# SALA EUROPA

Palazzo dei congressi - Bologna
Mercoledì, 16 Dicembre 1992, ore 21

Concerto di musica leggera

## "NOTTE D'AMORE"

Festa di Compleanno per gli 80 anni di

# LEONILDO MARCHESELLI

il "Papà della Filuzzi"

Da una idea di Marco e Paolo Marcheselli - Gianni Gitti - Orazio Cirri

Con:
Leonildo Marcheselli - Ruggero Passarini - Marco Visita
e
Adrianein
conduce
Romano Danielli

partecipano i fisarmonicisti:
Manuela - Roberto Gamberini - Andrea Scala - Roberto Scaglioni
I Cumediant Bulgnis:
Gianni Zuccheri - Ettore Pancaldi - Raffaella Danielli
I cantanti dialettali Bolognesi:
Fausto Carpani - Stefano Zuffi
i Ballerini del Maestro Eros Pasqui
Con la partecipazione di
Giorgio Zaniboni
ballerino *"Filuzziano"*

Allestimento scenico Due-Pi Srl - Minerbio - tel. (051) 660.60.62
Coordinamento, produzione e organizzazione spettacolo

BIBLIOTECA COMUNALE
795968
DELL'ARCHIGINNASIO

# LA TRADIZIONE DEL LISCIO IN EMILIA E IN ROMAGNA

## LEONILDO MARCHESELLI

### Le evoluzioni del liscio: "servizio" e creazione. Nota informativa a cura di Placida Staro

In Italia si intende comunemente per "liscio" tutto ciò che non è saltato, ed in particolare le danze di coppia eseguite con figurazione chiusa e con passo strisciato.

Per convenzione rientrano comunque nel "liscio" valzer, polka e mazurka, anche quando la loro esecuzione preveda passi saltati, come avviene nel caso di tutti gli stili regionali e di molte figurazioni del ballo di scuola e da gara.

Non fanno parte del "genere" liscio, invece tutti i balli folklorici, anche quando essi siano eseguiti con passi strisciati, o appartengano incontestabilmente allo stesso genere coreutico (arte della danza), quello del ballo di coppia chiuso in tempo di 2/4 o 3/4, come ad esempio è il caso di gran parte del repertorio tradizionale dell'arco alpino. "Lissio", insomma, è una definizione semanticamente legata all'uso locale, che solo in Emilia ed in Romagna trova una verifica nella pratica coreutica, nella originaria contrapposizione con la pratica del ballo tradizionale staccato e saltato in uso fino ad oggi nelle zone montanare più conservative e fino al secolo scorso nelle zone urbane. "Lissio" oggi indica per estensione una pratica di ballo, un "genere" musicale e coreutico, ma inizialmente più umilmente qualificava il tipo di esecuzione di un ballo, ad esempio distingueva una polka eseguita con passo strisciato da quella, invece con passo doppio tipo "galòp".

E' interessante osservare che a Bologna è testimoniata da più parti la diffusione di polka, mazurka e valzer fin dal secolo scorso a scapito dei più arcaici Ruggeri e Salterelli, relegati nelle scuole di ballo come esercizio di agilità per i ballerini. Segnaliamo però che sono queste voci di letterati, di persone colte e di ambiente borghese urbano, che contrastano con altri tipi di testimonianze. I suonatori stessi, ad esempio, ricordano come fino agli anni 40 fossero compresi nel repertorio i balli staccati e quelli di società. D'altra parte molti conservano nel loro repertorio quadriglie e tarantelle quando non addirittura manfrine, ruggeri e persino un "Vìnt Mingòn", ascoltato dallo stesso Ruggero Passarini nell'estate 1991.

La realtà della pratica del ballo è quindi estremamente differenziata per località e linee di sviluppo nel periodo che va dall'inizio secolo al secondo dopoguerra, e tale rimane ancora oggi. Ad esempio nella zona suburbana di Bologna si ballavano i balli saltati, le "manfrine" ancora nel periodo fra le due guerre, *"Ma quelli li inventavamo noi, erano improvvisati, i veri balli erano i lisci"*. In questa sentenza ormai a più riprese citata, sta la svolta del

"genere". I balli lisci erano VERI perché codificati da una scrittura, da una scuola, da un insieme di norme indipendenti dalle variabili della cultura locale.

In questo senso hanno vissuto il passaggio dai vecchi ai nuovi balli coloro che appartengono alla cultura della festa, anche se il mito dell'universalità del liscio non corrisponde ad una realtà. Come infatti sanno tutti coloro che frequentano balere e sale da ballo solo gli allievi di scuole nazionali seguono le stesse regole; per il resto è un proliferare di stili locali e regionali, varianti di scuola ed individuali, sia nel ballo che nell'esecuzione musicale. L"universalità" sta nel fatto che un valzer è sempre un valzer, non un salterello o una furlana . Ma questo modo di identificare il nome del ballo con il tempo musicale non è una novità nella cultura musicale tradizionale. Infatti già da secoli si erano definiti dei moduli stilistici indicativi dell'una o dell'altra danza che superavano i confini dell'esecuzione in un piccolo paese, come ad esempio nel caso della Giga, del Salterello, della Tarantella, della Monferrina, della Veneziana, della Furlana, del Ruggeri, del Bergamasco etc.

Ma, nelle culture precedenti non bastava avere un tempo di 6/8 per essere una "monferrina", c'erano regole stilistiche più precise che riguardavano la costruzione del profilo musicale. I suonatori di musica tradizionale, inoltre, non si illudevano che la "Monferrina" ballata a Pavia fosse uguale a quella bolognese o siciliana, sapevano che in ogni occasione dovevano adeguarsi allo stile del ballo locale, che richiedeva modifiche alla velocità di esecuzione, alla ripartizione del fraseggio etc.

Infatti se il professionismo dei suonatori ha favorito la circolazione di "arie" da danza, non altrettanto è accaduto per quanto riguarda l'aspetto coreutico della danza, se si esclude la limitata circolazione nelle corti prima e nelle scuole di ballo poi.

Il suonatore professionista è in un rapporto individuale con la propria "musica", mentre la danza, intesa come ballo, non è nella nostra cultura tradizionale un'esperienza individuale; essa è sempre una pratica collettiva, ed ogni modifica ed innovazione deve essere approvata o integrata dal gruppo.

Si instaura quindi un rapporto conflittuale tra suonatore professionista, che intende la "musica" come propria personale produzione, come "arte", e la comunità dei ballerini che vive la danza come propria forma di espressione e di conseguenza la "musica" come elemento di servizio svolto alla comunità. Lo stesso termine "servizio", utilizzato ad indicare la serata, la dice lunga sul rapporto esistente tra suonatore e comunità prima, sala da ballo poi. Fino dal tardo seicento sono testimoniate, in servizio nelle corti come nelle piazze, orchestrine di suonatori professionisti. A quel tempo risale la contrapposizione tra suonatore di paese o di borgo, gli "strapazzoun" citati anche da Casadei, per intenderci, in grado di fare le cinque sei suonate necessarie per le serate e le feste locali e i suonatori "buoni", che giravano per i veglioni dell'intero contado.

Il suonatore tradizionale, quello che svolge la sua funzione come "servizio" è visto con superiorità dai professionisti, e nel contrasto tra la musica intesa non più come momento di "servizio" per la danza, ma come artigianato artistico e la graduale disgregazione del tessuto sociale sta la



spinta evolutiva che porta alla dissoluzione dei patrimoni di danza tradizionale.

Nelle stesse parole dei suonatori si assiste al graduale cambio di terminologia che riflette lo slittamento di senso: da "aria da ballo", o "ballo" si passa a "musica", e poi a "composizione", man mano che il suonatore si sente sempre più "musicista", artista creatore e solo incidentalmente figura di servizio nelle piazze e nei veglioni prima, nelle sale da ballo poi. Il professionismo non è quindi la novità del liscio, il "mestiere" era certamente preesistente, da sempre necessario per sopravvivere. Il vantaggio deriva dal nuovo sviluppo della creatività individuale permesso dalla struttura, più semplice coreuticamente, e quindi meno normativa musicalmente, dei nuovi balli e dall'avvento della scrittura musicale.

