



EXCELSIOR

Produzione EDIPAN - Roma

Registrazione effettuata dalla

Orchestra Filarmonica di Olsztyn (Polonia)

direttore **Silvano Frontalini**

Sovrintendente Ryszard Poprawski - *Direttore artistico* Krzysztof Dzwicwiecki

Tecnici del suono Zbigniew Bugala, Wladyslaw Iljaszewicz, Mikolaj Daniluk

In prima di copertina foto di Erio Piccagliani: Siparietto alla Scala

Le altre foto sono di Dino Jarach

© © 1990 - 1999

Edizioni Musicali EDIPAN - Viale Mazzini, 6 - 00195 Roma - Tel. 06 322.34.74 - www.edipan.com

Perché l' "Excelsior"?

Le cose che tanto amava Rimbaud - "peintures idiotes, dessus de porte, décors, toiles de saltimbanque, enseignes, enluminures populaires" - evidentemente non sono l'arte. Al massimo possiamo considerarle pretesti letterari, o magari ninnoli estetici. Ma anche queste piccole cose, queste povere cose senza importanza che le generazioni si lasciano alle spalle con poco rimpianto hanno un loro senso e un loro valore. Nella prospettiva del tempo stabiliscono l'esistenza di uno stile assai meglio di tanti prodotti elevati, definiscono il carattere di un' epoca, di una società, di un ambiente con maggior precisione di tante opere impegnate. Questi impossibili "bibelots", queste incredibili pitture, queste ingenue decorazioni, questi assurdi oggetti di velluto e di vetro non hanno soltanto il fascino gozzaniano delle buone cose di pessimo gusto: nel libro della memoria rievocano certo le immagini di una giovinezza perduta (anche se, in verità, mai vissuta), i segni bislacchi di un'infanzia ideale - come un romanzo non scritto o una poesia soltanto pensata - ma conservano, per chi sa leggere tra le pagine cifrate delle vicende del costume, la testimonianza viva degli uomini che li hanno creati e per i quali hanno assolto il loro compito modesto.

Fuori di una misura morale e culturale questi oggetti che c'incantano diventano detestabili vezzi per l'arredamento nel gusto del "bric a brac". Ma nella prospettiva di una visione critica i piccoli e poveri oggetti che nel rapido volgere delle generazioni che si inseguono inesorabilmente scompaiono e i musei raramente raccolgono e conservano, sanno svelare il loro significato perché la creazione di uno stile, conveniamone, non è mai l'impegno di sforzi solitari ma la collaborazione di tutta un'epoca; non è soltanto nel contributo delle grandi opere compiute e riuscite, a livello dell'arte, ma anche in quello delle manifestazioni contingenti, persino nel gesto, nella parola, nel passo e nello sguardo di ogni uomo. "L'impiegato che sale al mattino in un tram - ha scritto Edoardo Persico - l' operaio che maneggia una leva, la signora che va a passeggio, l'elegantone che accende una sigaretta, creano, senza volerlo, un modo di esprimersi; cioè un modo d'essere. Bisognerebbe guardare attentamente, non solo come voleva Leonardo nelle macchie che fa l'umidità sui muri o nelle nuvole, ma al gesto istintivo che facciamo per raccattare il guanto ad una signora, alla linea che disegna una donna quando si mette il cappello".

Lo stile è anche l'uomo e ogni oggetto creato o anche soltanto toccato dall'uomo diventa parte viva del suo modo di vivere.

Gli arnesi di lavoro non sfuggono a quest'obbligo di fedeltà: pensiamo alle tavole dell'*Enciclopedia*, quelle che illustrano le arti e i mestieri. Neppure le cose della scienza possono sottrarsi a questo dovere e gli strumenti chimici e fisici ci appaiono sempre indissolubilmente legati alle figure degli sperimentatori. L'immaginario museo che l'inverosimile esteta va edificando si popola così di migliaia di oggetti, disposti in ordine bizzarro - l'ordine della fantasia o della memoria - in grandi vetrine e su lucide pareti. Le accademie, le gallerie e i musei non hanno quasi mai spazio per queste cose senza importanza: viviamo in un paese (fortunato o sfortunato) dove la storia e l'arte urgono con la valanga incontenibile di prodotti superlativi, di opere di genio che a gran voce reclamano il loro giusto diritto a farsi ammirare, a farsi lodare. Il loro diritto anche a farsi sfregiare nel gesto di rivolta anarchica e iconoclasta. Ma nessun giovane folle, nessun ribelle armerebbe mai la sua mano per distruggere gli scrigni fatti di valve, i fiori sotto la campana di vetro, gli arazzi a punto croce, le bottiglie dell'alkermes con i ritratti di Umberto e Margherita...

Ogni tanto, nel gioco complesso del gusto, queste testimonianze del passato ci vengono restituite. Le possiamo cogliere come curiosità oppure come lezione, cioè come documento finora ignorato di una

età passata che conosciamo per altra strada, quella delle opere cosiddette "magiori", cioè riuscite, almeno secondo un concetto di giudizio che non può essere assoluto, ma relativo, legato a un modo particolare di vedere le cose e giudicarle. In questa prospettiva, quella cioè che rifiuta la restrizione come vacanza o curiosità (allo stesso modo che, in altro luogo, rifiuta il vezzo del "bric a brac", dell'oggetto insignificante come arredo, tappezzeria o moquette per un'esistenza contemporanea), il documento "minore" viene a collocarsi in una geometria irregolare nella quale inesistenti o almeno incerte divengono le linee di demarcazione fra la testimonianza di gusto e di costume e la cosiddetta "opera d'arte", i fili che dividono ciò che la consuetudine accettata riconosce come "imperituro", cioè valido per noi e per il futuro, oltre che per il passato e ciò che colloca nel gran magazzino del "contingente", ciarpame dell'arte, manifestazione minore e minima del gusto, buono e cattivo.

Allora, anche la pagina che non trova posto nel gran libro della storia dell'arte si rivela capace di parlare del suo tempo, il nostro passato, con una voce autentica e sincera, almeno altrettanto autentica e sincera (se non di più, perché più semplice, addirittura elementare) di quella che ci giunge dai cosiddetti "capolavori eterni" (che poi, in realtà, sono eterni nella misura

in cui la civilizzazione che li giudica in essi si riconosce o crede di riconoscersi, cioè nella misura in cui una società è disposta ad accettarne la perennità).

