suoi aiuti. Conclusa la recitazione il "Maggerino" (così a Costabona si chiama l'attore del Maggio) rientra nel suo padiglione e può tranquillamente fumarsi una sigaretta o bere un bicchiere di vino, perché si considera ormai dietro le quinte. Gli elementi scenici sono volutamente ridotti all'essenziale: quattro frasche piantate nel terreno possono liberamente indicare un giardino, un bosco, una foresta impenetrabile. Un telo azzurro disteso sullo spiazzo rappresenta un fiume. Nello spettacolo del Maggio, infatti, la fantasia supplisce sempre alla realtà scenica anche più avanzata e lo spettatore potrà immaginare il fiume a lui noto, il castello che ha visitato, la città che ha conosciuto. Su questi elementi, facili da comprendere per chi ha familiarità con questo genere di teatro, lo spettacolo prende forma e sostanza. Allo spettatore, anche occasionale, non sfuggiranno due fondamentali caratteristiche della recitazione: la gestualità, l'espressività degli interpreti e l'ampiezza della scena che non conosce limiti, a guisa della nostra fantasia.

1. Annuncio del Maestro Fioroni

2. Scena dei malandrini, o assassini, intermezzo buffo
3. Domino, canzone introdotta dalla Banda di Cinquecerri
4. Scena e coro finale del Maggio *Cilene alla città del sole*
5. Marcia finale dopo il finale, della Banda di Cinquecerri



XXXIV

25 agosto 2007 - Palazzo Cini a San Vio, ore 17.30

Hello, Mr. Fogg!

Il giro musicale del mondo in cinquantadue sabati

idest

Harmonia caelestis

seu

*Melodiae musicae per decursum totius anni adhibendae
ad cultum humanae voluptatis ac venetiarum civitatis*

Notte di canti traci a Palazzo Cini (matinée)



Il territorio bulgaro più ricco di canti di tradizione radicata e originale è il bassopiano che si estende dal Oriente di Pazardjik al Mar Neo, nei secoli detto terra di Rumelia. Un forziere di tradizioni musicali, in massima parte monofonico, ma anche suggestivamente polifonico, a tre e a quattro parti maschili, evidentemente influenzato da tradizioni indotte dalle diverse dominazioni turche. Le condotte sono per ambiti ristretti, e permangono preferibilmente nel tetracordo figlio.

Il ritmo è povero in condotte asimmetriche. Molto forte è il distacco atmosferico che si instaura fra canti molto pacati, sonnacchiosi, ipnotici e canti per contro baldanzosi, arroganti, epici.



IL BEY DI RUMELIA

Le ampie melodie, quando sono lente, esaltano pateticamente lo spirito, sempre vivo anche di fronte alle jatture storiche più spaventevoli, anche di fronte ai soprusi di spietatissimi dominatori, dell'uomo tracio che difende la terra e la famiglia, in una dimensione epica pesantemente aderita alle risonanze del territorio difeso, della casa, della piccola società parentale. Al ciclo eroico degli *Haiduk* si sono ispirati anche, nel Novecento avanzato, i canti rivoluzionari della lotta di liberazione nazionale e del movimento, partitico, di adesione all'orgoglio per il coronamento della fondazione dello stato socialista, inglobato, fra i più 'fedeli' nel patto di Varsavia.



MASCHERA KOUKERI

Presto in questa temperie repertori folclorici sono stati *ottimizzati* alla dimensione del concerto popolare (con un sguardo diretto alle convenzioni comunicative sovietiche, orientate alla efficacia e alla autorevolezza vocale) che esibiscono un repertorio essenzialmente, per così dire, ‘restaurato’ dalla competenza musicale di alcuni direttori di coro accreditati, prestigiosi, competenti e qualificati.

Nel concerto minimo odierno figurano 6 canti Haidouk elaborati per un coro maschile estremamente intonato, professionale, diretto da un maestro professionale, affermato direttore e concertatore di opera italiana (in specie Rossini: Rouslan Raytchev), emblematicamente introdotti da una possente armonizzazione del celebre canto dei battellieri del Volga, canto russo per l'appunto emblematico del pianeta sovietico, nella armonizzazione di Vladimir Jarov.³¹

1. I battellieri del Volga
2. Dolcissima foresta
3. La notte degli Haidouk
4. Pénaa non ha pari
5. La ragazza
6. Lo scervellato
7. Gabrovo è divenuto un deserto

31. Sono nell'ordine le tracce B1, B3, B5, A2, A4, A5 E A6 del LP *Chansons Slaves*, Chœur Goussla de Sofia, sotto la direzione di Rouslan Raytchev, Harmonia Mundi – HMO 30.587 [nota del curatore].

BONUS

Léo Ferré
*Ludwig van
 gewidmet*
Dedicato a Ludwig van Beethoven
 1976



Léo Ferré, poeta, musicista, direttore d'orchestra, chansonnier, nasce nel Principato di Monaco il 24 agosto 1916.

È un protagonista della storia della poesia in musica; ha lasciato infatti un patrimonio artistico immenso tra canzoni, poesie, sinfonie, opere, saggi e romanzi.

All'età di otto anni fu recluso in un collegio di preti a Bordighera ove rimase a suo dire imprigionato fino alla seconda adolescenza. Questa esperienza creerà in lui per contrappasso l'anarchico adulto, il lirico bestemmiatore, che racconterà questa storia lacerante nel romanzo *Benoit Misère* scritto nel '56 e pubblicato nel '70 da Laffont, poi nell'89 dalle Edizioni Gufo del tramonto, ed infine da Gallimard.

Nel 1946 va ad abitare a Parigi dove prende a cantare nei cabarets più illustri di Saint-Germain. È l'epoca in cui nasce e fiorisce la nuova canzone francese del dopoguerra, la canzone esistenzialista di Brassens, Greco, Vian, che in Ferré mostra timbri anarchici e vigorosi afflitti poetici mai espressi prima. Stringe amicizia con gli esiliati spagnoli anti-franchisti cui dedica molte canzoni: *Flamenco de Paris*, *Le Bateau Espagnol* e *Franco la Muerte*, non potrà più entrare in Spagna se non dopo la caduta del regime. Frequenta Maurice Joyeux e il gruppo libertario “Louise Michel”. Ai libertari dedica la famosa canzone *Les anarchistes*. I temi di provocazione libertaria vengono sempre più battuti da Léo: *Monsieur Tout Blanc* contro papa Pio XII, *Mon General* contro il presidente De Gaulle, *Allende* contro il generale Pinochet. La trilogia di propaganda contro la pena di morte vanta i seguenti titoli: *La Mort de Loups*, *Madame la Misère*, *Ni Dieu ni Maître*. Mette in musica i poeti maledetti dell'ottocento francese, in specie Rimbaud: memorabile *Le bateau ivre*. Nel '53 porta in scena l'oratorio laico su testo di Apollinaire: *La chanson du mal-aimé*. Nel '54 scrive e dirige la *Incompiuta*. Nel '56 pubblica il libro di poesie *Poète, vos papiers!* e negli anni a seguire pubblica le *Testament Phonographe* in diverse edizioni arricchite di nuovi testi. È beneamato prima dal movimento beatnik, poi dal Sessantotto. Sulla copertina di *Le Monde Libertarie*, in pieno '68 appare una sua foto con la scritta autografa: Viva l'Anarchia con una grande A come Amore! Nell'85 scrive un'opera: *L'Opera du Pauvre*, forse il culmine dei suoi desideri espressivi. Da vent'anni viveva a Castellina in Chianti con la moglie Maria e i figli Matteo, Cecilia e Manuela quando la morte lo coglie il 14 luglio 1993.

Un suo poema dedicato a Beethoven si iscrive nel celebre motto che campeggia sull'ultimo tempo del quartetto Opus 135 del grande compositore:

Muss es sein?... Es muss sein! Deve essere così! Così deve essere!

È una lunga rapsodia lirica improvvisativa, al centro, in un celebre disco,³² Ferré vi pone la sinfonia *Coriolano* di Beethoven da Ferré stesso diretta a Milano, il tutto si conclude con un eccitato Requiem.
Buon ascolto.

-MUSS ES SEIN? - ES MUSS SEIN!

La Musique... La Musique... Où elle était la Musique ? Dans les salons lustrés aux lustres vénérés ? Dans les concerts secrets aux secrets crinolines ? Dans les temps reculés aux reculs empaffés ? Dans les palais conquis aux conquêtes câlines ? C'est là qu'elle se pâme c'est là qu'elle se terre la Musique... Nous c'est dans la rue qu'on la veut la Musique ! Et elle y viendra ! Et nous l'aurons la Musique ! -MUSS ES SEIN? - ES MUSS SEIN! CELA DOIT-IL ETRE? - CELA EST!
Depuis voilà bientôt trente ans, depuis voilà bientôt dix jours Depuis voilà bientôt ta gorge, depuis voilà bientôt ta source Depuis que je traîne ma course au creux des nuits comme un forçat À patibuler mon écorce, -MUSS ES SEIN? - ES MUSS SEIN! CELA DOIT-IL ETRE? - CELA EST!

Je suis un arbre non daté depuis que je bois à ma porte Et que de l'enfer tu m'apportes, de quoi trancher sur l'avenir Depuis que rien ne se dévore, à part les ombres sur le mur Depuis que tu me sers encore, la défaite sur canapé -MUSS ES SEIN? - ES MUSS SEIN! CELA DOIT-IL ETRE? - CELA EST!

Une araignée m'a dit "bonsoir", elle se traînait au crépuscule Depuis que mon âme bascule vers des pays plus mécaniques Depuis que gavé de musique, je vais porter ma gueule ailleurs Une araignée m'a dit "d'ailleurs, le tout c'est d'avoir la pratique" -MUSS ES SEIN? - ES MUSS SEIN!
Ludwig ! Ludwig ! T'es sourdingue ? Ludwig la Joie Ludwig la Paix Ludwig !
L'orthographe c'est con ! Et puis c'est d'un très haut panache Et ton vin rouge a fait des taches Sur ta portée des contrebasses Ludwig ! Réponds ! T'es sourdingue ma parole ! -MUSS ES SEIN? - ES MUSS SEIN!

La Musique... La Musique... Où est-elle aujourd'hui ? La Musique se meurt Madame ! Penses-tu ! La Musique ? Tu la trouves à Polytechnique entre deux équations, ma chère ! Avec Boulez dans sa boutique, un ministre à la boutonnière Dans la rue la Musique ! Music ? in the street ! La Musica ? nelle strade ! Beethoven strasse ! MUSS ES SEIN? - ES MUSS SEIN! CELA DOIT-IL ETRE? - CELA EST!

LE SUPERLATIF

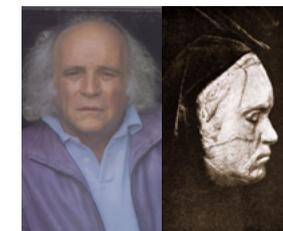
Tes yeux
J'y vois au fond des désirs de paroles Tes yeux
Quand je m'y vois je ressemble à l'amour Tes yeux
Quand ils sont verts c'est la mer sans paroles Tes yeux
Dedans mes yeux font quatre fois l'amour
C'est dément c'est super C'est géniale et c'est dingue Et c'est vachement terrible
Ta voix
Quand je m'y perds on dirait la Musique Ta voix
Quand elle crie on dirait la Folie Ta voix
Quand tu la passes au-dessus de la mienne Ta voix
Quand elle lève on dirait la moisson
C'est dément c'est super C'est géniale et c'est dingue Et c'est vachement terrible
Tes seins
J'y vois dedans les sculptures du drame Tes seins
Quand je les chante je ressemble à Mozart Tes seins
Quand ils sont bleus c'est la mer à Paname Tes seins
Pour mon réveil remontent ma guitare
C'est dément c'est super C'est géniale et c'est dingue Et c'est vachement terrible
Ta nuque
Où y'a des yeux qui regardent ma taille Ta nuque

Où y'a l'envers qui maquille les gens Ta nuque
Où y'a mes pas qui te suivent et t'emballent Ta nuque
Où y'a mon ventre et puis l'arc qui se tend
C'est dément c'est super C'est géniale et c'est dingue Et c'est vachement terrible
Tes pas
Qui vont tout droit au drugstore des supplices
Tes pas
Que l'assassin joue à pas mesurés
Tes pas
Qui vont tranquilles où les miens les précèdent
Tes pas
Dans ma mémoire à plus savoir compter
Et tu vas... Et tu vas...
Et tu vas... Et tu vas... Enfin me foutre la paix...
Salope! salope! salope!

REQUIEM

Pour ce rythme inférieur dont t'informe la Mort Pour ce chagrin du temps en six cent vingt cinq lignes Pour le bateau tranquille et qui se meurt de Port Pour ce mouchoir à qui tes larmes font des signes Pour le cheval enfant qui n'ira pas bien loin Pour le mouton gracieux le couteau dans le rouge Pour l'oiseau descendu qui te tient par la main Pour l'homme désarmé devant l'arme qui bouge Pour tes jeunes années à mourir chaque jour Pour tes vieilles années à compter chaque année Pour les feux de la nuit qui enflamment l'amour Pour l'orgue de ta voix dans ta voix en allée Pour la perforation qui fait l'ordinateur Et pour l'ordinateur qui ordonne ton âme Pour le percussionniste attentif à ton coeur Pour son inattention au bout du cardiogramme Pour l'enfant qui tu portes au fond d'un autobus Pour la nuit adultère où tu mets à la voile Pour cet amant passeur qui ne passera plus Pour la passion des araignées au fond des toiles Pour l'aigle que tu couds sur le dos de ton jean's Pour le loup qui se croit sur les yeux de quelqu'un Pour le présent passé à l'imparfait du spleen Pour le lièvre qui passe à la formule Un Pour le chic d'une courbe où tu crois t'évader Pour le chiffre evade de ta calculatrice Pour le regard du chien qui veut te pardonner Pour la Légion d'Honneur qui sort de ma matrice Pour le salaire obscène qu'on ne peut pas montrer Pour la haine grimant au fond de l'habitude Pour ce siècle imprudent aux trois quarts éventé Pour ces milliards de cons qui font la solitude

Pour tout ça le silence...



32. Si tratta della facciata B del LP *Je te donne*, CBS 81750 1976, registrato a Milano di cui uscì anche una versione italiana con i testi tradotti da Guido Armellini con il titolo *La musica mi prende come l'amore*, Love LVL 20001, 1977. I brani sono nell'ordine *Muss es sein? Es muss sein!*, *Coriolano* (Beethoven), *Le Superlatif* e *Requiem* [nota del curatore].

XXXV

1 settembre 2007 - Palazzo Cini a San Vio, ore 17.30

Hello, Mr. Fogg!**Il giro musicale del mondo in cinquantadue sabati***idest*

Harmonia caelestis

seu

Melodiae musicae per decursum totius anni adhibendae
ad cultum humanae voluptatis ac venetiarum civitatis**Sicilia!! A Palazzo Cini**

Si inizia con *La giara*. La commedia coreografica in un atto (dalla novella omonima di Luigi Pirandello). Opera creata a Parigi per i "Balli svedesi" (Rolf de Maré) e eseguita per la prima volta il 19 novembre 1924 nel teatro "Champs Elysées". Successivamente Casella ne trasse una suite sinfonica (Opus 41 bis) di grande effetto coloristico e di ispirazione ostentatamente mediterranea.



ALFREDO CASELLA CON LA FULVIA, L'AMATISSIMA FIGLIA, PICCOLA

La sicilianità della Giara è una sicilianità di invenzione, per quanto ricercata attraverso una lettura di fonti etnomusicologiche ottocentesche (Favara) elaborate e ripensate e suggestivamente colorate sino alla irricognoscibilità.

L'opera di Casella è un virtuoso modello di nazionalismo che cerca di fondarsi sugli idioletti regionali, trasfiguratamente.

Questa la novella base di Luigi Pirandello:

**LA GIARA**

Piena anche per gli olivi quell'annata. Piante massaje, cariche l'anno avanti, avevano raffermao tutte, a dispetto della nebbia che le aveva oppresse sul fiorire.

Lo Zirafa, che ne aveva un bel giro nel suo podere delle Quote a Primosole, prevedendo che le cinque giare vecchie di coccio smaltato che aveva in cantina non sarebbero bastate a contener tutto l'olio della nuova raccolta, ne aveva ordinata a tempo una sesta più capace a Santo Stefano di Camastra, dove si fabbricavano: alta a petto d'uomo, bella panciuta e maestosa, che fosse delle altre cinque la badessa.

Neanche a dirlo, aveva litigato anche col fornaciajo di là per questa giara. E con chi non l'attaccava Don Lollò Zirafa? Per ogni nonnulla, anche per una pietruzza caduta dal murello di cinta, anche per una festuca di paglia, gridava che gli sellassero la mula per correre in città a fare gli atti. Così, a furia di carta bollata e d'onorarii agli avvocati, citando questo, citando quello e pagando sempre le spese per tutti, s'era mezzo rovinato.

Dicevano che il suo consulente legale, stanco di vederselo comparire davanti due o tre volte la settimana, per levarselo di torno, gli aveva regalato un libricino come quelli da messa: il codice, perché ci si scapasse a cercare da sé il fondamento giuridico alle liti che voleva intentare.

Prima, tutti coloro con cui aveva da dire, per prenderlo in giro gli gridavano: - Sellate la mula! - Ora, invece: - Consultate il calepino! -

E Don Lollò rispondeva:

- Sicuro, e vi fulmino tutti, figli d'un cane!

Quella bella giara nuova, pagata quattr'onze ballanti e sonanti, in attesa del posto da trovarle in cantina, fu allogata provvisoriamente nel palmento. Una giara così non s'era mai veduta. Allogata in quell'antro intanfato di mosto e di quell'odore acre e crudo che cova nei luoghi senz'aria e senza luce, faceva pena.

Da due giorni era cominciata l'abbacchiatura delle olive, e Don Lollò era su tutte le furie perché, tra gli abbacchiatori e i mulattieri venuti con le mule cariche di concime da depositare a mucchi su la costa per la favata della nuova stagione, non sapeva più come spartirsi, a chi badar prima. E bestemmiava come un turco e minacciava di fulminare questi e quelli, se un'oliva, che fosse un'oliva, gli fosse mancata, quasi le avesse prima contate tutte a una a una sugli alberi; o se non fosse ogni mucchio di concime della stessa misura degli altri. Col cappellaccio bianco, in maniche di camicia, spettorato, affocato in volto e tutto sgocciolante di sudore, correva di qua e di là, girando gli occhi lupigni e stropicciandosi con rabbia le guance rase, su cui la barba prepotente rispuntava quasi sotto la raschiatura del rasojo.

Ora, alla fine della terza giornata, tre dei contadini che avevano abbacchiato, entrando nel palmento per deporvi le scale e le canne, restarono alla vista della bella giara nuova, spaccata in due, come se qualcuno, con un taglio netto, prendendo tutta l'ampiezza della pancia, ne avesse staccato tutto il lembo davanti.

- Guardate! guardate!

- Chi sarà stato?

- Oh, mamma mia! E chi lo sente ora Don Lollò? La giara nuova, peccato!

Il primo, più spaurito di tutti, propose di raccostar subito la porta e andare via zitti zitti, lasciando fuori, appoggiate al muro, le scale e le canne.

Ma il secondo:

- Siete pazzi? Con don Lollò? Sarebbe capace di credere che gliel'abbiamo rotta noi. Fermi qua tutti!



Uscì davanti al palmento e, facendosi portavoce delle mani, chiamò:

- Don Lollò! Ah, Don Lollòoo!

Eccolo là sotto la costa con gli scaricatori del concime: gesticolava al solito furiosamente, dandosi di tratto in tratto con ambo le mani una rincalcata al cappellaccio bianco. Arrivava talvolta, a forza di quelle rincalcate, a non poterselo più strappare dalla nuca e dalla fronte. Già nel cielo si spegnevano gli ultimi fuochi del crepuscolo, e tra la pace che scendeva su la campagna con le ombre della sera e la dolce frescura, avventavano i gesti di quell'uomo sempre infuriato.

- Don Lollò! Ah, Don Lollòoo!

Quando venne su e vide lo scempio, parve volesse impazzire. Si scagliò prima contro quei tre; ne afferrò uno per la gola e lo impiccò al muro gridando:

- Sangue della Madonna, me la pagherete!

Afferrato a sua volta dagli altri due, stravolti nelle facce terrigne e bestiali, rivolse contro se stesso la rabbia furibonda, sbatacchiò a terra il cappellaccio, si percosse le guance, pestando i piedi e sbraitando a modo di quelli che piangono un parente morto:

- La giara nuova! Quattr'onze di giara! Non incignata ancora!

Voleva sapere chi gliel'avesse rotta! Possibile che si fosse rotta da sé? Qualcuno per forza doveva averla rotta, per infamia o per invidia! Ma quando? Ma come? Non gli si vedeva segno di violenza! Che fosse arrivata rotta dalla fabbrica? Ma che! Sonava come una campana!

Appena i contadini videro che la prima furia gli era caduta, cominciarono ad esortarlo a calmarsi.

La giara si poteva sanare. Non era poi rotta malamente. Un pezzo solo. Un bravo conciabrocche l'avrebbe rimessa su, nuova. C'era giusto Zi' Dima Licasi, che aveva scoperto un mastice miracoloso, di cui serbava gelosamente il segreto: un mastice, che neanche il martello ci poteva, quando aveva fatto presa. Ecco, se don Lollò voleva, domani, alla punta dell'alba, Zi' Dima Licasi sarebbe venuto lì e, in quattro e quattr'otto, la giara, meglio di prima.

Don Lollò diceva di no, a quelle esortazioni: ch'era tutto inutile; che non c'era più rimedio; ma alla fine si lasciò persuadere, e il giorno appresso, all'alba, puntuale, si presentò a Primosole Zi' Dima Licasi con la cesta degli attrezzi dietro le spalle.

Era un vecchio sbilenco, dalle giunture storpie e nodose, come un ceppo antico di olivo saraceno.

Per cavargli una parola di bocca ci voleva l'uncino. Mutria o tristezza radicate in quel suo corpo deforme; o anche sconfidenza che nessuno potesse capire e apprezzare giustamente il suo merito d'inventore non ancora patentato.

Voleva che parlassero i fatti, Zi' Dima Licasi. Doveva poi guardarsi davanti e dietro, perché non gli rubassero il segreto.

- Fatemi vedere codesto mastice - gli disse per prima cosa Don Lollò, dopo averlo squadrato a lungo con diffidenza.

Zi' Dima negò col capo, pieno di dignità.

- All'opera si vede.

- Ma verrà bene?

Zi' Dima posò a terra la cesta; ne cavò un grosso fazzoletto di cotone rosso, logoro e tutto avvolto; prese a svolgerlo pian piano, tra l'attenzione e la curiosità di tutti, e quando alla fine venne fuori un pajo d'occhiali col sellino e le stanghette rotte e legate con lo spago, lui sospirò e gli altri risero. Zi' Dima non se ne curò; si pulì le dita prima di pigliare gli occhiali; se li inforcò; poi si mise a esaminare con molta gravità la giara tratta sull'aja. Disse:

- Verrà bene.

- Col mastice solo però - mise per patto lo Zirafa - non mi fido. Ci voglio anche i punti.

- Me ne vado - rispose senz'altro Zi' Dima, rizzandosi e rimettendosi la cesta dietro le spalle.

Don Lollò lo acchiappò per un braccio.

- Dove? Messere e porco, così trattate? Ma guarda un po' che arie da Carlomagno! Scannato

miserabile e pezzo d'asino, ci devo metter olio, io, là dentro, e l'olio trasuda! Un miglio di spaccatura, col mastice solo? Ci voglio i punti. Mastice e punti. Comando io.

Zi' Dima chiuse gli occhi, strinse le labbra e scosse il capo. Tutti così! Gli era negato il piacere di fare un lavoro pulito, filato coscienziosamente a regola d'arte, e di dare una prova della virtù del suo mastice.

- Se la giara - disse - non suona di nuovo come una campana...

- Non sento niente, - lo interruppe Don Lollò. - I punti! Pago mastice e punti. Quanto vi debbo dare?

- Se col mastice solo...

- Cazzica che testa! - esclamò lo Zirafa. - Come parlo? V'ho detto che ci voglio i punti.

C'intenderemo a lavoro finito: non ho tempo da perdere con voi.

E se ne andò a badare ai suoi uomini.

Zi' Dima si mise all'opera gonfio d'ira e di dispetto. E l'ira e il dispetto gli crebbero ad ogni foro che praticava col trapano nella giara e nel lembo spaccato per farvi passare il fil di ferro della cucitura. Accompagnava il frullo della saettella con grugniti a mano a mano più frequenti e più forti; e il viso gli diventava più verde dalla bile e gli occhi più aguzzi e accesi di stizza. Finita quella prima operazione, scagliò con rabbia il trapano nella cesta; applicò il lembo staccato alla giara per provare se i fori erano a egual distanza e in corrispondenza tra loro, poi con le tenaglie fece del fil di ferro tanti pezzetti quanti erano i punti che doveva dare, e chiamò per ajuto uno dei contadini che abbacchiavano.

- Coraggio, Zi' Dima! - gli disse quello, vedendogli la faccia alterata.

Zi' Dima alzò la mano a un gesto rabbioso. Aprì la scatola di latta che conteneva il mastice, e lo levò al cielo, scotendolo, come per offrirlo a Dio, visto che gli uomini non volevano riconoscerne le virtù: poi col dito cominciò a spalmarlo tutt'in giro al lembo staccato e lungo la spaccatura; prese le tenaglie e i pezzetti di fil di ferro preparati avanti, e si cacciò dentro la pancia aperta della giara, ordinando al contadino di applicare il lembo alla giara, così come aveva fatto lui poc'anzi. Prima di cominciare a dare i punti:

- Tira! - disse dall'interno della giara al contadino. - Tira con tutta la tua forza! Vedi se si stacca più? Malanno a chi non ci crede! Picchia, picchia! Suona, sì o no, come una campana anche con me qua dentro? Va', va' a dirlo al tuo padrone!

- Chi è sopra comanda, Zi' Dima, - sospirò il contadino - e chi è sotto si dannà! Date i punti, date i punti.

E Zi' Dima si mise a far passare ogni pezzetto di fil di ferro attraverso i due fori accanto, l'uno di qua e l'altro di là della saldatura; e con le tenaglie ne attorceva i due capi. Ci volle un'ora a passarli tutti. I sudori, giù a fontana, dentro la giara. Lavorando, si lagnava della sua mala sorte. E il contadino, di fuori, a confortarlo.

- Ora aiutami a uscirne, - disse alla fine Zi' Dima.

Ma quanto larga di pancia, tanto quella giara era stretta di collo. Zi' Dima, nella rabbia, non ci aveva fatto caso. Ora, prova e riprova, non trovava più il modo di uscirne. E il contadino invece di dargli ajuto, eccolo là, si torceva dalle risa. Imprigionato, imprigionato lì, nella giara da lui stesso sanata e che ora - non c'era via di mezzo - per farlo uscire, doveva essere rotta daccapo e per sempre.

Alle risa, alle grida, sopravvenne Don Lollò. Zi' Dima, dento la giara, era come un gatto inferocito.

Fatemi uscire! - urlava -. Corpo di Dio, voglio uscire! Subito! Datemi ajuto!

Don Lollò rimase dapprima come stordito. Non sapeva crederci.

- Ma come? là dentro? s'è cucito là dentro?

S'accostò alla giara e gridò al vecchio:

- Ajuto? E che ajuto posso darvi io? Vecchiaccio stolido, ma come? non dovevate prender prima le misure? Su, provate: fuori un braccio... così! e la testa... su... no, piano! Che! giù... aspettate! così no! giù, giù... Ma come avete fatto? E la giara, adesso? Calma! Calma! Calma! - si mise a raccomandare tutt'intorno, come se la calma stessero per perderla gli altri e non lui. - Mi fuma la testa! Calma! Questo è caso nuovo... La mula!

Picchiò con le nocche delle dita su la giara. Sonava davvero come una campana.

- Bella! Rimessa a nuovo... Aspettate! - disse al prigioniero. - Va' a sellarmi la mula! - ordinò al contadino; e, grattandosi con tutte le dita la fronte, seguì a dire tra sé: «Ma vedete un po' che mi capita! Questa non è giara! quest'è ordigno del diavolo! Fermo! Fermo lì!»

E accorse a regger la giara, in cui Zi' Dima, furibondo, si dibatteva come una bestia in trappola.

