

**I COLORI DELLA VIOLA**

**ALDO BENNICI**

ATOPOS



Photo: Jon Lawrence

*Ce CD est le premier sans Daniele Lombardi.  
Ses conseils et son amitié nous manquent énormément.*

*Nous avons longuement travaillé sur ce projet avec notre ami Aldo, avec la passion et la curiosité qui nous animent depuis toujours ; être parvenu à le mener à bien, après mille difficultés, est aussi un moyen de rendre hommage à la mémoire de Daniele et à l'amour infini qu'il portait à la musique.*

*Fulvio Di Rosa*

Aldo Bennici a traversé un demi-siècle de musique italienne au rythme rapide, et parfois fébrile, de protagoniste, mais aussi avec l'œil vif du témoin. En tant qu'interprète, il a été au centre du tourbillon de nouveautés, de découvertes et de tensions qui, à partir de la moitié des années 1970, a modifié pour toujours le cadre de la musique d'art. Mais il a aussi observé cette histoire d'un œil critique, désenchanté, ironique. Et maintenant, après avoir passé le cap des quatre-vingts ans, qu'il porte merveilleusement, il a décidé de se pencher sur son passé et sur l'histoire de la musique italienne, pour élaborer une sorte de « carnet sentimental », intime, affectueux, qui réunit côte à côte quelques-unes des pages sonores décisives de sa « vie d'artiste ». Il ne s'agit donc pas d'une simple anthologie historique, ni d'une somme définitive de son ars interpretandi, mais du témoignage vivant, palpitant, d'une époque peut-être unique, qui a toutefois encore beaucoup à dire. « Dans ces deux disques, raconte Bennici au cours d'un après-midi de fin d'automne, entre les murs de sa demeure florentine, j'ai rassemblé quelques-unes de mes "premières exécutions" et j'ai voulu qu'elles soient toutes enregistrées en prise directe. Il s'agit d'un choix différent par rapport aux autres disques que j'ai enregistrés. Ce sont des documents vivants, immédiats et peut-être parfois imparfaits de mon rapport direct avec le son. Avec le son de mon instrument. »

Les pages sonores de ces deux disques représentent toutefois aussi une carte, une carte géographique très précise, même dans sa partialité, des tendances multiples et parfois contradictoires qui, de la moitié des années 1950 jusqu'au seuil des années 1980, ont donné naissance au courant dit de la nouvelle musique. L'instrument central de cette expérience est la viole qui, jusqu'alors, n'avait pas encore totalement conquis la dignité d'instrument soliste et que la musique de l'immédiat après-guerre avait grandement ignorée. « Je suis entré au Conservatoire à onze ans, dans la classe de violon, et, parmi mes camarades, par un curieux hasard du destin, il y avait aussi Sylvano Bussotti. J'ai joué très jeune au sein de l'Orchestra du Maggio Musicale Fiorentino (Orchestre du Mai musical florentin) mais, parallèlement, je me suis aussi intéressé à la viole grâce à Piero Farulli, un maître hors du commun. À un certain moment, il a fallu que je choisisse et j'ai compris que le son qui me correspondait vraiment était celui que je réussissais à obtenir avec mon nouvel instrument. Dès lors, je n'ai plus eu aucune hésitation. Nous parlons du début des années 1970 et le répertoire soliste destiné à la viole était à l'époque vraiment réduit à la portion congrue. C'est alors que nombre de mes amis compositeurs ont commencé à écrire pour moi et pour mon instrument, avant même que j'obtienne mon diplôme. Ainsi, peu à peu, mon répertoire s'est enrichi et mon horizon s'est rapidement élargi ».

Cet intérêt pour la nouvelle musique ne naît toutefois pas seulement au sein d'une petite communauté de musiciens professionnels ; il relève d'une motivation de caractère profondément politique... « Oui, certainement. Et je voulais par conséquent être un musicien différent. Je voulais étudier, exécuter, proposer une musique qui ne soit pas seulement un arrière-fond sur lequel vagabondent les pensées des auditeurs mais qui exige au contraire, pour être comprise, un engagement rigoureux. Et cette tension, cet engagement, je ne les trouvais ni chez Brahms ni chez Schumann, que j'adorais pourtant et que je jouais, mais plutôt dans la musique qui était composée et jouée à mon époque, la musique du temps présent. Avec le recul des années, je me dis que je me suis peut-être trompé de voie. Peut-être n'ai-je pas pleinement atteint mon objectif. Mais j'y croyais alors. Avec passion et avec sincérité.

