

Colloqui sul nostro tempo

Giovanna Marini

Intervista di Maria Jatosti

Al 29 civico di Marianna Dionigi ci arrivo in orario miracolosamente perfetto, un pomeriggio assolato e ventoso di una Roma di vicoli strozzati, di stradine barricate, divieti barriere e baluardi, tappeti bulgari e cavalli di frisia e improvvisati slarghi, epifanie, prodigi tra il cupolone sontuoso di cirri e il torvo palazzaccio, in una corona di ricchi palagi forensi e bottegucce mufte e brulicare di passanti ingrigniti scalzati, sospinti, strattonati da un traffico pertinace, anfanante e rissoso. Il trascorrere gonfio e limaccioso sotto i ponti del vecchio fiume non ce la fa a portarsi via i veleni di questa città maestosa e malata. Scendo, pago - tenga il resto, buongiorno - incalzata da suoni/voci isterici, entro. Nell'androne a volte acute altissime, non trovo il portiere, lo ingombrano energumeni intenti a sgombrare, spostare traslocare improbabili cantinelle e suppellettili. L'ascensore è bloccato. Rischio di arrivare con l'acqua alla gola e sfiatata. Interno sette, primo piano, scala larga, silenziosa. Buia.

Ci siamo.

(Sul palco del primo maggio a San Giovanni in quella scalmana festosa di gente bandiere canti colori, lei m'era parsa più piccola, più fragile.)

Separate da un tavolino basso, una di fronte all'altra, in mezzo il registratore, i miei appunti ci guardiamo.

(Gli occhi di Giovanna mi scrutano intenti ma gentili. Parafasato Montale penso: un volto dolce nella sua severità.)

Prendo fiato e comincio.

Partiamo dalla tua formazione artistica... (Un inizio banale. Una poltrona bassa e scomoda.) Alla musica ci sei arrivata per vocazione o per tradizione?

La mia formazione è classica. Vengo da una famiglia di musicisti. Mio papà era musicista. Mia madre era musicista. Lei e sua cugina suonavano con la sorella della nonna, musicista anche lei, e andavano al Conservatorio, che è proprio a due passi. La mamma di mia madre, mia nonna, era la dodicesima di dodici figli. In questo palazzo abitava tutta la famiglia, tutte le sorelle, le non sposate, tutte qui insieme. Il mio bisnonno, che era pittore e ingegnere idraulico, un giorno, alla fine dell'Ottocento, vide questa casa, gli piacque e la comprò. Io qui ci sono cresciuta. È una casa immensa, ma ora l'abbiamo divisa. Mi sono ritagliata un paio di stanze per me, e mi bastano. In realtà ci stanno i miei figli. Io vivo in campagna, a Monteporzio. Ma allora stavamo tutti insieme, una grande famiglia.

(Mi guardo attorno, la stanza è disadorna, casuale, ha un'aria di raccogliaccio, di sgombero, non somiglia all'esterno imponente, severo, con le sue volte, i soffitti altissimi, la scala prelatizia, i ferri battuti dell'ascensore antico e lustro. Sul tavolo ricoperto da un tappeto troneggia il "Risico". Un gioco che furoreggiava tra gli intellettuali di sinistra e ultra negli anni Settanta, a Milano... Sto seduta in punta a una maxi poltrona tipo frau, tutta protesa in avanti, a favore del registratore, e cerco di immaginarmi Giovanna bambina in queste stanze, seduta ore e ore al pia-

noforte in uno sciamare di nonne, zie, sorelle...)

Dunque sei romana, di nascita e di discendenza. (Dai tratti somatici, così alta, chiara, imponente e vagamente severa, sembrerebbe piuttosto nordica, magari lombarda.)

Sì, sono romana e mio nonno era calabrese.

Quindi Sud, o meglio Centro-Sud.

Già. Per tornare al discorso della mia formazione, io ho seguito la strada di famiglia, secondo i sogni di mia madre... Fortunatamente accadde un fatto che... Dico per fortuna perché a sei anni mi sentivo già condannata a fare la pianista e la pianista di successo, naturalmente, perché non puoi mancare un'aspettativa simile, e quindi ero molto preoccupata. A dieci anni mi venne un miracoloso dolore al braccio, violentissimo, e doveti smettere di suonare. Per me fu una benedizione. Poi, quando avevo tredici anni, mio fratello si ruppe una gamba e i miei gli regalarono una chitarra per farlo divertire.

C'è sempre di mezzo un provvidenziale incidente a scompigliare le carte.

Sì. Siccome la chitarra la presi subito io e cominciai a suonarla, e siccome in casa mia le cose o si fanno sul serio o non si fanno per niente, mi mandarono a scuola. Prima a lezione privata, e poi, quando al Conservatorio si aprì il primo corso di chitarra classica, a Santa Cecilia.

E a Siena. So che alla Chigiana hai suonato con Segovia.

Sì. Ho fatto due anni di perfezionamento con lui.

E siamo alla grande domanda: che cos'è la musica per te? Che spazio occupa nella tua vita, anche mentalmente?

Mentalmente moltissimo. Per forza. Io ho un canale sempre aperto nel quale stanno le note di quello che sto scrivendo e che scriverò, mentre con l'altro canale parlo, faccio tutto il resto. Inoltre, se non ci pensassi io, la musica nella mia testa ci sarebbe sempre comunque, mi riferisco a quella che mi mettono nei negozi, negli aerei, nei cessi, dappertutto, dovunque vada in giro... È un bombardamento, un'invasione insopportabile. Quindi il canale musicale mi riempie la vita.

Tentiamo di tracciare un percorso cronologico a grandi linee. Le tue prime esperienze sono esperienze individuali, da concertista, solista...

Infatti. Ho cominciato come chitarrista classica, ma non ero soddisfatta di quello che facevo. Stare sempre sola, mi stancava molto. All'epoca ero già sposata, in seguito sono venuti anche i bambini. Poi entrai in un gruppo rinascimentale, nel quale suonavo il liuto. Ma, nel '60, le cose cambiarono. Harold Bradley aveva fondato a Roma il Folkstudio e io ci andavo sempre a suonare la mia musica. Ma intanto ascoltavo gli irlandesi e li invidiavo per le cose bellissime che cantavano. Fu così che cominciai a cantare anch'io. Roba inventata che fingevo di aver raccolto in giro per le campagne romane. In realtà erano mie composizioni o pezzi di musica classica in cui mettevo due parole scritte in fretta prima di andare al Folkstudio. Un giorno ci capitò Roberto Leydi il quale mi invitò ad andare a Milano a sentire quello che stavano facendo con Liberovici e gli altri.

Ti riferisci all'esperienza del Nuovo Canzoniere?

Esattamente. Nel '62 ci andai. Li ascoltai e ne rimasi colpita. Per me quella era pura avanguardia; non avevo mai sentito niente del genere.

La loro era una ricerca molto connotata politicamente, socialmente, molto a sinistra, ricordo...

No. Quello che producevano e che Leydi mi fece sentire non era propriamente politico in sé. Politico era l'uso

che ne facevano gli organizzatori, soprattutto Gianni Bosio, allora direttore delle edizioni "Avanti!" nelle quali Leydi e il suo gruppo confluivano. In quello che sentii non c'era gran che di politico; si trattava di canti di lavoro, di cui non ascoltavo le parole e di conseguenza non capivo mai di cosa parlassero.

Se non politico in senso stretto, c'era comunque un grande impegno sociale nel loro lavoro.