- Caso nuovo, caro mio, che deve risolvere l'avvocato! Io non mi fido. La mula! La mula! Vado e torno, abbiate pazienza! Nell'interesse vostro... Intanto, piano! calma! Io mi guardo i miei. E prima di tutto, per salvare il mio diritto, faccio il mio dovere. Ecco: vi pago il lavoro, vi pago la giornata.

Cinque lire. Vi bastano?

- Non voglio nulla! - gridò Zi' Dima. - Voglio uscire.

- Uscirete. Ma io, intanto, vi pago. Qua, cinque lire.

Le cavò dal taschino del panciotto e le buttò nella giara. Poi domandò, premuroso:

- Avete fatto colazione? Pane e companatico, subito! Non ne volete? Buttatelo ai cani! A me basta che ve l'abbia dato.

Ordinò che gli si desse; montò in sella, e via di galoppo per la città. Chi lo vide, credette che andasse a chiudersi da sé in manicomio, tanto e in così strano modo gesticolava.

Per fortuna, non gli toccò di fare anticamera nello studio dell'avvocato; ma gli toccò d'attendere un bel po', prima che questo finisse di ridere, quando gli ebbe esposto il caso. Delle risa si stizzì.

- Che c'è da ridere, scusi? A vossignoria non brucia! La giara è mia!

Ma quello seguitava a ridere e voleva che gli rinarrasse il caso com'era stato, per farci su altre risate.

“Dentro, eh? S'era cucito dentro? E lui, don Lollò che pretendeva? Te... tene... tenerlo là dentro... ah ah ah... ohi ohi ohi... tenerlo là dentro per non perderci la giara?”

- Ce la devo perdere? - domandò lo Zirafa con le pugna serrate. - Il danno e lo scorno?

- Ma sapete come si chiama questo? - gli disse infine l'avvocato. - Si chiama sequestro di persona!

- Sequestro? E chi l'ha sequestrato? - esclamò lo Zirafa. - Si è sequestrato lui da sé! Che colpa ne ho io?

L'avvocato allora gli spiegò che erano due casi. Da un canto, lui, Don Lollò, doveva subito liberare il prigioniero per non rispondere di sequestro di persona; dall'altro il conciabrocche doveva rispondere del danno che veniva a cagionare con la sua imperizia o con la sua storditaggine.

- Ah! - rifiutò lo Zirafa. Pagandomi la giara!

- Piano! - osservò l'avvocato. - Non come se fosse nuova, badiamo!

- E perché?

- Ma perché era rotta, oh bella!

- Rotta? Nossignore. Ora è sana. Meglio che sana, lo dice lui stesso! E se ora torno a romperla, non potrò più farla risanare. Giara perduta, signor avvocato!

L'avvocato gli assicurò che se ne sarebbe tenuto conto, facendogliela pagare per quanto valeva nello stato in cui era adesso.

- Anzi - gli consigliò - fatela stimare avanti da lui stesso.

- Bacio le mani - disse Don Lollò, andando via di corsa.

Di ritorno, verso sera, trovò tutti i contadini in festa attorno alla giara abitata. Partecipava alla festa anche il cane di guardia, saltando e abbajando. Zi' Dima s'era calmato, non solo, ma aveva preso gusto anche lui alla sua bizzarra avventura e ne rideva con la gajezza mala dei tristi.

Lo Zirafa scostò tutti e si sporse a guardare dentro la giara.

- Ah! Ci stai bene?

- Benone. Al fresco - rispose quello. - Meglio che a casa mia.

- Piacere. Intanto ti avverto che questa giara mi costò quattr'onze nuova. Quanto credi che possa costare adesso?

- Come me qua dentro? - domandò Zi' Dima.

I villani risero.

- Silenzio! - gridò lo Zirafa. - Delle due l'una: o il tuo mastice serve a qualche cosa, o non serve a nulla: se non serve a nulla tu sei un imbroglione; se serve a qualche cosa, la giara, così com'è, deve avere il suo prezzo. Che prezzo? Stimala tu.

Zi' Dima rimase un pezzo a riflettere, poi disse:

- Rispondo. Se lei me l'avesse fatta conciare col mastice solo, com'io volevo, io, prima di tutto, non mi troverei qua dentro, e la giara avrebbe su per giù lo stesso prezzo di prima. Così conciata con questi puntacci, che ho dovuto darle per forza di qua dentro, che prezzo potrà avere? Un terzo di quanto valeva, sì e no.

- Un terzo? - domandò lo Zirafa. - Un'onza e trentatré?

- Meno sì, più no.

- Ebbene, - disse Don Lollò. - Passi la tua parola, e dammi un'onza e trentatré.

- Che? - fece Zi' Dima, come se non avesse inteso.

- Rompo la giara per farti uscire, - rispose Don Lollò - e tu, dice l'avvocato, me la paghi per quanto l'hai stimata: un'onza e trentatré.

- Io pagare? - sghignazzò Zi' Dima. - Vossignoria scherza! Qua dentro ci faccio i vermi.

E, tratta di tasca con qualche stento la pipetta intartarita, l'accese e si mise a fumare, cacciando il fumo per il collo della giara.

Don Lollò ci restò brutto. Quest'altro caso, che Zi' Dima ora non volesse più uscire dalla giara, nè lui nè l'avvocato l'avevano previsto. E come si risolveva adesso? Fu lì lì per ordinare di nuovo: «La mula», ma pensò che era già sera.

- Ah, sì - disse. - Tu vuoi domiciliare nella mia giara? Testimonii tutti qua! Non vuole uscirne lui, per non pagarla; io sono pronto a romperla! Intanto, poiché vuole stare lì, domani io lo cito per alloggio abusivo e perché mi impedisce l'uso della giara.

Zi' Dima cacciò prima fuori un'altra boccata di fumo, poi rispose placido:

- Nossignore. Non voglio impedirle niente, io. Sto forse qua per piacere? Mi faccia uscire, e me ne vado volentieri. Pagare... neanche per ischerzo, vossignoria!

Don Lollò, in un impeto di rabbia, alzò un piede per avventare un calcio alla giara; ma si trattenne; la abbrancò invece con ambo le mani e la scrollò tutta, fremendo.

- Vede che mastice? - gli disse Zi' Dima.

- Pezzo da galera! - ruggì allora lo Zirafa. - Chi l'ha fatto il male, io o tu? E devo pagarlo io? Muori di fame là dentro! Vediamo chi la vince!

E se ne andò, non pensando alle cinque lire che gli aveva buttate la mattina dentro la giara. Con esse, per cominciare, Zi' Dima pensò di far festa quella sera coi contadini che, avendo fatto tardi per quello strano accidente, rimanevano a passare la notte in campagna, all'aperto, su l'aja. Uno andò a far le spese in una taverna lì presso. A farlo apposta, c'era una luna che pareva fosse raggrinzato. A una cert'ora don Lollò, andato a dormire, fu svegliato da un baccano d'inferno. S'affacciò a un balcone della cascina, e vide su l'aja, sotto la luna, tanti diavoli; i contadini ubriachi che, presisi per mano, ballavano attorno alla giara. Zi' Dima, là dentro, cantava a squarciagola.

Questa volta non poté più reggere, Don Lollò: si precipitò come un toro infuriato e, prima che quelli avessero tempo di pararlo, con uno spintone mandò a rotolare la giara giù per la costa. Rotolando, accompagnata dalle risa degli ubriachi, la giara andò a spaccarsi contro un olivo.

E la vinse Zi' Dima.



La suite di Casella:



CASELLA NELL'ANNO DELLA GIARA

Preludio

Chiòvu, danza popolare siciliana

La storia della fanciulla rapita dai pirati

‘Nta villi e valli e ‘nta voscura funni
Unn'è l'amanti mia? Di cca' mi spriu!
La vaju pi circari e' un trovu d'unni,
Pi lu so' amuri lu munnu firriu.

Vaiu a lu mari e ci addumannu all'unni:
 Forsi passau di cca l'amuri miu?
 E l'ecu di luntanu m'arrispuuni
 ca schiava di li Turchi si nni ju.
 Comu 'ngagghiasti! Un sintisti la bannu?
 Un jti a mari, li Turchi ci sunnu!

Danza di Nela
 Entrata dei contadini
 Brindisi
 Danza generale
 Finale



Altra Sicilia
 Nelle registrazioni degli Archivi Cataletti-Carpitella
 Ora dell'Accademia di Santa Cecilia di Roma

Grido della pescheria, Palma di Montechiaro d'Agrigento voce di Angelo Vitello
Canzona di Favara d'Agrigento 1969
Novena di Natale per cerchietto voce e cornamusa Alcamo 1961
Specchii di l'occhi miei canta Giuseppe Cangemi Trapani 1961
Canto dei Salinari Trapani 1961

Le stesse canzoni nella composizione di
Luciano Berio
 Viola, Percussione e Nastri originali



Naturale
Viola marimba tam tam e nastro
 1965
 Le cru et le cuit sicilien
 Progetto di balletto per Ater Balletto Reggio Emilia

XXXVI
 8 settembre 2007 - Palazzo Cini a San Vio, ore 17.30

Hello, Mr. Fogg!
Il giro musicale del mondo in cinquantadue sabati
idest
Harmonia caelestis
seu
Melodiae musicae per decursum totius anni adhibendae
ad cultum humanae voluptatis ac venetiarum civitatis

*Alabados & Bailes, da Los Alamos a Palazzo Cini*³⁵



Los Alamos nel New Mexico è località resa famosa, nella storia, dalla bomba atomica che in quelle regioni fu sperimentata e realizzata dal governo americano, dagli stati maggiori americani (Generale Grove) e dalla equipe dei fisici nucleari che ne promossero il progetto e la sperimentazione (Robert Oppenheimer e compagni). Ecco una immagine panoramica del campo della ricerca nucleare nel 1940.



In questa foto un momento della sperimentazione nel deserto neo-messicano.



³⁵ Ascolti e bonus sono tratti dal LP: *Dark and Light in Spanish New Mexico*, New World Records - NW 292, 1978 [nota del curatore].

Oppenheimer e Grove al lavoro sulla 'bomba'



Meno nota di quanto non lo sia per la leggenda della Bomba la regione del New Mexico e di Los Alamos esprime alcune tradizioni musicali di raro interesse.

Dall'una parte una tradizione di canti religiosi, detti ALABADOS (da ALABAR, pregare) che conservano dei cerimoniali mariani derivati dalle innologie sacre degli spagnoli colonizzatori (su linee musicali iberiche e in lingua spagnola abbastanza corrotta).

Sono il repertorio riservato di gruppi di penitenti PENITENTE BROTHERS studiati quarant'anni fa dalla etnomusicologa Martha Weigle che ha dedicato alle associazioni 'penitenti' un cospicuo volume: *Brothers of Light, Brothers of Blood* (1976). La stessa Weigle ha pubblicato una eccellente bibliografia ad Albuquerque (*A Penitente Bibliography*) nello stesso 1976.

La definizione più esaustiva del genere ALABADO rinvia all'utilizzo liturgico del canto, riservato al momento della Benedizione quando il sangue del sacrificio viene adorato dall'assemblea.

Alabado sea el Santísimo Sacramento y la Inmaculada Concepción de la siempre Virgen María Nuestra Señora, concebida sin mancha de pecado original en el primer instante de su ser. Amen

Il canto dell'Alabado è monodico, meditativo, pensoso, a tratti anche decisamente noioso, un colpo di flauto = PITO il richiamo all'attenzione per il canto che in gran parte riguarda il pianto di Maria, un altro colpo di flauto sancisce la chiusura della sequenza.

Il massimo vocalista della congregazione dei Penitenti è Luis Montoya, nativo e residente a Cerro (lo ascolteremo in quasi tutti i canti qui riportati).

Suo prediletto allievo, anch'esso di Cerro, è Ricardo Archuleta che qui sentiremo nel duetto col maestro Montoya in *Dividido el Corazón*.

ALABADOS di Cerro

Al Pie De Este Santo Altar

Al pie de este santo altar,
la Virgen quedó llorando
por Jesús, su Hijo divino,
y en su pasión contemplando.
En su santísimo llanto,
clama y dice: "¡Ay, mi Jesús!
¿Qué haré sola en este mundo?
¿Quién lo baja de la cruz?»
Ya murió el Padre Divino
y comienza a lamentar:
"En este amargo camino
no lo van a acompañar."
Hincada al pie de la cruz,
alza los ojos ye ve.
"¡Ay, mi Dios! ¡Ay, mi Jesús!
¿En qué te amortajaré?
"¡Ay, Jesús, Hijo de mi alma!
¡Ay de mí! Mas ¡ay de mí!
También me falta un sepulcro
en que sepultarte a ti."

At the foot of this holy altar
the Virgin stood weeping
for Jesus, her divine Son,
in contemplation of His Passion.
In her most holy sorrow,
she calls out and says: "Ah, my Jesus!
What am I to do alone in this world?
Who will bring Him down from the Cross?"
The Divine Father has expired,
and she begins to lament:
"On this bitter road
no one is going to accompany Him."
Bowed down at the foot of the Cross,
she raises her eyes and looks.
"Ah, my God! Ah, my Jesus!
How am I ever going to get Thee back?
"Ah, Jesus, Son of my soul!
Woe is me! Woe is me!
I don't even have a tomb
in which to bury You."



ARCHITETTURE PUEBLO REVIVAL A CERRO NEW MEXICO

Considera, alma perdida,

Considera, alma perdida,
en aqueste paso fuerte
dieron sentencia de muerte
al redentor de la vida.
Alvierte [sic] lo que le cuesta,
ingrato, a tu Creador,
pues, por ser tu redentor
cayó con la cruz a costas.
El que a los cielos creó
y a la tierra le dió el ser,
que por su amor quiso caer
al tercer paso que dió.

Consider, lost soul,
in this horrendous scene
they gave sentence of death
to the redeemer of life.
Bear in mind what it cost Him,
ungrateful one, your Creator,
in order to be your redeemer
He fell with the Cross on His shoulders.
He who created the heavens
and gave to the earth its being,
who out of His love was willing to fall
at the third step He took.

Venir, almas devotas

Venir, almas devotas,
venir, venir, venir,
y a la más triste madre
ayudarle a sentir.
Al pie de un verde leño,
que es mata de carmín,
como tortolita triste,
yo me contemplo allí.
De noche lo prendieron
como ladrón y a mí.
¿Cómo quedaría yo
al verlo andar así?
Con golpes y empellones
lo pasaron allí,
le ataron sus santas manos.
¡Qué dolor para mí!
Al cuello le pusieron
una cadena así,
tan gruesa y tan pesada,
¡qué dolor por ti!

Come, devout souls,
come, come, come,
and join the most sad mother
in her sorrow.
At the foot of a green bough
stained with red,
like a sad turtle dove
I see myself there.
They took Him at night
like a thief (and also me).
How can I stand
to see Him taken away thus?
With blows and shoves
they pushed Him on the way,
they tied His holy hands.
What sorrow for me!
They put around His neck
a chain
so thick and so heavy,
what sorrow I feel for Thee!

Considera, alma perdida,

Considera, alma perdida,
en aqueste paso fuerte
dieron sentencia de muerte
al redentor de la vida.
Alvierte [sic] lo que le cuesta,
ingrato, a tu Creador,
pues, por ser tu redentor
cayó con la cruz a cuestras.
El que a los cielos creó
y a la tierra le dió el ser,
que por su amor quiso caer
al tercer paso que dió.

Consider, lost soul,
in this horrendous scene
they gave sentence of death
to the redeemer of life.
Bear in mind what it cost Him,
ungrateful one, your Creator,
in order to be your redeemer
He fell with the Cross on His shoulders.
He who created the heavens
and gave to the earth its being,
who out of His love was willing to fall
at the third step He took.

Dividido el corazón

A. Al sepulcro va a llorar
Por su dulce hijo María,
A contemplar su dolor
junto de la losa fría.
¡Ay, llora mi soledad!
¡Ay, Jesús del alma mía!
¡Ay! ¿quién me acompañará
junto de la losa fría?
Mi corazón traspasado
y también el de María
al dejar a su Jesús,
junto de la losa fría.

Mary goes to the sepulchre to weep
for her beloved son,
to meditate on his pain
beside the cold grave.
Ah, my desolate soul weeps!
Ah, Jesus, soul of my soul!
Ah, who will remain with me
beside the cold grave?
My heart is pierced through
as is the heart of Mary
as she takes leave of her Jesus,
beside the cold grave.

B. Herido el corazón,
llora María sin consuelo,
la noche pasó en desvelo,
contemplando en la pasión.
En amarga soledad,
sospira [sic] vuestra paloma
por ver si acaso se asoma
de mi Dios la claridad.
“En una noche tan triste,
mi Dios, me has desamparado,
sola y sin ti me he quedado.
Hijo mío, ¿ónde [sic] te fuistes [sic]?”

Brokenhearted,
Mary weeps without consolation,
the night passed in sleeplessness,
in contemplation of the Passion.
In bitter loneliness,
your dove sighs
to see whether
the light of my God will come back into
Him again.
“In this night so sad,
my God, Thou hast abandoned me,
alone and without Thee I have remained.
My Son, where hast Thou gone?”

Tened piedad, Dios mío,

Tened piedad, Dios mío,
suma bondad eterna,
de mí, según la grande
misericordia vuestra.
Según la muchedumbre
de tus piedades tiernas,
borra, Señor, mis culpas
del libro de la cuenta.

O eternal Blessed One,
have mercy on me,
according to Thy great mercy.
According to the abundance
of Thy tender mercies,
blot out, O Lord, my sins
from the book of accounts.

¡Buenos días, paloma blanca!

¡Buenos días, paloma blanca!
Hoy te vengo a saludar,
saludando a tu belleza
en tu reino celestial.
Eres madre del Creador
que a mi corazón encanta;
gracias te doy con amor.
¡Buenos días, paloma blanca!
Niña linda, niña santa,
tu dulce nombre alabado,
porque eres tan sacrosanta,
yo te vengo a saludar.
Reluciente como el alba,
pura, sencilla y sin mancha,
qué gusto recibe mi alma.
¡Buenos días, paloma blanca!

Good morning, white dove!
Today I have come to greet you,
celebrating your beauty
in your celestial kingdom.
Thou art the mother of the Creator
who has charmed my heart;
I give thee thanks with love.
Good morning, white dove!
Beautiful maiden, holy maiden,
thy sweet name be praised,
because thou art sacrosanct,
I come to greet thee.
Resplendent as the dawn,
pure, innocent, and without stain,
what joy my soul receives!
Good Morning, white dove!

Dulce esposo de mi alma,

Dulce esposo de mi alma,
mi Redentor, Jesucristo,
Hijo del divino Padre,
Dios eterno y infinito [sic].
Esposo de mis entrañas,
dulcísimo amigo mío,

Sweet Beloved of my soul
My Redeemer, Jesus Christ,
Son of the divine Father,
the eternal and infinite God.
Beloved of my inmost being,
my sweetest friend,

a mis ojos más hermoso
que el fresco cárdeno lirio.
Dime, esposo de mi alma,
tengo de verme contigo,
ha de llegar aquel día
de tan grande regocijo.

to my eyes more beautiful
than the fresh radiant lily.
Tell me, bridegroom of my soul,
that I am to be with you,
that the day of my great rejoicing
must come.

Dall'altro lato della tradizione dei Penitenti, notturna, devota, mesta e malcontenta, la tradizione Folk new-messicana sviluppa un vivace repertorio di elaborazioni ispanico-coloniali di musiche di danza di vario stile, planetarie, virtuosisticamente elaborate da violinisti e musettisti, fra i quali celebre e celebrato, con il suo centro nella farming Community di El Rancho, a San Idelfonso sulla via di Los Alamos, il Paganini del New Mexico, Melitón Roybal (1898-1971). Queste registrazioni colte in articolo mortis da Reed Copper sono del novembre 1970.



BAILES

Violino: Melitón Roybal, a El Rancho
Suona su un Violino etichettato ANTONIUS STRADIVARIUS CREMONENTIS
FACIEBAT ANNO 1716--MADE IN GERMANY.

El Valse (in Sol)
El Cutilio (in Sol e Do)
El Cutilio (in Sol)
El Cutilio (in Re)
Turkey in the Straw
The Arkansas Traveler
Listen to the Mockingbird
La Tercera de Noviembre (El Valse)
El Valse (in La)
La Polca (in Sol e Do)
La Indita
El Chotis

BONUS

Dalle
Trompetenkompositionen di Heinrich Ignaz Franz Biber
Sonata a 9 per la festa di San Policarpo vescovo e martire



Biber, compositore boemo, nato a Wartenberg nel 1644, morto a Salzburg nel 1704, era stato violinista alla corte di Olomuc (corte vescovile). Nel 1673 passò alla cappella arcivescovile di Salisburgo, come II maestro nel 1679, come I maestro nel 1674. Divenuto celebre per lo straordinario valore virtuosistico della sue composizioni fu insignito di un titolo nobiliare dall'Imperatore Leopoldo nel 1690 divenendo

BIBER VON BIBERN



Praticò una tecnica riservata di accordatura 'virtuosistica' detta scordatura di von Bibern. Compose 12 drammi scolastici in latino, diverse opere fra cui l'*Alessandro in Pietra* e *Chi la dura la vince*.

Pubblicò:

Sonatae tam aris quam aulis sercientes
8 Sonate per violino solo
Fidicinium sacroprofanum
Harmonia artificiosa diversi modi accordata
Vesperale logiores ac breviores
Ecc.

Rimane inedita, manoscritta, la partitura delle 16 sonate *zur Verherrlichung von 15 Mysterien aus den Leben Mariae*

E così del pari 2 Requiem, la Missa Sancti Henrici, la Sonata pro tabula a 10 ecc.

XXXVII

15 settembre 2007 - Palazzo Cini a San Vio, ore 17.30

Hello, Mr. Fogg!**Il giro musicale del mondo in cinquantadue sabati***idest**Harmonia caelestis**seu**Melodiae musicae per decursum totius anni adhibendae
ad cultum humanae voluptatis ac venetiarum civitatis***Tre sonate per la sposa,³⁴ sei metamorfosi d'Ovidio,
una vespa e una cavalletta a Palazzo Cini**

Profonda è la tradizione della zampogna nell'Alta Sabina. Fra il Monte Pizzuto e il Monte Gorzano, nella zona attraversata dalla Via Salaria, alcuni centri come Cornillo Novo, Torrita, Petraia, Nommisci, Pinaco, San Benedetto del lago Scardarello, Saletta e Amatrice, sono delle autentiche culle del culto sonoro della ciaramella.



Le ciaramelle di Amatrice sono le uniche zampogne italiane prive di bordone. Non manca nel loro repertorio l'effetto bordone che non è però reale, ossia continuo, ma viene ottenuto con la ripetizione frequente di una nota relativa, alla suonata, la quinta sul charter sinistro.

Queste zampogne a bordone muto, zoppe, sono le eredi storiche delle tibiae latine e degli auloi frigi.

La struttura a doppio oboe e bordone muto, tipica delle ciaramelle amatriciane, determina diverse forme musicali nel repertorio della regione. Si tratta di uno dei repertori più interessanti della musica strumentale italiana di tradizione orale. Tale repertorio è molto consistente nei settori del canto per la sposa (oggi esemplificato in tre rilievi storici), saltarello e canto a ciaramelle.

34. Le tre sonate sono tratta dal LP: *Le Ciaramelle di Amatrice*, Albatros (2) - VPA 8494, 1989 [nota del curatore].

Il canto per la sposa è una forma rituale espressa nell'occasione delle nozze.

La prima parte del canto detta piagnereccia riguarda la cacciata della sposa dalla casa paterna, si esegue davanti alla casa della maritanda. Si realizza con trilli regolari della canna piana (il pianto della femmina) mentre alla canna bassa è affidato un vero secondo modulo melodico molto espressivo, ricco di acciacature e di singhiozzi.

Segue la camminareccia eseguita dal ciaramellaro che cammina alla testa del corteo nuziale. Ritmo ternario non ballabile, cadenzato e di marcia sghemba, un po' buffa.

La terza parte, crellareccia, è un saltarello susseguente la cerimonia in chiesa, può essere tamburellato. Un brano a scansione binaria con isole ternarie. In questa fase il ciaramellaro sfoga le sue bravure, le cosiddette calate.



Sonata per la sposa. Cornillo d'Amatrice 16 agosto 1980. Alla ciaramella Carmine Turchetti detto Carminuccio

Sonata per la sposa. Saletta d'Amatrice 28 agosto 1987. Alla ciaramella Umberto di Giammario di anni 55. Cantori: Pietro de Acutis di anni 35, Bernardino Perilli di anni 52.

Sonata per la sposa. Torrita d'Amatrice. 10 agosto 1982. Alla ciaramella Alfredo Durante detto Baffone di anni 70.



BONUS

L'oboe moderno è lo strumento erede degli antichissimi auloi e delle antiche tibie. All'oboe si è dedicato con composizioni gravi e/o scherzose il massimo compositore inglese, Sir Benjamin Britten.

Si presentano qui due opere oboistiche di gran rilievo, del detto Maestro, Orfeo Britannico, nella esecuzione di una virtuosa dello strumento, Sarah Francis.

Benjamin Britten

*Six metamorphoses after Ovid opus 49 for solo oboe (1951)*

PAN who played upon the reed pipe which was Syrinx, his beloved
PHAETON who rode upon the chariot of the sun for one day and was hurled into the
river Padus by a thunderbolt

NIOBE who, lamenting the death of her fourteen children, was turned into a
mountain

BACCHUS at whose feasts is heard the noise of gaggling women's tattling tongues
and shouting out of boys

NARCISSUS who fell in love whit his own image and became a flower

ARETHUSA who flying from the love of Alpheus the river god was turned into a
fountain

Two insect pieces for oboe & piano (1935)

The Grasshopper

The Wasp



SARAH FRANCIS

XXXVIII

22 settembre 2007 - Palazzo Cini a San Vio, ore 17.30

Hello, Mr. Fogg!

Il giro musicale del mondo in cinquantadue sabati

idest

Harmonia caelestis

seu

Melodiae musicae per decursum totius anni adhibendae

ad cultum humanae voluptatis ac venetiarum civitatis

Spiew Juchasa (pastorali mitteleuropee in USA) a Palazzo Cini

Suoni e canti dalle diverse enclaves d'emigrazione

(carpato-ukraine),

fra Chicago e New York.



La conservazione delle tradizioni orali delle patrie degli emigranti ha costituito il grande assetto dinamico della interculturalità americana.

L'esempio che qui si porta, favorito da una discografia intelligente e orientata dalla sensibilità dei ricercatori della cerchia di Alan Lomax, narra di alcune fasi della costituzione di una patria aggregata polacco-ukraina, la chiamiamo carpato-ukraina, che nella zona dei Grandi Laghi sostiene gli insediamenti di lavoratori europei nella smisurata dimensione delle capitali industriali manifatturiere, cui i singoli gruppi reagiscono con la costruzione di un neofolklore più inventato in loco che non effettivamente importato. Si tratta di una tradizione che ha retto un quarantennio di orgogliosa resistenza alla omologazione.

Una testimonianza toccante.

Buon ascolto.³⁵

Kozak Zawidia

Ukrainska Orchestra Pawla Hemeniuka New York 6 giugno 1929

Bohacki Zaruczyny

Ukrainska Orchestra Pawla Hemeniuka

Ewgen Zukowsky, Nasza Roza Krasnowska vocalisti

12 dicembre 1929 New York

Na Weisliu pid Chatoju

Ukrainska Orchestra Pawla Hemeniuka, Zukowsky spoken introduction

New York 13 febbraio 1927

³⁵ Si tratta di alcune tracce del LP *Spiew Juchasa/Song of The Shepherd: Songs of The Slavic Americans*, New World Records - nw 283, 1977 [nota del curatore].

