



RAVENNA FESTIVAL 2011

Alda Caiello canta Berio e Schönberg

Divertimento Ensemble

Chiostri della Biblioteca Classense
4 luglio, ore 21.30



Sotto l'Alto Patronato del Presidente
della Repubblica Italiana

con il patrocinio di
Senato della Repubblica
Camera dei Deputati
Presidenza del Consiglio dei Ministri
Ministero per i Beni e le Attività Culturali
Ministero degli Affari Esteri



Comune di Ravenna



MINISTERO
PER I BENI E
LE ATTIVITÀ
CULTURALI





**RAVENNA FESTIVAL
RINGRAZIA**

Associazione Amici di Ravenna Festival

Apt Servizi Emilia Romagna
Autorità Portuale di Ravenna
Banca Popolare di Ravenna
Camera di Commercio di Ravenna
Cassa dei Risparmi di Forlì e della Romagna
Cassa di Risparmio di Ravenna
Circolo Amici del Teatro "Romolo Valli" - Rimini
Cmc Ravenna
Cna Ravenna
Confartigianato Provincia di Ravenna
Confindustria Ravenna
Coop Adriatica
Cooperativa Bagnini Cervia
Credito Cooperativo Ravennate e Imolese
Eni
Federazione Cooperative Provincia di Ravenna
Fondazione Cassa dei Risparmi di Forlì
Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna
Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna
Gallignani
Gruppo Hera
Hormoz Vasfi
Iter
Itway
Koichi Suzuki
Legacoop
NaplEST viva napoli vive
Poderi dal Nespoli
Publitalia '80
Quotidiano Nazionale
Rai Uno
Reclam
Sotris - Gruppo Hera
Teleromagna
Yoko Nagae Ceschina



Presidente

Gian Giacomo Faverio

Vicepresidenti

Paolo Fignagnani, Gerardo Veronesi

Comitato Direttivo

Valerio Maioli, Gioia Marchi, Pietro Marini, Maria Cristina Mazzavillani Muti, Giuseppe Poggiali, Eraldo Scarano, Leonardo Spadoni

Segretario

Pino Ronchi

Maria Antonietta Ancarani, *Ravenna*
Antonio e Gian Luca Bandini, *Ravenna*
Francesca e Silvana Bedei, *Ravenna*
Roberto e Maria Rita Bertazzoni, *Parma*

Maurizio e Irene Berti, *Bagnacavallo*
Mario e Giorgia Boccaccini, *Ravenna*
Paolo e Maria Livia Brusi, *Ravenna*
Italo e Renata Caporossi, *Ravenna*
Margherita Cassis Faraone, *Udine*
Glaucio e Egle Cavassini, *Ravenna*
Roberto e Augusta Cimatti, *Ravenna*
Ludovica D'Albertis Spalletti, *Ravenna*
Marisa Dalla Valle, *Milano*
Letizia De Rubertis e Giuseppe Scarano, *Ravenna*

Stelvio e Natalia De Stefani, *Ravenna*
Fulvio e Maria Elena Dodich, *Ravenna*
Ada Elmi e Marta Bulgarelli, *Bologna*
Dario e Roberta Fabbri, *Ravenna*
Gian Giacomo e Liliana Faverio, *Milano*
Paolo e Franca Fignagnani, *Bologna*
Domenico e Roberta Francesconi, *Ravenna*

Giovanni Frezzotti, *Jesi*

Idina Gardini, *Ravenna*

Stefano e Silvana Golinelli, *Bologna*

Dieter e Ingrid Häussermann, *Bietigheim-Bissingen*

Valerio e Lina Maioli, *Ravenna*

Silvia Malagola e Paola Montanari, *Milano*

Franca Manetti, *Ravenna*

Carlo e Gioia Marchi, *Firenze*

Gabriella Mariani Ottobelli, *Milano*

Pietro e Gabriella Marini, *Ravenna*

Luigi Mazzavillani e Alceste Errani, *Ravenna*

Maura e Alessandra Naponiello, *Milano*

Peppino e Giovanna Naponiello, *Milano*

Giorgio e Riccarda Palazzi Rossi, *Ravenna*

Vincenzo e Annalisa Palmieri, *Lugo*

Gianna Pasini, *Ravenna*

Gian Paolo e Graziella Pasini, *Ravenna*

Desideria Antonietta Pasolini

Dall'Onda, *Ravenna*

Fernando Maria e Maria Cristina

Pelliccioni, *Rimini*

Giuseppe e Paola Poggiali, *Ravenna*

Carlo e Silvana Poverini, *Ravenna*

Paolo e Aldo Rametta, *Ravenna*

Stelio e Grazia Ronchi, *Ravenna*

Stefano e Luisa Rosetti, *Milano*

Angelo Rovati, *Bologna*

Giovanni e Graziella Salami, *Lavezzola*

Ettore e Alba Sansavini, *Lugo*

Guido e Francesca Sansoni, *Ravenna*

Francesco e Sonia Saviotti, *Milano*

Sandro e Laura Scaioli, *Ravenna*

Eraldo e Clelia Scarano, *Ravenna*

Leonardo e Angela Spadoni, *Ravenna*

Alberto e Anna Spizuoco, *Ravenna*

Gabriele e Luisella Spizuoco, *Ravenna*

Paolino e Nadia Spizuoco, *Ravenna*

Ferdinando e Delia Turicchia, *Ravenna*

Maria Luisa Vaccari, *Ferrara*

Roberto e Piera Valducci, *Savignano*

sul Rubicone

Gerardo Veronesi, *Bologna*

Luca e Lorenza Vitiello, *Ravenna*

Lady Netta Weinstock, *Londra*

**Aziende
sostenitrici**

ACMAR, *Ravenna*

Alma Petroli, *Ravenna*

CMC, *Ravenna*

Consorzio Ravennate delle
Cooperative di Produzione e Lavoro,
Ravenna

Credito Cooperativo Ravennate e
Imolese

FBS, *Milano*

FINAGRO - I.Pi.Ci. Group, *Milano*

Ghetti Concessionaria Audi, *Ravenna*

ITER, *Ravenna*

Kremslehner Alberghi e Ristoranti,
Vienna

L.N.T., *Ravenna*

Rosetti Marino, *Ravenna*

SVA Concessionaria Fiat, *Ravenna*

Terme di Punta Marina, *Ravenna*



RAVENNA FESTIVAL

Direzione artistica

Cristina Mazzavillani Muti

Franco Masotti

Angelo Nicaastro

Fondazione

Ravenna Manifestazioni

Soci

Comune di Ravenna

Regione Emilia Romagna

Provincia di Ravenna

Camera di Commercio di Ravenna

Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna

Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna

Associazione Industriali di Ravenna

Confcommercio Ravenna

Confesercenti Ravenna

CNA Ravenna

Confartigianato Ravenna

Archidiocesi di Ravenna-Cervia

Fondazione Arturo Toscanini

Consiglio di Amministrazione

Presidente Fabrizio Matteucci

Vicepresidente Vicario Mario Salvagiani

Vicepresidente Lanfranco Gualtieri

Sovrintendente Antonio De Rosa

Consiglieri

Ouidad Bakkali

Gianfranco Bessi

Antonio Carile

Alberto Cassani

Valter Fabbri

Francesco Giangrandi

Natalino Gigante

Roberto Manzoni

Maurizio Marangolo

Pietro Minghetti

Gian Paolo Pasini

Roberto Petri

Lorenzo Tarroni

Segretario generale Marcello Natali

Responsabile amministrativo Roberto Cimatti

Revisori dei Conti

Giovanni Nonni

Mario Bacigalupo

Angelo Lo Rizzo



Léopold Lambert,
Pierrot e la luna, automa,
1890 ca., Collezione
Jacqueline e Guido Reuge.

Alda Caiello

soprano

Divertimento Ensemble

Lorenzo Missaglia *flauto*

Maurizio Longoni *clarinetto*

Lorenzo Gorli *violino*

Relja Lukic *violoncello*

Maria Ronchini *viola*

Elena Gorna *arpa*

Maria Grazia Bellocchio *pianoforte*

Riccardo Balbinutti *percussioni*

direttore

Sandro Gorli

Luciano Berio

(1925-2003)

Folk Songs per voce e strumenti

Arnold Schönberg

(1874-1951)

“Pierrot Lunaire” op. 21

Luciano Berio

Folk songs

Black is the colour

Black is the colour of my true love's hair
his lips are something rosy fair
the sweetest smile and the kindest hands
I love the grass whereon he stands.
I love my love and well he knows
I love the grass whereon he goes
if he no more on earth will be
'twill surely be the end of me.

I wonder as I wander

I wonder as I wander out under the sky
how Jesus our Saviour did come for to die
for poor ordn'ry people like you and like I
I wonder as I wander out under the sky.
When Mary birthed Jesus 'twas in a cow stall
with wise men and farmers and shepherds and all
but high from the Heavens a star's light did fall
the promise of ages it then did recall.
If Jesus had wanted of any wee thing
a star in the sky or a bird on the wing
or all of God's angels in Heav'n for to sing
he surely could have had it 'cause he was the king.

A la femminisca

Signuruzzu miù faciti bon tempu
ha iu l'amanti miu 'mmezzu lu mari
l'arvuli d'oru e li ntinni d'argentu
la Marunnuzza mi l'av' aiutari
chi pozzanu arrivaeri 'nsarvamentu.
E comu arriva 'na littra ma fari
ci ha mittiri du duci paroli
comu ti l'ha passatu mari, mari.

La donna ideale

L'ómo chi mojer vor piar
de quatro cosse de'e spiar
la primiera è com'èl [è] na
l'altra è de l'è ben accostuma
l'altra è como el è forma
la quarta è de quanto el è dota
se queste cosse ghe comprendi
a lo nome de Dio la prendi.

Ballo

Amor fa sviare li più saggi
[e] chi più l'ama meno ha in sè misura
più folle è quello che più s'innamora.
Amor non cura di fare suoi dannaggi
co li suoi raggi mette tal calura
che non può raffreddare per freddura.

Nero è il colore

Nero è il colore dei capelli del mio amore
rosa chiaro quello delle sue labbra
dolcissimo il suo sorriso e assai gentili le mani
amo l'erba su cui lui sta.
Amo il mio amore e bene lui lo sa
amo l'erba su cui cammina
se mai al mondo egli più non sarà
questa di certo la mia fine sarà.

Mi chiedo mentre vago

Mi chiedo mentre vago sotto il cielo
perché è venuto Gesù nostro salvatore per morire
per della povera gente semplice come te e come me
mi chiedo mentre vago sotto il cielo.
Maria era in una stalla quando mise al mondo Gesù
fra i re magi e contadini e pastori ed altri
ma dall'alto del cielo scese la luce di una stella
l'antica promessa allora rammentò.
Se Gesù avesse desiderato una qualsiasi piccolezza
una stella in cielo o un uccello in volo
o che tutti gli angeli di Dio in cielo cantassero
avrebbe di certo potuto averla perché lui era il re.

A la femminisca

Che dio faccia il buon tempo
ho l'amante mio in mezzo al mare
l'albero è d'oro, le vele d'argento
Madonna dovete aiutarmi,
che possa tornare sano e salvo.
E se arriva una lettera
fa che ci siano dolci parole
su come è andata in mare.

