

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

**DOTTORATO DI RICERCA IN
CINEMA, MUSICA, TEATRO**

Ciclo XXVII

Settore concorsuale: 10/C1

Settore scientifico disciplinare: L-ART /07

La scrittura dell'interpretazione

**Teoria e pratica della trascrizione musicale durante gli anni veneziani
di Bruno Maderna (1946-1952)**

Presentata da Michele Chiappini

Coordinatore Dottorato
Prof. Guglielmo Pescatore

Relatore interno
Prof. Paolo Cecchi

Relatore esterno
Dott.ssa Claudia Vincis

a. a. 2015

Ai miei genitori

INDICE

Premessa introduttiva	VII
Abbreviazioni	XIII
CAPITOLO I	
1	
INTERPRETAZIONE E TRASCRIZIONE NELLA POETICA DI GIAN FRANCESCO MALIPIERO	
I.1	L'intuizionismo malipierano 7
I.2	Fondamenti di una filologia «medianica». 23
I.3	Intorno alle edizioni delle opere di Monteverdi e di Vivaldi 26
I.4	Malipiero interprete della musica antica: una questione di poetica 46
CAPITOLO II	
59	
ANGELO EPHRIKIAN E L'INTERPRETAZIONE DELLA MUSICA DI VIVALDI	
II.1	Posizione storica di Angelo Ephrikian 62
II.2	Esegesi e trascrizione dei concerti vivaldiani 67
II.3	La concezione estetica del «suono veneziano» 73
CAPITOLO III	
89	
LA CONCEZIONE INTERPRETATIVA DI BRUNO MADERNA	
III.1	La «rivoluzione nella continuità» 95
III.2	La posizione storica di Maderna interprete 104
III.3	Concezione interpretativa e pionierismo come <i>Existenzkunst</i> 108

	CAPITOLO IV	121
	MADERNA INTERPRETE E TRASCrittORE DELLA MUSICA DI VIVALDI	
IV.1	La collaborazione con l'Istituto Vivaldi	121
IV.2	L'interpretazione e la trascrizione delle opere vivaldiane	130
IV.3	La prospettiva ermeneutica maderniana	141
	CAPITOLO V	153
	MADERNA TRASCrittORE E INTERPRETE DELLE MUSICA ANTICA PER LA RAI	
V.1	Presupposti storici alla radiodiffusione della musica antica nel secondo dopoguerra	156
V.2	Gli <i>Inediti musicali del passato</i>	173
V.3	Genesi di due trascrizioni maderniane: <i>A Basadonna</i> di Legrenzi e le <i>Sinfonie concertanti</i> di Viadana a confronto	188
	CAPITOLO VI	207
	LE SUITE ORCHESTRALI DA <i>ODHECATON</i> E LA TRASCrittORE MADERNIANA	
VI.1	La trascrizione delle suite orchestrali dall' <i>Odhecaton A</i>	208
VI.2	Esegesi della trascrizione musicale maderniana, 1948-1952	217
VI.3	Conclusioni	240
Appendice	Materiali	243
	Bibliografia	249
	Ringraziamenti	275

PREMESSA INTRODUTTIVA

La definizione di «scrittura dell'interpretazione», come da titolo della presente dissertazione dottorale, tenta di comprimere in una sola dicitura la descrizione dell'oggetto principale del nostro studio, ovvero il problema della trascrizione musicale.

L'accostamento e la coordinazione dei due termini – scrittura e interpretazione – in un unico sintagma, appare quasi ossimorico se si considera quello a cui essi rinviano tradizionalmente, osservati in maniera disgiunta e autonoma: da un lato il fatto compositivo e dall'altro l'attività interpretativa. Vale a dire la fissazione di un testo musicale su un supporto, da destinare alla memoria ancor prima che alla Storia, e la sua successiva opera di concretizzazione in un corpo sonoro, da rivolgere all'ascolto. Tali concrezioni, di cui non si vuole certo sovvertire le fondamenta, si esperiscono nitidamente e si precisano ai poli estremi della dialettica or ora ritratta, poiché è all'estremo ove meglio la distinzione e le differenze si percepiscono; il che fornisce legittimità anche a quella che si è soliti ritenere come la loro accezione comune.

V'è però una regione di frontiera interna, equidistante dai due poli, dove i confini sono meno palpabili e si aprono spazi di interferenze e sovrapposizioni. Si presta attenzione a casi dove la definizione di un testo musicale, reso normativo per qualsivoglia ragione, viene fissato più sul versante dell'esperienza aurale e orale che non sul lato della scrittura tradizionalmente concepita; o anche si presentano esempi dove, tra la dimensione dell'evento – le prove, la *performance* in concerto, la registrazione in una sala da studio – e quella della produzione scritta si innescano e si rafforzano delle logiche virtuose di tipo circolare e ricorsivo.

Avviene questo, per fare un esempio, quando la concertazione di una partitura, concepita nel contatto diretto con la dimensione visiva e uditiva della sua realizzazione, viene fissata da un direttore per stratificazioni progressive, più o meno precisamente rispetto alla sua ideazione; e questa concertazione diviene a sua volta un nuovo testo di tipo normativo, suscettibile dunque di una sua propria e nuova interpretazione. Quel che a noi interessa è osservare questo processo creativo da un punto di vista dinamico, dunque nel suo sviluppo e nelle interferenze tra un terreno e l'altro della dialettica.

Non è mai facile, tuttavia, documentare criticamente questa processualità. Si ha talvolta l'impressione, anzi, che la scrittura sia depositaria di uno scarto residuale, testimone delle tracce di una ideazione ben più complessa e articolata. Vero è che attraverso la scrittura non tutti i parametri musicali sono facilmente discretizzabili come l'altezza e la durata: è il caso del timbro, o della cosiddetta sonorità, centrali più di ogni altro al momento della realizzazione interpretativa, poiché qualunque altro parametro musicale – altezza e durata *in primis* – vi

partecipano. L'aspetto della sonorità, anzi, risulta esclusivo proprio in quel passaggio cruciale che suggella la trasformazione di un dato testo nella sua interpretazione, ovvero ciò che la teoria della ricezione intende come concretizzazione e presentificazione della sua intrinseca essenza d'opera. Da questa prospettiva ermeneutica ci avviciniamo dunque al problema della trascrizione musicale, descrivendolo come un ragione di osmosi e interferenze tra il fatto compositivo e quello interpretativo.

Tale dimensione non risulta affatto scontata, soprattutto nel Novecento musicale, quando al genere della trascrizione musicale si associa un rinnovato e forte interesse di tipo costruttivo da parte dei compositori. Capita spesso che un musicista si serva del genere della trascrizione per definire se stesso, o per stringere alcuni nodi nevralgici della propria poetica; questo inoltre sembra accadere in maniera tanto più significativa quanto più la composizione da trascrivere appare distanziata e lontana nel tempo, dunque estranea ad una connivenza con fattori di tipo interpretativo. Si possono premettere alcune considerazioni di carattere generale.

A una supremazia dell'atto compositivo su quello interpretativo si indirizza ad esempio l'idea di analisi, donde di trascrizione analitica, volta ad estrinsecare la logica sottesa a un certo pensiero musicale che permea razionalmente le stratificazioni organiche e strutturali di cui è fatta una composizione. Gli scritti e le trascrizioni di Arnold Schönberg, dei suoi allievi, o anche le teorie dell'interpretazione che si richiamano al pensiero di questi maestri, ad esempio Adorno, o anche i loro proseliti ed epigoni darmstadtiani, si rapportano a questo tipo di interesse costruttivo. Se ne dirà più compiutamente all'interno delle prossime pagine.

Un'attrazione pari, rivolta eminentemente a fini intrinseci compositivi, esercita al contempo l'idea di parodia, rifiutata dai viennesi ma esaltata da Stravinskij e da un variabilissimo novero di compositori sottoposti troppo spesso al *continuum* indifferenziato del termine Neoclassicismo. Per sconfessare l'assolutizzazione di tali categorie, si consideri l'esempio di *Tartiniana* di Luigi Dallapiccola (1950-1951), compositore certo non annoverabile tra i cosiddetti neoclassicisti – che infatti affianca a tale titolo rievocativo uno stridente metodo compositivo di derivazione dodecafonica.

Analisi e parodia si collocano così all'estremità del polo della scrittura, e definiscono pertanto il normale livello di attesa di chi si presta ad affrontare il problema della trascrizione nel Novecento. Tali idee, se assolutizzate, irrigidiscono la visuale intorno ai soli elementi cosiddetti costruttivi, ricchi di quella linguisticità formalizzata sulle cui tracce non possiamo indirizzare larga parte dei nostri esempi. Torniamo dunque alla scrittura dell'interpretazione, e guardiamo alla frontiera interna della nostra dialettica.

Ad una traversata di quel territorio, o meglio di una sua piccola porzione, ci si appresta nelle prossime pagine. Nel titolo della dissertazione sono presenti le sue coordinate spazio-temporali, «durante gli anni veneziani di Bruno Maderna,

1946-1952»; dunque intorno alla figura e all'opera del giovane compositore si concentrerà principalmente la trattazione. Sebbene inizialmente l'argomento della tesi si concentrasse esclusivamente sull'opera di Bruno Maderna, si è poi deciso, in corso d'opera, di ampliare lo sguardo ad altri elementi – temporalmente contigui – che nel corso della ricerca acquisivano sempre più importanza. Tali elementi potrebbero forse essere identificati con il contesto generale, dell'ambiente veneziano di quegli anni, in cui Maderna gravita, opera e si afferma come musicista, ma ci pare un concezione limitante, per quanto irrinunciabile si possa ritenere il dato del contesto storico. Mettendo al centro il problema della trascrizione, dunque delle interferenze tra scrittura e interpretazione, si accende invece qualcosa di simile ad una costellazione di poetiche e teorie della musica, certo collocate sullo sfondo del secondo dopoguerra in Italia, ma intrinsecamente voltate ad una dimensione internazionale o sovranazionale.

Tra i vari personaggi che vengono presentati, almeno tre occupano una posizione di primo piano: essi sono Gian Francesco Malipiero, Angelo Ephrikian e Luigi Nono. All'interno della dissertazione dedichiamo ampio spazio a queste figure, e intorno ai loro rapporti e alle reciproche vicende biografiche speriamo di offrire una documentazione significativa, in buona parte inedita o poco conosciuta dagli studiosi, resa disponibile grazie alle ricerche d'archivio di cui si avvantaggia la nostra trattazione. Proviamo inoltre ad estendere su di essi una serie di *file rouges*, che tenderemo a far convergere verso le trascrizioni e l'esperienza di Maderna. Senza voler anticipare gli esiti della nostra disamina, se ne può dare qualche breve esempio.

Il primo di questi *file rouges* è rappresentato dal problema aperto della ricerca di una conciliazione tra oggettivismo e soggettivismo, del tutto aperto e dirompente nel pensiero musicale di Malipiero – il cosiddetto «intuizionismo» – ed articolato in una apparente inconciliabilità di estremi, tra le categorie di «intuizione» o «pensiero» di un compositore, e la «materia» musicale di cui sono fatte le composizioni. La dialettica appare designare al contempo una contrapposizione tra la fedeltà allo spirito dell'autore, avversa alla fedeltà al testo dei documenti. Lo stesso si può dire di Ephrikian e del problema della trascrizione dei manoscritti vivaldiani, ove alla consapevolezza del rigore di nuovi strumenti critico-testuali si accompagna l'urgenza di una fedeltà all'autore a partire dalla fedeltà al testo.

La soluzione del problema, ovvero il suo oltrepassamento, in entrambi i casi sta proprio nel riconoscimento di una funzione attiva e attualizzante della dimensione interpretativa, che si accende in prossimità delle lacune o dei punti di indeterminazione di un dato testo: «Credo che queste opere, nella misura in cui sono a noi contemporanee, cioè vivono ancora con noi, debbano essere eseguite ed ascoltate da noi, uomini del nostro tempo. Il risultato sarà quello che ci dirà se ciò che noi pensiamo e facciamo è valido o non è valido», afferma Ephrikian in una conferenza del 1975 introduttiva alla *Poppea* monteverdiana trascritta da

Malipiero, «ogni testo deve essere riletto ogni generazione lo rilegge a modo suo».¹

Maderna, è parimenti dedito alla dimensione interpretativa e performativa delle opere antiche che si trova ad affrontare, così come comprende il concetto di trascrizione all'interno di quello di interpretazione: «erano anni che attendevo l'occasione di poter “interpretare” l'*Orfeo* di Monteverdi, scrive in prefazione alla sua più impegnativa e vasta opera di trascrizione mai realizzata (1966-1967). Da questa e da molte altre testimonianze citate se ne deduce una possibile teoria della concezione interpretativa maderniana, ove i rapporti tradizionali tra costruzione/analisi e interpretazione vengono ribaltati a favore di quest'ultima, eredita a compimento terminale dell'attività compositiva medesima.

Altro importante *fil rouge* che interseca vari capitoli è la questione dei rapporti tra opera e biografia, ovvero l'introduzione al concetto di *Existenzkunst* e al pionierismo ad essa normalmente associato. Tale categoria, in questa dissertazione, viene individuata evidenziando la componente di pionierismo insita nelle iniziative e operazioni intraprese per così dire 'sul fronte della Storia'. Occorre ricordare che, soprattutto negli anni di formazione di Maderna (e di Ephrikian), v'è un magistero che si trasmette da parte di Malipiero, e questo probabilmente si evidenzia nella trasmissione di qualcosa che non è formalizzabile come una tecnica compositiva, o una grammatica stilistica, ma nella trasmissione di una certa sensibilità di rapportarsi con dei documenti nei quali si rinviene vivida la presenza della Storia. Scriveva a proposito Massimo Mila in un suo *Ritratto di Bruno Maderna* che «la presenza costante del passato in seno alla spregiudicata esplorazione dell'avvenire si può assumere senz'altro come uno dei tratti fondamentali dell'arte di Maderna».²

Un terzo *fil rouge* può essere individuato nel richiamo costante all'unità della concezione interpretativa dei singoli musicisti, e nell'idea che questa si definisca in diretto contatto con la poetica generale degli stessi, dunque all'opposto di una visione che la ritrarrebbe in una posizione ancillare rispetto ad altre dimensioni musicali, come quella della scrittura. È importante ribadire questo concetto poiché molto spesso ci occupiamo di trascrizioni e interpretazioni che, in qualità di testi, hanno origini e funzioni molto diverse e disparate: si considerano qui infatti edizioni curate all'interno di *opera omnia*, «versioni sceniche» di opere, orchestrazioni e strumentazioni per produzioni radiofoniche, nonché trascrizioni sorte all'interno di un contesto didattico.

Tale difformità si può affrontare in due modi diversi: o si evidenzia ciò che divide ogni testo dall'altro, col rischio di ridurre il discorso a una semplice toponomastica di tipo paradigmatico – in una sorta di dizionario enciclopedico – o si evidenzia invece quel che li unisce, mettendo al centro il discorso estetico, e raffrontando le scelte compiute caso per caso con una concezione interpretativa che rimane di fatto immutata. Scegliamo questa seconda soluzione, considerando

¹ Cfr. Appendice I.

² MASSIMO MILA, *Per un ritratto di Bruno Maderna*, in ID., *Maderna musicista europeo*, nuova edizione a cura di Ulrich Mosch, Einaudi, Torino 1999, pp. 99-110: 103

le differenti tipologie testuali come mutevoli condizioni della libertà del trascrittore/interprete date, per scelta o per necessità, da un certo grado di diffrazione dell'opera trascritta rispetto agli avantesti originali.

Tale prospettiva si percepisce nitidamente nella trattazione del caso di Maderna. Si potrebbe esprimere questo concetto con una metafora geometrica: le sette edizioni delle opere di Vivaldi, le trascrizioni per la RAI e infine le due suite da *Odhecaton* sono collocate su una semiretta ideale, alla cui origine si incardina anche una seconda semiretta dei loro avantesti. Le due semirette sono divergenti e aperte a compasso: alla distanza minore – al grado più basso di diffrazione – v'è l'esempio di Vivaldi, alla distanza maggiore troviamo *Odhecaton*. La direzionalità delle due semirette tuttavia non cambia, e ogni opera trascritta da Maderna può trovare qui la sua collocazione, ora posizionandosi più in alto, ora più in basso lungo la semiretta. A tale immagine metaforica, e alla prospettiva che essa dischiude, vogliamo improntare la nostra trattazione quando si tratterà di affrontare gli esempi maderniani; ci muoveremo dunque dai casi Vivaldi a quello di *Odhecaton* seguendo, più che un ordine cronologico degli eventi, l'idea di un allargamento progressivo di una e una sola prospettiva di tipo interpretativo. Inizieremo però a tendere i nostri *fil rouge* già da prima, soffermandoci in particolare sull'opera di Ephrikian e di Malipiero; proprio a quest'ultimo, al suo intuizionismo e alla sue trascrizioni delle opere di Monteverdi e Vivaldi dedichiamo il capitolo iniziale della nostra dissertazione.

Alla luce di questa premessa si capisce come questa dissertazione non voglia essere né una biografia maderniana né una monografia sulle trascrizioni di Maderna; non possiamo pertanto che rimandare sin da ora all'importante saggio di Claudia Vincis sull'argomento,³ apparso nel 2009, che può fornire al lettore un'ottima introduzione preliminare all'opera completa delle trascrizioni maderniane. Nello stesso volume, si raccomanda di tenere a portata di mano il catalogo delle medesime trascrizioni, sempre a cura di Claudia Vincis, comprensivo anche di una sezione dedicata ai frammenti maderniani e agli abbozzi superstiti.⁴ A completamento degli strumenti preliminari suggeribili al nostro lettore, ci permettiamo di segnalare la pubblicazione di un recente Compact Disc, edito dalla rivista *Amadeus* alcuni anni or sono, nel quale Renato Rivolta alla guida dell'Orchestra della Svizzera Italiana esegue buona parte delle trascrizioni maderniane disponibili ad oggi come musica a stampa.⁵

³ CLAUDIA VINCIS, «*Avec l'autorisation du maître*». *Bruno Maderna et la musique ancienne: entre «reconstruction» et «recréation»*, in *À Bruno Maderna*, sous la direction de Geneviève Mathon, Giordano Ferrari et Laurent Feneyrou, Basalte Éditeur, Paris 2009, vol. 2, pp. 489-522.

⁴ *Catalogue des œuvres*, in *À Bruno Maderna*, cit., vol. 2, pp. 567-586: 578-586.

⁵ BRUNO MADERNA, *Antichi Maestri: Trascrizioni per orchestra*, Compact-disc, Amadeus, Milano 2011 (AM 255-2).

Tavola delle abbreviazioni

ABM	Archivio Bruno Maderna, Bologna
ALN	Archivio Luigi Nono, Venezia
AGFM	Archivio Gian Francesco Malipiero, Fondazione Cini, Venezia
ASAC	Archivio Storico delle Arti Contemporanee, Venezia
ASRM	Archivio Storico Ricordi, Milano
HSCHA	Archivio Hermann Scherchen, Akademie der Künste, Berlino
PSS	Collezione Bruno Maderna, Fondazione Paul Sacher, Basilea

CAPITOLO I

INTERPRETAZIONE E TRASCRIZIONE NELLA POETICA DI GIAN FRANCESCO MALIPIERO

Sfilacciata, intricata nelle sue diramazioni, eppure del tutto consultabile,¹ l'opera letteraria di Gian Francesco Malipiero attesta una simultaneità di istanze plurime e composite che sfugge di ricompone in un'immagine unitaria. Al lettore essa appare come una messe, larga e rigogliosa, che si raccoglie in accumuli di episodi e frammenti, cataloghi di ricordi e sferzanti *boutades*, soliloqui dove le contraddizioni e le antitesi possono coabitare senza pervenire ad una risoluzione. Scórta nella sua interezza, l'opera di Malipiero si snoda fuori da una progettazione razionale e sistematica e resiste all'uniformazione: pare offrirsi soltanto in forme disunite, caratteri parziali, esiti interrotti del discorso che mal si attagliano ad ogni interpretazione di tipo sintetico. Per orientarsi in questo *mare magnum*, si capisce subito, servono illuminanti esegesi.

Gianandrea Gavazzeni, riassumendo i tratti inconfondibili degli scritti malipierani, vi individuò alla radice una «stravagante» polifonia di stili e generi diversi,² i quali plasmano come un tutt'uno la forma e i contenuti quasi secondo «il gusto e il frizzo di un Gasparo Gozzi fatto novecentesco».³ Di una medesima

¹ Cfr. *Catalogo delle opere annotato dall'autore*, in *L'opera di Gian Francesco Malipiero: saggi di scrittori italiani e stranieri con una introduzione di Guido. M. Gatti, seguiti dal catalogo delle opere con annotazioni dell'autore e da ricordi e pensieri dello stesso*, a cura di Gino Scarpa, Edizioni di Treviso, Treviso 1952, pp. 187-281; JOHN C. G. WATERHOUSE, *Catalogo (e indice) delle musiche di Malipiero e dei suoi libri*, in ID., *La musica di Gian Francesco Malipiero*, presentazione di Fedele D'Amico, Nuova ERI, Torino 1990, pp. 335-345.

² «Mentre nei primi anni la penna si era esercitata in pagine polemiche o teoriche [...] man mano sorsero altri estri alle stampe. Insieme a un gusto antologistico (*I Profeti di Babilonia*, *L'armonioso labirinto*) assumeva voce e fantasia l'autobiografismo, l'osservazione mordace sul costume, il frammento liricizzate, l'autoironia, il piacere antiquario, i suoni e i colori del paesaggio: Venezia, la terraferma veneta, Asolo. Sempre nella chiave di una stravaganza appunto "veneziana", insita nel carattere dell'uomo, nel suo eloquio apparentemente irrazionale, e radicata, infine, e soprattutto, nella personalità singolarissima del compositore»; cit. in GIANANDREA GAVAZZENI, *Presentazione*, in GIAN FRANCESCO MALIPIERO, *Igor Stravinskij*, presentazione di Gianandrea Gavazzeni, Edizione Studio Tesi, Pordenone 1982, pp. IX-XII: IX-X («L'arte della fuga», 7; ed. or. G. FRANCESCO MALIPIERO, *Stravinski*, Cavallino, Venezia 1945).

³ *Ibidem*, p. XI. Sempre dello stesso, si veda anche G. GAVAZZENI, *Le «Sette Canzoni» di G. Francesco Malipiero*, «La Rassegna Musicale», XXXII, nn. 2-3-4, 1962, pp. 143-150; dove l'autore passa in rassegna le 'voci' della polifonia malipierana: «il senso funereo, l'ironia pessimistica, Venezia, il venezianismo, il barocco, il Settecento amaro, il parodismo, l'essenziale amarezza irridente (l'espressionismo malipierano),

«polifonia» stilistica parla John C. G. Waterhouse: uno «strano e personalissimo contrappunto fra confessioni autobiografiche e spirituali, passeggiere osservazioni tecniche, esiti verbali o metaforici volutamente stravaganti ed eccentrici, e ogni tanto improvvisate frecce polemiche e satiriche».⁴ Marzio Pieri dal canto suo notò come nella scrittura malipierana si riveli una molteplicità enigmatica di segni e fatti – un registro di «occasioni», quasi montaliano – tutta da decifrare e da ricomporre; una molteplicità avversa all'estetismo e ad ogni poetica dell'essere, del sostanziale.⁵ È una linea, quella di Malipiero, volutamente «tracciata nel segno dell'ambiguo e del demonico», o nel «dominio del sotterraneo, dell'indistinto».⁶ Basterebbe del resto scorrere soltanto alcuni titoli-effigi di saggi e libelli malipierani – *La pietra del bando*, *L'armonioso labirinto*, *Chi non cerca trova*, *Cossì va lo mondo*, *Ti co mi e mi co ti*, *Di palo in frasca*⁷ – a ritrarre con efficacia questa poetica asistemica dell'erratico e del disorganico, del proteiforme e del discontinuo.

Fatta questa premessa risulterà dunque improprio parlare di veri e propri capisaldi o fondamenti teorici del pensiero malipierano, o anche più semplicemente di argomenti omogenei e corrivi. È noto per di più che lo stesso Malipiero – un po' per incorreggibile modestia, un po' per scetticismo verso la scrittura letteraria – rigettò sempre l'idea dell'eredità spirituale congegnata *ad hoc*, da lasciare ai posteri, a tutto scapito di un'opera di riorganizzazione e

le liriche liberazioni, l'arcaicità religiosa»; *Ibidem*, p. 145; e dove si raccomanda: «si dovrà anche badare con attenzione agli scritti di Malipiero, tenendoli ben in vista. Scritti di polemica, di teorica, di fantasia, di critica, di memoria»; *Ibidem*, p. 148.

⁴ JOHN C. G. WATERHOUSE, *Malipiero, critico di se stesso*, in *Malipiero: Scrittura e critica*, a cura di Maria Teresa Muraro, premessa di Gianfranco Folena, appendice a cura di J. C. G. Waterhouse, Leo. S. Olschki, Firenze 1984, pp. 73-91: 84.

⁵ Come argomenta estesamente Pieri, è un tratto, questo, che accomuna la poetica di Malipiero a molte delle poetiche del primo Novecento: «Malipiero, è cosa nota, ha sempre amato registrarsi in memorie, in aneddoti, in incontri, in “occasioni”; in uno sterminato (quasi) catalogo-diario, che alle singole opere offre un sedimento quasi più fisiologico che psicologico; perché (pare che sottintenda) “factum infectum fieri nequit”. Si riconosce, in questo, che lo riguarda ed è la storia dell'intrecciarsi degli uomini, degli artisti, delle “poetiche” del Novecento [...]. La nuda positività del fatto, del *segno*, contro ogni aberrazione o abbellimento (non poi, disinteressato) della “verità”»; cit. in MARZIO PIERI, «*Io nacqui dannunziano...*»: *Prefazione*, in GIAN FRANCESCO MALIPIERO, *L'armonioso labirinto: teatro da musica 1913-1970*, a cura di Marzio Pieri, Marsilio, Venezia 1992, pp. 3-58: 9. E oltre, ancor più drasticamente: «riesce difficile da immaginare Malipiero che “tiene” un discorso filato, consecutivo, su un medesimo tema, per quaranta righe di stampa»; *Ibidem*, p. 23.

⁶ MARZIO PIERI, *Parlata per una gita al faro Malipiero*, in *Malipiero-Maderna 1973-1993*, a cura di Paolo Cattelan, Leo. S. Olschki, Firenze 2000, pp. 11-21: 12-13. Si veda oltre l'estensione ulteriore di quest'idea: «Malipiero è stato un gran fabbro delle virgole mèsse, agli occhi nostri, in maniera casuale, irregolare, asimmetrica, ‘apre’ una virgola e si dimentica di ‘chiuderla’, mette un segno dove noi non lo vogliamo, fa dei versi che non sono, diciamo, nelle loro fatture e fratture, logicizzabili, che a volte si spaccano (dividendosi uno dall'altro) semplicemente perché a un certo punto si va a capo»; *Ibidem*, p. 14.

⁷ GIAN FRANCESCO MALIPIERO, *Un frontespizio enigmatico. Chi non cerca trova*, «Bollettino bibliografico musicale», V, n.1, gennaio 1930, pp. 16-19; ID., *La pietra del bando*, Ateneo, Venezia 1945; ID., *L'armonioso labirinto (da Zarlino a Padre Martini, 1558-1774)*, Rosa e Ballo, Milano 1946 (poi in ID., *Il filo d'Arianna: saggi e fantasie*, Einaudi, Torino 1966, pp. 3-74); ID., *Cossì va lo mondo*, Il Balcone, Milano 1946; ID., *Ti co mi e mi co ti*, All'insegna del Pesce d'Oro, Milano 1966; ID., *Di palo in frasca*, All'insegna del Pesce d'Oro, Milano 1967.

valorizzazione del proprio pensiero.⁸ Ciononostante alla lettura degli scritti un dato appare incontrovertibile: alcune manie e ossessioni, certi tic e modi di pensare – alcuni «fili d’Arianna»,⁹ fluttuanti, spesso sovrapposti o aggrovigliati – attraversano da cima a fondo l’opera di Malipiero e la caratterizzano in maniera esclusiva. La rinsaldano, anzi, come «una sola vasta opera ininterrotta», scriveva Massimo Bontempelli.¹⁰

Si tenterà qui di riavvolgere uno di questi fili, con una funzione il più possibile regolativa della poetica dell’autore, sbrogliando la matassa dell’idea di «intuizione», o anche di «intuizionismo»,¹¹ come appare dal frastagliato versante degli scritti malipierani, ovvero quale categoria del pensiero del compositore. Al contempo si cercherà di indagare come essa risulti (o possa risultare) operativa *sub specie artis*, dunque posta in musica, durante il processo costruttivo o anche ricostruttivo di un’opera; precisandosi, vale a dire, attraverso principi regolatori

⁸ «Ricomincio a saltare di palo in frasca. Le buone idee le osservazioni interessanti non vanno allungate per fare il libro, basta tutt’al più dividerle per materia e commentarle brevemente, purché ci siano osservazioni interessanti», cit. in ID., *Da Venezia lontan...*, All’insegna del Pesce d’Oro, Milano 1968, p. 30. Su questo argomento anche G. F. MALIPIERO, *Ti co mi*, cit., pp. 23-27; in particolare p. 23: «Mi sembrerebbe una burla dettare, dopo quello che ho sperimentato, soltanto ora il mio *testamento spirituale*, perché l’ho pensato e maturato molti anni fa e mi servi da guida durante la vita, però come si può nelle attuali condizioni del mondo sprecare il fiato annunciando un assurdo, cioè concetti, idee, progetti inattuabili nel presente stato di cose?» (corsivi dell’autore). Lo stesso sussulto risuona sempre in *Da Venezia lontan*: «Pretendere che un mortale legga ciò che un altro non meno mortale ha scritto è follia, specialmente quando lo scritto raccoglie in una specie di lacrimatoio gli sfoghi di un illuso, il quale vorrebbe vivere in altri tempi, pur essendo figlio legittimo del suo tempo»; cit. in ID., *Da Venezia lontan...*, cit., p. 29.

⁹ L’immagine del filo d’Arianna, che dà il titolo al più noto libro di Malipiero (unico tentativo di circoscrizione del suo pensiero), è il simbolo di una traccia, regolativa e latente, «per sciogliere il mistero di un’arte che nascendo dal nulla spesso finisce nel nulla», e per «uscire da un labirinto molto più intricato di quello del “Minotauro orribile e nefando”» (così l’autore all’inizio del volume, citando Boccaccio; cfr. ID., *L’armonioso labirinto* in ID., *Il filo d’Arianna*, cit., pp. 3-4). Secondo il procedere asistemico di Malipiero, l’immagine del filo d’Arianna non vuole tuttavia rappresentare la condensazione o il compendio ragionato di una conoscenza che si ritiene più estesa; è invece la riduzione, ottenuta idealmente per sottrazioni e scarti casuali (in realtà ben sorvegliati), di una simultaneità di istanze che risulta molteplice e intricata, pertanto «labirintica». Un bel passo tratto da *Ti co mi* (che è dello stesso anno della pubblicazione Einaudi) ritrae icasticamente questo processo e sembra spiegarci il titolo della maggiore opera malipierana: «Quasi per indicarmi, come filo d’Arianna, la strada che avrei dovuto percorrere per raggiungere la mèta, un pesante carro, pur procedendo lemme lemme, lasciava cadere il contenuto di alcune casse di mele. Quando lo raggiunsi era fermo e il vetturale disperato per il danno patito, agitava le braccia e quasi m’insultava perché sorridevo e non prendevo parte alla sua disgrazia. Ritenni opportuno riprendere a tutta velocità il mio viaggio. Avrei preferito che il mio “carico” fosse simile a quello che provocò la perdita del paradiso al povero Adamo, però la reazione spontanea di un uomo semplice, del vetturale, mi fece pensare a quello che io andavo perdendo pur non avendo quasi nulla da perdere»; cit. in ID., *Ti co mi*, cit., p. 20.

¹⁰ «Per tanta unità di progressione – nata da un procedimento che sembra accompagnare tutto lo spirito più nascosto di un’epoca [quella di Malipiero] – Malipiero è uno di quegli autori di cui ciascuno numero conta, perché tutti insieme nella loro serie cronologica costituiscono quasi una sola vasta opera ininterrotta»; cit. in MASSIMO BONTEMPELLI, *Malipiero*, in ID., *Gian Francesco Malipiero*, con illustrazioni musicali a cura di Raffaele Cumar e prose critiche di Malipiero, Bompiani, Milano 1942, pp. 5-17: 14 (già ID., *Il cammino di Malipiero*, «La Rassegna musicale», n. 2, XV, febbraio-marzo 1942, pp. 37-42; poi in *L’opera di Gian Francesco Malipiero*, cit., pp. 81-89).

¹¹ Negli scritti di Malipiero, oltre a intuizionismo, anche irrazionalismo, istintività, spiritualismo, spontaneità, pensiero (musicale), si possono ritenere come sinonimi, focalizzando in tutti i casi dei correlati semantici dell’idea di intuizione. I sinonimi valgono anche per il secondo aspetto di cui si dirà a breve, e identificano la medesima natura processuale del pensiero (musicale e non) di Malipiero.

della forma. L'operazione, beninteso, non ha il fine di gettare ponti tra l'uno e l'altro aspetto, tantomeno quello di compiere semplicistiche analogie e corrispondenze *ad hoc*. È invece connaturata, così ci sembra, a una sorta di descrizione fisiognomica del compositore, dato all'origine il caso in questione, ovvero una serie incessante di incontri e «coincidenze parallele»¹² tra il Malipiero letterato, «prolificissimo scrittore»,¹³ e il Malipiero musicista. Se ne può dare subito un esempio.

John C. G. Waterhouse, valutando le caratteristiche generali dello stile malipierano, ha enucleato due concetti principali – per l'appunto l'«intuizionismo» e l'«irrazionalismo» – quali forze regolatrici dell'intera produzione musicale del compositore.¹⁴ Più che distinti l'uno dall'altro, tali concetti risultano complementari e tendono a fondersi in un unico e medesimo significato: un caratteristico procedimento logico-formativo, mosso dal rigetto delle forme e dei generi tradizionali e basato su un pensiero della non-linearità; basato, vale a dire, sulla relativizzazione della logica consequenziale e deduttiva tra le parti e le componenti di una data opera. A ben vedere l'interpretazione di Waterhouse si presta felicemente anche all'esegesi degli scritti del compositore, considerati sia singolarmente che alla stregua di un'unica e metaforica creazione ininterrotta (come è stata definita sopra). In questo caso l'intuizionismo, il pensiero della non-linearità, delimiterebbe un campo di tendenza che non è omogeneo e uniforme, ma che risulta differenziato per gradi variabili d'intensità, a seconda della mancanza di consequenzialità del discorso formulato., ossia a seconda della forma fratta e discontinua, voluta e ricercata, e della disorganicità del discorso. È chiaro che questa tendenza non risponderebbe tanto ad un *gap* o a una debolezza del pensiero, quanto ad un tratto precipuo dello stile del compositore-scrittore, come è stato descritto prima da Gavazzoni, o anche da Pieri e Waterhouse stesso.

Non soltanto. Il problema dell'«intuizionismo» malipierano si porrebbe in una collocazione interstiziale tra luoghi, anche molto diversi, dell'intera produzione artistica, cioè letteraria e musicale: la descrizione fisiognomica paventata non sembra allora più giustificabile se non accordandosi al caso d'una generale e perdurante *Existenzkunst*, attestata nelle più diverse forme dell'arte/esperienza malipierana, come già coglieva finemente Gianfranco Folena parlando di contiguità fondamentali tra *voce parlata* e *voce scritta* del compositore

¹² MARIO MESSINIS, *Malipiero e Maderna vent'anni dopo*, in *Malipiero-Maderna 1973-1993*, cit., pp. 3-9: 4 («do studio delle *coincidenze parallele* tra il letterato e il musicista»).

¹³ MARZIO PIERI, *Parlata per una gita al faro Malipiero*, cit., pp. 11-21: 11.

¹⁴ L'intuizionismo tende «ostinatamente a respingere convenzioni formali comuni in favore di ciò che Malipiero ha chiamato “quelle leggi inafferrabili che l'istinto riconosce”», mentre l'irrazionalismo rappresenta «la ripulsa alla parte di Malipiero delle comuni “sistemazioni intellettuali” di ogni genere, sia nel campo della struttura sinfonica sia in quello della continuità logica e drammatica»; cit. in J. C. G. WATERHOUSE, *La musica di Gian Francesco Malipiero*, cit., pp. 13-22 (*I. Caratteristiche generali: forma mentis, idee, ossessioni; influenze formative*). Già Bontempelli dal canto suo riconosceva che il pensiero di Malipiero «nel suo procedere muove sempre meno dall'esterno, cioè da una sollecitudine costruttiva, e sempre più avanza in una implacata escavazione nell'intimo, scarnificazione di natura mistica e ascetica»; cit. in M. BONTEMPELLI, *Malipiero*, cit., pp. 15-16.

medesimo.¹⁵ L'«intuizionismo» è dunque uno degli spazi d'elezione delle «coincidenze parallele», delle «occasioni» tra il Malipiero artista, musicista e letterato, e il Malipiero uomo; lo «sterminato (quasi) catalogo-diario» di cui parlava Pieri, si offre come il segno/la memoria di continue oscillazioni, di rimandi e scambi vicendevoli tra il portato dell'esistenza e dell'esperienza, e le conformazioni dello stile e della poetica.¹⁶

Ora, trattandosi di intuizionismo, del vastissimo catalogo malipierano la porzione di opere da esaminare non può essere arbitraria né disinteressata, ma va commisurata all'oggetto stesso di cui si discute. Occorre mirare ad alcune posizioni di vedetta privilegiate, e così facendo si scorge subito che un grosso nodo si avviluppa intorno agli estremi di quelle «edizioni di opere antiche»,¹⁷ cui Malipiero attese fino agli ultimi tempi; in particolare, quella «nuova versione scenica»¹⁸ dell'*Orfeo* di Monteverdi, edita nel 1950 ma concepita già nel 1943 (l'anno successivo alla conclusione dei lavori degli *opera omnia* di Claudio Monteverdi per il Vittoriale degli Italiani, 1926-1942; riediti da Universal a partire dal 1928 e poi di nuovo dal 1954), o anche alla versione della *Poppea* eseguita alla Biennale di Venezia nel 1949¹⁹ Oltre a queste, vale la pena affrontare alcune questioni relative ad una selezione di concerti di Antonio Vivaldi, tratti dalle opere complete del medesimo pubblicate da Casa Ricordi (1947-1972).²⁰ Per meglio dire: ai criteri interpretativi della musica antica, al tipo di trascrizione effettuata a partire dai testimoni, e agli stessi principi editoriali dell'*Orfeo*, della *Poppea* e degli *opera* vivaldiani si commisurerà il secondo momento dell'indagine sopra enunciato, dopo aver tentato di circoscrivere la categoria dell'«intuizione» all'interno del pensiero (e degli scritti) di Malipiero.

La scelta compiuta può essere motivata da almeno due ragioni, anticipando a mo' di tesi alcuni argomenti discussi nelle prossime pagine:

¹⁵ GIANFRANCO FOLENA, *La voce e la scrittura di Malipiero*, in *Omaggio a Malipiero*, a cura di Mario Messinis, Leo S. Olschki, Firenze 1977, pp. 99-115.

¹⁶ GIOVANNI MORELLI, *La carica dei Quodlibet: note sulle tipologie di una "nuova scuola veneziana" all'uso degli incroci di lettura delle opere di Maderna, Nono e Malipiero*, in *La carica dei Quodlibet: Carte diverse e alcune musiche inedite del Maestro Malipiero*, a cura di Giovanni Morelli, Leo S. Olschki, Firenze 2005 («Archivio G. F. Malipiero. Studi», II), pp. 111-139: 130 («un'arte che nei suoi prodotti, gli artefatti finiti, contiene un sistema consistente di oscillazioni fra forme momentanee dell'esistenza e forme momentanee del pensiero artistico»).

¹⁷ Cfr. *L'opera di Gian Francesco Malipiero*, cit., pp. 272-276 (§ XVI. «Edizioni di opere antiche»).

¹⁸ CLAUDIO MONTEVERDI, *Orfeo: favola in musica in due atti (2 scene) di Monteverdi su libretto di E. A. Striggio*, Nuova versione scenica di G. F. Malipiero, Suvini Zerboni, Milano 1950

¹⁹ Tutte le opere di Claudio Monteverdi, nuovamente date alla luce da G. Francesco Malipiero, s. e., Asolo 1926-1927, Voll. I e II; poi Nel Vittoriale degli Italiani, Gardone Riviera 1927-1942, Voll. III-XVI; ristampato come Tutte le opere di Claudio Monteverdi, a cura di Gian Francesco Malipiero, Universal, Vienna [1928-], [1954-], Voll. I-XVI; Vol. XVII: Supplemento, Fondazione Giorgio Cini, Venezia 1966, Vienna 1968. Cfr. J. C. WATERHOUSE, *Malipiero*, cit., p. 344: «La prima edizione (di 250 esemplari) fu stampata privatamente: i primi due volumi (1926 e 1927) portano il marchio "In Asolo", gli altri "Nel Vittoriale degli Italiani"».

²⁰ Opere strumentali di Antonio Vivaldi (1678-1741), direzione artistica di Gian Francesco Malipiero, Ricordi-Istituto Italiano Antonio Vivaldi, Milano 1947-1972. Malipiero curò ben 436 dei 530 volumi comprensivi della collana; cfr. Opere strumentali di Antonio Vivaldi (1678-1741): catalogo numerico tematico secondo la catalogazione Fanna, seconda edizione riveduta e ampliata, Ricordi-Istituto Italiano Antonio Vivaldi, Milano 1986.

1. v'è una declinazione, tra le varie possibili del termine «intuizionismo», che ritrae una certa sensibilità nel rapportarsi alla storia della musica (o più in generale, al passato, alla Storia con l'iniziale maiuscola) secondo una maniera del tutto soggettiva, istintiva, impulsiva, estranea ai bisogni di un rigore scientifico probante o di una verifica dimostrativa; ma irrazionale, sensitiva. Questa sensibilità appartiene al Malipiero uomo-artista, ed è un approccio appunto «irrazionale e istintivo», puntualizzava Francesco Degrada, «legato per tramiti profondi, attraverso radici abbarbicate alle sue più riposte motivazioni esistenziali, alla sua più segreta qualità umana, ai suoi privati bisogni e umori»;²¹ legato nel profondo, dunque, alla sua *Existenzkunst*.

Come tale, questa sensibilità si acuisce in ottemperanza a determinate urgenze, quali ad esempio l'«elaborazione di musica antica»,²² o l'«edizione» di un'opera del passato. Sembra anzi raggiungere in quest'ultime, nella definizione dei principi editoriali o criteri di trascrizione, un elevato grado di formalizzazione, configurandosi in una sorta di metodo *sui generis* (o pseudo-metodo) interpretativo della musica. Vero è che alle volte le «edizioni» malipierane non differiscono di molto dalle «elaborazioni» sul piano operativo della produzione, ovvero da un punto di vista meramente processuale, tecnico-(ri)compositivo, come si vedrà; ed anzi, le une e le altre talvolta ben si confondono, e un qualche titolo d'opera potrebbe trasmigrare da una parte all'altra del catalogo senza colpo ferire. Ma si può dire questo: rispetto all'«elaborazione», l'«edizione» di musica antica è il simbolo di questa sensibilità di rapportarsi alla musica del passato che muove a una sorta di coscienza di sé, e su se stessa riflette.

2. Le tracce affioranti di questa sensibilità si rinvergono tanto nell'*Existenzkunst* di Malipiero quanto nell'esperienza di alcuni dei giovani collaboratori agli *opera* vivaldiani, Angelo Ephrikian e Bruno Maderna, già allievi di Malipiero all'inizio degli anni Quaranta nei corsi di «Alta Composizione» presso il Conservatorio Marcello di Venezia (soltanto qualche anno prima dell'avvio dell'edizione), entrambi direttori d'orchestra – dettaglio non da poco, come si vedrà. L'iniziativa editoriale malipierana, soprattutto nel primo triennio (1947-1949), si concretizza come un vero lavoro d'*equipe*, nel quale si rinsalda un magistero didattico. È un magistero del tutto informale e non dichiarato, implicito nella conduzione generale di questo *workshop* editoriale, che alimenta negli allievi un nascente interesse verso lo studio e l'interpretazione della musica antica. Si potrebbe dire, anzi, che questo insolita 'scuola' si fondi intorno ad una precisa idea di interpretazione musicale, intesa come attualizzazione, come ripensamento al presente dell'essenza e del valore d'opera di un certo brano di musica; in particolar modo di una composizione di musica antica. È

²¹ La «generazione dell'80» e il mito della musica italiana, in *Musica italiana del primo Novecento: "La generazione dell'80"*, a cura di Fiamma Nicolodi, Atti del Convegno di Studi, Firenze 9-10-11 maggio 1980, Leo S. Olschki, Firenze 1981, pp. 83-96: 91.

²² *L'opera di Gian Francesco Malipiero*, cit., pp. 413 (§ XII. «Elaborazioni di musica antica»). Come nel caso di «edizioni di opera antiche», si mantiene qui la distinzione terminologica, meramente operativa e funzionale, adottata dal compositore.

un'operazione, questa, ritratta spesso anche in termini vitalistici: come una vivificazione della musica, sempre allacciata all'idea di un appassionato pionierismo. Scriveva infatti Giovanni Morelli che in questo magistero si consolida anche un forte interesse «per la *revisione*, e nella *revisione*, per la *scoperta* di “altre” (altre dalla tradizionali, perpetrate dalla didattica comune) dimensioni della musica». ²³ È dunque il caso di valutare le forme di trasmissione di questa sensibilità, e di indagarne la ricezione presso gli allievi: di indagare dunque le loro forme di appropriazione e, specialmente nel caso di Maderna, quelle possibili di diffrazione.

A queste due tesi si vuole aggiungere un piccolo corollario, anticipando anche in questo caso alcune questioni che verranno trattate nelle pagine successive; ed è un corollario che iniziamo a calibrare partendo dal caso di Malipiero, per poi estenderlo ai più giovani collaboratori.

Nell'edizione di un'opera come l'*Orfeo*, o di un *corpus* di opere come quello di Vivaldi, le scelte compiute da Malipiero si richiamano, non tanto a principi di ecdotica, applicati secondo criteri di logica interna a un dato testo, quanto, direttamente ed espressamente, alla sua poetica e al suo pensiero estetico-compositivo, dunque ad idee e concetti meditati ed elaborati nel corso della sua esperienza di compositore. Questo ribaltamento di prospettiva, già presagito peraltro da Degrada, ²⁴ emancipa tutti quei lavori di trascrizione e di edizione dal rango di appendici, di documenti posti al margine del catalogo delle opere principali (e preminenti). Li mostra, invece, quali attestazioni della poetica e delle sensibilità del compositore, né più né meno che le opere cosiddette originali. Di questo, d'altronde, non faceva mistero lo stesso Malipiero, quando ammetteva che «per un quarto di secolo studiai per “uso personale”, dovrei dire per “uso interno” se il farmacista non mi avesse preceduto, la musica antica». ²⁵

Veniamo dunque al primo aspetto del programma enunciato, la disamina della voce «intuizione» (o dei suoi sinonimi e correlati semantici), all'interno del «catalogo-diario» malipierano.

I.1 L'INTUIZIONISMO MALIPIERANO

È corretto ritenere l'«intuizionismo» una particolare sensibilità di Malipiero nel rapportarsi alla musica del passato. Si tratta anzitutto di un argomento

²³ G. MORELLI, *La carica dei Quodlibet*, cit., p. 112. Si veda anche più avanti la definizione del magistero malipierano come «una scuola che si dà come parola d'ordine e come ‘piano di studi’, la disobbedienza o l'insofferenza o, ancor meglio, la labilizzazione della stessa idea-concetto di ‘modello’. Una scuola autoritariamente anti-autoritaria»; cit. *ibidem*, p. 123.

²⁴ «[I criteri filologici di Malipiero] rigorosi essi sono, ma in relazione a una rigida coerenza a livello di poetica più che in ossequio a oggettivi postulati e metodologie scientifiche [...] questa puntualizzazione non vuole affatto limitare la portata culturale delle trascrizioni di Malipiero che fu enorme, e non solo in Italia, quanto sottolinearne l'indissolubile connessione, anche a livello operativo nella sede di edizione, con la sua poetica, della quale costituiscono insieme un momento dialettico»; cit. in FRANCESCO DEGRADA, *Gian Francesco Malipiero e la tradizione musicale italiana*, in *Omaggio a Malipiero*, cit., pp. 131-152: 144-145; o cfr anche l'intervento di Degrada nella discussione a seguito di LUIGI PESTALOZZA, *Malipiero e la cultura italiana del '900*, in *Omaggio a Malipiero*, cit., pp. 29-43: 36-37.

²⁵ ID., *Una voce nel deserto*, in ID., *Il filo d'Arianna*, pp. 254-256: 255.

piuttosto prefigurato, additato, talvolta anche indagato dalla critica malipierana, quantunque non limitatamente al nostro caso delle «edizioni».

È invero opinione diffusa che l'intuizionismo (e l'irrazionalismo) malipierani tendano a caricarsi di istanze pessimiste e nichiliste; oppure che, quasi a voler esorcizzare il presente, prorompano in un'artificiosa fuoriuscita dalla realtà, dando vita a un immaginario della nostalgia fatto di simboli antichi e forme apollinee, nel quale sembra rifiorire un passato ormai perduto per sempre.²⁶ Si tratta di un'operazione ideale, «metastorica»²⁷ più che antistorica; un atto immaginativo che delimita la sfera medesima di libertà e autonomia dell'arte malipierana, ed è riferibile a quella sfaldata costellazione semantica – al mito, al «*bluff*», come lo chiamano Bagnoli e Morelli – della «musica italiana».²⁸ Lungi dal

²⁶ Argomenti assai approfonditi; sul pessimismo e nichilismo malipierano, e sul tema dell'immaginario simbolico riferito al passato, valgono sempre i saggi di FEDELE D'AMICO, *Ragioni umane del primo Malipiero*, in *L'opera di Gian Francesco Malipiero*, cit., pp. 90-109 (già «La Rassegna musicale», n. 2, XV, febbraio-marzo 1942); ID., *Il pessimismo di Malipiero*, in *G. F. Malipiero e le nuove forme della musica europea*, atti a cura di Luigi Pestalozza, Reggio Emilia, Teatro Municipale R. Valli e Musica/Realtà 5-7 ottobre 1982, Unicopli, Milano 1984, pp. 144-149 («Quaderni di Musica/Realtà», 3); F. DEGRADA, *La «generazione dell'80» e il mito della musica italiana*, cit.; GIANFRANCO FOLENA, *La voce e la scrittura di Malipiero*, in *Omaggio a Malipiero*, a cura di Mario Messinis, Atti del Convegno di Studi Malipierani promosso dalla Fondazione Giorgio Cini (Venezia 29-30 maggio 1972), Leo S. Olschki, Firenze 1977, pp. 99-115; ENRICO FUBINI, *Malipiero e l'estetica della musica in Italia fra le due guerre*, in *G. F. e le nuove forme della musica europea*, cit., pp. 164-174; GUIDO M. GATTI, *Introduzione alla critica su Malipiero*, in *L'opera di Gian Francesco Malipiero*, cit., pp. V-XII; MASSIMO MILA, *Gianfrancesco Malipiero e l'irrazionalismo contemporaneo*, «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», CXXXII, Tomo 1, 1973-74, pp. 64-78; ID., *Modernità e antimodernismo in Malipiero*, in *Omaggio a Malipiero*, cit., pp. 15-20; GIAN PAOLO MINARDI, *L'avanguardia solitaria di G. F. Malipiero*, in *Malipiero: scrittura e critica*, cit., pp. 21-42; NINO PIRROTTA, *Malipiero e il filo d'Arianna*, in *Malipiero: scrittura e critica*, a cura di Maria Teresa Muraro, premessa di Gianfranco Folena, appendice a cura di J. C. G. Waterhouse, Leo S. Olschki, Firenze 1984, pp. 5-20 (poi in NINO PIRROTTA, *Scelte poetiche di musicisti. Teatro, poesia, musica da Willaert a Malipiero*, Marsilio, Venezia 1997, pp. 349-362); PIERO SANTI, *La critica malipierana*, in *G. F. Malipiero e le nuove forme della musica europea*, cit., pp. 31-48.

²⁷ «Proprio in questo singolare rapporto di Malipiero col passato si nasconde la chiave per entrare a contatto con le ragioni immaginative e creative più intime del compositore; un passato che agisce su queste ragioni non secondo la prospettiva della razionalità e quella della storia [...]. Il passato di Malipiero è [...] una specie di coscienza implicita, di stato d'animo permanente, un termine della propria identità – “è impossibile distruggere le tracce della propria discendenza” scrive nel 1917 – che agisce come termine attivo sul presente, addirittura come stimolo del suo superamento»; cit. in G. P. MINARDI, *L'avanguardia solitaria di G. F. Malipiero*, cit., pp. 31-32. Degrada sintetizza mirabilmente: «La tradizione musicale italiana si configura sempre per Malipiero come un'idea, o meglio come un ideale metastorico che rivive o può essere fatto rivivere solo nell'incanto della memoria, in una dimensione lacerata dalla consapevolezza della sua inattualità e irrecuperabilità. Essa è dunque essenzialmente un simbolo lirico e un punto di riferimento stilistico attivo sul piano di una poetica in costante rapporto con le più vive espressioni del pensiero musicale nel '900»; cit. in F. DEGRADA, *La «generazione dell'80» e il mito della musica italiana*, cit., p. 92.

²⁸ «La nozione d'*italianità* [...] non era per nulla un riferimento chiaro o autentico; era più che altro un innocente *bluff*. Infatti, innanzitutto, la vera musica popolare, la vera musica folclorica italiana era già stata completamente subissata, sostituita dalla austriacante *musica leggera* (il ballo *liscio* delle polche mazurche valzer), sia dalla musica “popolare” fra virgolette: ossia dai popolarissimi repertori delle canzoni vernacole d'autore (principe e dominante – quasi simbolo di una seconda italianità nucleare, interna alla generale – quello napoletano, la cui storia è quella di una tradizione mobilissima di testi in cui lo scarto *langue/parole* è indefinibile per via della fulmineità della relazione creazione/consumo). L'autentico fondo di tipicità formale dello stesso “suono italiano” non era, pertanto, una funzione referenziale possibile, neppure in forma di nozione problematica (per cui non ci si poteva riferire ad una musicale *arci-italianità* come al polo ideale d'un campo di rinnovamento su base *arcaistica*»; cit. in EUGENIO BAGNOLI – GIOVANNI MORELLI, *Premessa*, in *Il Novecento musicale italiano tra neoclassicismo e neogoticismo*, a cura di David Bryant, Leo S. Olschki, Firenze 1988 pp. V-XLIII: XXXVI.

rappresentare un espediente retorico, volto ai fini di un pensiero politico nazionalista (Malipiero, va ricordato, è sempre stato estraneo a documentabili suggestioni politiche, ed è sempre stato percepito come un musicista internazionale ed ‘europeo’ da ampi settori della critica musicale nazionale, oltretutto di quella estera),²⁹ la «musica italiana» raffigura un quadro sincronico, nel quale si condensano immagini disparate di una mitica storia della musica in Italia (e, al contempo, dei generi musicali che in Italia hanno avuto origine). Si tratta di un immaginario simbolico, fatto di attestazioni intermittenti di una libera coscienza creativa:

la vera tradizione [italiana] si perde nei secoli però non si può parlare di un’arte musicale e di uno stile prima del XV secolo. Sino a tutto il XVIII secolo nella musica italiana si possono individuare tre autori: Gesualdo da Venosa, Claudio Monteverdi e Domenico Scarlatti. Tutti gli altri rappresentano un’epoca.³⁰

«La tradizione della musica italiana», ovvero l’immaginario malipierano, in realtà appare ben più esteso, seppur impostato secondo precise gerarchie, e comprende altre ed importanti individuazioni: perlomeno il gregoriano, la

²⁹ Bastino soltanto i seguenti scritti ad attenuare, se non a confutare del tutto, nella poetica di Malipiero i termini di un pensiero politico nazionalista sotteso al mito della «musica italiana»: GIAN FRANCESCO MALIPIERO, *La sinfonia italiana dell’avvenire*, «Rivista Musicale Italiana», XIX, n. 3, 1912, pp. 727-737 (poi in *Malipiero: scrittura e critica*, cit., pp. 100-109; in partic. a p. 108 si legge: «Per l’arte non possono esserci rivalità: le ambizioni “nazionali” non hanno altro che un’importanza locale e transitoria! [...] Anche se si potesse troncare ogni rapporto con la musica «straniera» e si volesse partire dalle fonti della sola musica italiana, non si potrebbe cancellare l’influenza di Beethoven e di Wagner, perché questi due titani della sinfonia esistono ormai nell’atmosfera musicale di tutto il mondo e le nuove generazioni posseggono una “facoltà” mancante ai nostri padri: la facoltà di capire Wagner e Beethoven»); dello stesso tenore si leggano ID., *Insidie musicali*, «La riforma musicale», 15 novembre 1917, pp. 3-5; ID., *L’orchestra*, Zanichelli, Bologna 1920 (in partic. *Prefazione*, pp. 5-13); ID., *Così va lo mondo*, cit., in partic. pp. 40-46. Si vedano anche le voci ‘Italianità’, ‘Tradizione’, ‘Melodia’, dal caustico ID., *Vocabolario italiano della critica musicale*, in *Malipiero: Scrittura e critica*, cit., pp. 112-119. Per un esempio lampante, invece, di nazionalismo applicato alla musica, quale utile termine di paragone cfr. GABRIELE D’ANNUNZIO, *Preludio a una raccolta di «Classici della Musica Italiana»*, «Scenario», VII, n. 4, aprile 1938, pp. 209-210 (già *Prefazione* al Catalogo generale della Raccolta Nazionale della Musiche Italiane, Istituto Editoriale Italiano, Milano 1918, pp. 16-28). Sulla ricezione internazionale di Malipiero, si vedano i saggi di P. SANTI, *La critica malipierana*, cit.; FRANK SCHNEIDER, *Malipiero nell’Europa musicale degli anni Venti*, in *G. F. Malipiero e le nuove forme della musica europea*, cit., pp. 91-94; ERIK LEVI, *The Reception of Contemporary Italian Music in Britain during the Fascist Era*, in *Italian Music during the Fascist Period*, ed. by Roberto Illiano, Brepols, Turnhout 2004, pp. 3-39; MICHAEL WALTER, *Italienische Musik im nationalsozialistischen Deutschland*, in *Italian Music during the Fascist Period*, cit., pp. 41-63 (in partic. pp. 57-63). Come documenti e testimonianze della prima ricezione internazionale, bastino i saggi di LEIGH HENRI, *G. Francesco Malipiero*; J. JEAN-AUBRY, *G. Francesco Malipiero*; HENRI PRUNIÈRES, *G. Francesco Malipiero*; H. H. STUCKENSCHMIDT, *Le opere per teatro di G. F. Malipiero*; tutti in *L’opera di Gian Francesco Malipiero*, cit., pp. 7-24, 40-60, 71-75.

³⁰ G. M. MALIPIERO, *Così va lo mondo*, cit., pp. 50-51. Oltre trent’anni dopo la pubblicazione del libro appena citato, in un’intervista rilasciata a Leonardo Pinzauti Malipiero richiamerà a sé il piccolo canone ora citato, ma con una nota del tutto personale, pur sempre indicativa delle sue scelte deliberate: «Lei sa che ho molto studiato Monteverdi: credo che con questo musicista in certi momenti della mia vita io abbia avuto quasi un rapporto medianico. (Non voglio entrare in particolari, a questo proposito). Ma i miei musicisti “del cuore” – diciamo così – sono Gesualdo da Venosa e Domenico Scarlatti; poi anche Vivaldi, ma per una decina di concerti soltanto...»; cit. in LEONARDO PINZAUTI, *Gian Francesco Malipiero*, in ID., *Musicisti d’oggi: venti colloqui*, RAI ERI, Torino 1978, pp. 11-18: 16.

polifonia, soprattutto veneziana, dei secoli sedicesimo e diciassettesimo (grossomodo da Willaert fino agli ultimi libri di madrigali di Monteverdi), certa musica strumentale del Seicento e del Settecento (al centro Domenico Scarlatti e Vivaldi; in secondo piano Frescobaldi, Bononcini, Galuppi, Veracini, Cimarosa e pochi altri), la cantata (ma per sommi capi: Bassani e Stradella, ad esempio); e poche, pochissime concessioni al teatro musicale (Emilio de Cavalieri, Orazio Vecchi, le tre opere monteverdiane (non senza riserve, come si vedrà), opere di Cavalli non meglio specificate, e naturalmente quelle del semi-latino Mozart; si salta poi d'un sol colpo al *Falstaff* verdiano).³¹

È questo un canone saldo nella coscienza di Malipiero, seppur non rigido e suscettibile di parziali variazioni (la più vistosa, com'è noto, è l'apertura a Vivaldi alla fine degli anni '40, giocoforza il concomitante lavoro di edizione delle opere). Esso tuttavia non va confuso con una narrazione che potrebbe apparire diacronica:³² come si diceva, si tratta di immagini di un medesimo quadro, sincronico e simbolico, metastorico più che antistorico; quel che non vi rientra, asserisce Malipiero nell'ultima citazione, è solo il prodotto di convenzioni storiche e si limita a rappresentare il gusto o la tendenza di un'epoca.

Ora, al centro di questa costellazione si colloca, non un qualche e improbabile elemento linguistico-stilistico unificante, ma l'idea stessa di intuizione, quale condizione originaria della libera creatività umana,³³ «che è latente in quasi tutti gli individui»³⁴ ed è attestata nelle varieguate testimonianze

³¹ Vastissimi, nell'opera malipierana, sono i riferimenti a questo canone immaginario della musica italiana. Ci limitiamo a segnalare qui i saggi malipierani dedicati alla musica antica (su Willaert, Monteverdi, Scarlatti, Vivaldi, tra gli altri) contenuti nel *Filo d'Arianna*, cit., pp. 75-124; e, sempre nello stesso, alcuni contributi di carattere più dichiaratamente didattico, cui il discorso pare legarsi in maniera significativa (*Tradizione e rinnovamento*, pp. 125-128; *Del contrappunto e della composizione*, pp. 220-226). Altro importante riferimento è il già citato *L'orchestra* (prima redazione del testo, in due parti: ID., *Orchestra e orchestrazione*, «Rivista Musicale Italiana», XXIII, 1916, nn. 3-4, pp. 559-669; XXIV, 1917, n. 1, pp. 89-120), inconsueto manuale di storia dell'orchestrazione di tipo descrittivo. Alcuni argomenti di quest'ultimo sono ripresi in *Così va lo mondo*, cit., specialmente nella sua prima parte, 1922-1945 (si vedano pp. 16-19; 44-51). Si veda anche ID., *I profeti di Babilonia*, Bottega di Poesia, Milano 1924, pp. 9-10, o la lettera del 2.IX.1920 inviata a Guido Gatti dal *Carteggio con Guido M. Gatti, 1914-1972*, a cura di Cecilia Palandri, Leo S. Olschki, Firenze 1997, pp. 70-72. In ogni caso non si sbaglierà a far coincidere il canone malipierano con il catalogo delle sue «elaborazioni» ed «edizioni» di musica antica; cfr. *L'opera di Gian Francesco Malipiero*, cit., pp. 260-261 (§ XII. *Elaborazioni di musica antica*) e pp. 272-276 (§ XVI. *Edizioni di opere antiche*); catalogo che si legge completo in J. C. G. WATERHOUSE, *Malipiero*, cit., pp. 343-344. Apprezzamenti al *Falstaff* di Verdi (talvolta estesi anche all'*Otello*) sono abbastanza ricorrenti negli scritti di Malipiero. Contiamo almeno G. F. MALIPIERO, *Così va lo mondo*, cit., p. 16, 42; ID., *Di palo in frasca*, cit., p. 23; ID., *Risveglio: primavera 1945*, in ID., *Il filo d'Arianna*, cit., p. 129; L. PINZAUTI, *Gian Francesco Malipiero*, cit., p. 18; *Il carteggio con Guido M. Gatti*, cit., p. 520.

³² Basti solo tener a mente che Malipiero rifiutò sempre la nozione di progresso e di evoluzione, tanto più su se valutati secondo il parametro dell'innovazione tecnica e scientifica, in ogni loro possibile accezione. Su questo, si veda, tra i molti, un testo emblematico quale *La macchina e la musica*, vibrante affondo contro la moderna «civiltà delle macchine» – così la chiama l'autore – che «influisce non soltanto sulla nostra vita artistica, ma su tutte le nostre secolari abitudini»; cit. in G. F. MALIPIERO, *La macchina e la musica*, in ID., *Il filo d'Arianna*, cit., pp. 260-263.

³³ La condizione dell'«uomo aperto alle sensazioni spontanee (forze primordiali) capace di ubbidire soltanto alle forze spirituali che l'arte amministra»; cit. in G. F. MALIPIERO, *Da Venezia lontan...*, cit., p. 46.

³⁴ Si veda per intero la citazione: «non ha il diritto di discutere sulla bellezza chi non rispetta il mistero della creazione e non ha raggiunto quel grado di cultura che apre certe valvole dell'intelligenza

della Storia: «forse tu non trovi interessante la musica antica – scrive Malipiero a Gatti subito dopo aver completato l'edizione dei quadernetti dei «Classici della musica italiana»³⁵ – per me lo è molto [...]. *Bisogna penetrarne lo spirito per ritrovare le nostre origini*. Questa la mia idea».³⁶ È dunque un ideale, una pulsione di tipo umanista: saper scrutare le «nostre origini»; origini dell'uomo in quanto creatore e fruitore di musica; puro spirito ed intuizione.

La stessa storia della musica, anzi, pare condensarsi esemplarmente in un'unica dialettica, laddove all'idea di intuizione si contrappone l'azione razionalizzante del pensiero, che Malipiero definisce tramite le nozioni di «tecnica», «regola», «ragionamento obiettivo», ed altre simili; le quali possono arrivare a condizionare di molto la spontanea manifestazione della prima. I trattati moderni di orchestrazione, ad esempio,

senza discutere sul loro valore didattico, dimostrano quale sia il contrasto tra “*l'intuizione*” che, precorrendo i tempi non si lascia imprigionare dalle accademie, ed il “*ragionamento obiettivo*”, che equivale ad una piccola parentesi transitoria e vana.

L'intuizione trapela dai grandi capolavori, *il ragionamento obiettivo* dalle regole che rendono voluminosi i trattati.³⁷

L'intuizione ha così una sua forza antagonista e contenitiva, oltretutto un suo deterrente storico, il pensiero razionalizzato.

L'argomento, come si vede, ha subito una facile applicazione sul piano della riflessione didattica. Non a caso, in un articolo concentrato su problemi analoghi, *Del contrappunto e della composizione*, Malipiero propone di «ripubblicare quasi come un “breviario” la parte spirituale dei trattati dello Zarlino, Nicola Vicentino ed altri», mentre solo in riassunto «(anche perché certi dubbi oggi non hanno più diritto di sussistere)»³⁸ le sezioni più specificamente tecnico-grammaticali,

lasciando dominare la intuizione che è latente in quasi tutti gli individui, ma che non resiste ad una vita spirituale negativa»; cit. in ID., *La pietra del bando*, cit., p. 32.

³⁵ Presso i tipi dell'Istituto Editoriale Italiano (poi Società Anonima Notari), Milano, vennero pubblicati nel 1919 sei quadernetti a cura di Malipiero, quali estratti da: GIOVAN BATTISTA BASSANI, *Canzoni amorose*; EMILIO DE CAVALIERE, *Rappresentazione di Anima e Corpo*; BALDASSARRE GALUPPI, *Il filosofo di campagna*; NICOLÒ JOMMELLI, *La passione di Gesù Cristo*; BENEDETTO MARCELLO, *Cantate*; GIUSEPPE TARTINI, *Sonate per violino e pianoforte* (rispettivamente tomi 4-8, 35-36, 53-58, 63-66, 67-69 e 131-136).

³⁶ *Il carteggio con Guido M. Gatti*, cit., p. 72 (lettera del 2.IX.1920; corsivo di Malipiero).

³⁷ ID., *Orchestra e orchestrazione*, cit., p. 91 (i corsivi sono dell'autore). Il riferimento in questione va ai trattati di Berlioz e di Gevaert. Si confronti anche con il seguente passo: «Vorremmo affermare che dopo la nascita della polifonia e la sua emancipazione [...] se tutti i trattati fossero andati distrutti, la musica avrebbe esattamente percorso il cammino che ha seguito perché ogni qualvolta un innovatore, obbedendo all'impulso del suo genio ha detto una nuova parola, si è trovato contro i critici i quali per combatterlo si valevano appunto delle regole e delle teorie enunciate nei trattati»; cit. in ID., «*L'antica musica ridotta alla moderna pratica*» di Nicola Vicentino, in ID., *Il filo d'Arianna*, cit., pp. 87-88).

³⁸ ID., *Del contrappunto e della composizione*, ID., *Il filo d'Arianna*, cit., pp. 220-226: 222 (ed. or. «La Rassegna Musicale», Giugno 1942, n. 6, pp. 179-193). Tali argomenti verranno ripresi a anche nell'*Armonioso labirinto*, rassegna storica dei principali trattati di contrappunto e composizione dei secoli XVI e XVII, dove l'elemento dell'«intuizione» viene posto sistematicamente in contrasto rispetto alle «leggi dettate dall'esperienza e manipolate dai vari scrittori»; cit. in *L'armonioso labirinto*, cit., p. 26. Si veda anche poco dopo, quando Malipiero si trova a dover discutere del *Dialogo* di Vincenzo Galilei: «Il

dedicate alle regole del contrappunto. Il ragionamento segue il suo filo d'Arianna: da un parte sta l'intuizione, dall'altra il pensiero razionalizzato.³⁹

In totale continuità di pensiero, la stessa dialettica è attiva nella critica mossa a *Intolleranza 1960* di Luigi Nono, opera inizialmente avversata da Malipiero ma sulla quale l'anziano maestro andò mitigando il giudizio – e di cui comunque non vuole disperarsi.⁴⁰ Nel benevolo accostamento, quasi paterno, tentato da Malipiero, tra la prima opera noniana e la sua primissima fatica teatrale *Elen e Fuldano*, pare rinsaldarsi in maniera tutt'altro che esplicita una certa solidarietà maestro-allievo. È una vicinanza che, attraverso la personale autocritica degli errori giovanili, si offre come un monito rivelando che «la cosiddetta tecnica, cioè

musicista, che voglia ignorare o studiare i teorici, quando *crea* dimentica tutti i Galilei, gli Zarlini del passato, del presente, dell'avvenire, compresi Pitagora, Platone, Aristotele, ed obbedisce solo ai capricci del suo genio. Più *saprà* di arte e meglio si esprimerà, però mai potrà *sapere* perché e in quel modo è nata l'opera propria. Egli non può rinunciare a quello stato di incoscienza, che essendo stato di grazia, gli dà facoltà di creare suo malgrado, e che non ha nulla a che vedere, o meglio è in contraddizione con ogni specie di sofisma»; cit. *Ibidem*, p. 36 (corsivi dell'autore). Per questo motivo ai trattatisti 'teorici' Malipiero predilesse sempre quelli 'pratici', in particolare il Vicentino, «il solo che intuì e quasi profetizzò l'avvento di un Gesualdo da Venosa, di un Claudio Monteverdi e di tutta la musica dell'avvenire» (cit. in ID., «*L'antica musica ridotta alla moderna pratica*», cit., pp. 87-88), nel cui trattato si intendono «molte cose ove la ragione non è amica del senso, né il senso capace della ragione» (cit., in ID., *L'armonioso labirinto*, cit., p. 4). Sul legame Vicentino-Monteverdi cfr. anche ID., *Claudio Monteverdi*, cit., p. 27; e sempre N. PIRROTTA, *Malipiero e il filo d'Arianna*, cit., in partic. pp. 17-18. Oltre a Vicentino, taluni apprezzamenti di Malipiero sono rivolti a Galilei, Banchieri, Giovan Battista e Anton Francesco Doni; in tutti i casi, più che alla figura del teorico, intesa anche nell'accezione peggiorativa del critico, che osteggia l'intuizione del genio avvalendosi «delle regole e delle teorie enunciate nei trattati» (cit. in ID., «*L'antica musica ridotta alla moderna pratica*», cit., p. 87), il favore di Malipiero va sempre a quella della «grande sensibilità musicale» (cit. in ID., *Ti co mi*, cit., p. 84; il rif. va ad Anton Francesco Doni), o anche dell'appassionato scrutatore del proprio tempo, e in queste tende a immedesimarsi (su questo cfr. soprattutto ID. *Antonfrancesco Doni musicista*, La Caravella, Venezia 1946, in partic. pp. 65-68; ripreso poi come ID., *Prefazione*, in ANTONFRANCESCO DONI, *Il dialogo della musica*, a cura di G. Francesco Malipiero, messi in partitura i canti da Virginio Fagotto, Universal, Vienna-Londra-Milano 1965, pp. XIX-XX).

³⁹ Sempre a proposito dei medesimi trattati, Malipiero pare anelare alla profondità d'insegnamento ricevuta da quelle parti spirituali, a scapito di quelle linguistiche-grammaticali, auto-evidenti e ormai desuete («vane e transitorie»): «dessi [quei trattati] e mi aiutarono a scoprire ciò che già credevo di aver scoperto. Le intuizioni armoniche di Nicola Vicentino, le teorie del superatissimo Zarlino, poeta oltre che musicista, e la chiarezza di Gian Battista Doni mi convinsero e mi confermarono che non ero uscito di strada»; cit. in ID., *Ti co mi*, cit., p. 82.

⁴⁰ Così scrive. «Quantunque sia un po' presto per proclamare la vittoria di Luigi Nono e questi osi troppo, illudendosi di essere già padrone dell'avvenire facendosi vessillifero di un "teatro musicale attuale", io, che da quarant'anni vivo sepolto come un Faraone insieme alle mie (non) fatiche teatrali e sento che mi sottraggono l'aria, per meglio conservarmi, non dispero. Certo che per salvare la musica è necessario combattere il malcostume e far capire che i muscoli di un peso massimo pesano meno del cervello di Claudio Monteverdi, o di un giovane che si batte contro i più terribili nemici: l'aggravarsi del carovita e l'indifferenza»; cit. in ID., *Indifferenza, non tolleranza*, in ID., *Il filo d'Arianna*, cit., pp. 250-253: 253. Come si diceva, il giudizio complessivo su *Intolleranza*, quale appare nel *Filo d'Arianna*, risulta mitigato rispetto alla mordente critica rivolta alla medesima opera, abbozzata alcuni anni prima sulle colonne del Gazzettino (cfr. ID., *Indifferenza 1963*, «Gazzettino di Venezia», 19 gennaio 1963; cit. in ANGELA IDA DE BENEDETTIS, *Azione e trasformazione: la riconquista di un'idea. Genesi drammaturgica e compositiva di Intolleranza 1960*, «Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft», Nuova Serie, nn. 28/29, 2008/09, pp. 321-376: 324); ed è sicuramente più in linea col giudizio espresso sul *Canto sospeso*, senza dubbio positivo, confessato a Pinzauti l'anno successivo (1967); giudizio che sembra riprendere i medesimi termini del *Filo d'Arianna*: «quando Nono scrive *Il Canto sospeso*, dove domina il colore vocale e il ritmo fa da supporto con la timbrica della percussione, ha scelto una buona strada: ha adottato il *mezzo adatto* alla sua sensibilità per raggiungere, diciamo, la terra ferma»; cit. in L. PINZAUTI, *Venti musicisti d'oggi*, cit., p. 15.

i mezzi per esprimersi musicalmente si acquisiscono con lo studio, mentre la concezione musicale, cioè le forme, siano sinfoniche che teatrali, sono di origine puramente spirituale».⁴¹ Ecco qui il monito del maestro, nella sua semplicità. Ed ecco di nuovo da un lato l'intuizione e i suoi correlati semantici, e dall'altro il pensiero razionalizzato, la tecnica, la regola.

Posta al centro del mistero della creatività, l'intuizione è dunque un'energia sempiterna presente nella musica del passato cui si rimette la salvaguardia della vita e dell'avvenire musicali. In essa si sussume ogni ambizione di originalità; tuttavia non bisogna confondere l'intuizione con l'atto creativo *tout court*, l'*invenzione*. L'intuizione per Malipiero non è altro che la presentazione ricorsiva di elementi già esistenti, accordati all'*hic et nunc* della realtà contingente. Pertanto «nulla si inventa, molto si scopre».⁴²

In musica l'originalità non è mai stata rivelata dalla pura invenzione, da uno stile creato dal nulla. Essa risulta dall'abuso di alcuni particolari ritmici, armonici, melodici, che "già" esistono nella musica, ma che si perdono in mezzo a un linguaggio nel quale a sua volta si insiste con quei particolari che rappresentano la personalità di un dato autore. L'accordo di tre toni lo troviamo, prima che Debussy adotti la scala esatonale, in Monteverdi, Gesualdo da Venosa, Wagner ecc. ecc. Debussy se l'è fatto suo, abusandone.⁴³

Già in un articolo del 1917, *Pietra su pietra*, il compositore si premurava di salvaguardare «il più importante elemento che determina l'essenza di un autore: l'*originalità*».⁴⁴ Ancora più chiaramente chiosava nella prefazione all'*Orchestra*:

Le conquiste nel campo dell'espressione musicale diventano di dominio pubblico appena sono universalmente assimilate e *la personalità di quello che le ha usate per primo alle volte scompare perché eclissata da un successore che si è servito della stessa innovazione per dire una parola più grande*. Altre volte accade che l'opera dell'artista si riafferma per altri titoli, dimenticando quello di priorità che gli spetta per il mezzuccio tecnico *inventato*! A poco a poco il diritto d'esclusività del particolare tecnico sparisce completamente e senza fatica *si scorgono poi anche le caratteristiche di certi autori che, adottato tutt'ocò che forma il linguaggio musicale da Adamo sino ai loro giorni, sono sempre stati originalissimi senza avere, «materialmente» scoperto nulla di nuovo*.⁴⁵

⁴¹ *Ibidem*, p. 251.

⁴² ID., *Ti co mi*, cit., p. 78.

⁴³ G. F. MALIPIERO, *Igor Stravinskij*, cit., p. 30. Sulla critica del concetto di invenzione, e sulla sua ironica sostituzione con quello di «copiatura» (concetto però, questo, non così innocente, e che ritorna quale principio regolatore della trascrizione, come si vedrà), cfr. anche ID., *La Cornacchia di Asolo (a Mario Labroca)*, in ID., *Il filo d'Arianna*, cit., pp. 136-155; in partic. pp. 137-138; *L'opera di Gian Francesco Malipiero*, cit., pp. 339-340; in partic. i pensieri XII e XIII.

⁴⁴ ID., *Pietra su pietra*, «Rivista Musicale Italiana», XXIV, nn. 3-4, 1917, pp. 483-490: 484.

⁴⁵ G. F. MALIPIERO, *L'orchestra*, cit., pp. 10-11 (corsivi dell'autore). Lo stesso concetto è ripetuto anche in un notevole passo dell'introduzione alla monografia monteverdiana del 1929: «Il plagio, l'imitazione volontaria non esistono. L'evoluzione del linguaggio musicale obbedisce a leggi che non dipendono dalla volontà di chi è stato destinato a creare quei capolavori che la volubilità della moda non

Vivaldi, ad esempio, pur servendosi di un contrappunto radicato nel passato, «non eclissa la sua personalità» riservando alla sua musica una moderna qualità d'eloquio dove, in mezzo alle «ripetizioni del *già sentito*», ogni singola 'trovata' risalta così con più forza e vigore.⁴⁶ Di contro, un'eccezione al sistema «è Arnold Schönberg. Questi ha "inventato" un sistema armonico, la dodecafonia. L'ha inventato, ma è fuori questione perché non è musica».⁴⁷ Ridimensionato il concetto di «invenzione» all'interno della storia della musica, risuona qui un affondo esplicito contro il sistema schönberghiano,⁴⁸ dal momento che esso si pone all'interno della critica dell'idea stessa di intuizione: il sistema dodecafonico, che «non è musica», si colloca sul versante opposto della dialettica, scade dunque al concetto di tecnica, pensiero razionalizzato, regola; ancor peggio perché predeterminata attraverso l'«invenzione».

Se dunque l'intuizione o i suoi concetti affini or ora richiamati – nel suo complesso, l'intuizionismo – tracciano un *fil rouge* della poetica malipierana che interessa il problema della creatività musicale, nondimeno risultano importanti per quel che riguarda i problemi dell'interpretazione della musica, in particolare quelli della musica antica. È questo un aspetto dirimente dell'intuizionismo malipierano.

Uno dei più importanti assunti del pensiero di Malipiero (come si vedrà tra poco, e più operativamente, anche del particolare metodo *sui generis* di interpretazione musicale) risiede nella questione dell'asservimento di un determinato mezzo, convenzionale e normativo – «la materia», nel lessico malipierano – ad un preciso «pensiero», vera essenza spirituale dell'opera d'arte. Tale asservimento tuttavia non si espleta in un corrispondenza ideale tra materia e pensiero, quanto in una liquidazione della prima a tutto vantaggio del secondo.

può condannare a una vita effimera e al meritato oblio»; cit. in ID., *Claudio Monteverdi*, Fratelli Treves, Milano, 1929, p. 31.

⁴⁶ ID., *Antonio Vivaldi: Il prete rosso*, Ricordi, Milano 1958, pp. 26-27.

⁴⁷ G. F. MALIPIERO, *Igor Stravinskij*, cit., p. 30.

⁴⁸ Non bisogna dimenticare tuttavia le aperte concessioni di Malipiero rivolte alla «musica dodecafonica» nel corso della sua vita. Basti ricordare quanto Malipiero scriveva 'a Madama Euterpe': «è certo che nemmeno tu mi potrai comprendere se ti parlo di dodecafonia. Nonostante il clamore di certi fanatici, non si deve prendere alla leggera, l'avvenire è suo, pure se finirà col generare un'arte immaginabile nella quale saranno perdute le sue tracce. È anzitutto necessario lasciarla vivere e darle ospitalità»; cit. in ID., *A Madama Euterpe*, in ID., *Il filo d'Arianna*, cit., pp. 199-202: 201. Notevole anche la famosa *boutade* contro Šostakovič, il quale «si scaglia contro la musica dodecafonica perché secondo lui "essa ha ucciso l'anima della musica" mentre invece non ha ucciso nulla ed è già stata superata dai giovani che a loro volta stanno già superando se stessi. Rinnovare una macchina logorata dall'uso è sempre un espediente negativo e semmai per impedirne il logorio bisogna metterla in moto con pure essenze fin da bel principio. Certo che è inutile reagire, come fa lo Šostakovič prendendo in considerazione unicamente il materiale (tecnica) senza indagare sulle sue origini spirituali»; cit. in ID., *Critica*, in ID., *Il filo d'Arianna*, cit., pp. 227-232: 230. «Sono convinto che si possono adottare le severe regole della serie e dominarle in modo da farne una scrittura corrente, spontanea»; cit. in ID., *Ti co mi*, cit., p. 71. Sulla ricezione della dodecafonia nelle opere di Malipiero del secondo dopoguerra, cfr. JOHN C. G. WATERHOUSE, *Malipiero e la dodecafonia*, in *Malipiero-Maderna*, cit., pp. 135-147.

Malipiero parla chiaro: «in ogni vera opera d'arte la materia deve sparire per lasciar dominare il “pensiero” che ne è l'anima». ⁴⁹

Si tratta di una posizione vitalistica, lontana dall'idea di un'identità tra forma e contenuto, propria dell'idealismo, e ancor più lontana da una dialettica storica del materiale musicale. Occorre valutare cosa rappresenti «la materia» nell'accezione, evidentemente negativa, di Malipiero: nient'altro (o niente di meglio) che le convenzioni storiche, atte a veicolare il pensiero medesimo; dunque la datità contingente e transitoria di un mezzo di rappresentazione musicale («le regole», «la tecnica», il «ragionamento obiettivo» di cui sopra) indissolubilmente legata alle specificità del suo codice semiografico (la notazione), e non meno separabile da quella del supporto fisico che ne consente la trasmissione. In senso lato ed esteso, potremmo chiosare: la materia rinvia sempre a un complesso di concetti che afferiscono all'idea di scrittura.

Nella visione malipierana vi è uno scompensamento di natura tra pensiero musicale e i suoi mezzi di rappresentazione, e di questo Malipiero ne è ben cosciente, in quanto compositore:

Spesso ho avvertito la necessità di fare qualche ritocco o correzione a una mia partitura. Ho sempre constatato che essi non sono un cambiamento, bensì sempre sono determinati dall'esistenza di un momentaneo squilibrio fra la stesura del testo qual'era stata concepita dalla nostra mente e la trascrizione della mano. ⁵⁰

Nell'interpretazione della musica, quella del passato come quella del presente, questo squilibrio congenito deve avvantaggiare il pensiero sulla materia e non il contrario. Pena è la perdita di musicalità e il dilagare di una sorta di tecnocrazia della materia, comprovata talora dalla meccanicità del processo compositivo, tipica di una certa musica contemporanea (il futurismo prima, la musica elettronica poi) ⁵¹ oppure dal riproporsi di paradigmi estetici antichi,

⁴⁹ G. F. MALIPIERO, *L'orchestra*, cit., p. 33.

⁵⁰ *L'opera di Gian Francesco Malipiero*, cit., p. 341. Notevole in questa sede l'utilizzo del termine «trascrizione», che rivela una certa sensibilità di Malipiero di rapportarsi al fatto compositivo lontana dalla cultura dominante dell'epoca (ovvero quella di tanto storicismo e idealismo); una sensibilità che, senza essere preponderante, trova sicuramente più di un qualche termine di raffronto, ad esempio, con il pensiero di Busoni. Si confronti la citazione malipierana a: «ogni notazione è già trascrizione di un'idea astratta. Nel momento in cui la penna se ne impadronisce il pensiero perde la sua forma originale. L'intenzione di fissare con la scrittura l'idea impone già la scelta di un ritmo e di una tonalità. Forma e mezzo sonoro che il compositore deve scegliere determinano sempre più la strada e i suoi confini. Per quanto dell'indistruttibile carattere originario dell'idea qualcosa permanga, tuttavia a partire dal momento della scelta questo carattere viene ridotto e costretto a un tipo già classificato. L'idea diventa una sonata, un concerto; e questo è già un adattamento dell'originale»; cit. FERRUCCIO BUSONI, *Valore della trascrizione*, in ID., *Lo sguardo lieto: tutti gli scritti sulla musica e le arti*, a cura di Fedele d'Amico, Il Saggiatore, Milano 1977, pp. 217-220: 219.

⁵¹ Su questo si veda il già citato G. F. MALIPIERO, *La macchina e la musica*, in ID., *Il filo d'Arianna*, cit., pp. 260-263; o anche, non meno pregnante, ID., *La pietra del bando*, cit., pp. 73-110 (*La tragedia del rumore e rumori senza tragedia*). Cfr. poi DANIELE LOMBARDI, *Malipiero verso il futurismo: il mito della macchina, in Malipiero e le nuove forme della musica europea*, cit., pp. 188-199.

svuotati però d'ogni significato; talaltra, dal dilagare delle cosiddette interpretazioni e trascrizioni musicali «deformanti».⁵²

La musica di Schönberg dei primi anni Dieci, ad esempio, dimostrerebbe solo una «ricerca affannosa per alimentare un fuoco che languisce, una musicalità esaurita»;⁵³ non è innovativa poiché continua a riproporre solo un paradigma del passato:

dove la materia musicale non è giustificata dal «pensiero» cui deve obbedire, risalta l'artificio, perciò le astruserie armoniche dello Schönberg non appartengono ad una nuova tendenza, ma sono come l'ossigeno per l'agonizzante.⁵⁴

Nella musica di Schönberg dunque si ripropone il paradigma classico-romantico di un asservimento del pensiero alla materia, in base al quale l'intuizione sgorga sì pura, ma si declina soltanto in un'operazione successiva prendendo forma, e precipitando come un corpo morto nel mezzo veicolante. Non diverso appare il giudizio espresso nei confronti del pur ammiratissimo Rimskij-Korsakov, «il quale espone, in principio del suo libro [*I principi d'orchestrazione*], il lavoro celebrato di un *compositore* che è alle prese con un pensiero musicale da orchestrare, e antepone alla realizzazione orchestrale la facoltà di una scelta dipendente da cause d'ordine materiale!».⁵⁵

La massima espressione di questo paradigma è senz'altro rappresentata dal melodramma ottocentesco, «la tirannide melodrammatica»,⁵⁶ dove il pensiero

⁵² Cfr. *infra*, § I. 3.

⁵³ G. F. MALIPIERO, *Orchestra e orchestrazione*, cit., p. 110. Passiamo ora a citare da questo articolo (che è, come si è detto, la prima redazione del testo poi edito come *L'orchestra*) poiché fornisce, nelle sue varianti lessicali, maggior chiarezza ai passi in questione (in particolare quello notissimo dell'«ossigeno per l'agonizzante»).

⁵⁴ *Ibidem*, p. 109. Il riferimento in questione, in sé notevolissimo se considerato l'anno di pubblicazione, 1917, va ai *Gurre Lieder* e ai *Klavierstücke* op. 11, giudicati, quest'ultimi, «una specie di variazione su un tema di Mendelssohn» (*Ivi*; con tanto di esempi musicali: sia nella forma di citazione dell'originale, sia in quella di «variante», ironicamente riveduta e corretta, quale prova di un tema mendelssohniano «molto noto»).

⁵⁵ *Ibidem*, p. 98.

⁵⁶ «All'inizio di questo XX secolo, giovanissimo, ho reagito per istinto contro le condizioni della musicalità italiana soffocata dalla tirannide melodrammatica»; *incipit* di ID., *Claudio Monteverdi. Commiato*, in ID., *Il filo d'Arianna*, pp. 96-111: 96. Si tenga presente che nella visione malipierana la storia del melodramma tutto, culminante nel diciannovesimo secolo, è l'immagine di un decadimento e di una corruzione del pensiero: «col sorgere del teatro musicale (1637) a poco a poco penetrò in San Marco qualche «arietta» che rapiva i fedeli, i quali, anziché le volte di mosaico, vedevano i palchetti dei teatri. [...] La Cappella di San Marco perdetto, e mai più lo riacquistò, ogni prestigio e i suoi maestri [...] si nominavano grazie alla fama ottenuta coi melodrammi, non con la musica da Chiesa»; cit. in ID., *In difesa dell'arte musicale. Venezia città polare*, in *Malipiero: scrittura e critica*, cit., pp. 164-167: 165. A questa sentenza negativa non si sottrassero i «melodrammi» di Monteverdi e Vivaldi, i due compositori «antichi» maggiormente noti a Malipiero: né il teatro monteverdiano (pur con tutte le attenuanti possibili: «perché ostinarsi a riconoscere un solo Monteverdi, quello delle opere teatrali, se la sua espressione rimane sempre ad un altissimo livello, e non impoverisce né cambia stile quando scende dal palcoscenico?»), né soprattutto il teatro musicale di Vivaldi, specie se raffrontato alla produzione dei concerti: «Il Vivaldi melodrammatico è un compositore per teatro del suo tempo, e pur volendo ammettere che forse è superiore a qualche altro, rispetto al Vivaldi dei concerti è quantità trascurabile. Nei concerti Antonio Vivaldi è per gli strumenti quello che Claudio Monteverdi fu per la voce umana»; cit. in *L'opera di Gian*

musicale è totalmente assoggettato alla «tecnica» vocale e alla volontà dei cantanti, oltretutto alle richieste del sistema impresariale e alla logica della produzione di serie:

Cantare per cantare è lo scopo del melodramma ottocentesco italiano e tutto ciò che può ostacolare il predominio della voce vi è abolito: abolita l'orchestra... abolito il dramma stesso.

La voce è la sola preoccupazione ed ha generato una «tecnica» che anche oggi è ritenuta insuperabile dai continuatori e dai partigiani del vecchio melodramma.

Insuperabile, perché? Forse per l'abilità acrobatica dei cantanti d'allora?⁵⁷

Salvo pochissime eccezioni (l'ultimo Verdi, s'è visto), il «*bel canto*, che esige l'adattarsi della musica alla voce di celebri cantanti, anziché il contrario»,⁵⁸ culmina nel Verismo, il quale addirittura «ha soppresso la musica, senza rinunciare alle sonorità vocali», e al pensiero sostituisce l'effettismo ed *escamotages* tecnici «di gusto discutibile». ⁵⁹ Il recupero della musica antica, anzi, diviene il vessillo di una lotta contro questa tirannide: «Io ho sempre sviluppato un solo tema», Malipiero scrive a Gatti, «la musicalità italiana non è uniforme, cioè esclusivamente melodrammatica. [...] per sostenere la mia tesi ho pubblicato molta musica antica». ⁶⁰

Di contro all'Ottocento, la modernità rappresenta il movimento di un'autocoscienza che progressivamente ribalta la dialettica materia-pensiero propria del romanticismo, e instaura finalmente il nuovo ordine di dominazione dell'«intuizione», coerente in sé e irriducibile ai mezzi della sua rappresentazione. La liberazione del pensiero dalla materia è dunque condizione preminente della musica moderna, e soprattutto «modernissima»:

Francesco Malipiero, cit., pp. 330-331, 335. «Con la nascita del melodramma, nemmeno il Monteverdi si salvò: il far presto divenne consuetudine che i teatri vivevano esclusivamente di opere nuove», dichiara in ID., *Antonio Vivaldi: il prete rosso*, cit., p.13. Cfr. anche *Ibidem*, p. 27; e ID. *Antonio Vivaldi*, cit., p. 120 per giudizi analoghi ai precedenti sul teatro vivaldiano.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 55.

⁵⁸ ID., *Di palo in frasca*, cit., p. 24. Si veda anche l'affondo del tutto simile nei *Profeti di Babilonia*, vera e propria antologia di scritti e satire che criticano il melodramma: «nel settecento la maggior parte dei nostri letterati [...] disprezzavano il melodramma, o cercavano di riformarlo il che prova che nel secolo che precedette l'ottocento s'intuirono tutti i pericoli che minacciavano la musica e soprattutto il famigerato *bel canto*»; cit., in ID., *I profeti di Babilonia*, cit., p. 10.

⁵⁹ ID., *L'orchestra*, cit., p. 56.

⁶⁰ *Il carteggio con Guido M. Gatti*, cit., p. 151 (lettera del 17.II.1924). In termini concreti l'avversione al melodramma si precisa, non tanto come ostilità nei confronti dei padri del melodramma nazionale, quanto come una contrapposizione tra i compositori della Generazione dell'Ottanta (Malipiero *in primis*) e gli operisti della Giovane Scuola; quest'ultimi colpevoli, secondo i primi, di un vero e proprio tradimento perpetrato ai danni – manco a dirlo – della tradizione musicale italiana. L'avversione al melodramma si precisa dunque come una contrapposizione di fatto generazionale e tutta interna alla vita e al dibattito culturali italiani. Su questo tema cfr. PIERO SANTI, *Passato prossimo e passato remoto nel rinnovamento culturale italiano del Novecento*, «Studi Musicali», Anno I, n. 1, 1972, pp. 161-186; o anche F. NICOLÒDI, *Gusti e tendenze del Novecento musicale in Italia*, cit., pp. 1-66 (Cap I. *L'opera verista a Parigi: una «querelle» musicale a confronto*).

L'orchestra modernissima si è liberata da tutte le formule convenzionali, e le proporzioni che Beethoven aveva determinato come punto di partenza, ora sono state superate, non solo per il numero e la tecnica perfezionata degli strumenti, ma per l'obbedienza con la quale l'orchestra (la materia) si adatta al pensiero sinfonico, mentre i «classici» adattavano il pensiero musicale all'orchestra.⁶¹

Se dunque l'interpretazione malipierana appare salda, nel suo articolarsi in dialettica, intorno alla tradizione classico-romantica e a quella della modernità, le stesse categorie e i medesimi concetti ruotano intorno anche all'interpretazione della musica antica – che per Malipiero è un *continuum* che spazia da Willaert ai «precursori di Haydn»,⁶² come s'è visto – in particolare intorno alla musica del Seicento. Occorre però addentrarci nei dettagli di questo caso.

Il canone malipierano, fortemente sbilanciato verso la musica antica piuttosto che verso quella dei secoli a venire, assegna alla categoria dell'intuizione la propria legittimazione, muovendo dall'assunto che essa trascenda i limiti stessi della materia attraverso la quale si presenta. In questo, i secoli dell'antichità non risultano diversi dei secoli successivi; sembrano anzi attestare qualcosa di inatteso e paradossale: si mostrano sorprendentemente consimili, o comunque vicini, a quelli della modernità, laddove quelle che Malipiero chiama «mancanze»⁶³ dei mezzi di rappresentazione appaiono come tratti distintivi di un pensiero liberato (o liberabile) dai limiti intrinseci della «materia». Si direbbe: quel che è una conquista nell'età moderna appare come un presupposto nella musica antica. In altre parole, i presunti difetti o aporie materiali, o anche la debolezza dei mezzi di rappresentazione della musica antica – *in primis* il basso tasso di prescrittività delle partiture⁶⁴ – sarebbero la condizione d'esistenza di un pensiero musicale non ancora sceso a patti con la materia, dunque libero nella sua espressione, e pertanto dominante. Questo, come si diceva, non avviene attraverso una liberazione del pensiero dai mezzi, così come accade nell'età moderna, quanto attraverso una loro intrinseca defezione:

⁶¹ *Ibidem*, p. 42.

⁶² ID., *Orchestra e orchestrazione*, cit., p. 567. Su questi limiti, si vedano in generale soprattutto *Ibidem*, pp. 560-569, sottotitolate «L'origine dell'orchestra» (solo parzialmente coincidenti con ID., *L'orchestra*, cit., pp. 17-26).

⁶³ «Gevaert, nel suo *Trattato d'orchestrazione*, dedica un intero capitolo all'istrumentazione dei precursori di Haydn e ne fa un quadro che sarebbe preciso, se non fosse basato sulle solite vaghe notizie, che non possono compensare l'assoluta mancanza di documenti vivi, cioè di partiture che completamente riproducano le intenzioni di quei musicisti i quali hanno invece lasciato un'abbondante eredità di teorie punto sufficienti per la ricostruzione delle partiture prehaydniane, specialmente se raffazzonate da musicisti moderni»; cit., ID., *Orchestra e orchestrazione*, cit., p. 567.

⁶⁴ «Riassumendo: le opere teatrali di Claudio Monteverdi dovrebbero essere sette, ma complete arrivarono fino a noi *l'Orfeo* (1607), *Il Ritorno d'Ulisse in patria* (1641) e *L'Incoronazione di Poppea* (1642). È un po' esagerato dire complete ché salvo gli intermezzi strumentali, nei quali 4 o 5 parti sono realizzate, raramente si trovano brani vocali con strumenti e le rare indicazioni di quelli da usare, sono generiche, ché non si leggono mai accanto alla parte che dovrebbero eseguire. Dalla abitudine all'improvvisazione sul basso hanno avuto origine tutte le deturpazioni del divino, ma ahimè troppo spesso oltraggiato Claudio»; cit. in ID., *Claudio Monteverdi. Commiato*, cit., p. 107.

L'arte dei primitivi non è stata inferiore a quella del Rinascimento, anzi dove la tecnica non aveva raggiunto quella perfezione (abilità) che degenerò nella imperfezione dei sentimenti, essa riusciva a oltrepassare i limiti della massima espressione. Prendiamo per esempio la musica strumentale di Andrea Gabrieli. I suoi *Ricerari* a 4 parti non recano nomi di strumenti ma le indicazioni di canto, alto, tenore e basso come se fossero voci umane. Neppure nelle *arie da battaglia* (a 8 parti) per sonar d'istrumento a fiato, si stabilisce quali dovessero essere gli strumenti.⁶⁵

L'origine dell'orchestra si confonde con l'origine della musica corale. [...] I grandi maestri italiani della musica corale, veri sinfonisti, quantunque disponessero soltanto delle voci, mai erano costretti alla rinuncia di nessuna forma d'espressione, fosse pura drammatica o descrittiva, lirica o comica. È perciò naturale che essi disponendo di una materia musicale obbedientissima e quanto mai ricca di colore, non sentissero la necessità di sostituire l'orchestra con le voci.⁶⁶

«Una materia musicale obbedientissima», dunque del tutto soggiogata dall'intuizione, e «quanto mai ricca di colore»: è questa per Malipiero l'immagine della musica antica, in particolare quella del tardo Cinquecento-primi Seicento. E il caso preclaro di compositore «sinfonista» è naturalmente quello di Claudio Monteverdi, il quale, pur trascurando «l'espressione strumentale», sa rendere esplicite chiaramente «le sue intenzioni e intuizioni orchestrali»,⁶⁷ come si vede per il *Combattimento di Tancredi e Clorinda*. Ed ancor più in un'epoca in cui «l'origine dell'orchestra si confonde con l'origine della musica corale», egli è sinfonista soprattutto nella concentrazione e nella varietà del contrappunto: non tanto nell'ordito e nella stratificazione dei motivi in sé, quanto proprio nell'intrinseca varietà e variabilità timbrico-armonica del loro intrecciarsi:

contuttociò egli è un sinfonista: le sue opere vocali, specialmente quelle a cinque o più voci, sono autentiche sinfonie che spesso ci fanno quasi desiderare la sostituzione delle voci con gli strumenti. Per citare un esempio soltanto, il madrigale *Cantai un tempo* (l'ultimo del secondo libro) è ammirabile, forse quasi più completo se quattro viole e un violoncello prendono il posto delle cinque voci.⁶⁸

Nella primavera del 1927 al Vittoriale, davanti a D'Annunzio, Malipiero aveva fatto eseguire proprio in questa forma una selezione dei primi due Libri di Madrigali di Monteverdi, al fine di ottenere il favore del Poeta alla continuazione

⁶⁵ ID., *Antonfrancesco Doni musico*, cit., p. 43. È curioso lo schieramento di Andrea Gabrieli tra i cosiddetti «primitivi» e non tra gli autori del Rinascimento; tra questi invece viene schierato a titolo di esempio il nipote Giovanni Gabrieli (cfr. *Ibidem*, pp. 44-46)

⁶⁶ ID., *L'orchestra*, cit., p.17. Lo stesso concetto si vede qui: «dobbiamo rivendicare il diritto di chiamare *sinfonia* qualsiasi brano di musica per strumenti e, risalendo alle origini, potrebbe essere pure per voci e strumenti»; cit ID. *Ti co mi*, cit., pp. 78-79.

⁶⁷ ID., *Claudio Monteverdi*, cit., pp. 32-33.

⁶⁸ *Ivi*.

delle opere presso il Vittoriale degli Italiani.⁶⁹ Simili esternazioni, d'altro canto, sono ricorrenti nel carteggio tra Malipiero e Guido Gatti,⁷⁰ a proposito dell'«elaborazione» del *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, preparata nel 1928 per il Teatro di Torino (1926-1930); o anche a proposito delle «interpretazioni sinfoniche» del Settimo Libro dei Madrigali,⁷¹ concepite in origine per un'altra esecuzione al Vittoriale,⁷² ed esempio eloquentissimo di questa sensibilità estetica. Come si vede, in tutti i casi non si attesta altro che la valorizzazione di un pensiero musicale, già intrinsecamente «sinfonico», e non di quella individuazione fonico-vocale e retorico-semanticamente del rapporto testo-musica, che è del madrigale il portato espressivo e il suo fondamento estetico. Come descrive Malipiero, a proposito delle «interpretazioni sinfoniche» dei *Madrigali*:

mentre stavo trascrivendo il settimo libro [inverno-primavera 1928], non tardai ad accorgermi che quattro madrigali, in esso contenuti, erano assolutamente antivocali. Mi convinsi che il Monteverdi li aveva, suo malgrado, pensati per l'orchestra d'oggi; difatti non tardò a dettarmi, con un ritardo di 289 anni, la presente partitura.⁷³

Nella visione malipierana Monteverdi è dunque l'esempio preclaro di un pensiero musicale che trascende i limiti stessi della «materia»; quei limiti intrinseci, si direbbe, attraverso i quali esso è pur costretto a presentarsi.

Il suo esempio, d'altro canto, è solo il massimo tra i possibili di quella progressiva emancipazione del genere strumentale dalla scrittura vocale avvenuta tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento; emancipazione che non può essere il frutto dell'«invenzione» – poiché tale concetto viene ridimensionato all'interno della visione storica e della poetica malipierana, come s'è visto – quanto dell'impeto di dominazione perpetrato dall'«intuizione» sulla «materia»:

⁶⁹ Cfr. *Il carteggio tra Gabriele D'Annunzio e Gian Francesco Malipiero (1910-1938)*, [a cura di Chiara Bianchi], con un saggio introduttivo di C. Bianchi, Ferrari Edizioni, Clusone, 1997, pp. 110-114 (lettere del 26.IV., 15.V., 28.V., 26.VI.1927). Una rievocazione di quell'avvenimento è presente nel terzo dei *Ricordi e pensieri*, in *L'opera di Gian Francesco Malipiero*, cit., p. 330.

⁷⁰ A proposito dell'organizzazione di un concerto di musica monteverdiana, insieme al *Combattimento* Malipiero propone a Gatti: «Qualora tu voglia aggiungere gli archi, 2 violini, 2 viole, 2 violoncelli, 1 contrabbasso ci sarebbe *Con che soavità* [dal Settimo Libro di Madrigali]»; cit. in *Il carteggio con Guido M. Gatti*, cit., p. 310 (lettera del 26.IX.31); o anche per un successivo concerto di madrigali, Malipiero per giustificare le proprie idee si richiama ad una prassi già in vigore all'epoca di Monteverdi: «*valendosi di una consuetudine adottata dallo stesso Monteverdi e giustificata da vari documenti tre (1,2,4) e anche quattro voci (3,5) di questi cinque madrigali sono state sostituite da viole, con notevole vantaggio per la chiarezza e per la varietà del colore* [segue elenco di brani di Madrigali dal Primo e dal Quarto Libro di Monteverdi]; cit. *ibidem*, p. 345 (lettera del 22.III.35).

⁷¹ CLAUDIO MONTEVERDI, *Madrigali*, interpretazioni sinfoniche di G. F. Malipiero dal Concerto: Settimo Libro dei Madrigali, Universal, Vienna 1931. L'organico disposto da Malipiero prevede 2 fl., 2 ob., 2 cl., 2 fag., 2 cr., archi.

⁷² V'è un riferimento in una lettera di Malipiero a D'Annunzio dell'8.VIII.1929; cfr. *Il carteggio tra Gabriele D'Annunzio e Gian Francesco Malipiero*, cit., p. 133.

⁷³ *L'opera di Gian Francesco Malipiero*, cit., p. 261. Gli stessi argomenti – «questi *Madrigali* sono la traduzione sinfonica di alcune opere del VII libro ch'io ritengo assolutamente ineseguibili per le voci e che ritengo delle vere sinfonie» – si trovano in una lettera di Malipiero a Casella del 17.III.29, citata in F. NICOLODI, *Gusti e tendenze del Novecento musicale in Italia*, cit., p. 155.