Piesn Zbójnikov. Canto di banditi

Sichelski i Bachleda i Karola Oryginaina Goralska Muzyka
Stanislaw Bachleda & members of the Bachleda Band
9 giugno 1928 Chicago

Nie Będe Się Żynił

Sichelski i Bachleda i Karola Oryginaina Goralska Muzyka
Stanislaw Bachleda & members of the Bachleda Band
24 novembre 1928 Chicago

Spiew Juchasa. Canto di Pastori

Karola Stocca Oryginaina Goralska Muzyka
9 giugno 1928 Chicago

Zakopianska Piesnka

Sichelski i Bachleda i Karola Oryginaina Goralska Muzyka
Stanislaw Bachleda & members of the Bachleda Band
11 giugno 1928 Chicago

Dye se Dołu Białką

Sichelski i Bachleda i Karola Oryginaina Goralska Muzyka
Stanislaw Bachleda & members of the Bachleda Band
Karola Stocha MUZYKA
24 novembre 1929 Chicago



STANISLAW BACLEDA E LA BAND DEI SUOI ACCOMPAGNATORI, CHICAGO 1930

BONUS 1**5 stili di canto tradizionale USA³⁶**

A fronte delle esplicite resistenze folkloriche dei vari gruppi aggregati di emigrati, la cultura 'popolare' americana si sviluppa anche in un rigido quadro di generi omologati, caratteristici. Quadri di riferimento di genere che a sua volta emigreranno, gireranno il mondo, cattureranno le curiosità, nel continente e oltre gli oceani. Cinque generi-stili fortunati:

36. Si tratta di 5 brani dal LP *Oh My Little Darling: Folk Song Types*, New World Records - NW 245, 1977 [nota del curatore].

Banjo Song***Oh my Little Darling***

Thaddeus Willighmam, vocal and banjo
1939

Children Song***Chick-A-Li-Lee-Lo***

Almeda Riddle
1951 Heber Spring Ark

Native Ballad***Lyly Schull***

Lerna Bare Turbyfill & Lloyd Bare Hagies, sisters, vocals
1939

Broadside Ballad***The Lexicon Murder***

Wesley Hargis, vocal and guitar
1934 in the State Penitentiary Raleigh NC

Cowboy Song***Whopee-Ti-Ti-Yo***

John I. White, vocal; Roy Smeck, guitar and harmonica
1931

BONUS 2**SOUTH!**

USA: i violini e i blues dei pionieri

Molly Put the Kettle On Jenny Blow the Dinner Horn, We'll all take tea

Gid Tanners & his Skilled Lickers
Accompanied by banjo and 2 Or 3 fiddles

24 ottobre 1931 Atlanta

Milwaukee Blues

Charlie Poole and the North Carolina Ramblers
9 settembre 1930

XXXIX

29 settembre 2007 - Palazzo Cini a San Vio, ore 17.30

Hello, Mr. Fogg!**Il giro musicale del mondo in cinquantadue sabati***idest**Harmonia caelestis**seu**Melodiae musicae per decursum totius anni adhibendae**ad cultum humanae voluptatis ac venetiarum civitatis***PRIMIZIA HANDELIANA, DA PRATOLINO, 1707, A PALAZZO CINI, 2007**

Concerto di arie

Dal dramma per musica in tre atti di Francesco Silvani e Antonio Salvi

Per la musica di Georg Frideric Handel

Vincer se stesso è la maggior vittoria ossia il Rodrigo

La villa medicea di Pratolino, il cui giardino fantastico è dominato dalla statua colossale del Giambologna, il Gigante che rappresenta l'Appennino, al tempo in cui divenne sede degli infiniti ozi estetici ed epicurei ed epurati del Gran Principe Ferdinando (che aveva abdicato al granducato e al regno per amore dell'arte e degli artisti), divenne anche sede di un fiorente teatro musicale, del tutto autogestito dalla potenza medicea, che mise alla prova grandi compositori (Gasparini, Scarlatti, Perti ecc.) in un progetto di gran ritorno alla dimensione cortigiana del teatro per musica impresariale (mercenario) il cui modello Venezia e i suoi teatri pubblici avevano imposto al mondo.

Nel bel mezzo di questa avventura estetica del Gran Principe, chiamato dal Principe, che lo aveva conosciuto ad Amburgo, arrivò, nel 1707, ad iniziare il suo viaggio italiano, il giovane Sassone, G.F. Handel. Fu subito buttato nell'agone del certame evolutivo dell'opera italiana ed al primo colpo il giovane genio fece centro con un'opera brillantissima, ben condotta, emozionante e ricca di bellissime arie: oggetto di questa nostra selezione. Buon ascolto.



IL GRAN PRINCIPE E HANDEL (MOLTI ANNI DOPO PRATOLINO)

VINCER SE STESSO È LA MAGGIOR VITTORIA OVERO IL RODRIGO

L'azione si svolge nella Spagna medievale minacciata dai Mori e più precisamente a Siviglia e negli immediati dintorni. Il visigoto Rodrigo, spodestato con la forza Vitiza e salito sul trono di Spagna, ha sedotto Florinda, sorella di Giuliano Conte di Ceuta, lusingandola con la speranza di diventare Regina al suo fianco dopo aver ripudiato la sterile moglie Esilena.

Il lussurioso Rodrigo mette in mostra la sua perfidia rivelando le sue vere intenzioni nei confronti di Florinda - da cui ha avuto anche un figlio - che si lamenta del suo comportamento. Con disprezzo ammette che con lei ha cercato solo il piacere ed ora la esorta a lasciarlo in pace. Florinda, rimasta sola, si abbandona a cupi progetti di vendetta. Esilena confida a Fernando, generale dell'esercito spagnolo vittorioso, le sue pene: Rodrigo è incostante e la tradisce ed ella non lo sente più suo.

Aria:**Nasce il sol e l'aura vola****Ride scherza e ne consola****Poi n'affanna in mezzo al dì.****Tal sen nasce il mio contento****Ma svenato dal tormento****Va cangiando anch'ei così.**

Fernando la invita a sperare che, dopo tanto vagare, il cuore di lui possa tornare ad appartenerele completamente. Entra Rodrigo che si esalta per la vittoria. Esilena lo sprona a mutare il suo comportamento indegno della nobiltà del suo sangue. Nella sala del trono Rodrigo ed Esilena ricevono i trofei della vittoria fra cui la testa mozzata di Sisibuto e suo fratello Evanco prigioniero che pronuncia parole sprezzanti e che il Re condanna ad una morte lenta e dolorosa. Ma Esilena intercede e convince Rodrigo a non farlo uccidere.

Aria:**Dell'Iberia al soglio invito****Reca palme e sparge allori****Festeggiante la vittoria.****E del grande alto conflitto****A noi vengono gli onori****Che promette oggi la gloria.**

Giuliano, a cui il Re ha consegnato il prigioniero, dimostra rispetto per Evanco che a sua volta ribadisce il suo coraggio e la grandezza della sua anima. Giuliano, affezionato alla sorella, ascolta sgomento l'accorata confessione della sua peccaminosa relazione con Rodrigo. L'onore è macchiato e Giuliano si infiamma di sdegno e giura vendetta contro il Re: che egli possa cadere dal trono travolto dal suo stesso esercito che Giuliano guiderà in favore di Evanco liberato e mostrato come legittimo Principe.

Aria:**Stragi morti sangue ed armi****Con bellici carmi****Già grida la tromba.****Flagellato dal mio sdegno,****Arda un regno,****Già già d'alte rovine il ciel rimbomba.**

Anche Florinda giura vendetta e assapora la completa rovina di Rodrigo. Rodrigo, solitario, sente il rimorso dei suoi misfatti. Sopraggiunge Fernando. Egli annuncia che l'esercito, sotto la guida di Giuliano, si è ribellato ed acclama Re Evanco. Giunge anche Esilena che riferisce di aver visto la stessa Florinda incitare i ribelli contro Rodrigo. Questi ordina al suo Generale di sedare la rivolta. Rimasto solo con la moglie, Rodrigo, pentito, le rivela il suo peccato con Florinda e dichiara che ora il suo amore è rivolto solo verso la legittima moglie. Ma Esilena, commossa, si dichiara pronta a ritirarsi e a lasciare il suo posto a Florinda che potrà dare un erede al trono e ricondurre la pace in Spagna. A lei resterà il ricordo del suo amore. Ma Rodrigo invoca il perdono e dichiara che mai la abbandonerà. Esilena si propone allora come messaggera di pace presso Florinda e Rodrigo accorda il permesso. Esilena, rimasta sola, esprime la sua intenzione di sacrificarsi per il bene dello sposo della Spagna.

Aria:

**Per dar pregio all'amor mio
Cederò l'amato sposo,
Ma non già la mia costanza.
Forte e fido il mio desio
Troverà pace e riposo
Nell'amar senza speranza.**

Mentre Giuliano ed Evanco nell'accampamento incitano i soldati alla battaglia e alla vittoria, Esilena chiede udienza da Florinda. Allo stesso tempo giunge una lettera a Giuliano da parte di Fernando in cui questi rivela di voler tradire Rodrigo e gli propone di partecipare egli stesso ad un agguato da tendergli la prossima notte. Giuliano si fida ed accetta. Evanco ricorda a Florinda quanto a lungo egli l'abbia amata, pur non corrisposto, ed ora spera di poter essere ricambiato. Florinda, pur lusingata della sua fedeltà, afferma che prima di tutto dovrà essere vendicata. Evanco acconsente. Esilena offre accuratamente a Florinda il suo sacrificio. Ma quest'ultima adirata non accetta: vuole soltanto vendetta. Esilena, offesa e sdegnata, ritorna dal Re decisa a morire con lui. Florinda ribadisce il suo odio e la sua sete di vendetta.

Aria:

**Fredde ceneri d'amor
Che languite in questo cor
Ite pur disperse al vento.
Già nell'anima entrò
Del fellon che m'ingannò
Messaggero di morte
Lo spavento.**

In una sala della reggia, mentre Rodrigo commenta la sorte sfavorevole, giunge Esilena che gli annunzia il rifiuto del patto di pace da parte di Florinda.

Aria:

**Siete assai superbe o stelle
Fulminando il capo ai Re,
Non si deve ad un ribelle
Tanto amore e tanta fé.**

Il Re spera ugualmente nella vittoria e la Regina lo conforta. Entra Fernando con Giuliano incatenato. Esprime soddisfazione per la riuscita della sua trappola mentre Rodrigo condanna il prigioniero a morte. Giuliano proferisce parole di indomito coraggio e, anche dopo morto, attenderà l'acerrimo nemico agli Inferi per seguire a pugnare con lui. Ma Esilena e Fernando propongono al Re di lasciare vivere Giuliano e di usarlo come ostaggio. Rodrigo invia il suo Generale nell'accampamento nemico con queste condizioni: Florinda, se vuole salvare la vita del fratello, parta dalla Spagna e renda Evanco in catene. Fernando si dice fiducioso di un buon esito. Rodrigo ed Esilena si abbandonano a dolci speranze d'amore.

Aria:

**Dolce amor che mi consola
E lusinga il cor nel seno
Dice ognor che un dì sereno
Goderà la nostra fede.
E la speme che sen vola
Tutta bella e lusinghiera
Dice al core spera spera
Di goder cara mercede.**

Nell'accampamento, sotto le mura di Siviglia, Florinda ed Evanco, venuti a conoscenza della cattura di Giuliano, spronano l'esercito alle armi.

Aria:

**Su all'armi, grida Nemese e vi chiama
Fra le stragi a trionfar,
Ite o forti, là fra'l sangue**

Là fra 'l sangue e fra le morti**Un tiranno a fulminar.**

Si apre la porta della città e appare Fernando con Giuliano prigioniero contornati da soldati. Il Generale espone le condizioni e, mentre Giuliano incita a non accettarle e a seguire a combattere, Evanco scocca una freccia che ferisce a morte Fernando. Approfittando dello scompiglio, i guerrieri entrano in città mentre Florinda pregusta la vendetta.

Rodrigo, rifugiato in un tempio, si scaglia sacrilegamente contro le divinità che vuole far partecipi della sua rovina: il nemico, per catturarlo, dovrà distruggere e bruciare il tempio.

Aria:

**Qua rivolga gli orribili acciari
Forsennato il furore degli empi,
Sia il mio rogo un incendio di altari
Sia mia tomba un eccidio dei tempi.**

Esilena lo incita invece a comportarsi da eroe e tornare generosamente a combattere. Rodrigo, toccato, fa solenne giuramento di onorare il suo amore per la moglie e le dà l'estremo addio. Esilena offre agli Dei la sua vita in cambio di quella del marito. Giuliano, trionfante, entra e spinge i suoi a ricercare Rodrigo per ucciderlo. Mentre Evanco e Giuliano stanno per uccidere Rodrigo, Florinda li ferma affermando che a lei spetta di dargli morte. Ma arriva all'improvviso Esilena conducendo con sé il figlio di Florinda e cerca di commuoverla con accorate parole. Florinda cede ma suscita le proteste di Evanco e Giuliano che vengono nobilmente apostrofati da Esilena che ancora una volta li convince ad abbandonare il loro disegno di vendetta e a cambiare l'odio verso Rodrigo in perdono.

Aria:

**Allor che sorge
Astro lucente
Più non s'adira
Mare sdegnoso
E lieto gode
Saggio nocchier.
Allora scorge
Di Ciel pietoso
Placata l'ira
E nella mente
A rider torna
Lieto il pensier.**

Questi abdica in favore di Evanco che, dopo che Giuliano si è compiaciuto della ritrovata serenità, ricorda il suo amore a Florinda.

Aria:

**Begli occhi del mio ben
Del lucido seren
Che in voi scintilla
La gloria del mio cor
Tutta sfavilla.
Da' raggi d'un tuo sguardo
Mi passa al seno un dardo
E mi getta un incendio ogni favilla.**

In un duetto il Re e la Regina si promettono un rinnovato amore e la promessa di fedeltà. Nella sala del trono Florinda ed Evanco si dichiarano il loro reciproco amore. Rodrigo conferma Evanco Re d'Aragona; Florinda sarà sua sposa e Regina mentre il suo figlioletto diverrà erede di Castiglia con l'aiuto dei saggi consigli di Giuliano. Evanco, anche a nome del defunto padre Vitiza, accetta volentieri la nuova situazione mentre tutti inneggiano alla felice conclusione.

Coretto finale:

**L'amorosa dea di Cnido
Sparga il sen di rosa eletta.
Or che forte il suo Cupido
Disarmata ha la vendetta.**

XL

6 ottobre 2007 - Palazzo Cini a San Vio, ore 17.30

Hello, Mr. Fogg!**Il giro musicale del mondo in cinquantadue sabati***idest**Harmonia caelestis**seu**Melodiae musicae per decursum totius anni adhibendae
ad cultum humanae voluptatis ac venetiarum civitatis***Conquistadores a Palazzo Cini**

Durante il periodo della colonizzazione dei Conquistatori ispanici fiorisce nella America Latina tutta una tradizione musicale ricca e omologata di genere religioso. Si moltiplicano le Cappelle nelle Cattedrali e nelle Missioni e per queste sedi maestri spagnoli italiani indigeni compongono in breve tempo un numero sterminato di Messe, Vespri, Mottetti e Villancicos spirituali.

Si tratta di una esportazione di cultura iberica ma anche di una fioritura di creature artistiche meticce, numerosissime e originali.

Domina uno spirito che potremmo definire sacro-allegro: chanzonetas, romances e villancicos di soggetto devoto.

Non ci deve sorprendere che canzonette e ballabili dal ritmo agilissimo e ben poco solenne (come quelle che ascolteremo) siano parte integrante del repertorio sacro latino americano. Nel Nuovo Mondo infatti sacro e profano sono categorie confusissime. Ogni severo rituale aveva la sua controparte festiva gioconda; venivano mischiati con estrema disinvoltura latino, spagnolo, italiano e lingue aborigene, così come monumenti policorali a canzonette appena appena accompagnate.



Non è folclore ma è anche folclore; le stesse arie meticcie venivano importate dalla Spagna dove erano giunte di ritorno, non sono opere di tradizione orale ma di autore spagnolo o creolo. Del pari si anonimizzano in un uso creativo continuo che di fatto 'oralizza' quanto scritto da maestri.

Il linguaggio utilizzato, spagnolo, indigeno, popolare, meticcio, è guidato dalle istanze del proselitismo: attirare indigeni al culto europeo, in particolare ai mattutini e ai notturni, alle veglie, ecc. comportava la necessità di rendere attraente l'occasione musicale. Una specifica dispensa papale aveva autorizzato la sostituzione di otto grandi responsori mattutini con altrettanti interminabili e ben ritmati villancicos. Era gradito l'uso delle percussioni in chiesa, era autorizzato l'uso di dialetti e ritmi Jaques e Matones, e così anche di pezzi come le Juguetes, che son musica di corrido (cfr. il pezzo boliviano in programma *Salga el torillo*).

Indiscutibile la dominanza residua del gusto dei Conquistadores (cattolicesimo dei testi e contrappunto sempre in agguato), ma anche evidente come di fatto ai guardiani della ispanicità sfugga il controllo del pittoresco indigeno (che da ogni parte sbuca furtivo o sfrenato).³⁷ Buon ascolto:



GABRIEL GARRIDO, IL FLAUTISTA DIRETTORE DELL'ENSEMBLE ELYMA CHE ESEGUE IL PROGRAMMA:

1. Cusco Perù *Hanacpachap* 1611
2. Oaxaca Mexico *Xicochi xicochi conetzintle*
3. S. Juan de Ixcoi Guatemala *Entrada*
4. Lima Perù *Desvelado dueño mío*
5. Lima Perù *Un juguete de fuego*
6. Oaxaca Mexico *Tecantimo choquiliya*
7. Sucre Bolivia *Los coflades de la estleya*
8. Sucre Bolivia *Salga el torillo*



SUCRE

37. Potrebbe trattarsi del cd Ensemble Elyma, Gabriel Garrido, *El Siglo de Oro en el Nuevo Mundo - Villancicos y oraciones del S. XVII en Latinoamérica*, Symphonia - sy 91S05, 1992 [nota del curatore].



LIMA

BONUS

TE DEUM
per l'incoronazione
di
Napoleone I Imperatore
2 dicembre 1804
Notre Dame



Marche du Sacre di Jean-François Lesueur
Te Deum di Giovanni Paisiello
Domine salvum fac Imperatorem Napoleonem
(clausola della Messa del Sacre) di Giovanni Paisiello

Le musiche della celebrazione del Sacre napoleonico non furono stampate e rimasero sepolte negli archivi della Chapelle delle Tuileries sino agli anni settanta del Novecento. I musicologi si erano applicati a tentare di ricostruire il programma musicale della Incoronazione. Si credeva che tutta la musica di quella cerimonia storica e monumentale fosse stata composta da J-F: Lesueur.



In effetti Lesueur aveva composto la grande marcia (che qui si ascolterà) e alcuni motetti come *Accingere gladio* e *Unxerunt Salomonem*. Il resto della grande cerimonia Napoleone l'aveva commissionata a Giovanni Paisiello, da lui amatissimo, napoletano, operista serio e buffo al quale Napoleone aveva consegnato la direzione della cappella consolare.



Paisiello era stato accolto a Parigi con fasto ed onori, nel 1802, nel periodo della firma del Concordato. Napoleone, interessato a restituire allo Stato francese un cerimoniale religioso rinnovato e originale, equiparabile a quelli dell'ancien régime, aveva molto contato sull'apporto del maestro napoletano, ritenuto da lui uno dei massimi geni viventi. Diversi intrighi di musicisti parigini avevano reso però difficile la vita nella capitale al Napoletano che finì per chiedere al Console il permesso di tornarsene a Napoli. Bonaparte lo lasciò partire nell'agosto del 1804 a patto che il maestro componesse in anticipo le musiche della Messa della sua incoronazione futura (prevista per il dicembre) e un magnifico *Te Deum*.

Te Deum laudamus: te Dóminum confitémur.
Te aetérnum Patrem, omnis terra venerátur.
Tibi omnes ángeli,
tibi caeli et univérsae potestátes:
tibi chérubim et séraphim
incessábili voce proclamant:
Sanctus, Sanctus, Sanctus
Dóminus Deus Sábaoth.
Pleni sunt caeli et terra maiestátis glóriæ tuæ.
Te gloriósus Apostolórum chorus,
te prophetárum laudábilis númerus,
te mártýrum candidátus laudat exércitus.
Te per orbem terrárum
sancta confitétur Ecclésia,
Patrem imménsæ maiestátis;
venerándum tuum verum et únicum Fílium;
Sanctum quoque Paráclitum Spíritum.
Tu rex glóriæ, Christe.
Tu Patris sempitérnus es Filius.
Tu, ad liberándum susceptúrus hóminem,
non horruísti Virginis úterum.
Tu, devícto mortis acúleo,
aperuísti credéntibus regna cælórum.
Tu ad dexteram Dei sedes, in glória Patris.
Iudex créderis esse ventúrus.

Te ergo, quæsumus, tuis fámulis súbveni,
 quos pretiósó sáanguine redemísti.
 Ætérna fac cum sanctis tuis in glória numerári.
 Salvum fac pópulum tuum, Dómine,
 et bédedic hereditáti tuæ.
 Et rege eos, et extólle illos usque in ætérnum.
 Per síngulos dies bédedicimus te;
 Et laudámus nomen tuum in sæculum,
 et in sæculum sæculi.
 Dignáre, Dómine, die isto
 sine peccáto nos custodíre.
 Miserére nostri, Dómine, miserére nostri.
 Fiat misericórdia tua, Dómine, super nos,
 quemádmódum sperávimus in te.
 In te, Dómine, sperávi:
 non confúndar in ætérnum.

Le due solennissime e sonorissime opere furono dirette dal suo successore Lesueur (che fu poi anche direttore della musica di Luigi XVIII, Carlo X, Luigi Filippo e maestro di Hector Berlioz).

Il 4 dicembre Notre Dame era stata tutta decorata, cantarono Madame Branchu, Mademoiselle Armand, il tenore Nourrit e i violinisti Baillot e Kreutzer. Papa Pio VII presiedeva la cerimonia della auto-incoronazione.



XLI

13 ottobre 2007 - Palazzo Cini a San Vio, ore 17.30

Hello, Mr. Fogg!**Il giro musicale del mondo in cinquantadue sabati***idest**Harmonia caelestis**seu**Melodiae musicae per decursum totius anni adhibendae
ad cultum humanae voluptatis ac venetiarum civitatis***Canti di rane e di mondine a Palazzo Cini**

Le specifiche condizioni della monda del riso determinano un repertorio musicale che ha caratteristiche del tutto diverse da altri repertori come quello del canto urbano e di fabbrica. La funzione del canto di monda è infatti quella di accompagnare, alleviare e riempire mutevolmente, nel corso della giornata, il tempo del lavoro così come pure i tempi di riposo della siesta e del pasto.

Ne nasce una mescolanza che va dalla memoria - canto contadino a quella di risulta del coro alpino, dalla canzonetta radio al canto baldanzoso della tradizione anarchica, di lega o socialista, e che via via fa scivolare il passatempo musicale dalla licenziosità al sentimento politico, alla politica, dall'evasione scurrile o comunque giocosa allo sbeffeggio anticlericale, dai ritmi soldateschi ai canti di culla.

I canti delle mondine appaiono spesso come una sintesi corale emblematica delle reali condizioni esistenziali di queste lavoratrici e risultano bene anche come un'efficace rappresentazione del loro universo sociale, economico, morale e culturale di riferimento.

La figura della mondina è stata al centro di numerose opere d'arte. Basti ricordare, tra queste, le tele di Angelo Morbelli, Giovanni Segantini e Lorenzo Delleani, la raccolta di poesie di Ada Negri, intitolata *Fatalità*, i romanzi *La casa senza lampada*, *Mondine* e *Quaranta giorni quaranta notti*, scritti nell'ordine da Maria Giusta Catella, Renata Viganò e Davide Lajolo e gli assai discussi film di De Santis e Matarazzo, *Riso Amaro* e *La mondina*.

Numerose sono state anche le ricerche specifiche e settoriali, compiute su tale tema da eminenti studiosi di economia, agronomia e cultura popolare. Meritano particolare menzione, recentemente, Castelli, Jona, Lovatto, così come i pionieristici studi di Gaetano Di Giovanni, oppure la coraggiosa inchiesta sulle risaie realizzata da Giovanni Lorenzoni nel 1906 e le memorie di Luigi Fornaciari, risalenti al 1903. Le risaie, tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, furono teatro della diffusione del socialismo e dello sviluppo del movimento sindacale bracciantile. Nelle realtà agricole, quindi anche nelle risaie, la circolazione delle idee socialiste seguì percorsi del tutto diversi ed assai lontani dalle modalità di proselitismo tipiche invece del contesto urbano. In Lomellina e nel Vercellese in particolare fu determinante il ruolo svolto da alcune figure di contadini autodidatti come Giuseppe Baldi, Pietro Balocco e Giuseppe Bellerati i quali, vestiti i panni del conferenziere illuminato, intrapresero la missione dell'apostolato socialista, diffondendo i capisaldi della rivoluzionaria idea politica, alla stregua di un messaggio religioso di riscatto e salvezza dalla dannazione delle vite nei campi.

Il legame con gli stessi grandi paradigmi culturali contadini non era però condizione sufficiente ad evitare lo sviluppo di forme di conflittualità anche violenta tra la popolazione autoctona dei borghi risicoli e le lavoratrici avventizie e forestiere, il cui arrivo poteva rappresentare un elemento di turbativa dell'ordine sociale ed etico di queste località.

Le stesse mondine, vivevano i due mesi e mezzo circa di monda come una sorta di *naja* civile. Queste donne erano costrette infatti a condividere spazi, tempi ed abitudini in una misura tale da rendere quasi inevitabile la nascita di una forma assai intensa di solidarietà e cameratismo femminile, che erano motivo anche di una loro profonda emancipazione etica e sociale. Nello stesso tempo, tuttavia, le mondine avvertivano un profondo sradicamento, poiché la popolazione locale vedeva nella loro presenza un elemento di disturbo e di possibile travimento etico o sessuale, data la promiscuità che rappresentava la caratteristica precipua del lavoro svolto da queste forestiere.

Meritano una citazione particolare le ricerche svolte in quest'ambito da Maria Antonietta Arrigoni. I giornali, sottolinea la stessa Arrigoni, hanno reso possibile la riproduzione e la registrazione di un vasto patrimonio culturale che, se relegato alla sola dimensione orale, non avrebbe potuto costituire uno strumento di educazione ed autoemancipazione collettiva così efficace.

Grazie alla scrittura, ad esempio il proletariato rurale della Lomellina, caratterizzato

dalla più assoluta disarticolazione organizzativa, dovuta alla netta separazione esistente tra nuclei abitativi e cascinali, lavoratori avventizi ed obbligati, autoctoni e forestieri che emigravano per la monda, riuscì in pochi anni a ribaltare il disastroso risultato, ottenuto dai socialisti nel locale collegio elettorale in occasione delle elezioni politiche del 1897. Dai soli ottantaquattro suffragi complessivi conseguiti in quell'anno, a dispetto della candidatura di Filippo Turati, si giunse infatti allo straordinario successo delle elezioni amministrative del 1914 quando, grazie al fondamentale apporto dei socialisti, furono conquistati dai rappresentanti dei contadini quarantanove Comuni sui cinquanta totali di quel collegio.

L'interesse per il mondo della risaia è tornato a rappresentare un elemento centrale della proposta politica dei partiti della sinistra italiana, soprattutto tra gli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento, proprio in coincidenza cioè del grande risveglio degli studi sulla cultura popolare, la sua riscoperta e valorizzazione ideologica. Da ciò è derivata un'immagine della mondina, sostanzialmente falsa, che risultava però perfettamente corrispondente alle esigenze ed ai paradigmi della propaganda politica.

Il PSI in particolare organizzò a Milano un'importante edizione dell'annuale convegno interregionale della monda nel marzo del 1951 e, nel corso della campagna elettorale per le amministrative del 1956, l'*Avanti!* utilizzò come importante argomento di propaganda politica la lotta sindacale ingaggiata dalle mondine per la conquista della giornata di lavoro di sette ore, a distanza di cinquant'anni esatti dallo storico accordo sulle otto ore, strappato dalle mondine vercellesi dopo cruenti scontri con le forze dell'ordine e i proprietari terrieri.

L'uscita nel 1949 del film *Riso Amaro* e la contestuale pubblicazione del ponderoso volume di Ernesto De Martino, dal titolo *Intorno ad una storia del mondo popolare subalterno*, suscitavano un grande dibattito all'interno della sinistra italiana e della CGIL. La figura della mondina si impose senza dubbio come utile strumento di propaganda e la Federbraccianti in particolare, turbata dall'individualistico e sentimentale finale della pellicola di De Santis, che aveva osato mettere in dubbio i dogmi ideologici della solidarietà e dell'unità di classe delle mondine, decise di preservare l'immagine mitizzata e dogmaticamente preconstituita della lavoratrice della risaia, realizzando una raccolta di canti popolari ad essa genericamente intitolata.