I suonatori di liscio, ed in particolare quelli rappresentati in questa raccolta sono dei musicisti, non semplicemente dei professionisti del ballo.

Il successo di questo nuovo tipo di ballo è certamente dovuto alla sua adeguatezza ai nuovi modi di vivere la realtà urbana, alla maggiore mobilità territoriale, oltre che al fatto di rappresentare la musica della comunità nazionale in quel periodo in espansione. Valzer, polke e mazurke escono dall'ambito cortigiano e si attestano nelle realtà urbane, prima, operaie ed artigiane poi, e diventano il linguaggio delle comunità immigrate o emigrate. Proprio per la semplicità della loro struttura i "lisci" si adattano ad essere imparati da persone anche di provenienza estremamente diversa. Il numero minore di regole consente invece al musicista di esprimere più liberamente il proprio estro melodico e il proprio virtuosismo tecnico. Gli esiti che conosciamo dell'evoluzione creativa del repertorio ottocentesco di valzer, polke e mazurke sono estremamente diversificati. I repertori locali sono più o meno staccati dalle caratteristiche coreutiche del ballo a causa delle diverse tradizioni etniche che hanno dato il proprio apporto, dell'incidenza delle figure di musicisti "ponte", orchestrali o maestri di banda.

Solo considerando questi elementi non stupisce più la vocazione concertistica-operistica dello straordinario Concerto Cantoni, o quella sinfonica del Quartetto dell'Allegria. Vocazione comune anche a tante orchestrine mandolinistiche e violinistiche di cui non sono disponibili attualmente documenti d'epoca registrati. Tutte queste realtà sono accomunate dal nuovo gusto per la scrittura musicale, lo strumento che ha permesso l'affrancamento del suonatore dalla servitù del ballo nei primi cinquant'anni di questo secolo. L'accelerazione di questo processo è certo, quindi, stata dovuta alla diffusione dei mezzi di riproduzione del suono ed alla radio, che impongono al suonatore una concorrenza spietata e l'esigenza della continua "novità".

La reazione del musicista all'impatto delle mode radiofoniche, quali la canzone, il jazz è esemplarmente rappresentato da Leonildo Marcheselli. Fra le due guerre, nel fermento e nel confronto fra le diverse realtà musicali presenti nella città di Bologna, il maestro entra in contatto con ognuna di esse, dall'orchestrina all'americana alla messa d'organo con la stessa curiosità, studia per "dare dei contenuti musicali più validi" al proprio "mestiere".

Nel decennio 50/60 il ricostituirsi del tessuto cittadino porta ad una

nuova affermazione di identità, anche attraverso la ripresa della Filuzzi, ed a questo punto il maestro dalla "musica" ritorna e rimane fedele al "genere" filuzziano, al mestiere che gli permetterà di rimanere legato al suo ruolo di compositore, rappresentante ed insegnante della Filuzzi per sempre.

Ed all'equazione tra ballo ed identità è legata anche la seconda fortuna del liscio romagnolo, mentre purtroppo la fine del tessuto societario, dei dopolavoro e delle osterie porterà all'esaurimento la vocazione sinfonica rappresentata dagli eredi del Quartetto dell'Allegria. Ad una più pronta attenzione da parte dei cultori della musica tradizionale, ed alle più ampie funzioni ricoperte dall'organico bandistico è invece dovuta la più lunga resistenza del Concerto Cantoni, ormai quasi totalmente slegato dalla pratica del ballo.

Su tutto questo mondo, in ogni caso, sta la minaccia della caduta verticale della pratica del ballo e della musica a tutti i livelli a favore di pratiche di intrattenimento più passive e più omogenee.

In conclusione anche "generi" e scuole esistono in funzione del tipo di cultura che rappresentano. L'evoluzione "creativa" della Filuzzi bolognese, come del Concerto Cantoni era resa possibile dalla cultura di danze "messe su così, improvvisate" come forma di intrattenimento per tutti, abilità e competenza di tutti. Oggi "inventare", "organizzare" come forma di intrattenimento viene considerato un "impegno" faticoso, abilmente svolto da palestre e corsi appositi. Questo nuovo mondo esprime un'idea "atletica" della danza che, certo più adeguatamente al nostro ordinamento sociale, ma forse più tristemente, esprime come necessità musicale la base musicale e l'uomo orchestra.

In questo quadro i documenti di questa raccolta rimangono come sospesi, esercitazioni promettenti di un linguaggio che sembra esaurirsi per mancanza di mercato, ma che in realtà si spegne per la caduta del rapporto diretto tra suonatore e danzatore, tra musica e movimento.

## La filuzzi bolognese

Cos'è stato, da dove è venuto il mondo della filuzzi bolognese?

Fin dalla fine del secolo scorso nella città di Bologna si era venuto a creare un tessuto sociale di operai e piccoli artigiani immigrati dalla montagna e dalla campagna circostante. Si trattava per la maggior parte di giovani uomini soli che avevano come luogo di ritrovo i dopolavoro, ed in particolare a Bologna quello dell'azienda tranviaria, ed alcuni locali poi divenuti famosi in Bologna ed in tutto il circondario.

Un fenomeno analogo accade in tutti i luoghi dell'aggregazione maschile legata al lavoro, a Milano come a Parigi, come perfino nei centri minerari dell'arco alpino e tra i braccianti in Maremma e nell'Agro Pontino. In tutti questi casi si creano forme di aggregazione fra uomini tra le quali, ad esempio, il ballo fra uomini, divenuto poi una caratteristica filuzziana, che è documentato fotograficamente anche nelle miniere di Cogne, in Val d'Aosta, dalle testimonianze orali presso scalpellini, minatori e braccianti



e che infine vanta illustri citazioni letterarie. Perfino Lawrence annotò nel suo "Viaggio in Italia", riferendosi ad una sosta sul lago di Garda nel 1916:

*"Non veniva mai invitata nessuna donna di fuori, solo uomini: i giovanotti del paese sul lago e i rozzi uomini dei monti. Nel lento strisciante, ritmico movimento del valzer-polka giravano e giravano attorno alla piccola stanza, mentre le chitarre e i mandolini vibravano striduli e veloci, e la polvere si alzava dai mattoni. C'erano soltanto le due donne inglesi, sicché il più delle coppie era formato da uomini. Questo piace molto agli italiani, piace anche di più che ballare con le donne, specie se il compagno è un caro amico del cuore."*

*D.H. Lawrence Viaggio in Italia 1916: 92*

Dunque una necessità, certo, aggravata, a quanto dicono le voci, raccolte anche da Artale nel suo libro sulla Filuzzi bolognese, dall'ostilità dei paesani dove queste compagnie si recavano a ballare.

Ma il ballo fra soli uomini, di cui i bolognesi vanno così fieri, non è dovuto solo a questo. Il ballo pubblico, come forma di esibizione è tradizionalmente appannaggio maschile nelle tradizioni italiane. In particolare la tradizione bolognese e modenese, analogamente a quanto accadeva in tutta Europa, conservava l'uso di compagnie maschili di ballo che, guidate da un "guidone" nel periodo di Carnevale si introducevano nelle veglie private, eseguivano tre balli e qualche scherzo o rappresentazione anche pesante e poi ... filavano via. In questo senso quindi la tradizione continua per un lungo periodo in ambiente urbano attraverso proprio i giovani della filuzzi.

Se il termine "filuzzi" sia quindi preesistente al ballo e si riferisca al più antico uso dei ballerini da filò o al "filare" da una veglia all'altra, non è ancora stato appurato. D'altronde il termine "filare" viene metaforicamente interpretato come "girare intorno", anche in senso coreutico, e ricordiamo la caratteristica del "girare intorno" o filare, tipica di questo stile di ballo. Ed ancora, invece, alcuni protagonisti del ballo bolognese si richiamano per giustificare il termine ad un mitico Filuzzi che sarebbe stato gestore della sala Sirenella.