Sì. Ed era questo che mi piaceva, la socialità. Non avevo mai sentito parlare di queste cose. Invece, per quanto riguarda l'uso strategico di quei canti, per meglio dire la loro collocazione politica, fu determinante lo spettacolo *Bella ciao* che portammo a Spoleto.

Al Festival dei due mondi? E come siete stati accolti in un ambiente così selettivo?

Malissimo. Probabilmente, quando ci hanno invitati a cantare si aspettavano *Quel mazzolin di fiori che vien dalla campagna*, ma i canti popolari non hanno nulla a che vedere con *Quel mazzolin di fiori*. Anche se non parlano esplicitamente di politica, sono eseguiti da voci talmente diverse, talmente particolari, talmente contadine, che questo era già di per sé un affronto in una piazza come quella. Fu uno scandalo. Gridavano, urlavano "Viva l'Italia". Ci hanno detto di tutto.

A proposito delle voci diverse, del modo di cantare dei contadini, così gutturale, mi sono sempre chiesta come facciano a ottenere quell'impostazione particolare. Insomma, ci vuole una speciale disposizione o preparazione, o è un fatto naturale?

No, non c'è niente di naturale. È un modo tramandato. Quando cantano, loro non vanno mai in testa con la voce. Al nostro ascolto sembra che la voce nasca in gola e si fermi qui, al palato. Giustamente tu hai fatto il gesto di toccarti le corde vocali. La voce non va in testa. Si ferma prima. È un fatto logico. Un'esigenza pratica. Poiché si canta all'aperto e poiché si tratta di un tipo di canto che la gente non paga di certo per andarlo a sentire, bisogna per forza cantare molto forte. Anche quando si cantavano al chiuso, nelle chiese, questi canti dovevano essere molto forti.

Allora, esiste anche da noi una tradizione di canti popolari eseguiti nelle chiese?

Ah, sì sì. Certamente esisteva nel secolo VI o VII, non posso esserti precisa sulle date. La Chiesa vedeva che nei grandi carnevali si cantava nelle piazze, allora ebbe l'idea di aprire le porte al canto. Ma, non esistendo materiale adatto, il prete intonava "Deus unicus altissimus" e il popolo rispondeva "Quanto son buone le fragole a primavera"... Poi, piano piano, la Chiesa formò i suoi scrittori di testi, ma si tratta di processi lentissimi nel tempo.

Si può azzardare un paragone con il gospel, o non c'entra?

Sì che c'entra, perché in entrambi i casi si tratta sempre di un canto contadino, di un canto di lavoro. La partenza è la stessa. In America, la gente maltrattata, sfruttata, massacrata, ecc., cantava sui campi di cotone. Allora gli era quasi negato perfino il diritto di andare in chiesa. In Italia, dove la Chiesa aveva lo strapotere, dove stradominava, non si sarebbero mai sognati di fare dei canti con un testo religioso. "Jordan's river is chilly and cold, a-kills the body but not the soul" è uno dei testi più conosciuti. Del resto, i canti religiosi in Italia esistevano, i canti devozionali, ma siccome non erano in linea, non erano dogmatici, la Chiesa non li gradiva e per ben due volte li ha proibiti.

Riprendiamo il filo da Milano. (È sempre da Milano che si comincia o si ricomincia. A Milano, in quegli anni c'ero anch'io e ascoltavo le stesse canzoni, di Liberovici e Amodei. Le conoscevo a memoria, le cantavo con Luciano e con Marcello, insieme a quelle di Brassens e di Mouloudji...) A Milano, dicevamo, hai incontrato il gruppo del Nuovo Canzoniere e hai scoperto il canto sociale, hai preso coscienza di una realtà diversa...

L'esperienza di Spoleto, e soprattutto il grande scandalo che ne seguì, mi fecero capire che i giornali di destra erano contro di noi, e quelli di sinistra a favore. Allora mi sono resa conto che ci collocavamo inevitabilmente in senso politico. Fino a quel momento non sapevo nulla di queste cose. Insomma capii che c'era anche un lavoro sociale da fare, che bisognava partecipare. Non si cantava nelle sale di concerto ma nelle feste politiche, oppure nei manicomi, per i pazzi. Era il tempo in cui si cominciava a parlare della legge Basaglia. Oppure si andava al Nord, a cantare insieme alle mondine in lotta. Ricordo la volta che ci sdraiammo tutte sulla ferrovia per bloccare i treni... Le cantate impegnate ormai erano più di quelle non impegnate. Ma i testi io non li scrivevo. La terminologia politica mi dava fastidio, non la trovavo poetica. Però cantavo i canti degli altri.

E la tua musica, l'avevi abbandonata?

Oh, no, scrivevo. componevo per me una musica quasi classica alla quale adattavo o un testo che mi piaceva o uno inventato. Scrissi a quel tempo delle lunghe ballate e volevo farle conoscere perché sapevo che era ciò che mi rappresentava di più; mi sembrava che quello e non altro dovessi far sentire. Purtroppo, la gente che mi chiamava a cantare voleva *Bella ciao*, voleva le canzoni politiche, e allora io cantavo le canzoni politiche ma in mezzo, a sandwich, ci infilavo le mie ballate, come *Vi parlo dell'America*...

A proposito dell'America. Come ci sei finita laggiù? E in una città così chiusa, esclusiva come Boston... È stata una tua scelta?

No. Fu per mio marito. Lui era fisico nucleare e noi lo seguimmo con tutta la famiglia. Ci siamo stati due anni, a Boston.

Da Boston alle mondine del vercellese, ai contadini del Salento, ai pastori di Orgosolo, il salto è quasi acrobatico... Come nasce la tua ricerca sul campo?

Tutto è cominciato proprio nel '68 quando ci siamo sentiti maturi per abbandonare la provocazione politica rappresentata dalle canzoni e passare ognuno alla sua forma di espressione. Il nostro '68 lo avevamo già fatto nel '64, col famoso *Bella ciao*. Dopo c'erano state un mucchio di discussioni, e il gruppo si era sparpagliato: ciascuno faceva i propri spettacoli. Io cantavo le mie ballate, ecc. Fu nel '68 che andai in Puglia a fare la mia prima ricerca personale in Salento. E ancora ci torno. Ancora ho amici là...

Hai lavorato anche altrove? In Lucania, Basilicata, per esempio? Mi chiedevo che tipo di rapporto hai avuto con Ernesto De Martino e con i suoi fondamentali studi su Sud e magia, ecc.

Un rapporto illuminante. Tra l'altro, a De Martino abbiamo intitolato il nostro Istituto di ricerca che adesso sta a Sesto Fiorentino ma che prima era a Milano. Quando ho iniziato la mia ricerca, De Martino lo avevo già incontrato. Era una persona straordinaria. Io ne ero ammiratissima. Come lui parlava io pensavo: "Questo è uno che ha ragione. Questo è il tipo di persona che ha ragione comunque, qualunque cosa dica". Invece so che è stato criticato, messo in

discussione, ma per me aveva, *ba*, ragione. Lui possedeva l'intelligenza che illuminava la sua enorme anima. Insieme a Diego Carpitella, ha animato tutti noi studiosi e ricercatori. Purtroppo, è morto quasi subito, nel gennaio del '65. Nel frattempo ero divenuta molto amica di Carpitella. Lo incontravo quasi tutti i giorni al Conservatorio, dove insegnava. Con Diego siamo rimasti grandi amici negli anni. La musica ci univa molto.

Com'è stato per te passare dalla tua formazione, dall'importante tradizione familiare di musicista colta a una musica così diversa, per così dire "naturale"? Come riuscivi a conciliare il mondo raffinato, classico, di appartenenza con la tradizione popolare orale? Quale processo, che tipo di operazione hai dovuto compiere? Si può parlare, anche in riferimento ai tuoi contatti con De Martino e Carpitella, di interesse antropologico, sociologico, archeologico?