La donna ideale

L'uomo che vuole prendere moglie
a quattro cose deve fare attenzione
la prima è la famiglia da cui lei è nata
la seconda è se è bene educata
l'altra è l'aspetto
la quarta è la dote
se è soddisfatto di questi requisiti
la prenda in moglie nel nome di Dio.

Ballo

L'amore fa sviare i più saggi
e chi più ama meno ha in sé misura
più folle è quello che s'innamora.
L'amore non si cura dei danni che fa
coi suoi raggi mette una tale calura
che non si può raffreddare.

Motettu de tristura

Tristu passirillanti
comenti massimbillas.
Tristu passirillanti
e puita mi consillas
a prangi po s'amanti.
Tristu passirillanti
cand'happess interrada,
tristu passirillanti
faimi custa cantada
cand'happess interrada

Malurous qu'o uno fenno

Malurous qu'o uno fenno,
malurous qué n'o cat!
Qué n'o cat n'en bou uno,
qué n'o uno n'en bou pas!
Tradèra, ladèri dèrèro
ladèra, ladèri dèra.
Urouzo lo fenno
qu'o l'omé qué li cau!
Urouz' inquèro maito
o quèlo qué n'o cat!
Tradèra, ladèri dèrèro
ladèra, ladèri dèra.

Loosin yelav

Loosin yelav en sareetz
saree partzaer gadareetz
shegleeg megleeg yeresov
paervetz kedneen loosnidzov.
Jan ain loosin Jan ko loosin
jan ko gaelor sheg yereseen.
Xavarn arten tchaekatzav
oo el kedneen tchaegatzav
loosni loosov halatzvadz
moot amberi metch maenadz.
Jan ain loosin Jan ko loosin
jan ko gaelor sheg yereseen.

Rossignolet du bois

Rossignolet du bois
rossignolet sauvage
apprends-moi ton langage
apprends-moi à parler
apprends-moi la manière
comment il faut aimer.
Comment il faut aimer
je m'en vais vous le dire
faut chanter des aubades
deux heures après minuit
faut lui chanter: la belle
c'est pour vous réjouir.
On m'avait dit la belle

Canzone triste

Triste usignolo
come mi assomigli.
Triste usignolo
consolami se puoi
io piango per il mio amore.
Triste usignolo
quando sarò seppellito,
triste usignolo
canta questa canzone per me
quando sarò seppellito.

Infelice chi ha moglie

Infelice chi ha moglie,
infelice chi non ce l'ha!
Chi non ce l'ha ne vuole una
chi ce l'ha non la vuole!
Tradèra, ladèri dèrèro
ladèra, ladèri dèra.
Felice la donna
che ha l'uomo che desidera!
Ancora più felice
colei che non ce l'ha!
Tradèra, ladèri dèrèro
ladèra, ladèri dèra.

La luna è sorta

La luna è sorta sulla collina
sulla cima della collina
la sua faccia rossa e rosata
rischiara la terra.
O cara luna, cara luce
e cara la tua faccia rotonda e rosa.
Prima regnava l'oscurità
avvolgendo la terra
il chiaro di luna ora l'ha cacciata
nelle nuvole nere.
O cara luna, cara luce
e cara la tua faccia rotonda e rosa.

Piccolo usignolo del bosco

Piccolo usignolo del bosco
piccolo usignolo selvatico
insegnami la tua lingua
insegnami a parlare
insegnami la maniera
in cui bisogna amare.
Come bisogna amare
ora ti voglio dire
bisogna cantare serenate
due ore dopo mezzanotte
bisogna cantare a lei: mia bella
è per farvi gioire.
Mi avevano detto, bella

que vous avez des pommes
des pommes de renettes
qui sont dans vot' jardin.
Permettez-moi la belle
que j'y mette la main.
Non je ne permettrai pas
que vous touchiez mes pommes
prenez d'abord la lune
et le soleil en main
puis vous aurez les pommes
qui sont dans mon jardin.

Lo fiolaire

Ton qu'èrè pitchounèlo,
gordavè loui moutous.
Ti lirou lirou... la la diri tou tou la lara!
Obio 'no counoulhèto
è n'ai près u postrou.
Ti lirou lirou... la la diri tou tou la lara!
Per fa l'obiroudèto
mè domound' un poutou.
Ti lirou lirou... la la diri tou tou la lara!
È ièu soui pas ingrato,
èn lièt d'un n'in fau dous!
Ti lirou lirou... la la diri tou tou la lara!

Azerbaijan love songs

Da maesden bil de maenaes
di dilamnanai ai naninai
go shadaemae hey ma naemaes yar
go shadaemae hey ma naemaes
sen ordan chaexman boordan
tcholoxae mae dish ma naemaes yar
tcholoxae mae dish ma naemaes
kaezbe li nintché dirai nintché
lebleri gontchae derai gontchae
kaezbe linini je deri nintché
lebleri gontcha de le gontcha
na plitye korshis sva doi
ax kroo gomshoo nyaka mae shi
ax pastoi xanaem pastoi
jar doo shi ma nie patooshi
go shadaemae hey ma naemaes yar
go shadaemae hey ma naemaes
sen ordan chaexman boordan
tcholoxae mae dish ma naemaes yar
tcholoxae mae dish ma naemaes
kaezbe li nintché dirai nintché
lebleri gontchae derai gontchae
nie didj dom ik diridit
boost ni dietz stayoo zaxadit
ootch to boodit ai palam
syora die limtchésti snova papalam.

che avete delle mele
delle mele renette
che sono nel vostro giardino.
Permettetemi, mia bella,
che vi porga la mia mano.
No, non permetterò
che tocchiate le mie mele
prendete prima la luna
e il sole in mano
poi avrete le mele
che sono nel mio giardino.

La filatrice

Quando ero piccola
facevo la guardia alle pecore.
Ti lirou lirou... la la diri tou tou la lara!
Avevo un bastone
e chiamai un pastore.
Ti lirou lirou... la la diri tou tou la lara!
Per fare la guardia alle mie pecore
mi ha chiesto un bacio.
Ti lirou lirou... la la diri tou tou la lara!
E io che non sono ingrata,
invece che uno gliene ho dati due.
Ti lirou lirou... la la diri tou tou la lara!



Fotogramma da *La terra trema*
di Luchino Visconti. Le donne
della famiglia Valastro attendono
il ritorno degli uomini dal mare.

Arnold Schönberg

Pierrot lunaire op. 21

Erste Teil

Mondestrunken

Den Wein, den man mit Augen trinkt,
gießt Nachts der Mond in Wogen nieder,
und eine Springflut überschwemmt
den stillen Horizont.
Gelüste, schauerlich und süß,
durchschwimmen ohne Zahl die Fluten!
Den Wein, den man mit Augen trinkt,
gießt Nachts der Mond in Wogen nieder.
Der Dichter, den die Andacht treibt,
berauscht sich an dem heiligen Tranke,
gen Himmel wendet er verzückt
das Haupt und taumelnd saugt und schlürft er
den Wein, den man mit Augen trinkt.

Colombine

Des Mondlichts bleiche Blüten,
die weißen Wunderrosen,
blühn in den Julinächten
o bräch ich eine nur!
Mein banges Leid zu lindern,
such ich am dunklen Strome
des Mondlichts bleiche Blüten,
die weißen Wunderrosen.
Gestillt wär all mein Sehnen,
dürft ich so märchenheimlich,
so selig leis entblättern
auf deine braunen Haare
des Mondlichts bleiche Blüten!

Der Dandy

Mit einem phantastischen Lichtstrahl
erleuchtet der Mond die krystallinen Flacons
auf dem schwarzen hochheiligen Waschtisch
des schweigenden Dandys von Bergamo.
In tönender, bronzener Schale
lacht hell die Fontäne metallischen Klangs
mit einem phantastischen Lichtstrahl
erleuchtet der Mond die krystallinen Flacons.
Pierrot mit dem wächsernen Antlitz
steht sinnend und denkt: wie er heute sich schminkt?
Fort schiebt er das Rot und des Orients Grün
und bemalt sein Gesicht in erhabenem Stil
mit einem phantastischen Mondstrahl.

Eine blasse Wäscherin

Eine blasse Wäscherin
wäscht zur Nachtzeit bleiche Tücher;
nackte, silberweiße Arme

Prima parte

Ebbro di luna

Il vino che si beve con gli occhi
lo versa di notte a flutti la luna,
e, come la marea che sale, esso inonda
l'orizzonte tranquillo.

Desideri tormentosi e dolci
fluttuano innumerevoli sulle onde!

Il vino che si beve con gli occhi
lo versa di notte a flutti la luna.

Il poeta, che la contemplazione ispira,
s'inebria della sacra bevanda,
verso il cielo innalza rapito
il volto e barcollante sorseggia
il vino che si beve con gli occhi.

Colombina

I pallidi fiori del chiaro di luna,
le candide rose misteriose,
fioriscono nelle notti di luglio.

Oh, potessi coglierne anche una sola!

Per alleviare il mio dolore ansioso,
io cerco presso le cupe acque
i pallidi fiori del chiaro di luna,
le candide rose misteriose.

Si placherebbe ogni mio desiderio,
se potessi in segreto, come in una fiaba,
in un silenzio incantato, sfogliare
sui tuoi capelli scuri
i pallidi fiori del chiaro di luna!

Il dandy

Con un raggio di luce spettrale
la luna illumina le boccette di cristallo
sulla nera, sacrosanta toletta
del taciturno dandy di Bergamo.

Nella sonora bacinella di bronzo
ride limpida la fontana con suono metallico.

Con un raggio di luce spettrale
la luna illumina le boccette di cristallo.

Pierrot, col suo volto di cera,
se ne sta meditando e pensa: e oggi, che trucco mi metto?
Spinge via il belletto e il verde d'Oriente
e in stile aristocratico si dipinge il volto
con un raggio spettrale di luna.

Una pallida lavandaia

Una pallida lavandaia
lava nottetempo panni sbiancati;
nude braccia risplendenti come bianco argento immerge china nei flutti.

streckt sie nieder in die Flut.
Durch die Lichtung schleichen Winde,
leis bewegen sie den Strom.
Eine blasse Wäscherin
wäscht zur Nachtzeit bleiche Tücher:
und die sanfte Magd des Himmels,
von den Zweigen zart umschmeichelt,
breitet auf die dunklen Wiesen
ihre lichtgewobnen Linnen.
Eine blasse Wäscherin

Valse de Chopin

Wie ein blasser Tropfen Bluts
färbt die Lippen einer Kranken.
Also ruht auf diesen Tönen
ein vernichtungssüchtiger Reiz.
Wilder Lust Akkorde stören
der Verzweiflung eisigen Traum
wie ein blasser Tropfen Bluts
färbt die Lippen einer Kranken.
Heiß und jauchzend, süß und schmachtend,
melancholisch düstrer Walzer,
kommst mir nimmer aus den Sinnen!
Haftest mir an den Gedanken,
wie ein blasser Tropfen Bluts!

Madonna

Steig, o Mutter aller Schmerzen
auf den Altar meiner Verse!
Blut aus deinen magren Brüsten
hat des Schwertes Wut vergossen.
Deine ewig frischen Wunden
gleichen Augen, rot und offen.
Steig, o Mutter aller Schmerzen
auf den Altar meiner Verse!
In den abgezehrten Händen
hältst du deines Sohnes Leiche,
ihn zu zeigen aller Menschheit
doch der Blick der Menschen meidet
dich, o Mutter aller Schmerzen!