Così nel 1950, a cura di Pietro Besate, segretario provinciale della Federbraccianti di Vercelli e di Leda Colombini, responsabile del sindacato dei braccianti di Fabbriano, Comune nei pressi di Reggio Emilia, fu presentato il propagandistico canzoniere *La mondina canta*, che rispettava i rigidi canoni dell'impostazione social-comunista nei confronti del mondo rurale e della cultura popolare.

Tra i suoi ventitré testi di contenuto eterogeneo, riportati senza note né musica, appariva evidente l'attenzione riservata nei riguardi della cernita dei canti, che avrebbero dovuto alternare con grande equilibrio messaggi di evasione ed impegno politico. I quattro inni della tradizione marxista, *Inno della Gioventù e della Pace*, *Inno dei Lavoratori*, *La Guardia rossa*, *L'Internazionale*, erano infatti bilanciati da altrettante canzonette di consumo di quegli anni, come *La paloma bianca* e *Cantando con le lacrime agli occhi*, da quattro canti partigiani e dallo stesso numero di canti della montagna. Completavano quindi la sequenza due componimenti antimilitari e pacifisti, due dialettali piemontesi, un canto d'emigrazione, due generiche canzoni di lavoro e i canti *È già un mese che faccio la monda* e *Alla mattina alle ore cinque*.

All'interno di questo canzoniere, solo questi ultimi due erano canti di risaia veri e propri. Il grande "organizzatore di cultura" socialista, Gianni Bosio, insieme a Roberto Leydi, anche con la finalità di colmare tale lacuna, decise allora di dare vita al *Nuovo Canzoniere Italiano*. Nel 1962 essi scoprirono e valorizzarono il talento canoro di Giovanna Daffini, che venne considerata come l'espressione più genuina della cultura della risaia e dello

stile esecutivo delle mondariso. Il repertorio di questa cantante, sulla base delle precise disposizioni di Bosio e Leydi venne però rielaborato, cioè adattato alle esigenze e alle richieste del pubblico delle grandi città, e dunque il coraggioso esperimento del *Nuovo Canzoniere Italiano* finì per qualificarsi per lo più nei termini di un revival rousseauiano della cultura e del canto popolare, *ad usum urbis*, venendo meno all'obiettivo di un organico studio scientifico sulla realtà della risaia, attraverso le voci delle mondine.

Bosio e Leydi pensarono cioè fosse importante valorizzare sostanzialmente il solo contenuto dei canti delle mondariso, prescindendo dalle loro originali modalità di esecuzione e soprattutto dalla effettiva ambientazione rurale. Giovanna Daffini infatti interpretava tali componimenti, giovandosi dell'accompagnamento della chitarra e talvolta di altri strumenti musicali, che però non sono mai stati presenti all'interno della tradizione canora delle mondariso.

La raccolta cui fa capo l'ascolto di oggi è quella aggiornata, preservata da ogni mitologismo, messa a punto da Jona Castelli e Lovatto.³⁸

Programma:

Sento le rane che cantano
 La va la va e la ven
 Viva viva il nostro Cantelli
 Abbasso il Bertinetti
 Son la mondina son la sfruttata
 L'è sunà tre bot al pais
 Zitto zitto marito mio
 Donna lombarda lombarda donna
 Amami me donna lombarda
 C'è un treno che parte per Udine
 E noi portiamo la gala rossa
 Bandiera nera
 O fa 'l sugnin o fa la durmentina
 Inno a Sant'Agata
 Son figlia di Maria
 Eulalia Torricelli
 Vola colomba
 Portinaio di Pontesura
 Quando saremo a Scardovari
 Sento il fischio del vapore
 Macchinista butta l'olio

Buon ascolto.

BONUS

Notturmo, op. postuma, op. 148 secondo l'editore Diabelli di Vienna 1845
 di Franz Schubert,
 poi Deutsch 898 come *Adagio* per pianoforte violino e violoncello



GMUNDEN: NOTTURNO

Composto nell'inverno 1826-1827 questo Adagio avrebbe dovuto far parte del Trio opus 99, è probabile che Schubert lo abbia poi sostituito con l'Andante un poco mosso che campeggia nel celebre Trio del Viennese.

Si basa, il cosiddetto Notturmo, su due idee, due temi, marcati da una certa qual cifra 'popolare'. Il primo tema, forse una berceuse, ha, grazie anche all'andamento per terze parallele una certa affinità con il tema della Fantasia in Do maggiore per violino e pf, detta opus 159, composta più tardi, nel novembre del 1827. Il tema suddetto è più 'fantastico', divagato, nella Fantasia, nel Notturmo è invece una idea perno. Il secondo tema vuole la leggenda schubertiana che sia un una melodia di canzone di lavoro di fabbri o falegnami colta da Schubert a Gmunden o Gadstein nell'estate del 1825 (villeggiatura). Sono caratteristici di questo tema alcuni effetti ritmici particolari, in specie una quadratura pausata, pausata sui tutti i battiti pari, che sembra alludere al posto vuoto lasciato nel canto per dar luogo al vero battere del martello fisico degli operai.

Una piccola coda chiude il Notturmo.



Si può immaginare, dando fede al titolo postumo, che si possa anche trattare di un quadro fantastico che illustra una oscura e tenera alternanza di momenti di paesaggio acqueo, estivo, con tante rane al lavoro, al loro lavoro ritmico e melodico di brave rane di Gmunden.

38. Morelli si riferisce al volume: Franco Castelli, Emilio Jona, Alberto Lovatto, *Senti le rane che cantano. Canzoni e vissuti popolari della risaia*, Roma, Donzelli, 2005, con un cd-audio allegato [nota del curatore].

XLII

20 ottobre 2007 - Palazzo Cini a San Vio, ore 17.30

Hello, Mr. Fogg!**Il giro musicale del mondo in cinquantadue sabati***idest**Harmonia caelestis**seu**Melodiae musicae per decursum totius anni adhibendae
ad cultum humanae voluptatis ac venetiarum civitatis***Fine di un'odissea a Palazzo Cini****Itaca*****Il ritorno di Ulisse in patria*****di Giacomo Badoaro e Claudio Monteverdi****Venezia-Bologna 1640-1641****selezione***La vicenda dell'opera:*

La Fragilità umana deplora la precarietà della vita dell'uomo, pressato dal tempo, ingannato dal destino cieco e insensibile e dominato da quell'amore che irretisce anche gli Dei.



Penelope lamenta la lunga assenza del suo sposo e re: Ulisse.

Di misera regina
Non terminati mai dolenti affanni!
L'aspettato non giunge
E pur fuggono gli anni.
La serie del penar è lunga ah troppo
a chi vive in angosce il tempo è zoppo.
Fallacissima speme
Speranze non più verdi ma canute,
non promettete più pace e salute.
Scorsero quattro lustri
Dal memorabil giorno
In cui con sue rapine
Il superbo troiano
Chiamò l'alta sua patria alle ruine.
A ragion arse Troia
Poiché l'amore impuro
Ch'è un delitto di foco
Si purga colle fiamme.
Ma ben contro ragion per l'altrui fallo
Condannata innocente
Sell'altrui colpe io sono
L'afflitta penitente,
Ulisse accorto e saggio
Tu che punir gli adulteri ti vanti
Aguzzi l'armi e susciti le fiamme
Per vendicar gli errori
D'una profuga greca e intanto lasci
La tua casta consorte
Fra nemici rivali
In dubbio dell'onore in forse a morte.
Ogni partenza attende
Desiato ritorno
Tu sol del tuo tornar perdesti il giorno.
[Ericlea]
Infelice Ericlea
Nutrice sconsolata
Compiangi il duol della regina amata.
[Penelope]
Non è dunque per me varia la sorte?
Cangiò forse fortuna
La volubil ruota in stabil seggio?
E la sua pronta vela
Ch'ogni uman caso porta
Fra le incostanze a volo
Sol per me non raccoglie un fiato solo?
Cangian per altri pur aspetto il Cielo
Le stelle erranti e fisse
Torna, deh torna, Ulisse!
Penelope l'aspetta
L'innocente sospira
Piange l'offesa e contro
Il tenace offensor né pur s'adira.
All'anima affannata
Porto le sue discolpe acciò non resti
Di crudeltà macchiato
Ma fabbro de' miei danni incolpo il fato!
Così per tua difesa
Col destino, col Cielo,

fomento guerre e stabilisco risse.
Torna, deh torna, Ulisse!
[Ericlea]
Partir senza ritorno
Non può stella influir,
Non è partir, ah, che non è partir!
[Penelope]
Torna il tranquillo mare
Torna Zefiro al prato
L'aurora mentre al sol fa dolce invito
È un ritorno del dì ch'è pria partito.
Tornan le brine in terra
Tornano al centro i sassi
E con lubrici passi
Torna all'oceano il rivo.
L'uo qua giù ch'è vivo
Lunge da' suoi principi
Porta un'alma celeste e un corpo frale.
Tosto more il mortale
E torna l'ala in cielo
E torna il corpo in polve
Dopo breve soggiorno.
Tu sol del tuo tornar perdesti il giorno.
Torna che mentre porti empie dimore
Al mio fiero dolore
Veggio del mio morir l'ore prefisse.
Torna, deh torna, Ulisse!

Melanta, serva di Penelope ed Eurimaco, suo amante, sperano che Penelope sposi finalmente uno dei suoi pretendenti al fine di poter anche loro godere. Ulisse è sulla via del ritorno. Nereidi e Sirene impongono il silenzio agli elementi della natura affinché l'eroe possa dormire tranquillo nel suo naviglio feacio.

Fermino i sibili
Sibili e fremiti
I venti e il mar.
Aura tranquillanti
Bell'onda calmati!
L'addormentato
Deh non svegliar.
**Tacete Sirene,
Se tace Nettuno.
Tacete venti.
Nereidi tacete
Se tace l'irato.
Silenzio, o mar!
Ulisse dorme,
Non lo destar!**

Arrivo del vascello e soave sinfonia.
Scena muta, qui esce la barca dei Feaci che conduce Ulisse che dorme e perché non si desti una sinfonia toccata soavemente sempre sovra una corda.
Nettuno, nemico di Ulisse, che vuol vendicare

la brutta fine del suo figliolo monocolo, accecato da re di Itaca, è furioso coi Feaci che hanno ospitato Ulisse sul loro naviglio. Rimprovera a Giove la sua clemenza, che lo autorizza a tornare alla sua vendetta. Nettuno trasforma il battello dei Feaci in uno scoglio.



Ulisse si risveglia su una riva ignota, inveisce contro i Feaci che l'hanno abbandonato e si lamenta dell'odio che gli riservano gli Dei.

**Dormo ancora o son desto?
Che contrade rimir?
Qual aria vi respiro
E che terren calpesto?
Dormo ancora o son desto?
Chi fece in me, chi fece**
Il sempre dolce e lusinghevole sonno
Ministro de' tormenti?
Chi cangiò il mio riposo in riva sventurata?
Qual deità de' dormienti ha cura?
Oh sonno, o mortal sonno,
Fratello della morte
Altri ti chiama solingo e trasportato,
Deluso ed ingannato,
Ti conosco ben io padre di errori.
Pur degli errori miei son io la colpa,
Che se l'ombra è del sonno
Sorella o pur compagna,
Chi si confida all'ombra,
Perduto alfin, contro ragion si lagna.
O dèi sempre sdegnati
Numi non mai placati,
Contro Ulisse che dorme anco severi,
Vostri divini imperi
Contro l'human voler sien fermi e forti,
Ma non tolgano, ahime, la pace ai morti.
Feaci ingannatori,
Voi pur mi promettete
Di ricondurrai salvo in Itaca mia patria
cori le ricchezze mie, e i miei tesori. Feaci
mancatoci,
or come sono conte, ingrati, mi lasciate
In questa riva aperta,
su spiaggia erma e deserta,
Misero abbandonato
E vi porta fastosi

E per l'aure e per l'onde
Così enorme peccato.
Se puniti non son sì gravi errori,
Lascia. Giove, deh, lascia
De' fulmini la cura,
Ché la legge del caso è più sicura.
Sia delle vostre vele, falsissimi Feaci.
Sempre Borea nemico,
E sian qual piuma al vento o scogli in mare,
Le vostre infide navi
Leggere agli aquiloni, all'aure gravi!

Minerva appare ad Ulisse nei panni di un pastore e lo avverte che è arrivato in patria, a Itaca. Poi si rivela Dea qual è. Gli consente di trasformarsi in un vecchio mendicante e di poter osservare, così, che cosa accade attorno alla sua sposa, Penelope. Poi si ritira nella grotta delle Naiadi, nascondendovi il bottino di guerra dell'eroe salvato dal nubifragio. Minerva che sta riaccompagnando a Sparta Telemaco, figlio di Ulisse, chiede al ragazzo di attenderla assieme al fedele pastore Eumete. Melanta tenta di convincere Penelope a dimenticare i dolori passati e a concedersi ai nuovi amori dei Proci pretendenti. Eumete piange la sorte di tutti i re esposti alle disavventure più degli altri umani, che possono trovare riposo in seno alla natura. Iro, ghiottone, servo sciocco al servizio dei Proci, irride alla vita rustica elogiata da Eumete. Ulisse in abiti da vecchio mendico chiede ospitalità ad Eumete e gli annuncia il prossimo arrivo di Ulisse. Minerva riporta a Itaca Telemaco sul suo carro celeste. Eumete esulta per il ritorno del ragazzo e gli annuncia il prossimo arrivo in patria del padre. Telemaco lo invita ad avvertire la madre. Nel mentre il vecchio viene inghiottito dal suolo, Telemaco teme che sia l'annuncio della morte del padre, ma si ricrede quando vede miracolosamente riapparire il padre Ulisse. Padre e figlio si abbracciano felici. Melanta lamenta con Eurimaco la inflessibile fedeltà di Penelope. Poi i due amoreggiano. I Proci fanno la corte alla regina, per essere graditi le offrono uno spettacolo di ballo.

**ANTINOO
Sono l'altre regine
Coronate di servi, e tu d'amanti.
Tributan questi regi
al mar di tua bellezza
Un mar di pianti.
ANTINOO, ANFINOMO e PISANDRO
Ama dunque, sì, sì,**

**Dunque riam a un dì !
PENELOPE
Non voglio amar, no, no,
Ch'amando penerò.
Cari tanto mi siete
Quanto più ardenti ardetè;
Ma non m'appresso all'amoroso gioco,
Che lunge è bel più che vicino il foco.
PISANDRO
La pampinosa vite,
Se non s'abbraccia al faggio,
L'autun non frutta
E non fiorisce il maggio.
E se fiorir non resta,
Ogni mano la coglie,
Ogni piè la calpesta.
ANFINOMO
Il bel cedro odoroso
Vive, se non s'incalma,
Senza frutti e spinoso
Ma se s'innesta poi,
Figliano frutti e fior gli spini suoi.
ANTINOO
L'edera che verdeggia,
Ad onta anco del verno,
D'un bel smeraldo eterno,
Se non s'appoggia, perde
Fra l'erbose rovine il suo bel verde.
ANTINOO, ANFINOMO e PISANDRO
Ama dunque, sì, sì, dunque riam a un dì !
PENELOPE
Non voglio amar, non voglio!
Come sta in dubbio un ferro
Se fra due calamite
Da due parti diverse egli è chiamato,
Così sta in forse il core
Nel tripartito amore.
Ma non può amar chi non sa,
Chi non può che piangere e penar.
Mestizia e dolor
Son crudeli nemici d'amor.
PISANDRO, ANFINOMO e ANTINOO
All'allegrezze, dunque, al ballo, al canto!
Rallegram la regina
Lieto cor ad amor tosto s'inchina.
Ballo.
PISANDRO, ANFINOMO e ANTINOO
Dame in amor
Belle e gentil,
Amate allor
Che ride april.
Non giunge al sen
Gioia o piacer
Se tocca il crin
L'età senil,
Dunque al gioir
Lieto al goder.
Dame in amor**

**Belle e gentil
Vaga nel spin
La rosa sta
Ma non nel gel
Bella e beltà
Perde splendor
Torbido il ciel
Ciglio in rigor
Non è più bel.**

Eumete annuncia il ritorno di Telemaco e quello imminente di Ulisse. Temendo la vendetta i Proci decidono di uccidere il ragazzo e di conquistare Penelope a prezzo d'oro sonante. L'aquila di Giove che sorvola la scena è però un brutto presagio per i Proci. Minerva assicura a Ulisse la sua protezione, e corre a ispirare Penelope ad annunciare che si concederà a chi saprà tendere l'arco di Ulisse. I Proci verranno vinti e Ulisse li annienterà. Eumete racconta la vecchia storia dell'effetto panico prodotto sui Proci dall'annuncio del ritorno del re. Telemaco rievoca davanti a Penelope la bellezza di Elena: è la regina di Sparta ad avergli annunciato il prossimo ritorno del padre in patria. Antinoo, capo dei Proci, rimprovera ad Emeo di aver dato ospitalità al vecchio mendico. Iro lo provoca al combattimento e viene battuto, Penelope offre la sua ospitalità al vecchio. Pisandro, Antinoo e gli altri Proci offrono i loro tesori in dote a Penelope. La regina annuncia che sposerà chi saprà tendere l'arco di Ulisse.



Nessuno dei Proci regge alla prova; il vecchio mendicante chiede di poter anch'egli tentare, per puro gioco. Tende l'arco e con l'aiuto di Minerva abbatte i rivali.

**PENELOPE
Ecco l'arco d'Ulisse,
Anzi l'arco d'Amor
Che dee passarli il cor.
Pisandro a te lo porgo
Chi fu il primo a donar**

Sia il primo a saettar.
PISANDRO
 Ancor, se, fosti arciero in saettarmi,
 Or dà forza a quest'armi,
 Ché vincendo dirò
 Se un arco mi ferì,
 Un arco mi sanò.
 Si prova di caricar l'arco e non può.
 Il braccio non vi giunge,
 il polso non v'arriva,
 Cade rutta la forza,
 col non poter anche il desio s'ammorza.
ANFINOMO
 Amor, picciolo nume
 Non sa di saettar
 Se trafigge i ritortali.
 Son le saette sue sguardi e noti strali.
 Ch'a nume pargoletto
 Negano d'obbedir l'arme di Marte.
 Tu, fiero Dio, le mie vittorie affretta
 Il trionfo ai Marte e te s'aspetta.
 Qui finge di caricar l'arco, e non può.
 Come intrattabile,
 come indomabile
 L'arco si fa
 Quel petto frigido, protervo e rigido
 Per me sarà.
ANTINOO
 Ceda Marte ed Amore
 Ove impera beltà;
 Chi non vince in onor, non vincerà.
 Penelope, m'accingo
 In virtù del tuo bello all'alta prova.
 S'affatica a caricar l'arco e non può.
 Virtù, valor non giova.
 Forse forza d'incanto
 Contende il dolce vanto !
 Ah, ch'egli è ver ch'ogni cosa fedele
 Ad Ulisse si rende,
 E sin l'arco d'Ulisse, Ulisse attende!
PENELOPE
 Son vani, oscuri pregi
 I titoli de' regi,
 Senza valor. Il sangue,
 Ornamento regale,
 Illustri scettri a sostener non vale.
 Chi simile ad Ulisse
 Virtute non possiede
 De' tesori d'Ulisse è indegno erede.
ULISSE
 Gioventute superba
 Sempre valor non serba,
 Come vecchiezza umile
 Ad ognor non è vile.
 Regina, in queste membra
 Tengo un'alma sì ardita
 Ch'alla prova m'invita.
 Il giusto non eccedo

Rinunzio il premio e la fatica io chiedo.
PENELOPE
 Concedasi al mendico
 La prova faticosa.
 Contesa gloriosa,
 Contro petti virili un fianco antico,
 Che tra rossori in volti
 darà 'l foco d'amor vergogna a' volti!
ULISSE
 Questa mia destra umile
 S'arma a tuo conto. o Cielo!
 Le vittorie apprestate, o sommi dèi,
 S'a voi son cari i sacrifici miei
 Carica l'arco.
PISANDRO, ANFINOMO e ANTINOO
 Meraviglie, stupori, prodigi estremi!
 Tuona.
ULISSE
 Giove nel suo tuonar grida vendetta.
 Così l'arco saetta !
 Minerva altri rincora altri avvilisce.
 Così l'arco ferisce !
 Alle morti, alle stragi, alle ruine!



Iro, lo sciocco ghiottone, parassita, sevo dei Proci si lamenta di aver perso i suoi padroni. Nessuno lo sfamerà mai più, vuol morire.

IRO solo
 Oh dolor, oh martir che l'alma attrista,
 Oh mesta rimembranza di dolorosa vista!
 Io vidi i Proci estinti.
 I Proci furo uccisi.
 Ah, ch'io perdei le delizie del ventre e della gola!
 Chi soccorre il digiun, chi lo consola?
 Oh flebile parola !
 I Proci, Iro, perdesti
 I Proci, i padri tuoi!
 Sgorga pur quante vuoi
 Lagrime amare e meste,
 Ché padre è chi ti ciba e chi ti veste.
 Chi più della tua fame
 Satollerà le brame,
 Non troverai chi goda
 Empir del vasto ventre
 L'affamate caverne,
 Non troverai chi rida
 Del ghiotto trionfar della tua gola.
 Chi soccorre il digiun, chi lo consola?
 Infausto giorno a mie ruine armato

Poco dianzi mi vinse un vecchio ardito,
 Or m'abbatte la fame,
 Dal cibo abbandonato.
 Lebbi già per nemica
 L'ho distrutta, l'ho vinta. Or troppo fora
 Vederla vincitrice.
 Voglio uccider me stesso, e non vo' mai
 Ch'ella porti di me trionfo e gloria,
 Chi si toglie al nemico ha gran vittoria.
 Coraggioso mio core,
 Mio core coraggioso,
 Vinci il dolore e pria
 Ch'alla fame nemica egli soccomba
 Vada il mio corpo a disfarmar la tomba.

Melanta teme che il massacro abbia troppo turbato la sua padrona.
 Eumete e Telemaco tentano di far capire a Penelope che il vecchio mendicante è Ulisse.
 Minerva e Giunone chiedono a Giove di

concedere finalmente il riposo a Ulisse che ha combattuto per loro a Troia.
 Giove convince Nettuno ad accontentarsi della vendetta compiuta sui Feaci. Cori marini e celesti.
 Ericlea (la vecchia nutrice del re) ha riconosciuto, per i segni sul corpo, Ulisse nelle spoglie del vecchio, esita a rivelare la identità del re.
 Intanto che Eumete, Ericlea e Telemaco tentano invano di convincere Penelope che il vecchio non è un vecchio ma Ulisse ritornato, Ulisse si rivela nella sua vera forma. Penelope esita ancora, tanti l'hanno voluta negli anni ingannare, compresi gli Dei.
 Non crede alla testimonianza di Ericlea, ma si convince quando Ulisse le mostra la coperta di seta che aveva ornato il loro letto nuziale.
 Gioia del ritrovamento della famiglia regale di Itaca, al fin dell'odissea.



XLIII

27 ottobre 2007 - Palazzo Cini a San Vio, ore 17.30

Hello, Mr. Fogg!**Il giro musicale del mondo in cinquantadue sabati***idest**Harmonia caelestis**seu**Melodiae musicae per decursum totius anni adhibendae
ad cultum humanae voluptatis ac venetiarum civitatis*

Uno più uno tre a Palazzo Cini



ONE PLUS ONE
VERSIONE D'AUTORE
DI
SYMPATHY FOR THE DEVIL
1968
FILM DI JEAN-LUC GODARD
CON I
ROLLING STONES

Il soggetto era questo:

da un lato c'era One –ossia i Rolling Stones– e di fronte c'ero io [Jean-Luc Godard]. Uno più uno che era un modo di cercare di far due. Ma poi mi sono accorto, dopo, che fra due cose ci deve essere sempre un'altra cosa, cioè quel più o quel meno. Non è mai solo due, è tre o... è sempre tre.

E proprio per questo, il film che facevo non era un film, ma solo un one plus one, diciamo così. E non arrivava a essere una parità, quel più che mi escludeva non diventava... cioè in quel film non ci pensavo. Erano solo alcuni elementi. (J-L. Godard 1969)



La rivoluzione cinematografica di Jean Luc Godard iniziò nel 1967 con *La cinese*, il primo film in cui il regista mise a fuoco i propri intenti politici trasformandosi in

cineasta militante e facendo proprie le tensioni delle rivolte studentesche e dei circoli della gauche parigina. A questo seguiranno con alterne fortune opere più vicine ad infuocati pamphlet, costruite su associazioni d'immagine, confutazioni della realtà, proclami e confronti: il dialogo venne in buona parte abolito a favore di lunghi interventi senza pause, a catechizzare lo spettatore su sessualità, capitalismo, comunismo, guerra in Vietnam, black power ecc. ecc. In questo senso *La cinese* come *Weekend - Un uomo e una donna dal sabato alla domenica* (sempre del 1967) sono profezie apocalittiche che descrivono la vacuità e l'incedere inarrestabile della civiltà dei consumi verso il patibolo. Le regole formali scosse dalle fondamenta sin dall'esordio di *Fino all'ultimo respiro* (1960) subirono ulteriori ridefinizioni, che portarono dalla supposta anarchia degli esordi ad un nuovo rapporto tra immagine e sonoro, capace di modificare in modo consistente il messaggio stesso.

Il nuovo cinema di Godard si compone di movimenti lenti e panoramici, lunghi piani sequenza a sostenere brani politici, interviste, scarti e sovrapposizione di messaggi.

One plus one fu realizzato nel 1968 e traspone le tensioni e le volontà di rottura di quegli anni, l'incoscienza e la necessità di sconvolgere o intaccare gli schemi pre-esistenti, per costruirne di nuovi.

La sovversione è netta non solo a livello percettivo, ma anche e soprattutto dal punto di vista contenutistico, in cui la celebrazione della libera associazione d'idee e del bombardamento mediatico costituiscono il punto di partenza di un'ideale azione di guerriglia contro il sistema capitalista.

Così giornali pornografici s'associano a letture naziste, il romanzo erotico fantapolitico alla celebrazione di presidenti e politici come superstar mentre le scritte sui muri tentano di ribaltare ironicamente la realtà raccontata dai media (... Mao Art, SoVietcong...).

Il tutto collegato ad arte dalla musica dei Rolling Stones, alle prese con le registrazioni di *Sympathy for the devil*.

Le riprese degli Stones in studio costituiscono l'unico filo conduttore della pellicola, la loro musica, il *rock'n'roll* demonizzato dai benpensanti, è la colonna sonora ideale per le provocazioni di un autore interessato a riscrivere i limiti della rappresentazione cinematografica come Godard.

Fu lui a chiedere specificatamente alla casa di produzione la band inglese come protagonista, lasciando come possibile alternativa i Beatles, rivali di Jagger & Co. solo sulla scena (i quattro di Liverpool saranno comunque filmati durante le registrazioni del White album nel corso dello stesso anno, sintomo di un avvicinamento verso la multimedialità già apparso chiaro durante il *Magical Mystery Tour*).



I Rolling Stones accettarono di buon grado e sul set non fecero nient'altro che interpretare loro stessi alle prese con il miglior brano della loro carriera, all'inizio di un disumano stato di grazia durato poi per quasi cinque anni (dal 1968 sino ad *Exile on main st.* pubblicato nel 1972): *Sympathy for the devil* prese forma di fronte alla camera di Godard, session dopo session, arricchendosi di percussioni, vocalizzi, spunti ritmici ed esplosioni elettriche.

Il clima infuocato del 1968 viene così restituito non solo attraverso i volti dei protagonisti, ma per mezzo della musica che lo accompagnò, sintetizzata in un amplificatore al massimo volume ed in un compiaciuto inno al diavolo.

Il piacere della creazione e la consapevolezza dell'importanza di un brano come *Sympathy for the devil* è evidente nelle smorfie di Jagger come nella teatralità di Richard (già perfetto al primo assolo, quando il pezzo era ancora lontano dalla sua forma definitiva), nella precisione di Watts come nell'apparente inutilità di Wyman ed ancora negli echi di Brian Jones che di lì a poco sarebbe scomparso, prima dalla pellicola (arresto per possesso di marijuana durante le riprese) e poi dalla vita del gruppo.

La logica con cui Godard riprende gli Stones è la medesima di *One plus one*, movimenti lenti e circolari, che tendono a nascondere la macchina da presa invitando lo spettatore a perdersi nelle immagini e nei suoni sino a condurlo sull'orlo di una nuova percezione, dilatata nel tempo, in cui il set diviene parte integrante della scena.