No, niente di tutto questo. Io non sono un'antropologa, non sono nemmeno un'etnomusicologa, sono una musicista. Nessun processo, nessuna operazione. Per me si è trattato della scoperta pura e semplice di una musica interessante. Per prima cosa, questa musica così diversa ho provato a trascriverla. Il lavoro di trascrizione ti porta in un campo minato, di semiologia musicale, perché non esistono i segni per segnare questo modo di cantare. Nei congressi che Carpitella organizzava ogni anno si discuteva e si affrontava spesso il problema. Era evidente che si trattava di musica orale e che bisognava in qualche modo lasciarla tale, ma noi non siamo una cultura orale, di conseguenza, chi continua ad insegnarla come me ha bisogno di trascriverla. Per cui la trascrizione diventa il momento essenziale. Anche se nell'ascoltare il pezzo sono più le persone che le note ad interessarmi. Poi, una volta a casa, riascoltandolo, mi interessa il modo di trascriverlo.

In fase di trascrizione, in che modo, in che misura intervieni?

In nessun modo. No, non intervengo assolutamente. Cerco di aderire il più possibile. Naturalmente, il risultato non è ri-cantabile. In principio, avevo scelto addirittura di trascrivere su carta millimetrata per arrivare più vicina possibile all'altezza dei suoni, per indicarli in modo preciso. Esistono molti studi in materia, portati avanti dagli americani, dagli italiani, dagli ungheresi, ecc. Quanto a conciliare la mia formazione musicale con questi pezzi... *be'*, se non avessi avuto cultura musicale non mi sarei mai accorta del loro interesse, non avrei avuto gli strumenti per accorgermene. I profani che li ascoltano con l'orecchio abituato alla musica classica, anche leggera, cioè a una musica sempre su scala, non percepiscono che quella è un'altra scala o se lo percepiscono lo percepiscono confusamente, come una stonatura, insomma non riescono a dire di che altra scala si tratti. Ma chi è musicista se ne accorge, lo sa, ed è allora che può scattare in te quell'interesse che ti porta ad appassionarti a questo genere di musica.

Quello che noi percepiamo, come dici tu, come una stonatura, sono dei cosiddetti cali?

No. Sono altre scale, altri suoni. Io li chiamo "suoni scelti". Ed è lì che bisogna lavorare. Insegnare ai ragazzi a percepire, riconoscere questi suoni scelti. Noi siamo molto razzisti nell'ascolto. Tutto quello che non entra nella nostra cultura, non solo non ci piace, ma lo escludiamo come qualcosa che non ci è propria, non ci appartiene.

Un atteggiamento che vale per le culture in generale, per tutto, direi...

Biblioteca Mobile # 3045

ADRIANA
ASSINIIl bacio
del diavoloStoria della contessa
sanguinaria

Spring, 2004

Certo, per tutto. Però nella musica si fanno danni peculiari, perché si toglie a questa cultura così precisa che è il canto di tradizione orale il proprio specifico.

Si può datare nel tempo l'esistenza, la nascita di questo tipo di canto?

Esiste da sempre. Da quando la gente canta. Infatti, ciò che mi sforzo di far capire a coloro che pensano che questo modo di cantare derivi dal canto gregoriano è che, al contrario, è il gregoriano che parte da quello. Sia nel Lazio che in Sardegna esistono tuttora dei modi di cantare che troviamo descritti nei libri di storia della musica, e che mai avremmo pensato di trovare. Tuttora ci sono dei vecchietti che cantano secondo quella scala. Il fatto è che non si è mai sovrapposta un'altra cultura alla loro. O queste persone non hanno la televisione, oppure l'ascoltano distrattamente e così si produce il fenomeno opposto: la loro cultura non riesce ad essere scalfita da questi altri suoni.

È una sorta di fortunato, felice isolamento, beati loro... Va bene. Questa è la storia, la teoria, ma tu, in concreto, nella pratica professionale, come hai saldato la dicotomia tra due mondi così lontani? Quante difficoltà hai incontrato?

Poche, per quanto riguarda lo studio e la trascrizione, moltissime per l'esecuzione. Ciò che faccio nei concerti è di difficile collocazione perché non è musica classica ma non è nemmeno musica contemporanea. Il termine con-

temporaneo implica sempre una ricerca sperimentale, che non mi interessa. Ciò che scrivo lo scrivo con imposto classico, rifacendomi ai miei studi di composizione. Il mio è un modo contrappuntistico, melodico, poliarmonico, poliacordale, politonale, cioè passo da una tonalità all'altra: piccole cose, che non si possono davvero definire musica moderna. Però, quando col quartetto cantiamo le mie composizioni seguiamo le regole espressive del canto popolare, della tradizione orale. Allora lì avviene una simbiosi che disorienta, che risulta strana a chi ascolta. La gente pensa che sia musica popolare, invece è musica scritta da me e anche se fosse popolare, è comunque ri-trascritta.

Nel tuo caso, credo, non si può parlare semplicisticamente, banalmente di contaminazione, un fenomeno molto diffuso e direi quasi di moda nella produzione musicale contemporanea che risente di suggestioni e di influssi diversi, di culture diverse...

No, no, no non è questo, non è questo. La mia è musica scritta su strutture assolutamente classiche e eseguita con stilemi della cultura di tradizione orale. Comunque, alla fine resto sempre schizofrenica, perché non posso dimenticare di essere una musicista che compone anche musica da film, da teatro e che la scrive per un'orchestra. In quel caso sono assolutamente classica. Devo dire, però, che la mia schizofrenia si va pian piano smussando, anzi, posso dire che si sia finalmente risolta, con la formazione del quartetto vocale...

Con Francesca e le due Patrizie?

Sì. Con loro cantiamo musica contemporanea scritta da me, anche se inseriamo alcuni canti popolari, sempre però completamente riscritti, a partire dagli stilemi della tradizione orale. Sì, posso dire di essermi finalmente ri-conso-ciata, di aver trovato in questa confluenza il mio modo di essere.

So che stai lavorando alle Ceneri di Gramsci. Dopo La meglio gioventù e dopo Partenze, la tua cantata, ancora Pasolini. A parte il comune interesse per il mondo contadino e per il dialetto, quali sono le affinità tra voi? Che importanza ha avuto il tuo rapporto con lui? Ti va di parlarne?

Non lo definirei un vero rapporto. All'inizio era una conoscenza piuttosto superficiale, favorita dalla frequentazione del salotto romano di Adele Cambria. Io suonavo la chitarra, lui veniva e si chiacchierava. Ora si parla di amicizia, ma non è vero. Io ero molto ammirata di lui, ma quando lo vidi la prima volta non sapevo nemmeno chi fosse. La mia ignoranza, a quel tempo, era assoluta, scandalosa: me ne rendevo conto e mi giustificavo con il fatto di aver studiato dalle suore. Ricordo, e me ne vergogno ancora adesso, che gli chiesi se si interessava di musica popolare, figurati che lui aveva appena pubblicato *Il Canzoniere italiano*. Comunque, non si offese, come avrebbe fatto chiunque altro in un salotto pieno di intellettuali, di intelligenza. No, non si offese. Stava lì a spiegarmi una quantità di cose, forse perché sentiva che ero un'ignorante, certo, ma che uscivo fuori da un mondo tecnico, quello della musica, e a lui i tecnici piacevano; infatti era curioso, mi chiedeva un mucchio di particolari e quando glieli spiegavo si appassionava e si divertiva. Era simpatico. "Invece di suonare perché non canti?" mi diceva. Ma questo è successo un paio di volte, non di più... Non si può parlare di vera amicizia.