Der kranke Mond

Du nächtig todeskranker Mond
dort auf des Himmels schwarzem Pfühl.
Dein Blick, so fiebernd übergroß,
bannt mich wie fremde Melodie.
An unstillbarem Liebesleid
stirbst du, an Sehnsucht tief erstickt.
Du nächtig todeskranker Mond
dort auf des Himmels schwarzem Pfühl.
Den Liebsten, der im Sinnenrausch
gedankenlos zur Liebsten schleicht,
belustigt deiner Strahlen Spiel,
dein bleiches, qualgebornes Blut,
du nächtig todeskranker Mond.

Lievi passano sulla radura i venti,
increscendo silenziosi le acque.
Una pallida lavandaia
lava nottetempo panni sbiancati
e la dolce fanciulla celeste,
teneramente abbracciata dai rami,
spiega sui neri prati
i suoi panni intessuti di luce
una pallida lavandaia.

Valzer di Chopin

Come una pallida goccia di sangue
colora le labbra d'una malata.
Così riposa su questi suoni
un incanto morboso e distruttivo.
Accordi di selvaggio desiderio frantumano
il gelido sogno di disperazione
come una pallida goccia di sangue
colora le labbra d'una malata.
Ardente e esultante, dolce e languente,
oh valzer melanconico e fosco,
per sempre sei padrone dei miei sensi!
Tu aderisci ai miei pensieri
come una pallida goccia di sangue!

Madonna

Sali, o Madre di tutti i dolori
sull'altare dei miei versi!
Il sangue del tuo seno vizzo
è stato versato dalla violenza della spada.
Le tue ferite sempre aperte
sembrano occhi, rossi e spalancati.
Sali, o Madre di tutti i dolori
sull'altare dei miei versi!
Nelle tue mani estenuate
tieni la salma del tuo figliolo,
per mostrarlo agli uomini tutti
ma lo sguardo degli uomini ti schiva,
oh Madre di tutti i dolori!

La luna malata

Oh luna notturna, malata a morte,
là sul nero giaciglio del cielo,
il tuo sguardo, febbricitante e immenso,
m'incanta come una sconosciuta melodia.
D'insaziabili pene d'amore
tu muori, d'una nostalgia che t'opprime.
Oh luna notturna, malata a morte,
là sul nero giaciglio del cielo.
L'amante che colmo di desiderio
si reca spensierato dall'amata,
si diverte al gioco dei tuoi raggi
alla vista del pallido sangue, sparso nell'agonia
da te, luna notturna, malata a morte.

Nacht

Finstre, schwarze Riesenfalter
töteten der Sonne Glanz.
Ein geschlossnes Zauberbuch,
ruht der Horizont – verschwiegen.
Aus dem Qualm verlornen Tiefen
steigt ein Duft, Erinnerung mordend!
Finstre, schwarze Riesenfalter
töteten der Sonne Glanz.
Und vom Himmel erdenwärts
senken sich mit schweren Schwingen
unsichtbar die Ungetüme
auf die Menschenherzen nieder...
Finstre, schwarze Riesenfalter.

Gebet an Pierrot

Pierrot! Mein Lachen hab ich verlernt!
Das Bild des Glanzes zerfloß, zerfloß!
Schwarz weht die Flagge mir nun vom Mast.
Pierrot! Mein Lachen hab ich verlernt!
O gib mir wieder, Roßarzt der Seele,
Schneemann der Lyrik, Durchlaucht vom Monde,
Pierrot, mein Lachen!

Raub

Rote, fürstliche Rubine.
Blutge Tropfen alten Ruhmes,
schlummern in den Totenschreinen
drunten in den Grabgewölben.
Nachts, mit seinen Zechkumpanen
steigt Pierrot hinab zu rauben
rote, fürstliche Rubine,
blutge Tropfen alten Ruhmes.
Doch da sträuben sich die Haare,
bleiche Furcht bannt sie am Platze:
durch die Finsternis – wie Augen!
stieren aus den Totenschreinen
rote, fürstliche Rubine.

Rote Messe

Zu grausem Abendmahle,
beim Blendeglanz des Goldes,
beim Flackerschein der Kerzen,
naht dem Altar – Pierrot!
Die Hand, die gottgeweihte,
zerreißt die Priesterkleider
zu grausem Abendmahle!
Beim Blendeglanz des Goldes.
Mit segnender Geberde
zeigt er den bange Seelen
sie triefend rote Hostie:
ein Herz – in blutgen Fingern –
zu grausem Abendmahle!

Notte

Farfalle notturne, nere e tenebrose,
hanno ucciso lo splendore del sole.
Come un libro di magia sigillato
giace l'orizzonte – senza suono.
Dalle caligini di sperduti abissi
sale un profumo, che uccide i ricordi!
Farfalle notturne, nere e tenebrose,
hanno ucciso lo splendore del sole.
E verso la terra scendono dal cielo
con ali pesanti
invisibili i mostri
sui cuori degli uomini...
Farfalle notturne, nere e tenebrose.

Pregghiera a Pierrot

Pierrot! Come si ride Io l'ho scordato!
L'immagine dello splendore è infranta, infranta!
Nera è la bandiera che sventola ora dall'asta.
Pierrot! Come si ride io l'ho scordato!
Oh restituiscimi, tu veterinario dell'anima,
pagliaccio della lirica, eminenza della luna,
restituiscimi, Pierrot, il saper ridere!

Rapina

Rossi rubini principeschi,
gocce sanguinose d'antica gloria,
dormono nelle bare dei morti
laggiù nei profondi sepolcri.
Di notte, coi suoi compagni di baldoria,
Pierrot scende lì silenzioso per rapinare
rossi rubini principeschi,
gocce sanguinose d'antica gloria.
Ma ecco, i capelli si drizzano
una cieca paura li inchioda al suolo:
attraverso l'oscurità – come fossero occhi!
splendono fissi dalle bare dei morti
rossi rubini principeschi.

Messa rossa

Per la macabra comunione,
alla luce accecante dell'oro
al lume vacillante dei ceri
s'avvicina all'altare – Pierrot!
La sua mano, benedetta da Dio,
strappa le vesti sacerdotali,
per la macabra comunione
alla luce accecante dell'oro.
Fa il segno della croce,
mostrando alle anime, tremanti di terrore,
l'ostia intrisa di rosso sangue:
il suo cuore – tenuto fra le mani cruenti –
per la macabra comunione!

Galgenlied

Die dünne Dirne mit langem Halse
wird seine letzte Geliebte sein.
In seinem Hirne steckt wie ein Nagel
die dürre Dirne mit langem Halse.
Schlank wie die Pinie, am Hals ein Zöpfchen
wollüstig wird sie den Schelm umhalsen,
die dünne Dirne!

Enthauptung

Der Mond, ein blankes Türkenschwert
auf einem schwarzen Seidenkissen,
gespenstisch gross dräut er hinab
durch schmerzendsunkle Nacht.
Pierrot irrt ohne Rast umher
und starrt empor in Todesängsten
zum Mond, dem blanken Türkenschwert
auf einem schwarzen Seidenkissen
es schlottern unter ihm die Knie,
ohnmächtig bricht er jäh zusammen.
Er wähnt: es sause strafend schon
auf seinen Sünderhals hernieder
der Mond, das blanke Türkenschwert.

Die Kreuze

Heilige Kreuze sind die Verse,
dran die Dichter stumm verbluten,
blindgeschlagen von dem Geier
flatterndem Gespensterschwärme!
In den Leibern schwelgten Schwerter,
prunkend in des Blutes Scharlach!
Heilige Kreuze sind die Verse,
dran die Dichter stumm verbluten.
Tot das Haupt, erstarrt die Locken
fern, verweht der Lärm des Pöbels.
Langsam sinkt die Sonne nieder,
eine rote Königskrone.
Heilige Kreuze sind die Verse.

Dritte Teil

Heimweh

Lieulich klagend, ein kristallnes Seufzen
aus Italiens alter Pantomime,
klingts herüber: wie Pierrot so hölzern,
so modern sentimental geworden.
Und es tönt durch seines Herzens Wüste
tönt gedämpft durch alle Sinne wieder
lieblich klagend, ein kristallnes Seufzen
aus Italiens alter Pantomime.
Da vergißt Pierrot die Trauerminen!
Durch den bleichen Feuerschein des Mondes,
durch des Lichtmeers Fluten, schweift die Sehnsucht

Canto della forza

La smunta sgualdrina dal lungo collo
sarà la sua ultima amante.
Nel suo cervello è infissa come un chiodo
la smunta sgualdrina dal lungo collo,
slanciata come un pino, col codino sul collo
con voluttà abbraccerà il farabutto,
la smunta sgualdrina!

Decapitazione

La luna, scintillante scimitarra
su nero cuscino di seta,
grande come un fantasma, lancia minacce
attraverso la nera notte dolorosa.
Pierrot vaga irrequieto
e, nel suo terrore mortale, guarda in su,
verso la luna, scintillante scimitarra
su un nero cuscino di seta.
Le ginocchia gli tremano dal terrore
di colpo poi cade svenuto.
Nel suo delirio pensa che
ora sul suo collo di peccatore discenda con violenza
la luna, scintillante scimitarra.

Le croci

Croci sante sono i versi
sui quali i poeti si dissanguano muti,
cavano loro gli occhi gli spettrali
stormi degli avvoltoi!
Nei loro corpi, voluttuose, gozzovigliarono le spade,
magnificate dal sangue scarlatto!
Croci sante sono i versi
sui quali i poeti si dissanguano muti.
Esanime è la testa – rigide le chiome –
si perde lontano il tumulto della plebe,
tramonta lentamente il sole,
una rossa regale corona.
Croci sante sono i versi!

Terza parte

Nostalgia della patria

Con dolce lamento risuona
dall'antica pantomima d'Italia,
un sospiro di cristallo: come è diventato goffo Pierrot,
sentimentale come vuole la moda.
E risuona attraverso il suo arido cuore,
riecheggia smorzato attraverso i suoi sensi,
con dolce lamento, un sospiro di cristallo.
Dall'antica pantomima d'Italia.
Ora Pierrot si scorda delle sue pose afflitte!
Attraverso il pallido ardore della luna,
attraverso i flutti del mare di luce, la sua nostalgia

kühn hinauf, empor zum Heimathimmel.
Lieblich klagend, ein kristallnes Seufzen!

Gemeinheit!

In den blanken Kopf Cassanders,
dessen Schrein die Luft durchzertert,
bohrt Pierrot mit Heuchlermienen,
zärtlich – einen Schädelbohrer!
Darauf stopft er mit dem Daumen
seinen echten türkschen Taback
in den blanken Kopf Cassanders,
dessen Schrein die Luft durchzertert!
Dann dreht er ein Rohr von Weichsel
hinten in die glatte Glatze
und behäbig schmaucht und pafft er
seinen echten türkischen Taback
aus dem blanken Kopf Cassanders!

Parodie

Stricknadeln, blank und blinkend,
in ihrem grauen Haar,
sitzt die Duenna murmelnd,
im roten Röckchen da.
Sie wartet in der Laube,
sie liebt Pierrot mit Schmerzen.
Stricknadeln, blank und blinkend,
in ihrem grauen Haar
da plötzlich – horch! – ein Wispern!
Ein Windhauch kichert leise:
der Mond, der böse Spötter,
öffnet nach mit seinen Strahlen
stricknadeln, blink und blank.