Après avoir quitté l'Orchestra du Maggio Fiorentino, je suis de nouveau rentré au Conservatoire, mais cette fois en tant qu'enseignant, et j'ai rejoint l'ensemble I Musici, qui jouissait à l'époque d'un grand prestige. Avec eux, je jouais surtout de la musique du XVIIIe siècle : cent concerts chaque année, parfois plus, un métier exténuant qui m'a permis de découvrir le monde. »

C'est alors, entre la fin des années 1960 et le début des années 1970, que Bennici commence à occuper une place toujours plus précise dans l'histoire et dans la géographie de la musique italienne. En peu de temps, il devient une figure très particulière d'interprète, même si celle-ci n'est pas si rare dans le panorama européen. Son goût explicite et spontané pour l'expérimentation sonore incite d'une part de nombreux compositeurs à se mesurer avec le son et avec les ressources de la viole, pour une bonne part encore inexplorés ; d'autre part, il devient le point de référence incontournable pour tous les musiciens qui s'intéressent à un instrument considéré jusqu'alors « ancillaire ». Des relations directes, musicales et inévitablement humaines commencent ainsi à se dessiner et à se renforcer avec certains des principaux compositeurs de l'époque, avec lesquels Aldo établit une véritable complicité, voire même un véritable échange créatif.

**Bruno Maderna** « Je crois avoir eu, sinon deux saints protecteurs, au moins deux anges gardiens. Tout d'abord, du point de vue chronologique, Bruno Maderna. Ça ne fait aucun doute. Le premier morceau que j'ai joué pour lui, en 1969, a été Serenata per un satellite (Sérénade pour un satellite), dans la version pour viole d'amour qui est enregistrée dans le disque. Il l'a écouté avec attention, m'a félicité et a certainement décidé ce jour-là de me prendre sous son aile, si je puis dire. Il m'a présenté à un agent, aux Pays-Bas, qui m'a en effet ouvert la voie de la profession. Il m'a même mis en contact avec Lukas Foss, un compositeur qui était alors très connu et qui me voulait avec lui aux États-Unis. Mais j'enseignais déjà au Conservatoire, je m'étais marié et je n'étais pas prêt à prendre des risques. La relation avec Maderna ne s'est pas pour autant affaiblie, au contraire. J'ai joué Serenata per un satellite une infinité de fois, notamment à Fiesole en sa présence. Je m'en souviens encore. Chaque exécution était évidemment différente des autres. C'est toujours le cas. Du reste, lorsque l'on interprète un morceau de caractère aléatoire. Les choix du moment dépendent de toute une gamme de variables : la salle dans laquelle on joue, l'acoustique, le type de public que l'on a face à soi. Vous avez avec vous un schéma de base mais ensuite, c'est vous qui devez l'exécuter et le remplir avec le son. Dans la musique indéterminée, il est inévitable que ce soit la vision de l'interprète qui domine. Celui-ci se transforme, presque sans le vouloir, en co-auteur. C'est peut-être pour cette raison, en raison de ma capacité de renouveler le son tout en restant fidèle au texte original, que Maderna a toujours apprécié mes diverses "visions" de la Serenata. C'est si vrai que deux années plus tard, en 1971, il a voulu me faire un grand cadeau : un morceau pensé et écrit spécialement pour moi, qui s'appelle tout simplement Viola (Viole) et qui est accompagné d'une dédicace à laquelle je tiens beaucoup : "Affectueusement dédié à mon ami Aldo Bennici". Il s'agit là encore d'un morceau aléatoire, mais cette fois d'un caractère complètement différent, au moins comme je l'ai toujours "vécu" : alors que Serenata per un satellite est pour moi une sérénade à proprement parler, Viola est, dans cet enregistrement, un dialogue intime, presque silencieux entre Bruno et moi. Une conversation à deux qui est cependant pleine d'espaces vides et de silences, comme lorsque deux amis se regardent dans les yeux, sans avoir besoin de se dire grand-chose. En tout cas, je ne peux pas nier que Viola a été pour moi un tournant. À cette époque, Maderna était l'une des personnalités dominantes du monde musical et pouvoir jouer un morceau dont j'étais le destinataire et le dédicataire a sans aucun doute contribué à améliorer ma place sur la scène musicale. Je lui en serai toujours reconnaissant. Mon unique regret est de l'avoir connu trop tard car, comme on sait, peu de temps après, en 1973, une terrible maladie aux poumons l'a emporté. »