Esattamente come nell'allucinata sequenza conclusiva su una spiaggia semideserta, tra guerriglieri e rivoluzionari, gru e carrelli, con il suono saturo di elettricità dei Rolling Stones a raccontare il 1968 senza bisogno di ulteriori, retoriche, spiegazioni.

L'idea di Godard è fare un film che alterna sequenze coi Rolling Stones che incidono in studio il celeberrimo brano del titolo, con immagini di Black Panthers che teorizzano sul significato della loro lotta. Il tutto è accompagnato da una voce fuoricampo che legge pagine da un libro di Eldridge Cleaver. Puro stile sessantottino...



Il film risulta un intrecciarsi di 5 episodi, uno dei quali fa da motivo ricorrente: si tratta di una ripresa di una serie di prove che i Rolling Stones compiono per registrare un disco in una sala di registrazione. Gli altri episodi sono:

- Anne Wiazemsky che gira per le strade di Londra tracciando scritte sui muri (slogans politici o fantapolitici);
- una libreria specializzata in pubblicazioni pornografiche, con un libraio fascista che malmena;
- un gruppo di Black Power, che leggono testi rivoluzionari e giustiziano a raffiche di mitra ragazze bianche;
- un'intervista a Anne Wiazemsky, che impersona Eva ossia la democrazia liberale...

Insomma ne risulta un affresco colorato, in cui si mescolano i più attuali problemi sollevati dal maggio del '68 francese. L'apparente (?) confusione delle immagini diviene molto spesso confusione ideologica (una voce off, che si sovrappone alle immagini e ai dialoghi, legge addirittura un giallo porno-politico con personaggi surreali), ed il tema forse centrale del film, la fine della civiltà occidentale e dei suoi miti, è spesso sovrastato da ambigue identificazioni e dalla sfiducia nelle grandi ideologie collettive... non a caso Mick Jagger canta la morte di Cristo nella canzone "Sympathy for the devil" e sembra quasi un'estrema apoteosi... quasi che Godard volesse l'ascesa al cielo mediante il cinema? Godard, studente di etnologia alla Sorbona, si accosta al cinema come assiduo spettatore e come attento critico. Collabora ai "Cahiers du Cinéma", della cui redazione diventa uno dei personaggi di spicco... Alla fine degli anni cinquanta intorno al critico

cinematografico André Bazin e alla rivista "Cahiers du Cinéma" si raccolse un gruppo di giovani cinefili che, dapprima nei loro scritti e più tardi nei film, elaborarono la teoria del cinema d'autore e proclamarono il proprio desiderio di rinnovare il cinema. È la nascita della "Nouvelle Vague", una nuova ondata di cineasti francesi che si sono opposti al cosiddetto "cinéma de papa" (il cinema tradizionale) di Clair, Carné, Clouzot ecc. Questo nuovo movimento si è imposto soprattutto grazie a "*Fino all'ultimo respiro*" (Orso d'Oro per la regia al Festival di Berlino) di Jean-Luc Godard... lo scardinatore del cinema; colui che insieme a François Truffaut (tra l'altro soggetto del film) ha rivoluzionato il linguaggio cinematografico, mettendone in crisi tutte le certezze. Prediligendo la ricerca di nuovi linguaggi cinematografici, li ha evoluti così tanto da influenzare tutti i colleghi. Geniale e dissacrante, abile sezionatore dei meccanismi della narrazione, è abituato a lavorare con budget bassissimi.

Considerato da tutti un folle per aver buttato all'aria tutte le regole esistenti, narrative, fotografiche e di montaggio, soltanto dopo diverso tempo la critica ha intuito la genialità di questa nuova cinematografia.

La riflessione critica sul cinema americano e la teorizzazione del mezzo cinematografico come strumento di interrogazione della realtà contemporanea lo conducono a sperimentarsi nella regia alla ricerca non tanto di storie da raccontare quanto di sfondi nei quali collocare le proprie idee. Pur definito "troppo complicato per essere compreso", seppur sempre oscuro, senza successo di massa e quindi senza i favori del grande pubblico, il cinema di Godard è inteso come arte assoluta.

Influenzato dai maestri americani (Howard Hawks, Alfred Hitchcock, Orson Welles, Nicholas Ray e Douglas Sirk), ha introdotto innovazioni radicali.



Cosa ha significato il binomio "esplosivo" Jean-Luc Godard+Rolling Stones nel pieno del "giro di vite" del 1968? La risposta, per un sociologo, un massmediologo o persino per un esperto di *Cultural Studies*, sarebbe sin troppo facile e immediata. Per chi invece deve – primariamente, ma non solo – occuparsi di cinema, le acque si intorbidano in maniera caotica e destabilizzante, fino a far perdere ogni coordinata. Perché a entrare in gioco, da questa particolare angolazione, è la collisione e la successiva fusione di due media, quindi di due linguaggi, infine di due stili, entrambi sottendenti a due modi – ben distinti tra loro – di guardare alle "cose" della società: un doppio binario, dunque, che corre parallelamente, e viene intrecciato a forza fino a costituire un *unicum* pressoché assoluto nella Storia del Cinema. Godard e gli Stones erano le avanguardie di una società in pieno mutamento: figli di un'Europa estremamente diversa (il primo francese, alto-borghese, radical-chic, marxista-leninista, contestatore, intellettuale e provocatore; i secondi inglesi, perlopiù di estrazione proletaria o basso-borghese, esibizionisti e abili strumentalizzatori dell'effimero alla maniera di Andy Warhol, creatori di fatto dello star-system della rockstar maledetta ma di fatto già proiettati verso una dimensione "industriale" della musica del diavolo), si ritrovano insieme a guardare l'America "duplicata", contestata e contestatrice, e insieme ne offrono la fotografia più "esatta" del momento storico che essa stava vivendo.

Girato in Inghilterra nell'estate del 1968, *One Plus One* si costituisce come uno dei film-saggio più elaborati di Godard. Alle (celeberrime) riprese delle prove in studio si alternano altri episodi: su tutti, celeberrime le parentesi con Anne Wiazemsky che "imbratta" alcuni muri di Londra con delle scritte "contestatrici", e le parentesi con i militanti del Black Power. Appare chiaro che gli Stones, per Godard, sono il grimaldello per penetrare un humus culturale che è già altro, se non altro per una questione generazionale (Godard appartiene alla decade precedente a quella degli Stones), rispetto al suo: attiene a qualcosa di semi-istintuale, in cui la tara della mediazione culturale è ridotta al minimo indispensabile; e proprio in virtù di ciò risulta più immediata, più facilmente fruibile.

Come tanti altri film di Godard, però, anche *One Plus One* ha avuto una storia produttiva accidentata. Non siamo ai livelli di scempio di *Le Mépris*, ma evidentemente per Godard le ingerenze del produttore Iain Quarrier furono sufficienti a scatenare le sue ire. Rititolato arbitrariamente *Sympathy for the Devil* per ovvie ragioni "simpatetiche" (leggi: mercantili) nei confronti della nuova hit della band, e rimaneggiato al montaggio, fu presentato nella versione "manomessa" il 29 novembre del 1968 presso il National Film Theatre di Londra, scatenando le ire di Godard, che fece irruzione sul palco chiedendo platealmente al pubblico di uscire dalla sala per assistere alla proiezione della sua versione sotto il Ponte di Waterloo (sic!!!). In particolare, Godard contestò la radicale modifica del finale: il suo film terminava sulla spiaggia, con Anne Wiazemsky issata su una gru, brevi tracce della *session* in studio della band, e la chiosa della voce narrante; quindi schermo nero, rumore di fondo del mare e dei gabbiani, titoli di coda. Quarrier bloccò in un *freeze-frame* la Wiazemsky sulla gru, e cominciò a "giocare" con i filtri, cambiando continuamente colore al fermo-immagine; i titoli di coda prendono a scorrere, con *Sympathy for the Devil* degli Stones ad accompagnarli.



XLIV

3 novembre 2007 - Palazzo Cini a San Vio, ore 17.30

Hello, Mr. Fogg!**Il giro musicale del mondo in cinquantadue sabati***idest**Harmonia caelestis**seu**Melodiae musicae per decursum totius anni adhibendae**ad cultum humanae voluptatis ac venetiarum civitatis***Giugno 1945 Roma città libera, in una messa per la pace
di Alfredo Casella³⁹****Come nasce la *Missa solemnis pro pace*?**

L'anno di Roma città aperta aveva stretto di altri orgasmi la vita del compositore già ammalato e sofferente sin dal lugubre autunno, quando nella sua chiara casa tra il verde vicino al Tevere, come in altre case romane d'ogni aspetto e ceti, si era appreso a spiare di ora in ora se mai qualche pattuglia sostasse davanti alla porta. E una sera piovosa d'ottobre, poiché quel pericolo era stato dato per imminente, Casella dovette alzarsi di fretta dal letto su cui stava aperto il manoscritto della *Sonata* e nascondersi presso amici, con la moglie e la figlia. Poi la famigliola si ricompose trascorso il momento della caccia ufficiale agli ebrei. Ma non cessarono i momenti di allarme, né la pressione dall'estero di avvenimenti sinistri, a meno di cinquecento metri dalla villetta di via Nicotera sono le camere dove erano stati ammassati gli uomini catturati nelle retate, davanti ad esse una sera un mitra uccise una donna che era corsa sin lì per cercare di vedere il marito dietro le inferriate. Nell'estate liberata la città dall'incubo gli amici poterono raggiungere il maestro e raccogliersi attorno a lui, tutti induriti dalle diverse esperienze, certo un po' assuefatti all'idea della malattia del maestro, persuasi dalla sua serenità. Unicamente ai famigliari Casella diede a scorgere talvolta la portata dello sforzo che gli costava ogni giorno riprendere a vivere. A tutti gli altri invece offerse la *Messa pro pace* a guisa di ex voto per il ritorno alla vita dopo gli anni di agonia collettiva. Quindi sull'Amen sommerso e pallido di quest'opera iniziata l'indomani della cacciata da Roma delle truppe naziste, opera poi compiuta nel novembre, alta luminosa, confidente, concluse la sua attività di compositore in un radioso commiato.

(Il ricordo di Emilia Zanetti, nel 1958)

39. Morelli, assieme al sovrintendente del Teatro La Fenice Mario Messinis, aveva promosso nel dicembre del 1997 un'esecuzione della *Missa solemnis pro pace* di Alfredo Casella, si tratta della registrazione del concerto nella Basilica di San Marco a Venezia la sera del 18 dicembre 1997, con l'orchestra e il coro del Teatro La Fenice, diretti da Isaac Karabtschewsky [nota del curatore].



ALFREDO CASELLA CON DON LORENZO PEROSI

La prima esecuzione ebbe luogo a Roma. Accademia di Santa Cecilia al Teatro Adriano. direttore F. Previtali, il 6 dicembre 1945.

Nota originale di Alfredo Casella di presentazione della Messa

Della mia Missa Solemnis pro pace

Fra i tanti progetti che ho avuto occasione di meditare durante la mia esistenza di compositore, vi era bensì da alcuni anni — e sempre con maggior probabilità di una realizzazione più o meno immediata — quello di un grande oratorio. Ma da lunghi anni quello della messa era stato da me scartato dalle mie preoccupazioni, e, credevo, in modo definitivo. La solennità e la imponenza del testo, ed anche il peso dei "precedenti" storici in simile forma, mi avevano ispirato una tale soggezione che io credevo di aver rinunciato per sempre ad assumermi questo impegno che ritenevo superiore alle mie forze.

Nel febbraio del 1944, un gruppo di amici (quelli stessi che nella stagione 1943-44 si erano fatti promotori dei concerti sacri alla « Borromi-

MUSIC A

ni») venne a suggerirmi l'idea di comporre una grande "missa solennis" intesa a celebrare la pace. Dapprima rifiutai energicamente, ma l'affettuosa e fiduciosa insistenza amica finì — dopo mesi — per aver ragione della mia opposizione. Evidentemente — per uno di quei misteriosi inerenti all'attività creatrice — mentre io ritenevo di non dover mai scrivere una messa in vita mia, in realtà questo problema si era maturato nella mia riflessione, totalmente a mia insaputa, ma in modo tale da rivelare a me stesso, quando iniziai il lavoro, una preparazione completa e della quale non mi ero mai accorto. A tal punto che, cominciata la composizione della Missa il 1 giugno 1944 — mentre l'immunità della fuga dei Tedeschi da Roma sembrava allargare l'animo di noi tutti ad insperate realtà — quella si svolse felice e regolare sino al 23 novembre del medesimo anno, giorno ove posi la parola "fine" alla partitura d'orchestra.

Il problema più grave implicito nella forma della messa, vale a dire quello dello stile, non si è mai presentato al mio spirito durante la composizione. Voglio dire con ciò di non aver mai pensato un istante a mutare stile perchè scrivevo un lavoro sacro. Abbiamo troppi quotidiani esempi di compositori specialisti di musica religiosa, i quali ritengono — certamente in buona fede — che l'arte sacra non debba essere mai sfiorata dai grandi problemi che furono quelli che si imposero nell'ultimo quarantennio — ed ancora si impongono — alla musica. Questi compositori scrivono dunque delle musiche le quali — sotto il comando riparo di essere "sacre" — sono fuori dell'epoca e non partecipano quindi in nessun modo alla viva attualità. Mentre invece, chiunque abbia una sia pur modesta cultura storica, sa perfettamente che Palestrina, Monteverdi, Vivaldi, Scarlatti, Haydn, Mozart, Beethoven, Rossini, Verdi e quanti altri, quando scrissero musica sacra, non uscirono mai dal loro stile personale e non rinunciarono mai a nessuna delle risorse che offriva loro il linguaggio musicale della loro epoca. La "Missa solennis pro pace" non differisce quindi, in quanto a linguaggio musicale, dal mio consueto. Ma — a detta almeno degli amici che hanno finora udito il lavoro in qualche audizione privata al pianoforte — si stacca però da tutti gli altri miei precedenti, perchè in esso risuona certamente qualcosa di nuovo che non si trova prima — almeno giunto a simile grado di purità (o di "cristallizzazione") — nella mia produzione. Non invano sono passati — tra questa e le altre opere mie — il dramma della guerra, le angosce razziali (mia moglie è israelita) ed infine una mi ha segregato dal mondo per oltre due anni. Sono queste, indubbiamente, le circostanze che hanno determinato, in questo lavoro, un apparente mutamento di stile, mentre invece non si tratta, in realtà, che di un ultimo approfondimento di un'arte che ha costato al compositore oltre trent'anni di faticata evoluzione. E sono soprattutto codeste tragiche circostanze, eminentemente favorevoli alla creazione di un simile lavoro, che hanno costituito quella vera "preparazione" che io credevo di non possedere.

MUSIC A

Questa Missa adotta naturalmente il testo liturgico tradizionale in cinque parti, e dura circa un'ora. Il suo stile musicale è quello che doveva risultare da una volontaria fusione di tradizione cattolica e di conseguente grande severità polifonica, con un linguaggio sonoro strettamente "attuale" nella sua tecnica. Il lavoro è scritto per soprano e baritone solisti, coro misto, grande orchestra, organo e pianoforte. Ho rinunciato al solito quartetto di solisti che tante volte fu adoperato in simile forma, ma che raramente dà un soddisfacente risultato fonico. Le due voci soliste (scelte opportunamente come contrasto di colore e di tessitura) mi sono apparse molto più adatte allo scopo e certamente infinitamente più facili da "concertarsi" coll'insieme.

Le forme adottate dalla Missa sono fra le più illustri dell'arte classica. Il Kyrie si svolge nel normale schema A-B-A (B in ritmo di sarrabanda) e la forma scaturisce automaticamente dal contrasto fra le parole Kyrie, Christe e ripresa di Kyrie. Il Gloria è invece una sonata (Allegro fugato, Largo, Fuga). L'insieme assume la forma di due vasti inni celebrativi, in mezzo ai quali si racchiude la parte centrale, affidata ai solisti, dapprima ed al coro poi, che va dalle parole "Domine Deus" sino al Miserere. La fuga finale ha un carattere monumentale e si vale di un tema (4), il quale permetteva una grande quantità di artifici scolastici (strette, inversioni, ecc.) i quali fanno naturalmente parte dell'arte sacra, a condizione tuttavia di non costituire peramente dei saggi di bravura tecnica del compositore, ma di innalzarsi sino all'opera d'arte, a quel grado cioè ove, come ben disse il vecchio Rameau, «l'art cache l'art».

Il Credo ha invece la forma di suite (Introduzione, Aria, Intermezzo, Passacaglia, Allegro, Arioso e finale). La Passacaglia corrisponde al Crucifixus, il quale si svolge su un basso ostinato dodecafonico (2). Ci voleva una buona dose di coraggio (mi auguro che nel caso mio non sia stata incoscienza) per tentare, dopo la Messa in si minore di Bach, un altro Crucifixus su un basso ostinato. Ma l'adozione di un basso dodecafonico (cioè di una "serie" organizzata dei dodici suoni cromatici) mi ha difeso dal pericolo della imitazione bachiana (la quale avrebbe rappresentato per me una sicura sconfitta) e così il Crucifixus di codesta Missa si svolge in una atmosfera profondamente tragica e si vale di un linguaggio sonoro molto libero, ma nondimeno profondamente tonale.

Il Sanctus è di una forma totalmente nuova nella tradizione musicale-liturgica. Debbo dire che — durante la intera concezione della Missa — non meno delle esigenze del Testo, mi hanno guidato quelle della architettura musicale. E così, giunto a questo punto, mi è apparsa la necessità di un pezzo che rappresentasse ad un tempo una specie di "scherzo" sinfonico e di quadretto pastorale biblico. Perciò, dopo un'introduzione grandiosa e celebrativa, l'Hosanna si eleva come un coro infantile e quasi popolare (3). La parte centrale — il Benedictus — è affidata ai due solisti sostenuti dal coro maschile ed ha la forma ed il carattere di una vera pastorale. Il pezzo termina poi colla ripresa dell'Hosanna e si chiude in modo scherzoso.

MUSIC A

L'Agnus Dei si divide in due parti. La prima — ove il soprano solista si alterna col coro — ha il carattere di una invocazione profondamente tragica e disperata, che raggiunge il suo punto culminante colle parole Miserere. Ma il "dona nobis pacem" reca improvvisamente una inattesa serenità (qui subentra al do minore del Miserere, un luminoso si maggiore) (4). Il clima si schiarisce e tutto si illumina di una solenne misteriosa serenità. Alla fine, riaffiora nelle regioni profonde dell'orchestra il tema dodecafonico già apparso nel Crucifixus (5), quasi a ricordare, come sfondo a questa pace, il dramma eterno della Passione. E così l'opera si chiude in una atmosfera di mistero e di distensione, nella quale la pace assume quasi una figura irreali e divina.



Questo è quanto si può dire sul lavoro, ma è poco di fronte all'esecuzione. Nulla è più arduo che descrivere una musica a parole, mentre quella non vive che della sua realtà sonora. In ogni caso, si tratta di un lavoro nel quale il musicista ha posto ogni suo impegno, e che assomma in sé tutte le sue esperienze umane ed artistiche. Non so più chi, disse una volta che, nella vita di ogni artista, giunge sempre il momento ove costui sente la necessità di offrire almeno una parte della sua arte a Dio. E così è evidentemente avvenuto in questo lavoro, nel quale la maturità dell'artista e la sua vasta somma di conoscenze musicali convergono tutte in un identico unico atteggiamento di umiltà e di fede verso il Creatore...

Alfredo Casella

Roma, novembre 1945.



XLV

10 novembre 2007 - Palazzo Cini a San Vio, ore 17.30

Hello, Mr. Fogg!**Il giro musicale del mondo in cinquantadue sabati***idest**Harmonia caelestis**seu**Melodiae musicae per decursum totius anni adhibendae
ad cultum humanae voluptatis ac venetiarum civitatis***Bologna caput mundi a Palazzo Cini**

1530

MESSA PER L'INCORONAZIONE DELL'IMPERATORE CARLO V**NELLA BASILICA DI SAN PETRONIO A BOLOGNA
MAESTRO NICOLAS GOMBERT⁴⁰**

Fu particolarmente impegnativa per la città di Bologna la permanenza dall'autunno del 1529 ai primi mesi del 1530 del papa Clemente VII e di Carlo V Imperatore, per la cerimonia dell'incoronazione, segnata da diversi momenti di solennità pubblica con una coreografia studiata e rituali per ogni occasione.

40. La Messa per l'incoronazione dell'imperatore Carlo era stata eseguita nell'ambito delle "Feste Musicali" di Bologna nella Chiesa di San Martino il 16 dicembre del 1998 sotto la direzione di Paolo Da Col. Le musiche comunque erano state registrate tra agosto e settembre e uscite l'anno dopo in un cd: Nicolas Gombert, *A la incoronation*, Bologna, Bongiovanni GB 5083-2, 1999 [nota del curatore].



Si convocarono i più ingegnosi architetti, gli artisti, i pittori, gli artigiani più in gamba per costruire le strutture e gli apparati che dovevano imitare in ogni dove pietre e marmi preziosi.

Le strade furono coperte di veli variopinti tesi fra le facciate delle case, ogni angolo fu adornato di statue, di fontane che andavano a vino, di messeinscena allegoriche.

In parole povere d'oggi: un grande Evento.



Bologna si trovò infatti al centro di un avvenimento di impatto planetario; era stata scelta perché era la città più importante dello Stato Pontificio dopo Roma e soprattutto per evitare la presenza a Roma di Carlo V e dei suoi soldati a soli due anni dal sacco e dal saccheggio. Dopo aver ricevuto la corona ferrea, il 22 febbraio, nella cappella del Palazzo Pubblico, due giorni dopo, in occasione del suo compleanno, Carlo V fu incoronato Imperatore da Papa Clemente VII in San Petronio.



Davanti a San Petronio venne costruito un palco sopraelevato collegato con un lungo ponteggio che raggiungeva un varco praticato ampliando una finestra del piano nobile del Palazzo Pubblico, per consentire a Carlo V e al suo seguito di accedere direttamente alla piazza dagli appartamenti a lui riservati. Sul palco vennero erette anche due sontuose cappelle.

Varcata la soglia di San Petronio, il ponteggio si allargava in una rotonda, dove Carlo V si confessò pubblicamente; ai lati vi erano i palchi per i nobili invitati. Al termine della cerimonia il corteo raggiunse la chiesa di San Domenico poi ritornò a Palazzo Pubblico.

Si arrostì un mostruoso enorme bue farcito di agnelli, di lepri, di capponi e di galline, mentre dal Palazzo venivano gettati al popolo carni e dolci.

Per la ressa ed il peso il pontile che collegava il Palazzo Pubblico con la Basilica di San Petronio crollò non appena fu passato Carlo V. Ci furono diversi morti e feriti che si andarono ad aggiungere ai soldati spagnoli uccisi in agguati notturni o nel corso di risse di avvinazzati. Morì in quell'occasione anche il soldato più alto che Carlo V si era portato appresso come un fenomeno vivente (era alto sette piedi bolognesi, pari a 2,68 metri).



DOMINII DI CARLO V

L'ascolto di oggi è dedicato a una ideale ricostruzione sonora del cerimoniale musicale per l'incoronazione imperiale di Carlo V, avvenuta, per l'appunto, a Bologna il 24 febbraio 1530 nella Basilica di S. Petronio. L'esecuzione è prevista per 24 musicisti (12 cantanti, 4 trombe, timpani, 2 cornetti, 3 tromboni, organista, direttore).

L'esecuzione della Messa in S. Petronio impegnò i cantori della Basilica, la cappella pontificia e i cantori imperiali, diretti dal fiammingo Nicolas Gombert, uno dei maggiori compositori della generazione degli immediati eredi di Josquin Des Prés. La sua Messa «à la incoronation» a 5 voci, parodia della chanson «Sur tous regrets» di Jean Richefort, venne composta per l'occasione.



Come già s'è detto fu quasi per caso, dal novembre 1529 al marzo 1530, che Bologna divenne capitale europea, come oggi si usa dire; e non della cultura soltanto, ma anche della politica e della diplomazia. La solenne incoronazione imperiale di Carlo d'Asburgo — dal 1516 Carlo I di Spagna e fin dal 1519 Carlo V, re dei Romani, ossia imperatore eletto — doveva ostentare la pace e l'unità d'intenti finalmente raggiunta tra i due massimi poteri del mondo cristiano, l'Impero e il Papato, dopo il loro scontro frontale che aveva condotto al tragico sacco di Roma, mentre la Riforma protestante prendeva piede in Germania, l'Inghilterra di Enrico VIII inaugurava il suo splendido isolamento dal continente con uno scisma religioso foriero di nuove guerre civili, e la minaccia ottomana si addensava di nuovo ad Oriente, spalleggiata dalle manovre di quel Francesco I di Francia che avrebbe voluto prendersi in qualche modo la rivincita dello scacco di Pavia e rilanciare la politica di espansione in Italia. Una tradizione pressoché ininterrotta da oltre sette secoli voleva che il rito di consacrazione avesse luogo a Roma, la culla dell'idea imperiale; ma la città Eterna non si era ancora ripresa dai traumi materiali e morali dell'occupazione, Carlo V aveva fretta di sistemare le questioni interne tedesche, papa Clemente VII — che non poteva dimenticare di essere un principe di casa Medici — sentiva come una ferita aperta nel fianco l'esistenza di una repubblica fiorentina egemonizzata dai seguaci del Savonarola e non vedeva l'ora di restaurare, con le trattative e se necessario con le armi straniere, la sua signoria familiare sulle rive dell'Arno.



Tutte queste ragioni congiurarono alla scelta di Bologna come sede di un'incoronazione da celebrarsi, almeno nelle intenzioni, in tono minore; ovvero, per dirla con lo storico Francesco Guicciardini, “con concorso grande, ma con picciola pompa, et spesa”.

In realtà le numerose testimonianze diaristiche ed epistolari, come pure le relazioni a stampa diffuse in forti tirature sia dal partito imperiale che da quello pontificio, narrano che la pompa non fu poi tanto piccola e che i problemi non mancarono. Le spese, inegualmente suddivise, rimasero in buona parte a carico del già stremato erario della città; una sorda guerra a base di ripicche protocollari e cortesie personali attentamente misurate si trascinò per mesi fra Clemente VII e Carlo V, ciascuno dei quali voleva allontanare il sospetto di una subordinazione sia pur solo formale al potere universalistico dell'altro; tra ambasciatori e dignitari scoppiarono risse anche violente per questioni di precedenza.



E ancora: fiammate inflazionistiche, requisizioni forzose di alloggi, prevaricazioni e ruberie delle soldataglie spagnole e tedesche, accoltellamenti notturni fra bolognesi di nobile famiglia e membri del seguito imperiale, il parziale crollo — che causò alcune decine di vittime tra morti e feriti — dell'ardito ponte di legname costruito in Piazza Maggiore per far scendere il corteo dell'incoronazione dalle finestre del palazzo pubblico sin dentro la gran cattedrale di San Petronio, trasformata per l'occasione, mediante apparati effimeri e allusivi ritocchi simbolici, in una replica della basilica Lateranense in Roma, e insieme in un mondano teatro al quale si poteva accedere pagando un biglietto d'ingresso abbastanza salato. Le feste bolognesi del 1530 si lasciarono dietro uno strascico di rancori e di piccole o grandi catastrofi sia pubbliche che private, così da sembrare che si avessero con singolare puntualità i foschi vaticini dell'astrologo Gaspere Crivelli, annuncianti per quell'anno, a causa della congiunzione di Marte con Saturno: “carestia [...] vari tumulti et motione de armi, furti, rapine, incendi, schizamenti et occisione de homini”. Sicché in una lunga relazione rimasta inedita per oltre tre secoli, il futuro papa Gregorio XIII (per il momento soltanto Ugo Buoncompagni, sconosciuto studente di diritto) commentava con petroniano sarcasmo l'annunciata partenza dell'imperatore: “faccia lui; ben siamo certi di avere maggiore allegrezza della partita, che non avemo della venuta”. E, ad Ottocento già avanzato, il professor Giosuè Carducci così ammoniva i suoi ascoltatori bolognesi, accomunando polemicamente il nefasto risultato politico di quella ormai lontana alleanza fra Papato e Impero coi recenti connubi quarantotteschi fra Pio IX e Francesco I d'Asburgo: “Quando stringe la man Cesare a Piero/ da quella stretta umano sangue stilla”.