Der Mondfleck

Einen weißen Fleck des hellen Mondes
auf dem Rücken seines schwarzen Rockes,
so spaziert Pierrot im lauen Abend,
aufzusuchen Glück und Abenteuer.
Plötzlich stört ihn was an seinem Anzug,
er beschaut sich rings und findet richtig
einen weißen Fleck des hellen Mondes
auf dem Rücken seines schwarzen Rockes.
Warte, denkt er: das ist so ein Gipsfleck!
Wischt und wischt, doch bringt ihn nicht herunter!
Und so geht er giftgeschwollen, weiter,
reibt und reibt bis an den frühen Morgen
einen weißen Fleck des hellen Mondes.

Serenade

Mit grotesken Riesenbogen
kratzt Pierrot auf seiner Bratsche,
wie der Storch auf einem Beine,
knipst er trüb ein Pizzicato.
Plötzlich naht Cassander – wütend
ob des nächtgen Virtuosen.

fugge ardita, s'innalza verso il cielo della patria,
con dolce lamento, un sospiro di cristallo!

Cinismo!

Nella calva testa di Cassandro,
le cui grida straziano l'aria,
Pierrot con aspetto devoto
scava tenero con un trapano!
Poi, spingendo con il pollice
il suo autentico tabacco turco,
ne riempie la calva testa di Cassandro,
le cui grida straziano l'aria!
Poi avvita una cannuccia di ciliegio
là dietro nella bella tonsura
e felice aspira e espira
il suo autentico tabacco turco
dalla calva testa di Cassandro!

Parodia

Con ferri da calza, lucidi e risplendenti
nei suoi grigi capelli,
se ne sta seduta la vecchia signora, borbottando fra sé,
tutt'avvolta nelle sue gonne scarlatte.
Sta aspettando là nella pergola,
ama Pierrot con cuore dolente,
con ferri da calza, lucidi e risplendenti
nei suoi grigi capelli.
Ma ecco – ascolta! – un bisbiglio!
Una brezza ridacchia pian piano:
la luna, malvagia e beffarda,
fa giocare i suoi raggi luminosi,
con ferri da calza, lucidi e risplendenti.

Macchia di luna

Con una macchia bianca di luna piena,
sul colletto del suo abito nero,
passeggia Pierrot nella dolce sera,
in cerca d'avventure e di felicità.
Ad un tratto qualcosa sul suo abito lo turba.
Lo guarda da ogni parte e finalmente lo trova,
una macchia bianca di luna piena
sul colletto del suo abito nero.
Ma va là! egli pensa: è una macchia di gesso!
La sfrega e la sfrega, ma questa non va via!
E allora se ne va, con l'animo esacerbato,
e sfrega e sfrega fino al mattino,
una macchia bianca di luna piena.

Serenata

Con un grottesco arco gigante
Pierrot gratta sulla sua viola,
come una cicogna su una gamba sola,
pizzica triste un pizzicato.
Ad un tratto, però, se ne arriva Cassandro –
furibondo col nottambulo virtuoso.

Mit grotesken Riesenbogen
kratzt Pierrot auf seiner Bratsche.
Von sich wirft er jetzt die Bratsche:
mit der delikaten Linken
fasst den Kahlkopf er am Kragen
träumend spielt er auf der Glatze
mit grotesken Riesenbogen.

Heimfahrt

Der Mondstrahl ist das Ruder,
Seerose dient als Boot;
drauf fährt Pierrot gen Süden
mit gutem Reisewind.
Der Strom summt tiefe Skalen
und wiegt den leichten Kahn.
Der Mondstrahl ist das Ruder,
Seerose dient als Boot.
Nach Bergamo, zur Heimat
kehrt nun Pierrot zurück;
schwach dämmert schon im Osten
der grüne Horizont
der Mondstrahl ist das Ruder.

O alter Duft

O alter Duft aus Märchenzeit,
berauschest wieder meine Sinne!
Ein närrisch Heer von Schelmereien
durchschwirrt die leichte Luft.
Ein glücklich Wunschen macht mich froh
nach Freuden, die ich lang verachtet.
O alter Duft aus Märchenzeit,
berauschest wieder mich!
All meinen Unmut gab ich preis;
aus meinem sonnumrahmten Fenster.
Beschau ich frei die liebe Welt
und träum hinaus in selge Weiten...
O alter Duft aus Märchenzeit!

Con un grottesco arco gigante
Pierrot gratta sulla sua viola.
Lontano scaglia ora la viola:
con la sua delicata mano sinistra
afferra il calvo pel colletto,
sognante suona sulla calvizie
con un grottesco arco gigante.

Ritorno in patria

Il raggio di luna è il remo,
la ninfea fa da barca;
così Pierrot va verso il sud
con venti favorevoli al suo viaggio.
La corrente canta sommesse note profonde
e fa oscillare lo scafo leggero.
Il raggio di luna è il remo,
la ninfea fa da barca.
A Bergamo, la sua patria,
ritorna ora Pierrot;
con pallida luce verso oriente
albeggia già il verde orizzonte.
Il raggio di luna è il remo.

Oh, vecchio profumo

Oh, vecchio profumo dai tempi delle fiabe,
ancora una volta turbi i miei sensi!
Una schiera scanzonata di scherzi maliziosi
frulla con batter d'ali attraverso l'aria frizzante.
Un allegro desiderio di gioie
che tanto disprezzai in passato,
mi rende ora felice.
Oh, vecchio profumo dai tempi delle fiabe,
ancora una volta turbi i miei sensi!
Mi sono liberato di ogni mio rancore,
dalla mia finestra incorniciata di sole
contemplo libero l'amata terra
e i miei sogni si perdono lontano felici...
Oh, vecchio profumo dai tempi delle fiabe!



**Luciano Berio e Cathy
Berberian in *Recital for Cathy*
(1972).**

Luciano Berio

Folk Songs

di Cristina Ghirardini

Ho sempre provato un profondo disagio ascoltando canzoni popolari cantate con accompagnamento di pianoforte. È per questo, e, soprattutto per rendere omaggio all'arte e all'intelligenza vocale di Cathy Berberian che, nel 1964, ho scritto Folk Songs per voce e sette strumenti, e successivamente (1973), per voce e orchestra da camera. Si tratta, in sostanza, di una antologia di canti popolari di varia origine (Stati Uniti, Armenia, Provenza, Sicilia, Sardegna, ecc.) trovati su vecchi dischi, su antologie o raccolti dalla viva voce di amici, che ho reinterpreto ritmicamente, metricamente e armonicamente. Il discorso strumentale ha la funzione di suggerire e di commentare quelle che mi sono parse le radici espressive, cioè culturali, di ogni canzone. Queste radici non hanno solo a che fare con le origini delle canzoni stesse, ma anche con la storia degli usi che ne sono stati fatti quando non si è voluto distruggerne e manipolarne il senso. Due di queste canzoni (La donna ideale e Ballo) sono popolari solo nelle intenzioni, infatti le ho composte io stesso nel 1947. La prima sulle parole scherzose di un anonimo genovese, la seconda su un testo di anonimo siciliano.

Luciano Berio

Quando Berio termina *Folk Songs*, per mezzosoprano e sette strumenti, si trova negli Stati Uniti, al Mills College di Oakland in California, dove era stato invitato per l'anno accademico 1963-1964: nel 1962 era stato chiamato a sostituire Milhaud per un semestre e, vista l'esperienza positiva, gli era stata data la possibilità di trascorrere in quella università un intero anno accademico.

Folk Songs è dedicato a Cathy Berberian, la cantante americana che Berio aveva incontrato a Milano nel 1950 mentre stava terminando gli studi in Conservatorio e che nel giro di pochi mesi era diventata sua moglie (si separerà poi da lei pochi anni dopo *Folk Songs*, anche se i due manterranno sempre un importante rapporto sul piano artistico). Dotata di una voce estremamente versatile, che le consentiva di passare da Monteverdi ai Beatles (interpretò canzoni come *Michelle*, *Yesterday* e *Ticket to Ride* nelle versioni, talvolta "baroccheggianti", rielaborate da Berio, il quale riteneva che le canzoni di John Lennon e Paul McCartney fossero capolavori capaci di reggere qualsiasi arrangiamento), la Berberian è stata una protagonista della musica contemporanea del dopoguerra e per lei scrissero autori quali Stravinskij, Henze, Cage.

Una seconda versione di *Folk Songs* viene pubblicata nel 1973, in una rielaborazione per voce e orchestra. Per entrambe queste versioni Berio utilizza il termine *arrangement*, sottolineando dunque la dipendenza da fonti musicali preesistenti, che vengono rielaborate e trasformate. Lo stesso Berio dichiara che il suo è un approccio analitico alla canzone popolare, che fa uso di modalità di strumentazione e di tecniche vocali volte a suggerire pratiche musicali vicine a quelle dei contesti di origine delle singole “canzoni”, in contrapposizione all’uso di eseguire canti popolari con l’accompagnamento del pianoforte.

La scelta di mettere in musica “canzoni” popolari è indicativa dell’interesse di Berio per la voce in ambito musicale e la curiosità nei confronti delle “altre” musiche percorre in realtà tutta la produzione del compositore di Oneglia. Le modalità articolatorie e timbriche di repertori tradizionali italiani, le polifonie e poliritmie centro-africane che Simha Arom (amico di Berio) analizza sin dai primi anni Settanta, il concetto di *appel bruyant* elaborato da Claude Lévi-Strauss hanno più volte stimolato la riflessione sulla voce di Berio e si sono mescolati, nella sua produzione, alle suggestioni provenienti dagli studi della linguistica di Saussure, alle riflessioni sulla semiotica che nascevano dalla frequentazione di Umberto Eco, suo collega allo Studio di Fonologia della Rai (fondato nel 1955), o ancora alle possibilità offerte dalla musica elettronica e dall’uso del nastro magnetico che consentiva far suonare, insieme a voci e strumenti, suoni precedentemente registrati e sovrapposti, frammentati, reiterati, trasformati.

Le scelte dei testi di *Folk Songs* risentono fortemente delle vicende personali di Berio, ma sono indicativi anche di un clima culturale estremamente attento ai rapporti tra colto e popolare, alimentato da intellettuali e musicisti con i quali Berio ebbe rapporti di collaborazione ed amicizia. Tra questi Italo Calvino, per esempio, ma soprattutto Roberto Leydi, con il quale Berio aveva precedentemente realizzato, insieme a Maderna, il radiodramma *Ritratto di città* nel 1954 e insieme al quale si recò a Ceriana (IM) nel 1961 per registrare canti profani eseguiti dagli uomini nello stile polivocale cerianasco.

Un breve esame dei testi delle undici *Folk Songs*, nell’ordine in cui compaiono in partitura, può aiutarci a comprendere le scelte effettuate dal compositore. Tranne in due casi, la musica è una rielaborazione delle melodie tratte da fonti scritte o discografiche.