**Luciano Berio** « Mon deuxième ange gardien a été Luciano Berio. Il avait cinq ans de moins que Maderna et treize ans de plus que moi. J'ai toujours pensé que Bruno a confié à Luciano, d'une manière ou d'une autre, la tâche de me protéger... Berio, je l'ai rencontré la première fois à Rovereto, quand j'ai joué sa Sequenza VI per viola (Séquence VI pour viole). Je ne l'avais encore jamais exécutée en public et j'étais vraiment nerveux, même si je l'avais étudiée avec grand soin, comme toujours. À la fin du concert, je suis allé le voir et je lui ai dit : "Maître, dites-moi s'il vous plaît – on se voyait encore – tout ce qui ne vous a pas plu, tout ce qui ne va pas et tout ce que je dois modifier !" Il m'a regardé, m'a donné une tape sur l'épaule et n'a pas ajouté un mot. Son silence m'a énormément déçu. Je l'ai trouvé froid et distant. Quelques mois plus tard, il m'a toutefois appelé à Turin et m'a demandé de jouer avec lui le Concerto per viola e orchestra d'archi (Concerto pour viole et orchestre à cordes) de **Ghedini**, son maître. Il s'agit d'un concerto "classique", qui fait maintenant partie du répertoire de la viole. Il a été exécuté pour la première fois en décembre 1953, sous la direction d'Herbert Von Karajan, avec B. Giuranna comme soliste. Il s'agit d'un morceau que nous avons joué de nombreuses fois au cours des années suivantes. À Turin, je me suis retrouvé face un homme complètement différent. Bien plus cordial, disponible et ouvert. Il m'a immédiatement dit de le taper et, à partir de ce moment-là, notre amitié est devenue très forte ; un lien spécial nous unissait, qui a duré dans le temps. Nous avions un rapport très intime et facétieux. Je crois que j'étais l'une des rares personnes capables de le faire vraiment rire. Nous avons passé ensemble presque tous les réveillons du Jour de l'An, ainsi que les fêtes d'anniversaire. On parlait surtout de musique et, souvent, la conversation tombait justement sur la Sequenza per viola. Lors d'un voyage en voiture, alors que nous débattions de la possibilité d'appliquer le concept de "virtuosisme" à la Sequenza, Luciano remarqua que le virtuosisme était pour lui la connaissance parfaite des ressources de l'instrument. Il a évidemment pris Paganini en exemple. Je lui ai répondu que pour moi, en tant que violiste, Paganini était un étranger, qu'il était trop éloigné, et que selon moi, la Sequenza avait un lien bien plus étroit avec Bach et en particulier avec la Chaconne en ré mineur. Luciano me demanda pourquoi. Parce que l'utopie du son réside dans ces deux morceaux. Les notes qui sont écrites dans la Chaconne, par exemple un son long dans le registre grave avec quatre notes brèves dans le registre aigu, peuvent être exécutées seulement si on parvient à les imaginer avant. Exactement comme ce qui se passe dans la Sequenza qui, ce n'est pas un hasard, présente une écriture explicitement polyphonique... La Sequenza VI a sans aucun doute représenté un tournant radical dans le répertoire destiné à la viole. Avant tout, elle a ôté à notre instrument ce sens de tristesse et de mélancolie que de nombreuses personnes lui avaient attribué à tort ou à raison. Avec ce morceau, la viole est devenue un instrument viril, fort, d'un caractère bien trempé. Il y a en son sein une violence, une puissance du son qui jusque-là était inimaginable. Et puis il maintient et exige une tension "physique" si forte, de la première à la dernière note, que vous vous retrouvez littéralement le souffle court et à bout de force. Les sons ne sont jamais des événements isolés mais des masses sonores en mouvement perpétuel. Si vous perdez cette tension, même si ce n'est qu'un instant, le morceau vous échappe et vous ne le retrouvez plus. Avec Berio, nous avons peut-être atteint l'apogée de notre complicité musicale avec Voci (Voix), un concert pour viole et orchestre que Luciano a écrit pour moi en 1984 et que j'ai joué à plus de soixante-dix reprises, dans le monde entier. C'est de la matrice de Voci qu'est ensuite né, l'année suivante, Naturele (Naturel), morceau destiné à l'Aterballetto d'Amedeo Amodio. À la base de ces deux œuvres, il y a notre passion commune pour le folklore et pour le chant populaire. Je faisais souvent lire à Luciano des transcriptions que je récupérais pendant mes voyages. Il s'agissait de chants albanais, siciliens, sardes. Un jour, je lui ai apporté une série de chansons de travailleurs, de chants d'amour et de berceuses que j'avais trouvés en Sicile. Cette fois, je les lui ai proposés dans trois versions différentes : une récitée, une chantée (par moi-même, un peu honteux) et une transcrite pour viole (une de ces chansons est devenue ensuite Aldo dans la série des Duetti [Duos] pour deux violons). Ce fut en tout cas le "carton préparatoire" de Voci, morceau qui a marqué un tournant dans les relations, alors encore irrésolues, entre la musique savante et la musique populaire. Dans ce morceau comme dans les autres, la musique de Berio possède toujours, quoi qu'il arrive, un fort degré de gestualité : il ne suffit pas de la jouer, il faut aussi, en un certain sens, la mettre en scène, la représenter et j'ai toujours eu une certaine inclination pour la gestualité, pour une théâtralité plus ou moins explicite dans ma façon de jouer. »