Gl'istrumenti rudimentali, dai quali discendono i capostipiti delle diverse «famiglie» di cui si compone l'orchestra si possono considerare una creazione naturale, quasi quanto la voce. L'orchestra è sempre esistita, era necessario soltanto scoprirla, perciò piuttosto che un'invenzione, rappresenta una conquista dell'uomo, fatta sotto l'impulso dell'intuizione musicale e superando tutti gli ostacoli d'ordine materiale.⁷⁴

La dialettica di Malipiero non viene dunque scalfita dai problemi presentati dalla musica antica. Anzi, questi semmai avvalorano la dialettica stessa, fornendo la prova che possa esistere un pensiero musicale che, in quanto irreducibile alla materia, sia sempre ulteriore ed esistente al di là dei suoi mezzi di rappresentazione, come dimostra il caso del Monteverdi eminente «sinfonista». Tanto che si può ritenere che:

l'orchestra primitiva era troppo sproporzionata alla sostanza musicale delle opere cui doveva essere elemento di espressione e che è impossibile fosse quale molti «studiosi» vorrebbero far credere (mentre certo una sensibilità caratteristica al gusto dell'epoca doveva dare sonorità che noi, per mancanza di prove reali, non possiamo figurarci, né ricostruire).⁷⁵

Della presunta incompletezza della musica antica, ovvero della sua condizione d'esistenza materiale, Malipiero è invero ben cosciente, al punto da dubitare che l'orchestra moderna sia nata in quell'epoca, nonostante le felici intuizioni di molti compositori. Ecco una breve selezione di passi dagli scritti degli anni 1917-1920, avvallati nuovamente dall'autore in un breve appunto del 1952:

Il Gevaert crede sia possibile ricostruire esattamente le partiture del seicento, ma esaminando la musica per orchestra di quell'epoca ci si avvede anzitutto che partiture nel seicento non ne sono mai esistite, perché gli strumenti suonavano *ad libitum*. [...] La musica istrumentale del seicento è stata tramandata a noi incompleta e non possiamo contemplarla se non come una rovina.⁷⁶

È certo che alla fine del cinquecento a tutto il seicento gli istrumenti si amalgamavano a caso e per quanto il buon gusto e l'intuizione degli esecutori potessero dare un certo equilibrio alle orchestre primitive, dalle indicazioni e dalle vaghe notizie che si hanno è facile dedurre che gli strumenti in uso nel XVI° e XVII° secolo male si fondassero tra loro.⁷⁷

⁷⁴ ID., *L'orchestra*, cit., p. 19. Gli fa eco, del tutto identico: «gli istrumenti dell'orchestra non furono inventati, ma scoperti»; cit. in ID., *Così parlò Claudio Monteverdi*, All'insegna del Pesce d'Oro, Milano 1967, pp. 13-14.

⁷⁵ ID., *L'orchestra*, p. 27. Lo stesso squilibrio, a parti però ribaltate e tutto a sfavore della «sostanza», alimenta la critica verso alcuni compositori della prima generazione romantica, quali Liszt e Berlioz: «per realizzare la sua visione di colorista [a Berlioz] è mancata la sostanza musicale adeguata alla materia istrumentale di cui disponeva. Lo stesso si può dire per il "poema sinfonico" creato da Liszt, anzi in Liszt è più sensibile la sproporzione fra il tentativo e il risultato ottenuto»; cit. *Ibidem*, pp. 35-36.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 22.

⁷⁷ ID., *Orchestra e orchestrazione*, cit., pp. 560-561.

Nonostante le geniali prove di intuizione dei *primitivi* non esiste per noi un'orchestrazione del seicento, soprattutto perché ci manca lo spirito necessario per improvvisare come s'improvvisava a quel tempo.⁷⁸

Sono poi soddisfatto di quanto dicevo [negli anni 1917-1920] circa l'inesistenza dell'orchestra nel XVII secolo. Dopo tanti anni di esperienze sono più convinto che mai che l'orchestra è nata nel XVIII secolo.⁷⁹

Sorvolando per il momento sull'aspetto della sonorità della musica antica, legata ai problemi di prassi esecutiva (se ne discuterà dopo), per Malipiero la manifesta incompletezza delle opere non rappresenta una difficoltà di accesso al pensiero degli autori del passato, poiché esso traspare comunque chiarissimo nelle sue intenzioni, se si ha che fare con dei grandi autori. La cosa può valere tanto per il Seicento quanto per il Settecento (secolo, questo, che viene comunque differenziato dal compositore, come si vede nell'ultima citazione, ed appare più saldo nel suo immaginario). A tal proposito il caso dei due compositori antichi maggiormente noti a Malipiero è illuminante: per quel che riguarda la musica di Monteverdi, ad esempio, risulta chiaro a Malipiero che sia «sempre a disposizione il segno corrispondente al suono desiderato», né che sussistano problemi di decifrazione, tanto più che «i [suoi] editori non ammettevano l'errore di stampa».⁸⁰ La lettura dei manoscritti vivaldiani, ancor più, «dopo aver trovato la chiave per interpretare le abbreviazioni, le quali non sono eccessivamente enigmatiche», è equivocabile soltanto se in quest'ultime si voglia trovare il pretesto di «trasformare Vivaldi in un contemporaneo di Beethoven».⁸¹ Le spiegazioni date – chiaramente tautologiche – anche in questo caso vanno viste come un'ulteriore e convinta difesa dell'integrità del «pensiero» musicale dalle costrizioni della «materia».

⁷⁸ ID., *L'orchestra*, p. 23.

⁷⁹ *L'opera di Gian Francesco Malipiero*, cit., p. 339. Il commento è riferito proprio all'*Orchestra*, pubblicato nel 1920; ben trentadue anni prima di questa citazione. Un 'pensiero' polemico contro la «musicologia» può aiutarci a cogliere il senso di questa differenziazione tra il Sei e il Settecento: «Forse la musicologia si rende conto che grazie alla carta sono segnati i limiti delle sue indagini, che non potranno mai andare oltre il XVIII secolo, e per questo si agita, camminando a ritroso, inventando musiche che non interessano»; cit. in ID., *Pensieri*, in ID., *Il filo d'Arianna*, cit., p. 284. Come si diceva, nel pensiero di Malipiero vi è l'idea che il rapporto tra pensiero e i mezzi della sua rappresentazione è anche una questione fisica, che passa attraverso la dattilità (e la precarietà) dei supporti grazie ai quali la musica viene tramandata. L'incompletezza o le aporie presunte della musica antica aumentano così risalendo nel tempo, e non possono essere colmate con l'arbitrio tipico di certa «musicologia» (sulla critica alla musicologia cfr. anche *infra*).

⁸⁰ ID., *Così parlò Claudio Monteverdi*, cit., pp. 12-13.

⁸¹ ID., *Antonio Vivaldi: Il prete rosso*, cit., p. 32. Gli fa eco, celebre *incipit* tra gli scritti malipieriani: «Chi voglia curare l'edizione della musica di Antonio Vivaldi, non deve illudersi di fare grandi scoperte, né di risolvere gravi problemi, basta non cedere alla tentazione di trasformare Vivaldi in un Beethoven»; cit. in ID., *Antonio Vivaldi*, cit., p. 121. O anche: «Nell'arte musicale s'incoraggia e si premia solo il malinteso. Guai se si scoprisse che da quattro secoli la scrittura musicale è precisa, chiara, raramente scorretta e che la musicologia è stata inventata per intricare la matassa»; cit. in *L'opera di Gian Francesco Malipiero*, cit., p. 333. Si conclude drasticamente con: «Fallirebbero gli istituti di musicologia se si scoprisse che prima del XIV secolo non esisteva un'arte musicale e che le difficoltà per decifrare i cosiddetti codici antichi sono una invenzione degli eruditi»; cit. in ID., *Pensieri*, cit., pp. 279-280.

I.2 FONDAMENTI DI UNA FILOLOGIA 'MEDIANICA'

L'asimmetrica dialettica malipierana di materia-pensiero, ripresa nelle sue intermittenti attestazioni all'interno degli scritti del compositore, descrive così un orizzonte teorico che fortifica e giustifica le moltissime opere di recupero e salvataggio tentate e condotte in porto da Malipiero; offre dunque un fondamento alla sua particolare sensibilità di rapportarsi alla musica del passato.

Tale fondamento, pur nella scomposta e tipica asistematicità dell'autore, apre ad una prospettiva che è senz'altro di tipo interpretativo, laddove l'attenzione verso l'opera del passato è rivolta alla comprensione del significato del suo «pensiero» (o l'«intuizione»), piuttosto che alla studio dei mezzi della sua rappresentazione (la «materia»), la quale, come s'è visto, coincide in senso lato con l'idea di notazione e scrittura. I suoi assunti di base, per così dire, possono essere qui riassunti in tre punti in progressione:

1. intangibilità del segno grafico autoriale, condotta quasi all'estremo di una sacrale inviolabilità della lezione notata 'così come appare' (si ricordino i commenti sulla decifrazione delle stampe monteverdiane e dei manoscritti vivaldiani): inviolabilità dunque del documento testuale;
2. rinvio ad un significato dell'opera che è comunque irreducibile al segno medesimo; dunque il rinvio ad una ulteriorità di senso che è sempre latente – se non addirittura coercizzata – nel documento testuale. Il segno grafico, pur assunto intangibile, viene così declinato in un'accezione negativa, come il limite necessario ma stringente del pensiero (l'esempio del Monteverdi «sinfonista» si interpreta in questa prospettiva);
3. la vivificazione, o meglio, l'attualizzazione del «pensiero» medesimo in accordo al presente, a questo punto resa necessaria come un atto di liberazione (si dirà meglio a breve); vivificazione che è resa possibile soltanto attraverso un atto interpretativo.

Si noterà la palese contraddizione tra punto 1 e punto 3, laddove l'atto interpretativo, legandosi alla scrittura (e dunque facendosi trascrizione), va a disattendere l'assunto, quasi ossessivo in Malipiero, dell'invioabilità della lezione autoriale. Rinviano al prossimo paragrafo (§ I. 3) lo scioglimento di tale contraddizione, può valer ora la pena avvicinare il particolare metodo malipierano, per così dire, che mette in pratica questa inconciliabile progressione di principi, ed è operativo nei suoi recuperi della musica del passato. La rappresentazione che ne fornisce Malipiero è quella di una bizzarra quanto inverosimile «filologia medianica», mero prodotto del suo intuizionismo, la quale rifugge deliberatamente ogni pretesa di scientificità e la ricerca di una verosimile

oggettività: «antepongo alla scienza del critico l'intuizione»,⁸² scrive rivolgendosi idealmente ad Alfredo Casella, a proposito dei limiti dell'analisi e dell'interpretazione musicale; e quasi una legge morale appare il suo quindicesimo pensiero, dal libro curato da Gino Scarpa:

ho sempre obbedito a un principio per me indispensabile: ho inesorabilmente scartato e distrutto ciò che era frutto della mia volontà anziché del mio istinto.⁸³

Se da un lato questo avvalora il riferimento alla dialettica dell'intuizionismo sopra abbozzata, dall'altro si accorda, quale dichiarazione di metodo (di pseudo-metodo), all'immagine del proprio operare, fornita *ad hoc* e reiterata con convinzione da Malipiero per tutto il corso della sua vita: l'idea di un possibile contatto istintuale, di una comunicazione non mediata dalla ragione, tra coscienze musicali diverse e lontane nei secoli. Un accordo dunque fuori dalla scienza e dalla ragione tra 'intuizioni' e 'pensieri' all'opera, separati nel tempo ma legati da speciali motivi di affinità.⁸⁴ Si tratta di una posizione istintiva, pervasa dall'intuizionismo dell'autore e sarcasticamente anti-intellettualistica e anti-storicistica (in quanto ostinatamente antiaccademica, è probabile; e più per il gusto della polemica che per ingenuità); ed anche nutrita di una forte dose di autoironia. Tale visione, vivificata dai guizzi e dalla vena letteraria dell'autore, si declina in un variopinto apparato di immagini e raffigurazioni di vivida icasticità – questa è la sua faccia per così dire pubblica, quale emerge dagli scritti. È tutta una lunga serie di immedesimazioni, incarnazioni e reincarnazioni, contatti medianici e possessioni, che dal primissimo dopoguerra al beffardo *Così parlò Claudio Monteverdi* (1967) ed oltre,⁸⁵ risulta in sé coerente e crescente per intensità. Vale la pena di riportare alcuni brevi stralci – alcuni molto noti e rivolti al caso principale di Monteverdi – i quali possono offrire un'immagine di questo crescendo:

Forse un grande musicista, immedesimandosi nei suoi precursori, potrebbe completare le opere abbandonate a metà, e allora non si avrebbero

⁸² ID., *Così mi scriveva Alfredo Casella (1913-1946)*, in ID., *Il filo d'Arianna*, cit., pp. 159-194: 193. Del tutto simile per tenore e contenuti, seppur riferito ad un oggetto diverso, risulta: «L'analisi dei concerti vivaldiani non richiede una grande sapienza in chi all'intuizione non voglia anteporre la retorica»; cit. in ID., *Antonio Vivaldi: il Prete rosso*, cit., p. 26.

⁸³ *L'opera di Gian Francesco Malipiero*, cit., p. 340. Vale la pena qui rinviare a quel che si discuteva nella nota 36; in particolare che per Malipiero il musicista «non può rinunciare a quello stato di incoscienza, che essendo stato di grazia, gli dà facoltà di creare suo malgrado, e che non ha nulla a che vedere, o meglio è in contraddizione con ogni specie di sofisma»; cit. *L'armonioso labirinto*, cit., p. 36.

⁸⁴ Molto nota, una sorta di rivendicazione di questo operare si trova nel primo paragrafo di *Adrian Willaert, e i suoi discendenti*: «Per quanto possa sembrare impossibile, non si può escludere che un compositore del nostro tempo sia capace di prendersi d'amore per un musicista del passato [...] e che riesca ad immaginarne la personalità tanto da riconoscerla persino in certi manoscritti anonimi. L'amore e l'entusiasmo possono, ove esistano veramente, fare di questi e ben altri miracoli»; cfr. ID., *Adrian Willaert, e i suoi discendenti*, in ID., *Il filo d'Arianna*, cit., p. 75.

⁸⁵ Cfr. ANNALISA CIMA, *G. F. Malipiero a Venezia*, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1968 («Occhio magico», 5), pp. 33-38.

più a deplorare né anacronismi, né deformazioni, e si potrebbe invece esultare per la rinascita di qualche capolavoro.⁸⁶

La trascrizione dei 14 Tomi [delle opere di Monteverdi] è stata una meravigliosa esperienza, uno stimolo molto fecondo e se per quasi dieci anni abbiamo abbandonato l'edizione monteverdiana [tra il 1932 e il 1941, anni di pubblicazione rispettivamente del XIV e XV Tomo] è perché siamo partiti per un lungo viaggio nel mondo misterioso della nostra fantasia [...].

Non sappiamo se attribuirlo alla nostra immaginazione o qualche altro indefinibile sentimento, certo è che ci illudiamo di aver ridato alla luce "tutte le opere" di Claudio Monteverdi senza deformatle e senza incontrare difficoltà di interpretazione o dubbi sulla grafia originale perché lo spirito di Claudio Monteverdi ci ha guidati.

Se qualche volta, come pare sia accaduto nelle "sacrae catiuncolae" possiamo aver letto male certi segni convenzionali, non siamo convinti del nostro errore perché, se Monteverdi non ci ha avvertiti vuol dire che egli forse preferisce la nostra apparentemente erronea interpretazione a quella dei falsi eruditi. In questa edizione molto è dovuto a fenomeni medianici, e poi non è detto che per avvicinarsi alla musicologia sia indispensabili di essere negati alla musica.⁸⁷

Lo spirito di Claudio Monteverdi mi ha guidato sempre, ed oso dire che, se sono caduto in qualche errore involontario, è l'autore che ha voluto correggersi, o impedire ch'io peccassi di superbia annunciando come perfetta la mia edizione.⁸⁸

Devo confessare un peccato di superbia: mi pare di assistere a un caso di metempsicosi, ma alla rovescia.⁸⁹

Soltanto la fede e l'entusiasmo possono riuscire a riabilitare, forse per vie medianiche, il singolare fra i geni musicali, difatti ecco un messaggio da me captato:

L'anno 1967 sarà il mio anno, [...].

Per rivivere mi è indispensabili la reincarnazione [...].

.....

*Così parlò Claudio Monteverdi. Questo documento mi ha riempito di gioia, in esso e con esso il divino Claudio mi dà ragione.*⁹⁰

«Così parla un folle, o un gabbamondo, oppure un 'illuminato'», sorrideva, ma forse non troppo, Guglielmo Barblan.⁹¹ E salvo credere ai fantasmi, si tratta

⁸⁶ ID., *L'orchestra*, cit., p. 26. Può essere significativo che il passo citato non si trovi nella prima redazione del testo, *Orchestra e orchestrazione*, cit., di tre anni prima (1916-17), considerando il fatto che le prime edizioni di musica antica curate da Malipiero appaiono soltanto nel 1919, sotto l'egida dannunziana dei *Classici della musica italiana*. Benché riferito ad un confronto *in absentia*, questo potrebbe dirsi il primo esempio di una sensibilità 'crescente'.

⁸⁷ ID., *Commiato*, in *Tutte le opere di Claudio Monteverdi*, nuovamente date alla luce da G. Francesco Malipiero, Nel Vittoriale degli Italiani, Gardone Riviera 1942, Tomo XVI: Musica religiosa, III, p. 525.

⁸⁸ *L'opera di Gian Francesco Malipiero*, cit., pp. 274-275.

⁸⁹ G. F. MALIPIERO, *Claudio Monteverdi. Commiato*, cit., p. 98.

⁹⁰ ID., *Così parlò Claudio Monteverdi*, cit., pp. 12-16 (corsivi dell'autore). Si aggiungano da ultimo anche i due paragrafetti 'oracolari' tratti dai *Pensieri*, in ID., *Il filo d'Arianna*, p. 281.

⁹¹ G. BARBLAN, *Malipiero trascrittore*, cit., pp. 21-28: 25.

evidentemente di *bontades* che oggi possono solo far divertire;⁹² a meno che non le si consideri come un mascheramento, orchestrato da Malipiero, e perpetrato ai danni dei suoi detrattori per farsi beffa di loro, e mistificare le proprie idee.

Ora, al di là della facciata pubblica dei «fenomeni medianici», e forti dei punti fermi individuati a proposito dell'intuizionismo, possiamo senz'altro avvicinare dal di dentro lo pseudo-metodo malipierano 'di lavoro', quel suo metodo interpretativo della musica del passato che si produce in così tante «edizioni» ed «elaborazioni». L'occasione s'offre proprio da quelle bistrattate «interpretazioni deformanti» su cui si indugiava da principio. O per meglio dire, l'occasione s'offre a partire dalle critiche che Malipiero rivolgeva a queste edizioni, fatte da altri – altri che non è mai possibile meglio individuare – commisurando i suoi giudizi negativi (e per contro le sue scelte compiute durante l'opera di trascrizione), all'unica voce o spirito o fantasma che il compositore poteva ascoltare: quella della propria poetica.

I.3 INTORNO ALLE «EDIZIONI» DELLE OPERE DI MONTEVERDI E DI VIVALDI

Nell'età contemporanea, così s'è detto, ogni concessione alla materia è un tradimento, una deformazione del pensiero medesimo, o ancor peggio un'insensatezza, poiché «è assurdo sperare che l'esperienza possa, riducendo a sistema ciò che è frutto dell'intuizione, dettar regole concrete e positive».⁹³ Questa critica, già presente nella dialettica sopra descritta come un'istanza generale e astratta in sé – contro i trattati, le «regole», i «critici musicali» d'ogni epoca, etc. etc. – viene rapportata ora al problema dell'interpretazione, in termini concreti. Si declina, anzi, nei toni accesi e veementi di un *j'accuse* rivolto contro l'accademia, la «musicologia», l'intellettualismo, l'«archeologia» della musica (talvolta scaduta al livello di una macabra necrofilia)⁹⁴ – tutte declinazioni di un medesimo concetto, oltremodo astratto e ideologizzato – colpevoli agli occhi di Malipiero di favorire interpretazioni deformanti di tanta musica, non solo antica; e dunque di mistificare il pensiero di importanti compositori. L'argomento è diffusissimo e ricorsivo negli scritti malipierani, ed aumenta di peso (e di ostinazione) parallelamente allo sviluppo delle opere di «elaborazione» e di «edizione», trovando forse in *Una voce nel deserto* il suo maggiore acuto:

L'entusiasmo per la musica romantica compromise la musica del passato; per meglio penetrare *nell'anima* degli entusiasti ascoltatori essa aveva semplificato l'espressione armonica e per non frenare l'ispirazione aveva

⁹² Per una critica nel merito dell'edizione monteverdiana – cosa che qui non ci si propone affatto di formulare – si rimanda a MARIA CARACI VELA, *La filologia musicale*, Lim, Lucca 2005, Vol. I: *Istituzioni, storia, strumenti critici*, pp. 137-138 e p. 184; o anche EAD, *Madrigali-nel-tempo: diasistemi monteverdiani*, in *Atti del Convegno Claudio Monteverdi. Studi e Prospettive*, Mantova, Accademia Virgiliana, 1993, Leo S. Olschki, Firenze 1998, pp. 133-143.

⁹³ ID., *L'orchestra*, cit., p. 34.

⁹⁴ Cfr. ID., *La pietra del bando*, cit., p. 80 (si parla di «esumazioni»); ID. *Claudio Monteverdi. Commiato*, cit., p. 111 («necrofobia»); ID., *Antonio Vivaldi*, cit., p. 118-119 («esumazioni» di morti).

adottato una grammatica severissima, ma molto semplice. [...] L'origine di tutta la sapienza dei musicologi del secolo scorso, soprattutto di quelli tedeschi, si limitò a dimostrare che nella musica antica i compositori avevano dimenticato quei segni (per una strana coincidenza chiamati «accidenti») che aggiunti trasformarono il nostro grande Monteverdi in un diminuito Beethoven.⁹⁵

Non tutte le colpe, beninteso, sono imputate alla 'musica teorica' dei «musicologi», ma anche alla 'musica pratica' di musicisti e colleghi, che si accodano ai primi nella mistificazione del pensiero – il «mondo dello spirito» – degli autori del passato:

Le deformazioni [delle opere musicali del passato] sono tuttora in vigore e si realizzano in due modi: scientificamente e praticamente.

Scientificamente, dottori in lettere e filosofia svolgono le loro tesi inventando inesistenti difficoltà d'interpretazione della scrittura musicale allo scopo di rendere più sapienti le loro pubblicazioni, le quali purtroppo non entrano a far parte della vera cultura musicale.

Praticamente, certi compositori non disdegnano di elaborare tanto da renderle irricognoscibili, le opere del passato; o, per legge, più essi aggiungono del proprio e più aumentano i diritti d'autore. Tutti sono però d'accordo di non approfondire lo studio di quei fenomeni musicali che hanno lasciato solchi profondi, rendendo pericolose le vie di comunicazione col mondo dello spirito.⁹⁶

Il problema dell'interpretazione deformante è dunque sensibilissimo per Malipiero, quale esempio il più tangibile di quella tecnocrazia della materia (o del segno) che accomuna tante esperienze disparate della modernità; dunque di un pensiero totalmente limitato, o corrotto in questo caso, dalla «materia».

Gli esempi di questa travicante sensibilità moderna sono sotto gli occhi di Malipiero. Il raffronto incessante con le edizioni di Monteverdi e Vivaldi fatte dai «musicologi», ad esempio, ne fornisce innumerevoli prove; e con insistenza il curatore individua che questi travisamenti si concentrano attorno a due elementi cardine dello «stile» dei compositori:

1. per quel che riguarda Monteverdi, come traspare già dall'ultima citazione, è l'adeguamento dell'armonia dei «modi antichi» a quella di un linguaggio emendato (o arricchito, a seconda) di determinati

⁹⁵ Cfr. ID., *Una voce nel deserto*, cit., p. 255 (corsivo dell'autore). Ma su questo argomento si confrontino anche ID., *Claudio Monteverdi*, cit., p. 38; ID., *La pietra del bando*, cit., p. 80; i pensieri IV («La invadenza dell'elaboratore distrugge un grande musicista portando in primo piano un piccolo compositore») e VII dall'*Opera di Gian Francesco Malipiero*, cit., pp. 330-331, 335-336; ID. *Antonio Vivaldi. Il prete rosso*, cit., pp. 32-34; ID., *Ti co mi*, cit. pp. 27; ID. *Claudio Monteverdi. Commiato*, cit., pp. 96, 103-104, 109-111; ID., *Antonio Vivaldi*, in ID., *Il filo d'Arianna*, cit., pp. 118-122: 118-119 («la musicologia divenne allora l'unica risorsa per i compositori falliti, i quali per non fallire una seconda volta, vestirono alla moda corrente i compositori del passato»); ID., *La Cornacchia di Asolo*, cit., pp. 153-154; ID. *Pensieri*, cit. in ID., *Il filo d'Arianna*, pp. 275-284, in partic. pp. 279-280; *Così parlò Claudio Monteverdi*, cit., pp. 10-11 («la musicologia è forse un istituto di bellezza a rovescio?»). Si veda infine la voce «musicologo» dal *Vocabolario italiano della critica musicale*, cit., p. 116.

⁹⁶ Cfr. ID., *Della camerata fiorentina*, in ID., *Il filo d'Arianna*, cit., pp. 89-95: 89.

«accidenti», poiché, come ne ebbe a dire lo stesso Malipiero, «il sistema diatonico adottato nel XIX° secolo ha cancellato il senso dei modi, [laddove] le alterazioni servivano al passaggio da modo a modo e l'accidente serviva soltanto per la nota dinanzi alla quale veniva a trovarsi». ⁹⁷ È dunque il livellamento della varietà armonica e della ricchezza di modulazioni, proprie della musica antica, e la sua normalizzazione alla stregua di un linguaggio più povero, temperato, grossomodo diatonico, e disprezzatamente tipo ottocentesco: la cosiddetta «armonia cadenzata». ⁹⁸ Termini di paragone utilizzati (pretestuosi quanto basta) sono talvolta Beethoven, ma anche Wagner, Ponchielli ed altri operisti. ⁹⁹

2. Riguardo a Vivaldi, invece, sciolti i principali dubbi sulle tachigrafie e le abbreviazioni dei manoscritti, si tratta della questione delle legature di fraseggio e di espressione, che secondo Malipiero sono elementi centrali dello «stile» vivaldiano: nel diciassettesimo secolo, «e prima», spiega questi in una lettera a Eugenio Clausetti, direttore di Casa Ricordi, «l'arco più corto creò uno stile brillante (negli allegro) e più accentuato nei tempi lenti, dobbiamo rispettarlo». «Gli elaboratori (non parlo della nostra edizione, ma di tutti quelli che hanno pubblicato Vivaldi) seguirono lo stile delle arcate del XIX

⁹⁷ Si trascrive da una lettera del 22.V.1967 inviata ad Annibale Gianuario, riprodotta fotograficamente nel libello *Gian Francesco Malipiero e l'arte monteverdiana: Annotazioni tratte da un carteggio*, [a cura di Annibale Gianuario], Centro Studi Rinascimento Musicale, Firenze 1973, senza numero di pagina.

⁹⁸ ID., *Orchestra ed orchestrazione*, cit., p. 103. Lo stesso concetto, detto «stile cadenzato», si trova esemplificato in ID., *Pietra su pietra*, cit., pp. 485-486, n. 1.

⁹⁹ La nota introduttiva (1926) dell'edizione degli Opera omnia monteverdiani, così come quella di chiusura (il celebre *Commiato*, 1942), insistono molto su questo aspetto. Si veda la prima: «In questa edizione non si troveranno né amputazioni, né deturpazioni dello stile. L'originale si riproduce integralmente e fedelmente. La prodigiosa sensibilità armonica di Claudio Monteverdi viene rispettata perché non si considerano errori di stampa quegli "accidenti" che rappresentano l'espressione grafica di un musicista che non ha vissuto nel 1848»; cit. in ID., [Prefazione] in *Tutte le opere di Claudio Monteverdi*, a cura di Gian Francesco Malipiero, Universal, Vienna 1954, Tomo I: Il primo libro dei madrigali a cinque voci (ed. or. *Tutte le opere di Claudio Monteverdi*, nuovamente date alla luce da G. Francesco Malipiero, s. e., Asolo 1926). Ed ecco la seconda: «Sulle deformazioni tonali e modali siamo intransigenti. L'aggiunta arbitraria di accidenti non è giustificata da nessuna regola, né legge, solo dal bisogno di cui sono vittime certi musicisti musicologi, di volgarizzare la musica»; cit. in ID., *Commiato*, in *Tutte le opere di Claudio Monteverdi*, nuovamente date alla luce da G. Francesco Malipiero, Nel Vittoriale degli Italiani, Gardone Riviera 1942, Tomo XVI: Musica religiosa: III, p. 526; o anche «Monteverdi [usava] correntemente quei modi gregoriani che la maggior parte dei trascrittori, con l'aggiunta di arbitrari accidenti, distrugge in onore dell'ottocentesco sistema temperato e cromatico»; cit. in *Prefazione*, in *Tutte le opere di Claudio Monteverdi*, cit., Tomo XVI: Musica religiosa: I. «Se si alterano le armonie *come hanno fatto tutti gli elaboratori di Monteverdi*, che rimane della sua espressione originale che ci è necessaria per respirare aria pura?»; cit. in *L'opera di Gian Francesco Malipiero*, cit., p. 333 (corsivi di Malipiero). Cfr. anche gli stessi argomenti in ID., *La pietra del bando*, cit., p. 110; ID., *Così parlò Claudio Monteverdi*, cit., p. 25; ID., *Critica*, cit., p. 231; ID., *Da venezia lontan...*, cit., p. 50 («Perché si chiama moderna la tonalità dell'ottocento? Confrontato coi modi antichi il diatonico non si può considerare una evoluzione spontanea. Se n'è approfittato per viepiù allontanare da noi la musica antica e creare la musicologia?»). Sui paragoni pretestuosi, oltre ai già citati riferimenti a Beethoven, si trovano paragoni a Ponchielli sempre in *Critica*, cit., p. 231; a Wagner in *Claudio Monteverdi. Commiato*, cit., p. 110; *Antonio Vivaldi*, cit., p. 119.

secolo». ¹⁰⁰ Dunque l'alterazione, la manomissione di tali legature in base alla prassi contemporanea, o anche la loro integrazione non segnalata pedissequamente in parentesi quadra nel testo, equivale al travciamento del pensiero del compositore, né più né meno delle alterazioni del basso continuo e degli accidenti per il caso di Monteverdi.

Coerente con l'idea di un'interpretazione fedele al pensiero del compositore (che non è mai equivocabile, a meno che non lo si voglia travisare in maniera deliberata, come s'è visto nel paragrafo precedente), Malipiero giustifica così il proprio ideale di edizione, messo in pratica in tutti i suoi recuperi della musica del passato: «evitai», scrive in una lettera ad Antonio Fanna, direttore amministrativo dell'Istituto Vivaldi, «evitai di pubblicare una scelta di opere fatta seguendo i miei criteri e il mio gusto personale e corrispondente alla mia epoca». ¹⁰¹

E soprattutto Malipiero si adopera in questo: una semplice opera di «copiatura». È un ideale che si richiama alla sua esperienza diretta, al suo vissuto, con tanto di un atto di nascita, sembrerebbe, all'inizio della sua formazione di compositore, nel 1902. Ricorda infatti che ventenne, alla Biblioteca Marciana:

copiai (sottolineo copiai perché non immaginavo si potessero introdurre arbitrarie modifiche nella riproduzione della musica del passato: essa raramente presenta difficoltà nel decifrarla, le difficoltà le inventavano coloro che cercavano un pretesto per montare in cattedra) vi *copiai* dunque molti madrigali, cantate, sonate e brani dell'*Incoronazione di Poppea* del divino Claudio. ¹⁰²

Nell'anniversario monteverdiano del 1967, con ancora più chiarezza si rivolgeva ad Annibale Gianuario, futuro direttore del Centro Studi Rinascimento Musicale di Firenze, sciorinando una caustica sintesi dei problemi dello studio della musica antica:

Sono sempre più convinto che dal XVI° secolo in poi lo studio delle opere, cioè la copia delle opere che con Monteverdi entrano nel XVII°

¹⁰⁰ Citiamo da una lettera del 5.X.1960 inviata ad Eugenio Clausetti, amministratore di Casa Ricordi, conservata presso l'Archivio G. F. Malipiero della Fondazione Cini, Istituto della Musica, Venezia (AGFM); si veda tra i carteggi di Malipiero e Casa Ricordi. Cfr. anche: «nell'edizione di tutte le opere di Antonio Vivaldi vennero religiosamente rispettati gli originali, prima di tutto nel fraseggio delle arcate. Alla tentazione di mutare le arcate devono resistere i trascrittori e gli esecutori. Eliminare un assurdo abuso è di capitale importanza perché l'archetto, fino a due secoli fa era molto più corto di quello d'oggi e non rappresentava una deficienza per quei compositori che non lo conobbero com'è ora. Scrivevano le loro musiche adatte all'archetto di quelle proporzioni, dunque mutando le legature si compromette lo spirito delle opere per archi, non solo di Vivaldi ma di tutti i compositori che operarono prima dell'invenzione dell'arco più lungo (1780). Gli interpreti che aggiungo legature, cadono nel più deplorabile e deformante anacronismo»; cit. in G. F. MALIPIERO, *Antonio Vivaldi: il prete rosso*, cit., pp. 32-36; argomentazione ripresa tale e quale in ID., *Antonio Vivaldi*, cit., p. 121 («è stolido anacronismo l'aggiunta delle legature per il fatto che oggi si fabbricano archi più lunghi di allora»).

¹⁰¹ Lettera del 17.VIII.1950 inviata ad Antonio Fanna, conservata presso l'AGFM tra i carteggi di Malipiero e Casa Ricordi.

¹⁰² ID., *Una voce nel deserto*, cit., p. 255 (corsivi originali).

secolo, non presentano difficoltà, sono correttissime (specialmente le edizioni veneziane) [...].

Riconoscersi semplici copisti, dimenticare le modulazioni, capire la bellezza dei modi e rifiutare il titolo di musicologo, ecco quello che dovrebbero fare i monteverdiani.¹⁰³

Da Monteverdi passando a Vivaldi la lezione appresa non muta, ma è riproposta scrupolosamente: «un musicista che interpreta Vivaldi deve essergli legato spiritualmente, comprendere la sua musica e per pubblicarla non occorre il medico chirurgo, basta l'umile copista, fedele, attento e diligente».¹⁰⁴

Si ripropone, ancora una volta, quel che si diceva all'inizio. L'interpretazione della musica è un legame istintuale tra 'intuizioni' e 'pensieri' all'opera, diversi e distanti nel tempo; la «materia» è invece è un dato intangibile, da restituire nella maniera più rigorosa e oggettiva possibile – le edizioni «sono correttissime», del resto – senza intromissioni di qualunque sorta. (Oggi gli *opera omnia* di Vivaldi e di Monteverdi si direbbero un'edizione d'uso improntata a criteri di trascrizione semidiplomatici).

La presente contraddizione, riferita all'interpretazione della musica (antica) tra un intuizionismo dichiarato e un oggettivismo all'opera, si attaglia perfettamente anche al caso della *performance*, dunque all'esecuzione, tanto che Malipiero rigetta e disconosce a priori ogni interpretazione di Monteverdi eseguita sulla sua edizione, poiché la «volgarizzazione» apportata alla musica consiste in una deformazione dell'originale né più né meno che un'edizione a stampa del passato.¹⁰⁵ E soprattutto perché anche in tale ambito Malipiero persegue un analogo intento «oggettivista», evidentemente deluso tante volte:

L'esecutore è un più o meno perfetto apparecchio trasmittente che deve rinunciare alla propria personalità per compiere la missione che gli è stata affidata. Purtroppo molti esecutori si ribellano, deformando le opere che interpretano, si illudono di creare. Nasce da questa deformazione quella degli ascoltatori che reagiscono contro la monotonia dei programmi appassionandosi per gli esecutori "originali". Dalla loro forma mentale e da un insieme di cose assurde abbiamo il diritto di dubitare, anche dal punto di

¹⁰³ Lettera riprodotta in *Gian Francesco Malipiero e l'arte monteverdiana*, cit. (sottolineatura originale); vedi n. 97 di questo capitolo.

¹⁰⁴ ID., *Antonio Vivaldi*, cit., p. 121. Di «chirurgia», negli stessi termini, si parla anche nel secondo capitoletto di *Così parlò Claudio Monteverdi*, cit., pp. 17-22, intitolato appunto *Chirurgia musicale*. Si veda anche l'introduzione a *Vivaldiana* (28 ottobre 1952): «Più di cento Concerti di Antonio Vivaldi ho dato alle stampe. Mi vanto solo di aver fatto opera di umile copista, tanto corretti, precisi e indiscutibili sono i manoscritti vivaldiani. Non mi sono mai lasciato tentare dalle correzioni a scopo speculativo»; cit. in ID., *Vivaldiana*, per orchestra, Ricordi, Milano 1953.

¹⁰⁵ «È per questa volgarizzazione che deploriamo le esecuzioni, trascrizioni, ripubblicazioni e registrazioni fonografiche fatte sulla nostra edizione, grazie al cielo però non compromessa dal fatto che trascrittori ed esecutori non hanno indicato la fonte. Se da un lato questa omissione ci conforta, dall'altro temiamo che la nostra fatica non abbia servito a rimettere in luce il vero e grande Claudio Monteverdi quando lo spirito speculativo continui a dominare: "mors tua vita mea"; cit. in ID., *Commiato*, cit., p. 526. Cfr. anche ID., *Da Venezia lontan...*, cit., p. 50 («Io ho potuto, leggendolo, capire tutto Monteverdi, mai ho voluto distruggere le mie impressioni assistendo a esecuzioni pubbliche delle quali indovinavo le arbitrarie deformazioni»).

vista esclusivamente musicale, sulla sensibilità e comprensione degli interpreti.¹⁰⁶

Ora, lo stridore del pensiero malipierano, sconvolto tra un intuizionismo professato e un dilagante oggettivismo di facciata è talmente forte che, si direbbe, deflagri a un certo punto, e dalla sua esplosione incomincino ad affiorare le tracce possibili di una sua ricomposizione, di un suo riordinamento.

La rottura, il traboccamento del pensiero ha forse, più d'altri, due luoghi privilegiati dove si produce, e ancora una volta riguarda la coppia Monteverdi-Vivaldi:

1. l'edizione delle opere teatrali di Monteverdi, qui con particolare riferimento all'*Orfeo* e alla *Poppea*;
2. l'edizione di alcuni concerti di Vivaldi per archi e strumenti a fiato; i concerti per fagotto ad esempio. Circoscrivendo tra le decine dei titoli in questione, editi dall'Istituto Vivaldi tra il 1947 e il 1958,¹⁰⁷ possiamo considerare (almeno) quelli appartenenti alla serie nona della collana (tomi 201-225; pubblicati nel 1955), e cioè i tomi 214, 223, 224 e 225;¹⁰⁸ i quali fornirono a Malipiero l'occasione per una chiarificazione di alcuni principi interpretativi della musica vivaldiana, oltreché dei criteri editoriali preposti alla restituzione dei testi.

1. «Fino al quinto libro dei madrigali (1605) nulla si deve toccare, basta rendersi degni di comprendere il primo Monteverdi»,¹⁰⁹ scrive Malipiero, ma «i melodrammi non si reggono se non si purificano poeticamente».¹¹⁰ Poco dopo è proprio Monteverdi in persona a ripeterlo, in una delle più note prove di «metempsicosi alla rovescia»: «I miei libretti vanno corretti da quei difetti che derivano dal poeta dilettante che attraverso la musica sfrutta la moda per mettersi

¹⁰⁶ ID., *La pietra del bando*, cit., p. 108.

¹⁰⁷ Si tratta dell'intera serie F. VIII del catalogo Fanna, che consta di trentasette «concerti per fagotto, archi e cembalo», curati rispettivamente da Angelo Ephrikian (Tomi 12, 28, 34, pubblicati tra il 1947 e la fine del 1948) e Ugo Amendola (il solo Tomo 47; anch'esso del 1948). I rimanenti trentatré concerti vennero pubblicati a cura di Malipiero, a partire dal Tomo 67 (1949); in larga parte concentrati nel biennio tra il 1956 e il 1958 (ventiquattro titoli dei trentasette totali). Cfr. *Opere strumentali di Antonio Vivaldi (1678-1741): catalogo numerico tematico secondo la catalogazione Fanna*, cit., pp. 100-109 (Concerti per fagotto).

¹⁰⁸ ANTONIO VIVALDI, Concerto in Sol minore per fagotto, archi e cembalo [Rv 496], a cura di G. F. Malipiero, F. VIII n. 11, Ricordi, Milano 1955; ID., Concerto in La Minore per fagotto, archi e cembalo [Rv 499], a cura di G. F. Malipiero, F. VIII n. 12, Ricordi, Milano 1955; ID., Concerto in Do Maggiore per fagotto, archi e cembalo [Rv 477], a cura di G. F. Malipiero, F. VIII n. 13, Ricordi, Milano 1955; ID., Concerto in Do Minore per fagotto, archi e cembalo [Rv 480], a cura di G. F. Malipiero, F. VIII n. 14, Ricordi, Milano 1955; rispettivamente «Istituto Italiano Antonio Vivaldi», Tomi, 214, 223, 224 e 225.

¹⁰⁹ ID., *Così parlò Claudio Monteverdi*, cit., p. 11.

¹¹⁰ *Ivi*.

in vista».¹¹¹ È invece in *Claudio Monteverdi. Commiato* che la contraddizione intuizionismo-oggettivismo appare palese, e si dà proprio nella formulazione retorica dell'antitesi: «Una ripresa del teatro monteverdiano non è possibile, se non si restituisce alla musica il suo carattere originale, senza vandalici ritocchi e se non si ritoccano invece i libretti, perciò ho assunto le mie responsabilità rimettendo a nuovo l'*Orfeo*, il *Ritorno di Ulisse in patria*, e *L'incoronazione di Poppea*».¹¹²

Posto che, tra gli *opera*, l'edizione di *Orfeo*, rispetto agli altri due titoli, insegua l'ideale di una ristampa anastatica dell'edizione «In Venetia, appresso Ricciardo Amadino 1609», senza alcun tipo di intromissione del curatore (come del resto accade per tutte le opere a stampa di Monteverdi conservate),¹¹³ di queste responsabilità assunte, in verità, non si apprende granché; neppure andando a leggere le prefazioni alle opere degli ultimi due bersagliatissimi librettisti. O per meglio dire: in quelle prefazioni, oltre a una latente insofferenza verso la materia poetica, viene solo esplicitato un principio chiaro, che suona un po' come *excusatio non petita* e un po' come richiamo all'*exemplum* storico – dunque a una sorta di dato di fatto inattaccabile. Il principio malipierano è il seguente: vuoi che i testimoni delle opere non siano autografi, vuoi che le circostanze intorno alla loro genesi non siano accertate del tutto, il libretto a stampa dell'opera non corrisponde mai a quello messo in musica. Basta questo per giustificare le famose responsabilità? Non si dice. Malipiero ha comunque una certezza, ed è che tra libretto e musica vi sono sempre delle «varianti» sostanziali.

Nel *Ritorno di Ulisse*, ad esempio, «il Prologo è già tutt'altra cosa, con altri personaggi, poi alcune scene sono tagliate, spostato l'ordine delle strofe e anche cambiati molti versi», ed è possibile, sostiene Malipiero, «che le varianti, che si riscontrano sotto la musica nel manoscritto di Vienna, siano state imposte dal musicista e che il poeta non le abbia approvate e perciò non trascritte nelle copie del dramma senza la musica».¹¹⁴ Del resto, «in molte pagine di quest'opera il divino Claudio non è riconoscibile»,¹¹⁵ si taglia corto.

Nemmeno nell'edizione della *Poppea*, che «riproduce interamente ambedue i manoscritti – quello marciano e quello napoletano – dando però la precedenza a

¹¹¹ *Ibidem*, p. 13.

¹¹² ID., *Claudio Monteverdi. Commiato*, cit., p. 98. I medesimi argomenti sono estesi anzitutto nelle pagine successive, nelle *boutades* rovesciate contro Giacomo Badoaro e Gian Francesco Busenello, *Ivi*, pp. 107-109. Cfr. anche ID., *Da Venezia lontan...*, cit., pp. 39-40 («il dramma musicale di tre secoli fa, senza il soccorso del bisturi, dell'istituto di bellezza e dei raffazzonatori non si regge e si salvano per la loro bellezza soltanto pochi frammenti, mai l'opera integralmente»).

¹¹³ Si confrontino in questo caso tutti i frontespizi dei Tomi I-XI degli *opera* (che riproducono fedelmente quegli antichi delle edizioni a stampa monteverdiane), con quelli dei tomi XII e XIII, rispettivamente *Ulisse* e *Poppea*, che in quanto opere manoscritte, conoscono così la loro prima versione a stampa soltanto presso i tipi del Vittoriale degli Italiani, nel 1930 e nel 1931.

¹¹⁴ ID., [Prefazione] in *Tutte le opere di Claudio Monteverdi*, a cura di Gian Francesco Malipiero, Universal, Vienna 1954, Tomo XII: *Il ritorno d'Ulisse in patria* (ed. or. *Tutte le opere di Claudio Monteverdi*, nuovamente date alla luce da G. Francesco Malipiero, Nel Vittoriale degli Italiani, Gardone Riviera 1930, Tomo XII: *Il ritorno d'Ulisse in patria*). Le medesime considerazioni su libretto e musica dell'*Ulisse* monteverdiano vengono proposte anche in G. F. MALIPIERO, *Claudio Monteverdi*, cit., p. 37.

¹¹⁵ *Ivi*.

quello di Venezia», il testo può basarsi su un libretto accertato, dacché «per la prima rappresentazione (1642) non si è stampato il libretto», e sussistono moltissime «varianti» tra la prima copia superstite di questo (1646) e le due partiture. Per la *Poppea*, dunque, la soluzione editoriale paventata da Malipiero si direbbe una soluzione aporetica, con una sorta di riserva finale:

Molti giustificabili dubbi ci hanno indotti a pubblicare integralmente le due versioni, ma non per far piacere agli archeologi della musica. Se la nostra meticolosa scrupolosità può quasi sembrare pedanteria, ci giustificheremo confessando che abbiamo voluto riunire tutto il materiale onde poter scegliere, in un avvenire più o meno lontano, *la migliore musica* caso mai si volesse ricostruire la partitura per rimettere sulla scena l'ultima fatica di Claudio Monteverdi.¹¹⁶

E il principio della *migliore musica* trova una chiarissima applicazione nell'edizione dell'*Orfeo*, non la ideale ristampa 'tipo anastatica' del 1930, ma la «nuova versione scenica»,¹¹⁷ elaborata a Venezia nel 1943; immancabile «fedele riproduzione dell'originale», ma questa volta «con parecchi tagli e col quinto atto rifatto»! Anche a Striggio, si direbbe, tocca infine la dura sorte che affligge Badoaro e Busenello. Ecco come Malipiero presenta questa «nuova versione» per le scene, nel suo catalogo ragionato delle opere:

fedele riproduzione dell'originale, con parecchi tagli e col quinto atto rifatto sul libretto che servì a Mantova per la prima rappresentazione e che è cambiato in peggio (con la ridicola scena di Apollo che viene a prendersi Orfeo e insieme salgono al cielo) nella edizione musicale edita a Venezia dall'Amadino nel 1609. Ho potuto rifarlo servendomi dalla musica che appunto si trova nel quinto atto della seconda versione.¹¹⁸

Va ricordato come Malipiero sia fortemente persuaso che il melodramma in generale (e in specie quello ottocentesco), sia un genere musicale che ha sempre richiesto l'adattamento della musica al contesto, e non il contrario – nei termini della dialettica dell'intuizione sopra abbozzata, il melodramma è il

¹¹⁶ ID., [Prefazione] in *Tutte le opere di Claudio Monteverdi*, a cura di Gian Francesco Malipiero, Universal, Vienna 1954, Tomo XIII: *L'incoronazione di Poppea* (ed. or. *Tutte le opere di Claudio Monteverdi*, nuovamente date alla luce da G. Francesco Malipiero, Nel Vittoriale degli Italiani, Gardone Riviera 1931, Tomo XIII: *L'incoronazione di Poppea*). Il corsivo è di Malipiero.

¹¹⁷ CLAUDIO MONTEVERDI, *Orfeo: favola in musica in due atti (2 scene) di Monteverdi su libretto di E. A. Striggio*, Nuova versione scenica di G. F. Malipiero, Suvini Zerboni, Milano 1950. Anche solo leggendo la dicitura, è notevole la differenza concettuale tra la 'musica teorica' dell'edizione anastatica del 1930 e invece la praticità di quest'altra, non a caso definita «versione scenica».

¹¹⁸ *L'opera di Gian Francesco Malipiero*, cit., p. 273. Si veda anche quel che scrive Malipiero, con più dettagli, introducendo ad una esecuzione di quest'edizione trasmessa dalla RAI il 3 ottobre 1954, sul Terzo Programma, nell'ambito della Stagione Lirica 1954 della RAI: «nell'edizione veneziana del 1608, non si sa perché il quinto atto sia stato corretto con quell'Apollo ridotto a volgarissimo borghese che scende dal cielo. A Mantova non era così. Apollo non appariva, in vece sua irrompevano sulla scena le baccanti e Orfeo se ne andava cantando [...]. Il vero finale dell'*Orfeo* è stato ricostruito con la stessa musica che nell'edizione veneziana non corrisponde al testo della rappresentazione mantovana, ma che miracolosamente si adatta alle parole della prima versione drammatica», cit. in ID., *Orfeo*, «Radiocorriere», XXXI, n. 40, 3-9 ottobre 1954, p. 11.

simbolo dell'adattamento del pensiero alla materia e non il suo opposto – dunque «lo stile di Claudio Monteverdi ha una grande unità quando si toglia la zavorra del recitativo antimusicale ma imposto dalle vicende dell'azione».¹¹⁹

Basta poco del resto per comprovare quel che Malipiero nelle prefazioni degli *opera* non professa (o lascia intendere in maniera sibillina) e invece fa nella musica della «nuova versione scenica», dichiarandolo poi esplicitamente nei più diversi scritti e scritteggi – ma solo in un momento successivo alla pubblicazione delle opere. Un veloce confronto tra quest'ultima e l'originale edizione amadina, come effettuato da Federico Lazzaro,¹²⁰ non può che avvalorare quel che Fausto Razzi già intuiva quasi trent'anni fa a proposito del «Malipiero revisore»: ¹²¹ nell'*Orfeo* malipierano «nuova versione scenica», manca quasi un'ora di musica, soprattutto dell'insopportabile «recitativo accompagnato dal ronzio di un clavicembalo»;¹²² insomma, quasi un terzo delle battute originali.

A farne le spese sono sempre quei momenti di transizione e di raccordo narrativo tra gli *Höhepunkte* dell'intreccio drammatico; i quali, come se fossero delle «didascalie cantate»,¹²³ nella visione malipierana non servirebbero altro che a esplicitare lo svolgimento dell'azione tra un culmine e l'altro del dramma, spesso in maniera prolissa e ridondante. E così: si sopprimono quasi tutti gli interventi dei Pastori e della Messaggera – eccetto che il momento dell'enunciazione della morte di Euridice, vero *Höhepunkt* del secondo atto e dell'intera opera – si taglia del tutto il finale dell'atto secondo, si accorciano il prologo della Musica e buona parte di tutti gli interventi corali, si riduce anche «Possente Spirto» e tutto il quarto atto, e «niente finale apollineo, solo dionisiaco»,¹²⁴ come si anticipava.

L'operazione si direbbe del tutto congrua, stando a quel che riporta Razzi, agli interventi compiuti da Malipiero in un'ulteriore revisione dell'*Incoronazione di Poppea*: una partitura edita da Heugel nel 1949 e «completata» proprio dallo stesso Razzi negli anni Settanta in vista di una ripresa al Teatro Regio di Torino e poi alla Fenice di Venezia nella primavera 1977.¹²⁵ Malipiero «aveva ridotto ad un'ora

¹¹⁹ L'opera di Gian Francesco Malipiero, cit., p. 331.

¹²⁰ FEDERICO LAZZARO, *I meccanismi recettivi della musica antica nelle trascrizioni novecentesche dell'Orfeo di Monteverdi*, «Il Saggiatore musicale», XVII, n. 2, 2010, pp. 197-236.

¹²¹ FAUSTO RAZZI, *Malipiero revisore di Monteverdi*, in G. F. Malipiero e le nuove forme della musica europea, cit., pp. 83-90. Seppur ben più notevoli rimangano le considerazioni di F. DEGRADA, *Gian Francesco Malipiero e la tradizione musicale italiana*, cit., si consideri sempre di carattere introduttivo G. BARBLAN, *Malipiero trascrittore*, cit., pp. 21-28.

¹²² ID., *Claudio Monteverdi. Commiato*, cit., p. 110.

¹²³ L'opera di Gian Francesco Malipiero, cit., p. 331. Cfr. su questo punto *infra*.

¹²⁴ F. LAZZARO, *I meccanismi recettivi della musica antica*, cit., p. 234.

¹²⁵ CLAUDE MONTEVERDI, *Le Couronnement de Poppee*, partition d'orchestre de G. Francesco Malipiero, Heugel, Paris 1949. Questo infatti si legge sulle locandine degli spettacoli in questione: «Revisione di Gian Francesco Malipiero integrata da Fausto Razzi / Casa Editrice Heugel & C., Parigi – Distribuzione G. Ricordi & C., Milano»: questo si legge sulla locandina della 'prima' dell'opera alla fenice, 26 maggio 1977, sebbene Razzi nel suo saggio non citi l'edizione né faccia riferimento alla circostanza dell'evento (si veda qui il link dal sito dell'Archivio Storico del Teatro La Fenice: <<http://www.archivioscolafenice.org/ArcFenice/ShowFile.ashx?fileType=Show&id=43661>>). Qui invece si trovano i dettagli sullo spettacolo di Torino, anch'esso basato sull'edizione Heugel (fonte: scheda di sal): <http://archivi.teatroregio.torino.it/index.php/Detail/Object/Show/object_id/30108>).

e mezza di musica una partitura che dura ben più del doppio», racconta il nuovo revisore, derivandone quello che oggi «possiamo senz'altro considerare un *estratto* dell'opera monteverdiana»: ¹²⁶

dalla convinzione della necessità di un *ritocco* al libretto dell'*Incoronazione* derivano continue modifiche al taglio ed alla successione delle scene: i cambiamenti sono attuati con una vera e propria mancanza di scrupoli, drastico è il ridimensionamento dei personaggi (si tratti pure di Ottone o Drusilla). ¹²⁷

L'«estratto», in realtà, era già andato in scena diverse volte, e senza completamenti di sorta richiesti. La *première* era avvenuta il 16 settembre 1949 al III Autunno Musicale Veneziano, in seno al XII Festival Internazionale di Musica Contemporanea di Venezia. ¹²⁸ Pare che per l'occasione Malipiero si rifiutò di curare il programma di sala della recita, come gli era stato offerto, ma inviò una lunga lettera a Ferdinando Ballo, direttore artistico del Festival; una lettera che venne poi pubblicata tra le pagine del catalogo della manifestazione veneziana, quasi come fosse una nota del curatore:

il libretto della *Incoronazione di Poppea* lo dobbiamo a un dilettante barocco e pesa sulla musica non solo per le proporzioni, ma per le molte deficienze. Che c'interessa l'intervento degli dei e il processo di Ottone per l'assurdo attentato? Per dare all'Italia un capolavoro in più ho vinto lo scrupolo e dato mano a una forbice munita di occhiali perfezionatissimi ho asportato tutti i tumori barocchi lasciando vivere quei personaggi che Monteverdi ha sentito vivere dentro di sé; Ottavia, Poppea, Seneca, Ottone, Nerone e quelli aggiunti per ottenere un qualche diversivo, con il Valletto ecc. Se tu credi di poter osare una rappresentazione di *Poppea* con l'autentica musica di Monteverdi ridotta però al suo contenuto umano, molto più sovrumano di tutti gli sproloqui delle cartonacee deità, fallo pure, ma preparati ai fulmini della suprema musicologia, che lotta per impedire che il passato possa vivere nel presente ed è maestra nell'arte di vestire i cadaveri alla moda dell'ottocento. ¹²⁹

A Treviso, presso il Fondo Angelo Ephrikian del Teatro Comunale cittadino, si conserva una copia di questa partitura Heugel, contenente peraltro l'interpolazione di brani e scene trascritti dal direttore trevigiano, evidentemente tagliati da Malipiero nella sua trascrizione per la Biennale del 1949. (L'opera

L'edizione Heugel sopracitata, peraltro, non compare citata nei cataloghi a cura di Malipiero-Gino Scarpa, Malipiero-Messinis in *Omaggio a Malipiero*, e quello di John Waterhouse.

¹²⁶ F. RAZZI, *Malipiero revisore di Monteverdi*, cit., p. 83.

¹²⁷ *Ibidem*, p. 84.

¹²⁸ «([Edizione] a cura di Francesco Malipiero) / (Edizione Heugel & C., Paris)», sempre dalla locandina della prima digitalizzata e consultabile al seguente indirizzo: <<http://www.archiviosoricolaafenice.org/ArcFenice/ShowFile.ashx?fileType=Show&id=48529>>.

¹²⁹ Lettera del 7.VIII.1949 inviata a F. Ballo e pubblicata come *Una lettera di G. F. Malipiero*, in XII. Festival Internazionale di Musica Contemporanea e III. Autunno Musicale Veneziano, La Biennale di Venezia, 3-18 settembre 1949, Teatro La Fenice, Venezia 1949, pp. 86-87.

diretta da Ephrikian va in scena al Comunale di Treviso nella primavera del 1975; su questo cfr. § II. 2 e Appendice).

Per dare soltanto un'idea d'impianto generale dei massicci interventi compiuti da Malipiero sul libretto di Busenello – e dunque anche sulla musica di Monteverdi – è possibile compiere un veloce confronto tra l'ipotizzabile avantesto, utilizzato dal compositore, e la sua trascrizione, ovvero tra l'edizione della *Poppea* del 1931, tomo XIII degli *opera* monteverdiani, e per l'appunto la sua «versione scenica» del 1949. Si veda lo schema seguente che riproduce una mera articolazione macro-formale dell'atto I e II della versione scenica del 1949, raffrontati all'articolazione dell'avantesto del 1931. Si evidenziano molto semplicemente le scene conservate, ovvero le battute mantenute; di conseguenza si possono apprezzare i tagli effettuati da Malipiero:

INCORONAZIONE DI POPPEA: ATTI I E II DELLA VERSIONE SCENICA» (1949)
A CONFRONTO CON IL TOMO XIII DAGLI *OPERA OMNIA* (1931)

	PROLOGO (1931)		ATTO I (1949)
Sinfonia		30 bb.	31 bb.
Fortuna, virtù, amore, choro di amori	«Deh nasconditi o virtù già caduta in povertà	148 bb.	18 bb.
ATTO I (1931)			
SCENA I Ottone, due soldati della guardia di Nerone, che dormono	«E pure io torno qui qual linea al centro» con Ritornello strum.	162 bb.	100 bb.
SCENA II Ottone e due soldati che si risvegliano	«Chi parla, chi parla?»	91 bb.	105 bb.
SCENA III Poppea, Nerone	«Signor deh, non partire» con Ritornello strum.	179 bb.	176 bb.
SCENA IV Poppea,	«Speranza tu mi vai il cor accarezzando» con Ritornello strum.	182 bb.	136 bb.

Arnalta			
SCENA V			
Ottavia, Nutrice	«Disprezzata Regina»	239 bb.	87 bb.
SCENA VI			
Seneca, Ottavia, Valletto	«Ecco la sconsolata donna assunta all'impero»	187 bb.	68 bb.
SCENA VII			
Seneca	«Le porpore regali e le grandezze d'acute spine»	23 bb.	26 bb.
SCENA VIII			
Pallade, Seneca	«Seneca, io veggio in Cielo infausti rai»	43 bb.	
SCENA IX			105 bb. (<i>Fine atto I</i>)
Nerone, Seneca	«Son risoluto alfine, o Seneca, o maestro»	150 bb.	ATTO II (1949)
SCENA X			Sinfonia 52 bb.
Poppea, Nerone. Ottone in disparte	«Come dolci, Signor, come soavi»	197 bb.	107 bb.
SCENA XI			
Ottone, Poppea, Arnalta in disparte	«Ad altri tocca in sorte ber il licor» con sinfonia strum.»	166 bb.	
SCENA XII			
Ottone	«Ottone, Otton, torna in te stesso»	37 bb.	
SCENA XIII			
Drusilla, Ottone	«Pur sempre con Poppea, o con la lingua»	100 bb.	
ATTO II (1931)			
SCENA I			
Senca, Mercurio dal ciel in terra	«Solitudine amata, e remo della mente»	102 bb.	19 bb.
SCENA II			
	«Il comando tiranno esclude ogni	126 bb.	38 bb.

Liberto capitan della guardia de' Pretoriani e Seneca	ragione»		
SCENA III Seneca e i suoi famigliari	«Amici è giunta l'ora» con ritornello strum.	100 bb.	108 bb.
SCENA IV La virtù con un Choro di Virtù, Seneca	LA SCENA QUARTA MANCA		
SCENA V Valletto, Damigella	«Sento un certo non so che» con rit. strum.	103 bb.	
SCENA VI Nerone, Lucano	«Hor che Seneca è morto» con rit. strum.	150 bb.	85 bb.
SCENA VII Nerone Poppea	LA SCENA SETTIMA MANCA		
SCENA VIII Nerone solo	«I miei subiti sdegni» con rit. strum.	80 bb.	
SCENA IX Ottavia, Ottone	«Tu che dagli avi miei»	127 bb.	
SCENA X Drusilla, Valletto, Nutrice	«Felice cor mio», con sinfonia e rit. strum.	129 bb.	
SCENA XI Ottone, Drusilla	«Io non so, dov'io vada»	128 bb.	
SCENA XII Poppea, Arnalta	«Hor che Seneca è morto»	140 bb.	
SCENA XIII Amor scende dal cielo mentre	«Dorme, l'incauta dorme», con rit. strum.	176 bb.	

Poppea dorme			
SCENA XIV			
Ottone travestito, Amor, Poppea, Arnalta	«Eccomi, eccomi trasformato»	100 bb.	
SCENA XV			
Amore	«Ho difesa Poppea» con sinfonia strum.	18 bb.	
ATTO III (1931)			
SCENA I			
Drusilla	«O felice, felice Drusilla»	37 bb.	
SCENA II			
Arnalta, Littore con molti simili e Drusilla	«Ecco la scellerata»	24 bb.	
SCENA III			
Arnalta, Nerone, Drusilla, Littore	«Signor ecco la rea»	109 bb.	
SCENA IV			
Ottone, Nerone, Drusilla, Littori	«No, questa sentenza cada sopra di me»	143 bb.	
SCENA V			
Poppea, Nerone	«Signor, hoggi rinasco»	140 bb.	
SCENA VI			
Arnalta sola	«Hoggi sarà Poppea»	58 bb.	
SCENA VII			
Ottavia sola	«Addio Roma»	49 bb.	65 bb. (<i>Fine atto II</i>)
SCENA VIII			
Nerone, Poppea, Consoli, Tribuni, Amore, Choro	«Ascendi, o mia diletta» - «Pur ti miro», con sinfonia strum.	280 bb.	

di amori,
Venere in
Cielo

Lo schema ha soltanto la mera funzione di palesare quel che Frazzi e gli altri testimoni dichiaravano nelle loro attestazioni. Si evita di proposito un livello di analisi infratestuale, tecnico o drammaturgico sui problemi specifici della *Poppea* revisionata nel 1949 poiché questo non rientra nel nostro discorso, concentrato invece sugli aspetti teorici della poetica malipierana. Si veda ora come Malipiero organizza la scansione formale del ‘suo’ terzo atto, saldando e interpolando in un’unica architettura drammaturgico-musicale anche sezioni di scene piuttosto distanti all’interno dell’avantesto ‘filologico’ del 1931. Naturalmente non si fa riferimento ad una scansione per scene distinte poiché la trascrizione del 1949 è opera modernamente concepita, ove la musica e l’entrata e l’uscita dei personaggi scorrono senza soluzioni di continuità, e senza avere una funzione di scansione formale.

L’atto terzo del 1949 inizia con un breve interludio strumentale, come tutti gli altri due atti, cui segue un *collage* di frammenti di Arnalta (che canta in realtà una parte originale della Nutrice), e Damigella e Valletto da interpretare a sipario chiuso. Soltanto dopo che essi hanno cantato si alza la tela:

ATTO III (1949)

Sinfonia		31 bb
Arnalta, Damigella Valletto	«Il giorno femminil trova la sera», da Scena X Atto II (Nutrice) «Sento un certo non so che» da scena V atto II	102 bb.
<i>(Si alza la tela)</i>		
Ottone, Arnalta	«Io non so dov’io vada» da scena XI atto II	23 bb.
Arnalta	«Oblivion soave» da Scena XII atto II	61 bb.
Ottone, Poppea	«La messe sospirata delle speranze» da scena XIII atto I	96 bb.
Nerone, Poppea	«Idolo del cor mio» da scena V atto III	99 bb. <i>(Fine dell’opera)</i>

Oltre i libretti e i librettisti v’è un secondo bersaglio preso di mira da Malipiero (ed anche dal divino Claudio reincarnato, che parla sempre in prima persona), ed è l’impiego sempre più dilagante delle orchestre di strumenti antichi:

per far rivivere l'*Orfeo*, *Il ritorno di Ulisse in Patria* e *L'Incoronazione di Poppea*, è necessario creare sonorità strumentali che corrispondano alle preferenze timbriche che egli rivela nei brevi suoi ritornelli e sinfonie.¹³⁰

all'orchestra non si può rinunciare come, per rivivere, alla reincarnazione. Io qualche volta ho nominato gli strumenti da utilizzare, ma elencando quelli che per caso mi erano capitati sotto mano alle prime esecuzioni. A malincuore abbandonai le voci per gli strumenti e quelli caduti in disuso, non si devono rimpiangere né rimettere in orchestra, vanno considerati esperimenti mal riusciti ed abbandonati, perché gli strumenti dell'orchestra non furono inventati, ma scoperti.¹³¹

Rimanendo al teatro musicale monteverdiano l'applicazione di questo principio è offerta sempre dalla «nuova versione» dell'*Orfeo*, edizione pronta per le scene che dispiega il seguente (e modernissimo) organico orchestrale: 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti e 2 fagotti, 4 corni, archi, e una combinazione quanto mai ingegnosa di pianoforte, celesta ed arpa per una realizzazione simultanea del basso continuo al posto dell'«insopportabile» clavicembalo (una 'trovata', peraltro, già sperimentata con successo una dozzina di anni prima per l'edizione del *Combattimento di Tancredi e Clorinda*).¹³² Nelle *Poppea* del 1949 Malipiero prescrive in partitura il seguente organico orchestrale, del tutto simile a quello impiegato nell'*Orfeo* del 1943: 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti e 2 fagotti, 2 corni, arpa, pianoforte e archi, con arpa e pianoforte nuovamente indirizzati alla realizzazione del continuo.

¹³⁰ ID., *Così parlò Claudio Monteverdi*, cit., pp. 11.

¹³¹ *Ibidem*, pp. 13-14. Concetti, questi, ripresi da Malipiero anche in ID., *Tradizione e rinnovamento*, cit., in ID., *Il Filo d'Arianna*, cit., p. 127 («l'impiego degli strumenti antichi corrispondenti all'epoca della musica eseguita, diventa ridicolo essendo essi accordati come gli strumenti di qualsiasi orchestra moderna»); e in ID., *Antonfrancesco Doni musico*, cit., p. 46: «Noi oggi vediamo l'antica pittura con colori alterati dal tempo, può darsi che la nostra musicalità sia stata, con un processo inverso, pure alterata. Riconoscerebbe Beethoven le *sue sinfonie* nella miglior e più perfetta esecuzione dei nostri giorni? Abbiamo il diritto di dubitare, perciò le combinazioni descritte dal Doni [nel suo *Dialogo della musica*, 1544] interessano soltanto dal punto di vista storico» (corsivi di Malipiero).

¹³² Cfr. CLAUDIO MONTEVERDI, *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, parole del signor Torquato Tasso, Chester, Londra 1931. Eccone la descrizione di Malipiero dal catalogo ragionato delle opere: «partitura simile a quella originale apparsa nell'ottavo libro dei madrigali (guerrieri e amorosi) ma col basso realizzato e con l'aggiunta di un falso clavicembalo (da utilizzare dove mancasse il clavicembalo) sostituito dall'arpa, la celesta e il pianoforte»; cit. in *L'opera di Gian Francesco Malipiero*, cit., pp. 273-274. Ulteriori elementi di contestualizzazione si trovano in una lunga lettera di Malipiero, inviata a Guido Gatti il 3 agosto 1928: «ho già completamente trascritto l'originale per la mia edizione [del *Combattimento*]. In quanto all'orchestra trovo che bisognerebbe rispettare la volontà dell'autore: archi soltanto e clavicembalo. Forse, siccome credo che col clavicembalo suonasse sempre il violoncello (cioè viola da gamba) per rinforzare il basso, si potrebbe sostituire il clavicembalo con un complesso pianoforte-arpa-celesta che darebbe un forte clavicembalo. Nell'originale è detto sempre che il numero degli archi si aumenterà secondo la capacità dell'ambiente ed il Clavicembalo era sempre rinforzato da chitarroni e spesso non era uno solo come si può vedere dalle stampe del tempo e dalle indicazioni: clavicemban; cit. in GIAN FRANCESCO MALIPIERO, *Il carteggio con Guido M. Gatti, 1914-1972*, a cura di Cecilia Palandri, Leo S. Olschki, Firenze 1997, pp. 234-235).

Del resto, già nel 1923, pare, Malipiero si era prodotto in un'orchestrazione dell'*Orfeo*, muovendo da uno spartito da lui stesso pubblicato il medesimo anno¹³³ e credendo «di essere riuscito a creare un'orchestra monteverdiana, pur non avendo fatto una fredda ricostruzione archeologica», come ne scrisse a D'Annunzio.¹³⁴ Su questo punto, non si dimentichino peraltro le opere additate prima al punto del Monteverdi «sinfonista», in particolare i *Madrigali* dal Settimo Libro, esempi di quella valorizzazione strumentale della «materia» monteverdiana da interpretare sempre con gli strumenti dell'orchestra moderna.

Tornando alla realizzazione del basso continuo, la giustificazione dell'audace scelta malipierana, anche in questo caso, è un richiamo alle presunte mancanze della scrittura strumentale dell'epoca, di cui «apparentemente» è testimone anche Claudio Monteverdi:

per rompere la monotonia [del clavicembalo] si è costretti a realizzare il basso usando istrumenti a fiato o ad arco; gli anacronismi in questo caso sono inevitabili e ammissibili tanto più che certe indicazioni sull'impiego degli istrumenti dimostrano che Monteverdi con la voce umana è quasi sempre sommo, ma non quando usa gli istrumenti musicali. Egli non poteva staccarsi dal suo sinfonismo vocale, da ciò la sua apparente negazione per la musica istrumentale.¹³⁵

2. Passando a Vivaldi, la contraddizione intuizionismo-oggettivismo («copiaura») si rende ancora più esplicita e i problemi più circostanziati.

In qualità di direttore artistico degli opera omnia vivaldiani, Malipiero redige la prefazione introduttiva che viene apposta ad ogni tomo della collana a partire dal primo (1947). Proprio in questa vengono forniti sommariamente alcuni criteri editoriali e di prassi esecutiva della musica di Vivaldi:

le sonorità dell'orchestra vanno rispettate e l'improvvisazione si limiterà a qualche accordo ribattuto del clavicembalo (come ripieno armonico, anticontrappuntistico, per non ingombrare la linea originale); nessun raddoppio degli istrumenti a fiato, e limitato il numero degli archi a 12 violini al massimo (tra primi e secondi), 8 fra viole e violoncelli, 2 contrabbassi, insomma 22 istrumenti ad arco, ma scelti, ché la zavorra serve solo a smorzare le vibrazioni della musica del *prete rosso*.¹³⁶

¹³³ Lo spartito in questione è CLAUDIO MONTEVERDI, favola in musica, novamente data en luce da G. F. Malipiero, Chester, Londra 1923.

¹³⁴ Cfr. lettera a D'Annunzio del 7.XI.1923, cit. nel *Carteggio tra Gabriele D'Annunzio e Gian Francesco Malipiero*, cit., pp. 70-71. Colpiscono, anche in questo caso, le parole utilizzate dal compositore. Si sa poco di questa orchestrazione, «che putroppo è partita per Londra» (*Ivi*), verosimilmente alla volta di Casa Chester, già editrice dello spartito; ed è probabile che possa coincidere con una partitura per piccola orchestra, «rimasta allo stato di manoscritto ed eseguita per la prima volta a Leningrado il 5 dicembre 1928»; cit. in *L'opera di Gian Francesco Malipiero*, cit., p. 273.

¹³⁵ ID., *Claudio Monteverdi. Commiato*, cit., p. 110.

¹³⁶ Citiamo da ID., *Prefazione*, in ANTONIO VIVALDI, Concerto in Si bemolle maggiore per violino, archi e cembalo [Rv 367], a cura di Angelo Ephrikian, F. I n. 1, Ricordi, Milano 1947 («Istituto Italiano Antonio Vivaldi», Tomo I).

Occorre tenere presente che nella prima serie di opere vivaldiane (Tomi 1-25) si era dato il caso di due concerti per oboe e di un concerto per fagotto (il famoso detto «La Notte»),¹³⁷ tutti curati da Ephrikian, dove però la scelta di non raddoppiare i fiati era rimasta disattesa. L'occasione per rimarcare le proprie convinzioni si presenta a Malipiero con i quattro concerti per fagotto del 1955, citati a inizio paragrafo, in una vera e propria schiarita a tre con Antonio Fanna ed Eugenio Clausetti.

In una lettera del 23 marzo 1955 inviata a quest'ultimo Malipiero scrive:

avverto che ho consegnato al Dr. Fanna tutti i concerti della serie 201-225. Fra questi ce ne sono 4 per fagotto. Desidero che il concerto per fagotto in sol minore si pubblichi per primo fra i quattro per fagotto, qualunque sia il numero da loro fissato, e rechi in calce la seguente nota:

In questo concerto nella parte del fagotto ci sono le pause. Ciò rafforza la nostra convinzione che non suonasse nei tutti e, comunque che oggi non sia opportuno farlo suonare.

In calce a tutti e tre gli altri concerti per fagotto, desidero la seguente nota:

*Riferendosi al Concerto per fagotto in sol minore Tomo... avvertiamo che ci siamo andati sempre più formando la convinzione che gli strumenti a fiato non suonassero nei tutti.*¹³⁸

Sarebbe interessante basare la nostra analisi a partire, non tanto dalle edizioni a stampa, ma proprio dai manoscritti malipierani consegnati all'editore. Purtroppo ciò non è possibile, e i materiali manoscritti di questi quattro concerti non sono conservati né presso l'Istituto Antonio Vivaldi, né presso l'Archivio Malipiero della Fondazione Cini di Venezia né, soprattutto, presso l'Archivio Storico Ricordi di Milano; v'è da ritenere che siano andati perduti. Ad ogni modo l'ordine perentorio, impartito da Malipiero a Fanna e Clausetti, viene subito assecondato, e il testo delle parole in corsivo nella lettera ad oggi si può leggere in calce a tutti i quattro tomi, secondo la divisione paventata da Malipiero.

Conclusa la pubblicazione dei concerti per fagotto, Malipiero dà sfogo ai medesimi concetti nelle battute conclusive del capitoletto *Vita morte e miracoli*, dalla piccola monografia vivaldiana edita nel 1958, subito di seguito alla lunga *tirade* sul problema delle interpretazioni delle arcate, già citata («alla tentazione di mutare le arcate devono resistere i trascrittori e gli esecutori»). È una sorta di professione di fede nell'oggettivismo e nella pratica della «copiatura», unita all'immane raccomandazione all'uso parco e discreto del clavicembalo. Si arriva poi alla questione dei raddoppi nei ritornelli del concerto:

¹³⁷ ID., Concerto in Re minore per oboe, archi e cembalo [Rv 454], a cura di A. Ephrikian, F. VII n. 1, Ricordi, Milano 1947; ID., Concerto in Si bemolle maggiore per fagotto, archi e cembalo «La Notte» [Rv 501], a cura di Angelo Ephrikian, F. VIII n. 1, Ricordi, Milano 1947; ID., Concerto in Fa maggiore per oboe, archi e cembalo [Rv 455], a cura di A. Ephrikian, F. VII n. 2, Ricordi, Milano 1947, rispettivamente «Istituto Italiano Antonio Vivaldi», Tomi, 2, 12 e 14.

¹³⁸ Si trascrive da una lettera conservata presso l'AFGM; si veda tra i Carteggi di Malipiero e Casa Ricordi. Gli stessi concetti vengono ribaditi con veemenza a Fanna in una lettera scritta lo stesso giorno, conservata sempre presso l'AFGM tra i carteggi di Malipiero e Antonio Fanna.

[dove] il rispetto dell'originale diventa quasi un pericolo è la questione dei raddoppi strumentali. Finché Vivaldi scrive al violino e al violoncello solisti, tutta la parte del concerto, cioè pura quella nei *tutti*, poco male. Dato il numero esiguo degli archi di cui disponeva, aggiungendo nei *tutti*, il solista contava forse su una maggiore intensità di suono, ma non è la stessa cosa se il flauto, l'oboe, o il fagotto (solisti) soffiano di continuo a rinforzo degli archi. Specialmente col fagotto, l'effetto è ossessionante e peggiore doveva risultare quando il limitato numero degli archi non poteva neutralizzare né assorbire il penetrante suono degli strumenti a fiato.

Non è dunque mancare di rispetto all'autore se si aggiungono le pause dove, specialmente il fagotto, non suona solo.

Sarebbe fare un torto a Vivaldi, giudicando il suo senso orchestrale tanto primitivo da fargli tollerare un continuo raddoppio degli archi coi «fiati».¹³⁹

Non è un caso che Malipiero, tra tanti esempi possibili, si soffermi proprio sul *tutti* orchestrale nei concerti per fagotto, e che questo diventi un vero e proprio *casus belli*. In quelle sezioni lo strumento solista si trova a raddoppiare la melodia affidata ai bassi all'unisono, come accade in moltissime altre sedi, anche della musica di Vivaldi, in maniera del tutto consona al normale impiego dell'epoca. Ne conseguirebbe che nel *tutti* il fagotto tenda a muoversi in un registro che può apparire «neutralizzabile», in quanto non necessario all'interno dell'odierna compagine orchestrale.

Prendendo le partiture di tutti i quattro, e confrontandole con le riproduzioni dei loro rispettivi originali vivaldiani, conservati ancora oggi presso l'Archivio dell'Istituto Vivaldi (cfr. fig. 1),¹⁴⁰ si vede che i tagli operati da Malipiero sono in realtà ben pochi, sebbene su tutti graviti il peso delle parole riposte in calce. Essi riguardano solo alcuni ritornelli del primo movimento del tomo 214, il Concerto in Sol minore, si vedano le bb.1-10, 26-35, 56-6, 82-fine, e si confrontino per contro con quelle di bb. 45-48 e 71-74, ove invece il fagotto raddoppio le parti del basso. Si dedurrebbe qui una logica: a parte la prima esposizione del materiale tematico del movimento (1-10), i tagli de fagotto riguardano quei ritornelli in cui esso si ripresenta trasposto in una tono vicino a quello d'impianto, mentre quando a quest'ultimo la musica si riavvicina, lo strumento a fiato viene mantenuto, quasi a confermare con più enfasi il raggiungimento della tonalità di base. Si può aggiungere tuttavia un elemento che

Molto eloquente, in tal senso, sono alcuni appunti autografi di Malipiero lasciati a penna sulla riproduzione fotografica delle battute in questione, i quali possono fornire una spiegazione tecnica alle scelte effettuate dal compositore:

¹³⁹ G. F. MALIPIERO, *Antonio Vivaldi: il prete rosso*, cit., pp. 33-34.

¹⁴⁰ All'Istituto Antonio Vivaldi presso la Fondazione Cini di Venezia sono conservate ancora tutte le riproduzioni fotografiche delle opere vivaldiane, fatte da Fanna ed Ephrikian presso il Fondo Foà-Giordano della Biblioteca Nazionale di Torino al principio dei lavori di edizione, da cui Malipiero e tutti i collaboratori agli *opera* vivaldiani cavarono il testo delle musiche di Vivaldi.

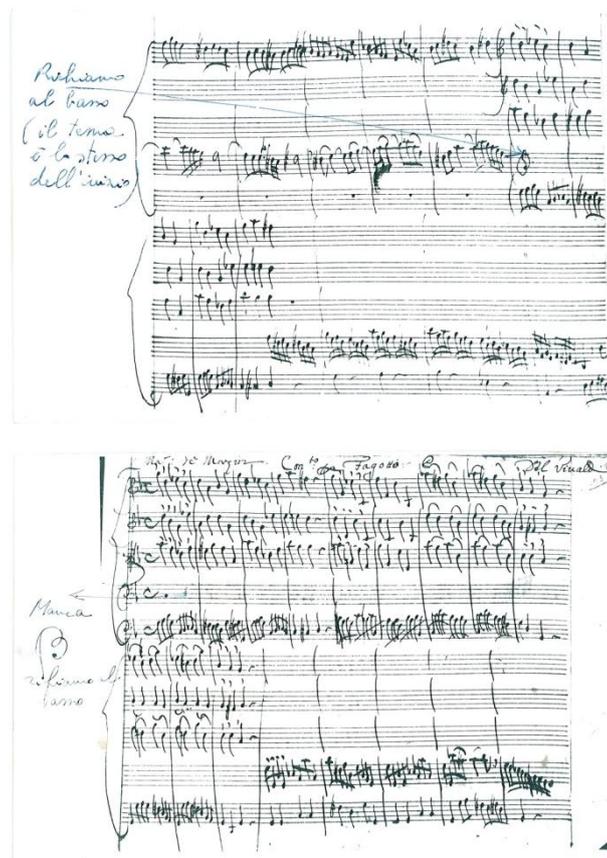


Figura 1 - Appunti autografi di G. F. Malipiero su riproduzioni fotografiche del manoscritto vivaldiano del Concerto in Sol minore per fg. e archi RV 496; Istituto Italiano Antonio Vivaldi.

Sulla prima foto, riferibile alle bb. 66-77 dell'edizione a stampa si legge: «Richiamo al basso (il tema è lo stesso dell'inizio)» e si vede chiaramente una freccia che indica la chiave di basso sulla parte del fagotto, richiamante il raddoppio all'attacco del ritornello; mentre sulla seconda, corrispondente alle battute iniziali del movimento, si legge «Manca B richiamo al basso», con freccia anche in questo caso puntata sulla parte dello strumento a fiato.

Malipiero formula qui un problema di natura interpretativa a partire dalla semiografia vivaldiana, ma a noi non interessa valutare se la sua risposta sia adeguatamente congrua e corretta, o per contro del tutto scartabile da un punto di vista scientifico. Ci interessa invece determinare quali aspettative e motivazioni profonde della sua poetica si attivino nella formulazione delle sue interpretazioni, e soprattutto ci interessa valutare queste, non da un punto di vista critico-filologico, ma piuttosto storico-estetico rapportato all'epoca della sua contemporaneità.

È significativo anzitutto che, come nel caso delle opere di Monteverdi, anche nella prefazione agli *opera* vivaldiani, Malipiero si produca in una sorta di giustificazione finale del proprio operato, la quale è quasi un'amara constatazione del dato di fatto: v'è una condizione materiale deficitaria (intendibile nel senso della «materia» malipierana; l'esempio in fig. 1 appare quantomai eloquente) da cui si potrebbe dedurre una negligenza del compositore o, per dirla con la litote

che utilizza Malipiero nell'ultimo commento a Monteverdi, una «apparente negazione» del pensiero dell'autore:

La evoluta sensibilità orchestrale d'oggi, non può sopportare uno squilibrio fra gli strumenti che per forza deve risultare negativo, perciò in questo caso conviene correggere una negligenza del compositore. Negligenza grafica, oppure deficienza orchestrale? Per eliminare i dubbi vorremmo dare la parola alle opere di Antonio Vivaldi detto il Prete Rosso. Purtroppo queste carte sono mute.¹⁴¹

Lasciamo per il momento in sospeso una valutazione finale di questa e altre dichiarazioni sulla musica di Vivaldi, così come prima si è volutamente non concluso il discorso intorno agli esempi di Monteverdi. Riprenderemo la trattazione a breve, indirizzandoci verso possibili conclusioni. Può essere utile focalizzarsi ora, temporaneamente, su un punto importante della nostra argomentazione.

I. 4 MALIPIERO INTERPRETE DELLA MUSICA ANTICA: UNA QUESTIONE DI POETICA

Stando all'evidenza la rottura tra intuizionismo e oggettivismo si direbbe insanabile. Sia nell'«edizione scenica» dell'*Orfeo* Monteverdi che in quelle di Vivaldi la pervasiva pratica della «copiatura» viene sconfessata in molti luoghi del testo, i quali dimostrano una fortissima ingerenza del curatore – già 'reo confesso' in varie sedi – ed è un'ingerenza che si può ritenere assimilabile a quelle stesse manomissioni e deformazioni dei «musicologi» che Malipiero ha sempre criticato aspramente nel corso della sua vita. «Copiatura» e «intuizione», si direbbe, non possono coabitare: o l'una, o l'altra.

Per meglio dire: il contrasto tra soggettivismo e oggettivismo appare certo insanabile considerando il punto di vista di una critica del testo, di una ecdotica che mira alla restituzione di un determinato testo basandosi su dei principi di coerenza interna; ovvero dei principi che, congegnati in ottemperanza il più possibile alle specificità del caso in questione (o dei diversi casi, trattandosi di un'edizione delle opere), una volta applicati facciano sistema all'interno del testo medesimo. È palese quanto scontato: rispettare le arcate, «copiandole», ma non determinati raddoppi strumentali, non si può dire un principio di coerenza interna.

D'altronde, quanto esemplificato sopra evidenzia da sé che i principi editoriali che regolano le edizioni monteverdiane e vivaldiane non derivano da idee e principi di critica del testo, per quanto ingenui e incipienti essi potrebbero risultare, poiché non fanno sistema, non vi sono logiche di coerenza interna. È lecito dunque ritenere che la critica del testo non abbia niente a che spartire con il

¹⁴¹ G. F. MALIPIERO, *Antonio Vivaldi: il prete rosso*, cit., pp. 33-34.

pensiero di Malipiero, e che il senso delle operazioni effettuate dal compositore debba essere ricercato, necessariamente ed espressamente, altrove.

Le scelte compiute da Malipiero si richiamano, non a principi interni di critica del testo, ma alla sua poetica e al suo pensiero estetico-compositivo, dunque ad idee e concetti meditati ed elaborati nel corso della sua esperienza di compositore, che agiscono e divengono regolativi nelle edizioni di Monteverdi e di Vivaldi né più né meno che in altre opere portate a termine da Malipiero.

Al centro degli interessi di Malipiero non vi è mai il testo, il documento, ma l'opera, viva e rivissuta al presente, sempiterna manifestazione dell'«intuizione», del pensiero di un autore, e scaturigine d'ogni possibilità di rinnovamento della musica, poiché «le grandi manifestazioni d'arte rimangono sempre «MODERNE»¹⁴² – proclama non a caso nella prefazione al Primo Libro di Madrigali di Monteverdi – e «moderni sono tutti quelli che il tempo non condanna all'oblio».¹⁴³ Al centro di una incessante tensione tra passato e futuro, l'opera per Malipiero è, sempre al presente: «non potevo che rivolgermi al passato», afferma meditando sulla propria esperienza, «il passato che per me rappresenta il presente e l'avvenire inquantoché segna il ritmo della nostra vita spirituale senza compromettere quello che fummo o quello che saremo».¹⁴⁴ Non si dimentichino su questo punto le riflessioni di Malipiero sul problema dell'originalità, intesa come accordo al presente di elementi «già esistenti» nelle opere del passato – e non il frutto dell'«invenzione». E neppure si dimentichi la 'lezione' della musica antica, ovvero quel che questa, secondo Malipiero, lascia intendere: che il pensiero riposto in un'opera sia sempre irreducibile e ulteriore ai mezzi della sua rappresentazione (l'esempio del Monteverdi «sinfonista» rimane illuminante a tal proposito).

La stessa dialettica tra «materia» e «pensiero» (o i loro sinonimi e correlati semantici), quella sbilanciata dialettica, si può ora riconfigurare come una dialettica tra documento e opera; laddove al primo afferisce l'archeologia, l'intellettualismo «necrofilo», la rievocazione della prassi esecutiva antica – anche la «musicologia», nell'accezione deteriore di Malipiero – e alla seconda l'interpretazione che vivifica l'opera e la rende presente.

Il contrasto tra intuizionismo e oggettivismo si può dunque ridimensionare, se non sciogliere del tutto, e possiamo comprendere e giustificare le scelte compiute da Malipiero riguardo alla musica di Monteverdi e Vivaldi – giustificare, non sulla base di principi di critica testuale, ma sulla base di idee e concetti della poetica malipierana – come l'unica maniera possibile di interpretare quelle opere, dunque di pensarle, di renderle vive, e anche di trascriverle e «copiarle», accordandole al presente. Torniamo dunque agli esempi monteverdiani (1.) e vivaldiani (2.), dove li avevamo lasciati, per impegnarci in un commento finale

¹⁴² in ID., [Prefazione] in Tutte le opere di Claudio Monteverdi, cit., Tomo I: Il primo libro dei madrigali a cinque voci, senza numero di pagina.

¹⁴³ G. F. MALIPIERO, *Ti co mi*, cit., p. 88.

¹⁴⁴ ID., *La pietra del bando*, cit., p. 31.

1. Si può ritenere che il lavoro di bisturi sui libretti monteverdiani – un intervento generalizzato, e condotto fino alla soppressione di un’ora di musica nell’*Orfeo*; un’ora e mezza nella *Poppea* – sia volto al recupero di una precisa idea di «espressione drammatica», la «perfetta fusione tra poesia e musica»,¹⁴⁵ qual è presente secondo Malipiero nella musica antica e, in particolare, nei primi Libri di Madrigali di Monteverdi.¹⁴⁶ Si tratta di un livello sovraordinato d’espressione, che si dà nella musica e attraverso la musica pur non essendo attribuibile ai singoli elementi musicali e/o letterari di cui è fatta una composizione.

Tale idea, dopo essere stata tradita dai secoli della «tirannide melodrammatica», torna ad essere perseguita dalle forme del teatro contemporaneo. È dunque il ritorno di una precisa sensibilità, che Malipiero individua già nel *Pelléas et Mélisande* di Debussy – «un’opera d’eccezione», questa; ma non ancora perfettamente integrata in questa nuova sensibilità drammatica.¹⁴⁷ Tuttavia, nonostante le sue ostentate origini, nobili e antiche, vi è ben poco di classico o di idealistico in questa «perfetta fusione tra poesia e musica».

Secondo Malipiero essa è il presupposto di un teatro moderno, che tenta di ricomporre una lacerazione che si è consumata nel corso dell’Ottocento, il divorzio tra la «voce» e l’«orchestra» – orchestra può valere qui come metonimia di musica – allorquando o l’una o l’altra veniva sacrificata togliendo al dramma musicale «la sua ragione d’essere».¹⁴⁸ Per ottemperare a questo bisogno Malipiero auspica la nascita di un dramma perfetto, del tutto compiuto in sé, «tutto nutrito di illuminazioni e culmini drammatici»,¹⁴⁹ nel quale «la linea del poema drammatico dovrà essere *sintetica*, adattarsi alle esigenze musicali, anzitutto rinunciando alla verbosità inutile, e togliendo alla parola l’arbitrio di risolvere le situazioni sceniche»;¹⁵⁰ un teatro nel quale la musica recupera indipendentemente la propria centralità, rendendosi interprete esclusiva e veicolo assoluto dell’azione drammatica, a scapito di ogni altra componente teatrale/letteraria della rappresentazione, che pur può averla originata.

La «perfetta fusione tra poesia e musica» viene sciorinata nelle pagine finali dell’*Orchestra* come una vera e propria teoria sul dramma moderno. La cosa sorprende ancor più se si riscontra l’anno di pubblicazione del volume, 1920, lo stesso della ‘prima’ delle *Sette Canzoni*, opera-simbolo della poetica malipierana

¹⁴⁵ G. F. MALIPIERO, *L’orchestra*, cit., p. 6.

¹⁴⁶ Cfr. ID., *Claudio Monteverdi*, cit., pp. 29 e sgg.: «oggi noi troviamo più perfette e moderne le opere della prima maniera monteverdiana» etc., p. 29; «egli tende, fino dalle opere giovanili, a raggiungere il massimo grado di espressione e non si preoccupa di creare nuove “forme” di musica religiosa, madrigalesca, o teatrale. Egli vuole esprimere soltanto le passioni umane e non è mai né convenzionale né enfatico, quantunque creda di seguire, come un cane fedele, la poesia», *Ibidem*, p. 35; o anche «la sua espressione musicale rimane sempre ad altissimo livello, e non impoverisce né cambia stile quando scende dal palcoscenico, anzi, non essendo costretta ad accoppiarsi a grossolani poeti-librettisti, si conserva più pura, più alta ed è espressione squisitamente lirica, sovente con forti accenti drammatici, sia negli otto libri dei Madrigali che in molte delle opere religiose»; cit. in *L’opera di Gian Francesco Malipiero*, cit., p. 331.

¹⁴⁷ Cfr. soprattutto G. F. MALIPIERO, *L’orchestra*, pp. 57-62.

¹⁴⁸ G. F. MALIPIERO, *L’orchestra*, cit., p. 60.

¹⁴⁹ PIERO SANTI, *La concezione teatrale*, in *Omaggio a Malipiero*, cit., pp. 153-163: 154.

¹⁵⁰ G. F. MALIPIERO, *L’orchestra*, pp. 60-61.

(confluita poi nel trittico dell'*Orfeide*), non a caso sottotitolata dall'autore come «sette espressioni drammatiche»:

La soluzione [della lacerazione tra voce e orchestra] non potrà dunque venire dal modo di trattare la voce e l'orchestra, ma dalla *valutazione della parola* quale forza drammatica. Difatti perché non ci siamo limitati al teatro di prosa? Perché la musica ha il potere di rendere, molto più intensamente *della sola parola*, lo stato d'animo dei personaggi, creando loro un'atmosfera che non si lascia imprigionare entro i confini materiali dell'apparato scenico.

Perciò più facilmente si può rinunciare a comprendere il senso positivo della parola, anziché alla musica.

Il teatro musicale tende ora verso un'evoluzione che sempre più si stacca dalle "formule" wagneriane e s'intuisce che per non togliere né alla parola, né alla voce, né all'orchestra la loro forza di espressione, la linea del poema drammatico dovrà essere *sintetica*, adattarsi alle esigenze musicali, anzitutto rinunciando alla verbosità inutile, e togliendo alla parola l'arbitrio di risolvere le situazioni sceniche. La poesia non perde la sua efficacia anche se l'onda musicale che ha suscitato, *apparentemente* la soffoca.

Non volendo dunque rinunciare al dramma musicale, con un solo mezzo si potrebbe rialzarne le sorti: non dare la supremazia a nessuno degli elementi letterari o musicali di cui si compone, ma alternarli obbedendo alle *esigenze drammatiche* e queste, *musicalmente, dovrebbero essere attuabili*.¹⁵¹

In una lettera del 1939 inviata a Vincenzo Bonaiuto, regista al Teatro Greco di Siracusa, Malipiero fornisce ulteriori indicazioni su come queste «esigenze» debbano essere «attuate»:

Il mistero della creazione musicale sta appunto nella possibilità di assecondare il dramma senza sacrificare la musica e con questo è detto tutti: la declamazione ritmica delle parole s'incunea nella musica ed è la musica che completa la parola assecondandola con tutti i mezzi che il musicista dispone. Non sta in me di dire quali sono questi mezzi, cioè invenzione, espressione, forza ritmica, ecc. ecc.¹⁵²

Si tratta, a ben vedere, di un ideale che si attaglia del tutto al teatro malipierano degli anni Venti e degli anni Trenta; quel teatro di «sintesi drammatiche», che evitano o riducono al minimo le transizioni ed i raccordi, e così facendo lasciano «intravedere un diverso ed anteriore» – quasi nel senso di archetipico, avantestuale – «contesto poetico».¹⁵³ È un teatro che muove dal rifiuto della figura del librettista e si fonda su generi di poesia per musica non tradizionali – Malipiero «non voleva fossero chiamati "libretti"».¹⁵⁴ Sono selezioni

¹⁵¹ G. F. MALIPIERO, *L'orchestra*, cit., pp. 60-61 (corsivi dell'autore).

¹⁵² Lettera del 12.III.1939 «a Vincenzo Bonaiuto (segretario dell'INDA [Istituto Nazionale del Dramma Antico] e regista degli spettacoli siracusani), annunciando la trasformazione delle [musiche di scena] dell'*Ecuba* in un dramma musicale vero e proprio»; cit. in EMILIO SALA, *Malipiero al teatro greco di Siracusa: le musiche di scena per l'Ecuba di Euripide (1939) e l'Oresteia di Eschilo (1948)*, in *Malipiero-Maderna*, cit., pp. 103-134: 111.

¹⁵³ PIERO SANTI, *La concezione teatrale*, cit., p. 157.

¹⁵⁴ Cfr. MARZIO PIERI, *Sogno d'un teatro di mezz'autunno*, in *Malipiero: Scrittura e critica*, cit., pp. 43-71:70.

e adattamenti di liriche antiche (dalla classicità al medioevo di Jacopone da Todi, dal Poliziano fino al Virgilio tradotto da Annibal Caro: *l'Orfeide, San Francesco d'Assisi, La morte delle maschere, Merlino mastro d'organi, Torneo Notturmo, Vergilii Aeneis*), o frammenti e *collages* di testi da capolavori del teatro di prosa; dunque di veri e propri tagli e decontestualizzazioni di versi/righe del testo (Goldoni, Pirandello, Shakespeare, Euripide, Calderón; rispettivamente: *Tre commedie goldoniane, La favola del figlio cambiato, Giulio Cesare, Antonio e Cleopatra, Ecuba, La vita è sogno*. A questa seconda serie si può aggiungere, quale loro capostipite, il dannunziano *Sogno d'un tramonto d'autunno*, opera prima del catalogo teatrale malipierano).¹⁵⁵

Fuor d'ogni metafora, la «fusione», come si vede, non ha nulla di classico, non rappresenta una simbiosi o una dialettica tra la poesia e musica, quanto semmai un nuovo rapporto di tipo analogico, funzionale: v'è qui un doppio livello, «una doppia colonna», puntualizza Marzio Pieri, «la poesia di Malipiero non si capisce senza la sua musica, pure quella sua musica è indipendente dalla poesia; v'è una doppia colonna (la phonè verbale/il discorso sonoro) in sovrapposizione meno dialettica che schizofrenica».¹⁵⁶ Qualcosa che, nel rapporto voce/musica, sembra prefigurare «quasi la tecnica del missaggio», coglie Emilio Sala,¹⁵⁷ o dà quasi il «sospetto» d'una idea di «colonna sonora», chiosa altrove Pieri.¹⁵⁸

La centralità della musica, o meglio, la sua indipendenza, la sua «sfasatura»¹⁵⁹ rispetto alla sostanza drammaturgica del teatro, è acquisita anche nei

¹⁵⁵ Sul teatro di Malipiero, oltre al saggio di Pieri citato nella nota precedente, risulta imprescindibile dello stesso «*Io nacqui dannunziano...*», cit.; quindi (almeno) PIERO SANTI, *La concezione teatrale*, cit., e LUCIANO ALBERTI, *Interpretazione registica e scenografica*, in *Omaggio a Malipiero*, pp. 55-79; PAOLO CATTELAN, *Il «Sogno» dannunziano, ovvero «come sbarazzarsene». Ariete, Bonaventura e il teatro di Malipiero*, in *Malipiero-Maderna*, cit., pp. 25-85. Sul tema dei *collages* e frammenti, e sulla particolare tecnica dei tagli e delle decontestualizzazioni, oltre al saggio di Cattelan appena citato (con riferimenti al *Sogno dannunziano*) cfr. in particolare pp. LAURA ZANELLA, *Otto auto-impresiti per un'opera nuova. Gian Francesco Malipiero e l'epilogo drammatico degli «Eroi di Bonaventura» (1968)*, in *Malipiero-Maderna*, cit., pp. 149-184; e sempre della stessa EAD, *Malipiero lavora alla Favola del figlio cambiato di Luigi Pirandello*, in *Dopo La favola del figlio cambiato: come rinasce una creatura innocente*, Leo S. Olschki, Firenze 2002, pp. 1-56 («Studi di musica veneta. Archivio G. F. Malipiero», I); G. MORELLI, *Di tre ariette (più un coro) per un 'Regolo' senza Regolo, smarrite e ritrovate*, in ID., *La carica dei Quodlibet*, cit. Di impianto più generale, cfr. G. FOLENA, *La voce e la scrittura di Malipiero*, cit.; GIGI LIVIO, *I testi e le forme del teatro malipierano. "La favola del figlio cambiato"*, in *G. F. Malipiero e le nuove forme della musica europea*, cit., pp. 112-136.

¹⁵⁶ M. PIERI, «*Io nacqui dannunziano...*», cit., p. 6.

¹⁵⁷ E. SALA, *Malipiero al teatro greco di Siracusa*, cit., p. 106.

¹⁵⁸ M. PIERI, *Sogno d'un teatro di mezz'autunno*, cit., p. 69.

¹⁵⁹ L. ALBERTI, *Interpretazione registica e scenografica*, cit., p. 56. Alla base v'è uno scetticismo di Malipiero, uno scetticismo 'cosmico', assunto nei confronti dell'idea di 'realtà', quale può essere dunque l'oggettività, la sostanza drammaturgica di un'opera. Si veda il seguente passo, incipit del capitolo *Un collezionista* dalla *Pietra del bando*: «è difficile illuderci che esista realmente tutto quello che appare ai nostri occhi. La realtà non esiste: la luce e il nostro stato d'animo dominano e mutano ciò che vediamo e crediamo di vedere. Le nostre impressioni sono dunque subordinate a una infinità di avvenimenti che la vita ci presenta, o rappresenta, mentre noi stessi ci trasformiamo in attori, senza che però ci sia concesso di intervenire per mutare lo sviluppo della commedia (o tragedia) che recitiamo automaticamente dinanzi a noi stessi»; cit. in G. F. MALIPIERO, *La pietra del bando*, cit., p..

confronti della componente scenico-visiva dello spettacolo, in maniera non meno ‘coerente’.

Nella teoria malipierana la musica prepondera, non per via d’una nuova gerarchia tra le arti ricostituita, ma quasi per una ragione ontologica, poiché «la musica è sempre teatro e l’immaginazione opera nostra malgrado», scrive Malipiero, «perciò l’intensità delle impressioni non oscilla né diminuisce per l’assenza della visione scenica».¹⁶⁰ Molto significativo è quel che Malipiero confessava a Gatti a proposito dell’opportunità di una pubblicazione di alcuni suoi libretti:

perché questa [iniziativa] può dare un’idea di ciò che io intendo per dramma musicale. Sintesi scenica-spiegazione delle situazioni drammatiche attraverso ciò che si vede.

Si canta quando il canto esiste nel soggetto.

La dizione è molto naturale, senza convenzionalismi. [...] non ci sono motivi-conduttori e ciò è importante. La musica segue soltanto le vicende sceniche che qui sono sensazioni, null’altro che sensazioni».¹⁶¹

Il dramma dunque si «attua» mediante la musica e questa «intensifica» il dramma, ma non con un intento imitativo o descrittivo, attraverso la *mimesis*,¹⁶² quanto, si direbbe anche qui, tramite un procedimento analogico e funzionale – «la musica segue soltanto le vicende sceniche»:

il fascino della *voce quale elemento drammatico* mi suggerì le “Sette Canzoni”.

L’attore muto, nell’azione non è un mimo, tace perché l’azione vuole così ed il cantante rimane attore perché la canzone è incidentale e l’azione *la esige*. Per questo ho creato alcuni quadri, che pur sembrando staccati sono legatissimi, perché, secondo me, chi li ha concepiti li ha visti sfilare uno accanto all’altro e la musica li ha legati formando un tutto omogeneo, omogeneo perché non erano staccate, ma continuate le sensazioni del musicista. – Dunque niente mimica, niente cantanti, ma azione drammatica *intensificata* dalla musica.¹⁶³

Questa convinzione a Malipiero venne confermata, pare, «dalla rappresentazione della *Vergilii Aeneis*, cioè di un’opera pensata per il concerto» – in realtà una vera e propria cantata in due parti – e per contro «mandata allo sbaraglio sulle scene veneziane»,¹⁶⁴ nel settembre del 1944, divenendo motivo di un’accesa polemica tra lui medesimo e il regista. Ma già nel 1928 si dava il caso di

¹⁶⁰ G. F. MALIPIERO, *Ti co mi*, cit., p. 73. Si veda anche poco più avanti, dove il concetto viene ripreso tale e quale: «tutta la musica è teatro, pure quando, ascoltandola ci suggerisce immagini ben precise, ma generate dalla nostra immaginazione, perciò, irreali e corrispondenti soltanto al nostro stato d’animo di un dato momento»; *Ibidem*, p. 100.

¹⁶¹ *Il carteggio con Guido M. Gatti*, cit., p. 53 (lettera del 17.XI.1919).

¹⁶² «Odio il programma nella musica e la stessa avversione ho per la musica imitativa, chiamata erroneamente, qualche volta impressionismo. [...] il musicista deve essere artista, e se ha qualcosa da dire lo dice sinfonica mente»; cit. in *Ibidem*, cit., p. 26 (lettera del 15.I.1918).

¹⁶³ *Ibidem*, cit., p. 47 (lettera del 5.XIII.1919; corsivi originali).

¹⁶⁴ G. F. MALIPIERO, *Ti co mi*, cit., p. 100.

Merlino mastro d'organi, che «per la forma, come involontariamente è stato costruito, si può eseguire senza scena, quale «dramma sinfonico con cinque intermezzi vocali».¹⁶⁵ Tale convinzione, tutta tesa contro l'idea di un teatro da vedere (o tutta a favore di uno solo da ascoltare) – «persino la *Morte d'Isotta* si può sentire senza Isotta»¹⁶⁶ – si coglie pure in un commento ai «frammenti sinfonici» dall'*Antonio e Cleopatra*, nel quale Malipiero addirittura si lascia scappare detto:

Tanto questi frammenti sinfonici, quanto quelli delle *Tre commedie goldoniane*, e gli altri tratti dal *Giulio Cesare* e da *Ecuba*, non possono vivere così, separatamente. Preferibile sarebbe eseguire senza scena tutto il dramma (ah, se ciò si potesse fare con tutto il mio teatro! Ascoltarlo ad occhi chiusi, immaginando il resto).¹⁶⁷

A questa innovativa sensibilità drammatica non si può dunque non commisurare il recupero del teatro monteverdiano, quel recupero che Malipiero avrebbe intrapreso in parallelo alla composizione delle opere appena citate: «è appunto nel sintetico [nella forma sintetica]», scrive egli a Gatti «che si può ottenere quel dramma musicale ch'io sogno, e nelle *baruffe chiozzotte* ho raggiunto una forma di “dialogo” ch'io ho abolito negli altri drammi, e che qui è ridotta ai minimi termini, perché “la sola vista” non può spiegare come nelle *Sette canzoni* e nell'*Orfeo* ciò che succede sulla scena».¹⁶⁸

Tornando a Monteverdi, tutti quegli interventi di bisturi sul libretto di Striggio, nella versione per l'appunto detta «scenica», del 1943, di contrasto alla «zavorra», alla «verbosità» dei recitativi, o anche quel *collage* di frammenti di scene che è l'atto terzo della *Poppea* del 1949, come s'è schematizzato, comportano certo una forma abbreviata, rabberciata, menomata degli originali monteverdiani, ma nondimeno anche una loro espressione «sintetica», «adattata alle esigenze musicali», purificata dalle lungaggini e dalle ridondanze – beninteso, sempre del punto di vista del curatore. Se l'opera è viva, dunque, vive al presente e per il presente viene interpretata.