Black is the colour e *I wander as I wander*, la prima una canzone d’amore e la seconda sul tema della natività di Gesù, sono tratte dal repertorio del cantante americano John Jacob Niles. Sin da giovanissimo interessato alla musica degli Appalachi, Niles ebbe una doppia attività sia come cantante d’opera, sia come folk singer e fu una personalità determinante nell’ambito del folk revival americano degli anni Cinquanta e Sessanta. Compose egli stesso canzoni (tra cui *I wander as I wander*), che eseguiva talvolta

accompagnandosi con l'Appalachian dulcimer. Berio conosceva le incisioni discografiche delle due canzoni confluite in *Folk Songs*.

Loosin yelav, appartenente alla tradizione armena, proviene dal repertorio di Cathy Berberian, che era solita eseguirla con l'accompagnamento del pianoforte.

Rossignolet du bois è un testo conosciuto sin dal tardo medioevo: Berio lo aveva ascoltato dall'amico Henri Pousseur (del quale esiste una registrazione con accompagnamento di harmonium), compositore belga, docente dei corsi di Darmstadt, che ebbe modo di collaborare con lo Studio di Fonologia della Rai.

A la femminisca è tratto dai *Canti della terra e del mare* di Alberto Favara, una raccolta di canti popolari siciliani con accompagnamento di pianoforte, pubblicata a Milano nel 1907. Favara è uno dei pionieri della ricerca sulla musica popolare italiana, uno dei pochi folkloristi italiani che, insieme ai testi dei canti, trascriveva anche le melodie. Favara era solito armonizzarle al fine di renderle adatte ad una esecuzione al pianoforte, ma il suo lavoro di oltre 40 anni, pubblicato postumo dal genero Ottavio Tiby (nel 1957, col titolo *Corpus di musiche popolari siciliane*), si distingue ancora oggi per l'accuratezza delle trascrizioni. Il testo scelto da Berio parla dell'apprensione nei confronti della persona amata che è per mare, per la quale la voce narrante prega Dio affinché il tempo sia buono.

La donna ideale è basata su un componimento poetico di anonimo genovese: in questo caso la musica è stata composta ex novo da Berio ed era stata precedentemente utilizzata nel 1958 per il radiodramma *La bella nel bosco*, nell'ambito delle esperienze presso lo Studio di Fonologia.

Anche *Ballo* presenta musica composta appositamente, il testo tuttavia è di Guido delle Colonne, poeta appartenente alla scuola siciliana.

Motettu de tristura è tratto dalla raccolta *Canti di Sardegna* di Giulio Fara, pubblicata da Ricordi nel 1923. Come nel caso di Favara, i *Canti di Sardegna* contengono trascrizioni per canto e pianoforte.

Malurous qu'o uno fenno e *Lo fiolaire* provengono dalla raccolta *Chants d'Auvergne* di Joseph Canteloube, un altro pioniere della ricerca sul canto popolare, stampata più volte tra il 1923 e il 1930, in versione per canto e pianoforte o voce e orchestra. Berio conosceva l'edizione per canto e pianoforte pubblicata nel 1927. Se il primo testo ironizza sul prendere moglie o marito, il secondo narra dell'amore tra due pastori.

Azerbaijan love song infine è tratta da una incisione discografica di una canzone del territorio posto nella regione caucasica al confine tra Europa e Asia: la stessa Cathy Berberian possedeva il disco e aveva trascritto le sillabe del testo senza preoccuparsi del significato delle parole.

Dunque vicende biografiche e interessi letterari e musicali si intrecciano nella scelta di queste "canzoni". Ma la lettura e

l'ascolto ex post di *Folk Songs* suscitano alcune considerazioni sull'interesse che la musica popolare destava in Italia all'epoca in cui la raccolta fu realizzata.

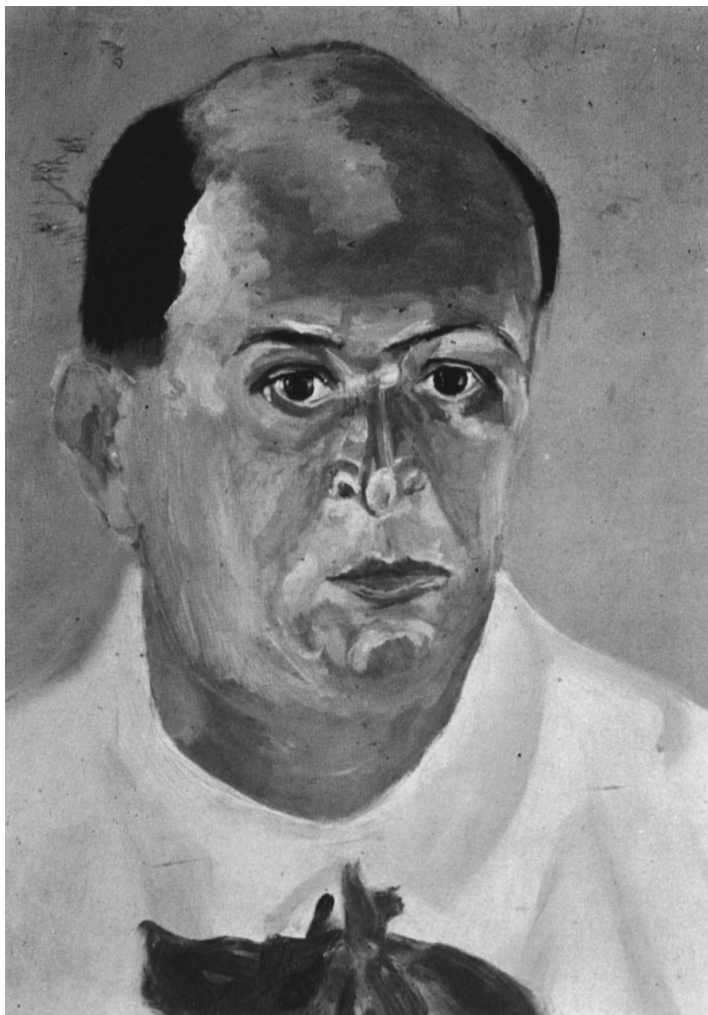
A parte i testi suggeriti da Cathy Berberian, tutti gli altri riflettono interessi già vivi nell'Italia dei primi anni Sessanta. Il repertorio dei folk singer americani, per esempio, proprio tra la fine degli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta influenzò le ricerche di Roberto Leydi, che già cominciava a svolgere registrazioni sul campo sulla musica popolare italiana, ma furono di stimolo anche alla nascita di un folk revival musicale italiano. Già si è detto del rapporto di collaborazione e amicizia di Berio con Roberto Leydi ed è proprio attorno alla figura di Leydi che, all'epoca in cui Berio lavorava a *Folk Songs*, gravitano alcuni dei migliori musicisti della tradizione popolare italiana: è Leydi infatti che fa conoscere a Berio e a Cathy Berberian il cantastorie Peppino Celano e il cantore, anch'egli siciliano, Giuseppe Ganduscio, ed è Leydi a coinvolgere Berio nelle proprie ricerche e a fornirgli continuamente nuovi stimoli anche attraverso la sua vastissima collezione di dischi.

Le parole di Berio riportate all'inizio parlano di “radici espressive” e di “storia” e “usi” delle canzoni che “ne sono stati fatti quando non si è voluto distruggerne e manipolarne il senso”: riferite all'epoca in cui *Folk Songs* furono composte fanno pensare alle nuove conoscenze sulla musica popolare italiana che aveva messo a disposizione Alan Lomax durante il suo viaggio in Italia nel 1954 e a quelle che si stavano diffondendo grazie alle ricerche di Roberto Leydi e Diego Carpitella. Ci si rendeva conto dunque che la tradizione italiana (o forse sarebbe meglio dire “le tradizioni italiane”) era assai ricca e varia dal punto di vista timbrico, espressivo, metrico, da qui il disagio che Berio provava all'ascolto delle armonizzazioni per canto e pianoforte. Ciò che Berio realizza tuttavia è un “commento” a quelle che egli ritiene le “radici espressive” di quelle canzoni, per di più realizzato in funzione della voce di Cathy Berberian (la quale, a detta dello stesso compositore, sapeva cantarle con undici voci diverse): nulla a che vedere dunque, con un intento imitativo delle tecniche musicali documentate dall'etnomusicologia.

Pure il cinema cominciava a frequentare i repertori musicali che all'epoca venivano fatti conoscere dalle ricerche sul campo e, anche se parrà del tutto arbitrario, si fa fatica a resistere alla tentazione di mettere in relazione il timbro gutturale e cupo di Cathy Berberian delle registrazioni in cui canta *A la femminisca* con il film *La terra trema* di Luchino Visconti del 1948, dove l'attesa degli uomini in mare è uno dei temi principali (e dove, in un processo complementare rispetto a quello operato da Berio, vengono impiegati suoni e voci dei pescatori di Acì Trezza).

Infine non deve stupire l'inserimento tra le *Folk Songs* di testi di origine medievale. Gli studiosi di tradizioni popolari degli ultimi decenni dell'Ottocento e della prima metà del Novecento avevano già notato come i testi raccolti dagli studiosi di canto

popolare risultassero utili per l'interpretazione di forme poetiche in volgare. L'attenzione nei confronti delle pratiche musicali consentì a partire dal secondo dopoguerra di mettere meglio a fuoco tecniche di improvvisazione poetico-musicale che hanno mantenuto importanti caratteri conservativi, come il canto in ottava rima o la tradizione dei *mutos* sardi, da cui proviene, per esempio, *Motettu de tristura*.



Autoritratto di Arnold
Schönberg.

Arnold Schönberg

Pierrot lunaire op. 21

di Susanna Venturi

Berlino, 12 marzo 1912:

Improvvisamente, di mattina, mi è venuta una gran voglia di comporre. Dopo così tanto tempo! Avevo già pensato anche alla possibilità di non comporre mai più.

13 marzo:

Ieri ho scritto il primo dei melologi del Pierrot lunaire. Credo sia riuscito molto bene. Questo è molto stimolante. E mi sto assolutamente muovendo verso una nuova espressività, lo sento. Qui i suoni diventano un'espressione immediata, quasi animalesca, di moti dei sensi e dell'anima. Quasi come se tutto fosse trasmesso direttamente. Sono ansioso di [vedere] come procede. Ma, un momento: ora so da dove viene: la primavera!! Sempre il mio periodo migliore. Posso già avvertire un nuovo movimento in me. In questo sono quasi come una pianta. Ogni anno è lo stesso. In primavera ho quasi sempre composto qualcosa.

Arnold Schönberg

Sono le annotazioni quotidiane e intime che Schönberg raccoglie nel suo diario del periodo berlinese, nei giorni in cui si accinge alla composizione della sua opera più famosa, quella che assurgerà a simbolo dell'espressionismo musicale e in cui si finirà per identificare la denuncia della minaccia di alienazione che il musicista sente incombere, la sua sostanziale incapacità di adattamento alle convenzioni artistiche: in breve, quel profilo artistico che vede al centro della sua poetica un'allucinazione disperata.

Ma le parole del diario, fiduciose nella rinascita primaverile, sembrano smentire l'immagine più corrente dell'uomo Schönberg e anche porsi in contrasto con l'umore legato alle vicende biografiche di quel periodo difficile: nell'autunno del 1911 il compositore si era nuovamente trasferito a Berlino (dove già tra il 1901 e il 1903 aveva trovato lavoro come collaboratore all'*Überbrettel*), lasciandosi alle spalle l'ostilità viennese e cercando un qualche rimedio alla disastrosa situazione economica. L'Accademia Imperiale di Musica e Arti Figurative di Vienna nel 1910 aveva accettato, dietro raccomandazione di Mahler, di assegnargli un posto di libero docente al di fuori dei programmi dei corsi ufficiali, ma l'anno successivo quell'incarico, seppure marginale, fu messo in discussione: contro di lui iniziò una violenta campagna di stampa e fu persino presentata un'interrogazione parlamentare.