Ma poi, negli anni '60 vi siete ritrovati?

Sì, più di dieci anni dopo, nel '68, ci siamo ritrovati a Venezia, alla Mostra del cinema, quando si contestò. Lui aveva in concorso *Theorema*. Furono otto o dieci giorni da

pazzi. Ci facemmo un sacco di risate. Fu molto divertente. Poi ci siamo rivisti in occasione di elezioni, non ricordo più se fosse il '72 o il '75. Pasolini fece una dichiarazione di voto, ed io ero con lui. Sul "Camion" di Quartucci, il regista, facemmo un giro di propaganda elettorale, tutti insieme.

Nel '68?

No, con Quartucci era nel '75, e non so perché Pasolini accettò. Era già disperato. In quell'occasione abbiamo avuto modo di parlare un po' di più e lui mi chiese molto timidamente se volevo mettere in musica alcune poesie de *La meglio gioventù*. Me ne citò un paio e per fortuna le conoscevo. Questa volta ero preparata. E poi morì. Allora ho letto tutto di lui, gli *Scritti corsari*, tutto, e sono rimasta colpita. Mi sono detta: mammamia, avrei potuto domandargli questo, dirgli quest'altro... È terribile come non ci si renda conto che la gente non è eterna! Dopo, a posteriori, quei nostri incontri acquistarono uno spessore che prima non mi sembrava avessero.

Tu hai musicato anche il Pasolini dialettale. Come hai fatto con il furlano?

Me lo sono dovuto studiare. Come aveva fatto lui, del resto, che ammetteva di averlo studiato sul dizionario. Quello era il dialetto, il mondo, di sua madre e Pasolini sosteneva che bisognava parlare la lingua materna.

Buttitta diceva: la lingua di patri.

Perché Buttitta è siciliano. Noi diciamo la lingua delle madri. E così, per riuscire a capire *I turcs tal Friul*, del quale ho scritto le musiche per la regia di De Capitani, ho dovuto studiare, proprio come aveva fatto lui.

Il furlano è un dialetto particolarmente musicale, ritmico?

Non so dirti se è musicale, ma mi pare di sì. Comunque, è un'altra lingua. Molto bella, molto interessante, perché ha poche radici, poche parole che si possono dire in tanti modi diversi, a seconda di come le inserisci nel contesto. Prendi, ad esempio, il famoso "mandi", il modo in cui la gente si saluta. Uno pensa che voglia dire "comandi", invece no, significa "nelle mani di Dio", e si usa come buongiorno.

Una contrazione, una sintesi. Sia che si tratti della lingua delle madri di Casarsa o del greco antico del teatro, delle tragedie, come ti poni di fronte a un testo letterario? A un testo poetico? Hai musicato versi, opere dei massimi poeti, da Dante a Shakespeare a Leopardi, per non parlare di Eschilo, Euripide, Aristofane, Molière, Goldoni, Montale... Perché proprio Montale e non Ungaretti, per esempio? Che cosa te lo fa preferire?

Montale mi piace moltissimo. Il suo verso è quello che scorre più rapidamente in musica, che diventa immediatamente musica. Ungaretti molto meno. Leopardi, anche, lo amo molto. Come li affronto? Li leggo, li leggo, li leggo finché non viene fuori uno schema armonico, melodico, che si possa ripetere in qualche modo. Coi greci ho fatto una gran fatica. I greci sono bellissimi. Ho fatto più tragedie io che... Ho cominciato con *le Troiane*, prima al Festival di Avignone e poi a quello di Amburgo...

Dove hai vinto il premio Ubu della critica, se non sbaglio...

Sì. Poi ho fatto *Ion*, ho fatto *Antigone* a Losanna e al Teatro greco di Siracusa, *L'Oresteia* tutta intera, replicata due volte, una per il Teatro reale fiammingo e l'altra per il regista De Capitani. Ho fatto *Elettra*... Leggo i testi in greco, li leggo, li leggo, li leggo finché non viene fuori il ritmo. Però i registi mi dicevano: metti in musica i cori, i cori. E qui cominciavano i guai perché i cori non hanno un ritmo ricorrente. Cioè, ogni

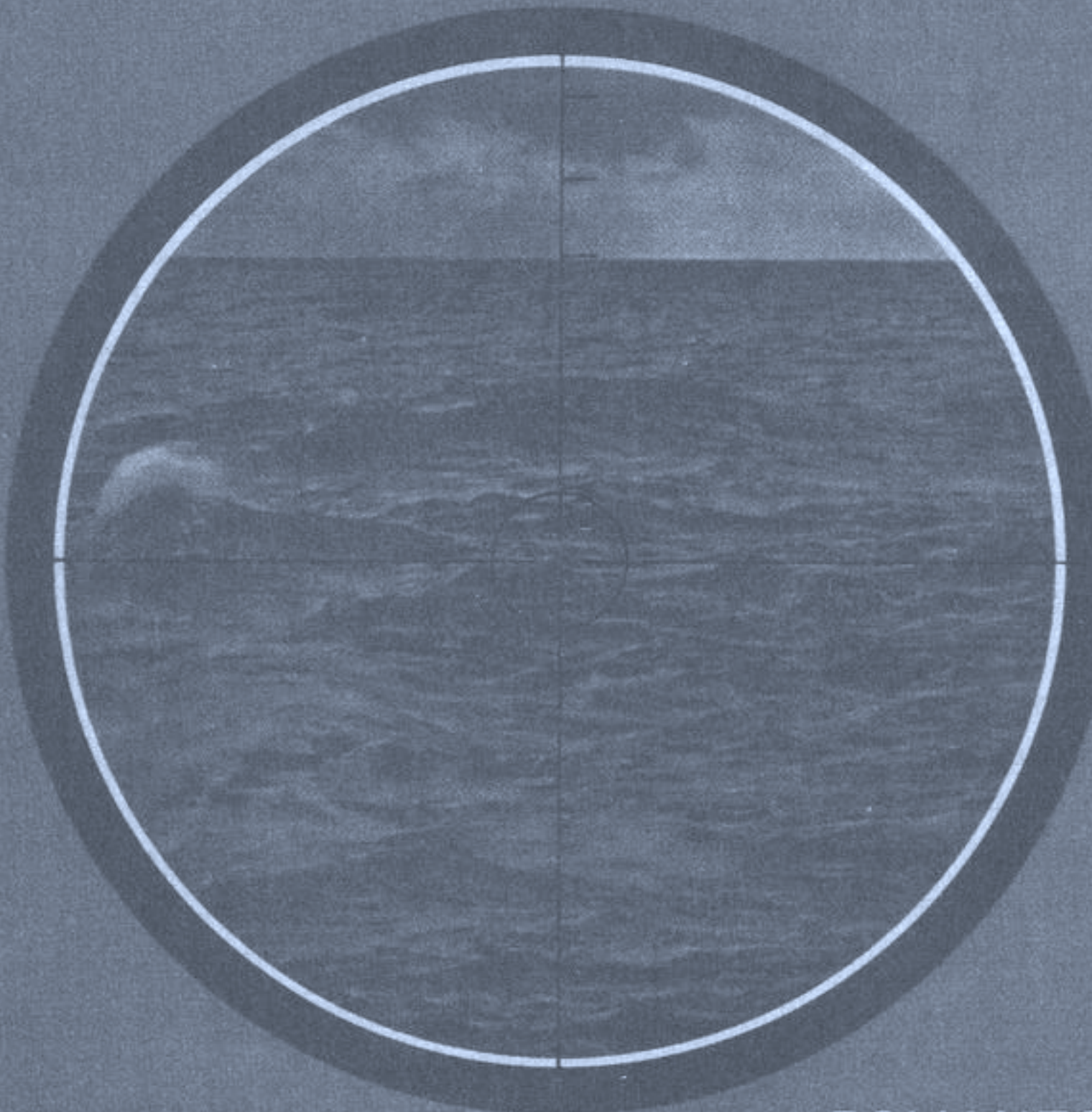
verso ha un ritmo a sé e questa indipendenza mi fuorviava completamente. Ma come, mi dicevo, non erano tutti lì che ballavano e cantavano? Poiché era questo che pensavo e che dicevano tutti, e invece non era così, non era possibile, perché ogni verso ha un ritmo differente, e alla fine si può arrivare a presupporre che il coro fosse una lunga melopea che partiva col primo verso e andava fino in fondo. Allora mi sono comportata di conseguenza. E i "miei" cori sono diventati dei canti difficilissimi da studiare, da eseguire; infatti sono lunghissimi e assomigliano molto al gregoriano. Comunque, io sono convinta che in origine si trattasse di canti rituali, probabilmente cantati insieme con il pubblico. E come la messa gregoriana che uno, a furia di cantarla fin dall'infanzia, finisce per saperla a memoria, così i cori greci, alla fine, dovevano conoscerli tutti. Questo penso io. Che fossero materia di studio nelle scuole. Insomma, doveva esserci qualcosa del genere, altrimenti sarebbe stato impossibile ricordarli perché, come ho detto, ogni verso ha un ritmo a sé.