Molto significativo è un commento di Malipiero proprio sull'interpretazione dei recitativi monteverdiani, nel quale echeggiano forti le istanze di quella nuova «espressione drammatica» professata dal compositore.

Togliendo alla parola «l'arbitrio di risolvere le situazioni sceniche» – si tenga sempre a mente l'atto terzo della *Poppea* – e interpretando ora i «deprecati recitativi»¹⁶⁹ come delle didascalie (!), delle «didascalie cantate» apposte al dramma

¹⁶⁵ *L'opera di Gian Francesco Malipiero*, cit., p. 197.

¹⁶⁶ *Ibidem*, p. 218.

¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 265.

¹⁶⁸ *Il carteggio con Guido M. Gatti*, cit., p. 55 (lettera del 9.XII.1919). Malipiero intende qui l'*Orfeo*, ovvero *l'ottava canzone* (1920), terza parte dell'*Orfeide*.

¹⁶⁹ «La linea tracciata con le *Sette canzoni*, in questi due brevi drammi musicali [*Filomela e l'infatuato* e *Merlino mastro d'organi*] è stata seguita ed ampliata, ché in tutti e due l'azione si svolge regolarmente, nonostante l'economia del deprecato recitativo»; *L'opera di Gian Francesco Malipiero*, cit., p. 196.

medesimo – quasi delle inflessioni vocali di un registro recitato¹⁷⁰ – le quali «in nessun caso possono nuocere» e servono solo a chiarificare l'azione, la musica davvero può riguadagnare il centro che le spetta, la sua indipendenza, dopo tanti anni di melodramma. Come nel caso della *Vergilii Aeneis*, «l'immaginazione può così viaggiare liberamente»:¹⁷¹

coloro che nei melodrammi [di Monteverdi] cercando di rimediare all'apparente povertà dei recitativi, arricchendoli con vaghi e scolastici contrappunti, dimostrano di non aver capito la ragione per cui i recitativi sembrano statici: essi rappresentano una didascalia cantata indispensabile per la comprensione del soggetto e vanno appunto recitati senza il peso di un accademico contrappunto, velocemente, in modo da lasciar trionfare la musica dove è indispensabile alla poesia e al dramma.¹⁷²

2. Torniamo ai concerti di Vivaldi. Consideriamo le scelte compiute da Malipiero, in particolare quelle relative ai raddoppi dei fiati al momento del *tutti*: «primitivi», squilibrati, e non più accettabili dall'«evoluta sensibilità orchestrale d'oggi», tali raddoppi vengono soppressi e la loro parte è sostituita da pause – «in questo caso conviene correggere una negligenza del compositore», scriveva a proposito Malipiero.

Di nuovo, affiorano le tracce di una moderna sensibilità – in questo caso una sensibilità orchestrale – da mettere in relazione a taluni aspetti della poetica malipierana, piuttosto che ad aporie dello pseudo-metodo impiegato nell'edizione dei testi – dal momento che questo, come s'è detto, non è un metodo *strictu sensu*.

Al centro del pensiero orchestrale di Malipiero vi è un concetto imprescindibile, il concetto del timbro puro. Questo gli appartiene come a molti altri compositori del primo Novecento – appartiene a Stravinskij, ad esempio, come individua lui stesso – e lo ascrive di diritto tra i fautori di una moderna estetica del suono orchestrale. Si tratta, a ben vedere, di una nuova tendenza

¹⁷⁰ Sulla concezione del recitativo, molto interessante è quel che Malipiero dice a proposito delle *Baruffe chiozzotte*, opera che segnala una ricomparsa di dialoghi recitativi tra i personaggi: «Le baruffe chiozzotte sono differenti [rispetto alle opere precedenti], c'è il recitativo, ma non è cantato, è parlato. Ossia è cantato e parlato allo stesso tempo. Si deve recitare *seguendo una linea di canto* (le note *sono* precisate) *che dà la preferenza* alle parole che si devono sentire. Le note insomma indicano le inflessioni della voce»; cit. in *Il carteggio con Guido M. Gatti*, cit., p. 52 (lettera del 12.XI.1919; corsivi originali).

¹⁷¹ *L'opera di Gian Francesco Malipiero*, p. 216. Sulla concezione e sull'uso delle didascalie, del tutto simile a Monteverdi risulta l'esempio emblematico di *Vergilii Aeneis*, non a caso un'opera pensata per il concerto» e invece «mandata allo sbaraglio sulle scene veneziane»: «in margine [all'opera] si trovano aggiunte le didascalie che in nessun caso possono nuocere, anzi esse rendono più chiara l'azione che esiste anche quando questa *Eneide* si eseguisce in concerto e l'immaginazione può viaggiare liberamente». Del resto, anche *Le sette canzoni* «nacquero dalla lotta fra due sentimenti: il fascino per il teatro e la sazietà dell'opera, ma più che sazietà fu antipatia per quell'assurdo chiamato «recitativo». Nelle *Sette canzoni* [...] il recitativo è bandito. Ma già nella *Morte delle maschere* e nell'*Ottava canzone* esso diventa inevitabile; però non si presenta sotto forma di didascalia cantata, bensì con una linea musicale nella quale la pronuncia delle parole si deve rispettare ad ogni modo. L'intera *Orfeide* si può considerare costruita se diciannove canzoni, e i cinque recitativi parlati [...] restano in seconda linea»; cit. *Ibidem*, p. 192. E «pure in questi «sette notturni» [*Torneo notturno*] è ridotto a quasi nulla il recitativo e la musica sinfonica si alterna colle «canzoni»; cit. *Ibidem*, p. 199.

¹⁷² *Ibidem*, cit., p. 331.

generalizzata, di «un nuovo indirizzo musicale [che] comincia a farsi largo attraverso enormi difficoltà», grazie al quale finalmente «l'orchestra prende il posto che le spetta».¹⁷³

Malipiero ne fornisce una prima descrizione nell'*Orchestra* riferendosi all'esempio di *Ma mère l'oye* di Ravel, in particolare al tableau degli *entratiens de la Belle et de la Bête*:

tipica è nella modernissima sinfonia la trasformazione che subiscono gli stessi strumenti, assumendo spesso quasi la forma materiale di ciò che devono rappresentare.¹⁷⁴

Il medesimo concetto si ripropone nelle conclusioni della monografia su Stravinskij, questa volta prendendo spunto da un commento di Arthur Honneger sull'*Ottetto* e sul *Concertino* del compositore russo, opere certo emblematiche di questa nuova sensibilità orchestrale:

I gruppi di strumenti [di una composizione] si stabiliscono in partenza, perché le idee nascono insieme al loro carattere timbrico, ma se questo può eventualmente modificarsi nel processo della gestazione, l'idea difficilmente potrà subire cambiamenti per obbedire all'egoismo dello strumento.¹⁷⁵

Nel pensiero di Malipiero l'emancipazione in sé del timbro strumentale passa così attraverso la definizione di un nuovo assetto gerarchico dei parametri costitutivi della musica. Laddove nella tradizione classico-romantica il timbro risultava un parametro secondario, atto solo ad esplicitare in maniera oggettiva taluni contrasti preesistenti dell'impianto melodico e armonico di una composizione, nella «musica modernissima» esso acquisisce una nuova centralità all'interno del processo compositivo, collocandosi all'origine stessa del materiale musicale – «le idee nascono insieme al loro carattere timbrico» – vincolando dunque ritmo, melodia e armonia al proprio dominio e rendendoli così funzioni di sé quali componenti parziali di una sola e specifica sonorità. Nel paragrafo sull'intuizionismo (§ I. 1) questo processo era stato descritto come un'emancipazione del «pensiero» dalla cosiddetta «materia»; o per meglio dire, come un ribaltamento del paradigma orchestrale che aveva dominato la musica da Beethoven in poi, in base al quale il primo si dava del tutto assoggettato alla seconda. Nella musica moderna invece «la materia si adatta al pensiero sinfonico»,¹⁷⁶ riassume Malipiero.

La moderna sensibilità orchestrale, fondata sull'estetica del timbro puro, si contrappone così a quella della tradizione classico-romantica (colta al suo apice nella musica di Wagner), ovvero alla teoria dei raddoppi strumentali. Questa contrapposizione è rievocata idealmente da Malipiero nella *Pietra del bando*, riportando le critiche di Stravinskij rivolte alla musica di Wagner e, di contro, la

¹⁷³ ID., *L'orchestra*, cit., p. 12 (corsivo originale).

¹⁷⁴ ID., *L'orchestra*, cit., p. 45.

¹⁷⁵ ID., *Igor Stravinskij*, cit., p. 48.

¹⁷⁶ *Ibidem*, p. 42.

difesa di questa perpetrata strenuamente da Paul Claudel. Malipiero naturalmente non può che schierarsi dalla parte del suo coetaneo:

Claudel ricorda nelle *Figures et paraboles* i «rimproveri» di Strawinsky alla musica di Wagner. Strawinsky dice che è una «pasta». Mai suoni puri, tutto è amalgama. Mai all'orecchio il piacere di un «timbro» limpido. Mai si può sentire un flauto, una viola o la voce umana, ma sempre una mescolanza di tutto. [...] Così dicendo egli [Claudel] dimostra di non aver compreso perché Strawinsky e Debussy reagirono contro le sonorità wagneriane. Come luce troppo intensa guasta la vista, così le sonorità troppo cariche guastano l'udito.¹⁷⁷

È frequente del resto negli scritti malipierani il richiamo ad un'espressione musicale equilibrata, sobria, che non sia smagliante né lussureggiante – «la nostra sensibilità non può tollerare le esagerate esaltazioni»¹⁷⁸ – o a un colore orchestrale mutevole e pulsante, contrapposto sempre alla luce abbagliante delle sonorità tradizionali – «lo stesso oggetto con più luci assume infiniti aspetti, mentre la stessa luce tende ad uniformare tutti gli oggetti che illumina».¹⁷⁹ In questo, non sarebbe impossibile individuare un richiamo a un preciso modello storico, quello di Monteverdi, il quale secondo Malipiero tese «fino dalle opere giovanili, a raggiungere il massimo grado di espressione», senza essere «mai convenzionale né enfatico».¹⁸⁰

Malipiero conduce inoltre la riflessione sulla moderna sensibilità orchestrale al di là delle questioni strettamente collegate alla composizione musicale, e molto acutamente vi comprende il caso dell'interpretazione della musica, ovvero l'esecuzione: l'estetica del timbro puro segna entrambe le esperienze umane, come due espressioni differenti di una comune e moderna sensibilità rispetto al suono orchestrale. L'ultimo dei *Pensieri* dal *Filo d'Arianna* conclude proprio su questo punto:

un critico annunciava che il suono puro degli strumenti, cioè quello che non trascina con sé un altro strumento che lo raddoppia, Strawinsky l'ha imparato dal suo maestro Rimskij Korsakov. Tutto al contrario, il trattato d'orchestrazione di Rimskij Korsakov si potrebbe chiamare il trattato dei raddoppi. [...] Inutile commentare. Sarebbe più interessante cercare di approfondire “come” Strawinsky sia arrivato a creare un'orchestra sonora pur essendo composta di pochi suonatori. Dopo la prima guerra mondiale egli ha potuto, grazie alle risorse ritmiche, e adottando la sonorità della

¹⁷⁷ ID., *La pietra del bando*, cit., pp. 81-82.

¹⁷⁸ *Ibidem*, p. 60.

¹⁷⁹ ID., *L'orchestra*, p. 44.

¹⁸⁰ ID., *Claudio Monteverdi*, cit., p. 41. È proprio sulla «ricostruzione» dell'orchestra monteverdiana Malipiero si richiama al sobrio: «un problema arduo è la ricostruzione della partitura d'orchestra perché accanto alle parti nei ritornelli e nelle sinfonie, mancano le indicazioni strumentali, o sono molto vaghe o, peggio ancora, antimusicali. Per supplire alle improvvisazioni non c'è un solo rimedio: grande semplicità e grande sobrietà pure nel colore strumentale; cit. in ID., *Per il terzo centenario della morte di Claudio Monteverdi*, «Radiocorriere», XXI, 4-10 aprile 1943, p. 5.

musica da camera, sfruttare ogni strumento affidandogli la *sua* parte, cioè quella che gli conviene.

All'arte musicale è forse riservata la stessa sorte dell'architettura. La miseria impone la sostituzione dei marmi e della pietra col cemento. Già nel 1937 in Germania si facevano certe economie, per esempio eseguendo i *Maestri cantori* di Wagner con una orchestra ridotta a 40 strumenti, però chi ha sentito la mancanza di quelli eliminati? Pure in questo Strawinsky è un precursore.¹⁸¹

Definita in questi termini la «sensibilità orchestrale d'oggi», è lecito dunque commisurarvi le delazioni di Malipiero contro i raddoppi dei fiati nella musica di Vivaldi, e comprendere come questi risultino per lui, non solo una scorrettezza, ma «quasi un pericolo», «uno squilibrio fra gli strumenti» che sarebbe risultato negativo anche a Vivaldi se avesse avuto a disposizione i mezzi e le possibilità dell'età contemporanea. Volendo ripetere l'eufemismo di Malipiero: rispettare quel che appare dai testimoni sarebbe come fare «un torto a Vivaldi, giudicando il suo senso orchestrale tanto primitivo da fargli tollerare un continuo raddoppio degli archi coi “fiati”». In via definitiva, insomma, come Malipiero ne scrive a Clausetti:

fino alla fine del XVIII secolo l'improvvisazione orchestrale era fonte di confusione e di rimedi antimusicali, cioè antiorchestrale, secondo i casi, occasionalmente. Una regola non si può stabilire, e qualora avesse potuto disporre delle nostre risorse nel numero degli strumenti, certo Vivaldi sarebbe stato più preciso e più intransigente.

L'essenziale è questo: (e la prego di prendere in considerazione le seguenti parole) siccome allora si improvvisavano le esecuzioni secondo i mezzi a disposizione, senza anacronismi né abusi noi possiamo oggi regolarci secondo le nostre esperienze, basta non toccare né il ritmo né l'armonia. Amen.¹⁸²

Ineccepibile. E come si vede, verso la musica di Vivaldi vale dunque il medesimo approccio qual è stato verso la musica di Monteverdi: l'opera è, vive al presente e per il presente viene interpretata.

Il problema dell'interpretazione dell'opera, più che quello dell'edizione del testo – «noi possiamo oggi regolarci secondo le nostre esperienze, basta non toccare né il ritmo né l'armonia» – è dunque la questione cruciale che sta dietro la pubblicazione degli *opera omnia* vivaldiani (e delle versioni sceniche dell'*Orfeo* e della *Poppea*, s'è visto prima), e in questo il richiamo alla poetica di Malipiero, più che il riferimento a fondamenti di critica del testo, diviene stringente. È qui che si apre lo spazio della soggettività, dell'autonomia e della libertà del compositore.

Malipiero, del resto, si riconosceva in questo: l'intuizione, il pensiero costretto a ingaggiare una lotta sempiterna con la materia, suo eterno limite e

¹⁸¹ ID., *Pensieri*, cit., p. 284 (corsivo dell'autore).

¹⁸² Lettera del 20.IV.1959 inviata a Eugenio Clausetti e conservata presso l'AGFM tra i carteggi di Malipiero e Casa Ricordi (sottolineature originali).

vincolo stringente, fino a riuscire a dominarla. Ora, l'idea di un approccio alla musica del passato che non distingue *de facto* tra il momento interpretativo *tout court* e quello più propriamente creativo è uno dei punti centrali che, in termini di eredità, può essere soppesato e indagato nel retaggio storico-musicale degli allievi e collaboratori di Malipiero; Maderna ed Ephrikian *in primis*. È l'idea fecondissima di un approccio che pone a compimento del processo di trascrizione, non tanto l'idea di edizione di un documento – l'edizione sempre «necrofila» per Malipiero – quanto la sua vivificazione in opera; dunque la sua interpretazione, attraverso la scrittura, rivolta necessariamente e concretamente all'esecuzione, alla *performance* nel presente. Vale la pena ricordare che, nel solco tracciato da quest'idea, va a consolidarsi l'esperienza di due giovani quanto diversissimi direttori d'orchestra; cosa che assume senz'altro un valore aggiunto e distintivo rispetto al portato dell'*Existenzkunst* del compositore-scrittore Malipiero.

Leggendo la prefazione del curatore all'edizione delle musiche di Vivaldi, del resto, quel che colpisce anzitutto è come essa restituisca l'immagine di una precisa e moderna sonorità orchestrale. Vuoi le soppressioni dei raddoppi dei fiati, vuoi le integrazioni delle dinamiche, delle arcate e dei modi d'attacco (normalmente in parentesi quadra) e, soprattutto, vuoi i limiti di quelle «sonorità dell'orchestra [che] vanno rispettate» – sonorità certo sobrie ed equilibrate, «non enfatiche»: «qualche accordo ribattuto del clavicembalo (come ripieno armonico, anticontrappuntistico, per non ingombrare la linea originale)», e 22 strumenti ad arco «al massimo» – considerato tutto questo insieme, si tratta di un rinnovamento del timbro orchestrale che sarebbe divenuto concreto, redivivo ed ascoltabile, grazie alla diffusione della musica di Vivaldi (e dunque delle edizioni malipierane) perpetrata da Angelo Ephrikian e l'orchestra da lui fondata, l'Orchestra della Scuola Veneziana, «sorta nel 1947 con lo scopo di diffondere la conoscenza della grande tradizione strumentale veneta»¹⁸³ e, in particolare, vivaldiana. O per meglio dire: quel «modello di prassi esecutiva e interpretativa»¹⁸⁴ di concezione malipierana, tra la fine degli anni Quaranta e l'inizio degli anni Cinquanta trova proprio nell'attività parallela e nell'azione complementare di Angelo Ephrikian la sua più vivida concretizzazione, quale terminale e fine ultimo dell'intero processo di recupero ed attualizzazione della musica di Vivaldi.

¹⁸³ Citiamo da una lettera di Ephrikian a Malipiero del 29.XI.1952 conservata presso l'AGFM tra i carteggi dei medesimi.

¹⁸⁴ C. FERTONANI, *Il gusto del paradosso*, cit., p. 402.

CAPITOLO II

ANGELO EPHRIKIAN E L'INTERPRETAZIONE DELLA MUSICA DI VIVALDI

Tra gli aspetti d'eccezione che contraddistinguono la *Vivaldi Renaissance* del secondo dopoguerra, v'è quello di una perfetta sincronia tra la pubblicazione degli *opera* vivaldiani, a cura dell'Istituto Italiano Antonio Vivaldi e Casa Ricordi, e la parallela ricezione della musica di Vivaldi nel sistema produttivo musicale internazionale e, in particolare, italiano. Vale a dire presso i teatri, i festival, le società di concerti, gli enti radiofonici di tutto il mondo – e in maniera privilegiata, d'Italia – e l'intero mercato discografico, sempre più globalizzato e, per la prima volta nella storia, promotore di orchestre specializzate nell'esecuzione della musica antica.¹ Si può dire, anzi, che esaminando in un'unica

¹ Intorno alla *Vivaldi Renaissance* nel Novecento, e ai fini di questa trattazione, si considerino almeno i seguenti volumi e contributi: 1. *Cinquant'anni di produzioni e consumi della musica di Vivaldi: 1947-1997*, a cura di Francesco Fanna e Michael Talbot, Leo S. Olschki, Firenze 1998 («Quaderni vivaldiani», 10), in partic. ROMAN VLAD, *Una finestra aperta sulla prima metà del secolo*, pp. 1-8; MARZIO PIERI, *Pre-echi vivaldiani*, pp. 9-34; ROGER-CLAUDE TRAVERS, *1947-1997: Vivaldi, les baroques et la critique: toute une histoire*, pp. 53-73; JEAN-PIERRE DEMOULIN, *Angelo Ephrikian pionnier de la restitution authentique de la musique de Vivaldi*, pp. 95-112; PAUL EVERETT, *Beyond 2000: the Reappraisal and Regeneration of Vivaldi's Music*, pp. 409-417; 2. KARL HELLER, *Antonio Vivaldi: The Red Priest of Venice*, translated from the German by David Marinelli, Amadeus Press, Portland, Oregon 1991, pp. 11-20 (Chap. 1 – The Rediscovery of an “Almost Entirely Forgotten Italian Composer”); 3. «Chigiana», vol. XLI, nuova Serie n. 21, 1989, Atti del convegno internazionale di studi *La prime «settimana musicale senese» e la Vivaldi Renaissance 1939-1989* (in particolare F. DEGRADA, *Vivaldi a Siena, ieri e oggi*, pp. 9-17; F. NICOLodi, *Fonti critiche e storiografiche della riscoperta italiana di Vivaldi*, pp. 19-39; LUCIANO ALBERTI, *Come nacque a Venezia il centro di studi vivaldiani*, pp. 53-64; J.-P. DEMOULIN, *Du rôle complémentaire du concert et du disque dans l'histoire de la renaissance de Vivaldi au XXème siècle*, pp. 217-234; C. FERTONANI, *Edizioni e revisioni vivaldiane in Italia nella prima metà del Novecento (1919-1943)*, pp. 235-266); 4. F. NICOLodi, *Gusti e tendenze del Novecento musicale in Italia*, cit., pp. 163-204 (Cap. IV – *La riscoperta di Vivaldi nel Novecento*); 5. *Vivaldi Veneziano Europeo*, a cura di Francesco Degrada, Leo S. Olschki, Firenze 1980 («Quaderni vivaldiani», 1), in partic. L'Istituto Italiano Antonio Vivaldi alla Fondazione Giorgio Cini, pp. 9-13, *Tavola rotonda sulla prassi esecutiva vivaldiana*, pp. 253-288, MARIO RINALDI, *Itinerario della rivalutazione vivaldiana*, pp. 289-302, F. NICOLodi, *Vivaldi nell'attività di Alfredo Casella organizzatore e interprete*, pp. 303-332, R.-C. TRAVERS, *La redécouverte de Vivaldi par le disque, de 1950 à 1978*, pp. 333-348; 6. *Antonio Vivaldi*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», XIII, n. 1, gennaio-marzo 1979, numero speciale in occasione del terzo centenario della nascita (1678-1978), in partic. WALTER KOLNEDER, *Antonio (Lucio) Vivaldi 1678-1741*, pp. 3-78; MICHELANGELO ABBADO, *Antonio Vivaldi nel nostro secolo, con particolare riferimento alle sue opere strumentali*, pp. 79-113. Quale primissimo documento degli studi musicologici, ricchissimo di dati, si veda poi «Vivaldiana: publication du Centre International de Documentation Antonio Vivaldi», n. 1, 1969, in partic. pp. 5-28 (I – *Renaissance de Vivaldi au XXIème Siècle*) e pp. 157-160 (V – *Chroniques*).

soluzione i programmi da concerto dal 1947 in avanti e le registrazioni effettuate in parallelo, ad arrivare alla fine degli anni Sessanta, l'impressionante diffusione di massa della musica di Vivaldi segua, nella stessa scelta delle opere, il corso delle pubblicazioni di Casa Ricordi, edite al ritmo febbrile di venticinque tomi all'anno durante gli anni Quaranta e Cinquanta.²

Al contempo, la *Vivaldi Renaissance* è forse l'unico fenomeno di 'riscoperta' nel Novecento fortemente legato alla fortuna di una nuova tecnologia del suono registrato, il Long Playing, diffusosi a livello planetario nel 1949 (dopo i primi lanci sul mercato ad opera della Columbia nel 1948) e, soprattutto, in maniera del tutto concomitante all'edizione delle opere di Vivaldi: la *Vivaldi Renaissance* è dunque il primo fenomeno di riscoperta e ricezione di massa legato al supporto del disco in vinile. Come ricorda uno dei protagonisti di questa rigogliosa stagione, Michelangelo Abbado, alla fine degli anni Cinquanta «con l'avvento di tanti dischi e con la quotidiana presenza della radio, Vivaldi era ormai entrato in ogni casa. La sua musica stava diventando popolare anche in ambienti culturalmente impreparati. La televisione ne avrebbe poi completata la diffusione».³ A proposito del mercato discografico, basti pensare che a soli dieci anni dalla pubblicazione dei primi 78 giri del dopoguerra, la rivista internazionale Gramophone dichiarava che la discografia vivaldiana aveva raggiunto ormai il volume di quelle bachiane e brahmsiane, e che le composizioni più note del Prete Rosso, i concerti delle *Stagioni*, si prestavano a diventare la *hit* più registrata dell'intera storia della musica – soprattutto a partire dal 1955 – dimostrando un successo così grande da non reggere alcun tipo di paragone.⁴ Soprattutto nel primo dodicennio (1947-1959 circa), la ricezione della musica di Vivaldi appare pertanto un fenomeno unitario, considerato sia il complesso della musica eseguita e registrata sia il prodotto della musica a stampa.

L'azione e l'impegno di Angelo Ephrikian nei due anni di attività presso l'Istituto Vivaldi (1947-1949 circa) e, nel contempo, alla guida dell'Orchestra della Scuola Veneziana (formata da una selezione delle prime parti della Fenice), si pone così all'origine di un fenomeno che può definirsi di dimensioni mondiali. Curatore di quarantasei tomi dei cinquecentotrenta della collana (pubblicati

² Sulla programmazione concertistica e sulla ricezione mondiale della musica vivaldiana nel secondo dopoguerra, si veda sempre *Cinquant'anni di produzioni e consumi della musica di Vivaldi*, cit., pp. 257-390 (contributi di Enrico Careri, Patrizia Bassi, Daniele Pistone, Démètre Yannou, Berthold Over e Faun Tanenbaum Tiedge); oltre al pionieristico M. ABBADO, *Antonio Vivaldi nel nostro secolo*, cit., in partic. pp. 95 e sgg. Sulla discografia vivaldiana s'è fatto riferimento ad una vasta opera in preparazione di Roger Claude Travers per le edizioni dell'Istituto Italiano Antonio Vivaldi, l'autore ci ha gentilmente fornito la bozza del capitolo sugli anni di nostro interesse; cfr. ROGER-CLAUDE TRAVERS, *3ème période: Le temps du «monaurab»*, bozza elettronica. Sempre dello Travers cfr. i saggi introduttivi all'argomento, ID., *1947-1997: Vivaldi, les baroques et la critique: toute une histoire*, cit.; ID., *La redécouverte de Vivaldi par le disque*, cit. Oramai alla stregua di documenti storici, si considerino LUIGI BELLINGARDI, *Discografia vivaldiana*, in *Antonio Vivaldi*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», cit., pp. 290-304; «Vivaldiana», n. 1, 1969, pp. 154-156 (*Disques*); PIETRO BERRI, *Discographie*, in MARC PINCHERLE, *Vivaldi*, Éditions le bon plaisir-Librairie Plon, Paris 1955, pp. 237-241 (ampliamento di P. BERRI, *Indice discografico vivaldiano*, Ricordi, Milano 1953).

³ M. ABBADO, *Antonio Vivaldi nel nostro secolo*, cit., p. 102.

⁴ Cfr. R.-C. TRAVERS, *3ème période: Le temps du «monaurab»*, cit., cfr. n. 2 del presente capitolo.

perlopiù nel biennio iniziale)⁵ e organizzatore, insieme ad Antonio Fanna, dell'intera impresa editoriale⁶ ancor prima che ne fossero affidate le redini a Malipiero, Ephrikian «è stato veramente l'ideatore dell'edizione vivaldiana» – ammette il maestro veneziano in una lettera a Casa Ricordi⁷ – e ha svolto un'azione nondimeno importante sul versante dell'interpretazione della musica del Prete Rosso. In quegli anni, infatti, sperimenta e normalizza un innovativo stile esecutivo che fa subito scuola, e si diffonde, quasi come per contagio, dall'Orchestra della Scuola Veneziana alle principali orchestre specializzate degli anni Cinquanta, i Virtuosi di Roma di Renato Fasano (già Collegium Music Italicum) e poi I Musici, grazie alla trasmigrazione di alcuni strumentisti e prime parti della Scuola Veneziana verso gli altri due ensemble (in particolare il primo violino di spalla, Luigi Ferro).⁸ Stiamo parlando, è cosa nota, delle due maggiori orchestre di riferimento negli anni Cinquanta per l'esecuzione della musica di Vivaldi, le cui incisioni vennero pubblicate da *major* quali Decca e Voce del Padrone, e Columbia e Philips. Ben prima, dunque, della grande stagione di registrazioni Arcophon con I Solisti della Scala di Milano, si può affermare che lo stile esecutivo di Ephrikian, quasi un marchio di fabbrica inconfondibile, divenga la fortuna e il successo del recupero della musica di Vivaldi. Ripercorrendo brevemente i raggiungimenti più importanti del 'biennio ephrikiano' 1947-1949 – al solo scopo di fornire alla trattazione le più essenziali coordinate spazio-

⁵ A cura di Ephrikian sono 14 tomi pubblicati nella prima serie (1947), 15 nella seconda e terza congiunte (1949). Il decremento pare del tutto complementare all'aumento della presenza di Malipiero all'interno dell'Istituto Vivaldi: a suo nome vengono pubblicati infatti 4 tomi nel 1947, 7 nel 1948 e ben 22 (su 25) nel 1949; dal 1950 al 1960 egli curò tutti i tomi della collana editi al ritmo di 25 all'anno. Ephrikian tornò a pubblicare per l'Istituto negli anni Sessanta, curando l'edizione dei 12 concerti op. IV '*La stravaganza*' (9 tomi nel 1965, 3 nel 1966) e 5 dei 6 concerti dell'op. XII (1968), in seguito all'incisione delle medesime opere con I Solisti di Milano per il catalogo di Arcophon, avvenute rispettivamente nel luglio 1964 e nel giugno 1967. Cfr. Opere strumentali di Antonio Vivaldi (1678-1741): catalogo numerico tematico secondo la catalogazione Fanna, cit.; '*La stravaganza*' venne anche pubblicata separatamente dalla serie Ricordi in un unico volume, come A. VIVALDI, '*La stravaganza*', op. IV, revisione ed elaborazione di Angelo Ephrikian, Istituto Italiano Antonio Vivaldi-Ricordi, Milano 1965.

⁶ «Come annunciava il 30 marzo 1947 «Il Gazzettino» di Venezia, in un articolo a firma di Alberto Bartolini, [...] a Venezia era sorto l'Istituto Italiano Antonio Vivaldi, ideato da Antonio Fanna e Angelo Ephrikian, sotto la direzione artistica di G. F. Malipiero e con il sostegno editoriale di Casa Ricordi. Vi si leggeva inoltre che la fucina (una villa del Trevigiano) [la casa di Ephrikian] era già pronta ad accogliere i circa ventitremila fotogrammi delle partiture vivaldiane destinati alla "più grande impresa editoriale-musicale del secolo"; cit. in F. NICOLÒDI, *Gusti e tendenze*, cit., p. 197.

⁷ Citiamo da una lettera di Malipiero a Casa Ricordi (rappresentata all'epoca da Eugenio Clausetti) del 9.VII.1955, conservata presso l'AGFM tra i carteggi del compositore e la casa editrice medesima (sottolineatura dell'autore).

⁸ «Avant même qui fussent imprimées les premières partitions réalisées sous les auspices du nouvel Institut Vivaldi, un ensemble instrumental créé tout spécialement, l'« Orchestra della Scuola Veneziana », entreprit sous la direction d'Angelo Ephrikian une importante tournée commencée brillamment à la Fenice, à Venise, et consacrée aux œuvres récemment mises à jour [...]. L'ensemble d'Ephrikian a fait école, comme on sait, puisque, un an et cinq ans plus tard respectivement, les « Virtuosi di Roma » et « I Musici » entreprenaient des tournées de concert dont le rôle devait être prépondérant pour la diffusion de l'œuvre de Vivaldi ; cit. in ROLAND DE CANDE, *Histoire d'une résurrection*, in «Vivaldiana», cit., pp. 13-20: 18. Sulla trasmigrazione dei musicisti dalla Scuola Veneziana, si veda sempre R.-C. TRAVERS, *3ème période: Le temps du «monauraub»*, cit., cfr. n. 2 del presente capitolo.

temporali – si nota subito come l'azione del direttore trevigiano sia fondamentale in questa rinascita di vastissime proporzioni.⁹

II. 1 POSIZIONE STORICA DI ANGELO EPHRIKIAN

L'esecuzione delle primissime partiture vivaldiane curate da Ephrikian, a partire dal famoso concerto alla Fenice del 13 aprile 1947 che segna l'atto di nascita 'sostanziale' dell'Istituto Vivaldi,¹⁰ unitamente alla fondazione dell'Orchestra della Scuola Veneziana (col sostegno dell'Istituto medesimo), dischiude la via del successo al direttore trevigiano e alle nasciture edizioni Ricordi, la cui prima serie viene stampata entro la fine di quell'anno. Come

⁹ Intorno alla figura di Angelo Ephrikian esiste una scarsa bibliografia, pur non priva di importanti documenti e testimonianze ma spesso cedente al tono celebrativo; in larga parte essa è frutto di compilazioni e stampe private, talvolta curate dall'amico e biografo Ivo Dalla Costa. Citiamo il volumetto *Angelo Ephrikian e la musica strumentale italiana tra filologia e prassi esecutiva*, a cura di Ivo Dalla Costa, s. e., Treviso 1997, 44 pp.; quindi il libello *Ricordo di Angelo Ephrikian: Testimonianze di Amici e Critici nel secondo anniversario della scomparsa*, Milano, 30 ottobre 1984, s. e., [Milano 1984], 46 pp.; e [IVO DALLA COSTA], *Angelo Ephrikian*, stampata da file, senza data, 28 pp. Alcuni dei contributi ivi presenti oggi si leggono anche in *Angelo Ephrikian e la riscoperta vivaldiana*, a cura di Robert de Pieri, Antiga Edizioni, Crocetta del Montello (TV) 2013. Sull'attività di Ephrikian si vedano poi i contributi di J. P. DEMOULIN, *Angelo Ephrikian pionnier de la restitution authentique de la musique de Vivaldi*, cit.; ID., *Du rôle complémentaire du concert et du disque dans l'histoire de la renaissance de Vivaldi au XXème siècle*, cit. Sulla discografia di Ephrikian, si consideri *Discografia*, in *Ricordo di Angelo Ephrikian*, cit., pp. 42-46 (sebbene priva di indicazioni sugli anni di pubblicazione dei dischi e delle loro ristampe); da questa sono tratte le successive discografie presenti in *A. E. e la musica strumentale italiana*, cit., pp. 41-44, e in *A. E. e la riscoperta vivaldiana*, cit., pp. 113-116 (in quest'ultima mancano anche i riferimenti ai numeri di catalogo e alle etichette discografiche). Come è noto, dal 2012 Newton Classics per conto dell'etichetta Naxos ha avviato una ripubblicazione integrale dell'opera di Ephrikian dal catalogo Arcophon. Tutti i titoli vivaldiani da lui registrati (1964-1972) sono stati ripubblicati in due pratici cofanetti Newton Classics NC8802109 (2012) e NC8802217 (2013).

¹⁰ Il concerto, detto 'Concerto inaugurale dell'Istituto A. Vivaldi', diretto da Ephrikian alla guida dell'Orchestra del Teatro La Fenice, prevede sette prime vivaldiane, tutte eseguite sulle sue trascrizioni: 1. Sinfonia dell'Opera *Ottone in Villa*; 2. Concerto in Sol min. per 2 fl., 2 ob., 2 fg., vno, archi e cemb F. XII n. 3 'Per l'orchestra di Dresda' (RV 577); 3. Concerto in Si bemolle magg. per vno, archi e cemb F. I n. 1 (RV 367); 4. Concerto in Do min. per vno, archi e cemb. 'Il sospetto' F. I n. 2 (RV 199); 5. Concerto in Do magg. per 2 ob., 2 cl., archi e cemb F. XII n. 1 (RV 560); 6. Concerto in Re min. per ob., archi e cemb. op. VII n. 1 (RV 454); 7. Concerto in Fa magg. per 2 ob., fg, 2 cor., vno, archi e cemb F. XII n. 10 (RV 569). Cfr. J.-P. DEMOULIN, *Chronologie des principaux événements qui ont marqué la résurrection d'Antonio Vivaldi, au vingtième siècle*, «Vivaldiana», cit., pp. 21-30: 23-24. Una succinta nota di sala presentava così l'evento: «S'inaugura, col concerto di stasera, l'attività dell'Istituto Antonio Vivaldi, il quale deve la sua esistenza a un raro e munifico gesto di insigne mecenatismo. [...] Questo concerto, nel quale forse per la prima volta sarà possibile ascoltare Vivaldi in tutta la sua integrità, libero da ogni incoerente sovrastruttura di trascrittori (è questo il criterio fondamentale che guida l'Istituto), vuol offrire una visione panoramica (nella misura in cui ciò è possibile in una sola esecuzione) dei vari aspetti della produzione strumentale di Vivaldi. Si passa così dalla facile e piacevolissima disinvoltura di una sinfonia di melodramma al complesso ed importante "Concerto per l'Orchestra di Dresda", in cui il gioco del colore strumentale diventa elemento espressivo di primo piano; dal "Concerto in re minore per oboe", tutto arcadia e dolce malinconia, al festoso "Concerto in fa maggiore per due corni, due oboi, fagotto archi e cembalo", smagliante di ritmi e colori; dal meraviglioso concerto in do minore "Il sospetto" per violino, il cui adagio è di una intensità espressiva assolutamente eccezionale, al brillante "Concerto in do maggiore per due clarinetti, due oboi, archi e cembalo, in cui ritornano, in un nuovo colorito strumentale, le più tipiche formule del ritmo vivaldiano»; cit. in [I. DALLA COSTA], *Angelo Ephrikian*, cit., pp. 8-9.

ricorda Antonio Fanna «è precisamente il 1947 l'anno che segnò l'inizio della folgorante riscoperta e resurrezione vivaldiana».¹¹

La tournée dell'Orchestra della Scuola Veneziana,¹² e i primi passaggi radiofonici della musica del Prete Rosso nella nuova edizione Ricordi,¹³ hanno un importante riscontro presso la critica e alimentano una crescente aspettativa intorno alle 'nuove musiche' dell'ancora semi-sconosciuto Vivaldi. Ma è alla Biennale di Venezia di quell'anno, nella vetrina del primo Autunno Musicale Veneziano, organizzato *ad hoc* da Mario Labroca e Ferdinando Ballo col sostegno dell'Istituto Vivaldi, che l'edizione Ricordi – in via di stampa – e la musica di Vivaldi assurgono a una grande notorietà internazionale.¹⁴ Cogliendo il grande orizzonte di attesa, la direzione artistica del Festival 1947 decide coraggiosamente per una panoramica globale sull'opera di Vivaldi, tutta incentrata su «prime esecuzioni assolute» e comprendente un «Concerto di musica da camera» (30 settembre), eseguito dal Quartetto Ferro, ovvero da Luigi Ferro e dalle altre prime parti dell'Orchestra della Scuola Veneziana (qui vede la 'prima' anche il Concerto per archi in Do minore Rv 118 curato da Bruno Maderna, seppur eseguito ad organico ridotto), poi un «Concerto di musica sacra» (3 ottobre, ivi compreso il Concerto per violino detto *Per l'Assunzione di Maria Vergine*, curato sempre da Maderna) e uno «di musica strumentale» (5 ottobre, addirittura trasmesso in diretta sulla Rete Rossa RAI); quest'ultimi due diretti da Nino

¹¹ A. FANNA, *I manoscritti vivaldiani*, in *Angelo Ephrikian e la riscoperta vivaldiana*, cit., pp. 53-55: 55 (già in *Angelo Ephrikian e la musica strumentale italiana*, cit., pp. 10-13).

¹² Ricorda Antonio Fanna che «nel 1947 l'Istituto Vivaldi dette vita e affidò a lui [Ephrikian] la direzione di quell'Orchestra della Scuola Veneziana che, in una memorabile tournée, presentò in 12 città italiane le nuove musiche di Vivaldi da poco portate alla luce»; cit. *Ivi*. Stando all'abbozzo di biografia di Ivo Dalla Costa, nell'autunno di quell'anno vi furono concerti a Venezia, Torino, Gorizia, Trieste, Udine, Padova, Trento, Verona, Genova, Bergamo, Milano, Ferrara, L'Aquila; cfr. [I. DALLA COSTA], *Angelo Ephrikian*, cit., p. 9.

¹³ Cfr. GUIDO PIAMONTE, L'«*opera omnia*» di Vivaldi, «Radiocorriere», XXI, n. 23, 8-14 giugno 1947, p. 9; primo articolo a dare risalto nazionale all'attività dell'Istituto, all'imminente edizione Ricordi e «alle musiche di Vivaldi, nella autentica essenza quali si sono potute ascoltare di recente alla Fenice di Venezia e alla Radio Svizzera» (*Ivi*). Quest'ultimo riferimento di Piamonte va alla prima trasmissione assoluta delle musiche vivaldiane nella trascrizione di Ephrikian, ovvero a un concerto di Ernst Ansermet del 25 maggio 1947 trasmesso dalla Radio Svizzera di Sottens, il quale riproponeva il medesimo programma della Fenice, con l'esclusione della sinfonia da *Ottone in Villa* e del concerto per violino *Il sospetto*, e l'aggiunta del concerto per fagotto e orchestra in Si bemolle maggiore *La notte*, F. VIII n. 1 (RV 501); cfr. sempre «Radiocorriere», XXI, n. 21, 25-31 maggio 1947, p. 20. Sempre in quell'anno la RAI trasmise due altri importanti concerti di musiche vivaldiane in prima radiofonica: un concerto sinfonico del 22 agosto diretto da Mario Rossi ('prima' radiofonica del Concerto in Do magg. per 2 ob., e 2 cl. RV 560, sopracitato) e, soprattutto, la diretta di uno dei tre concerti del 'Ciclo di musiche vivaldiane' dall'Autunno Musicale Veneziano, il 5 ottobre, con la direzione di Nino Sonzogno (si veda *infra*; cfr. rispettivamente «Radiocorriere», XXI, n. 33, 17-23 agosto 1947, p. 16; e n. 40, 5-11 ottobre 1947, p. 6). Il 27 gennaio 1948 la Rete Rossa RAI trasmetteva il primo concerto vivaldiano diretto da Angelo Ephrikian, alla guida dell'Orchestra Sinfonica di Roma della RAI, con musiche «in prima esecuzione radiofonica»; cfr. «Radiocorriere», XXII, n. 4, 25-31 gennaio 1948, pp. 1 e 14.

¹⁴ Sul contesto generale dell'Autunno Musicale Veneziano, cfr. MARIA GRAZIA SITÀ, *I festival*, in *Italia millenovecentocinquanta*, cit., pp. 117-136: 118; DAVID GIOVANNI LEONARDI, *Il Festival internazionale di musica contemporanea di Venezia (1946-54)*, *Ibidem*, pp. 137-58: 138-139.

Sonzogno a capo dell'Orchestra del Teatro La Fenice.¹⁵ Ephrikian, curatore del programma di sala dell'intero Ciclo, sostiene con forza la necessità di un'introduzione a tutti i generi musicali del compositore; ed anzi, al principio dell'intera operazione editoriale, ne scrive: «Vivaldi, per essere capito, ha bisogno d'esser visto *tutto*. Non v'è, io credo, pagina sua che non riveli degli elementi, talora inauditi, di sorpresa»,¹⁶ comprendendo, in questo, la musica da camera così come la musica sacra e vocale e anche il melodramma.

L'evento è di importanza storica, e ancor prima che siano pubblicati i primi tomi della serie Ricordi, assicura in via definitiva all'Istituto Vivaldi il monopolio in Italia (e nel mondo) della rinascita vivaldiana. La musica eseguita del resto è un successo; la reazione della stampa è unanime e acclama al trionfo, alimentando l'aspettativa intorno a «quali altre emozioni d'arte [possa riservare] ancora questa meravigliosa resurrezione vivaldiana»,¹⁷ come recensisce Mario Nordio dalle colonne del Gazzettino Sera. Il 22 novembre di quell'anno Arturo Toscanini sul podio della NBC Symphony Orchestra, con Mischa Mischakoff solista, tiene a battesimo il Concerto per violino e orchestra in Si bemolle maggiore Rv 367 (F. I n. 1) a cura di Ephrikian:¹⁸ è il primo tomo dell'edizione Ricordi, fresco di stampa.

¹⁵ Si veda il programma in *Ciclo di musiche vivaldiane*, in collaborazione con l'Istituto Italiano Antonio Vivaldi, in X. Festival Internazionale di Musica Contemporanea e Autunno Musicale Veneziano, La Biennale di Venezia, 11 settembre-5 ottobre 1947, Teatro La Fenice, Venezia 1947, pp. 113-116. I programmi, oltre a sei composizioni strumentali a cura di Ephrikian, e due a cura di Fanna, videro l'esecuzione delle prime edizioni a cura di Malipiero (due sonate e il Concerto in Sol min. per archi e cemb. F. XI n. 6 (RV 155), opera 'prima' del maestro veneziano all'Istituto Vivaldi), del *Salve Regina* e del *Laudate Pueri* a cura di Ephrikian, e del Concerto in Do maggiore «in due cori» per vno, archi e 2 cemb. *Per l'Assunzione di Maria Vergine*, F. I n. 13 (RV 581) a cura di Bruno Maderna. Si tratta dell'opera principale di Vivaldi curata da Maderna (escludendo il mottetto del *Beatus Vir*) la quale, come si vedrà, rimase stabile nel repertorio del direttore veneziano fin dentro agli anni '60. Si vedano qui le locandine: 1.<<http://www.archivistoricolafenice.org/ArcFenice/ImageView.ashx?id=0&multimediaType=Poster&entityId=48439&entityType=Show>>; 2.<<http://www.archivistoricolafenice.org/ArcFenice/ImageView.ashx?id=0&multimediaType=Poster&entityId=48438&entityType=Show>>; 3.<<http://www.archivistoricolafenice.org/ArcFenice/ImageView.ashx?id=0&multimediaType=Poster&entityId=48440&entityType=Show>>.

¹⁶ Cfr. A. EPHRIKIAN, [*Antonio Vivaldi*], in X. Festival Internazionale di Musica Contemporanea e Autunno Musicale Veneziano, cit., pp. 117-123: 120. Questa posizione di apertura verso tutti i generi musicali, già espressa da Ephrikian nella concezione del primo concerto alla Fenice (e ancor prima, a ben vedere, come già si evinceva dall'attività e dai programmi delle due Settimane Senesi vivaldiane del 1939 e del 1947 presso l'Accademia Chigiana), era del tutto opposta all'atteggiamento intrapreso da Malipiero (e di conseguenza da Fanna), che segnò la linea editoriale dell'Istituto fino ai primi anni '70, limitandola alla sola musica orchestrale (si ricordino le stroncature di Malipiero del teatro musicale vivaldiano; nel § I.1).

¹⁷ MARIO NORDIO, *Vivaldi conclude l'Autunno Musicale*, «Gazzettino Sera», Venezia, 6 ottobre 1947. Una vasta rassegna stampa sull'evento è conservata presso l'ASAC, Fondo Storico Musica, busta 1947-1948/Vivaldi 1947.

¹⁸ CD NAXOS 8.110835. Cfr. R.-C. TRAVERS, *3ème période: Le temps du «monaural»*, cit., p. 1, cfr. n. 2 del presente capitolo. Dal 1947 in poi su tutte le registrazioni ed esecuzioni in concerto dell'edizione Ricordi, vige l'obbligo di specificare l'editore e il curatore; come indica in nota lo stesso Travers (a proposito di un 78 giri Columbia del 1951, con Leon Goossens (oboe), Philharmonia String Orchestra, Walter Süsskind): «La référence au choix du matériel éditorial réalisé par Ephrikian est clairement indiqué, impliquant un enregistrement postérieur à 1947»; *Ibidem*, p. 21, n. 38.

Continuano nei due anni successivi le tournée dell'Orchestra della Scuola Veneziana, mentre si spalanca la porta verso il definitivo suggello all'attività del direttore trevigiano: il 13 novembre 1948 Ephrikian porta, per la prima volta, il suo Vivaldi alla Scala di Milano, eseguendo in quella e in altre due sere un ambizioso programma da concerto, comprendente musiche strumentali e vocali ascoltate l'anno prima a Venezia e ben cinque prime assolute.¹⁹ Anche questa programmazione appare quantomai indicativa della particolare sensibilità del direttore trevigiano, che si richiama alla necessità di una visione globale sui vari aspetti della produzione di Vivaldi, da lui già invocata nello storico concerto alla Fenice e nel Ciclo dell'Autunno Musicale Veneziano. A seguito dell'evento vengono incisi tre dischi a 78 giri per l'etichetta italiana Durium:²⁰ è la prima registrazione di Ephrikian.

Mentre il mercato discografico comincia a distaccarsi dalle vecchie trascrizioni di Molinari e Casella, e a vincolarsi invece ai tomi che progressivamente vengono pubblicati dalla serie Ricordi, arriva la definitiva consacrazione radiofonica per Ephrikian, grazie a un ciclo di concerti in quattro puntate, intitolato *L'ora vivaldiana*, trasmesso con cadenza settimanale sulla Rete Rossa RAI in diretta dalla Sala Grande di Ca' Giustinian a Venezia (6 marzo-3 aprile 1949). In questo appaiono «opere in prima esecuzione» interpretate dal direttore trevigiano, sempre alla guida dell'Orchestra della Scuola Veneziana: «oggi la sveglia suona per Antonio Vivaldi», annuncia Malipiero presentando il Ciclo sul «Radiocorriere».²¹ Ogni puntata si apre con uno dei concerti delle *Stagioni*, posti nel loro ordine caratteristico, al quale ne vengono abbinati altri, soprattutto del genere «con molti strumenti»; fa eccezione la puntata dedicata

¹⁹ Il programma del 13.XI comprende sei tra i più noti concerti di Vivaldi, tutti editi nella prima serie Ricordi: 1. Concerto in Sol min. per vno, archi e cemb., F. XI n. 6 (RV 155), a cura di Malipiero; 2. Concerto in Do magg. per 2 ob., 2 cl., archi e cemb., F. XII n. 1 (RV 560); 3. Concerto in Si bemolle magg. 'La Notte' per fg., archi e cemb., F. VIII n. 1 (RV 501); 4. Concerto in Sol min. per 2 fl., 2 ob., 2 fg., vno, archi e cemb. 'Per l'Orchestra di Dresda', F. XII n. 3 (RV 577); 5. Concerto in Do magg. per 2 vni, 2 fl., 2 ob., 2 cl., fg., archi e cemb. 'Per la Solennità di San Lorenzo', F. XII n. 14 (RV 556); 6. Concerto in La magg. per archi e cemb., F. XI n. 4 (RV 158); quest'ultimi cinque tutti a cura di Ephrikian. La serata del 16.XI ripropone tale e quale il programma del «Concerto di musica sacra» della Biennale del '47 (ivi compreso il Concerto 'per la SS. Assunzione di Maria Vergine' F. I n 13 [RV 581] curato da Maderna), ma con una sola sostituzione dell'ultimo minuto: il *Laudate Pueri* rimpiazzato da due concerti della serata precedente. Il 18.XI è la volta delle cinque prime assolute: 1. Concerto in Mi min. per archi e cemb., F. XI n.13 (RV 134), a cura di Malipiero; 2. Concerto 'Funebre' in Si bemolle magg. per due vle e vc. concertanti, ob., salmoè, archi e cemb., F. XII n. 13 (RV 579); 3. Concerto in Mi bemolle magg., per vno, archi e cemb., F. I n. 9 (RV 254); 4. Concerto in Sol min. 'La notte' per fl., fg., archi e cemb., F. XII n. 5 (RV 104); 5. Concerto in Fa magg. per ob., archi e cemb., F. VII n. 2 (RV 455); 6. Concerto in Sol magg. per 2 vni, 2 vc., archi e cemb., F. IV n. 1 (RV 575); quest'ultimi cinque tutti a cura di Ephrikian e tutti in prima assoluta eccetto 'La notte'. Cfr. *Tre concerti dedicati a musiche di Antonio Vivaldi*, programma di sala, Teatro Alla Scala, Milano 13-16-18 novembre 1948, pp. 11-19, conservato presso la Biblioteca Livia Simoni del Museo Teatrale alla Scala. (Nelle pagine precedenti a quelle appena citate, pp. 3-9, il volume ripropone la nota di sala scritta l'anno prima da Ephrikian per il Ciclo vivaldiano all'Autunno Musicale Veneziano.)

²⁰ DURIMUM SA 104/5; DURIMUM SA 106/7; DURIMUM SA 108; comprendenti i concerti RV 501 'La notte' e RV 556 'Per la Solennità di San Lorenzo' e la Sinfonia RV 169 'Al Santo Sepolcro', tutti presenti tra i titoli del programma scaligero.

²¹ Per i programmi del Ciclo si vedano «Radiocorriere», XXIII, nn. 10 e sgg., 1949. Sullo scritto di Malipiero, cfr. G. MALIPIERO, *L'ora vivaldiana*, «Radiocorriere», XXIII, n. 10, 27 febbraio-5 marzo 1949, p. 3 (poi in *Malipiero: Scrittura e critica*, cit., pp. 168-169).

all'*Estate*, che mostra un arguto avvicinamento tra l'omonimo concerto vivaldiano, la Sinfonia in Si minore RV 169 *'Al Santo Sepolcro'* e un'importante composizione vocale quale il *Laudate Pueri* di Vivaldi. Per l'occasione Ephrikian cura una sua personale revisione delle *Stagioni*, ma questa non viene adottata dalla serie Ricordi, che invece pochi mesi dopo (1950) pubblica i medesimi concerti a cura di Malipiero.²² A quel tempo il direttore trevigiano aveva però già lasciato la guida e la supervisione dei lavori all'Istituto, per dedicarsi totalmente alla direzione d'orchestra.²³

Sempre nel 1949 va in porto la terza edizione dell'Autunno Musicale Veneziano, e il 17 settembre Ephrikian è di nuovo sul podio alla Fenice a dirigere Vivaldi. Questa volta, però, non si tratta di musica strumentale, ma soltanto di composizioni vocali. Il direttore esegue la più nota serenata del Prete Rosso, *La Senna festeggiante*, in una sua personale revisione, e il mottetto *Beatus Vir*, capolavoro sacro «per soli, doppio coro e doppia orchestra», in una edizione a cura di Bruno Maderna.²⁴ Come nel '47, il concerto è sostenuto dall'Istituto Vivaldi, e da una determinata iniziativa dello stesso Malipiero, direttore artistico *in pectore* degli *opera* vivaldiani, proteso nella riuscita dell'evento quanto nel buon esito di un'altra 'prima', importantissima: *L'Incoronazione di Poppea* di Monteverdi,

²² A questo Ciclo si riferisce, con ogni probabilità, la seguente testimonianza di Ephrikian: «A proposito di assimilazione dello stile e della scrittura musicale di Vivaldi ricordo sempre con compiacimento, immodesto ma irrimediabile, un episodio. Mi si chiese, qualche tempo fa, di dirigere "Le Stagioni", alla radio. In Italia non ne esiste che una sola edizione, quella che sempre s'è finora eseguita, ma non ortodossa [verosimilmente la «trascrizione» di Molinari, all'epoca di gran lunga la più diffusa]. [...] Né avevo modo, allora, d'aver rapidamente sottomano gli originali, che si trovavano a Bruxelles. Non mi restava che una via: tentar di ricostruire l'originale dalla partitura esistente in Italia. E così feci: e fu detto, dicendo una bugia, che avrei eseguita l'edizione originale. È l'unica bugia che non mi turba affatto la coscienza: quando, qualche mese dopo, entrai in possesso delle copie fotografiche di Bruxelles, constatai che la mia ricostruzione non conteneva il più piccolo errore: avevo ricostruito l'originale fin nei minuti particolari»; cit. in A. EPHRIKIAN, *Il suono veneziano*, cit., p. 31. Ephrikian, come scrive, entrò in possesso delle suddette riproduzioni soltanto in un momento successivo ai concerti del Ciclo RAI, dopo che Malipiero ne ottenne copia per allestire l'edizione delle *Stagioni* per Ricordi. Uno stralcio da una lettera dell'8.V.1949 del compositore veneziano ad Ephrikian ne offre testimonianza, lasciando intravedere un fermo giudizio sulla revisione che si era ascoltata quella primavera a Ca' Giustinian: «Caro Ephrikian, ho scritto ora in Olanda per cercare la persona capace di fotografare (dalla edizione originale) i concerti delle stagioni di Vivaldi ed ho pensato a lei e all'ultimo concerto vivaldiano di Ca' Giustinian. [...] Sarei lieto di potermi procurare le fotografie delle stagioni perché questa maltrattatissima opera vivaldiana si deve riportare allo stato originale per il confronto. È un grave errore il non averlo fatto prima e le confesso che spesso mi sono preoccupato per le sue cure che non è possibile ricomporre un corpo maciullato»; lettera riprodotta fotograficamente in *Angelo Ephrikian e la musica strumentale italiana*, cit., p. 34 (sottolineature originali).

²³ Ricorda Fanna che Ephrikian «davorò all'Istituto Vivaldi un paio d'anni, ma la sua vera vocazione fu quella del direttore d'orchestra, pur unita a quella di ricercatore e di revisore di musiche antiche»; cit. in A. FANNA, *I manoscritti vivaldiani*, cit., p. 55.

²⁴ Si veda il programma in XII. Festival Internazionale di Musica Contemporanea e III Autunno Musicale Veneziano, La Biennale di Venezia, 3-18 settembre 1949, Teatro La Fenice, Venezia 1949, pp. 93-96. Qui invece una riproduzione della locandina: <http://www.archivioscolafenice.org/ArcFenice/ImageView.aspx?id=0&multimediaType=Poster&entityId=48530&entityType=Show>.

nella sua edizione allestita per l'occasione (edita poi da Heguel), che affianca nel calendario il concerto di musiche vivaldiane (cfr. § I. 3).²⁵

II.2 ESEGESI E TRASCRIZIONE DEI CONCERTI VIVALDIANI

Va senz'altro ad Angelo Ephrikian il merito dello scioglimento delle principali difficoltà e tachigrafie della grafia vivaldiana, e la fissazione dei primi e più importanti criteri editoriali degli *opera*.²⁶ E più in generale, sempre ad Ephrikian si deve il senso profondo e originario dell'operazione intrapresa dall'Istituto Vivaldi: l'idea di un'edizione che fosse pratica all'uso e pronta per una diffusione di massa, e che al contempo riportasse un testo accertato secondo criteri di «identità tra il testo manoscritto e quello stampato»,²⁷ e «nulla, in sostanza, di aggiunto, di modificato o di sostituito». ²⁸ In uno scritto autobiografico dei primi anni Cinquanta, intitolato *Il suono veneziano*, è lo stesso Ephrikian a proporsi in una sintesi del suo operato:

M'accorsi che i tentativi che timidamente s'andavano facendo per riportare alla luce il patrimonio vivaldiano seguivano due vie sbagliate: da un lato le esecuzioni ricadevano nel solito errore delle "revisioni" senza rispetto e nei più insopportabili rifacimenti: dall'altro un tentativo editoriale, per quanto nobilissimo, avrebbe finito con l'offerirci una riproduzione pressoché fotografica dei manoscritti, corredati di molte annotazioni dotte, ma mancanti della realizzazione in scrittura coerente di molti segni caratteristici essenziali.

Fu per ciò che decisi di agire verso un'edizione che, assieme a un testo filologicamente impeccabile, presentasse una stesura pronta all'esecuzione e corredata dei corrispondenti materiali d'orchestra: ciò significava veramente

²⁵ In una lettera del 13.I.49 a Ballo, Alessandro Piovesan, collaboratore alla direzione artistica della Biennale, racconta che «il buon Maestro è venuto ieri a trovarci. In sostanza non è in disaccordo col tuo schema di programma [del Festival]. [...] A proposito poi dell' "Incoronazione di Poppea", risulta che egli ne sta pubblicando (deve essere appena uscita a Parigi) una edizione, naturalmente ottima da pari suo, sfrondata di certe lungaggini e stonature. [...] A me sembra, e sembra a Pallucchini e a tutti, che se la Poppea si deve fare, bisogna valersi della edizione di Malipiero a preferenza delle altre»; lettera conservata presso l'ASAC di Venezia, Fondo Musica, Fondo 1, Busta 2 (1942-1949).

²⁶ Cfr. A. EPHRIKIAN, *Nota introduttiva*, in A. VIVALDI, Concerto in Si bemolle maggiore per violino, archi e cembalo [Rv 367], a cura di A. Ephrikian, F. I n. 1, Ricordi, Milano 1947 («Istituto Italiano Antonio Vivaldi», Tomo I). Tale nota si riproduce (almeno) su ogni tomo della prima serie, a partire da primo. Ephrikian descrive qui il caso delle cinque più frequenti «formule grafiche» vivaldiane, mentre «altre formule, molto rare, verranno chiarite con note particolari a piè di pagina di partitura in cui si trovano realizzate. Tutti i segni non esistenti nei testi originali sono tra parentesi: non lo sono i segni che su quei testi non compaiono mai, perché in questo caso non può nascere equivoco alcuno (arcate, accenti, tratteggiature)». Come ne rende merito Jean-Pierre Demoulin, la lettura di Ephrikian, «à une époque où rien n'avait encore été clairement distingué, sauf par Marc Pincherle, qui sortit son ouvrage la même année, est remarquable et a dû attendre, pour trouver une analyse plus fine, la thèse de Peter Ryom *Les Manuscrits d'Antonio Vivaldi* [1977]»; cit. in J. P. DEMOULIN, *Angelo Ephrikian pionnier*, cit., p. 106.

²⁷ A. EPHRIKIAN, [*Antonio Vivaldi*], cit., p. 117.

²⁸ ID., *Nota introduttiva*, cit.

immettere nella vita musicale il grande patrimonio di Torino nella sua forma genuina.²⁹

Come si vede, è questo un precetto del tutto corrispondente alle riflessioni di Malipiero sulla «copiatura» e sulla conformità di un testo a un dato «stile» musicale; ed anzi, possiamo credere che il compositore veneziano, cui fu proposto nel 1947 la prestigiosa direzione artistica della collana (su iniziativa dello stesso Ephrikian),³⁰ sposò sin da subito e fece proprie quelle linee guida e quel *modus operandi* definiti in origine dal direttore trevigiano.

Nel pensiero di quest'ultimo, il ritorno alla lezione originaria di Vivaldi (che è sempre opera di trascrizione) si riconduce a un problema più generale dell'interpretazione della sua musica, poiché questa deve essere sottratta al dominio della creatività e allacciata invece all'esegesi del dato storico. Va dunque commisurata all'evidenza delle testimonianze e dei documenti esistenti, evitando il rischio di una sovrapposizione arbitraria tra «immagini dell'autore»³¹ ed altre a lui non appartenenti:

Ciò che lega l'interprete ad un limite è proprio l'esistenza di un fatto storico, che è il documento nel quale, con una serie di segni convenzionali, rimane fissata l'intuizione artistica.

L'interprete, appunto perché tale, non può in nessun caso sottrarsi al potere di questo documento. Né il fatto che esso consenta, per l'impossibilità di fissare graficamente alcuni elementi musicali come il tempo e l'intensità dei suoni, una certa discrezionalità all'opera dell'interprete, è sufficiente a dichiarar quest'ultimo svincolato da qualsiasi legame al documento. La verità è che questa discrezionalità è solo apparente: in realtà

²⁹ Cfr. ID., *Il suono veneziano*, in *Angelo Ephrikian e la musica strumentale italiana tra filologia e prassi esecutiva*, cit., pp. 29-33: 30 (oggi si legge anche in *Angelo Ephrikian e la riscoperta vivaldiana*, cit., pp. 25-31). Sulle depredate «revisioni», valga quanto segue nelle pagine successive, o anche quanto detto sopra a proposito del pensiero di Malipiero (cfr. § I.3). Il riferimento alla seconda «via sbagliata», quella dei facsimili fotografici, trova invece una facile individuazione nelle pubblicazioni dell'allora attivo Centro di Studi Vivaldiani dell'Accademia Chigiana di Siena, colpevole agli occhi di Ephrikian di una diffusione dotta ma elitaria della musica di Vivaldi. Si vedano quali esempi: *Fac-simile del concerto funebre di Antonio Vivaldi*, con un discorso di A. Bruers per l'inaugurazione della V settimana [senese], con note e ricerche del Centro di Studi Vivaldiani, Ticci, Siena 1947 («Quaderni dell'Accademia Chigiana», 15); *Fac-simile di un autografo di Antonio Vivaldi*, a cura di Olga Rudge, con note sul Centro di Studi Vivaldiani all'Accademia Chigiana, Siena (1938-1947), Ticci, Siena 1947 («Quaderni dell'Accademia Chigiana», 13). A questi due titoli si aggiunga anche il primo e unico volume dell'incompiuta edizione delle opere a cura dell'Accademia Chigiana: ANTONIO VIVALDI, Edizione integrale dei manoscritti e delle stampe originali, a cura dell'Istituto di Alta Cultura con la collaborazione dell'Accademia Chigiana, Istituto di Alta Cultura, Milano 1947, vol. I/2: 12 sonate per violino e basso, ristampa dell'edizione Walsh di Londra, a cura di S. A. Luciani.

³⁰ Ricorda Ephrikian, in una intervista del 1978 rilasciata a Roger-Claude Travers: «Il s'agissait alors de proposer, pour l'édition, un directeur artistique qui lui apporterait du prestige, et en garantirait le sérieux. Je pensai tout de suite à ce grand musicien qu'était Malipiero. Je me rendis un jour chez lui avec la première œuvre réalisée : un concerto en si bémol pour violon [Rv 367]. Il lut ma réalisation, compara avec le manuscrit, et dit "c'est parfait ! J'accepte d'être le directeur artistique"; l'Istituto Italiano Vivaldi fut alors créé par Malipiero, Antonio Fanna et moi-même pour faire le travail de préparation du matériel que Ricordi imprimerait»; cit. in ROGER-CLAUDE TRAVERS, *Entretien avec Angelo Ephrikian*, «Diapason: le magazine de la musique, du disque et du son», n. 225, Février 1978, pp. 48-49: 49.

³¹ A. EPHRIKIAN, [*Antonio Vivaldi*], cit., p. 118.

l'interprete nulla può fare che non debba trovare una giustificazione storica; la sua fantasia è legata indissolubilmente dalla forza della tradizione, che è conoscenza razionale degli elementi storici in seno ai quali l'opera d'arte ha avuto la sua culla. Al di fuori di una simile concezione dell'interpretazione non rimane che arbitrio. [...] Ciò che distingue autore da interprete serve anche a determinare i limiti delle facoltà di quest'ultimo: mentre l'atto creativo non ha altra giustificazione che l'intuizione dalla quale esso trae origine, l'atto interpretativo deve essere storicamente giustificabile e l'elemento fondamentale in cui debbono ritrovarsi i termini di questa giustificazione è il documento creato dall'autore. L'atto creativo si giudica con criteri estetici: l'atto interpretativo con criteri storici.³²

La divisione paventata da Ephrikian appare netta, se non addirittura schematica, e può essere vista come il segno di una riconduzione del pensiero al tracciato di un saldo storicismo. Nondimeno va rapportata a un'operazione promozionale dell'Istituto Vivaldi nel panorama editoriale italiano, vale a dire allo smarcamento degli elementi di novità delle edizioni Ricordi rispetto alla norma delle revisioni e trascrizioni delle opere di Vivaldi, coeve e pregresse (possiamo pensare, ad esempio, a quelle degli anni Trenta e Quaranta,³³ oltreché alle pubblicazioni dell'Accademia Chigiana di Siena, sopracitate). Va ricordato inoltre che proprio contro l'arbitrio dei revisori si era scagliato Malipiero (con parole ben più accese rispetto ad Ephrikian), e già a partire dagli anni Venti, sostenendo un analogo approccio di tipo oggettivista (cfr. § I. 3).

Il lavoro di trascrizione dunque impone «un severo lavoro esegetico e filologico», continua Ephrikian, «perché questo intervento ha funzione critica»: «è analisi, non sintesi; è scienza, non arte; è interpretazione storica non affermazione stilistica».³⁴ Lo spazio della libertà e dell'autonomia dell'interprete – una certa «discrezionalità» e «fantasia» rispetto al parametro del tempo e dell'intensità dei suoni – è al contempo qualcosa che deve legarsi alla «forza della tradizione», alla riserva del passato.

Se da un lato l'interpretazione della musica, declinata perlopiù in un'accezione di tipo critico-testuale, si concepisce esclusivamente alla stregua della restituzione di un certo documento, la realizzazione sonora di quel documento, di quella musica «richiedeva ben altro lavoro»,³⁵ ricorda il maestro trevigiano. Il ritorno alla lezione originaria di Vivaldi, anzi, è soltanto il primo e ineluttabile passaggio di un'azione di recupero che, nel pensiero di Ephrikian, risulta ben più vasto e ambizioso: la riproduzione di un suono orchestrale autenticamente vivaldiano e veneziano – «il suono veneziano», per l'appunto.

È questa un'opera di «ricerca stilistica», ma di «uno stile completamente ignorato», dichiara Ephrikian, «vale a dire la messa a fuoco degli essenziali valori

³² *Ibidem*, pp. 118-119.

³³ Su questo argomento cfr. almeno F. NICOLodi, *Vivaldi nell'attività di Alfredo Casella organizzatore e interprete*, cit.; C. FERTONANI, *Edizioni e revisioni vivaldiane in Italia nella prima metà del Novecento*, cit.; F. NICOLodi, *Gusti e tendenze del Novecento musicale in Italia*, cit. (Cap. IV – *La riscoperta di Vivaldi nel Novecento*).

³⁴ A. EPHRIKIAN, [*Antonio Vivaldi*], cit., p. 120.

³⁵ ID., *Il suono veneziano*, cit., p. 32.

espressivi della musica vivaldiana. [...] quel fascino, che è la pura gioia del suono, di quel suono, ottenuto così come Vivaldi l'aveva segnato nelle sue partiture, con quella sua gran luce infinita senza contorni, con quelle sue infallibili intuizioni di colore, e con un preciso disegno che sarebbe orrore toccare».³⁶

È altrove, in uno scritto del 1952 in omaggio a Malipiero, che Ephrikian descrive questa «gioia del suono» come una sorta di incantesimo sonoro, una qualità sfavillante del timbro strumentale che è fattore sostanziale della musica di Vivaldi: «gran parte delle partiture», scrive, «trovano la loro ragion d'essere in una specie di pazza frenesia sonora, di *luce* sonora, di gioia del suono».³⁷ Il senso stesso di questa musica si troverebbe allora, non tanto nello sviluppo e nel lavoro compiuto sul materiale tematico, né «nell'atteggiamento costruttivo, riflessivo e autocritico» della logica musicale, e neppure nel procedimento formale della semplice riesposizione (tonalmente variata) del materiale iniziale: ma nell'emancipazione, o meglio, nella vivificazione e nella sublimazione del timbro orchestrale – dunque nella strabiliante qualità acustica-sonora dell'orchestra vivaldiana. La musica di Vivaldi – come quella di Malipiero, scrive Ephrikian tentando un audace appiattimento – è «un'onda sempre rinnovata di invenzioni sonore»; e «la verità è che, nell'uno come nell'altro caso, la vita di quelle partiture è *nel suono*, che il suono vi opera prodigiosamente *dal di dentro*, che solo la luce del suono ne rivela l'autentica struttura».³⁸

A proposito della concentrazione sull'elemento timbrico e spaziale della musica, non meno significative risultano i commenti di Ephrikian rivolti ai concerti e alle musiche da lui stesso diretti e/o curati. Il lessico del direttore è sempre un susseguirsi di immagini e descrizioni visive e rappresentative, tipiche metafore di una sperimentazione del timbro orchestrale che è il tratto precipuo, secondo Ephrikian, di Vivaldi «questo mirabile frescatore».³⁹ Nella già citata nota per un Ciclo di musiche vivaldiane, Ephrikian estende i suoi commenti ad alcuni concerti già eseguiti alla 'prima assoluta' della Fenice:

Il senso armonico tradizionale viene aggredito e scosso e spesso sopraffatto da sbalorditive intuizioni. Il colore sonoro splende improvviso a vivificare nei modi più impreveduti dei disegni che, a tutta prima, sembrerebbero rientrare nella vivaldiana normalità. Ecco qui (come nel *Concerto in do maggiore* per oboi, due clarinetti, archi e cembalo) tutto un incredibile gioco di echi che trasformano il suono in spazio. Ecco (come nel *Concerto* per l'Orchestra di Dresda) linea e colore che in alterne vicende si sopraffanno l'un l'altro e vivono due vite in una e si fondono infine in un terzo tempo che è una delle concezioni musicali più ardite del prete rosso. [...] E ne *La Notte*, per fagotto e orchestra, ecco un timbro strumentale intimamente assimilato farsi protagonista e di un nuovo mondo sonoro d'una suggestività indimenticabile. [...]

³⁶ *Ibidem*, cit., p. 30.

³⁷ ID., *Malipiero e la tradizione musicale italiana*, in *L'opera di Gian Francesco Malipiero*, cit., pp. 179-186: 185 (corsivi dell'autore).

³⁸ Questa, e le precedenti citazioni, *Ivi* (corsivi originali).

³⁹ A. EPHRIKIAN, [*Antonio Vivaldi*], cit., p. 121.

Tutto questo mondo di grandi luci e di grandi colori si acquieta di tanto in tanto nell'infinito spazio degli «adagi». Ora una sublime linea melodica disegna il suo corso perfetto sullo sfondo di sommessi ed immensi unisoni; ora invece sono poche battute di lente armonie in cui il pensiero sembra raccogliersi nella sua più segreta intimità [...]. Ma in ogni caso l'adagio vivaldiano è meditazione e raccoglimento, laddove le altre parti del «concerto» sono espansione e movimento.⁴⁰

Ora, il legame tra le due fasi della riscoperta vivaldiana – «l'impresa editoriale che mi proponevo», distingue Ephrikan, e «la realizzazione di quello stile strumentale del quale avevo sentito la necessità»⁴¹ – è dunque di natura meramente operativa, come quello di un mezzo che viene piegato a un determinato fine. In linea con il pensiero malipierano, non pare difficile scorgere qui – e certo a prima vista – i contorni di una dialettica tra oggettivismo e soggettivismo, o tra documento ed opera, laddove al primo corrisponde il prodotto dell'iniziativa editoriale e alla seconda l'interpretazione musicale, intesa in senso performativo e volta, ora sì, a una finalità estetica. O anche, riprendendo il lessico ephrikiano, al primo corrisponde l'analisi e all'altra la sintesi, al primo la scienza e l'arte alla seconda, l'interpretazione storico-critica da un lato e dall'altro la «ricerca stilistica», l'«affermazione stilistica».

Ma il testo, come si vedrà nelle prossime pagine, pur assunto «filologicamente impeccabile», è solo il punto di partenza dell'invenzione creativa, *conditio sine qua non* per l'accensione del *furor musicae*, a volerla dire in maniera più radicale: un pretesto, sufficiente a liberare una nuova interpretazione nella quale può essere ammessa anche l'infedeltà alla lezione testuale, purché non si contraddica il «pensiero vivaldiano, che vien così restituito alla vita com'è e come ha voluto essere».⁴² (Anche in questa citazione, è notevole come sempre il richiamo alla metafora della vivificazione, della riconduzione alla vita.)

Proprio come nel caso di Malipiero, dunque, l'oggettivismo di facciata si scioglie dentro ai confini di un'operazione ermeneutica e poetica di ben più ampio respiro. A maggior sostegno di questa prospettiva, si legga la seguente affermazione, pronunciata da Ephrikan a Treviso il 13 ottobre 1975, nella conferenza di presentazione della *Poppea* monteverdiana, quell'anno in cartellone all'Autunno Musicale Trevigiano nella revisione di Malipiero del 1949 (ma con nuovi tagli e aggiunte realizzati dallo stesso Ephrikan per il Festival trevigiano di quell'anno):

[Credo] che queste opere, nella misura in cui sono a noi contemporanee, cioè vivono ancora con noi, debbano essere eseguite ed ascoltate da noi, uomini del nostro tempo. Il risultato sarà quello che ci dirà se ciò che noi pensiamo e facciamo è valido o non è valido [...] Cioè vorrei chiarire che di fronte a un testo – e qui aveva ragione Malipiero quando esigeva che il testo fosse filologicamente corretto; aveva ragione Malipiero quando esigeva che ciò che si leggesse su un libro stampato corrispondesse esattamente in modo

⁴⁰ *Ibidem*, pp. 121-122.

⁴¹ *Ibidem*, pp. 31-32.

⁴² A. EPHRIKIAN, *Nota introduttiva*, cit.

filologicamente esatto a un originale – questo testo deve essere riletto e ogni generazione lo rilegge a modo suo. E' ovvio che Vincent D'Indy leggeva *l'Incoronazione* in modo diverso da Malipiero, ed è chiaro che io oggi a trent'anni oltre di distanza dal momento in cui Malipiero, la rileggo ancora in un altro modo... fra trent'anni lo rileggeremo ancora in un altro modo, e sarà sempre lo stesso testo che proprio in questo modo dimostra la sua infinita vitalità.⁴³

Va tenuto conto che ci troviamo ad affrontare la prospettiva di un direttore d'orchestra (pure compositore), per il quale il fatto interpretativo è un'attività produttiva che può tendere anche a fondersi con istanze che si potrebbero ritenere più prettamente compositive, come ad esempio l'interpolazione di tagli e aggiunte. Questa prospettiva di tipo ermeneutico avvicina peraltro Ephrikian a Maderna, di cui ci occuperemo nei prossimi capitoli (cfr. soprattutto *infra* § IV. 3); al contempo la prospettiva del direttore trevigiano si muove dentro ad un orizzonte teorico già fortemente segnato dalla presenza del maestro (cfr. I. 2): si percepisce palpabile il rinvio ad un significato dell'opera che è irreducibile al segno medesimo, donde l'apertura ad una ulteriorità di senso che è sempre latente nell'opera. O anche: il segno grafico quale limite, necessario ma stringente, del «pensiero».

Non vi è però alcun arbitrio. L'operazione ermeneutica, come si vede, risulta perfettamente coerente con quei limiti dell'interpretazione cui Ephrikian relegava l'azione del musicista, la discrezionalità del parametro del tempo e dell'«intensità dei suoni», ora estendibile a un'idea generale di vivificazione della dimensione timbrica del suono orchestrale. E soprattutto le scelte interpretative, s'è detto prima, a loro volta devo giustificarsi storicamente e devono muovere da un certo legame con il passato. Nell'idea del direttore trevigiano, il «suono veneziano» rappresenta, più che un'invenzione o una scoperta, una tradizione da riportare in vita, legata all'antica (vera o presunta) scuola strumentale veneziana, sorta con gli Ospedali settecenteschi, e di cui in età contemporanea si ravvisano ancora elementi di continuità. Riferendosi alle testimonianze storiche di Jean Jacques Rousseau e di Charles De Brosses sull'Orchestra della Pietà (quest'ultimo che «l'ascoltò sotto la personale direzione del “Prete Rosso”»),⁴⁴ Ephrikian riesce ad affermare:

Le loro espressioni s'accordano perfettamente con lo splendore formale e la luminosità sonora delle partiture torinesi. Se, come dicevo, la “gioia del suono” è la fondamentale caratteristica della musica vivaldiana, una sonorità splendente e purissima dev'essere la fondamentale caratteristica dell'“esecuzione vivaldiana”. Rousseau e De Brosses, concordi, ci

⁴³ Citiamo da un riversamento di un bobina da 18 cm conservata presso l'Archivio del Teatro Comunale di Treviso, ove si conserva l'intera registrazione della conferenza (1 h 30' circa), avvenuta nel ridotto del Teatro, cui partecipano Mario Messinis, Angelo Ephrikian, Francesco Degrada, Sylvano Bussotti e Gioacchino Lanza-Tomasi; cfr. bobina da 18 cm n. 536 «INCORONAZIONE DI POPPEA», Archivio del Teatro Comunale di Treviso.

⁴⁴ *Ivi*.

testimoniano che queste qualità sonore erano proprie dell'orchestra della Pietà. Quali le ragioni? Una sola, forse, ma a ogni modo essenziale: l'unicità di scuola degli strumentisti. Vale a dire: tutte le esecutrici dell'orchestra uscivano dalla stessa scuola; tutte avevano la medesima tecnica d'arco; tutte emettevano il suono alla stessa maniera; l'intimo convincimento stilistico di tutte era spontaneamente, naturalmente, uno.

Quando, nel 1947, decisi di fare una tournée con le prime partiture, cercai di riprodurre (nella misura possibile al giorno d'oggi, in la contaminazione delle scuole è la norma) quelle stesse condizioni di unità. Fortunatamente a Venezia esiste ancora una certa nobile tradizione in fatto di strumentisti ad arco [...]. Riunii i miei strumentisti dunque con somma cura tra i veneziani, ricercandone con scrupolo le origini di scuola. [...] Con questo complesso (che chiamai appunto "della scuola veneziana", ché tale era in realtà) si compì questo primo giro concertistico, con partiture eseguite nella loro stesura autentica e con un insieme che verosimilmente riproduceva le ideali condizioni della "Pietà".⁴⁵

Dunque è questo il legame con la tradizione paventato da Ephrikian. L'idea, quasi paradossale, è l'invenzione di uno stile musicale 'autentico', di tradizione, originario e, come inferisce Roger-Claude Travers, dichiaratamente *made in Italy*.⁴⁶ L'operazione si direbbe del tutto congrua con una certa sensibilità malipierana di rapportarsi alla musica del passato, anche se in questo caso l'oggetto del pensiero è rappresentato da una precisa immagine sonora, uno specifico timbro orchestrale, e non da un qualche elemento tecnico-compositivo. Un dato appare ora chiaro: agisce qui un ideale metastorico – il bluff del «suono veneziano», si potrebbe dire; un bluff però gravido di future intuizioni ed estrose applicazioni – il quale risulta un fecondissimo pungolo alla creatività dell'interprete e demarca il suo spazio di libertà. S'è visto che lo stesso procedimento logico, quasi l'archetipo di una moderna mitopoiesi, è attivo allo stesso modo nella poetica di Malipiero, quando questi si rapporta all'ideale, o meglio, al mito della «musica italiana» (§ I. 1). Non sarebbe scorretto discernere qui il caso di una moderna «invenzione della tradizione» rapportata alla musica, riprendendo una felice espressione di Eric J. Hosbawm.

II. 3 LA CONCEZIONE ESTETICA DEL «SUONO VENEZIANO»

Non è cosa semplice per noi, ascoltatori del 2015 con alle spalle settant'anni e più di registrazioni vivaldiane, provare oggi ad immaginare la reazione e la novità all'ascolto di questo innovativo «suono veneziano», ovvero dello stile esecutivo di Ephrikian. Stando alle testimonianze dirette, è indubbio che il suo disvelamento suscitò una forte reazione nel pubblico; qualcosa di paragonabile all'effetto di una musica mai udita prima, come avviene talvolta all'ascolto di una composizione contemporanea. L'emozione delle prime esecuzioni vivaldiane, ad esempio, trapela nel ricordo di uno dei giovani copisti dell'Istituto, Gianfranco

⁴⁵ A. EPHRIKIAN, *Il suono veneziano*, cit., pp. 32-33.

⁴⁶ R.-C. TRAVERS, *1947-1997: Vivaldi, les baroques et la critique: toute une histoire*, cit., p. 62.

Ferrara, che nei primi anni lavorava presso la casa-laboratorio di Ephrikian – vera fucina delle edizioni vivaldiane – sempre sotto la supervisione del direttore trevigiano; e il ricordo della ‘prima’ alla Fenice si rapprende intorno a quella particolare qualità sonora dell’orchestra veneziana, quel «culto del suono goduto anche edonisticamente», «il colore», ricorda Ferrara, «quale verità per un musicista [Vivaldi] le cui idee si nutrono di queste sensazioni e per le quali il colore strumentale costituisce elemento sostanziale delle sue creazioni»; ed anzi, aggiunge: «tolto il colore a questa sostanza così carnale, corporea le idee in alcuni casi in Vivaldi si riducono a puri scheletri». ⁴⁷ Ha invece del clamoroso la reazione dimostrata di Malipiero, stando a quanto riportato da Jean-Pierre Demoulin e da Roger-Claude Travers in varie sedi: «nella mia vita ho avuto tre grandi emozioni», ⁴⁸ amava ripetere il compositore veneziano, «l’esecuzione della Sagra della Primavera nel 1913, la formidabile esecuzione del “Tristano” sotto la direzione di Guarnieri, e il primo concerto di Vivaldi diretto da Angelo Ephrikian a Venezia nel 1947... perché per la prima volta si ascoltava il *vero Vivaldi*». ⁴⁹ Fu davvero qualcosa di paragonabile allo choc di un *concert-scandale*.

Volendo ora approfondire la concezione interpretativa di Ephrikian, al di là delle penetranti e suggestive parole sul «suono veneziano» – le quali senza dubbio creano un orizzonte di attesa rivolto alla dimensione timbrico-spaziale della musica – vi è un utilissimo strumento di ricerca, ed è l’interazione tra le edizioni delle opere approntate da Ephrikian e la registrazione delle medesime effettuate all’epoca con l’Orchestra della Scuola Veneziana e l’Orchestra del Teatro alla Scala. Si innesca in questo modo un moto circolare di rimandi, dislocazioni e inferenze di senso, fra il tipo di scelte adottate nella presentazione di un testo e il momento della loro esecuzione che, come si vedrà (e in misura maggiore) nel caso di Maderna, identifica anche l’istanza fondante un discorso sulla trascrizione e, più in generale, sull’interpretazione in senso lato di un’opera del passato. Nelle prossime pagine si vedrà come, nel caso dei due direttori-compositori, e limitatamente ad alcuni esempi specifici della cosiddetta musica antica, quel che si intende normalmente come il passaggio alla concertazione altro non è che operazione propriamente di scrittura – seppur non sempre rigorosamente formalizzata e codificata (e quindi facilmente discernibile) – ovvero di fissazione di un dato testo in base a determinati principi di poetica. Si rinsalda qui il legame con il tema generale di questo capitolo, già visto all’opera nel caso di Malipiero, seppur dalla prospettiva di un compositore che non dirige e quindi non concerta: l’idea di un approccio alla musica del passato che non distingue fattivamente tra il momento interpretativo in sé e quello più propriamente creativo, ma che è tutto teso, per contro, a vivificare come opera quel che in origine risulta essere mero

⁴⁷ GIANFRANCO FERRARA, *In memoriam Angeli Ephrikian*, in *Angelo Ephrikian e la riscoperta vivaldiana*, cit., pp. 59-66: 60.

⁴⁸ R.-C. TRAVERS, *Entretien avec Angelo Ephrikian*, cit., p. 49 («J’ai eu trois émotions dans ma vie»).

⁴⁹ J.-P. DEMOULIN, *Angelo Ephrikian e gli amici de «le Cercle Vivaldi de Belgique»*, in *Ricordo di Angelo Ephrikian*, cit., pp. 26-27. La «formidabile esecuzione» di Antonio Guarnieri, citata dal compositore, era avvenuta nel 1909; allora il ventisettenne Malipiero poté ascoltare, verosimilmente per la prima volta, la musica del capolavoro wagneriano nella sua prima esecuzione a Venezia.

documento del passato, rimanendo fedele, non al testo, ma al «pensiero» dell'autore; donde un approccio rivolto in maniera molto concreta ed esclusiva all'esecuzione e alla *performance* accordata al presente.

Riguardo all'esecuzione della musica strumentale di Vivaldi, sono in tutto tre i dischi, monoaurali e a trentatré giri, che contengono registrazioni di Ephrikian degli anni Quaranta e Cinquanta: un disco miscelaneo del 1951 dell'etichetta Period, un secondo del 1953 dell'americana Colosseum, anch'esso miscelaneo, che ripubblica su un solo supporto i tre 78 giri Durium del 1948 con l'Orchestra della Scala; e infine un terzo disco del 1953 dell'americana Stradivari, interamente dedicato a concerti «con molti strumenti». ⁵⁰ Essi comprendono nove concerti di Vivaldi, tutti incisi per la prima volta su disco e tutti naturalmente eseguiti sulle edizioni Ricordi; tra questi, cinque trascritti da Ephrikian dai manoscritti conservati presso le Raccolte Foà-Giordano di Torino (si faccia riferimento a questo elenco per le successive citazioni dei dischi e delle edizioni a stampa, che da ora si riterranno implicite):

1. PERIOD SPLP 514 (1951), solo lato A
 - 1) Concerto in Sol min. per archi e cemb. RV 155 (F. XI n. 6) 7'50"
Ediz. a cura di G. F. Malipiero, Milano 1947 (Tomo 11)
 - 2) Concerto in Do min. per 2 vni, archi e cemb. RV 510 (F. I n. 14) 8'43"
Ediz. a cura di G. F. Malipiero, Milano 1949 (Tomo 60)

Orchestra della Scuola Veneziana,⁵¹ Angelo Ephrikian

2. COLOSSEUM CLPS 1029 (1953; registrazione: 1948), solo lato A
 - 1) Concerto in Do magg. *'Per la Solennità di S. Lorenzo'* per 2 fl., 2 ob., 2 cl., 2 vni, archi e cemb. RV 556 (F. XII n. 14) 12'50"
Ediz. a cura di A. Ephrikian, Milano 1949 (Tomo 54)
 - 2) Concerto in Si bem. magg. *'La notte'* per fg., archi e cemb. RV 501 (F. VIII n. 1) 10'50"
Ediz. a cura di A. Ephrikian, Milano 1947 (Tomo 12)
 - 3) Sinfonia in Si min. per archi *'Al Santo Sepolcro'* RV 169 (F. XI n. 7) 6'35"
Ediz. a cura di A. Fanna, Milano 1947 (Tomo 22)

Aldo Montanari, fagotto
Orchestra del Teatro alla Scala, Angelo Ephrikian

3. STRADIVARI STR 621 (1953; registrazione: 1952)
 - 1) Concerto in Sol min. *'La notte'* per fl., fg., archi e cemb. RV 104 (F. XII n. 5) 10'29"
Ediz. a cura di A. Ephrikian, Milano 1948 (Tomo 33)

⁵⁰ Si rimanda al già citato contributo di R.-C. TRAVERS, *3ème période: Le temps du «monaural»*, cit., pp. 23, 32, 37 (dal quale sono tratte queste e le successive informazioni sulla discografia) per la precisazione di altri dettagli tecnici e la segnalazione di ulteriori ristampe. Cfr. n. 2 del presente capitolo.

⁵¹ Riguardo al disco Period del 1951, sulla cui copertina compare il nome di Angelo Ephrikian accanto a quello della Litschauer Kammerorchester Wien, valga la testimonianza diretta di Travers, per cui l'orchestra in questione «n'est pas le Litschauer Kammerorchester Wien, comme mentionné sur le disque, mais son ensemble de la Scuola Veneziana (précision donnée à ma demande par Angelo Ephrikian en 1979)»; cit. *Ibidem*, p. 23.

- | | |
|--|--------|
| 2) Concerto in Si bem. magg. <i>Funebre</i> per ob., salmoè, vno, 2 vle, vc., archi e cemb. RV 579 (F. XII n. 12)
Ediz. a cura di A. Ephrikian, Milano 1949 (Tomo 51) | 11'40" |
| 3) Concerto in Do magg. per 2 fl., ob., salmoè, 2 trb., 3 vni, 2 vle, 2 vc., 2 cemb. e archi RV 555 (F. XII n. 23)
Ediz. a cura di G. F Malipiero, Milano 1952 (Tomo 142) | 9'58" |
| 4) Concerto in Fa magg. per 2 ob., fg., 2 cor., vno, archi e cemb. RV 569 (F. XII n. 10)
Ediz. a cura di A. Ephrikian, Milano 1948 (Tomo 43) | 14'56" |

Guido Novello, flauto – Remo Fantuzzi, violino
Orchestra del Scuola Veneziana, Angelo Ephrikian

Prima di impegnarci in mirati confronti tra partiture e registrazioni, come è stato proposto sopra – e ancor prima di tematizzare il problema della trascrizione – si rende necessario premettere (almeno) due riflessioni di rilievo generale, cui va aggiunta una piccola digressione integrativa:

1. v'è subito un elemento da rilevare (seppur di palese derivazione statistica), ed è una caratteristica evidente del primo Ephrikian. Il dato della discografia conferma la fedeltà ad un canone di titoli vivaldiani tutto sommato stabile e poco variato (in larga parte di opere curate da lui stesso), che è sempre ricorrente dalla 'prima' storica alla Fenice alle tre serate alla Scala, dal ciclo dell'*Ora vivaldiana* finanche ai primi concerti con l'Orchestra Italiana da Camera negli anni Cinquanta:⁵² si tratta circa di una ventina scarsa di concerti, tutti appartenenti alle prime tre serie Ricordi (si tace qui di proposito il discorso sulla musicale vocale).

2. V'è poi un filo rosso che lega idealmente gli eventi principali del 'biennio ephrikiano' 1947-1949 sopracitati e questa breve rassegna discografica, ed è una predilezione dei concerti cosiddetti «con molti strumenti» (coincidenti in larga parte con quelli della serie XII del catalogo Fanna) rispetto a quelli solistici, pur all'interno di un ideale esecutivo che, già dalle prime manifestazioni del 1947, viene speso a favore di un'esplorazione di tutti i generi musicali della produzione vivaldiana – si ricordi la breve nota di Ephrikian per l'Autunno Musicale Veneziano del 1947, poi riproposta alla Scala nel '48. (Un'ipotesi del genere, peraltro, viene avvalorata anche dal riscontro sulle edizioni approntate da Ephrikian: delle ventinove partiture curate dal direttore in quel biennio, dieci possono dirsi «concerti con molti strumenti», percentuale assai maggiore di qualunque altro genere affrontato.)⁵³ La predilezione di Ephrikian, già nella scelta

⁵² Si vedano ad esempio alcuni tra i primissimi concerti di Ephrikian con la suddetta orchestra trasmessi dalla RAI: «Radiocorriere», XXXII, n. 4, 23-29 gennaio 1955, p. 23; «Radiocorriere», XXXII, n. 29, 17-23 luglio 1955, p. 21.

⁵³ Come risulta dal catalogo Fanna, curati da Ephrikian tra il 1947 e il 1949 sono otto «concerti per complessi vari» (F. XII nn. 1, 2, 3, 5, 10, 11, 12, 14), due «concerti per violino con altri archi solisti» (F. IV nn. 1 e 2), cui si fa riferimento sopra. Seguono poi sei concerti per violino (F. I nn. 1, 2, 6, 7, 9, 10), cinque concerti per archi (F. XI nn. 1, 2, 4, 5, 10), tre concerti per fagotto (F. VIII nn. 1, 2, 3), due concerti per oboe (F. VII nn. 1, 2), un solo concerto per flauto (F. VI n. 1), uno per violoncello (F. III n. 1) e una

del repertorio, si orienta dunque verso partiture in cui possa sperimentarsi un'abbondante varietà di timbri e colori orchestrali, e un certo contrasto nel dialogo tra i soli strumentali. Sorprende rilevare come questo interesse risulti di fatto un *unicum* nell'intero mercato discografico mondiale degli anni 1948-1955, in mezzo a quella varietà, pur ricca e differenziata, di titoli e opere vivaldiane tipiche dell'epoca che precede il *boom* delle *Quattro stagioni*. Dati alla mano, in quegli anni un disco tutto dedicato a «concerti con molti strumenti», peraltro con musica mai incisa come quello edito da Stradivari Records nel 1953, non ha termine di paragone alcuno, e le frequentazioni del genere concertistico in questione rimangono certo sporadiche e occasionali – e relegate perlopiù al solo titolo del concerto RV 577 *Per l'orchestra di Dresda* – al confronto invece con la larghissima mole delle registrazioni di concerti per strumento solista, in particolare quelli per violino solo e orchestra.⁵⁴

Volendo ora trarne spunto per compiere una breve digressione, non si esagera se si vorrà scorgere qui una volontà programmatica, fondata su un'incipiente quanto innovativa sensibilità nei confronti del mezzo discografico: la capacità di intendere il disco (e la discografia), non come semplice supporto atto alla compilazione di opere incise, ma come progettazione artistica, al servizio di un preciso orientamento editoriale e poetico.⁵⁵ Questa coscienza, qui soltanto espressa *in nuce*, verrà sviluppata da Ephrikian pochi anni più tardi, durante l'esperienza alla direzione dell'Arcophon (1963-1972), in largo anticipo sulle consuetudini dell'epoca (soprattutto se riferita al mercato della cosiddetta “musica classica”). In quella sede il direttore si renderà capace di attendere a tutte le fasi di progettazione e realizzazione dei dischi, dalla trascrizione dei manoscritti musicali alla microfona dell'orchestra – «perché soltanto [il direttore] sa cosa vuole e nessun altro può saperlo»⁵⁶ – fino al montaggio e alla correzione dei nastri registrati e addirittura alla scelta delle copertine per i vinili, riproponendo il

«sonata per complessi vari» (F. XVI n. 2). Cfr. Opere strumentali di Antonio Vivaldi (1678-1741): catalogo numerico tematico secondo la catalogazione Fanna, cit.

⁵⁴ Tale consapevolezza traspare, si direbbe, dalle stesse note di copertina del disco Stradivari STR 621, scritte anonime, dove si afferma che «the four works presented here are among that 550 sonatas, symphonies and concertos which lay unpublished and, to all intents and purposes, buried in several library collections following the musical eclipse that the immensely popular Vivaldi suffered directly after his death. [...] Vivaldi's achievements in other fields have still to be plumped, but each new concerto that is unearthed adds to the impressive total of advances he made beyond his predecessors in the concerto form. His concertos may be divided into two groups, the *concerti grossi* where the *tutti* are balanced against a varying number of solo instruments, and the *concerti* with a single solo instrument. Towards the end of his life, *concerti grossi*, with their polyphonic textures, were habitually considered church works while the solo concertos with homophonic writing based on the operatic style, were thought to be for popular enjoyment and secular performance. Many of Vivaldi's *concerti grossi* which he designated *concerti ripieni* or *concerti per archi*, are really forerunners of the modern symphony, while the solo *concerti*, with their single mood, free imaginative play, and virtuoso solo instruments, lead directly into the modern concerto».

⁵⁵ Come già intuiva felicemente Dal Fabbro, per Ephrikian «il disco non è un mezzo per comunicare la musica, ma la comunicazione stessa, ossia la musica, in un concetto totale d'interpretazione di cui fanno parte in eguale misura i propositi filologici e storici, tecnici ed espressivi, di rivelazione e di proposta»; cit in BENIAMINO DAL FABBRO, *Discografia come interpretazione*, in *Ricordo di A. Ephrikian*, cit., pp. 16-18: 16.

⁵⁶ Cit. in GIANNA ROSSI, *Una bottega di musica al servizio della cultura*, «Radiocorriere», XLV, n. 46, 10-16 novembre 1968, pp. 54-56: 55.

medesimo ideale di produzione da bottega che aveva acceso in origine il fuoco della riscoperta vivaldiana (in particolare la fruttuosa interazione tra l'attività dell'Istituto Vivaldi e l'Orchestra della Scuola Veneziana). Come precisa lo stesso Ephrikian, la programmazione di una pubblicazione discografica «è anzitutto un fatto di cultura, evidentemente non disgiunto dalla sua soluzione commerciale», e va sempre posto «in relazione al materiale musicologico che riusciamo a reperire. [...] Il punto di partenza è quasi sempre l'intenzione di esplorare una regione oscura nell'opera musicale di un determinato autore». ⁵⁷ E a proposito della fase del montaggio dei nastri, è lo stesso Ephrikian che richiama la propria autorialità dichiarando: «soltanto io mi ritengo autorizzato a scegliere, a giudicare qual è la parte migliore di quanto ho fatto». ⁵⁸ Il disco è dunque un progetto culturale nel quale giunge a compimento un certo ideale estetico, che si concretizza in tutte le fasi della sua realizzazione e che trova la propria ragion d'essere nella resa acustico-sonora di una determinata opera. Se questo, come si vede, contraddistingue il pensiero di Ephrikian degli anni Sessanta, è certo perché attecchisce su un terreno già adeguatamente dissodato dalla sperimentazione sul timbro orchestrale intrapresa alla fine degli anni Quaranta e negli Cinquanta e, giocoforza, dall'esplorazione pionieristica di tanta musica inedita e mai eseguita, come quella vivaldiana, all'epoca vera «regione oscura».

Dopo questi primi rilievi di impianto generale, occorre ora introdurre due elementi dello stile esecutivo del direttore trevigiano, i quali lo avvicinano di molto al pensiero di Malipiero come è stato presentato nelle pagine precedenti (§ I. 3). Nella concezione interpretativa di Ephrikian rimane forte il rifiuto di ogni pratica improvvisativa, specie nella realizzazione del continuo, e per contro v'è il convincimento di affidarsi a una parte strumentali interamente scritta e realizzata, sempre affidata al clavicembalo e, al massimo, raddoppiata al grave da un violoncello solo. Il clavicembalo, anzi, «ha funzione di puro colore armonico», precisa il direttore, e «[nell'edizione delle opere] ne è stato escluso ogni atteggiamento contrappuntistico che assolutamente nulla può aggiungere (ma molto può togliere) alla sublime chiarezza del pensiero vivaldiano». ⁵⁹

In secondo luogo resta ferma in lui l'opposizione all'introduzione degli strumenti antichi in orchestra, così come v'è il rigetto di una *Aufführungspraxis* storicamente informata. Un esempio essenziale di questa concezione si ha in una noticina, posta da Ephrikian a piè di pagina all'inizio del secondo movimento, *Largo e cantabile*, del concerto RV 556 'Per la solennità di San Lorenzo' (registrato, si ricordi, nel 1948 per i dischi Durium):

Di fronte alle prime battute di questo "Largo" si trova la seguente nota:
 "Clarini solo e arpeggio con il Leuto – Un Violoncello – Un Violino pizzicato – Tutti il Basso." Si tratta probabilmente di una indicazione dello

⁵⁷ *Ivi.* Si veda anche oltre, sempre lo stesso: «dopo la scoperta, incomincia il lavoro musicologico: si trascrive il manoscritto, si commenta, se ne predispose il materiale, e poi finalmente si passa all'esecuzione. Fra la predisposizione del materiale e l'esecuzione, molto spesso c'è un lungo e sfiante periodo di studio».

⁵⁸ *Ivi.*

⁵⁹ A. EPHRIKIAN, *Nota introduttiva*, cit.

strumentale che si riferiva ad una qualche occasionale esecuzione in forma inconsueta.⁶⁰

Inappuntabile, e senz'altro degno dei migliori *escamotage* sofisticati di Malipiero visti in precedenza. Ancor più dirimente appare la nota introduttiva al concerto RV 579 'Funebre', inciso poi nel 1952, dove un inconsueto organico concertante di salmoè e tre viole all'inglese viene sostituito «per evidenti ragioni timbriche» da un moderno corno inglese e da un trio d'archi formato da due viole e un violoncello: con buona pace delle viole antiche, «non rimane, oggi, che sostituirle».⁶¹

Veniamo ora al discorso sulla trascrizione e prendiamo ad esempio i cinque concerti editi a cura da Ephrikan, di cui il direttore ha effettuato una registrazione (RV 104 'La notte', RV 501 'La notte', RV 556 'Per la solennità di S. Lorenzo', RV 569, RV 579 'Funebre').

L'ascolto delle incisioni completa il significato delle trascrizioni effettuate, collegando ogni segno della partitura alla sua realizzazione sonora, e soprattutto permette di verificare quest'aderenza all'interno di un'operazione di recupero condotta, in tutte le sue fasi, da un'unica e sola autorialità. Non va dimenticato che il fine ultimo dell'operazione di Ephrikan è la restituzione di un suono orchestrale inaudito, definito quasi miticamente «il suono veneziano», quale avrebbe impressionato Rousseau e De Brosses e come si può interpretare dai documenti esistenti – è dunque operazione di recupero tutta concentrata sull'emancipazione, o meglio, sulla (re)invenzione di una certa qualità acustica-sonora della musica vivaldiana. Ephrikan stesso ce ne fornisce prova affermando che la musica di Vivaldi è «un'onda sempre rinnovata di invenzioni sonore», come citavamo all'inizio del paragrafo, e che «la vita delle sue partiture è *nel suono*, che il suono vi opera prodigiosamente *dal di dentro*, che solo la luce del suono ne rivela l'autentica struttura». Si capisce dunque come, in questo orizzonte poetico, il momento della concertazione sia fondante l'essenza stessa dell'opera, e coincida con quel principio di vivificazione ricercato al pari da Malipiero nelle sue trascrizioni, e al contempo oggettivato nei suoi scritti.

Lo scarto, per così dire, rispetto al pensiero di Malipiero, è che il testo licenziato da Ephrikan per tutti e cinque i concerti in questione può essere senz'altro inteso come la sua personale concertazione delle opere (si inizi a vedere fig. 1); concertazione che all'ascolto risuona in maniera del tutto aderente ai minimi dettagli del testo stampato, e che per necessità si presenta adeguata ai criteri editoriali della serie Ricordi, dunque quale integrazione del direttore al testo tradito. È questo lo spazio di libertà in cui si muove Ephrikan. Giova il fatto che le edizioni a stampa, in tutti e cinque i concerti sopraindicati, siano state pubblicate in un momento successivo alla loro prima esecuzione in concerto, dunque a seguito di un periodo di messa a punto e di fissazione dei dettagli, come è lecito ritenere (l'edizione di RV 556 'Per la solennità di S. Lorenzo', che è del 1949, è addirittura successiva alla pubblicazione del 78 giri Durium del 1948, in cui è

⁶⁰ A. VIVALDI, Concerto in Do magg. F. XII n. 14 [RV 556] 'Per la solennità di S. Lorenzo', cit., p. 42.

⁶¹ ID., Concerto in Si bemolle magg. F. XII n. 12 [RV 579] 'Funebre', cit.

incisa per la prima volta. La stessa modalità, peraltro, si verifica anche negli anni Sessanta rispetto alle edizioni delle opp. IV e XII di Vivaldi, pubblicate solo in seguito all'incisione Arcophon, come s'è detto).

Non pare rilevante distinguere in questi casi, anche solo in maniera astratta, tra un ipotetico segno del trascrittore e quello dell'esecutore-concertatore, dal momento che le due figure coincidono nella stessa persona; e d'altronde una tale distinzione non è esprimibile se si considerano le finalità ultime dell'operazione intrapresa, rivolte all'emancipazione di una determinata sonorità orchestrale (riassumibile nella formula del «suono veneziano») – e beninteso, non come operazione mentale, ma come obiettivo da conseguire nella *performance*. Del resto, la coscienza che l'opera musicale sia soltanto quella riportata in vita al momento dell'esecuzione, e non il documento del passato che ne tramanda il testo (il cui studio viene giudicato «necrofilo» da Malipiero, come s'è visto), accomuna il pensiero del compositore veneziano a quello di Ephrikian e, come si vedrà, anche a quello di Bruno Maderna.