Rimane comunque il fatto che "filuzzi" indica un mondo preciso che è nato e si è sviluppato nella periferia bolognese, come in quella milanese si è sviluppato l'ambrosiano e a Parigi il musètte, elaborando una propria tradizione simbolo di balli e musica proprio come in una piccola comunità etnica.

Ma per quanto riguarda la filuzzi bolognese la continuità con la tradizione etnica montanara non si limita alle funzioni ed al senso del ballo. La maggior parte dei suoi protagonisti, nelle diverse fasi della sua esistenza, anche nel secondo dopoguerra, sono direttamente di provenienza montanara, il ballo staccato montanaro convive negli stessi luoghi della filuzzi, come ad esempio al Valle Reno fino al 1970.

Molti dei maestri di suonatori filuzziani, e molti filuzziani, sono suonatori di balli montanari, come ad esempio il maestro Olindo Boschetti, di Grizzana, Borgatti o "Ciusina", Medardo Zavorri, tutti suonatori di balli montanari della Valle del Reno.

Oltretutto sorprendente si rivela l'analogia dei passi e della costruzione delle figurazioni del ballo alla filuzzi con quelli del repertorio di Vergato.

L'ambiente della filuzzi quindi assimila temi, elementi, repertori, e elabora i suoi propri riti, i suoi luoghi di ritrovo, i suoi eroi, ed i propri simboli musicali e coreutici.

In breve tempo, quindi il linguaggio della danza viene precisato e definito, sì all'organino e no al clarino, sì a trio e quartetto, no all'orchestra.

A questo mondo si dedica l'attività di Leonildo Marcheselli, che ne diventa il simbolo nel secondo dopoguerra.

Le chiavi del suo successo in questo ambiente, ce le fornisce lo stesso maestro. In primo luogo ci informa che i suonatori filuzziani di organetto diatonico ed anche cromatico, della sua infanzia e giovinezza, non erano in grado di scrivere la musica, ed utilizzavano invece tablature "scrivevano le sonate in numeri".

Di per sé questo non costituisce un elemento particolarmente significativo nell'ambiente del ballo tradizionale, ma lo diventa nel contesto del secondo dopoguerra, quando per sopravvivere Leonildo diventa un orchestrale e deve il professionismo prima, ed il successo poi proprio alla duttilità ed alla ricchezza di composizioni che gli derivano dal saper leggere e scrivere in partitura. Questo gli consente una capacità di adattamento che gli saranno essenziali sia nelle trasmissioni radiofoniche, che nelle sedute in sala di registrazione, come anche nei molti servizi estranei al mondo filuzziano che egli svolgerà su incarico del sindacato a fianco di cantanti.

Un'altra chiave è data dallo spirito della sua attività; Leonildo Marcheselli era un lavoratore e come tale, con la mentalità del lavoro si è accostato al mondo della sala da ballo e degli orchestrali, passando indenne attraverso rivalità e polemiche che sempre si accompagnano all'attività dei suonatori.

Negli anni '50, inoltre il mondo degli orchestrali e delle sale da ballo faceva capo ad un sindacato che agiva come agenzia di collocamento e che gestiva tariffe, ingaggi e contratti. Leonildo rimpiange quel periodo di "giustizia distributiva" nel mondo delle orchestre, che consentiva a ciascuno di svolgere il proprio lavoro e che è oramai scomparso.

Infine l'elemento definitivo, quello al quale Leonildo attribuisce il merito di avergli consentito di proseguire l'attività fino ad oggi è certamente la comprensione del mondo, del ballo e dello stile filuzziano. Questa comprensione esula dalla semplice partecipazione, essa si spinge fino ad un'estrema competenza nei confronti dello stesso ballo filuzziano, ne indica con cognizione di causa regole, regolamenti, protagonisti e scuole, con particolare riguardo alle mitiche figure di quegli anni. Tra queste figure resiste ancora quella del maestro Zaniboni, quale valido esempio per le giovani generazioni.

Alla fedeltà verso il ballo filuzziano, sia nei momenti di gloria che in quelli più oscuri, il maestro Marcheselli attribuisce il proprio successo e la propria lunghissima carriera.



## Leonildo Marcheselli

Leonildo Marcheselli, "Nildo", nacque a Longara di Calderara di Reno il 20 luglio 1912 da una famiglia di braccianti agricoli. Nessuno in famiglia ha una particolare propensione musicale ma, come racconta lo stesso maestro, in paese erano attivi due suonatori di organetto diatonico, in grado di suonare cinque o sei brani. Le poche polke, mazurke e valzer erano sufficienti a svolgere tutti i compiti delegati ad un suonatore di paese: accompagnare i girovaghi di passaggio, eseguire qualche serenata, suonare nei filò o all'osteria. Nello stesso paese vi erano certamente suonatori di altri strumenti, tra i quali il maestro Peppino Ferri, anch'egli di famiglia contadina, suonatore di chitarra e mandolino e primo insegnante di Leonildo. Altri strumenti conosciuti in quel microcosmo erano l'ocarina, l'armonica a bocca, il violino, il clarino e il contrabbasso e naturalmente, l'armonium del parroco, ma nessuno di questi garantiva un futuro professionale. Ed infatti Leonildo proverà l'ocarina per circa un mese, e suonerà, in casa o per le serenate, come primo strumento il mandolino. Ma solo l'organino, testimoniavano i suonatori che in trio da Bologna andavano a suonare per i veglioni di Carnevale, consentiva il mestiere. L'organino bolognese bastava a se stesso, con l'accompagnamento di una chitarra, per le serate, anche per serate lunghe, mentre l'organetto diatonico ed il mandolino, secondo l'esperienza che egli aveva dei suonatori locali, aveva una possibilità espressiva, e di mercato, limitata. Tra i dodici e i tredici anni quindi Leonildo si reca da Ferri con la ferma intenzione di studiare la musica da professionista, ed infatti inizia con il solfeggio.

*"E allora non c'era neanche l'elettricità in campagna, si vedeva la sera con le candele; eravamo in quattro o cinque allievi che andavano a scuola ognuno con una candela per uno, quando una candela si era già consumata si accendeva l'altra."*

Alla fine della scuola elementare inizia una lunga attività lavorativa e, allo stesso tempo lo studio del primo strumento, il mandolino. Il quattordicenne Leonildo fa il cordaio ed il garzone di stalla dallo stesso maestro Ferri con il quale continua a prendere lezioni di musica e mandolino alla sera, fino a quando, a 16 anni diviene manovale e approda a Bologna, all'organino bolognese di Biagi ed al maestro Tonelli. Da quel momento in poi la responsabilità lavorativa nei confronti della famiglia e la passione per la musica saranno il motivo conduttore della sua esistenza anche a costo di sacrifici notevoli.

Il periodo del maestro Tonelli, che con Biagi aveva apportato modifiche al sistema dell'organino cromatico portandolo a quattro file, rappresenta, se vogliamo, il primo stadio del suonatore e compositore Marcheselli. Dal maestro Tonelli apprenderà la musica ed il gusto per l'orchestrazione in partitura per organetti di sinfonie classiche, proprio degli organici strumentali bolognesi dell'epoca.

Nello stesso periodo, continuando ad abitare a Longara, studierà sull'armonium del parroco fino ad arrivare ad eseguire l'accompagnamento di messe a tre voci, ed effettuerà serenate con l'ex maestro ed amico Ferri.

Ed infatti tra il 1930 ed il 1932 Leonildo Marcheselli forma il primo trio filuzziano proprio con il maestro Ferri alla chitarra e Benfenati al clarino.

Questa prima formazione si esibisce nell'estate del '32 a San Vitale in una di quelle piste estive frequentate la domenica pomeriggio da filuzziani bolognesi e abitanti dei paesi vicini. Fin da allora il peso dei ballerini sulle scelte di Leonildo è decisionale, tanto da portarlo alla sostituzione del maestro Ferri, ritenuto non adatto alla Filuzzi, con il chitarrista Anzola. Con questo stratagemma i "servizi" aumentano.

