



# Ute Lemper

Palazzo Mauro de André  
giovedì 19 giugno 2014, ore 21



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

**con il sostegno di**



Comune di Ravenna



**con il contributo di**



Yoko Nagae Ceschina  
Koichi Suzuki  
Hormoz Vasfi

**partner**





**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  
Cinema Teatro Astoria Ravenna  
Circolo Amici del Teatro "Romolo Valli" - Rimini  
Classica HD  
Cmc Ravenna  
Cna Ravenna  
Comune di Ravenna  
Comune di Russi  
Confartigianato Ravenna  
Confindustria Ravenna  
Coop Adriatica  
Credito Cooperativo Ravennate e Imolese  
Eni  
Federazione Cooperative Provincia di Ravenna  
Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna  
Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna  
Gruppo Hera  
Gruppo Nettuno  
Hormoz Vasfi  
Itway  
Koichi Suzuki  
Legacoop Romagna  
Micoperi  
Ministero per i Beni e le Attività Culturali  
Officine Digitali  
Poderi dal Nespoli  
Publimedia Italia  
Publitalia '80  
Quotidiano Nazionale  
Rai Uno  
Rai Radio Tre  
Reclam  
Regione Emilia Romagna  
Setteserequi  
Sigma 4  
Start Romagna  
Tecno Allarmi Sistemi  
Teleromagna  
Unicredit  
Unipol Banca  
UnipolSai Assicurazioni  
Yoko Nagae Ceschina  
Yoox.com



Antonio e Gian Luca Bandini, *Ravenna*  
Francesca e Silvana Bedei, *Ravenna*  
Maurizio e Irene Berti, *Bagnacavallo*  
Mario e Giorgia Boccaccini, *Ravenna*  
Paolo e Maria Livia Brusi, *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*  
Ada Elmi e Marta Bulgarelli, *Bologna*  
Rosa Errani e Manuela Mazzavillani, *Ravenna*  
Dario e Roberta Fabbri, *Ravenna*  
Gioia Falck Marchi, *Firenze*  
Gian Giacomo e Liliana Faverio, *Milano*  
Paolo e Franca Fignagnani, *Bologna*  
Domenico Francesconi e figli, *Ravenna*  
Giovanni Frezzotti, *Jesi*  
Idina Gardini, *Ravenna*  
Stefano e Silvana Golinelli, *Bologna*  
Dieter e Ingrid Häussermann, *Bietigheim-Bissingen*  
Gianfranco e Valeria Magnani, *Ravenna*  
Silvia Malagola e Paola Montanari, *Milano*  
Franca Manetti, *Ravenna*  
Gabriella Mariani Ottobelli, *Milano*  
Pietro e Gabriella Marini, *Ravenna*  
Manfred Mautner von Markhof, *Vienna*  
Maura e Alessandra Naponiello, *Milano*  
Peppino e Giovanna Naponiello, *Milano*  
Giorgio e Riccarda Palazzi Rossi, *Ravenna*  
Gianna Pasini, *Ravenna*  
Gian Paolo e Graziella Pasini, *Ravenna*  
Desideria Antonietta Pasolini Dall'Onda, *Ravenna*  
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*  
Giovanni e Graziella Salami, *Lavezzola*  
Guido e Francesca Sansoni, *Ravenna*  
Francesco e Sonia Saviotti, *Milano*  
Sandro e Laura Scaioli, *Ravenna*  
Eraldo e Clelia Scarano, *Ravenna*  
Leonardo Spadoni, *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 Riccardo Vitiello, *Ravenna*  
Lady Netta Weinstock, *Londra*

*Presidente*  
Gian Giacomo Faverio

*Comitato Direttivo*  
Gioia Falck Marchi  
Paolo Fignagnani  
Giuliano Gamberini  
Maria Cristina Mazzavillani Muti  
Giuseppe Poggiali  
Eraldo Scarano  
Leonardo Spadoni  
Maria Luisa Vaccari  
Gerardo Veronesi

*Segretario*  
Pino Ronchi

#### **Aziende sostenitrici**

ACMAR, *Ravenna*  
Alma Petroli, *Ravenna*  
CMC, *Ravenna*  
Consorzio Cooperative Costruzioni, *Bologna*  
Credito Cooperativo Ravennate e Imolese  
FBS, *Milano*  
FINAGRO, *Milano*  
Kremslehner Alberghi e Ristoranti, *Vienna*  
L.N.T., *Ravenna*  
Rosetti Marino, *Ravenna*  
SVA Concessionaria Fiat, *Ravenna*  
Terme di Punta Marina, *Ravenna*  
TRE - Tozzi Renewable Energy, *Ravenna*  
Visual Technology, *Ravenna*



## **RAVENNA FESTIVAL**

### *Direzione artistica*

Cristina Mazzavillani Muti

Franco Masotti

Angelo Nicasastro

### **Fondazione Ravenna Manifestazioni**

#### **Soci**

Comune di Ravenna

Regione Emilia Romagna

Provincia di Ravenna

Camera di Commercio di Ravenna

Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna

Confindustria Ravenna

Confcommercio Ravenna

Confesercenti Ravenna

CNA Ravenna

Confartigianato Ravenna

Archidiocesi di Ravenna-Cervia

Fondazione Arturo Toscanini

#### **Consiglio di Amministrazione**

*Presidente* Fabrizio Matteucci

*Vicepresidente* Mario Salvagiani

*Consiglieri*

Ouidad Bakkali, Galliano Di Marco,

Lanfranco Gualtieri

#### **Sovrintendente**

Antonio De Rosa

*Segretario generale*

Marcello Natali

*Responsabile amministrativo*

Roberto Cimatti

*Revisori dei conti*

Giovanni Nonni

Mario Bacigalupo

Angelo Lo Rizzo



# Ute Lemper

Canzoni dal secolo breve (1914-1991)

**Orchestra Giovanile Luigi Cherubini**

*direttore*

**Tonino Battista**

*canzoni di*

Norbert Schultze, Kurt Weill, Bertolt Brecht,  
John Kander, Fred Ebb, Hanns Eisler, Kurt Tucholsky,  
George Gershwin, Marguerite Monnot,  
Georges Moustaki, Louis Guglielmi, Édith Piaf,  
Jacques Brel, Soko Friedhof, John Lennon,  
Léo Ferré, Norbert Glanzberg

produzione Ravenna Festival



# I fantasmi del passato e la nuova anima europea

di Oreste Bossini

“Il secolo breve” è il titolo di uno dei principali lavori dello storico inglese Eric Hobsbawm. Il libro descrive in sintesi il Novecento come “l’era dei grandi cataclismi”, fissando nell’inizio della Prima guerra mondiale e nel crollo dell’Unione sovietica i confini politici e culturali del secolo scorso. Nel fiume dei colossali rivolgimenti che hanno sconvolto la vita e il destino dell’umanità intera vengono trascinate però le storie, le sofferenze, le speranze di persone in carne e ossa, costrette a misurare nella vita quotidiana le conseguenze delle astratte leggi della politica e dell’economia. Non è esagerato affermare che la guerra è stata la principale forma di vita della popolazione europea del Novecento, il primo secolo a vedere enormi masse di cittadini irreggimentate in eserciti e corpi militari di varia natura. Per oltre cinquant’anni l’intero continente è stato trasformato in un’enorme caserma e sottoposto a una plumbea disciplina, in attesa di sacrificare milioni di uomini allo spettacolo cruento della guerra. Non desta sorpresa, perciò, che la canzone forse più emblematica del Novecento racconti la storia della donna di un soldato, *Lili Marleen*. Il primo a rendersene conto è stato il regista Rainer Werner Fassbinder, che nel 1981 iniziava la sua cosiddetta “trilogia tedesca” con un film ispirato dal romanzo autobiografico della prima interprete di *Lili Marleen*, la cantante Lale Andersen, impersonata da una indimenticabile Hanna Schygulla. Quel semplice motivetto, intonato su una marcetta melanconica e un po’ ironica, aveva incarnato per milioni di soldati prima tedeschi, poi italiani, francesi, inglesi e di ogni nazionalità, nel corso della Seconda guerra mondiale, un sentimento tanto profondo quanto banale come la nostalgia della casa e di una vita vissuta in pace.

Le origini della canzone, però, risalgono alla Prima guerra mondiale. Hans Leip era un maestro di scuola e venne arruolato nel 1915 nei Fucilieri della Guardia di stanza a Berlino, uno dei reggimenti scelti dell’armata prussiana. Prima di partire per i Carpazi, sul fronte russo, il giovane ufficiale di guardia, in una sera di aprile, scrive una poesia melanconica sulla ragazza che lo aspettava tutte le sere fuori dalla caserma, senza immaginare quale destino fortunato avrebbero avuto quei versi. Il testo venne pubblicato una dozzina di anni dopo, nel 1928, ma la versione musicale arrivò molto più tardi. Qui comincia l’incredibile romanzo di *Lili Marleen*.<sup>1</sup> Lale Andersen, dal 1933 al 1937, era stata ingaggiata dallo Schauspielhaus di Zurigo, dove aveva conosciuto



Marlene Dietrich.

e amato il compositore Rolf Liebermann. Un amico musicista, Rudi Zink, aveva scritto per lei una serie di canzoni, tra cui una sulle parole della poesia di Leip. La sua *Lili Marleen* però non ebbe molto successo, forse per il carattere troppo melanconico della musica. Per una strana coincidenza del destino, un altro compositore, Norbert Schulze, decise di mettere in musica poco dopo gli stessi versi e offrì la canzone proprio a Lale Andersen, che nel frattempo era tornata in Germania e lavorava nel celebre Kabarett der Komiker a Berlino. La canzone venne registrata nel 1939, con il titolo *Lied eines jungen Wachtpostens* (Canzone di una giovane sentinella). Malgrado non avesse suscitato un particolare successo, il disco venne scelto nel 1941 dalle autorità della Wehrmacht di Radio Belgrado per chiudere i programmi della giornata, prima della ritirata delle 22. Radio Belgrado era un'emittente molto potente, con un segnale in grado di raggiungere l'intero arco del fronte su cui erano impegnati i soldati tedeschi, dalla Norvegia al Nord Africa. In breve tempo *Lili Marleen*, com'era ormai chiamata da tutti, divenne un appuntamento fisso alla sera per le truppe tedesche, dislocate in ogni angolo d'Europa. I primi a sfruttare il successo del motivo furono i paesi alleati della Germania. Lina Termini registrò una versione italiana della canzone, con versi di Nino Rastelli, nel 1942. Nella Parigi occupata, invece, fu Suzy Solidor, una *chanteuse* dall'ambiguo fascino androgino, regina della vita notturna degli anni Trenta, a interpretare la canzone in francese nel suo cabaret *La vie parisienne*, molto frequentato dagli ufficiali tedeschi. Ma la musica di Schulze aveva fatto breccia anche nel cuore dei soldati nemici. Nel deserto della Tripolitania, alla sera, la fine delle trasmissioni di Radio Belgrado segnava una sorta di armistizio tra soldati tedeschi e inglesi, che si fronteggiavano in certi punti a poche centinaia di metri. Gli altoparlanti tedeschi diffondevano la voce di Lale Andersen verso i soldati nemici, che ascoltavano con la stessa commozione un motivo che risvegliava in tutti i combattenti la nostalgia per la casa lontana.