Con questo, naturalmente, non si vuole certo affermare che l'interpretazione del testo e l'edizione a stampa, attraverso cui esso si presenta, siano la stessa cosa; è pur sempre possibile distinguere chiaramente i due dati, testo ed esecuzione, anche se entrambi rimandano al medesimo autore. Il testo, ad esempio, non rende conto della conduzione e delle variazioni dell'agogica in generale, i *rallentando* o gli *accelerando* (pur non frequentissimi), o dei respiri che Ephrikian prende spesso al termine di incisi o altre sezioni formali – ad esempio la chiusa di un assolo, la ripresa di un ritornello, il gioco di incastro tra brevi soli strumentali – e in generale, non fissa in maniera inequivocabile tutti quei parametri che non siano discreti come l'altezza e la durata: quel che fuoriesce dal dominio della discretizzazione testuale, dunque, sarebbero proprio gli elementi che giocano un ruolo cruciale nell'invenzione del «suono veneziano».

Osservando le partiture dei cinque concerti, colpisce senz'altro sia la densità che la qualità delle integrazioni, la cura dei loro dettagli, oltreché la discrezionalità e libertà con cui Ephrikian le appone al testo tradito. In questo tratto risiede certamente un'importante differenza fra le trascrizioni effettuate dal direttore trevigiano e quelle, ad esempio, da Malipiero (che pur si caratterizzano per altri motivi, come s'è visto in § I. 3); le cui integrazioni sono imputabili normalmente a difficoltà pratiche e non altrimenti superabili, e per contro non paiono rispondere a una specifica concezione performativa – l'importante è «non toccare né il ritmo né l'armonia» del testo, scriveva Malipiero a Clausetti, come s'è visto: basta non aggiungere altro. È dunque un criterio al contempo qualitativo e quantitativo che, nel caso di Ephrikian (e rispetto a Malipiero), permette di avvicinare la somma di tutte le integrazioni a un'idea generale di concertazione, a sua volta corrispondente a una precisa idea o concezione interpretativa (che è tutta concentrata sulla sperimentazione legata alla dimensione timbrica delle opere).

La parte iniziale dal concerto per fagotto RV 501 '*La notte*' può ben rendere conto di questo ragionamento, e riassumere così alcuni dei principali tratti distintivi della concertazione di Ephrikian.

Il concerto si apre con una lenta introduzione orchestrale in Si bemolle maggiore, *Largo*, costruita su un ritmo puntato, che prelude all'ingresso del *solo*; questo comincia, dapprima impegnato in rapide scale ascendenti, poi in più rapidi arpeggi d'agilità su ritmo terzinato – *Andante molto* – e conclude indulgiando su un pedale di dominante (ove ricompare il ritmo puntato iniziale) che è tutta un'attesa di quel che ha da venire. Non vi è segno di Vivaldi che non sia di altezza o di durata. Ephrikian iscrive questo decorso in un'unica gittata ad arco,⁶² estatica e indulgiante, che da b. 4 in poi muove lentamente dal *pianissimo* al *piano* corrispondente alla sezione centrale del *solo*, per poi ripiombare nel *pianissimo*, fino alla corona conclusiva. All'ascolto l'effetto di questa sola arcata è esasperato dalla scelta, arbitraria quanto musicale, di una pulsazione che prima aumenta e poi rallenta tornando al *Largo* iniziale, dunque dalle prime battute (circa 76 la croma) passa all'*Andante molto* (112 circa), per poi scendere tra le bb. 14-16 (100/96 circa) e ritornare alla fine al tempo iniziale (78/72 la croma). Dopo questo incespicare – 2'10" circa di durata sul disco Colosseum! – ecco finalmente il primo movimento, detto *I fantasmi*, che si lancia subito in un vorticoso *Presto*, bb. 20-54 (*Presto* 'ma non troppo', si direbbe ascoltando il disco: circa 102 alla semiminima, talvolta anche meno, per un durata complessiva di 1'30"). Anche in questo caso, non vi è segno di Vivaldi che non sia di altezza o durata, perlomeno fino a bb. 49 e sgg. (indicazione originale di *pianissimo* dopo la pausa su tutti gli strumenti); ma non può che sorprendere la concertazione di Ephrikian, specie dopo un'attesa come quella dell'introduzione, tutta in *piano*: il *Presto*, soprattutto nella sua prima parte (bb. 20-41) è tutto un fruscio scivoloso che emerge, *pianissimo* e *piano e leggerissimo* negli archi, muove al *piano* nella parte centrale e ritorna al *pianissimo* (segue poi un crescendo fino al *forte*, bb. 41-48, interrotto improvvisamente dalla pausa e dalla dinamica autografa del *pianissimo* di b. 49). Si collocano qui, tra queste battute, due pagine della partitura su cui vogliamo richiamare la nostra attenzione (fig. 1):

⁶² Sono escluse da questo movimento sinergico le primissime battute (bb. 1-3) che presentano, come staccato dal resto, un 'motto' eseguito all'unisono dall'orchestra.



Figura 1 - A. VIVALDI, Concerto in Si bem magg., per fg., archi e cemb. F VIII n. 1 (RV 501), 1 fascicolo, sciolto, 20 cc; Archivio Storico Ricordi, Milano. Le battute riprodotte corrispondono alle bb. 27-33 dell'edizione a stampa. Di Ephrikian sono tutti i segni a penna rossa e a grafite. Il corpo del testo principale, a penna nera, è opera di un copista dell'Istituto Vivaldi. Immagine Archivio Storico Ricordi © Ricordi & C. S.r.l. Milano www.ricordicompany.com.

Come si vede, le integrazioni di Ephrikian risultano una concertazione segnata nei minimi dettagli, e del tutto accordata a una moderna sensibilità orchestrale:

1. le dinamiche a doppia forcilla dei piccoli incisi in semicrome e biscrome evidenziano un tipico involuppo ondulatorio che si unisce in maniera molto efficace a quelle legature di fraseggio 'in levare', di marcata connotazione novecentesca (vale a dire escludenti il battere d'attacco delle volatine, e includenti il battere del tempo successivo, sul quale culminano i veloci movimenti scalari di archi e fagotto). Queste scelte sortiscono un effetto magniloquente e gestuale, reso in maniera particolarmente enfatica nell'incisione del disco Colosseum – che sembra ritrarre l'immagine bizzarra di un suono che, anziché prorompere, viene al contrario come risucchiato – e accrescono la percezione di quel fruscio, di quel *continuum* fluido su cui Ephrikian impronta la sonorità globale di questo inizio di movimento. Particolarmente notevole è anche la scelta di una dinamica come quella integrata a b. 28 sugli archi e il clavicembalo, mano sinistra: l'attacco subitaneo del suono in *piano* che decresce perdendosi nel nulla.

2. La realizzazione del continuo nella sua concezione oltrepassa la funzione cui viene relegato nelle trascrizioni di Malipiero, e si avvicina di molto all'idea di una strumentazione fattiva (Ephrikan parlava significativamente di «puro colore armonico», s'è visto). Se la scelta del raddoppio del basso con un violoncello *solo* è criterio generalizzato per tutti i concerti degli *opera* vivaldiani, è invece notevole la diversificazione che Ephrikan escogita al clavicembalo tra accordi arpeggiati e no, a seconda del tipo di figurazione del fagotto cui il basso fa da sostegno: sotto al gesto delle volatine “fluidificate”, arpeggio; sotto la fioritura articolata del pedale di Sol, accordo secco (b. 29). Identica cosa avviene a b. 35 (si consideri ora la già citata edizione a stampa), dove addirittura al pedale di re, ribattuto e staccato, si sovrappone una ingegnosa dinamica dal *piano* al niente, del tutto simile al tipo di quella descritta sopra al punto 1. In generale, verrebbe da pensare al principio di una frammentazione del continuo ai fini del colore strumentale, cosa che si realizza all'ascolto, non tanto nei tre dischi in vinili degli anni '50 – forse solo perché la qualità monaurale e la bassa fedeltà non consentono di apprezzare appieno queste micro-variazioni – quanto in molte delle registrazioni Arcophon degli anni Sessanta e Settanta. In queste la varietà di realizzazione del continuo appare certo sorprendente per l'epoca. Si prenda ad esempio l'inizio dell'*Inverno* dall'incisione delle *Quattro stagioni*: già a primo ascolto ci si accorge che il basso si discosta dalla realizzazione ‘standard’ malipierana, ed è continuamente cangiante nel colore: prima liuto, poi clavicembalo, poi organo, sempre usati separatamente e limitatamente al tipo di figurazione cui fanno da sostegno; l'azione di tali strumenti è spesso inframmezzata da battute in cui questi tacciono e il basso continuo viene allora affidato ai soli archi gravi dell'orchestra. (Un medesimo atteggiamento di frammentazione timbrica del basso può essere ascoltato in molti dei concerti della ‘*Stravaganza*’ e dell'op. XII distribuiti da Arcophon, già citati.) Visti gli esiti, può essere senz'altro lecito ravvisare questa concezione, sebbene *in nuce*, anche nella strumentazione del basso delle primissime edizioni curate da Ephrikan; ed è anche vero che, così come appare sottoforma di integrazione, essa è pervasiva in tutti i cinque concerti citati e va ben al di là della mera ‘stenografia’ realizzativa di Malipiero.

Oltre a questo breve campionario, scorrendo le partiture ephrikiane è assai evidente l'ulteriore ricchezza e profusione di segni d'integrazione; tra questi, vi sono certi che, senza trovare riscontro alcuno nell'originale vivaldiano, sono diventati dei veri e propri *cliché* interpretativi della musica di Vivaldi, come ad esempio la doppia forcilla sottoposta alle quartine di semicrome ribattute (del tutto simile all'esempio in immagine; si veda comunque RV 104, bb. 66, 71, 76, 79), lo sforzato sulla dominante della dominante, quale accordo di settima diminuita, che apre alla cadenza sospesa (RV 579, b. 14, 72), il crescendo che culmina improvvisamente nel *piano subito* (RV 579, b. 52-54; RV 556, bb. 231-235). Si rinvengono anche trovate piuttosto ingegnose, come l'inizio del concerto RV 579 ‘*Funebre*’, dove il timbro oscuro evocato dallo stesso Vivaldi con l'indicazione «violini e violette sordini» e «hautbois sordini», viene reinventato da Ephrikan affidando la sordina a tutti gli strumenti ad arco dell'orchestra eccetto i

contrabbassi, già caratterizzati per loro natura da una sonorità greve e poco brillante – dacché «il rinforzo del basso da parte dei contrabbassi è stato realizzato secondo criteri di colore sonoro ed equilibrio armonico»⁶³ – così come si raccomanda deliberatamente sia all’oboe che al corno inglese (che prende il posto del salmoè, come s’è visto) di «appoggiare un panno alla campana».

Volendo ridurre questa argomentazione a due sole immagini, le quali possano identificare simbolicamente lo spazio di libertà dove si muove l’azione di Ephrikian trascrittore-concertatore, si consideri la partitura di RV 501 ‘*La notte*’, b. 109, e quella del concerto RV 579 ‘*Funebre*’, b. 74, ovvero l’inizio della fuga del terzo movimento.

Nel primo caso si assiste a questo: nel movimento centrale della *Notte*, detto *Il sonno*, l’avantesto vivaldiano, trascritto a penna nera dal copista dell’Istituto Vivaldi, prescrive a inizio movimento «Gli strumenti sempre pianissimo», quindi lo ripete due volte in partitura: dapprima all’inizio, assegnando la medesima dinamica sopra ogni entrata in successione degli strumento ad arco, poi a b. 109, quando il movimento si avvia placidamente alla conclusione, una volta riguadagnata la tonica di Si bemolle maggiore. Il copista trascrive naturalmente il *pianissimo* di Vivaldi, ma Ephrikian a penna rossa vi aggiunge a fianco, integrando, la sua personale concertazione di quel *pp: sempre più piano* (cfr. fig. 2).

⁶³ A. EPHRIKIAN, *Nota introduttiva*, cit. Con simile criterio Bruno Maderna regolerà la scrittura dei raddoppi al grave nella sua trascrizione del mottetto sacro *Beatus vir*: «dalla parte del basso numerato per il continuo, vengono ricavate nei ripieni le parti dei violoncelli e dei contrabbassi – inesistenti nel manoscritto – secondo criteri tecnici e di colore»; cit. [B. MADERNA], *Nota introduttiva*, in A. VIVALDI, *Beatus vir*, Salmo 111, per soli, 2 cori a 4 voci miste e 2 orchestre, a cura di Bruno Maderna, Ricordi, Milano 1969. Su questo argomento cfr. *infra*, cap. IV di questa dissertazione.



Figura 2 - A. VIVALDI, Concerto in Si bem magg., per fg., archi e cemb. F VIII n. 1 (RV 501), 1 fascicolo, sciolto, 20 cc; Archivio Storico Ricordi, Milano. Le battute riprodotte corrispondono alle bb. 98-114 dell'edizione a stampa. Di Ephrikian sono tutti i segni a penna rossa. Il corpo del testo principale, a penna nera, è opera di un copista dell'Istituto Vivaldi. Immagine Archivio Storico Ricordi © Ricordi & C. S.r.l. Milano www.ricordicompany.com.

Il secondo esempio è forse ancor più rivelatore della personalità del direttore trevigiano. Consideriamo il concerto RV 579 'Funebre', ultimo movimento: inizia la fuga, in Si bemolle maggiore con l'esposizione del soggetto affidata alla «viola 2^a concertante», raddoppiata all'unisono dai violini secondi. Ephrikian concerta il soggetto apponendogli la dinamica di *piano*, prescrivendo le arcate agli strumenti e allacciando una novecentissima dinamica del tipo ($\text{—} \text{meno}$) sulla clausola finale delle ultime due note del soggetto, tonica-sensibile. L'ultima integrazione riguarda il tempo da staccare all'esecuzione di questo soggetto e, di conseguenza, dell'intero movimento. Il tempo è *Allegro*, come dispone Vivaldi, e così trascrive fedelmente il copista. A fianco, però, il direttore sembra non trattenersi, e comanda la sua esecuzione: *Allegro (ma molto moderato, quasi andante)* (cfr. fig. 3).



Figura 3 - A. VIVALDI, Concerto in Si bem. magg. 'Funebre' per ob., salmoè, vno, 2 vle, vc., archi e cemb. RV 579 (F. XII n. 12), 1 fascicolo, sciolto, 10 cc. Le battute riprodotte corrispondono alle bb. 1-9 del III movim. dell'edizione a stampa. Di Ephrikian sono tutti i segni a penna rossa e a grafite. Il corpo del testo principale, a penna nera, è opera di un copista dell'Istituto Vivaldi. Immagine Archivio Storico Ricordi © Ricordi & C. S.r.l. Milano www.ricordicompany.com.

Come si diceva prima, è in base a due criteri che il testo messo a stampa da Ephrikian si può ritenere la sua concertazione: non tanto dalla consistenza della singola integrazione, quanto dalla densità di tutto il loro insieme e dalla loro qualità, intrinsecamente creativa (talvolta in maniera quasi ostentata), e non per così dire scientifica, musicologica. Tutto ciò è confortato dalla cronologia dei concerti e delle pubblicazioni delle opere, dall'ascolto delle registrazioni storiche (che esplicitano interamente l'approssimazione congenita di ogni segno d'integrazione), e anche dal confronto *via negationis* con le partiture vivaldiane curate da Malipiero (basti il canone di quelle che Ephrikian aveva in repertorio nei primi anni d'attività: perlomeno RV 134, RV 155 e RV 510).

Ma quello che più interessa ora è cominciare a riflettere sulla natura processuale di questo particolare caso di forma di scrittura: la concertazione che, fissandosi sopra un determinato testo trådito, ne modifica la sua presenza, o anche «ne rivela l'autentica struttura», a dirla con le stesse parole di Ephrikian, in ottemperanza a particolari esigenze poetiche. In seguito, per una serie di ragioni volontarie o contingenti (in questo caso, la pubblicazione degli *opera* di Vivaldi), tale sistema di segni si fa testo normativo, è reso riproducibile e diviene portatore di una nuova e precipua autorialità. Come si vede, si tratta a tutti gli effetti di un problema di trascrizione, che a questi punti potrebbe essere riassunto in una sorta di assioma: se certo non si può dire che tutte le trascrizioni siano anche edizioni

(o concertazioni ‘normalizzate’, come s’intende nel caso di Ephrikian), è invece sempre vero il contrario, e cioè che ogni edizione, come ogni concertazione che si fa testo normativo (e dunque riproducibile), è pur sempre una trascrizione.

CAPITOLO III

LA CONCEZIONE INTERPRETATIVA DI BRUNO MADERNA

Scorrendo le testimonianze e i documenti scritti, disseminati con profusione da Bruno Maderna nel corso della sua vita, si scorge subito un nodo iniziale, che attacca le fila del discorso intorno ai problemi dell'interpretazione della musica e, più in generale, del rapporto tra la musica del passato e quella del presente, e questo nodo, quasi simbolicamente, è allacciato ad un episodio tra i più noti dell'intera biografia maderniana. È il concerto del 21 settembre 1946 al Teatro La Fenice di Venezia, in seno al primo – e stringatissimo – Festival Internazionale di Musica Contemporanea del secondo dopoguerra, la Biennale di Venezia; una manifestazione che nel 1946 si rivolge soprattutto a colmare i vuoti lasciati dalla guerra, e a riprendere l'attività artistica dopo quattro lunghi anni di silenzio.

Il concerto del 21 settembre 1946 è il primo e unico frutto di una nuova quanto improbabile «Giovane Scuola Italiana», formatasi durante il periodo bellico e giunta infine alla maturità «dopo tanti anni di reclusione e cinque di segregazione cellulare»;¹ la quale comprende, sotto un'unica dicitura, i nomi dei giovani Valentino Bucchi, Riccardo Malipiero, Camillo Togni, Guido Turchi, oltreché dello stesso Maderna, e si identifica in cinque loro «composizioni da camera o per piccoli complessi dalla durata non superiore ai minuti 20»,² tutte di recentissima concezione e, naturalmente, tutte da eseguirsi in prima esecuzione

¹ Citiamo da una lettera del 5.IX.1946 di G. F. Malipiero a Mario Corti, soprintendente del Teatro La Fenice, nella quale il compositore introduce il programma del concerto in questione, auspice che i giovani compositori italiani possano «anzitutto scrutare più vasti orizzonti» della musica internazionale. Nella sua lettera, Malipiero si riferisce espressamente due passaggi della «confessione» di Maderna (cfr. *infra*), sulle ragioni di taluni «risultati negativi» della musica contemporanea, ovvero «l'eclettico quanto disorientato gusto del pubblico» e «l'orgoglioso isolamento dei musicisti». La lettera di Malipiero viene poi pubblicata in IX. Festival Internazionale di Musica Contemporanea, La Biennale di Venezia, 15-22 settembre 1946, Teatro La Fenice, Venezia 1946, p. 60.

² Lettera del 1.VII.1946 di Mario Corti a Bruno Maderna, conservata presso la Sammlung Maderna della Fondazione Paul Sacher di Basilea (da ora in poi PSS), che presenta l'invito di partecipazione al Festival veneziano del settembre successivo. Il programma del 'Concerto della Giovane Scuola Italiana' prevede il seguente programma: 1. Bruno Maderna, *Serenata* per 11 strumenti (1946); 2. Riccardo Malipiero, *Piccolo concerto* per pf. e orch. da camera (1944); 3. Valentino Bucchi, «*La dolce pena*» - cinque rispetti di *Agnolo Poliziano*, per voce e 9 strum. (1946); 4. Guido Turchi, Trio per fl., cl. e vla (detto di «Fra' Jacopino»; 1945); 5. Camillo Togni, *Variazioni* per pf. e orch. (1946); cfr. IX. Festival Internazionale di Musica Contemporanea, cit., pp. 59-68.

assoluta: «è il mio primo passo ufficiale di compositore»,³ scrive Maderna alla madre adottiva Irma Manfredi agli inizi del luglio di quell'anno, dopo aver ricevuto l'invito a partecipare da parte della Sovrintendenza della Biennale. Sempre in quel mese,⁴ Maderna redige la bozza del suo primo testo a stampa, come viene richiesto a tutti i giovani compositori della pretesa «Scuola»: una «confessione» programmatica, atta a chiarire i «proponimenti» del suo nuovo progetto d'opera, la *Serenata* per undici strumenti (1946). Il testo maderniano verrà poi stampato tra le pagine del programma di sala del 21 settembre, insieme alle altre quattro «confessioni» dei suoi amici e compagni.

Veniamo subito al nodo cui si accennava sopra, al principio di un discorso generale sulla sensibilità maderniana di pensare, interpretare e dunque trascrivere in generale la musica – soprattutto quella del passato.

Se si confronta la «confessione» di Maderna con quella degli altri giovani compositori, si percepisce subito uno scarto. Laddove questi attingono a piene mani al registro autobiografico (R. Malipiero, Bucchi, Togni), senza farsi sfuggire l'occasione di mettere bene in vista – e proprio nel contesto della Biennale – il livello dei più 'aggiornati' ritrovati della tecnica compositiva (R. Malipiero/Togni: «dodecaфонia», «serie dodecafonica», «linguaggio integralmente dodecafonico», etc.), o i lineamenti di un preciso programma estetico della musica contemporanea (Bucchi: «siamo antiromantici», «odiamo ogni esagerazione nell'espressione e nel gesto», etc.) – talvolta formulato secondo una posizione scettica e socraticamente sgombra da pregiudizi (Turchi: «non mi sono mai proposto, volontariamente, di seguire un qualsiasi orientamento», «si può arguire quanto mi sia difficile poter delineare la posizione estetica del mio pensiero musicale», «detesto gli esclusivismi e i pronunciamenti evangelici», etc.), ma senza dubbio alimentata dal bisogno e dalla ricerca di una definizione – insomma, laddove questi tentano di esplicitare il dettame di una linea che, nel panorama italiano, possa dirsi per la prima volta, fieramente o tacitamente, d'avanguardia, la posizione di Maderna non cede all'autoreferenzialità e per contro si risolve in un sorprendente ed originale richiamo all'impersonalità; stigmatizzando, anzi, «l'eccessivo particolarismo della posizione individualista di moda tra la maggior parte di musicisti e musicologi contemporanei»:⁵

S'è fatto e tuttora si fa gran parlare di ricerca (magari «tormentata»), di personalità nella ricerca, di sensibilità, di moralità. [...] Esiste un bisogno di indagine anziché di costruzione, e, troppo spesso, di inventario, di statistica.

³ Lettera del 6.VII.1946 di Bruno Maderna a Irma Manfredi, PSS, pubblicata parzialmente e tradotta in francese in BRUNO MADERNA, *Extraits de la correspondance*, choisis et annotés par Angela Ida De Benedictis et Giordano Ferrari, in *À Bruno Maderna*, sous la direction de Geneviève Mathon, Laurent Fenevrou et Giordano Ferrari, Basalte, Paris 2007, vol. 1, pp. 459-518: 482.

⁴ «Ho scritto l'articolo per la pubblicazione del Festival»; lettera s. d. ma con timbro postale del 31.VII.1946 di Bruno Maderna a Irma Manfredi, PSS; cit. e tr. in B. MADERNA, *Extraits de la correspondance*, cit., p. 483.

⁵ Questa e le successive citazioni del testo maderniano sono tratte da IX. Festival Internazionale di Musica Contemporanea, cit., pp. 61-62; riprodotto poi come *Una pagina di Bruno Maderna (1946)*, in MASSIMO MILA, *Maderna musicista europeo*, nuova ed. a cura di Ulrich Mosch, Einaudi, Torino 1999, pp. 117-118.

[...] Io non ho convinzioni scientifiche, ma per quanto riguarda la musica credo che non si tratti di scoprire ma di creare. Il celebre «io non cerco, trovo» di Picasso è incompleto qualora non si attribuisca a quel «trovo» il significato di «creo».

Il riferimento di Maderna va alla notissima (quanto abiurata) *Lettera sull'arte* di Picasso del 1926, pubblicata in Italia soltanto nel marzo del 1930,⁶ la quale corrisponde al ragionamento maderniano quantomeno nella critica dell'idea di «ricerca» e, come si vedrà subito, di «evoluzione», e sottrae anzi al dominio della creazione l'ipotesi di una intenzionalità teleologica.⁷ L'epigrafe picassiana – «Io non cerco, trovo» – inoltre porta subito alla mente uno dei più noti titoli-aforismi di Gian Francesco Malipiero, quel *Chi non cerca trova* dato alle stampe proprio due mesi prima della pubblicazione della *Lettera* in Italia.⁸ È un'effigie, tra le tante, che ritrae icasticamente l'asistemica ed indefinibile poetica del maestro veneziano, e che esplicita, nella sua formulazione di tipo subordinativo e indefinito, un preciso legame con la sua idea di creazione; la quale, come s'è visto (cfr. § I. 1), è regolata dalla categoria dell'«intuizione» e consiste nella presentazione incessante e ricorsiva di elementi già esistenti nella storia della musica, accordati alle condizioni d'attualità di una determinata epoca: «in musica l'originalità non è mai stata rivelata dalla pura invenzione, da uno stile creato dal nulla. Essa risulta dall'abuso di alcuni particolari ritmici, armonici, melodici, che “già” esistono nella musica»,⁹ scrive Malipiero dando alle stampe la sua monografia su Stravinskij (soltanto un anno prima del Festival del 1946). Il suo epigrafico «nulla si inventa, molto si scopre»¹⁰ (ancora una volta, come «chi non cerca trova», coniugato nella forma impersonale), conclude idealmente il ragionamento suscitato pocanzi dall'epigrafe picassiana, citato da Maderna: esso distoglie al pari l'attenzione dall'individualità e dal relativismo autoreferenziale dell'artista, muovendo per contro verso una dimensione della creatività più assoluta e improntata all'impersonalità; dunque chiude definitivamente i conti con un'idea romantica di «invenzione» e di «ricerca». Continua comunque la «confessione» del giovane compositore:

⁶ Cfr. *Scritti di Picasso*, a cura di Mario De Micheli, Feltrinelli, Milano 1964, pp. 8-14 e 182 (ed orig. «Ogoniok», n. 20, Mosca, 16 maggio 1926; prima trad. it. «Belvedere: giornale d'arte», II, marzo 1930). Picasso nel 1939 non riconobbe questo scritto come proprio, seppur non pochi argomenti lo apparentino di molto ad altre dichiarazioni e scritti di Picasso degli anni Venti, in particolare quello noto in italiano come *Trovare: questo è il problema* (1923); cfr. sempre *Scritti di Picasso*, cit., pp. 3-7 e 182.

⁷ Su questo argomento cfr. sempre *Ibidem*, pp. 11-12: «Faccio fatica a capire il significato della parola “ricerca”. Non credo che abbia un senso qualsiasi. Nessuno avrà voglia di seguire un uomo che guarda davanti ai suoi piedi, aspettando che la sorte lasci cadere sulla sua strada un portafoglio. Colui che trova qualche cosa, anche se non aveva nessuna intenzione di cercare, finisce per conquistare, se non la stima, almeno l'attenzione del pubblico.

Tento di rappresentare ciò che ho trovato e non ciò che cerco. In arte le intenzioni non hanno valore».

⁸ Cfr. *supra*, p.2.

⁹ G. F. MALIPIERO, *Igor Stravinskij*, cit., p. 30.

¹⁰ ID., *Ti co mi*, cit., p. 78.

Oggi che non abbiamo più scuole, convinzioni o poetiche in comune, e che l'artista non ha più un controllo esterno all'eccellenza della propria opera, ci sottomettiamo pur sempre ad una critica soggettiva, ad una soggettiva idea del «bello». [...]

Una volta, ad esempio, si aveva la più grande fiducia nella bontà dell'imitazione, oggi ognuno custodisce gelosamente la propria sensibilità coccolata al riparo degli influssi. Non si sa più amare profondamente la opera d'arte compiuta [...].

Il saggio Montaigne, invece, confessava di sentirsi «simile alle api che pure saccheggiano i fiori qua e là, danno poi un miele che appartiene soltanto a loro». Certo non si può parlare di un ritorno «ab imis» come di rimedio all'eccessivo particolarismo della posizione individualista di moda tra la maggior parte di musicisti e musicologi contemporanei, ma non v'è dubbio che un ben grave ostacolo sarà rimosso quando ci porremo di fronte alla musica con la stessa modestia e con lo stesso desiderio di essere semplici, comuni, possibilmente anonimi, che faceva nascere *tropi* e *antifone* proprio da quei monaci che tenevano in assoluto dispregio la fama e che quella musica scrivevano ad esclusiva e maggior gloria di Dio.¹¹

Si esplicita qui, forse per la prima volta, un tema ricorrente negli scritti e nelle testimonianze maderniani: una pulsione di tipo umanista quale anelito alla libera creatività umana, che verrà in seguito tematizzato nelle composizioni degli anni Sessanta in quanto soggetto drammatico delle stesse opere musicali; in particolare quelle intorno al ciclo di *Hyperion*.¹² Ma all'origine di questo pensiero di tipo umanista, sembra scorgersi qui, perlomeno negli anni Quaranta, un richiamo a un insieme variegato di segni e testimonianze della Storia da «trovare/creare» e «non da inventare dal nulla» – a dirla insieme ai Malipiero e Maderna dell'anno 1945/1946 – e «possibilmente» in anonimato e disprezzando la fama, 'come i monaci facevano con i tropi e le antifone'. O anche, riprendendo un argomento iniziale (§ I. 1), tutto malipierano, può esser lecito ravvisare qui un riferimento alle origini dell'uomo in quanto creatore e fruitore di musica; puro spirito ed «intuizione». La citazione, erudita e calzante, dagli *Essais* di Montaigne, più precisamente dal suo saggio *Dell'educazione dei fanciulli* (Libro I, n. 26; tit. orig. *De l'Institution des Enfants*),¹³ è un altro segno chiarissimo di questa sensibilità umanistica di Maderna, capace di avvertire la presenza della Storia come una continuità e ricorsività spiraliforme – da cui il rifiuto, maderniano quanto malipierano, dell'idea di evoluzione e progresso in senso meccanico e positivistic.

¹¹ Cfr. IX. Festival Internazionale di Musica Contemporanea, cit., pp. 61-62

¹² Su questo argomento cfr. FRANCESCA MAGNANI, *Il canto nell'immaginario teatrale di Malipiero e di Maderna*, in *Malipiero Maderna*, cit., pp. 185-195; EAD., *L'Hyperion di Maderna: quale poeta per quale canto*, in *Studi su Bruno Maderna*, cit., pp. 177-194; JOACHIM NOLLER, «Quando gli strumenti cantano». *Malipiero, Maderna, la metafisica e il concetto d'espressione nel Novecento*, in *Malipiero Maderna*, cit., pp. 229-243; GIORDANO FERRARI, *Hyperion, les chemins du Poète*, in *À Bruno Maderna*, cit., vol. 1, pp. 89-121.

¹³ «Le api saccheggiano i fiori qua e là, ma poi ne fanno il miele, che è tutto loro; non è più timo né maggiorana: così i passi presi da altri, egli li trasformerà e li fonderà per farne un'opera tutta sua»; cit. in MICHEL DE MONTAIGNE, *Saggi*, a cura di Fausta Garavini; con un saggio di Sergio Solmi. Adelphi, Milano, 2007 (1966), tomo I, p. 199.

L'immagine delle api di Montaigne risulta eloquente: è il riferimento a segni ed elementi delle musiche del passato che, raccolti a piene mani come in un'azione di saccheggio, e accordati all'*hic et nunc* della contemporaneità, producono un'opera personale senza concessioni all'individualismo e al compiacimento autoreferenziale dell'originalità e dell'«invenzione» (cosa, questa, disprezzata soprattutto da Malipiero).

Non stupisce del resto rinvenire tanti elementi di risonanza tra il contenuto della «confessione» maderniana – primo scritto a stampa del compositore – e alcuni importanti «fili d'Arianna» della poetica del più anziano maestro, come sono stati esaminati a inizio capitolo.

Nell'estate del 1945 i rapporti tra i due vengono riallacciati laddove erano stati interrotti, circa tre anni prima, a causa della chiamata alle armi di Maderna.¹⁴ Egli si trova ora in cerca di una sistemazione per il futuro e aspira ad un nuovo avvio della carriera da musicista. In un'Italia avarissima di occasioni, mezzi e possibilità, come quella del biennio 1945-1947, Malipiero si prodiga non poco per favorire la visibilità del suo allievo: incoraggia il suo invito alla Biennale del 1946 (che giova subito a Maderna le prime tre commissioni di colonne sonore per le produzioni di Gennaro Proto,¹⁵ grazie all'interessamento di Mario Corti), presenta l'allievo a due personalità di fama mondiale quali Dimitri Mitropoulos e Virgil Thomson,¹⁶ lo arruola pure tra i collaboratori del neonato Istituto Vivaldi, e ne scrive su giornali e riviste come raramente s'è visto fare al maestro veneziano:

Poco prima che scoppiasse la guerra, reduce dalla capitale, si presentava un giovane ornato di diploma. Esordì con una sonata che brillava per la sua inutile rettorica [sic]. Usciva dal vivaio dei luoghi comuni dei quali tanto si compiacciono i musicisti mancanti quando montano in cattedra. Non ricordo se riuscì a scoprire qualche barlume d'ingegno nel giovane “maestro

¹⁴ Una cartolina delle forze armate spedita il 16.VIII.42 da «Alpino B. Maderna / 62° Btg. D'Istruzione A. C. S. A. / reparto Compagnia Comando Merano», conservata tra la corrispondenza con Irma Manfredi, PSS, è il primo documento che attesta l'avvenuto arruolamento di Maderna tra gli alpini.

¹⁵ Si tratta dei lungometraggi *Sangue a Ca' Foscari* (1946), *Il fabbro del convento (La rivolta dei cosacchi)* (1947) e *Lobengrin* (1947) per la regia di Max Calandri; cfr. GIORGIO MANGINI, *Filmographie commentée* in *Bruno Maderna*, cit., vol. 1, pp. 229-237: 229-231; GIORDANO MONTECCHI, *Musica d'uso*, in *Bruno Maderna: Documenti*, cit., pp. 327-335.

¹⁶ Cfr. VENIERO RIZZARDI, *La scuola della nostalgia. Malipiero e Maderna (e Nono): Note di un apprendistato anomalo*, in *Maderna e l'Italia musicale degli anni '40*, a cura di Gabriele Bonomo e Fabio Zannoni, Edizioni Suvini Zerboni, Milano 2012, pp. 83-96; ID., *Esumazione di un Requiem: note informative sul ritrovamento del giovanile 'Requiem' di Bruno Maderna*, in *Esumazione di un Requiem*, edizione anastatica della partitura e note informative sul ritrovamento del giovanile *Requiem* di Bruno Maderna, a cura di V. Rizzardi, Leo S. Olschki, Firenze 2007 («Archivio G. F. Malipiero, Studi», III), pp. V-XXII. Cfr. anche lettera del 29.V.46 di Malipiero a Mitropoulos, conservata tra la corrispondenza di Maderna della PSS, già trascritta in *Bruno Maderna: Documenti*, cit., p. 79; cfr. anche *Ibidem*, p. 53. Di un'altra lettera di presentazione di Malipiero, si legge in una missiva di Maderna ad Irma Manfredi del 23.III.46, PSS: «Ieri Malipiero mi ha parlato con particolare simpatia. M'ha dato la lettera, bellissima, di presentazione per Milano, e m'ha detto della sua intenzione di scrivere un articolo sulle “Arti” a proposito del mio Requiem. Ciò avrebbe per me un'importanza immensa. Mi spianerebbe la strada e per il Festival [del 1946] e per le altre innumerevoli occasioni»; cit. e tr. in francese in B. MADERNA, *Extraits de la correspondance*, cit., p. 479. Dai documenti d'archivio non risulta chiaro a cosa si riferisca quel «per Milano» a cui anela Maderna nella lettera; sul riferimento all'articolo su rivista “Le Arti”, cfr. la nota seguente.

compositore”, non ricordo quello che gli disse, certo è che con fulminea velocità egli mi ha capito e che subito si è messo al lavoro. Rapida è stata la sua metamorfosi, però anche logica, umana. Non ostante la guerra che ci ha separati e le dure esperienze, il giovane B. M. perseverò nella sua evoluzione squisitamente spirituale, e nel momento in cui, grazie allo scatenarsi degli odi e al desiderio di sopraffare, più erano compromesse le sorti della musica, cioè alla fine del 1945, reduce da ben altra scuola egli ritornava a me con una *Messa da Requiem*. Già all’inizio (dal requiem) si poteva intuire l’elevatezza della concezione. B. M. non conosce difficoltà armoniche o di forma e possiede, sviluppatissimo il senso della polifonia. L’orchestra “attacca”, dopo il requiem, che è per cinque voci, il Kyrie, e immediatamente si avverte che gli strumenti non si ribellano alle voci né le voci agli strumenti.

Il *Dies irae*, caposaldo della Messa, è di una potente drammaticità, che però mai batte alla sacre porte del teatro lirico: musica paurosa nella quale la materia si ribella all’analisi. Efficace l’effetto del doppio coro, degli ottoni, dei tre pianoforti e degli archi; inoltre vogliamo dire, e con ciò si è detto tutto, che volontariamente rifiutiamo di scomporre il meccanismo di questa messa, perché non vogliamo credere che in essa ci sia qualcosa di meccanico. Certi misteri non si devono violare. Tutta la messa ci domina, ci fa pensare e meditare sulla morte, sentiamo che il dolore vi è espresso umanamente, dunque tutte queste prove di vitalità musicali ci soddisfano, ci entusiasmano, ci impediscono di dubitare. Di fronte alla *Messa da Requiem* di B. M., in qualsiasi altro paese del mondo si griderebbe al miracolo, si canterebbero le lodi in onore di un astro che sorge, invece, essendo io nato a Venezia, sono costretto a non nominare l’autore per il solo fatto che è mio allievo.¹⁷

Nel contempo il maestro non viene meno alla sua funzione di didatta, ora svolta in maniera informale e non più all’interno di una cornice istituzionale come quella dei Corsi di perfezionamento per compositori del 1940-41 e del 1941-42: continua invero a sostenere e pungolare l’attività compositiva dell’allievo (com’è attestato dalle vicende intorno al *Requiem*),¹⁸ e non perde mai occasione di indirizzargli ed attorniargli i giovani più promettenti del Conservatorio (o gravitanti in quei paraggi, come il ventiduenne Luigi Nono),¹⁹ al fine di convogliare le più fresche intelligenze e sensibilità musicali in una comunanza di prospettive, e in uno stato di perpetua collaborazione.

Il nome di Malipiero d’altro canto è onnipresente nelle lettere di Maderna alla madre dell’anno 1946: si tratta circa di una ventina di documenti – tutti conservati alla PSS – tra i quali almeno dodici recano riferimenti al maestro; sono dunque indicativi di un relazione sempre più stretta e di un’empatia crescente tra i

¹⁷ G. F. MALIPIERO, *La leggenda del lebbroso*, «Lettere ed Arti: Rassegna mensile», diretta da Sergio Solmi e Roberto Nonveiller, II, n. 7, luglio-agosto 1946, pp. 43-45.

¹⁸ Cfr. lettera di Maderna ad Irma Manfredi del 15.V.46, PSS: «sono stato da Malipiero che mi ha ripetuto le solite esortazioni a finire il *Requiem* ed a preoccuparmi soprattutto di scrivere. Mi ha anche detto di voler inviare la messa in Svizzera non appena finita e mi ha pure parlato di darmi non appena sistemata la situazione della Scuola, un posto degno al Conservatorio»; cit. e tr. in francese in B. MADERNA, *Extraits de la correspondance*, cit., p. 480.

¹⁹ Cfr. *Un’autobiografia dell’autore raccontata da Enzo Restagno*, in LUIGI NONO, *Scritti e colloqui*, cit., vol. 2, pp. 477-563: 477.

due. Non da ultimo: agli occhi di Maderna l'aspettativa per l'avvenire fu certo fortificata da evidenti segni di stima da parte del maestro, e probabilmente anche da alcune promesse sul suo futuro, poi non concretizzatesi per indisponibilità di mezzi.²⁰

Tornando dunque alla «confessione» del 'malipierano' anno 1946, non si vuole qui parlare di un'affiliazione di Maderna al pensiero di Malipiero, piuttosto di una certa sensibilità nel rapportarsi alla Storia, appartenente tanto all'allievo quanto al maestro (la conta potrebbe includere anche Ephrikian), storicamente circoscrivibile, quale comune e necessaria interpretazione di un certo spirito del proprio tempo.

III.1 LA «RIVOLUZIONE NELLA CONTINUITÀ»

Naturalmente, questo è soltanto un momento iniziale, seppur fondante, del pensiero di Maderna. Egli infatti allaccia alla «confessione» il primo nodo di un *fil rouge* che verrà protratto nei decenni a venire, e che interessa, per l'appunto una visione continuativa e ciclica del corso delle cose, di tipo spiraleforme: una filosofia maderniana della Storia, intitolabile come «la rivoluzione nella continuità» traendo spunto da uno degli scritti più rappresentativi dello stesso Maderna (ovvero la sua risposta ad un questionario di André Boucourechliev del 1965).²¹ La stabilizzazione di questo pensiero verrà compiuta proprio negli anni Sessanta, giocoforza il dibattito sugli sviluppi della musica seriale e sull'opera aperta, e verrà affrontata nello scritto or ora citato e in diverse interviste; ad esempio quelle rilasciate a Martine Cadieu, ad Aldo Maranca, a George Stone e Alan Stout presso la WEFM di Chicago, a Gastone Favero.²²

²⁰ Cfr. lettere di Maderna ad Irma Manfredi del 28.III.46, PSS, inedita: «Malipiero mi dimostra sempre più simpatia e credo dimostrerà quanto prima la sua stima verso di me in modo tangibile»; e lettera s. d. ma ritenuta *ante* 4.VII.46, PSS: «Malipiero è stato invitato per il prossimo inverno ad andare in America dove gli eseguono continuamente musiche. M'ha detto che si porterà via la mia messa. Sta facendo, come t'ho detto in una mia precedente, un articolo su di me e il Requiem che preparerà la via alla esecuzione in America dello stesso. Poi mi chiamerà là con sé. Va parlando a tutti che io sono il migliore allievo che lui abbia mai avuto e che vuol tenermi sempre con sé. Benone! Naturalmente in America le sue azioni sono molto alte ed è considerato un padreterno della musica europea, come lo dimostra l'interessamento di quei circoli musicali. Se andasse dritta credo che sarà per me la volta buona anche perché potrò dirigermela da me (la messa) e così aprirmi il varco anche come direttore, non ti pare?»; quest'ultima cit. e tr. in francese in B. MADERNA, *Extraits de la correspondance*, cit., p. 480.

²¹ Cfr. *Lettere e scritti*, a cura di Maurizio Romito, in *Studi su Bruno Maderna*, Edizioni Suvini Zerboni, Milano 1989, pp. 52-73: 68-70 (ed. orig. in ANDRÉ BOUCOURECHLIEV, *La musique sérielle aujourd'hui*, «Preuves», XV, n. 177, dicembre 1965, pp. 28-29; ristampato in *Bruno Maderna – Heinz Holliger*, Festival d'Automne à Paris, 1^{er} Octobre – 29 Novembre 1991, Paris 1991, pp. 35-36).

²² Rispettivamente: 1. MARTINE CADIEU, *A l'écoute des compositeurs*, «Musique ouverte», Minerve, Parigi 1992, pp. 75-82 (ed. orig. in «Les lettres françaises», 22 luglio 1965); 2. *Colloquio inedito con Bruno Maderna*, a cura di Nicola Sani, «Musica/Realtà», XV, n. 47, 1995, pp. 67-74; 3. *Una conversazione di Bruno Maderna*, con George Stone e Alan Stout (Chicago, 23 gennaio 1970), in *Bruno Maderna: documenti*, a cura di Mario Baroni e Rossana Dalmonte, Edizioni Suvini Zerboni, Milano 1985, pp. 89-101 (conversazione ascoltabile anche su CD: *Bruno Maderna. L'ultimo concerto. The Last Concert*, Stradivarius, 1993, STR 10071); 4. *Un'ora con Bruno Maderna*, documentario a cura di Gastone Favero, RAI, Milano-Venezia 1969-1970 (data di trasmissione: 11.X.1971).

Rinviando ora ad altro luogo di questa dissertazione la disamina delle estensioni e degli sviluppi avanzati di questo argomento, è possibile limitare all'anno 1954 un primo termine *ante quem*, a demarcare l'idea della «rivoluzione nella continuità» nella fase della prima maturità maderniana (su cui fare affidamento in questa parte della trattazione). Ci riferiamo adesso ad un testo dattiloscritto, senza titolo e superstita parte in tedesco e parte in italiano, steso in vista di una lezione su Schönberg, Webern e i successivi sviluppi della tecnica seriale.²³ Si ipotizza che essa sia avvenuta a Darmstadt nell'estate del 1954, all'interno della prima edizione dell'*Internationale Arbeitsgemeinschaft junger Komponisten*, ovvero sei seminari gratuiti di composizione e interpretazione musicale condotti da Giselher Klebe e Maderna, entrambi alla loro prima esperienza da didatta ai *Ferienkurse* (l'hanno seguita a Klebe successero Henze e Boulez; questi era già stato scrutinato per il 1954 ma dovette rinunciare a causa di una tournée in Sudamerica con l'Orchestra del Domain Musical).²⁴

Nella prima parte di questo testo (pp. [1-5]), l'attenzione di Maderna si focalizza su due esempi, tratti delle opere del compositore viennese (op. 19 n. 6) e di Anton Webern (op. 9), tralasciando anzitutto un'analisi della tecnica compositiva:

Mi sono di proposito astenuto da una analisi tecnica delle due opere presentate come esempio soprattutto perché una analisi tecnica ci avrebbe distratti dall'analisi storica del valore di esse in quanto manifestazioni di una nuova mentalità del comporre, sorta come conseguenza di un nuovo bisogno di essere.²⁵

L'attenzione si concentra invece sul discorso estetico, avanzando una critica a tutte quelle definizioni che in musica si riferiscono a un «ritorno a», o quei termini che portano il suffisso *neo-* davanti al sostantivo, volendo egli invece unificare ogni fenomeno musicale dell'epoca moderna sulla scorta d'una idea di continuità tra il passato e il presente. Il testo si basa quindi sulla convinzione di

²³ BRUNO MADERNA, [*Arnold Schoenberg*], PSS, Textmanuskripte, Box n. 1: 1.1 – Allgemein. Il documento consta di 8 pp. dattiloscritte non numerate: le pp. [1-3] contengono la prima parte del testo in traduzione tedesca; le pp. [2-8] contengono il testo, originariamente concepito in italiano, mutilo però della prima parte corrispondente a p. [1]. La traduzione tedesca contenuta alle pp. [2-3] contiene alcune divergenze rispetto al corrispettivo italiano delle medesime pp. In questa dissertazione si trascrive semidiplomaticamente dal documento d'archivio. Per un tentativo di edizione e traduzione del testo, e per una contestualizzazione del documento cfr. NICOLA VERZINA, *Mutazioni storiche. Intorno a tre testi inediti di Bruno Maderna*, «Studi Musicali», XXVIII, n. 2, 1999, pp. 495-527.

²⁴ Cfr. *Im Zenit der Moderne: die Internationalen Ferienkurse für neue Musik Darmstadt, 1946-1966*, Geschichte und Dokumentation hrsg. von Gianmario Borio, Hermann Danuser, Rombach, Freiburg im Breisgau 1997, Bd. 1, pp. 111-116; cfr. anche *Ibidem*, Bd. 2, pp. 43-45. Non si esclude che nella compilazione del testo in questione, Maderna possa aver utilizzato stralci e contenuti della relazione esposta a Darmstadt l'anno precedente, il 24.VII.53, all'interno di un ciclo di tre conferenze intitolato *Musik der jungen Generation*; relazione incentrata sull'analisi di *Y su sangre ya viene cantando* di Luigi Nono; cfr. *Ibidem*, bd. 3, p. 562.

²⁵ B. MADERNA, [*Arnold Schoenberg*], cit., p. [6]. Sulla concomitante ricezione italiana dei «principi schoenberghiani», cfr. anche B. MADERNA, *Un aspetto della musica del dopoguerra*, «Biennale di Venezia: arte, cinema, musica, teatro: notiziario di cultura contemporanea», I, n. 5, agosto 1951, p. 40 (poi in *Studi su Bruno Maderna*, cit., pp. 65-66).

avvertire (o relegare) la presenza della Storia soltanto nelle innovazioni tecniche e stilistiche d'ogni epoca – come tali, contingenti e transitorie – e al contempo di non percepire affatto (o non riconoscere) delle fratture o cesure sul piano preminente dell'estetica. In questo orizzonte di perenne «rivoluzione nella continuità», riemerge l'argomento umano già tematizzato nella «confessione» del 1946 – «Schönberg ist nicht nur der Erfinder einer neuen Kompositionstechnik, er ist vor allem ein Mensch, der einen intensiven Ausdruck im musikalischen Leben braucht, sowie er das Leben heute durch strenge und unretorische Erlebnisse hat»²⁶ – interpretando quel «nuovo modo di essere», quella nuova «mentalità del comporre», non come il prodotto di posizioni individuali, quanto di un'impersonale necessità del divenire storico, che può tendere a presentarsi in maniera ricorsiva e intermittente. È la ricerca, o meglio, il ritrovamento – «io non cerco, trovo», scriveva Maderna *via* Picasso – di un felice compromesso tra i mezzi di espressione e le esigenze della società che li esprime, donde la necessità «di una posizione logica ed umana verso la realtà, qualora si voglia accedere all'interpretazione dell'espressione artistica come lirica presenza del nostro essere»:²⁷

Durch die Härte der heutigen Zeit (~~Ich meine damit die Zeit von 1914 bis Jetzt~~) ist uns die Möglichkeit einer Ästhetik ausserhalb des pulsierenden Lebens unmöglich geworden. Dadurch ergibt sich von selbst, Dass es bei unserer (~~heutigen~~) Zeitrealität kein Zurückgehen zum Neoklassicismus oder Neoromanticismus oder zu sonstigen Neo- Neo- Möglichkeiten gibt.

Warum gibt es kein Zurück? Weil jeder Neo eine begrenzte Welt zeigt. Eine Welt, die noch nicht die Natur als ein Phänomen verstanden hatte. In facta was ist ~~doch~~ z.B. das Tonalsystem von unserer historischen Sicht aus? Und was ist das Modal-system? Und was ist die Zwischenperiode des Polymidal-system? Es sind nur abgegrenzte Welten und abgegrenzte Ästhetik, die uns nur eine bestimmte Periode der Musikgeschichte bildlich darstellen. Aber diese Bilder sind eben nur Bilder und keine Gesamtübersicht der Musik als Ausdruck des Menschen. Die Musik ist eine kontinuierliche Bewegung wie der Mensch. Und nicht nur so, sondern darüber hinaus noch ein „Sein werden“, dass sich als eine ~~erfüllte~~ kontinuierliche Linie erfüllt, die **aber** in einer historischen **abgegrenzte** nicht ~~nicht tragbar~~ ist. **sind nicht tragbar bindet.**

Wenn man die Musikgeschichte **genau** sieht so kommt klar heraus, dass die Principien mehr als die Persönlichkeiten der Komponisten bleiben. Mit Principien will ich sagen den objektiven Gebrauch der Mittel, und mit Persönlichkeit meine ich den Charakter der Periode. Es ist doch klar, dass ein Komponist mehr gilt als Schöpfer einer Synthesis zwischen Mittel und Anwendung, als ein Ausdruck seiner zeitgenössischen Periode.

Was ich persönlich in Schönberg besonders gültig finde ist eben dieses genaue Verstehen der Wichtigkeit der objektiven Mittel im Gegensatz zu der Persönlichkeit des Ausdrucks.²⁸

[...]

²⁶ *Ivi.*

²⁷ B. MADERNA, *Un aspetto della musica del dopoguerra*, cit., p. 40.

²⁸ B. MADERNA, [*Arnold Schoenberg*], cit., p. [1]. Integrazioni originali manoscritte in inchiostro rosso.

Im Gegenteil sind wir heute mehr als sonst überzeugt, dass „Natura non facit saltus“ (die Natur macht keine Sprünge), und dass jede Revolution der Gedanken und des Gefühls in dem Mensch durch langsame und tiefe Veränderungen, in welchem das Vorherige in dem Nachkommenden durch eine erweiternde Osmose verbunden wird, geschieht, meistens wie ein Zurückdenken und Heftigkeit des Urteils **2** und des Verständnisses **1**.²⁹

«Osmosi» e «sintesi» sono due concetti cui si riconduce il problema dell'azione creativa dell'uomo – già definita come la «lirica presenza del nostro essere» – nella rivoluzione della continuità, e si contrappongono a quel «bisogno di indagine», di «inventario» e «statistica» che già Maderna nel 1946 stigmatizzava come «particolarismo della posizione individualista», ovvero di un pensiero del tutto assoggettato ad un'istanza autoreferenziale, o analitica fine a se stessa. Il compositore non parla del Nuovo, tantomeno di «ritorno a» o di un «Neo-» qualsiasi; parla invece di «ampliamento», di «ripensamento», di «intensificazione» del pensiero, di «conglobamento» del pregresso nel susseguente.

Ora, nella poetica di Maderna, a tale paradigma creativo aderisce uno corrispondente di tipo interpretativo, esattamente come nel caso di Malipiero la dialettica di pensiero e materia inficiava tanto i problemi della creatività quanto quelli dell'interpretazione. Per quel che concerne quest'ultima, nella visione maderniana la comprensione del significato di un'opera si lega alla «sintesi» e all'«osmosi» di sollecitazioni e rinvii molteplici, elaborati anche attraverso l'inconscio – cognitivamente, potremmo dire – in un momento di «intuizione» (termine, questo, che è centrale nella poetica malipierana, come s'è visto). È l'idea di una sintesi catalizzatrice di elementi: una «catalisi», utilizzando il forbito linguaggio maderniano, la quale, anche in questo contesto, si contrappone all'idea dell'analisi di tipo statistico e formalistico, certo oggettivante, ma non irrinunciabile né attuativa della dimensione performativa. Maderna ne scrive in un testo redatto nel 1954 in vista di una pubblicazione sulla nascita rivista «Incontri Musicali», quale introduzione all'analisi di *Nones* di Luciano Berio. Rimasto allo stadio di abbozzo, lo scritto venne poi pubblicato nel 1978 a cura dello stesso Berio, oramai postumo:

Analizzare un'opera può essere fatto in due modi fondamentali: uno, condotto con una mentalità statistica, porrà in luce la quantità, la natura, la densità del materiale usato, passando poi ad annotarci i vari tipi di serie, sequenze e strutture da cui le varie parti dell'opera sono originate. Con questo primo modo non si fa che un inventario che, in genere, se ci descrive l'opera in tutti i suoi particolari ed anche se ci dà ragione dell'articolazione di essa, non ci comunica di essa l'emozione, il calore contenutivi. D'altra parte, però, come arrivare ad una comprensione logica oltre che istintiva della musica se non la si aggredisce con questo mezzo necessario di indagine?

Il secondo modo, invece, consiste nel lasciare libera la dimensione «interpretativa» della nostra psiche e lasciare che l'opera parli a noi

²⁹ *Ibidem*, p. [3]. Cfr. anche l'originale in italiano a p. [5]: «Al contrario oggi siamo più che mai convinti che “natura non facit saltus” e che ogni rivoluzione del pensiero e del sentire dell'uomo avviene per lente e profonde mutazioni in cui il precedente viene conglobato nel seguente ~~come~~ **in osmosi di ampliamento** e, il più delle volte, come ripensamento, come intensificazione di comprensione e giudizio».

direttamente attraverso la persuasione delle sue simmetrie ed asimmetrie formali, in una parola: attraverso i suoi stessi mezzi di comunicazione. È ben vero che questo secondo modo viene dopo e come conseguenza del primo, ma è altrettanto vero che senza questa seconda e diversa aggressione, l'opera rimarrebbe per noi una vuota congerie di meccanismi inutilmente complicati e senza significato. È interessante notare come in quasi tutti, o per lo meno in molti interpreti particolarmente dotati, il fatto interpretativo rappresenti di già una sintesi. Non sempre per loro è necessario il momento analitico, molte volte arrivano direttamente ad una concreta realizzazione, «sentendo» il fatto musicale in un momento di «lirica» intuizione. Saltando, in pratica, a piè pari il primo modo fondamentale di analisi di cui prima parlavamo. Dato che si vive, qualora si voglia veramente vivere, in modo organico, non è possibile pensare a proposito di questi interpreti, come ad un fatto di «pura» intuizione. Del resto gli psicologi hanno ampiamente dimostrato come avvenga che noi si chiami «intuizioni» delle strutture di pensiero chiamate «contenuti» che da sé si elaborano e si sviluppano nascostamente nell'inconscio.³⁰

È notevole la ripresa del termine «intuizione», già concetto centrale nella poetica di Malipiero, che viene ora legato all'emersione di una componente irrazionale, l'«inconscio», al quale viene riconosciuto una funzione essenziale nell'attività interpretativa. Proprio intorno a questo argomento, tra le carte del fondo maderniano di Basilea si conserva una pagina dattiloscritta, non datata, che conclude riferendosi a una contrapposizione tra:

certe sensazioni da noi percepite sia con la parte più divina del nostro cervello o, per meglio dire, della nostra intelligenza e con la parte più sublime delle nostre esterne ed interne sensazioni, sensazioni che vengono denominate molto giustamente da un luogo comune espressivo, luogo comune che incarna però giustamente l'idea: la cosiddetta Intuizione.³¹

³⁰ LUCIANO BERIO, *Un inedito di Bruno Maderna*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», XII, n. 4, 1978, pp. 517-520: 517-518. Al testo maderniano Berio antepone una breve introduzione: «Nel 1954 Bruno era spessissimo a Milano e lavoravamo assieme nella stessa stanza, su due tavoli contigui in un appartamento di Via Monteceneri. In quegli anni per guadagnare scrivevamo molta musica per la radio e per i teatri milanesi. Spesso la si scriveva assieme a due mani: lui, seduto, si occupava degli archi ed io in piedi alle sue spalle mi occupavo dei fiati – davanti a un copista allibito che aspettava. Ma Bruno lavorava anche al suo *Quartetto per archi* ed io a *Nones* per orchestra. Col Quartetto, in due parti, Bruno si entusiasmava all'idea di esporre due letture diverse di uno stesso sistema di proporzioni di durate e di intervalli. Una lettura rigida e obbiettiva della struttura seriale originale per la prima parte e, per la seconda parte, una lettura a ritroso, più selettiva e *lirica* (come lui stesso diceva). Con *Nones* io mi ponevo il problema di far oscillare il discorso armonico fra situazioni estreme e, in quegli anni, apparentemente inconciliabili – con una serie di tredici note che generava raddoppi di ottava. Bruno era molto interessato al problema e pensò di farne il soggetto dei suoi seminari ai *Ferienkursen* di Darmstadt. Perciò scrisse questa introduzione all'analisi di *Nones*. Si tratta di un abbozzo che, più tardi, avrebbe voluto sviluppare come articolo per gli «Incontri Musicali», da opporre ai criteri spesso “amministrativi” delle analisi e delle esecuzioni darmstadtiane. Naturalmente – così impegnato a fare, a dare e a darsi, com'era sempre Bruno – l'articolo non venne mai. Ma in fondo che importa? Non era certo Bruno che poteva occuparsi di lasciare scritti e dichiarazioni “ai posteri”. Quello che conta è che al di là dei suoi affanni quotidiani ci ha lasciato un esempio di generosità e di profondità di impegno musicale che è scritto, meglio di un articolo, nella nostra coscienza».

³¹ B. MADERNA, [Senza titolo], PSS, Textmanuskripte, Box n. 3: 1.3. Zu dirigierte Kompositionen – Unnidentifiziert, 1 f.

Nello scritto per gli «Incontri Musicali» del 1954, Maderna descrive per l'appunto il possibile raggiungimento d'una compiutezza interpretativa come la capacità di «sentire» il fatto musicale «in un momento di “lirica” intuizione [...] lasciando che l'opera ci penetri lentamente ma sicuramente. “Vivendola”, per così dire, in ogni momento, sentendola crescere nella nostra comprensione e sapendola vedere da ogni angolo sempre scoprendone l'unità».³²

Si ripropone qui, sotto nuova luce, l'immagine della vivificazione legata al fatto interpretativo: quel processo che nel pensiero di Malipiero ed Ephrikian regola la trasformazione del testo in opera ed è rivolto concretamente al momento dell'esecuzione, alla *performance*, sempre intesa come accordata al presente. Per il primo, essa si concretizza nella trascrizione musicale, quale interpretazione attualizzante dell'opera fissata per mezzo della scrittura (si pensi al caso dell'*Orfeo* monteverdiano del 1943, della *Poppea* del 1949 o agli esempi dei concerti per fagotto di Vivaldi di cui s'è discusso); si tratta dunque di un principio che opera alla base della sua particolare «filologia medianica» (cfr. § I. 2, con tutto il suo *coté* decorativo di immagini di reincarnazioni, possessioni, contatti paranormali, resurrezioni, tutte contrapposte alla «necrofilia»/«archeologia» documentaristica). Per il direttore trevigiano, essa si verifica al momento della concertazione, dunque nella sublimazione, nel «ritrovamento» di uno specifico timbro orchestrale – il mitico «suono veneziano» – nondimeno attualizzante e innovativo.

Tornando all'interpretazione intesa da Maderna, a quella sua apertura all'«inconscio» come luogo di una irrazionale catalizzazione di contenuti, proprio intorno alle idee di «osmosi» e «catalisi» assai significativo è quel che emerge dall'antigrafo della nota per gli «Incontri Musicali», un manoscritto maderniano di quattro fogli conservato tra le carte delle Collezione Berio della PSS,³³ il quale attesta, tra le diverse varianti, la cassatura redazionale di un lungo frammento di testo, che conclude su queste parole:

E infatti è proprio in questa condizione di osmosi che viene a trovarsi l'interprete ideale. Egli non è solo un mediatore fra l'opera scritta e pensata del compositore ed il pubblico. È di più – È un evidente trasformazione, catalisi, fra l'opera scritta, fissata graficamente a mezzo di simboli, e la realizzazione grafica della stessa in termini di comunicazione acustica.³⁴

«La nostra musica è il nostro corpo acustico» è un'altra frase che Maderna pare abbia pronunciato davanti al giovane Konrad Boehmer, a Colonia, agli inizi degli anni Sessanta, stando alla memorie scritte da Boehmer medesimo.³⁵

³² L. BERIO, *Un inedito di Bruno Maderna*, cit., p. 518.

³³ PSS, Sammlung Berio, Unidentifiziert Textmanuscripte, 4 ff.

³⁴ *Ibidem*, f. 3v.

³⁵ KONRAD BOEHMER, *In Köln hab ich es donnern gehört...* (1985), in ID., *Das böse Ohr: Texte zur Musik 1961-1991*, DuMont, Köln 1993, pp. 11-23: 19 («Mensch», so hat er meine Vorurteile älterer Musik gegenüber einmal ausgelacht, »komponieren lernen kannst du durch alle andere Musik hindurch, ob es die mittelalterliche, die klassisch-romantische oder die neue ist.« Dann sagte er mir etwas, was ich zuerst gar nicht verstand: »Unsere Musik ist unser akustischer Körper«, um dem hinzuzufügen, das unsere Ohren,

In tale prospettiva, condizione dell'«interprete ideale» per Maderna diviene quella del compositore-direttore, una categoria radicata nella prassi compositiva dei secoli passati, poiché allora «ciò che era estrinsecato in simboli grafici veniva direttamente comunicato all'ascoltatore dallo stesso compositore il quale quasi sempre era ottimo interprete». ³⁶ È rilevante il fatto che Maderna additi ad esempio proprio quei «periodi modale e tonale, [quando] il compositore e l'interprete erano la stessa persona». ³⁷ Nella sopracitata intervista con George Stone e Alan Stout, egli afferma che «l'attività stessa del dirigere cominciò con compositori come Mozart, Wagner ecc.», quindi conclude: «trovo importante che a dirigere sia un compositore attivo». ³⁸ Ancor più notevole è però il fatto che Maderna si senta parte di quella tradizione: «in realtà io scrivo soltanto musica da *Kappelmeister*», ³⁹ dice una volta a Konrad Boehmer, giudicando complessivamente la propria attività da musicista e richiamandosi, con questo, a una concreta immagine storica del compositore-direttore. Tale tradizione, secondo Maderna, va tuttavia perdendosi in età contemporanea, incalzata dalla «differenziazione» e dalla «specializzazione», come egli le definisce (anche se, a onor del vero, vi si possono annoverare, oltre a egli stesso, Boulez e molti dei protagonisti dei corsi di Darmstadt degli anni Quaranta e Cinquanta, ad esempio Fortner, Leibowitz, Stockhausen, Pousseur, Kagel, Berio). ⁴⁰ Del resto già Malipiero pochi anni prima del testo maderniano si era pronunciato contro i rischi di uno specialismo asettico, e ne aveva paternamente messo in guardia Ephrikian, incoraggiandolo ad allargare il repertorio oltre il «1700-prima metà» ⁴¹ (suggerimento progressivamente recepito dal direttore trevigiano, che arrivò a dirigere perfino la musica di Schönberg negli anni Settanta). ⁴²

Riguardo a Maderna, possiamo inoltre ritenere che l'inizio dell'attività presso lo Studio di Fonologia della RAI di Milano, ufficioso già a partire dagli ultimi mesi del 1954 e poi ufficiale dal giugno successivo, ⁴³ abbia corroborato questo ideale interpretativo.

Augen und sonstigen Sinne ja auch nur sinnvoll seien, weil wir damit in Kontakt zu anderen treten könnten.

³⁶ L. BERIO, *Un inedito di Bruno Maderna*, cit., p. 519-520.

³⁷ *Ivi*.

³⁸ *Una conversazione di Bruno Maderna*, con George Stone e Alan Stout, cit., p. 90.

³⁹ KONRAD BOEHMER, *Retour à Maderna*, in *À Bruno Maderna*, cit., vol. 1, pp. 341-353: 348.

⁴⁰ Su questo argomento, cfr. *Im Zenit der Moderne*, cit., bd. 2, pp. 164-168 (§ *Der Komponist als Interpret*).

⁴¹ Nella lettera di Malipiero ad Ephrikian dell'8.V.1949, già cit., si legge: «La vorrei vedere con un programma che comprenda altri autori, di varie epoche, ché lo specializzarsi è ottima cosa, però al lungo andare atrofizza il senso musicale che nel 1949 non può essere esclusivamente dedicato al 1700-prima metà. Glielo dico (e non glielo ripeterò) per puro scrupolo di coscienza, non per recondite ragioni».

⁴² Cfr. [I. DALLA COSTA], *Angelo Ephrikian*, cit., p. 20.

⁴³ Cfr. NICOLA SCALDAFERRI, *Musica nel laboratorio elettroacustico. Lo Studio di Fonologia di Milano e la ricerca musicale negli anni Cinquanta*, Libreria Musicale Italiana, Lucca, 1997 («Quaderni di Musica/Realtà, 41»), pp. 59-75; ANGELA IDA DE BENEDICTIS, *Opera Prima: 'Ritratto di città' e gli esordi della musica elettroacustica in Italia*, in *Nuova musica alla radio: esperienze allo Studio di Fonologia della RAI di Milano 1954-1959*, a cura di Veniero Rizzardi e Angela Ida De Benedictis, RAI-ERI, [Torino] 2000, pp. 27-56.

L'esperienza in studio nella composizione dei primi brani elettronici, *Notturmo* e *Syntaxis*, su cui Maderna relaziona a Darmstadt rispettivamente nel luglio 1956 e nell'estate successiva,⁴⁴ comprova al compositore che con i nuovi mezzi «si sviluppano e si completano in noi quelle esigenze di comunicazione che, d'altra parte, già sentiamo e ci sforziamo di realizzare, anche se su tutt'altro piano nella musica strumentale», e cioè che «musicista e tecnico sono in questo caso veramente una sola persona. Un uomo che è cosciente di voler comunicare sempre più chiaramente e semplicemente con tutti coloro che vogliono ascoltarlo. A tutti coloro che amano la musica».⁴⁵

È dunque un altro richiamo all'unità dell'esperienza musicale, alla «sintesi» del fatto compositivo e di quello interpretativo, alla «catalisi» di un'eterogeneità di segni, elementi, «strutture sonore»⁴⁶ che affacciano di nuovo, rivalutandolo, il paradigma dell'«interpretazione ideale»: «sorgono nella coscienza numerose proiezioni temporali che non si possono più rappresentare con una logica unidimensionale»,⁴⁷ spiega Maderna a Darmstadt; proiezioni che per tutto ciò demandano a un'ideale «sola persona», il compositore-tecnico, l'esigenza dell'interpretazione, quale azione parallela e simultanea all'atto stesso della loro concezione e produzione.

Va ricordato che l'avvio delle attività presso lo Studio di Fonologia presentava una forte singolarità rispetto a quanto stava avvenendo negli altri due principali studi d'Europa, Colonia e Parigi; come riassume Scaldaferrì, se in quelle

⁴⁴ Cfr. rispettivamente 1. *Kompositorische Möglichkeiten der elektronischen Musik (1956): Eine Diskussion*, in *Sonderband Darmstadt-Dokumente I*, «Musik-Konzepte», Januar 1999, Text+Kritik, München 1999, pp. 80-105 in partic. pp. 93-94 (alla discussione prendono parte, oltre a Maderna, Křenek, Rognoni, Boulez, Stockhausen, Hermann Heiss, Alois Hába, Stefan Wolpe); 2. *Esperienze compositive di musica elettronica*, conferenza tenuta il 26.7.1957 – Internationales Musikinstitut Darmstadt, in *Bruno Maderna: documenti*, cit., pp. 83-85.

⁴⁵ [Nota di Bruno Maderna], in *Nuova musica alla radio*, cit., p. 273. Come si legge *Ivi*, p. 291, si tratta di una pagina manoscritta di Maderna del 1956 (che reca alcune correzioni manoscritte di Berio), «conservata con tutti i materiali preparatori di *A proposito di notazione della musica elettronica* [appendice al saggio L. BERIO, *Prospettive nella musica. Ricerche ed attività dello Studio di Fonologia Musicale di Radio Milano*, «Elettronica», V, n. 3, 1956, pp. 108-115; oggi si legge anche in L. BERIO, *Scritti sulla musica*, a cura di A. I. De Benedictis, introduzione di Giorgio Pestelli, Einaudi, Torino 2013, pp. 180-195, da cui si cita] presso l'archivio dello Studio di Fonologia della RAI di Milano; essa è stata successivamente leggermente rielaborata e inserita da Berio nella sua relazione sui corsi estivi di Darmstadt del 1956, indirizzata ai dirigenti RAI Razzi, Castelnuovo e Bevilacqua. Il testo della relazione di Berio è stato pubblicato in N. SCALDAFERRI, *Documenti inediti sullo Studio di Fonologia Musicale della RAI di Milano*, «Musica/Realtà», XV, n. 45, 1994, pp. 159-162». Come si legge in quest'ultimo, nella relazione stilata da Berio ai dirigenti RAI, i passaggi sopracitati appaiono riformulati da lui medesimo, pur mantenendo il senso e larga parte del lessico dell'originale maderniano. Gli stessi contenuti espressi nella *Nota* sono alla base della relazione pronunciata da Maderna a Darmstadt nel 1956: «Die günstigen Voraussetzungen dafür sind vor allem durch den Kontakt zwischen den Technikern und den Akustikern und uns Musikern gegeben. Tatsächlich sind unsere technischen Mitarbeiter so aufgeschlossen, dass sie sich mehr und mehr für unsere musikalischen Fragen interessieren, und wir gehen dafür den Weg zur Technik. [...] Technische und musikalische Phantasie sollen in unserer Arbeit gemeinsame Wege gehen, um dem unsere Gedanken zu dienen, dem Musiker die neue Klangwelt zu erschließen, sie zu beherrschen, um unsere Vorstellungen den anderen Menschen immer klarer mitteilen zu können»; cit. in *Kompositorische Möglichkeiten der elektronischen Musik (1956)*, cit., p. 94.

⁴⁶ B. MADERNA, *Esperienze compositive di musica elettronica*, cit., p. 83.

⁴⁷ *Ivi*.

sedi «il contributo determinante per la fondazione degli studi era venuto da personaggi provenienti dall'esperienza radiofonica o tecnologica, a Milano i pionieri della ricerca musicale elettronica [erano stati] due musicisti, Berio e Maderna, con l'aiuto di musicologi e critici come Rognoni, Leydi e Santi».48 È più che lecito rintracciare qui il margine di una riflessione che in quegli anni appartiene a molti dei protagonisti dello studio milanese, e che permette di collocare la posizione dell'esperienza di Fonologia, proprio attraverso il discorso sull'interpretazione, nel quadro della musica elettronica europea del dopoguerra.

Di una «sintesi» del fatto compositivo e di quello interpretativo – dunque della prospettiva maderniana, già 'rivoluzione nella continuità' di un paradigma dei secoli passati – parla proprio Luigi Rognoni, invitato a Darmstadt nel '56 insieme a Maderna a presentare, per la prima volta, le attività del neonato Studio di Fonologia (Berio in quella circostanza era presente in qualità di uditore). Rognoni introduce la conferenza con una relazione dal titolo *Die Frage der Technik in der elektronischen Musik*, la quale esordisce allacciandosi agli stessi argomenti maderniani sulla questione della tecnica e dell'interpretazione:

der Künstler steht zum ersten Mal vor der Welt der Töne in ihrer konkreten Wirklichkeit, ohne jene Vermittler zu beanspruchen, welche über ein vorbestimmtes und begrenztes Instrument und in abstrakten graphischen Symbolen den im Voraus ausgedrückten Gedanken verwirklichen. [...] Ähnlich fixiert der Komponist seinen Gedanken auf dem Tonband – ein für allemal. Er bedient sich elektronischer Klänge, der Sinustöne, er vermittelt diesen Gedanken dem Zuhörer, indem er ihm die einzige mögliche objektive Aufführung bietet, nämlich die von ihm nach dem genauen Bedürfnis seines Gedankens eben schon zwingend festgelegte Aufführung durch da mechanische Mittel.49

Riprendendo gli stessi argomenti, è Luciano Berio, al ritorno dall'esperienza darmstadtiana del '56, a fornirne una lucida quanto sintetica spiegazione: «comporre un'opera di musica elettronica vuol anche dire interpretarla, poiché la composizione di questa coincide con la definitiva realizzazione su nastro magnetico».50

La licenza definitiva di questo pensiero, per così dire, è fornita dallo stesso Maderna in un lungo colloquio avvenuto nel 1965 con lo scrittore Aldo Maranca. Riprendendo un argomento già affrontato da Rognoni a Darmstadt nel '56, ovvero di una similitudine tra la musica elettronica e le arti pittoriche nel rapporto

48 N. SCALDAFERRI, *Musica nel laboratorio elettroacustico*, cit., p. 59.

49 *Kompositorische Möglichkeiten der elektronischen Musik (1956)*, cit., pp. 80-81. Lo stesso testo, opportunamente rimaneggiato e tradotto, verrà pubblicato da Rognoni nel 1966 come *La musica «elettronica» e il problema della tecnica* in LUIGI ROGNONI, *Fenomenologia della musica radicale*, Laterza, Bari 1966, pp. 23-34. Si veda anche ID., *Memoria di Bruno Maderna negli anni Cinquanta*, in *Bruno Maderna: documenti*, cit., pp. 146-151, in partic. p. 151, dove Rognoni riproduce il testo di una sua conferenza, tenuta negli anni Cinquanta, sul caso di Maderna nel panorama della musica elettronica («Maderna non rinuncia mai all'esperienza psicologica in favore della sola materia sonora e non crede che dalla sola materia sia possibile generare un'idea. [...] Maderna arriva già a sottoporre il campo sonoro [...] ad una intensa emozione lirica, senza temere l'evocazione o anche la "descrizione" dell'esperienza soggettiva»; *Ivi*).

50 L. BERIO, *Prospettive nella musica*, cit., p. 191.

tra il compositore e la sua opera, Maranca si sofferma sull'immediatezza del rapporto che intercorre tra il momento della concezione e quello della realizzazione di un brano elettronico. Gli risponde Maderna:

c'è un primo stadio di vera e propria realizzazione dei contenuti e del materiale, poi c'è una sistemazione del materiale, una forma che viene data a questo materiale, di cui una percentuale si potrebbe proprio quasi ascrivere all'atto interpretativo di essa forma. Cioè sembra quasi che a un certo punto del lavoro, il compositore, il poeta o il pittore, passino, e questa sarebbe la forma finale, a una interpretazione, a una rappresentazione interpretativa del proprio pensiero. [...] Quest'ultima fase è quasi interpretativa di se stessi.⁵¹

Fuor d'ogni utopismo, è bene anzitutto sottolineare che nel caso di Maderna, come pure di Rognoni e Berio, ci si riferisce ad un concetto di musica che non rinuncia affatto all'idea dell'interpretazione *in sé*, e dove è pur sempre possibile distinguere tra la fase compositiva, nella quale il testo viene fissato sul supporto «secondo l'esatta richiesta del pensiero» del compositore, e l'esecuzione dell'opera. «Il s'agit du problème de l'interprète, lié à celui d'une nouvelle écoute de cette musique», scrive Maderna nel 1965 rispondendo al questionario di Boucourechliev; e alla domanda se questo fosse un'esigenza ineluttabile della comunicazione musicale, egli chiosa, quasi sornione: «si la musique électronique exclut l'interprète, celui-ci, n'y étant pas “conçu”, ne saurait y “manquer”». ⁵²

III. 2 LA POSIZIONE STORICA DI MADERNA INTERPRETE

Provando ora a collocare la posizione di Maderna, fin qui ritratta, sullo sfondo storico delle teorie dell'interpretazione del secondo dopoguerra (soprattutto del primo decennio 1945-1955, e con particolare riferimento all'esperienza di Darmstadt), si notano subito alcune peculiarità che la contraddistinguono nell'alveo di quella tendenza estetica generalizzata (pur certo internamente differenziata) di un movimento verso l'oggettività e di una concomitante tensione verso la riduzione della presenza del soggetto interpretante.⁵³ S'apre qui lo spazio di una breve riflessione.

⁵¹ *Colloquio inedito con Bruno Maderna*, cit., pp. 67-68.

⁵² B. MADERNA, «*La révolution dans la continuité*», in *Bruno Maderna – Heinz Holliger*, cit., p. 36.

⁵³ Cfr. SIEGFRIED MAUSER, *Tendenzen nach 1945*, in *Musikalische Interpretation*, hrsg. von Hermann Danuser, Laaber Verlag, Laaber 1997 («*Neues Handbuch der Musikwissenschaft*», 11), pp. 415-423 («eine Interpretationsästhetik, die auf radikale Weise möglichst alle Anteile mitgestaltender Subjektivität ausmerzen trachtete. Die systematisch entfaltete Omnipräsenz kompositionstechnischer Strukturen führte – ganz in der Tradition aktualisierenden Interpretationsanspruchs – zur weitgehenden Eliminierung des ausführenden Subjekts bzw. zur Etablierung eines Begriffs von musikalischer Ausführung, der sich am Maßnahmen objektiver Dekodierung orientierte»; *Ivi*, p. 415). Sul medesimo argomento cfr. *Im Zenit der Moderne*, cit., bd. 2, pp. 149-165 (§ *Interpretationsästhetischer Paradigmenwechsel*); *Neue Musik und Interpretation*, fünf Kongreßbeiträge, hrsg. von Hermann Danuser und Siegfried Mauser, Mainz, Schott 1994 («*Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt*», bd. 35);

Prima di addentrarci nei dettagli del caso, è bene anzitutto precisare che tale assunto, tanto nella teoria⁵⁴ quanto nella pratica esecutiva,⁵⁵ a Darmstadt non è mai coinciso con l'idea utopica di una soppressione o eliminazione della figura dell'interprete; piuttosto con la rappresentazione di un variabilissimo intreccio di relazioni con il testo musicale,⁵⁶ attivo nella contemporaneità tanto quanto nelle epoche precedenti. All'inizio degli anni Cinquanta, quel che tende a razionalizzarsi è semmai l'organizzazione interna dell'opera, che nel processo compositivo si precisa, si «oggettiva» come la somma (o la sottrazione) di campi di possibilità, di virtualità latenti, percorribili sempre secondo le operazioni di una logica razionale. (Boulez nel 1954 parlava per l'appunto dell'opera musicale «non più architettata, ma *intrecciata*»⁵⁷). A questo processo corrisponde nondimeno, sul fronte della notazione musicale, un aumento, un'intensificazione della discretizzazione testuale, ovvero una maggiore possibilità di codifica di tutti quei parametri che non siano l'altezza e la durata. Per contro, all'organizzazione dell'opera si contrappone l'attività umana, ove risiede invece quel coefficiente di irrazionalità e di imprevedibilità – la «sorpresa»,⁵⁸ come la definisce Boulez – che contraddistingue l'attività di composizione come quella di interpretazione. Tali operazioni risultano sempre basate su scelte di tipo soggettivo.

⁵⁴ Su questo, si veda ad esempio la seguente progressione di saggi di Boulez (1954, 1957 e 1963-1980), rispettivamente: 1. PIERRE BOULEZ, «...*Vicino e lontano*», in ID., *Note di apprendistato*, Einaudi, Torino 1968, pp. 165-181 («L'opera si limita dunque a una specie di brandello probabile fra tanti altri brandelli; e quel che si è creduto "oggettivo" ed esente da qualsiasi responsabilità del compositore, in definitiva non è che la più incerta e la meno voluta delle probabilità. / Vediamo al contrario l'opera come una successione di rifiuti in mezzo a tante probabilità; occorre fare una scelta, qui appunto risiede la difficoltà così bene elusa dal desiderio espresso di "oggettività"; *Ivi*, p. 181); 2. ID., *Alea*, in ID., *Note di apprendistato*, cit., pp. 40-53 («è certamente logico ricercare una forma che non si *fissi*, una forma in evoluzione che si rifiuterà, ribelle, alla propria ripetizione; per tagliar corto, una virtualità. [...] La composizione ha il dover di celare a ogni momento una sorpresa e un "beneplacito" nonostante tutta la razionalità che ci si deve imporre peraltro per arrivare a una solidità certa. Ed eccoci dunque, ancora per un'altra via traversa, all'irrazionale»; *Ivi*, pp. 44-45); 3. ID., *Tempo, notazione e codice*, in ID., *Punti di riferimento*, Einaudi, Torino 1984, pp. 62-68 («Consideriamo dunque la notazione come un mezzo, non come un principio di generazione. Dirò che nell'espressione: struttura trascritta (o figura annotata), il primo termine è generatore, non essendo il secondo che la sua codifica. In nessun caso è possibile prendere la stessa codifica per il messaggio da trasmettere, anche se la codifica possa essere a sua volta considerata come suscettibile di influenzare il messaggio»; *Ivi*, p. 68). Su argomenti affini spaziano poi (almeno) L. BERIO, *La "nuova musicalità"*, in ID., *Scritti sulla musica* (1956), a cura di A. I. De Benedictis, Einaudi, Torino 2013, pp. 7-13, e ID., *Aspetti di artigianato formale* (1956), *ibidem*, pp. 237-253; HENRI POUSSEUR, *La nuova sensibilità musicale 3*, in ID., *Scritti*, a cura di Gabriele Bonomo e Luigi Pestalozza, Ricorid-Lim, Milano 2007, pp. 301-314 (ed. or ID., *La nuova sensibilità musicale*, «Incontri musicali: Quaderni internazionali di musica contemporanea diretti da Luciano Berio», n. 2, Suvini Zervboni, Milano, 1958, pp.3-37: 28-37).

⁵⁵ Si vedano i rilievi di Ulrich Mosch sull'esecuzione dei cicli integrali dei *Klavierstücken* di Stockhausen, ad opera di David Tudor (1959), Aloys Kontarsky (1965) e Herbert Heck (1985); o anche l'esempio trattato da Gianmario Borio dell'esecuzione della *Phantasy* op. 47 di Schönberg effettuata da Rudolf Kolisch e Eduard Steuermann (Darmstadt 1954); cfr. rispettivamente ULRICH MOSCH, *Bindung und Freiheit: Zum Verhältnis von Neur Musik und Interpretation*, in *Neue Musik und Interpretation*, cit., pp. 8-15 GIANMARIO BORIO, *Analisi ed esecuzione: note sulla teoria dell'interpretazione musicale di Theodor W. Adorno e Rudolf Kolisch*, «Philomusica on-line», vol. 2, n. 1, 2003 (<http://riviste.paviauniversitypress.it/index.php/phi/article/view/02-01-SG01/1>).

⁵⁶ U. MOSCH, *Bindung und Freiheit*, cit., p. 14 («Darstellen eines "musikalischen Zusammenhangs"»).

⁵⁷ P. BOULEZ, «...*Vicino e lontano*», cit., p. 179.

⁵⁸ ID., *Alea*, cit., p. 45.

Il problema dell'oggettività *in sé* è dunque qualcosa che si direbbe estraneo al concetto stesso di interpretazione. D'altro canto non si può eludere il fatto che termini come «oggettivo» e «oggettività» abbiano una riconosciuta evoluzione e variabilità lessicale all'interno della storia delle teorie dell'interpretazione,⁵⁹ né si può sottovalutare l'importanza della componente ideologica e autoreferenziale sottesa a questo tipo di rappresentazione.

La «mitopoiesi» dell'oggettività, ben prima degli anni di Darmstadt, può essere individuata come un tratto identitario di una precisa epoca, ed appartiene soprattutto ai compositori e agli interpreti della prima generazione della modernità musicale – da Stravinskij a Hindemith, da Schönberg⁶⁰ allo stesso Malipiero – quale razionale e volontaria presa di distanza dall'estetica della soggettività del romanticismo. Proprio Malipiero, si diceva sopra (§ I. 3), definisce l'esecutore come «un più o meno perfetto apparecchio trasmettente che deve rinunciare alla propria personalità per compiere la missione che gli è stata affidata», constatando però che «purtroppo molti esecutori si ribellano, deformando le opere che interpretano, si illudono di creare. Nasce da questa deformazione quella degli ascoltatori che reagiscono contro la monotonia dei programmi appassionandosi per gli esecutori “originali”». Tale visione si sposa, perlomeno a parole, col principio editoriale della «copiatura», dunque di una restituzione semidiplomatica o semianastatica delle opere di Monteverdi e Vivaldi; una prospettiva del tutto simile domina peraltro il pensiero di Ephrikian, il quale, beninteso sempre a parole, relegava l'attività interpretativa quasi all'oggettivismo di un'esibizione documentaristica.⁶¹

Fatta questa premessa intorno al problema dell'oggettività nell'interpretazione, possiamo ora approcciare la disamina della posizione di Maderna sul fondale storico del secondo dopoguerra e, in particolare, degli anni di Darmstadt.

⁵⁹ HERMANN DANUSER, *Vortragstechnik und Interpretationstheorie*, in *Musikalische Interpretation*, cit., pp. 271-320; in partic. pp. 272-285 (§ *Etappen der Geschichte*).

⁶⁰ Cfr. IGOR STRAVINSKIJ, *Poetica della musica*, Edizioni Studio Tesi, Pordenone 1987, pp. 89-99 (*L'esecuzione*); PAUL HINDEMITH, *A Composer's World: Horizons And Limitations*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1952, pp. 129-147 (Cap. 7 – *Performers*), in partic. pp. 132-134 e 143-147; ARNOLD SCHÖNBERG, *Style and Idea*, a cura di Leonard Stein, Faber and Faber, London 1975, pp. 319-364 (Part VII: *Performance and Notation*); alcuni dei saggi ivi contenuti si leggono in traduzione italiana in ID., *Analisi e pratica musicale*, Einaudi, Torino 1974, pp. 44-48 (*L'avvenire degli strumenti dell'orchestra*), 62-64 (*Strumenti musicali meccanici*); cfr. anche *Ibidem*, pp. 13-17 (*Problemi dell'insegnamento dell'arte*), 30-33 (*La partitura semplificata per lo studio e la direzione*) 49-50 («*Bisogna dirigere la musica da camera?*» *Risposta ad alcuni punti*). Sulla concezione schönberghiana, cfr. HERMANN DANUSER, *La teoria dell'interpretazione musicale di Schönberg*, in *Schönberg*, a cura di Gianmario Borio, Il Mulino, Bologna 1999, pp. 201-210; MARKUS GRASSL, REINHARD KAPP, *Einleitung*, in *Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule*, Verhandlungen des Internationalen Colloquiums Wien 1995, hrsg. von M. Grassl und R. Kapp, Böhlau Verlag, Wien 2002 («*Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte*», Bd. 3), pp. XVII-XXXVII.

⁶¹ Cfr. *supra*, § II. 2 : «l'interprete nulla può fare che non debba trovare una giustificazione storica; la sua fantasia è legata indissolubilmente dalla forza della tradizione, che è conoscenza razionale degli elementi storici in seno ai quali l'opera d'arte ha avuto la sua culla. [...] L'atto creativo si giudica con criteri estetici: l'atto interpretativo con criteri storici».

Per quel che riguarda la teoria dell'interpretazione, l'esperienza darmstadtiana, perlomeno nel decennio 1945-1955, si pone in continuità con la discendenza del pensiero schönberghiano, e il suo più vivido documento è rappresentato dal seminario *Neue Musik und Interpretation*, tenuto nel 1954 ai corsi estivi da Adorno, Rudolf Kolisch ed Eduard Steuermann. Esso venne articolato su cinque giornate e, a dispetto del titolo, fu rivolto soprattutto a considerazioni di tipo teorico e alla disamina di alcuni problemi relativi all'op. 59 n. 2 di Beethoven e dell'op. 3 di Berg.⁶²

Gli elementi di continuità tra il pensiero di Schönberg e quello dei suoi tre allievi sono significativi, e si fondano su una comune concezione estetica dell'opera musicale: essa appare come la rappresentazione del pensiero musicale dell'autore – dunque della sua volontà – la quale si esplicita e acquisisce senso attraverso la formulazione di nessi logici, razionali e ripercorribili, tra livelli gerarchici di strutturazione interna e molteplici funzioni formali.⁶³ Il contenuto dell'opera – per esteso anche il suo contenuto per così dire umano – coincide formalisticamente con la rappresentazione del pensiero musicale medesimo, dunque con le operazioni logiche e mentali atte alla sua realizzazione. In tal senso, per Schönberg e i suoi allievi la struttura e il contenuto di una composizione sono dunque elementi «oggettivi», e l'analisi, volta al riconoscimento di quei nessi logici su cui si fonda l'opera, è il presupposto dirimente per una corretta e valida esecuzione.

Adorno acquisisce da Schönberg l'idea dell'interpretazione quale «riproduzione» (*Reproduktion*) di una struttura coesa e oggettiva,⁶⁴ dunque chiarificata attraverso l'analisi: «la vera riproduzione è l'immagine radiografica dell'opera», appunta il filosofo nel 1954, coniando un famoso slogan: «il suo compito è rendere tangibili tutte le relazioni, tutti gli aspetti del nesso musicale, del contrasto, della costruzione che stanno di sotto della superficie – questo mediante l'articolazione del fenomeno sensibile».⁶⁵

Al contempo v'è in Schönberg e, soprattutto, negli allievi un'apertura verso il problema di tutti quei parametri diversi dall'altezza e la durata, i quali non vengono sottoposti a una rigorosa discretizzazione notazionale: per il maestro sono «solo un mezzo dell'interpretazione», preposti alla chiarificazione di «ciò che è immutabile ed è stabilito nel rapporto delle altezze con la scansione temporale»⁶⁶ – ovvero il pensiero musicale – e in virtù di questo *status* ancillare,

⁶² Cfr. G. BORIO, *Analisi ed esecuzione*, cit., p. 3/14.

⁶³ Cfr. RUDOLF STEPHAN, *Il pensiero musicale in Schönberg*, in *Schönberg*, cit., pp. 113-127.

⁶⁴ H. DANUSER, *La teoria dell'interpretazione musicale*, cit.; cfr. in partic. p. 203, dove si traduce il seguente frammento schönberghiano, non datato, ma risalente ai primi anni Venti: «Il principio supremo di ogni riproduzione musicale dovrebbe essere: rendere suono ciò che il compositore ha scritto, in modo tale che ogni nota sia veramente ascoltata e che tutti gli eventi, successivi e simultanei, si trovino in un rapporto reciproco tale per cui in nessun momento vi sia una voce che copre le altre, ma al contrario ognuna contribuisca a che tutte le voci si distinguano chiaramente l'una dall'altra» (ed. orig. in A. SCHÖNBERG, *For a Treatise on Performance*, cit., p. 319).

⁶⁵ Cit. in G. BORIO, *Analisi ed esecuzione*, cit., p. 4/14 (ed. orig. THEODOR W. ADORNO, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, hrsg. Von Henri Lonitz, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2001, p. 9).

⁶⁶ A. SCHÖNBERG, *Strumenti musicali meccanici*, cit., p. 62.

possono essere suscettibili di «modifiche». Per gli allievi, in particolare per Adorno e Kolisch, si tratta di elementi «para-linguistici», o mimico-gestuali, che sono condizione necessaria dell'interpretazione medesima, in quanto testimoniano di uno strato mimetico implicito nell'opera; essi si combinano, fondendosi in unità, con l'immagine razionalizzata dell'opera, come viene fornita dal lavoro di analisi.⁶⁷

Raffrontata ora ai paradigmi interpretativi degli anni 1945-1955, la posizione di Maderna appare certo eccentrica, seppur non si possa dire in aperta contrapposizione con le teorie qui brevemente riassunte. Sebbene anch'egli avverta il problema di una dialettica tra oggettività e soggettività (ma posta in termini differenti, quale compresenza di qualità intrinseche derivanti da un medesimo dato notazionale; cfr. *infra*, § III. 4),⁶⁸ e su questo probabilmente è lecito misurare una certa influenza del pensiero interpretativo di Hermann Scherchen,⁶⁹ permangono alcune significative divergenze, in materia di interpretazione, rispetto alla genealogia di pensiero viennese-darmstadtiana, qui brevemente riassunta. In questo probabilmente si esalta la caratteristica principale di Maderna musicista: quella di essere, insieme a Boulez, il più noto compositore-direttore della sua generazione.

III. 3 CONCEZIONE INTERPRETATIVA E PIONIERISMO COME *EXISTENZKUNST*

Richiamando ora in un elenco alcuni degli elementi individuati e descritti nelle pagine precedenti, e facendoli anche risaltare in maniera contrastiva rispetto al pensiero dominante di discendenza viennese-darmstadtiano, possiamo tentare di focalizzare gli aspetti più significativi della concezione interpretativa di Maderna tra il 1946 e la fine degli anni Cinquanta:

1. Emancipazione del fatto interpretativo dalla condizione di subalternità e di funzionalità rispetto all'attività compositiva. Da questo deriva lo svincolamento dal legame strutturale tra interpretazione e analisi, la quale viene indirizzata ora alla funzione didattica e formativa (ad esempio come strumento di un metodo comparatistico),⁷⁰ ma non è più attuativa della *performance*: «mi sono di proposito

⁶⁷ Cfr. G. BORIO, *La teoria dell'interpretazione musicale*, cit., pp. 55-56.

⁶⁸ Cfr. B. MADERNA, *Dartington*, 31.7.1960, in *Bruno Maderna: documenti*, cit., pp. 86-88, in partic. p. 86.

⁶⁹ Su questo argomento cfr. HORST WEBER, *Figure et structures: über Madernas formative Jahre um 1950*, «Beiträge zur Musikwissenschaft», n. 34, 1992, pp. 1-46, in partic. 1-5.

⁷⁰ Sulla consistenza del metodo comparatistico maderniano, si ricordino le numerose testimonianze lasciate da Nono intorno alle attività di analisi condotte insieme all'amico-maestro Maderna durante i suoi anni di formazione. Cfr. almeno L. NONO, *Ricordo di due musicisti*, in ID., *Scritti e colloqui*, cit., vol. 1, p. 307-309; ID., *Bartók compositore* (1981), *Ibidem*, pp. 515-521: 520 («Nel 1947-48 [...] con Bruno Maderna studiavo il cromatismo di Bartók insieme al cromatismo di Schönberg, insieme al cromatismo dei contrappuntisti fiamminghi»). Si vedano poi, tra le interviste, almeno *Un'autobiografia dell'autore raccontata da Enzo Restagno* (1987), in L. NONO, *Scritti e colloqui*, cit., vol. 2, pp. 477-563: 477-480, 488-491; Intervista di Philippe Albero (1987), *Ibidem*, pp. 415-429: 415-419; Intervista di Renato Garavaglia (1979-80), *Ibidem*, pp. 235-249: 235-237. Su questo argomento cfr. almeno SUSANNA PASTICCI, *Memorie di Petrucci a Venezia*, in *Venezia 150: Petrucci e la stampa musicale*, atti del colloquio internazionale, Venezia 10-13 ottobre 2001, a

astenuito da una analisi tecnica delle due opere presentate come esempio soprattutto perché una analisi tecnica ci avrebbe distratti dall'analisi storica del valore di esse», proclama Maderna all'inizio della sua attività di didatta a Darmstadt, nel 1954, e sempre in quell'anno così scrive per gli «Incontri musicali»: «in molti interpreti particolarmente dotati, il fatto interpretativo rappresenta di già una sintesi. Non sempre per loro è necessario il momento analitico, molte volte arrivano direttamente ad una concreta realizzazione, “sentendo” il fatto musicale».

Ne consegue che per Maderna la scrittura notazionale è un mezzo funzionale all'interpretazione (il che si avvicina anche alla posizione del Boulez di *Tempo, notazione e codice*, come s'è visto), ovvero è rivolta anzitutto all'esecuzione performativa. In tale visione oltretutto è apprezzabile una certa vicinanza alla posizione di Malipiero: questi basava infatti la propria concezione interpretativa sull'assunto che l'«intuizione» o il «pensiero» di un compositore trascendessero i limiti intrinseci della «materia» attraverso la quale erano pur obbligati a presentarsi (cfr. quanto si è detto in § I. 1, e si consideri nuovamente l'immagine del Monteverdi eminente «sinfonista»); dunque per Malipiero l'elemento notazionale è un limite al contempo necessario e coercitivo, dal quale ci si libera solamente attraverso un atto interpretativo (e non un affondo critico-analitico, cosa assai disprezzata dal maestro), per poter così entrare in contatto con il «pensiero» di un autore del passato. A bene vedere, su questo punto non v'è distanza nemmeno rispetto al pensiero di Ephrikian, secondo cui la notazione rappresenta soltanto il punto di partenza, o un pretesto, atto a liberare una innovante interpretazione, la quale si deve sempre muovere nel rispetto del «pensiero» di un autore (nella fattispecie quello di Vivaldi). L'idea della scrittura notazionale quale mezzo funzionale all'interpretazione d'altro canto potrebbe estendersi addirittura ad un caposaldo della poetica di Busoni, richiamando la sua nota affermazione che «ogni notazione è già trascrizione di un'idea astratta. Nel momento in cui la penna se ne impadronisce il pensiero perde la sua forma originale».⁷¹

La visione maderniana, ricca di risonanze con un così vasto retaggio, si contrappone, va da sé, ad un principio opposto, più vicino invece alla genealogia di pensiero schönberghiano-darmstadtiana: quello di un'interpretazione volta a chiarificare il dato notazionale, quale *output* logico e geneticamente ultimo dello sviluppo del pensiero musicale.⁷²

cura di Giulio Cattin e Patrizia dalla Vecchia, Fondazione Levi, Venezia 2005, pp. 683-737, in partic. pp. 696-699; ERIKA SCHALLER, *L'insegnamento di Bruno Maderna attraverso le fonti conservate all'Archivio Luigi Nono*, in *Bruno Maderna: Studi e testimonianze*, a cura di Rossana Dalmonte e Marco Russo, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2004 («Quaderni di Musica/Realtà», 53), pp. 107-116.

⁷¹ Cfr. F. BUSONI, *Valore della trascrizione*, cit. p. 219; su questo argomento cfr. comunque n. § I. 1 di questa dissertazione, anche in rapporto al pensiero di Malipiero.

⁷² Su questo argomento, risulta di nuovo significativo il fatto che sia Malipiero a criticare la posizione schönberghiana, esaminando l'op. 11 n. 2 del compositore viennese, come una rappresentazione tardiva di un paradigma classico-romantico, che pretenderebbe l'asservimento del «pensiero» alla «materia» e non il rapporto inverso che è condizione esiziale della musica moderna; cfr. sempre § I. 1.

2. Propensione a riunificare l'atto compositivo con quello interpretativo – «scrivo davvero soltanto musica da *Kapellmeister*» – il che comporta un'intensificazione della messa a punto dell'opera sul lato dell'evento rispetto a quello della scrittura intesa in senso tradizionale. L'interprete, scrive Maderna, «non è solo un mediatore fra l'opera scritta e pensata del compositore ed il pubblico. È di più – È un evidente trasformazione, catalisi, fra l'opera scritta, fissata graficamente a mezzo di simboli, e la realizzazione grafica della stessa in termini di comunicazione acustica».

A questa trasformazione è lecito far seguire una pari intensificazione, rivolta ad un ascolto di tipo inclusivo, adatto a individuare associazioni stringenti, echi, rinvii tra segni e portati della Storia, nel segno di un sempiterna «rivoluzione nella continuità» (anche su questo, è fortissima la vicinanza con il pensiero di Luigi Nono; soprattutto visto nella prospettiva della sua poetica degli anni Ottanta).⁷³ La totale cura e dedizione di Maderna nella elaborazione dei programmi dei propri concerti, dunque nella scelta dell'ordine dei brani e dei loro possibili accostamenti, si può spiegare alla luce di questo aspetto fondamentale della sua concezione interpretativa. Come si evince da larga parte delle sue lettere 'di lavoro', dalle sue agende, dalle bozze di programmi ed elenchi di opere che spesso compaiono in mezzo ai cosiddetti *Skizzenbücher*⁷⁴ (basti pensare che in PSS, tra i *Textmanuskripte* maderniani, v'è addirittura una rubrica archivistica dedicata a *Programmvorschlage*),⁷⁵ l'ideazione del programma da concerto per Maderna diviene parte sostanziale e finalizzante l'intero processo compositivo-interpretativo; si può dire, anzi, che divenga in tutto e per tutto una concrezione estetica. Per dare soltanto un'idea della ricchezza di tale attività (oltreché della vastità del repertorio padroneggiato da Maderna), si vedano le seguenti annotazioni manoscritte, tra le moltissime additabili, tratte da: 1)-2) epistolario maderniano (anni Cinquanta); 3)-4) i sopracitati *Programmvorschlage* (anni Sessanta) e, 5) quaderni d'appunti (*Skizzenbücher*, anni Settanta); tutti conservati in PSS e tutti riferiti a diversi periodi della carriera del compositore-direttore:

⁷³ Cfr. almeno LUIGI NONO, *Altre possibilit di ascolto*, in ID., *Scritti e colloqui*, cit., vol. 1, pp. 525-539. Sul caso di Nono cfr. G. MORELLI, *Una prova di ritratto di Luigi Nono*, in ID., *Scenari della lontananza: La musica del Novecento fuori di s*, Marsilio, Venezia 2003, pp. 95-138.

⁷⁴ *Textmanuskripte*, Box n. 3: 1.5 – *Skizzenbcher*.

⁷⁵ *Textmanuskripte*, Box n. 4: 1.6 – *Agenden, Besetzungslisten, Musikerlisten, Probenplne, Programmvorschlge, Terminkalender, Werklisten*.

1) retro di lettera di Ladislao Sugar a Maderna del 18 marzo 1952:⁷⁶

? Dallapiccola – Tre Poemi
Nono – Polifonia
Dall'Oglio – “Speculum”
~~Turchi – Concerto per archi~~
Petrassi – Concerto per clavicembalo
Malipiero senior – Allegrezze d'Amore
Peragallo – Doppio Quartetto
Scelsi – (un pezzo a sua scelta)

Bertoni – Sinfonia in sol
Legrenzi – Suite
Scarlatti – Concerto in fa min.
Mancini – Sinfonia per flauti
Vivaldi – Concerto per vla d'amore e archi
Vivaldi – Concerto dell'Assunzione per vlno solo e due orch. d'archi
Monteverdi – Sonata sopra Sancta Maria
Viadanza – Danze

2) retro di lettera di Herbert Hübner a Maderna del 24.IX.1952⁷⁷

«Offrande	Boulez	50'
Pergolesi –	Concerto – Palestrina	12'
Danze Elisabettiane		80
Mozart Sinfonia in La (giovanile)		150
“El Mundo novo” Malipiero		20 ore
Chavez “Toccata”		8'

⁷⁶ È probabile che tale selezione si tratti di una prima scrematura di brani da considerare per il un concerto a Monaco del successivo 17 settembre (cfr. § V.2, in particolare intorno alle vicende della *Basadonna*); concerto per il quale Maderna si era impegnato a dirigere un variegato programma di musica italiana. Nell'elenco si rinvencono diversi titoli di trascrizioni effettuate all'epoca, da Vivaldi, Viadana, Legrenzi.

⁷⁷ Lettera dattiloscritta su carta intestata NDRW Rundfunk. I brani elencati si riferiscono ad un repertorio eseguito da Maderna in varie sedi (Roma, Barcellona, Oldenburg, Darmstadt) tra la fine del 1952 e l'inizio del 1953. Tra i vari titoli, compare un riferimento alla trascrizione dei *Tre Pezzi* da Frescobaldi, eseguito alla RSI di Zurigo il 7.X.1952, nonché al *'Palestrina-Konzert'* da Pergolesi (in realtà van Wassener) eseguito in 'prima' italiana a Roma l'11.X.1952. Le «danze elisabettiane» non sono un riferimento precoce a *Music of Gaiety* (1967), ma ad una trascrizione di Scherchen del 1950, da Maderna eseguita con una certa costanza all'epoca: ANONYMOUS (um 1600), *Altenglische Violentänze*, für Streichorchester bearbeitet von Hermann Scherchen, Ars Viva Verlag-Hermann Scherchen, Zürich 1950.

~~4° Schumann~~

3° Beethoven

(De falla) (Bolero)

⑧⑤③ Beethoven – Schumann (3-4)

* Notturmi

Debussy (La mer) ~~Ravel (Bolero)~~

(Verdi = Vespri) (Wagner Tristano)

Maestri
Cantori

~~Beethoven~~

3 Frescobaldi

4° Schumann

Petrassi Partita *

Verdi –Vespri

Beethoven – 8a _____*

Schönberg Verklärte Nacht

~~Mahler Xa~~ *

Debussy – L’apres

“ – Notturmi

“ – La mer

Ravel – Ma mère l’oye *

↶ Pergolesi ↷
Elisabettiane
Mozart

Bartok – Danze Rumene

Chavez – Toccata *

“Chout” Prokofieff -

Brahms – Ia Sinfonia
Mendelssohn – Notturmo

3) da *Programmvorschlage*, M 9⁷⁸

Perotinus	–	Motetus-Organum	6'	} Materiali e partiture mit. –
Gabrieli	–	Ricercar del 6° tono	6'	
Maderna	–	Concerto per 2 pianoforti	16'	– Suvini Zerboni

Webern	–	Orchesterstucke op. 30	8'	– UE
Brown	–	Available Form I	12' ca	– American Music Publisher
Nono	–	Hiroshima -	11'ca	– Schott

4) da *Programmvorschlage*, M 3⁷⁹

BRUNO MADERNA
Funf Programmvorschlage

I Programm

- 1) Debussy – Jeux
 - 2) Webern – Opus 6
-
- 3) Mozart – Jupiter

⁷⁸ Il programma da concerto, terzo di quattro formulati da Maderna, si riferisce con ogni probabilita ad una serie di concerti eseguiti in Argentina da Maderna nell'estate del 1964. Il programma nella sua veste definitiva venne eseguito il 17 agosto, con il direttore alla guida dell'Orchestra Sinfonica di Buenos Aires, e comprese 1. La trascrizione maderniana della Sonata Super Sancta Maria di Monteverdi; 2. Concerto per due pianoforti di Maderna; 3. *Ma mere l'Oye* di Ravel; 4. *Available Form I* di Brown; 5. *Canti di Vita e d'Amore* di Nono. Cfr. Orquesta Filarmonica de Buenos Aires, Undecimo concierto del abono a 12 Nocturnos, programma di sala, Temporada Oficial, 17 agosto 1964; conservato in fotocopia presso l'ABM. I brani di Perotino e Gabrieli sono due trascrizioni maderniane dei primi anni '60 (di cui si conservano i materiali orchestrali in PSS, eseguite l'una all'Aia il 31 gennaio 1963 e l'altra Berlino il 12-13 febbraio 1963; cfr. GIOVANNI GABRIELI/B. MADERNA, *Ricercar del settimo tono*, partitura e parti manoscritte, in PSS, Musikmansukripte, 2: Bearbeitungen von werken anderer Komponisten (M 83.1); PEROTINUS/B. MADERNA, PEROTINO, *Alle Psallite Alleluja/Haec dies*, parti manoscritte, ivi, (M 74). Nel tour argentino il brano di Gabrieli venne eseguito la sera del successivo 24 agosto, mentre il dittico perotiniano venne escluso definitivamente.