Nel 1932 la morte del padre lo spinge ad incrementare l'attività lavorativa anche in campo musicale, a scapito dello studio del pianoforte che verrà rimandato a momenti migliori. Nel 1933 un'altro passo nel segno dell'organico filuzziano classico viene fatto con l'eliminazione del clarino a favore del contrabbasso suonato da Sgarbi, e questo gli consentirà di accedere alle sale bolognesi.

*"Quando ho cominciato ad andare a suonare a Bologna il clarino non lo volevano neanche sentire! Allora cosa ho dovuto fare, metter via anche il clarino e poi trovare il contrabbasso e fare il Trio."*

Ma Leonildo si inserisce nel mondo filuzziano, esprimendone le regole, quando in città emergono altre tendenze musicali, rappresentate dal mondo delle mandolinistiche, dall'evoluzione creativa del Quartetto dell'Allegria, dalle "orchestre".

Egli quindi studia per adeguarsi a questo mondo musicale in fermento e per soddisfare la propria ansia di crescita artistica, pur continuando a lavorare come manovale e ad esercitare il mestiere nel genere più propriamente filuzziano.

Il periodo militare, lo passa a Cosenza, in divisa sì, ma come orchestrale, essendo l'unico sostegno della famiglia . Anche questa esperienza, nel 1935/36 accresce la sua competenza musicale, mettendolo in contatto ravvicinato con orchestrali, trombettisti, violinisti, appartenenti al "genere" moderno.

L'anno 1938 rappresenta per Leonildo una svolta decisiva sia dal punto di vista musicale che da quello propriamente professionale. Il 1938, infatti apre un periodo in cui la sua attività si amplia notevolmente.

Il primo passo avvenne certamente quando venne invitato a sostituire Amleto Parisini all'organetto bolognese nel famoso "Quartetto Bolognese dell'Allegria". Questo gruppo, costituitosi originariamente come trio intorno ad Attilio Biagi, costruttore degli omonimi organetti bolognesi ed elaboratore col maestro Tonelli del nuovo sistema, si era specializzato negli anni '30 come quartetto nell'eseguire partiture "sinfoniche" di propria elaborazione. I quattro strumentisti rielaboravano valzer, mazurke, polke tratte dallo stile orchestrale violinistico e mandolinistico sull'organino ottenendo senz'altro uno stile timbrico particolare ed esulando dal repertorio di ballo vero e proprio per approdare alla musica d'ascolto vera e propria.

Per Leonildo lo studio delle partiture del Quartetto dell'Allegria rappresenta certo il primo passo verso quell'approfondimento del "contenuto musicale" che egli ha sempre ricercato al di là del "mestiere". Ed infatti parallelamente prosegue la sua attività professionale acquisendo un nuovo livello di competenza, esce dal mondo "specializzato" delle balere e da



quello amatoriale delle serenate per entrare in quello professionale dell'orchestrale e del servizio. Leonildo rispetto a questo periodo non parla più del *"piacere, perché i primi tempi si sentiva il piacere di andare a suonare anche se si prendeva poco"*, ma dei sacrifici per studiare, di *"quello che si doveva fare"*.

Il Quartetto dell'Allegria prendeva parte allora a trasmissioni radiofoniche, era all'apice del successo, ed è grazie a loro che Marcheselli entra nell'ambiente dell'orchestrale.

*"Alla radio ho cominciato a suonare prima della guerra, nel 38-39 col Quartetto dell'Allegria. In quel periodo anche l'orchestra Ramponi cominciò a suonare alla radio ed aveva bisogno dell'organino per suonare. Ed allora quando il vecchio Biagi (non Attilio, ma il padre, che sarebbe il nonno di Pio) seppe che andavo anche da Ramponi mi costruì appositamente le voci nuove perché avevo le voci dell'organino che erano già vecchie. Quando andavo a suonare con il mio quartetto tenevo le voci vecchie, quando suonavo con Ramponi dovevo mettere le voci nuove, che erano un po' diverse. Solo che quando andavamo a trasmettere, delle volte suonavo con il Quartetto dell'Allegria con delle voci ..e dopo mezzora suonavo con Ramponi. Nel frattempo dovevo cambiare le voci., così per cambiarle tenevo un cacciavite piccolo sempre in tasca e Ramponi mi chiamava "Cadrenèll".*
*Ramponi d'estate andava a fare la stagione al mare a Cesenatico presso un hotel e tutte le volte che andavo a suonare alla radio si lamentava "Guarda che se tutto il giorno fai il manovale e la sera vai a fare la trasmissione come facciamo". Allora un bel giorno mi disse "Senti mò perché non smetti di lavorare" "ah perché ho famiglia da mantenere" "tu adesso ti fai fare la fisarmonica con i bassi e poi vieni a fare la stagione con me al mare". Mi fece fare la fisarmonica solo per fare i tanghi con la fisarmonica e i valzer con l'organino! L'orchestra poi suonava i moderni ma io non partecipavo. Questo è successo per due anni e allora io mi ricordo anche quanto prendevo, mi dava 5 lire al giorno più mangiare e bere, pensi 5 lire."*

Il periodo della guerra, pure difficile, visti i sei anni di servizio militare e l'episodio della prigionia, non rappresenta una totale frattura con il mondo della musica, infatti l'ultimo periodo lo trascorre con la fisarmonica a Bologna in caserma ed ha modo di continuare a prendere lezioni di pianoforte presso un collegio religioso.

Nel '46, quindi è pronto a riprendere, sia pure in una mutata situazione familiare, l'attività di orchestrale, lo studio, le trasmissioni radiofoniche abbandonando definitivamente l'attività da manovale.

*"Dopo la Liberazione tutte le orchestre suonavano musica americana, perché in periodo di guerra gli americani quando son venuti, volevano sentire la loro musica. C'erano anche dei bravi compositori, quello che andava per la maggiore era Giacomazzi, loro la chiamavano poi "musica jazz". Dopo la Liberazione mi ricordo dovevo fare quel genere lì anch'io perché era l'unico, mi piaceva, ma io avevo, come ripeto, quest'organetto e quando veniva quest'organetto la gente sembrava che fosse tutt'un'altra musica ".*

Leonildo fino al 1948 continua l'attività in orchestra nelle sale e col quartetto formato con Gino Atti, Amleto Maranesi ed il chitarrista Astorre alla radio. Questa formazione viene affiancata da un primo "Trio" , nel 1947, con Anzola alla chitarra e Odino al contrabbasso. Il suo organino , infatti, nelle serate del genere americano era *"l'unico in grado di far ballare la gente"*. Il gruppo formato con Ubaldo Masi alla chitarra ed Arturo Caruso

al contrabbasso è considerato, comunque, il primo trio filuzziano del dopoguerra. In questo periodo, infatti, il Trio risponde alle nuove esigenze del mercato bolognese, che vede un secondo momento di gloria del ballo filuzziano. È solo dal '49 in poi, quindi, che Leonildo considera la propria strada definita.

*"Ah io prima della guerra suonavo, però diciamo così non ero in grado di andare a suonare proprio nelle sale perché era il momento che cominciavo a studiare".*

In quegli anni Marcheselli interpreta con pochi altri, tra i quali Parisini, lo spirito della filuzzi bolognese. Le due trasmissioni radiofoniche cui partecipa per dodici anni, "Ei ch'al scusa" prima e "Al pavaiàn" dopo gli fanno da cassa di risonanza e da trampolino verso il mercato discografico e delle serate da ballo. Il trio suona per dodici anni consecutivi per quattro sere alla settimana nel locale "al Lino" ( Giardino delle Rose).

La collaborazione con la Durium, durata fino alla fine degli anni '70, lo vede in sala di incisione tre o quattro volte l'anno, in quel periodo, con vendite annuali tra le 80 e le 100.000 copie.