È inevitabile chiedersi che cosa alimenti l'ostracismo a Schönberg e da dove nasca quell'impossibilità di dialogo e di mediazione tra il compositore e la sua città natale.

Se da un lato si deve tenere conto dei fermenti razziali, sempre più minacciosi, non si può tacere la totale incapacità di Schönberg di accettare compromessi o di seguire banali opportunismi. C'è in lui una vocazione a seguire, in parte anche inconsapevolmente, i percorsi più ardui per affermare, spesso in aspra solitudine, rigorosi ideali umani e artistici, e a schierarsi sempre e comunque contro il potere assumendo un impegno etico, morale e politico mai disgiunto dal suo operare artistico. Significativa in questo senso è la sua evoluzione religiosa: era nato da famiglia ebraica, battezzato cattolico, ma a 18 anni si convertì al protestantesimo e, come nota Charles Rosen, “diventare protestante nella cattolica Vienna imperiale significava andare in cerca di guai”; infine nel 1933, in pieno potere hitleriano, ritornò alla fede ebraica.

Dall'altro lato va ricordata la resistenza del pubblico nei confronti dei nuovi movimenti artistici e in particolare l'impressione di scandaloso oltraggio morale che, a partire dal 1908, l'opera di Schönberg aveva suscitato. A Vienna, poi, culla dei vertici musicali della tradizione occidentale, il gusto conservatore era il più intransigente d'Europa e le proteste che accompagnarono la prima esecuzione del *Quartetto op. 10 per archi e voce* (nel dicembre 1908) segnarono l'inizio di un'incomprensione pressoché assoluta che naturalmente non risparmiò le opere successive che aprivano Schönberg all'esperienza radicale dell'atonalità (prassi compositiva che lui preferì sempre definire pantonalità). Del resto, l'ostilità verso la sua musica non era un fatto isolato ma era parte di un clima generale di crisi e di progressiva divaricazione tra il gusto del pubblico e la ricerca di nuove frontiere espressive da parte degli artisti (basti pensare alle violente reazioni che già avevano investito Richard Strauss o a quelle che in quegli stessi anni avrebbero colpito Stravinskij): di fronte alla perdita dei rassicuranti riferimenti tonali lo smarrimento degli ascoltatori appariva inevitabile, ma altrettanto inevitabile era ormai l'abbandono della sintassi musicale del passato.

L'ineluttabilità di questo processo ci appare evidente e naturale nella semplicità delle parole di Anton Webern, discepolo di Schönberg e protagonista del “cammino verso la nuova musica”:

Quando ci domandavamo se dovessimo procedere in una nuova direzione o se meglio sarebbe stato tornare ai rapporti dell'armonia tradizionale, avevamo la precisa sensazione che questi rapporti erano divenuti superflui e che il nostro orecchio si soddisfaceva anche senza la tonalità. In breve: i tempi erano maturi perché la tonalità sparisse. [...]

E così accadde che sempre più decisamente e consapevolmente si siano scritti pezzi non più in una tonalità definita.

“Crisi del linguaggio”, non è una formula generica e segnala la saturazione di una sintassi musicale che giungeva oramai incapace di dare voce alle più segrete pulsioni espressive, all’inquietudine dilagante. Il linguaggio tonale, nella sua sostanza semantica, con le scansioni armoniche di tensione e riposo, con l’ampliamento al cromatismo più esasperato, si era caricato infatti di una stratificazione storica che non consentiva ulteriori sbocchi. Le strade che si aprivano, dunque, erano legate a un convinto superamento delle sue leggi per approdare a un cromatismo integrale, oppure a un concetto di tonalità radicalmente rinnovato (si pensi a Stravinskij o a Bartók).

Nel *Pierrot lunaire* Schönberg è ancora lontano dal sistema compositivo sulle dodici note (meglio noto come sistema dodecafonico), tuttavia non scrive ancorandosi ai suoni di una tonalità prescelta per poi aggiungerne altri come provvisorio ampliamento. Erano soluzioni queste che facevano parte del bagaglio storico del pensiero musicale e Schönberg aveva piena consapevolezza di quanto ciascuna di esse fosse stata dettata da esigenze espressive del tutto analoghe a quelle che egli perseguiva. In questo senso egli non è contro la tradizione ma ne è un consapevole continuatore, a patto che alla tradizione musicale si attribuisca un’incessante ricerca di persuasivi risultati espressivi.

I rapporti tra i suoni sono così ricavati liberamente dal totale cromatico, con le linee, le sovrapposizioni, le aggregazioni che più efficacemente possano tradurre le intenzioni espressive, senza raccordi sintattici precostituiti o riferimenti retorici consolidati; e ogni nota, ogni cellula, è essenziale come può esserlo ogni parola in un testo poetico. È come ripensare da capo il senso della musica. Musica “inaudita” perché non riverberata sulle precedenti esperienze storiche, ma frutto di una tensione interiore continua.

La rievocazione di languide maschere antiche nell’estetismo decadente degli ultimii decenni dell’Ottocento non superava la rigidità di una rappresentazione simbolica dei “tipi” a cui sembrava essersi ridotta l’umanità. Anche *Pierrot* si inserisce in questa moda svagata, ma attraverso il suo carattere lunare, notturno dunque, passa quello scarto stilistico che porta a una visione rovesciata della realtà: egli diviene la figura spettrale capace di rappresentare l’angoscia dell’uomo e di assumerne le sembianze profonde, una maschera allucinata che non nasconde ma svela il volto interiore di un’umanità in crisi, del suo smarrimento.

Appare dunque naturale che Schönberg pensi alle poesie della raccolta *Pierrot lunaire* del poeta belga Albert Giraud quando

l'attrice viennese Albertine Zehme si rivolge a lui chiedendogli di comporre un brano sullo stile del melologo, un tipo di recitazione con accompagnamento musicale che riscuoteva fortuna nell'ambito di quel cabaret sofisticato sorto alla fine del secolo precedente e che lei praticava con un certo successo.

Le avventure di Pierrot erano state rappresentate in numerosi balletti-pantomima tra gli anni Ottanta e Novanta e delle poesie del *Pierrot lunaire* aveva composto una versione per canto e pianoforte Otto Vrieslander nel 1904. Ma la raccolta di Giraud, del 1884, suscita l'interesse di Schönberg in virtù della "libera" traduzione tedesca elaborata da Otto Erich Hartleben nel 1892 e più volte da questi recitata per il pubblico del cabaret. "Mi sono limitato a prendere un motivo dalle poesie e a utilizzarlo per le mie": non una vera traduzione, avverte Hartleben, che intendeva cancellare la tipizzazione decadente e le inutili frivolezze della maschera per tratteggiarla con leggera ironia e immagini crude.

Delle 50 liriche dell'intera raccolta Schönberg ne sceglie 21 ("Tre volte sette" come è precisato nel titolo completo della composizione, con un gioco numerico che alcuni hanno voluto segnalare come gesto scaramantico contro il numero 13 dei versi di ciascuna poesia), ne compone la musica nell'arco di quasi tre mesi secondo un ordine casuale, per poi disporre i brani in una successione, non troppo diversa da quella già stabilita da Hartleben, tale comunque da porre in rilievo l'evoluzione e i contrasti di caratteri ed atmosfere. *Pierrot lunaire* venne eseguito per la prima volta a Berlino il 16 ottobre 1912, interpretato dalla Zehme che recitava in costume da Pierrot sullo sfondo di un paravento nero dietro cui si nascondevano gli strumentisti diretti dall'autore. A questa seguirono altre esecuzioni in diverse città europee e l'opera divenne ben presto l'inizio di un più attento interesse per la produzione di un autore che, a dispetto delle incomprensioni, andava assumendo sempre maggiore notorietà e le cui opere giovanili venivano riscoperte e apprezzate.

Con la rottura dei cardini tonali la musica puramente strumentale perde i riferimenti formali che consentivano la strutturazione di ampie forme; il ricorso a un testo verbale può in questa fase assumere il ruolo di una traccia allo sviluppo costruttivo. Ma nel rapporto tra musica e testo non si vuole ricreare l'identità di significati, e la "traduzione" musicale del testo non può in alcun modo essere assimilata al passaggio da un ambito linguistico all'altro.

La relazione che Schönberg instaura nell'unire parola e suono è frutto di corrispondenze interiori:

decisivo [...] fu per me il fatto di aver scritto molti dei miei Lieder dall'inizio alla fine ispirandomi soltanto al suono delle prime parole del testo, senza minimamente preoccuparmi di come si svolgessero i fatti contenuti nella poesia, senza nemmeno coglierla nell'estasi della

composizione. Solo qualche giorno dopo pensai di rendermi conto del vero contenuto poetico del mio Lied, e con grande meraviglia mi accorsi di non aver mai reso maggior giustizia al poeta, come quando, guidato dal primo contatto diretto col suono iniziale, avevo intuito ciò che doveva assolutamente seguirvi.

Nell'articolo *Rapporto con il testo* che il compositore scrive probabilmente nei primi mesi del 1912 e che viene pubblicato nel numero unico di *Der Blaue Reiter*, il riferimento è forse ai *Lieder* composti sulle poesie di Stefan George (op. 15), ma in quello stesso periodo con il *Pierrot lunaire* compie una svolta decisiva e rivoluzionaria nel trattamento della voce: la realizzazione dello *Sprechstimme* (canto parlato) o *Sprechgesang* (voce parlata).

Un modo di trattare la voce che non è canto e non è pura recitazione, che in qualche modo incorpora la parola alla musica conferendole la precisione di scrittura (nella prescrizione dell'altezza e della durata dei singoli suoni) propria del linguaggio musicale ma lasciandole la nudità e le inflessioni timbriche del parlato. La dedicataria dell'opera, del resto, era un'attrice, non una cantante, ma Schönberg aveva già sperimentato questa tecnica isolandola nelle parti corali della *Glückliche Hand* e ancora prima, a un livello non del tutto strutturato, nella parte finale dei *Gurre-Lieder*. Le inevitabili difficoltà interpretative legate a un modo del tutto nuovo di intonare il testo in musica inducono l'autore a definirne con precisione la tecnica nella *Prefazione* alla partitura:

La melodia segnata con note nella Sprechstimme non è destinata (tranne singole eccezioni, del resto indicate) ad essere cantata.

L'esecutore ha il compito di curare il cambiamento delle altezze di suono indicate con una "melodia parlata" (Sprechmelodie). Ciò avviene a patto che egli:

- I. *osservi molto scrupolosamente il ritmo, come se cantasse, cioè con non maggiore libertà di quella che si potrebbe permettere di fronte ad una melodia da cantare;*
- II. *si renda cosciente della differenza tra "suono parlato" e "suono cantato": il suono cantato conserva immutata la sua altezza, mentre il suono parlato dà sì l'altezza della nota, ma la abbandona subito scendendo o salendo. L'esecutore deve però deve guardarsi bene dal cadere in un parlato "cantante". Non si tratta assolutamente di questo. Non si desidera affatto un parlare realistico-naturalistico. Al contrario deve essere ben chiara la differenza tra il parlare comune ed un parlato che operi in una forma musicale. Ma esso non deve ricordare neppure il canto.*

[...]