Un'impresa immane, suppongo; un grande impegno... Ma ciò che mi interessa sapere circa il rapporto con il testo, anche se in parte mi hai già risposto, è se la messa in musica rappresenta, in generale, un lavoro meccanico, automatico, di trasposizione, un processo diciamo a carta carbone, o se nel tuo caso segui il suono, il ritmo del verso, della sillaba, della parola.

Seguo il suono delle parole. Il suono, mai il senso, perché quello è fuorviante, ti fa scrivere della musica banale...

LA SPA STEPHEN COULTER

CHE USCI' DAL MARE



ROMANZO

**...LA LORO MISSIONE:
IL SILENZIO E LA MORTE**

LONGANESI & C.

Edizione del 1965.

Con un brutto effetto naturalistico, didascalico...

Certo, didascalico. Cioè, se le parole sono tristi usi una tonalità minore, e così via. Per carità! Invece, soltanto seguendo il suono delle parole, delle sillabe, alla fine arrivi al risultato. Però ci vuole molta pazienza, bisogna abbandonarsi e scrivere i suoni che scaturiscono dalle parole, anche se a volte ti sembrano insensati; poi, a forza di rileggerli, risuonarli, piano piano il senso affiora, e questo è il momento più bello. Adesso sto lavorando su Oscar Wilde, *Il carcere di Reading* e *De profundis*, e da poco, come si diceva prima, ho incominciato anche a mettere in musica *Le ceneri di Gramsci* di Pasolini.

Invece, per quanto riguarda comporre musica da film e musiche di scena, come tu hai fatto moltissimo, il discorso, il metodo cambia, non è vero?

Sì, molto. Quella delle tragedie greche è un'esperienza eccezionale; i registi coi quali ho lavorato erano sperimentali, tutta gente che esigeva un anno di prove e che non rientrava nel teatro "normale" dove generalmente ti chiedono le frasette musicali, e fammi un accompagnamento qua, uno là, una virgola, un sottofondo... Tuttavia, non si deve disprezzare neanche questo modo di fare musica: è tutta scuola. Io ho fatto anche questo, abbastanza, e mi è servito, tipo *L'école des femmes*, *Il bacio della donna ragno* con Mattolini, una cosa per Manuela Kustermann...

E Lerici, Fo, Marivaux, le coreografie, Feydau...

Feydau? Ah, sì, *La pulce*, di Corsini. Insieme abbiamo fatto anche *Casanova*, *Pantalone*, *I due sergenti*.

Per il cinema è lo stesso? Mi viene in mente la Thérèse Raquin di Cobelli... Com'è stato lavorare con Gian Carlo Cobelli?

Cobelli è un regista importante. Mi piace molto lavorare con lui. *Teresa Raquin*, tutta per voci l'ha voluta. Abbiamo fatto parecchie cose insieme: recentemente il *Woyzeck*, ora faremo *I bassi fondi* di Gorki. Cobelli è un uomo intelligentissimo, colto, bravo. Certo, con lui è più faticoso, devi stare molto attento, devi lavorare molto. Insomma, certi registi, sono parecchio impegnativi.

Maselli è uno di questi? Pare che tu abbia avuto un rapporto molto importante con lui, quasi trentennale. Come ti sei trovata? Com'è il suo modo di lavorare? E lui è, come appare, un intellettuale illuminista, cerebrale e distaccato?

No, non è affatto così. Anzi, il contrario. È appassionato e coinvolgente. Lavorare con lui è molto bello. Ho musicato quasi tutti i suoi film e mi sono trovata benissimo. È un uomo simpatico, pieno di *sense of humour*, intelligente, colto, divertente, paradossale, spiritosissimo; fa parte dell'antica intelligenza romana, nipote di Pirandello, legato ai D'Amico, ecc. È stato un bambino prodigo e a Roma, insieme alla sorella Titina, che è una grande pittrice, hanno partecipato alla storia degli intellettuali impegnati politicamente a sinistra. Citto mi ha insegnato il teatro, mi ha insegnato l'opera, mi ha insegnato il fascino di queste cose. Mi ha insegnato anche molto sul cinema. E soprattutto mi ha insegnato l'attenzione nella sensibilità: se c'erano delle piccole cose che non andavano, io naturalmente me ne accorgevo, lo sentivo, ma tendevo a minimizzare, Citto, al contrario, non le considerava inezie, ma delle voragini, delle tragedie; e non cedeva, ti faceva sudare sette camicie, finché non arrivavi al risultato che intendeva lui. E questo mi ha insegnato molto.

Immagino che questo non accada spesso tra regista e autore della colonna sonora. Penso che di solito il regista si affidi con fiducia al compositore che ha scelto.

Infatti è così. In altri casi io facevo il mio lavoro per conto mio, e loro si affidavano completamente, salvo poi a dirmi: non mi piace, come ha fatto Manfredi.

Nino Manfredi, in Café express, di Nanni Loy?

Precisamente. Manfredi mi disse: Cocca me ce vedi? La vedi 'sta faccia mia co' sta musica? Me pare proprio orribile, 'na robba sinfonica. Io ciò bisogno de sòni leggeri, d'er clarinetto, de 'na chitarra, se no me se copreno le battute. La faccia mia è una faccia povera... Così mi diceva Manfredi. Io avevo fatto tutta una cosa tipo opera buffa del Settecento, con molto divertimento. Il film si prestava, c'erano gli elementi dell'opera buffa, con Salce e quell'altro che sembravano il gatto e la volpe... Tutti personaggi molto caratterizzati. Ma lui, niente, la trovava "orribile". Ce mettemo er maranzano, ce mettemo. Ce mettemo er tamburo, 'na chitarra, insisteva. A me sembrava che si buttasse via un'occasione e cercavo di spiegarglielo.

Comunque, era Manfredi, non il regista. Ma Nanni Loy, come la pensava in proposito, che diceva?