**Gregy Kurtag et Yannis Xenakis** « Je n'ai jamais entretenu une relation stable, pour ainsi dire, avec le monde sonore de ces deux grands maîtres du XXe siècle. Je les ai suivis et admirés, mais sans grande continuité. Je me souviens avoir joué le Concerto pour viola e orchestra (Concerto pour viole et orchestre) de Kurtag en première italienne à Milan. C'est Luciana Pestalozza qui me l'a demandé, dans le cadre de Milano Musica, et je l'ai étudié très volontiers. Il y a un orchestre énorme, avec les trombones et quatre cors. La viole ne semble pas pouvoir soutenir la comparaison avec une telle masse orchestrale. Mais au contraire, le Concerto est si bien écrit que le dialogue fonctionne à la perfection. On a l'impression de raconter une histoire sans paroles : un instrument à la voix faible lutte contre une énorme masse de son, sans jamais disparaître, sans jamais perdre son caractère plus profond : la capacité de chanter. Et dans le deuxième mouvement, il y a une référence évidente à un élément mélodique qui appartient à la tradition populaire. Quand je l'ai joué, je me suis par conséquent senti en quelque sorte "chez moi", comme dans Voci et dans Naturale, même si Kurtag se réfère sans doute au folklore hongrois.

Le morceau de Xenakis, Embellie, est par contre terriblement difficile à exécuter. Xenakis, comme dans tant d'autres compositions, a très souvent recours aux quarts de ton qui, sur la viole, peuvent être facilement exécutés, mais seulement dans une succession rapide, l'un après l'autre et pas par sauts. Si vous cherchez sur le clavier un "do diminué d'un quart de ton", isolé des autres sons, vous ne pourrez jamais l'exécuter correctement, avec l'intonation juste. Dans le cas d'Embellie aussi, je m'en souviens bien, c'est moi qui ai joué la première italienne. J'avais longuement étudié le morceau, pendant deux mois, et le jour venu, je l'ai joué sans parvenir à être parfaitement précis dans les intonations. J'ai dû faire une sorte de compromis, pour un morceau grosso modo impossible à suivre. »