Gli esecutori non hanno qui il compito di ricavare lo spirito e il carattere dei singoli pezzi dal senso delle parole, ma esclusivamente dalla musica. Quanto l'autore ha ritenuto importante nella rappresentazione pittorico-sonora degli avvenimenti e dei sentimenti

contenuti nel testo, sta nella musica. Dove l'esecutore non lo trova, rinunci a introdurre qualcosa che l'autore non ha voluto metterci. In questo caso non aggiungerebbe, ma toglierebbe.

Tradizionalmente il profilo melodico della parte affidata alla voce riassumeva in sé lo scavo poetico del testo, mentre gli strumenti concorrevano a rinforzare quel tratto espressivo, identificandosi con esso o discostandosene, ma tuttavia senza mai negarlo o contrapporvisi. Con il tentativo di scomposizione degli elementi verbali, la frammentazione della parola in singoli fonemi, la crudezza delle consonanti (transitori d'attacco per la fisica acustica), la netta evidenza del suono "parlato", Schönberg rifiuta la consueta fusione attuando un nuovo incontro tra parola poetica e invenzione musicale: la divaricazione che sembra aprirsi tra il piano vocale e quello strumentale crea un allargamento della fascia percettiva, la cui ampiezza non viene meno neppure nei passi in cui la voce si accompagna a un solo strumento.

E più che l'esattezza dell'intonazione dei rapporti intervallari ciò che conta è l'oscillazione della voce lasciata in una dimensione "pre-musicale"; ogni suo movimento è intenzionalmente "espressivo" in quanto frutto di una tensione continua; e la difficoltà di ascolto è data dal susseguirsi di sensazioni inedite che non concedono il riposo della preudibilità perché le linee melodiche si muovono con gli scarti imprevedibili di una ricerca espressiva spasmodica.

Non con la voce ma attraverso la mobilissima trama strumentale Schönberg persegue la traduzione poetica del testo, mentre l'intonazione straniante delle parole anziché scatenare l'invenzione musicale sembra metterla in crisi o negarla. In questo senso forse Schönberg, molti anni dopo la composizione del *Pierrot*, nel 1949, dirà che la voce recitante "non canta mai il tema, ma, tutt'al più, *parla* contro di esso, mentre i temi (e ogni altra cosa di importanza musicale) sono affidati agli strumenti".

La consistenza semantica delle parole, deformate, estranee al linguaggio ordinario, è trasfigurata dal suono che le intona: è come se la parte strumentale partisse là dove arriva quella vocale, ma all'autore ciò che preme è lo scorrere parallelo dei due piani, non l'effetto combinatorio ma l'incontro di liberi processi inventivi. Un modo di concepire l'intonazione vocale che, seppure con accenti e modalità diverse, può farci pensare a espressioni della musica extraeuropea, ma non è mai stato accertato un rapporto tra Schönberg e i materiali sonori che si andavano accumulando proprio in quegli anni nell'Archivio di Musicologia Comparata di Berlino.

Oltre all'uso dello *Sprechstimme*, una delle novità, per certi aspetti sconvolgenti, del *Pierrot lunaire* è nella scelta di un percorso strumentale antitetico rispetto alla precedente esperienza del decadentismo. La ricerca di nuovi approdi aveva portato spesso a un gigantismo orchestrale di derivazione wagneriana, a una

scrittura densa, a un'armonia turgida, a un procedere per macchie di colore in acceso contrasto. Né, d'altra parte, questa tendenza verrà meno poi nello stesso Schönberg che però tratterà l'orchestra con procedimenti di scrittura più nitida. Ma in questa opera egli sceglie il disegno nudo, che si staglia con secchezza, senza sbavature, fino ad incidere la carne dell'ascoltatore come un graffio continuo e profondo. Linee sovrapposte a linee, ma sempre con un disegno che riesce a prevalere sugli altri, e tocchi leggeri che ci giungono come sottolineature, e strappi sonori affidati al pianoforte, ed esiti timbrici originati da sovrapposizioni di colori che non perdono la loro purezza. La concezione è cameristica, con pochi strumenti, e bastano appena cinque esecutori: pianoforte, violino (oppure viola), flauto (oppure ottavino), clarinetto (oppure clarinetto basso) e violoncello. E tra i 21 brani che costituiscono l'opera sono pochi quelli in cui sono chiamati a intervenire tutti insieme. Un organico scarno, che anche altri poi adotteranno, e che dà voce a una sonorità scabra, come disarticolata, capace di esprimere l'inquietudine di urgenze interiori non traducibili secondo i percorsi più consueti.

Nella costruzione di un assetto formale Schönberg si serve di quei procedimenti che sono alla radice del pensiero musicale: la libertà con cui sono trattati i materiali proposti (incisi ritmici e incisi melodici, particolari disegni di due o tre note, passaggi di tipo accordale, figurazioni in "ostinato" o con note ribattute), trova coerenza costruttiva nella ricerca di regolarità e di simmetrie, spesso segrete, e nell'adozione di procedimenti contrappuntistici (canone, moto retrogrado, progressioni...) che giungono come grande lezione del passato, ma spogliata dagli approdi tonali.

In ciascun brano c'è la costante di un profilo melodico che può assumere carattere di cantabilità molto pronunciata e, in ogni caso, di netta prevalenza. Il tratto ironico si può talvolta individuare proprio nell'enfasi dei disegni melodici, o nella loro pudica interruzione con bruschi accordi, giochi ritmici o scarti improvvisi di sonorità. Un enfatico richiamo linguistico che allude a quel carico di espressività semantica accumulato dall'esperienza storica, per restituirlo come riverberazione frammentata, ormai incapace di rinnovare convincenti e attuali moti affettivi. È un citare per negare: il richiamo alle maschere sta infatti anche nel mascheramento della musica dietro stanchi stereotipi: rinunciare significa scoprire la verità musicale, la sua essenza, e ogni richiamo ai dati espressivi della tradizione è un modo di richiamarne l'inattualità rispetto a ciò che al presente l'uomo è o ha imparato a sapere di sé.

Ciascuna delle 21 poesie del *Pierrot lunaire* è composta di 13 versi, strutturata in forma di rondò: i primi due versi costituiscono il ritornello che viene ripreso ai versi 7 e 8, mentre in chiusura l'ultimo verso è la ripetizione del primo (fa eccezione il sesto brano). Schönberg, che conserva inalterata la sequenza dei versi, non ne trae conseguenze nella struttura musicale,

sfruttando solo raramente e in modo parziale la formula del ritornello. Come si è detto la composizione si presenta suddivisa in tre sezioni che segnano tre distinti momenti della maschera protagonista. Brevemente: nella prima Pierrot “poeta della disperazione” è preda di desideri struggenti, affascinato dalla forza seduttiva ed erotica della luna; nella seconda emerge in primo piano l’immagine della morte, come un incubo grottesco e macabro che Pierrot evoca come inevitabile punizione; nella terza infine i tormenti sembrano placarsi in una generica amabilità e in una rassegnata atmosfera farsesca e nostalgica

Nel primo brano, *Mondestrunken (Ebbro di luna)*, l’autore enuncia fin dalla battuta iniziale (e lo ripete nell’ultima battuta) quello che possiamo riconoscere come il “tema di Pierrot”: una figurazione discendente di 7 note su ampi intervalli che se subito è presentata come un disegno ostinato al pianoforte, poi tornerà integra, modificata, rovesciata, frammentata, accennata nel disegno, mascherata o sottotraccia, in tutti i brani come inconfondibile richiamo a una ciclicità più simbolica che suggerita da un’unitarietà espressiva che persegua l’evolversi di uno sviluppo tematico. Le citazioni e i rimandi al già noto, ai più consueti espedienti della tradizione, sono celati, o resi espliciti, in una trama timbrica tanto netta da consentire una penetrante e quasi dolorosa percezione di ogni linea strumentale: la melodia classica mascherata negli ampi intervalli di *Colombine*; la sonorità negata delle triadi arcaiche e dell’andamento da corale (quasi da canzone popolare) in *Eine blasse Wäscherin (Una pallida lavandaia)*; il 3/4 canonico del *Valse de Chopin*, insidiato da sfasamenti ritmici, che sembra “rientrare” nei gesti chopiniani solo nell’accennato raccordo finale, con quattro note ribattute e sospese; i modi barocchi nelle sezioni contrastanti di *Madonna* in cui sembra affacciarsi un appiglio tonale, deformato nella disgregazione di figurazioni ornate. Ma il clima livido e irreale annunciato all’inizio sembra esprimersi pienamente nell’approdo alla nudità del disegno melodico affidato al solo flauto in *Der kranke Mond (La luna malata)*. La luna non ha più niente dei richiami romantici, la sua luce spettrale illividisce le forme e i colori, il suo filtro monocromatico lascia intravedere però l’essenza vera delle cose, nude, prive dello smalto che risplende nella luce illusoria del giorno. L’unico colore evocato nell’intero ciclo poetico è il rosso del sangue che sembra sgorgare da immagini improvvise che si aprono come ferite.

L’ironia si sgretola nei suoni di morte e nel cupo fremito di “nere farfalle gigantesche” in *Nacht (Notte)*, un canone che prende l’avvio dal registro basso del pianoforte, dilatandosi al clarinetto basso e al violoncello fino a insidiare la voce. La soffocata e lamentosa implorazione di *Gebet an Pierrot (Preghiera a Pierrot)*, “signore della luna”, sfocia direttamente nello stile concitato di *Raub (Rapina)* dove il ritmo puntato conferisce alla voce un identificabile profilo melodico, mentre i madrigalismi strumentali sembrano riflettere i “principeschi rubini” di sangue. L’incubo culmina nella lacerazione blasfema di *Rote*

Messe (*Messa rossa*): la “rossa ostia gocciolante” è il cuore di Pierrot strappato alla carne e il suo “tema” si trasforma in un ostinato del pianoforte, rotto da trilli. Folgorante, come un lampo di luce crudele è il *Galgenlied* (*Canto della forca*), prima dell’addensarsi contrappuntistico di *Enthauptung* (*Decapitazione*): la luna da filtro malato di verità è ora trasformata in “splendente spada turca” e la coda di chiusura si collega direttamente al settimo brano (*La luna malata*) riprendendone al flauto la melodia. Il pianoforte si fa percussivo, i suoi accordi fortissimi aprono e terminano, in una sorta di forma chiusa, *Die Kreuze* (*Le croci*): “sante croci” che altro non sono che i versi, voce e morte dei poeti.