Loy taceva. Sornione. Io ridevo, lo accusavo, gli dicevo: traditore, vigliacco... Ma lui zitto. A meno che non fossero segretamente d'accordo e facessero come i due carabinieri: uno attacca, l'altro consola.

Forse in segreto voleva anche lui il maranzano e la chitarra, chissà. Certo che in una quarantina d'anni di attività musicale, tra concerti, teatro, cinema, dischi, insegnamento, ne hai maturate di esperienze, ne hai fatto di lavoro... Questo mi riporta alla domanda centrale: che cos'è, che cosa è stata la musica dentro la tua vita?

Be' è il mio lavoro. La musica dentro la mia vita è il mio lavoro. Ci penso dalla mattina alla sera. Quando avevo i figli piccoli un po' meno, ma molto lo stesso. Appena dormivano mi precipitavo a scrivere. Per fortuna avevo una mamma disponibile che usciva dal Conservatorio e mi prendeva i bambini, li teneva lei, me li portava solo ad allattare, mentre io scrivevo. Mi piaceva moltissimo scrivere musica e suonare. E non smettevo mai di pensare.

Tua madre. I tuoi figli. Ma il marito in tutto questo?

Mio marito, come ti dicevo, è un fisico nucleare. Ha sempre pensato ai suoi neutroni, alle sue cellule, quindi... E poi alla fine ci siamo separati, ma per altri motivi, perché sul piano del lavoro andavamo benissimo, ognuno completamente preso dal proprio. Forse anche troppo. Quindi direi che la musica nella mia vita è stata determinante per tutto. Poi la fondazione della Scuola di Testaccio...

La Scuola popolare di musica? Una creatura tua...

No, no. Un'iniziativa nata ad opera di parecchi. Non ero sola. Adesso sono rimasta solo io dei vecchi, ma all'inizio, nel '75, eravamo un gruppo. Era pieno di gente: Schiaffini, Colombo, Gaslini...

Giorgio Gaslini il jazzista? Di Milano?

Sì, lui. All'epoca insegnava a Roma: Fasano lo aveva chiamato al Conservatorio, ma le cose non andavano bene. Mia madre faceva da quinta colonna e mi raccontava le manovre per buttarlo fuori. Vinse la maggioranza, quelli che non volevano il jazz nel tempio di Santa Cecilia. Peccato, perché era stata una buona idea, quella di Fasano. Allora occupammo la casetta di via Galvani per farne una scuola e quella che era una zona assolutamente degradata, diseredata, oggi, grazie alla nostra iniziativa, è diventata un Greenwich village.

A via Galvani? Sai che da bambina ho abitato a via Galvani? (Dalle finestre vedevo il Monte dei Cocci, dove andavamo a giocare coi miei fratelli e a guardare le partite della Roma con mio padre). Ma ora la Scuola non è più lì.

LILIANA UGOLINI

IL CORPO - GLI ELEMENTI

con opere di grafica al computer di Marco Zoli



Masso delle Fate
Edizioni

Edizione del 1996

No: da via Galvani, di fronte al Teatro Zero, ci hanno spostati a via Monte Testaccio e al vecchio mattatoio. Abbiamo due sedi.

Quanto ha contato la Scuola nella tua storia?

La Scuola è stata, ed è, importante, anzi importantissima, perché mi ha insegnato a insegnare...

Tu insegna anche a Parigi. In Francia sei famosa, hai fatto tante cose, anche in teatro. Ci passi molto tempo?

Fino a qualche mese fa, sì. Adesso non più. Ho chiuso. Il pendolarismo con Parigi mi stava uccidendo. Però ci ho insegnato per molti anni. Ho fatto anche tanti viaggi di ricerca con gli allievi, francesi e italiani abbinati. Rimpivamo perfino due pullman.

In che rapporto sono, i francesi, con la musica popolare? Hanno una tradizione orale anche loro?

Purtroppo no. Ovvero ce l'avrebbero, ma la misconoscono perché non hanno avuto il fenomeno che abbiamo avuto noi. In Europa non c'è stato l'equivalente, nemmeno con Bela Bartok. Io comincio a convincermi che aver avuto dei De Martino, dei Calvino, dei Carpitella, dei Liberovici, dei Pogliotti, degli Jona, degli Amodei, questi grandi, tutta questa truppa di gente che ha unito le tradizioni orali all'impegno sociale, alla politica, sia un fatto tipico e unico dell'Italia. Questa cinghia di trasmissione creata dagli intellettuali ha prodotto una coscienza civile molto forte tra i musicisti e i ricercatori italiani, e i ragazzi questo lo sentono. In Francia - dove, come ti dicevo, ho insegnato per diversi anni - i ragazzi venivano a frotte, perché in Francia

la gente non ha radici, si sente sradicata. Con la Rivoluzione hanno buttato via l'acqua sporca con tutto il bambino. Hanno cancellato i privilegi, sì, fraternité, égalité, ecc., ecc., ma hanno cancellato anche la campagna, i diritti della campagna, i dialetti, tutto. Hanno unificato tutto a Parigi. Parigi, Parigi, Parigi... Insomma...

A proposito, nell'89, non hai musicato La Déclaration des Droits de l'Homme?

Sì, in occasione del bicentenario. L'ho composta per il Festival Roma/Europa. Dicevo, dunque, che il fenomeno è solo italiano. Infatti, gli allievi ai quali insegno, anzi insegnavo, in Francia, poi vengono a fare ricerca in Italia. I nostri pezzi li interessano molto di più perché sono collegati a vicende storiche. Io gli dico: qua è Portella della Ginestra, qui è l'occupazione delle terre, qui è Terni, l'occupazione delle fabbriche, e qui è l'Italsider di Taranto. Tutti i canti ricordano, sono collegati a degli avvenimenti. In Francia, non esistono questi legami. In Bretagna ci sarebbero ma i francesi pensano ai bretoni come a un gruppo chiuso, isolato, di appassionati del loro folklore senza possibilità di unirsi agli altri. Be', forse ora non è più così, ma lo è stato per molto tempo.

La Francia è Parigi, la grandeur, l'orgoglio di Parigi...

L'orgoglio e la misconoscenza dei fatti politici associati ai canti. Di conseguenza, non legando le due cose non c'è interesse, non scatta quella scintilla che è scattata in Italia. I francesi avrebbero l'Occitania, la Corsica, l'Auvergne, la Bretagna: ne avrebbero di cose da andare a cercare! Invece vengono da noi.

(Una volta ho ascoltato dei canti occitani. Non ricordo in quale occasione. Mi pare fossi a Genova, con Marcello, comunque in Liguria, a qualche festival insieme a degli amici teatranti che vivono a Toulouse.)

Bene. Stiamo andando benissimo. C'è ancora una domanda che volevo farti e che riguarda il potere terapeutico, catartico, della musica... Secondo te è così?

Sicuramente. La musica ha avuto sia l'uno che l'altro. Il potere catartico nelle tragedie, nell'opera lirica, e il potere terapeutico per esempio nei tarantolati, nel Sud d'Italia.

Taranta. Tarantella. Tarantola. Tarantolati. Torniamo a De Martino...

Già. Ma il potere terapeutico la musica lo ha comunque, anche senza parlare dei tarantolati. Io lo vedo a scuola, a Testaccio. Vengono molti ragazzi, alcuni anche decisamente non facili, che nella musica si risolvono, riescono a sciogliersi.

Ma c'è un uso scientifico della musica in questo senso?

Sì. Esiste la musicoterapia, ma in Italia è poco studiata. Più i francesi, gli svizzeri si sono dedicati a questa pratica.

Perché da noi no? Come si spiega?