Alle “belle cose” del passato che vivono nella memoria come piccolo mito ma non si sono guadagnate che una qualificazione nel documentario del costume e del gusto appartiene il ballo *Excelsior*, simbolo citato ma ignorato di un'epoca e di una società che sta appena alle nostre spalle. In quest'opera, tante volte accusata di ipertrofia spettacolare per la quasi incredibile congerie di fatti narrativi, simbolici, rappresentativi che nei suoi undici quadri riesce ad accumulare, possiamo leggere come in pochi altri documenti teatrali e musicali del tempo, la grandezza e la miseria, le speranze e le illusioni, i sogni e la concreta realtà di un sistema sociale e di una classe al potere. Nella misura di uno spettacolo “colossale”, il ballo *Excelsior* è lo specchio fedele e persino crudele della borghesia Post-romantica e sintetizza l'orgogliosa sicurezza di potere di una classe che ha dominato il secolo e aperto l'età contemporanea. In questa sua aderenza ad una verità sociologica, forse soltanto intuita dagli autori ma di fatto compiutamente realizzata nel risultato spettacolare, è forse la ragione principale del successo strepitoso di *Excelsior*, non eguagliato poi né da *Amor* né da *Sport*. Il pubblico

dei teatri di tutto il mondo in cui il “ballo grande” fu rappresentato (e furono centinaia e centinaia di repliche, in Europa e in America) si riconobbe in ciò che avveniva sul palcoscenico, o almeno riconobbe la sua ideologia, o almeno riconobbe le sue speranze. Guardiamo infatti alla realtà che sta attorno alle fortune di *Excelsior*. C'è la piccola realtà dell'aneddoto, della cronaca spicciola, del costume quotidiano che tanto spesso è rievocata in queste occasioni, ma c'è anche la grande realtà della storia. La borghesia, nel momento in cui *Excelsior* appare sulle scene, ha portato a compimento la sua rivoluzione, ha affermato su tutto il mondo la supremazia della razza bianca, ha avvolto il pianeta in una rete di commerci e di scambi prima inimmaginabile, ha tracciato le ferrovie attraverso i continenti, ha tagliato i canali fra gli oceani, ha perforato le montagne, ha definito il potere crescente dell'industria e, di conseguenza, ha aperto la via alla scienza moderna, ha creato le banche, la borsa, il sistema finanziario con il quale ancor oggi noi ci troviamo a fare i conti, ha riconosciuto il valore determinante della tecnologia, ha tentato la strada dei cieli, sta preparandosi a solcare i mari con le navi a vapore. Questo è lo sfondo di *Excelsior* e questa, al tempo stesso, la sua realtà rappresentativa, il suo contenuto e la sua ideologia.

Certo, quando *Excelsior* viene per la prima volta rappresentato e inizia il breve ma intenso cammino del suo successo, già si sono verificati accadimenti capaci di scuotere, in molti, l'illuministica fiducia nel Progresso e soprattutto nell'avvenire felice e senza pericoli del regime borghese. Ci vorranno ancora molti anni prima che la "civilisation machiniste" riveli, in una guerra atroce che giustamente sarà detta "mondiale", la sua vocazione a fabbricare anche, se non soprattutto, cannoni, ma già alzano la loro voce di denuncia e di ammonizione uomini illuminati e preveggenti che non credono alle illusioni dell'epoca, già si agitano le masse dei poveri e dei diseredati che non partecipano del potere ma lo subiscono, che sentono come gli ideali di eguaglianza, di libertà, di progresso siano concretamente privilegio di pochi. Il regime borghese ha già dato vita, dal suo interno, alle forze che a lui si opporranno, in un contrasto non ancora concluso ai nostri giorni. Sarebbe inutile voler cercare il riflusso anche di questo aspetto della realtà del momento nelle scene allegoriche di *Excelsior*. Nel "ballo grande" di Luigi Manzotti e di Romualdo Marengo il Progresso è ancora una forza mitologica capace di unire gli uomini al disopra delle classi e assicurare la loro felicità; è ancora un'immagine illuministica nutrita di utopia. Mentre la trasformazione

capitalistica ha già fatto esplodere la "questione sociale" e le masse proletarie stanno per conseguire una reale organizzazione politica, i danzatori e i mimi dell'*Excelsior* continuano a celebrare il trionfo di un'astratta Civiltà su un altrettanto astratto Oscurantismo, secondo una dicotomia che non trova alcun riferimento concreto nella realtà. Non c'è, nei clamori orchestrali del ballo, l'eco delle cannonate della Comune, ma soltanto quello delle mine che abbattono l'ultimo diaframma della galleria del Ceniso e consentono un abbraccio fraterno a italiani e francesi. Tuttavia non minore è il valore documentario di questo "ballo grande" e soprattutto del suo successo senza precedenti: la testimonianza di un'epoca che si chiude celebrando se stessa. Se possiamo vedere nel *Prometeo* di Viganò, per restare nel campo che Luigi Manzotti ci propone, l'inizio del XIX secolo, nell'*Excelsior* dobbiamo riconoscerne la conclusione. Poi ogni illusione non sarà più possibile e le immagini evocate dal "poema coreografico" perderanno ogni riferimento alla realtà, diventeranno fatto di gusto, documento di costume. Come le bottiglie d'alkermes con i ritratti di Umberto e Margherita. Le deliziose cose del passato non comprendono, infatti, la pistola di Gaetano Bresci.

Roberto Leydi



Il ballo “Excelsior” e la sua fortuna

Il ballo *Excelsior* fu rappresentato la prima volta a Milano, al Teatro alla Scala, la sera dell'11 gennaio 1881. Autore del libretto e della coreografia, Luigi Manzotti. Della musica, Romualdo Marengo. Delle scene e dei costumi, Alfredo Edel. Principali interpreti della “prima” scaligera furono Bice Vergani (La Luce), Carlo Montanara (L'Oscurantismo), Rosina Viale (La Civiltà), Carlo Coppi (Papin), Angelo Cuccoli (Volta), Cesare Razzani (Il Locandiere), Giuseppina Geninazzi (Cunegonda, sua moglie), Cesare Coppini (Valentino), Gilda May (Laura), Luigi Radice (William), Achille

Balbani (Fritz), Giulia Hofschüller (Fanny). Accanto a loro (alcuni dei quali, come il Coppi, il Razzini, il Cuccoli, il Radice, il Balbani, impegnati anche in doppi ruoli, ingegneri e minatori nella scena del Cenasio), un esercito di oltre cinquecento persone, nei panni, per citare la locandina originale, di “Genii della Civiltà, Perseveranza, Invenzione, Concordia, Fama, Forza, Gloria, Scienza, Agricoltura, Industria, Valore, Unione. Barcaiuoli, contadini, musicanti, postiglioni, fattorini del telegrafo, ingegneri, minatori, marinai, Europei, Asiatici, Africani, Americani, ufficiali...”.