Sotto il profilo culturale il bilancio risultò invece più positivo, a causa della contemporanea presenza in città di moltissimi artisti e intellettuali chiamati a recare il loro contributo celebrativo alla irripetibile occasione. Tra di essi, sia pure senza pretesa alcuna di completezza, si possono citare i pittori Tiziano Vecellio, Amico Aspertini, Domenico Ricci (detto il Brusasorci), gli architetti e scenografi Sebastiano Serlio e Jacopo Barozzi da Vignola, lo scultore Alfonso Lombardi, i drammaturghi Gian Giorgio Trissino e Agostino Ricchi. Al seguito di Carlo vennero l'incisore Nikolaus Hogenberg, il filosofo occulto, medico e umanista Cornelius Agrippa von Nettesheim e il compositore Nicolas Gombert. Pur senza rivestire ufficialmente il titolo di maestro di cappella — che spettava invece ad un certo Adrien Thiebaut le Pycard — ma solo quello di maître des enfants, Gombert era infatti solito accompagnare il sovrano nelle peregrinazioni politico-militari per i suoi vasti domini, dalla Spagna all'Austria, dall'Italia alle Fiandre. Per tanta devozione fu ricompensato nel 1534 con un canonicato a Tournai, dove forse si ritirò definitivamente sei anni dopo a godere la meritata pensione. Nel frattempo c'era stata, se dobbiamo credere al racconto del celebre medico e inventore Girolamo Cardano, una penosa storia a proposito di atti di libidine compiuti su uno dei fanciulli cantori affidati alle sue cure, seguita da una condanna da scontarsi al remo di una galera e poi, fortunatamente per lui, revocata dalla clemenza imperiale. Anche ammesso che l'accusa fosse provata, il piissimo Carlo dovette, non senza un pizzico di pratico cinismo, rendersi conto della difficoltà di

sostituire un compositore come Gombert, il quale per produttività, originalità e coerenza stilistica svetta quasi solitario nella generazione degli immediati eredi di Josquin. Oltre a raccogliere le lodi di alcuni distinti teorici contemporanei, come Silvestro Ganassi, Hermann Finck e Juan de Bermudo, le sue opere — in particolare le 70 e più chansons — servirono di repertorio tematico ad un buon numero di compositori anche molto posteriori, fra cui tre sommi maestri del Rinascimento maturo: Orlando di Lasso, Morales e Monteverdi. Anzi nel 1610 quest'ultimo scelse a bella posta il mottetto di Gombert "In illo tempore" come punto di partenza di una messa da dedicare a papa Paolo V, non tanto per il puro piacere di scrivere un lavoro in stile antico, quanto per rispondere coi fatti ai critici conservatori come l'Artusi, i quali definivano frutto di puro arbitrio, se non di incompetenza tecnica, le innovazioni armoniche della sua "seconda pratica". In tal modo, volendo mostrare la propria sovrana maestria nei procedimenti più artificiosi del contrappunto fiammingo tradizionale, egli si proponeva addirittura di superare il modello riconosciuto di uno stile già pervenuto al colmo della maturità, appunto quel Gombert che secondo la puntuale analisi di Hermann Finck (1556): "omnibus Musicis ostendit viam, immo semitam ad quaerendas fugas ac subtilitatem [...] Is enim vitat pausas, et illius compositio est plena cum concordantiarum tum fugarum" (mostra a tutti i musicisti la via, anzi lo stretto sentiero per cercare le fughe e le sottigliezze [...]) Egli infatti evita le pause, e la sua composizione è piena tanto di armonie che di imitazioni).

Proprio l'evitamento delle pause, ossia la tendenza ad impegnare simultaneamente tutte le parti in una fitta trama polifonica di imitazioni, senza quelle alternanze fra gruppi di voci appaiate che erano tipiche (ad esempio) di Josquin, conferisce alla scrittura gombertina una particolare ed avvincente densità armonica, e una ricchezza sonora che si intensifica vieppiù nella vibrante declamazione dei finali, sia pure qualche volta a scapito della intelligibilità del testo. Sono caratteristiche che si ritrovano anche nella messa a cinque voci sopra la chanson "Sur tous regretz" di Jean Richafort, e che anzi vengono semmai accentuate dalla natura del modello, privo di accentuati contrasti e soffuso di una introversa quanto sontuosa melanconia. Svincolata da disegni melodici troppo nettamente profilati, l'invenzione contrappuntistica di Gombert si dipana con impressionante continuità oltre la varietà ritmica e dinamica delle singole sezioni, adornandosi di tanto in tanto di aerei vocalizzi su singoli frammenti motivici e di piccoli quanto squisiti artifici di word painting. È solo in prossimità della conclusione, nel trionfale Agnus Dei a sei voci, che la melodia di Richafort si ricomponde integralmente, riepilogata dal soprano a mo' di cantus firmus.

Nella più antica delle due fonti a stampa che ce l'hanno tramandata, un'edizione miscellanea del 1542 (*Sex missae ... quarum tres sunt ... Jacheti, reliquae Gomberti*, Venezia, G. Scotto), la messa è contrassegnata dall'indicazione "A la Incononation", sicché — escludendo la troppo remota cerimonia tenutasi ad Aquigrana nel 1520 dopo l'elezione di Carlo da parte della dieta dei principi tedeschi, quando Gombert non era ancora entrato al suo servizio — viene naturale pensare all'incoronazione bolognese del 1530. A tale identificazione potrebbe forse concorrere in modo indiretto la scelta di parodiare un noto lavoro di quel Richafort che, più o meno conterraneo di Gombert, nonché suo condiscipolo un po' più anziano alla scuola di Josquin, aveva partecipato nel 1516 alle feste per il Concordato di Bologna tra Francesco I di Francia e papa Leone X; quest'ultimo accompagnato dal cardinal Giulio de' Medici, suo cugino e futuro successore col nome di Clemente VII. Sappiamo infatti dalla testimonianza del diarista veneto Marin Sanudo che Clemente VII aveva "bona voce" ed era "perfetto musico", per cui, almeno in teoria, sarebbe stato in grado di apprezzare un tale omaggio ai suoi ricordi di giovinezza, e fors'anche ai suoi "regretz".

Sia il Papa che l'Imperatore si presentarono a Bologna seguiti dalle rispettive cappelle musicali; trovarono inoltre già in loco due complessi stabili di ottimo livello: non solo la cappella di San Petronio (all'epoca formata da otto o nove cantori sotto la direzione del maestro Giovanni Spataro, in carica dal 1512; più l'organista Pietro Lombarchion, detto "Francese"), ma anche il Concerto Palatino, un complesso strumentale che nel 1530 comprendeva una dozzina di "trombetti" (di cui quattro soprannumerari ingaggiati per l'occasione), quattro "piffari", un trombone, un arpista, un liutista e un timpanista. Ce n'è abbastanza per prestar fede alle relazioni coeve, le quali — in prosa e in verso, in volgare e in latino — alludono più volte in termini di entusiastica seppure un po' retorica ammirazione ai "diversi soni et musiche" che fecero da sfondo alle celebrazioni. "Et poi li cantori cominzioro a cantar et far una bela musica" [...] "do tamburini et le sue trombete sopra questa nostra piazza con piffari che sonavano benissimo" (Sanudo); "Facean cantando un più dolce concerto/ d'ogni altro che nel mondo udir si soglia" (Zucchi). Il meno generico di tutti è forse il già citato Agrippa von Nettesheim, il quale menziona un *Te Deum* intonato dal Papa e proseguito "suavissima vocum melodia" dai cantori pontifici, un Credo "dulcissima harmonia can-tatum" e infine, con suggestivo scorcio paesaggistico, il dilagare di un vero e proprio esercito di musicanti per

le piazze e le vie della città in festa: "Per universam Urbem, perque suburbia, per singula compita, cantibus et tibjis dulcissimisque variorum musicae instrumentorum modulis personabant tripudiantium catervae" (Per tutta la città, per i borghi, per ogni contrada, andavano errando - con canti e strumenti a fiato e con diverse armonie di altri dolcissimi strumenti musicali - le schiere di popolo festeggiante).

Sfortunatamente nessuno dei molti testimoni fa i nomi dei compositori impegnati — certo più di uno — sicché dal labirinto dei mille frammentari e contraddittori accenni allo svolgimento dei vari rituali e liturgie pare di poter concludere quanto segue: alla prima incoronazione cosiddetta "longobardica" con la corona ferrea di Pavia, avvenuta in forma quasi privata nella cappella del Palazzo pubblico il 22 febbraio, dovettero prendere parte i soli cantori pontifici, mentre a quella imperiale in San Petronio (24 febbraio) parteciparono "due cori di musicisti", il che va inteso nel senso di un'alternanza fra i due nell'eseguire l'ordinarium Missae, quasi certamente affidato alla cappella di Carlo V sotto la direzione di Gombert, e il proprium della festa del giorno, San Matteo apostolo, cui va aggiunto il vero e proprio rituale dell'incoronazione (litanie, acclamazioni, laudi e preci speciali, per lo più in cantus firmus). Del secondo coro avranno fatto parte ancora una volta i cantori pontifici, e probabilmente anche quelli petroniani; mentre gli strumentisti palatini si fecero sentire, oltre che all'inizio e alla conclusione del rito, al momento dell'intronizzazione — tra l'epistola e il vangelo — con rumoroso accompagnamento in distanza di campane e artiglierie. In più di un momento, ma soprattutto all'Elevazione, Pietro Lombarchion dovette dar voce allo stupendo organo di Lorenzo da Prato collocato in cornu epistolae, proprio al di sopra del trono imperiale, e forse risuonò anche il carillon di sei campanelle che Carlo V, in obbedienza al gusto delle natie Fiandre, voleva sempre udire dovunque si celebrasse una Messa in sua presenza. Sappiamo infatti che se n'era portato dietro uno sino a Bologna, e che alla sua partenza ne fece dono ai Frati Minori di San Francesco. Nessuna fonte musicale coeva ci ha tramandato attendibili esempi delle fanfare che dovettero risuonare numerose nei giorni dell'incoronazione. Solo cinquanta o cent'anni dopo, all'epoca dei Fantini e dei Bordinelli, il repertorio fino ad allora tramandato oralmente dei "trombetti" di guerra e di palazzo cominciò a venire fissato sulla carta; ma, possiamo sospettarlo ragionevolmente, senza brusche fratture con una tradizione illustre che aveva le sue radici proprio nel primo Rinascimento. [Carlo Vitali: *Feste Musicali Bologna*, dir. Art. Tito Gotti]



DUE 'GROSSONI' BOLOGNESI DEL 1525



Programma:

Prima entrata imperiale di Girolamo Fantini
Ricercare per organo di Marcantonio Cavazioni
Gombert Missa a la incoronation a 5 su Sur tous regrets: Kyrie
Gombert Missa a la incoronation a 5 su Sur tous regrets: Gloria
Ricercare per organo di Iacopo Fogliano
Nicolas Gombert Mottetto In illo tempora a 6
Gombert Missa a la incoronation a 5 su Sur tous regrets: Credo
Gombert Missa a la incoronation a 5 su Sur tous regrets: Aleluia con tromboni
Gombert Missa a la incoronation a 5 su Sur tous regrets: Sanctus
Gombert Missa a la incoronation a 5 su Sur tous regrets: Agnus Dei
Gombert Missa a la incoronation a 5 su Sur tous regrets: Felix namque es con tromboni
Intonazione per organo di Pietro Lombarchion il Francese
Nicolas Gombert Regina coeli a 12
Cesare Bendinelli Sonata 336
Jean Richafort Sur tous regrets a 4 voci

**XLVI**

17 novembre 2007 - Palazzo Cini a San Vio, ore 17.30

Hello, Mr. Fogg!**Il giro musicale del mondo in cinquantadue sabati***idest**Harmonia caelestis**seu**Melodiae musicae per decursum totius anni adhibendae ad cultum humanae voluptatis ac venetiarum civitatis***AUTUNNALI NINFEE A PALAZZO CINI****Hello, Mr. Fogg! Helsinki.**

Kaija Saariaho è nata in Finlandia nel 1952. Prima di avviarsi alla carriera di compositrice ha seguito un anno di studi all'Accademia di Belle Arti di Helsinki. Il mio primo tentativo di composizione –dice Saariaho– è il tentativo di notare una musica gialla e nervosa che avevo in testa e che non sapevo scrivere. Ma a 15 anni mi sono resa conto che non ne avevo il genio. Pensavo che c'era già tanta cattiva musica e decisi di diventare pittrice. Mi sono iscritta alle Belle Arti, la musica mi era sembrata una cosa troppo importante, quasi soprannaturale, confinante col sacro. Dopo un anno lasciai l'accademia d'arte con un sentimento di disperazione totale. Non potevo vivere senza musica, nulla aveva senso se non la musica...

Comincia allora a studiare musica all'accademia Sibelius nel 1976 con il maestro Heininen.

Basi solide. Il mio professore –dice S.- era molto importante per me, avevo tante cose da imparare non credevo possibile di poter cominciare a scrivere musica per me.

Dopo questi anni di apprendistato finlandese S. frequenta Darmstadt, ove lavora con Bryan Ferneyhough, poi studia a Freiburg con Huber (fra il 1981 e il 1983).



Dal 1982 inizia a lavorare sulla musica elettronica all'Ircam. Sarà per S. un elemento di formazione fondamentale. Lavora anche negli studi di Helsinki, di Stoccolma del GRM e alla fondazione Strobel di Freiburg.

Le sue ultime opere, finlandesi, come *Laconisme de l'aile* testimoniano di una sensibilità molto particolare per il timbro, per una scrittura fondata sul continuum suono rumore, per la musica spettrale (si entusiasma per le opere di Grisey e Murail): per S. si tratta di intervenire verso una concezione formale nuova dove armonia e timbro non sono più fondate su dimensioni dinamiche, ma sulla materia del suono.

S. indaga nelle opere seguenti le integrazioni fra materia strumentale e informatica (è il caso di *Nymphea* [1987] in ascolto oggi per quartetto e elettronica).

Ho il sentimento paradossale –dice S.– d'essere nel contempo molto intuitiva nelle mie decisioni ma anche molto legata allo spirito del controllo sistematico, che per me è l'unico modo possibile di condizionare l'attenzione.

S. vive a Parigi ma dirige e realizza molti festival nella patria finlandese.

Il quatuor à cordes *Nymphea* porta il sottotitolo di *Jardin secret III*, che lo collega alle altre opere dello stesso titolo I e II; utilizza una rete-scheda di programmazione informatica identica sviluppata da K.S. negli anni ottanta. L'elettronica tratta le parti del quartetto nel corso della esecuzione, in tempo. Verso la fine del pezzo i quartettisti recitano, mormorando a un microfono, quattro versi di un poema di Arsenij Tarkovskij nella trad. inglese di Kitty Hunter-Blair. (Anche la pronuncia dei versi è sottoposta alla elaborazione elettronica live).

*Summer is gone
And might have never been
In the sunshine it's warm.
But there has to be more.*

L'opera allude anche alle ninfee di Monet, al riguardo S. scrive:

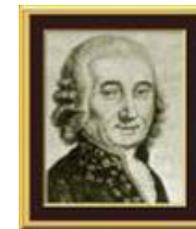
«Quelques idées qui me préoccupaient au moment de la composition de la pièce : image de la structure symétrique du nénuphar qui, flottant sur les eaux, se plie, se transforme. Les différentes interprétations de la même image : d'une part, la surface homogène avec ses couleurs, ses formes, d'autre part, les différentes matières, leurs états physiques ».



Now summer is gone
And might never have been
In the sunshine it's warm.
But there has to be more.
It all came to pass,
All fell into my hands
Like a five-petalled leaf,
But there has to be more.
Nothing evil was lost,
Nothing good was in vain,
All ablaze with clear light

But there has to be more.
Life gathered me up
Safe under its wing,
My luck always held,
But there has to be more.
Not a leaf was burnt up,
Not a twig ever snapped
Clean as glass is the day,
But there has to be more.

BONUS
UN'OPERA PRIMA NUMERO UNO
FORSE A VENEZIA



Luigi Boccherini
Quartetto opus 1 n. 1
in Do minore
Allegro comodo
Largo
Allegro

XLVII

24 novembre 2007 - Palazzo Cini a San Vio, ore 17.30

Hello, Mr. Fogg!**Il giro musicale del mondo in cinquantadue sabati***idest**Harmonia caelestis**seu**Melodiae musicae per decursum totius anni adhibendae**ad cultum humanae voluptatis ac venetiarum civitatis***Cardellini amiatini a Palazzo Cini**

L'Amiata è stata generata, geologicamente parlando, da potenti eruzioni vulcaniche oltre 180.000 anni fa. Le prime tracce di vita sul territorio risalgono al paleolitico, come attestano i dipinti rupestri della Grotta dell'Arciere, vicino ad Abbadia San Salvatore. Fu poi frequentato dagli Etruschi, per i quali l'Amiata era una montagna sacra, e dai Romani, che sfruttarono il territorio soprattutto per gli abeti bianchi, che oggi troviamo presso il biotopo naturale del Pigelleto, con cui costruivano le navi, e il cinabro che usavano per dipingere o preparare dei cosmetici. Crearono anche numerosi insediamenti presso i centri termali.



Seguì un periodo tenebroso, finché il nobile Longobardo Rachis non fondò l'abbazia di San Salvatore i cui monaci colonizzarono il territorio. Essi 'controllavano' anche la via Francigena che collegava il nord Europa a Roma. Questo agli albori del Medioevo, poi gli Aldobrandeschi (la potente famiglia feudale che dominava la Maremma) iniziarono la loro espansione. A partire dal XIII secolo, cominciò la penetrazione senese che ha lasciato profonde tracce nella storia e nell'arte. L'età moderna fu caratterizzata dallo sfruttamento delle miniere (si estraeva cinabro), un ciclo concluso solo negli anni '70 del Novecento.

Numerosi i castelli amiatini: l'Aldobrandesco di Arcidosso, la Rocca di Piancastagnaio, la Rocca di Ghino di Tacco a Radicofani, la Rocca a Tentennano a Castiglion D'Orcia, il Castello di Potentino a Seggiano, e le tante chiese: l'Abbazia di San Salvatore, la

Pieve delle Sante Flora e Lucilla, a Santa Fiora, ove si trova un'imponente collezione di Ceramiche Robbiane.

Un luogo assolutamente particolare è il Monte Labbro, dove si consumò l'esperienza di David Lazzaretti, il «profeta» dell'Amiata. David, nella seconda metà dell'800, fondò una comunità religiosa, che si proponeva di applicare gli insegnamenti del Vangelo in maniera estremamente radicale. Raggiunse oltre 3000 seguaci. Sul Monte Labbro si possono ancora vedere i resti delle costruzioni davidiane.

Nella stessa zona è sorto, qualche anno fa, il Centro tibetano di Merigar, uno dei più importanti d'Europa la cui guida spirituale è il Maestro Namkhai Norbu.

Il calendario amiatino è ricco, a testimonianza di quanto ricca e antica sia la storia dell'uomo sul vulcano spento. Si inizia con le *befanate* nella notte tra il 5 e 6 gennaio. Gruppi di persone travestite, i *befani*, visitano tutte le case dei paesi intonando allegri canti di questua.

Poi vengono le Feste di Primavera, la festa della Pina delle Pieve ad Lamulas, la Festa di Santa Croce a Santa Fiora, le *maggiolate* la sera del 30 Aprile a Castiglion d'Orcia. Molto importanti e comunemente sentiti sono i Pali, corse a cavallo celebrate a Piancastagnaio, 18 agosto e Castel del Piano, 8 settembre. Il 24 dicembre le Fiaccole di Natale ad Abbadia San Salvatore e il 30 dicembre le Carboniere accese a Santa Fiora.

Anche il patrimonio folclorico è ben conservato. Sono numerosi i gruppi che propongono musica popolare. Tra questi i cardellini del Fontanino di Castel del Piano, che si udranno oggi e il Coro dei Minatori di Santa Fiora.

Diversi i musei. Primi fra tutti quelli dedicati all'epopea delle miniere, a Abbadia San Salvatore e Santa Fiora. Poi il museo della Vite e del vino a Montenero, quello della cultura contadina a Santa Caterina e la Casa museo a Monticello Amiata dove si riscopre il modo di vivere nelle campagne di fine '800.

Nella cultura del vino è notevolmente immersa la esperienza musicale dei Cardellini del Montanino. Il gruppo dei Cardellini esegue, in stato di sensibile eccitazione etilica, i canti popolari del Monte Amiata con un accompagnamento vocale originale che li caratterizza e li rende unici nel loro genere.

Il gruppo, costituito da lavoratori del bosco, conserva una tecnica vocale ormai unica: il cosiddetto "Be", che ha come caratteristica fondamentale l'imitazione, talora buffa, di un complesso strumentale, l'emissione fortemente gutturale e un andamento armonico molto originale.

Le voci principali sono tre: la prima che intona il testo verbale della melodia; il "bei bei" che accompagna il primo con vocalizzi in falsetto un po' simili allo Yodel tirolese, e la "corda" o "holda" cioè i bassi, che ha una funzione di bordone vocale ritmico ed armonico.

Pregio delle esecuzioni è la numerosità dei cantanti implicati soprattutto nelle parti di 'finta orchestra'.

Il repertorio dei "Cardellini" è costituito da canzoni narrative, stornelli, e componimenti satirici o amorosi incentrati sulle abitudini e le tradizioni contadine amiatine.



Tra gli studiosi e il pubblico internazionale dei canti di tradizione popolare I Cardellini rappresentano da diversi decenni l'Amiata ai massimi livelli e con impareggiabile originalità, e fin dall'inizio sono stati oggetto di studio dei più grandi etnomusicologi mondiali, dall'americano Alan Lomax, che per primo incise e studiò i loro canti nel lontano 1954, ai nostri Diego Carpitella e Roberto Leydi, il grande ricercatore di tradizioni popolari recentemente scomparso.

Nel 1951 il gruppo era composto da una decina di elementi di estrazione boscaiola, che hanno voluto far scoprire, prima ai propri paesani e poi ad un pubblico sempre più vasto, incuriosito ed interessato, le canzoni, gli stornelli e gli strambotti che erano soliti intonare fra una pausa e l'altra del duro lavoro o alla domenica nelle vecchie osterie del paese di fronte ad un fiasco di sangiovese. Sempre vivaci, talvolta pungenti ed anche "scollacciati", come si conviene allo spirito toscano "autentico", i canti dei Cardellini del Fontanino evocano ritmi e melodie del passato, suscitando in chi li ascolta ricordi e sensazioni di un'epoca ormai lontana nel tempo e nella memoria.

Per le strade del centro storico dei loro paesi, com'era tradizione una volta, la prassi esecutiva dei Cardellini è fondata sul passaggio di osteria in osteria, di cantina in cantina. I Cardellini del Fontanino, come si è detto, sono un gruppo attivo da ormai cinquant'anni (nel 2003 si sono tenuti i festeggiamenti del cinquantesimo), e devono il loro nome all'uccello che nidifica sui pioppi del ruscello, il Fontanino appunto, che scorre fuori dal paese.

Eseguono i canti popolari del Monte Amiata con un accompagnamento vocale originale che caratterizza e li rende unici nel loro genere.

I Cardellini del Fontanino rispecchiano la storia di Castel del Piano, poiché i loro canti affondano le radici nella lontana realtà del paese, rappresentando usi, costumi, tradizioni e comportamenti di una società agricola e artigianale di notevole importanza culturale, sociale ed economica.

*Concerto di canti amiatini con accompagnamento di bei
I Cardellini del Fontanino⁴¹*

41. In un LP della collezione collana 'Albatros' Roberto Leydi aveva registrato *Bei in Italia, 5. Il canto lirico e satirico, la polivocalità* Albatros VPA 8126, 1971. La registrazione più ampia dei Cardellini del Fontanino è quella di *Chants De Toscane* Arion ARN 33773, 1984, da cui forse Morelli ha preso le registrazioni per questo appuntamento.

BONUS

George Gershwin



An American in Paris



Versione originale per due pianoforti 1929



“Un Americano a Parigi” secondo lo stesso Gershwin, è: “La musica più moderna che io abbia mai scritto. La parte iniziale si sviluppa alla maniera di Debussy, benché le melodie siano originali. Il mio assunto consiste nel riprodurre le impressioni di un viaggiatore americano che passeggia per Parigi ascoltandone i suoni e i rumori e assorbendo l'atmosfera della Francia. Ma c'è molta libertà, e chi ascolta può leggere nella musica tutte le immagini che preferisce”.

L'americano, nella sua giornata parigina, passeggia per gli Champs Elysées e per il Quartiere Latino, bisticcia con un tassista (è previsto, per la versione orchestrale, l'impiego di autentici clacson), frequenta il music-hall evocato da una bella melodia, molto francese, si ferma sulla Rive Gauche, ad ascoltare il fiume, amoreggia.

Al centro della composizione sta quel blues che poi divenne la parte più conosciuta dell'opera, nel quale è racchiusa tutta la nostalgia per la patria americana.

L'opera ebbe una prima versione, autentica, per due pianoforti (quella che oggi qui si presenta); fu poi orchestrata da abili colleghi del Maestro, espertissimi negli effetti orchestrali più raffinatamente novecenteschi.

Il poema musicale di Gershwin divenne poi un celebre film diretto da Vincent Mannelli e interpretato e coreografato magistralmente da Gene Kelly.



XLVIII
1 dicembre 2007 - Palazzo Cini a San Vio, ore 17.30

Hello, Mr. Fogg!
Il giro musicale del mondo in cinquantadue sabati

idest

Harmonia caelestis

seu

*Melodiae musicae per decursum totius anni adhibendae
ad cultum humanae voluptatis ac venetiarum civitatis*

**Intonazioni d'accenti ispano-berberi ovvero berbero-ispanici dell'Estremadura a
Palazzo Cini**



***Alborade sagrade e canti arcaici de L'Alberca
con Marie Louise-Taos Amrouche***



Marie Louise-Taos Amrouche nota anche come Marguerite [nome della madre]-Taos Amrouche (nata a Tunisi, il 4 marzo 1913 – morta a Saint-Michel-l'Observatoire, il 2 aprile 1976) è una scrittrice, musicologa e cantante magrebina francofona.

Nata in una famiglia di Cabili cristiani, emigrati in Tunisia, si è formata secondo una doppia cultura berbera e francese (evidenziata dai due prenomi, Taos e Marie-Louise).

Taos Amrouche è la prima scrittrice algerina ad avere pubblicato un romanzo in francese, *Jacinthe noire*, a netto carattere autobiografico, edito solo nel 1947 ma scritto verso la metà degli anni '30. Altri suoi apprezzati romanzi francesi saranno più tardi *Rue des Tambourins* (1960) e *L'amant imaginaire* (1975).

La scrittura di Taos, caratterizzata da uno stile molto vivace, è largamente debitrice della cultura orale della sua formazione. In particolare, fu la madre, Marguerite-Fadhma Ait Mansour, a ispirarle una importante raccolta di fiabe, poesie e tradizioni popolari *Le grain magique* (1966), la cosa è testimoniata dal fatto che essa lo volle firmare col nome di Marguerite-Taos, fondendo il proprio nome con il suo. A conferma dello stretto legame tra madre e figlia, negli ultimi anni di vita la stessa Fadhma chiamava la figlia Marguerite-Taos.

Taos Amrouche non è soltanto una letterata scrittrice, si è massimamente impegnata per la difesa della cultura berbera delle sue origini, in particolare ricercando, trascrivendo e interpretando numerosi canti tradizionali appresi dalla madre (e in gran parte tradotti in francese dal fratello, Jean Amrouche). L'importanza di preservare la cultura dei genitori si era fatta strada in Taos fin dall'inizio degli anni '30. Come ci ricorda essa stessa: «*dopo avere vissuto fin dall'infanzia immersa in questo meraviglioso clima di questi canti e di queste poesie, il miracolo è stato quello di poter prendere un distacco sufficiente a farmi scoprire tutta la loro forza magica e tutta la loro bellezza: è una grazia che mi è stata accordata e che mi ha permesso di raccogliere dalla viva voce di mia madre (...) questi canti la cui luce si fa strada verso di noi da millenni*».

Particolarmente dotata, dopo un lungo apprendimento casalingo, Taos cominciò ad esibirsi in pubblico, fortunatamente a Parigi nel 1937. Successivamente, nel 1939, si recò a Fez per partecipare al Primo Congresso di musica magrebina. In seguito a questa esibizione ottenne una borsa di studio della Casa Velázquez di Madrid per fare ricerche sui canti tradizionali iberici, nel corso dei quali mise alla luce i legami profondi tra il *cante jondo* e i canti tradizionali della Cabilia (di questo porteremo testimonianza con l'ascolto di oggi). A Madrid conobbe il pittore André Bourdil, che sposò e da cui nel 1942 ebbe una figlia (Laurence Bourdil, commediografa).