⁷⁹ Si tratta di un non identificato ciclo di concerti (sempreche tali articolazioni siano state mantenute). Molti dei titoli in questione vengono diretti da Maderna all'Aia nel biennio 1964-1966 alla guida della Residentie Het Orkest.

Stravinsky – Dumbarton / Sinfonia in Do – Sinfonia in 3 movim. – Variaz. Ald Huxley, “Von Himmel hoch” (il coro canta pochissimo) – Agon – Rossignol – Baiser de la fée – Ebony – Tango – Scherzo à la Russe – Cirkus polka

Schönberg – Variazioni – Prelude to Genesis (coro ha solo “Ah!” – Filmmusik – Sinfonia op. 9 B – II° sinfonia per kammerorch. – 5 pezzi per orch. op. 16 – Tanz um des golden Kalb (vedere di combinarla dall’originlae) – Violinkonzert (Christiane) – Klavierkonzert (Hälfer)

Webern – op. 5 per archi (con gruppo Ferraresi) – Variaz. per orch op. 30 – op. 6

Berg – Lulusuite

Bartok – Suite di danze – Divert. per archi (gruppo Ferraresi)

Debussy – La Mer – Jeux – Six epigraphes antiques (strum. Ansermet)
« Chanson de Villon » (Barry McDaniel o Hunger) [da combinare ev. con frammenti del mio « Orfeo » di Monteverdi] – Images 1°, 2°, 3°

Ravel – Rapsodie espagnole – Ma mère – La Valse – Valses nobles et sentimentales

Brown – Available Forms I e II – From here (coro ha pochissimo e Bertola può fare il secondo direttore)

Donatoni – Puppenspiel I (per sola orchestra) ed altro da scrutinare con lui

Renosto – Forma – Concerto per Viola (con Bennici) – Nacht (con lui?)

Manzoni – INSIEMI – e qualche altra cosa da domandare a lui

Amy – Trajietoire – (con Sary)

Guardare bene partitura ultime di Eloy e Zimmermann (a casa)

Boulez – ÉCLAT – e vedere se si può rifare Poliphonie X

Stockhausen – Punkte

Bernard Rand – guardare partitura a casa

Ives – Orchestrare Set #2 (con 3° tempo orchestra eco registrata)
Robert Browning Orchestre – Central Park in the Dark – 4 Places in New England – Unanswered Question – Tom Road 1 e 3 – Over the pavements

Malipiero – Pantea e qualche altra cosa da pensarci – per esempio una Suite da combinare dai Capricci di Callot oppure altre sue composizioni ultime

[p. 17]⁸¹

Musiche antiche con cantanti e coro da proporre per il futuro

Bertoni – ORFEO – Belli – ORFEO – Monteverdi – ORFEO
(Giazzotto) Maderna (Maderna)

A. Scarlatti – Griselda (Bärenreiter) ed altre opere da studiare

By the way – una revisione speciale (completare quella dell’Opera di Roma) di ORFEO ALL’INFERNO di OFFENBACH con nuova versione italiana e regia radiofonica di VITTORIO SERMONTI

and, always by the way – realizzazione di Mahleur d’Orfée di Milhaud e ORFEO di STRAVINSKY – nonché “Favola d’ORFEO” di Malipiero!

Il tutto da farsi in una stagione prossima, come un thema! [*sic*]

Peter Schat – Suite dal Labyrinth –

Jean von Vlijmen – Serenata #1 e 2 (con flauti Giagnoni)

Zimmermann OBOEKONZERT con faber
BAIRD OBOEKONZERT CON FABER

Come si vede, il ritratto che si apprezza dai programmi maderniani è quello di un originalissimo compendio della Storia della musica *tutta*, da Monteverdi e Frescobaldi a Earl Brown e Peter Schat, occasionato da un senso di curiosità quasi famelica e proteso utopicamente ad abbracciare l’intera molteplicità del fatto musicale. Pertanto tali programmi sono vivamente coinvolti tanto nel rapporto con il cosiddetto grande repertorio quanto con la musica contemporanea e, nondimeno, con la musica antica.⁸² Non si sbaglierà a individuare in questi documenti una diretta emanazione della concezione interpretativa maderniana e, più in generale, della poetica del compositore che ne accende la sostanza.

In un’intervista radiofonica rilasciata a Georges Caraël, *chef* del terzo canale della Radio Télévision Belge Francophone (RTBF), e trasmessa sul medesimo

⁸¹ Si rispettano qui i livelli di inchiostro differenti, indicativi dei ritorni e dei prolungamenti del pensiero compiuti da Maderna in tempi ravvicinati sui medesimi argomenti.

⁸² Su quest’aspetto si veda la famosa lettera del 4.II.1972 di Maderna a Francesco Siciliani, allora direttore della programmazione dell’Orchestra della RAI di Milano, ove si legge: «Il programma che ti propongo, come precedente per la musica da camera, dovrebbe comprendere per il 50% musiche da Monteverdi (o prima) a Mahler (non compreso), per il 30% da Mahler a Webern, e per il restante 20% dall’ultimo dopoguerra ai nostri giorni. Naturalmente quest’ultima percentuale sarà rappresentata da opere sicure, garantite dal successo o comunque di altissimo impegno ed interesse»; cit. in *Lettere e scritti*, a cura di M. Romito, cit., p. 70-73: 72.

canale il 25 giugno 1968, Maderna esplicita il principio fondamentale da lui seguito nella ideazione dei programmi, ravvisando in questo anche un'imprescindibile funzione formativa per il pubblico (peraltro, in maniera del tutto congrua a quell'approccio comparatistico riferito all'analisi, come testimoniato soprattutto da Nono, di cui si parlava pocanzi):

Moi, en tant que chef d'orchestre, j'essaie de proposer toujours des programmes mixtes. Il ne faut pas oublier que, les dernières vingt ou trente années passées, le public n'était pas au courant de la musique contemporaine. Et quand je parle de la musique contemporaine, je parle de toute la musique contemporaine, qui commence de 1900 jusqu'à maintenant. Il faudrait avoir une connaissance de Mahler beaucoup plus grande pour comprendre pourquoi Schönberg, ou les compositeurs de l'École Viennoise, ont écrit de cette façon; et pour comprendre, par la suite, pourquoi les jeunes aujourd'hui ont commencé à écrire comme ça. C'est évident que, si on ne connaît pas les bases de la compréhension de l'évolution historique de la musique, c'est très difficile pour un public, qui ne les connaît pas, pouvoir donner un jugement après Beethoven – à savoir – ou après Wagner et Verdi; et arriver à juger, par exemple, Pierre Boulez. Alors je voudrais faire toujours de cette façon: faire écouter au public des œuvres de répertoires moins connus, qui contiennent déjà les germes de la musique contemporaine, et toutes les idées contemporaines – c'est-à-dire, la base de la musique contemporaine. Alors ça c'est l'effort que je fais moi-même: élaborer ce type de programme le plus souvent que je peux, et convaincre les organisateur et les amis, qui sont dans l'organisation, à faire la même chose; préparer petit à petit le public. La technique d'inonder le public avec des masses énormes de musique contemporaine est tellement fausse, qui aujourd'hui a déjà produit tous ses effets contraires, à cause des concerts seulement de musique contemporaine pendant beaucoup d'années – ceci il arrive, par exemple, en Allemagne. On a vu maintenant que c'est beaucoup mieux de la présenter au public petit à petit, œuvre par œuvre, et la présenter avec d'autres œuvres du passé, ou du passé récent, qui la mettent en lumière, ou qui lui donnent une explication.⁸³

3. Riabilitazione della componente irrazionale e della categoria di «intuizione» (già categoria salvaguardata da Malipiero, come s'è detto): la comprensione del significato di un'opera si lega all'«osmosi» e alla «catalisi» di sollecitazioni e rinvii molteplici, elaborati «in un momento di " lirica " intuizione» (Malipiero ed Ephrikian avrebbero parlato di vivificazione, o dei suoi correlati semantici): «del resto gli psicologi hanno ampiamente dimostrato come avvenga che noi si chiami "intuizioni" delle strutture di pensiero chiamate "contenuti" che da sé si elaborano e si sviluppano nascostamente nell'inconscio»;⁸⁴ concezione che si avvicina non poco alla coeva teoria della «sorpresa» bouleziana, e che ritroviamo ad esempio poi teorizzata, quasi con un rigore degno di una disciplina,

⁸³ Si trascrive da un riversamento del nastro originale (27'30" c.), intitolato come «Interview de Bruno Maderna par Georges Caracé» e conservato presso gli Archivi della RTBF-SONUMA (Titre collection: Archives programmes). Il passaggio in questione si trova a 16'15" c. della registrazione.

⁸⁴ L. BERIO, *Un inedito di Bruno Maderna*, cit., p. 518.

nella celebre conferenza sull'errore di Luigi Nono (condotta nel segno del pensiero di Wittgenstein).⁸⁵

4. Superamento della dialettica 'classica' tra l'idea di «oggettività» (il testo, la struttura, l'organizzazione, il metodo) e «soggettività» (la volontà/le scelte dell'autore, la più limitata volontà/le più limitate scelte dell'interprete) come fissato nella genealogia di pensiero viennese-darmstadtiana, donde la rinuncia ad una posizione di individualismo autoreferenziale, implicita ed intrinseca nell'articolazione della dialettica medesima. (Già Malipiero, come s'è visto, criticava le nozioni romantiche di «invenzione» e «originalità»).

Nell'idea di una «rivoluzione della continuità», la dialettica oggetto/soggetto viene sciolta in un'opera incessante, 'umanistica', di «ampliamento», «ripensamento», «intensificazione» del pensiero, di «conglobamento» del precedente nel successivo; donde la necessità di quella che Maderna definisce come «una posizione logica ed umana verso la realtà». La rinuncia all'idea di una posizione soggettiva si apre nella prospettiva di un'impersonale necessità del divenire storico – che è come si è detto di tipo ricorsivo e spiralfornne – dunque all'«osmosi», alla «catalisi», al contatto e all'incontro di segni e testimonianze della Storia da «trovare» e «non da inventare dal nulla», richiamando di nuovo la descrizione di Malipiero. Tale visione, salda come un lungo *fil rouge* teso tra gli estremi della vita di Maderna, è già tutta contenuta nella «confessione» del 1946, nelle evocazioni del picassiano «io non cerco, trovo» e nell'immagine delle api da Montaigne; non stupisce pertanto quel che si legge in un'epigrafe apposta all'ultima opera di Maderna, il Concerto per oboe e orchestra n. 3 (1973), nella quale il compositore imprime il seguente pensiero: «ho pensato, componendolo, che la musica esiste già, che è sempre esistita. Anche quella che scrivo io. È solo necessario un atto di fede per sentirla intorno a sé, dentro di sé e quindi realizzarla in una partitura».⁸⁶

V'è poi un elemento di stampo più generale, che descrive il raggio d'azione del compositore-direttore e motiva l'urgenza di tante sue interpretazioni e trascrizioni, ed è l'istanza di un indefesso e incontenibile pionierismo legato all'attività musicale. Tale caratteristica è comune tanto a Maderna quanto a Ephrikian (il quale sposava sempre la propria attività di interprete all'«intenzione di esplorare una regione oscura nell'opera musicale di un determinato autore», come s'è detto), e certamente si rinviene in molti altri allievi e simpatizzanti della cerchia di Malipiero (Nono *in primis*; ma si potrebbero qui richiamare anche i nomi di Nino Sonzogno, Ettore Gracis, Gino Gorini, Sante Zanon ed altri ancora). Tuttavia nel pensiero di Maderna l'elemento del pionierismo assume una dimensione ancor più universale e si accende nel segno della «rivoluzione nella continuità», ovvero di un sempiterno e continuo ripensamento della Storia della musica, senza limitazioni o specializzazioni di campo; è dunque connesso in

⁸⁵ Cfr. LUIGI NONO, *L'errore come necessità*, in ID., *Scritti e colloqui*, cit., vol. 1, pp. 522-523.

⁸⁶ Nota manoscritta riprodotta in Holland Festival 1973 – Actuel Muziek III, programma di sala, Amsterdam Concertgebouw 6 juli 1973, programma di sala, [Amsterdam 1973], p. 11.

maniera indissolubile tanto con i fondamenti più profondi della sua poetica quanto con l'esperienza e le motivazioni esistenziali della sua stessa presenza umana. Volendo ridurre quest'elemento ad un'unica categoria può essere corretto riferirsi all'idea dell'*Existenzkunst*, come già s'era detto a proposito di Malipiero, ovvero di incontri d'elezione e coincidenze parallele tra il portato dell'esperienza e le conformazioni della poetica; nel caso di Maderna si tratta però di dell'*Existenzkunst* di un *wanderer* delle infinite dimensioni della musica, che si richiama ininterrottamente a segni della Storia da «trovare» – «io non cerco, trovo», scriveva già nella *Confessione* del 1946 – e da «far rivivere»:

Io vorrei far rivivere possibilmente nella loro qualità spirituale, più che nella loro qualità filologica, le musiche dei nostri antichi proprio per dimostrare che così antichi non lo sono, e che sono semmai antichi come una verità, cioè che fare il nuovo non è altro che fare il vecchio; solo, farlo meglio.⁸⁷

Si ripresenta nel lessico maderniano la metafora della vivificazione, in riferimento all'attività interpretativa e ai suoi risvolti pionieristici, tanto impiegata da Malipiero e da Ephrikian in special modo durante le imprese monteverdiana o vivaldiana (non v'è dubbio che di operazioni temerarie certo si trattasse).

Nella prefazione alla sua trascrizione di *Orfeo* (1966-1967), edita da Suvini Zerboni, Maderna riprende ed estende i margini della vivificazione 'pionieristica', sciogliendo la contraddizione apparente tra oggettivismo della presunta edizione filologica e il soggettivismo dell'arbitrio del musicista:

Molte sono le edizioni di *Orfeo*, vecchie e nuove, filologiche e pratiche. Tante che viene spontaneo domandarsi per quale ragione io mi sia sentito così incline a farne una nuova. È molto probabile lo abbia fatto per amore; erano anni che attendevo l'occasione di poter «interpretare» l'*Orfeo*.

[...] Tenendo conto di questo e di molto altro ancora, mi sono accinto a realizzare questa somma partitura con l'intento di rispettare sì il testo il più possibile, ma di ridare contemporaneamente, ed in chiave critica per noi contemporanei, le emozioni e gli «affetti» che fecero di *Orfeo* uno dei più grandi successi di un tempo.⁸⁸

Si badi che Maderna utilizza il verbo «interpretare», evidenziandolo peraltro tra virgolette, e non il verbo 'eseguire' o 'dirigere' o, quel che a noi potrebbe più interessare, 'trascrivere', poiché di operazione eminentemente interpretativa, quasi di tipo ermeneutico (cfr. *infra* § IV. 3), si tratta di: «ridare contemporaneamente, ed in chiave critica per noi contemporanei, le emozioni e gli "affetti"» dell'*Orfeo* di Monteverdi». Come per Ephrikian il testo vivaldiano filologicamente inappuntabile è l'alimento con cui accendere pionieristicamente il «suono veneziano» – e lo stessa cosa, fatte le debite proporzioni, potrebbe dirsi per il

⁸⁷ *Un'ora con Bruno Maderna*, cit., (29'00 c.). Una copia VHS del documentario è conservata alla PSS di Basilea.

⁸⁸ Cfr. C. MONTEVERDI, *L'Orfeo*, favola pastorale in due parti (1607), nuova realizzazione ed elaborazione a cura di B. Maderna (1966-1967), Suvini Zerboni, Milano 1989.

Malipiero trascrittore della *Poppea* nel 1949 – così per Maderna il testo ricercato «il più possibile» corretto da un punto di vista della sua tradizione, viene comunque necessariamente destinato ad essere letto, interpretato, continuando ad estendere quel potenziale infinito della sua essenza d'opera, senza che essa si esaurisca. Come afferma sempre Maderna, quel potenziale alimenta e ha alimentato l'orizzonte di aspettativa di tutti gli uomini «dal tempo di Monteverdi» ad oggi.

In tale prospettiva, cioè all'interno di una prospettiva ermeneutica (seppure in senso lato; se ne dirà meglio nel § IV. 3) si può rimodulare il concetto poetico di «rivoluzione nella continuità», così come si comprendono le parole del compositore quando afferma che «per me tutta la musica che va da Monteverdi fino ad oggi è praticamente soltanto la musica contemporanea». ⁸⁹ Proprio il particolare caso dell'*Orfeo* monteverdiano, «la prima opera» della storia, rappresenta in modo privilegiato la sfida pionieristica di «trovare» e «far rivivere» una composizione «ancor più moderna di quelle che oggi i compositori potrebbero scrivere» – così afferma Maderna in un'intervista rilasciata durante le prove del suo *Orfeo* all'Holland Festival 1967:

Wir machen dieses Jahr das Gegenteil als voriges Jahr; voriges Jahr haben wir *Labyrinth* [di Peter Schat, 1966], zusammen gespielt, und das war – wie Sie erinnern – die letzte Oper damals.

Dieses Mal haben wir die Gelegenheit, die erste Oper, die überhaupt geschrieben wurde, obwohl kann man nicht sagen, dass historisch die ganz Erste ist, weil vor diese war noch, also, Versuchen mit Teatro dell'Arte, haben so was oder Intermedien und Komödien, nein?

Aber tatsächlich die erste Oper als Handlung ist wirklich *Orfeo*: wurde gespielt in Mantua in 1607 für eine Art Festspiele, die damals schon in Mantua angefangen hatten, und jetzt weiter mit dem Holland Festival geht das! [*ride*]

Orfeo bietet eine Musik an, die für meine Begriffe, noch moderner ist, als was wir heute moderne Komponisten schreiben können. Es wird eine sehr schwere Aufgabe, weil wir müssen einen Stil wieder finden, das schon vier Hundertjahre eher vorbei ist, und niemand weiß wirklich ganz genau wie man das gespielt hat damals, eh?

Aber wir wissen ganz genau wie die Form und wie der Sinn der Oper ist, und wir versuchen durch – sagen wir – das Kenntnis von dieser Form und dieser Geist, und – sagen wir – durch unsere Liebe für dieser Musik doch diese Stil wieder zu erreichen. ⁹⁰

⁸⁹ *Ibidem*, (27'30" c.).

⁹⁰ *Terug naar Maderna*, documentario televisivo a cura di Hans Heg e René van Gijn, NOS, trasmesso dall'emittente olandese il 09.XI.1983 (a 48'00" c.). La trascrizione del parlato è a cura di Benedetta Zucconi. Presso la PSS di Basilea si conserva una copia VHS di questo documentario nella versione doppiata in tedesco nel 1987 dal NDR, dal titolo *Zurück zu Maderna*. In quest'ultima versione la citazione di Maderna non viene doppiata poiché pronunciata direttamente in tedesco da lui stesso.

CAPITOLO IV

MADERNA INTERPRETE E TRASCrittTORE DELLA MUSICA DI VIVALDI

Volendo risalire all'origine della concezione interpretativa di Maderna, e dunque iniziare a verificare l'importanza dei quattro punti schematizzati nel precedente paragrafo (che solo con funzione operativa si sono voluti identificare come separati), ci si accorge subito di una felice corrispondenza tra i suoi lineamenti e le motivazioni di due esperienze fondamentali, sicuramente pionieristiche, quali la collaborazione agli *opera* vivaldiani presso l'Istituto Vivaldi e poi l'attività svolta presso l'Ars Viva Verlag – Hermann Scherchen di Zurigo, in questa sede come trascrittore e collaboratore alla direzione artistica della casa editrice (in particolare per quel che concerne la scelta di composizioni di autori italiani e la selezione della musica antica). Possiamo ritenere che queste due esperienze siano catalizzatrici, seppur per tratti differenti, della formazione della sua concezione interpretativa, o anche che la sensibilità interpretativa di Maderna, già formata come si evince nella «confessione» del 1946, trovi piena possibilità di attuazione, verifica e fortificazione all'interno di due imprese editoriali fortemente plasmate dal pensiero dei loro direttori, Malipiero e Scherchen, già maestri di Maderna. Si può dire, anzi, che in quelle sedi la progettazione del piano editoriale, i principi adottati per la presentazione dei testi e, più in generale, il senso stesso delle operazioni intraprese si alimentino anzitutto di idee e concetti che appartengono alla poetica dei due maestri-direttori, trovando nondimeno forti elementi di vicinanza e corrispondenza con quella del più giovane collaboratore. Rinviano ad altre (e forse non poche) deviazioni di tipo infratestuale della dissertazione per il discorso su Scherchen e l'Ars Viva Verlag (soprattutto in § V. 3), consideriamo anzitutto quanto si è detto a proposito dell'impresa vivaldiana (cfr. § I. 3 e cap II).

IV. 1 LA COLLABORAZIONE CON L'ISTITUTO VIVALDI

L'azione di Maderna appare perfettamente sincronizzata con la serie degli eventi del biennio 1947-1948 – quello sviluppo che Antonio Fanna paragonava ad una «resurrezione» – dunque con l'iniziale diffusione delle partiture dell'Istituto Vivaldi, i primissimi passaggi radiofonici di loro esecuzioni e i paralleli successi ottenuti da Ephrikian e dall'Orchestra della Scuola Veneziana.

Com'è noto, il prodotto della collaborazione di Maderna con l'Istituto si apprezza oggi in otto significative edizioni di musica a stampa, curate da lui medesimo e appartenenti alla prima serie (1947) e alla terza serie degli *opera* strumentali di Vivaldi (quest'ultima uscita congiuntamente alla seconda nel 1949), nonché alla serie unica della musica sacra (1969); si tratta dei seguenti titoli:

1. Concerto in Do maggiore per violino, archi e cembalo F. I n. 3 (RV 186), 1947;
2. Concerto in La maggiore per violino, archi e cembalo F. I n. 5 (RV 352), 1947;
3. Concerto in Re maggiore per violino, archi e cembalo F. I n. 8 (RV 231), 1949;
4. Concerto in Do maggiore per violino, archi "in due cori" e 2 cembali *'per la SS. Assunzione di Maria Vergine'* F. I n. 13 (RV 581), 1949;
5. Concerto in Do minore per archi e cembalo, F. XI n. 9 (RV 118), 1949;
6. Concerto in Do minore per archi e cembalo, F. XI n. 8 (RV 120), 1949;
7. *Beatus vir*, Salmo 111 per soli, 2 cori a 4 voci miste e 2 orchestre (RV 597), 1969;¹
8. *Beatus vir*, Salmo 111 per soli, 2 cori a 4 voci miste e 2 orchestre (RV 597), riduzione per canto e pianoforte, 1969.

Presso l'Archivio Storico Ricordi di Milano sono depositati i manoscritti autografi maderniani in bella copia, da cui l'editore ha tratto il testo per le edizioni a stampa. Fanno eccezione i soli concerti RV 231 e RV 120, dei cui manoscritti non si è conservata traccia.² Presso l'Istituto Italiano Antonio Vivaldi di Venezia sono tuttora a disposizione degli studiosi le riproduzioni fotografiche degli originali manoscritti vivaldiani (conservati nelle Raccolte Foà-Giordano della Biblioteca Nazionale di Torino), da cui Maderna ha effettuato la trascrizione

¹ Prima della pubblicazione commerciale del 1969, e a partire dal 1951, la partitura autografa manoscritta del *Beatus vir* fu a disposizione presso l'Archivio Ricordi come materiale a noleggio.

² 1) Concerto in Do magg. "per la SS. Assunzione di Maria Vergine", per vno, archi "in due cori" e cembalo, F. I n 13, note e correzioni a cura di Maderna, partitura manoscritta, in parte autografa, 1 fascicolo sciolto, 64 pp. [segnatura: PART07057]; 2) *Beatus Vir*, spartito per voce e pf., manoscritto, in gran parte autografo, 1 fascicolo sciolto, 46 pp. [segn.: PART01283]; 3) *Beatus Vir*, Salmo per 2 cori, 2 orch. d'archi, 2 ob. e 2 org., partitura, autografo, 1 volume rilegato, 80 pp. [segn.: PART04440]; 4) Concerto in Do min., per archi e cembalo. F.XI n.8, partitura manoscritta, in parte autografa, 1 fascicolo sciolto, 10 cc. [segn.: PART07548]; 5) Concerto in La magg., per violino, archi e cembalo. F.I n.5, manoscritto, con annotazioni e correzioni di B. Maderna, firma autografa di G.F. Malipiero accanto al visto, come Direttore, 1 fascicolo sciolto, 23 pp. [segn.: PART07570]; 6) Concerto in Do magg., per violino, archi e cembalo. F.I n.3, manoscritto, con annotazioni e correzioni di B. Maderna, firma autografa di G.F. Malipiero accanto al visto, come Direttore, 1 fascicolo sciolto 1, 24 pp. [segn.: PART07572]; Archivio Storico Ricordi, Milano.

(esattamente come hanno fatto per i loro concerti, Malipiero, Ephrikian e tutti i collaboratori storici degli *opera* di Casa Ricordi).

A dispetto delle date delle edizioni a stampa sopra riportate, la collaborazione fattiva di Maderna per l'edizione Ricordi può essere circoscritta probabilmente tra il giugno 1947 e la fine dell'inverno 1948, seppur si possa idealmente protrarre fin oltre la *première* della sua maggiore opera curata, il *Beatus Vir* di Vivaldi, salmo «per soli, doppio coro e doppia orchestra» eseguito da Angelo Ephrikian alla Biennale di Venezia il 17 settembre 1949.

Una prima lettera di Antonio Fanna del 20 giugno 1947 fornisce un solido appiglio per collocare l'inizio dell'attività di Maderna all'Istituto, rivelando al contempo l'azione di reclutamento svolta da Malipiero, direttore artistico *in pectore* della serie Ricordi e revisore ultimo anche di molte delle trascrizioni maderniane. In questa lettera Fanna scrive a Maderna:

Il Maestro Malipiero mi ha consegnato il concerto da Lei rivisto e mi ha comunicato la Sua decisione di continuare a prestare la Sua opera per il lavoro di revisione delle opere vivaldiane.

La ringrazio molto della sua collaborazione: non appena avremo qualche nuovo concerto, e sarà fra pochi giorni, lo invieremo al Maestro Malipiero presso il quale potrà ritirarlo.³

È lo stesso Malipiero a licenziare con un suo visto la partitura del concerto per violino e archi in La maggiore F. I n. 5 (RV 352), curato da Maderna, datando «Venezia 26.VI.1947», il quale potrebbe così rispondere al «nuovo concerto» indicato da Fanna nella sua lettera. D'altro canto il concerto per archi in Do minore F. I n. 8 (RV 118) e il Concerto per violino in Do maggiore detto '*Per la SS. Assunzione di Maria Vergine*' F. I n. 13 (RV 581) vengono eseguiti in prima assoluta durante l'importante Ciclo di Musiche Vivaldiane presentato quell'anno all'Autunno Musicale Veneziano (cfr. Cap. II); sono dunque esibiti come primizie e novità dell'ancora poco conosciuto Vivaldi nel prestigioso contesto della Biennale di Venezia, richiamando l'attenzione internazionale sull'attività del neonato Istituto. Si può pertanto ipotizzare che tutti o buona parte dei sei concerti curati da Maderna per la serie Ricordi vengano alla luce nell'estate 1947.

Sempre tra i carteggi maderniani PSS si conserva un foglietto manoscritto, congiunto a un'altra lettera di Antonio Fanna del 27 gennaio 1948, nel quale Maderna si appunta l'elenco delle partiture revisionate a quella data per conto dell'Istituto Vivaldi; vi si legge:

Trascrizioni fatte per conto dell'Istituto Antonio Vivaldi

- | | | |
|----|--|---|
| 1) | Concerto in do magg. per Vl. solo, archi e cembalo | √ |
| 2) | ” in la magg. per Vl. solo, “ “ “ | √ |
| 3) | ” in do magg. per archi e cembalo | √ |
| 4) | ” in re magg. per Vl. solo, archi e cembalo | √ |

³ Lettera manoscritta di Fanna a Maderna del 20.VI.1947; PSS.

- 5) ” in do min. per archi e cembalo √
- 6) ” in do magg. “per l’Assunzione di Maria Vergine” per vl. solo e orchestra in due cori √
- 7) “Beatus Vir” Salmo per cori e orchestra con organo “continuo” (ancora da percepire il compenso)⁴

Il dettaglio sul compenso del *Beatus Vir*, apparentemente di scarso rilievo se non ai fini di una possibile datazione della revisione (in quanto renderebbe conto dell’avvenuto completamento del lavoro), in realtà è assai rivelatore delle circostanze intorno alla genesi dell’opera, e richiama a sé quell’elemento di pionierismo dell’*Existenzkunst* maderniana su cui si è insistito nel paragrafo precedente.

I documenti attestano infatti come la trascrizione del *Beatus Vir* sia una scelta del tutto imputabile all’iniziativa di Maderna, in totale libertà e autonomia rispetto ai piani editoriali dell’Istituto Vivaldi, stabiliti da Fanna e Malipiero e rivolti in quel momento (e fino al 1972) alla pubblicazione pressoché esclusiva della sola musica strumentale di Vivaldi, a dispetto di tutti gli altri generi musicali.

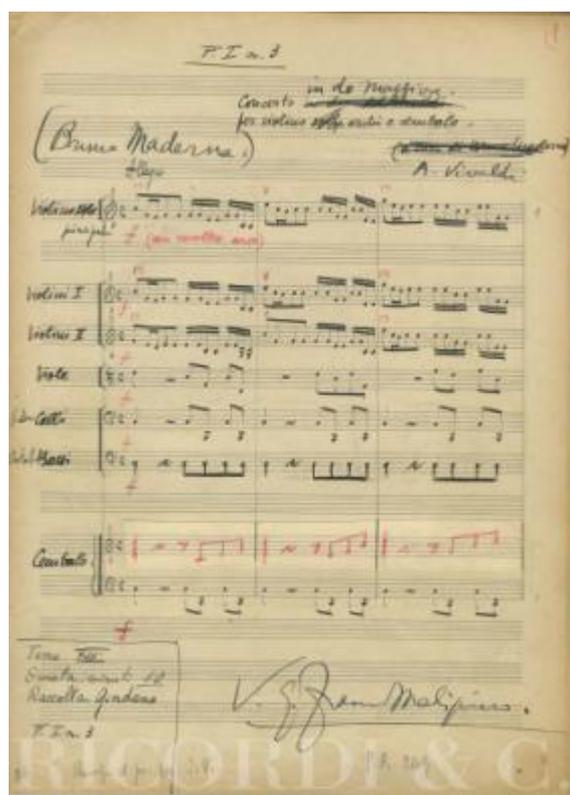


Figura 1 – A. VIVALDI, Concerto in Do magg., per vno, archi e cemb. F.I n.3, part. ms., cit., p. 1; Archivio Storico Ricordi, Milano. Di grafia maderniana sono i segni in colore rosso, i nomi degli strumenti, la parte dei cb. e il titolo della composizione. Malipiero firma il suo visto correggendo e integrando parte delle annotazioni verbali dell’allievo (sua ad esempio è la scritta «Bruno Maderna»). Il corpo del testo principale, a penna nera, è opera di un copista dell’Istituto Vivaldi. Immagine Archivio Storico Ricordi © Ricordi & C. S.r.l. Milano www.ricordicompany.com.

⁴ Doc. tr. in francese in B. MADERNA, *Extraits de la correspondance*, cit., p. 485 (non è però qui presente il riferimento al compenso).

L'iniziativa di Maderna è dunque esterna ed estranea agli interessi del medesimo Istituto, e come tale sorprende Antonio Fanna, non disponibile allora a far rientrare il Salmo nel piano editoriale della serie Ricordi. Scrive questi al giovane collaboratore in una lettera del 2 dicembre 1947:

quando nell'ottobre scorso lei mi chiese le fotografie del 'Beatus Vir' fu lei stesso a dirmi che si sarebbe incaricato di tutto senza chieder nulla all'Istituto, trattandosi di un'esecuzione da lei diretta, che le interessava moltissimo. Debbo dirle perciò che non possiamo per il momento né pubblicare la partitura né preparare i materiali non rientrando il 'Beatus Vir' come musica corale, nei nostri programmi immediati.

Nonostante Fanna si riferisca a una lettera di Maderna dell'ottobre 1947 di cui oggi non s'è conservata traccia,⁵ tuttavia riusciamo ad apprezzarne i contenuti e possiamo tentare così di valutare la posizione maderniana all'interno dell'Istituto Vivaldi e, più in generale, sullo sfondo della coeva ricezione della musica vivaldiana. S'offre qui l'occasione di una breve digressione.

Pur contrastata dalla direzione editoriale di Fanna e Malipiero, è facile giudicare l'azione di Maderna anzitutto vicina a quella di Angelo Ephrikian, il quale come s'è detto sosteneva con forza la necessità di un'introduzione a tutti i generi musicali del compositore («Vivaldi, per essere capito, ha bisogno d'esser visto *tutto*. Non v'è, io credo, pagina sua che non riveli degli elementi, talora inauditi, di sorpresa»);⁶ essa appare inoltre in sintonia con la direzione artistica della Biennale, che soltanto poche settimane addietro aveva inaugurato il primo Autunno Musicale Veneziano nel segno di Vivaldi, con un ciclo di concerti dedicato simbolicamente a tutti i generi musicali frequentati dal Prete Rosso. In una contestualizzazione più generale, tale prospettiva si pone certo in continuità con lo sperimentalismo sorto in seno alle Settimane senesi del 1939 e successive, e tende ad alimentare un versante della ricezione vivaldiana maggiormente inclusivo, che si contrappone ad uno più idealistico (e preponderante) legato all'inveterata convinzione che l'essenza della musica di Vivaldi si esprima soltanto nei generi concertistici (di questa asserzione, come s'è visto, era tenace propugnatore lo stesso Malipiero).⁷ Può essere utile ricordare qui che proprio

⁵ Comunicazione dello stesso Antonio Fanna e dell'Archivio Storico Ricordi, Milano di Milano.

⁶ A. EPHRIKIAN, [*Antonio Vivaldi*], cit., p. 120. Tuttavia, alla fine degli anni Quaranta, una posizione come quella di Ephrikian o di Maderna poteva ritenersi senz'altro elitaria, allorquando il mercato discografico e le trasmissioni radiofoniche erano totalmente appannaggio della sola musica strumentale e concertistica di Vivaldi – illuminante a tal proposito è il *boom* delle *Quattro Stagioni* a partire dal 1955 (cfr. Cap. II).

⁷ Per dare un esempio, certo non assimilabile alle *boutades* malipierane, ma indicativo della cultura dell'epoca (aprile 1947), si veda il giudizio di Mila sul Vivaldi operista, come emerge da una sua recensione ad una raccolta di arie vivaldiane a cura di Alberto Gentili; cfr. MASSIMO MILA, recensione a ANTONIO VIVALDI, *Sei arie per canto e pianoforte, elaborazioni e traduzioni di Alberto Gentili*, Ricordi, Milano [1946], «La Rassegna Musicale», XVII, n. 2, aprile 1947, pp. 171-173. Il giudizio finale di Mila sul Vivaldi «operista o, per lo meno, melodista vocale», viene concretato attraverso una contrapposizione tra l'aria «Se cerca, se dice», contenuta nella raccolta Ricordi e tratta dall'*Olimpiade* di Metastasio, e l'intonazione della stessa compiuta da Pergolesi, attribuendo a quest'ultimo «un'estetica squisitamente teatrale e drammatica, mentre un'estetica strumentale – l'estetica del Concerto – è quella che governa i modi della creazione musicale vivaldiana, nelle intera compattezza dei suoi valori costruttivi», *Ibidem*, pp. 172-173.

Maderna era presente ai corsi dell'Accademia Chigiana di Siena nel 1941, allievo di Antonio Guarnieri e di Casella, l'anno della Settimana Senese dedicata alla «Scuola Veneziana» e alla ripresa epocale della *Juditha triumphans* di Vivaldi, operazione degna del massimo risalto a livello nazionale e vero apice dei concerti e delle attività dell'intera Settimana del '41.⁸

A seguito del successo del Ciclo di Musiche Vivaldiane del 1947, l'iniziativa spontanea di Maderna intorno al *Beatus Vir* si trova così al centro di differenti e contrastanti interessi: se da un lato risulta in netta contrapposizione rispetto ai progetti dell'Istituto – è probabile che Maderna non abbia mai ricevuto il famoso compenso per il lavoro svolto, di cui lamentava l'evasione⁹ – tuttavia appare in piena comunanza di visione con la direzione artistica della Biennale, che nel 1948 e nel 1949 è affidata al nome di Ferdinando Ballo.

Proprio la Biennale in quel momento sembra inseguire la volontà di assicurarsi, attraverso l'Autunno Musicale Veneziano,¹⁰ una sorta di primato nell'esecuzione della musica antica in Italia, con prime moderne prestigiose e interpreti di rango, e di esercitare un forte richiamo perseguendo una precisa operazione ideologica: 'riportare a casa', nel capoluogo lagunare, la musica di

⁸ In PSS si conservano alcune lettere di Maderna a Irma Manfredi dell'agosto del 1941, le quali documentano la presenza di Maderna ai corsi della Chigiana. La prima è una lettera senza data (presumibilmente *ante* 13.VIII.41); la seconda è datata appunto al 13 agosto, la terza e la quarta rispettivamente al 17 e al 23 agosto 1941 (lettere tutte parzialmente pubblicate e tr. in francese in B. MADERNA, *Extraits de la correspondance*, cit., pp. 474-475). Si veda anche la lettera di Malipiero a Irma Manfredi dell'8.VII.1941, riprodotta in *Bruno Maderna: Documenti*, cit., p. 79. Cfr. poi *La Scuola veneziana (secoli XVI-XVIII)*, note e documenti raccolti in occasione della settimana celebrativa, 5-10 settembre 1941, Accademia musicale Chigiana, Ticci, Siena, 1941. Nelle lettere sopracitate v'è un solo riferimento esplicito di Maderna ai concerti della «Settimana senese»: «per i concerti finali non c'è niente da fare, sono già stati assegnati alla cricca romana: Gui, Previtali ecc., poi c'è un'opera di Vivaldi che sarà diretta da Guarnieri» (lettera a Irma Manfredi *ante* 13.VIII.41). Maderna si riferisce al concerto inaugurale (Previtali, 5 settembre), al quarto concerto (Guarnieri, 8 settembre; l'opera di Vivaldi menzionata da Maderna è proprio l'oratorio *Juditha triumphans*, eseguito in forma scenica con la regia di Corrado Pavolini) e, probabilmente, al quinto concerto (9 settembre). Cfr. *Programma della manifestazione*, in *La Scuola veneziana*, cit., pp. 7-8.

⁹ Questo si evincerebbe anche da un'altra lettera di Fanna del 21 novembre 1949, nella quale il direttore amministrativo dell'Istituto Vivaldi puntualizza, ritornando sulla questione: «mi sorprende quanto Lei mi dice circa il Suo compenso per la revisione del *Beatus Vir*, perché a me non risulta che la questione sia in sospenso. Il Maestro Malipiero che in quell'epoca si incaricava di compensare i revisori veneziani, non mi ha mai parlato di questa pendenza: La consiglio perciò di rivolgersi a lui, dopodiché mi farà saper l'esito del colloquio»; PSS.

¹⁰ Si veda una relazione intitolata «Il Festival Internazionale di Musica Contemporanea della Biennale di Venezia», allegata ad una lettera del 7.VI.1949 della Soprintendenza all'Ufficio Comunale Turismo di Venezia, ASAC, Fondo Musica, Fondo 1, Busta 2 (1942-1949); ove si legge: «[Nel 1947] ripresi ormai in pieno i contatti con il mondo musicale internazionale, si volle dare alla rassegna una vastità ed un'importanza tutte particolari. Perciò, non volendo rinunciare alla presentazione di un gruppo di musiche antiche, inedite o rare, e non volendosi al tempo stesso creare l'equivoco della presenza di tali musiche nel programma di un Festival di musica contemporanea, si volle creare una nuova manifestazione, l'«Autunno Musicale Veneziano», fusa ed interpolata nel festival e dedicata, per l'appunto, alla musica antica». Si veda anche quanto Ponti ne scrive in un documento dattiloscritto senza titolo, probabile bozza di un'altra relazione, non datata ma attribuibile al medesimo periodo: «a proposito dell'Autunno Musicale, giova ricordare come questa manifestazione, destinata a raccogliere, pur sempre rimanendo nell'ambito del Festival, le musiche antiche che nel Festival non potrebbero logicamente trovar posto, abbia assunto a sua volta una fisionomia originale, e recato alla cultura un contributo non indifferente»; ASAC, ivi. Sull

Vivaldi. Se ne deduce da una lettera del 29 ottobre 1947, nella quale Rodolfo Pallucchini, segretario generale entrante della Biennale, scrive a Ballo chiedendo lumi sulla programmazione del Festival venturo. In questa Pallucchini esplicita chiaramente il vivo interesse della Biennale verso le «musiche antiche veneziane» e soprattutto la produzione di Vivaldi, a tutto danno delle concomitanti attività allestite dall'Accademia Chigiana:

musiche antiche veneziane: su questo punto ti pregherei di insistere. A me è sembrato sempre stranissimo, anzi irriverente, che Venezia avesse lasciato a Siena il vanto di glorificare, se così si può dire, un Vivaldi. Bisognerebbe quindi puntare ancora su questo nome (è possibile dare qualche suo oratorio?) e trovar fuori qualche altro nome della Scuola veneziana.¹¹

La stessa richiesta viene ribadita a Ballo alcuni giorni dopo; questa volta il dattiloscritto di Pallucchini è ancor più preciso, ed egli si dice «d'accordo per un concerto di musiche di Vivaldi. Se fosse possibile anche un oratorio o addirittura un'opera di Vivaldi. [a fianco a mano:] *Griselda?*».¹² La direzione della Biennale per il Festival del 1948 risulta dunque coerente rispetto ai presupposti che avevano portato al successo, l'anno precedente, il Ciclo di Musiche Vivaldiane, ed appare decisa a concentrare l'attenzione su un solo titolo di musica vocale inedita, di grande impegno e visibilità, e certamente di forte richiamo.

È in un documento dattiloscritto non datato, forse di poco successivo a quest'ultima lettera, dove compare per la prima volta il nome del Salmo vivaldiano. Si tratta di una bozza dell'imminente Festival Internazionale 1948 e vi si legge, calendarizzato in data 3 e 4 settembre: «Beatus Vir = Oratorio di A. Vivaldi = Prima esecuzione, in collaborazione con l'Istituto It. A. Vivaldi»;¹³ segno evidente di una riconfermata intesa tra il Festival e la sede preposta all'edizione delle opere di Vivaldi.

Un benevolo sollecito inviato a metà gennaio 1948 da Ballo ai «piccoli» collaboratori dell'Istituto (non meglio precisati), attraverso Malipiero,¹⁴ mostra inoltre come nei piani della Biennale inizi a profilarsi il titolo della *Senna festeggiante*, composizione che affiancherà poi il *Beatus vir*, in 'prima' assoluta, proprio la sera del 17 settembre 1949. Neanche due mesi dopo il sollecito, tuttavia, la collocazione del *Beatus vir* nella successiva edizione del Festival appare quantomeno incerta e non ancora definita, stando ad una successiva lettera di Ballo a Malipiero, tanto che il direttore artistico della Biennale ne ipotizza un

¹¹ Lettera conservata presso l'Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC) di Venezia, Fondo Musica, Fondo 1, Busta 2 (1942-1949).

¹² Lettera dattiloscritta di Pallucchini a Ballo, 5.IX.1947, ASAC, Fondo Musica, Fondo 1, Busta 2 (1942-1949).

¹³ Documento dattiloscritto intitolato «XI° Festival Internazionale di Musica Contemporanea | Autunno Musicale Veneziano | 1-16 Settembre 1948», ASAC, ivi.

¹⁴ Lettera dattiloscritta di Ballo a Malipiero del 15.I.1948, ove si legge: «Anche i tuoi piccoli mi fanno perdere tempo: mi hanno promesso le fotografie della Senna Festante ma ancora non ho visto nulla: pensa al tempo che ci occorrerà qualora si decida l'esecuzione – per trascrivere la partitura, preparare il materiale ecc. “Sollecita(li) se puoi...”»; AGFM, corrispondenza con F. Ballo.

abbinamento al già preparato *La terra* per coro e piccola orchestra (1946) del suo corrispondente.¹⁵ Sempre Ballo, in una lettera a Pallucchini del successivo 20 marzo, offre un lungo bilancio dell'organizzazione del Festival venturo, nel quale l'occasione del *Beatus vir* comincia a farsi difficoltosa:

Musica veneziana. – Dopo avermi proposto il *Beatus vir* di Vivaldi tanto Malipiero quanto quelli dell'Istituto Vivaldi prospettano la grande difficoltà dell'esecuzione. Mi son fatto mandare la partitura ed ho proposto a Malipiero alcuni accorgimenti tecnici che semplificherebbero assai il lavoro. Aspetto risposta. Poi ho il Magnificat di Monteverdi che Ghedini aveva preparato per la prima esecuzione a Siena e che invece mi tengo. Inoltre tra questi due colossi posso mettere le musiche dei fiamminghi-veneziani con gli strumenti originali di Collaer. Mi sembra un concerto superbo. Ma ho bisogno del coro. Ho interpellato Schuricht per dirigere ma proprio oggi ho avuto informazioni pessime [...]. Comunque troverò una buona sostituzione.¹⁶

A questa altezza cronologica si può solo ipotizzare la ragione dello slittamento della 'prima' del *Beatus vir* all'anno successivo, a seguito di una decisione maturata probabilmente nel mese di aprile 1948.¹⁷ Se certo è difficile da immaginare un Malipiero accondiscendente verso tagli e semplificazioni al «vero Vivaldi», vero è che diversi documenti d'archivio in quel periodo descrivono una situazione economica molto complessa,¹⁸ alla quale la Biennale dovette fare fronte dopo i notevoli esborsi per il Festival 1947 (spettacoli di punta furono ben tre

¹⁵ Lettera dattiloscritta di Ballo a Malipiero del 6.III.1948, su carta intestata "Biennale di Venezia – XI Festival Internazionale di Musica (1-15 settembre 1948), ove il primo chiede al maestro: «Vorrei però vedere il Beatus vir: puoi farmelo avere per posta o a mezzo di qualcuno? Se ben ricordo la sua durata è di circa 20': penso – se l'ineffabile Zanon può – di metterci insieme La Terra. Che ne dici?»; AGFM, corrispondenza con F. Ballo.

La terra di Malipiero verrà eseguita da Mario Rossi e Sante Zanon durante il XIII Festival veneziano, nel concerto sinfonico-corale del 12.IX.1950 insieme ad un'altra cantata settecentesca trascritta da Maderna: *Il Sepolcro* [1705] di Marc'Antonio Ziani, cantata per soprano, contralto, tenore, archi e cembalo; oltre a questo una selezione di brani dalla *Passione secondo San Giovanni*, per basso, coro e orchestra di Mario Labroca.

¹⁶ Lettera dattiloscritta di Ballo a Pallucchini del 20.III.1948, ASAC, ivi. Il progetto del concerto, così come paventato da Ballo, non andò in porto (cfr. *infra*). Il *Magnificat* di Monteverdi/Ghedini venne eseguito, insieme alle altre parti del *Vespro* monteverdiano, il 14 ottobre 1950, alla V Sagra musicale umbra; cfr. ANGIOLA MARIA BONISCONTI, *Il "Vespro della Beata Vergine" di Monteverdi nella trascrizione di Ghedini*, «Radiocorriere», XXVII, n. 41, -8-14 ottobre 1950, pp. 5. Com'è noto, fu invece Maderna a farsi in seguito continuatore dell'intuizione di Collaer – ma da tutt'altra prospettiva rispetto all'idea della *Auffbühungspraxis* del musicologo belga – preparando la sua trascrizione dell'Odhecaton A (cfr. § VI.1).

¹⁷ Lettera di Pallucchini a Ballo del 2.IV.1948, ASAC, ivi, nella quale il primo risponde evidentemente alla precedente di Ballo scrivendo: «Musica veneziana = Benissimo. L'unica apprensione è quella cui tu accenni riguardante il *Beatus Vir* di Vivaldi».

¹⁸ Oltre alle già citate lettere di Pallucchini a Ballo del 29.X.47 e 5.XI.47, si veda soprattutto la lunga lettera di Ballo all'on. Giovanni Ponti, presidente della Biennale di Venezia, del 13.X.47, ASAC, ivi; nella quale il direttore rendiconta, tra le varie spese del Festival, anche del Ciclo di Musiche Vivaldiane. Cfr. anche D. G. LEONARDI, *Il festival internazionale di musica contemporanea*, cit., p. 141: «Nonostante il bilancio artistico, giudicato da Ponti nettamente positivo, la sostituzione di Mario Labroca con Ferdinando Ballo [autunno 1947] quale commissario per l'arte musicale e il notevole deficit di 12.389.864 lire lasciano trasparire i primi problemi dei festival veneziani postbellici».

opere e due balletti, oltre a una notevole quantità di concerti). È comunque evidente che la più contenuta programmazione dell'anno 1948 (al confronto una sola opera, una serata dedicata a opere brevi e un'altra dedicata al balletto) rese possibile nello spazio del secondo Autunno Musicale Veneziano un solo «Concerto corale di musiche sacre e profane dei secoli XV, XVI, XVII», diretto da Bruno Pasut. Ben altri mezzi, dunque, rispetto al preventivato Salmo vivaldiano per quattro soli, due cori e due orchestre, che Maderna probabilmente aveva già finito di trascrivere alla fine dell'inverno 1948.

L'occasione di una esecuzione dell'opera apparve nitidamente soltanto agli inizi dell'anno successivo, al momento di sottoporre ad approvazione il programma del venturo Festival 1949. Alessandro Piovesan, collaboratore alla direzione artistica della Biennale, scrive a Ballo il 13 gennaio raccontandogli di un recente incontro con Gian Francesco Malipiero, avvenuto per definire i dettagli della sua nuova trascrizione della *Poppea* e la programmazione del terzo Autunno Musicale Veneziano (cfr. § I. 3): «Per l' "Autunno" è entusiasta del "Beatus Vir" di Vivaldi», Piovesan descrive con queste parole la reazione, forse inaspettata, del direttore dell'Istituto Vivaldi.¹⁹ È lecito tuttavia ritenere che i dettagli di questa impresa si chiarirono soltanto nell'estate successiva, probabilmente a ridosso del concerto, se ancora alla metà del luglio 1949 la bozza di un comunicato stampa della Biennale attribuisce ad Angelo Ephrikian la trascrizione del *Beatus Vir* e ne designa l'esecuzione a Vittorio Gui (in seguito evidentemente sostituito dal direttore trevigiano):

Verrà eseguito, in prima esecuzione assoluta, l'oratorio inedito di Antonio Vivaldi "Beatus Vir".

La mirabile opera vivaldiana, rintracciata e trascritta dal Maestro Angelo Ephrikian, rappresenta una singolarissima attrattiva per il pubblico internazionale, al quale le opere corali del grande compositore veneziano sono pressoché sconosciute. "Beatus Vir", che verrà diretto dal Maestro Vittorio Gui, sarà eseguito, probabilmente, nel salone maggiore della Scuola Grande di San Rocco, decorato dalle celebri pitture di Jacopo Tintoretto.²⁰

Stando ai documenti d'archivio si può dunque immaginare che il lavoro di trascrizione di Maderna, concluso verosimilmente già alla fine dell'inverno 1948, sia avvenuto in totale autonomia anche rispetto ai programmi della Biennale, oltretutto in estraneità al piano editoriale degli *opera* vivaldiani, e che solo in un secondo momento si sia trovato, per caso o per necessità, a corrispondere alle

¹⁹ Lettera del 13.I.49, ASAC, ivi.

²⁰ Documento dattiloscritto "Beatus Vir" di Antonio Vivaldi | Al XII Festival Internazionale | di musica Contemporanea", ASAC, ivi, datato a mano come «12 o 13 luglio [1949]». Ad alimentare il quadro generale d'incertezza, può essere utile richiamare il fatto che la partitura del *Beatus Vir* al 30 agosto di quell'anno non risultava ancora depositata presso la SIAE; cfr. lettera del 30.VIII.1949 della SIAE a Maderna, PSS, ove si legge: «durante la manifestazione in oggetto [Festival musicale 1949] che avrà luogo a Venezia nel settembre p.v. verrà eseguito il "BEATUS VIR" di Vivaldi nella elaborazione da Lei fatta. Poiché tale elaborazione non risulta depositata presso questi uffici si invita la S.V. a voler provvedere al più presto in merito affinché possano esserLe attribuiti i proventi che per tale lavoro saranno riscossi».

esigenze ora dell'uno e ora dell'altro, in particolare all'intraprendente gestione della Biennale di Venezia condotta da Ballo e dai suoi collaboratori.

Quel che è certo è che l'interesse specifico di Maderna verso il Salmo vivaldiano non viene meno negli anni a venire, ma anzi, si può dire che si consolida: tra tutte le composizioni curate per l'Istituto Vivaldi, il *Beatus Vir* e il Concerto 'per l'Assunzione di Maria Vergine' RV 581 saranno pressoché le sole opere ad essere eseguite, seppur con incostanza, dal direttore veneziano.

Il coinvolgimento originario di Maderna verso queste composizioni, cui si è inteso avvicinare una prima testimonianza della sua pionieristica *Existenzkunst*, va probabilmente colto e giudicato proprio nella prospettiva di quelle esecuzioni. Si presta qui una prima valutazione di quella propensione a riunificare l'atto compositivo con quello interpretativo (concetto descritto nel § III.3 come punto 2), che diviene tangibile anche nella ricerca di una nuova dimensione d'ascolto, necessaria ad individuare quei rinvii tra molteplici testimonianze della Storia – quei «germi della musica contemporanea», come Maderna spiegava a Caraël – che giustificano la sua idea di «rivoluzione nella continuità». Prima di addentrarci nel merito di questa valutazione, si vedano anzitutto alcuni elementi relativi alla presenza dei due titoli vivaldiani – il Concerto RV 581 e il *Beatus vir* – nell'esperienza di Bruno Maderna direttore.

IV. 2 L'INTERPRETAZIONE E LA TRASCRIZIONE DELLE OPERE VIVALDIANE

Non appena conclusa la trascrizione dei sei concerti vivaldiani, Maderna intese una serrata corrispondenza con il Teatro Comunale di Firenze per definire un programma concerto da eseguire in quella sede il 18 gennaio 1948. Nel suo progetto di programma, vincolato alla sola presenza di «un pezzo contemporaneo italiano» come richiesto dalla Soprintendenza dell'Ente (sarà poi una selezione di movimenti dalla Sinfonia n. 2 di Mario Zafred), Maderna propone la 'nuova' musica di Vivaldi e, di contro alla possibilità di altri titoli vivaldiani paventati dal Teatro, esprime chiaramente il suo favore per il Concerto per violino e orchestra in due cori 'per la SS. Assunzione di Maria Vergine' RV 581: è la prima ripresa dell'opera, dopo il battesimo avvenuto poche settimane prima alla Biennale, sotto la direzione di Nino Sonzogno (cfr. § I.4). Sempre nel programma in questione, al Concerto vivaldiano Maderna abbina volutamente il Concerto per pianoforte e orchestra in Do minore K 491 di Mozart e due composizioni di grande virtuosismo orchestrale, quali *La Mer* di Debussy e *Feux d'artifice* di Stravinskij.²¹ In seguito il programma, come proposto da Maderna ed approvato in prima istanza dal Teatro (Vivaldi, Mozart – Debussy, Zafred, Stravinskij), viene ulteriormente ridotto per mancanza di prove e a farne le spese è il titolo stravinskijano e il concerto di Vivaldi, rimpiazzato all'ultimo da un non meglio precisato Concerto

²¹ Di questa trattativa si ripercorrono i vari passaggi nelle seguenti lettere ricevute da Maderna, PSS: lettera del 28.XI.47 di Pariso Votto, Soprintendente del Teatro Comunale di Firenze; lettere del 9.XII.47 e del 15.XII.47 di Ugo Bigliuzzi, Segretario generale del Teatro (catalogate con la dicitura «Teatro Comunale di Firenze»); lettera del 5.I.48 di Pariso Votto.

in Si bemolle magg. per vno e archi, di cui il Comunale possedeva già il materiale;²² tuttavia quest'elemento, di mero ordine pratico, non destituisce il senso del programma escogitato né sminuisce il particolare interesse dichiarato da Maderna verso il concerto vivaldiano RV 581. Neanche due mesi dopo e Maderna, sempre alla ricerca di una prima esecuzione del 'suo' concerto, ne propone l'esecuzione all'Accademia Nazionale di S. Cecilia, per i cicli di Concerti a prezzi popolari, in abbinamento a musiche di Beethoven, Mendelssohn e Wagner, ma anche in questo caso la sua proposta non viene accolta.²³ L'interesse e la considerazione di Maderna verso il concerto tuttavia non vengono meno, e ci sembra rilevante che tale composizione rimanga al centro del suo repertorio e alimenti l'aspettativa di una sua esecuzione. Molto emblematici rimangono gli appunti presi per sé, sul retro della lettera a Ladislao Sugar del marzo 1952, ove Maderna elenca otto titoli di autori del Seicento e Settecento rappresentativi della 'musica italiana', come da richiesta del Bayerischer Rundfunk,²⁴ in molti casi già da lui diretti nell'ambito di produzioni radiofoniche della RAI (cfr. tabella in § V. 2). Quattro degli otto concerti, peraltro, sono titoli di trascrizioni maderniane (Legrenzi, Vivaldi, Monteverdi, Viadana): il concerto RV 581 è di nuovo presente ed è al centro della sua attenzione.

Per le nostre attuali informazioni in possesso, il Concerto viene finalmente eseguito e registrato da Maderna nel 1958 e nel 1960,²⁵ e non sembra di nuovo irrilevante il fatto che Maderna, nella sua sterminata discografia, fra tutte le opere di Vivaldi curate da lui stesso abbia inciso, e in due diverse circostanze, il solo Concerto *'per la SS. Assunzione di Maria Vergine'* RV 581.

Per quel che concerne il *Beatus vir*, una prima testimonianza in tal senso ci viene offerta per mano dello stesso Maderna, da una lettera inviata il 21 marzo 1954 al suo vecchio maestro Alessandro Bustini, Presidente dell'Accademia

²² Cfr. V. B., *Il concerto Maderna-Beato al Comunale*, «Il pomeriggio», 19 gennaio 1948; allegato da Maderna in una sua lettera a Mario Corti del 13.V.1948; Bibliomediateca dell'Accademia Nazionale di S. Cecilia/Archivio Postunitario/Carteggio 1946-1967/Anno 1946-1948/Titolo VIII. Attività Artistica/Artisti.

²³ Lettera manoscritta di Maderna a M. Corti, s. d. ma protocollata in data 26.III.1948; Bibliomediateca dell'Accademia Nazionale di S. Cecilia, ivi.

²⁴ Si veda la riproduzione e il commento al documento in § III. 3.

²⁵ Nel 1958 per l'etichetta milanese dell'Angelicum, abbinato al Concerto per due mandolini, archi e continuo RV 352; cfr. disco ANGELICUM 25/LPA 1062, ristampato poi come CLASSIC PLATTEN CLUB CPC 1062; cit. in M. ROMITO, *Discographie*, in *À Bruno Maderna*, cit., vol. 2, pp. 587-623: 620. Nel 1960 la registrazione avviene nell'ambito di una produzione RAI che sembra ricalcare, nel suo impianto generale e nell'articolazione delle sue parti, una concezione del tutto simile al programma fiorentino del 1948: oltre al concerto RV 581, Maderna esegue qui la Sinfonia in La maggiore K. 114 di Mozart, il Concerto in Sol minore «per pianoforte e orchestra d'archi» BWV 1058 di Bach, e *Aubade* per pianoforte e 18 strumenti di Francis Poulenc. Il concerto viene registrato il 29 gennaio 1960 e trasmesso sulla Rete Tre il 6 maggio dello stesso anno, nell'ambito del programma «Concerto sinfonico»; cfr. «Radiocorriere», XXXVII, n. 18, 1°-7 maggio 1960, p. 41; M. ROMITO, *Bruno Maderna alla RAI: Cronologia delle registrazioni e dei concerti: 1935-1973*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», XXXVII, VII Nuova serie, n. 1, gennaio-marzo 2003, pp. 89-126: 111-112; ROBERTO GIULIANI, *Politica culturale e musica d'avanguardia: la presenza di Bruno Maderna nella RAI degli anni Cinquanta (con appendice nastrografica delle trasmissioni)*, in *Studi su Bruno Maderna*, cit., pp. 41-105: 100.

Nazionale di S. Cecilia. Davanti alla richiesta di «schemi di programma», per un concerto da eseguire l'estate successiva alla Basilica di Massenzio, il giovane direttore ne presenta uno con la Terza Sinfonia di Beethoven abbinata al *Beatus vir* vivaldiano; e a proposito di quest'opera scrive:

Vivaldi – “Beatus vir” oratorio per Coro, 2 soli – Soprano e Tenore – organo e 2 oboi + orchestra d'archi (grande)

Durata circa 40' – Mi permetto di presentarle questa altissima opera corale, sapendo che l'anno scorso avete messo in programma anche opere corali (Magnificat di Monteverdi) e con grande successo. Questo lavoro del Vivaldi, da me revisionato per l'edizione delle opere vivaldiane (Ed. Ricordi) ebbe la sua prima esecuzione al Festival di Venezia nel 1949 ed ottenne un grandissimo successo – Sarebbe questa la seconda esecuzione. Credo sia uno dei più alti documenti dell'ingegno vivaldiano.²⁶

Si vedano poi i seguenti programmi da concerto, eseguiti da Maderna nel giugno del 1955 e nell'ottobre 1964 a capo di due prestigiose orchestre, la Sinfonierorchester der Hessischer Rundfunk e la Residentie Orkest Den Haag, compagini particolarmente versate nell'esecuzione della musica contemporanea:²⁷

Francoforte, 18 giugno 1955	L'Aia, 22 e 24 ottobre 1964
Antonio Vivaldi <i>Beatus Vir</i>	Claude Debussy <i>Suite da Le martyre de Saint Sébastien</i>

Goffredo Petrassi <i>Récréation Concertante</i> (III Conc. per orch.)	Luigi Nono <i>Canti di vita e d'amore sul ponte di Hiroshima</i>

Bruno Maderna <i>Improvvisazione n. 2</i>	Claudio Monteverdi <i>Sonata sopra Sancta Maria</i> (trascr. Maderna)
	Antonio Vivaldi <i>Beatus Vir</i>
Sinfonierorchester der Hessischer Rundfunk	Residentie Orkest Den Haag

Lo stesso *Beatus Vir* viene eseguito da Maderna il 28 febbraio 1965 al Teatro Comunale di Firenze, a capo dell'Orchestra e Coro del Maggio Musicale

²⁶ Lettera manoscritta di Maderna a Bustini del 21.III.1954, conservata presso Bibliomediateca dell'Accademia Nazionale di S. Cecilia, Archivio Postunitario/Carteggio 1946-1967/Anno 1953-1954/Titolo VIII. Attività artistica/Direttori/Busta - 1953-1954 nn. 28-39. Il concerto, che ebbe luogo il successivo 29 agosto, in virtù del carattere popolare dei concerti fu ridefinito prevedendo l'esecuzione della *Leonora III* e il Concerto in Do minore n. 3 di Beethoven, e il *Petruska* stravinskiano. Riguardo al *Magnificat*, esso era già stato diretto a S. Cecilia da Celibidache, nella già citata trascrizione di Ghedini, il 20.VI.1953.

²⁷ Per le informazioni riguardo al concerto di Francoforte, ci si avvale di una interrogazione degli archivi dell'Hessischen Rundfunks, Frankfurt Am Main – Anstalt des öffentlichen Rechts; per il concerto dell'Aia cfr. «Openingsconcert van de Meesterserie», programma di sala, Het Residentie Orkest, Leidse Volksuniversiteit, Den Haag, 22 ottobre 1964; conservato presso gli archivi della Residentie Orkest dell'Aia e in PSS.

Fiorentino, quale ultimo brano di un concerto comprendente, in ordine, *Allelujab II* di Luciano Berio e di nuovo i *Canti di vita e d'amore* di Nono.²⁸

Chi è abituato ai programmi da concerto di Maderna sa che essi sono diretta emanazione della poetica del compositore e, laddove essi vengano concepiti senza condizionamenti o compromessi di sorta, si definiscono sul versante della creatività come delle autonome concrezioni artistiche.²⁹ Tale caratteristica si apprezza soprattutto in prossimità di prime esecuzioni assolute, tanto di composizioni cosiddette originali quanto di trascrizioni, e si concretizza in geniali apparentamenti condotti sempre nel segno della «rivoluzione nella continuità». Rimanendo sul genere della trascrizione, si veda ad esempio la *première* del dittico *Alle Psallite-Haec Dies*, trascrizione orchestrale di due mottetti di Perotino (L'Aia, 30 gennaio 1963) alla quale tengono dietro, in ordine, il primo Concerto per pianoforte e orchestra in Do maggiore n. 1 op. 15 di Beethoven, *Available Forms* di Earl Brown, Adagio e Fuga in Do minore K. 546 di Mozart, e infine la sopracitata trascrizione orchestrale della *Sonata* monteverdiana. Lo stesso potrebbe dirsi della 'prima' di *In ecclesiis*, trascrizione orchestrale dal mottetto omonimo a doppio coro di Giovanni Gabrieli (Bruxelles, 10 ottobre 1965), affiancata ai stravinkijani *Canticum Sacrum in Honorem Sancti Marci* e *Symphonie d'instruments à vent*, oltreché al Concerto per violino e orchestra di Beethoven; si prenda poi ad esempio la *première* della *Battaglia*, trascrizione orchestrale da Andrea Gabrieli, eseguita a Rotterdam il 6 maggio 1968 insieme al sopracitato dittico perotiniano, alla *Mort d'un Tyran* di Darius Milhaud e alla Nona Sinfonia di Beethoven.³⁰

Tornando alle due opere vivaldiane, è lecito individuare dietro alle loro riprese ed esecuzioni, ovvero ai diversi accostamenti proposti e compiuti da Maderna, un medesimo pensiero regolativo, rispondente ad una più generale

²⁸ Cfr. Quindicesimo Concerto, programma di sala, «Stagione Sinfonica 1964-65», Teatro Comunale, Firenze, 28 febbraio 1965; conservato in PSS.

²⁹ Nelle programmazioni del 1955 e del 1964 unica eccezione (seppur relativa) al principio di autonomia potrebbe dirsi la *Récréation* di Petrassi (1953), composizione che fu raccomandata dall'autore medesimo a Maderna, dietro però un'esplicita richiesta di quest'ultimo. Scrive infatti Maderna a Petrassi il 21.IV.1954: «La prossima stagione dirigerò a Francoforte (Hessischer Rundfunk) un concerto. In programma: Vivaldi "Beatus Vir" Oratorio per soli, coro, orchestra – Nella seconda parte vi sarà un lavoro mio – E vorrei tanto eseguire una lavoro Suo per orchestra. Cosa devo proporre?»; lettera conservata in fotocopia presso il Fondo Petrassi della PSS (a questa segue la risposta di Petrassi a Maderna del 24.IV.1954, Fondo Maderna, PSS, contenente la raccomandazione della *Récréation*). Su questo punto si veda anche la lettera di Heinz Schröter (Hessischer Rundfunk) a Maderna del 2.VI.1954, PSS). Nel caso invece del concerto dell'Aia, per l'organizzazione dell'evento fece da tramite l'agenzia di concerti «Concert Directie Dr. G. De Koos», che com'è noto organizzò l'agenda di Maderna a partire dal novembre 1961; cfr. lettera dell'Agenzia ae Koos alla Residentie Orkest del 14.IX.1963, PSS, e le risposte ricevute da parte dell'ente olandese (catalogate a nome «Hans?»), del 15.IX.1963 e s.d. (questa con allegato e annotazioni manoscritte di Maderna), PSS.

³⁰ Cfr. in ordine 1. Eerste concert serie D, programma di sala, Het Residentie Orkest, Gebouw voor Kunsten en Wetenschappen, Den Haag, 30 gennaio 1963 (conservato presso gli archivi della Residentie Orkest dell'Aia); 2. Premier concert, programma di sala, «Cylce symphonique», Société Philharmonique de Bruxelles 1965-1966, Grande Salle 'Henry Le Bœuf' du Palais de Beaux-Arts, Bruxelles, 10 e 11 ottobre 1965 (conservato presso gli Archivi Bozar, Palais des Beaux-Arts – Bruxelles); «Bevrijdingsconcert», programma di sala, Comité ter behartiging van Nationale Belangen, De Doelen, Rotterdam, 6 maggio 1965 (conservato presso l'archivio musicale della Rotterdam Philharmonic Orchestra).

concezione interpretativa, e questa è senz'altro motivata da un interesse specifico verso la dimensione acustico-spaziale delle due opere di Vivaldi.

Si tratta infatti di due capolavori concepiti per un vasto organico, disposto a doppio coro e doppia orchestra – come da dicitura: «per violino, archi “in due cori” e 2 cembali» il concerto RV 581; per «soli, 2 cori a 4 voci miste e 2 orchestre» il Salmo (oltre naturalmente ai due organi a cui Maderna affida la realizzazione del basso) – e basati sull'alternanza di sezioni interne eterogenee e differenziate nel contrappunto. In generale se ne hanno qui di due tipi: sezioni omofonico-monocorali, a ricca densità e spessore strumentale (o strumentale-corale), perlopiù affidate al *tutti* e strutturate secondo una tecnica di raddoppi all'unisono o all'ottava tra un semicoro e l'altro (raddoppi normalmente impliciti o abbreviati nel manoscritto vivaldiano, ove dunque le parti reali dell'organico si riducono molto spesso al canto e al basso, o addirittura a una sola linea);³¹ e, per contro, sezioni basate sulla ripetizione dialogica-antifonale di incisi tra i due semicori strumentali (o strumentali-corali), spesso strutturati in maniera simmetrica per gruppi di quattro o otto battute.³² Tale alternanza, come in una disposizione a blocchi, nel Salmo vivaldiano viene cadenzata da cinque ripetizioni invariate del versetto salmodico iniziale («*Beatus vir qui timet Dominum / in mandatis eius volet nimis*»), le quali rinsaldano, come dei veri e propri ritornelli, le diverse sezioni in un'unica ed unitaria struttura tonale e sonora.

Tra queste sezioni (o al di sopra di loro), si staglia la presenza intermittente di diversi episodi affidati ai *soli* (ad esempio il *Gloria et divitiae*, *Jucundus homo*, e il *Peccator videbit*, e ovviamente i molti episodi violinistici attraverso cui si sostanzia il concerto RV 581); nel caso del *Beatus vir* tale presenza è prodotto esclusivo della trascrizione di Maderna stesso, «dato che Vivaldi», puntualizza il revisore, «in questa composizione segna sempre la chiave senz'altra precisazione».³³ In mezzo dunque a contrapposte sezioni di tipo omofonico e a doppio coro, la scrittura vocale di Vivaldi, negli episodi solistici o di singole sezioni corali a *solo*, rivela uno stile che lo stesso Maderna definisce come «operistico», ad esempio «nelle slanciate figurazioni dei soli bassi nel *Potens in terra*», o per contro «concertistico», nel *Gloria et divitiae*, «dove i due soprani e gli strumenti intessono un ordito sonoro di evidente brillantezza, gareggiando tra loro in virtuosità». In virtù di questa varietà, per Maderna il *Beatus vir* è il «frutto di una superiore sintesi di stili», la quale a confronto del «*mare magnum* concertistico e sonatistico e del pur

³¹ Soprattutto nei ritornelli e coda del primo movimento e nella coda del secondo movimento di RV 581; riguardo al Salmo: nell'*Exortum est in tenebris*, in ampie sezioni del *Paratum cor eius* e del *Gloria patri*.

³² Soprattutto negli episodi del primo movimento e in larga parte del secondo e terzo movimento di RV 581; poi in ampie sezioni del *Beatus vir*, *Potens in terra*, *Gloria et divitiae*, o anche la parte iniziale dello stesso *Paratum cor eius*.

³³ [B. MADERNA], *Nota introduttiva*, in A. VIVALDI, *Beatus vir*, cit. La nota citata compare anonima e non datata, sebbene possa riferirsi convenzionalmente all'anno di pubblicazione della partitura (1969) e possa attribuirsi al «revisore» (cioè a Maderna), che scrive di sé in terza persona singolare. L'avantesto di questo breve scritto ad oggi non risulta presente in nessuno degli archivi consultati e riferibili alle trascrizioni vivaldiane effettuate da Maderna (PSS, AGFM, Archivio Storico Ricordi, Milano, Istituto Italiano Antonio Vivaldi), né è presente in allegato alla partitura manoscritta, resa disponibile da Ricordi dal 1951 come materiale a noleggio.

ragguardevole versante teatrale, fa immediatamente ritenerla come frutto di una più laboriosa gestazione, di un più meticoloso controllo dei mezzi e del lavoro di rifinitura»³⁴ – ben altro giudizio, insomma, rispetto alle *boutades* di Malipiero (e di conseguenza ai proponimenti di Fanna) sui generi non strettamente strumentali di Vivaldi.

L'interesse di Maderna verso la dimensione acustico-spaziale dell'opera, implicito già nella strutturazione dell'organico e nella sua possibile disposizione scenica, nonché nell'intrinseca varietà di stili e scrittura contrappuntistica, trapela anzitutto nella nota introduttiva del Salmo vivaldiano. Scrive infatti Maderna che il *Beatus vir*:

s'iscrive nel numero di quelle composizioni [...] che per il loro peculiare costituirsi fonico, in due cori cioè, rivelano come destinazione ideale la basilica veneziana di S. Marco. Uno stile particolare, squisitamente veneziano, quello dell'antifonia corale con strumenti, di memoria gabrielliana, e che s'illustra nella maniera migliore, secondo l'accezione vivaldiana, proprio in questo «Salmo CXI» come nel *Dixit [Dominus]*, capolavori sommi tra capolavori. [...]

Di Gabrieli tuttavia Vivaldi si rivela erede mirabile inverando una materia musicale che nella dovizia e nobiltà dell'invenzione, nella forma drammatica, nell'altissimo magistero polifonico, nel dinamismo della componente strumentale, mette in luce un gusto coloristico sommo che ricorda immediatamente i grandi conseguimenti pittorici dei maestri veneziani coevi.³⁵

Maderna rinsalda qui un legame originario tra la musica sacra di Vivaldi e la tradizione marciana, in particolare quella di tradizione gabrielliana, riferendosi anzitutto alle originali condizioni d'ascolto della Basilica di S. Marco: a quel «peculiare costituirsi fonico, in due cori», di una musica che tende a incorporare al suo interno l'immagine dell'ambiente che la produce e che, al contempo, risuonando, si rende capace di descriverlo e di renderlo presente. Tale paradigma, quanto mai contemporaneo e foriero di importantissimi sviluppi – si pensi solo al caso del *Prometeo* di Luigi Nono³⁶ – verrà ulteriormente estremizzato da Maderna proprio nelle sue trascrizioni della musica di Giovanni Gabrieli (il già citato *In ecclesiis* e *Canzone a tre cori*, 1972),³⁷ realizzandosi secondo una precisa concezione spaziale della musica che vive anzitutto della disposizione scenica della compagine strumentale e della scelta di orchestrazione per *gruppi* strumentali autonomi. Sebbene questo avanzamento non possa rinvenirsi ad una disamina delle integrazioni maderniane ai testi di Vivaldi, non v'è dubbio che Maderna

³⁴ Questa e le precedenti citazioni, *Ivi*.

³⁵ *Ivi*.

³⁶ Cfr. almeno 1. *Verso Prometeo. Conversazione tra Luigi Nono e Massimo Cacciari raccolta da Michele Bertaglia*, in L. NONO, *Scritti e colloqui*, cit., vol. 2; Intervista con Franco Miracco (1983), *Ibidem*; 3. Intervista con Alberto Sinigaglia (1984), *Ibidem*.

³⁷ Cfr. GIOVANNI GABRIELI, *In ecclesiis*, dall'originale Motetto per voci sole, doppio coro, organo e strumenti messo in partitura da Bruno Maderna, Suvini Zerboni, Milano 1966; G. GABRIELI, *Canzone a tre cori (12 voci)* (1972), a cura di Bruno Maderna, Ricordi, Milano 1973.

ponga quelle opere in una medesima prospettiva interpretativa, e questo può essere desunto sia esaminando gli accostamenti nei programmi da concerto (particolarmente eloquenti quello dell'Aia del 1964 e quello fiorentino del 1965), sia avvicinando le composizioni di Vivaldi alle trascrizioni gabrieliene. È senz'altro significativo affiancare le parole di Maderna della *Nota* al *Beatus vir* con quelle pronunciate in un'intervista del 1971 a proposito di *In ecclesiis*,³⁸ e rilevare che entrambe si richiamano, in maniera metaforica, ad un medesimo apparato visivo e pittorico nel luogo di una connotazione musicale di tipo timbrico-sonoro: laddove la «superiore sintesi di stili» di Vivaldi, già ereditiera per Maderna della ricca tradizione marciana-gabrieliana, «mette in luce un gusto coloristico sommo che ricorda immediatamente i grandi conseguimenti pittorici dei maestri veneziani coevi», la musica di Giovanni Gabrieli esprime parimenti un'intrinseca qualità timbrica del suono, unica al mondo ed esclusiva del Duomo di S. Marco e dell'ambiente veneziano circostante, «una reale voluttà», dice Maderna, «quasi una libidine del suono, come c'è nella pittura veneta per il colore»:

[si] pensi anche alla pittura della scuola veneziana. Tutto quello che ancor oggi possiamo vedere in piazza S. Marco; i monumenti, i gonfaloni, i piccioni, la folla, tutta questa festa di colori si ritrova nella pittura veneziana. E soprattutto ci si trova il cielo di Venezia, che è un cielo insolito, direi particolarmente maestoso, forse perché spesso la linea dell'orizzonte si confonde col mare, per cui pare che non ci sia un orizzonte. Io credo che Gabrieli volesse portare questo cielo e i colori della piazza all'interno della buia, misteriosa, chiesa bizantina. C'è infatti, in Gabrieli, una reale voluttà, quasi una libidine del suono, come c'è nella pittura veneta per il colore.³⁹

Volendo offrire una contestualizzazione più ampia, si noterà come tale immagine, affine come si diceva a quelle descritte da Nono negli anni Ottanta sul *Prometeo* e, in generale, sui colori e i suoni di Venezia, nonché su Giovanni Gabrieli, sembri al contempo anelare ad una certa *Klangfarbe* di elementi eterogenei, selezionati ed estrapolati dalla realtà e inglobati nel corpo sonoro della musica – «io credo che Gabrieli volesse portare questo cielo e i colori della piazza all'interno della buia, misteriosa, chiesa bizantina», con il termine «chiesa utilizzato» come metonimia di musica sacra, o comunque di musica funzionale al rito ecclesiastico. Potrebbe essere lecito contestualizzare quest'immagine sonora in riferimento all'estetica di alcuni brani elettronici ed elettroacustici di Maderna, quali ad esempio *Tempo libero I* e *Venetian Journal*, pressoché contemporanei all'intervista rilasciata a Bitter.⁴⁰

³⁸ Conversazione Maderna-Bitter (Saarländischer Rundfunk, Saarbrücken, 31.10.1971), in *Bruno Maderna: Documenti*, cit., pp. 106-110.

³⁹ *Ibidem*, p. 109.

⁴⁰ Si confronti la citazione dall'intervista con quanto Maderna afferma proprio a proposito di *Tempo libero I*: «io sono partito da alcuni elementi e diverse possibilità di interpretazione; elementi fra loro contrastanti, previsti come psicologicamente opposti. Ad esempio voci prima di una rappresentazione, oppure discorsi di gente che parla ad un microfono, come noi ora. Di tutto questo ho preso solo le parole che avessero una certa *Klangfarbe* o una particolare rilevanza letteraria. Inoltre brani di musica organizzata, anche questi trattati come *objet trouvé*, poi di nuovo frammenti d'ambiente filtrati ed elaborati. Durante la lavorazione di questa bobina, aggiungevo un nuovo elemento, un nuovo contrasto, che però non

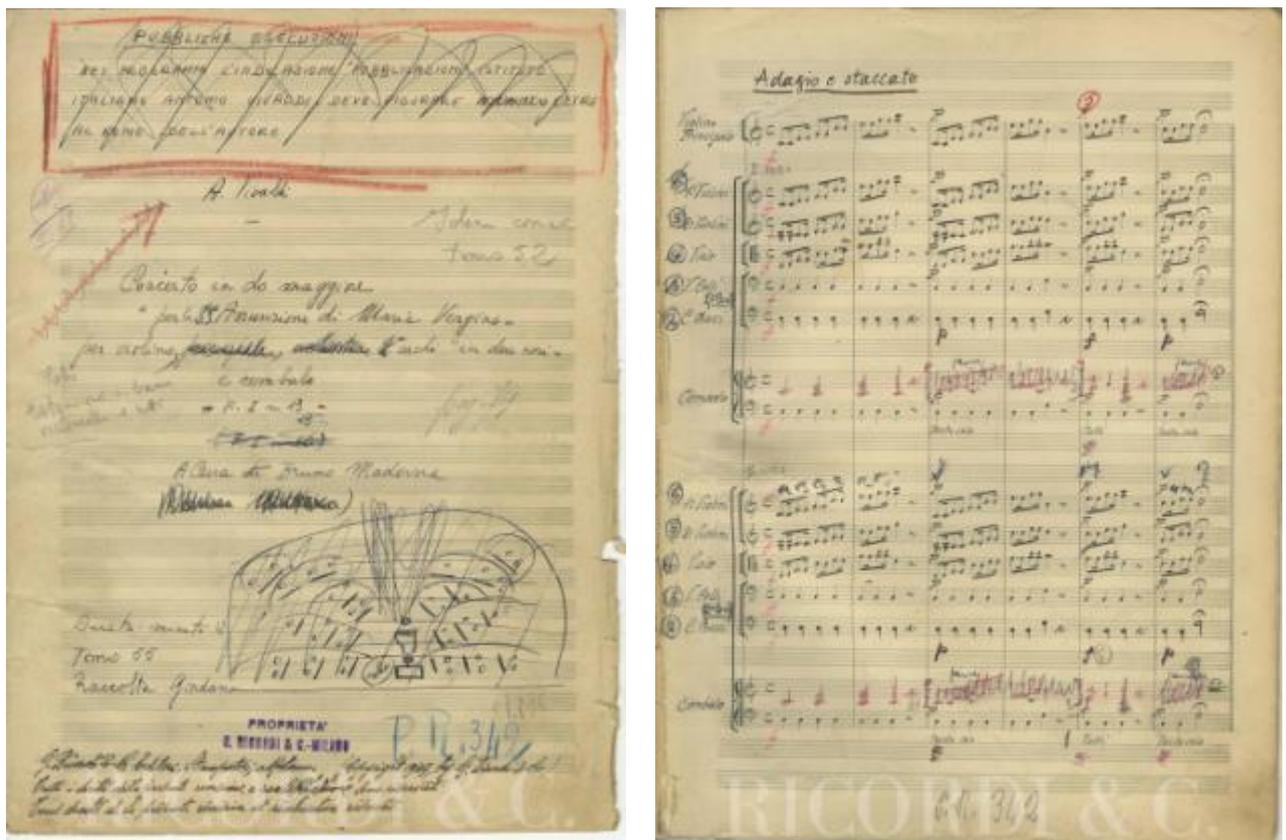


Figura 2 – A. VIVALDI, Concerto in Do magg. “per la SS. Assunzione di Maria Vergine”, per vno, archi in due cori e b.c., part. ms., cit., frontespizio e p. 1. Di grafia maderniana sono i segni in rosso, l’indicazione dell’agogica, la parte dei due bassi. Il corpo del testo principale, a penna nera è opera di copista dell’Istituto Vivaldi. Sul frontespizio appare autografa la sola scritta a matita «fatto estensione c. bassi / violoncello 1 tutti». Si legge sulla sinistra in alto una datazione comune a molte partiture dello stesso periodo, »I. 49«, che lascia pensare ad un deposito presso l’Archivio Ricordi. La datazione si accompagna sempre ad una stessa sigla, una A e una E sovrapposte, iscritte in una R. L’edizione a stampa del concerto, come s’è detto, verrà pubblicata alla fine di quell’anno, insieme agli altri 49 tomi della seconda e terza serie congiunte (tomi 26-75) degli opera vivaldiani. Immagine Archivio Storico Ricordi © Ricordi & C. S.r.l. Milano www.ricordicompany.com⁴¹

Può essere rilevante che, fra tutte le diverse trascrizioni approntate durante il periodo dei cosiddetti «anni veneziani» (grosso modo tra il 1947 e il 1951/1952), soprattutto le due composizioni di Vivaldi (e poi la suite da

disturbasse l’equilibrio armonico del tutto»; cit. in *Conversazione su «Tempo libero»* Christof Bitter-Bruno Maderna, 7.5.1973, Saarländischer Rundfunk, Saarbrücken, in *Bruno Maderna. Documenti*, cit., pp. 115-116. Sul *Venetian Journal* cfr. anche A. I. DE BENEDICTIS, ‘Qui forse una cadenza brillante’: viaggio nel *Venetian Journal* di Bruno Maderna, «Acta Musicologica», 2000, n. 1, pp. 63-105.

⁴¹ Vale la pena ricordare che Angelo Ephrikian diresse questo concerto al Teatro alla Scala di Milano la sera del 16.XI.1948, nel secondo concerto del famoso ciclo dedicato interamente alla ‘nuova’ musica di Vivaldi. È probabile che in tale circostanza Ephrikian abbia diretto l’opera utilizzando il manoscritto di Maderna, in quel momento non ancora depositato presso Casa Ricordi. Sul retro del frontespizio sopraccitato si legge infatti un appunto a matita di Maderna che potrebbe rendere conto di un passaggio di materiale per il Concerto alla Scala: «al M° Fanna | Milano Scala 3621 | 26-10-948».

Odhecaton) continueranno a trovare spazio nel suo repertorio e nei suoi concerti senza essere soppiantate da nuove opere e trascrizioni, perlomeno sino alla fine degli anni Sessanta.

Naturalmente il paradigma timbrico-spaziale della musica di Vivaldi non esaurisce l'intero discorso della specifica concezione interpretativa di Maderna, sebbene si ponga certo come uno degli elementi più fecondi e interessanti. Altre qualità si apprezzano sicuramente individuando alcuni tratti comuni alle integrazioni apportate, che possano fare sistema alla disamina dei diversi manoscritti autografi conservati e, laddove questi non sono disponibili (RV 120 e RV 231), delle edizioni a stampa.

Lo stato dei materiali presenta un caso interessante e assai rivelatore in tal senso: tutte le partiture autografe conservate presso l'Archivio Storico Ricordi risultano conformi alle rispettive edizioni a stampa – se non divergenti per lievissime e irrilevanti modifiche, di cui qui non si rende conto – tranne quella del Concerto *'per la S.S. Assunzione di Maria Vergine'* RV 581 (vedi fig. 2). L'edizione a stampa di questa composizione presenta una notevole quantità di integrazioni che non si rinvergono sul manoscritto maderniano (che come s'è detto è depositato come materiale d'archivio Ricordi a partire dal gennaio 1949), e sarebbero dunque testimoni di un successivo stadio di fissazione del testo. Non sappiamo se queste nuove modifiche siano state fatte da altri, in un momento probabilmente prossimo alla pubblicazione editoriale. Considerando le specificità delle integrazioni risulterebbe improbabile imputarne la paternità a Maderna, dato che di identiche o simili non si rinvergono sulle altre partiture di Vivaldi revisionate nello stesso periodo. Al di là della questione filologica, quel che interessa qui è che esse si offrano come un utile strumento per evidenziare *via negationis* le divergenze del tratto autografo maderniano, dunque per far risaltare alcune caratteristiche della concezione interpretativa maderniana al contrasto tra la lezione dell'edizione a stampa e quella del manoscritto.

Valutate così le integrazioni apportate da Maderna, e rinviando all'appendice di questa dissertazione per una puntuale elencazione delle divergenze tra manoscritto e edizione a stampa, possiamo abbozzare una sintesi delle principali caratteristiche della sua concezione interpretativa. V'è solo da premettere che, in una disamina di questo tipo, è lecito ritenere che tutto quello che non traspare per iscritto sulla carta da musica non si può certo dire che non esista, ma anzi, che trovi proprio una sua maggiore (od ulteriore) messa a punta durante il momento delle prove o in concerto – come si diceva nel capitolo precedente, che trovi una maggiore intensificazione sul lato dell'evento rispetto a quello della scrittura intesa in senso tradizionale:

1. distribuzione delle dinamiche a sezioni omogenee e non differenziate, esemplificando dunque su vasta scala il principio localizzato della cosiddetta dinamica a terrazze (dove la tendenza ad evitare oscillazioni dinamiche e *nuances* interne a singoli incisi o frammenti melodici). Si vedano su questo quanto descritto alle bb. 265, 290, 317, 349. Le gradazioni dinamiche sono pertanto ottenute

tramite *subito* (talvolta esplicitati in partitura come *p subito*, ma lo stesso effetto si può dire riguardo ai *forte*) e non tramite forcelle e *decrescendo* (entrambi del tutto assenti nel manoscritto);

2. ricorso al *crescendo* soltanto come culmine dei finali di movimento, specie degli *Allegro*, i quali erompono nella cadenza solistica conclusiva (ad es. bb. 82-85 e 310-345); dunque ricorso al *crescendo* con una funzione esplicita di caratterizzazione formale e non di articolazione interna del fraseggio;
3. ricerca costante di una cantabilità melodica (o indicativamente di una linearità/orizzontalità) delle parti strumentali, con particolare attenzione rivolta agli strumenti solisti, molto spesso attraverso legature ‘in battere’ (dunque culminanti sul levare dell’inciso melodico) e in special modo in presenza di arpeggi o abbellimenti in diminuzione/semicrome; in questo caso v’è la propensione a staccare la prima nota del gruppetto per farne risaltare una precipua direzionalità melodica (ad es. b. 80 e sgg., 290 e sgg. e 320 e sgg.). Volendo anticipare un elemento che verrà discusso nel prossimo § VI. 2, e citando Maderna interprete di Legrenzi, si può trasportare anche alla musica di Vivaldi l’idea di disporre le arcate nella seguente maniera: «in generale suonare gli Allegri sciolto e spigliato, gli Adagi molto legato, ma sempre sciolto».⁴²
4. tendenza a evitare l’integrazione di segni di espressione e di stile esecutivo (del tipo *marcato*, *staccato*, etc.);
5. sobria realizzazione del continuo – in linea evidentemente con i diktat imposti da Malipiero – la quale evita i raddoppi e per contro rimane originale ed autonoma nel disegno rispetto alle altre parti, pur derivando buona parte del materiale da queste. In generale la sua scrittura mira ad asciuttezza ed essenzialità (ad esempio, spesso la mano destra si serve di una semplice scrittura a due voci).

Tali elementi, come si diceva, fanno sistema con le integrazioni rinvenibili sulle altre partiture manoscritte curate da Maderna (RV 118, 186 e 352), le quali sono sostanzialmente conformi alle rispettive edizioni a stampa. Qualche elemento di commento in più riserva il *Beatus vir*, nel quale «dalla parte del basso numerato per il continuo, vengono ricavate nei ripieni le parti dei violoncelli e dei contrabbassi – inesistenti nel manoscritto – secondo criteri tecnici e di colore»,⁴³ e lo stesso dicasi della pedalizzazione dei due organi, differenziata dal basso del manuale credibilmente secondo criteri di timbro orchestrale (si veda soprattutto

⁴² Cfr. *infra*, § VI. 2.

⁴³ [B. MADERNA], *Nota introduttiva*, cit.

nella sezione d'apertura «Beatus vir»); mentre l'uso davvero parco delle forcelle, solo in due incisi superiori alla lunghezza di una misura (bb. 285-sgg.; bb. 295-sgg.) è impiegato perlopiù per una caratterizzazione di uno stile *sforzato* laddove è richiesto (bb. 27, 152 e, in maniera eloquente, la sezione sola dell'«Exortum est in tenebris»). Rispetto a quanto schematizzato sopra, si tratta dunque, non di lievi eccezioni al sistema dei cinque punti, ma dello stesso sistema applicato ad un genere e ad un organico differente (e ben più esteso) rispetto a quello dei concerti per violino e dei concerti per archi.

Più in generale, i cinque punti sono assimilabili alle istanze di una concezione interpretativa che interessa globalmente la musica di Vivaldi, e che si può descrivere anche attraverso un'analisi di altre partiture e materiali vivaldiani presenti nella biblioteca di Maderna, PSS, non curate da lui medesimo, ma certo dirette da egli in più di una occasione ed annotate da cima a fondo con segni di concertazione.⁴⁴ Si veda ad esempio la seguente immagine (fig. 3), tratta dall'edizione del famoso Concerto *'per l'Orchestra di Dresda'* RV 577, curato da Ephrikian (1947),⁴⁵ e di proprietà di Maderna: la partitura riporta due diversi sistemi di segni di concertazione, entrambi autografi, che si sovrappongono al dettato di Ephrikian e in più punti lo disattendono, caratterizzando per contro una concezione interpretativa assimilabile a quella ritratta soprattutto nei primi tre punti dei cinque sopracitati. Non essendo al momento in possesso di riferimenti ad esecuzioni dell'opera, possiamo provvisoriamente ritenere che i due sistemi di concertazione attestino (perlomeno) un lavoro di studio della partitura perfezionatosi in due fasi diverse:

⁴⁴ In PSS si conservano le seguenti partiture di Vivaldi con annotazioni autografe di Maderna: A. VIVALDI, Concerto in Sol min. n. 1 [RV 576], a cura di Fausto Torrefranca, Carisch, Milano 1937 (PSS BM PM 2034); A. VIVALDI, Concerto in Sol min. per 2 fl., 2 ob., 2 fg., vno, archi e cemb. *'Per l'Orchestra di Dresda'*, F. XII n. 3 [RV 577], a cura di A. Ephrikian, Ricordi, Milano 1947 (PSS BM PM 51); A. VIVALDI, Concerti für Flöte, Streichorchester und Generalbass (Cembalo oder Klavier) Opus X, hrsg. von Wolfgang Fortner, Schott, Mainz 1950: Concerto III *'Il gardellino'*, op. 10,3 [RV 428], D-Dur (PSS BM PM 2035:3). Si conservano poi le sole parti staccate, annotate in parte da Maderna e in parte da altre mani, dello stesso concerto *'per l'Orchestra di Dresda'* (PSS BM PM 2036), e di: A. VIVALDI, Concerto in Sol min. per vno, archi e cemb. F. XI n. 6 [RV 155], a cura di G. F. Malipiero, Ricordi, Milano 1947 (PSS BM PM 2037); A. VIVALDI, Concerto in Do magg. *'per la solennità di S. Lorenzo'* per 2 fl., 2 ob., 2 cl., fg., 2 vni, archi e cemb. F. XII n. 14 [RV 556], a cura di A. Ephrikian, Ricordi, Milano 1949 (PSS BM PM 2038).

⁴⁵ A. VIVALDI, Concerto in Sol min. *'Per l'Orchestra di Dresda'*, cit., (PSS, BM PM 51).

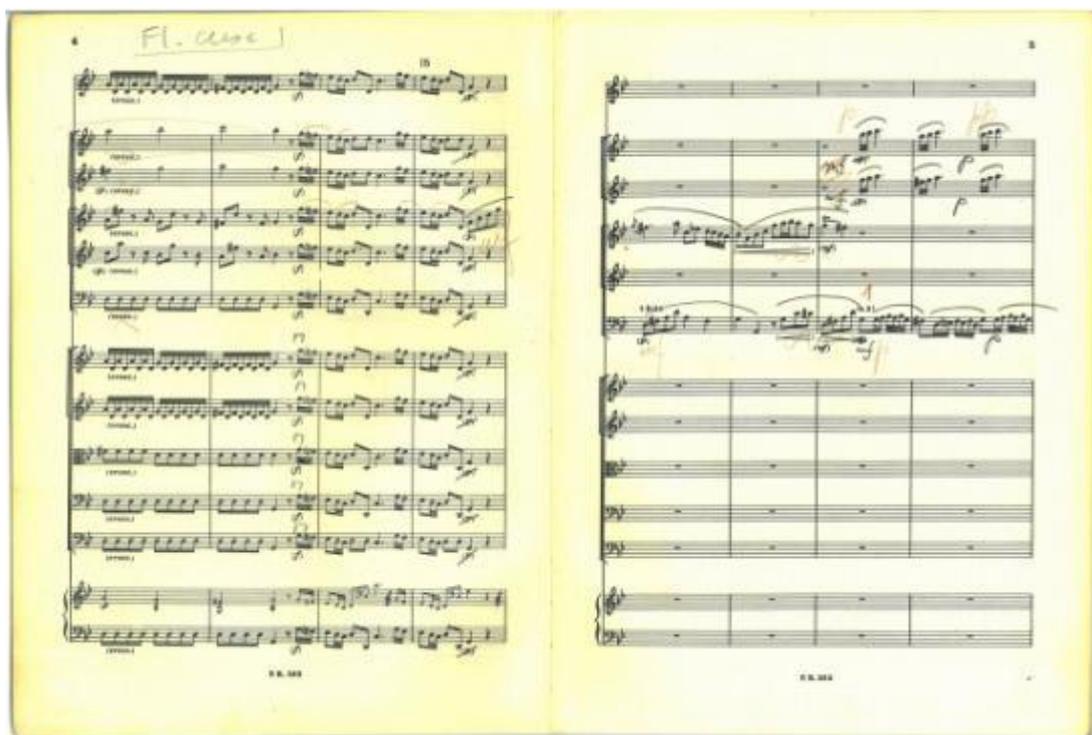


Figura 3 - A. VIVALDI, Concerto in Sol min. 'per l'Orchestra di Dresda', cit., bb. 12-19, con annotazioni autografe di Maderna; Collezione Bruno Maderna, PSS, BM PM 51.

Anche in questo caso l'immagine dell'interpretazione maderniana traspare vivida per contrasto rispetto alla presenza di un altro segno, quello di Ephrikan, e si caratterizza nella soppressione del suo *crescendo* e delle sue forcelle, nonché nel sovvertimento dell'impianto delle dinamiche e nella ricerca di un fraseggio legato, soprattutto in presenza dei *sol*. Del resto, riferendoci ora ad Ephrikan, già fig. 2 cap. II, visto in precedenza del Concerto per fagotto e archi RV 501 (cfr. Cap. II), rendeva palese la qualità di una trascrizione totalmente diversa da quella di Maderna e protesa anzitutto nella esplicitazione di dettagli e di incisi di tipo infratestuale, riferibili alla micro-forma più che ad una caratterizzazione per sezioni contrastanti. Volendo generalizzare, si potrebbe ora tentare una efficace contrapposizione tra la trascrizione (e dunque l'interpretazione) di Ephrikan e quella di Maderna: da un lato sta il Vivaldi del *continuum* 'fluidò', riccamente decorato da arguzie, ipertrofismi e trovate ad effetto, il Vivaldi del fantasmagorico «suono veneziano»; dall'altro v'è un Vivaldi più cantabile e meno *sciolto*, al contempo agitato da granitici contrasti fatti di blocchi e di masse contrapposte, anche di tipo spaziale; forse più spoglio e 'malipierano' nella cura meticolosa dei dettagli, ma assimilato ad una concezione interpretativa che fa tutt'uno con il pensiero compositivo.

IV.3 LA PROSPETTIVA ERMENEUTICA MADERNIANA

Rimanendo saldamente legati agli esempi vivaldiani, possiamo passare ora all'argomento del superamento della dialettica 'classica' tra oggettività e soggettività; ancora attiva, questa, nel pensiero estetico e compositivo di

discendenza viennese-darmstadtiana, e dunque dominante negli ambienti e centri di irraggiamento della Nuova Musica europea nel secondo dopoguerra. Questa introduzione intende sondare con maggior profondità quanto già anticipato nel precedente capitolo, in riferimento al cosiddetto punto 4 della concezione interpretativa maderniana (cfr. § III. 3); si vuole inoltre giustificare qui, su un piano generale, il tipo di approccio interpretativo dimostrato da Maderna nei confronti dei testi delle opere musicali.

Si diceva precedentemente che, nel pensiero della «rivoluzione della continuità», la dialettica oggetto/soggetto viene disciolta nell'idea (e nella pratica) di un'operazione di tipo umanistico, ovvero – usando le stesse parole di Maderna – nell'opera di un incessante «ampliamento», «ripensamento», «intensificazione» del pensiero, di «conglobamento» del pregresso nel susseguente. Tale visione veniva corroborata dallo stesso paradigma maderniano dell'«interpretazione ideale», ovvero dalla riunificazione dell'atto compositivo con quello interpretativo per mezzo di «osmosi», «sintesi», «catalisi» di elementi, segni e strutture eterogenee.

Una maggiore contestualizzazione di questo pensiero viene offerta da alcuni appunti manoscritti di Maderna, stesi in francese, per una conferenza tenutasi durante il suo primo anno di insegnamento a Dartington, nell'estate del 1960.⁴⁶ Argomento centrale della riflessione è il problema dell'ascolto e della «percezione». Maderna giunge qui ad una definizione dell'attività recettiva – «écouter de la musique» – del tutto corrispondente al suo paradigma creativo-interpretativo. Si parla ora di «simbiosi» tra la «materia», fatta di relazioni sonore oggettivabili e schematizzabili, e il «desiderio» di chi, intenzionalmente, accende il significato estetico dell'opera tramite l'instaurazione di nuove qualità estetiche, dispiegamenti formali, concentrazioni energetiche («l'énergie affective et des significations évoquées»), sempre all'interno dei limiti derivati dalle medesime relazioni di tipo oggettivo:

1
parce que, et
nous le
verrons après,
il s'agit des
structures
objectives

A moins de vouloir refuser à la musique toute signification autre que celle d'une titillation, nous sommes bien obligés d'admettre, provisoirement, quelque hypothèse sur ce qu'elle peut vouloir dire. Écouter de la musique nous fait sentir qu'elle a deux significations : l'une, objective, en quelque sorte inhérente à sa propre structure,¹ et l'autre subjective, qui lui est étranger mais qui est la structure propre de la personnalité du compositeur en tant que homme, artisan, interprète. [...]

Mais il faut aussi tenir compte du problème de la perception, qui est, au fond, le principe de toute communication avec des objets sonores. Sans aucun doute, une bonne partie de l'effet musical et de son contenu, provient de l'action physique de la musique sur l'oreille et le cerveau en tant que son pur. De ça, on peut conclure qu'il ne nous apprendra rien de vraiment intéressant sur la signification esthétique de la musique qui, elle, est une question de relations perçues dans la trame sonore. Il faut cependant noter

⁴⁶ Cfr. B. MADERNA, *Dartington, 31.7.1960*, cit. Come in precedenza, si sceglie qui di riferirsi al documento originale maderniano, B. MADERNA, *Dartington, 31 luglio 1960*, PSS, Textmanuskripte, Box n. 1: 1.1 – Allgemein, che si trascrive ritraendo nella forma anche le aggiunte manoscritte a margine. Il documento consiste di 6 pp. manoscritte di un quaderno di piccole dimensioni intitolato da Maderna come «DARTINGTON».

qu'una grand partie de l'influence attribuée à la musique, n'est, en réalité, que l'influence du son en tant que tel:² la matière primaire de l'art.

² Signal → perception du Signal

Mais, avant de commencer à considérer le "son" e les "objets sonores", cette matières primaires de la musique, rappelons nous que la musique ne peut pas être seulement "désir" ou "matière", mais, sans aucun doute, une symbiose de "désir" e "matière".³ La musique, en bref, consiste (pour faire une tentative de définition, aussi grossière qu'il peut apparaître) dans l'hésitation de désirs (dans la condition idéale puissant et pleins des significations) et leurs complète satisfaction.⁴ C'est mieux l'affaire d'un jugement qui porte sur la Puissance mise en œuvre par le créateur pour organiser une matière que ses tendances lui dictaient. Il faut apprécier les procédés de liaison, d'organisation, de disposition, à la fois de l'énergie affective et des significations évoquées par ces procédés.

⁴ satisfaction = réalisation

³ citare Monteverdi

Come si vede, l'accento di Maderna, anche nel caso di una teoria dell'ascolto, è tutto spostato sul lato dell'evento, dunque a livello della realizzazione di quella «trama di relazioni sonore» («satisfaction = réalisation», si appunta a margine perentoriamente il compositore), la quale si identifica come oggettiva ed è all'origine di una potenzialità di concretizzazioni significative ed esteticamente accettabili («dans la condition idéale puissant et pleins des significations»). Se da un punto di vista teorico la quantità di queste possibilità si potrebbe dare come infinito, la molteplicità delle singole concretizzazioni è in realtà limitata nel numero, in base a principi intrinseci di coerenza. Intervistato da Gastone Favero nell'estate del 1969, alla Biennale di Venezia, nel mezzo di una pausa delle prove suo Concerto per violino, Maderna rende conto di questo principio, affermando che, addirittura in una partitura aleatoria come la sua nuova opera, non tutti i «percorsi» sono possibili, ma soltanto pochi:

Io termino il lavoro di composizione con le prove. Dopo questa prima esecuzione [del Concerto per violino] ci sarà un percorso fissato, che sarà composto integralmente. Ci saranno delle possibilità di variazione nell'accompagnamento dell'orchestra, o nella parte del violino, che saranno tre o quattro diverse e saranno dei percorsi che si potranno stabilire volta per volta. Ma in questo non è che tutti i percorsi siano possibili: ci saranno forse tre o quattro percorsi possibili, formalmente utili.⁴⁷

Ritornando agli appunti di Dartington, e all'argomento del superamento della dialettica classica di oggetto/soggetto, è senz'altro notevole la vicinanza della concezione maderniana rispetto agli elementi di una teoria del fatto recettivo e interpretativo, propria di una certa ontologia dell'opera d'arte incipiente negli stessi anni Sessanta (soprattutto nei paesi tedeschi), la cosiddetta *Rezeptionsästhetik*, formalizzatasi sulla scorta di alcune istanze dall'ermeneutica gadameriana e della fenomenologia husserliana.⁴⁸ Secondo tale teoria, in particolare alla lettura di

⁴⁷ *Un'ora con Bruno Maderna*, cit. (a 9'00" circa).