L'enorme successo della canzone tuttavia non significava che fosse automaticamente accettata dalle gerarchie naziste. Per quanto possa sembrare assurdo, *Lili Marleen* fu oggetto di una sorda rivalità all'interno delle alte gerarchie del Partito. Joseph Goebbels, il potente ministro per l'Istruzione popolare e la Propaganda, detestava la canzone, ritenendola infetta da una sorta di giudaismo spirituale che deprimeva lo spirito combattivo dei soldati. Il giudizio di Goebbels aveva però dei formidabili avversari in personaggi come il generale Rommel, il più autorevole portavoce dei sentimenti dell'esercito, e la moglie del suo principale rivale politico, Hermann Göring, che incoraggiava la figlioletta Edda a canticchiare il popolare motivetto, come dimostra una rara registrazione del 1944. Inoltre, Lale Andersen non era gradita al regime, specie dopo la scoperta del suo scambio epistolare con l'ebreo Liebermann in Svizzera.



L'abbattimento del muro di Berlino (novembre 1989).

Il salto di qualità e la consacrazione definitiva della canzone di Schulze tuttavia avvenne negli Stati Uniti, nel 1944, quando Marlene Dietrich decise di registrare *Lili Marleen* in versione inglese per le truppe alleate, mettendo il suo fascino e l'enorme popolarità di una diva di Hollywood a sostegno dello sforzo bellico. Marlene Dietrich era l'interprete perfetta per una canzone nata in Germania, ma ormai priva di una connotazione nazionalista. La mossa di far cantare *Lili Marleen* alla Dietrich era stata ben calcolata. Goebbels detestava la canzone e non avrebbe esitato un momento a gettare Lale Andersen in prigione, ma vedere una traditrice come la Dietrich, che aveva abbandonato la Germania per passare al nemico, impossessarsi di una musica diventata ormai un simbolo del soldato tedesco era uno sfregio assai peggiore per il ministro della Propaganda. L'attrice tedesca, che aveva preferito la libertà in America alla dittatura di Hitler, rappresentava un oltraggio al potere nazista che Goebbels non poteva tollerare. Il nome di Marlene Dietrich, infatti, era legato in maniera indissolubile alla nascita del cinema sonoro, uno dei principali strumenti di formazione del consenso in tutti i paesi coinvolti nel conflitto.

Babelsberg è un quartiere di Potsdam, una cittadina nei pressi di Berlino. Il suo nome evoca l'epopea del cinema, al pari di Hollywood e di Cinecittà. Fondato nel 1911, lo Studio Babelsberg è infatti il più antico complesso al mondo di studi cinematografici, che oggi occupano un'area di circa 25.000 metri quadri. Dopo la Prima guerra mondiale la proprietà degli studi passò alla Universum Film AG (UFA), un'azienda con interessi non solo in Germania, ma in tutta Europa. Alla fine della guerra, nel 1945, gli Studi Babelsberg si trovarono nel territorio della DDR e la casa cinematografica divenne un'industria statale, sotto il nome di DEFA. Con il crollo del Muro di Berlino e la riunificazione della Germania, è cominciata la terza vita dello stabilimento, tuttora attivissimo e impegnato in grandi produzioni internazionali. In questa acropoli del cinema tedesco sono stati prodotti lavori epocali come *Metropolis* di Fritz Lang e *Der Blaue Engel* (L'angelo azzurro) di Josef von Sternberg, oltre a migliaia di pellicole meno note. Per venire incontro alle grandiose visioni architettoniche dello scenografo di *Metropolis*, Erich Kettelhut, nel 1926 fu costruito l'imponente studio oggi chiamato "Marlene Dietrich Halle". Il nome riflette l'intramontabile mito dell'attrice tedesca, divenuta una star di livello internazionale nel 1930 con il film *Der blaue Engel*. In Germania il primo film sonoro risale appena all'anno precedente, con *Melodie des Herzens* (Melodia del cuore), interpretato da due star dell'epoca come Willi Fritsch e Dita Parlo. La voce di Fritsch è stata usata da Quentin Tarantino nella colonna sonora di un recente film, *Bastardi senza gloria*, mentre il bel volto sorridente di Dita Parlo è familiare al pubblico italiano perché compare in alcuni fotogrammi del film *L'Atalante* di Jean Vigo diventati la sigla del programma televisivo *Fuori orario*.

EMIL JANNINGS

IN



Der  
**blaue Engel**

MIT MARLENE DIETRICH

EIN UFATON-FILM DER ERICH POMMER-PRODUKTION

VON CARL ZUCKMAYER-KARL VOLLMÖLLER-ROBERT LIEBMANN NACH DEM ROMAN PROJEKTION VON HEINRICH MANN MIT FRIEDRICH HOLLZNER

REGIE: JOSEF VON STERNBERG

UFA-FILM-VERLEIH G.M.B.H.

La musica del primo film sonoro del cinema tedesco era di Paul Abraham (1892-1960), che ha dovuto abbandonare la Germania nel 1933 quando i nazisti salirono al potere. Abraham è solo il primo di un lungo elenco di artisti costretti all'esilio per motivi politici o razziali, dopo aver contribuito con il proprio talento a sviluppare l'industria cinematografica tedesca. I principali artefici del clamoroso successo internazionale di *Der blaue Engel*, per esempio, li troviamo quasi tutti nella lista dei profughi, a cominciare dal produttore Erich Pommer. Grande ispiratore del cinema espressionista (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1920; *Dr. Mabuse, der Spieler*, 1922; *Die Nibelungen*, 1924; *Metropolis*, 1927), Pommer decise di sfruttare le nuove possibilità del cinema sonoro per produrre un film tratto dal romanzo scandaloso di Heinrich Mann *Professor Unrat*. Il lavoro, pensato per il mercato internazionale, fu prodotto e pubblicato simultaneamente in versione tedesca e inglese. Pommer scritturò come regista Josef von Sternberg (1894-1969), un viennese di origini ebraiche emigrato agli inizi del secolo negli Stati Uniti e cresciuto professionalmente nel cinema americano. Il protagonista maschile era uno dei principali attori tedeschi, Emil Jannings, mentre l'equivoca figura femminile del romanzo, la soubrette Lola Lola, era impersonata da un'attrice poco conosciuta al di fuori della cerchia dei cabaret berlinesi, Marlene Dietrich. Il merito dell'enorme successo dipese in buona parte dalle canzoni di cui era infarcito il film. In realtà Marlene Dietrich non piaceva ai produttori, che la trovavano troppo ordinaria. Sternberg invece fu conquistato dal suo atteggiamento durante i provini, un misto di aggressività, indifferenza e seduzione sessuale. Le musiche erano di Friedrich Hollaender (1892-1976), uno dei musicisti di maggior talento dello spettacolo leggero berlinese. Nato a Londra in una famiglia di musicisti, Hollaender divenne una figura di spicco del variegato mondo teatrale della Repubblica di Weimar. Il padre, Victor, fu il direttore musicale di alcuni celebri locali di Berlino, tra cui anche il cabaret Überbrettel, per il quale scrisse alcune canzoni anche Arnold Schönberg. Hollaender seguì il mestiere di famiglia, cominciando a scrivere durante la guerra musiche per le truppe tedesche impegnate sul fronte occidentale. Negli anni Venti cominciò a collaborare con artisti e intellettuali impegnati nel processo di rinnovamento delle forme teatrali, come Max Rheinardt, che lo coinvolse nel suo nuovo cabaret Schall und Rauch. In *Der blaue Engel* Hollaender compare anche come attore, accompagnando al pianoforte alcune canzoni di Lola Lola. L'odio dei nazisti si riversò su Hollaender sia come ebreo, sia come rappresentante di un cabaret impegnato a smascherare in maniera graffiante l'ipocrisia della morale borghese. Gli spettacoli vennero sistematicamente interrotti da squadre di nazisti, che arrivarono anche a devastare il suo appartamento. Nel 1935 infine il suo teatro, acquistato in buona parte con i proventi dell'*Angelo azzurro*, venne chiuso dalle autorità e Hollaender fu costretto a