Nello stesso periodo si sposa con Flora, nasce il figlio Marco e poi Paolo, e, come se non bastasse il maestro insegna organino o fisarmonica a tutta la successiva generazione di suonatori filuzziani.

*"Ah alcuni sono andati bene, c'è mio nipote Romano Merighi, che adesso ha smesso, ...assieme abbiamo composto "scacciapensieri", ...c'è il grande Passarini,, ...Veronesi. Tanti han continuato ma tanti han smesso perché quando sono giovani gli piace più suonare, poi mettono insieme la fidanzata e smettono, perché quando venivano da me erano tutti ragazzini di dodici tredici anni. lei pensi che io per dare lezione a tutti quanti sa a che ora davo lezione? Alle 6 del mattino, perché dopo andavano a scuola".*

Il popolo delle balere era composto, come ricorda lo stesso Marcheselli, da "tutti". Tutti andavano a ballare nelle sale, non c'erano altri intrattenimenti se non il cinema e la filuzzi era ormai un modo di ballare che non coinvolgeva più un gruppo limitato di persone, ma tutte le categorie sociali presenti in città, dal medico all'operaio, anche se certamente il mondo degli artigiani e dei bottegai esprimeva i maggiori virtuosi del ballo.

La nuova esigenza di continue novità che investe il pubblico del dopoguerra, viene da Leonildo sfruttata come stimolo per comporre sempre nuovi brani, più o meno di successo ma sempre originali e nel contempo fedeli alle regole del ballo filuzziano.

Negli anni '70 la pratica della filuzzi bolognese si riduce notevolmente a favore del liscio romagnolo di Raoul Casadei, di maggiore impatto commerciale e più vicino alla canzone all'italiana.

Leonildo Marcheselli comunque non cede a tastiere elettroniche o canzonettismi, e suona ancora in Trio con Pietro Fantini al basso e Luciano Zanardi alla chitarra, anche se alle sale da ballo con programmazione fissa si sono sostituite serate occasionali, festivals dell'Unità e circoli anziani.

Negli anni '90 continua ancora la sua attività in serate, talvolta accompagnato dai figli, talvolta col trio, ma non disdegna "servizi" con il suo coetaneo violinista.

Ma, soprattutto, continua ancora a comporre e ad insegnare musica, mentre progetta i prossimi dischi adatti al nuovo mercato del ballo e dibatte



con curiosi, amici e ricercatori sull'andamento della cultura musicale italiana.

## "Il ritmo era il vero motivo della suonata"

La produzione di Leonildo Marcheselli, dal 1932 ad oggi, ammonta a più di 700 brani dei quali circa 600 sono registrati alla SIAE e circa 350 regolarmente eseguiti dal suo o da altri gruppi nel corso di serate da ballo.

Il repertorio del trio, esemplificato nel suo momento più tipico da questa raccolta, è composto per l'80% da ballabili, valzer, polke, mazurke, composte dallo stesso maestro da solo o con l'arrangiamento di altri collaboratori.

Nel corso delle serate le terne valzer, polka e mazurka vengono oggi intervallate con terne di valzer lenti/tanghi o moderni . Per far riposare i ballerini, verso la fine della serata, il Trio esegue fantasie di brani dalla canzone italiana o napoletana e negli ultimi tempi una composizione "d'ascolto", come ad esempio l'arrangiamento elaborato dal maestro su arie del Barbiere di Siviglia.

Nel complesso la produzione di Leonildo Marcheselli si può suddividere in un 50% di valzer, 20% di polke, 15% di mazurke, 10% di tanghi alla filuzzi. Un 5% comprende i "moderni", ove per moderni si intendono samba, foxtrot ( tra cui il famoso P.G.R.) e Bajòn, tarantelle e quadriglie.

Al repertorio strettamente strumentale sono da aggiungere una trentina di canzoni, tutte incise da Adrianén per la Durium. Nel corso delle serate e nelle incisioni il Trio esegue anche Samba, Mambo, Paso Doble, ed altri brani composti da Caruso, Morelli, Ramponi, Sisti, Gurrieri ed una "Mattchiche" segnalata come tradizionale, il tutto a comporre un repertorio di "ballabili" tarato su una serata filuzziana, ma adattato ad una serata danzante per diversi tipi di ambienti e di esigenze.

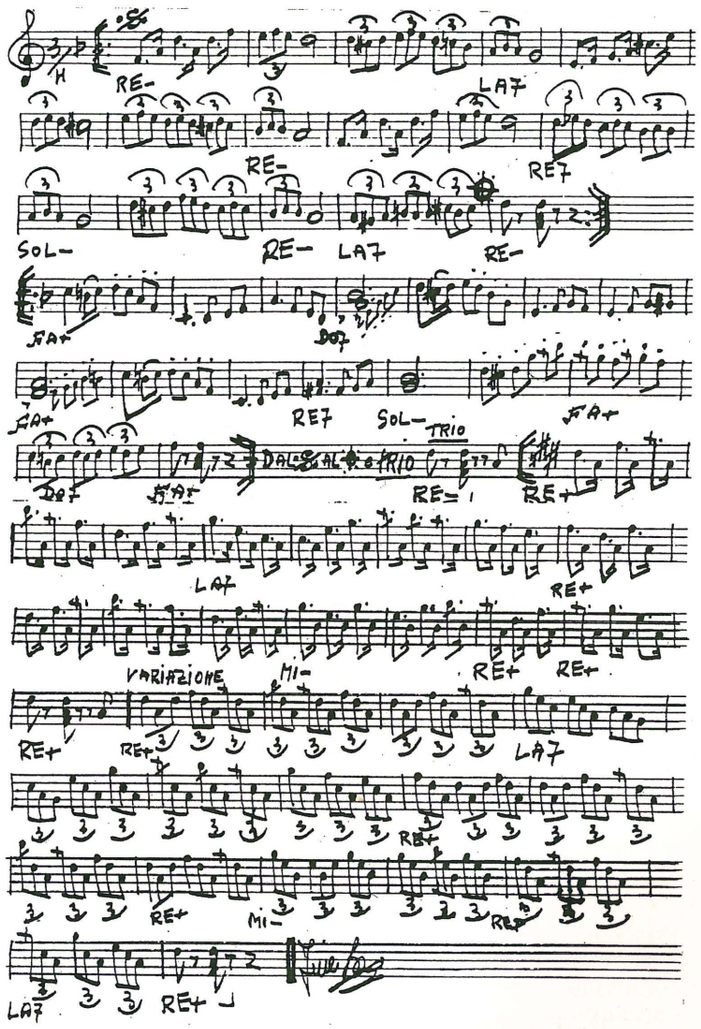
Il pubblico, lo ricordiamo a cui sono rivolte le sue composizioni, è quello delle sale da ballo, i suoi brani devono innanzitutto essere ballabili, i suoi critici sono i ballerini.

Leonildo stesso giudica mediocri alla stregua di "esercizi" le sue prime composizioni, perché era ancora insufficiente la conoscenza del ballo filuzziano. I valzer, polke e mazurke del 1932/33 che conserva annotate in un quaderno e che, nella maggior parte, risentono del gusto che il maestro Tonelli gli ha trasmesso per la elaborazione di temi sinfonici, sono peraltro interessanti sia per uno studio della scrittura musicale che per osservare il percorso creativo stesso.

I motivi melodici sono certamente più "semplici", "sonatine" come egli stesso le definisce, e le composizioni molto spesso non corrispondono al rigoroso schema coreutico che è proprio dello stile filuzziano di cui Marcheselli è poi diventato il maggior interprete. I valzer vi compaiono in tre o talvolta in due parti, mentre nella produzione successiva essi sono sviluppati in quattro parti per rispondere allo schema richiesto dall'esecuzione per il ballo ed in particolare per le gare. Quella prima produzione risulta inoltre priva per lo più di indicazioni armoniche, ed infine nella scrittura del motivo melodico raramente ricorre al raddoppio delle voci ed allo sviluppo per accordi di introduzioni, cadenze, code e seconde parti che

saranno proprie della produzione più matura. In quei quaderni molto rari sono i titoli evocativi o indicativi di una persona che saranno poi propri della produzione Marcheselli per i 50 anni successivi.