Il successo dell'*Excelsior* fu travolgente. Le repliche furono 103 nel 1881, in tre

stagioni (quelle di carnevale e quaresima, quella di primavera e quella d'autunno). La centesima, festosamente celebrata, ebbe luogo il 29 ottobre. Nella stagione 1881 l'*Excelsior* fu abbinato a varie opere liriche, fra le quali il *Ruy Blas* di Marchetti, la *Semiramide* di Rossini e il Don Giovanni di Mozart. Il ballo fu ripreso, alla Scala, nel 1883, nel 1888 e nel 1894, per complessive altre 103 rappresentazioni. Ripreso ancora nel 1909 e nel 1910, alla Scala l'ultima messa in scena è del 1916, in un'edizione profondamente e artificiosamente rimaneggiata da Renato Simoni, costumi di Caramba. Molti altri teatri italiani ed europei misero in scena il fortunato ballo di Manzotti. Anche in America si ebbero alcune rappresentazioni. A Parigi fu scelto per inaugurare il nuovo Teatro Eden (che, in realtà, non fu costruito apposta per ospitare l'*Excelsior*, come poi fu scritto), a Londra fu allestito ad Her Majesty's Theatre (22 maggio 1885), in una grandiosa produzione diretta da Carlo Coppi (Papin nell'edizione scaligera) e poggiata sui nomi famosi di Giovannina Limido ed Enrico Cecchetti (rispettivamente La Luce e L'Oscurantismo). Nella scena dedicata al canale di Suez, Carlo Coppi aveva aggiunto un "numero" riservato a Kate Vaughan, una "danza turca" che ebbe un enorme successo. Un giornale del tempo scrisse: "Kate Vaughan è una

delle maggiori attrazioni di questo grande ballo. Non tocca il palcoscenico con i piedi, fluttua su di esso. Riesce a far ciò con la più completa naturalezza, quasi inconsapevolmente. La sua non è una danza: è un sogno. Tutta Londra accorre a vederla e ad applaudirla".

L'*Excelsior* riesce a conservare un suo successo fino alla prima guerra mondiale; poi, nel modificarsi generale del gusto e nella crisi del "genere" da esso rappresentato (il "ballo grande" italiano, simbolico-narrativo), viene abbandonato. Luca Comerio, uno dei pionieri del cinema italiano, ci ha lasciato una ripresa filmata di alcune scene dell'*Excelsior*, girate nel 1914. Al San Carlo di Napoli fu ancora messo in scena nel 1931 da Giovanni Pratesi, ormai alla fine della sua intensa e fortunata carriera di coreografo e mimo (era nato nel 1863), nell'intento di dimostrare che il "ballo all'italiana" poteva reggere la concorrenza dei balletti russi che avevano rinnovato profondamente l'orizzonte della danza. Ma la ripresa napoletana dell' *Excelsior* (nonostante l'attualizzazione del libretto con Marconi al posto di Volta e il primo S.O.S. al posto dell'apertura del canale di Suez) non fu un successo e comunque non rinnovò quelle speranze che la fortuna di *Vecchia Milano* (allestito alla Scala nel 1928) aveva acceso nel cuore del maturo coreografo.

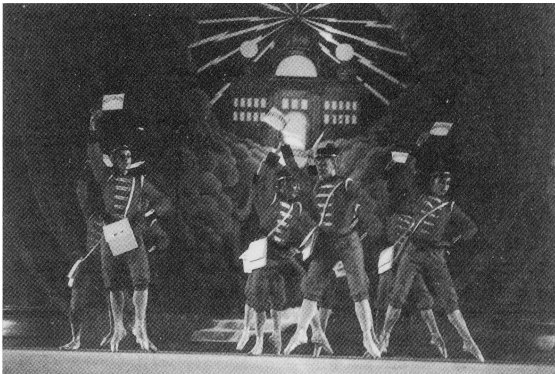
Secondo la consuetudine del tempo, anche l'*Excelsior*, come tutti i grandi "successi" teatrali, coreografici e melodrammatici, passò alla piccola ribalta delle marionette, rinnovando le sue fortune là dove non poteva realizzarsi il complesso e costosissimo allestimento "in persona". Quasi tutte le maggiori compagnie marionettistiche ebbero, a cavallo dei due secoli, il ballo di Manzotti e Marengo nel loro repertorio.

La prima rappresentazione dell'*Excelsior* con marionette ebbe luogo al Teatro Gerolamo di Milano l'8 marzo 1884, tre anni dopo la prima scaligera, ad opera della compagnia di Luciano e Rinaldo Zane, tra le più illustri del tempo, succeduta nel 1882 a quella di Fiando nel teatrino di piazza Beccaria.

L'avvenimento trovò larga eco sui giornali del tempo. La *Perseveranza* scrisse: "L'*Excelsior* - il gran ballo del Manzotti - ha avuto ieri sera al Gerolamo un nuovo successo; anzi, uno dei soliti strepitosi successi. Bisogna vedere come quelle brave teste di legno, dirette dal Zane, sanno rappresentare con arte mirabile i diversi personaggi manzottiani, così da parere, nelle loro mosse, nei loro gesti d'avere una non comune intelligenza. Truce e rabbioso l'Oscurantismo, maestosa e sflogorante la Civiltà, il Volta pieno di genio e d'insietà, il Papin avvilto e calpestatto, gli ingegneri e minatori del Cenisio con le

trepidazioni affannose prima che cada l'ultimo diaframma, che si abbandonano poi all'ebbrezza della vittoria: infine in tutti un "talento" miracoloso. Il ballo è riprodotto fedelmente dal principio alla fine, nella proporzione, s'intende, della piccola scena, e con lusso di costumi superiore ad ogni elogio. Il primo ballabile, la celebre mazurka dei postiglioni, il galop dei fattorini del telegrafo, il gran ballabile dell'istmo di Suez e l'ultimo delle Nazioni, con l'apoteosi finale, hanno fatto furore. Così il combattimento nel deserto, ove un beduino colpito da una palla cade morto mentre il cavallo continua illeso nella corsa precipitosa, e l'Oscurantismo che si scotta le mani nel toccare la pila, e il ponte aereo coi due treni che si incontrano mentre il battello a vapore fila di sotto molti nodi all'ora. Tutto magnificamente bene, con una illusione degna di un grande teatro e di teste... meno dure. La musica del Marengo accresce l'incanto... Pare d'essere alla Scala. Quanta gente questo *Excelsior* farà accorrere al Gerolamo? Il bravo Zane rimpiangerà ogni sera, come ieri, che la sala non abbia qualche metro in più di ampiezza".

Il successo fu effettivamente clamoroso. Dall'8 al 14 marzo (di sette giorni fu infatti quella prima programmazione dell'*Excelsior* al Gerolamo) la compagnia Zane incassò lire 2.570. E il biglietto costava sessanta centesimi. Un'eco del



continuo successo dell'*Excelsior* marionettistico l'abbiamo in una nota del *Corriere della Sera* dell'11 marzo dopo la terza replica: "Continuano i successi strepitosi dell'*Excelsior* al Teatro Gerolamo. Iersera, un quarto d'ora prima delle otto, abbiamo tentato invano di entrare in platea. Ci siamo dovuti accontentare di star nell'atrio a vedere il pubblico salire ai palchetti. C'erano tutte le celebrità danzanti milanesi, c'era il sindaco Belinzaghi e c'erano parecchie delle solite famiglie frequentatrici del Manzoni. Stasera proveremo a recarci al simpatico teatrino alle sette e mezzo".