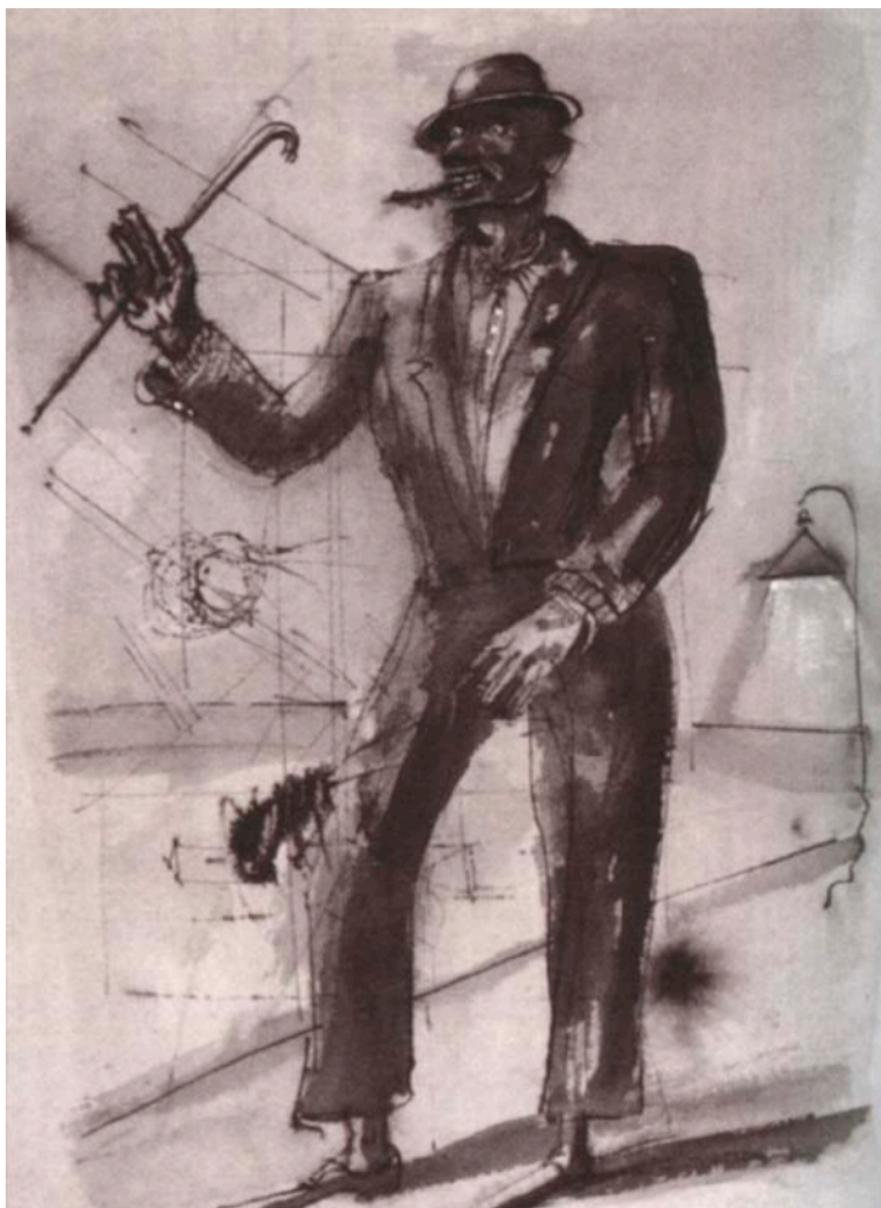
**Hanns Eisler.**

scappare, prima a Parigi e poi negli Stati Uniti. Le drammatiche vicende di quegli anni sono raccontate nel romanzo autobiografico *Those Torn From Earth*, pubblicato nel 1941 a New York con una prefazione di Thomas Mann.

*Der blaue Engel* rappresenta sotto molti aspetti uno spartiacque nella storia del cinema tedesco. La disgregazione morale e fisica del pedante e integerrimo professore liceale Raat, disceso nell'abisso senza ritorno della passione amorosa, rispecchiava lo smarrimento spirituale della fragile democrazia tedesca emersa dalla guerra, incapace di governare una società spaccata da conflitti politici sempre più aspri e angosciata da enormi difficoltà economiche. Il vivace e innovativo mondo culturale di Weimar era in grado di smascherare con spietata lucidità il processo autodistruttivo della società tedesca, ma non di evitarne la fine drammatica. La diaspora dei migliori talenti del cinema tedesco rappresenta in maniera eloquente la disfatta della Germania repubblicana. Billy (Samuel) Wilder, Fritz Lang, Peter Lorre, Max Reinhardt, i fratelli Kurt e Robert Siodmak, per citare solo alcuni nomi di un elenco lunghissimo, fuggirono dalla Germania e andarono ad alimentare la potente industria cinematografica di Hollywood. I nazisti misero subito al bando *Der blaue Engel*, con il pretesto che il film insultava la dignità del paese, classico ritornello dei governi con una visione propagandistica dell'arte. Marlene Dietrich, che il ministro dell'Istruzione popolare e Propaganda Joseph Goebbels avrebbe voluto coinvolgere in vari progetti, rifiutò di collaborare e divenne di conseguenza una persona non grata in Germania. Pommer, in quanto ebreo, fu cacciato dalla UFA e costretto a emigrare in America nel 1933, così come gli sceneggiatori Carl Zuckmayer, Robert Liebmann e Karl Vollmöller. Il grande attore Kurt Gerron, che interpretava il mago Kiepert, morì ad Auschwitz nel 1944. Hans Albers, Mazeppa, altra grande stella del cinema tedesco, riuscì bene o male a sopravvivere in Germania durante il Terzo Reich, benché non fosse simpatizzante del regime e avesse sposato una donna ebrea.

Una straordinaria fotografia del collasso della Repubblica di Weimar è contenuta in *Goodbye to Berlin* di Christopher Isherwood. Il libro, pubblicato nel 1939, riflette l'esperienza personale dello scrittore inglese, che si proponeva di raccontare gli anni immediatamente precedenti alla presa del potere da parte dei nazisti come "una macchina fotografica con l'obiettivo aperto". Scrive Isherwood nell'ultima pagina:

*Oggi splende un sole brillante, il clima è molto dolce e caldo. Esco per la mia ultima passeggiata mattutina, lasciando a casa cappello e cappotto. Il sole splende, e Hitler è il padrone di questa città. Il sole splende, e decine di amici [...] sono in prigione, ammesso che siano ancora vivi. [...] Scorgo la mia faccia riflessa nella vetrina di un negozio e vedo con orrore che sto sorridendo. Non si può fare a meno di sorridere con un tempo così bello. I tram vanno su e giù per*



Caspar Neher, **bozzetto per Bill Cracker**, protagonista maschile in *Happy End* di Kurt Weill.

*Kleiststraße, proprio come al solito. I tram, e la gente sui marciapiedi, e la cupola a copriteiera della stazione di Nollendorfplatz hanno un'aria curiosamente familiare; assomigliano in maniera impressionante a qualcosa che in passato ci è apparso normale e piacevole. Come un'ottima fotografia.*

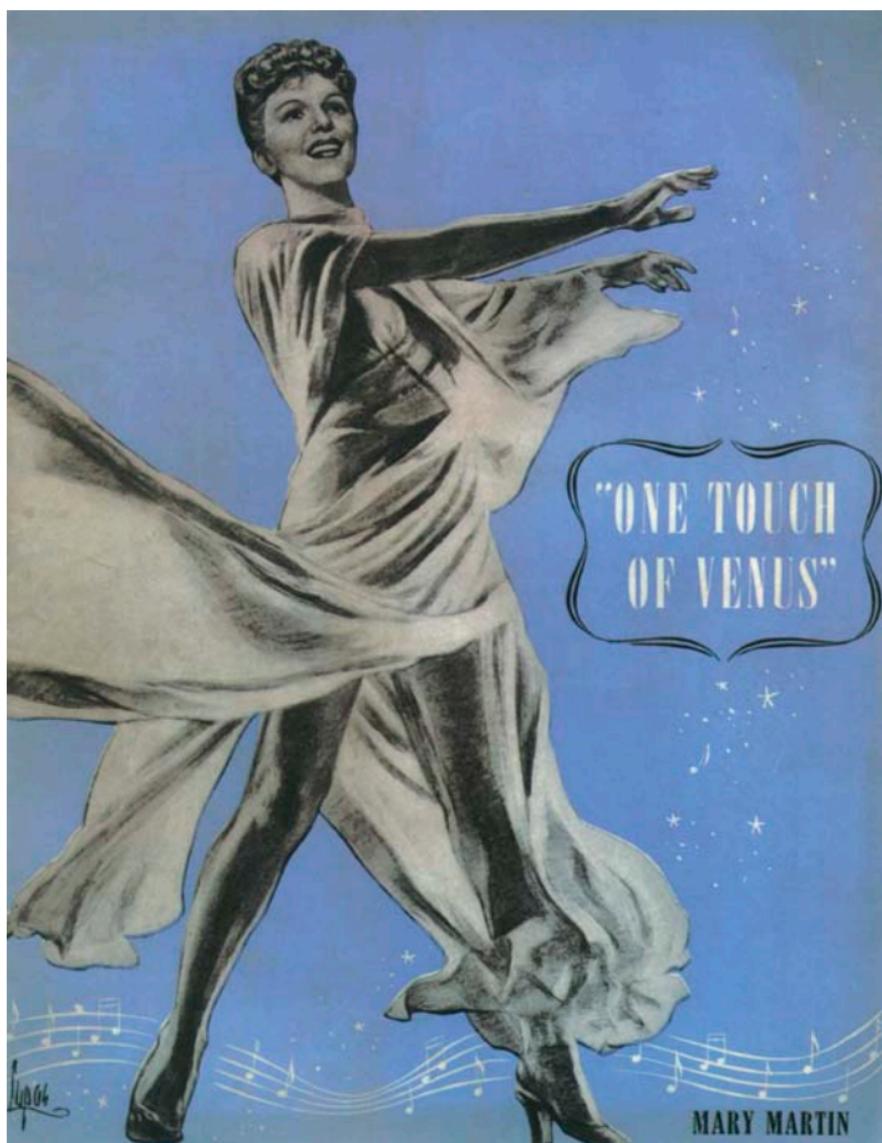
*No. Ancora adesso non riesco a credere che tutte queste cose siano accadute davvero...*

Da questa toccante e spontanea testimonianza di Isherwood, il compositore John Kandar e lo sceneggiatore Fred Ebb trassero nel 1966 un fortunato musical, *Cabaret*, divenuto un successo su scala internazionale grazie al film diretto da Bob Fosse nel 1972.

Un illustre fuggiasco dalla Germania di Hitler fu il compositore ebreo e di sinistra Kurt Weill. Negli ultimi anni della Repubblica di Weimar, Weill era diventato uno dei musicisti più popolari e riconosciuti. Il clamoroso successo dell'*Opera da tre soldi*, allo Schiffbauerdamm di Berlino il 31 agosto 1928, aveva spinto gli autori, ossia Weill, Bertolt Brecht e l'ingiustamente dimenticata Elisabeth Hauptmann, a creare un nuovo spettacolo, *Happy End*, ambientato nella malavita di Chicago. Da questo lavoro provengono altre due famose canzoni di Weill, *Surabaya Johnny* e *Der Song von Mandelay*. *Die Moritat von Mackie Messer* (La ballata di Mackie Messer) invece è da sempre il numero più popolare dell'*Opera da tre soldi*, anche se nella totale confusione della produzione originaria la canzone venne aggiunta soltanto all'ultimo momento per presentare in maniera più efficace il personaggio del protagonista. Nel giro di pochi mesi, la situazione di Weill si rovesciava in maniera totale.