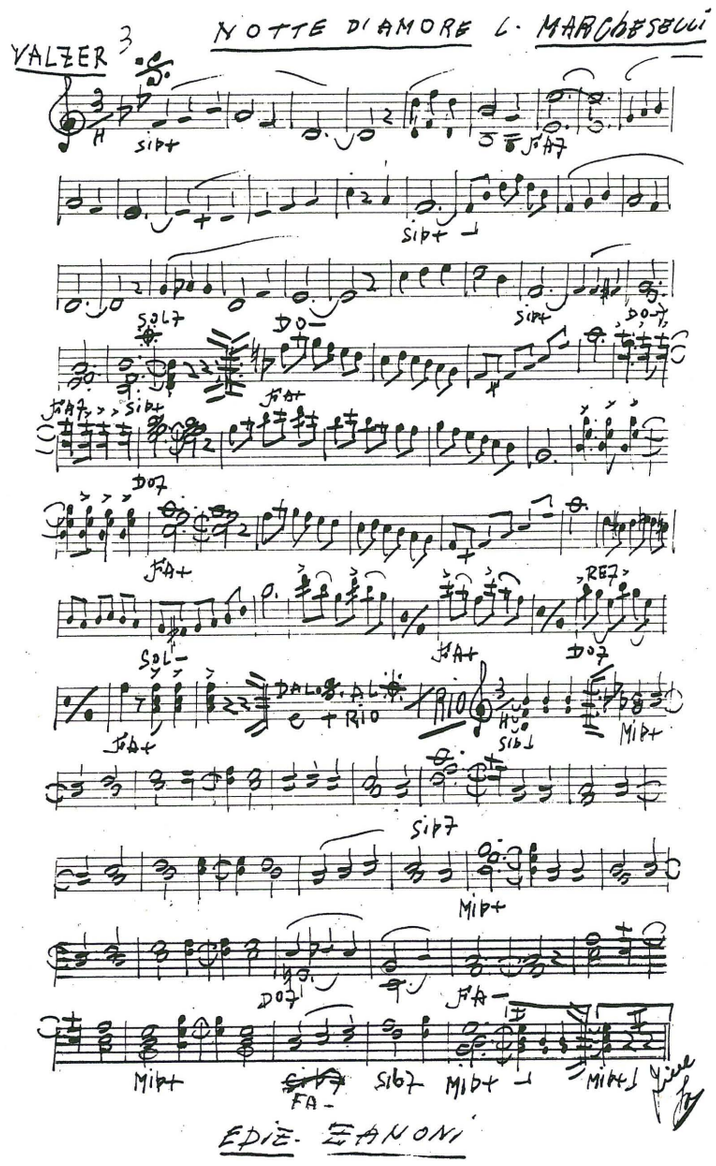
Interessante anche la calligrafia musicale in se stessa, precisa, ordinata e priva di cancellature, quasi a smentire l'affermazione di Leonildo stesso che afferma:




*Manoscritti di Vispa Teresa (mazurca) e Notte d'amore (valzer)*



*"Mi viene in mente un motivo, poi dopo lo scrivo e lo suono con l'organino. Prima della guerra abitavo in campagna e quando andavo a lavorare a Bologna andavo in bicicletta, allora avere la bicicletta voleva dire essere dei signori. E quando venivo a suonare a Bologna con mio cugino, Cesarino si chiamava, un Marcheselli anche lui, mi veniva sempre dietro perché gli piaceva l'organino.... Beh, viene con me una sera d'estate, andavamo in bicicletta, c'era una luna che si vedeva come noi adesso, e fischiavamo, io davanti e lui mi veniva dietro e gli ho detto "fermati un attimo". Ci siamo fermati lì di notte e io ho scritto una parte di un valzer e il giorno dopo l'ho fatto. E' un'ispirazione".*



Questo aneddoto si riferisce già ad una fase successiva della sua attività, quando egli era già inserito nel circuito filuzziano e la sua produzione si andava differenziando dai filoni che rispondevano alle esigenze di quel tessuto artigiano bolognese in cui si trovava ad operare.

La fase di apprendistato del suonatore Marcheselli è stata, come poi la sua attività straordinariamente lunga. Il primo brogliaccio di composizioni (mai registrate né incise), appartengono a quel primo momento, quando la sua attività pubblica era per così dire "amatoriale" o dipendente da altri gruppi, da altri compositori ed arrangiatori.

Nel secondo periodo della sua attività, che possiamo far risalire agli anni 37/38, ma che troveranno poi espressione compiuta dopo la Liberazione, e quindi mercato, negli Anni 50/70, la sua produzione appare più precisamente connotata in senso originale e notevolmente elaborata in senso armonico.

Nel frattempo, ricordiamo, Marcheselli abbandona l'attività di muratore, e si inserisce come suonatore a pieno titolo in quel tessuto artigianale bolognese che sarà una delle sue committenze, per brani "pubblicitari", come PGR.

Inoltre sono state compiute esperienze orchestrali nel "genere" americano e sono intervenuti i primi successi radiofonici; la pratica nelle sale da ballo è ormai professionistica.

L'apprendimento del pianoforte è infine determinante per l'evoluzione della scrittura musicale, come anche determinanti sono i contatti con i musicisti dell'ambiente "jazz", frequentato per necessità, ma che certo ha avuto un grosso influsso sulla qualità della produzione, in modo sia diretto che indiretto. Infatti i suoi collaboratori, occasionali provenienti da quell'ambiente o fissi, influiscono sugli arrangiamenti; ma lo stesso Marcheselli adotta elementi jazzistici, quali ad esempio il sincopato, nella sua scrittura. Con l'uso del pianoforte la struttura melodica dei brani si avvale di passaggi e salti che non sono costruiti unicamente sulla disposizione della tastiera bolognese, peraltro anch'essa cromatica, questo porterà poi le esecuzioni ad un virtuosismo diventato proverbiale fra i suonatori.

La scrittura, in questo secondo periodo, è certamente più circostanziata e maggiormente rispondente al mondo professionistico in cui il musicista opera. I brani sono scritti non più per se stesso, ma per altri, e vengono quindi precisate indicazioni di carattere dinamico, in particolare nell'esecuzione dei valzer. Interessante è il fatto che nella totalità dei brani da noi controllati le musiche siano scritte nella tonalità reale di esecuzione ed anche di incisione, a testimoniare ancora una volta il collegamento diretto tra pratica e composizione.

Per capire quanto professionale sia divenuta la figura del suonatore, ed occasionale quindi "l'ispirazione" per la composizione, ritorniamo ad un racconto di Leonildo stesso:

*"Io andavo a Milano ad incidere due o tre volte l'anno, ho fatto quel "genere" (n.d.r.: orchestrale) con pianoforte, trombone, batteria, poi in quartetto col clarino ...gli elementi venivano con me da Bologna, al pianoforte Morelli, Grandi e una volta Modoni ...deve immaginare che allora non si prendeva un granché, pagavano le spese, il mangiare, c'era anche un certo numero di pezzi da fare. Alla Durium, dato che hanno visto che io di dischi ne vendevo hanno cominciato a volere qualcosa di*



*più e se avanzava uno spazio io proponevo e incidevo lì per lì un pezzo col trio, come ad esempio "Vispa Teresa".*

E ancora:

*"C'era un certo Accorsi che faceva i cambi delle biciclette. Io gli feci la musica e poi le parole anche: Col PGR lontan si va... perché era il nome del cambio delle biciclette. Capito? Era come oggi la pubblicità in televisione".*

E infine:

*"Le belle bimbe, ...no scherzavo, la maggior parte delle volte il titolo me lo suggerivano loro per cambiare il repertorio, una che veniva sempre a ballare mi chiedeva un pezzo e io glielo dedicavo, come Giulietta, Lina, vede anche adesso Placida, lei ce l'ha già il suo pezzo se lo vuol suonare ...per combinazione me l'ha chiesto un collezionista di Torino che pensi mò, fa collezione di pezzi con nomi di donna e gli mancava questo nome e io gliel'ho scritto, una polka brillante, vede?"*

Come si può vedere, quindi, nel processo creativo la scelta del genere è totalmente collegata all'occasione, alla funzione che il brano musicale deve svolgere. Questo non vuol dire che Leonildo non effettui anche a questo livello delle scelte precise, che non sono però delle scelte primariamente estetiche, ma dovute alla fedeltà da un ruolo, ad un compito ed infine ad uno stile di cui egli si è prefissato di essere interprete prima ed artefice poi, in quest'ultima parte della sua produzione.