Tra il 1952 e il 1957 Taos registrò presso la SACEM (Società degli Autori e Compositori di Musica) *95 Canti salvati dall'oblio - Monodie berbere di Marguerite Taos*. A partire dagli anni '50 riprese a cantare in pubblico, perlopiù a Parigi ma di fatto in tutta Europa. In Italia si esibì nel 1963 e nel 1964 a Firenze nel quadro del Congresso Mediterraneo per la Cultura, e nel 1970 a Venezia (Biennale). Nel 1966 venne invitata a Dakar dal presidente senegalese, poeta nero e Accademico di Francia Léopold Sédar Senghor a partecipare al "Festival delle Arti Negre". Nel 1967 ha ottenuto il "Grand prix du disque" per il suo primo album, *Florilège de Chants Berbères de Kabylie* (1966). Altri sei ne seguirono, e tutti questi canti sono stati poi riuniti in un cofanetto di 5 CD, *Les chants de Taos Amrouche* (2002).



L'impegno di Taos Amrouche per preservare la cultura tradizionale della Cabilia è testimoniato anche dal fatto che fu proprio nella sua casa parigina che si tenne, il 14 giugno 1967, il primo degli incontri che portarono alla fondazione dell'Académie Berbère. Consapevoli di ciò, i dirigenti algerini si rifiutarono di invitarla quando il festival culturale panafricano si tenne ad Algeri nel 1969 (una nazione che si definiva arabo-musulmana non poteva farsi rappresentare da una berbera cattolica). Taos si esibì, al di fuori del festival, per gli studenti universitari di Ben Aknoun.

Nel corso del suo ultimo concerto, tenuto il 14 giugno 1975 al Théâtre de Paris, disse al microfono: «*finché ci sarà in me un soffio di vita, questo soffio sarà messo al servizio di questi canti e di tutti quelli dello stesso genere, che sono la gloria e il tesoro dell'umanità*». Taos raccolse nel 1939 le alborade dell'Alberca direttamente dalle labbra di una vecchia ricamatrice dell'omonimo villaggio dell'Estremadura (80 km da Salamanca). Era stata incaricata da Maurice Legendre, direttore della Casa Velasquez di dimostrare i legami

fra il canto berbero e il canto indigeno dell'Andalusia, il *cante jondo*. Il tema della ricerca era questo: la Spagna non è stata conquistata dagli Arabi ma dai berberi. Un berbero, Tarik, aveva passato nel 1711 lo stretto di Gibilterra cui aveva dato il suo nome. Due dinastie berbere, gli Almoravides e gli Almohades, avevano unito Andalusia e Maghreb nei secoli XI e XII. Per sette secoli i berberi avevano incarnato le armate mescolandosi alle popolazioni contadine spagnole. Essi hanno lasciato tracce nel comportamento, nei gusti, nelle inclinazioni, nelle leggende, nella toponomastica e nel canto di Spagna. A dispetto della guerra Taos Amrouche seguì le orme di Tarik. In una atmosfera leggendaria a L'Alberca scoprì la figura di Beatriz Mancebo Alonzo, detta Tia Beatriz, genius loci del paese, attorniata da un gineceo canterino di ricamatrici artiste di villaggio. Occorsero a Taos 3 anni di consuetudine per vincere la diffidenza della vecchia cantora. Poi dal 1942 venne iniziata. Per sei mesi ripeté a memoria, per non tradire nulla della trasmissione orale, i canti della ricamatrice, arcaici, lamentosi, misti di grane berbere e andaluse.



Quindi riconsegnò, giammai scritti, solo in concerto e ai microfoni, il repertorio orale della bellissima vecchia megera dell'Alberca.

Dal repertorio di Amrouche abbiamo scelto:⁴²

1. **Calores la del rio, lamento della figlia del fiume. Forse una ninna nanna.**
2. **Alborada de bodas, mattinata di nozze. A voce sola.**
3. **Alborada de bodas. Con chitarra.**
4. **Eleonor no me olvides no, Non mi scordare. Canzone di Santander, appresa da Pura Ucelar, l'amico di Garcia Lorca.**
5. **La de San Antonio. Lamento di Sant'Antonio**
6. **La del capotino. Lamento comico della mantellina**
7. **La del pastor. Canto della regione di Salamanca.**
8. **Alborada sagrada de santa Agueda (Agata). Processionale.**
9. **Soledad (Solitudine) Madre de Dios. In forma di petenera, canto sacro superstizioso.**

Buon ascolto.

42. Si tratta del LP *Chants Espagnols Archaiques De La Alberca*, Arion - ARN 34 170, 1972 [nota del curatore].

BONUS

Roma 1918

Palazzo Odescalchi

Compagnia di ballo marionettistico di Gorno Dell'Acqua



**Lord Gerald Berners alias Gerald Hugh Tyrwhitt-Wilson,
quattordicesimo barone di Berners**

*The Man with Moustache*⁴⁵

Azione musicale per *I Balli Plastici* di Fortunato Depero in sette tempi

Orchestrazione di Alfredo Casella

Strada d'oro

Intermezzo

Ballerina azzurra

Danze ubriache

Topi bianchi

Intermezzo

Pioggia di Sigarette

Si tratta di un'opera molto originale di un Lord inglese dilettante di poesia, letteratura, musica, cinema, nato nel 1883, morto depressissimo nel 1950, al termine di una esperienza di vita dedicata all'esercizio estremo della eccentricità (si citi la torre dei suicidi eretta nel parco del suo castello e utilizzata con frequenza mensile da disperati o annoiati aristocratici o intellettuali decisi a farla finita, oppure la dedizione del Lord alla sua passione preferita: dipingere i piccioni della sua enorme piccionaia con i colori più sgargianti e possibilmente fluo o fosforescenti ecc.).

I sette quadri musicali sono stati scritti nel 1918 durante il soggiorno del Lord a Roma, dove, come da sua abitudine (era amicissimo di Wells, Shaw, Waugh, dei Sittwell, di William Walton ecc.) aveva fatto amicizia con intellettuali molto estrosi, fra cui Casella, Picasso e Depero, da cui la collaborazione alla faticosa esperienza dei Balli plastici.



per *Discography*, Fabio Picasso e
Gianluigi Spadolini, con *Discography* nella
sfilata di Picasso a Via Margutta,
Roma 1917 - Foto: Studio Picasso (R)
Foto: RAI, (R)-Galleria 2012

45. Dovrebbe trattarsi del CD con l'Harmonia Ensemble, diretto da Giuseppe Grazioli, *1918 - Casella - Berners - Malipiero - Bartok*, a.s. disc - as 5003, 1989 [nota del curatore].

XLIX

8 dicembre 2007 - Palazzo Cini a San Vio, ore 17.30

Hello, Mr. Fogg!**Il giro musicale del mondo in cinquantadue sabati***idest**Harmonia caelestis**seu**Melodiae musicae per decursum totius anni adhibendae**ad cultum humanae voluptatis ac venetiarum civitatis***SUONATECELA ANCORA, CARI, A PALAZZO CINI!****Celebri compositori americani suonano o cantano, o suonano-e-cantano se stessi⁴⁴**

Il concerto odierno raccoglie le testimonianze sonore delle autointerpretazioni di alcune Stelle ovvero Astri della musica americana, fra Broadway, Hollywood e Tin Pan Alley. Si va dalle operette di Victor Herbert (un dublinese trapiantato in America, fortuntissimo autore di paleo-Musical, nato nel 1859), al re di Tin Pan Alley, Joe Howard (la cui carriera venne anche ripercorsa in un film biografico *I Wonder Who's Kissing Her Now*, nel 1947), alla canzone montanara di ispirazione ballatistica inglese del Padre del Blues, W.C. Handy, alla pietra miliare del Musical da *Oh! Please* di Vincent Youmans, alla realizzazione pianistica del celebre Song *Someone to Watch over Me* dei fratelli Gershwin, alla immortale *Star Dust* di Carmichael e Mitcher Parish, alla iper-harlemmiana *Honeysuckle Rose* di Fats Walzer, al celebre *Dreamy Blues* del Duca divenuto poi *Moody Indigo* (titolo della versione in programma), alla canzone guida della commedia musicale *Anything Goes* di Porter, alla polka radiofonica di Johnny Mercer *Take it Off!* Ovvero *Strip polka*, dalla gloria broadwayana di *Pins and Needles* di Rome (*Sunday in the Park*), al miniaturistico *You are Never Away* dall'*Allegro* di Rodgers e Hammerstein, al Song sofisticato di Arlen e Truman Capote *A Sleepin' Bee*, alla canzone del titolo del Musical *Anyone can Whistle* di Stephen Sondheim, alla scanzonata canzone d'apertura del musical del Palace Theatre, *Sweet Charity*, di Cy Coleman (poi giunto al cinema con la pellicola firmata da Neil Simon per la regia di Bob Fosse, con qualche tocco accreditato di sceneggiatura di Flaiano e Fellini, con Shirley MacLaine protagonista).

1912**1 THE ENCHANTRESS**

(Victor Herbert) (publ. Warner Bros. Music, a Division of Warner Bros., Inc.)

Victor Herbert and His Orchestra

44. Si tratta del LP . . . *And Then We Wrote . . . (American Composers and Lyricists Sing, Play, and Conduct Their Own Songs)* I, New World Records - NW 272 [nota del curatore].

1936



2 HELLO! MA BABY

(Joe Howard and Ida Emerson) (Public Domain) Joe Howard with Gene Kardos and His Orchestra

Hello! ma baby,
Hello! ma honey,
Hello! ma ragtime gal,
Send me a kiss by wire,
Baby, my heart's on fire!
If you refuse me,
Honey, you'll lose me,
Then you'll be left alone.
Oh! baby,
Telephone and tell me I'm your own.
Hello! Hello! Hello!

1939



3 LOVELESS LOVE

(William Christopher Handy) (publ. Handy Bros. Music Co., Inc.) W. C. Handy's Orchestra

1926



4 LIKE HE LOVES ME

(Vincent Youmans and Anne Caldwell) (publ. Warner Bros. Music, a Division of Warner Bros., Inc.) Beatrice Lillie, vocal; Vincent Youmans, piano

When the moon is stealing
Up behind the hill,
I have such a funny feeling
I can't keep still.
I get a yen for petting,
So I'll very soon be getting
Over to the old oak tree,
Where I love my lovin' lover
Like he loves me.

1926



5 SOMEONE TO WATCH OVER ME

(George Gershwin and Ira Gershwin) (publ. New World Music Corp.) George Gershwin, piano

1942



6 STAR DUST

(Hoagy Carmichael and Mitchell Parish) (publ. Mills Music, Inc.) Hoagy Carmichael, vocal, whistling, and piano; Artie Bernstein, bass; Spike Jones, drums

Sometimes I wonder why
I spend the lonely night
Dreaming of a song?
The melody haunts my reverie,
And I am once again with you,
When our love was new,
And each kiss an inspiration,
But that was long ago:
now my consolation
Is in the star dust of a song.
Beside a garden wall, when stars are bright.

You are in my arms,
The nightingale tells his fairy tale
Of paradise, where roses grew.
Tho' I dream in vain
In my heart it will remain:
My star dust melody,
The memory of love's refrain.

1939

**7 HONEYSUCKLE ROSE**

(Thomas Fats Waller and Andy Razaf) (publ. Anne-Rachel Music Corp.) Fats Waller,
piano

1930

**8 MOOD INDIGO**

(Duke Ellington, Albany Bigard, and Irving Mills) (publ. Mills Music, Inc.) The
Jungle Band: Duke Ellington, piano

1934

**9 ANYTHING GOES**

(Cole Porter) (publ. Warner Bros. Music, a Division of Warner Bros., Inc.) Cole
Porter, vocal and piano

In olden days a glimpse of stocking
Was looked on as something
shocking,
Now, heaven knows,
Anything goes.
Good authors too who once knew
better words
Now only use four-letter words
writing prose,
Anything goes.
The world has gone mad today
And good's bad today,
And black's white today,
And day's night today,
When most guys today
That women prize today
Are just silly gigolos.
So though I'm not a great
romancer
I know that you're bound to
answer when I propose,
Anything goes.

1942

**10 STRIP POLKA**

(Johnny Mercer) (publ. Edwin H. Morris & Co., Inc.) Johnny Mercer with Paul
Weston and His Orchestra

1954

**11 SUNDAY IN THE PARK**

(Harold Rome) (publ. Florence Music Co., Inc.) Harold Rome, vocal and piano

1957

**12 YOU ARE NEVER AWAY**

(Richard Rodgers and Oscar Hammerstein II) (publ. Williamson Music, Inc.) Mary Martin, vocal; Richard Rodgers, piano; orchestra conducted by John Lesko

1965

**13 A SLEEPIN' BEE**

(Harold Arlen and Truman Capote) (publ. Harwin Music Corp.) Harold Arlen; orchestra arranged and conducted by Peter Matz

1973

**14 ANYONE CAN WHISTLE**

(Stephen Sondheim) (publ. Burthen Music Co., Inc.) Stephen Sondheim, vocal and piano

1966

**15 IF MY FRIENDS COULD SEE ME NOW**

(Cy Coleman and Dorothy Fields) (publ. Notable Music Company, Inc./Lida Enterprises, Inc.) Cy Coleman, vocal

If they could see me now, that little gang of mine,
I'm eating fancy chow and drinking fancy wine.
I'd like those stumblebums to see for a fact
The kind of top-drawer, first rate chums I attract.
All I can say is, "Wow-ee! Looka where I am."
Tonight I landed, pow! Right in a pot of jam."
What a setup! Holy cow!
They'd never believe it,
If my friends could see me now!
If they could see me now, that little dusty group,
Traipsin' 'round this million dollar chicken coop.
I'd hear those thrift-shop cats say: "Brother, get her!
Draped on a bedspread made from three kinds of fur."
All I can say is, "Wow! Wait till the riff and raff
See just exactly how he signed his autograph."
What a buildup! Holy cow!
They'd never believe it,
If my friends could see me now!
If they could see me now, along with Mister V.,
Who's waitin' on me like he was a maitre d.
I hear my buddies saying: "Crazy, what gives?
Tonight she's living like the other half lives."
To think the highest brow, which I must say is he
Should pick the lowest brow, which there's no doubt is me.
What a step up! Holy cow!
They'd never believe it,
If my friends could see me now

...And Then We Wrote...**American Composers and Lyricists Sing, Play, and Conduct Their Own Songs**

Remember those movies of three decades ago in which a songwriter (acted by Jack Carson, Mickey Rooney, Harry Barris, or any one of a number of other performers skillful enough to sing with a cigar clenched between his teeth while simultaneously faking a neat little arpeggio) played his latest and greatest hit for Hugh Herbert, the dim-witted producer, or Priscilla Lane, the stagestruck ingenue, or Virginia Bruce, the skeptical star? Well, that indelible cliché has lingered on like some everechoing coda, as much a part of our folklore as the humble chorus girl (Virginia Mayo) who goes on to glory when the bitchy star (Gail Patrick) walks out on opening night.

The lovely thing about the songwriter chestnut is that it isn't just a flimsy strand of celluloid tinsel. It not only happened long ago in never-never land but is still happening today in what is sometimes known as real life. Through all recorded history, composers and lyricists engaged in the business of popular, film, and theater music have been known with very little persuasion (more often without

being asked at all) to demonstrate their songs to anyone even faintly breathing, at any time of day or night, in any climate, and in any room in which there just happens to be an operational keyboard device. On such occasions the following words will almost certainly be uttered by the listener: “They don’t write songs like *that* any more.” And in automatic response from the songwriter: “And then I wrote....” Music is organically tied to theater, film, radio, television, dance, cabaret, and variety. It is indeed a vibrating nerve that runs through almost every form of popular entertainment, an integral part of that catchall referred to as “show business.” It is hardly surprising that a substantial number of composers and lyricists have also doubled as professional entertainers. A few, such as George M. Cohan, Noel Coward, Duke Ellington, and Fats Waller, have been top-ranking stars. Others, among them Hoagy Carmichael, Johnny Mercer, Joe Howard, Henry Mancini, Burt Bacharach, Cy Coleman, Ray Noble, Isham Jones, Noble Sissle, Eubie Blake, Gordon Jenkins, and Michel Legrand, have managed to successfully function as popular performers concomitantly with their less publicly achieved creative efforts.

But the majority of our songwriters are unblessed with the physical attributes, the sounds, the talents, or the skills that go into making a successful popular entertainer. Curiously, however, without beauty of tone, without range, without accuracy (or even surety) of pitch, and very often without more than rudimentary dexterity when confronted by a musical instrument, many of our songwriters are totally convincing and emotionally stirring when they sing and play their own songs. Along with a substantial number of my colleagues in the business of popular music, I will swear on a stack of ASCAP quarterly royalty statements that some of the best performances of popular songs that I have ever heard have been delivered by the composers and lyricists themselves. Such performances took (and take) place in the offices of music publishers and of film, television, and theatrical producers; in audition rooms at record companies; at backers’ auditions, when entire scores are played and sung for prospective investors in Broadway shows; at dinner parties; and at small studios in New York and Los Angeles where songwriters make demo records to demonstrate to potential performers just how the songs should be done. Fortunately for the nonprofessional enthusiasts and students of music-business history and folklore, a considerable number of privately owned tapes and recordings of composers and lyricists performing their own songs now exist in private, library, and university collections. Many music publishers retain demo records—sometimes of entire scores of musical shows and films (including un-produced ones)—as played and sung by their creators. In addition, an intrepid group of fans and collectors has been industriously bootlegging taped interviews and “And-then-I-wrote” segments that have been broadcast and televised on variety and talk programs throughout the years. Most of this material is not readily available to ordinary over-the-counter record buyers. Thus honest devotees of composer recordings have had to rely on the few commercial discs that have sporadically appeared (and then quickly vanished) over the years. It is from those recordings that this selection was assembled. It is quite possible that young readers of these program notes may be totally mystified by my entire premise. After all, everybody nowadays both writes his or her own songs. “You know...I mean...well, you know... Bob Dylan and Paul and John and George and Carole King and Joni Mitchell and Mick Jagger and Rod Stewart and Elton John and Bruce Springsteen and, well, you know—everybody!” But that’s another record, another essay, another time, another generation or two or three. The composers and lyricists dealt with here have contributed a body of work that has had time to age, to mellow, and to settle into the experience, consciousness, memory, and social and cultural history of our world.

Let us wait a bit to see if today’s popular music produces the equivalent of a Gershwin, an Arlen, a Kern, an Ellington, a Berlin, a Rodgers, or a Sondheim.

Cross your fingers.



L

15 dicembre 2007 - Palazzo Cini a San Vio, ore 17.30

Hello, Mr. Fogg!

Il giro musicale del mondo in cinquantadue sabati

idest

Harmonia caelestis

seu

Melodiae musicae per decursum totius anni adhibendae

ad cultum humanae voluptatis ac venetiarum civitatis

Musica da camera extra-large a Palazzo Cini

Napoli – Montecatini

Ruggiero (Ruggiero) Leoncavallo: l'opera pianistica quasi completa



Napoletano, morto però a Montecatini Terme il 9 agosto 1919, Ruggiero Leoncavallo era nato il 23 aprile 1857, discendente di una famiglia ‘nobile’ di campagna delle Puglie. Suo padre esercitava la professione del giudice; la passione per l’arte Ruggiero la eredita probabilmente da sua madre, nata D’Auria. I diversi trasferimenti della famiglia portano Ruggiero nel 1865 a Montalto Uffugo, in Calabria, dove suo padre deve giudicare un caso d’omicidio (questo caso più avanti gli servirà come sfondo immaginario realistico per l’opera “Pagliacci”).

Ruggiero frequentò il liceo e il conservatorio a Napoli. Nell’anno 1876 si trasferì a Bologna, dove seguì gli studi letterari - successivamente sarà infatti spesso il librettista delle proprie opere -, segue in aula le lezioni di Giosuè Carducci e lavora contemporaneamente alle sue prime composizioni, autodefinendosi wagneriano: “Chatterton” ed “I Medici”.

Dopo un cospicuo soggiorno in Egitto, dove lo zio è un alto funzionario ministeriale, Leoncavallo si reca per ben sei anni a Parigi. I rapporti con la cultura francese e le impressioni locali influenzeranno non poco la sua creazione futura. Il poema sinfonico “La nuit de mai” è tipico, stilisticamente, del suo periodo parigino. Nel 1888 ritorna in Italia e si stabilisce a Milano. Con “Pagliacci”, sotto la direzione di Arturo Toscanini, raccoglie nel 1892, due anni dopo la celebre “Cavalleria rusticana” di Pietro Mascagni, un successo mondiale, che durerà negli anni. Le due opere resteranno per sempre accoppiate, secondo la formula cara agli anglosassoni di *Cav-Pag*.

Il prologo di quest’opera diventa quindi una sorta di manifesto o di “programma” del verismo. Segue il secondo poema sinfonico “Seraphitus Seraphita” da Balzac: dallo stesso romanzo swedenborghiano di Balzac da cui Schoenberg trasse l’ispirazione per la sua *Scala di Giacobbe*.

In concorrenza con Giacomo Puccini, Ruggiero compone quindi una sua “Bohème” e con “Zazà”, mette al mondo un’ulteriore opera di conclamata ispirazione francese.

Sarà però l'imperatore tedesco Wilhelm II, entusiasta de "I Medici", a commissionare al Napoletano l'opera "Il Rolando da Berlino", *Der Roland von Berlin* che viene rappresentata per la prima volta nel 1904 a Berlino.

Segue un periodo per così dire Ticinese. La prima presenza di Leoncavallo in Ticino risale all'inizio degli anni novanta. A Vacallo trascorre con Puccini un periodo breve ma fruttuoso e qui lavora ai "Pagliacci". Nei primi anni del XX secolo, in occasione di un soggiorno a Cannero, nella parte piemontese del Lago Maggiore, Leoncavallo, ormai famoso, scopre anche il paesino di Brissago. In questo ridente borgo, nel 1903 fa costruire dall'architetto Ferdinando Bernasconi la Villa Myriam (poi demolita nel 1978), edificio che riunisce, un po' come avviene nella musica del Maestro, un insieme di diversi stili che dal punto di vista architettonico l'apparentano al nuovo Teatro di Locarno - dove Leoncavallo nell'aprile del 1904 dirige i suoi "Pagliacci".



Dopo il ritorno da Berlino (dopo la prima del "Rolando") gli viene concessa, alla fine del 1904, la cittadinanza onoraria di Brissago. A parte una tournée attraverso gli Stati Uniti, nel 1906, egli soggiorna in Ticino sino al 1914, primo anno di guerra. A Brissago Leoncavallo compone, in collaborazione con il poeta locarnese Angelo Nessi, l'opera "Maia" e l'operetta "Malbruk" (messe in scena a Roma nel 1910), quindi l'opera "Zingari", da Dostoievskij (rappresentata per la prima volta a Londra), ed ancora le due operette "La reginetta delle rose" e "Are you there", come pure le arie da camera artistiche e le composizioni per pianoforte di cui faremo conoscenza oggi, celeberrima, fra le romanze, l'intramontabile e famosissima "Mattinata".

Leoncavallo trascorre quindi il periodo della Prima guerra mondiale in Toscana. In tale contesto egli compone nel 1916 l'opera patriottica "Mameli" ed alcune altre operette. Muore, come si è detto, il 9 agosto 1919 a Montecatini Terme, durante una periodo di cura alle acque per dei malanni intestinali che affliggevano la sua corpulenta figura.



Negli ultimi anni di vita si era dedicato ad altre opere minori o, addirittura come nel caso di "Prometeo", mai finite di essere concepite; la morte lo colse infatti a Montecatini mentre nei ritagli della cura lavorava su un libretto desunto dalla cronaca nera sarda, "Tormenta".

Nel 1920, dopo la sua morte, viene rappresentata la sua ultima opera "Edipo Re". Negli anni venti anche due delle sue operette trovano la via della popolarità.

Opere di Leoncavallo

Pagliacci

(21 maggio 1892 Teatro Dal Verme, Milano)

I Medici

(9 novembre 1893 Teatro Dal Verme, Milano)

Chatterton

(10 marzo 1896 Teatro Argentina, Roma)

La Bohème

(6 maggio 1897 Teatro La Fenice, Venezia)

Zazà

(10 novembre 1900 Teatro Lirico, Milano)

Der Roland von Berlin

(13 dicembre 1904 Deutsche Oper, Berlin)

Maia

(15 gennaio 1910 Teatro Costanzi, Roae)

Zingari

(16 settembre 1912 Hippodrome, London)

Mimi Pinson

(1913 Teatro Massimo, Palermo)

Edipo Re

(13 dicembre 1920 Opera Theatre, Chicago)

Operette di Leoncavallo

La jeunesse de Figaro

(1906, USA)

Malbrouck

(19 gennaio 1910 Teatro Nazionale, Roma)

La reginetta delle rose

(24 giugno 1912 Teatro Costanzi, Roma)

Are you There?

(1 novembre 1913 Theatre Prince of Wales, London)

La candidata

(6 febbraio 1915 Teatro Nazionale, Roma)

Prestami tua moglie

(2 settembre 1916 Casino delle Terme, Montecatini)

Goffredo Mameli

(27 aprile 1916 Teatro Carlo Felice, Genova)

A chi la giarrettiera?

(16 ottobre 1919 Teatro Adriano, Roma)

Il primo bacio

(29 aprile 1923 Salone di cura, Montecatini)

La maschera nuda

(26 giugno 1925 Teatro Politeama, Napoli)

Allievo di Beniamino Cesi, fondatore della scuola pianistica napoletana, Leoncavallo è stato anche un ottimo pianista. Esistono alcune registrazioni di sue esecuzioni di pezzi di repertorio su rulli di pianola (realizzati a Berlino).

Come compositore per lo strumento principe del romanticismo Leoncavallo se la cava brillantemente nel genere dei pezzi caratteristici, in genere sovradimensionati, extralarge.

La sua ispirazione inclina decisamente alla leggerezza del valzer. La sua grazia è paragonabile alla indescrivibile grazia ludica e paradossale leggerezza dei movimenti allegri degli obesi e dei corpulenti.

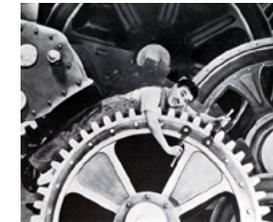


La selezione che dà forma al programma di oggi comprende:

1. Marcia nuziale
2. Cortège de Pulcinella
3. Valse à la lune
4. Au bord du lac
5. Valse mélancolique
6. Sérénade napolitaine
7. Valse coquette
8. Valse mignonne
9. Sous les palmiers
10. Gondola
11. Tarantella

BONUS**Tre lettere d'amore di Gidon Kremer alla musica da film**

Gidon Kremer, il massimo virtuoso di violino degli ultimi decenni ha dimostrato in molte occasioni di avere una specifica passione per la musica da film. La sua partecipazione al rovello della creatività del film musicale la si può misurare in questa breve suite di tre dediche a tre protagonisti della colonna sonora: Charlie Chaplin, Dmitri Sostakovic, e Nino Rota:⁴⁵

Charlie Chaplin *Smile* dal film *Modern Times***Dmitri Sostakovic *Romance* dal film *Ovod*****Nino Rota *Improvviso in Re minore* dal film *Amanti senza amore***

45. I tre brani sono tratti da Gidon Kremer, *Le cinema*, Teldec Classics - wpcs-21235, 1989. Ricordo anche che come omaggio per la morte di Luigi Nono (Venezia, Giudecca 8 maggio 1990) Giovanni Morelli, assieme a Mario Messinis, organizzò un concerto nell'aula magna di Ca' Dolfin a Venezia, con Gidon Kremer che interpretò, la sera del primo giugno 1990, *La lontananza nostalgica utopica futura. Madrigale per più "caminantes" con Gidon Kremer* [nota del curatore].