Il 21 marzo 1933, pochi giorni prima del Decreto dei pieni poteri che trasformava la Germania in una dittatura nazista, Weill fuggiva in automobile da Potsdam per rifugiarsi a Parigi, dove sperava di continuare la carriera teatrale. Per il musicista cominciava invece un periodo incerto, ricco di viaggi e progetti, ma povero di risultati concreti. Sternberg, per esempio, avrebbe voluto che Weill scrivesse le musiche per il nuovo film della Dietrich, ma alla fine non se ne fece nulla. Il 22 dicembre 1934 veniva rappresentato al Théâtre de Paris un melodramma a fosche tinte di Jacques Deval, *Marie Galante*, la storia di una ragazza rapita da un losco lupo di mare e portata in Sud America, dove diventa una prostituta (dal cuore d'oro) e una spia. Weill venne ingaggiato all'ultimo momento per scrivere le canzoni e le musiche, alcune delle quali ottennero un discreto successo, come il Tango habanera. Nel 1946 l'editore Huegel pubblicò una versione cantata di questo motivo, con parole aggiunte non si sa quando da Roger Fernay, con il titolo *Youkali*. Nel 1935, infine, il musicista ormai apolide decise di tentare la carta degli Stati Uniti.

Il passaggio di Weill al teatro commerciale, a cominciare dal primo musical americano *Johnny Johnson* (New York, 1936), è stato



interpretato dalla critica europea alla stregua di un tradimento, come se il musicista avesse venduto per trenta denari gli antichi ideali politici e artistici. In realtà, sia *Johnny Johnson*, sia la successiva commedia musicale scritta con Maxwell Anderson, *Knickerbocker Holiday*, in cui si trova la canzone forse più popolare di Weill, *September Song*, appartengono a un tipo di lavori per molti versi più affini al teatro europeo che alle produzioni di Broadway. Fu solo dopo la creazione di autentici musical come *Lady in the Dark* e *One Touch of Venus* che l'emigrazione tedesca cominciò a gettare il discredito sull'intera musica di Weill. Il successo, come spesso accade, suscitò il disprezzo, spinto a volte fino al rancore, di molti intellettuali nei confronti di questo piccolo, gentile e geniale compositore, che aveva trovato la forza di parlare ancora una volta a un pubblico del tutto diverso da quello di Bertolt Brecht, e di lavori come *Dreigroschenoper* e *Happy End*.

Questa immagine unilaterale e negativa è fissata nel giudizio di Adorno, che nel 1950 ricordava così il musicista appena scomparso:

*Weill si credeva d'essere una sorta di Offenbach del suo secolo, e l'analogia non è priva di fondamento, per quanto concerne la prontezza di reazione sociale ed estetica e la mancanza di reale sostanza. Ma il modello non era ripetibile. La durezza dei tempi era divenuta troppo schiacciante perché una parodia potesse misurarsi con la realtà.*

Il paragone con Offenbach, tuttavia, sarebbe stato apprezzato da Weill. La sua sincera ammirazione per i lavori di Offenbach indicava la naturale inclinazione di Weill per il linguaggio teatrale. Il suo punto di vista emerge senza peli sulla lingua in una delle rare frasi polemiche pronunciate dal musicista:

*Molti compositori moderni nutrono un sentimento di superiorità verso il loro pubblico. Schönberg, per esempio, ha detto che sta scrivendo per un'epoca posteriore cinquant'anni alla sua morte [...] Quanto a me, scrivo musica per il presente. Me ne infischio di scrivere per i posteri.<sup>2</sup>*

Weill era in procinto di raccogliere il suo primo successo a Broadway con *Lady in the Dark*, rappresentata per la prima volta il 21 gennaio 1941 all'Alvin Theatre di New York con Gertrude Lawrence nel ruolo di Liza Elliott. Il soggetto del musical, scritto da Moss Hart con canzoni di Ira Gershwin, era la nevrosi di una dispotica direttrice di una grande rivista di moda. In uno dei sogni rivelatori delle sue angosce, Liza viene accusata di non sapersi decidere su niente da un grottesco tribunale formato dalla gente di un circo. A sua discolpa, Liza canta la storia di una ragazza troppo sicura di sé, *The Saga of Jenny*. Ira Gershwin rimase uno dei collaboratori preferiti di Weill, che scrisse con lui anche le canzoni per il film di Gregory Ratoff *Where Do We Go from Here?*



**Édith Piaf.**

Alla pagina 24,  
**Weill, Ernst Hardt, Hindemith,  
Hans Flesch e Brecht** nel 1929  
al Baden-Baden Festival.

(La parata dell'impossibile, 1945) e per il musical in costume *The Firebrand of Florence* (L'incendiario di Firenze).

Weill sperava anche di coinvolgere Marlene Dietrich nel progetto del successivo musical, *One Touch of Venus*, scritto nel 1943 in collaborazione con il poeta Ogden Nash, ma i ritardi nella stesura del copione impedirono di avere la diva nella produzione. Lo spettacolo, che in seguito divenne anche un film con Ava Gardner, fu diretto da un regista destinato a percorrere un'importante carriera nel cinema, Elia Kazan.

Sarebbe assurdo non tener conto dello *choc* di Weill, così come di tutti gli ebrei europei scampati al genocidio nazista, di fronte a quel che era avvenuto. In una lettera alla rivista «Life», nel 1947, Weill dichiarava:

*Sebbene sia nato in Germania, non mi considero un "compositore tedesco". Neppure i nazisti ovviamente mi considerano tale e io ho lasciato il loro paese (un accordo che si confaceva a meraviglia sia a me che ai miei governanti) nel 1933. Sono un cittadino americano e durante la mia dozzina d'anni in questo paese ho composto esclusivamente per le scene americane.<sup>3</sup>*

Il suo percorso nel mondo di Broadway sembra indicare il crescente e ansioso desiderio di allontanarsi da una realtà "troppo dura", come diceva Adorno. Questo istinto di fuga si manifesta nel progressivo incremento del livello di evasione dei suoi spettacoli, dalla dimensione onirica di *Lady in the Dark* all'inverosimile operetta in costume *The Firebrand of Florence*, basata su un episodio della vita di Cellini. Ma occorre aggiungere che Weill, una volta raggiunto il culmine del mondo frivolo della commedia musicale, voltò le spalle a Offenbach per riprendere temi di natura sociale, con l'ambizioso progetto della sua ultima opera, *Street Scene*.

Come Weill, un altro musicista ebreo e di sinistra ha dovuto lasciare la Germania precipitosamente nel 1933, Hanns Eisler. A differenza di Weill, che era del tutto avulso da ogni forma di ideologia, Eisler aveva posizioni politiche molto nette, tanto da guadagnarsi la definizione di "Karl Marx della musica". Eisler era cresciuto a Vienna in una famiglia socialista e i suoi fratelli, dopo la Prima guerra, erano diventati noti attivisti del Partito Comunista. Dal punto di vista musicale, la sua formazione era stata segnata dall'incontro con Schönberg, che nei primi anni Venti considerava addirittura Eisler l'allievo prediletto. I loro rapporti si allentarono in seguito per motivi politici, perché Schönberg non credeva negli ideali di Eisler, il quale a sua volta reputava il maestro chiuso in una visione piccolo-borghese dell'arte. Una delle convinzioni profonde di Eisler, in un frangente tanto angosciante come quello in cui si trovava l'Europa negli anni Trenta, era la necessità di produrre musica alla portata delle masse e in grado di esprimere chiari

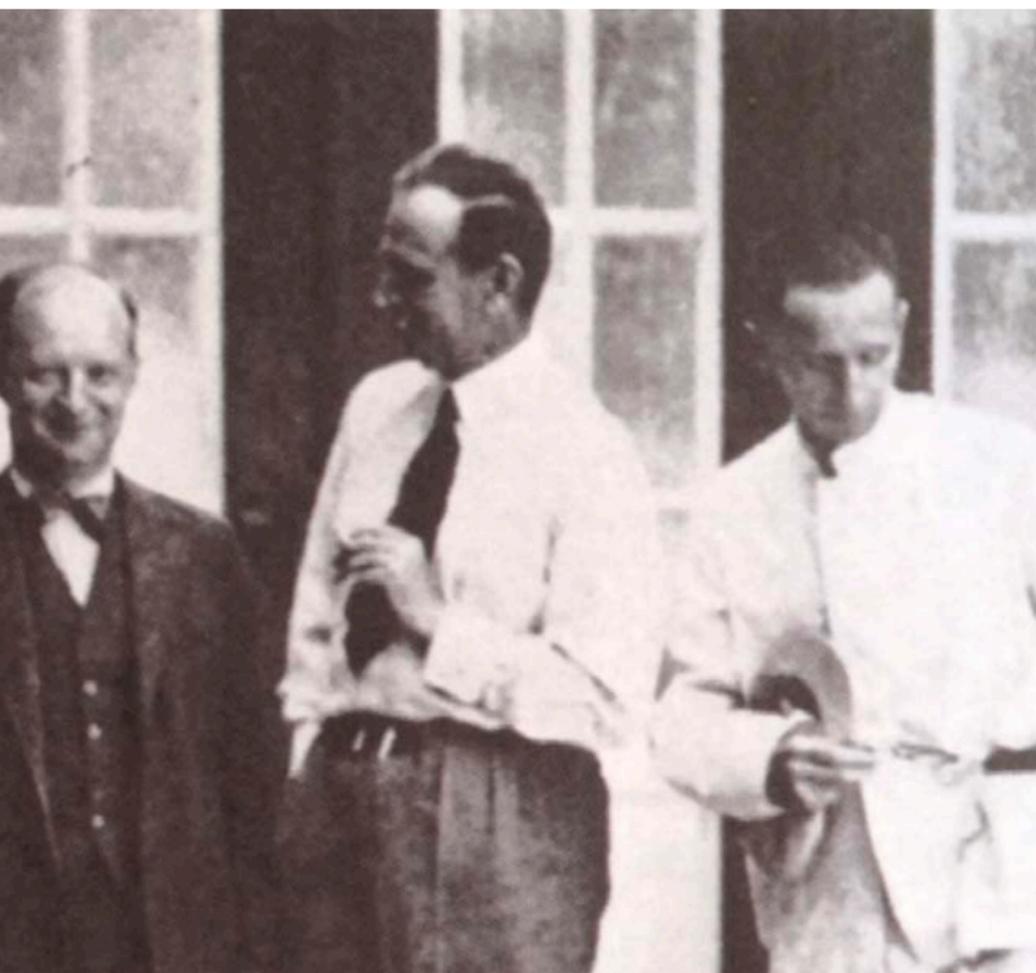
messaggi sociali e politici. Gran parte dell'attività di Eisler, a partire dagli anni Venti, consiste infatti nella direzione di cori operai e nella produzione di spettacoli di carattere politico. La musica vocale rappresenta senza dubbio la parte più cospicua e di maggior qualità del suo catalogo, che si è arricchito di lavori su testi di innumerevoli poeti e scrittori. Tra gli autori più musicati figurano Brecht e Kurt Tucholsky. La collaborazione con Brecht è stata senz'altro la più lunga e significativa. Eisler ha scritto le musiche per diversi lavori del drammaturgo, tra cui la commedia *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* (Le teste tonde e le teste a punta), satira feroce del Nazismo e dei suoi feticci ideologici. Il testo, scritto alla vigilia della presa del potere di Hitler, venne rappresentato per la prima volta nel 1936 a Copenhagen, in danese, mentre i suoi autori erano già in esilio da un paio d'anni. Tra i vari numeri musicali, si trova anche *Die Ballade vom Wasserrad* (La ballata della ruota del mulino), cantata dal personaggio di Nanna.