A Milano l'ultima rappresentazione

dell'*Excelsior* al Teatro Gerolamo ebbe luogo il 31 maggio 1956, poco prima della chiusura definitiva del teatro marionettistico. La compagnia di Carlo Colla e Figli l'aveva in repertorio (in una riduzione di Carlo Colla jr. realizzata "con il gentile consenso dell'autore") dal 1895. Anche i "Piccoli" di Podrecca presentavano alcune scene dell'*Excelsior*.

Nel 1952 una scena dell'*Excelsior* fu ricostruita per il film di Blasetti *Altri tempi*.

Nel 1967, il "ballo grande" di Marengo e Manzotti fu ripreso a Firenze, nel XXX Maggio Musicale (Sovrintendente Remigio Paone).

Roberto Leydi

LUIGI MANZOTTI (nato a Milano il 2 febbraio 1835 e morto nella stessa città il 15 marzo 1905) ha avuto una posizione preminente nella vicenda del balletto italiano e anche europeo negli anni tra il 1875 e il 1900. Fu mimo di grandi qualità, ma soprattutto fu importante come coreografo, anche se la “rivoluzione” dello spettacolo di ballo che rimane legata al suo nome non ebbe conseguenze e rappresentò soltanto il grandioso momento finale del balletto ottocentesco italiano. Scrive, severamente, Cyril W. Beau-mont: “In che modo Manzotti contribuì al balletto? In realtà lo ha commercializzato, ha trasformato quello che era un veicolo di concezioni poetiche in uno stupendo spettacolo dove tutto convergeva all'effetto teatrale. I soggetti dei suoi spettacoli furono apertamente propagandistici. Si può anzi dire che Manzotti sia l'inventore del balletto propagandistico, destinato ad avere un certo successo”. In effetti il maggior impegno Manzotti lo mise nel realizzare veri “colossi” coreografici, spettacoli grandiosi dove avevano parte determinante, oltre il ballo vero e proprio, l'azione mimica, il movimento delle masse, i costumi, le scene, l'effetto d'insieme. Con *Excelsior*, Marengo realizza un'azione coreografica di carattere profondamente diverso. Ha scritto Ugo Pesci: “Lasciando da parte l'episodio, il fatto storico o fantastico concreto, il

Manzotti ebbe il coraggio di dare corpo ad idee astratte, mettendo sotto gli occhi del pubblico, nella forma più evidente e più rappresentativa, le grandi conquiste fatte dalla scienza e dalla civiltà nel secolo nostro. Ebbe il coraggio e gli riuscì di comporre un “ballo grande” il cui argomento era la lotta fra due principi sociali, senza tirare in scena il solito Arimane e tutti gli altri ferriveccchi della coreografia” (1886). Nella produzione coreografica di Manzotti, *Excelsior* è il primo episodio di una trilogia che si completa con *Amor* e con *Sport*, sempre musicati da Marengo.

ROMUALDO MARENCO (nato a Novi Ligure il 1° marzo 1841 e morto a Milano il 9 ottobre 1907) deve soprattutto la sua fama alla fortunata collaborazione con Luigi Manzotti e quindi agli spettacoli della grande trilogia: *Excelsior*, *Amor* e *Sport*, oltre che al precedente *Stieba*. Gli altri suoi balli (composti per coreografi quali il Pratesi, il Pallerini, il Marzagora, il Grassi) e ancor meno le sue opere melodrammatiche (*Lorenzino de' Medici*, *I Moncada* e *Federico Struensee*) gli avrebbero assicurato il ricordo della posterità. Come compositore di musica per balletto, Marengo si colloca nella più viva e attiva tradizione ottocentesca italiana, accanto a Paolo Giorza, a Pio Bellini e a

Costantino Dall'Argine, ma dai suoi contemporanei notevolmente si stacca per qualità di scrittura e vivacità d'invenzione. Dovendo corrispondere alle esigenze spettacolari di Manzotti, al suo impegno rappresentativo così complesso, Marengo stese alcune partiture dove i passaggi di tono e di carattere sono continui, con risultati espressivi contrastanti. Musica d'uso nel pieno significato del termine, musica al servizio dello spettacolo, quella di Marengo non rinuncia per questo a una sua dignità, a un suo impegno, a una sua originalità. Non per nulla alcune sue pagine ebbero clamorosa fortuna popolare.

Breve cronistoria dell'ultima edizione di "Ballo Excelsior"

Venti anni fa, nel 1967, Remigio Paone, allora Sovrintendente del Teatro Comunale di Firenze, per il XXX Maggio Musicale Fiorentino pensò di riproporre il leggendario ballo *Excelsior*. Firenze stava uscendo dalla disastrosa alluvione del 1966, e nel teatro le difficoltà di organizzazione erano infinite. Ma la tenacia e l'entusiasmo di Remigio Paone ebbero il sopravvento, e il nuovo allestimento di *Excelsior* andò puntualmente in scena il 27 giugno 1967; revisione musicale di Fiorenzo Carpi e Bruno Nicolai,

direzione d'orchestra di Franco Mannino, regia di Filippo Crivelli, scene e costumi (più di 500!) di Giulio Coltellacci, coreografia di Ugo Dell'Ara. Tra gli interpreti principali Carla Fracci (*La Civiltà*), Ludmilla Tcherina (*La Luce*), Ugo Dell'Ara (*L'oscurantismo*), Attilio Labis (*Lo Schiavo*). Lo spettacolo ebbe un esito travolgente di pubblico e la critica fu quasi unanime nel riconoscere in *Excelsior* un esemplare documento di costume dell'Italia fine secolo. Da allora, nella medesima edizione (regia, scene e costumi, coreografia) lo spettacolo, oltre che ripreso a Firenze nella stagione successiva (1968), venne presentato al Teatro alla Scala di Milano per tre stagioni consecutive (1975 - 1976 - 1977), e dal Teatro alla Scala la Rai Radio Televisione Italiana fece l'intera ripresa televisiva. *Excelsior* apparve poi alle Terme di Caracalla e al Teatro dell'Opera di Roma, al Teatro San Carlo di Napoli per due stagioni consecutive, al Teatro Regio di Torino, ed infine per due estati all'Arena di Verona; in una nuova cornice scenica ideata appositamente da Giulio Coltellacci.

Ballo *Excelsior* - avvenimento del tutto inusuale per il teatro di musica e danza in Italia - ha ormai toccato complessivamente le centodieci repliche.