**Salvatore Sciarrino** « Salvatore, je l'ai connu par hasard, alors que j'étais encore très jeune et que je faisais mon service militaire. Il m'a immédiatement fasciné et je suis tombé sous le charme de sa culture infinie. Je crois qu'il avait à peine vingt ans et il possédait déjà des connaissances extrêmement vastes dans tous les domaines du savoir : la botanique, le comportement des animaux, l'art antique et bien sûr la musique. Peu de temps après avoir fait sa connaissance, je lui ai demandé d'écrire un morceau pour viole et orchestre : je devais faire un concert au Théâtre municipal de Florence et je voulais absolument qu'il soit lui aussi au programme. C'est ainsi que Salvatore a écrit un morceau très exigeant pour viole d'amour et orchestre qui s'appelle Romanza (Romance). Ça n'a pas été un grand succès mais une belle amitié est née entre nous et nous avons commencé à nous fréquenter assidûment. Salvatore passait souvent de longues périodes chez moi à Florence et cette proximité a donné naissance à tous ses morceaux pour viole, y compris ceux que j'ai voulu insérer dans le disque : Tre Notturmi Brillanti (Trois nocturnes brillantes) et Al limite della notte (À la limite de la nuit). Il connaissait évidemment à la perfection la mécanique, les propriétés organologiques et les ressources de la viole. Il n'avait par conséquent aucune difficulté à écrire pour un instrument que d'autres compositeurs connaissaient seulement superficiellement. Aussi n'avait-il pas besoin de mes conseils. Ses morceaux vibraient et résonnent encore à la perfection sur mon instrument. Mais ce qui m'a toujours impressionné, ce qui m'impressionne encore aujourd'hui dans l'écriture de Sciarrino, c'est son originalité totale, absolue. Il a littéralement inventé un nouveau langage, quelque chose qui n'avait encore jamais été entendu, qui n'est pas composé de notes mais de sons : une langue que personne ne parlait alors et que personne n'est encore capable de parler aujourd'hui. Et cette langue, il l'a inventée en bouleversant totalement la phonysonomie des instruments musicaux : les bois, les vents, les percussions. Et pourtant, c'est dans ce caractère extrême du son que réside sa beauté. Jouer les morceaux de Sciarrino est toujours un défi : les sons harmoniques qu'il indique peuvent être obtenus seulement si vous êtes parfaitement dans le ton. Sinon, absolument rien ne sort de l'instrument. Et puis il y a un autre élément qui concourt à modifier totalement la qualité du timbre du son : la vitesse d'exécution. Dans certains passages, les sons sont tellement rapides et enchâssés qu'ils se transforment pratiquement en un point lumineux : une sorte de jeu de lumières se crée et vous devez le suivre sans lire les notes... Le morceau que je ressens comme étant le plus proche de moi est peut-être Al limite della notte : Salvatore ne serait pas d'accord avec moi car il refuse toute vision descriptive ou naturaliste de sa musique, mais moi, je ressens au contraire un lien très fort avec la nature. Quand je l'écoute et quand je le joue, j'ai l'impression d'entendre le bruissement de l'herbe sec au milieu d'un pré, le souffle léger du vent, le frémissement des animaux nocturnes. En tout cas, on peut l'envisager comme bon nous semble, c'est un morceau qui a besoin d'un silence total. Le silence de la salle mais aussi le silence intérieur. Si vous ne vous trouvez pas immergé dans un silence parfait, le morceau ne peut même pas débiter. Vous devez attendre... »

**Franco Donatoni et Sylvano Bussotti** Avec Donatoni et Bussotti, j'ai vécu des rapports plus épisodiques et moins intenses qu'avec Berio, Maderna et Sciarrino. Mais j'ai toujours réussi à établir avec eux un dialogue très fertile. Alii (Ailes) pour viole seule est né à l'occasion d'un disque que je devais