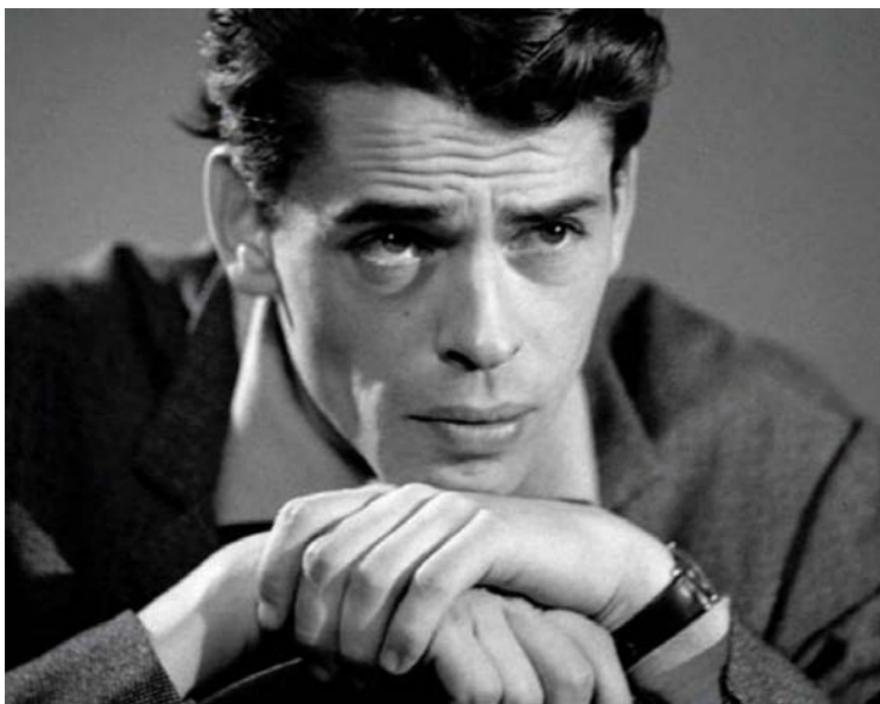
Una delle prime poesie musicate da Eisler fu *Der Graben*, un violento atto d'accusa del militarismo tedesco scritto da Tucholsky nel 1926 con lo pseudonimo di Theobald Tiger. Tucholsky era una delle figure più rappresentative in Germania del movimento antimilitarista nato dopo l'orrendo macello



della Prima guerra mondiale. Le sue poesie e i suoi articoli incandescenti hanno lasciato un segno inconfondibile sulla vita culturale della Repubblica di Weimar. Eisler ha cominciato a musicare i testi di Tucholsky sin dall'inizio degli anni Trenta e ha ripreso gli spunti pacifisti della sua opera verso la fine degli anni Cinquanta, quando la cosiddetta Guerra fredda e lo spauracchio delle armi nucleari alimentavano lo scontro ideologico tra i due blocchi.

Dopo la battaglia di Berlino, il 2 maggio 1945, le forze tedesche si arrendono e la guerra in Europa è finalmente finita. In tutti i paesi la popolazione, stremata da anni di angoscia e di privazioni, ha solo voglia di dimenticare e di guardare in avanti, di ricominciare una vita normale. Mentre la voce di Marlene Dietrich aveva incarnato i desideri nostalgici di milioni di soldati, una nuova figura del music-hall seppe esprimere i sentimenti di chi era scampato alla catastrofe della guerra. Nata a Parigi nel 1915 negli ambienti più umili dello spettacolo popolare, cresciuta in condizioni miserevoli e colpita da strazianti tragedie personali fin da ragazza, Édith Piaf rappresentava in maniera perfetta lo slancio vitale di una generazione che non aveva nulla da rimpiangere e tutto da

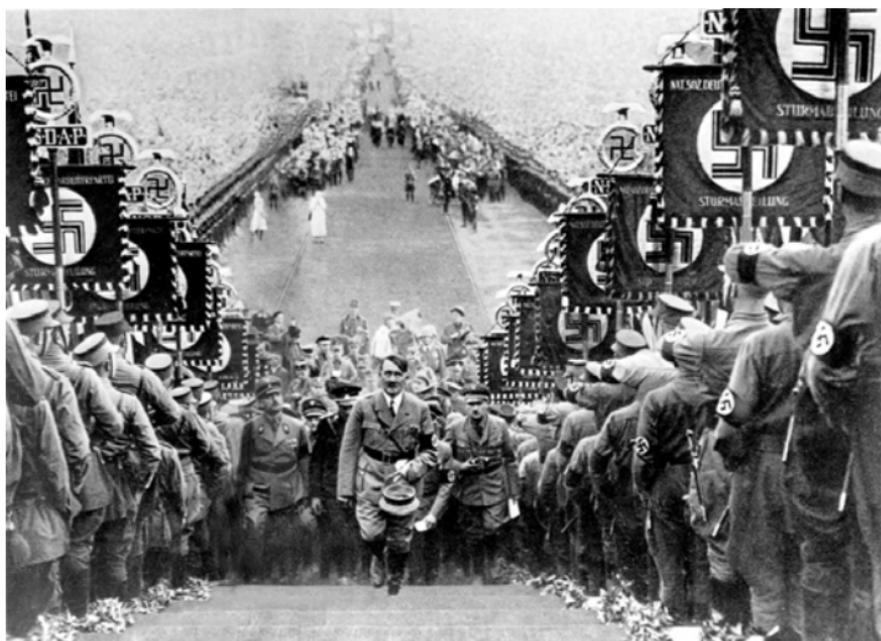




Jacques Brel.

desiderare. Malgrado i disastri personali, i lutti, le delusioni patite nel corso di una vita costellata di amori trasgressivi e infelici e di personaggi interessati a lucrare sfruttando le sua fragilità, la Piaf sembrava urlare con quanto fiato aveva in corpo la sua insopprimibile voglia di vivere. Nella voce di questa donna minuscola, non a caso soprannominata agli inizi “la *môme Piaf*” (la ragazza passerotto), si percepiva un’anima dura e forte come un filo d’acciaio, inflessibile e indistruttibile, ma allo stesso tempo un cuore totalmente prodigo e bisognoso d’amore. La canzone simbolo degli anni del dopoguerra, *La vie en rose*, fu scritta dalla Piaf di getto, una sera del 1945, forse pensando a uno dei tanti uomini entrati e usciti di corsa nella sua vita (“Quand il me prend dans ses bras, il me parle tout bas...”). Anche se il motivo della canzone era suo, la musica venne depositata a nome del pianista e compositore Louiguy, pseudonimo di Louis Guglielmi, figlio di un contrabbassista di Toscanini e all’epoca accompagnatore della Piaf. Lo stesso miscuglio di dolore e di speranza si ritrova in tutto il repertorio della grande artista. Nell’autunno del 1951, la Piaf registrava un gruppo di nuove canzoni, tra cui uno dei suoi più grandi successi, *Padam.. padam...*, scritto per lei da Henri Contet con musica di Norbert Glanzberg, un compositore ebreo di origini polacche riuscito a sfuggire in maniera rocambolesca durante la guerra alla polizia di Vichy, con l’aiuto di alcuni artisti amici come Georges Auric e Maurice Chevalier. La canzone, che parla dell’ossessione di una cantante per una melodia che le ricorda il passato, calzava a pennello su Édith Piaf, che sembrava raccontare la propria storia: “Ecoutez le chahut qu’il me fait/ Padam... padam.. padam... / Comme si tout mon passé défilait / Padam... padam.. padam... / Faut garder du chagrin pour après / J’en ai tout un solfège sur cet air qui bat / Qui bat comme un coeur de bois” (Senti che baccano mi fa dentro / come se tutto il passato mi sfilasse davanti / C’è da conservare del dolore per dopo / Un dolore che batte su ogni nota del motivo/ che batte come un cuore di legno indurito).

Il cuore di Édith Piaf era indurito da tanti amori perduti, il più rimpianto quello del pugile Marcel Cerdan, morto in un incidente aereo nel 1949. La sua vita è stata una lunga sequenza di infelici storie amorose, spesso con artisti molto più giovani di lei, come per esempio Georges Moustaki, all’anagrafe Giuseppe Mustacchi, nato ad Alessandria d’Egitto nel 1934 da una coppia di ebrei italiani di Corfù. Nel maggio del 1958, mentre la Quarta repubblica stava collassando in seguito alla disastrosa gestione della guerra in Algeria e i caffè di Saint-Germain-des-Prés erano animati dalle inquietudini dei cosiddetti esistenzialisti, la Piaf inizia una fugace relazione con il giovane poeta della *rive gauche*, sbarcato a Parigi in cerca di fortuna nel 1951, che scrive per lei delle canzoni “piene di sole, di isole lontane, di amore appassionato”, come dichiarava la diva in un’intervista a «France Dimanche». <sup>4</sup> La più bella però era tutt’altro che solare, bensì amara e struggente, dal titolo *Milord*. La canzone parla di una



Adunate a Berlino in occasione delle Olimpiadi del 1936.

prostituta dei bassifondi, nient'altro che "une ombre de la rue", pronta a offrire il suo umile amore a un gentiluomo elegante, che passeggia per la strada, splendido come un re, al braccio di una bellissima signorina. Un mondo, quello delle donne di vita, che la Piaf conosceva bene, essendo cresciuta con la nonna paterna in una casa chiusa di Bernay, in Normandia. La musica di *Milord* era di Marguerite Monnot, la più stretta collaboratrice di Édith Piaf per oltre venticinque anni. Dopo il successo di *Milord*, all'improvviso e senza una ragione apparente, la Piaf troncò i rapporti con la musicista, che scomparve precocemente per un'appendicite trascurata nel 1961, giusto due anni prima di lei. I maligni sostenevano che la ragione della rottura fosse l'irritazione per il clamoroso successo della giovane Colette Renard in *Irma la douce*, il più famoso musical di Marguerite Monnot. La Piaf non andò nemmeno ai funerali della vecchia amica, ma ebbe per lei parole piene di affetto e di riconoscenza: "Les anges, je les vois comme Marguerite. C'est ma meilleure amie et la femme que j'aime le plus au monde. Son talent m'a aide à devenir Piaf".