Secondo me perché in Italia la musicoterapia è un fatto naturale. Non c'è bisogno di studiarla. In Italia si canta ancora abbastanza. C'è il piacere del canto. Negli altri paesi la gente non è abituata a cantare. In realtà, all'estero esistono molti cori, però non con le caratteristiche di quelli usati in Italia, con le confraternite, che sono cori nati dal basso, diversamente da quelli dove c'è un maestro tal dei tali che istruisce e dirige. Sono cori nati per la funzione, che hanno una funzione precisa. Le confraternite cantano tutti quei canti devozionali che la Chiesa proibisce a causa dei testi non dogmatici. C'è un grande controllo da parte della Chiesa sui testi cantati, e proprio sotto papa Roncalli, che pure era un grande papa aperto e illuminato, il Concilio

ecumenico secondo ha vietato ancora una volta i canti devozionali, i cui testi non erano controllati da parte della Chiesa, e ha istituito la nuova liturgia cantata, composta da musicisti tuttora viventi. Si tratta di una serie di canti artificiali, privi di qualsiasi adeguata ricerca musicale, nei quali si sente l'ansia di rispettare l'ortodossia nei testi. Sforzandosi di seguire i concetti che devono assolutamente essere espressi, questi canti risultano difficili, spesso contrari allo svolgersi melodico naturale, e la gente non li canta volentieri. Per concludere e rispondere alla tua domanda, la musica è terapeutica, molto terapeutica. Comunque, è assodato che cantare fa bene allo stomaco.

Allo stomaco? Allora io che sono una dilettante del canto, che canto sempre, da sempre, dalla mattina appena mi sveglio, non dovrei avere certi problemi...

Infatti. E non è tutto. Cantare non fa bene solo allo stomaco, ma al cuore, allarga la respirazione, dispone in qualche modo all'ottimismo.

Che non è poco, nelle acque buie che attraversiamo... E tu? L'esercizio della musica, del canto ti ha messo al riparo dalla storia, dagli avvenimenti, dai fatti che hanno caratterizzato il nostro secolo: le tragedie, gli stravolgimenti, le trasformazioni drammatiche? Da tutta la tua vicenda personale, direi da tutta la tua vita, o almeno da un certo punto in poi, grazie a degli incontri determinanti, emerge un impegno forte, costante.

Devo dire che se sono cresciuta sul piano della consapevolezza di quello che succede e che mi succedeva intorno, lo devo soltanto al mio incontro con il Nuovo Canzoniere, senza il quale non avrei saputo niente. Quando ho conosciuto il gruppo c'erano appena stati i fatti di Reggio Emilia, i morti cantati nella canzone di Fausto Amodei, e poi la caduta del governo Andreotti. Insomma, i fatti storici io li ho imparati dalle canzoni. Anche quelli più antichi: "il monarchico Bava", "gli alberi della libertà" della fine del '700, ecc. li ho imparati dalle canzoni del popolo, non dai libri. Dopo andavo a guardare sui libri per vedere come vi erano raccontati. Sono le canzoni che te le insegnano certe cose. Perché scopri che l'interesse di questa musica proviene più dall'interesse per le persone... Mi piace, a questo proposito, ricordare sempre un episodio. A casa mia, quando stavo per avere un bambino, avevamo una donna di servizio, come si diceva allora. Si chiamava Nicoletta, era abruzzese, talmente piccola che non arrivava nemmeno al piano superiore del frigorifero. Nicoletta non sapeva né leggere né scrivere. Mio marito ed io, che eravamo ancora su posizioni molto borghesi, ci siamo detti: ma come si fa? Qui arrivano telefonate, messaggi di lavoro importanti, e lei non sa scrivere, non sa leggere la lista della spesa... Così fui costretta, con molto dolore, a mandarla via. Quando glielo dissi, Nicoletta emise una specie di lungo lamento, qualcosa che se l'avessi sentita oggi l'avrei subito registrata, trascritta... Voglio dire che il valore di Nicoletta, che allora ignoravo assolutamente, ho imparato a conoscerlo più tardi, attraverso le note che una Nicoletta poteva emettere e che per me erano fonte di studio, di interesse, di ri-esecuzione; insomma, fonte di lavoro e di vita. Questo per dirti che la mia passione per queste persone è nata in seguito, quando ho cominciato a sentire i loro canti, a unire ai canti le persone, e ho scoperto che le persone erano più interessanti dei canti. Chissà quante cose mi avrebbe raccontato Nicoletta! Chissà quante ballate avrei potuto scrivere dai suoi ricordi e dai suoi racconti, per vederla da un punto di vista biecamente egoistico.

Però ne avrai incontrate di Nicolette sul tuo cammino!

Ne ho incontrate tante. Ho passato la vita a incontrare Nicolette e credo che mi sia venuto tanto insegnamento da loro, molto più di quanto non si possa supporre. Non mi sono mai avvicinata a queste cose attraverso i libri. Carpitella trovava divertente che io arrivassi al suo mondo da un altro mondo e credo che a me divertisse il fatto che, al contrario, lui arrivasse a quel mondo, a quella ricerca, dal proprio mondo, perché lui era nato a Pantelleria e aveva fatto il percorso opposto al mio. Era arrivato al mio mondo, cioè al Conservatorio, attraverso il mondo della musica di tradizione orale. Questo ci rese molto amici, molto affettuosi. Ora non c'è più neanche lui.

(Neanche lui. Quanti vuoti. Che tremendi vuoti. È questo che ci dà il senso della morte.)

E oggi, come vivi la nostra epoca, le cose che accadono nel mondo, giorno per giorno, l'attualità?

Osservando. Per fortuna si può sempre osservare.

E come ti sembra quello che osservi?

Mi sembra brutto. Mi sembra bruttissimo. Però continuo a guardare quello che succede, ad ascoltare quello che la gente dice, quello che la gente canta, a riflettere su quello che si può ancora insegnare nelle scuole: quanto lavoro c'è da fare! Tutti, ognuno nel proprio campo.

Credi che ci sia spazio per questo? Io vedo che, a fronte della totale stupidità, della totale volgarità che ci aggredisce e ci sommerge da ogni parte, esistono forze, talenti, professionalità, creatività che stentano a manifestarsi, a trovare spazio, ad emergere, a mettersi in luce, che, insomma, non hanno nessuna possibilità di esistere, meno che mai resistere. Cosa si può fare, secondo te?

I talenti hanno sempre fatto fatica ad affermarsi. Ora di più. Ora è peggio. Sempre peggio. Non ci sono spazi, non ci sono possibilità. È tutto pianificato. Non c'è speranza. Forse, ogni tanto, come in tutte le cose, si creano delle sfilacciate, delle crepe, delle smagliature attraverso le quali per errore passa qualche grande talento. Ma per uno che ce la fa ce ne sono troppi che vengono buttati a mare. Però questa situazione così triste e precaria ha prodotto anche qualcosa di positivo. Dei piccoli miracoli. Da qualche anno si stanno creando una quantità di associazioni libere, nemmeno giuridiche. Giorni fa ne ho visitata una di handicappati, a Roma, sulla Prenestina, alla ex Snia Viscosa, dove abbiamo fatto un concerto. È un'associazione libera nella quale la gente si incontra, sta insieme in un capannone, si fa da mangiare, chiacchiera... Ecco, queste piccole realtà, in mezzo a tanti ostacoli e disagi di ogni ordine e tipo, rappresentano una boccata di ossigeno, una speranza. Noi le chiamiamo associazioni culturali, in realtà sono dei veri luoghi di resistenza a questo terribile monopolio che inghiotte tutto, e non solo in Italia. Noi in Italia siamo soltanto un piccolissimo specchio di quello che sta accadendo nel mondo. È in atto un progressivo impossessarsi da parte di una metà - la metà nella quale noi stiamo - dell'altra metà del mondo.