enregistrer pour la maison Fonit Cetra et c'est justement Sciarrino qui a demandé à Donatoni d'écrire un morceau pour moi. Ça a donné un morceau atypique par rapport au style de Donatoni, quand bien même celui-ci est versatile, un morceau dans lequel, et ce n'est peut-être pas un hasard, on perçoit une sorte de contagion avec le style de Sciarrino. Le résultat sonore est extrêmement différent : alors que l'écriture de Salvatore est décharnée, essentielle, celle de Franco, même si elle est extrêmement méticuleuse, est plus rêche ; elle est faite de sang et de chair. Pas si éloignée, dans un certain sens, de celle de Bussotti. L'écriture sonore de Sylvano est aussi toujours parcourue par un érotisme très sensoriel, très charnel, même si celui-ci est sublimé dans un geste pratiquement exténué, esthétisé. Rara (Rare) est un morceau que j'ai joué pour la première fois au Maggio Musicale et de nombreuses fois aussi avec l'Aterballetto d'Amedeo Amodio. Mais je ne me rendais pas compte alors de la charge provocatrice de la musique de Bussotti. Je n'en devinais que la gestualité paroxystique, la forte charge représentative, et je cherchais par conséquent à la traduire de la manière la plus fidèle possible. »

**Bruno Bartolozzi** « Bruno est sans aucun doute un compositeur de grande valeur et d'une grande originalité. Il a par exemple inventé un système d'écriture, basé sur les sons multiples, qui était alors complètement inédit. Il a été pendant deux ans mon professeur de composition et, même si je n'ai pas poursuivi dans cette voie, je me le rappelle avec beaucoup de reconnaissance. Il m'a appris les techniques de la polyphonie et, surtout, il m'a introduit à un monde sonore qui était totalement nouveau pour moi. Il m'a par exemple fait comprendre l'idée de l'unicité d'un son. Nous sommes habitués à voir les sons dans leur ensemble, dans leur séquence ou dans leur superposition. Bartolozzi m'a au contraire appris l'importance d'isoler un son de son contexte. Une leçon qui m'a beaucoup servi pour affronter certains morceaux que j'ai exécutés au cours de ma carrière. Grâce à lui, j'ai par exemple compris que dans Viola de Maderna, les rapports fondamentaux ne sont pas ceux entre les sons mais entre les sons et les silences. Et je lui en serai éternellement reconnaissant. »

(Conversation avec Guido Barbieri)

Aldo Bennici est né à Palerme et a étudié à Florence, avec Piero Farulli.

Outre les nombreux récitals qu'il a donnés, il a joué en tant que soliste avec les principaux orchestres italiens, notamment l'Orchestra del Teatro alla Scala de Milan et l'Accademia di Santa Cecilia de Rome, ainsi qu'avec, entre autres, le New York Philharmonic Orchestra, la Philharmonia de Londres, l'Israel Philharmonic, le Westdeutscher Rundfunk Köln, le Bayerisches Rundfunk de Munich, l'ORF – Symphonieorchester Wien, la Rotterdam Philharmonic Orkest, la London Sinfonietta, l'Orchestre philharmonique de Radio France, le Basler Kammerorchester, le Staatsorchester Stuttgart et la Bamberger Symphoniker.

Il a été directeur artistique de l'Orchestra Regionale Toscana et de l'Associazione Musicale Giovane Orchestra Genovese (GOG), avec laquelle il a remporté le Prix de la critique Abbiati, accompagné de la mention : « [...] exemple de choix programmatiques et d'initiatives artistiques ». Il a aussi été directeur artistique du CIDIM de Rome, de la Sagra Musicale Umbra et, pendant de nombreuses années, de l'Accademia Musicale Chigiana de Sienne, avec laquelle il a remporté le Prix spécial de la Critique musicale italienne « Franco Abbiati » pour Philémon et Baucis de Haydn.