Édith Piaf moriva ufficialmente l'11 ottobre 1963, sei ore prima del suo vecchio amico Jean Cocteau.<sup>5</sup> La loro scomparsa segnava la fine del mondo legato ai tempi della guerra. Una generazione nuova si affacciava alla ribalta della canzone, portando con sé uno stile diverso e aspirazioni d'altro genere. Édith Piaf e Marlene Dietrich erano figlie della guerra, ma soprattutto figlie del popolo. La Piaf ha scritto un centinaio di canzoni nel corso della sua carriera, ma non si è mai sentita in alcun modo qualcosa di simile a un poeta. La loro arte nasceva per così dire dalle viscere della società, dove il senso della vita e della morte si mescolano in un impasto comune a ogni essere umano. Dopo la guerra, invece, comincia ad affermarsi nella canzone francese una generazione di autori d'estrazione borghese, inclini a mescolare alla tradizione del music-hall forme d'espressione di natura più intellettuale e letteraria. Gli esponenti principali di questa *nouvelle vague*, come Boris Vian, Georges Brassens, Leo Ferré, Serge Gainsbourg, erano giovani in cerca di una forma d'espressione poetica nuova e si avvicinavano alla canzone in maniera un po' obliqua, troppo eccentrica per limitarsi al ruolo di autore e troppo personale per incarnare la figura dell'interprete. L'unico di loro forse in grado di gettare un ponte tra la nuova canzone d'autore e il mondo tradizionale del music-hall è stato Jacques Brel, un artista di origini belghe, ma innalzatosi, nel corso di una carriera in pubblico circoscritta in effetti a poco più d'una dozzina d'anni, a simbolo stesso in tutto il mondo della canzone francese. L'origine del sensazionale successo di Brel risiede infatti non solo nella qualità delle canzoni, ma anche nella eccezionale intensità delle sue interpretazioni, che lo spinsero negli anni Settanta a lavorare soprattutto per il cinema.



**Mstislav Rostropovič nella  
leggendaria esibizione ai  
piedi del Muro di Berlino  
(11 novembre 1989).**

Se Édith Piaf cantava con aria di sfida “non rimpiango niente”, Jacques Brel implorava con la forza della disperazione “non lasciarmi”. *Ne me quitte pas*, una delle più famose canzoni del Novecento, fu scritta da Brel dopo la fine della relazione con Suzanne Gabriello, anche se in realtà era stato lui a lasciare la donna. La versione originale, registrata nel 1959 e inserita nell'album *La Valse à mille temps*, vantava un raffinato arrangiamento di François Rauber, che faceva cominciare la musica con una nuda melodia suonata dalle ondes Martenot, uno dei primi esempi di strumenti elettronici. Fu Rauber a suggerire in quegli anni a Brel di lasciar perdere la chitarra nei concerti dal vivo, liberando così il suo grande talento istrionico. Nell'orchestra della registrazione suonava probabilmente anche un altro pianista e compositore di talento, Gérard Jouannest, che in seguito divenne uno dei principali collaboratori di Brel e autore della musica per *La chanson de Jacky*, pubblicata nell'album del 1966 *Ces Gens-là*. Il tema della canzone è la paura dell'invecchiamento e del declino artistico, che Brel evidentemente temeva in maniera addirittura angosciata, visto che nel 1967 decise di lasciare i concerti dal vivo e produrre soltanto album in studio. Questa vena melanconica e disperata attraversa la sua intera produzione, così come l'attrazione per il mare e l'avventura, due aspetti che si fondono in maniera struggente in uno dei maggiori successi di Brel, *Amsterdam*, una canzone che l'artista non ha mai voluto registrare in studio. Malgrado il clamoroso successo suscitato in concerto dal brano fin dall'inizio, nel 1964, Brel non è mai stato convinto fino in fondo delle qualità di *Amsterdam*, una sorta di parodia dell'antica canzone inglese *Greensleaves*. Per istinto, l'artista si rendeva conto forse che l'effetto della canzone in concerto dipendeva soprattutto dall'impressionante crescendo emotivo della sua interpretazione.

Il secolo breve era sul punto di finire, ma la sua agonia è stata lenta e drammatica. Il lungo dopoguerra europeo, concluso solo con la caduta del Muro di Berlino nel 1989, è costellato di episodi tragici, dalla rivolta di Budapest nel 1956 al colpo di stato dei colonnelli in Grecia nel 1967, dall'occupazione di Praga nel 1968 alle stragi in Italia negli anni Settanta, al regime del generale Jaruzelski in Polonia nel 1981. Il mondo intero stava cambiando, non solo l'Europa, in mezzo a fatiche, dolori e speranze. La generazione dei poeti della canzone non fece in tempo a vedere i risultati di questi cambiamenti. Jacques Brel scomparve nel 1978, Georges Brassens nel 1981, Serge Gainsbourg il 2 marzo 1991, prima di assistere al crollo della Russia sovietica dalla quale i suoi genitori ebrei erano fuggiti agli inizi del secolo. Nemmeno John Lennon, assassinato nel 1980 a New York davanti all'ingresso della sua abitazione da uno squilibrato di nome Mark Chapman, ha mai potuto vedere il mondo senza il Muro di Berlino, alla cui caduta forse ha contribuito più di ogni altro artista della popular

music. *Imagine*, scritta nel 1971 e diventata il maggior successo della carriera da solista di Lennon, ha corroso infatti come un acido la cosiddetta cortina di ferro calata sull'Europa centrale e orientale dopo la fine della guerra. La forza della canzone consiste nella semplicità con la quale sia la musica, sia le parole esprimono la speranza di un mondo migliore, senza guerre e senza ingiustizie. Il testo, anche se in maniera molto generica e astratta, prende di mira la religione, il nazionalismo e il concetto di proprietà privata. Lennon stesso la giudicava "virtually the Communist manifesto, even though I'm not particularly a Communist and I do not belong to any movement".<sup>6</sup> La prima strofa contiene la frase senza dubbio più controversa: immagina che non ci sia né paradiso, né inferno, ma solo il cielo sopra di noi. In un'intervista a *Playboy* del dicembre 1980, pochi giorni prima di morire, Lennon raccontava di aver preso spunto da un libro di preghiere regalatogli da Dick Gregory, un noto attore afro-americano e attivista del movimento per i diritti civili:

*Il concetto di preghiera positiva... Se riesci a immaginare un mondo in pace, non dominato dalla religione – non senza religione ma senza questa storia che "il mio Dio è più grande del tuo" – allora si può avverare...<sup>7</sup>*

In effetti la questione religiosa è l'aspetto forse più interessante non solo di *Imagine*, ma anche dell'ultima parte del lavoro di Lennon, influenzato in larga misura dal rapporto con l'artista Yoko Ono. In un foglio di appunti di quel periodo,<sup>8</sup> il musicista riassume in pratica la sua filosofia morale, definita attraverso un processo di elisioni, in maniera analoga a quanto avviene in *Imagine*.

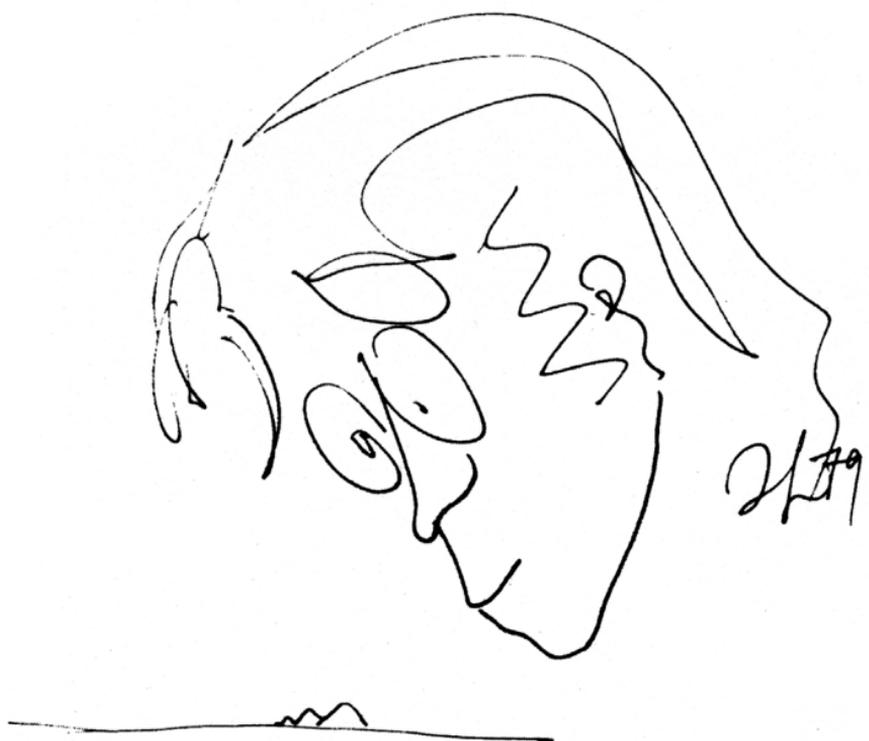
GOD.  
God is a concept by which we measure our pain  
I'll say it again  
God is a concept by which we measure our pain  
I don't believe in magic  
" " " " " " " "  
iching  
bible  
tarot  
hitter  
jesus  
Kunody  
budda  
mantra  
gita  
yoga  
icings  
Elois  
Dylan  
Beutles  
  
I just believe in me  
and that's reality.  
(Yoko and me).