Filippo Crivelli



BRUNO NICOLAI (1926 -1991)

ha dimostrato una singolare disponibilità per le più disparate esperienze. Autore di musiche di scena per lavori drammatici classici e contemporanei, firmati dai più autorevoli registi italiani, ha composto le colonne sonore per le più diverse manifestazioni radiofoniche e televisive (commedie, documentari, romanzi, sceneggiati, biografie, ecc...). Il suo nome è ormai familiare a quanti seguono con interesse l'attività cinematografica italiana, per aver composto musiche di films di risonanza internazionale. Nel congeniale campo della musica da concerto, Bruno Nicolai è autore di varie ed impegnate composizioni, alcune delle quali presentate (e da lui stesso dirette) al Festival Internazionale di Musica di Venezia.



FIORENZO CARPI (1918 - 1997)

diplomato in composizione al Conservatorio Giuseppe Verdi di Milano con Arrigo Pedrollo, Giorgio Federico Ghedini, Roberto Lupi. Presenza stabile dalla fondazione del Piccolo Teatro di Milano (1947), ha creato le musiche per oltre cento spettacoli di G. Strehler. È stato il compositore anche di quasi tutti gli spettacoli di D. Fo, di V. Gassman, del Teatro dei Gobbi, di P. Chéreau, E. De Filippo, K. Gruber, F. Parenti, C. Battistoni, G. Proietti, L. Squarzina, G. De Lullo, L. Puggelli, A. Corti, A. Shammah. Ha scritto musiche per molti film: di L. Comencini, L. Malle, V. Caprioli, T. Brass e U. Gregoretti. È autore di numerose composizioni cameristiche e sinfoniche.

Why “Excelsior”?

Those things so loved by Rimbaud - “peintures idiotes, dessus de porte, décors, toiles de saltimbanque, enseignes, enluminures populaires” - are clearly not art. At most, we might regard them as literary pretexts or perhaps aesthetic trifles. But even these small things, these cheap objects of no importance which passing generations leave behind with hardly a regret, have their own significance and their own value. In the context of time, they demonstrate the existence of a style more closely than many more superior objects. They define the character of a period, of a society, of an environment with greater precision than many works of true art. But these ridiculous “bibelots”, bizarre pictures, naive decorations, absurd velvet and glass objects don’t merely fascinate us as dainty objects of the poorest taste. In that book of recollections, they hark back to memories of a lost youth (even if, in reality, it was a youth never experienced), they offer eccentric proof of an idyllic childhood like an unwritten novel or a poem which remains only a thought. For those who understand their significance in the context of their time, they provide living evidence of the people who made them and those for whom they carried out their modest service.

Once detached from their moral and cultural context, these charming objects become dreadful bric-a-brac ornaments. But from a critical viewpoint, these small simple objects which slowly and surely vanish as the generations pass, which museums rarely collect and conserve, still hold a significance. This is because the creation of a style, if we can call it that, is never a solitary occupation but the result of a collaboration over an entire period. It is not just the contribution of great works of art but also of those contingent expressions, even down to the gesture, the word, the footstep, the gaze of every man. “The employee who steps into a tram each morning”, wrote Edoardo Persico, “the worker who pulls the lever, the lady who takes a walk, the dandy who lights up a cigarette, each unwittingly creates a manner of expression, a way of being. It is necessary to examine carefully, not just, as Leonardo would have liked to have done, the damp marks on the walls or in the clouds, but the instinctive gesture we make when we pick up a lady’s glove or at the effect which a woman creates when she puts her hat on”. Style also makes a man, and every object created or even simply touched by man becomes a living part of his way of living. Tools of trade don’t escape this obligation of loyalty. Think of the illustrations in the encyclopaedias

describing the arts and trades. Neither can the tools of science escape this role - instruments of chemistry and physics appear to us to be inextricably linked with the figure of the experimenter. The museum of the imagination, visited by the solitary aesthete for his edification, is thus populated with thousands of objects, organised in strangest order - according to fantasy and memory - in large showcases and on bright walls. The galleries, museums and academies hardly ever have space for these unimportant things. We live in a country (for better or for worse) where history and art are forced onwards by an uncontrollable avalanche of the finest works, works of genius, each of which proclaim their right to stand there and be praised. It is also their right to be disfigured by some gesture of anarchic or iconoclastic revolt. But no young madman, no rebel would ever arm himself to destroy a jewellery case made of seashells, dried flowers in a glass dome, cross-point tapestries, bottles of alkermes liqueur with portraits of King Umberto and Queen Margherita... Every so often, the game of "taste" brings these mementoes of the past back into fashion. We can regard them as curiosities or as a lesson, as a piece of documentary evidence hitherto ignored from a past age which we know by other routes, namely through so-called "great"

art (or, at least, art which has been judged successful by criteria which cannot ever be absolute, only relative and conditioned by a particular way of seeing and judging). From this viewpoint, namely the viewpoint which refuses to accept restrictions such as space or curiosity (in the same way as, in other circumstances, it refuses to acknowledge the charm of "bric a brac", of objects of insignificance, for furnishing contemporary surroundings), the "lesser" object is considered with less stringent criteria. The line of demarcation between the objects of fashion and taste and the so-called "work of art", the dividing line between that which accepted practice recognises as "eternal" (i.e. valid for us now and in the future, as well as in the past) and that which is left in the great storehouse "in reserve" (artistic odds and ends, of lesser or minimal importance, in good or bad taste) becomes non-existent or at least doubtful. Even the pages which have been omitted from the great art history books reveal something about their time, our past, with authenticity and sincerity. They are at least as authentic and sincere (if not more so because they are more simple, often elementary) as those which become classed as so-called "eternal masterpieces" (which, in fact, are eternal to the extent to which civilisation which judges them recognises, or

believes it recognises such eternity - i.e. to the extent to which society is prepared to acknowledge its eternity).

The ballet *Excelsior* has been left in that category of “pretty things”, a minor myth which survives only as a memory, a mere documentary record of the culture and tastes of the time, a forgotten symbol of an age and of a society which is only just behind us. This work has often been accused of being spectacularly overblown for its almost unbelievable collection of narrative, symbolic and representative events which take place over eleven different scenes. But in it we are able to see, as in few other theatrical or musical documents of the time, the grandeur and misery, the hopes and illusions, the dreams and concrete realities of a social system and of a ruling class. As an “epic”, the ballet *Excelsior* faithfully and cruelly mirrors the post-romantic middle classes mad shows the proud self-assurance of the ruling class which dominated the century and continued to rule right up to the beginning of contemporary times. This adherence to a sociological truth, which was perhaps only hinted at by the writers but was in fact fully exploited in performance, is perhaps the reason for the incredible success of *Excelsior*, which was not achieved either in *Amor* nor in *Sport*. The theatre public throughout the world, wherever

this “ballo grande” was performed (in the hundreds of performances in Europe and America), recognised themselves in what took place on the stage, or at least recognised its ideology, or perhaps just its aspirations. Let us look at the truth surrounding the fortunes of *Excelsior*. Anecdotes, gutter press stories and the fashions of the time are so often relied upon in these circumstances. But there is also the greater context of history. The middle classes, at the moment when *Excelsior* first appeared on stage, had completed its revolution, had asserted the supremacy of the white man throughout the world, had covered the planet in a network of commercial and trading links hitherto unimaginable, had tracked the railways across the continents, had cut canals between the oceans, had dug through mountains, had established the increasing importance of industry and, as a consequence, had opened the way for modern science, had created the banks, the stock exchange, the economic system which we still use today, had recognised the vital importance of technology, had begun to test the airways and was on the point of crossing the seas with steam ships. This is the background of *Excelsior* and, at the same time, is what it represents, its plot and its ideology.