LI

22 dicembre 2007 - Palazzo Cini a San Vio, ore 17.30

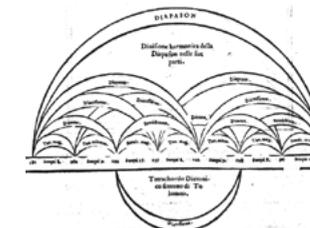
Hello, Mr. Fogg!**Il giro musicale del mondo in cinquantadue sabati***idest**Harmonia caelestis**seu**Melodiae musicae per decursum totius anni adhibendae
ad cultum humanae voluptatis ac venetiarum civitatis***Tre venezie malipieriane a Palazzo Cini**

La complessa figura di Gian Francesco Malipiero, genius loci della musica veneziana del Novecento, complessa contrastata e indefinibile figura quant'altre mai nella storia della musica italiana, è così descritta da Massimo Mila, patriarca dei critici musicali italiani del Novecento:

«Nonostante le accuse di cerebralità e tecnicismo cui è spesso fatto segno, anche G. F. Malipiero (Venezia 1882-1973) ha sviluppato la sua arte verso un assoluto predominio della melodia, nutrita anch'essa di gregoriano - «che per gli Italiani», egli dice, «ha preso la stessa importanza della canzone popolare nella giovane scuola russa» - e dei modi della grande musica italiana preottocentesca, da Monteverdi a Corelli, dai Gabrieli a Benedetto Marcello. Insofferente di schemi, Malipiero ripudia il principio stesso dello sviluppo tematico, cardine della composizione ottocentesca. Nella sua ossessione di continuità, egli concepisce il discorso musicale come un perenne pullulare d'idee melodiche, di natura squisitamente vocale, nude di ogni carico armonico e strumentale, ma all'occorrenza combinate polifonicamente con una grande libertà tonale e frequente ricorso a «modi» antichi. Questa tecnica musicale ha condotto Malipiero a una concezione rivoluzionaria del teatro con l'abolizione o la riduzione al minimo del recitativo, e quindi di tutte le necessità discorsive, e con la conseguente aspirazione a fare dell'opera un seguito di canzoni, come avviene appunto nelle *Sette canzoni* (1918-19). Questa concezione teatrale, polemicamente antiottocentesca, fiorì entro un clima espressivo nettamente romantico, di pessimismo dolorante e ribelle, spesso sarcasticamente atteggiato, e con larghe venature di estetismo dannunziano, perfino di arcaismi benelliani. È incredibile come da un complesso psicologico e letterario così discutibile abbiano potuto realizzarsi ispirazioni musicali di grandissima levatura, che culminano nel *Torneo notturno* (1929): è un'opera concepita «a pannelli», nel modo caro a Malipiero, come sette notturni, cioè sette situazioni drammatiche svolte attorno ad un nucleo musicale, la *Canzone del tempo*, di grande efficacia per un certo senso di vertigine, d'ineluttabile e perpetuo moto, un trasformarsi e divenire continuo in un'immutabile ed eterna diversità, come l'acqua, come il tempo che va, fugge, ritorna e sempre fugge di nuovo. Opera che a Bontempelli richiamava la visione di «un lugubre aggirarsi di volti disperati tra le pareti di una città squallida».

Tutta l'opera di Malipiero sta nell'ambito di due forze essenziali: «l'una, il sogno d'un'incantata bellezza, l'altra la distruzione di questo sogno, il suo insensato e inevitabile destino di morte» (D'Amico). E benché questi siano poli espressivi tra i quali è compresa ogni opera sua, è evidente nel corso della sua produzione un crescente predominio, a partire press'a poco dalle opere che seguirono il *Torneo notturno*, e cioè la musica per il film *Acciaio*, gli *Inni*, i *Cantari alla madrigalesca*, dell'ideale di bellezza classica, che si compendia per Malipiero in un'italianità affondata nei secoli più gloriosi della tradizione veneziana, musicale e pittorica. È «un processo di semplificazione, graduale e continuo... fino alla vasta e macerata calma della sua musica d'oggi... Si parte da un colorismo strumentale e ritmico mobilissimo per arrivare a un senso disteso di pianura solo confinata dal più lontano orizzonte ove la terra si confonde col cielo» (Bontempelli). Questo trapasso dall'atmosfera arroventata e convulsa di *Pantea*, delle *Sette canzoni*, del *Torneo notturno*, a una condizione pacificata e serena di conquistata innocenza ha giovato alle opere strumentali e sacre, come la *Sinfonia* (1934), la *Passione* (1935) e quelle poc'anzi citate. Non sembra si possa dire altrettanto per il teatro, dove, dopo la *Favola del figlio cambiato* (1933), Malipiero ha abbandonato i suoi caratteristici libretti, tutta essenzialità lirica con elisione d'ogni raccordo ed elemento logicamente connettivo, per prepararsi da sé grandi drammi classici, da Shakespeare (*Giulio Cesare*, 1935; *Antonio e Cleopatra*, 1938), da Euripide (*Ecuba*, 1939) e Calderón (*La vita è sogno*, 1940): ha dovuto perciò acconciarsi alle esigenze esplicative d'un testo coerentemente organizzato, e per far ciò pare abbia notevolmente spento la vitalità della sua perenne invenzione melodica in quel declamato amorfo, che, dal più al meno, fa oggi le spese di quasi tutti quei tentativi teatrali che non vogliono ricadere nelle consuetudini melodrammatiche. Tuttavia *I capricci di Callot* (1942) hanno segnato un ritorno alla liberissima concezione teatrale d'un tempo, fantasia pura, svincolata da ogni necessità logica di discorso prosastico. Altre opere come *Donna Urraca* (1954), *Venere prigioniera* (1957), *L'allegra brigata* (1950), *Il festino* (1954), *Il capitano Spavento* (1956), sono seguite su questo indirizzo di libertà fantastica da schemi formali; e così numerose cantate (*Santa Eufrosina*, 1942; *Vergilii Aeneis*, 1944; *La terra*, 1946; *Magister Josephus*, 1954) e molta musica strumentale, tra cui 9 Sinfonie, in libera forma concertante, e i *Dialoghi* per vari complessi (1956-57).

Sebbene immerso in un impegno di modernità quale finora non abbiamo ancora riscontrato in un musicista italiano, Malipiero è artista di formazione isolata, al riparo dalle mode e dagli esperimenti internazionali. Sensibile, nei suoi inizi, ai suggerimenti d'un impressionismo franco-russo, dove si combinano Rimskij Korsakov e Debussy, non tarda a scrollarli via da sé: la novità del suo linguaggio si genera tutta in una personale rimediazione del declamato monteverdiano e della scuola veneta cinquecentesca, non senza qualche curiosità negli ultimi tempi, per le novità musicali di derivazione espressionistica».



UNA TAVOLA 'CERVELLOTICA' DA UN TRATTATO ARMONICO DI ZARLINO

Massimo Mila, seppur sbagliando l'anno della creazione, sembra attribuire un certo qual carattere di arrivo, alla rappresentazione da concerto, ossia opera cieca, melodramma al buio, forse radio, intitolata a Zarlino, maestro marciano e celebre teorico dell'armonia, chioffiato. Si tratta del *Magister Josephus*, in programma di ascolto oggi.

Vi vede, nel *Magister*, Mila, una sorta di autobiografia. Così in un scritto precisamente dedicato a *Magister Josephus*, la cantata zarliniana del vecchio, senile, Malipiero, Mila interpreta l'opera in questione:

«Cussì va lo mondo: è il titolo di un libro di Malipiero e pare una frase pronunciata con un sospiro. Infatti Malipiero non fa altro che contemplare come va *lo mondo* e cercare di capirne la ragione; e il senso di quel *cussì* è che il mondo *va male*. Va male, certo, fermandosi alle apparenze delle cose, quelle che ci pungono aspre, piene di tribolazioni. Ma sotto quelle apparenze una ragione segreta fa andare le cose avanti, non indietro, e Malipiero non è di quelli che puntano i piedi e negano il moto delle cose. Brontolando cammina con le cose, e oggi è un artista attuale [...] Dall'insonne meditare sulle sorti della Musica è nato *Magister Josephus* [...]»

Passa quindi, il musicologo torinese, alla descrizione del racconto musicale di questo Maestro veneziano, meglio dire, forse, chioffiato, Gioseffo Zarlino, che mima le mosse di uno «spirito in lotta con l'avvenire», e quindi esprime la sua stanchezza, la stanchezza di chi «sa di insegnare cose preziose, ma sa anche come esse siano indifferenti e incomprese dalla *scolaresca*». Si passa allora alla lode del dono della *musica dell'udito*, il più necessario dei *cinque sentimenti*, e quindi alla panoramica dei pregi del gregoriano, e poi delle virtù del superamento del gregoriano nei mottetti veneziani e nelle polifonie profane dei cantari madrigaleschi, e poi della perturbante umiliazione del buon contrappunto nei vanti tenorili di fatue arie solistiche, e poi delle ruvide controversie fra antichisti e modernisti sul fare del Sei, cui seguono ulteriori provocazioni dei progressi della musica strumentale e le contaminazioni con le canzoni a ballo popolareggianti «secondo gli avvolgimenti turbinosi di un *canone a ruota*», con tanto di aggiunte di stridii di cornacchie. Il Maestro, prete, teorico, 'testa secca', sembra «prorompere contro la tempesta di canti dell'inferno», ma si ravvede, anche, e riprende, sereno, la sua mistica celebrazione laica, ma contemplativa, delle origini genericamente *divine* della musica.

Alla sua rassegnata pazienza le altre 'voci' sovrappongono dei canti armonicamente incongrui...

«Alla fine [*conclude la sua nota Massimo Mila*], alla fine *Magister Josephus* ricorda d'aver insegnato che «levare il musico a cose non molto necessarie sarebbe levargli il modo di procedere con leggiadria e l'uso insieme di cantare con armonia» (è la risposta di Malipiero alla sirena dodecafonica?). E poiché i suoi allievi antagonisti stanno berciando *Amor m'ha messo in canto sol per farci fiorire* egli ammette serenamente questa fioritura, proclamando altissimo le loro stesse parole. *Cussì va lo mondo*. Male, si direbbe. Questa dodecaфонia, questi missili, questi atomi, quest'energia nucleare sono pieni di spine. Eppure si va avanti. La saggezza di Maestro Gian Francesco lo riconosce e brontolando, sogghignando non rifiuta di associare il suo canto a quello dei giovani che affrontano l'oscurità del domani».

Il carattere bizzarro di *pamphlet da concerto* che grava sulla 'rappresentazione' di Maestro Zarlino, vecchio eroe tradito (ma nel contempo anche *interpretato* dalla sua 'scuola', scuola che comunque vadano le cose egli ama, in specie quando traligna), vecchio Maestro disorientato dalle fenomenologie 'progressiste' necessarie, fatali, di quella lingua musicale ch'egli stesso ha scolasticamente contribuito a descrivere, nel passato, come una materia evolutiva, degna di essere 'trattata in trattati', e che pur dissentendo, accuratamente, nello stesso tempo, serenamente, disdegna ma anche, non meno, loda ed elogia, che condivide senza condividere, resta quel che è, solo e soltanto quel che è: una prova, forse anche sterile, a dire il vero, dello sbilanciamento 'letterario' della

personalità isolata di un musicista iper-produttivo ma atteggiato ad eremita, più letterato che 'musicista', sempre scontento, quali che siano le occorrenze del destino artistico che lo toccano, avvolto nei manti di vaghe esalazioni di post-modernismo ma non meno alieno da un non meno evidente sentimento di debolezza e di compiacimento per la esibizione narcisistica dei suoi stessi «scontenti», delle sue stesse debolezze, della sua stessa contemplazione della propria sfiduciata immersione in un'aura paradossale di 'patriarcalità senza figli', o della non meno paradossale *riconoscenza* per la *sconoscenza* riservatagli dagli 'eredi' (eredi ch'egli stesso ha peraltro allontanato da quella casa ove in effetti ama regnare solo e soltanto su se stesso, e ancor più precisamente regnare sulle 'divisioni del sé' o del suo ego diviso che coltiva con amorevole tormentosità ecc. ecc.). In altre parole una prova di come una peripezia scolastica *sui generis* sia autopercepita nello scorrere delle vicende che intervengono nella storia di una scuola che si dà come parola d'ordine e come 'piano di studi', la disobbedienza o l'insofferenza o, ancor meglio, la labilizzazione della stessa idea-concetto di 'modello'. Una scuola autoritariamente antiautoritaria.

A questo affresco veneziano-malipieriano si affiancano un più giovanile Dialogo, il Quinto, «per strumenti a perdifiato» e una cantata ancor più senile del *Magister*, più che una cantata un melologo per voce recitante e coro non senza evocazione rituale delle sonorità del lavoro (i battipali), dedicata alla Befana Veneziana, *L'aredodese*, nel dialetto dei vecchi veneziani.

Entrambe le composizioni, che precedono e seguono il *Magister*, sono permeate di accentuazioni retoriche dell'ironia, del malcontento, del pessimismo brumoso di un ingrigo trascorrimento notturno lagunare con o senza luna.

Gian Francesco Malipiero

I

Quinto dialogo per strumenti a perdifiato

II

Magister Josephus

III

L'aredodese

Buon ascolto.



Magister Josephus

Rappresentazione da concerto per quattro voci e orchestra

1957

I esecuzione

Direzione musicale di Nino Sanzogno

con i solisti

Aureliana Feltrami, Fiorenza Cossotto, Luigi Alva e Rolando Panerai

Personaggi
La donna
La donna (2)
Il tenore
Magister Josephus

Nei suoi poderosi trattati lo Zarlino di quando in quando rinuncia alle teorie e si lascia rapire da una specie di poesia filosofica nella quale però sempre domina il suo profondo senso religioso. *Magister Josephus* è appunto lo spirito dello Zarlino in lotta con l'avvenire.

Si passa così attraverso tutte le espressioni concesse alla musica e alla fine Zarlino si arrende ché se le teorie sono state superate, spiritualmente egli ha vinto. [Gian Francesco Malipiero 1954]

Josephus.

Quantunque Iddio ottimo massimo con la sua infinita bontà abbia concesso all'uomo l'esser con le pietre, il crescere degli arbori, tuttavia com'ei volesse che dalla eccellenza della creatura si conoscesse l'onnipotenza sua lo dotò dell'intelletto cosa che poco lo disuguagliò dagli angeli. E accioché egli sapesse il suo principio e fine esser lassù lo creò con la faccia drizzata al cielo dov'è la sedia di esso Iddio perché ei non fermasse l'amor suo nelle cose basse e terrene ma levasse l'intelletto a contemplar le superiori celesti che si comprendono per via dei cinque sentimenti, di questi l'udito è il più necessario, e migliore. Dall'udito adunque la musica ha avuto la sua origine.

Tenore

Gloria in excelsis deo et in terra pax hominibus bonae voluntatis. Laudamus te.

Josephus

Per venire ormai all'uso delle regole mostrerò il modo che s'ha da tenere.

Donna 1 donna 2 Tenore e Josephus

Amore amor Gesù, desideroso amor, voglio morire abbracciando amore, amore amor Gesù, dolce mio sposo la morte ti domando. Amore amor Gesù, sì pietoso come te dai in te trasformato tu m'attendi in te me trasformando pensa che vo' spasmando. Non so ove mi sia, Gesù, speranza mia, abbiama in amore.

Josephus

Legare il musico senza proposito a cose non molto necessarie sarebbe levargli il modo di procedere con leggiadria e l'uso di cantare insieme con armonia.

Donna 1 e 2 Tenore Josephus, *quasi madrigale*

Lontano dal mio cuore infinito è il dolore, infinite le pene e i miei tormenti, infiniti i martiri, infiniti i sospiri, infinite le lagrime e i lamenti. Sol la speranza ha fine di rivedervi mai luci divine. Sol fine ha la speranza di rivedervi mai luci divine. E nel fondo de' mali ognor avanza.

Josephus

Ora che io m'accorgo d'esser pervenuto col divino favore al fine desiderato di queste mie fatiche voglio che nel far giudizio delle cose non dobbiamo attribuire in tutto al senso perciò è fallace, ma si bene accompagnarli la ragione.

Tenore, *quasi aria*

Abbassa del tuo fasto omai le vele e prendi alfin fra queste braccia il porto troppo la tua procella a me crudele m'ha della tua pietà tolto il conforto. Troppo t'ha reso sorda alle querele quel vento di superbia in te già sorto. Vedrai se nol consoli il tuo fedele al tuo rigido piè trafitto e morto. Già del verno senil giurano i venti agli orti del tuo volto eterni danni e fan sì de' begli occhi i soli argenti già perdonare a te biasimo ed affanni già per donare a me nuovi tormenti l'oro del tuo bel crin speso è dagli anni.

Josephus

Se la pazienza è cagione di tutti i ben e d'ogni nostra felicità, l'impazienza è cagione di tutti i mali e d'ogni nostra infelicità. Guai a coloro che hanno perso la pazienza perché questi sono quelli che ammazzano se stessi.

Tenore

Questa intemerata è la più ridicola che mai si sia immaginato uomo da non essergli creduta ne anco da quei ch'hanno della fata Morgana paura.

Josephus

Io son debitore a tutti gli animi nobili e virtuosi, però non voglio che tra noi vi sia altro obbligo che d'amore.

L'orchestra sola in stile fugato.

Josephus

La vera pazienza è sopportare ogni maniera di tribolazione del mondo.

Donne e Tenore *Canzone a ballo*

Volan gli anni i mesi e l'ore, ogni cosa alfin poi more. Questa rota a tutte l'ore va voltando e sempre gira. Chi è lieto e chi sospira. Ogni cosa alfin poi more. Dolce stimol di gioia e d'allegrezza, specchio di gentilezza, di grazia esempio e fior di leggiadria. Amor produce e insegna cortesia.

Le cornacchie han posto il tetto e cantando per dispetto fan cro cro cro cornacchie. Su cornacchie il vento caccia, su cornacchie alla pancaccia, cornacchiotti bigi e neri, su cantate sempre fieri.

Josephus

Quai canti dell'inferno, qual tempesta e quando finirà mai questa festa?

Donne e Tenore

Volan gli anni, i mesi l'ore, ogni cosa alfin poi more.

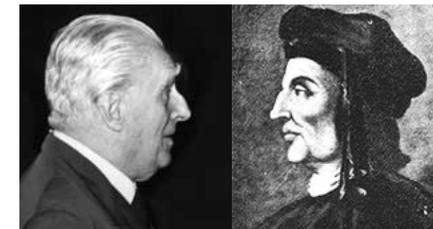
Josephus, rassegnato

Quantunque Iddio ottimo massimo con la sua infinita bontà abbia concesso all'uomo l'esser con le pietre, il crescere degli arbori, tuttavia com'ei volesse che dalla eccellenza della creatura si conoscesse l'onnipotenza sua lo dotò dell'intelletto cosa che poco lo disuguagliò dagli angeli. E accioché egli sapesse il suo principio e fine esser lassù lo creò con la faccia drizzata al cielo dov'è la sedia di esso Iddio perché ei non fermasse l'amor suo nelle cose basse e terrene ma levasse l'intelletto a contemplar le superiori celesti.

Simultaneamente Tenore e poi donne

Ciascun che ama si allegri e si fermi in soffrire che secondo il languire Amor dona allegrezza, lungo tempo avea pianto e desiato di morire. Amor m'ha messo in canto sol per farci fiorire.

Asolo 4 settembre 1957



G.F. MALIPIERO

GIOSEFFO ZARLINO

LII

29 dicembre 2007 - Palazzo Cini a San Vio, ore 17.30

Hello, Mr. Fogg!**Il giro musicale del mondo in cinquantadue sabati***idest**Harmonia caelestis**seu**Melodiae musicae per decursum totius anni adhibendae**ad cultum humanae voluptatis ac venetiarum civitatis***Da Novgorod a Palazzo Cini: una rosa dentro un kolossal*****Guerra e pace******di Lev Tolstoj, Irwin Shaw, King Vidor, Mario Soldati e Nino Rota******War and Peace*****Un film di King Vidor 1955**

Con Audrey Hepburn, Henry Fonda, Mel Ferrer, Vittorio Gassman, Anita Ekberg, Herbert Lom, Oskar Homolka, Milly Vitale, Gualtiero Tumiati, Maria Zanoli, May Britt, Helmut Dantine, Barry Jones, Jeremy Brett, Alfredo Rizzo, Piero Pastore, Clelia Matania, Guido Celano, Umberto Sacripante, Mino Doro, Giorgio Costantini, Piero Palermi, Tullio Carminati, Charles Fawcett, Andrea Fantasia (I), Marisa Allasio, Mimmo Palmara, Vincent Barbi, Richard McNamara, Cesare Barbetti, John Mills, Robert Stephens, Stephen Lang (II), Enrico Olivieri, Teresa Pellati. Genere Drammatico, colore 182 minuti. - Produzione Italia, USA 1955.

Per Cinecittà il 1955 fu un anno molto impegnativo. Gli americani sono presenti in grandi forze; oltre a "La contessa scalza" di Joseph Leo Mankiewicz, con Ava Gardner, si girano altri tre film: "Elena di Troia" di Robert Wise, "Tempo d'estate" di David Lean e "Tre soldi nella fontana" di Jean Negulesco. Kirk Douglas è impegnato nella

lavorazione di "Ulisse" di Mario Camerini, mentre si avvia la realizzazione di un kolossal con la partecipazione dell'Italia: "Guerra e pace". A dirigere il film tratto dall'omonimo romanzo di Tolstoj viene chiamato l'immenso King Vidor, ma la sceneggiatura è messa a punto da una équipe italiana di tutto rispetto, composta da Mario Camerini, Ennio De Concini, Gian Gaspare Napolitano, Ivo Perilli e Mario Soldati. I dialoghi per l'edizione americana sono riadattati dallo stesso Vidor con la collaborazione dello scrittore Irwin Shaw. La Paramount, che produce il film, dà l'incarico a Mario Soldati di dirigere le importantissime scene di battaglia e a Nino Rota quello di comporre le struggenti musiche. Nel cast di Guerra e pace figurano, come si è visto, la deliziosa Audrey Hepburn, Mel Ferrer, Henry Fonda, Vittorio Gassman e una giovane attrice svedese che avrebbe attirato l'attenzione di Federico Fellini: Anita Ekberg. Il film è salutato come un evento: la prima italiana si tiene al Teatro dell'Opera alla presenza del presidente della Repubblica Giovanni Gronchi.



L'opera segue le vicende di innumerevoli personaggi (ne sono stati contati circa 560!) durante il periodo delle guerre napoleoniche, dal 1805 al 1820, e traccia un ineguagliabile affresco della società russa del tempo. Naturalmente nel film sarebbe vano andare alla ricerca della grande ricchezza di elementi presenti nel libro.

Il famoso romanzo di Tolstoj è visto sulla scorta della motivazione della ricerca di una magniloquente spettacolarità hollywoodiana degli anni Cinquanta: *un kolossal*, frutto di due tendenze forse inconciliabili: l'intenzione dei produttori Ponti-De Laurentiis di farne un grande e rutilante spettacolo di massa e l'ambizione del regista di interpretare al meglio lo spirito del testo.

Inutile cercarvi pertanto le tematiche storiche, morali, esistenziali e religiose che contraddistinguono il monumentale romanzo di Tolstoj. Si tratta di un gran bel melodramma e forse nulla di più. Ma nella sua dimensione efficacissimo e accattivante.

Guerra e pace costituisce un tipico esempio di *kolossal* antitelesivo degli anni Cinquanta (l'imporsi del piccolo schermo costringeva l'industria cinematografica a vincerne la concorrenza sul piano della monumentale possanza dei mezzi dispiegati). Coproduzione italo-americana (venne girato interamente a Cinecittà per gli interni e qua e là in Italia per gli esterni, con un cast di attori italo americani), il film offre il meglio di sé proprio sul piano della sontuosità delle scenografie e delle scene di massa (molto belle le 'soldatesche' sequenze delle battaglie). Interessante anche il lavoro sul colore, improntato in alcune scene alla ricerca di una dominante cromatica in senso espressivo (ad esempio prevale una tonalità di rosso profondo in coincidenza di situazioni di particolare intensità emotiva, oppure una tonalità giallooro nei lussuosi interni dell'aristocrazia russa).



IL GENERALE KUTUSOV

Dal celebre romanzo (1863-69) di Lev Tolstoj il film narra le peripezie di una paradigmatica famiglia russa ai tempi dell'invasione napoleonica. *Guerra e pace* fu il penultimo film di K. Vidor che, come si è già detto, ma conviene ricordarlo, ebbe al suo fianco, come fortunato regista delle battaglie, Mario Soldati.

Nato da una sceneggiatura oltremodo tormentata (cui posero mano 16 autori di cui solo sei accreditati), è un vero kolossal, frutto di due tendenze inconciliabili: l'intenzione dei produttori Ponti-De Laurentiis che aspirava ad un grande e rutilante spettacolo di massa e l'ambizione del regista di rispettare lo spirito del testo (facendo perno sul personaggio di Pierre Bezukov, un grande H. Fonda) nell'ottica del proprio mondo. Prevalse la prima, rimangono alcune tracce della seconda. L'esercito italiano contribuì con 5000 fanti e 8000 cavalleggeri. Campione d'incassi dei film italiani di tutti i tempi: ovvero 177 miliardi nella valuta del 2000, un passo avanti a ... *continuavano a chiamarlo Trinità* (159 miliardi) e *Ultimo tango a Parigi* (151 miliardi). Dal romanzo di Tolstoj erano stati tratti 3 film russi muti e un colosso sovietico (*Waterloo*: 1965-67) in quattro parti di Sergej Bondarciuk. Degli archetipi russi erano arrivate in Italia, riassunte, le prime due versioni, distribuite in un film unico col titolo *Natascia-L'incendio di Mosca*. Una cosa accomuna il film di Bondarciuk e il film di Vidor: le musiche efficacissime di un Nino Rota in splendida forma.



NINO ROTA AL LAVORO

Sarebbe alquanto interessante proporre un confronto fra le due partiture che si distinguono per ispirazione, ma non è certo possibile risolvere tale confronto nella breve occasione di un'ora di ascolto qual è quella che sta per cominciare.

Pertanto l'ascolto di oggi si imposta su un ripercorrimento delle tracce sonore del film intero desunte dalle pellicole ma riproposte, offerte all'ascolto più cieco.

Sarà possibile in questa situazione verificare la cura spesa nella ricerca delle connotazioni drammatiche, liriche, militari, mélo, storiche, nazionali, popolari, ambientali, religiose, che Nino Rota trasfonde nel romanzo facendo emergere qua colore locale, là motivi ricorrenti, là scenari sonori della peripezia, qua cannonate, là preghiere, qua vampe d'amore, là esaltazione civile, e sopra tutti dominante il gran valzer di Natasha: il valzer della *Rosa di Novgorod*.

Agli estratti, ai frammenti della colonna sonora, realizzati per così dire in casa vien fatta seguire una suite della musica del film, predisposta da Nino Rota per l'orchestra diretta da Carlo Savina, in cui tutti gli impulsi descrittivi di cui s'è detto sopra son fatti confluire in una dimensione di unità, per così dire, sinfonica.

1. Nino Rota. Frammenti ed estratti da *Guerra e pace*.
2. Nino Rota. *War & peace suite*



BONUS

Prima di Tolstoj e Nino Rota,
Pushkin e Glinka

da

Ruslan e Ludmila

Libretto di un'opera magica di Valerian Shirkov da Alexander Pushkin (1820)
per la musica di Mikhail Glinka (1836)



MIKHAIL IVANOVICH GLINKA (1803-1857)

Canzone del bardo Bayan atto I scena 2

Bayan

C'era una volta una contrada deserta su di una costa desolata nel profondo nord, dove il sole si faceva vedere senza raggi nelle valli brumose. Passeranno i secoli e questa povera contrada conoscerà una sorte meravigliosa e felice. Un giovane cantore farà suonare le dorate corde del suo strumento per la gloria della patria e salverà per noi d'oblio Ludmila e il suo cavaliere. Ma su questa terra la vita del cantore è assai breve, il termine è prossimo: tutti gli immortali sono destinati al cielo.

Coro

Salute e gloria al nostro principe, luce di noi tutti.

Che il vino frizzi nelle coppe ripiene!

Che la casa del principe sia tutta in festa, gioite ospiti!

Viva la giovane coppia, viva Ruslan e viva Ludmila.

Che la clemenza del cielo protegga loro e diffonda ovunque la gioia dei fedeli cittadini di Kiev.



PUSHKIN

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

Hello, Mr. Fogg!

Il giro musicale del mondo in cinquantadue sabati

LE SCHEDE DI PRESENTAZIONE

DEI CICLI AUDIOVISIVI DI GIOVANNI MORELLI. 2007

CONTENTS *Presentation; Foreword; ...*