⁴⁸ Cfr. ROBERT C. HOLUB, *Introduzione*, in *Teoria della ricezione*, a cura di Robert C. Holub, Einaudi, Torino 1989, pp. VII-XXXII.

alcuni contributi di Roman Ingarden e di Wolfgang Iser,⁴⁹ il significato di un'opera d'arte che si dà nel processo di interpretazione, non è né totalmente oggettivo o schematizzabile né soggettivo, ma scaturisce dall'interazione di questi due piani. (Maderna, s'è visto sopra, si riferiva su questo punto ad una «symbiose de “désir” e “matière”».) Si strutturano così diversi livelli di stratificazione, generati da questo processo dinamico, dove «l'impulso produttivo» insito nell'intera operazione ermeneutica è stimolato primariamente da alcuni «punti» o «luoghi» di indeterminatezza (*Unbestimmtheitsstellen*) dello schema o partitura – il «non detto», secondo Iser, o le implicazioni inesprese del testo «che mobilitano la fantasia»⁵⁰ – i quali comunque non sono mai del tutto riducibili. Compito dell'interprete (o del lettore) è dunque il riempimento di questi punti di indeterminazione, attraverso la realizzazione performativa – la «concretizzazione» nel lessico utilizzato da Ingarden:

Ogni opera musicale, in quanto creazione artistica, è costituita in prima istanza dallo schema delle partitura, ma, come si dimostrerà fra poco, non si esaurisce in esso. I punti di indeterminazione in essa contenuti determinano a partire da se stessi i propri riempimenti possibili. Che cosa significherà qui riempimenti “possibili”? I punti di indeterminazione presenti in ogni opera musicale, determinati dalla partitura, sono, come già detto, ancora di tipo diverso. Ognuno di essi ammette una molteplicità di fattori determinanti (*Bestimmtheiten*) di tipo corrispondente, che possono riempire i relativi punti. Ne risultano numerose classi diverse di molteplicità di riempimenti ammissibili. [...] Questa concretizzazione dell'opera non può quindi essere compiuta a casaccio o arbitrariamente, ma in modo tale da selezionare di volta in volta un preciso gruppo di quei fattori determinanti propri in potenza dei singoli punti di indeterminazione; si verifica cioè secondo il principio che i fattori determinanti scelti non concordano semplicemente con quei tratti costanti dell'opera che sono fissati univocamente dalla partitura, ma devono anche formare una certa “armonia” reciproca e condurre alla costituzione di corrispondenti valori estetici.⁵¹

Produttore di questo potenziale, come riconosce Iser, è l'interprete (o il lettore), nonostante questa virtualità sia al contempo una qualità intrinseca dell'opera medesima; venendo dunque alle modalità del «completamento» attuato dall'interprete, ogni momento del processo di concretizzazione è dunque «una dialettica di protensione e ritenzione»,⁵² afferma poi Iser, «nella misura in cui un orizzonte futuro ancora vuoto», l'attesa, «ma destinato a completarsi, interagisce con un orizzonte passato e sempre più sbiadito», il ricordo, «in modo tale che

⁴⁹ Cfr. almeno WOLFGANG ISER, *Il processo della lettura. Una prospettiva fenomenologica*, in *Teoria della ricezione*, cit., pp. 43-69 (ed. or. ID., *The Reading Process. A Phenomenological Approach*, «New Literary History», III, 1971-1972, pp. 279-99); ROMAN INGARDEN, *Il problema dell'identità dell'opera musicale*, in *L'esperienza musicale. Teoria e storia della ricezione*, a cura di Gianmario Borio e Michela Garda, EDT, Torino 1989, pp. 51-69 (ed. or. ID., *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst. Musikwerk. Bild. Architektur. Film*, Niemeyer, Tübingen 1962, pp. 115-136).

⁵⁰ W. ISER, *Il processo della lettura*, cit., p. 53.

⁵¹ R. INGARDEN, *Il problema dell'identità*, cit., p. 60.

⁵² W. ISER, *Il processo della lettura*, cit., p. 48

ambidue gli orizzonti interni del testo possono fondersi l'uno con l'altro. È in questa dialettica che si attualizza il potenziale non ancora formulato del testo».⁵³ Si ricordi, a proposito di protensione e ritenzione, che Maderna a Dartington parlava proprio di «*hésitation de désirs (dans la condition idéale puissant et pleins des significations)*» e di «*leurs complète satisfaction = réalisation*».

Con tutto ciò non si vuole certo presentare Maderna come un propugnatore della *Rezeptionsästhetik*, né creare ponti e correlati semantici *ad hoc* tra la poetica maderniana e la teoria della ricezione (sebbene quest'ultima, come si vede, presenti notevoli elementi di risonanza con alcuni capisaldi del pensiero del compositore, e viceversa). Vero è che, ad una pari altezza cronologica (le *Untersuchungen* di Ingarden vengono pubblicate due anni dopo gli appunti di Dartington, nel 1962), una comune riflessione intorno ai problemi dell'interpretazione interessa tanto a Maderna quanto ai teorici tedeschi della *Rezeptionsästhetik*, ed essa riguarda anzitutto il superamento della dialettica classica tra oggetto e soggetto e la definizione di una nuova dimensione produttiva dell'attività interpretativa. Non si sbaglierà pertanto a definire la concezione interpretativa maderniana, alla quale si rapporta anzitutto il problema della trascrizione, come una prospettiva di tipo ermeneutico, in senso lato.

Riferendoci ora alla materia della trascrizione, e sempre ai fini di questa tesi, è subito da rilevare come tale visione sia ulteriormente avvalorata da ulteriori ed importanti elementi.

Come ha mostrato Carl Dahlhaus, il modello di opera d'arte della *Rezeptionsästhetik* è un utile strumento euristico che permette di mediare tra il portato dell'estetica e, più in generale, della storia delle idee, e la fondazione storica di principi filologici ed editoriali, atti alla restituzione del testo di una determinata composizione.⁵⁴ Volendo estendere l'argomentazione dahlhausiana, è lecito ritenere che il concetto di «punto di indeterminazione» consenta di circoscrivere, di epoca in epoca, lo spazio di libertà di colui che cura, edita o trascrive un'opera d'arte del passato; permetta dunque di spiegare le motivazioni insite in questo tipo di dimensione produttiva, sempre all'interno di una dialettica ermeneutica tra «l'orizzonte di protensione» e quello di «ritenzione», come descritto da Iser.

Maderna nella sua poetica non fa riferimento esplicitamente alla teoria dei «punti di indeterminazione», sebbene il discorso sull'indeterminazione, affrontato dal compositore in parallelo alla produzione di composizioni di tipo aleatorio (a

⁵³ Ivi.

⁵⁴ Cfr. soprattutto CARL DAHLHAUS, *I principi delle edizioni musicali nel quadro della storia delle idee*, in MARIA CARACI VELA, *Filologia musicale: Istituzioni, storia, strumenti critici*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2013, Vol. III: *Antologia di contributi filologici*, pp. 83-95 (ed. or. C. DAHLHAUS, *Zur Ideengeschichte musikalischer Editionsprinzipien*, «*Fontes Artis Musicae*», XXV, n. 1, 1978, pp. 19-27); ID., *Filologia e storia della ricezione. Osservazioni sulla teoria dell'edizione (1978)*, in ID., «*In altri termini: Saggi sulla musica*», a cura di Alberto Fassone, Ricordi-Accademia Nazionale di S. Cecilia, Roma 2009, pp.143-160 (ed. or. ID., *Philologie und Rezeptionsgeschichte. Bemerkungen zur Theorie der Edition*, in *Festschrift Georg von Dadelsen zum 60. Geburtstag*, a cura di Thomas Kohlhase e Volker Scherliess, Neuhausen-Stuttgart 1978, pp. 45-58); ID., *Storia del testo e storia della ricezione*, in ID., «*In altri termini*», cit., pp. 162-173 (ed. or. *Textgeschichte und Rezeptionsgeschichte in Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte*, hrsg. von Hermann Danuser und Friedhelm Krummacher, Laaber Verlag, Laaber 1991, pp. 105-114 («*Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover*», 3)).

partire dagli anni Sessanta), si articoli anzitutto come riflessione sul tema dell'apertura dell'opera d'arte musicale e sulla sua interpretazione *in generale*, declinandosi poi nei campi di possibilità delle varie questioni tecniche che tale discorso comporta – in primo luogo la questione della forma. A proposito dell'istanza produttiva/poietica insita nell'idea di indeterminazione – o nelle implicazioni inesprese «che mobilitano la fantasia», riprendendo Iser – Maderna nella sopracitata intervista con Georges Caraël muove proprio dalla considerazione che «la musique aléatoire a toujours existé», e definisce questa come «le côté stimulant de la musique».⁵⁵

Ulteriori elementi di contestualizzazione sono offerti da un dattiloscritto, senza titolo ma con annotazioni manoscritte del compositore, databile genericamente *post* 1962 e conservato in PSS insieme ad una sua traduzione dattiloscritta in tedesco (segno probabile di un suo impiego quale testo per una lezione o conferenza davanti a un uditorio germanofono, o comunque nordeuropeo).⁵⁶ Il documento si potrebbe presentare come un originale collage di frammenti tratti dal capitolo centrale di *Opera aperta* di Umberto Eco, intitolato nella sua prima edizione come *Apertura e teoria dell'informazione* (in particolare dai paragrafi *Discorso poetico e informazione* e *L'informazione, l'ordine e il disordine*), non senza puntuali interpolazioni e integrazioni al testo da parte di Maderna; il tutto naturalmente è assemblato dal compositore come un testo coerente e unitario.⁵⁷

⁵⁵ A 7'00" circa della registrazione Maderna afferma: «Il faut tenir compte que la musique aléatoire a toujours existé. Il faut penser, par exemple, aux cadences pour les instruments solistes dans les concerts pour instruments et orchestre, ou aux *recitatifs*. Il faut penser, par exemple, à l'improvisation que Mozart même souhaitait avoir dans ses opéras : il a toujours prié que ses *recitatifs* fussent vraiment presque improvisés, ou que dans ses *recitatifs* il fallût mettre des mots nouveaux. De cette façon la musique aléatoire a toujours une grande importance, parce qu'elle représente un des côtés les plus vivants de la musique, c'est-à-dire, le côté stimulant de la musique». Si veda anche la seguente affermazione di Maderna tratta da un'intervista rilasciata a Jean-Yves Bosseur nell'agosto 1966: «Pour moi, il y a deux types de forme, ouverte et close. La première n'est profitable que si elle satisfait aux conditions de la forme globale, si elle a un rôle défini dans l'organisation générale de l'œuvre. A ce niveau, on peut distinguer dans la forme ouverte plusieurs degrés d'aléa pour les divers éléments qu'elle recouvre. Le principe d'indétermination en musique ne peut avoir un sens que soumis à certaines lois de principe, à des paramètres parfaitement organisés»; cit. *Avec Bruno Maderna*, intervista con J.-Y. Bosseur, Darmstadt, agosto 1966, in J.-Y. BOSSEUR, «De vive voix». *Dialogues sur les musiques contemporaines*, Minerve, Paris 2010, pp. 16-17.

⁵⁶ B. MADERNA, [*Teoria dell'informazione*], PSS, Textmanuskripte, Box n. 1: 1.1 – Allgemein. Il documento consiste di 10 pp. dattiloscritte chiosate con alcune annotazioni manoscritte. Ad esso sono allegati 3 pp. di appunti preparatori manoscritti e la traduzione dattiloscritta in tedesco a cura di Brigitte Grossmann (10 pp.), che mantiene lo stesso ordine delle pagine del documento in italiano. Posto che le circostanze intorno alla genesi di questo documento ad oggi non sono ancora chiarite, esso potrebbe rappresentare un interessante documento relativo alla ricezione dell'opera di Eco in un contesto da sempre considerato piuttosto refrattario alla penetrazione del suo pensiero, come l'ambiente di Darmstadt e i centri della cosiddetta avanguardia. Su questo aspetto cfr. § *Informelle Kunst oder „Werk in Bewegung“?*, in *Im Zenit der Moderne*, cit., bd. 1, pp. 458-469.

⁵⁷ Cfr. UMBERTO ECO, *Opera aperte: Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano 1962. Il dattiloscritto maderniano assembla frammenti di testo che nell'edizione di *Opera aperta* del 1962 si trovano alle pp. 86-87 e 99-112. A partire dalla seconda edizione di *Opera aperta* (1967) il capitolo in questione venne rinominato come *Apertura, informazione, comunicazione* e venne modificata parte della sua articolazione interna. Dalle varianti che emergono alla disamina del testo della prima e della seconda edizione di *Opera aperta*, si evince che Maderna abbia utilizzato l'edizione del 1962.

Le parole di Eco, cui Maderna sceglie di affidare le battute conclusive del suo dattiloscritto, si focalizzano proprio sul problema dell'indeterminazione, la quale deve necessariamente tendere alla dominazione del disordine, dunque alla «possibilità compresa in un campo, alla libertà sorvegliata da germi di formatività presenti nella forma che si offre aperta alle libere scelte». ⁵⁸ Si determina in questo modo un tipo di indeterminazione «a livello del rapporto “libertà-intelleggibilità”» quale «condizione stessa della dialettica produttiva e della lotta continua “de l'ordre et de l'aventure”, come avrebbe detto Apollinaire; la condizione stessa per cui anche le poetiche dell'opera “aperta” siano poetiche dell'opera d'arte». ⁵⁹ L'accento di Maderna, prendendo a prestito le parole di Eco, è dunque spostato sul lato di una dialettica preposta all'accensione della dimensione produttiva, che definisce il proprio raggio d'azione – il proprio campo di possibilità – muovendo dalla presenza di qualità intrinseche ed implicite nell'opera da interpretare (quel che Eco chiama i «germi di formatività»).

Venendo ora ad una possibile sintesi del paradigma ermeneutico maderniano, si può abbozzare che la trascrizione operi come una multilivello scritturale, o un palinsesto ideale prodotto attraverso una stratificazione dinamica. La libertà del compositore agisce e cresce maggiormente intorno ai «punti di indeterminazione» dell'avantesto considerato, quale esso sia; muovendo dunque da qualità intrinseche del dato notazionale ivi presenti, diversamente determinate a seconda di avantesti appartenenti a epoche e luoghi differenti – è lecito qui richiamare la più volte citata «symbiose de “désir” e “matière”». La trascrizione maderniana, in linea di principio, si determina e si giustifica dunque da qualità intrinseche della scrittura dell'opera-fonte, o per meglio dire, si giustifica da come questa è stata rappresentata attraverso la scrittura. Il processo di diffrazione dall'originale, che si compie sempre nelle trascrizioni maderniane e può essere più o meno grande (anche nel caso nell'edizione delle opere di Vivaldi, come s'è visto), muove pertanto da qualità ed elementi intrinseci dell'opera-fonte, giudicati come interpretabili dallo stesso compositore e ‘riempibili’ di nuovo significato nella «realizzazione» performativa (nella maderniana «satisfaction = réalisation»; o a dirla con Ingarden nella «concretizzazione» che colma «i punti di indeterminazione»). Durante questo processo si accende la «dialettica interna di protensione e ritenzione» di Maderna – «l'hésitation de désirs (dans la condition idéale puissant et pleins des significations)» e «leurs complète satisfaction» – ovvero, in parole forse più semplici di Iser (e dello stesso Maderna), si accende la poetica medesima del compositore inverando quei luoghi dell'avantesto giudicati come atualizzabili.

Venendo ora agli esempi maderniani, e tornando a Vivaldi, la trascrizione maderniana si rapporta anzitutto a partiture della modernità musicale, ove

⁵⁸ B. MADERNA, [*Teoria dell'informazione*], cit., [p. 9]; cfr. U. ECO, *Opera aperta*, cit., p. 110. Sottolineature originali di Maderna; le stesse nell'edizione di *Opera aperta* appaiono in corsivo. Dal passaggio originale di Eco, or ora citato, Maderna espunge la specificazione «alle libere scelte del fruitore», elevando così la problematica ad una dimensione ancor più universale.

⁵⁹ B. MADERNA, [*Teoria dell'informazione*], cit., [p. 10]; cfr. U. ECO, *Opera aperta*, cit., pp. 111-112.

dunque sono già presenti elementi di discretizzazione testuale non più riferibili soltanto ai parametri dell'altezza e della durata (nei manoscritti vivaldiani, com'è s'è visto, la notazione è già arricchita da essenziali segni di dinamica, di legatura e di attacco del suono, o da sporadiche indicazioni espressive); a una simile condizione si può inoltre rapportare la musica strumentale dello pseudo-Pergolesi del *Palestrina-Konzert*,⁶⁰ ma ad esempio non quella di Legrenzi o ancor più quella di Monteverdi, verso i quali Maderna adotterà scelte interpretative ben più radicali.⁶¹

Una particolarità del caso maderniano, già a partire dalla trascrizione dei concerti di Vivaldi, è che l'idea del palinsesto stratificato, come s'è descritto pocanzi, alla disamina dei materiali d'archivio appare senz'altro fuori da ogni metafora, e molto più concreto e tangibile di un semplice modello del pensiero. Tutti i materiali manoscritti del Vivaldi/Maderna, conservati presso l'Archivio Storico Ricordi, si presentano *visivamente* come articolati su un doppio livello scritturale, o addirittura multilivello. Questo accade perché dietro al lavoro di trascrizione vi sono quasi sempre due diversi autori: il primo è uno dei copisti dell'Istituto Vivaldi, che trascrive a penna nera gli elementi notazionali come risultano dall'avantesto vivaldiano – è l'opera di «copiatura», riprendendo il concetto malipierano – il secondo è invece il revisore vero e proprio, che segna a matita rossa (o a tratto-penna rosso) il sistema delle sue integrazioni sul testo appena approntato. Questa organizzazione del lavoro consente peraltro di spiegare anche l'elevatissima prolificità dell'Istituto Vivaldi nei suoi primi quindici anni di vita, regolata sulla media di pubblicazione di venticinque tomi all'anno degli *opera* vivaldiani. Si vedano anzitutto le seguenti immagini (figg. 4-5), tratti dalla partitura manoscritta e autografa del *Beatus Vir* (inizio del «Potens in terra») e dal Concerto in Do maggiore per violino, archi e cembalo F. I n. 3, RV 186 (I mov., bb. 68-74).

⁶⁰ GIOVANNI BATTISTA PERGOLESI, *Palestrina-Konzert (Concertino n. 3)*, für Streichorchester, bearbeitet von Bruno Maderna, Edizioni Suvini Zerboni, Milano 1977. Sulle vicende intorno al *Palestrina-Konzert*, cfr. *infra*, § 5.III).

⁶¹ Non va inoltre dimenticato che anche Malipiero aveva più volte affacciato un problema simile, che richiama subito alla mente l'idea dei «punti di indeterminazione»: egli infatti si lamentava spesso del basso tasso di prescrittività delle partiture della musica antica, cosa che secondo lui limitava il «pensiero» dei compositori del passato, ad esempio Monteverdi, vincolandoli alla cosiddetta «materia» (dove l'intuizione malipierana del Monteverdi eminente «sinfonista»). Tuttavia tra Maderna e Malipiero lo scarto su questo punto è notevole, e la prospettiva ermeneutica maderniana pare oltrepassare proprio quella dialettica classica tra oggetto e soggetto che, pur messa in crisi, sembra ancora albergare o agitarsi di riflesso in tutti quei dissidi e quelle contraddizioni caratteristiche dell'intuizionismo malipierano di cui s'è discusso all'inizio di questa tesi (cfr. § I. 1 e § I. 2).

Allegro ma non troppo [Senza Violoncelli]

(Primo Coro) [Violini, e Violone con Basso]

Violini I-II e Viola

Celli e Bassi

(Basso soli) Basso soli

Organo

(Secondo Coro) [Violini, e Violone con Basso]

Violini I-II e Viola

Celli e Bassi

(Basso soli) Basso soli

Organo

Organo

14

Figura 4 - A. VIVALDI, *Beatus vir*, Salmo 111, per soli, 2 cori e 2 orch., part. ms., cit., p. 1; Archivio Storico Ricordi, Milano. Di grafia moderniana sono i segni in rosso e in nero, tranne le cifre di richiamo cerchiare a matita rossa. Immagine Archivio Storico Ricordi © Ricordi & C. S.r.l. Milano www.ricordicompany.com



Figura 5 - A. VIVALDI, Concerto in Do magg., per vno, archi e cemb. F.I n.3, part. ms., cit., pp. 6-7, bb. 68-75; Archivio Storico Ricordi, Milano. Di grafia maderniana sono i segni in rosso e la parte dei bassi. Il corpo del testo principale, a penna nera è opera di copista dell'Istituto Vivaldi. Immagine Archivio Storico Ricordi © Ricordi & C. S.r.l. Milano www.ricordicompany.com.

È molto probabile che la scelta di assegnare ai due colori una funzione diversa, e un differente *strato* della partitura complessiva, ottemperi anzitutto a una finalità pratica per la messa in partitura dell'edizione a stampa, dunque per chiarificare in primo luogo agli occhi dell'incisore di casa Ricordi (e soprattutto del puntiglioso *general editor* dell'intera collana, Malipiero) la paternità dei due diversi tratti nero-rossi, onde prevenire possibili confusioni e imbarazzi al momento di convertire in corpo minore o in parentesi i segni di colore rosso. (Si tratta comunque di una distinzione che, è bene ricordare, può essere irrilevante da un punto di vista della teoria della ricezione). Tale divisioni d'inchiostri si incontra sui manoscritti vivaldiani a cura di Maderna così come di Ephrikian (si ricordino le immagini riprodotte nel capitolo II, conservate presso l'Archivio Storico Ricordi).⁶² Non va inoltre dimenticato che la scelta di differenziare

⁶² Per la nostra disamina sono stati comunque considerati i seguenti manoscritti di concerti vivaldiani a cura di Ephrikian, tutti appartenenti alla fase del cosiddetto 'biennio ephrikiano': 1) Concerto in Sol min. 'La notte' per fl., fg., archi e cemb. RV 104 (F. XII n. 5), 1 fascicolo sciolto, carte 11 [segn.: PART07551]; 2) Concerto in Do min. per vno, archi e cemb. 'Il sospetto' F. I n. 2 (RV 199); 1 fascicolo, semilegato, carte 17 [segn.: PART07567]; 3) Concerto in Si bemolle magg. per vno, archi e cemb. F. I n. 1 (RV 367); 1 fascicolo, legato, carte 26 [segn.: PART07569]; 4) Concerto in Si bem. magg. 'La notte' per fg., archi e cemb. RV 501 (F. VIII n. 1), 1 fascicolo, sciolto, carte 20 [segn.: PART07573]; 5) Concerto in Do magg. 'Per la Solennità di S. Lorenzo' per 2 fl., 2 ob., 2 cl., 2 vni, archi e cemb. RV 556 (F. XII n. 14), 1 fascicolo, sciolto, carte 19 [segn.: PART07066]; 5) Concerto in Do magg. per 2 ob., 2 cl., archi e cemb. F.

visivamente acquisisce maggior senso all'interno di un'operazione editoriale che, negli intenti del Direttore artistico (e ancor prima di questi, di Ephrikan), vuole restituire il testo di Vivaldi 'così come appare' e «nulla, in sostanza di aggiunto, di modificato o sostituito»;⁶³ posto che nell'edizione a stampa ovviamente si perde la colorazione e dunque la percezione visiva del doppio livello di strati.

Venendo ora ad un punto di vista più concettuale, l'inchiostro rosso rappresenta la limitata sfera d'azione del trascrittore, o anche il ristretto spazio di diffrazione tra il testo originale e la sua moderna interpretazione. Torna in mente quel doppio livello di scansione dell'opera musicale: «elle a deux significations», scriveva a Dartington Maderna, «l'une, objective, en quelque sorte inhérente à sa propre structure, et l'autre subjective». Più avanti verranno affrontati dei casi dove la divergenza tra i due livelli sarà più sensibile – ad esempio la *Basadonna* di Legrenzi, o anche le *Sinfonie* di Viadana – sino ad arrivare al caso limite delle suite da *Odhecaton*, cercando però di tenere ferma il più possibile l'unità della concezione interpretativa maderniana: ovvero che la trascrizione/interpretazione sia l'esplicitazione di qualcosa di inespresso, ma che è già intrinsecamente presente, dunque qualcosa che si precisa in base a scelte derivategli dal continuo raffronto tra certe qualità intrinseche dell'avantesto e determinate istanze della sua poetica – la famosa «symbiose de “désir” e “matière”».

Può essere inoltre rilevato, più in generale, che l'intera operazione vivaldiana, così come organizzata e intrapresa dall'Istituto – ovvero nella produzione di tutti quei moderni palinsesti 'rosso-neri' – designi un campo di interazione tra i livelli dell'opera che appare come un contesto di tipo ermeneutico, inteso nel senso fin qui adottato: l'interpretazione si «scrive sopra» e «dentro» al testo, non al di fuori o in altro luogo; la trascrizione è sempre la visualizzazione di un'opera interpretata, o anche la concertazione fissata e resa normativa.

Non si può da ultimo negare che in quest'azione ci sia però anche l'apertura ad una dimensione 'altra' dell'opera, che non è fatta né di inchiostro nero né di inchiostro rosso, ma che anzi, si rapprende come per scarto nella scrittura, o come per effetto di una condensazione residuale: è il fatto che l'interpretazione trovi la sua definizione sul lato dell'evento piuttosto che nella fissazione su supporto cartaceo. Sebbene quest'elemento appaia come qualcosa di difficilmente testimoniabile, non vuol dire che esso non esista; ed anzi, tracce della sua sopravvivenza si individuano ad esempio nell'estetica del «suono veneziano» (costruito non a caso da Ephrikan sulle fondamenta della musica di Vivaldi), quando questi a afferma che «la vita delle sue partiture è *nel suono*, che il suono vi opera prodigiosamente *dal di dentro*, che solo la luce del suono ne rivela l'autentica struttura». O al contempo rinveniamo questa dimensione nella poetica di Maderna quando, tra le tante dichiarazioni, egli definisce l'attività dell'interprete come la «trasformazione, catalisi, fra l'opera scritta, fissata graficamente a mezzo

XII n. 1 (RV 560), 1 fascicolo, legato, carte 16 [segn.: PART07566] 6) Concerto in Si bem. magg. 'Funebre' per ob., salmoè, vno, 2 vle, vc., archi e cemb. RV 579 (F. XII n. 12), 1 fascicolo, sciolto, carte 10 [segn.: PART07060]; Archivio Storico Ricordi, Milano.

⁶³ A. EPHRIKIAN, *Nota introduttiva*, cit.; cfr. comunque pp. 58 e sgg.

di simboli, e la realizzazione grafica della stessa in termini di comunicazione acustica»; o anche in quella riabilitazione della categoria di «intuizione», avanzata da Maderna proprio in riferimento al fatto interpretativo, quando questi afferma che esistono delle «strutture di pensiero chiamate “contenuti” che da sé si elaborano e si sviluppano nascostamente nell'inconscio».

MADERNA TRASCrittORE E INTERPRETE DELLA MUSICA ANTICA PER LA RAI, 1949-1952

Nel secondo dopoguerra, prima dell'avvento della televisione, la RAI si fece sistematicamente propositrice di un rinnovato interesse verso la cosiddetta musica antica.¹ Da un lato essa alimentava, attraverso le sue produzioni, i primi fenomeni recettivi di massa legati a tale musica d'arte, dall'altro amplificava e dava risalto a diversi movimenti di 'recupero' e *renaissance* del periodo, i quali venivano espressi all'origine da settori ristretti ed elitari della società.²

L'una e l'altra azione trovavano la propria ragion d'essere in un momento di grande rilancio ed espansione del mezzo radiofonico su tutto il territorio, ovvero di cospicui investimenti dell'Ente in infrastrutture ed innovazione – si pensi solo all'introduzione progressiva della trasmissione a modulazione di frequenza – e soprattutto nel ripensamento radicale della sua organizzazione in rapporto alle

¹ Non poco è stato scritto intorno al sistema e all'organizzazione del mezzo radiofonico in Italia in quegli anni, intorno ai programmi musicali e alla presenza della musica nei palinsesti quotidiani; talvolta sondando anche la presenza di cicli e di trasmissioni incentrate su determinate opere o autori cosiddetti antichi, vale a dire vissuti indicativamente nei quattro secoli di musica che dividono la fine dall'età medievale dalla seconda metà del Settecento. Su quest'ultimo argomento si veda *in primis* l'opera di Giuliani: cfr. ROBERTO GIULIANI, *La musica alla RAI: Dagli anni della riorganizzazione al Terzo Programma (1945-54)*, in *Italia millenovecentocinquanta*, a cura di Guido Salvetti e Bianca Maria Antolini, Guerini e Associati, Milano 1998, pp. 175-209; ID., *La diffusione dell'«alta cultura» musicale nella strategia radiofonica degli anni Cinquanta*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», XXXV, n. 3, luglio-settembre 2001, pp. 303-320; ID., *L'antica musica ridotta alla moderna pratica dell'etere. Quindici anni di committenze e recuperi (1946-1961)*, da Mantelli e Pirrotta, con una 'cauda' sul linguaggio radiofonico, in «*Et facciam dolci canti*: studi in onore di Agostino Ziino in occasione del suo 65° compleanno, a cura di Bianca Maria Antolini, Teresa M. Gialdrone, Annunziato Pugliese, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2003, Tomo II, pp. 1311-1355. Sul contesto generale della musica antica nel secondo dopoguerra cfr. anche B. M. ANTOLINI, *L'attività concertistica*, in *Italia millenovecentocinquanta*, cit., pp. 97-115: 110-114. Più in generale, intorno al sistema e all'organizzazione della radio in Italia nel secondo dopoguerra, cfr. almeno GIANNI ISOLA, *Cari amici vicini e lontani: Storia dell'ascolto radiofonico nel primo decennio repubblicano*, La Nuova Italia, Scandicci 1995 («Biblioteca di storia», 48), in partic. pp. 191-327; FRANCO MONTELEONE, *Storia della radio e della televisione in Italia: Un secolo di costume, società e politica*, Marsilio, Venezia 2001, in partic. pp. 195-267.

² Si ricordi qui il caso del ciclo *l'Ora vivaldiana*, 1949, discusso nel cap. II, ma si può dire che negli stessi anni, grazie alla radio, oltre a Vivaldi assurgono a notorietà compositori del calibro di Giacomo Carissimi, Orazio Vecchi, Luigi Boccherini; essi trovano nuovi spazi nei palinsesti radiofonici accanto ai nomi dei meno sconosciuti Corelli, Monteverdi, Palestrina, Pergolesi, Domenico Scarlatti.

sempre più marcate quanto mutevoli esigenze degli ascoltatori (già dal 1947 in aumento significativo e costante).³

Tali trasformazioni, nonostante fossero sempre condotte dall'alto e all'interno di un regime definito di tipo monopolistico,⁴ erano all'ordine del giorno e alimentavano un costante dibattito pubblico, ospitato soprattutto sulle colonne del «Radiocorriere» e da opuscoli a stampa e monografie RAI; i quali si dimostravano a tutti gli effetti delle pubblicazioni sullo stato dell'arte intorno a un determinato problema o argomento. Guardando solo al triennio 1948-1951, in quelle sedi si discute ad esempio della modulazione di frequenza e dell'allargamento dello spazio radiofonico, della fondazione del Prix Italia (15-24 settembre 1949), della preparazione e inaugurazione del Terzo Programma (1° ottobre 1950), della differenziazione programmatica dei tre canali radio (30 dicembre 1951). E in quelle sedi naturalmente si discute anche di ciò che a noi più interessa, ovvero i problemi della trascrizione e dell'interpretazione della musica antica – se ne dirà meglio a breve. Ripercorrendo su quei documenti, giorno dopo giorno, lo sviluppo storico di tale interessamento, ovvero le attestazioni intermittenti di una 'storia della musica antica radiotrasmissa dalla RAI', si osserva anzitutto come tale narrazione, ben lungi da essere un costrutto ideale ed astratto, si fondi su dei presupposti che solo in parte si spiegano in base a ragioni di tipo tecnico, economico e pratico-organizzativo, e che invece trovano maggior giustificazione in più profondi e riposti argomenti di tipo storico-estetico e culturale.

È anzitutto cosa nota che a quel tempo, nella realizzazione pratica dei programmi musicali, la RAI si servisse, non di consulenti musicali interni, ma di musicologi, critici musicali e professionisti – davvero il meglio di cui disponesse la Nazione: da Mila a Della Corte, da d'Amico a Mantelli, da Rognoni a Emilia Zanetti, e tanti altri ancora – che prestavano i loro servizi in qualità di collaboratori esterni. Questo rinsaldava il legame tra la RAI e la società musicale, rendendole sincronizzate e recettive l'una con l'altra, e al contempo ottemperava in maniera costante all'aggiornamento e all'attualità dei contenuti da discutere.

È in questo contesto, dunque, che nascono diversi cicli e programmi incentrati interamente, o comunque almeno in parte, sulla musica antica. Tra il maggio 1949 e il giugno 1951, ad esempio, troviamo importanti produzioni come gli *Incontri musicali*, *I Notturmi dell'usignolo*, *Il concerto per strumento solista fino a Mozart*, *Il quartetto per archi nel '700*, *I virginalisti inglesi*, *Opere italiane del Seicento*, *Inediti musicali del passato*, *Un secolo di madrigale italiano*, *L'età del Tiepolo*, e altri ancora.⁵ Ed è per

³ Cfr. la tabella *Nuovi abbonamenti ed incremento netto di abbonamenti negli anni 1938-1952*, in *Annuario RAI 1953: Relazioni e bilancio dell'esercizio 1952*, Edizioni Radio Italiana, Torino 1953, [p. 405]. Su questo punto anche G. ISOLA, *Cari amici vicini e lontani*, cit., pp. 191-194 e 347-349.

⁴ Cfr. *Ibidem*, pp. 191-294 (III: *Il modello monopolistico*).

⁵ Cfr. rispettivamente 1. MASSIMO MILA, *Gli Incontri Musicali*, «Radiocorriere», XXVII/26, 25 giugno-1° luglio 1950, pp. 3-4; 2. S. PUGLIESE, *I Notturmi dell'Usignolo*, «Radiocorriere», XXVI/39, 25 settembre-1° ottobre 1949, p. 12 (o con maggior profusione, *I notturmi dell'usignolo 1949-1950*, prefazione di S. Pugliese, RAI – Radio Italiana, Società Editrice Torinese, Torino [1949], pp. 9-45); 3. REMO GIAZOTTO, *I cicli musicali del Terzo programma*, «Radiocorriere», XXVII/40, 1-7 ottobre 1950; 4. *Le trasmissioni del 1° trimestre*

questi programmi che la RAI, attraverso i suoi collaboratori, commissiona a musicologi, compositori e direttori d'orchestra numerose trascrizioni ed edizioni di musiche dal Cinquecento al Settecento, le quali si riferiscono molto spesso ad opere mai eseguite in età moderna.

Tale circostanza, tra il 1949 e il 1951, interessò sia Malipiero che Maderna, i quali collaborarono alla realizzazione di alcuni dei programmi sopracitati in qualità di musicisti, ovvero come trascrittori e, nel caso solo di Maderna, come direttore d'orchestra ed interprete in sede di registrazione.⁶ Le loro trascrizioni andavano dunque incontro alle esigenze e al fabbisogno di quei programmi radiofonici; ma certo oggi queste ci appaiono come delle creazioni del tutto autonome ed esteticamente compiute.

Prima di dedicarci ad un approfondimento di alcuni esempi, veniamo però subito ai sopracitati presupposti del rinnovato interesse della RAI verso le musiche del passato, in particolare quelle del Sei e del Settecento. V'è da premettere soltanto una considerazione: si può dire che tali presupposti appartengano in prima istanza alle idee dei realizzatori di quei programmi – per quel che riguarda la musica antica, soprattutto Sergio Magnani, Remo Giazotto, Emilia Zanetti, Alessandro Piovesan – o affermare altrettanto come essi contraddistinguano il pensiero di coloro che sono preposti alla loro coordinazione – Mario Labroca, Sergio Pugliese e, vero arbitro del Terzo Programma, Alberto Mantelli – i quali a loro volta interpretano e mettono in pratica nel concreto quei dettami e quelle linee guide pervenute dall'alto della Direzione dei Programmi – Giulio Razzi – e dalla Direzione Generale – Salvino Sernesi.⁷

Si tratta dunque di un'organizzazione i cui sforzi confluiscono e si coordinano in direzione della medesima prospettiva culturale,⁸ e dove la disposizione del direttivo, formulata a livello di principio generale, viene interpretata ed esemplificata nell'azione del singolo collaboratore, quale tramite ultimo della catena della programmazione e termine più vicino alla materia viva che sostanzia i palinsesti.

1951, «Radiocorriere», XXVII/52, 24-30 dicembre 1950, pp. 11-12; 5. DIEGO VALERI, *Settecento veneziano*, «Radiocorriere», XXVIII/38, 16-22 settembre 1951, p. 3.

⁶ Su questo punto cfr. R. GIULIANI, *Politica culturale e musica d'avanguardia: la presenza di Bruno Maderna nella RAI degli anni Cinquanta (con appendice nastrografica e delle trasmissioni)*, in *Bruno Maderna: Studi e testimonianze*, cit., pp. 41-105.

⁷ Cfr. *Come si formano i programmi della Radio*, e *Gli uomini della RAI*, «Radiocorriere», XXVI, n. 40, 2 ottobre-8 ottobre 1949, rispettivamente p. 18 e p. 20. Si ricordi che la Direzione dei Programmi viene unificata per tutte le reti a partire dal 1948; cfr. R. GIULIANI, *La musica alla RAI*, cit., p. 177.

⁸ Si veda quel che esplicita, anche soltanto a prima vista, le tabelle *L'organizzazione della Radio Italiana (schemi)*, in *Annuario RAI 1952*, cit. pp. 229-237.

V. 1 PRESUPPOSTI STORICI ALLA RADIODIFFUSIONE DELLA MUSICA ANTICA NEL SECONDO DOPOGUERRA

Possiamo tentare di descrivere i presupposti in questione secondo una semplice quadripartizione funzionale, individuando all'origine di ciascuna parte una differente motivazione di tipo culturale. Naturalmente la distinzione ha solo una valenza operativa e nel concreto le quattro motivazioni risultano intrecciate e compenstrate le une con le altre:

- 1) 'presupposti di tipo tecnico-organizzativo', o per circoscrivere meglio, la ricaduta e le conseguenze culturali di un certo tipo di sistema di organizzazione dell'Ente;
- 2) 'presupposti di tipo ideologico', ovvero quale tipo di funzione simbolica e retorica assolve la musica antica nell'immagine pubblica che la RAI fornisce di sé;
- 3) 'presupposti di tipo critico-storiografico musicale', ovvero quale tipo di visione storica della musica informa quei programmi sulla musica antica, quali giudizi storici intorno a determinate opere e quale la collocazione nella storia di queste;
- 4) 'presupposti di tipo estetico', correlati all'emersione della nuova sensibilità di fruizione e impiego del mezzo radiofonico.

Il periodo storico qui in esame è compreso tra la seconda metà del 1948 e la fine del 1951, e coincide esattamente con quel momento di grande espansione e cambiamento del sistema radiofonico cui si accennava a inizio capitolo, sino a giungere a una sua prima stabilizzazione con l'assetto definitivo dei tre programmi differenziati. Nei fatti questo sviluppo ruota intorno a tre eventi cardine, separati l'uno dall'altro dalla distanza temporale di un anno, che hanno segnato il corso degli avvenimenti come un percorso a tappe obbligato: essi sono il Convegno delle Società Europee di Radiodiffusione a Capri nel settembre 1948, la prima edizione del Prix Italia a Venezia nel settembre 1949, l'inaugurazione del Terzo Programma il primo ottobre 1950.

1) In quegli anni, per venire incontro alle aumentate esigenze degli ascoltatori – al fatto che 'ognuno voglia il suo programma'⁹ – si attua

⁹ Cfr. SALVINO SERNESI, *Presupposti e problemi sulla soglia del secondo venticinquennio*, «Radiocorriere», XXVI, n. 40, 2 ottobre – 8 ottobre 1949, p. 7, ove si legge: «[L'ascoltatore] pretenderà che il coordinamento e la distribuzione rispondano, non singolarmente ma complessivamente, ad una logica ed ad una estetica che consentano precisi e sicuri orientamenti. Ogni classe di ascoltatori richiederà di avere il "suo" programma, o per lo meno il programma più vicino alle sue aspettative, ai suoi desideri, alle sue preferenze. [...] Su questo concetto base, si prevede l'istituzione di tre programmi diversissimi tra loro sia concezione estetica, sia per la distribuzione specifica dei generi». Sullo stesso argomento cfr. anche GIULIO RAZZI, *Esame di coscienza*, *Ibidem*, p. 22.

un'importante trasformazione: avviene il passaggio graduale dalla cosiddetta organizzazione dei programmi a «schema fisso», ove ogni rete si rende «contenitore equilibrato di programmi diversi»,¹⁰ alla differenziazione dei contenuti. Essa si richiama al famoso slogan «informare, ricreare, educare», corrispondente, in ordine, alla vocazione dei tre storici canali radio, fino al 30 dicembre 1951 chiamati ancora Rete Azzurra, Rete Rossa e Terzo Programma.¹¹ La differenziazione comporta com'è ovvio maggiore varietà dei contenuti e versatilità dei formati, e valorizza e consolida la formazione del cosiddetto «stile radiofonico».

Funzione educativa, formazione del gusto del pubblico, indirizzamento alle manifestazioni artistiche più elevate, sono le parole d'azione del neonato canale culturale.¹² Il nuovo formato dei programmi, attuato dapprima in maniera sperimentale sul Terzo Programma ed esteso in seguito anche alle altre due Reti, si produce secondo una disposizione ciclica delle trasmissioni, a ricorrenza settimanale o quindicinale, o anche secondo una loro disposizione polarizzata intorno a un dato soggetto;¹³ il che comporta la necessità di un palinsesto ad orari variabili, da adattare di volta in volta al materiale prescelto da mandare in onda (e non più quindi a «schema fisso», cosa che determinava spesso inevitabili soppressioni o rammendi a parti di dirette e trasmissioni).

¹⁰ G. ISOLA, *Cari amici vicini e lontani*, cit., p. 302.

¹¹ Sulla pregressa organizzazione dei programmi a «schema fisso», cfr. GIUSEPPE SPATARO, *La Radio Italiana dalla Liberazione ad oggi (Dalla relazione al Comitato Consultivo per la determinazione delle direttive di massima culturali, educative ed artistiche)*, Società Editrice Torinese, Torino, novembre 1947, pp. 10-11. Sulla differenziazione dei programmi, cfr. S. SERNESI, *La riforma dei programmi*, «Radiocorriere», XXVIII/50, 9-13 dicembre 1951, pp. 9-11; ID., *Dal terzo programma ai programmi differenziati ed alla televisione*, in *Annuario RAI 1952: Relazioni e bilancio dell'esercizio 1951*, Edizioni Radio Italiana, Torino 1952, pp. 127-132; GIULIO RAZZI, *I programmi differenziati*, *Ibidem*, pp. 167-171.

¹² Per un'introduzione generale al Terzo Programma, cfr. ALBERTO MANTELLI, *Il Terzo Programma*, «Radiocorriere», XXVII, n. 38, 17-23 settembre 1950, pp. 3-5; S. SERNESI, *Inaugurato il Terzo programma*, «Radiocorriere», XXVII, n. 41, 8-14 ottobre 1950, pp. 3-4. Oltre a questi, molto significativo risulta il dibattito sul nascente Terzo Programma, che viene ospitato sulle colonne del Radiocorriere nei primi mesi del 1951 ed è esteso a interventi di varia natura (tra gli altri, di Jader Jacobelli, Giuseppe Lipparini, Adriano Magli, Gian Francesco Luzi, Gino Pugnetti, Alberto Perrini, Sergio Surchi). Se ne vedano l'introduzione di S. SERNESI, *La discussione è aperta sul Terzo Programma*, «Radiocorriere», XXVI/52, 25-31 dicembre 1949, p. 6, e poi l'intervento conclusivo del medesimo: ID., *L'inizio del Terzo Programma è ormai prossimo*, «Radiocorriere», XXVII/25, 18-24 giugno 1950, pp. 3-4.

¹³ Cfr. rispettivamente *Trasmissioni musicali*, in *Terzo Programma: le trasmissioni del trimestre*, ottobre-dicembre 1950, Edizioni Radio Italiana, Torino 1950, [pp. 17-29]; e *Serate a soggetto*, *Ibidem*, [pp. 39-41]. Quivi si legge: «Una intima necessità di rinnovamento è venuta maturando per la radio in questi ultimi anni, e particolarmente dopo la guerra. Ognuno ha sentito che, se da tempo era sparita l'euforia della radio in quanto “novità tecnica”, nonché “mezzo espressivo specifico”, stavano ormai per dimostrarsi inutili tutti quegli sforzi di arricchimento dei programmi che non fossero ispirati a criteri di ordine, di composizione, in vista di una determinata categoria di ascoltatori e delle sue particolari esigenze. Le “serate a soggetto”, che costituiscono una delle novità del Terzo Programma, sono state pensate come trasmissioni integrative dei cicli musicali, teatrali e culturali vari, [...] quasi piloni di ormeggio settimanale per una orientata navigazione radiofonica. Vogliono essere degli spettacoli organici composti di “numeri” teatrali, poetici, musicali, storici e talvolta filosofici e scientifici, aventi un comune riferimento tematico. Varietà di temi e di “impaginazione” caratterizzano le applicazioni di questa formula, che a volte si esprime secondo legami di gusto, a volte di storia, o di altra affinità».

Si sviluppa in questo modo un taglio dei contenuti di tipo monografico o comparatistico, che dà estro all'inventiva dei collaboratori e ne esalta da un lato le competenze musicali, dall'altro quelle critico-scientifiche.

Ad esempio Alessandro Piovesan, già bibliotecario del Conservatorio «Benedetto Marcello» di Venezia, alla fine del 1949 si trova a realizzare per l'avvio dell'anno successivo un importante 'notturmo musicale' sulla *Messa nella musica: Dalle origini al nostro tempo* (in trentatré puntate, con presentatori d'eccezione, dal 26 dicembre di quell'anno al 19 marzo 1951),¹⁴ e si scusa con il suo direttore Malipiero di doversi assentare per «finire la vicenda al Vaticano, concludere la bibliografia su alcuni opuscoli dell'Istituto di Musica Sacra, definire la parte realizzativa del programma».¹⁵ La ricerca d'archivio, o nelle parole concrete di Piovesan, «la scelta di musiche di archivio»,¹⁶ più la documentazione a partire dalle fonti originali e il confronto con un'aggiornata letteratura secondaria,¹⁷ divengono ora elementi costanti dell'organizzazione di quei programmi dedicati alla musica antica, e impegnano notevolmente i collaboratori nella fase di progettazione e di preparazione delle trasmissioni. Sempre Piovesan a Malipiero, alla fine del luglio 1950, riassume così i suoi prossimi impegni come collaboratore RAI, ancor più come specialista della musica antica:

La Rai ha già impegnato somme rilevanti per alcuni programmi che ancora richiedono la mia prestazione: compilazione generale e scelta bibliografica di un volume di 10000 copie <Incontri musicali>; scelta e raggruppamento di cento brani strumentali inediti di autori italiani del Seicento e Settecento; scelta e preparazione generale di un programma che comprenderà dodici opere teatrali inedite italiane dalle origini al '700; uno studio biografico e bibliografico <Musicisti senza storia> che comprenderà cinquanta autori italiani misconosciuti e ignoti dall'Ars Nova a l'Ottocento.¹⁸

Le competenze diffuse di Piovesan, come quelle di tanti altri collaboratori RAI, grazie al particolare taglio dei programmi vengono così valorizzate nella realizzazione artistica degli stessi, alimentando una produttività abbondante e virtuosa.

¹⁴ Cfr. *La messa nella musica: Dalle origini al nostro tempo*, [compilato da Alessandro Piovesan], ERI, Torino 1951.

¹⁵ Lettera di Piovesan a Malipiero del 21.XI.1949; AGFM, corrispondenza con A. Piovesan.

¹⁶ Lettera di Piovesan a Malipiero del 5.IX.1950; ivi. Si veda per intero l'intero passo: «Ormai è deciso che Mantelli assumerà la direzione organizzativa del terzo; io lavorerò quasi esclusivamente per questo programma con assoluta indipendenza di movimenti; e inoltre farò parte in qualità di consulente della direzione con l'obbligo di partecipare alle riunioni direttive. Questa nuova mia posizione è sotto molti aspetti favorevolissima a conciliare il mio duplice aspetto di bibliotecario-radiofonico. I miei viaggi saranno molto più limitati: si tratterà soprattutto di viaggi di studio brevi per la scelta di musiche di archivio. Le riunioni romane saranno trimestrali, di due o tre giorni al massimo».

¹⁷ Cfr. Lettera di Piovesan a Malipiero del 18.VIII.1951, ivi, ove si legge: «dovrò studiare con grande impegno, tra ottobre e dicembre, per preparare degnamente un gruppo di trasmissioni che comprendono tutta la civiltà fiamminga», scrive sempre il bibliotecario al suo direttore nel luglio del 1951, «inutile dirle che è il più grosso impegno che mi sono preso sino ad oggi: formerà poi testo di un volume che pubblicherà la RAI».

¹⁸ Lettera di Piovesan a Malipiero del 20.V.1950; ivi.

Riferendoci sempre al solo Terzo Programma, alla coscienza che ‘ognuno voglia il suo programma’ si accompagna una concomitante esigenza di una più elevata qualità d’ascolto, data dalla progressiva introduzione del segnale radio a modulazione di frequenza in parallelo alla ‘vecchia’ trasmissione a onde medie, e onde corte.¹⁹ Sebbene nel 1950-1951 il Terzo Programma modulato a frequenza sia fruibile soltanto in zone limitate della Penisola – soprattutto presso i grandi centri urbani e i capoluoghi di regione – negli anni a venire la sua rete di trasmissione assorbe anche quelle del Primo e del Secondo Programma, e ciò è dovuto alla maggior affidabilità del segnale, alla limitazione delle interferenze e soprattutto alla maggior fedeltà di riproduzione che tale innovazione consentiva. È ancora Piovesan a fornire a Malipiero una vivida immagine di questa importantissima trasformazione, in atto in quel preciso momento:

Non posso credere che il terzo programma non avrà un inizio e uno sviluppo senza interesse.

Saranno molti; moltissimi credo che non esiteranno ad acquistare l’apparecchio supplementare; e non sarà l’interesse del programma/forse non si deve fare troppa illusione sulla sensibilità collettiva/sarà certamente per il piacere, la novità di godere [di] un ascolto perfetto. Nel campo delle modulazioni di frequenza <a goccia>/ ho dovuto ridere dell’ombrello montato con Sua delusione/non piove mai; non esistono temporali, sono abolite tutte le perturbazioni. Il suono giunge puro, col suo timbro naturale, quasi non subisse alcuna trasformazione meccanica.

Queste sono le qualità inaspettate, di vasto richiamo su cui puntare l’organizzazione industriale del terzo programma: artisticamente poi, sull’esempio della B.B.C., questo programma riassume il meglio delle nostre possibilità.²⁰

Possiamo immaginare che a questa nuova esigenza, a un ascolto di qualità superiore, si commisuri in parte anche il nuovo indirizzo della programmazione, ora maggiormente aperto e concessivo verso repertori che solitamente incorrevano in maggiori difficoltà di resa acustica, e che avevano sempre esercitato un minor richiamo e scarsa audience, come i radiodrammi, il

¹⁹ Cfr. S. SERNESI, *Presupposti e problemi sulla soglia del secondo venticinquennio*, cit.: «è da prevedersi che l’interesse per le speciali emissioni che saranno fatte da questa nuova rete [a modulazione di frequenza] e la perfezione tecnica dell’ascolto, costituiranno elementi di tale importanza da invogliare gli ascoltatori ad affrontare le spese indispensabili per l’acquisto dei nuovi apparecchi o per l’adattamento di quelli posseduti». Cfr. poi SERGIO BERTOLOTTI, *Terzo Programma e modulazione di frequenza*, «Radiocorriere», XXVII/38, 17-23 settembre 1950, pp. 6-8.

²⁰ Lettera di Piovesan a Malipiero del 5.IX.1950; AGFM, corrispondenza con Piovesan. Una delucidazione dei punti meno chiari del passaggio si ottiene leggendo ad esempio un passo di una lettera ufficiale di Giulio Razzi, Direttore dei Programmi RAI, a Malipiero, di qualche giorno prima (11.VIII.1950): «Il nostro III Programma sarà trasmesso da stazioni a modulazione di frequenza e da una stazione ad onde corte “a pioggia” che dovrebbe essere ascoltabile in tutto il territorio italiano, sia pure con gli inevitabile inconvenienti dell’onda corta, da un normale apparecchio capace di captare le trasmissioni ad onde corte.

Le trasmissioni a modulazione di frequenza hanno invece un altissimo grado di fedeltà e sono immuni da qualsiasi disturbo: possono essere ascoltate soltanto da appositi apparecchi o applicando ai comuni ricevitori uno speciale adattatore.

Le case costruttrici stanno ora preparando alcuni tipi di adattatori che saranno immessi nel mercato nel corso dei prossimi mesi [...].»; AGFM, Corrispondenza con la RAI 1949-1951.

radioteatro e la musica da camera in generale – ancora «non molto popolare in Italia» quest'ultima,²¹ come la definisce il Presidente Spataro nella sua già citata relazione al Comitato Consultivo per la direzione artistica, novembre 1947; e più salacemente «la cenerentola della musica», secondo Celso Simonetti, a poche settimane dall'inaugurazione del Terzo Programma.²²

Le nuove possibilità di ascolto «ad un altissimo grado di fedeltà», comportano dunque una nuova organizzazione dei palinsesti che possono senz'altro avvantaggiare, tra le varie produzioni, proprio quelle rivolte ai generi cameristici e in particolare alla musica antica strumentale. Prova ne siano, tra i vari esempi possibili, le audaci scelte di programmazione messe in opera dalla RAI per la celebrazione del secondo centenario bachiano, nel 1950, in particolare nell'ultimo trimestre dell'anno. Traendone un bilancio conclusivo, un anonimo articolista sul Radiocorriere focalizzava gli elementi di maggior novità proprio sulla presenza della musica da camera strumentale e vocale, rispetto ad una idea di programmazione tradizionalista, incentrata sulle composizioni del «Bach più consueto», ovvero del cosiddetto grande repertorio (*I concerti brandeburghesi*, le Suite orchestrali, la *Passione secondo S. Matteo*). La ricchezza e l'eccezionalità di quella programmazione artistica si riconosce anzitutto nella trasmissione radiofonica dell'integrale della musica per organo, in quella per violino e violoncello *solì* o con il basso continuo, nelle sonate per flauto, nei capolavori tastieristici affidati coraggiosamente allo semiconosciuto clavicembalo e non al pianoforte (*Variazioni Goldberg*, *Partite*, *Suite inglesi*; unica eccezione fatta è l'irrinunciabile *Clavicembalo ben temperato* eseguito da Carlo Vidusso),²³ o nell'impiego del clavicembalo nelle suddette sonate per violino, violoncello e flauto:

Pensiamo di poter affermare che tutta l'opera bachiana più significativa per il violino, per il violoncello, per l'organo, per il flauto, per il clavicembalo sia stata presentata attraverso le nostre trasmissioni radiofoniche, come pure tutto quel poderoso gruppo di musiche strumentali e vocali da camera che costituisce in questo campo il meglio dell'opera bachiana. Essa non solo non

²¹ Su queste difficoltà alla fine del 1947, si veda G. SPATARO, *La Radio Italiana dalla Liberazione ad oggi*, cit., p. 14 (si vedano ivi anche i riferimenti di Spataro ai generi delle «trasmissioni di prosa e radioteatro»).

²² CELSO SIMONETTI, *La cenerentola della musica*, «Radiocorriere», XXVII/36, 3-9 settembre 1950, pp. 7-8.

²³ Sulla scarsissima diffusione del clavicembalo in Italia in quegli anni, a testimonianza di quel che può dirsi 'normalità' dell'esperienza di un musicista, offriamo uno stralcio da una lettera di Maderna a Irma Manfredi, del 4.IV.1946 (PSS), nella quale il direttore fornisce alla madre alcuni dettagli su un suo imminente concerto radiofonico – probabilmente non concretizzatosi – comprendente anche musiche di Vivaldi e di Bassani: «I miei concerti qui pur essendo già stati annunciati non sono ancor stati fissati come data. Tutto per colpa dell'EIAR di Torino che, dato che sono in relais generale, non si decide a comunicare le date. Il concerto per l'A.C.F. sarà pare per la fine di questo mese. Radiotrasmeso anche quello. Vi parteciperà anche il tenore da camera Parigi di Firenze, famoso, che canterà due arie per voce ed archi con cembalo (a proposito, per l'occasione ci sarà un clavicembalo vero, il terzo in tutta Italia) di Bassani e Vivaldi. Nel programma saranno poi inclusi 3 stupendi concerti di Vivaldi, tutte prime esecuzione, e quello di Bassani che ho fatto a Verona». Il concerto veronese, diretto da Maderna, si era tenuto alcuni giorni prima, il 16.III.1946, con musiche di Mozart, Bach, Bassani, Gorini, Dvorak. Cfr. *Bruno Maderna: Documenti*, cit., p. 73.

era mai stata mai presentata così in blocco ed in una così notevole veste, ma nemmeno per singoli gruppi. [...] Mai era stato fatto alcunché di simile.²⁴

2) Non pare un caso che, esaminando gli sfarzosi programmi da concerto legati a questi tre principali eventi del biennio 1948-1950 – i primi due concerti in seno al convegno di Capri, il concerto di gala durante la cerimonia di premiazione del Concorso, il primo programma trasmesso in assoluto dal Terzo Programma – essi siano costituiti soprattutto da capolavori della musica antica, come *La Serva padrona* di Pergolesi, il *Giasono* di Cavalli, l'*Orfeo* di Monteverdi, e allo stesso tempo da inediti del passato del Sei-settecento strumentale.²⁵ Si tratta in tutti i casi di selezioni dalla forte pregnanza simbolica, che ritraggono alcune delle opere più famose e fortunate della storia o per contro inediti testimoni di un mito quantomai vetusto, quello appunto dell'arte strumentale italiana. Sono dunque modelli storici, pur rappresentativi di «caratteri rigorosamente autoctoni»,²⁶ assunti in quei contesti internazionali come valori assoluti. Sotteso a questa operazione, non vi è quindi alcun messaggio di tipo retorico, patriottico o ancor peggio nazionalistico, ma anzi, proprio il loro opposto: l'apertura ad una nuova sensibilità di tipo europeista, attraverso cui la RAI cerca nondimeno di accreditarsi come uno dei più importanti Enti radiofonici dell'Occidente.²⁷ Si vedano qua sotto i programmi dettagliati dei concerti in questione:

²⁴ *Considerazioni sul secondo centenario bachiano alla RAI*, «Radiocorriere», XXVIII/2, 7-13 gennaio 1951, p. 3.

²⁵ Cfr. 1. *Incontri a Capri*, ed. fuori commercio offerta dalla Radio Italiana ai Delegati delle Società Europee di Radiodiffusione, Capri 13-18 settembre 1948, Società Editrice Torinese, Torino 1948, pp. 47 e 75; 2. «Radiocorriere», XXVI/39, 25 settembre-1° ottobre 1949, p. 14; *Il conferimento del Premio Italia*, in «Radiocorriere», XXVI/41, 9-15 ottobre 1949, pp. 3-4; 3. Radiocorriere», XXVII/40, 1°-7 ottobre 1950, p. 22.

²⁶ Cfr. *Musiche a Capri*, «Radiocorriere», XXV, n. 37, 12-18 settembre 1948, pp. 3.

²⁷ Sulla nuova dimensione europeista, cfr. *ivi*, ove si leggono ad esempio passi di questo tenore: «La civiltà d'arte e di cultura d'Europa non è, invero, un'associazione di valori diversi e reciprocamente estranei; ma una vasta, unitaria entità tra i cui componenti sussiste un perenne, più o meno intenso, processo di osmosi. Sotto il segno di questa Europa senza frontiere si pone il Concerto a Napoli del 17 settembre. [...] Le ore dedicate a musiche vecchie e nuove, note e sconosciute, emerse da un sonno secolare e fiorite appena dalla fantasia di compositori viventi, vogliono significare ed ammonire che la storia e la vita recano ed affidano agli uomini dei valori e delle verità che chiedono di essere difesi, conservati e tenuti alti. La sacra voce dell'Europa secolare e civile filtra attraverso i suoni e i silenzi di queste musiche».

Capri, Piccolo Teatro del Grand-Hotel Quisana
Lunedì 13 settembre 1948 · ore 22,30

Giovan Battista Pergolesi

La serva padrona

Serpina Angelica Tuccari
Uberto Sesto Bruscantini
Vespone Manlio Vergoz

Regia di Corrado Pavolini

Strumentisti dell'Orchestra Sinfonica
di Radio Torino

Mario Rossi

Capri, Piccolo Chostro della Certosa di S. Giacomo
Martedì 14 settembre 1948 · ore 18,50

**Concerto di Musiche Strumentali Italiane
Inedite del Seicento**

Biagio Marini Sinfonia, due Balletti
e Passacaglio per archi
(trascriz. di R. Nielsen)

Giuseppe Jachini Sonata per tr., vlc. obbligato,
due vni unisoni, vla e basso
(trascriz. di R. Nielsen)

Francesco Manfredini Seconda sinfonia da chiesa
a due vni col basso per l'org.
e una vla a beneplacito
(trascriz. di R. Nielsen)

Alessandro Stradella Sonata a otto vlc con tr.
(le vlc divise in due *chori*)
e b. c. *ad libitum*
(trascriz. di A. Gentili)

Francesco Gasparini Sinfonia per archi
(trascriz. di A. Gentili)

Francesco A. Bonporti Concerto in Si bem. magg.
per archi e cemb.
(con vno solista) Op. 9 n. 4
(trascriz. di G. Barblan)

Strumentisti dell'Orchestra Sinfonica
di Radio Torino

Carlo Maria Giulini

Venezia, Ca' Rezzonico
Domenica 25 settembre 1949 · ore 21,30

**Musiche Veneziane
del XVII e XVIII secolo**

Francesco Cavalli Balletto dall'opera *Giasone*
(trascriz. di B. Maderna)

Giovanni Legrenzi Sinfonia, Ritornelli
e Arie barbare e pietose
dall'opera *Totila*
(trascriz. di B. Maderna)

Benedetto Marcello Arie dalle *Quattro stagioni*
(trascriz. di ...)

Antonio Vivaldi Concerto detto *Il ritiro*
(trascriz. di A. Ephrikian)

Graziella Sciutti · Giulietta Simionato
Cesare Valletti · Franco Calabrese

Strumentisti dell'Orchestra Sinfonica
della Radio Italiana

Mario Rossi

Terzo Programma

Domenica 1° ottobre 1950

ore 21 *Introduzione al Terzo Programma*
di Salvino Sernesi
Direttore generale della RAI

ORFEO
a cura di Emilio Cecchi

” 21,10 *Orfeo, metamorfosi di un mito*
Conversazione di Emilio Cecchi

” 21,20 *La Favola di Orfeo*
di Angelo Poliziano

” 21,55 *Orfeo*
di Claudio Monteverdi
Trascrizione di G. F. Malipiero
Atti III – IV – V

” 23 *Orfeo all'Inferno* – pagine scelte
di Jacques Offenbach

” 23,40 *Orfeo*
di Igor Stravinskij

È del tutto evidente che la RAI, in quegli eventi chiave, sceglie di associare a queste produzioni l'immagine stessa del proprio rinnovamento e della propria vocazione culturale. A Capri, ad esempio, la scelta delle musiche *tutte*, antiche o

moderne,²⁸ diviene parte sostanziale dei contenuti stessi dibattuti nel Convegno. Vale la pena riportare un lungo stralcio dal saluto introduttivo al Convegno, concentrato su questo argomento:

Quando fu deciso di indire a Capri un Convegno dei rappresentanti delle Società Europee di Radiodiffusione, [...] un problema che per la sua natura esclusivamente di ordine spirituale parve subito non essere affatto meno importante ed imperioso di tutti quegli altri sorgenti problemi di ordine pratico, [...] occorreva proporsi e risolvere con le cure più minuziose.

Fu subito chiaro che, nell'ambito della produzione artistica cui la radio è consacrata – le parole e i suoni – alla musica soltanto si sarebbe dovuto fare appello. La musica che reca ad ognuno la propria voce senza esigere per essere intesa, come la parola esige, che siano superati ferrei, difficili sbarramenti linguistici. [...] A questo senso e a questo valore sembrò che dovessero adeguarsi – quanto più approssimandosi – le brevi ore di musica che avrebbero dovuto punteggiare e adornare il soggiorno a Capri [...].

Non musiche dunque che dall'occasione soltanto traessero un significato che con l'occasione sarebbe svanito; ma altrimenti determinate, e legate soprattutto a quella entità cosciente di se stessa e dei propri doveri spirituali che può essere e deve essere una Società di Radiodiffusione.

Così l'omaggio musicale della Radio Italiana ai Delegati delle Radio Europee si sarebbe configurato come qualcosa di diverso, di più organico, di più precisato nei suoi criteri formativi che non un minuscolo *festival* di musica antica e contemporanea. L'espressione appunto di certe fondamentali linee direttrici secondo cui la Radio Italiana ha orientato l'attività che le è più cara; che è quella volta a difendere, a conservare e a diffondere i valori dell'arte e della cultura, per i quali gli uomini si affratellano nel presente e si sentono inseriti in un fluire profondo ed essenziale di vita che dal passato scorre verso il futuro. [...] Le ore dedicate a musiche vecchie e nuove, note e sconosciute, emerse da un sonno secolare e fiorite appena dalla fantasia di compositori viventi, vogliono significare e ammonire che la storia e la vita recano ed affidano agli uomini dei valori e delle verità che chiedono di essere difesi, conservati e tenuti alti.²⁹

Sugli stessi presupposti si fonda il programma di gala del Prix Italia 1949,³⁰ che rende omaggio a Venezia attraverso le musiche dei suoi compositori più illustri, esattamente come si è onorata Capri con la più famosa delle opere napoletane. Anche in questo contesto non vi è la volontà di offrire ai delegati una cartolina o un souvenir dall'Italia, ma un valore ed un messaggio precisato nella sua viva e attiva dimensione culturale, rappresentato simbolicamente dai brani di Cavalli, Legrenzi, Benedetto Marcello e Vivaldi, messi a nuovo per l'occasione dai

²⁸ Oltre ai due concerti sopracitati, seguivano, in ordine, un concerto di musica da camera con nuove opere di Malipiero, Petrassi, Pizzetti e Vlad (commissionate dalla RAI apposta per l'evento esattamente come le revisioni dei brani di musica antica di Nielsen, Gentili e Barblan), ed un concerto sinfonico diretto da Previtali con musiche di Cherubini, Busoni, e Rossini. Cfr. i programmi in *Incontri a Capri*, cit., pp.

²⁹ *Per il Convegno di Capri*, in *Incontri a Capri*, cit., pp. VII-X.

³⁰ Sul Prix Italia e sulle fasi della sua costituzione, cfr. ANGELA IDA DE BENEDICTIS, *Radiodramma e arte radiofonica. Storia e funzioni della musica per radio in Italia*, EDT, Torino 2004, in partic. pp. 153-184; AMELIA BELLONI SONZOGNI, *Cultura e qualità di rete. Storia del Prix Italia 1948-2008*, UNI-Service, Trento 2008; GIOVANNI ANTONUCCI, *Prix Italia 1948-1998: la radio e la televisione nel mondo*, RAI-ERI, Roma 1998.

«giovani» Maderna ed Ephrikian (si indugerà a breve su altre questioni specifiche; sull'individuazione delle trascrizioni maderniane, confronta la premessa a questa tesi e il prossimo paragrafo).

Un afflato e una tensione del tutto identici vibrano due anni dopo nelle parole di Corrado Pavolini – già regista della *Serva padrona* a Capri – quando questi si trova a introdurre sul Radiocorriere la serata di inaugurazione del Terzo Programma, il primo ottobre 1950: una prima e sperimentale ‘serata a soggetto’, che ha per tema quel mito «“ripensato” e polivalente, or consolatore ora ambiguo, or sublime ora inquietante» di Orfeo, erto a simbolo della voce del nuovo mezzo radiofonico:

Ogni attività che dallo spirito e dalla buona fede promani e che allo spirito e alla buona fede si rivolga non può idealmente che intitolarsi ad Orfeo, adesso come ieri e come sempre, che partire da Orfeo, da Orfeo impetrandolo un viaggio propizio ai suoi lamenti. L'Orfeo dell'epoca nostra così buia è una voce per l'appunto: pura voce e voce cieca, la radio. E vorrebbe'essere, nel suo impegno più alto, una voce veggente. È la ragione sostanziale per cui la Radio Italiana apre col Terzo Programma un nuovo campo d'azione alla compromettente facoltà di sollecitare le coscienze in ascolto [...].

Dunque la serata inaugurale invoca su di sé, nei sacri nomi della poesia e della musica (ma anche di tutte le arti e le scienze, beninteso, e delle discipline storiche e morali) la protezione del primo cantore.³¹

Già a un primo sguardo dei tre eventi cardine del biennio 1948-1950, dunque il riferimento alla musica antica viene utilizzato come simbolo di un'idea di avanzamento e rinnovamento culturale; ed anzi, in quell'immaginario simbolico, fatto al contempo di inediti e di capolavori del passato, la RAI ripone l'essenza stessa dei valori che determinano il senso ultimo e la più nobile motivazione della propria azione: la vocazione all'educazione, alla divulgazione e al sostegno alla cultura.

3) Sfogliando i palinsesti del periodo, non v'è dubbio che, all'origine di quei programmi incentrati sulla musica antica, domini un interesse specifico rivolto alle forme cameristiche e strumentali (eccettuando il pionieristico ciclo delle dodici *Opere italiane del Seicento*, ideato da Piovesan ma abortito però dopo tre sole produzioni, a tutto danno di un ragguardevole progetto di cartellone).³²

³¹ CORRADO PAVOLINI, *Orfeo a cura di Emilio Cecchi*, «Radiocorriere», XXVII/40, 1-7 ottobre 1950, p. 14.

³² Cfr. E. ZANETTI, *Opere italiane del '600*, «Radiocorriere», XXVIII, n. 3, 14-20 gennaio 1951, p. 12. Le produzioni realizzate sono l'*Euridice* di Peri in una revisione di Nino Pirrotta, l'*Orfeo dolente* di Domenico Belli trascritto da Malipiero, e la *Catena di Adone* di Mazzocchi a cura di Riccardo Nielsen. Tra queste si può far rientrare anche l'esecuzione di *Tirsi e Cloe* di Monteverdi, a cura di Vito Frazzi, il 12.V.1951 dal XIV Maggio Musicale Fiorentino, seppur si tratti di una produzione autonoma del Comunale di Firenze. Oltre a queste, il cartellone del programma avrebbe compreso in origine opere di Landi (*Sant'Alessio*), Melani (*La Lancia*), Luigi Rossi (*Orfeo*), Cavalli (*Ercole amante*), Cesti (*il Pomo d'oro*), ed altri titoli, non specificati, di Stradella, Alessandro Scarlatti, Vivaldi e Marcello.

Del resto, già nell'importante consesso di Capri, gli inediti strumentali del Seicento e Settecento richiamavano deliberatamente «l'attenzione e le ricerche su di un momento tra i meno noti e tra i più fecondi di risultati musicali: la nascita e il primo svolgimento dello stile strumentale che hanno luogo nel secolo XVII. È un linguaggio nuovo che sorge in Italia», scrive un anonimo articolista, «e qui si sviluppa sino alla fine del Settecento; e che dall'Italia si irradia in Germania, ponendosi come la premessa tra le più determinanti del sinfonismo che vi fiorirà a partire dalla seconda metà del Settecento».³³

Appare d'altronde evidente che, sin da subito, il discorso storico intorno alla musica cameristica e strumentale rappresentò una chiave d'accesso privilegiata alla musica antica: basti ricordare che, quando la RAI il 12 gennaio 1946 inaugurò sulle reti del Gruppo Nord il primo programma culturale del dopoguerra, esso aveva per titolo *La musica strumentale dal '500 a Mozart*, sottotitolo «Lezioni di Alberto Mantelli»,³⁴ e occupava lo spazio di una trentina di trasmissioni dal gennaio al luglio dello stesso anno. Sempre a cura di Mantelli, sulla Rete Azzurra tra il gennaio 1947 e l'ottobre 1948, venivano trasmessi la rubrica settimanale *Ogni musica ha la sua storia*, dedicato alla musica strumentale dal '700 al '900, e l'«itinerario musicale» d'inaugurazione dei celebri *Notturmi dell'usignolo*, dedicato alla *Variazione da Frescobaldi a Busoni* (dal 3 ottobre al 3 dicembre 1949).

Si può quindi ritenere che in quegli anni l'interesse verso la musica antica strumentale, senza invero contrapporsi ad altri, fosse un interesse specifico condiviso da molti dei collaboratori RAI, e soprattutto dai due coordinatori dei programmi musicali, Mantelli e Labroca. Una breve ricognizione tra i loro scritti conferma e dà valore al riconoscimento di questo tipo di impostazione.

Venendo dapprima a Mantelli, l'importanza storica e il valore estetico della musica antica strumentale appare nitido alla lettura del suo *Tre secoli di musica europea*, che raccoglie in una monografia proprio quel corso di lezioni alla radio del 1946 «convenientemente ritoccato ed ampliato».³⁵ Si potrebbe ritenere quest'opera come una sorta di fondamento storiografico, implicito e latente, di molte delle sopracitate trasmissioni musicali del Terzo Programma; e pare senz'altro significativo che proprio una sintesi delle idee principali di quel volume, in forma di nota di sala (firmata sempre da Mantelli),³⁶ introduca a Capri il sopracitato 'Concerto di musiche strumentali inedite del Seicento'.

³³ *Musiche a Capri*, cit., p. 4.

³⁴ A. MANTELLI, *La musica strumentale dal '500 a Mozart*, «Radiocorriere», XXIII/1. 6-12 gennaio 1946, p. 4.

³⁵ A. MANTELLI, *Tre secoli di musica europea*, Il Balcone, Milano [1946], p. 7. Come da prefazione dello stesso Mantelli, la narrazione esposta appare fortemente radicata in un inquadramento del discorso di tipo estetico, prescindendo da dati filologici, biografici e bibliografici, ed accogliendo per contro solo quelli che ne risultano costituire il presupposto: «Ho cercato di portare il lettore al di là dello sbarramento di tutti quei dati storici e pseudo storici che in definitiva più che agevolarlo lo ostacolano; e di collocarlo al centro dei problemi estetici che la materia via via veniva proponendo. Mi sono sforzato infine di dare il senso dei maggiori interrogativi tuttora aperti e della loro importanza»; cit. *ibidem*, p. 8.

³⁶ A. MANTELLI, *Aspetti della musica strumentale del Seicento*, in *Incontri a Capri*, cit., pp. 53-61.

Al centro della narrazione del critico torinese si stagliano i fasti della musica strumentale italiana, dal Cinquecento alla fine del Settecento, mentre ai margini prende forma un'immagine tipica della musica tedesca, costruita anche sulla scorta del pensiero di Torrefranca (puntualmente citato da Mantelli):³⁷ più periferica e meno autonoma di quella italiana, quest'ultima tenderebbe – secondo tale opinione – perlopiù ad assorbire e fare proprie le novità che risalivano dalla Penisola. Naturalmente a questa visione si danno sempre le consuete 'eccezioni alla regola' di Bach e di Händel, così come Haydn e Mozart sembrano ritagliarsi uno spazio a parte di tutto. Poco o niente viene detto a proposito della musica francese, inglese, spagnola o di altri paesi europei; v'è solo lo spazio di un paragrafo su François Couperin, che nel dopoguerra era già figura canonizzata e rappresentava, al pari di Bach e Händel, un'altra di quelle luminose eccezioni al decorso storico della musica visto dall'Italia.³⁸

L'idea cardine del volume di Mantelli è che all'inizio del Seicento si sia verificata una scollatura tra i generi vocali e quelli strumentali, mentre quest'ultimi allo stesso tempo prendevano le distanze dalla loro stessa tradizione, dunque dalla prassi esecutiva e compositiva caratteristica della fine del Cinquecento; soprattutto della cosiddetta Scuola veneziana.³⁹ Secondo l'autore, con il Seicento le sorti della musica sono portate avanti dai generi strumentali, i quali conseguono ora una piena espressione autonoma e una validazione sul piano estetico. A caratterizzarli non è più una concezione di tipo astratto, in quanto subordinata ad un contrappunto di tipo vocale, ma un nuovo pensiero compositivo, prodotto dall'emancipazione e dall'affinamento delle tecniche strumentali, in primo luogo quella violinistica.⁴⁰ Proprio la tecnica del violino, sostiene Mantelli, sembra raggiungere la sua *summa* nell'opera di Corelli per poi sublimare nel virtuosismo concertistico settecentesco, come quello di Vivaldi. Donde l'evidenza che la musica strumentale italiana, ben più che la musica vocale, grazie all'innovazione tecnica si faccia portatrice di una funzione formativa della nuova sintassi, e possa pertanto dischiudere alla musica nuovi e più moderni orizzonti di libertà:

³⁷ FAUSTO TORREFRANCA, *Le origini italiane del romanticismo musicale*, Fratelli Bocca, Torino 1930; cit. in A. MANTELLI, *Tre secoli di musica europea*, cit., p. 179. Il giudizio di Mantelli sulla musica tedesca appare netto nel suo libro alle pp. 87-91: «In linea generale, in tutto il Seicento strumentale tedesco non emerge quella figura di musicista che riesca a superare il punto morto del decorativismo e imprimere alla composizione il suggello inconfondibile della propria personalità. [...] In definitiva per tutto questo secolo continua a gravare il peso di un formulario che inceppa anche quelle mediocri possibilità creative che in un ambiente più aperto – come era allora ad esempio l'Italia – avrebbero forse prodotto dei lavori meno formalmente corretti, ma ben più ricchi di genuina vita interiore»; cit. *ibidem*, p. 89.

³⁸ Vale la pena di ricordare che proprio a Couperin Piovesan dedicò un intero ciclo di trasmissioni all'interno dei *Notturmi dell'usignolo*, tra il 23 febbraio e il 30 marzo 1950, attribuendogli i «tratti generativi tra i più salienti dello spirito francese; quasi a chiarirci che quella specie di individuazione della sua personalità avvertita in alcune pagine di Debussy, di Ravel o di Poulenc corrisponda ad una necessità di coerenza e di tradizione: è l'impronta di una legge ereditaria che anche l'arte accoglie delle evoluzioni consanguinee»; cit. in *François Couperin*, a cura di Alessandro Piovesan, in *I notturni dell'usignolo*, cit., pp. 25-27: 26.

³⁹ Cfr. A. MANTELLI, *Tre secoli di musica europea*, cit., pp. 53-59.

⁴⁰ Cfr. *ibidem*, pp. 71-85.

[questo] è il segno sotto il quale si sviluppa la musica strumentale italiana dalle prime composizioni violinistiche dei primi decenni del Secolo XVII sino a quelle pagine sinfoniche di Sammartini e di Boccherini che, alla fine del Settecento, andranno a confluire entro le grandi personalità di Haydn e di Mozart e che segneranno la conclusione di un ciclo creativo durato due secoli in Italia e a un certo momento sommerso – e cioè per tutto l'Ottocento – dalla musica d'opera. Questa è la grande parabola che segna il corso della musica strumentale italiana nel Sei e nel Settecento; fondamentalmente unitaria nella progressiva evoluzione del suo linguaggio, nelle sue tendenze, nelle sue realizzazioni.⁴¹

Al recupero dell'antico in generale si indirizza anche Labroca nel suo *Parole sulla musica*⁴² – come il libro di Mantelli, è anch'esso una silloge di interventi scritti per la radio⁴³ – rilevando come quest'attività fosse stata trascurata dagli studi accademici, in particolare nella produzione di edizioni critiche di musiche del passato, dunque «senza il conforto di quella organicità che valga a metterne in luce il valore e renderne pratici i risultati» – unica eccezione in questo panorama, secondo lo stesso Labroca, sono gli *opera* monteverdiani e vivaldiani curati da Malipiero. Pur senza negare il merito di importanti «studi che hanno valso a far conoscere l'apporto dato al nostro paese alla nascita e al progredire della musica strumentale», Labroca dimostra una moderna sensibilità auspicando che l'Accademia si prodighi in nuove edizioni di vecchie musiche e, ove possibile, di musiche nuove; ovvero, per dare un esempio, di «far rivivere quanto merita nel melodramma italiano del Seicento e del Settecento, di far pubblicare opere di alcuni nostri grandi musicisti del passato (ma in edizioni severamente critiche)».⁴⁴

A fronte di questa predisposizione culturale verso la musica antica, in particolare quella cameristica e strumentale, va nondimeno considerato che la presenza di una Stagione lirica della RAI, attiva già nel 1947, può essere percepita grossomodo fino al 1950 come un elemento di tradizione e non come qualcosa di sperimentale; qualcosa dunque che si sviluppa in parallelo, talvolta anche in contrasto, all'azione svolta dai programmi culturali.⁴⁵ I presupposti di tipo critico-storiografico che si sono voluti ora individuare, sembrano dunque trovare il proprio campo di applicazione proprio nell'ambito dei programmi culturali, piuttosto che in altre sedi.

⁴¹ *Ibidem*, pp. 143-144.

⁴² MARIO LABROCA, *Parole sulla musica*, Ricordi, Milano 1954.

⁴³ Si tratta di una raccolta degli interventi di Labroca nella rubrica radiofonica *Conversazioni*, tenutasi dall'ottobre 1950 in poi sul Terzo Programma, e dedicata a determinati problemi dell'attualità legati alla musica. Cfr. *Trasmisioni Parlate, Lettere arti scienze*, in *Terzo Programma: le trasmissioni del trimestre*, ottobre-dicembre 1950, cit., [pp. 43-51].

⁴⁴ Questa e le precedenti citazioni: *Ibidem*, pp. 41-43.

⁴⁵ Questo elemento può valere sino al rinnovamento del 1950 e alla fondazione dell'Orchestra Sinfonica di Milano della RAI; organismo sorto esclusivamente per questo tipo di produzioni che, in quanto tale, impresse al cartellone un allargamento sia quantitativo che qualitativo. Cfr. *infra*, n. 49.

4) L'emergere di una nuova sensibilità estetica, legate alle nuove possibilità di utilizzo ed ascolto del mezzo radiofonico,⁴⁶ e alla ricerca di una «espressione adatta alla radio»,⁴⁷ consegue in quegli anni un duplice obiettivo. Da un lato essa conferisce ai nuovi generi della radiofonia, come il radiodramma musicale e il radioteatro,⁴⁸ lo *status* di una forma d'arte autonoma e autosufficiente, radicata nelle nuove tecniche di registrazione e montaggio; dall'altro, su un piano più generale, determina un importante ripensamento della fruizione e ricezione dei generi cosiddetti tradizionali.

Privati, quest'ultimi, della componente scenico-visiva dello spettacolo, dunque dell'auraticità della *performance* dal vivo, vengono riprodotti grazie a diurne sessioni di registrazione in studio, le quali vengono disposte e finanziate appositamente dall'Ente radiofonico per il fabbisogno delle proprie trasmissioni. Esempio massimo di questa nuova urgenza è proprio la reinstaurazione nel 1947 della sopracitata Stagione lirica della RAI (e con rinnovato vigore dal 1950), volutamente indipendente dai cartelloni dei teatri e dunque libera da ogni possibile condizione di sudditanza.⁴⁹ Giocoforza, in tutto questo, è anche la disponibilità dei nuovi supporti di registrazione, diffusosi presso le radio proprio alla fine degli anni Quaranta, vale a dire il vinile a trentatré giri e il nastro magnetico; i quali offrono prestazioni soddisfacenti sia dal punto di vista della qualità audio che dal punto di vista della durata temporale.⁵⁰

Ora, in questo momento di rapidi cambiamenti,⁵¹ anche lo stesso paradigma interpretativo della musica tende a mutare e a indirizzarsi verso nuove definizioni.

⁴⁶ Cfr. il discorso tenuto dal Presidente Spataro al convegno di Capri, in *Premesse e finalità del «Premio Italia»*, «Radiocorriere», XXV/40, 3-9 ottobre 1948, p. 7, ove si legge: «La Radio ha creato in ognuno di noi, nei cittadini di tutto il mondo, una nuova sensibilità, una nuova psicologia. [...] Con la Radio è nato non solo un nuovo mezzo di divulgazione [...] ma ne è venuta fuori una forma d'arte autonoma che deve esprimersi con una sua voce, con una sua propria tecnica, con i suoi propri canoni estetici».

⁴⁷ *Il «Premio Italia»: Il discorso inaugurale del Direttore Generale della RAI*, «Radiocorriere», XXVI, n. 39, 25 settembre – 1° ottobre 1949, p. 7.

⁴⁸ Sulla definizione della nuova estetica radiofonica, cfr. SERGIO PUGLIESE, *Breve storia del teatro radiofonico*, «Radiocorriere», XXVI/40, 2-8 ottobre 1949, p. 29; GINO PUGNETTI, *Arte radiofonica*, «Radiocorriere», XXVII/8, 19-25 febbraio 1950, p. 4.

⁴⁹ Cfr. M. LABROCA, *La Stagione Lirica della RAI*, «Radiocorriere», XXVII/23, 18-24 giugno 1950, p. 3. Quivi si legge: «la Radio Italiana, prescindendo dai collegamenti con i principali teatri d'Italia e dell'estero, svolgerà la propria attività lirica senza arresti e sospensioni [...]. I primi di agosto avrà inizio l'esistenza dei nuovi complessi di Radio Milano: e questi complessi svolgeranno una attività diretta a soddisfare le esigenze dei tre programmi, che anche l'orchestra e il coro di Radio Milano, come quelli di Roma e di Torino, sanno in grado di affrontare qualsiasi genere di opera, da quelle di repertorio a quelle di eccezione».

⁵⁰ Sull'elemento di novità della registrazione delle trasmissioni, cfr. REMO GIAZOTTO, *Perché si registra*, «Radiocorriere», XXVII/13, 9-13 aprile 1950, p. 3; cfr. anche *Come si formano i programmi della Radio*, cit., ove leggiamo: «Le ore giornaliere di attività della Radio sono per ciascuna 14 e i programmi del vivo variano per ciascuna rete da 20 a 25 al giorno ed a questi bisogna aggiungere i programmi effettuati a mezzo di dischi, programmi che anch'essi richiedono un delicato impegno, nonché la preparazione di una discoteca sempre aggiornata e sempre in grado di supplire a qualsiasi improvvisa lacuna si verifichi nella vita radiofonica di una giornata».

⁵¹ Un efficace bilancio sulle reciproche trasformazioni accorse alla musica e alla radio dopo venticinque anni e più di connubio si legge in M. MILA, *La musica e la radio*, in *Annuario RAI 1952*, cit., pp. 89-96.

È di nuovo Labroca a farsi fine interprete di questa situazione. Egli afferma che attraverso la registrazione – specie in multisessione e attraverso il montaggio dei migliori campionamenti, si può chiosare – e poi attraverso la successiva opera di radiotrasmissione, si «ricrea» l'opera fino a raggiungere un paradigma perfetto di interpretazione ideale:

È lecito offrire attraverso il filtro di un microfono quanto è nato per un ascolto diretto? È lecito togliere allo spettacolo quel buon cinquanta per cento che è costituito dalla parte visibile? Costringere chi ascolta a prescindere dalle suggestioni che l'ambiente crea fatalmente?

[...] Dai primi esperimenti [della Radio Italiana], che io ricordo di aver seguito in ambienti di fortuna e con mezzi di fortuna, siamo passati all'esame dei problemi tecnici, allo studio dei rapporti tra partitura e il microfono, al continuo perfezionamento dei mezzi artistici e tecnici, sicché oggi noi ci accorgiamo non solo di avere giovato alla divulgazione delle opere d'arte, ma anche di essere entrati nel vivo della loro essenza sì da ricrearle, nella esecuzione, così come si deve.⁵²

V'è in questo un effetto di ritorno sulla musica acusticamente eseguita, o comunque si innesta qui l'accensione di un moto circolare tra la musica dal vivo e la musica registrata e radiotrasmessa, poiché, afferma sempre Labroca in una sua conferenza, «la vita del concerto si è giovata della divulgazione radiofonica e fonografica. Si è giovata certamente e per il numero delle organizzazioni concertistiche e anche, perché no, per la qualità delle esecuzioni»,⁵³ fortemente intensificatasi a livello di massa in parallelo alla diffusione della radio. Ai fini della nostra trattazione, vale la pena però rimanere su quest'ultimo versante della produzione musicale, ovvero sulla sopraddeffa «ricreazione» radiofonica.

La musica del passato, dei generi tradizionali – «il concerto, l'opera, il varietà e l'operetta»,⁵⁴ introduceva Labroca – dunque la musica non concepita all'origine per il mezzo radiofonico – si «ricrea» ora per la radio e attraverso la radio, risorgendo a «nuova vita». Un tale argomento si lega da vicino ai problemi dell'interpretazione e, in maniera particolare, a quelli della trascrizione. Sorge spontanea pertanto la domanda su come si «ricrei» o debba ricrearsi un'opera antica per la radio.

I contributi specifici che avvicinano questo tema, apparsi sul Radiocorriere nel periodo qui in esame, inquadrano il discorso della trascrizione all'interno del

⁵² M. LABROCA, *Nuova vita del melodramma*, «Radiocorriere», XXVI/40, 2 ottobre-8 ottobre 1949, p. 22. Tale paradigma interpretativo, secondo Labroca, è estrinsecato al massimo grado dal caso del melodramma radiotrasmesso, ove alla perdita della dimensione scenica del dramma compensa l'instaurazione di una scena immaginaria che, attraverso la fantasia dell'ascoltatore, ricrea idealmente una messinscena perfetta: alla radio «tutte le "Traviate" sono tutte belle, giovani, esili, segnate tragicamente dalla tisi e le "Mimi" gentili e le "Butterfly" trepide e minute e i "Des Grieux" snelli e intraprendenti, i "Turiddi" spavaldi e infelici»; cit., ivi. La radio, insomma, per Labroca è in grado di restituire nuova vita all'opera, dunque di avvicinare l'essenza del suo dramma così come fu concepito.

⁵³ ID., *Aspetti della vita musicale in Italia*, conferenza tenuta presso l'Accademia Nazionale di S. Cecilia il 26 marzo 1953, in *Manifestazioni di attività culturali: Supplemento alla rivista "Santa Cecilia"*, Accademia Nazionale di S. Cecilia, Roma, luglio 1953, pp. 19-24: 23.

⁵⁴ ID., *Nuova vita del melodramma*, cit.

fatto interpretativo, e in generale convergono verso l'ideale di un suono cameristico adattato alle esigenze dell'ascoltatore, dunque accordato alla realtà del presente.

I maggiori esperimenti nel contesto della musica antica, intrapresi dalla RAI sin da subito per il Terzo Programma – la partecipazione alla Stagione dell'Associazione Anfiparnaso, sorta nel 1950 e presieduta da Guido M. Gatti e da Alberto Savinio; nonché la già citata trasmissione delle *Opere del '600*, dal gennaio 1951 – si direbbero proprio una concreta emanazione di questo ideale nonché del principio di Labroca sopra esposta. «Far rinascere quel repertorio del teatro musicale antico e moderno di più rara esecuzione» è il fine dell'Anfiparnaso;⁵⁵ e come ne descrive sul Radiocorriere un anonimo articolista:

L'associazione ha subito pensato di valersi della collaborazione pratica della RAI, la cui Direzione Generale dei Programmi, constatato il reale interesse dell'iniziativa anche in rapporto alle esigenze degli abbonati ascoltatori, ha pensato di contribuirvi assai concretamente.

[...] Il teatro dell'Opera ha un suo repertorio, un suo pubblico, interessi artistici culturali e industriali svariati suoi propri, assolve, insomma, un proprio compito che non esaurisce affatto l'attività del teatro di musica. C'è un vastissimo repertorio di opere musicali antiche e recenti che, per essere inadeguate alla vastità della sala, non rientrano nei programmi del teatro dell'Opera. [...] L'«Anfiparnaso», tenendo ben presenti questi punti, tende alla presentazione del più interessante e vivo teatro musicale di tutti i tempi, adatto alla cornice di una sala di proporzioni limitate.⁵⁶

La Radio, più che il palcoscenico, assume la fondamentale funzione di destinazione di questo nuovo e antico teatro musicale da camera – interpretato dall'Orchestra e dal Coro di Roma della RAI, ma «una quarantina di elementi» in tutto: e «tanto i lavori antichi esumati che quelli nuovi, appositamente scritti per l'Anfiparnaso, vogliono essere eseguiti con un simile organico orchestrale»⁵⁷ – donandogli nuova vita, ovvero facendo riscoprire un nuovo paradigma interpretativo legato a questo tipo repertorio. Come infatti puntualizza Emilia Zanetti, a proposito delle 'sue' opere del Seicento:

se la radio – specie in sede di «Terzo programma» - è la palestra ideale per esperienze del genere, il fatto che assai probabilmente tutto o in parte il ciclo tornerà sul teatro, sta già come buon auspicio della riuscita di questa nuova e singolarmente importante rivendicazione contro il tempo.⁵⁸

⁵⁵ *Anfiparnaso*, «Radiocorriere», XXVII/42, 15-21 ottobre 1950, p. 5. L'Associazione Anfiparnaso, all'interno della sua prima e unica Stagione, diede lustro in particolare alle prime del *Job* di Dallapiccola e alla *Morte dell'aria* di Petrassi; oltre a queste *Orfeo vedovo* di Alberto Savinio e *Il tenore sconfitto* di Tommasini. Si fregiò però di due importanti riproposizioni di opere allora misconosciute (sebbene non in prima assoluta in tempi moderni): *Il turco in Italia* di Rossini e l'omonimo *Anfiparnaso* di Orazio Vecchi.

⁵⁶ Ivi.

⁵⁷ Ivi.

⁵⁸ E. ZANETTI, *Opere italiane del '600*, cit., p. 12.

Si noterà come questo paradigma interpretativo legato al mezzo radiofonico offra l'estro ad una riflessione generale, pur varia e differenziata, sulla trascrizione; ed anzi, proprio il caso delle radiotrasmissioni di opere antiche offre l'opportunità alla critica per puntualizzare intorno alla scelte compiute dei revisori.

Già su uno dei primi numeri del Radiocorriere del dopoguerra, il giovane Riccardo Malipiero affrontava il problema della trascrizione musicale in maniera sistematica, arrivando alla conclusione che, sebbene questa rappresenti oramai un genere meno frequentato che nel passato, ne esistono tuttavia degli esempi superbi:

I migliori esempi sono le trascrizioni di Ferruccio Busoni.

Orbene, l'opera di trasformazione (che in effetti non di sola trascrizione si tratta) è tale che l'opera sembra aver guadagnato nel cambio. La trascrizione pur mantenendo rigorosamente fede alla volontà originale dell'autore, ne accresce di tanto la comunicativa che vien fatto veramente di domandarci se non sia migliore la seconda versione della prima. [...]

E qui veramente si può paragonare ad una traduzione: se il traduttore non sa trovare il più riposto senso di poesia nell'originale, a che servono i perfetti accenti e le ottime rime della sua trasformazione? Meglio, assai meglio, lasciare tutto allo stato primitivo.⁵⁹

L'idea che la trascrizione contenga, come una traduzione, non soltanto il testo originale ma anche la presenza della sua interpretazione non è infrequente nei compositori del tempo. Viene subito alla mente Luigi Dallapiccola quando, in una lettera a Massimo Mila dell'ottobre 1949, utilizza il termine *traduzione*, evidenziandolo, in luogo di trascrizione, e in seconda battuta distanziandolo da un concetto detto *Nachdichtung*, ovvero una composizione definita maggiormente sul versante della parodia.⁶⁰ Ma ancor più noto è forse il seguente passo del compositore istriano sulla propria «traduzione» del *Ritorno di Ulisse in patria*, andata in scena al Maggio Musicale Fiorentino del 1941:

il mio lavoro dev'essere considerato *pratico*; una *traduzione musicale*. [...] Come la traduzioni (salvo casi rarissimi) hanno una vita limitata – perché più o meno rispecchiano il gusto della loro epoca – e, scomparendo, cedono il posto ad altre traduzioni più conformi al gusto delle nuove generazioni, così avviene, così deve avvenire per le traduzioni musicali. Né si potrà negare che analoga sorte sia riservata alle interpretazioni.⁶¹

⁵⁹ RICCARDO MALIPIERO, *Trascrizioni musicali*, «Radiocorriere», XXIII/6, 10-16 febbraio 1946, p. 4.

⁶⁰ Cfr. lettera del 19.X.1949 di Dallapiccola a Mila: «uscirà un mio lavoro per pianoforte solo, *Tre episodi del balletto Marsia*. Non occorre ti dica che non si tratta di una *traduzione*, bensì di un *Nachdichtung*. Forse, a titolo d'informazione per un 'panorama', la cosa non è del tutto indifferente»; cit. in LUIGI DALLAPICCOLA, MASSIMO MILA, *'Tempus aedificandi': carteggio 1933-1975*, a cura di Livio Aragona, prefazione di Pierluigi Petrobelli, Ricordi-Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Milano-Roma 2005 («Opere documenti orientamenti del Novecento musicale», 5) p. 144.

⁶¹ LUIGI DALLAPICCOLA, *Per una rappresentazione de «Il ritorno di Ulisse in patria»*, in ID., *Parole e musica*, a cura di Fiamma Nicolodi, introduzione di Gianandrea Gavazzeni, pp. 421-436: 431-436.

Per fare un altro esempio monteverdiano, Valentino Bucchi, introducendo sul Radiocorriere l'*Orfeo* revisionato da Vito Frazzi (ed eseguito al Maggio Musicale Fiorentino del 1939; due anni prima del *Ritorno di Ulisse* dallapiccoliano), descrive il più difficile compito del revisore, tra i vari, come «integrare, costruire, ove non soccorre alcuna indicazione, dare consistenza ed equilibrio alla parte orchestrale. In una parola ricomporre la partitura secondo lo spirito dell'epoca» ma pur sempre offrendo una «traduzione moderna (edizione da teatro, insomma, e non da studio)». ⁶²

Sembrano qui echeggiare non pochi degli argomenti già incontrati nell'introduzione a Malipiero quando ci siamo indirizzati alle sue «versioni sceniche» dell'*Orfeo* e della *Poppea* monteverdiani, e alla teoria della «miglior musica» da estrapolare per affidarne una compiuta interpretazione e realizzazione – «traduzione»? – sulle scene. (Non si dimentichi inoltre il fatto, piuttosto notorio, che Malipiero è anche il modello assoluto di trascrittore additato da Dallapiccola, quando questi attende alla sua sopracitata revisione del *Ritorno di Ulisse*). ⁶³

È del resto notevole che, nel quadro delle trasmissioni dedicate a Bach nel secondo centenario della sua morte, venga realizzato un ciclo di musica strumentale e cameristica intitolato *Bach trascrittore di se stesso e di altri* (in quattro puntate, dal 29 settembre al 19 ottobre 1950 sulla Rete Azzurra, con Renato Fasano e il Collegium Musicum), il quale sensibilizza in maniera programmatica gli ascoltatori ai problemi della trascrizione – dunque a problemi avvertiti certo come comuni e all'ordine del giorno – indirizzandoli al concetto fondamentale che le trascrizioni di Bach siano magistrali perché questi «si è mantenuto fedele all'originale pur comportandosi con una notevole libertà», ⁶⁴ e solo senza seguire «un “sistema” costante nell'opera di trascrizione, passando così dalle fedeltà più rigide alla libera rielaborazione del testo vivaldiano». ⁶⁵

Uno dei maggiori stralci di riflessione in tal senso è offerto ancora da Emilia Zanetti, sempre intorno al ciclo di opere del Seicento, ideato da Piovesan:

Ora [dal nostro ciclo] verranno delle sorprese anche per i musicologi? Non è escluso. E la premura avuta di affidare ogni opera a realizzatori che garantissero la maggiore verosimiglianza storica, compatibilmente alle condizioni di esecuzione d'oggi, accresce tale probabilità. Ma ci si

⁶² VALENTINO BUCCHI, *L'«Orfeo» di Claudio Monteverdi*, «Radiocorriere», XXVI/20, 15-20 maggio 1949, p. 7.

⁶³ L. DALLAPICCOLA, *Per una rappresentazione de «Il ritorno di Ulisse in patria»*, cit., p. 434.

⁶⁴ *Bach trascrittore di se stesso e di altri*, «Radiocorriere», XXVII/39, 24-30 settembre 1950, p. 11. Si veda il passo per esteso: «La trascrizioni di Bach sono magistrali in quanto mantengono la scorrevolezza e la trasparenza dell'originale anche passando da uno strumento essenzialmente cantante quale è il violino ad altro di qualità e possibilità diverse, rendendo sulla tastiera gli aerei arpeggi del violino e raggiungendo il massiccio effetto degli unisono con maggiore efficacia col pianoforte che coi violini. Bach si è mantenuto fedele all'originale pur comportandosi con una notevole libertà».

⁶⁵ *I concerti vivaldiani e le trascrizioni di Bach*, «Radiocorriere», XXVI/20, 15-21 maggio 1949, p. 6. Come testimonia quest'articolo, il ciclo *Bach trascrittore di se stesso e di altri* ebbe una importante anticipazione l'anno prima, in coda alla famosa *Ora vivaldiana* (cfr. cap. II), con una più ridotta trasmissione dedicata al Bach-Vivaldi (16 maggio 1949), sempre a cura di Fasano e del Collegium Musicum.

ingannerebbe a credere a uno spirito filologico dell'iniziativa. Allo stesso modo in cui è stata bandita la parola esumazione [...], l'idea informatrice è rifuggita dall'organizzare una serie di lezioni di fronte a una vetrina di cere o di belle spoglie imbalsamate. Restituendo alla loro esistenza sonora opere già celebri in teoria si è voluto riproporre quel tanto che, al di là del fascino differenziato o troppo specifico dell'antico, esista in esse di perenne: quel che è poi la intima ragione di vita di ogni riandare nel tempo.⁶⁶

Sulla base di questi presupposti, si capisce come interessi anche diversi, indipendenti gli uni dagli altri e mossi verso disparate finalità – poniamo, l'urgenza di una differenziazione del palinsesto dei programmi e l'esigenza di una sonorità timbrica cameristica – concorrano, nei primi anni del dopoguerra, e in maniera niente affatto scontata, ad alimentare da parte della RAI un rinnovato interesse verso la musica antica, sia essa di genere teatrale o, in larga parte, di genere strumentale. Non v'è soluzione di continuità tra questo tipo di produzioni e l'attività intrapresa in autonomia dai musicisti ed interpreti; ma anzi, entrambe, pur differenziate, risultano consustanziali e confidenti su un punto: l'opera musicale, quella del passato come quella contemporanea, vive sempre al presente e soltanto in funzione del presente; e come tale va interpretata.

V.2 GLI *INEDITI MUSICALI DEL PASSATO*

Affacciando un certo gruppo di trasmissioni curate da Piovesan, in particolare quella più volte citata degli *Inediti musicali del passato*, si ha la percezione di una perfetta compenetrazione operativa dei quattro presupposti sopra abbozzati.

Il programma, come s'è visto, viene già prefigurato quasi un anno prima della sua messa in onda, in parallelo alla progettazione del ciclo sull'opera italiana del Seicento,⁶⁷ e acquisisce un fisionomia tale da divenire una delle novità più interessanti del neonato canale culturale. Mantelli, presentando sul Radiocorriere il programma delle trasmissioni musicali dei primi mesi del 1951, anticipa che si tratterà di:

musiche inedite, o tratte da prime edizioni dell'epoca, di compositori italiani del Seicento e del Settecento. Queste musiche vengono individuate, scelte, rivedute e messe in partitura a cura della Radio Italiana con la collaborazione di musicisti e musicologi di sicura competenza. Saranno messe in onda attraverso trasmissioni settimanali di una durata di circa 20'.⁶⁸

⁶⁶ E. ZANETTI, *Opere italiane del '600*, cit.

⁶⁷ Cfr. lettere già citate di Piovesan a Malipiero del 31.I.1950, 8.V.1950 e 20.V.1950.

⁶⁸ A. MANTELLI, *Tre mesi di Terzo Programma*, cit., p. 12. Piovesan, nella lettera sopracitata del 20.V.1950, anticipava a Malipiero che doveva proprio attendere alla «scelta e raggruppamento di cento brani strumentali inediti di autori italiani del Seicento e Settecento».

Di una «bellissima serie» parlerà Sernesi al momento del bilancio di un anno di trasmissioni del Terzo Programma,⁶⁹ e una sua menzione speciale, in mezzo invero al nome di altre trasmissioni, verrà formulata da Malipiero, chiamato dalla RAI nella stessa circostanza a formulare una breve dichiarazione sul Terzo Programma.⁷⁰

All'origine di tale successo – dunque di questa ispirata e innovativa direzione artistica – v'è senz'altro un'elevata cultura musicologica e una fiducia riposta nei mezzi della ricerca scientifica, in primo luogo quelli della ricerca d'archivio.

In una lunga lettera a Malipiero del 18 gennaio 1950, il bibliotecario-collaboratore RAI offre l'immagine di un'attività convulsa e frenetica, frutto sensibile della sua cultura e della sua intuizione, e probabilmente ancora lontana dal concretizzarsi in quella reale forma di progetto, cui il programma verrà informato. Compagno qui i primi nomi di compositori del Sei-settecento che troveremo soprattutto nel palinsesto degli *Inediti*:

Caro Maestro, sono in pieno lavoro.

A Firenze ho fotografato opere strumentali di Galuppi e Pasquini; domani a Bologna farò riprodurre opere di Maschera, di Locatelli, Manfredini, Biagio Marini, Martini e tre delle sinfonie a sei di Legrenzi. Penso di tenere l'originale a microfilm per la nostra Biblioteca.⁷¹

La designazione bolognese di Piovesan va all'ex Biblioteca del Liceo Musicale del capoluogo emiliano, ereditaria dell'antica raccolta di documenti martiniana, dal 1942 denominata Biblioteca comunale annessa al Conservatorio G. B. Martini; oggi Biblioteca del Museo della Musica di Bologna. Già in vista del Convegno di Capri del 1948, la Biblioteca bolognese aveva aperto i propri archivi alla RAI, fornendole riproduzioni di manoscritti e raccolte a stampa per la preparazione dei concerti dell'evento; in particolare quello del 14 settembre 1948 detto «Concerto di musiche strumentali italiane inedite del Seicento», come si apprende dalla nota di sala.⁷²

Nel registro di protocollo della Biblioteca, tra la fine del 1949 e tutto il 1950, si contano almeno quattro richieste della RAI di riproduzioni fotografiche e microfilm, riferibili ad opere di sette diversi autori tra cui Martini e Manfredini,

⁶⁹ S. SERNESI, *Un anno di Terzo Programma*, «Radiocorriere», XXVIII/40, 30 settembre – 6 ottobre 1951, p. 3.