Certainly, when *Excelsior* was staged for the first time and began its short but

meteoric rise to success, events had already taken place which were, for many people, enough to shake the Enlightenment's faith in progress and above all, in a happy and secure future for the bourgeois regime. This was still many years away from the time when the "machine workers' civilisation" would show, in a horrendous war (rightly called "World War"), its capacity to produce guns, perhaps in a greater quantity than anything else. But already men of wisdom and foresight, who placed no faith in these myths, were raising their voices in protest and condemnation. Already the masses of poor and disenfranchised who were not part of the power process but had to submit to it, who felt that ideals of equality, liberty and progress were privileges only for the few, began to rise up. The bourgeoisie had brought life to the powers which now opposed it, creating a conflict which still today remains unresolved.

It would be unhelpful to try to identify these origins in the allegorical scenes of *Excelsior*. In Luigi Manzotti and Romualdo Marengo's "ballo grande", progress is still a mythological force which is capable of uniting men, transcending class and ensuring their happiness - a healthy enlightened vision of Utopia. While capitalistic transformation has already brought about social unrest

and the proletariat masses are about to bring about a real political re-organisation, the dancers and the miners of *Excelsior* continue to celebrate the triumph of an abstract Civilisation over an equally abstract Obscurantism, creating a dichotomy which bears no concrete comparison with reality. In the resounding orchestral dance passages there is no echo of cannon fire from the Commune but only that of the mines which blow down the last barrier in the Cenisio tunnel enabling the Italians and the French to greet each other in fraternal embrace. All in all, the documentary value of this "ballo grande" is by no means insignificant, not least because of its unrivalled success. Remaining in the world which Luigi Manzotti creates for us, if we can see the beginning of the 19th Century in Viganò's *Prometeo*, then in *Excelsior* we must recognise its conclusion. But it is no longer possible to understand every nuance, and the images evoked by this "choreographic poem" lose all reference to reality, becoming matters of taste and a documentary record of fashion... like the bottles of alkermes with the portraits of King Umberto and Queen Margherita. In fact, those amusing objects of the past include the gun of King Umberto's assassin, Gaetano Bresci.

Roberto Leydi

The fortunes of the ballet “Excelsior”

The ballet *Excelsior* was first performed at Il Teatro alla Scala, Milan on the evening of 11th January 1881. The librettist and choreographer was Luigi Manzotti; the composer, Romualdo Marenco; the set and costume design by Alfredo Edel. The principal performers on the first night were Bice Vergani (Light), Carlo Montanara (Obscurantism), Rosina Viale (Civilisation), Carlo Coppi (Papin), Angelo Cuccoli (Volta), Cesare Razzani (the Innkeeper), Giuseppina Geninazzi (Cunegonda, his wife), Cesare Coppini (Valentino), Gilda May (Laura), Luigi Radice (William), Achille Balbiani (Fritz), Giulia Hofschüller (Fanny). Some of these (including Coppi, Razzini, Cuccoli, Radice and Balbiani) doubled in the roles of engineers and miners in the Cenisio scene. In addition, there was an army of over 500 extras playing, to quote the original bill, “Geniuses of Civilisation, Perseverance, Invention, Fame, Force, Glory, Science, Agriculture, Industry, Valour, Union. Boatmen, farmers, musicians, messengers, telegraph-boys, engineers, miners, seamen, Europeans, Asians, Africans, Americans, officers...” The success of *Excelsior* was overwhelming. In 1881 it was given 103 repeat performances over three seasons (during Carnival and Lent, during the Spring sea-

son and in the Autumn season). The 100th performance was celebrated on 29th October. During the 1881 season, *Excelsior* was performed together with various operas, including Marchetti’s *Ruy Blas*, Rossini’s *Semiramide*, and Mozart’s *Don Giovanni*. The ballet received another 103 performances at La Scala in 1883, 1888 and 1894 and was repeated again in 1909 and 1910 before receiving its last La Scala performance in 1916 in a production which was artificially reworked by Renato Simoni with costumes by Caramba. Many other Italian and European theatres performed Manzotti’s ballet. There were also several performances in America. In Paris, it was chosen for the opening of the new Théâtre Eden (contrary to what has been written, the theatre was not built specially for the performance of *Excelsior*). It was performed at Her Majesty’s Theatre in London on 22nd May 1885 in a lavish production by Carlo Coppi (who had played Papin in the original La Scala production) supported by the famous names of Giovannina Limido and Enrico Cecchetti (playing Light and Obscurantism). In the Suez Canal scene, Carlo Coppi added another “number”, a “Turkish dance” performed by Kate Vaughan, which had enormous success. A newspaper of the time wrote. “Kate Vaughan is one of the major attractions in

this ballet. She doesn't touch the stage with her feet but floats over it. She succeeds in doing this with the greatest naturalism, almost effortlessly. Hers isn't a dance: it's a dream. The whole of London should come to see and applaud her". The success of *Excelsior* continued until the First World War. Then, with the general change of taste and in the crisis of genre in Italian symbolic and narrative "ballo grande", it was abandoned. Luca Comerio, one of the pioneers of Italian Cinema, has left us film footage of some scenes from *Excelsior* which were filmed in 1914. It was performed once again at the San Carlo in Naples in 1931 by Giovanni Pratesi in an attempt to show that Italian dance could compete with the Russian ballet companies which had, by this time, dramatically pushed back the boundaries of dance. Pratesi by this time was nearing the end his long and distinguished career in choreography and mime (he was born in 1863). But, despite the updating of the libretto with Marconi replacing Volta and the first S.O.S instead of the opening of the Suez Canal, the Neapolitan production was not a success and certainly did not quench the hopes which the triumph of *Vecchia Milano* (produced at La Scala in 1928) had kindled in the mind of the aged choreographer. *Excelsior*, according to the practices of the time, like all great theatrical, choreo-

graphic and melodramatic successes, moved on to the puppet theatre stage, thus continuing its success in a space which did not have complicated production requirements or need vast expense. Nearly all of the major puppet theatre companies at the turn of the century had the Manzotti and Marenco ballet in their repertoire. The first puppet production of *Excelsior* took place at Teatro Gerolamo in Milan on the 8th March 1884, three years after the première at La Scala. It was performed by Luciano and Rinaldo Zane's company, the most famous company of its time, to be followed in 1882 by Fiando's company in a small theatre in Piazza Beccaria.