Traduction: Sacha Lomnitz

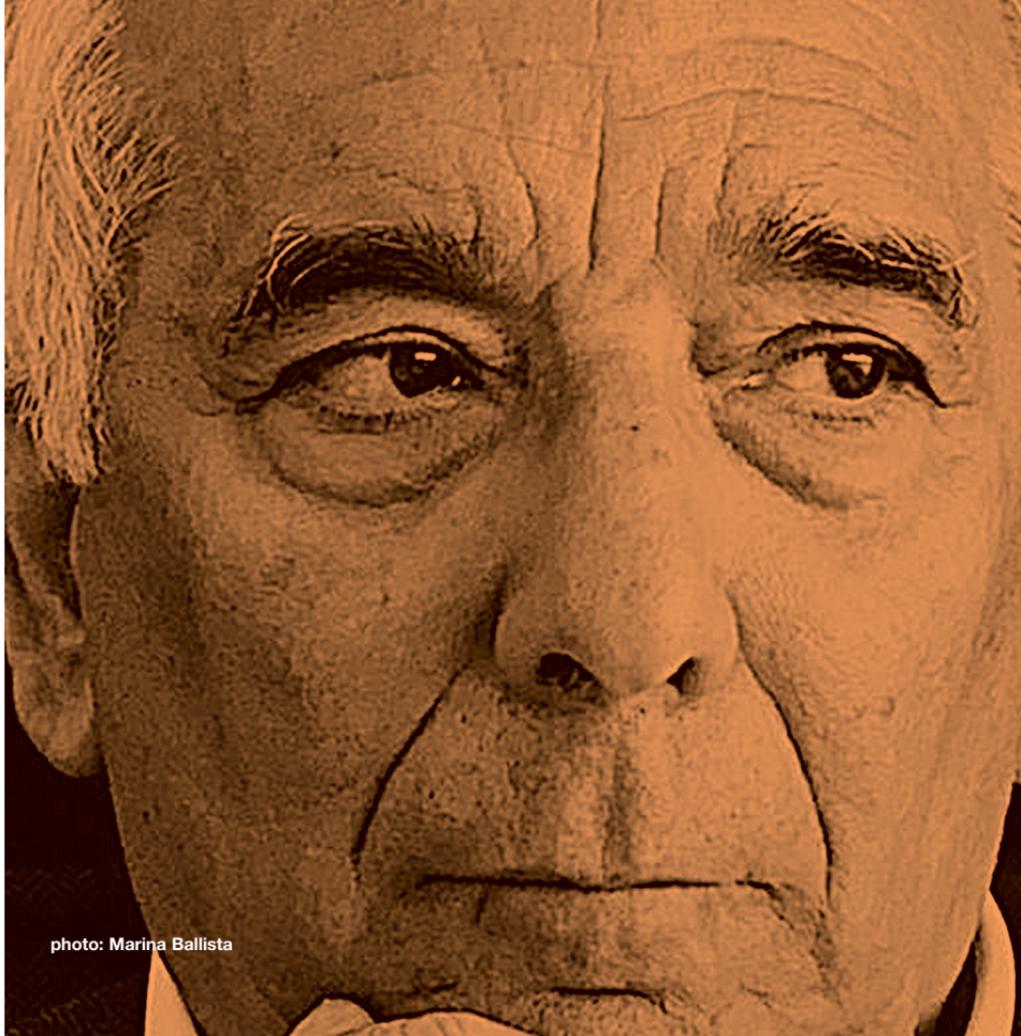


photo: Marina Ballista



ATP 028-29

## I COLORI DELLA VIOLA

DDD

LC-00129

## ALDO BENNICI

*Viola e Viola d'amore*

## CD 1

1	György Kurtág	Concerto per viola e orchestra - Orchestra RAI di Milano (dir. Lucas Uls)	1954	18:37
2	Bruno Maderna	Serenata per un satellite per viola d'amore e nastro preregistrato	1969	04:43
	Franco Donatoni	Alti per viola	1977	
3		I		06:32
4		II		05:45
5	Iannis Xenakis	Embellie per viola	1981	06:14
6	Luciano Berio	Naturale per viola e voce registrata (cantastorie Peppino Celano)	1985	19:34
			total time	62:00

## CD 2

1	G. Federico Ghedini	Musica da concerto per viola ed archi - Orchestra RAI di Torino (dir. Luciano Berio)	1953	20:03
	Salvatore Sciarrino	Tre notturni brillanti per viola	1975	
2		Di volo		02:27
3		Scorrevole e animato		03:03
4		Prestissimo precipitando		01:48
5	Bruno Maderna	Viola per viola e viola d'amore	1971	09:21
6	Silvano Bussotti	Rara (Eco siero ecologico) versione per viola sola	1967	08:42
7	Salvatore Sciarrino	Ai limiti della notte per viola	1979	06:02
8	Bruno Bartolozzi	Andamenti per viola	1967	06:07
9	Luciano Berio	Sequenza VI per viola	1967	07:47
			total time	66:12

Dedicato a Daniele Lombardi