Il dolore più acuto sembra passare e stemperarsi in un sospiro “cristallino”, che però giunge tagliente con il suono acutissimo dei violini in *Heimweh* (*Nostalgia*) dove la scrittura si fa pantomima, gesto scomposto, sino al ghigno finale del violoncello che si lega a *Gemeinheit* (*Canagliata*): qui la voce sembra muoversi secondo un disegno arcaizzante ma deformato e l’urlo di Cassandro si traduce nello stridore dell’ottavino. Ma in tutta l’opera le evocazioni musicali suggerite dal testo sono rapidissime: se la tradizione teatrale e quella liederistica ci avevano abituato all’indugio, alla dilatazione in tempi musicali di stati d’animo o di immagini, Schönberg risolve con rapidi passaggi le suggestioni della parola e l’ascoltatore non può soffermarvisi ma solo coglierle come fuggevoli folgorazioni. In *Parodie* la scrittura musicale, e anche il testo poetico, riprendono i toni inquietanti della sezione precedente col ritorno dei procedimenti del contrappunto imitativo, con un canone in cui è finalmente coinvolta anche la voce, mentre il tema ambigualmente sensuale si frantuma per diventare lacerante. Di fronte ad immagini difficili da evocare, evanescenti, Schönberg si garantisce tenuta e coerenza espressiva con una scrittura più rigorosa, con l’ispessirsi della trama, con la complessità di un lavoro contrappuntistico che in *Der Mondfleck* (*La macchia lunare*) non si riesce a percepire all’ascolto: la macchia di luna macchia la pelle, non è un sogno e non sparirà col giorno perché è l’orrenda scoperta della morte.

Il portamento sentimentale e la cantabilità enfatica del violoncello in *Serenade*, valzer lento, rimandano a una sfera espressiva che il pianoforte sembra assecondare per smentirla: uno svuotamento di senso accentuato dall’estraneità della voce. Con *Heimfahrt* (*Ritorno a casa*) si chiude il “viaggio” allucinato di Pierrot, cullato da un disegno oscillante di barcarola innervosito dal pizzicato di violino e violoncello; ma solo con l’ultimo brano, *O alter Duft* (*O antico profumo*) si esce definitivamente dall’incubo e il placarsi della tensione si traduce nella rarefazione timbrica. Un ritorno alla dimensione umana con la pacata amarezza della rassegnazione, riassunta nelle ultime battute che Schönberg riserva agli strumenti ad arco. L’unica forma di vitalità concessa a Pierrot è l’incubo con le spettrali visioni nella luce lunare. Quando l’incubo cessa Pierrot ritorna maschera e viene restituito al silenzio inerte della vita.



gli arti sti



Alda Caiello

Una delle maggiori interpreti nel panorama europeo per versatilità, raffinatezza e capacità espressive. Diplomata in pianoforte e in canto al Conservatorio di Perugia, cantante prediletta da Luciano Berio per le sue *Folk Songs*, ha cantato sotto la guida di direttori quali Berio stesso, Frans Brüggen, Myung-Whun Chung, Valery Gergiev, Arturo Tamayo, Peter Keuschnig, Massimo de Bernart, Donato Renzetti, Emilio Pomarico, Pascal Rophé, Waine Marshall, Stephen Ausbury, Peter Rundel, Lucas Vis, Christopher Franklin, Renato Rivolta, Marcello Panni, Fabio Maestri, Marco Angius, e con importanti registi quali Daniele Abbado, Yoshi Oida, Giorgio Barberio Corsetti, Davide Livermore, Michael Scheidl, Cristina Mazzavillani Muti, Ignacio Garcia, Giorgio Pressburger. È invitata regolarmente dalle maggiori istituzioni musicali europee, tra cui il Teatro alla Scala di Milano, Concertgebouw di Amsterdam, Wigmore Hall di Londra, Fondazione Gulbenkian di Lisbona, Auditorio Nacional di Madrid, Konzerthaus e Musikverein di Vienna, Salzburger Festspiele, Maggio Musicale Fiorentino, Teatro Carlo Felice di Genova, Festival di Musica Contemporanea di Barcellona,

Festival d'Autômne di Parigi, Festival Mozart de La Coruña, Festival Wien Modern, Festival Manca, Accademia Nazionale di Santa Cecilia di Roma, Bologna Festival, Rotterdams Philharmonisch Orkest, Biennale di München, Festival MiTo a Milano e Torino, Festival di Alicante, Ravenna Festival.

Il suo repertorio include partiture di Monteverdi, Bach, Scarlatti, Mozart, Boccherini, Pergolesi, Gluck, Rossini, Respighi, Mahler, Schönberg, Berg, Shostakovich, e numerose partiture del Novecento come *Passaggio*, *Folk Songs*, *Recital for Cathy*, *Altra Voce* di Berio, *Pierrot Lunaire* di Schönberg, *La voix humaine* di Poulenc, *Medea*, *La pietra di diaspro*, *Tenebrae* di Guarnieri, *Camera Obscura* di Di Bari, *Io, frammento di Prometeo* di Nono, *Rara Requiem* di Bussotti, *Exil* di Kancheli, *Perseo ed Andromeda* di Sciarrino, *Commiato* di Dallapiccola, *Lucrezio: oratorio materialistico* di Lombardi, *America: a prophecy* di Adès, *Le marteau sans maître e Improvisation I, Improvisation II* di Boulez, *La Philosophie dans le Labyrinthe* di Cattaneo, *IV Sinfonia* di Mahler, *Koom* di Scelsi, *Cantus planus* di Castiglioni, *Satyricon* di Maderna, *Novae de infinito laudes* di Henze, *Harawi e Poèmes pour Mi* di Messiaen, il *Signor Goldoni e Freud, Freud, I love you* di Luca Mosca, *Gesualdo, Considered as a Murderer* di Luca Francesconi, *Il carro e i canti* di Solbiati.

Ha inciso per BMG/Ricordi, CAM (Fabio Vacchi, musiche per il film di Ermanno Olmi *Cantando dietro i Paraventi*), Stradivarius, Rai Trade, Col Legno, Zig Zag Territoires, Verso, Bottega Discantica.



Divertimento Ensemble

Fondato nel 1977 da alcuni solisti di fama internazionale e da alcune fra le prime parti delle due più importanti orchestre milanesi, sotto la direzione di Sandro Gorli, il Divertimento Ensemble si è rapidamente affermato in Italia e all'estero realizzando fino ad oggi più di 1000 concerti e 10 cd.

Oltre ottanta compositori hanno dedicato nuove composizioni all'ensemble, contribuendo a creare per il complesso un repertorio cameristico fra i più rappresentativi della nuova musica non solo italiana.

Nel 1978, al suo secondo anno di attività, è entrato nei prestigiosi cartelloni della Società del Quartetto di Milano e del Festival milanese Musica nel Nostro Tempo. Nel 1981 ha debuttato al Teatro alla Scala di Milano con l'opera *Il Sosia* di Flavio Testi e con un concerto monografico dedicato ad Aldo Clementi. È tornato nel cartellone del Teatro alla Scala nel 1996, 1997 e nel 1998 con un concerto dedicato a Frank Zappa.

Presente nei maggiori festival di musica contemporanea in Europa, è stato invitato dalla Biennale di Venezia undici volte tra il 1979 e il 2008. Ha inoltre effettuato concerti in Francia, Spagna, Portogallo, Svizzera, Germania, Austria, Belgio, Olanda, Inghilterra, Jugoslavia, Polonia, Messico, Stati Uniti, Argentina, Giappone e Russia, oltre che nelle più importanti città italiane.

Fra le sue incisioni, l'opera *Solo* di Sandro Gorli (Ricordi); tre dischi dedicati a Bruno Maderna: *Satyricon* (Salabert-Harmonia Mundi), *Don Perlimplin* (Stradivarius), *Venetian Journal*, *Juilliard Serenade*, *Vier Briefe*, *Konzert für Oboe und Kammerensemble*

(Stradivarius); un'antologia di giovani compositori italiani (Fonit Cetra); tre cd monografici dedicati a Giulio Castagnoli, Alessandro Solbiati e Franco Donatoni (Stradivarius).

Da molti anni affianca all'attività concertistica un forte impegno in campo didattico, collaborando al Corso di Direzione d'Orchestra per la musica dal Novecento ad oggi, tenuto da Sandro Gorli.

Nel 2009 ha dato vita agli Incontri Internazionali per giovani compositori "Franco Donatoni", che comprendono masterclass, tavole rotonde, concerti e prime esecuzioni di opere commissionate a tre giovani compositori selezionati attraverso un concorso internazionale.

Nel 2010 ha ricevuto una menzione al grandesignEtico International Award per la sua attività in favore dei giovani musicisti.

Sandro Gorli

Ha studiato composizione con Franco Donatoni frequentando contemporaneamente la facoltà di Architettura di Milano e diplomandosi in pianoforte. Ha svolto attività di ricerca presso lo studio di Fonologia della Rai di Milano e ha seguito i corsi di direzione d'orchestra di Hans Swarowsky a Vienna.

Nel 1977 ha fondato il Divertimento Ensemble, che ancor oggi dirige svolgendo un'intensa attività concertistica volta alla diffusione della musica contemporanea. Dal 1990 al 1998 è stato direttore principale dell'ensemble Elision di Melbourne. Con entrambe le formazioni ha relizzato, negli ultimi anni di attività, quattordici cd. Ha lavorato inoltre con l'Orchestra Sinfonica Siciliana per la prima esecuzione italiana della *Low Symphony* di Philip Glass ed è stato alla guida dell'Orchestra Sinfonica "Giuseppe Verdi" di Milano, con la quale ha inciso due dischi interamente dedicati a Maderna.

Fra le sue composizioni, eseguite nelle più importanti manifestazioni italiane e straniere, ricordiamo: *Me-Ti*, richiesta all'autore da Bruno Maderna per l'orchestra Rai di Milano (premio SIMC 1975); *Chimera la luce* per sestetto vocale, pianoforte, coro e orchestra, che ha avuto la sua prima esecuzione al Festival di Royan del 1976 sotto la direzione di Giuseppe Sinopoli; *On a Delphic reed* per oboe e 17 esecutori (premio SIMC 1980); *Il bambino perduto* per orchestra; *Quartetto* per archi; *Le due Sorgenti* per orchestra da camera; *Super flumina* per oboe, viola e orchestra, scritta per il Festival di Babilonia del 1987 (premio Città di Trieste del 1989) e *Requiem* per coro misto a cappella, scritto per La Chapelle Royale, diretta da Philippe Herreweghe (cd Harmonia Mundi).

Fra gli enti che hanno commissionato sue partiture: la Rai di Milano (1973), I Solisti Veneti (1975), la Fondazione Gulbenkian (1976), il Ministero della Cultura francese (1979, 1983, 1984, 1989 e 1993), il Ministero degli Esteri italiano (1987), Radio France (1981 e 1988), l'Orchestra Regionale Toscana (1990), l'Ensemble Elision di Melbourne (1990 e 1994), il Festival di Ginevra (1991), l'Atelier du Rhin (1993), il festival giapponese Theatre Winter (1997), Agon (1997), la Curia Arcivescovile di Milano (1999), l'Orchestra Sinfonica di Lisbona (2000), Milano Musica (2006), Ex novo ensemble (2009), Accademia Filarmonica Romana (2010), Fondazione I Pomeriggi Musicali (2011).

Nel 1985 ha vinto il premio Europa per il teatro musicale con *Solo*; la sua seconda opera, *Le mal de lune*, è andata in scena nel marzo 1994 a Colmar e a Strasburgo.

programma di sala a cura di
Cristina Ghirardini

coordinamento editoriale e grafica
Ufficio Edizioni Ravenna Festival

stampato su carta naturale
priva di cloro elementare
e di sbiancanti ottici

stampa
Grafiche Morandi, Fusignano