The event was extensively reported in the newspapers of the time. Perseveranza wrote: "Manzotti's ballet *Excelsior* had another success at Teatro Gerolamo last night - or, to be more accurate, another of its now usual resounding successes. It has to be seen just how those fine wooden heads, directed by Zane, are able to represent so admirably the various characters of Manzotti, in such a way as to appear, by their movements and their gestures, to have uncommon intelligence. Obscurantism, angry and menacing; Civilisation, majestic and radiant; Volta, full of genius and trepidation; Papin, downtrodden and humiliated; the engineers and miners of Cenisio with breathless apprehension before the collapse of

the last barrier, which gives way to victorious exaltation. The ballet is a faithful reproduction from beginning to end (for the small stage, of course) with costumes finer than any praise can lavish upon them. The first dance, the famous mazurka of the messengers, the gallop of the telegraph-boys, the ballet of the Suez Isthmus and the final dance of the Nations, together with the final apotheosis, brought tumultuous applause. The same also with the desert combat, when the Bedouin hit by a bullet falls down dead while his horse continues on, unhurt, on a headlong gallop, and Obscurantism who burns his hands touching the battery and the rescue scene with two trains which meet while the steam ship speeds away at a rate of knots. All is magnificently done, an illusion worthy of a great theatre and with heads... which are not so hard. Marengo's music increases the charm... we feel as if we are at La Scala. Excelsior is going to draw so many people to the Gerolamo! And every evening our dear Zane will regret not having a theatre which is a few metres wider". The success was indeed enormous. Zane's company collected 2,570 lire from 8th - 14th March, the seven days of the first production of Excelsior at Teatro Gerolamo. Each ticket cost 60 cents. We also have some of the continued success of the puppet ver-

sion of Excelsior in a write-up in Corriera della Sera on 11th March, after the fourth performance: "Excelsior continues its enormous successes at the Teatro Gerolamo. Yesterday evening, at a quarter to eight, we tried in vain to obtain a place in the stalls. We had to be content watching from the entrance hall while the public made their way to the boxes. There were all the celebrities of the Milan dance world, together with Mayor Belinzaghi and many of the usual families who attend Theatre Manzoni. This evening we will try to be at this lovely little theatre by seven thirty". The last performance of Excelsior at Teatro Gerolamo took place on 31st May 1956, shortly before the final closure of the puppet theatre. The company of Carlo Colla and Sons had had it in their repertoire since 1895 in a reduced version by Carlo Colla junior, made "with the kind consent of the author". The "Piccoli" of Podrecca also performed several scenes from Excelsior. In 1952, a scene from Excelsior was re-created for Blasetti's film *Altri Tempi*. In 1967, Marengo and Manzotti's "ballo grande" was performed in Florence at the 30th Maggio Musicale (Director of the Theatre, Remigio Paone).

Roberto Leydi

LUIGI MANZOTTI (born in Milan on 2nd February 1835 and died in the same city on 15th March 1905) stood in the forefront of Italian and European ballet between 1875 and 1905. He was an accomplished mime artist but above all an important choreographer, even though the ballet “revolution” which is associated with his name did not succeed and represented merely a final grand moment in 19th Century Italian Ballet. Cyril W. Beaumont writes, harshly: “What contribution did Manzotti make to ballet? In reality, he commercialised it, transformed what was a vehicle of poetical conception into stupendous spectacle where everything was aimed towards theatrical effect. The subjects of his shows were overtly propagandistic. Indeed, one could say that Manzotti was the inventor of the propaganda ballet, which was destined to have a certain success”. In effect, most of Manzotti’s energies were aimed at the creation of true choreographic “epics”, grandiose spectacles where, in addition to the ballet itself, the combined effect of mime action, movement en masse, costumes and scenery were all destined to play an important role. With *Excelsior*, Marenco created a choreographic action which was entirely different in character. According to Ugo Pesci: “leaving apart the episodic style, the question of histori-

cal fact or fantasy, Manzotti had the courage to give life to abstract ideas, placing before the public, in its most representative and clearest form, the great advances made by science and civilisation in our century. He had the courage to, and succeeded in, composing a ballet whose theme was the conflict between two social principles, without resorting to the usual hackneyed solutions, and the use of other old choreographic dinosaurs” (1886). In Manzotti’s choreographic output, *Excelsior* is the first work in a trilogy, completed with *Amor and Sport*, which were also set to the music of Marenco.

ROMUALDO MARENCO (born in Novi Ligure on 1st March 1841 and died in Milan on 9th October 1907) owes his fame above all to his successful collaboration with Luigi Manzotti in the great trilogy - *Excelsior*, *Amor and Sport* - as well as his earlier work *Sieba*. His other ballet works (composed for choreographers such as Pratesi, Pallerini, Marzagora and Grassi), would probably not have assured him a place in history, even less so his melodramas (*Lorenzino de' Medici*, *I Moncada* and *Federico Struensée*). As composer of ballet music, Marenco stands in the best 19th Century tradition, alongside Paolo Giorza, Pio Bellini and Costantino Dall’Argine but he

is distinguishable for the quality of his writing and his sparkling inventiveness. Having to meet the spectacular needs of Manzotti and his complex representative requirements, Marengo wrote several scores in which passages of tone and character are continuous, producing contrasting expressive effects. This is music for a purpose, in every sense of the term, music placed at the service of spectacle. But Marengo's music doesn't thereby lose its dignity, its sense of commitment or its originality. It is no surprise that several of his pieces had enormous popular success.

A brief note about the last production of “Ballo Excelsior”

Twenty years ago, in 1967, Remigio Paone, the then Director of the Teatro Comunale in Florence, decided to re-stage the legendary ballet *Excelsior* for the XXXth season of the Florence Maggio Musicale. Florence was recovering from the disastrous flood of 1966 and the organisational difficulties for the theatre were endless. But Remigio Paone's enthusiasm and determination prevailed and the new production of *Excelsior* was performed on schedule on 27th June 1967. The musical revision was by Fiorenzo Carpi and Bruno Nicolai, conductor Franco Mannino, director Filippo

Crivelli, scenery and costumes (more than 500!) by Giulio Coltellacci and choreography by Ugo Dell'Ara. Among the principal performers were Carla Fracci (*Civilisation*), Ludmilla Tcherina (*Light*), Ugo Dell'Ara (*Obscurantism*) and Attilio Labis (*Slave*). The performance was a resounding public success and the critics were almost unanimous in acknowledging that *Excelsior* was an outstanding documentary record of Italian fin de siècle society. The same production (direction, scenery, costumes and choreography), as well as being repeated in Florence in the 1968 season, was performed at the Teatro alla Scala in Milan on three consecutive seasons (1975, 1976 and 1977) and also filmed by the Italian State Television and Radio Network at the Teatro alla Scala. *Excelsior* thereafter appeared at the Baths of Caracalla, the Teatro dell'Opera in Rome, at the Teatro San Carlo in Naples for two consecutive seasons, at the Teatro Regio in Turin and finally for two summer seasons at the Verona Arena with new scenery specially designed by Giulio Coltellacci.