Così Leonildo non riconosce l'intervento di clarino sax ed altri strumenti orchestranti "imposti" nelle sale discografiche, nonostante abbia scritto composizioni per questi strumenti, così come ritiene le canzoni "divertimenti" fatti fra amici. La parte "creativa" della sua produzione è il genere filuzziano, ma anche qui la scelta dello strumento, le regole per la strutturazione dei brani, lo stile di esecuzione, non sono frutto di impulso ispiratore né di scelta estetica, bensì di mestiere. Per lo strumento:

*"Le altre sale facevano musica jazz però una volta alla settimana facevano la Filuzzi. Ce n'erano diverse di orchestre. Io andavo in piazza e gli orchestrali sapevano che facevo queste serate con il mio organino ...tutti mi dicevano: "poi, cosa vuoi fare con quella roba lì"- quasi loro non avevano fiducia che io potessi fare successo con quella roba lì. E invece i ballerini volevano proprio quello, si sentivano più a suo agio. Vede, i ballerini alla Filuzzi hanno dei "numeri" e quando facevano le gare vincevano quelli che avevano il tempo perfetto e la battuta perfetta. Volevano quindi una musica che si sentisse quattro battute prima il finale, per la battuta ferma. Allora volevano sentire! Il ritmo, diciamo, era il vero motivo della suonata. Per questo loro intendevano e preferivano il suono dell'organino. Mi ricordo che una volta presi con me il clarino che veniva con me a Milano, era il povero Monduzzi, o Saetti; una sera al Florida in Via San Vitale, tutti i ballerini a dire "No il clarino no".*

E ancora:

*"Se ascolta un pezzo dei nostri, col trio, e poi un insieme, sentirà la differenza che c'è. Nell'armonia, certo, però non è lo stesso, perché è l'organino che dà uno spunto diverso dagli altri. Se lei sente un valzer con la fisarmonica e con l'organino sente ancora la differenza del tocco".*

Dunque lo strumento era espressamente richiesto dai ballerini alla

Filuzzi perché più chiaramente di altri insiemi orchestrali è in grado di fornire il tracciato ritmico per la corretta esecuzione delle figurazioni del ballo.

Leonildo, comunque afferma che non si deve comporre per l'organino in maniera differente che per gli altri strumenti, ma che l'unico problema consiste nel non ripetersi, tanto è vero che spesso egli utilizza il pianoforte per la composizione.

Altri suoi racconti smentiscono però questa affermazione.

Egli ha una tale conoscenza delle tecniche strumentali, da consentirgli di costruire i motivi musicali rispetto alle esigenze della tastiera del suo strumento. Duplice è lo scopo tecnico, in primo luogo certamente la scorrevolezza e la fluidità, portate fino ad eccessi virtuosistici, sono di fatto tipiche della sua scuola e rispondono ad un'esigenza coreutica filuzziana. In secondo luogo vi è la ricerca della corretta costruzione dei segnali ritmici ottenuta anche accentuando la segnalazione di cambi di parti o fermate con l'uso di accordi, passaggi scalari e raddoppio delle parti.

Questo è naturalmente reso possibile dalla natura cromatica dello strumento che suona, ideato proprio dai costruttori Biagi per le esigenze dei suonatori bolognesi.

Ma il ballo influisce sulla produzione musicale del liscio filuzziano anche per la strutturazione dei brani in repertorio. Valzer, polke, mazurke devono avere una struttura regolare, una "quadratura", come viene chiamata, standard, in modo da poter utilizzare le composizioni anche per le gare di ballo.

Si sa quindi che i valzer devono essere di 32 battute, polke e mazurke di 16. I non addetti ai lavori non sanno però che la quadratura non si riferisce, in questo genere specifico, all'intera aria musicale, ma alla singola frase musicale. La struttura filuzziana prevede inoltre una ripartizione in due frasi più il trio che viene eseguita in modo da ottenere un totale di quattro parti secondo la struttura AABBACC, talvolta preceduta da una breve introduzione o da una battuta acefala.

Un valzer quindi può avere 224 o 256 battute escluse, naturalmente, le battute o frasi introduttive, una mazurka dalle 112 alle 128 e una polka dalle 112 alle 144. In alcuni casi è prevista, per la polka la totale ripetizione del brano. Sfuggono a queste regole tutti gli altri ballabili.

Rispetto a come un brano viene scritto e registrato, nell'esecuzione reale o in incisione viene sempre aggiunta una ripetizione del trio, mentre, per quanto riguarda l'indicazione di tempo dal confronto tra partiture ed esecuzione vi è da notare quanto segue.

Se per quanto riguarda la polka il tempo indicato è generalmente rispettato, per mazurke e valzer ci sono accorgimenti comuni e convenzionalmente conosciuti dai suonatori che non vengono riportati nella scrittura musicale.

In particolare in cadenza di frase ed ogni qual volta risulta scritta una cadenza sulla tonica con legatura di valore o pausa per un totale di sei tempi, in realtà il tempo viene battuto in 3/4 +2/4; la pausa scritta nell'esecuzione viene totalmente ignorata. Questa tecnica che per la filuzzi e per il liscio montanaro corrispondono alla "fermata" dei ballerini è comunemente utilizzata, ma non riportata in scrittura perché "altrimenti i conti non tornerebbero".



Un'analoga tecnica viene utilizzata, peraltro non solo nel repertorio filuzziano, nelle mazurke; queste nel ballo presentano uno spostamento dell'accento sul quinto tempo successivo, e Marcheselli sottolinea questa caratteristica stilistica costruendo il profilo melodico delle mazurke con una battuta di tre tempi terzinati seguita dalla successiva formata da un terzinato ed una minima; l'effetto accentuale è quello di cinque segnali ritmici con accento sull'ultimo di essi.

Inoltre le ultime battute che in ogni frase precedono la fermata talvolta sono eseguite, anche se non segnalate, come terzinate; in alcuni casi questa tecnica viene estesa, e quindi scritta all'intera frase o a sezioni di frase quando servono come base per le parti in cui deve avere luogo il "frullone" filuzziano.

Questa figurazione, obbligatoria nelle gare di ballo, prevede infatti che i ballerini piroettino continuamente lungo la circonferenza della pista, eseguendo ovviamente questo percorso con appoggi consecutivi su tutti i tempi battuti indifferenziatamente.

Quest'uso del tempo certamente affratella il repertorio filuzziano al filone dei valzer polka più che a quello semicolto di ispirazione viennese.

Per quanto riguarda la velocità di esecuzione il primo appunto ci è fornito dallo stesso Marcheselli:

*"I ballerini alla Filuzzi avevano uno stile proprio perfetto come coppia. Era un ballo direi quasi atletico anche, perché per esempio, quando facevano le gare, facevano quattro parti del valzer e l'ultima parte di valzer cominciando a frullare intorno alla pista, con grande agilità. Invece in Romagna quando ballavano, anche il valzer alzavano su quella gambina: é più lento! ...è tutto diverso. Mentre a Modena il ballo era svelto e anche a Bologna si teneva molto svelto, adesso invece, il tempo è un pochino calato. Vede i ballerini di una volta sono spariti tutti."*

Controllando la velocità di esecuzione di un valzer degli anni '50, scopriamo che Leonildo oscilla su valori metronomici tra i 208 e i 212 per inciso, scopriamo anche che all'interno dei brani la velocità diminuisce sempre nelle parti variate corrispondenti a figurazioni più veloci del ballo e ad ogni attacco di frase. La velocità di esecuzione aumenta invece nei passaggi con scale ascendenti o discendenti che assumono carattere di collegamento fra semifrasi o di chiusura, che a loro volta corrispondono a variazioni dei ballerini eseguite in tempo binario.