Diciamo anche di un terzo verso i due terzi.

Giusto. E questo progressivo espandersi dell'ingiustizia sta creando in noi tutti uno stato di frustrazione, di colpevolezza, di impotenza.

Come si esce da questo disagio? C'è margine per la speranza, secondo te?

Sì, io credo che non si debba mai smettere di sperare. Come dice Gramsci, bisogna esercitare l'ottimismo della volontà contro il pessimismo dell'intelligenza, altrimenti

non vedo come se ne possa uscire. Paradossalmente, io spero nelle catastrofi naturali. Lo tsunami che mesi fa ha travolto il Sud-Est asiatico mi ha fatto pensare. Abbiamo provocato talmente tanti disastri! La natura, poi, fa la sua parte anche lei, non dico di no. Ma ogni volta ci mette di fronte ai danni che noi abbiamo causato. Bisognerebbe imparare a correre ai ripari in modo radicale, profondo, duraturo.

Forse bisogna imparare a non dover arrivare al punto di dover correre ai ripari. A sconfiggere il male prima. Le parole pesano. Sono pietre. Ma Giovanna sorride affabilmente. Si alza a sistemare le pieghe immaginarie di un tappeto ai nostri piedi. Mi alzo anch'io. È passata un'ora. Siamo in perfetto orario. Lei deve curarsi la voce e correre a Testaccio, alla "sua" scuola, dove per quattro ore si darà tutta ai ragazzi, agli allievi.

La lascio ai suoi gargarismi e mi ritrovo fuori, nel groviglio di strade, che già annotta. Raggiungo la piazza, oltre i giardinetti, alle spalle del Palazzaccio. Salgo sull'autobus 87, vuoto al capolinea, e in settanta, ottanta minuti sarò a casa. Un po' più preoccupata. Un po' più ricca.

Notizie biobibliografiche

Nata a Roma, si diploma in chitarra classica al Conservatorio di Santa Cecilia nel 1959 e si perfeziona con Andres Segovia. Per qualche anno suona il liuto con il "Concentus Antiqui" del maestro Quaranta.

Negli anni Sessanta scopre il canto politico e sociale e la storia orale cantata. Con lo spettacolo *Bella Ciao* del '64, inizia la sua ricerca di canti popolari regionali nonché la collaborazione con il Nuovo Canzoniere Italiano. Canta con i cantautori politici Ivan Della Mea, Gualtiero Bertelli, Paolo Pietrangeli, ma anche con Giovanna Daffini (dalla quale impara l'emissione vocale e il repertorio), il Gruppo di Piadena, i Pastori di Orgosolo, con il poeta Peppino Marotto (da cui apprende l'arte del racconto, dell'improvvisazione) e con tanti altri cantori e cantastorie a cui deve molto.

Con l'Istituto Ernesto De Martino, porta avanti la raccolta di canti di tradizione orale che studia e trascrive e arrangia inventando un sistema di notazione musicale che le permetterà di trasportare la memoria cantata sul palcoscenico. Con lo spettacolo *Ci ragiono e canto*, diretto da Dario Fo, cresce il suo gusto del teatro, dell'affabulazione teatrale. Dal '65 al '74 compone e interpreta da sola, accompagnandosi con la chitarra, lunghe ballate che raccontano la sua esperienza, da *Vi parlo dell'America*, *Viva Voltaire e Montesquieu*, *I treni per Reggio Calabria*, all'*Eroe*, ecc.

Nel 1974, insieme a Giancarlo Schiaffini, Michele Iannaccone ed Eugenio Colombo, fonda a Roma la Scuola popolare di musica di Testaccio. Dal '79, con *La grande madre impazzita*, affronta la scrittura per strumenti e voci. Seguono: *Il regalo dell'imperatore* (1983), *Il Requiem* (1985) e l'oratorio *La déclaration des Droits de l'Homme* (1989). Parallelamente, oltre ai numerosi seminari che tiene in Italia e all'estero, continua l'insegnamento dell'etnomusicologia applicata al canto di tradizione orale italiano, sia presso la Scuola di Testaccio che, dal 1991 al 2000, presso l'Università di Paris VIII - Saint Denis.

Nel 1976 crea il Quartetto Vocale per il quale ha composto molti madrigali e molte "Cantate" tra cui: *Correvano coi carri*, *Sibemolle*, *La Cantata del secolo breve*, ecc.

Ha lavorato molto per il cinema, componendo per Loy, Maselli Pietrangeli e Gianikian, per il teatro (soprattutto tragedie greche) e per la danza contemporanea.

Ha composto numerosi oratori, poemi sinfonici e opere, fra cui: *Pour Pier Paolo*, dodici liriche dalla *Meglio gioventù* di Pasolini, *Il Concerto per Leopardi*, *La Bague Magique*, ecc.

DISCOGRAFIA

Lp 33 giri

Lu Picurare, Dischi del Sole;
La disispirata, Dischi del Sole;
Bella Ciao, Dischi del Sole;
Ci ragiono e canto, Dischi del Sole;
Vi parlo dell'America, Dischi del Sole;
Chiesa Chiesa, Dischi del Sole;
Lunga vita allo spettacolo e Viva Voltaire e Montesquieu, Dischi del Sole;
La Nave e La Creatora, Dischi del Sole;
La Vivazione, Dischi Vedette Records;
Controcanale 70, Dischi del Sole;
L'eroe, Dischi del Sole;
I treni per Reggio Calabria, Dischi del Sole;
La grande madre impazzita, Dischi del Sole;
Correvano coi carri, Dischi del Sole;
Cantate de tous les jours, Le Chant du Monde;
Le cadeau de l'empereur, Le Chant du Monde;
Pour Pier Paolo, Le Chant du Monde.

Cd

Giovanna Marini, Le Chant du Monde;
Troyennes, Sowarex Bruxelles;
Cantate profane, Ed. Mus. Auvidis Records;
La vie au-dessus et au dessous de mille mètres, Ed. Mus. Auvidis Records;
Départs, Ed. Mus. Auvidis Records;
Oresteia, Sowarex Bruxelles;
Musiche di scena, Dischi Nota - Valter Colle;
Sibemolle, Dischi Nota - Valter Colle;



Adriana Assini

**NELLA FORESTA
DI SOIGNES**

TABULA FATI

Edizione del 2001

Requiem, I dischi di Angelica;

Le chant de la terre, Quartetto Giovanna Marini e Micrologus,
Opus 111;

Fogli volanti, canti di lotta raccolti da Giovanna Marini, arrangiati per banda e coro - Scuola Popolare di Musica di Testaccio, I Cd del Manifesto;

Il fischio del vapore, con Francesco De Gregori;

Buongiorno e buonasera;

Passioni.

PUBBLICAZIONI

Italia quanto sei lunga, Milano, Mazzotta, 1974;

Modi Urbani e modi contadini, proprietà dell'autore, 1976;

La grande madre impazzita, Roma, Napoleone, 1979;

Cantata Profana, Roma, Sapere 2000, 1990;

Modi di tradizione orale, Parigi, Arpège, 1997;

Concerto per Giacomo Leopardi, Bologna, Ut Orpheus, 1998;

Sibemolle, proprietà dell'autore, 1999;

Il canto della terra, con edizione Opus 111, Parigi, 1999;

Una mattina mi son svegliata, Milano, Rizzoli, 2004.