The ballet *Excelsior*, a totally unusual event for the Italian music and dance theatre, has already reached the figure of a hundred and ten performances.

Filippo Crivelli



BRUNO NICOLAI (1926 - 1991)

demonstrated a singular ability to work in the most wide-ranging spheres of music. A composer of incidental music for classical and contemporary dramas produced by some of the major Italian directors, he composed sound tracks for a variety of radio and television programmes (comedies, documentaries, fiction, drama, biographies etc.). His name will be familiar to those interested in Italian cinema for his composition of music for films of international importance.

In the field of concert music, Bruno Nicolai composed a number of full-scale works, several of which have been performed (under his baton) at the International Music Festival of Venice.



FIorenZO CARPI (1918 - 1997)

graduated in composition at the Conservatorio Giuseppe Verdi in Milan, studying with Arrigo Pedrollo, Giorgio Federico Ghedini and Roberto Lupi. A permanent member of the Piccolo Teatro di Milano since its foundation in 1947, he composed music for over a hundred productions by Giorgio Strehler.

He was also the composer of almost all productions by D. Fo, V. Gassman, the Teatro dei Gobbi, P. Chéreau, E. De Filippo, K. Gruber, F. Parenti, C. Battistoni, G. Proietti, L. Squarzina, G. De Lullo, L. Puggelli, A. Corti and A. Shammah. He wrote music for many films directed by L. Comencini, L. Malle, V. Caprioli, T. Brass and U. Gregoretti.

He composed many chamber and symphony works.

EXCELSIOR

azione coreografica, storica, allegorica, fantastica di **LUIGI MANZOTTI**

musica di **ROMUALDO MARENCO**

strumentazione ed elaborazione di **Fiorenzo Carpi e Bruno Nicolai**

- | | | | | | |
|-----|--|-------|--------------------|--|-------|
| 1. | Preludio | 2'05" | <i>Quadro VII</i> | | |
| | <i>Quadro I</i> | | 1. | Il Simun | 6'08" |
| 2. | L'Oscurantismo | 2'50" | <i>Quadro VIII</i> | | |
| | <i>Quadro II</i> | | 2. | Il Canale di Suez | 6'30" |
| 3. | La Luce | 1'20" | 3. | L'Indiana (Danza caratteristica) | 6'30" |
| 4. | La Fama (Danza) | 1'05" | 4. | Omaggio a Lesseps
(Danza caratteristica) | 5'10" |
| 5. | La Civiltà (Polketta) | 2'56" | | <i>Quadro IX</i> | |
| 6. | Il Risorgimento
(Gran Valzer e Galop) | 8'20" | 5. | L'ultima mina
Il traforo del Cenisio | 7'08" |
| | <i>Quadro III</i> | | | <i>Quadro X</i> | |
| 7. | Il primo battello a vapore | 3'15" | 6. | Oscurantismo, Luce e Gloria | 3'23" |
| 8. | Il vincitore della regata (Polka) | 1'28" | | <i>Quadro XI</i> | |
| 9. | Sulle rive del Weser (Mazurka) | 6'00" | 7. | Apoteosi
Civiltà, Progresso, Concordia
Marcia delle Nazioni (Quadriglia) | 4'41" |
| | <i>Quadro IV</i> | | | | |
| 10. | Prodigi della invenzione | 1'07" | | | |
| | <i>Quadro V</i> | | | | |
| 11. | Il genio dell'elettricismo | 5'25" | | | |
| | <i>Quadro VI</i> | | | | |
| 12. | Effetti della elettricità
I fattorini del telegrafo (Galop) | 4'32" | | | |

CD 1 (40'23")

CD 2 (39'30")

Orchestra Filarmonica di Olsztyn (Polonia)

direttore **Silvano Frontalini**

CD PAN 6001/2

©© 1990 - 1999 Edizioni Musicali EDIPAN

V.le Mazzini, 6 - 00195 Roma - tel. +39 (0)6 322.34.74 - www.edipan.com



EXCELSIOR

azione coreografica, storica, allegorica, fantastica di **LUIGI MANZOTTI**
 musica di **ROMUALDO MARENCO**
 strumentazione ed elaborazione di **Fiorenzo Carpi e Bruno Nicolai**

- | | | | |
|--|-------|---|-------|
| 1. Preludio | 2'05" | <i>Quadro VII</i> | |
| <i>Quadro I</i> | | 1. Il Simun | 6'08" |
| 2. L'Oscurantismo | 2'50" | <i>Quadro VIII</i> | |
| <i>Quadro II</i> | | 2. Il Canale di Suez | 6'30" |
| 3. La Luce | 1'20" | 3. L'Indiana (Danza caratteristica) | 6'30" |
| 4. La Fama (Danza) | 1'05" | 4. Omaggio a Lesseps
(Danza caratteristica) | 5'10" |
| 5. La Civiltà (Polketta) | 2'56" | <i>Quadro IX</i> | |
| 6. Il Risorgimento
(Gran Valzer e Galop) | 8'20" | 5. L'ultima mina
Il traforo del Cenisio | 7'08" |
| <i>Quadro III</i> | | <i>Quadro X</i> | |
| 7. Il primo battello a vapore | 3'15" | 6. Oscurantismo, Luce e Gloria | 3'23" |
| 8. Il vincitore della regata (Polka) | 1'28" | <i>Quadro XI</i> | |
| 9. Sulle rive del Weser (Mazurka) | 6'00" | 7. Apoteosi
Civiltà, Progresso, Concordia
Marcia delle Nazioni (Quadriglia) | 4'41" |
| <i>Quadro IV</i> | | | |
| 10. Prodigii della invenzione | 1'07" | | |
| <i>Quadro V</i> | | | |
| 11. Il genio dell'elettricismo | 5'25" | | |
| <i>Quadro VI</i> | | | |
| 12. Effetti della elettricità
I fattorini del telegrafo (Galop) | 4'32" | | |

CD 1 (40'23")

CD 2 (39'30")

Orchestra Filarmonica di Olsztyn (Polonia)
 direttore **Silvano Frontalini**



CD PAN 6001/2

© © 1990 - 1999 Edizioni Musicali EDIPAN

V.le Mazzini, 6 - 00195 Roma - tel. +39 (0)6 322.34.74 - www.edipan.com

COMPACT
 disc
 DIGITAL AUDIO