⁷⁰ Cfr. lettera del 15.IX.1951 su carta intestata RAI – RADIO ITALIANA | Direzione generale, di Leone Piccioni a Malipiero; AGFM, corrispondenza con la RAI 1949-1951. Il testo fornito alla RAI da Malipiero consta di due pagine senza titolo dattiloscritte, con correzioni manoscritte, e si conserva in duplice copia nella medesima cartella archivistica. Su una di queste, nello spazio dell'intestazione, vi è un appunto a grafite del compositore, che specifica: «mai trasmesso, ma registrato». I Radiocorriere di quelle settimane infatti non dimostrano una sua presenza nei palinsesti.

⁷¹ Lettera manoscritta di A. Piovesan a Malipiero del 18.I.1950 su carta intestata RAI – RADIO ITALIANA, sede di Firenze; AGFM, carteggi Rai 1949-1951. La biblioteca cui Piovesan si riferisce è naturalmente quella del Conservatorio “B. Marcello” di Venezia.

⁷² *Incontri a Capri*, cit., pp. 75-96.

menzionati da Piovesan nella lettera a Malipiero;⁷³ mentre sul registro dei lettori della Biblioteca, in data 13 e 14 ottobre 1950, è segnalata la presenza dello stesso Piovesan che richiede in lettura opere di Locatelli, Biagio Marini, Cazzati, de Viadana, il catalogo Gaspari (vol. IV) e infine le Sonate op. 8 di Legrenzi.⁷⁴

Valutando questi rilievi essenziali, si identificano così, non solo le precise edizioni a stampa di molte delle opere eseguite e trasmesse durante il ciclo degli *Inediti musicali del passato* – opere che, come nel caso dell’op. 8 di Legrenzi, avevano conosciuto alla loro epoca diverse ristampe, spesso in date piuttosto ravvicinate tra loro – ma si risale anche alla collocazione fisica del singolo testimone, allora fatto riprodurre dalla RAI e quindi utilizzato come avantesto dagli eventuali trascrittori e revisori delle musiche.

Non tutte le composizioni, menzionate sopra da Piovesan e richieste in riproduzione alle biblioteche, trovano spazio nel palinsesto del programma; ma quelle trascritte e registrate forniscono un’importante mole di materiale discografico cui la RAI attingerà per molti anni nella compilazione di altre trasmissioni e rubriche radiofoniche – ad esempio *Il concerto grosso e solistico del Settecento in Italia*, nel 1952,⁷⁵ o *Concerto di ogni sera e Spazi musicali* nel 1954.

Gli *Inediti musicali del passato*, sorti esclusivamente per il palinsesto del neonato Terzo Programma, vanno per la prima volta in onda la sera dell’8 gennaio 1951, con una cadenza settimanale che nel procedere si fa più irregolare; vengono poi riproposti con maggior regolarità sul neo-nominato Programma Nazionale, a partire dal 4 gennaio 1952, questa volta incorporando anche altre registrazioni di musica antica inedita, trasmessa l’autunno precedente sul Terzo Programma. La sede di produzione del programma è quella del capoluogo veneto, che per la circostanza allestisce *ad hoc* una formazione strumentale RAI denominata Orchestra da camera di Venezia – peraltro non più impiegata in altre

⁷³ Il riferimento va ai seguenti indici del Registro di protocollo della Biblioteca: 1949/152 – 21.XII.1949: «Trasmette la domanda della RAI per le riproduzioni fotografiche»; 1950/16 – 31.I.1950: «Trasmette al domanda della RAI indirizzata all’On. Sindaco ove si richiede il permesso di eseguire alcune copie fotostatiche»; 1950/180 – 5.VII.1950: «Trasmette la domanda della RAI ove si richiede l’autorizzazione per le riproduzioni fotostatiche»; 1950/195 – 19.X.1950: «Trasmette la domanda della RAI indirizzata al Sindaco per le riproduzioni fotografiche». Presso l’Archivio della Biblioteca si conservano copie dattiloscritte delle suddette lettere, tutte eccetto quella del 5.VII.1950, ad oggi dispersa. Interessante si direbbe la lettera del 31.I.1950, indirizzata dalla Direzione generale della RAI al Sindaco di Bologna (e di pochi giorni successiva alla lettera di Piovesan a Malipiero), ove compare un elenco di opere da riprodurre coincidente in parte con quanto anticipato da Piovesan al maestro nella lettera da Firenze: «La Radio Italiana, proponendosi di presentare, nei prossimi mesi, alcuni programmi di musica strumentale italiana inedita, Le chiede gentilmente l’autorizzazione di riprodurre fotograficamente il seguente gruppo di opere appartenenti alla Biblioteca Municipale del Conservatorio “G. B. Martini”»: Maurizio Cazzati: Sonate per archi e trombe | Maurizio Cazzati: Sonate da Chiesa a due violini | Pietro Albergati: Concerto da Chiesa | G. N. Bononcini: Sonate da Chiesa a due violini | Francesco Manfredini: Sinfonia o Sonate da Chiesa | G. B. Martini: Uno dei “Concerti per strumenti”»; lettera del 31.I.1950 della RAI – Radio Italiana, Direzione generale di Torino, sede di Bologna, al Sindaco di Bologna.

⁷⁴ Cfr. Registro dei lettori dal 12 febbraio 1947 al 31 ottobre 1953, Biblioteca del Museo della Musica di Bologna.

⁷⁵ R. GIAZOTTO, *Il concerto grosso e solistico del Settecento in Italia*, «Radiocorriere», XXIX/4, 20-26 gennaio 1952, p. 13.

produzioni, stando al Radiocorriere⁷⁶ – e scrittura come direttori Bruno Maderna, Manno Wolf-Ferrari (il nipote del più noto compositore) ed Ettore Gracis. A questi nomi si devono aggiungere anche quelli di Angelo Ephrikian e dell'Orchestra della Scuola Veneziana, ma solo per quel che riguarda la selezione dei titoli vivaldiani e monteverdiani. Tocca naturalmente a Piovesan la presentazione del programma sul Radiocorriere:

Musiche italiane inedite, che dà il titolo ad una serie settimanale di trasmissioni destinate al Terzo Programma comprende una collezione di opere strumentali del Sei e Settecento tratte da manoscritti o da rare edizioni dell'epoca.

Concerti di balletto di Biagio Marini; *Sonate a cinque e a sei strumenti*, dall'*Opera ottava* di Legrenzi; una scelta delle *Sinfonie a otto* di Viadana; i sei *Concerti per archi* di Alessandro Scarlatti stampati nel 1744 dall'editore Coke di Londra; *Introduzioni teatrali* di Locatelli tratte dal manoscritto dell'*Opera quarta*; *Concerti per archi e organo* di Torelli; *Sinfonie da chiesa* dell'*Opera 2* di Manfredini; *Overture* di Veracini e *Sinfonie a quattro* con corni da caccia di Galuppi formeranno la parte più sostanziale di questa raccolta, la quale, al di là di un criterio di scelta puramente filologico o musicologico, è stata ideata allo scopo di riportare alla luce opere la cui conoscenza è – anche per la maggior parte dei musicisti stessi – più teorica che pratica. Comprendendo alcuni testi che dalle origini ci condurranno, con Sammartini, all'epilogo dell'età classica strumentale italiana, questa collana potrà offrirci una panoramica visione dell'attività prodigiosamente fertile dei nostri due secoli di letteratura strumentale: così da favorire una maggior coscienza del progresso delle varie esperienze individuali tracciate sui due solchi fondamentali che dal Rinascimento ci conducono alla musica dell'età moderna; l'uno che progredisce dall'arte contrappuntistica, corale, madrigalesca che partendo da Legrenzi (il quale non nasconde certe tracce dell'arte fiamminga) ci porta alla polifonia strumentale di Alessandro Scarlatti; l'altro che si avvia alla pratica armonistica e monodica del Viadana per raggiungere il virtuosismo strumentale di Locatelli. [...]

Comunque i criteri di valutazione storicistica o critica divengono secondari quando l'intento più vero è quello di fare, del testo musicale, materia viva di esecuzione. Lo scopo è di offrire opere degne di ascolto. E soprattutto a questo principio ci illudiamo di non aver mancato [...].⁷⁷

Come si vede, si tratta un proponimento del tutto in linea con quei presupposti che si è tentato di abbozzare nel paragrafo precedente, in particolare il punto 4 sul problema estetico, affrontato da Labroca, e riferito al paradigma 'ricreativo' delle opere dei generi cosiddetti tradizionali. Una maggior *vis* mantelliana si percepisce invece nella nuova presentazione del programma, tenuta da Piovesan l'anno successivo, che esordisce insistendo su un argomento di tipo più propriamente storiografico:

⁷⁶ L'idea che l'Orchestra da camera di Venezia non sia mai stato un ensemble stabile, ma unicamente formato per gli *Inediti musicali del passato*, è avvalorato dal fatto che il suo nome non viene menzionato nel lungo elenco dei *Complessi artistici, maestri direttori e registi della RAI*, in *Annuario RAI 1952*, cit., pp. 209-211, il quale si riferisce naturalmente ai dati dell'anno precedente 1951.

⁷⁷ A. PIOVESAN, *Inediti musicali del passato*, «Radiocorriere», XXVIII/2, 7-13 gennaio 1951, p. 12.

Nei secoli XVII e XVIII la musica strumentale italiana inizia e sviluppa la storia della musica strumentale moderna. Il Seicento, soprattutto nella sua produzione foltoissima, benché ancora per lo più segreta, con i modi arcaici di Marini, le rudimentali esperienze armonistiche di Viadana o le sorprendenti intuizioni di Legrenzi, afferma i primi toni inventivi delle forme strumentali e concentra le esperienze più vive che poi, tra le continue convivenze e contatti propagarono rapidamente in Germania e in Francia.⁷⁸

Estrapolando ora dai Radiocorriere i dati essenziali sulle singole trasmissioni, e riordinando le musiche eseguite congiuntamente per autore e per direttore, se ne ha la seguente tabella:

Autore	Titolo del brano da Radiocorriere	Direttore	Orch.	Data/e di trasmissione
MONTEVERDI, C.	a) <i>Laudate Dominum</i> , a cinque voci, archi e organo; b) <i>Ut queant</i> , a due voci e archi (S.: Rosanna Giancola, Luciana Bernardi; T.: Emilio Cristinelli; Bar.: Marcello Cortis; B.: Giuseppe Ferrein)	AE	OSV	3.VI.1951 (<i>Musiche sacre di C. Monteverdi</i>); 21.III.1952
VIVALDI, A.	Arie, dalla <i>Juditha Triumphans</i> (S.: Maria Amadini, Luciana Bernardi; T.: Emilio Cristinelli; Bar.: Marcello Cortis; B.: Giuseppe Ferrein)	AE	OSV	9.XII.1951 (<i>Età del Tiepolo</i>); 28.III.1952
BERTONI, F. G.	Sinfonia in Re magg.: I) Allegro; II) Andante; III) Allegretto	BM	OCV	18.IX.1951 (<i>Età del Tiepolo</i> ?); 7.III.1952; 4.VI.1952; 13.V.1954 (<i>Concerto di ogni sera</i>)
LEGRENZI, G.	Sonata a sei detta «La Basadonna»	BM	OCV	11.III.1951; 5.X.1951 (<i>G. Legrenzi</i>); 4.I.1952; 18.VII.1954 (<i>Concerto di ogni sera</i>)
LEGRENZI, G.	Sonata a sei detta «La Buscha»	BM	OCV	5.X.1951 (<i>G. Legrenzi</i>); 7.III.1952; 18.VII.1954 (<i>Concerto di ogni sera</i>)
LEGRENZI, G.	Sonata a cinque detta «La Marinona»	BM	OCV	21.I.1951; 18.I.1952; 18.VII.1954 (<i>Concerto</i>)

⁷⁸ ID., *Inediti musicali del passato*, «Radiocorriere», XXIX/5, 27 gennaio-2 febbraio 1952, p. 5.

Autore	Titolo del brano da Radiocorriere	Direttore	Orch.	Data/e di trasmissione
				<i>di ogni sera</i>
LEGRENZI, G.	Sonata a cinque detta «La Fugazza»	BM	OCV	21.I.1951; 1.II.1952
MARCELLO, A.	Ottavo concerto con l'eco in La magg.: I) Andante spiritoso; II) Adagio; III) Allegro moderato; IV) Presto	BM	OCV	6.V.1951; 25.I.1952
MONTEVERDI, C.	Sonata sopra «Sancta Maria» per voce e strumenti (S.: Ginevra Vivante)	BM	OCV	26.XII.1950 (<i>Magnificat</i>); 3.VI.1951 (<i>Musiche sacre di C. Monteverdi</i>)
SCARLATTI, A.	Concerto per archi n. 1 in Fa minore: I) Grave; II) Allegro; III) Adagio; IV) Allemanda	BM	OCV	11.III.1951; 17.X.1951 (<i>Musiche napoletane del '700</i>); 4.I.1952; 23.VII.1954 (<i>Spazi musicali</i>)
TARTINI, G.	Concerto per vno e orch. in Fa magg.: I) Allegro non presto; II) Grave; III) Presto (vno: Sirio Piovesan)	BM	OCV	27.XII.1951 (<i>Il trillo del diavolo</i>); 15.II.1952; 15.IV.1952; 5.XI.1954 (<i>Spazi musicali</i>)
TARTINI, G.	Concerto per vno e orch. in Re magg.: I) Allegro; II) Andante assai; III) Allegro assai (vno: Sirio Piovesan)	BM	OCV	27.XII.1951 (<i>Il trillo del diavolo</i>); 29.II.1952; 15.IV.1952
VERACINI, F. M.	Ouverture n. 1 in Si bem. magg.: I) Largo; II) Allegro; III) Minuetto; IV) Sarabanda; V) Aria	BM	OCV	4.IV.1951; 1.II.1952
BERTONI, F.	Sinfonia dell' <i>Orfeo</i>	EG	OCV	25.VI.1954 (<i>Spazi musicali</i>)
GABRIELI, A.	Recercare del duodecimo tono	EG	OCV	20.VIII.1954 [?] (<i>Spazi musicali</i>) 24.IX.1954 (<i>Spazi musicali</i>)
MASCHERA, F.	Canzone detta «la Capriola» per archi e fiati	EG	OCV	13.VIII.1954 (<i>Spazi musicali</i>)
SCARLATTI, A.	Concerto per archi n. 6 in Mi magg.:	EG (BM?)	OCV	18.I.1952 [qui si deduce BM]

Autore	Titolo del brano da Radiocorriere	Direttore	Orch.	Data/e di trasmissione
				13.VIII.1954 (<i>Spazi musicali</i>)
TORELLI, G.	Concerto per vno e archi op. 8 n.11 I) Allegro ma non troppo; II) Largo e staccato; III) Allegro (Vno: Sirio Piovesan)	EG	OCV	13.VIII.1954 (<i>Spazi musicali</i>)
TORELLI, G.	Concerto per vno e archi op. 8 n.10 (Vno: Sirio Piovesan)	EG	OCV	27.VIII.1954 (<i>Spazi musicali</i>)
VIADANA, T. L.	Cinque Sinfonie a otto voci <i>dedicate alle città</i> , per archi e fiati I) La Veneziana; II) La Veronese; III) La Romana; IV) La Mantovana; V) La Napolitana	EG	OCV	13.VIII.1954 (<i>Spazi musicali</i>); 26.XI.1954 (<i>Spazi musicali</i>)
GALUPPI, B.	Sinfonia della Serenata in Fa magg.: a) Allegro; b) Andante; c) Allegro	MWF	OCV	11.II.1951; 14.VIII.1951 (<i>Concerto di Serenate</i>); 18.IX.1951 (<i>Età del Tiepolo</i>)?; 11.I.1952
GALUPPI, B.	Sinfonia a quattro con trombe da caccia in Mi magg.: I) Presto; II) Andante; III) Allegro	MWF	OCV	8.I.1951; 8.II.1952
GALUPPI, B.	Sinfonia a quattro con trombe da caccia in Sol magg.: I) Allegro assai; II) Andantino; III) Allegro assai	MWF	OCV	8.I.1951; 7.III.1952
GALUPPI, B.	Sinfonia a quattro con trombe da caccia in Re magg.:	MWF	OCV	11.II.1951; 14.III.1952
MANFREDINI, F.	Terza sinfonia da chiesa in Si bem. magg. op. 2 I) Adagio, ma non troppo; II) Vivace; III) Largo; IV) Presto	MWF (BM?)	OCV	25.I.1952 [qui si deduce BM]; 2.VI.1954 (<i>Spazi musicali</i>) 10.IX.1954 (<i>Spazi musicali</i>);
MANFREDINI, F.	Sinfonia da chiesa in Re maggiore op. 2 n. 4: I) Grave; II) Andante; III) Largo; IV) Presto	MWF	OCV	25.II.1951; 11.I.1952
MARCELLO, A.	Decimo concerto con l'eco I) Andante; II) Larghetto con l'eco; III) Spiritoso	MWF	OCV	18.II.1951; 22.II.1952

Autore	Titolo del brano da Radiocorriere	Direttore	Orch.	Data/e di trasmissione
SAMMARTINI, G. B.	Sinfonia per archi e due corni in Do magg.	MWF	OCV	18.II.1951; 14.III.1952
SCARLATTI, A.	Concerto per archi n. 3 in Fa magg.: I) Allegro, Largo, Allegro; II) Largo; III) Allegro	MWF	OCV	28.I.1951; 5.III.1951; 6.V.1951; 18.I.1952
SCARLATTI, A.	Concerto per archi n.2 in Do min. I) Allegro; II) Grave; III) Minuetto	MWF	OCV	14.I.1951; 5.III.1951; 22.II.1952

Legenda: AE = Angelo Ephrikian, BM = Bruno Maderna, EG = Ettore Gracis, MWF = Manno Wolf-Ferrari; OCV = Orchestra da camera di Venezia, OSV = Orchestra della Scuola Veneziana. Le date non seguite dal nome del programma si intendono riferite agli *Inediti musicali del passato*.

Come si vede, si tratta di un insieme di composizioni che rispecchia di molto le scelte compiute da Piovesan, sin dal momento delle sue prime ricognizioni presso i fondi musicali bolognesi. L'irregolarità delle trasmissioni, il rinvio o la replica in altre date (talvolta presso altri programmi o 'serate a soggetto' del 1951-1952, tutti comunque curati da Piovesan) non distolgono dall'evidenza che si tratti di un'unica e imponente mole di registrazioni, effettuate nel corso del primo anno di vita del Terzo Programma, probabilmente su supporto discografico.⁷⁹

Venendo ora alla collaborazione fattiva di Maderna per la RAI, i documenti d'archivio rendono conto di un stretto rapporto tra lui medesimo e Piovesan, perlomeno sin dai tempi del primo Prix Italia (1949), e della preparazione di *Il mio cuore è nel Sud*.⁸⁰ Non si dimentichi inoltre che entrambi i personaggi tra il 1948 e il 1951 sono colleghi presso il Conservatorio «Benedetto Marcello» di Venezia (diretto fino al 1952 da Malipiero): l'uno docente di Teoria e solfeggio (e spesso supplente di Esercitazioni orchestrali nella classe tenuta allora da Nino Sonzogno); l'altro bibliotecario. Sebbene sia facile immaginare che per questa ragione la comunicazione tra i due avvenisse soprattutto in forma orale, tuttavia i documenti scritti superstiti evidenziano una grande considerazione di Maderna da

⁷⁹ Cfr. R. GIULIANI, *Politica culturale e musica d'avanguardia*, cit., pp. 68-71, ove Giuliani riporta le date di registrazione di alcune delle opere eseguite da Maderna (Legrenzi [Marinona-Fugazza], 21.XII.1950; Monteverdi, 24.XII.1950; Tartini, 13-14.XII.1951). Che si tratti di registrazioni su disco e non su nastro si potrebbe evincere da una lettera manoscritta di Maderna, databile come *post* 17.VII.1951 e *ante* 25.XI.1951, inviata a Mario Corti in qualità di Consigliere tecnico alla programmazione artistica dell'Accademia Nazionale di S. Cecilia: « Lei desiderava essere un po' al corrente della mia attività. Eccola in breve: dopo il concerto che feci lo scorso febbraio all'Argentina [in realtà il 21.I.1951] ho inciso dischi per il 3° programma della RAI (Hindemith – Malipiero – ecc. Scarlatti – Bertoni – Monteverdi – ecc. in tutto 22 opere), ho diretto in primavera alla Radiodiffusione parigina, lo scorso mese e parte di questo qui in Germania; lettera conservata presso Bibliomediateca dell'Accademia Nazionale di S. Cecilia, Archivio Postunitario/Carteggio 1946-1967/Anno 1951-1952/Titolo VIII. Attività artistica/Direttori/Busta - 1951-1952 nn. 13-26.

⁸⁰ Cfr. lettera di Piovesan a Maderna del 15.II.1949, PSS, cit. integralmente in A. I. DE BENEDICTIS, *Radiodramma e arte radiofonica*, cit., p. 15.

parte di Piovesan, quale riferimento utile ed aiuto per l'organizzazione stessa dei suoi programmi; se ne veda un esempio in una cartolina di Piovesan a Maderna dall'agosto 1951, in cui il primo scrive al compositore:

ti ho lasciato alla Rai un concerto di Tartini: fotografie, partitura e parti. Intanto Salvi a Verona sta preparando il secondo materiale: sarà pronto per il 15 –

Ho fatto avvertire Fanello a Verona che in agosto bisogna assolutamente registrare. Tu intanto confermami al più presto le tue disponibilità dal 16-17 in poi. Ti prego di essere preciso perché se non registri in agosto sarà un disastro: il programma è in finale – Tra ottobre o dicembre farò un breve programma di musiche da trattenimento ('600 – '700) – Puoi individuare qualche balletto di Cavalli o Legrenzi? Del Mazzaferata alla Marciana c'è qualche musica da balletto? Scrivimi a Tai [di Cadore], ti prego, qualche riga [...].⁸¹

Ancor più esplicita, e indicativa della considerazione di Maderna presso gli ambienti RAI, appare la richiesta di Labroca rinvenibile in una sua lettera a Maderna del 26 marzo 1952. In questa il coordinatore dei programmi musicali per la radio, attendendo insieme a Emilia Zanetti alla progettazione del futuro ciclo *Antologia dell'opera*,⁸² in onda dal successivo 1° settembre sul Programma Nazionale, tenta di arruolare il giovane direttore, non solo come trascrittore e copista di brani di musica vocale di rilievo, ma anche come consigliere all'organizzazione stessa del programma:

è nostra intenzione iniziare un nuovo ciclo di concerti aventi per tema l'esecuzione di una specie di "Antologia dell'opera".

Si tratta quindi di ricercare, nelle opere del passato, quei brani per voce sola o concertati, anche con coro, che meritano di essere salvati dalla dimenticanza del tempo e che per il loro intrinseco valore artistico non rappresentano solo un documento di carattere filologico, ma possono arricchire la nostra conoscenza dei valori artistici dell'opera in musica.

Abbiamo iniziato perciò la raccolta di fotocopie di brani esistenti presso biblioteche; occorre però che di questi brani venga stesa una partitura "pratica", onde poterne ricavare il materiale d'orchestra per l'esecuzione.

Uniamo alla presente la copia fotografica di uno dei brani inclusi nel ciclo suddetto, pregandoLa di volerla esaminare e di volerci far sapere quale sarebbe la Sua richiesta di compenso per la copiatura della partitura, dotata di tutte le revisione e completamenti che si richiedono per l'esecuzione.

⁸¹ Cartolina di Piovesan a Maderna del 4.VIII.1951 (data del timbro postale), PSS. Il riferimento di Piovesan va naturalmente ai due concerti sopracitati di Tartini, incisi da Maderna per il programma *Il trillo del diavolo* (27.XII.1951) e riproposti l'anno successivo all'interno degli *Inediti musicali del passato* (29.II.1952). Circa il nuovo programma paventato, si può solo immaginare che l'idea embrionale sia stata poi sviluppata nel ciclo *Musiche da balletto*, dedicato però alla musica del Novecento, in onda sul Terzo Programma per cinque settimane proprio dal 2.X.1951 (cfr. «Radiocorriere», XXVIII, nn. 40-44). Di congettura si lavora anche per i nomi di persona indicati da Piovesan, i quali potrebbero riferirsi a Paolo Salvi, violoncellista e futuro membro del Giovane Quartetto di Milano, e Marco Fanello, anch'egli violoncellista e membro, per un certo periodo, del già citato Quartetto Ferro di Venezia.

⁸² Cfr. E. ZANETTI, *Antologia dell'opera*, «Radiocorriere», XXIX/38, 14-20 settembre 1952, p. 5.

Desidereremmo anche sapere quale sarà il tempo medio da Lei richiesto per tale lavoro e sarà nostra premura fare il possibile per affidare a Lei una buona parte del lavoro che in tale guisa stiamo preparando.

Le saremmo grati se vorrà inoltre segnalarci brani di opere di rara edizione e particolare valore artistico, dei quali Ella abbia conoscenza.⁸³

La richiesta di Labroca, al momento non riferibile a una precisa opera, viene subito assolta dal compositore, che sui margini della lettera, come promemoria, si appunta a matita: «risposta | Riscrivere | Per chiedere | nuove».

Ma più che Labroca, è forse Piovesan che rappresenta per Maderna – in quel periodo e perlomeno sino all’autunno 1954 – il principale riferimento e collaboratore in RAI, e questo ancor più quando il bibliotecario succede a Ballo alla direzione artistica della Biennale di Venezia, nel 1951 (ricoprendo quel luogo fino alla prematura scomparsa nel 1958).⁸⁴ A Piovesan Maderna sottopone anzitutto le partiture concepite in quel periodo – le due *Improvvisazioni*, la *Serenata* per undici strumenti (prima versione) e il Concerto per flauto del 1954 – perseguendo sempre il fine di poterle eseguire sia al Festival veneziano che alla Radio (o almeno in una di quelle due sedi); egli non esita nemmeno a coinvolgere Piovesan nei suoi ambiziosi progetti, come quello, mai andato in porto, di una «serata di Teatro con la “musique concrète”» per la Biennale del 1955 con collaborazione diretta della RAI.⁸⁵

«Bisognerà che ritorniamo una volta a parlare del nostro antico progetto di fare una tournée insieme con antichi italiani inediti», scrive Maderna a Piovesan il 3 aprile 1954.⁸⁶ E dai carteggi tra i due del marzo di quell’anno veniamo a conoscenza che Maderna, a distanza di anni, aveva mantenuto in repertorio alcuni degli *Inediti* radiofonici, ed anche altre composizioni di musica antica,

⁸³ Lettera dattiloscritta del 26.III.1952 di Mario Labroca a Maderna su carta intestata RAI, PSS; già cit. in R. GIULIANI, *Politica culturale e musica d'avanguardia*, cit., p. 51; e parzialmente anche in S. PASTICCI, *Memorie di Petrucci a Venezia*, cit., p. 693.

⁸⁴ Sulla figura di Piovesan, cfr. MARIO MESSINIS, *Ballo, Piovesan, Labroca alla Biennale Musica*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», XXXV/3, luglio-settembre 2001, pp. 365-369; D. G. LEONARDI, *Il festival internazionale di musica contemporanea*, cit., pp. 148-152 (§ *Gli anni di Piovesan*); LUIGI ROGNONI, *Alessandro Piovesan*, «L'approdo musicale», I/1, gennaio-marzo 1958, pp. 131-133.

⁸⁵ Cfr. lettera manoscritta di Maderna a Piovesan del 30.IX.1954, ASAC, Fondo Storico Musica, busta 12: Carteggi con i compositori 1952-1957/Bruno Maderna; ove si legge: «Ricordati ti prego di quel nostro progetto magnifico di organizzare per l'anno prossimo una serata di Teatro con la “musique concrète”. Se ben ricordi si era parlato di invitare per “un Atto” Pierre Scheffer dello Studio di Parigi, oppure Henry o Messiaen o Boulez. Poi i tedeschi dello studio NWDR Colonia – Dr. Herbert Eimert o Karlheinz Stockhausen. L'atto italiano lo dovremmo comporre tu ed io. Se tu veramente ti interessi di ciò (mi avevi detto che m'avresti inviato al più presto un tuo lavoro tratto da un testo di James Joyce – dovrebbe essere una storia d'amore) credo che con la tua influenza presso la Rai sarebbe possibile ottenere, per qualche ora al giorno presso la sede veneziana della Rai, un tecnico, almeno, tre magnetofoni. Ci metteremmo così in grado di sperimentare subito un paio di minuti di colonna sonora e così cominciare insieme il lavoro. Ricorda che dobbiamo incominciare per tempo, dato che dobbiamo insieme approntare e risolvere problemi teatrali ed acustici completamente nuovi. Sarà un lavoro difficile ma insieme sono sicuro, anche mettendo la mia ormai triennale pratica, che daremo al Festival dell'anno prossimo la possibilità di una sensazionale “prima” assoluta in questo campo ed a noi la soddisfazione di creare qualcosa che indicherà il teatro del futuro». Sullo stesso punto si vedano poi le successive lettere del 14.XII.1954 di Maderna a Piovesan e del 21.XII.1954 di Piovesan a Maderna, ASAC, ivi.

⁸⁶ Lettera dattiloscritta del 3.IV.1954 di Maderna a Piovesan; ASAC, ivi.

probabilmente facenti parte del progetto originario di Piovesan ma mai trasmesse né registrate, le cui partiture erano comunque rimaste in dotazione agli archivi musicali della RAI. In una lettera del 24 marzo di quell'anno Maderna scrive a Piovesan:

per favore sappimi dire se tu hai ancora, fra le partiture di inediti, una Ouverture di Veracini che esegui per la tua rubrica circa tre anni fa. In più se vi è ancora la partitura di un bellissimo concerto di A. Scarlatti (mi pare in la magg. – certamente non in fa minore – quest'ultimo l'ho già eseguito anche a Monaco). Il fatto è che probabilmente in Maggio dirigerò un concerto di antichi italiani alla Bayerische Rundfunk. Nel programma mi sono permesso di presentare fra gli altri pezzi, un Concerto di Scarlatti per archi in la magg., una Ouverture di Veracini (mi pare in si bemolle maggiore), in più la Suite di Canzoni Italiane di Viadana, una Sonata a 7 di Mazzaferrata, un Concerto o Sinfonia di Bertoni con trombe da caccia (corni).⁸⁷

La risposta di Piovesan fa rinunciare Maderna all'idea di un così ricco programma,⁸⁸ e da una sua lettera del 31 maggio 1954 al Bayerischer Rundfunk apprendiamo che il novero delle opere richieste alla RAI è ridimensionato ai soli Veracini e Scarlatti – appunto tale «Concerto per archi in La maggiore», non presente tra i titoli radiotrasmessi allo stesso modo dei brani di Mazzaferrata e Bertoni – mentre un non meglio precisato concerto per flauto e archi di Vivaldi viene noleggiato alle Edizioni di Casa Ricordi. La registrazione del concerto in questione avviene a Monaco il 15 luglio 1954 presso il Deutsches Museum, con il direttore alla guida dei Münchner Philharmoniker.

Ma sempre a Monaco, a capo della medesima orchestra, il 17 settembre 1952 Maderna aveva «già registrato» – come citava nella sua lettera a Piovesan – un concerto di musiche del Seicento e Settecento comprendente gli *Inediti* del Concerto n. 1 in Fa minore di Scarlatti, le due Sonate di Legrenzi «A Basadonna» e «A Marinona» (riunite da Maderna sotto il nome di *Legrenzi-Suite*), e un concerto per flauto di Francesco Mancini.⁸⁹

⁸⁷ Lettera manoscritta di Maderna a Piovesan del 24.III.1954, ASAC, ivi.

⁸⁸ Cfr. successive lettere del 28.III.1954 di Piovesan a Maderna («Le partiture che mi chiedi sono sparse un po' dappertutto: Scarlatti è a Roma, Viadana è a Venezia, Mazzaferrata è a Torino [etc.]») e del 3.IV.1954 di Maderna a Piovesan («ho già fatto una richiesta ufficiale degli inediti alla RAI = Roma»); entrambe ASAC, ivi.

⁸⁹ Sulla definizione dei due programmi in questione, si vedano i carteggi di Maderna con il Bayerischer Rundfunk (questo, anche nel nome di Werner Götze) conservate in PSS: lettere del 15.II.52, 17.VI.52, 2.VII.52, 21.XII.53, 25.V.54, 31.V.54, e l'immagine del retro della lettera a Ladislao Sugar del 18.III.52. (cfr. § III.3), dove compaiono in ordine i nomi di: «Bertoni – Sinfonia in sol | Legrenzi – Suite | Scarlatti – Concerto in fa min. | Mancini – Sinfonia per flauti». Presso gli archivi sonori della BR si conservano ad oggi due stralci di registrazioni dei due concerti in questione: una «Suite für Streicher, 2 Oboen und Fagott» di Giovanni Legrenzi del 17.IX.1952 (durata 7'35", coincidente con la «Basadonna» e la «Marinona» e, a dispetto del titolo, comprensiva anche della sezione orchestrale degli ottoni); e un «Konzert für Streichorchester A-Dur» di Alessandro Scarlatti del 15.VII.1954 (durata 7'40"). Unico a non appartenere all'originario nucleo di partiture RAI, il concerto di Mancini, probabilmente si tratta del materiale a noleggio Schott-Ars Viva, FRANCESCO MANCINI, Konzert für Flöte in e-moll, Ars Viva, Wien-Zürich-Milano 1951.

Questi ultimi dettagli – in sé testimoni dell’interesse genuino di Maderna verso la musica antica e, ancora una volta, della sua intraprendente concezione interpretativa – uniti allo spoglio dei Radiocorriere, alle testimonianze dirette e indirette di Piovesan e ad una ricognizione sistematica presso le principali sedi archivistiche,⁹⁰ consentono finalmente di estendere un primo elenco critico di tutti gli *Inediti musicali del passato* di nostra conoscenza, non solo diretti da Maderna e a lui noti, ma anche trascritti e messi in partitura da lui medesimo. A questo insieme di titoli vanno aggiunti le già citate trascrizioni da Cavalli e Legrenzi, approntate da Maderna per il concerto delle «Musiche Veneziane del XVII e XVIII secolo», il 25 settembre 1949, in seno al primo Prix Italia (cfr. paragrafo precedente), ed anche un altro di due giorni più tardi menzionato dal Radiocorriere, con musiche di Monteverdi, Padovano e Lotti.⁹¹ Da ultimo completano l’elenco due trascrizioni maderniane per la RAI dello stesso periodo, non appartenenti ai due citati raggruppamenti: l’aria di Euridice «Che fiero momento, che barbara sorte» dall’*Orfeo* di Bertoni, approntata per l’*Antologia dell’opera* di Emilia Zanetti (ma successiva alla sua prima richiesta di collaborazione proposta da Labroca a Maderna),⁹² e la revisione di una sonata a quattro di Massimiliano Neri, non databile ma che si presume appartenere allo stesso gruppo delle trascrizioni del Prix Italia.

Possiamo così elencare le trascrizioni maderniane per la RAI tra il 1949 e il 1952 circa:

⁹⁰ Le quali sono, per questo argomento, il Fondo Maderna della PSS, l’Archivio musicale dell’Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai, l’Archivio musicale della NDR di Amburgo, l’ASAC di Venezia, la Biblioteca del Conservatorio «B. Marcello» di Venezia, il Fondo A. Ephrikian del Teatro Comunale di Treviso.

⁹¹ «Strumentisti della Radio Italiana, diretti da Mario Rossi, hanno svolto un programma di Musiche Veneziane del XVII e XVIII secolo, contenente pagine di Cavalli, Legrenzi, Marcello, Vivaldi. Hanno collaborato a questa deliziosa parentesi musicale, le signore Graziella Sciutti e Giulietta Simionato, i signori Cesare Valletti e Franco Calabrese.

Un altro programma musicale, contenente pagine di Monteverdi, Padovano, Lotti, veniva offerto dalla RAI la sera del 27 a Palazzo Vendramin-Calergi, sede della RAI di Venezia. A questo concerto partecipavano le signore Ingy Nicolai, Ester Orel, Giulietta Simionato, i signori Valletti e Calabrese, il Gruppo Strumentisti della Radio Italiana diretto da Roberto Lupi e il maestro Giorgio Favaretto al cembalo»; cit. in *Il conferimento del Premio Italia*, cit, p. 4.

⁹² Cfr. lettera di Labroca a Maderna del 16.IX.1952, PSS, in cui il primo ringrazia il direttore scrivendo: «La revisione dell’”ORFEO” va benissimo e non ci dimenticheremo di te per altri lavori del genere».

INEDITI MUSICALI DEL PASSATO

Autore dell'avantesto	Titolo del brano specificato da Maderna	Organico della trascrizione	Periodo di composizione	Collocazione e descriz. mat. ⁹³
CAZZATI, M.	La Caprara Cazzati	ob., tr., vni I, vni II, vle, vlc., cb., «ar. o cemb.»	<i>post</i> 31.I.1950 (cfr. n. 73 cap. V)	1. Abbozzo part., 7 pp.
LEGRENZI, G.	«A Basadonna»	<u>trascr. Malipiero:</u> vni I, vni II, vle I, vle II, vlc. I, vlc. II. <u>trascriz. Maderna:</u> 2 ob., fg., cr, tr., trbn, archi (vni I, vni II, vle I, vle II, vlc. I, vlc. II, cb.)	<u>trascr. Malipiero:</u> prob. <i>ante</i> 21.XII.1950; <u>trascriz. Maderna</u> <i>ante</i> 15.IX.1952 (cfr. prossimo §)	1. Parte viola I, 2 pp. 3. Part. 22. pp.; parti strum., 32 pp.
LEGRENZI, G.	Sonata a 5 «A Marinona»	vni I, vni II, vle I, vle II, vlc., cb., b.c.	<i>ante</i> 21.XII.1950 (data registraz.)	3. Part. ms., 8 pp; parti strum. 30 pp.
LEGRENZI, G.	Sonata a 5 «A Fugazza»	vni I, vni II, vle I, vle II, vlc., cb., b.c.	<i>ante</i> 21.XII.1950 (data registraz.)	7. Part, 8 pp.; parti strum, 14 pp. 8. Parti strum., 12 pp.
MASCHERA, F.	Canzone detta «La Capriola»	fl., ob., fg., archi (vni I, vni II, vla, vlc., cb.)	1950-1951 (si congettura dal contesto)	4. Part, 9 pp.
MAZZAFERRATA, G. B.	Sonata per 7 strumenti Mazzaferatta (1674)	fl., ob., fg., vni I, vni II, vle, vlc.	fine 1950-1951 (si congettura dal contesto)	1. Part., 15 pp.
MONTEVERDI, C.	Sonata sopra “Sancta Maria ora pro nobis” [titolo non autografo]	2 fl., 2 ob. (2° anche c. i.), 2 fg., 2 cr., 3 tr., 3 trbn., ar., S. (solo o coro) archi (vni, vle I, vle II, vlc. I, vlc. II, cb.)	<i>ante</i> 24.XII.1950 (data registraz.)	1. Schizzi, 1 p.; parti strum., 13 pp. 5. Part., 30 pp.
VIADANA, T. L.	Le Sinfonie di Tommaso Lodovico da Viadana “Commode per concertare con	ob., c. i., cr., fg, trbn. basso, ar., archi (vni I, vni II, vle, vlc e bassi)	Probabile <i>ante</i> 7.I.1951 o, perlomeno, <i>ante</i> 28.XII.1951. ⁹⁴	1. Abbozzi spartito, 15 pp.; Abbozzi part., 12 pp.

⁹³ Si completa tale elenco facendo riferimento alle seguenti fonti, conservate presso: 1. PSS – Musikmanuskripte/2: Bearbeitungen von Werken anderer Komponisten; 2. Archivio Storico Musicale della RAI e Archivio Musicale dell’Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI; 3. ASAC; 4. Biblioteca del Conservatorio di «B. Marcello» di Venezia; 5. Notenarchiv der NDR – Hamburg; 6. ALN; 7. Archivio Angelo Ephrikian c/o Teatro Comunale di Treviso; 8. Archivio musicale dell’Accademia Filarmonica Romana. I numeri in grassetto nella tabella, nella colonna «collocazioni e descrizioni dei materiali» corrispondono a quest’elenco.

MUSICHE VENEZIANE DEL XVII E XVIII SECOLO

Autore dell'avantesto	Titolo del brano specificato da Maderna	Organico della trascrizione	Periodo di composizione	Collocazione e descriz. mat. ⁹⁵
CAVALLI, F.	Suite-balletto	fl., ob., cl., fg., archi (vni I, vni II, vle, vlc., cb.)	<i>ante</i> 25.IX.1949 (1 ^a esecuz. aa Radiocorriere)	1. Abbozzo part., 47 pp. 2. Part. rilegata, 20 pp.; parti strum., 50 pp.
LEGRENZI, G.	Sinfonie – Ritornelli – Arie barbare e pietose dell'opera “Totila”	fl., ob., cl., fg., archi (vni I, vni II, vle, vlc., cb.), cemb.	<i>ante</i> 25.IX.1949 (1 ^a esecuz. aa Radiocorriere)	1. Abbozzo part., 3 pp. 2. Parti strum., 68 pp. 4. Spartito, 18 pp. 6. Fotocopie part.; 36 pp.; abbozzi part., 6 pp.; appunti Luigi Nono, 8 pp.
LOTTI, A.	<i>Lamento di tre amanti</i> (Terzetto)	S., C., T.	<i>ante</i> 27.IX.1949 (1 ^a esecuz. da Radiocorriere)	2. Parti voc. 30 pp.

ALTRE COMPOSIZIONI

BERTONI, F.	Aria di Euridice dall' “Orfeo” di Ferdinando Bertoni	2 ob., 2 cr., S., archi (vni I, vni	<i>ante</i> 16.IX.1952 (da lettera di	2. Part., 22 pp.
-------------	---	--	--	------------------

⁹⁴ Stando alle due presentazioni degli *Inediti* di Piovesan sul Radiocorriere, si sarebbe portati a credere le Sinfonie di Viadana trascritte *ante* 7.I.1951 o perlomeno *ante* 27.I.1952. Da un lettera del 28.XII.1951 (e successive, in PSS) di Maderna a Rolf Liebermann (all'epoca impiegato presso la Schweizerische Rundspruchgesellschaft – Landessender Beromünster,/Orchesterleitung), comprendiamo che la trascrizione era già in repertorio del direttore, ed essa venne diretta proprio da Maderna in un concerto del 28.II.1952 per la Radio Svizzera insieme a musiche di Nono e Guido Tuchi; cfr. il palinsesto di Radio Beromünster in «Radiocorriere», XXIX/10, 24 febbraio-1° marzo 1952, p. 27.

⁹⁵ Si completa tale elenco facendo riferimento alle seguenti fonti, conservate presso: 1. PSS – Musikmanuskripte/2: Bearbeitungen von Werken anderer Komponisten; 2. Archivio Storico Musicale della RAI e Archivio Musicale dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI; 3. ASAC; 4. Biblioteca del Conservatorio di «B. Marcello» di Venezia; 5. Notenarchiv der NDR – Hamburg; 6. ALN; 7. Archivio Angelo Ephrikian c/o Teatro Comunale di Treviso; 8. Archivio musicale dell'Accademia Filarmonica Romana. I numeri in grassetto nella tabella, nella colonna «collocazioni e descrizioni dei materiali» corrispondono a quest'elenco.

		II, vlc, vlc. cb.)	Labroca a BM)	
NERI, M.	Sonata a 4 di Massimiliano Neri (1651)	vni I, vni II, vlc, vlc. (cb.)	fine 1948-1949 (si congettura dal contesto)	2. Part. 4 pp.; 12 pp.

Questo breve elenco va ritenuto ovviamente provvisorio e suscettibile di ulteriori integrazioni, di *Inediti* ed di altri titoli ancora.⁹⁶ Al momento, però, si può solo condividere qualche sospetto di attribuzione a Maderna – ma nulla di più – intorno all'unica esclusa delle sonate di Legrenzi, «a Buscha»,⁹⁷ e forse anche alla sopracitata Sinfonia per archi e due corni in Do maggiore di Sammartini.⁹⁸

Nell'accertare la paternità di queste e altre composizioni di inediti musicali, la ricerca purtroppo è resa particolarmente difficile, non solo dalla diaspora generale dei materiali maderniani, ma soprattutto dal loro continuo spostamento tra gli storici archivi musicali della RAI – Torino, Roma, Venezia, per rimanere solo a quelli citati da Piovesan – e in tempi più recenti dal loro travaso e accorpamento in un unico grande archivio facente capo all'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI. Donde la possibilità elevata di dispersione dei materiali, o comunque di una loro difficile rintracciabilità. Basti pensare che larga parte di queste partiture oggi si trova custodita tra il succitato archivio RAI e l'ASAC di Venezia; il quale archivio, alla fine degli anni '70, ha rilevato diversi materiali di provenienza dalla sede regionale dell'Ente.

A questa difficoltà logistica se ne aggiungono (almeno) due d'ordine tecnico che, in assenza di testimonianze d'altro tipo, possono rendere impervia l'identificazione di altri materiali maderniani: 1. non sempre le trascrizioni o

⁹⁶ Veniamo a conoscenza, senza però possibilità di verifica, della seguente partitura conservata all'Archivio Musicale dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI: ALESSANDRO STRADELLA, *Pene d'amore*. cantata per soprano, archi, 2 oboi e fagotto, RAI, Venezia 1957 («provenienza Piovesan»). I materiali conterrebbero: 1 partitura formato medio, 1 partitura formato piccolo, 1 spartito, parti strum. (4 vni I, 4 vni II, 3 vlc, 2, vlc., 1 cb., 2 ob., 1 fg) RAI, Venezia 1957. Non vi sarebbero da schedario riferimenti al trascrittore. In effetti l'opera, stando al Radiocorriere, venne eseguita il 11.VI.1957, anche se in quella circostanza non venne specificato il revisore, che invece compare come Maderna in una replica del 1960. Considerata inoltre la fotocopia di un frontespizio di un'omonima cantata a cura di B. Maderna, conservato presso l'ABM di Bologna (M 60), si può arguire che si tratti di un'altra trascrizione di Maderna per la RAI; cfr. «Radiocorriere», XXXVII/3, 17-23 gennaio 1960, p. 27.

⁹⁷ Della Buscha di Legrenzi ad oggi la partitura risulta dispersa. Tuttavia presso la PSS si conservano le parti staccate dei soli oboe I, oboe II e fagotto, ed è lecito immaginare quantomeno la presenza di altre tre parti di strumenti ad arco più il basso continuo. La trascrizione, come si legge dall'intestazione sulle parti, è a cura di Malipiero: «Giovanni Legrenzi (a cura di G. F. Malipiero) | La Buscha | Per 6 strumenti e basso»; ma non è escluso che all'opera possa aver partecipato lo stesso Maderna, come attestano le vicende legate all'altra sonata a sei di Legrenzi, *La Basadonna* (cfr. *infra*). Sempre sull'intestazione delle parti si vede il timbro originale della RAI – Sede di Venezia, donde si presagisce l'utilizzo di questi materiali durante la registrazione per gli *Inediti*, condotta da Maderna. Cfr. G. LEGRENZI – G. F. MALIPIERO, *La Buscha*, in PSS, Musikmanuskripte, 7. Manuskripte anderer Komponisten/7.2 Bearbeitungen (M. 83.48).

⁹⁸ Di tale opera si conserva un abbozzo manoscritto cassato, conservato tra i materiali autografi non identificati della PSS, che riproduce due sistemi vuoti di dieci battute, comprendenti sei righe assegnati a 2 cr., vni I, vni II, vla, [vlc. o cb.]. Su questi compare un'intestazione autografa che indica: «GIAN BATTISTA SAMMARTINO [sic] | SINFONIA A QUATTRO CON TROMBE DA CACCIA». Cfr. PSS, Musikmanuskripte, 3. Nicht identifizierte Manuskripte/3.2 Bearbeitungen.

revisioni in questione vengono firmate dal loro autore secondario e dunque appaiono anonime (così avviene ad esempio per l'ouverture in Si bemolle di Manfredini, o la Sinfonia con trombe da caccia in Mi maggiore di Galuppi, conservate manoscritte presso l'archivio musicale di Torino della RAI); 2. spesso la RAI per la preparazione delle belle copie si serve di copisti, non meno anonimi dei precedenti autori, cosa che complica ulteriormente le possibilità di identificazioni tramite analisi di tipo semiografico.

Ciò non toglie che il novero di partiture originarie RAI, forti anche di nuove e importanti individuazioni, rappresenti una mole cospicua e considerevole, e quantomai rappresentativa della costante attività in quegli anni di Maderna come trascrittore. Venendo ora ad un più ravvicinato confronto coi testi di alcune di queste, da un lato si approfondiscono le vicende specifiche di ogni singola opera, quasi fossero delle piccole storie o digressioni dentro ad una più larga cornice storica, dall'altro, attraverso esse, si può tentare di ricostruire un'immagine unitaria della concezione interpretativa del loro autore.

Si può dire che, dei vari titoli citati di *Inediti*, una selezione del tutto naturale venga compiuta nel tempo dallo stesso Maderna. Nel corso degli anni Cinquanta e Sessanta, infatti, soltanto *La Basadonna* di Legrenzi e le Sinfonie di Viadana raggiungono la destinazione finale di una pubblicazione a stampa, rispettivamente per i tipi di Ars Viva (1953) e Suvini Zerboni (1967);⁹⁹ mentre il titolo della Sonata monteverdiana, pur rimanendo inedito, è l'unica trascrizione a sopravvivere nel repertorio del compositore fin dentro agli anni Sessanta. Quest'ultima si affianca ad altre e nuove trascrizioni e pungola, come s'è visto (cfr. § 3.II e § IV.1), la creatività di Maderna nella preparazione di geniali programmi da concerto all'insegna della «rivoluzione della continuità». Senza perdere di vista l'insieme di tutte le partiture citate, veniamo con ordine alle musiche di Legrenzi, Viadana e Monteverdi trascritte da Maderna.

V.3 GENESI DI DUE TRASCRIZIONI MADERNIANE: A BASADONNA DI LEGRENZI E LE SINFONIE MUSICALI DI VIADANA A CONFRONTO

Le vicende relative alla *Basadonna* e alle altre tre sonate dall'op. 8 di Legrenzi, quasi una storia nella storia, tratteggiano un complesso quadro di interferenze e sovrapposizioni di soggetti, preposti alla realizzazione e all'interpretazione dell'opera. Si tratta (perlomeno) dei nomi di Piovesan, di Malipiero, di Luigi Nono, di Maderna, di Ephrikian e sicuramente d'altri; va premesso però sin da subito che l'autorialità della trascrizione, sancita dalla pubblicazione a stampa Ars Viva della sonata a sei, non lascia dubbi circa la paternità finale di Maderna del testo dell'opera.

Come nel caso del Vivaldi-Maderna, interessa di nuovo concentrarsi sul processo dinamico della trascrizione, quale processo diacronico di fissazione in

⁹⁹ Cfr. GIOVANNI LEGRENZI, *La Basadonna*, a cura di Bruno Maderna, Ars Viva-Verlag Hermann Scherchen, Zürich 1953; TOMMASO LODOVICO DA VIADANA, *Le Sinfonie*, rev. di Bruno Maderna, Edizioni Suvini Zerboni, Milano 1967.

forma scritta della «realizzazione» interpretativa – volendo riprendere il termine utilizzato da Maderna a Dartington nel 1960 – la quale, in questo caso, interagisce nel tempo con vari e differenti livelli di autorialità. Si tratta anche di tematizzare con un nuovo e più complesso esempio quella prospettiva ermeneutica maderniana di cui si è voluto rendere conto nelle pagine precedenti (cfr. § 4.III).

Intorno alle sonate di Legrenzi, le testimonianze scritte provenienti dai vari archivi si rapprendono intorno a quattro eventi, posti in successione, che caratterizzano la storia del testo delle opere. Essi sono: 1. la produzione RAI, che occupa la posizione iniziale; 2. un concerto diretto da Maderna alla Fenice di Venezia il 15 maggio 1951, all'interno della Stagione Sinfonica di Primavera del Teatro; 3. la già citata produzione radiofonica del 17 settembre 1952 presso il Bayerischer Rundfunk di Monaco; 4. la concomitante preparazione dei materiali a stampa *Ars Viva*, probabilmente ultimati nel mese di ottobre 1952.

1. Intorno alla produzione RAI, il termine generico *post quem* può dirsi la lettera di Piovesan inviata a Malipiero il 18 gennaio 1950 – «domani a Bologna farò riprodurre opere di Maschera, di Locatelli, Manfredini, Biagio Marini, Martini e tre delle sinfonie a sei di Legrenzi»¹⁰⁰ – cui si può far seguire un appunto manoscritto di Malipiero, preso su un piccolo ritaglio di carta, non datato ma evidente testimone dell'avvenuto passaggio delle riproduzioni fotografiche (se non addirittura della realizzazione stessa della trascrizione): «data al legatore le fotografie del Belli | restituite a Piovesan quelle del Legrenzi».¹⁰¹ Come è stato detto, la data di registrazione della *Marinona* e *Fugazza* è il 21 dicembre 1950, e una lettera ufficiale della RAI – Sede di Venezia, del 26 febbraio successivo, notifica a Malipiero un assegno di pagamento «per la revisione delle “Sonate a sei” di Legrenzi».¹⁰²

Non è conosciuta la data di registrazione della *Basadonna* e della *Buscha* – nella fattispecie le due e uniche sonate a sei dell'op. 8 di Legrenzi (non tre, come asseriva erroneamente Piovesan) – ma è ragionevole credere che essa sia avvenuta in un tempo ravvicinato a quella delle due sonate a cinque.¹⁰³

Quel che ci importa, e si percepisce a prima vista da un esame dei manoscritti musicali, è che all'origine sia avvenuta una precisa divisione del

¹⁰⁰ L'edizione legrenziana in questione, conservata presso il vecchio fondo martiniano, sono le sei parti strumentali di: *Sonate a due, tre, cinque e sei stromenti*: Libro terzo. Opera ottava, del sig. D. Giovanni Legrenzi, Giacomo Monti, Bologna 1671.

¹⁰¹ Si tratta di un piccolo appunto su cui campeggia la scritta a matita rossa, e sempre di pugno di Malipiero, «RAI»; conservato presso AGFM, carteggi con la RAI 1949-1951. Malipiero come s'è detto curò per le *Opere italiane del '600*, a cura di Piovesan, la trascrizione dell'*Orfeo dolente* di Belli, affiancando evidentemente tale attività alla revisione di Legrenzi. Piovesan propose la trascrizione al maestro in una sua prima lettera del 31.I.1950; lettera manoscritta conservata presso AGFM, carteggi con la RAI 1949-1951.

¹⁰² Lettera del 26.II.1951 dattiloscritta su carta intestata RAI – Radio Italiana, Sede di Venezia, del Direttore della medesima Sede a Malipiero; AGFM, ivi.

¹⁰³ Meno affidabili per districare la cronologia risultano le date delle radiotrasmissioni, in quanto basate su materiale precedentemente registrato.

lavoro: Malipiero trascrive certamente le due sonate a sei dell'op. 8, Maderna quelle a cinque; ma le dirige tutte e quattro per la preparazione degli *Inediti musicali*.

Se dunque la genesi della *Marinona* e della *Fugazza* trascritte appare lineare e incontrovertibile da un punto di vista semiografico (e dunque non vi sono dubbi o questioni pendenti sull'autorialità maderniani; cfr. figg. 1 e 2),¹⁰⁴ e se d'altro canto ad oggi non è possibile pronunciarsi sulla *Buscha* malipierana, ben altri e interessanti problemi riserva la *Basadonna* (cfr. fig. 3).

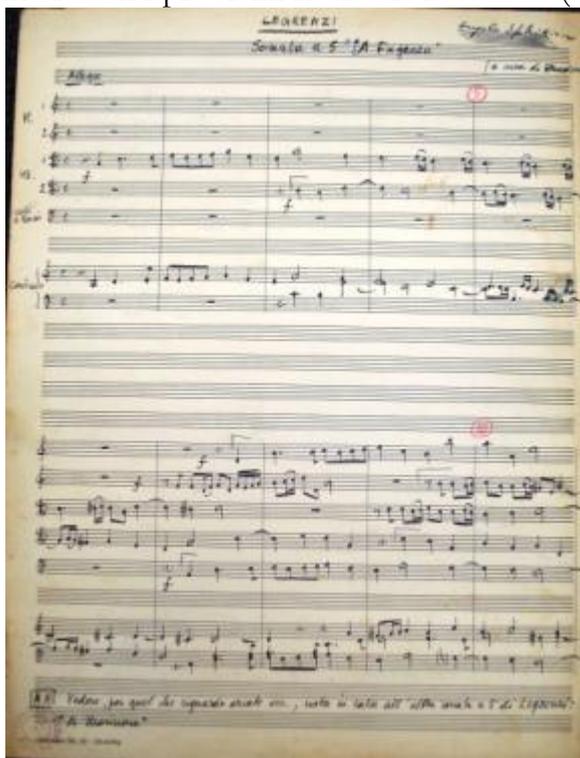


Figura 1 - G. LEGRENZI, *A Fugazza*, sonata a 5, a cura di Bruno Maderna, partitura manoscritta, p. 1; Archivio Angelo Ephrikian, Teatro Comunale di Treviso, per gentile concessione.



Figura 2 - G. LEGRENZI, *A Marinona*, sonata a 5, a cura di Bruno Maderna, partitura manoscritta, p. 1; ASAC, per gentile concessione

¹⁰⁴ Di queste si conservano abbozzi estesi in PSS, mentre le partiture in bella copia si trovano all'ASAC di Venezia (*Marinona*) e presso il Fondo Ephrikian del Teatro Comunale di Treviso (*Fugazza*). Le parti staccate della *Marinona*, non autografe, sono conservate sempre all'ASAC, mentre quelle della *Fugazza*, in parte autografe in parte no, sono suddivise tra il medesimo Fondo trevigiano la Biblioteca musicale dell'Accademia Filarmonica Romana.

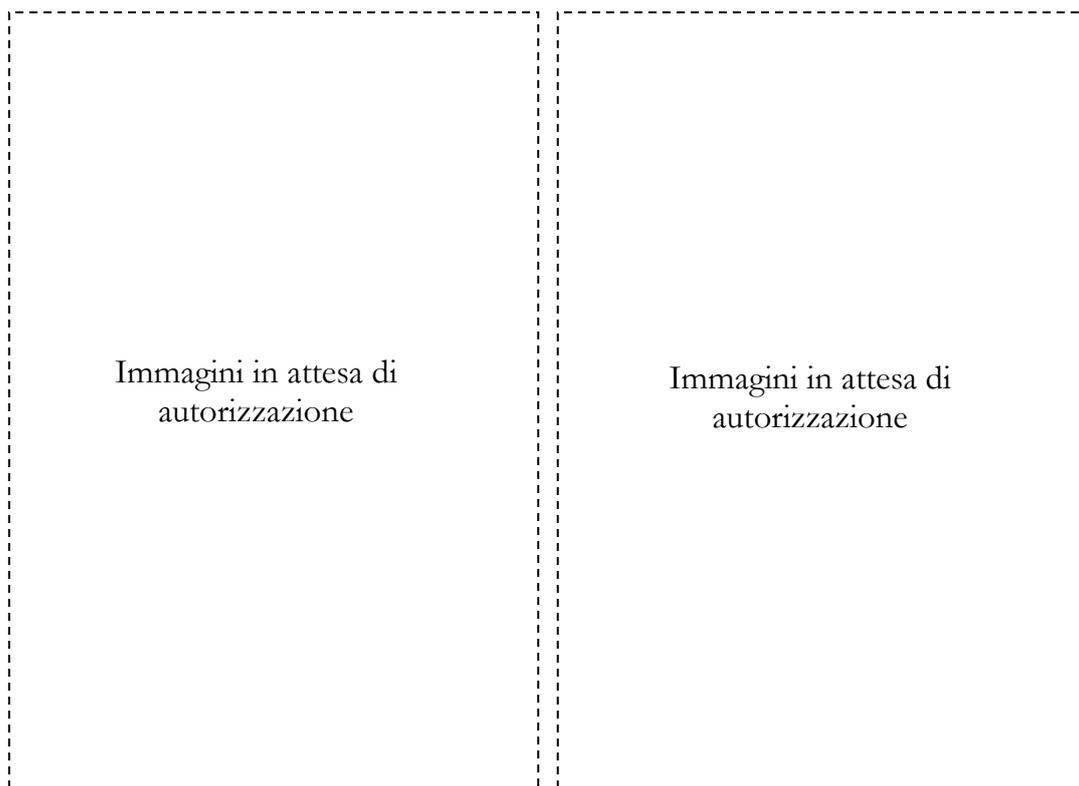


Figura 3 - G. LEGRENZI, *A Basadonna*, sonata a 6, a cura di G. F. Malipiero, con annotazioni autografe di B. Maderna e L. Nono, partitura autografa, frontespizio e p. 1; ASAC. Si veda nel testo per un commento alle grafie.

Già a primo sguardo si nota una complessa stratificazione di segni appartenenti a diversi soggetti e dunque a diverse fasi realizzative della trascrizione.

Due mani anzitutto scrivono a penna a inchiostro nero, ed una corregge l'altra: è Malipiero che si presenta ancora una volta nelle vesti di *editor*. Egli corregge anzitutto il frontespizio e l'intestazione, integrando il nome di Legrenzi e precisando i dettagli dell'organico e del curatore; ingaggia quasi un confronto diretto con l'edizione a stampa antica specificando, a fianco del nome originale di viola da braccio: («pure qui è da gamba»); cancella la linea del basso nelle esposizioni fuggate dei vari soggetti (ad es. da b. 1 a b. 8 e da p. 16 e 17 e poi da 18 a 20), realizzandone la figurazione della sola mano destra per tutto il brano; traspone in chiave di contralto le due parti delle viole (scritte invece dal copista in chiave di violino),¹⁰⁵ e ribadendovi, anzi, pedissequamente a p. 4 «impossibile correggere. Copiare queste due righe in chiavi di contralto, la chiave delle viole»; ed è infine Malipiero che interpola indicazioni esecutive, come si vede a p. 1, del tipo «mai legato, né staccato».

Le parti strumentali degli archi vengono ricavate da questa partitura, revisionata da Malipiero – le integrazioni apportate dal compositore, ad esempio quel «mai legato, né staccato», corrispondono a quanto si legge sulle parti staccate delle viole – ma tale preparazione si realizza in due momenti diversi. Fa fede anzitutto l'organico descritto sul frontespizio (cfr. sempre img. 3): «1

¹⁰⁵ Le stesse nell'edizione a stampa antica sono stampate rispettivamente in chiave di contralto e in chiave di tenore.

partitura, 3 I violini, 3 II violini, 2 viole [1 vla I e 1 vla II], 2 celli, 1 basso»: benché le parti della sonata ad oggi conservate siano di un numero maggiore (4 vni I, 4 vni II, 2 vle I, 2 vle II, 2 vlc., 2 cb.), a quel nucleo indicato sulla partitura corrispondono le sole parti strumentali con sopra il timbro RAI – Sede di Venezia. Quest’organico, inoltre, non si addice soltanto alla *Basadonna*, ma anche a quello delle due sonate a cinque (naturalmente, per queste si conta una parte in meno: vlc. e cb. sono accorpati su uno stesso rigo).¹⁰⁶ È fortemente probabile, dunque, che un organico di tali dimensioni, diretto da Maderna, sia stato impiegato nelle prime registrazioni RAI, sia della *Basadonna* che della *Fugazza* e *Marinona*; donde si potrebbe anche ipotizzare che la data di registrazione della *Basadonna* sia la stessa delle due sonate a cinque, il 21 dicembre 1950.

Ma al di là di questi dettagli, un elemento è certo importante: appare evidente che in quella circostanza sia stata eseguita da Maderna la trascrizione revisionata da Malipiero.

2-3. La sera del 15 maggio 1951 Maderna dirige l’Orchestra della Fenice in un impegnativo programma, che vede anche la presenza di Gino Gorini al pianoforte. Esso comprende, in ordine, «Tre sonate per stromenti» di Legrenzi - «La Marinona | La Busca | La Basadonna», che ricalca la disposizione originale delle stesse nella stampa legrenziana del 1671 – il Concerto in Re minore per pianoforte e orchestra BWV 1052 di Bach, nella revisione fatta da Busoni; la ‘prima’ italiana del Quarto Concerto per pianoforte e orchestra di Malipiero, l’Adagio della Decima Sinfonia di Mahler (nella sua seconda riproposizione a Venezia, dopo la *première* italiana diretta da Hermann Scherchen alla Biennale del 1948) e *La Mer* di Debussy.¹⁰⁷ Può darsi che già in questa circostanza il direttore abbia deciso di intervenire sul testo della *Basadonna*, tanto più se si considerano da un lato i mezzi orchestrali a disposizione (rispetto alla scarna Orchestra da camera di Venezia), dall’altro l’originalità intrinseca del programma, verosimile frutto della sua particolare sensibilità interpretativa.

L’anno successivo, dal 15-17 settembre, Maderna è a Monaco a effettuare la famosa produzione rivolta alla musica italiana del Sei-Settecento, e lì esegue la già citata «Legrenzi – Suite».¹⁰⁸ Prima di partire per la Germania, il 13 settembre, Maderna prepara i materiali del concerto e sistema la partitura di Legrenzi; scrive dunque a Nono, all’epoca uno dei copisti dell’Ars Viva Verlag di Scherchen:

tutte le musiche sono arrivate. non metto i timbri ARS VIVA su Renzo perché non posso far la figura di promettere e non mantenere con Müller di Heidelberg. In compenso ho nuovamente revisionato la “Basadonna” di

¹⁰⁶ Le parti timbrate della *Marinona* sono 3, 3, 2 [1-1], 1, 1; quelle della *Fugazza* sono 3, 3, 1, 1, 1: manca soltanto una vla II timbrata; dati gli spostamenti dei materiali nel corso degli anni, si può credere dispersa.

¹⁰⁷ Si veda qui la locandina digitalizzata dell’evento:
<<http://www.archivistoricolafenice.org/ArcFenice/ShowFile.ashx?fileType=Show&id=41198>>

¹⁰⁸ Cfr. n 89 di questo capitolo.

Legrenzi, scritto le parti per 6 fiati ed archi ed applicati timbri, così guadagneremo da lì.¹⁰⁹

Quel «nuovamente revisionato», certo ambiguo, può dare adito all'ipotesi che già alla Fenice la *Basadonna* fosse stata eseguita in una veste diversa da quella disposta da Malipiero. Quel che è certo, come dimostra la registrazione della produzione in questione, è che a quell'altezza cronologica la trascrizione di Maderna della *Basadonna* è compiuta, e in quest'opera egli utilizza come avantesto, non la riproduzione dell'edizione a stampa del 1671, ma la trascrizione stessa effettuata da Malipiero. In parole più semplici, la concertazione scritta da Maderna sul testo della partitura, già precedentemente revisionata dal suo maestro, diviene il nuovo testo della sua trascrizione.

Sulla partitura conservata all'ASAC si rinvengono diversi segni a grafite, a matita rossa e blu e da ultimo a penna attribuibili con sicurezza alla mano maderniana; alcuni cancellati tramite gomma (ma ancora leggibili; cfr. fig. 3, e comunque p. 2), altri cassati tramite grafite (p. 3 o p.9) testimoniano anche alcuni ripensamenti *in itinere* abbozzati dal lui medesimo. Maderna scrive direttamente sul testo malipierano, utilizzandolo come un palinsesto e innestandovi sopra una sezione di fiati comprensiva di ottoni ed ance doppie: due oboi, un fagotto, un corno, una tromba, un trombone. Aggiunge anche un contrabbasso di rinforzo alla compagine degli archi, la quale viene mantenuta secondo le divisioni prescritte da Malipiero. L'assegnazione delle parti ai nuovi strumenti avviene tramite un semplice richiamo con le denominazioni abbreviate (cfr. figg. 3 e 4), a guisa di un cambio di strumento: con questo piccolo stratagemma si effettua l'alternanza tra sezioni eseguite dai soli strumenti a fiato, dai soli archi e dal *tutti* orchestrale, e si articolano i diversi attacchi dei singoli strumenti. Al contempo, da un punto di vista formale, con questo espediente si compie una frammentazione delle linee strumentali originali e se ne creano di nuove, basate su scansioni motiviche più delimitate ma estensibili al nuovo organico, oltreché moltiplicabili sulla partitura grazie ai raddoppi (tale aspetto raggiunge il massimo di evidenza nell'ultima sezione della sonata, l'*Allegro* e poi *Maestoso* finale, bb. 64-83; si veda comunque il prossimo § VI. 2 dove le questioni dell'orchestrazione vengono affrontate da un punto di vista tecnico-diacronico e non, come in questo paragrafo, dinamico-diacronico).

Il testo della trascrizione di Maderna, pur identificato attraverso tali segni di abbreviazione, si legge nella sua interezza già dal manoscritto dell'ASAC; esso, anzi, coincide nei dettagli principali – l'assegnazione delle nuove parti strumentali, le integrazioni all'agogica e alle dinamiche, l'articolazione e il fraseggio degli strumenti ad arco – con il testo riportato poi dall'edizione a stampa.

¹⁰⁹ Lettera del 13.IX.1952 di Bruno Maderna a Luigi Nono; ALN. Il riferimento a «Renzo» va naturalmente a Renzo Dall'Oglio, altro giovane accolito della cerchia veneziana di Maderna, e alle sue *Cinque Espressioni* per orchestra, i cui materiali erano in preparazione in quel momento per il catalogo Ars Viva.

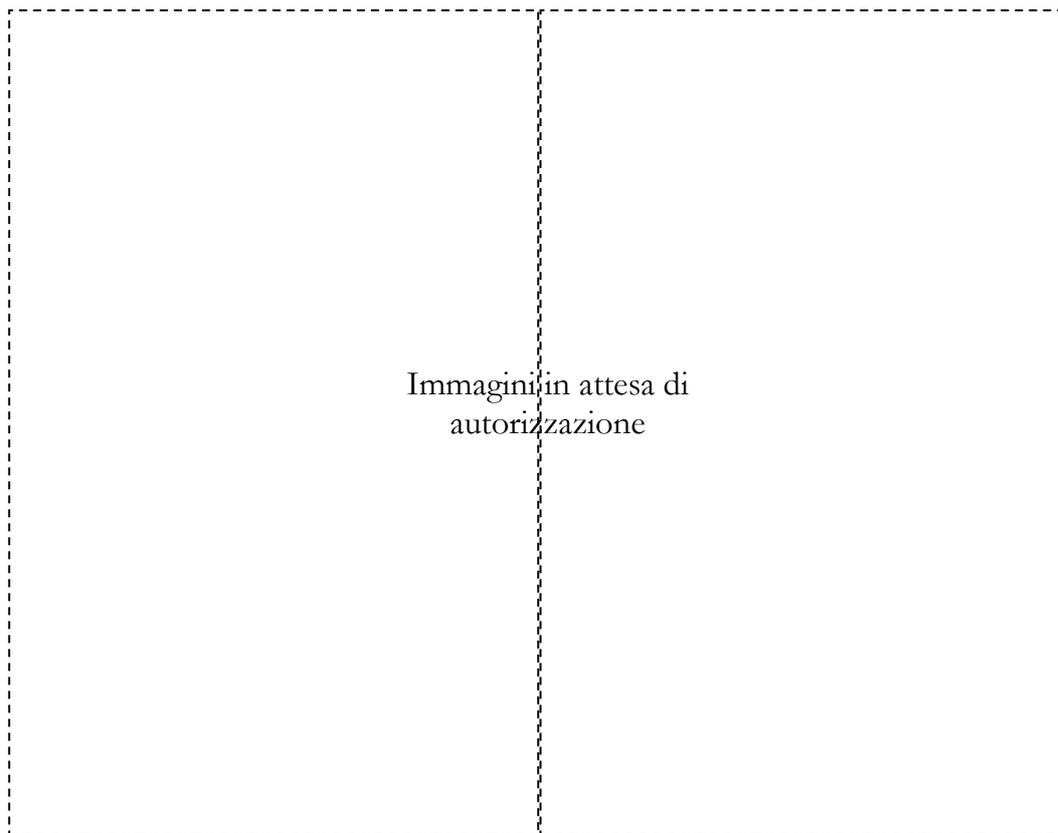


Figura 4 - G. LEGRENZI, *A Basadonna*, cit., pp. 17 e 21; ASAC, per gentile concessione.

4. Si diceva che prima di partire per Monaco, il 13 settembre, Maderna scrive a Nono raccontandogli dei cambiamenti circa la revisione della *Basadonna*. Qualche tempo dopo è Nono a scrivere a Scherchen, aggiornandolo sulle sue attività artistiche e sull'attività direttoriale di Maderna; e alla fine di una lunga lettera, oggi conservata mutila e senza data, rendiconta al direttore berlinese sull'avanzamento dei nuovi materiali per il catalogo *Ars Viva*, tra i quali compaiono alcune trascrizioni maderniane:

per ora ho in lavoro: LEGRENZI partitura e materiale MADERNA (improvvis.) NONO (per Baden-Baden) attendo FRESCOBALDI e PERGOLESI (almeno da correggere).¹¹⁰

Si può ritenere di qualche giorno dopo un'altra lettera non datata, questa volta di Nono a Maderna, nella quale il giovane allievo racconta al suo amico-maestro dei materiali a stampa cui sta attendendo:

sto copiando sulle matrici di Scherchen le partiture della *Basadonna* (già finita) del Frescobaldi, di un'altra cosa da Scherchen mandatami, [...] sto copiando a tutta birra materiale e partitura del "sangre" per Baden Baden – materiale partiture Legrenzi-Frescobaldi – altro lavoro – e tua improvvisazione.

¹¹⁰ Lettera manoscritta di Luigi Nono a Hermann Scherchen, mutila e senza s. d. ma databile per il contenuto sicuramente *post* 11.X.1952; Akademie der Künste, Hermann Scherchen Archiv (da ora in poi HSA), Mappe 663.

Chiede dunque a Maderna di rispondergli per espresso, poiché ha un dubbio sulle parti dei fiati della *Basadonna*: «sempre senza segni dinamici?».¹¹¹

Sul manoscritto ASAC, si noteranno alcuni segni a grafite non appartenenti a Maderna né a Malipiero né al suo sconosciuto apprendista (si vedano le immagini precedenti): è la mano di Luigi Nono, che segnala l'agogica *Allegro* sulla prima pagina, o che evidenzia tramite cerchiature i nomi abbreviati degli strumenti a fiato (questi, scritti a penna da Maderna), e che corregge le parti 'sbagliate' delle viole, ricopiate maldestramente in chiave di violino dal non identificato aiutante di Malipiero.

Insomma, nell'ottobre-novembre 1952 Nono sta terminando la preparazione della partitura e delle parti della *Basadonna*, i quali diventeranno i nuovi materiali a stampa editi da Ars Viva nel 1953. Ma già a fine novembre 1952 la *Basadonna* risulta un materiale disponibile a nolo, tanto che Luciano Rosada, in una lettera inviata a Nono il 25 di quel mese, sollecita a Nono l'invio di varie partiture Ars Viva, tutte di musica antica, tra le quali compare proprio il nome della sonata di Legrenzi:

ti scrivo per ricordarti ancora ciò che ti chiesi per telefono:
MANCINI - Concerto per flauto e archi
SAMMARTINI - Sinfonia in re maggiore per 2 corni e archi
LEGRENZI - la basadonna
MOZART - 1a Sinfonia per 2 oboi, 2 corni e archi
Codeste partiture mi occorrono al più presto per vedere di che cosa si tratta ed eventualmente far arrivare i materiali.
[...]
Come sono i materiali?¹¹²

Sempre intorno alla storia dell'edizione a stampa, v'è un dettaglio, molto rivelatore, che riguarda l'ordine degli strumenti a fiato sui righe della partitura, e comprova la discendenza diretta dell'edizione Ars Viva, preparata da Nono, dal manoscritto con il timbro RAI. Nell'edizione a stampa, a partire dall'alto, troviamo, il seguente inconsueto ordine strumentale: oboe I, oboe II, tromba, corno, trombone, fagotto. Esso coincide con quello disposto dall'antigrafo, che a sua volta è dovuto agli attacchi progressivi in imitazione degli strumenti, scelti a uno a uno da Maderna (pp. 1-3, si vedano figg. 3-4); i quali, dopo l'esposizione dell'oboe I, coincidono appunto con la tromba (ex vla I di Malipiero), il corno (ex vla II), il trombone (ex vlc. I/«viola da braccio») e il fagotto (ex vlc. II/violone; l'oboe II, ex vno II, contrappunta di poco la linea dell'oboe I, e rispone il soggetto soltanto dopo l'entrata del fagotto).

Nono copista, dunque, non riordina i righe secondo una disposizione classica, e in questo può solo aver attinto direttamente all'antigrafo malipierano-

¹¹¹ Lettera manoscritta senza data di L. Nono a B. Maderna, PSS. Oltre alla *Basadonna*, e all'*Improvvisazione n. 1* di Maderna e a *Y su sangre ya viene cantando (Epiraffio da Garcia Lorca n. 2)* di Nono, v'è qui il riferimento alla partitura della trascrizione maderniana di GIROLAMO FRESCOBALDI, *Tre pezzi*, per orchestra da camera, trascrizione di B. Maderna, Edizioni Suvini Zerboni, Milano 1991 [già Ars Viva-Verlag Hermann Scherchen, Zürich 1954], di cui non si conserva però nessun materiale autografo.

¹¹² Lettera del 25.XI.1952 di Luciano Rosada a Luigi Nono; ALN.

maderniano, o eventualmente ad un testimone oggi disperso, preparato da Maderna e successivo a questo e con sopra il timbro Ars Viva – «ho nuovamente revisionato la “Basadonna” di Legrenzi», scriveva il direttore al suo allievo, «scritto le parti per 6 fiati ed archi ed applicati timbri, così guadagneremo da lì». Con ogni probabilità, e sempreché sia esistito, si tratterebbe comunque di un testimone che normalizza soltanto graficamente il testo della trascrizione, il quale è già stato fissato nella sua interezza sul manoscritto dell’ASAC.

Prima di avviarci ad un commento sulla qualità tecnica della trascrizione maderniana – che, come nel caso del Concerto *per la SS. Assunzione di Maria Vergine* RV 591 di Vivaldi, è arricchito dalla possibilità di un confronto tra la concezione interpretativa del direttore e quella del suo maestro Malipiero – si possono ora estendere alcune riflessioni preliminari intorno al processo di scrittura, richiamandoci a quella ‘prospettiva ermeneutica maderniana’ come è stata definita nelle pagine precedenti.

Si parlava infatti dalla riunificazione dell’atto compositivo con quello interpretativo per mezzo di «osmosi», «sintesi», «catalisi» di elementi e strutture eterogenee – nelle stesse parole di Maderna. Il centro nevralgico di questo orizzonte concettuale era stato eletto proprio nella trascrizione, ove si rapprende la dimensione produttiva dell’attività musicale di Maderna, al contempo sia interpretativa che compositiva.

Come s’è visto, già all’esempio dei concerti di Vivaldi la stratificazione si consolidava *visivamente* come una stratificazione dinamica, un multilivello scritturale – un moderno palinsesto. La libertà del compositore agiva intorno ai cosiddetti «punti di indeterminazione» dell’avantesto, ovvero si muoveva da qualità ed elementi intrinseci dell’opera-fonte, giudicati come interpretabili e ‘riempibili’ di nuovo significato nella «realizzazione» performativa – nella «satisfaction = réalisation», sempre utilizzando il lessico maderniano – e questo in base naturalmente ad istanze derivanti dalla sua stessa poetica.

Il compimento dell’opera, il suo perfezionamento, per Maderna esiste solo quando questa viene eseguita e nel modo in cui viene eseguita – «io termino il lavoro di composizione con le prove», diceva a Venezia nel 1969 – donde l’identificazione di quella maggiore (od ulteriore) messa a punto del testo, o anche ‘chiusura’ del testo, durante il momento delle prove o in concerto. Detta in termini più fenomenologici, il processo produttivo trova maggiore intensificazione sul lato dell’evento rispetto a quello della scrittura intesa in senso tradizionale.

Su questo sfondo l’esempio della *Basadonna* e della sua storia è esemplare poiché si pone nella medesima ‘prospettiva ermeneutica maderniana’, ma si coglie con più intensità rispetto ai casi di Vivaldi, in virtù del maggiore tasso di diffrazione tra il testo maderniano e gli avantesti originali. Possiamo credere che la qualità intrinseca degli elementi notati e compositivi della sonata a sei di Legrenzi – beninteso, trascritta da Malipiero – sia all’origine delle scelte di orchestrazione compiute da Maderna (di quest’aspetto si fornirà un bilancio nel prossimo capitolo).

A maggior contestualizzazione del processo dinamico della trascrizione della *Basadonna*, può essere avvicinato il caso della Sonata sopra Sancta Maria dal *Vespro* monteverdiano, trascritta da Maderna per un organico orchestrale di medie dimensioni che è certo il più esteso di tutte le trascrizioni del periodo 1947-1952 (2 fl., ob., c. i., 2 fg., 2 cr., 3 tr., 3 trbn., ar., S., vni, vle I, vle II, vlc. I, vlc. II, cb.; si noti anche in questo caso l'assenza dei clarinetti e una forte insistenza sulla presenza di ottoni e ance doppie; quasi un'estensione dell'organico della sonata legrenziana). L'originale monteverdiano, com'è noto, comprende otto parti strumentali ed una vocale (violino da braccio [I], violino da braccio [II], cornetto [I], cornetto [II], trombone [I], trombone [II], ovvero viuola da braccio [III], viuola da braccio [IV], trombone doppio [III], e la parte di *cantus*); il che può giustificare, almeno in parte, le scelte d'organico compiute da Maderna per la sua trascrizione.¹¹³

Maderna si serve anche in questo caso di un avantesto a cura di Malipiero ma, rispetto all'inedito esempio della *Basadonna*, in questo frangente esso appare ben noto e individuabile: è il testo dell'edizione pubblicata dal compositore veneziano nel 1932 all'interno degli *opera* monteverdiani.¹¹⁴ Il riferimento all'avantesto, con tanto di numero di pagina (p. 255) e indicazione del tomo (XIV), è lo stesso Maderna a fornircelo; si vedano le due immagini seguenti (fig. 5), riproduzioni delle pp. 5 e 6 del manoscritto maderniano:

¹¹³ Cfr. C. MONTEVERDI, *Opera omnia*, a cura della Fondazione Monteverdi, Cremona 2005, tomo IX: *Missa da cappella a sei. Vespro della beata Vergine*, ed. critica a cura di Antonio Delfino, pp. 467-498.

¹¹⁴ Cfr. C. MONTEVERDI, *Tutte le opere di Claudio Monteverdi*, nuovamente date alla luce da G. Francesco Malipiero, Nel Vittoriale degli Italiani, Gardone Riviera 1932, Tomo XIV: *Musica religiosa* (1610), vol. 2, pp. 250-278.

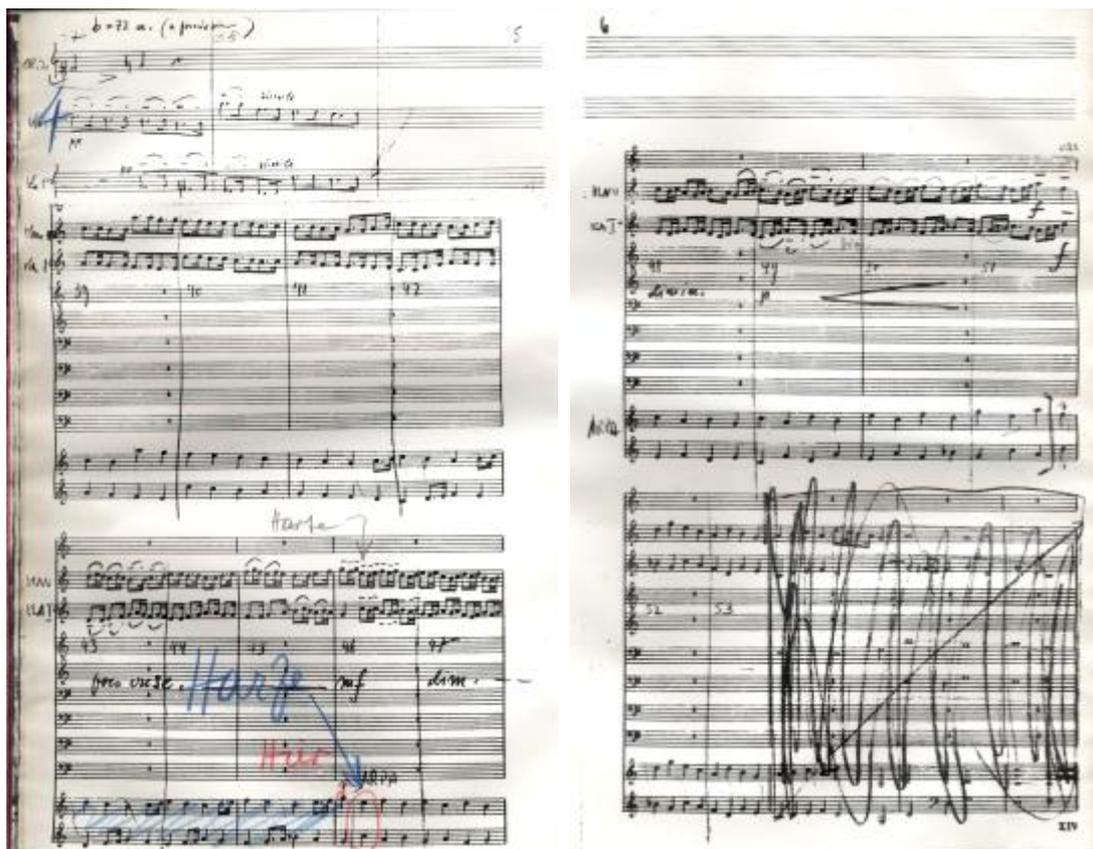


Figura 5 - CLAUDIO MONTEVERDI, BRUNO MADERNA, Sonata sopra "Sancta Maria ora pro nobis", partitura manoscritta, pp. 5 e 6; Notenarchiv der NDR. Sono di Maderna i segni a penna nera, la cassatura e le scritte in italiano, come pure i segni a matita rossa e la scritta «Hier»; di altra mano i segni a matita blu e la scritta a grafite «Harfe». Le bb. 54-56, qui cassate, non sono un taglio ma sono riproposte, trascritte in altro modo nella successiva p. 7. Si veda anche che alle bb. 39-42 (1° sist. p. 5) la parte originale del b.c. è cassata a grafite come le sottostanti battute matita blu; il tratto è leggermente percepibile.

In realtà queste sono le uniche due pagine della partitura (30 pp. in tutto) dove la carta dell'edizione malipierana fa quasi 'scenicamente' la sua comparsa, mentre per il resto la partitura è integralmente manoscritta e autografa (ad eccezione di qualche segno di concertazione stratificatosi nel tempo dato che si tratta di materiale proveniente da un archivio musicale). Quel che interessa è che, da un punto di vista dinamico-processuale, l'esempio sia del tutto simile al caso della *Basadonna*; l'unica differenza, scontata, è che qui si utilizza un avantesto a stampa mentre nel primo caso un avantesto manoscritto. Il testo maderniano come si vede è perfettamente eseguibile, come del resto potrebbe fare uno scaltro direttore con il manoscritto della sonata legrenziana: il notato è completo nelle sue parti e nei suoi dettagli (l'agogica, le dinamiche, le legature, l'espressione), e soprattutto nella strumentazione: le file dei violini e delle viole I attaccano come si vede a b. 37, rimpiazzando i due violini da braccio, mentre sulla stessa battuta il corno inglese (scritto in do, come da avantesto) conclude il suo motivo interpretando la linea del b. c., prima che questa taccia a causa della cassatura prescritta dal trascrittore. La parte del basso riprende poi a b. 46, ma questa volta viene interpretato dall'arpa. Rinviando nuovamente al prossimo paragrafo per un'esegesi tecnica dell'orchestrazione maderniana (cfr § VI.2), e concentrandoci ora sulla dinamica processuale della scrittura, è senz'altro lecito collocare anche

quest'esempio monteverdiano nella medesima prospettiva discussa finora, ovvero la prospettiva ermeneutica maderniana, i cui cardini concettuali si confermano nuovamente: l'interpretazione come il riempimento dei punti di indeterminazione di un testo (riempimento in questo caso molto concreto e tangibile), o anche l'esplicitazione di contenuti e valori musicali impliciti in un dato avantesto (beninteso sempre dal punto di vista di chi trascrive), donde la possibilità di una «realizzazione» performativa del testo. E non da ultimo: la concertazione che si fissa come un testo normativo, attraverso l'azione dello «scrivere sopra», accendendo così un unico moto circolare produttivo, che agisce certo in maniera trasversale rispetto all'attività interpretativa e a quella compositiva tradizionalmente concepite.

La riunificazione dell'atto compositivo con quello interpretativo si apprezza anche indagando il processo compositivo di altri *Inediti*, di cui sono sopravvissuti i materiali preparatori, e dove il processo genetico, a differenza della *Basadonna*, appare più lineare e semplice nel suo svilupparsi: ad esempio le *Sinfonie musicali* di Lodovico Grossi da Viadana.

Questa trascrizione maderniana – da una selezione delle diciotto *Sinfonie musicali* a otto op. 18 del compositore mantovano (1610),¹¹⁵ tutte dedicate al nome di diverse città – adatta ad ogni movimento la forma variata di un organico da camera, concepito in maniera del tutto simile a quello della *Basadonna*: ensemble di ottoni ed ance doppie (ob., c. i., fg., cr., trbn. basso), arpa, orchestra d'archi classica.¹¹⁶ Tale organico viene variato per mezzo di una ricomposizione combinatoria di piccoli *gruppi* e *sottogruppi* strumentali, che danno alternanza alla presenza dei singoli movimenti – cinque in tutto – quasi fossero delle danze di un'immaginaria suite strumentale. Troviamo dunque il pieno organico, dispiegato nei movimenti esterni e in quello centrale come una cornice sonora unitaria (I. *La Napolitana*, III. *La Veronese*, V. *La Mantovana*), o due distinte semiorchestre d'archi più un quartetto d'archi in eco (II. *La Veneziana*), o ensemble di fiati, arpa e trombone basso, quartetto d'archi in eco e orchestra d'archi (IV. *La Romana*).

L'approccio interpretativo di Maderna, espresso nelle sue parole come un'attenzione «scrupolosa» al testo trådito – con «scrupoloso» da intendersi sempre nei termini della sua concezione interpretativa (cfr. § 3.III), e basti qui ricordare le prefazioni all'*Orfeo* di Monteverdi o soltanto un passo come: «io vorrei far rivivere possibilmente nella loro qualità spirituale, più che nella loro qualità filologica, le musiche dei nostri antichi proprio per dimostrare che così antichi non lo sono» – in questo caso è esplicitato da una sua breve nota di prefazione al testo, datata «Königstein, 13 luglio 1966», scritta dunque al momento della pubblicazione a stampa della partitura dell'*Inedito* RAI:

¹¹⁵ Avantesto utilizzato da Maderna, come s'è detto, è una riproduzione delle nove parti strumentali dell'edizione antica conservata presso la Biblioteca comunale annessa al Conservatorio «G. B. Martini» di Bologna: SINFONIE MUSICALI A OTTO VOCI DI LODOVICO VIADANA | Commode per concertare con ogni sorte di stromenti | con il suo basso generale per l'organo, novamente | composte et date in luce, op. XVIII, Giacomo Vincenti, Venetia 1610.

¹¹⁶ In realtà, arpa e trbn. basso suonano soltanto nel solo movimento centrale, *La Romana*.

Si tratta di una piccola Suite delle Sinfonie «da cantar o da sonar», pubblicata a Venezia nel 1602 nell'edizione del Gardano.

Non essendovi in tale edizione traccia del basso continuo l'ho ricostruito attendendomi scrupolosamente al testo e immettendovi solo alcuni giochi d'eco per arricchirlo.¹¹⁷

Secondo l'autore, e il suo umile *understatement*, si tratterebbe né più né meno di una realizzazione performativa del basso continuo; il che collocherebbe la trascrizione delle *Sinfonie* sul versante di quella dimensione interpretativa che è comune alla *Basadonna* e ad altre trascrizioni del periodo, Vivaldi compreso.

Volendo concederci una breve digressione, proprio intorno al problema della realizzazione del continuo vi sono due altri esempi, tratti dalle trascrizioni di Maderna, che si possono mettere in risonanza. Il primo è il caso degli intermedi dell'*Orfeo dolente* di Belli (1968), pubblicati da Ricordi nello stesso anno come «nuova realizzazione ed elaborazione a cura di Bruno Maderna», nella cui prefazione Maderna dichiara:

Il basso numerato è stato realizzato tenendo conto della pratica universalmente ammessa, in quel tempo, del movimento delle parti e talvolta della rappresentazione figurale del basso stesso.

Così si sono spesso improvvisate parti concertanti di strumenti soli che servissero a chiarire ancor più lo stato drammatico o lirico di situazioni o personaggi.

Per la strumentazione di cui, nel testo, non viene fatta indicazione di alcun genere, si è tenuto a modello anche se in modo più scarso, quella dell'*Orfeo* di Monteverdi che, a quanto è dato sapere, fu a quel tempo ammiratissima.¹¹⁸

V'è qui, come nelle *Sinfonie*, una vera e propria *vis* filologica à la Maderna, del tutto congiunta e inseparabile dalla sua prospettiva ermeneutica, ma che si afferma forte e quasi come giustificatoria d'intenti. Sembra quasi di scorgere un vero allievo di Malipiero, quando nella prefazione all'*Orfeo*, il compositore esordisce dicendo

La presente edizione di *Orfeo* è stata condotta sulla partitura pubblicata a Venezia nel 1609 presso Ricciardo Amadino. Si è pure tenuto conto della edizione del 1615. La ragione per cui venne preferita l'edizione del 1609 a quella del 1615 la si può leggere nella edizione-facsimile pubblicata da Adolf Sandberger nel 1927.

[...] In nessuna delle edizioni che ebbi occasione di studiare (quasi tutte) o di ascoltare trovai quella vivezza di colore e di fantasia nella realizzazione del basso e dello strumentale che sono, a mio parere, una delle caratteristiche più immediate del «divino Claudio». Alcune sono filologicamente bellissime ma timide e scarse, quasi timorose di troppo ardire; altre (sovente le cosiddette «pratiche»), pacchianamente ignorando la

¹¹⁷ T. L. DA VIADANA, *Le Sinfonie*, rev. di Bruno Maderna, cit. La data indicata da Maderna del 1602 è da considerarsi a tutti gli effetti erronea.

¹¹⁸ DOMENICO BELLI, *Orfeo dolente*, nuova realizzazione ed elaborazione a cura di Bruno Maderna, Ricordi, Milano 1968.

storia della cultura, s'abbandonano a slanci retorici e sentimentali che ben rivelano la povertà personale di molti musicisti quando non sono protetti dagli scudi delle «tecniche» o delle «estetiche».¹¹⁹

Un secondo esempio, meno noto e forse ancor più interessante nei suoi risvolti dinamici, è il caso della trascrizione maderniana del *Concerto armonico* n. 3 in La maggiore di Wilhelm Unico van Wassenaer, composizione fino al 1980 attribuita a Pergolesi (o, a seconda della tradizione, al suo editore Ricciotti),¹²⁰ pubblicata da Ars Viva nel 1954 con il nome di *Palestrina-Konzert*. L'opera, edita dalla casa editrice svizzera, risponde – similmente alla *Basadonna* – di una multistratificazione di livelli di autorialità: viene revisionata da Maderna a partire da una trascrizione già effettuata da Scherchen, il quale a sua volta si era servito di una precedente e non specificata «edizione italiana» come avantesto – lo si evince da una testimonianza dello stesso Maderna.¹²¹ Prima della sua pubblicazione, l'opera però era stata diretta da Maderna in diversi concerti, tra cui la sua 'prima' italiana a Roma presso l'Accademia di S. Cecilia, l'11 settembre 1952;¹²² ed egli in quell'occasione aveva utilizzato, portando con sé partitura e materiali, il testo nella revisione di Scherchen, come sempre copiato in bella calligrafia da Luigi Nono e come tale destinato ai tipi di Ars Viva.

Proprio a seguito del concerto romano, Maderna acquisisce la consapevolezza di voler ritornare sulla partitura della trascrizione schercheniana; la sua motivazione è che in quest'opera il direttore tedesco non aveva fatto altro che «mettere le arcate» al testo dell'«edizione italiana» usata come avantesto, di fatto lasciando il basso continuo senza un'adeguata realizzazione. Maderna ne scrive dunque sia a Nono che a Scherchen in due lettere distinte datate entrambe 23 ottobre 1952; ecco uno stralcio dalla lettera all'amico-allievo:

¹¹⁹ Cfr. C. MONTEVERDI, *L'Orfeo*, nuova realizzazione ed elaborazione a cura di B. Maderna, cit.

¹²⁰ Cfr. ALBERT DUNNING, *Introduction*, in UNICO WILHELM VAN WASSENAER, *Sei Concerti Armonici*, ed. by Albert Dunning, Brepols, Turnhout 2003, («Monumenta Musica Europea», Sect. III: Baroque Era, Vol. 1), pp. XI-XXX.

¹²¹ Cfr. *infra*, lettera di Bruno Maderna a Scherchen del 23.X.1952, ove si legge: «In Zurich habe ich die Ausgabe gesehen aus der Sie die Partitur genommen haben. Diese italienische Ausgabe ist nicht korrekt». In una lettera a Nono dello stesso giorno Maderna definisce questa «italienische Ausgabe» come «pubblicazione del concerto in questione fatta in una rivistucola italiana di musicologia; cfr. sempre *infra*. Prendendo per buona la definizione più formale data da Maderna al maestro tedesco, e stando ad Albert Dunning (cfr. A. DUNNING, *Introduction*, cit., p. XXVII), per esclusione si deduce che si tratti di GIOVANNI BATTISTA PERGOLESI, *Sei concerti*, per strumenti ad arco, [a cura di Filippo Caffarelli], *Gli amici della musica da camera*, Roma 1942. Lo stesso Caffarelli, nella sua prefazione all'edizione, escluderebbe la presenza di altre pubblicazioni in Italia, recitando che: «L'integrale pubblicazione che oggi si compie permette infine di poter vedere in tutto il loro rilievo queste composizioni strumentali di cui fino a poco fa si aveva solo una idea attraverso alla elaborata trascrizione del Concertino n. 5 (a cura di Sam Franko) pubblicato dalla Casa Shirmer di New York nel 1916».

¹²² Cfr. «Serie Sinfonica d'ottobre a prezzi popolarissimi», Teatro Argentina, 11 ottobre 1952, programma di sala, Istituzione dei Concerti dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, [Roma 1952]; conservato presso la Bibliomediateca dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia. Il programma, oltre alla 'prima' italiana del *Palestrina-Konzert*, prevede l'esecuzione da parte di Maderna di *Ma mère l'Oye* di Ravel e della Sinfonia n. 1 in Do minore di Brahms. Presso l'Archivio Storico della stessa Biblioteca si conservano i carteggi 'a tre' tra Maderna, Nono e Mario Corti relativi alla definizione del programma da concerto in questione.

non ti ho raccontato un particolare di sommo interesse: successo a Roma in occasione della mia ultima esecuzione del Concerto Palestrina di Pergolesi. Bustini mi disse che sì il concerto era bello ma che necessitava di una vera e propria revisione. Ora devi sapere che la parte del basso in questo concerto è sommamente problematica. Il basso continuo è stato da Scherchen attribuito al complesso Celli Bassi mentre in realtà (io ho visto la rivista italiana in cui il concerto era pubblicato e da cui Scherchen ha fatto trarre le parti e la partitura non curandosi di mettere altro che le arcate. Di qui gli errori ecc. e tutto questo a Zurigo durante il mio ultimo soggiorno *celà*) andrebbe attribuito al cembalo, oppure andrebbe fatta una adattamento per celli e bassi.

Insomma: quando si pubblica una musica antica bisogna farne una revisione critica ed intervenire quando vi sia il caso di interpolazione. Scherchen si è limitato a copiare (o meglio far copiare) la partitura e le parti da una pubblicazione del concerto in questione fatta in una rivistucola italiana di musicologia. Con quanti errori, tu lo immagini. Ciò non è né bello né fattivo per la Ars Viva. Allora: o Scherchen si limita ad ordinare a me o a te le revisioni e la scelta delle musiche antiche (e noi, modestia a parte siamo abbastanza preparati per farlo senza incorrere in critiche) o non pubblica più niente di antico. Non possiamo incorrere nel rischio di essere presi per dilettanti. E tutto questo lo dico senza parlare della maniera assolutamente dilettantesca di come pubblichiamo la musica.

E questa non una critica negativa ma positiva in quanto ognuno di noi, Scherchen compreso deve riconoscere i propri limiti e le proprie forze. [...] Tutto questo lo scriverò a Scherchen; ma tu anche devi scriverlo ed aiutarmi.¹²³

Gli stessi concetti, formulati in un tono più formale, venivano subito espressi da Maderna al «maestrissimo» tedesco, puntualizzando la necessità di una nuova trascrizione e di una nuova interpretazione del continuo, da improntare ora ad un altro e diverso tipo di sonorità degli strumenti ad arco gravi, e cioè rinviante al timbro del clavicembalo, lo strumento per cui Pergolesi, secondo Maderna, avrebbe scritto la parte.¹²⁴

Purtroppo ad oggi non è documentabile il processo compositivo della trascrizione pubblicata a cura di Maderna – l'originale materiale schercheniano risulta disperso, non si conservano materiali musicali d'archivio né a Berlino né a Basilea né presso gli editori – l'unico documento superstite è la stampa del testo

¹²³ Lettera manoscritta di Bruno Maderna a Luigi Nono del 23.X.1952; ALN; già cit. parzialmente ma tradotta in francese in C. VINCIS, «*Avec l'autorisation du maître*», cit., pp. 494-495.

¹²⁴ Lettera dattiloscritta di Bruno Maderna a Hermann Scherchen del 23.X.1952; HSA, Mappa 796, ove si legge: « In Rom ist es mir gelungen einen herrlichen Erfolg mit Pergolesis 'Palestrina Konzert', Ravel 'Ma mere l'Oye' und Brahms erste Symphonie zu haben. Die ganze Accademie war begeistert und man sagte mir, dass so nur ein Scherchenschüler machen konnte. [...] Über das Palestrina Konzert von Pergolesi muss ich Ihnen ganz offen etwas sagen. Das Konzert, das sicher ein Erfolg ist, sollte für meine Begriffe wieder revidiert sein. Zum Beispiel die Basscontinuo Partie ist nach ihrer Wiedergabe für Bässe und Celli geschrieben. In Zurich habe ich die Ausgabe gesehen aus der Sie die Partitur genommen haben. Diese italienische Ausgabe ist nicht korrekt. Die BassPartie zum Beispiel ist sicher von Pergolesi für Cembalo-continuo gedacht, und um eine genaue Übersetzung für Celli und Bässe eines heutigen Streichorchesters zu haben, sollte man eine extra Bearbeitung machen. Dazu möchte ich Ihnen raten ein neues Material und Partitur von Gigi Nono machen zu lassen».

maderniano, non nella versione *Ars Viva* 1954, ma nella riedizione Suvini Zerboni del 1977,¹²⁵ e nemmeno i documenti della corrispondenza aiutano a chiarire tecnicamente quale tipo di intervento Maderna abbia effettivamente compiuto sul testo di Scherchen.¹²⁶

Quel che a noi importa, tuttavia, è proprio quello che emerge dalle due lettere del 23.X.1952 a Nono e Scherchen intorno al problema della realizzazione del basso continuo, da collocare anch'esso sullo sfondo della 'prospettiva ermeneutica maderniana', ovvero della libera azione del compositore intorno ai cosiddetti «punti di indeterminazione» dell'avantesto – la linea del basso del *Concertino*, ad esempio, evidentemente non chiarificata attraverso la scrittura di Scherchen (o ancor prima da Caffarelli, come si ipotizza), né esaltata e arricchita dal colto riferimento al timbro del clavicembalo – quei «punti di indeterminazione» che, nella maderniana «satisfaction = réalisation», divengono sussumibili di nuovi significati.

Forti dell'esempio del *Palestrina-Konzert*, torniamo dunque alla trascrizione delle Sinfonie da Viadana, a quel basso continuo che, in quanto «non presente», è stato «ricostruito attendendomi scrupolosamente al testo», recita Maderna, «e immettendovi solo alcuni giochi d'eco per arricchirlo».

Nella genesi dell'opera, Maderna procede ricomponendo dapprima in partitura, su sistemi di quattro righe, le singole parti strumentali dell'edizione del 1610, quindi le concerta richiamando i distinti blocchi strumentali con sigle convenzionali abbreviate («legni», «archi», «1^a orch.», «2^a orch.», «quart.» «eco»); si vedano le seguenti immagini (figg. 6 e 7), riferite alle prime battute della *Romana*:

¹²⁵ Cfr. G. B. PERGOLESI, *Palestrina-Konzert (Concertino n. 3)*, für Streichorchester, bearbeitet von Bruno Maderna, Edizioni Suvini Zerboni, Milano 1977

¹²⁶ Posto che esso sia veramente avvenuto: al confronto tra l'edizione a stampa del 1977 e il possibile avantesto dell'edizione Caffarelli 1942, citata in nota, non si direbbe che siano avvenuti significativi cambiamenti alla parte dei violoncelli e dei contrabbassi; il che lascerebbe aperto il dubbio sul fatto che la nuova trascrizione paventata non si sia mai concretamente realizzata, dunque che il testo sia rimasto al livello della trascrizione di Scherchen. Se ciò fosse confermato, vi sarebbe allora da spiegare il motivo dell'autorialità ultima del testo attribuita a Maderna, come recita invece, non solo l'edizione Suvini Zerboni del 1977, ma anche il catalogo *Ars Viva* del 1955.



Figura 6 -T. L. DA VIADANA, B. MADERNA, le *Sinfonie musicali: La Romana*, abbozzo manoscritto preparatorio; Collezione Bruno Maderna, PSS.



Immagine in attesa
di autorizzazione



Immagine in attesa
di autorizzazione

Figura 7 - DA VIADANA, B. MADERNA, le *Sinfonie musicali: La Romana*, partitura autografa manoscritta, pp. 24-25; ASAC.

Confrontando i due processi genetici della sonata legrenziana e delle *Sinfonie*, v'è subito da distinguere che la *Basadonna* utilizza come avantesto una partitura già elaborata e definita nei suoi dettagli (appunto il testo di Malipiero); dunque la trascrizione può considerarsi come una concertazione fissata attraverso la scrittura, dopo che l'opera era stata eseguita precedentemente nella sua veste originaria. Il multistratificato manoscritto della *Basadonna* contiene già il testo finale della trascrizione maderniana, e da esso è possibile ricavarne un'edizione a stampa (come probabilmente all'epoca è stato fatto da Luigi Nono). Il caso delle *Sinfonie* è invece ben diverso: la trascrizione utilizza come avantesto l'edizione a stampa antica, fatta di singole parti staccate, e il suo testo cresce come un tutt'uno e si precisa per gradi e in distinte fasi redazionali. Detto in termini più concreti: dall'abbozzo continuativo delle *Sinfonie* non è possibile né ricavare il testo finale dell'opera, né tantomeno un'ipotetica versione a stampa.