Il clamoroso e sempre crescente successo a livello internazionale della canzone, giudicata in maniera unanime una delle più belle del Novecento, testimoniava l'ardente desiderio di una intera generazione, non solo in Europa ma in tutto il mondo, di chiudere per sempre il capitolo delle guerre, delle contrapposizioni tra gli Stati, della corsa agli armamenti. Era una generazione che non intendeva finire nel tritacarne dei conflitti all'ultimo sangue, come era successo a quella dei padri e dei nonni, in nome di concetti astratti come Dio, patria, socialismo. *Imagine* in effetti non era una canzone politica, bensì civile, una sorta di dichiarazione del diritto degli uomini di vivere e di non morire ammazzati in guerra. Con la caduta del Muro di Berlino, nell'ottobre del 1989, e con il successivo sfaldamento dell'Unione Sovietica nel 1991 il sogno di Lennon sembrava a portata di mano, ma la Storia, prima con le guerre in Iraq e poi con l'11 settembre, ha provveduto in fretta a cancellare ogni illusione. Da allora, dalle immagini agghiaccianti delle Twin Towers in fiamme trasmesse in maniera ossessiva dalle televisioni di tutto il mondo, viviamo circondati dai fantasmi, dall'incubo di precipitare di nuovo nel meccanismo infernale del passato, dal timore che ogni sforzo per superare i traumi della guerra e del sonno della ragione risulti vano o addirittura nocivo. Mai come oggi le contrapposizioni religiose, le rivendicazioni nazionalistiche, le sperequazioni sociali sembrano pregiudicare ogni tentativo di intavolare un dialogo pacifico tra i popoli.

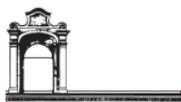
I fantasmi del passato per Ute Lemper sono concentrati soprattutto a Berlino, dove l'artista ha vissuto negli anni Ottanta prima della caduta del Muro. I ricordi di quella città divisa, che ha rappresentato per molti versi il plesso solare della storia del Novecento, si mescolavano alla ricerca di un'identità culturale uscita a pezzi dal disastro della guerra e dall'orrore della Shoa. La ricostruzione dell'anima di un popolo, distrutto forse in maniera più devastante in senso spirituale che materiale, è stato il principale sforzo della cultura tedesca contemporanea, da Thomas Mann a Winfried Sebald. *Ghosts of Berlin*, scritta dall'artista tedesca nel 2008, s'inserisce nel solco di questa faticosa ricerca di una nuova anima europea, che al di fuori della Germania viene troppo spesso sottovalutata, incompresa o addirittura messa in ridicolo per meschini calcoli politici. Certi fantasmi, specie se pericolosi e aggressivi, sarebbe molto meglio lasciarli riposare in pace.

- 1 La storia della canzone è stata ricostruita da Jean-Pierre Guéno in *Lili Marleen. L'incroyable histoire de la plus belle chanson d'amour*, Librio, 2012.
- 2 Intervista con William G. King, «New York Sun», 3 febbraio 1940.
- 3 In *Weill-Lenya* (catalogo della mostra), Henry Marx, New York 1976.
- 4 Cfr. Carolyn Burke, *No Regrets: The Life of Édith Piaf*, Chicago 2011, p. 158
- 5 In realtà il decesso era avvenuto il 10 ottobre a Plascassier, un paesino delle Alpes-Maritimes, ma la salma venne trasportata clandestinamente a Parigi e il certificato di morte falsificato.
- 6 “È grosso modo il Manifesto del Comunismo, anche se io non mi sento particolarmente un comunista e non appartengo ad alcun movimento”, cit. in John Blaney, *Lennon and McCartney: Together Alone*, Londra, Jawbone, 2007, p. 52.
- 7 In David Sheff, *All We Are Saying: The Last Major Interview with John Lennon and Yoko Ono*, New York, Pan Macmillan, 2000, p. 212.
- 8 In Jann S. Wenner, *Lennon Remembers* (nuova ed.), Londra-New York, Verso, 2000.

Disegno di John Lennon.



at last he could see the mountains



RAVENNA  
FESTIVAL  
2014

# gli arti sti



# Ute Lemper

Nata a Münster, in Germania, ha completato i suoi studi all'Accademia di Danza di Colonia ed alla Scuola di Arte Drammatica "Max Reinhardt" di Vienna. Attrice di teatro e di cinema, cantante e ballerina, il suo debutto musicale è avvenuto sulla scena dell'originale produzione viennese di *Cats*, dove impersonava i ruoli di Grizabella e di Bombalurina. In seguito è stata Peter Pan in *Peter Pan* (Berlino) e Sally Bowles nel *Jerome Savary's Cabaret* (Parigi), ruolo per il quale ha ricevuto il premio Molière come Migliore attrice di Musical.

Ha poi recitato nel ruolo di Lola nell'*Angelo Azzurro* (Berlino) e Maurice Bèjart ha creato per lei il balletto *La mort subite*. È apparsa, inoltre, in *Weill Revue*, con il Tanztheater di Pina Bausch.

Tra i recital di Ute Lemper, si ricordano il *Recital di Kurt Weill*, *Illusions*, *City of Strangers* e *Berlin Cabaret Evening*, che ha tenuto nei più prestigiosi teatri del mondo, come La Scala e Il Piccolo Teatro di Milano, il Théâtre de La Ville, il Théâtre National de Chaillot, Les Bouffes du Nord di Parigi, il Palau de la Musica di Barcellona, la Sydney Opera House, il Berliner Ensemble, il Barbican Centre, la Royal Festival Hall, la Queen Elizabeth Hall, l'Almeida Theatre di Londra, l'Alice Tully Hall, il Lincoln Center di New York, l'Herbst Theatre di San Francisco e la Westwood Playhouse di Los Angeles.

Nell'ambito sinfonico ha eseguito *The Seven Deadly Sins*, *Songs from Kurt Weill*, *Songbook* di Michael Nyman, nonché canzoni dal repertorio di Édith Piaf e Marlene Dietrich con la London Symphony Orchestra, l'Hollywood Bowl Orchestra, l'Orchestra Sinfonica di Berlino, l'Orchestra Sinfonica della Radio di Parigi, la San Francisco Symphony Orchestra, l'Illusion Orchestra e la Michael Nyman Band. Ma è anche apparsa in *Folksongs* con la Luciano Berio Orchestra e con il Matrix Ensemble in *Berlin Cabaret Songs*.

Ricchissimo il suo catalogo discografico. Per Decca ha inciso *Ute Lemper sings Kurt Weill* (Volume I e II), *L'Opera da Tre Soldi*, *I Sette Peccati Capitali*, *Mahogony Sonspiel*, *Prospero's books* (di Michael Nyman), *Songbook* (di Michael Nyman e Paul Célan), *Illusions* (Piaf/Dietrich), *City of Strangers* (Prevert/Sondheim), e *Berlin Cabaret Songs* (versione tedesca ed inglese). Ha inciso anche *Crimes of the Heart* e *Ute Lemper Live* per la CBS Records ed *Espace Indecent*, *Nuits Etranges* e *She Has a Heart* per la Polydor.

Nel 1998 esce l'album *All that Jazz/The best of Ute Lemper*, che raccoglie i suoi migliori successi; nel 2000, *Punishing Kiss* (Decca) include canzoni composte per lei da Elvis Costello, Tom Waits, Philip Glass e Nick Cave, mentre *But One Day*, uscito in Italia nel

2002, comprende anche sue composizioni. Del 2008 è *Between yesterday and tomorrow*. Ai dischi seguono spesso tour mondiali, come quello che segue *Punishing Kiss*, 5 mesi che culminano, nel 2000, nel concerto all'Olympic Arts Festival di Sydney presso la famosa Opera House.

Proprio nel 2000 Ute Lemper debutta, a Chicago, con la National Symphony Orchestra e con la Chicago Symphony Orchestra, esibendosi inoltre con la Milwaukee Symphony in molti teatri degli Stati Uniti e del Canada.

Ha ricevuto il premio Billboard Magazine's Crossover Artist of the Year per la stagione 1993-94, e subito dopo il premio Olivier come Miglior attrice di Musical per l'interpretazione di Velma Kelly nella produzione londinese di *Chicago* di Kander ed Ebb, spettacolo che rimane in scena per nove mesi al West End di Londra, poi a Broadway per otto mesi, debuttando infine a Las Vegas nel 1999.

Tra le sue esperienze trova posto anche il cinema: interpreta ruoli in diversi film quali *L'Autrichienne* di Pierre Granier-Deferre, *Prospero's books* di Peter Greenaway, *Moscow Parade* di Ivan Dikovichni, *Pret à Porter* di Robert Altman, *Bogus* di Norman Jewison e più di recente in *Combat de Fauves* di Benoit Lamy, *A River made to Drown In* di James Merendino, *Appetite* di George Milton. In televisione, invece, è apparsa in *Rage/Outrage*, *The Dreyfuss Affair*, *Tales from the Crypt*, *Ute Lemper canta Kurt Weill*, *Illusions*, *Songbook*, *The Wall* di Roger Walters e *The Look of love* di Gillian Lynne.

Nel 2009, al Festival La Milaneseana, Ute Lemper ha presentato il nuovo progetto *What Matters most is how well you walk through the fire* con testi e liriche di Charles Bukowski, per poi portare in tournée un concerto dedicato ad Astor Piazzolla *Last Tango in Berlin*. Ospite, nel 2010, del Teatro San Carlo di Napoli, con una performance con l'Orchestra Sinfonica dello stesso teatro nell'ambito del Festival Internazionale del Teatro, nel 2013 ha presentato ancora un nuovo progetto, *Ute Lemper sings Pablo Neruda*, nato dall'incontro con le poesie d'amore del poeta cileno.

Attualmente, Ute Lemper vive a New York con i suoi quattro bambini, Max, Stella, Julian e Jonas.



## Tonino Battista

Studia pianoforte, direzione di coro, musica elettronica e composizione a Perugia, direzione d'orchestra con Daniele Gatti a Milano e con Peter Eötvös in Ungheria e in Olanda. Completa poi la sua formazione di compositore e direttore con Luigi Nono, Karlheinz Stockhausen e Leonard Bernstein.

Fondatore dell'Artisanat Furieux Ensemble, è stato poi Direttore principale del Logos Ensemble e Direttore ospite per quattro anni del Veni Ensemble di Bratislava.

Nel 1991 invita Louis Andriessen a Perugia e dirige, per la prima volta in Italia, la sua musica in due concerti pubblici. Mentre nel 1996, alla testa dell'Ensemble Modern, dirige *Mixtur* di Stockhausen, che lo designa interprete della propria musica.

Dal 2000, e per quattro anni, diviene Direttore principale della Kyoto Philharmonic Chamber Orchestra; mentre dal 2009 è direttore stabile del PMCE - Parco della Musica Contemporanea Ensemble, residente al Parco della Musica di Roma, con cui collabora con i maggiori compositori viventi, interpretando opere del repertorio moderno e contemporaneo.