Le mazurke sono invece eseguite con una velocità tra i 164 e i 168 mentre le polke sono tra i 137 e i 146, naturalmente minore è la velocità metronomica maggiore è il numero di semicrome che Marcheselli inserisce nelle melodie.

Per quanto riguarda i motivi melodici essi rientrano nei canoni del filone ballabile per quanto riguarda i passaggi alla relativa minore ed alla dominante e sottodominante come anche per quanto riguarda la costruzione dell'aria. Da segnalare, comunque il carattere decisamente strumentale delle esecuzioni e la rarità di parti "cantabili".

Una nota sullo "stile" Marcheselli. Il suo arrangiamento delle arie melodiche prevede l'uso di vere e proprie "diminuzioni" utilizzate sia come metodo di variazione che come base costruttiva per la composizione del trio utilizzando il materiale melodico della prima frase di ballo. Mate-

riale principe sono i terzinati eseguiti sulle scale discendenti ed ascendenti con carattere di mordenti su ogni nota della scala, una tecnica propria della tecnica clarinettistica ed organettistica tradizionale.

Altro elemento caratteristico e direi mutuato dall'esperienza orchestrale sono gli accordi arpeggiati che in alcuni casi sono eseguiti contemporaneamente ad ottave spezzate . Molte di queste tecniche non sono segnalate in partitura, come non sempre sono segnalate le doppie note sulle scale ascendenti, comuni alle tecniche tradizionali di organetto e il raddoppio delle voci, elemento invece virtuosistico.

E nemmeno segnalato è il "colpo segreto" che Marcheselli chiama "tremolio" e che utilizza solitamente nella ripetizione del trio e che consiste in una vibrazione continua del mantice per terzine o quartine che gli consente il raddoppio delle note anche nel corso di variazioni molto complesse con la mano destra. La tecnica del colpo di mantice è del tutto estranea all'ambiente del liscio da fisarmonica e compare, sia pure con una diversa interpretazione e differenti esiti nei repertori dell'Italia Centrale e della Sardegna per organetto diatonico.

Questo è parte di ciò che il maestro Marcheselli certamente chiamerebbe mestiere e che gli ascoltatori definiscono virtuosismo, ma, ancora, non possiamo dimenticare l'intento espressivo che, a cominciare da "Fiocchi di neve" ha accompagnato la sua produzione.

Forse il modo in cui Leonildo Marcheselli si è espresso creativamente è filtrato al di là del "ballabile" nel colpo di mantice, nelle "farfalline", nelle variazioni dinamiche che rendono ogni suo brano un unicum, che nulla ha a che vedere con la produzione spesso dozzinale alla quale il mercato del liscio ci ha ultimamente abituato.

*Al maestro Marcheselli con i migliori auguri di buon compleanno*

*luglio 1992* **Placida Staro ("Dina")**

***ARTURO CARUSO*** *(contrabbasso)* ***UBALDO MASI*** *(chitarra)*



Il Maestro "LEONILDO MARCHESELLI,,
(asso della Fisarmonica) lancia la canzone del

**CAMBIO P. G. R. 3**

*Canta GIORGIO DANIELLI*

*Col* PI - GI - ERRE
*lontan si va,*
*Senza stanchezza*
*Puoi ritornar*

*E' un cambio nuovo original*
*Che in tutto il mondo*
PI - GI - ERRE
PI - GI - ERRE - PI - GI - ERRE
*Apparirà.*

*Col* PI - GI - ERRE
*Lontan si va,*
*lungo il cammino*
*Soddisfatto rimarrai*

*Se sulla bici*
PI - GI - ERRE - PI - GI - ERRE
PI - GI - ERRE *tu avrai*
*Brevetti* ACCORSI
*Originali monterai.*

I cambi da bicicletta P. G. R. vengono fabbricati nelle suddette Officine (Via Saliceto, 58 - Bologna) su Brevetti Accorsi

*Testo originale di P.G.R., nato per esigenze pubblicitarie.*

## LEONILDO MARCHESELLI
### fisarmonica solista e ritmi

### 45 giri normali

Ld M 6933 **TENEREZZE** (tango)
**TE' BESOS** (tango)

Ld M 6932 **BELLAVISTA** (valzer)
**GINA** (mazurca)

Ld M 6884 **DICK** (valzer)
**SCOIATTOLO** (valzer)

Ld M 6883 **IMPERIAL VALZER** (valzer)
**NOVELLA** (mazurca)

Ld M 6850 **C'ERA UNA VOLTA** (valzer)
**AUTUNNO** (valzer)

Ld M 6755 **GRAZIOSA** (mazurca)
**CAMPIONE** (valzer)

Ld M 6754 **EDNA** (mazurca)
**RUGGERO** (valzer)

Ld M 6704 **MIRAMARE** (valzer)
**ROMANO RITORNA** (valzer)

Ld M 6703 **IL VALZER DELLA BOTTE** (valzer)
**UN BOLOGNESE A PARIGI** (valzer)

Ld M 6702 **SULLE ONDE** (valzer)
**VALZER DI MEZZANOTTE** (valzer)

Ld M 6634 **MAZURCA N. 1** (mazurca)
**ROSAURA** (mazurca)

Ld M 6633 **LAURA** (polka)
**VILLA GLORI** (polka)

Ld M 6595 **MASCHERINA ROSSA** (quadriglia)
**ARIA DI PAESE** (tarantella)

Ld M 6594 **ROBERTA** (passo doppio)
**MADRILENA** (passo doppio)

Ld M 6593 **GIOCHINI** (mazurca)
**BRIOSO** (valzer)

Ld M 6592 **MARINELLA** (polka)
**GIULIETTA** (polka)

Ld M 6548 **MIO SOGNO** (valzer)
**ORIZZONTE** (valzer)

Ld M 6547 **VISPA TERESA** (mazurca)
**CLINCA** (mazurca)

Ld M 6546 **MELODIA D'AMORE** (valzer)
**FIOCCHI DI NEVE** (valzer)

Ld M 6545 **P.G.R.** (polka)
**AH, AH, BALLIAM** (polka)

Ld M 6524 **TANGO SINFONIA** (tango)
**FIESTA DE SOL** (tango)

Ld M 6523 **CLARETTA** (polka)
**SCINTILLANTE** (polka)

Ld M 6425 **MORESCO** (tango)
**RIO GRANDE** (tango)

Ld M 6424 **MARZIA** (mazurca)
**LA FRECCIA** (mazurca)

Ld M 6403 **BALLANDO IN FAMIGLIA**
(quadriglia comandata)
**LA MI SPUSLEINA**
(canz. in dialetto bolognese)
canta Adrianino Ungarelli

Ld M 6402 **BELA BULAGNA**
(canz. in dialetto bolognese)
**EL REDDER**
(canz. in dialetto bolognese)
canta Adrianino Ungarelli

Ld M 6401 **L'ERA FASOL**
(canz. in dialetto bolognese)
**ADRIANEN**
(canz. in dialetto bolognese)

Ld M 6328 **ADRIATICO** (valzer)
**FLORIANA** (mazurca)

Ld M 6327 **NOTTE SUL LAGO** (valzer)
**ZENNA** (polka)

*Estratto di una pagina dal catalogo Durium anno 1961*



Impaginazione, impianti e stampa a cura di La.Ser. Srl — Bologna tel. (051) 32.12.50 / fax (051) 32.85.80
Novembre 1992