Attivo come compositore, nel 1998 è stato Composer in Residence a Edenkoben, in Germania, mentre nel 2000 ha rivestito lo stesso ruolo presso il GRAME di Lione. Ospite, con Louis Andriessen, nel progetto De Musica 2000 di Nuova Consonanza di Roma, nello stesso anno, ha ricevuto una

commissione dalla SWR in Germania nell'ambito della serie di concerti "Im Dialog mit Bach".

Nel 2004, poi, il Japan Art Fund gli ha commissionato una composizione per il Festival Issa di Nagano, e nel 2008 per il Dowa no Mori di Niigata, sempre in Giappone.

Nel 2011 scrive l'opera *Gli Dei della Terra*, per soli, coro, 2 attori, jazz combo, 5 chitarre, arpa e archi, che va in scena al Teatro di Città della Pieve sotto la sua direzione.



## Orchestra Giovanile Luigi Cherubini

Fondata da Riccardo Muti nel 2004, l'Orchestra Giovanile Luigi Cherubini ha assunto il nome di uno dei massimi compositori italiani di tutti i tempi attivo in ambito europeo per sottolineare, insieme ad una forte identità nazionale, la propria inclinazione ad una visione europea della musica e della cultura. L'Orchestra, che si pone come strumento privilegiato di congiunzione tra il mondo accademico e l'attività professionale, divide la propria sede tra la città di Piacenza e il Ravenna Festival, dove ogni anno si rinnova l'intensa esperienza della residenza estiva. La Cherubini è formata da giovani strumentisti, tutti sotto i trent'anni e provenienti da ogni regione italiana, selezionati attraverso centinaia di audizioni da una commissione costituita dalle prime parti di prestigiose orchestre europee e presieduta dallo stesso Muti. Secondo uno spirito che imprime all'orchestra la dinamicità di un continuo rinnovamento, i musicisti restano in orchestra per un solo triennio, terminato il quale molti di loro hanno l'opportunità di trovare una propria collocazione nelle migliori orchestre.

In questi anni l'orchestra, sotto la direzione di Riccardo Muti, si è cimentata con un repertorio che spazia dal barocco al Novecento alternando ai concerti in moltissime città italiane importanti tournée in Europa e nel mondo nel corso delle quali è stata protagonista, tra gli altri, nei teatri di Vienna, Parigi, Mosca, Salisburgo, Colonia, San Pietroburgo, Madrid e Buenos Aires. All'intensa attività con il suo fondatore, la Cherubini ha affiancato moltissime collaborazioni con artisti quali Claudio

Abbado, John Axelrod, Rudolf Barhai, Dennis Russel Davies, Gérard Depardieu, Michele Campanella, Kevin Farrell, Patrick Fournillier, Herbie Hancock, Leonidas Kavakos, Lang Lang, Alexander Lonquich, Wayne Marshall, Kurt Masur, Krzysztof Penderecki, Giovanni Sollima, Yuri Temirkanov, Alexander Toradze, Pinchas Zukerman, Donato Renzetti.

Il debutto a Salisburgo, al Festival di Pentecoste, con *Il ritorno di Don Calandrino* di Cimarosa, ha segnato nel 2007 la prima tappa di un progetto quinquennale che la prestigiosa rassegna austriaca, in coproduzione con Ravenna Festival, ha realizzato con Riccardo Muti per la riscoperta e la valorizzazione del patrimonio musicale del Settecento napoletano e di cui la Cherubini è stata protagonista in qualità di orchestra residente.

Alla trionfale accoglienza del pubblico viennese nella Sala d'Oro del Musikverein, ha fatto seguito, nel 2008, l'assegnazione alla Cherubini del prestigioso Premio Abbiati quale miglior iniziativa musicale per "i notevoli risultati che ne hanno fatto un organico di eccellenza riconosciuto in Italia e all'estero".

Impegnativi e di indiscutibile rilievo i progetti delle "trilogie", che al Ravenna Festival l'hanno vista protagonista, sotto la direzione di Nicola Paszkowski, delle celebrazioni per il bicentenario verdiano in occasione del quale, sempre per la regia di Cristina Mazzavillani Muti, l'Orchestra è stata chiamata ad eseguire ben sei opere al Teatro Alighieri. Nel 2012, nel giro di tre sole giornate, *Rigoletto*, *Trovatore* e *Traviata*, in seguito riprese in una lunga tournée approdata fino a Manama ad inaugurare il nuovo Teatro dell'Opera della capitale del Bahrain; nel 2013, sempre l'una dopo l'altra a stretto confronto, le opere "shakespeariane" di Verdi: *Macbeth*, *Otello* e *Falstaff*.

La gestione dell'Orchestra è affidata alla Fondazione Cherubini costituita dalle municipalità di Piacenza e Ravenna e dalle Fondazioni Toscanini e Ravenna Manifestazioni.

L'attività dell'orchestra è resa possibile grazie al sostegno del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Camera di Commercio di Piacenza, Fondazione di Piacenza e Vigevano, Confindustria Piacenza e dell'Associazione "Amici dell'Orchestra Giovanile Luigi Cherubini".

*violini primi*

Stefano Gullo\*\*  
Francesco Salsi  
Alessandro Cosentino  
Francesca Palmisano  
Lavinia Soncini  
Giulia Cerra  
Alessandro Sgarabottolo  
Isabella Rex

*violini secondi*

Aloisa Aisemberg\*  
Roberta Mazzotta  
Alessandro Ceravolo  
Tommaso Angelini  
Costanza Scanavini  
Maria Giulia Calcara

*viole*

Flavia Giordanengo\*  
Clara Garcia Barrientos  
Davide Bravo  
Simone Libralon

*violoncelli*

Enrico Graziani\*  
Valeria Sirangelo  
Veronica Fabbri  
Teodora Dolara

*contrabbassi*

Cecilia Perfetti\*  
Renzo Schina  
Davide Sorbello

*flauti*

Gianluca Campo\*  
Jona Venturi

*ottavino*

Matteo Sampaolo

*oboi*

Gianluca Tassinari\*  
Mariachiara Braccalenti

*corno inglese*

Cecilia Mugnai

*clarinetti*

Dario Brignoli\*  
Roberta Patrini

*clarinetto basso*

Luisa Rosso

*sax*

Antonella Bevilacqua  
Roberto Vignoli  
Davide Cesarotti  
Michele Grassani

*fagotti*

Andrea Mazza\*  
Lorenzo Leone

*controfagotto*

Angela Gravina

*corni*

Davide Bettani\*  
Fabrizio Giannitelli  
Alessandro Piras  
Alessandro Valoti

*trombe*

Nicola Baratin\*  
Guido Masin\*  
Daniele Colossi

*tromboni*

Emanuele Quaranta\*  
Michele Zulian  
Valerio Mazzucconi

*tuba*

Arcangelo Fiorello

*timpani*

Sebastiano Nidi\*

*percussioni*

Antonio Magnatta  
Paolo Nocentini  
Saverio Rufo

*pianoforte*

Federico Nicoletta\*

*chitarra/banjo*

Dario Vannini

*basso elettrico*

Simone Vason

*arpa*

Tatiana Alquati

*ispettore d'orchestra*

Leandro Nannini

\*\* spalla

\* prima parte



# luoghi del festival

Il **Palazzo “Mauro de André”** è stato edificato alla fine degli anni '80, con l'obiettivo di dotare Ravenna di uno spazio multifunzionale adatto ad ospitare grandi eventi sportivi, artistici e commerciali; la sua realizzazione si deve all'iniziativa del Gruppo Ferruzzi, che ha voluto intitolarlo alla memoria di un collaboratore prematuramente scomparso, fratello del cantautore Fabrizio. L'edificio, progettato dall'architetto Carlo Maria Sadich ed inaugurato nell'ottobre 1990, sorge non lontano dagli impianti industriali e portuali, all'estremità settentrionale di un'area recintata di circa 12 ettari, periodicamente impiegata per manifestazioni all'aperto. I propilei in laterizio eretti lungo il lato ovest immettono nel grande piazzale antistante il Palazzo, in fondo al quale si staglia la mole rosseggiante di “Grande ferro R”, di Alberto Burri: due stilizzate mani metalliche unite a formare l'immagine di una chiglia rovesciata, quasi una celebrazione di Ravenna marittima, punto di accoglienza e incontro di popoli e civiltà diverse. A sinistra dei propilei sono situate le fontane in travertino disegnate da Ettore Sordini, che fungono da vasche per la riserva idrica antincendio.

L'ingresso al Palazzo è mediato dal cosiddetto *Danteum*, una sorta di tempietto periptero di 260 metri quadri formato da una selva di pilastri e colonne, cento al pari dei canti della *Commedia*: in particolare, in corrispondenza ai pilastri in laterizio delle file esterne, si allineano all'interno cinque colonne di ferro, tredici in marmo di Carrara e nove di cristallo, allusive alle tre cantiche dantesche.

Il Palazzo si presenta di pianta quadrangolare, con paramento esterno in laterizio, ravvivato nella fronte, fra i due avancorpi laterali aggettanti, da una decorazione a mosaico disegnata da Elisa Montessori e realizzata da Luciana Notturmi. Al di sopra si staglia la grande cupola bianca, di 54 metri per lato, realizzata in struttura metallica reticolare a doppio strato, coperta con 5307 metri quadri di membrana traslucida in fibra di vetro spalmata di PTFE (teflon); essa è coronata da un lucernario quadrangolare di circa otto metri per lato che si apre elettricamente per garantire la ventilazione.

Quasi 4.000 persone possono trovare posto nel grande vano interno, la cui fisionomia spaziale è in grado di adattarsi alle diverse occasioni (eventi sportivi, fiere, concerti), grazie alla presenza di gradinate scorrevoli che consentono il loro trasferimento sul retro, dove sono anche impiegate per spettacoli all'aperto.

Il Palazzo dai primi anni Novanta viene utilizzato regolarmente per alcuni dei più importanti eventi artistici di Ravenna Festival.

*Gianni Godoli*



*programma di sala a cura di*  
Susanna Venturi

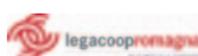
*coordinamento editoriale e grafica*  
Ufficio Edizioni Ravenna Festival

stampato su carta Arcoprint Extra White

*stampa*  
Edizioni Moderna, Ravenna

L'editore è a disposizione degli aventi diritto  
per quanto riguarda le fonti iconografiche  
non individuate

## sostenitori



## media partner



## in collaborazione con