Ciò premesso, si possono rilevare tuttavia due elementi comuni e unificanti la concezione interpretativa di Maderna:

1. Anzitutto la tecnica di scrittura impiegata in entrambi i casi, ovvero l'utilizzo dei nomi degli strumenti abbreviati sopra i righi – l'idea di «scrivere sopra», fuori da ogni metafora – per quanto semplice, appare del tutto simile e rinviante ad una prospettiva di tipo interpretativo; essa è naturalmente indirizzata verso quella dimensione performativa che è il fine ultimo dell'intero processo e, come s'è detto, unica condizione d'esistenza dell'opera d'arte.

2. Se dunque la 'prospettiva ermeneutica maderniana', come un principio di arricchimento del testo ('antico', tra parentesi), muove da alcuni luoghi dell'opera-fonte giudicati da Maderna come 'riempibili' di nuovo significato nella «realizzazione», essa da un punto di vista processuale può assumere una duplice valenza – o anche più semplicemente una duplice spiegazione: da un lato la dimensione interpretativa si fa elemento integrante, non più separato e cronologicamente ultimo del fatto compositivo (*Basadonna*); dall'altro l'attività compositiva, che certo procede secondo regole costruttive che gli sono proprie (e che, in quanto assunto teorico, può inverarsi anche in maniera slegata dalla *performance*), si attua attraverso una progressiva messa a fuoco di quei punti di indeterminazione del testo che, ad ogni stadio e fase redazionale, vengono prodotti ancora come una regione oscura dell'opera (ad esempio la realizzazione del basso e ciò che ne consegue, con tanto di giochi di 'eco', nelle *Sinfonie*).

Certo dal punto di vista del risultato cambia ben poco: si tratta di due modalità processuali del tutto simili di puntare al medesimo obiettivo, ovvero l'interpretazione di un'opera del passato attraverso la scrittura musicale.

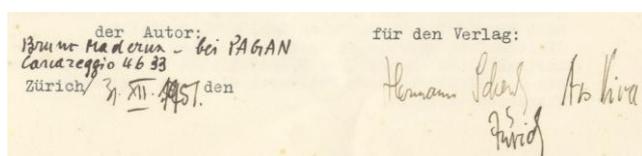
CAPITOLO VI

LE SUITE DA *ODHECATON* E LA TRASCRIZIONE MADERNIANA

Venendo all'introduzione di elementi essenziali e generali della trascrizione maderniana, ci proponiamo di considerare da un punto di vista sincronico le partiture e gli abbozzi delle tre principali opere revisionate dal compositore per la RAI – le Sonate op. 8 di Legrenzi, le *Sinfonie concertanti* di Viadana, la Sonata sopra «sancta Maria» dal *Vespro* di Monteverdi – cui vogliamo aggiungere anche l'esempio dei già citati *Tre pezzi* per orchestra da camera, dai *Ricercari et canzoni francesi* e dai *Fiori musicali* di Frescobaldi, e soprattutto quello delle due notissime suite dall'*Odhecaton A*, elaborate nel medesimo periodo (1948-1951) e pubblicate da Ars Viva probabilmente nei primi mesi del 1952 (col copyright 1951).¹

¹ Oggi le suite da *Odhecaton* si trovano con il copyright registrato nel 1977 da Suvini Zerboni, che ha rilevato parte dei diritti delle vecchie partiture Ars Viva di Maderna; cfr. OTTAVIANO DEI PETRUCCI, "Odhecaton" (1501), Werke von Josquin, Compère, Okeghem, und anderen Meisters des. 15 Jahrhunderts, für kleines Orchester von Bruno Maderna, Suvini Zerboni, Milano 1977 [già Ars Viva-Hermann Scherchen Verlag, Zürich-Milano-Wien 1951].

Sul fatto che la partitura sia stata stampata e abbia cominciato a circolare nel 1952, e non nel 1951, si veda il contratto di cessione dei diritti tra Ars Viva e Maderna, conservato in originale presso l'ALN e datato al 31.XII.51. Ad uno sguardo accurato non sfuggirà che si tratta di un documento retrodatato, probabilmente della seconda metà del 1952. La retrodatazione appare evidente: sul contratto di *Odhecaton* si legge chiaramente questo: 31.XII.521951, con i caratteri «19» scritti sopra al «52»; un vero e proprio *lapsus calami* dell'anno (si veda qui sotto):



Dettaglio delle sigle in calce al contratto della cessione dei diritti tra Maderna e Ars Viva Verlag, registrato in data 31.XII.1951. Si leggono qui le firme di Maderna e di Hermann Scherchen; ALN.

Aldilà del dato empirico, la contestualizzazione da fare è però più ampia e interessante. Un secondo contratto, infatti, firmato contestualmente al 31.XII.1951, cede già i diritti di *Improvvisazione n.1* e addirittura di *Musica su due dimensioni*, eseguite in prima assoluta rispettivamente il 17-19.II.1952 ad Amburgo e il 21.VII.1952 a Darmstadt. Se per la prima opera lo scopenso tra le date appare accettabile, e potrebbe dimostrare che la partitura di *Improvvisazione n. 1* era già stata consegnata all'editore entro il Capodanno del 1952, il caso di *Musica su due dimensioni* è irrealistico, com'è noto, i primi contatti tra Maderna e Mayer-Eppler e lo Studio di Bonn avvennero soltanto nella primavera successiva, dopo varie traversie, e cambiamenti di titolo e d'organico dell'opera. Insomma, il meccanismo della retrodatazione appare evidente, sia nell'uno (*Odhecaton*) che nell'altro contratto (*Musica su due dimensioni*), firmati insieme. La ragione potrebbe spiegarsi, riguardo a *Odhecaton*, sapendo che le suite vengono eseguite almeno due volte nel 1952: a Darmstadt, il 15 luglio 1952, interpolando come intermedio musicale gli atti dell'*Amfiparnaso* di Orazio Vecchi, e il 2 novembre 1952 al S. Carlo di Napoli, dirette da Scherchen. È lecito immaginare che in entrambi i casi Scherchen abbia voluto riscuotere i diritti della partitura edita. V'è

Prima di dare spazio alla disamina, vale la pena di spendere qualche parola su quella che è forse la più famosa trascrizione di Maderna del periodo, la quale – va detto chiaramente – ha spesso goduto di un’attenzione speciale, rispetto alle altre opere citate, da parte degli studi musicologici, così come ha sempre alimentato una più estesa ricezione da parte dei musicisti. Ci indirizziamo dunque su questa strada, piuttosto battuta e frequentata, integrando un poco e arricchendo con le informazioni in nostro possesso le già conseguite conoscenze sull’argomento.²

VI. 1 LA TRASCRIZIONE DELLE SUITE ORCHESTRALI DALL’*ODHECATON A*

Odhecaton conobbe la sua ‘prima’ contemporanea il 25 gennaio 1950,³ in un concerto pubblico avvenuto alla Salle Érard di Parigi e radiotrasmesso dal Programma Nazionale della Radiodiffusion Française, con Maderna alla guida dell’Orchestra André Girard. Il programma del concerto, come riportato assai imprecisamente dalla rivista radiofonica *Le Guide du Concert*, comprendeva: *Sérénade nocturne* di Mozart, *Musique funèbre* di Hartmann (ovvero *Musik der Trauer*), *Symphonia* di Malipiero (ovvero *Sinfonia n. 6 «Degli Archi»*) e un brano significativamente chiamato «Chansons d’Ockeghem et Compère (Petrucci)».⁴ Purtroppo la registrazione di quell’evento non è stata conservata presso gli archivi della Radio Francese, pertanto non siamo in grado di testimoniare quali brani da *Odhecaton* fossero in effetti già stati trascritti per quella circostanza, se tutti o soltanto i quattro brani presenti di Ockeghem e di Compère, peraltro contenuti nella sola prima delle due suite (e cioè: «1. Compère, *Nous sommes de l’ordre du Saint*

in questo un termine sicuro *ante quem*, ed è una lettera del 29.X.52 di Scherchen a Nono, in cui questi lo ringrazia per la spedizione di una copia della partitura a stampa, evidentemente da impiegare per il concerto a Napoli di qualche giorno dopo: «DANK für Petruccio/dieses Werk ist schon gedruckt befand sich aberbereits bei SCHOTT in Mainz...»; lettera manoscritta di Scherchen a Nono del 29.X.1952; ALN. È la prima lettera dei carteggi tra Maderna, Nono e Scherchen in cui si fa riferimento alla partitura stampata («gedruckt») delle due suite.

² Cfr. C. VINCIS, «*Avec l’autorisation du maître*», cit.; V. RIZZARDI, *La «Nuova Scuola Veneziana», 1948-1951*, cit.; ERIKA SCHALLER, *L’insegnamento di Bruno Maderna attraverso le fonti conservate presso l’Archivio Luigi Nono*, in *Bruno Maderna, studi e testimonianze*, cit., pp. 107-116; S. PASTICCI, *Memorie di Petrucci a Venezia, quattro secoli dopo*, cit.; JOACHIM NOLLER, *Maderna, la storia e la crisi della stampa musicale*, in *Venezia 1501: Petrucci e la stampa musicale*, cit., pp. 739-751; *Trascrizioni*, a cura di M. Romito, p. 323.

³ Il primo riferimento a questa data, che ha consentito di anticipare di molto le cronologie pregresse riferite a *Odhecaton*, è comparso soltanto nel 2009, in C. VINCIS, «*Avec l’autorisation du maître*», cit., p. 493.

⁴ Traiamo queste informazioni da una comunicazione diretta con il personale dell’INA, l’ente governativo francese preposto alla conservazione e alla valorizzazione degli archivi della radio e della televisione transalpina. La notizia del concerto del 25.I.1950 tuttavia è anche riportata dal Radiocorriere nostrano, nella sezione sulle radio estere, sul palinsesto del Programma Nazionale francese, alle ore 21, dove si legge: «Concerto di musica da camera: Ockeghem – Compère: Suite di canzoni strumentate tratte dall’«*Odhecaton 1501*»; Mozart: Serenata notturna; Hartmann: musica funebre con violino principale; Malipiero: Sinfonia». Cfr. «Radiocorriere», XXVII/4, 22-28 gennaio 1950, p. 23. Sulla definizione del programma da concerto, in base al quale siamo in grado di precisare meglio i titoli posticci alle opere presentati dai radiogiornali (ma non di *Odhecaton*), cfr. lettere di Pierre Capdevielle della RTF a Bruno Maderna del 10.I., 6.VI., 7.VII., 4.VIII., 6.X., 27.XII.1949, lettera s.d. [gennaio 1950], e il contratto stipulato in data 17.I.1950, PSS.

Babyum»; «3. Compère, *Lo ferais dire*» [sic]; 4. «Okenghen, *Malor me bats*» [sic]; «5. Compère, *Allons ferons la barbe*»). Maderna, tuttavia, fu scritturato in quell'occasione da Pierre Capdevielle, compositore e *chef* della programmazione artistica-musicale della RTF, per l'esecuzione di una serie di brani della durata complessiva di quindici minuti, il che farebbe escludere una esecuzione integrale delle due suite, che occupano complessivamente il tempo di venticinque minuti circa. Quindici minuti dura la sola prima suite, come risulta dal testo dell'edizione a stampa. L'organico previsto per l'esecuzione di tali «Chansons d'Ockeghem et Compère (Petrucci)» tuttavia si direbbe però quello già definitivo, ovvero comprensivo di legni, ottoni ed archi (ed anche per questa ragione non siamo in grado di escludere determinati brani per il tipo di strumentazione). Ricaviamo queste informazioni da una lettera del 27 dicembre 1949 di Capdevielle a Maderna, circa un mese prima del concerto, nella quale il compositore francese dà conferma al direttore degli accordi definitivi:

Je vous exprime de suite mon accord pour le programme définitif, cette fois, de votre concert du 25 Janvier. 15 minutes de morceaux tirés de « Odhecaton » publié en 1501 seront tout-à-fait à leur place. A part le quatuor à cordes, quels sont les instruments (bois et cuivres ?). Apporterez-vous partitions et matériel ?⁵

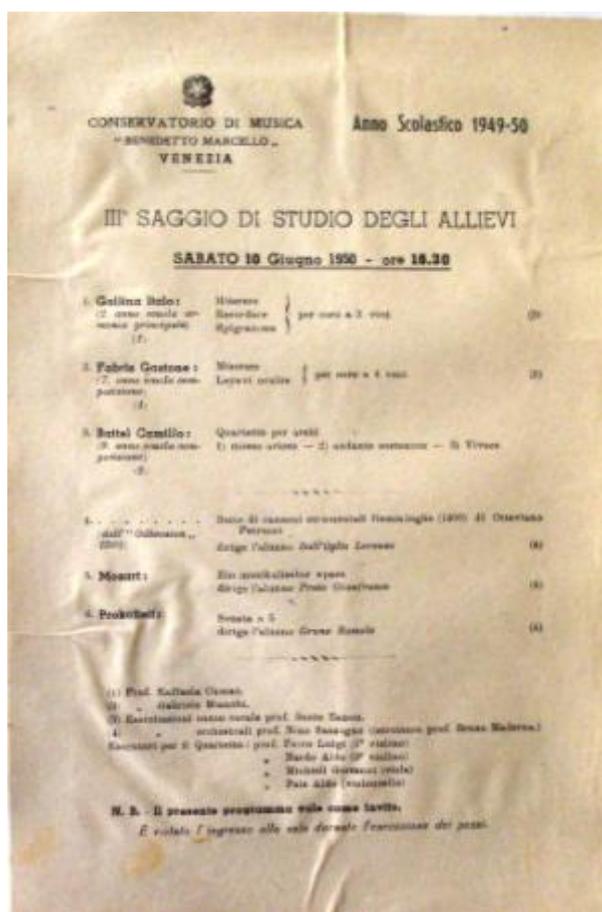


Figura 1 - Conservatorio B. Marcello di Venezia, programma da concerto del terzo dei saggi finali degli allievi, anno scolastico 1949-1950, conservato presso l'Archivio del Conservatorio B. Marcello di Venezia/Programmi dei concerti 1946-1956.

Dopo la *première* parigina, v'è però un'altra esecuzione, ancor più significativa poiché rivelatrice delle motivazioni più profonde della trascrizione medesima: è la 'prima' veneziana, ad oggi sconosciuta o comunque passata inosservata agli occhi degli studiosi, il 10 giugno 1950, presso il Conservatorio B. Marcello, all'interno dei programmi dei saggi finali degli allievi. Come si vede dal volantino-invito qui riprodotto (cfr. fig. 1), in quella circostanza la classe di «esercitazioni orchestrali prof. Nino Sonzogno (istruttore prof. Bruno Maderna)», diretta dall'«alunno Dall'Oglio Lorenzo», esegue una «Suite di canzoni strumentali fiamminghe (1400) di Ottaviano Petrucci (dall'

⁵ Lettera del 27.XII.1949 di Capdevielle a Maderna su carta intestata RTF; PSS.

“*Odebeaton*” 1501)», oltre a due composizioni di Mozart e Prokofiev (dirette peraltro da altri due allievi storici di Maderna, Gianfranco Prato e Romolo Grano).

Il concerto, in quanto saggio degli allievi, passa pressoché inosservato dalla stampa, e pertanto anche di questa ‘prima’ veneziana non è stato possibile determinare quali brani costituissero l’*Odebeaton*, se quelli poi pubblicati per Ars Viva o una loro più ristretta (o diversa) selezione. L’evento in sé però è notevole, poiché si riallaccia al fatto notorio che la trascrizione di *Odebeaton* sia un’opera anzitutto auspicata da Malipiero, evidentemente attratto ad una sua realizzazione (anche) negli interessi del Conservatorio veneziano. È lo stesso Maderna, in una sua nota testimonianza, a ricordare la scoperta della musica rinascimentale sotto la guida del proprio maestro:

Questa musica mi piaceva fin da bambino, ma ne fui ancora più convinto attraverso lo studio con Malipiero. Noi eravamo proprio amici a quel tempo. Un giorno venne da me – eravamo nel 1948 – e mi portò da trascrivere l’*Odebeaton A*, la prima parte, prima che l’Università di Pennsylvania se ne interessasse. Ne aveva trovata una copia a Treviso. Ogni giorno ne trascrivevo qualche pagina, poi la studiavamo insieme. Era veramente entusiasta di questa musica e tentava anche di farla eseguire a piccoli gruppi strumentali di studenti.⁶

Il riferimento a Treviso fornisce un valido appiglio per identificare l’avantesto utilizzato da Maderna nell’opera di trascrizione, come già intuito da Susanna Pasticci:⁷ non si tratta infatti della stampa 1501, di cui l’unico esemplare all’epoca si conservava presso il Fondo Martiniano della Biblioteca comunale annessa al Conservatorio G. B. Martini di Bologna (oggi Museo della Musica di Bologna), ma della sua ristampa del 1504, conservata a Treviso presso la Biblioteca Capitolare della Cattedrale, fatta ripubblicare nel 1932 in edizione anastatica su iniziativa della rivista *Bollettino Bibliografico Musicale*.⁸ A questa pubblicazione Malipiero evidentemente deve aver rivolto il giovane direttore.

⁶ Una conversazione di Bruno Maderna, con George Stone e Alan Stout, cit., pp. 92-93. Il riferimento alla Università della Pennsylvania non trova alcun riscontro, a meno che Maderna non abbia voluto intendere *Harmonices Musices Odebeaton A*, ed. by Helen Hewitt, edition of the literary texts by Isabel Pope, The Medieval Academy of America, Cambridge (Mass.) 1946 («The Medieval Academy of America. Studies and Documents», 5), che ha conosciuto diverse ristampe negli anni a venire.

⁷ S. PASTICCI, *Memorie di Petrucci a Venezia*, cit., p. 699.

⁸ *Harmonices musices odebeaton*, [anastatica del libro corale], «*Bollettino Bibliografico Musicale*», Milano 1932. *Bollettino Bibliografico Musicale* in quegli anni si rende propugnatore di una rinnovata attenzione archivistico-bibliofila verso i documenti musicali antichi, diffondendo e rendendo maggiormente reperibili opere come l’*Odebeaton A* o il *Regula Musice Plane* di Bonaventura de Brixio (1447) all’interno della serie «Collezione di Trattati e Musiche Antiche Edite in Fac-simile», ed anche della *Storia della Musica Sacra* di Francesco Caffi (1854-1855), lo *Scriptorium de musica mediæ* del Coussemaker (1874-1876), e il *Scriptores ecclesiastici de musica sacra* del Gerbert (1784) (serie «Ristampe di Edizioni anastatiche»). L’edizione di *Odebeaton*, peraltro, è accompagnata dalla ripubblicazione di due studi storici, apparsi sui numeri del *Bollettino Bibliografico Musicale* del 1932 (VII, nn. 10-12) e del 1933 (VIII, nn. 13 e 14). Si tratta di un saggio di Alfredo Catalani del 1856, *Due stampe ignote di Ottaviano Petrucci di Fossombrone*, e la traduzione italiana a cura di Bruno Revel di un esteso saggio storico-analitico condotto da Antonio Schmid nel 1845, *Ottaviano dei Petrucci da Frossombrone: l’inventore della stampa della musica con tipi metallici mobili*. Si ritiene che

Non v'è inoltre da dubitare della data menzionata da Maderna nell'intervista, il 1948: si ricordi che in quell'anno aveva preso piede, per poi naufragare in seconda battuta, il progetto di eseguire musiche degli «antichi fiamminghi-veneziani» al Festival Internazionale di Musica Contemporanea di Venezia 1948 – II Autunno Musicale Veneziano, grazie anche al coinvolgimento di un critico e studioso di organologia quale Paul Collaer, già direttore della programmazione musicale della Radio Nazionale Belga (s'è visto a tal proposito la lettera di Ballo a Pallucchini del 20 marzo 1948; cfr. § IV.1). È lecito pertanto ipotizzare che, a causa del progetto artistico mancato, o comunque dell'aumentato livello di attenzione sulla raccolta a stampa petruciana, Malipiero abbia sviluppato un suo forte interessamento verso *Odhecaton* e vi abbia in seguito indirizzato Maderna. Egli stesso poi, verso la fine del 1949 aveva stretto i rapporti proprio con lo stesso Collaer, anche in vista di una produzione alla Radio Belga delle sue *Tre Liriche greche*, prevista nei primi mesi del 1950 ma in seguito non concretizzatasi.

È Collaer, in una lettera indirizzata a Maderna del 21 novembre 1949, a domandare al compositore: «Avez-vous songé à la mise en partition de l'«Odhecaton»?»;⁹ a questa domanda risponde il direttore un mese dopo, in una lunga lettera nella quale rendiconta di una febbrile attività in cui ha coinvolto diversi suoi allievi:

Pour l'*Odhecaton*, tout marche bien. J'ai beaucoup d'élèves qui travaillent à mise en partition. Chacun d'eux fait une analyse harmonique, thématique, historique, etc. des pièces du recueil de Petrucci. Ils vont à la recherche de la chanson des troubadours dont la pièce est dérivée, de toutes les nouvelles possibles sur l'auteur et sur l'époque et le milieu où il est reçu, et après, ils préparent aussi une instrumentation des pièces adaptée à son caractère et aux instruments de notre petit orchestre. Dans les leçons pratiques ils dirigent et ils peuvent comprendre les défauts qu'ils ont faits. Nous sommes tous complètement ravis par la beauté des musiques et pour la simplicité qui, au contraire, cache une merveilleuse complexité formelle. Mes élèves des cours de solfège chantent à deux ou trois voix les mêmes musiques et c'est simplement extraordinaire l'intérêt, même des élèves les plus jeunes.¹⁰

Di questo lavoro frenetico si conservano diversi documenti presso l'ALN, autografi di Nono sia musicali che in forma di appunti, i quali ci confermano innanzitutto come in tale occasione venisse utilizzata l'anastatica dell'edizione del 1504, dato desumibile dai numeri di pagina e dai relativi nomi dei brani (cfr. fig. 2).

molte delle informazioni storiche intorno all'*Odhecaton A*, recepite all'epoca da Maderna, Nono ed altri, possano essere state attinte anche da questi due saggi.

⁹ Lettera di Collaer a Maderna del 21.XI.1949, su carta intestata della Direzione della Radio Nazionale Belga; PSS. La lettera compare allegata ad un'altra missiva, indirizzata a Piovesan, nella quale il musicologo belga chiede al collaboratore RAI: «Cher Ami, je n'ai pas l'adresse de Maderna. Voulez-vous avoir la gentillesse de lui faire suivre la lettre ci-incluse?», che potrebbe comprovare che l'inizio del rapporto epistolare con Maderna sia iniziato in quel momento.

¹⁰ Paul Collaer, *Correspondance avec des amis musiciens*, présentée et commentée par R. Wangermée, Sprimont, Mardaga 1996, pp. 413-414.



Figura 2 - *Odhecaton*, appunti su block-notes di Luigi Nono; M 02.01.06/20-21, ALN. Si leggono i nomi di Romolo Grano, Renzo Dall'Oglio, Gianfranco Prato, Gastone Fabbris e Luigi Nono, a fianco dei nomi di compositori fiamminghi della raccolta petrucciana. Si osservano anche riferimenti alla collocazione marciata del *Totila* legrenziano («C. I. IV», ovvero il manoscritto Codice italiano IV), trascritto da Maderna ed eseguito a Ca' Rezzonico la sera del 25.IX.1949 in seno al Prix Italia; poi a musiche di Stradella e al *Sepolcro* di Ziani, anche'esso da trascritto da Maderna ed eseguito alla Biennale di Venezia del 1950. Archivio Luigi Nono, Venezia © Eredi Luigi Nono.

Sempre all'ALN si conservano esempi manoscritti di Nono di quelle «analyse harmonique, thématique, historique, etc. des pièces du recueil de Petrucci», indicate da Maderna a Collaer, tra cui si evidenziano *Malor me bat* e una breve raccolta di note sulla figura di Compère;¹¹ vi sono poi dei manoscritti musicali relativi a strumentazioni dei brani «adaptée à son caractère et aux instruments de notre petit orchestre», come ad esempio la partitura di una serie di sei composizioni, coincidenti in tutto con la seconda suite da *Odhecaton* e con tre dei titoli di brani elencati nei brevi appunti di Nono (cfr. fig. 3), ovvero *Nostre cambriere si malade estois*, *Le serviteur*, e *James, James, James*. La partitura di Nono tuttavia risulta certo provvisoria, è tracciata a matita ed è mancante di buona parte dei segni di espressione, dinamiche e fraseggio, e soprattutto non ha alcun riferimento a un titolo generale – *Odhecaton*, ma forse perché si potrebbe ritenere scontato – e a un qualsivoglia autore (cfr. fig. 4). Oltre a questo documento,

¹¹ M. 02.01.06/01-37, ALN.

presso l'ALN si conservano delle parti autografe di Luigi Nono della medesima serie di brani, manoscritte a penna.¹²

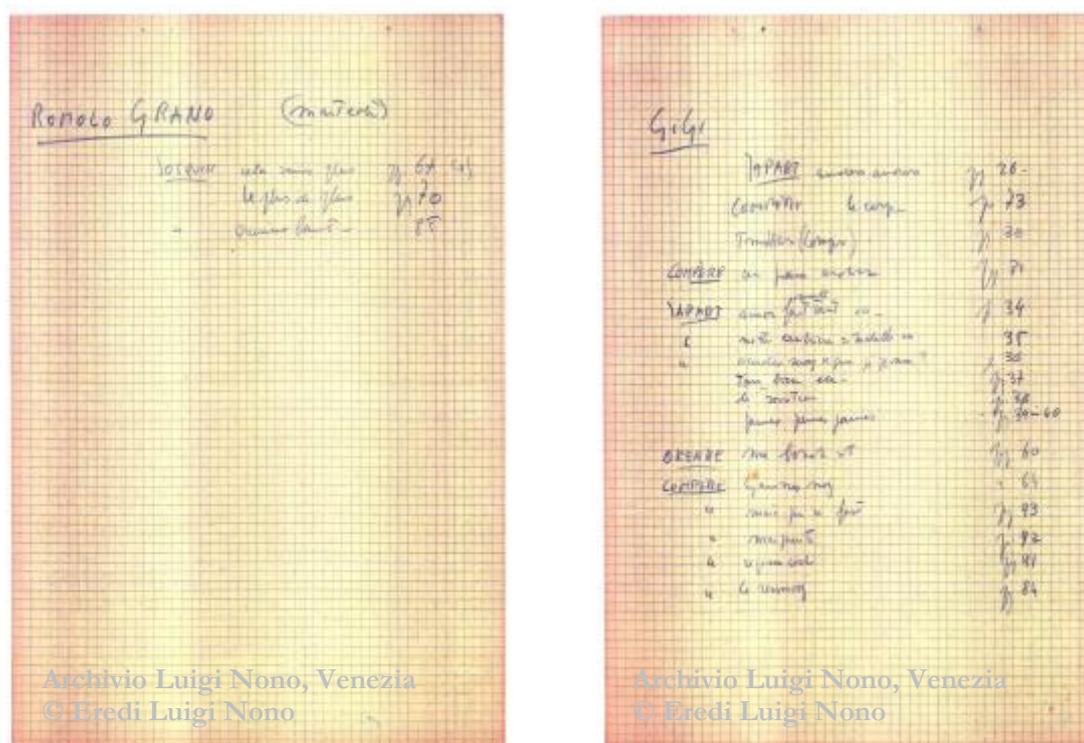


Figura 3 - *Odhecatón*, appunti ms. su block-notes di Luigi Nono, M 02.01.06/31, 35, ALN; i quali sembrano precisare i dettagli dell'elenco visto nella figura precedente. Si leggono qui i nomi delle opere messe in partitura da «Romolo Grano (martedì)» e Luigi Nono, tra cui *La plus de plus* (Grano), *Nostre cambriere*, *Le serviteur*, e *James, James, James* (Nono), presenti anche nella raccolta a stampa di *Odhecatón 1501 Ars Viva*. I numeri di pagina coincidono con quelli dell'indice dei brani presenti nell'edizione petruciana del 1501, ristampata 1504 e, come fac-simile di quest'ultima, nel 1932. Sempre nella stessa collocazione archivistica si conservano gli appunti a completamento del piccolo calendario settimanale: Gianfranco Prato (lunedì), Gastone Fabbris (mercoledì), Renzo Dall'Oglio e Virginio Fagotto (giovedì), tali Drago Pinto e Zanetti (venerdì). Archivio Luigi Nono, Venezia © Eredi Luigi Nono.

Tali documenti dimostrano che il progetto di trascrizione, caldeggiato da Malipiero e Collaer, viene ideato da Maderna come un'opera collettiva, alla stregua di un artefatto di bottega, il cui compimento è portato a termine in diverse fasi di realizzazione grazie alla collaborazione di diversi amici-allievi – Luigi Nono, Gastone Fabbris, Virginio Fagotto, Renzo dall'Oglio, Romolo Grano, Gianfranco Prato, ed altri ancora – i quali, come s'è detto, si

¹² Sia le parti che la partitura in questione si trovano in M 01.01.03/cc. 04-49; ALN. È inoltre da segnalare la presenza in PSS di alcuni materiali manoscritti e autografi di Nono relativi alla prima suite da *Odhecatón*: una parte di arpa, incompleta e cassata, da *La plus de plus* di Josquin, nonché di due parti di oboe e corno inglese, complete, da *Nous sommes de l'ordre du Saint Babuyn* di Compère. Questi ultimi materiali d'archivio sono piuttosto interessanti, poiché la parte di oboe, pur completa, non coincide con quella a testo nella partitura a stampa e, ancor più, nella stessa il corno inglese è assente. Si tratta degli unici documenti che ad oggi attestano un livello di elaborazione del testo diverso e antecedente a quello poi pubblicato per i tipi di Ars Viva, dunque da ascrivere eventualmente alle prime esecuzioni dell'opera (Parigi o Venezia). La parte di corno inglese è riprodotta in J. NOLLER, *Maderna, la storia e la crisi della stampa musicale*, cit., Cfr. L. COMPÈRE – L. NONO, *Nous sommes de l'ordre de Saint Babuin*, parti di ob. e c. ing., in PSS, *Musikmanuskripte*, 7. *Manuskripte anderer Komponisten/7.2 Bearbeitungen* (M. 83.49); J. DESPREZ – L. NONO, *La plus de plus*, parte di arpa, ivi.

raccoglievano intorno a Maderna dentro e fuori allo spazio del Conservatorio veneziano, o anche in ritrovi informali tali da poter ospitare le loro attività.

Non si vuole affrontare in questa sede il problema dell'autorialità della suite di *Odhecaton* da un punto di vista filologico, tanto più perché risulta evidente, negli intenti dei suoi stessi collaboratori, una distaccata percezione della nozione stessa di autore, intesa in senso tradizionale e concentrata sull'io – giocoforza, probabilmente, anche l'apporto dato in sé dal genere della trascrizione musicale – ove appunto l'azione produttiva tende a sciogliersi in una profusione di stimoli collettivi, non separabili, ed anche a un atto creativo improntato ad una idea di impersonalità (si ricordi su questo punto la nozione di «impersonalità» e di «rivoluzione nella continuità» nella poetica di Maderna, come tematizzato all'inizio dal cap. III).

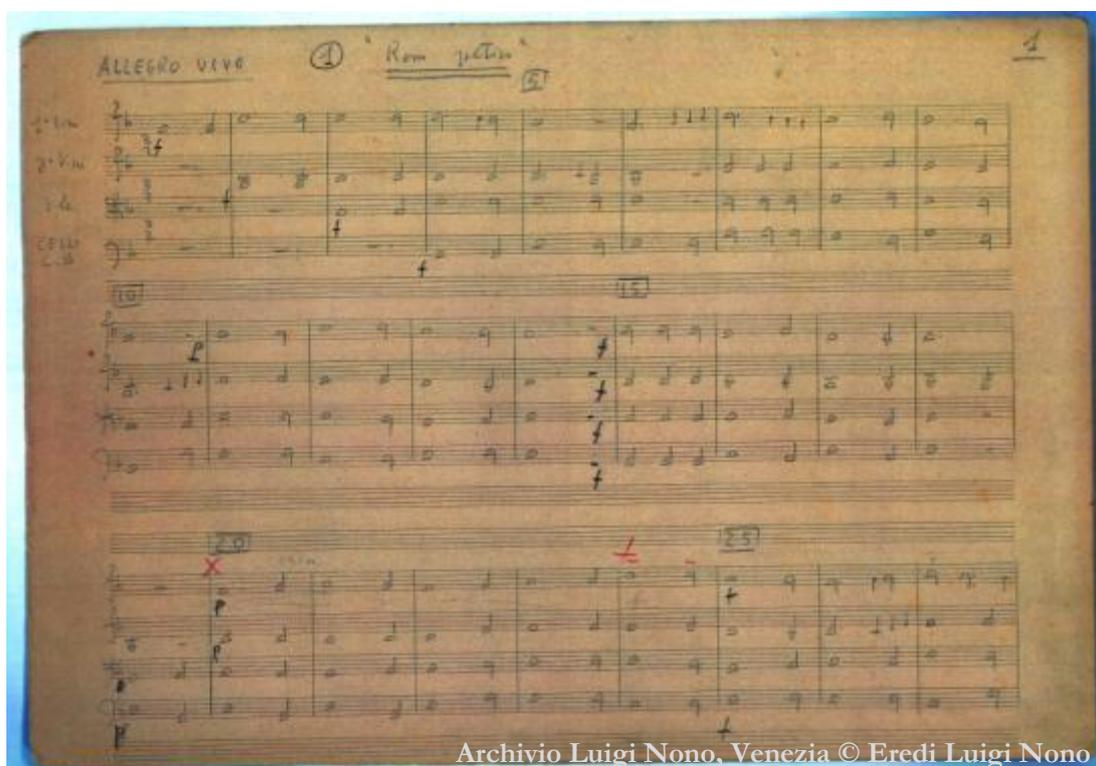


Figura 4 - *Odhecaton*, seconda suite, partitura manoscritta autografa di Luigi Nono, p. 1: *Rom Peltier*, M. 01.01.03/03, ALN. Archivio Luigi Nono, Venezia © Eredi Luigi Nono.

Di autografi maderniani dell'*Odhecaton*, interi e superstiti, si conservano peraltro due trascrizioni, o per meglio dire due 'messe in partitura' delle linee vocali, relative a due frottole non convogliate poi nell'architettura finale delle due suite: *Mais que ce fust* di Compère e *T sat een meskein* di Obrecht (vedi fig. 5); al contempo esistono anche due abbozzi frammentari di *Malor me bat* di Ockeghem (vedi fig. 8) e di *Adieu mes amours* di Josquin (vedi fig. 9).¹³ Occorre dunque andare

¹³ I materiali in questione sono divisi tra la PSS e l'ALN. Presso la prima sede si trovano i manoscritti autografi di: L. COMPÈRE – B. MADERNA, *Mais que ce fust*, partitura (SAB), in Musikmanuskripte, 2. Bearbeitungen von Werken anderer Komponisten (M 83.19); J. DESPREZ – B. MADERNA, *Adieu mes amours*, 1 abbozzo partitura (SATB) e 1 schizzo (solo *Cantus*), in B. MADERNA, *Composizione n. 2*, schizzi, fascicoli 2 e 3, in Musikmanuskripte, 1. Eigene Werke (M. 1); J. OCKEGHEM – B. MADERNA, *Malor me bat*,

cauti in una valutazione globale di tutti questi documenti, poiché potrebbe essere, ad esempio, che i riferimenti elencati negli appunti di Nono, visti nelle immagini precedenti, possano riferirsi a semplici operazioni di adeguamento semiografico, ovvero a trascrizioni in caratteri moderni dalla notazione mensurale bianca dal libro corale petrucciano, e non a trascrizioni realizzate e compiute.

Diverso è invece il caso dei manoscritti musicali di Nono, e probabilmente essi potrebbero attestare che si deve a lui la paternità, se non del testo definitivo della sola seconda suite, almeno delle scelte del suo organico e della realizzazione contrappuntistica delle parti. Ma al contempo non si può escludere che tali carte siano opera di copiatura ad esempio da un antigrafo di Maderna, oggi non più disponibile (come s'è detto, il manoscritto della suite copiata da Nono, pur di suo pugno e pur completo con tanto di pagine numerate, non reca alcuna indicazione in merito alla fonte). Basti infatti pensare che l'edizione a stampa *Ars Viva* di *Odhecaton*, ove compare la mera dicitura «Ottaviano dei Petrucci | “Odhecaton”(1501) | Werke von Josquin, Compère, Okeghem un anderen Meisters des 15. Jahrhunderts | für kleines Orchester | von | Bruno Maderna» è opera della calligrafia di Nono copista, esattamente come il caso della *Basadonna*; questo ovviamente non pregiudica alcunché né è problema che riguarda l'autorialità.

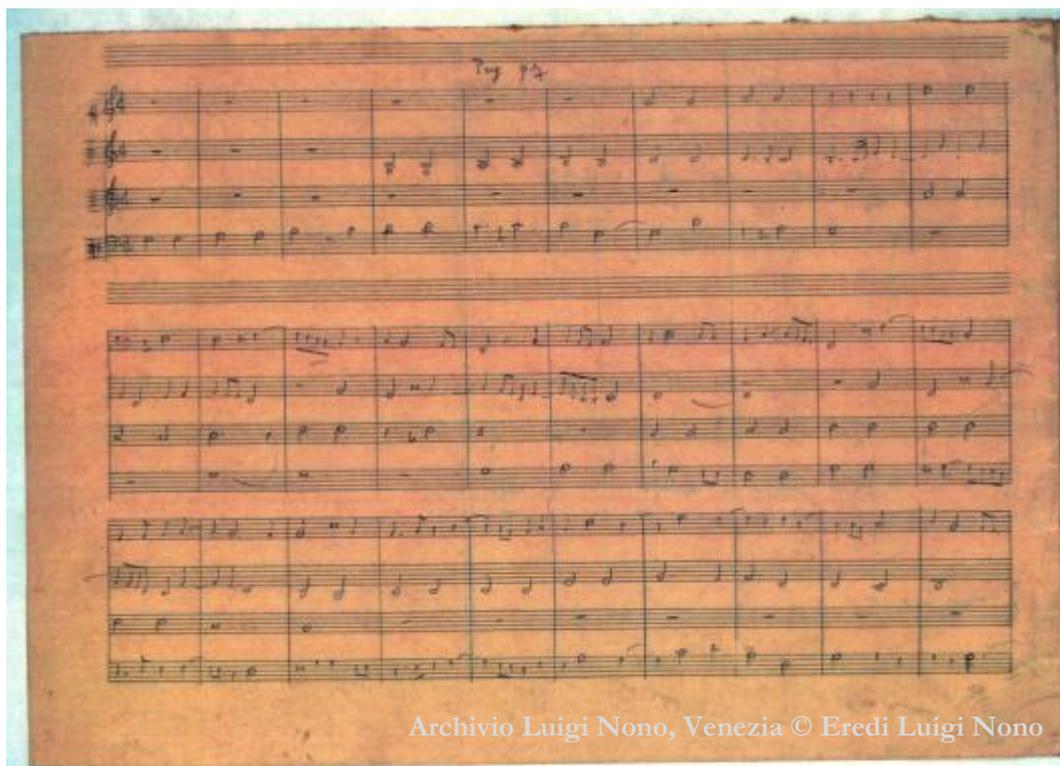


Figura 5 - Jacop Obrecht, *T sat een meskin*, messo in partitura da Bruno Maderna; M 01.02.02/01, ALN. Il riferimento a Obrecht si deduce a partire dall'indicazione «pag. 97», che si riferisce alle parti del brano in questione nell'edizione petrucciana del 1501 (ristampata poi nel 1504). Il brano non verrà orchestrato da Maderna e non rientrerà nel testo dell'edizione a stampa *Ars Viva* del 1951. Archivio Luigi Nono, Venezia © Eredi Luigi Nono.

abbozzo partitura (SAB), ivi. Presso l'archivio veneziano si conserva: J. OBRECHT – B. MADERNA *T sat een meskin*, partitura manoscritta (SATB), M 01.02.02/02.

Ad ogni modo le dichiarazioni di Nono su *Odbecatón* appaiono non calcare affatto la mano sul problema dell'autorialità, ma confermano, anzi, quella dimensione collettiva cui era improntata l'esperienza compositiva dell'opera:

Fu un periodo felicissimo di studio di scoperte di discussioni, in cui Bruno ci coinvolgeva tutti con il suo entusiasmo maieutico, e G. F. Malipiero ci seguiva con vera gioia allorché lo informavamo del procedere dei nostri studi o gli portavamo risultati concreti di esso (trascrizioni in notazione moderna, strumentazioni dell'*Odbecatón A*, studi nostri nei vari stili, o come quando gli portammo il libro di messe di Jakobus De Kerle, tardo fiammingo, trovato non catalogato nell'Archivio di Stato in Venezia). V'era allora un vero vivo rapporto di "bottega" artigianale musicale, in cui l'aperta intelligenza e l'umore colto di G. F. Malipiero si univa alla instancabile capacità di Bruno di scoprire la musica insieme sempre nuova, di farcela studiare sempre viva.¹⁴

In queste parole riecheggia la descrizione medesima fornitaci da Maderna nella sua intervista del 1970. Se poi, in una lettera a Massimo Mila del 22 giugno 1981, Nono ricorda l'«*ODHECATON*: tradotto insieme e da Bruno strumentata I suite, da me la II):_ da quella di Bruno il *MALOR ME BAT* usato da OCHEGHEM_»¹⁵, nel programma di sala della 'prima' di «*No hay caminos. Hay que caminar*»... *Andrei Tarkovskij*, a Tokyo nel 1987, fatto precedere dall'esecuzione della suite da Petrucci, scriverà di:

ODHECATON (1501) STRUMENTATO PER PICCOLA ORCHESTRA DA BRUNO MADERNA [...]

BRUNO MADERNA, GRANDE MUSICISTA CREATIVO DIDATTA TEORICO PRATICO COME I GRANDI VENEZIANI DEL XV-XVI SECOLO, HA STRUMENTATO QUESTE MUSICHE. I COMPOSITORI FIAMMINGHI SONO DA BRUNO DA ME PROFONDAMENTE STUDIATI APPASSIONATAMENTE AMATI. COME OMAGGIO SIMBOLO DELL'ANIMA VENEZIANA MODERNA CONTINUAMENTE GENEROSA E APERTA AL PASSATO ALL'OGGI AL FUTURO.¹⁶

La apparente contraddittorietà di queste due ultime affermazioni può essere tranquillamente scansata non insistendo sulla presenza di una individualizzata ed egotica autorialità, come è stato ripetuto prima, ben sapendo che nella trascrizione di *Odbecatón* la collaborazione di Nono c'è stata ed è stata assolutamente rilevante, così come possiamo pensare che Maderna, autore certo delle prima suite (come confermato da Nono nel 1981), in qualità di maestro si sia senz'altro assunto (anche) la responsabilità della normalizzazione, della

¹⁴ L. NONO, *Ricordo di due musicisti*, cit., p. 307. Una dichiarazione dello stesso tenore si legga in ID., *Un'autobiografia dell'autore raccontata a Enzo Restagno*, cit., p. 4, e in *I futuri felici*, intervista di Franck Mallet, in L. NONO, *Scritti e colloqui*, cit., vol. 2., p. 411.

¹⁵ M. MILA – L. NONO, *Nulla di oscuro tra noi. Lettere 1952-1988*, a cura di A. I. De Benedictis e V. Rizzardi, Il Saggiatore, Milano 2010, p. 193.

¹⁶ *No hay caminos. Hay que caminar*»... *Andrei Tarkovskij* per sette cori (Tokyo, 1987), L. NONO, *Scritti e colloqui*, cit., vol. 1, p. 506.

correzione e della revisione di diverse partiture: anzitutto della propria; poi eventualmente di quella dell'amico-allievo e d'altri.

Alla luce di questi ragionamenti, tuttavia, nelle prossime pagine scegliamo di spostare l'onere degli esempi musicali soprattutto sui brani della prima suite da *Odhecaton*, consapevoli che tutti i concetti che verranno dispiegati potranno essere comunque adattati alla seconda, a prescindere da chi l'abbia tecnicamente composta.

VI. 2 ESEGESI DELLA TRASCRIZIONE MUSICALE MADERNIANA, 1948-1952

L'accento si pone ora sugli elementi più propriamente tecnici che strutturano l'interpretazione maderniana come testo, i quali si palesano attraverso la scrittura, beninteso fintanto che essa appare analizzabile. Aggiungiamo questa piccola clausola perché v'è da fare anzitutto una premessa all'esegesi.

Vale la pena ribadire, anche in questo caso, che il processo produttivo in Maderna (e, in particolare, nelle sue trascrizioni) tende a trovare una maggiore intensificazione sul lato dell'evento rispetto a quello della scrittura intesa in senso tradizionale; dunque non è affatto detto che quel che non può essere analizzato a partire dai testi scritti, ovvero a partire dall'insieme dei segni grafici tramandati, sia trascurabile o meno significativo rispetto a ciò che ad oggi appare *visibile* su carta. Anzi, molto spesso tale presenza non viene testimoniata proprio perché non si presta ad essere formalizzata univocamente tramite parametri musicali discreti; il che di solito finisce per sminuire fortemente la rilevanza accordata alla dimensione timbrico-spaziale e agogica delle opere interpretate e/o trascritte – la dimensione della cosiddetta 'sonorità' – rispetto ad altre.

Tracce di questo *côté* aurale e orale del processo produttivo, riferito soprattutto alla sonorità, si rinvencono molto spesso in margine ai materiali autografi dello stesso Maderna, quasi fossero delle fenditure lasciate aperte sulla superficie del testo scritto, o anche in documenti di tipo 'esoterico' quali possono essere lettere e appunti privati.

Già l'intero processo compositivo della *Basadonna* dimostra efficacemente come il testo dell'opera, irrigidito nella scrittura (e dunque reso tramandabile), si sia definito nel tempo secondo una stratificazione dinamica di passaggi evidentemente condizionati di molto dal lavoro in prova e in concerto; lo stesso potrebbe dirsi delle altre due sonate legrenziane, *A Marinona* e *A Fuga*, sulle cui partiture si rinvencono le seguenti iscrizioni autografe, assimilabili alla presenza del medesimo versante aurale e orale dell'attività produttiva:

È lasciata facoltà agli esecutori di usare, molto discretamente, le legature necessarie per non ritrovarsi con arcate rovesce ecc. In generale suonare gli Allegri sciolto e spigliato, gli Adagi molto legato, ma sempre sciolto [da *A Marinona*, p. 1; cfr. cap. V, fig. 2].

La composizione di una eventuale piccola orchestra d'archi deve essere la seguente:

Violini primi – 4

”	secondi	- 4
	Viole prime	- 2
”	secondo	- 2
	Celli	- 1
	Bassi	- 1

Il continuo potrà essere eseguito da un clavicembalo; meglio, da un organo Hammond (positivi, flauti, corni di notte – massimo 8 e 4 piedi) o in mancanza di questo da un piccolo armonio. La sonorità del continuo deve essere sempre discreta in rapporto all'orchestra d'archi. È possibile l'esecuzione senza il continuo il quale risulta necessario in caso di esecuzione con soltanto dei soli.

Se possibile, differenziare le viole con strumenti di timbro chiaro per le prime (alto di viola) e di timbro scuro per le seconde (tenore di viola).

È necessario un contrabbasso a 5 corde (viola da Brazzo) [da *A Fugazza*, cfr. fig. 6].¹⁷

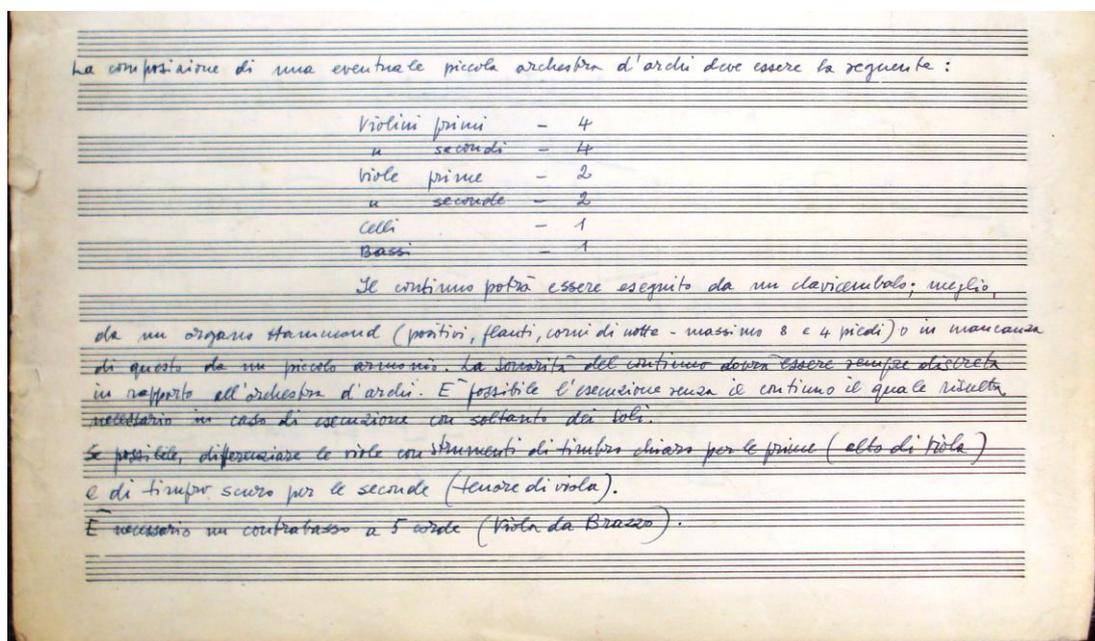


Figura 6 - [G.] LEGRENZI, Sonata a 5 *A Fugazza*, a cura di Bruno Maderna, partitura autografa e manoscritta, p. 8, dettaglio; Fondo Angelo Ephrikian c/o Archivio del Teatro Comunale di Treviso.

Per fare un altro esempio, sempre riferito alla dimensione della sonorità nelle trascrizioni maderniane, si consideri un parametro imprescindibile, fortemente sminuito dalla centralità esclusiva accordata al testo scritto, qual è lo spazio musicale. Anche in questo caso è possibile individuare alcune tracce superstiti e rivelatrici della sua presenza, e della sua fissazione, manifeste più sul lato dell'esperienza aurale e orale che sul versante della scrittura convenzionale –

¹⁷ Le citazioni si leggono rispettivamente in [G.] LEGRENZI, *Sonata a 5 "A Marinona"*, a cura di Bruno Maderna, partitura autografa e manoscritta, ASAC, p. 1; [G.] LEGRENZI, *Sonata a 5 "A Fugazza"*, a cura di Bruno Maderna, partitura autografa e manoscritta, Fondo Angelo Ephrikian c/o Teatro Comunale di Treviso, p. 8. (Si aggiunga poi come la citazione dalla *Fugazza* si presti benissimo alla tematizzazione di un luogo ricco di «punti di indeterminazione», qual è la realizzazione della sonorità del basso continuo, e si possa accodare come esempio ai casi specifici del *Palestrina-Konzert* dello pseudo-Pergolesi e delle *Sinfonie* di Viadana, affrontati nel precedente capitolo).

o comunque sia, manifeste in una circolarità di rapporti e interferenze tra le due dimensioni in questione.

S'è già detto, a proposito del *Beatus vir* e del Concerto RV 581 di Vivaldi, dell'interpretazione di una musica spazialmente emancipata e come tale anticipatrice di modernità (si ricordino gli abbinamenti da concerto escogitati da Maderna soprattutto per l'esecuzione del Salmo). L'insistenza su questo parametro è nondimeno desumibile dalla presenza dei semicori strumentali e dei solisti 'in eco' della *Veneziana* e della *Romana* di Viadana, o anche dalla semplice quanto inconsueta disposizione d'organico prescritta da Maderna per il *Kyrie* dei *Tre pezzi* da Frescobaldi (fig. 7), riferita ai soli strumenti ad arco mentre i fiati tacciono (cui invece spetta l'intonazione del precedente *Christe*):

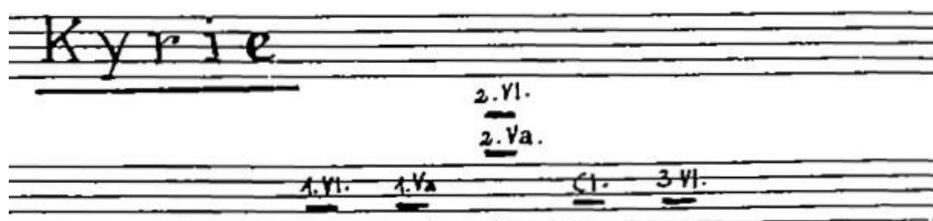


Figura 7 - G. Frescobaldi, *Tre pezzi*, cit., p. 14, *Kyrie*, dettaglio partitura.
© SugarMusic S.p.A., Milano (per gentile concessione)

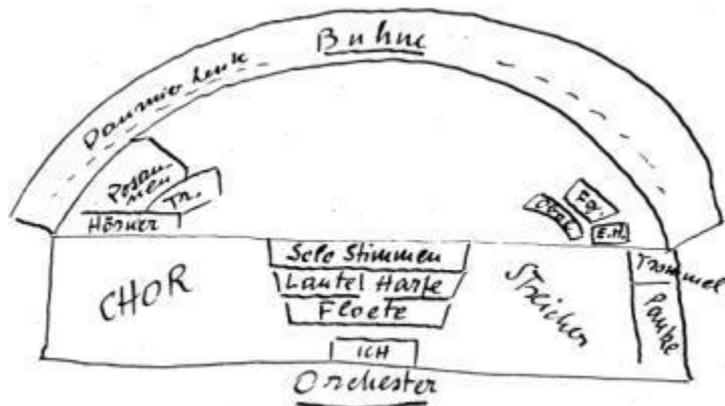
Sempre in termini di fissazione del parametro spaziale, si veda poi la riproduzione del seguente appunto a matita, conservato tra le pagine del primo *Skizzenbuch* maderniano e riferito alla trascrizione della Sonata monteverdiana. In questo le famiglie strumentali appaiono disposte lungo linee parallele, evidentemente atte a una sonorità compatta e granitica, e gli ottoni sono collocati al centro, in primo piano, in uno spazio normalmente occupato dai legni, i quali invece arretrano più sullo sfondo:

Sonata Sopra Sancta Maria
 v v v v
 2 fl / oboe / Cr. I. / 2 Fg.
 v v v
 2 Cr / 3 Tr. / 3. Pos.-----
 V v v v v
 Arpa / Vlno / 2 vle / 2 Celli / Cbasso

PSS, Textmanuskripte, Box n. 3: 1.5 –
 Skizzenbücher, n. 1, p. [30].

Senza andare ora a scomodare le grandi trascrizioni degli anni Sessanta, dove l'accento sul parametro spaziale diviene ancor più marcato ed estremizzato (si pensi a *In ecclesiis* e a *Canzone a tre cori* da Giovanni Gabrieli, alla *Battaglia* di Andrea Gabrieli e al *Magnificat* da Josquin), si può concludere questa breve ricerca di 'tracce' sul parametro spazio considerando la disposizione scenica dell'orchestra per la 'prima' dell'*Anfiparnaso* a Darmstadt, come schematizzata dal

compositore nel corpo di una sua nota lettera a Wolfgang Steinecke del 30 marzo 1952:¹⁸



Tutti gli esempi finora citati appaiono come dei flash esplosi sull'orizzonte di una dimensione produttiva che non si definisce univocamente sul versante della scrittura tradizionale, ma che trae probabilmente origine e giustificazione a partire dall'esperienza performativa, dunque dall'evento: delle prove e dal concerto. Si definiscono pertanto in un regime di auralità e oralità, o anche in rapporti di tipo circolare tra auralità/oralità e scrittura, dove certo quel che oggi è documentabile e *visibile* rappresenta sempre uno scarto rispetto ad una totalità ben maggiore; una totalità di cui si presagisce la fondamentale presenza senza percepirne i contorni nitidi, né si può individuare con esattezza la persistenza, quale resto o scarto, nelle forme codificate della scrittura.

Fatta questa doverosa premessa, veniamo finalmente ad una schematica introduzione degli elementi essenziali delle trascrizioni maderniane, letti infine da un possibile punto di vista sincronico.

La disamina analitica si condensa intorno a tre possibili macro-concetti musicali: 1. il problema dell'architettura formale; 2. la stabilizzazione e il consolidamento del testo da interpretare (qui l'approccio sincronico si fonde al diacronico); 3. i problemi relativi all'orchestrazione. Individuiamo questi concetti come autonomi e separati, ben consapevoli che nella realtà siano invece tutti e tre inestricabilmente compenetrati gli uni negli altri..

1. Il primo elemento, di per sé auto-evidente ma non affatto scontato, coincide nella scelta del brano da interpretare e successivamente nel raggruppamento delle sue sottoparti e articolazioni interne. Si tratta di un'operazione che avviene secondo una precisa volontà, e che fa parte a tutti gli effetti del processo dinamico della trascrizione; essendo il primo passo da compiere, è certo dirimente.

Riferendoci ai nostri esempi, Maderna sceglie e ordina cinque delle diciotto *Sinfonie* di Viadana, dodici delle novantasei frottole dell'*Odbecatón A* (ripartite per

¹⁸ Cfr. B. MADERNA – W. STEINECKE, *Carteggio*, cit., p. 56; riprodotto anche in C. VINCIS, «*Avec l'autorisation du maître*», cit., p. 498.

l'appunto in due suite di sette e cinque brani), due delle quarantasette composizioni di Frescobaldi contenute nei *Fiori musicali*; ordina poi almeno in due modi diversi la sua *Legrenzi Suite* (alla Fenice nel 1951 e poi a Monaco nel 1952, di cui però non siamo in grado di precisare l'ordine dei brani pur sapendo che furono eseguite almeno *A Basadonna* e *A Marinona*). Mettendo però tra parentesi il caso già visto di Legrenzi, di tutti gli altri brani non sono documentate le fasi di scrematura, selezione e successivi compilazione e ordinamento, dunque non possiamo fare altro che rinviare ai materiali d'archivio di due opere degli anni Sessanta, il balletto incompiuto *La Commedia umana*, 1959-1960, e *Music of Gaity*, 1967 (entrambe basate su una precisa scelta di brani di musica antica), ove invece tale pratica viene ampiamente testimoniata nei suoi risvolti dinamici.¹⁹ Guardando però ai raggruppamenti come a un dato compiuto, si nota senz'altro la ricerca di un'architettura di tipo simmetrico, dove l'elemento di varietà è dato da una convergenza di molteplici fattori, variabilmente connessi a seconda delle opere, più che dal solo espediente dall'alternanza di sezioni contrastanti (si tenga presente la prossima tabella 1 per circostanziare al meglio i commenti a venire).

Si può dire che i brani vengano scelti e raggruppati in vista di: I. anzitutto l'iscrizione delle sottoparti in una forma ciclica, ove sia possibile stringere relazioni a distanza dei movimenti, anche intorno ad un comune asse portante (nel caso della seconda suite di *Odbecaton*, la partitura manoscritta conservata all'ALN esplicita fortemente questo principio architettonico: dopo la conclusione dell'ultimo brano, *James, James, James*, vengono riproposte le 33 battute di *Rom Peltier*, prima frottola della suite; si tratta dunque di una piccola forma ad arco, ove l'inizio e la fine vengono elevati alla funzione di cornice sonora). Queste considerazioni sulla ciclicità possono essere estese anche a tutte le altre trascrizioni di Maderna, non a caso costituite da brani sempre in numero dispari, e tale principio, per quanto semplice, sembra attestarsi anche nelle trascrizioni in forma di suite degli anni Sessanta: cinque è il numero dei brani di *Music of Gaity* così come cinque sarebbero i movimenti di una dispersa suite di musiche da John Dowland, trascritta da Maderna nel 1969 per orchestra d'archi).²⁰

II. In alcuni casi, è lecito ipotizzare la fissazione del suddetto asse portante su di un brano particolare di un ciclo, rispondente, oltretutto dei suoi intrinseci valori musicali, anche di un contenuto espressivo o simbolico (potrebbe dirsi

¹⁹ Fitwilliam Viriginal Book – B. MADERNA, *Music of Gaity*, schizzi, 8 pp., in PSS, Musikmanuskripte, 2. Bearbeitungen von Werken anderer Komponisten; *Per il Decamerone [La Comedia umana]*: Übertragungen verschiedener alter Musik, elenchi manoscritti e dattiloscritti delle opere selezionate, 20 pp., ivi.

²⁰ Ci riferiamo ad un concerto di Maderna a Utrecht, del 23 aprile 1969, eseguito con l'allora residente Utrecht Sinfonie Orkest, di cui si conserva il programma di sala presso l'Archivio comunale di Utrecht, Fondo Utrecht Symphony Orchestra. Secondo questo furono eseguiti «Vijf stukken voor strijkorkest (bewerking van Bruno Maderna)» da musiche di John Dowland. Oltre a questi vi erano a programma il Quinto Concerto per pianoforte e orchestra di Beethoven op. 73 (con Arthur Rubinstein al pianoforte), la *Musica per archi, percussioni e celesta* di Bartók, e il *Tanz-waltz* per orchestra di Busoni op. 53. Negli archivi maderniani non si conserva ad oggi alcun riferimento o rimando a tale trascrizione, che dunque si può considerare come dispersa. Riteniamo di escludere che possa trattarsi di *Music of Gaity* sotto altro nome, in quanto non sono presenti brani di Dowland in questa serie. Cfr. Elfde Concert serie A woensdagserie, programma di sala, Utrechts Symfonie Orkest, Tivoli, Utrecht, 23 aprile 1969.

anche di tipo biografico): si veda ad esempio *Malor me bat* di Ockeghem e *Helas, que il est a mon gre* di Japart nelle due suite dell'*Odbecaton*; o nondimeno l'invocazione *Chiste-Kyrie* nei *Tre pezzi* da Frescobaldi.

III. Nei movimenti esterni delle trascrizioni, e con occorrenza intermittente in quelli interni, è percepibile l'impiego di una cornice sonora unitaria, prodotta da un ensemble orchestrale utilizzato in quei luoghi sempre a pieno organico (si consideri l'*Odbecaton* tutto, o entrambe le suite prese singolarmente [s'è già detto prima a proposito della riproposizione di *Rom Peltier* nella partitura manoscritta ALN]; si considerino poi le *Sinfonie* di Viadana e i *Tre Pezzi* di Frescobaldi).

IV. Nelle altre sezioni interne avviene la ricomposizione caleidoscopica di questo medesimo organico orchestrale in compagini parziali, mai identiche ad altre né ripetute, spesso contraddistinte dalla presenza di *gruppi* strumentali autonomi e spazializzati.

Questi quattro elementi, variabilmente connessi tra di loro a seconda del brano, diventano fattori regolativi dell'architettura formale e giustificano in quanto tali la selezione e l'ordinamento dei brani originari, infondendo un elemento di ritmo e varietà alle opere; i quali non divengono meccanicamente strutturati, ma appare più fluidi e dinamici – sulle prime forse più sfuggenti – né riducibili ad una regola logica di tipo prescrittivo. Potrebbe valer la pena iniziare a richiamare sin da ora, perlomeno con funzione regolativa, quella terza categoria della concezione interpretativa maderniana (cfr cap. III. 3), non ancora adeguatamente tematizzata, della riabilitazione della categoria di «intuizione», in base al quale la comprensione del significato di un'opera si lega all'«osmosi» e alla «catalisi» di sollecitazioni e rinvii molteplici, elaborati appunto «in un momento di "lirica" intuizione».

V'è poi un ultimo elemento, la conduzione dell'agogica interna ai singoli brani, che vogliamo inquadrare in questa sede ma che ha una natura bifida, e si lega da un lato alla sua dimensione architettonica, e dall'altro partecipa com'è ovvio alla definizione della sonorità orchestrale.

Tutte le musiche sopracitate – *Odbecaton*, Monteverdi, Viadana, Legrenzi, Frescobaldi, anche se per quest'ultimo non siamo a conoscenza degli avantesti utilizzati da Maderna – non presentano nei loro testimoni antichi alcun tipo di indicazione di tempo; dunque la scelta dell'agogica spetta unicamente all'interpretazione del trascrittore.

Nelle suddette opere, una volta trascritte, abbiamo a che fare con tempi che non mutano la pulsazione per tutto il brano, o che cambiano soltanto in prossimità di ritornelli o cesure importanti, presenti già nella fonte: ad esempio un cambio di metro o una determinata cadenza particolarmente enfatica.

Guardiamo al caso della *Basadonna*. All'*Allegro* iniziale (fiati soli, bb. 1-30, in C) segue un più rapido *Allegro in uno* (archi soli, bb. 31-53, in 3/4), che conclude sospensivamente in un *Adagio* (sempre archi, bb. 58-63, in C), per poi ripartire con un rapido *Allegro* (fiati e archi, bb. 64-80, in C) e rallentare in una cadenza *maestosa* (*tutti*, bb. 81-83).

L'agogica evidenzia la tripartizione intrinseca e originale di Legrenzi e, se vogliamo, la interpreta liberamente come una partizione quintupla, o comunque

una tripartizione con delle brevi sottosezioni di chiusa in tempo più lento. Lo stesso tipo di elaborazione può dirsi della *Marinona* e della *Fugazza*, ma come tale riguarda qualunque altra opera tra quelle considerate poiché, è bene ripeterlo, non vi è mai nelle loro fonti alcun riferimento all'agogica.

Si riproduce così su piccola scala quella varietà e differenziazione architettonico-formale che interessa a un livello macroformale gli interi cicli di opere in più movimenti, come ad esempio è tipico dei generi storici della suite strumentale, o anche della suite dalle musiche per balletto. L'espedito è di per sé autoevidente, e possiamo credere che le singole scelte di tempi traggano giustificazione a partire da qualità intrinseche del testo rapportate a convenzioni compositive e performative (come ad esempio iniziare e finire un brano nel medesimo tempo, o desumere un tempo *Allegro* da un'esposizione fugata in cui il soggetto è costruito da valori di durata in diminuzione e da note ribattute, o per contro un tempo *Adagio* nei movimenti ove il contrappunto si fa più serio e statico. La cosa naturalmente non è sempre così meccanica, ma rientra *de facto* in quella che chiamiamo la prospettiva ermeneutica maderniana). Tuttavia nell'architettura dei tempi e delle agogiche non si può disconoscere il principio di una scansione formale che poggia su un'istanza analitica rivolta al generale e non al dettaglio infratestuale, rivolta cioè ad assicurare saldezza formale e bilanciamento alle trascrizioni per mezzo di un'operazione interpretativa che ha sempre in vista l'opera nella sua globalità, e la sua articolata ciclicità.

Odecaton (1501), suite prima

1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.
COMPERE, <i>Nous sommes de l'ordre du Saint Babuyn</i>	JOSQUIN, <i>Adieu mes amours</i>	COMPÈRE, <i>Lo ferai dire</i>	OKENGHEN, <i>Malor me bat</i>	COMPERE, <i>Allons ferons la barbe</i>	JOSQUIN, <i>La plus de plus</i>	JOSQUIN, <i>Bergerette savoyere</i>
Fl., c. i., cl., fg., cr., tr., tbn, vni I, vni II, vle, vlc., cb.	Fg., vni I, vni II, vla sola, vle, vlc. e cb	Fl., c. i., cl., fg., cr., tr., tbn, vlc., cb.	3 vle sole	Vni I, vni II, vle, vlc., cb.	Fl., ar., 2 vle sole, vlc. Solo	Fl., c. i., cl., fg., cr., tr., tbn, vni I, vni II, vle, vlc., cb.
<i>Allegro</i> , 4/4	<i>Adagio</i> , 2/2	<i>Allegro sostenuto</i> , 4/4	<i>Andante molto moderato</i> , 2/2	<i>Moderato</i> , 2/2	<i>Adagio</i> , 2/2	<i>Andante</i> , 2/2 – <i>Allegro</i> , 2/2

Odecaton (1501), suite seconda

I.	II.	III.	IV.	V.
[J. OBRECHT], <i>Rom peltier</i>	[NINON LE PETIT], <i>Nostre cambriere</i>	[J. JAPART], <i>Helas, que il est a mon gre</i>	[A. BUSNOIS], <i>Le serviteur</i>	[J. MOUTON], <i>James, James, James</i>

	<i>si malade estois</i>			
Vni I, vni II, vle, vlc., cb.	Ob., cl., fg., vni I, vni II, vle, vlc., cb.	Fl., ob., c. i, cl., cl. basso., fg., vni I, vle, vlc., cb.	Fl., cl., cl. basso, vla sola, 2 vlc. soli	Fl., ob., c. i., cl., fg., vni I, vni II, vle, vlc., cb.
<i>Allegro</i> , 3/4 (in uno)	<i>Andante</i> <i>scorrevole</i> , 2/2	<i>Adagio</i> , 2/2 – <i>Allegro</i> , 3/4 (in uno) – Tempo I – <i>Allegro</i> , 3/4 (in uno)	<i>Andante</i> <i>scorrevole</i> , 3/2	<i>Allegro moderato</i> , 2/2 – <i>Allegro</i> , 3/4 (in uno) – <i>Tempo I</i> – <i>Allegro</i> , 3/4 (in uno) – <i>Andante</i> <i>maestoso</i> , 2/2

G. LEGRENZI, *Tre sonate per stromenti*

(Venezia, Teatro La Fenice, 15.V.1951)

<i>A Marinona</i> , sonata a 5	<i>A Busca</i> , [sonata a sei]	<i>A Basadonna</i> , sonata a sei
Vni I, vni II, vle I, vle II, b. c.	ob. I, ob. II, fg. [altri dati non disponibili, vd n. x]	Ob. I, ob. II, fg., cr., tr., tbn., vni I, vni II, vle I, vle II, vlc I, vlc II, cb.
<i>Allegro</i> , 4/4 – <i>Adagio</i> , 4/4 – <i>Allegro</i> , 3/4 (in uno) – <i>Adagio</i> , 4/4 – <i>Allegro</i> , 4/4		<i>Allegro</i> , 4/4 – <i>Allegro</i> , 3/4 (in uno) – <i>Adagio</i> , 4/4 – <i>Allegro</i> , 4/4 – <i>Maestoso</i> , 4/4

T. L. DA VIADANA, *Le Sinfonie*

I. <i>La Napolitana</i>	II. <i>La Venexiana</i>	III. <i>La Veronese</i>	IV. <i>La Romana</i>	V. <i>La Mantovana</i>
Ob., c. i., fg., cr., vni I, vni II, vle, vlc. e cb.	Quartetto d'archi in eco: vno I, vno II, vla, vlc.; prima orch.: vni I, vni II, vle, vlc. e cb.; seconda orch.: vni I, vni II, vle, vlc. e cb.	Ob., c. i., fg., cr., vno I, vno II, vla, vlc. e cb.	Ob., c. i., fg., cr., ar., quartetto d'archi in eco: vno I, vno II, vla, vlc.; orch. d'archi: vni I, vni II, vle, vlc. e cb.	Ob., c. i., fg., cr., vno I, vno II, vla, vlc. e cb.
<i>Allegro moderato</i> , 2/2	<i>Allegro</i> , 2/2 – <i>Allegro</i> , 3/4 (in uno)	<i>Allegro non</i> <i>troppo</i> , 2/2	<i>Allegro moderato</i> , 2/2 – <i>Allegro</i> , 3/4	<i>Allegro</i> , 3/4

G. FRESCOBALDI, *Tre pezzi*, per orchestra da camera

<i>Recercare decimo</i> <i>super La-Fa-Sol-La-</i> <i>Re</i>	<i>Christe – Kyrie</i>	<i>Bergamasca</i>
--	------------------------	-------------------

Fl. (anche ott.), ob., c. i., 2 fg., cr., tr., 2 tbn, vno solo, 4 vni, vla sola, 3 vle, 2 vlc. e 1 cb.	<i>Christe</i> : ott., ob., c. i., 2 fg; <i>Kyrie</i> : 3 vni, 2 vle, 1 vlc.	Fl., ob., c. i., 2 fg., cr., tr., 2 tbn, vno solo, vni I, vni II, vle, vlc., cb.
<i>Allegro moderato</i> 4/4	<i>Andante scorrevole</i> , 4/4	<i>Allegro moderato</i> , 4/4 – <i>Allegro</i> , 6/8 – <i>Moderato</i> <i>Allegretto</i> , 4/4 – <i>Vivo</i> , 3/4 (in uno) – <i>Andante scorrevole</i> , 4/4 – <i>Allegrissimo</i> , 4/4 – <i>Allegro</i> <i>maestoso</i> , 4/4

Tabella 1 - Prospetto sinottico delle trascrizioni cicliche maderniane, 1949-1952. Si utilizzano le denominazioni utilizzate dei brani e dei nomi degli autori utilizzati da Maderna. Si integrano i riferimenti ai nomi degli autori nella seconda suite da *Odhecaton*.

2. All'istanza di tipo architettonico-formale si può unire un interesse di tipo critico-filologico, naturalmente da intendersi nei termini di 'fedeltà al testo' concepiti da Maderna (si ricordino qui i casi del *Palestrina-Konzert* e delle *Sinfonie* trattati nel capitolo precedente).

L'avantesto viene identificato e stabilizzato secondo una duplice disposizione, che può risultare contraddittoria soltanto non provando ad assumere il punto di vista del compositore.

I. A meno di non usufruire di una riproduzione fotografica o anastatica di un documento antico (come per Vivaldi, Viadana, Legrenzi, *Odhecaton*, ed altri ancora), Maderna ricorre sempre a edizioni moderne che devono essere riconosciute come filologicamente attendibili, dunque conformi il più possibile al testo dell'originale (beninteso dal suo punto di vista: è il caso di Monteverdi, di Pergolesi e probabilmente anche di Frescobaldi).

II. Identificato così un avantesto sicuro e affidabile, possono venirgli espunti alcuni elementi, quali il riferimento all'organico originale strumentale e vocale e, nel caso di *Odhecaton*, la presenza di un testo cantato (l'edizione petruciana del 1501-1504, come si vede dal facsimile utilizzato da Maderna, favorisce questa tendenza riproducendo soltanto gli incipit testuali delle frottole e non il loro testo per esteso). Si ottiene così un avantesto neutro o livellato o addirittura neutralizzato rispetto ad una possibile e originaria connotazione interpretativa, e come tale collocato in una posizione intermedia tra la fonte e la sua trascrizione realizzata. Tale duplice disposizione in realtà si dà congiunta all'atto pratico della prima messa in partitura della trascrizione, come può essere testimoniato dagli abbozzi completi della *Marinona* (si veda fig. 10) e della *Fugazza*, delle *Sinfonie* di Viadana, o anche degli unici due autografi maderniani dell'*Odhecaton*, interi e superstiti, *Mais que ce fust* di Compère e *T sat een meskein* di Obrecht (non convogliati poi nell'architettura finale delle due omonime suite, come s'è detto), o anche dai già citati abbozzi frammentari di *Malor me bat* di Ockeghem (si veda fig. 8) e di *Adieu mes amours* di Josquin (fig. 9).

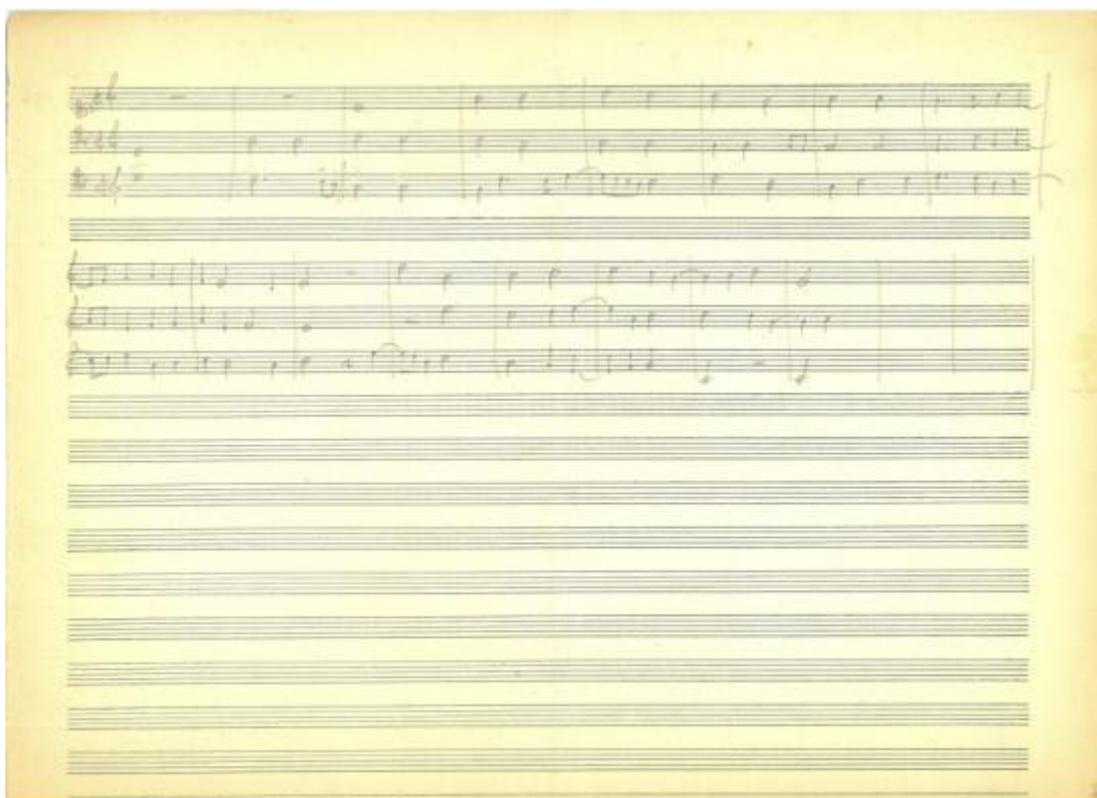


Figura 8 - J. OBRECHT, *Malor me bat*, frammento di partitura trascritto da Bruno Maderna; Collezione Bruno Maderna, PSS (M. 1).

Va da sé che nella messa in partitura si espletino anche le pratiche di adeguamento semiografico del testo, della sua compilazione in sistemi musicali moderni e di eventuale dimezzamento dei valori ritmici e metrici, poiché buona parte dei testimoni in questione riproduce ovviamente edizioni a stampa di libri coral (*Odhecaton*) o di parti strumentali staccate (Legrenzi, Viadana, ma possiamo anche annoverare qui il caso dei Cazzati, Mazzaferrata, Maschera e molti altri compositori del Sei-settecento trascritti da Maderna per il ciclo degli *Inediti musicali del passato*).



Figura 9 - JOSQUIN DESPREZ, *Adieu mes amours*, frammento di partitura trascritto da Bruno Maderna; Collezione Bruno Maderna, PSS (M. 1).

La ricaduta di tutte queste operazioni – ovvero la ricaduta di questa istanza generale, definita sopra come critico-filologica *à la Maderna* – svolge la funzione fondamentale di porre in primo piano l'essenza motivico-contrappuntistica delle opere da interpretare/trascrivere (di contro alla possibile esaltazione di altre dimensioni e caratteristiche strutturali delle opere medesime), e predispone questa ad una interpretazione di tipo strumentale, anche laddove il contrappunto è più marcatamente contraddistinto da un'espressione di tipo vocale (come nei brani dall'*Odbecaton*). Tale essenza motivico-contrappuntistica delle opere potrebbe dirsi portatrice di quella «qualità spirituale» delle musiche dei «nostri antichi», come dichiarava Maderna nella citata intervista con Gastone Favero, da «far rivivere», al momento dell'interpretazione, proprio per dimostrare che quegli autori «così antichi non lo sono, e che sono semmai antichi come una verità, cioè che fare il nuovo non è altro che fare il vecchio; solo, farlo meglio».



Figura 10 - G. Legrenzi, *Sonata a 5 'A Marinona'*, a cura di Bruno Maderna, abbozzo autografo manoscritto, p. 1; Collezione Bruno Maderna, PSS (M. 83.46).

3. Far rivivere quelle musiche antiche significa fornirle di una veste sonora la migliore possibile per esaltarne la sopracitata «qualità spirituale». Questo naturalmente avviene attraverso l'orchestrazione e la concertazione, le quali, come s'è visto nei casi documentabili della *Basadonna* e delle *Sinfonie*, si realizzano

mediante lo «scrivere sopra» all'avantesto, concretamente e visivamente, il nuovo sistema dei segni propri dell'interpretazione – «fare il nuovo non è altro che fare il vecchio; solo, farlo meglio», per l'appunto.

Guardando ora alla trascrizione come a un prodotto compiuto (e dunque non a un processo *in fieri*) ci si accorge che la scrittura maderniana si raccoglie in un variabilissimo *continuum* di scelte interpretative, i cui estremi, come in una dialettica, si possono individuare in due tendenze generali, o anche in due brani massimamente rappresentativi: *Nous sommes de l'ordre de Saint Babuyn* e *Malor me bat* dalla prima suite di *Odbecatun*. Parliamo ora di: I. Orchestrazione di tipo costruttivo, per motivi melodici frammentati, caleidoscopicamente proliferanti; e II. Orchestrazione di tipo espressivo, per linee strumentali stabili e continue. Ovviamente i due suddetti brani partecipano, nel dettaglio infratestuale, sia dell'una che dell'altra caratteristica, ma nel complesso possono stagliarsi come simboli precipui di una sola tendenza principale. In mezzo a questi due estremi si possono collocare le scelte interpretative di tutti i brani che qui ci si prefigge di analizzare.

I. L'orchestrazione di tipo costruttivo si avvale del concetto di linea spezzata e di frammento melodico; si vorrebbe dire di interpretazione analitica del tessuto polifonico-contrappuntistico,²¹ ma occorrerebbe giustificare subito quest'espressione alla luce dei primi due punti della concezione interpretativa maderniana, presso i quali ci siamo spesi a favore di un allentamento del rapporto vincolante tra analisi ed interpretazione, come esposto e prescritto invece dal *mainstream* del pensiero viennese-darmstadtiano (cfr. § III. 2). Rinviando a breve una tematizzazione del problema 'orchestrazione analitica' in Maderna, iniziamo anzitutto ad avvicinarci ai testi musicali.

Come si diceva sopra, la trascrizione di *Nous sommes de l'ordre* di Compère dimostra egregiamente, forse al massimo grado, l'essenza di tale sonorità orchestrale.²² Ora, la maniera più efficace per individuare visivamente sulla partitura maderniana la presenza dell'avantesto petruciano, anche in coordinazione con un possibile ascolto della musica, è quella di evidenziare tramite diversi colori le linee spezzate delle quattro voci originali – del tipo *cantus* = rosso, *altus* = giallo, *tenor* = verde, *bassus* = azzurro – come si esemplifica qui sotto (vedi figg. 11-12). Si terrà valido questo strumento anche per tutti gli altri esempi a seguire.

²¹ Cfr. C. DAHLHAUS, *Strumentazione analitica. Il ricercare a sei voci di Bach nella versione orchestrale di Anton Webern* (1969), in ID., *In altri termini*, cit., pp. 514-526.

²² A titolo esemplificativo si è optato per questo brano non senza difficoltà, soprattutto a causa del serrato confronto che si poneva con *Lo ferais dire [sic]* dello stesso Compère, sempre dalla prima suite di *Odbecatun*. Ha prevalso *Nous sommes de l'ordre* per maggior comodità esemplificativa.

① **COMPÈRE** " NOUS SOMMES DE L'ORDRE DU SAINT BABUYN "

ALLEGRO 5

FLAUTO
 CORNO INGLESE
 CLARINETTA Sib
 FAGOTTO
 CORNO FA
 TROMBA DO
 TROMBONE
 TROMBA I
 TROMBA II
 VIOLINO
 VIOLA
 CELLO
 BASSI

STACCATO
 CHIUSO-STACCATO
 STACCATO
 STACCATO
 mf

1

FG.
 CR.
 TR.
 TRB.
 I
 II
 VLE.
 CELLO
 C. BASSI

STACCATO
 STACCATO
 APERTO
 f

10
15

2

CR.
 CL. Sib
 FG.
 CR.
 TR.
 I
 II
 VLE.
 CELLO

CHIUSO
 f

20
25

FL.
 CR.
 CL.
 FG.
 CR.
 TR.
 I
 II
 VLE.
 CELLO

p

3

TR.
 CR.
 FG.
 CR.
 TR.
 TRB.
 I
 II
 VLE.
 CELLO
 BASSI

APERTO
 f

30
35
40

4

Figura 11 - COMPÈRE, *Nous sommes de l'ordre du Saint Babuyn*, in O. DEI PETRUCCI, *Odhecaton*, von B. Maderna, cit., pp. 1-4 (si evidenziano in partitura la presenza delle quattro parti originali dell'avantesto).

Handwritten musical score for 'Nous sommes de l'ordre du Saint Babuyn' by Compere, pages 5-7. The score is divided into three systems. The first system (page 5) includes parts for CL, CR, I, II, VLE, CELU, and BASSI, with a boxed measure number 45. The second system (page 6) includes parts for FL, CR. In., CL., FG., CR., TR., TRB., I., II., VLE., CELU., and BASSI, with boxed measure numbers 50, 55, 60, 65, and 70. The third system (page 7) includes parts for CING., CL., FG., CR., TR., TRB., VLE., CELLI., and BASSI, with boxed measure numbers 75 and 80. Performance instructions include 'CERUO', 'P', 'PP', 'AFERTO', 'STACCATO', 'SEMPRE f e STALLATO', and 'SENZA RALLENTARE!'.

Figura 12 – COMPERE, *Nous sommes de l'ordre du Saint Babuyn*, cit., pp. 5-7
 © SugarMusic S.p.A., Milano (per gentile concessione)

Figura 13 – L. COMPÈRE, *Lo ferais dire*, bb. 30-41, in O. DEI PETRUCCI, *Odhecaton*, cit., p. 14.
© SugarMusic S.p.A., Milano (per gentile concessione)

A tale orchestrazione di tipo costruttivo si possono indirizzare brani come *Lo ferais dire*, *La plus de plus* (per taluni aspetti), *Bergerette savoyere* della prima suite di *Odhecaton*, quindi *Notre cambriere de malade estois* e *James, James, James* della seconda suite, poi la *Basadonna* da Legrenzi, in particolare l'*Allegro* finale, ove le parti originarie vengono spezzate tra archi e fiati con una maggior frequenza. Lo stesso discorso vale anche per il *Ricercare* e la *Bergamasca* di Frescobaldi, sebbene dicendo questo si metta l'accento, non sull'inizio dei brani, ma su come essi terminano e si rivelano affermandosi progressivamente; quindi la *Veneziana* e la *Romana* tra le danze di Viadana, e buona parte della Sonata di Monteverdi.

Riprendendo l'argomento relativo allo spazio musicale, va da

sé che la frammentazione dei motivi assecondi un'interpretazione spaziale della musica, caratterizzata dal gioco antifonale tra semicori strumentali, o anche di intere famiglie contrapposte nell'orchestra (ad esempio fiati *versus* archi). Nel caso già affrontato di Viadana, ove la scrittura originale a otto voci prevede già una spazializzazione intrinseca a doppio coro, l'avantesto fornisce a Maderna l'occasione di una geniale realizzazione con un coro aggiuntivo, ovvero le compagini strumentale in eco che si trovano nelle due danze appena citate.

Lo spazio musicale è dunque una qualità intrinseca della scrittura maderniana, ma non è certo esclusivo della sola orchestrazione di tipo costruttivo. Come s'è visto nell'esempio del *Kyrie* dei *Tre pezzi* di Frescobaldi e nell'appunto sulla Sonata monteverdiana, tratto dallo *Skizzenbuch* n. 1, esso è ben presente quale elemento aggiunto, o per così dire esogeno, rispetto alla linearità melodica originaria.

Presentato ora il testo, e fatta a margine questa piccola considerazione sullo spazio, passiamo ora alla questione dell'orchestrazione analitica, o meglio ad una definizione del tipo costruttivo maderniano, che si precisi a tratti anche *via negationis* rispetto al modello di un'opera come il famoso *Ricercare* bachiano trascritto per orchestra da Anton Webern nel 1933. Maderna probabilmente inizia a dirigere quest'opera all'inizio degli anni Sessanta,²³ ma già un decennio

²³ Un primo riferimento al fatto che Maderna avesse in repertorio l'opera di Webern ci risulta dalla sua scritturazione per il rituale Concerto di Natale dell'Angelicum di Milano, il 17 dicembre 1962, nella

prima sicuramente aveva potuto conoscerla e studiarla, grazie anche all'apprendistato con Hermann Scherchen (il quale aveva in repertorio la trascrizione di Webern sin dal 1938, e intorno a questa aveva intrattenuto un importante epistolario con l'autore).²⁴

Non si può dire né si vuole affermare che l'orchestrazione weberniana sia esclusa dall'orizzonte poetico di Maderna. Tutt'altro. Accomuna tanto Maderna quanto Webern il maggior interesse verso la dimensione orizzontale rispetto alla verticalità, donde una sostanziale equiparazione dell'importanza delle voci che può produrre, in verità in pochi casi, il cambio di stato di un accordo a causa di un raddoppio al grave di una parte diversa dal basso originale (si veda alla fine del paragrafo la fig. 15, riferita al finale del *Ricercare* dai *Tre pezzi* di Frescobaldi).

Inoltre, tanto per Webern quanto per Maderna vale l'immagine dei frammenti «caledoscopicamente proliferanti»: la saldatura dei frammenti estrapolati dall'avantesto sulle diverse parti orchestrali produce tecnicamente una molteplicità di nuove linee contrappuntistiche, le quali vengono appunto generate come nuove combinazioni di forme parziali. È la metafora del caleidoscopio, nel cui incavo si riflettono sempre immagini diverse a partire dalle medesime pietruzze colorate.

Non v'è dubbio poi che Maderna miri, attraverso l'orchestrazione, ad una generale chiarificazione della struttura motivica dei brani interpretati; ed anzi, passaggi davvero impregnati di un'allure weberniana si ascoltano ad esempio alle bb. 43-47 e 69-78 di *Nous sommes de l'ordre* (vedi fig. 12 precedente), dove la frammentazione motivica si riduce al singolo *tactus* e pertanto l'alchimia strumentale se ne giova, andando di pari passo, e implementando quello che si potrebbe definire il proprio 'ritmo timbrico'.

Vero è che, se si vogliono proprio cercare tutte le 'influenze', bisogna allora ammettere che non solo Webern è presente nell'orchestrazione di Maderna, ma a ben vedere anche Stravinskij: una sonorità granitica da *Symphonies pour instruments à vents* sembra echeggiare ad esempio nelle bb. 32-43 di *Lo ferais dire [sic]* da Compère, dove il motivo originale del *bassus*/fagotto viene raddoppiato all'acuto dal flauto, a ben tre ottave di distanza, incorniciando lo stretto e scarnificato registro di *tenor* e *cantus* (trombone e tromba), compresso in un intervallo di ottava mi^3 - mi^4 e per lo più oscillante in movimenti obliqui compresi tra l'intervallo di quinta e l'unisono (si veda sopra fig. 13).

previsione di eseguire un audace programma che avrebbe compreso, oltre a tale trascrizione, musiche di Corelli (Concerto grosso op. 7 n. 8, 'per la notte di Natale'), Castiglioni (*Eine kleine Weihnachtsmusik*), e a due cantate di Bach natalizie (*Nun komm, der Heiden Heiland* e *Gelobet seist du, Jesu Christ*). Maderna vi avrebbe diretto l'Orchestra Sinfonica dell'Angelicum e il Coro Polifonico di Milano della RAI, ma fu sostituito all'ultimo da Massimo Pradella che rimpiazzò Castiglioni con il *Concerto spirituale* di Ghedini. Non si esclude affatto che Maderna possa aver diretto quest'opera precedentemente in diverse occasioni. Cfr. «In Famiglia: rassegna mensile della attività spirituali culturali artistiche di S. Angelo e dell'Angelicum», Anno XXXVIII, dicembre 1962, p. 1

²⁴ Cfr. *Anton Webern*, hrsg. von Herbert Eimert, Universal, Wien 1955 («Die Reihe: Information über Serielle Musik», 2), vol. 1, p. 25-26.

Tornando a Webern, possiamo invece ritenere che l'orchestrazione maderniana di tipo costruttivo si discosti da quell'esempio – pur senza rinnegarlo o contrapporglisi apertamente – per i seguenti quattro motivi:

- i. la frammentazione motivica ragiona per gittate melodiche affidate ad un singolo strumento che rimangono pur sempre estese, anche di lunghezza tra le cinque e le dieci battute (basti qui ricordare soltanto l'esempio appena citato, definito come 'stravinskijano'); la melodia pertanto non si riduce a meri intervalli, o ai «punti» che la compongono (nel famigerato *Ricercare* a sei voci di Bach trascritto da Webern, l'esposizione del soggetto della fuga, di otto battute, è scomposto in ben sette frammenti differenziati timbricamente). L'unità di misura della trascrizione maderniana non è l'intervallo ma il frammento di motivo inteso nel suo dispiegamento lineare; in ultima analisi, ciò che si conserva non è l'idea di somma di intervalli, quanto quella di melodia. Prova ne sia l'attenzione rivolta da Maderna nell'assecondare gli spunti imitativi del contrappunto senza interrompere mai la linearità delle parti strumentali, naturalmente ogni qualvolta tali spunti si presentano.
- ii. La frammentazione motivica si basa qui, non sul concetto di classe di altezza, che dà adito alla libera manipolazione dei registri, ma sul concetto di nota reale, donde la stretta osservanza dei registri prescritti in origine dalle fonti. Detto in parole più semplici: le linee contrappuntistiche proprie degli avantesti, seppur frammentate tra svariati e differenti attacchi degli strumenti, si seguono da cima a fondo sul testo di Maderna e sono collocate nel loro registro d'origine. Non solo: Maderna, a differenza di Webern, realizza sempre una strumentazione delle parti *tutte*, di cui è composto un brano. Si può ritenere questo uno degli elementi di quell'«attenzione scrupolosa al testo», quasi nutrita di una vera e propria *vis* filologica, come puntualizzava Maderna nella sua breve nota di prefazione alle *Sinfonie* di Viadana, i cui limiti sono stati trattati al punto 2 generale di questa esegesi.
Specialmente nelle composizioni ad organico cameristico (ovvero tutte le trascrizioni tranne la *Bergamasca* da Frescobaldi e la Sonata monteverdiana, che si servono di un'orchestra di medie dimensioni), il legame tra registro originale e nuova strumentazione determina una economia dei mezzi che favorisce abbinamenti e raddoppi omogenei e ricorrenti, spesso all'ottava acuta o grave (ma non solo, come dimostra l'esempio *à la Stravinskij*).

iii. A proposito dei raddoppi delle parti originali, Maderna, anche nelle sezioni più frammentate, ricorre spesso al loro impiego, cosa invece evitata massimamente da Webern, per il quale essi costituiscono sempre un'eccezione da circoscrivere. Il raddoppio maderniano tuttavia è da intendersi alla stregua di una registrazione organistica piuttosto che una riabilitazione del concetto romantico di impasto sonoro. Guardando un po' più avanti nel tempo, si potrebbe pensare alla forma strumentale di una sintesi additiva, basata cioè sull'arricchimento di una linea sonora preesistente per

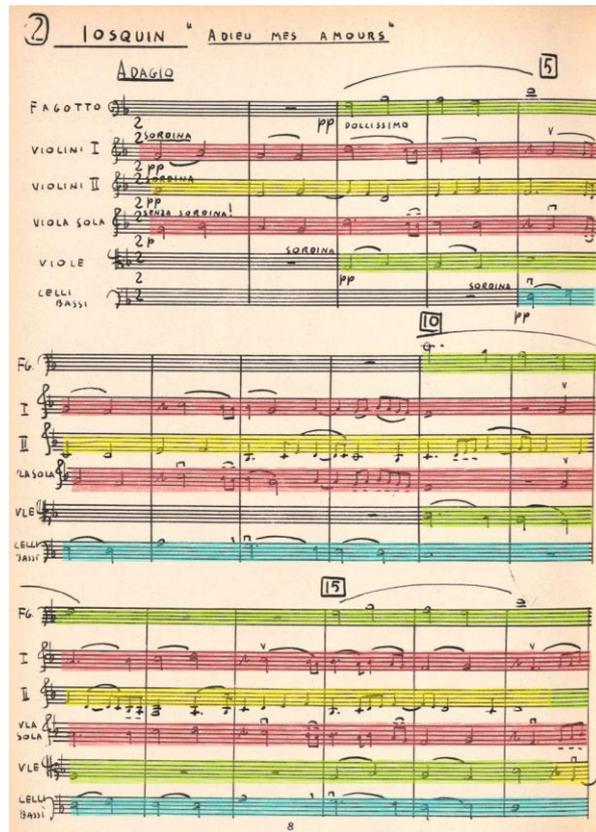


Figura 14 - JOSQUIN [DESPREZ], *Adieu mes amours*, trascritto da B. Maderna, bb. 1-17; in O. DE PETRUCCI, *Odhecaton (1501)*, cit., p. 8.

© SugarMusic S.p.A., Milano (per gentile concessione)

sovrapposizione di parziali armoniche, le quali devono rimanere percepibili e discernibili. Il presupposto del raddoppio maderniano fugge per necessità da quello romantico poiché è pur sempre radicato nel concetto di timbro puro (si ricordi qui il Malipiero teorico dell'*Orchestra*, cfr. § I.3), dunque si basa sul concetto di contrasto sonoro piuttosto che su quello di amalgama. Il che risulta in ultima analisi un presupposto discendente da quella sonorità cameristica cui si era improntata la musica orchestrale del primo Novecento, e che come tale tocca anche Webern, ma con le differenze che qui si stanno sottolineando.

Per cogliere all'estremo questo aspetto, e per fare un esempio, non si spiegherebbe altrimenti un raddoppio sofisticatissimo come quello di *Adieu mes amours* di Josquin, ove il *cantus* per tutto il brano non viene frammentato ma è affidato ai violini primi *con sordina*, raddoppiati all'unisono da una viola sola *senza sordina*: i primi suonano da cima a fondo tutto *legato*, mentre la viola suona la medesima parte con arcate sciolte ed articolate (si veda sotto fig. 14, con la parte originaria di *cantus* evidenziata in rosso). Non v'è qui né

romanticismo né webernismo: altro non è che il prodotto di un sofisticato arricchimento di un timbro puro, o se vogliamo di un registro inserito additivamente ad una sonorità preesistente.

- iv. La logica e la scelta dei raddoppi non si avvicina al concetto astratto di serializzazione di timbri, il cui programma viene efficacemente ritratto nello stesso periodo da Boulez in un saggio notissimo quale *Eventualmente...*;²⁵ concetto che trova proprio la sua giustificazione storica a partire da quella circolarità ricorsiva e astratta – cioè non regolata primariamente dalla cosiddetta idiomatichità degli strumenti – che si può vedere all'opera, ad esempio, nelle strumentazioni weberniane delle undici esposizioni del soggetto del *Ricercare*.²⁶ Il concetto di idiomatichità è invece tangibile nelle orchestrazioni maderniane, e si lega anzitutto alla volontà pratica di offrire la più perfetta interpretazione di un elemento intrinseco dell'avantesto, in base agli elementi reali a disposizione: l'organologia, la tecnica degli strumenti e il dettato dell'avantesto da interpretare. Può essere interessante avvicinare nuovamente il richiamo alla terza categoria della concezione interpretativa maderniana, ovvero il rinvio alla categoria di «intuizione», in base al quale la comprensione del significato di un'opera si lega all'«osmosi» e alla «catalisi» di sollecitazioni molteplici, elaborate, anche inconsciamente, in uno stato di grazia. Può essere nondimeno proficuo ricordare in questo luogo l'emancipazione del concetto di interpretazione su quello di composizione, come offerto da Maderna in maniera contrastiva rispetto alle teorie dell'interpretazione del *mainstream* viennese-darmstadtiano.

L'orchestrazione maderniana va dunque colta secondo quella prospettiva ermeneutica su cui si è indugiato nel cap. IV. 3. Non v'è ricorsività aprioristica o circolarità astratta nella frammentazione dello strumentale maderniano, né le sue scelte si possono ridurre a formula o schema (come fa ad esempio Dahlhaus con il *Ricercare* di Bach/Webern),²⁷ ma risultano continuamente cangianti e mutevoli in virtù dell'inesauribile ricchezza del processo interpretativo rivolto all'avantesto.

²⁵ Cfr. P. BOULEZ, *Eventualmente...*, in *Note di apprendistato*, cit., pp. 135-164. Vero è che Maderna, nelle sue opere più audaci degli anni Cinquanta, non fu esente da sperimentazioni improntate ad una idea di organizzazione dell'orchestrazione secondo logiche di tipo geometrico e rotatorio; cfr. GIORDANO MONTECCHI, *Il lavoro di precomposizione in 'Serenata n. 2'*, in *Studi su Bruno Maderna*, cit., pp. 109-137: 126-137; GIANMARIO BORIO, *La tecnica seriale in 'Studi per "il processo" di Franz Kafka di Bruno Maderna*, «Musica/Realtà», 32, 1990, pp. 27-39: 33-34.

²⁶ Cfr. LORETTA JEAN WOOD McNULTY, *A Comparative study of the Bach Transcriptions of Schoenberg, Webern, and Stravinsky*, Master thesis, School of Music of Indiana University, Bloomington, May 1974, pp. 34-45, in partic. p. 44.

²⁷ Cfr. C. DAHLHAUS, *Strumentazione analitica*, cit., in partic. pp. 519-520.

II. Benché alcuni elementi siano già inquadrabili *par différences* rispetto al tipo costruttivo, intendiamo l'orchestrazione di tipo espressivo come un modello basato su linee strumentali stabili e continue e, più in generale, fondato su un rispetto quasi simbolico dell'idea di «parte». Probabilmente anche in quest'elemento si può apprezzare un'istanza di quella *vis* filologica maderniana di cui s'è già iniziato a discorrere; in questo caso l'«attenzione scrupolosa al testo» si individua nell'integrità accordata alle parti di contro alla loro possibile frammentazione.

L'esempio più rappresentativo è proprio l'asse architettonico della prima suite, *Malor me bat* di Ockeghem, a tre voci (*cantus, contra, tenor*), trascritto da Maderna per tre viole sole; il quale, in virtù della sua interpretazione, potrebbe anche essere eletto centro simbolico ed espressivo dell'intero ciclo di brani.

Anche in questo caso veniamo dapprima al testo musicale, che presentiamo come appare e senza colorazioni, dato che non è necessario isolare dei frammenti motivici. Si confronti invece la figura seguente, fig. 15, con la fig. 8, ovvero la riproduzione di un suo frammento di abbozzo:

Figura 15 - OKENGHEN [J. OCKEGHEM], *Malor me bat*, trascritto da B. Maderna; Suvini Zerboni 1977 (già *Ars Viva*, Milano-Zurich-Wien 1951). La dicitura scorretta del nome dell'autore, 'Okenghen', riportata da Maderna, è presente nello stesso testo a stampa petruciano del 1501 (e nella sua ristampa del 1504), ed è uno dei tanti elementi che comprova che Maderna si sia riferito alla sua edizione anastatica, stampata nel 1932 dal Bollettino Bibliografico Musicale. © SugarMusic S.p.A., Milano (per gentile concessione)

Si consideri *Malor me bat* un caso estremo di orchestrazione di tipo espressivo, ma a tale categoria si possono ascrivere tendenzialmente tutte le frottole di *Odbecatton* non elencate nel precedente paragrafo, ovvero la già citata

Adieu mes amours di Josquin, *Allons ferons la barbe* [sic] di Compère dalla prima suite, *Rom peltier*, *Helas, que il est a mon gre*, *le Serviteur* dalla seconda suite; poi le tre danze di Viadana depositarie della cosiddetta cornice sonora dell'opera, *la Napolitana*, *la Mantovana*, *la Veronese*; *A Fugazza* e *A Marinona* (tanto più sapendo che Maderna esegue quest'ultima a Monaco nel 1952 insieme alla *Basadonna*, ma mentre decide di affrontare una revisione di quest'ultima, per trasformarla completamente, il testo della *Marinona* non viene modificato), il *Christe-Kyrie* dai *Tre Pezzi* da Frescobaldi.

Nella orchestrazione di tipo espressivo restano invariati alcuni elementi generali, già individuati nell'orchestrazione di tipo costruttivo, quali il rapporto tra registri delle parti originali e la nuova strumentazione e il particolare uso dei raddoppi; per fare un esempio basti ricordare la fig. 14, relativa alla prima pagina di *Adieu mes amour*, ove al già descritto raddoppio all'unisono vni I-vla sola del *cantus*, si stabilizza per tutto il brano anche il *tenor* delle viole *con sordina*, raddoppiate dal fagotto. Non bisogna assolutizzare il fatto che l'orchestrazione di tipo espressivo rifiuti la frammentazione delle parti originarie: sono certo presenti suddivisioni del contrappunto, seppur consistenti in dimensioni molto più ampie di quelle del modello costruttivo (più che di frammenti motivici, si può parlare in questa sede di vere e proprie melodie concluse, cavate da una medesima parte dell'avantesto e assegnate a strumenti differenti).

In realtà, l'idea di un modello basato su linee strumentali stabili e continue non si contraddice in presenza di tali segmentazioni, tanto più vedendo che l'integrità della parte originaria resta percepibile se sottoposta ad un cambiamento strumentale di tipo disgiuntivo, ove ampie porzioni di testo vengono divise tra due o tre strumenti che si alternano ricorsivamente nella sua esposizione, mentre intorno il sistema delle altre linee non cambia e resta stabile.

Si veda quale esempio l'intonazione delle battute 18-53 di *Adieu mes amour* (fig.16), dove l'intonazione del *cantus* (vni I, vla sola, evidenziata in rossa sulla partitura), del *tenor* (fg., in verde), e del *bassus* (vlc., cb., in blu) rimangono stabili e continue, mentre vni II e vle si alternano eseguendo separatamente ampie porzioni melodiche dell'*altus* (evidenziata in giallo) e raddoppi del *tenor*. Appare molto evidente che *Adieu mes amours* sia un altro esempio chiarissimo di orchestrazione di tipo espressivo.

Figura 16 - JOSQUIN DESPREZ, *Adieu mes amours*, cit., bb. 18-53. © SugarMusic S.p.A., Milano (per gentile concessione)

Indirizzandoci ora alle battute finali, può essere utile tornare alla distinzione tra orchestrazione costruttiva e orchestrazione espressiva, valutando tale antinomia sul versante del discorso estetico.

È lecito ritenere che l'idea di «costruzione» si radichi nell'idea di chiarificazione strutturale, dunque nell'oggettivizzazione di una struttura formalizzata – ad esempio il dispiegamento del contrappunto strumentale, o anche lo scioglimento della sua densità – mentre l'idea di «espressione» tenda a manifestare nell'opera una dimensione legata al soggetto (qualunque essa sia, poco importa se reale o fittizia), e si percepisca come uno scarto o residuo rispetto al linguaggio grammaticale, sintattico, retorico, etc. etc. di cui è fatta un'opera. Nelle trascrizioni maderniane s'è anche detto che questa antinomia non va affatto assolutizzata, in quanto entrambi i concetti vi risiedono, anche quando è uno soltanto a predominarvi. (Per scongiurare del tutto un approccio dicotomico alla nostra dialettica concettuale, si veda ad esempio la trascrizione del *Ricercare* e della *Bergamasca* di Frescobaldi, nelle quali, mentre la densità contrappuntistica degli avantesti si mantiene costante – una scrittura fiorita a quattro parti ricchissima di imitazioni – Maderna imprime attraverso l'orchestrazione un progressivo accumulo di energia, il quale sovverte la linearità iniziale e tracima nel finale [rispettivamente bb. 65-88 e bb. 127-144] in un'esplosione orchestrale di tipo costruttivo; cfr. fig. 17 seguente).

Figura 17 - *Riccicare super La-Fa-Sol-La-Re* dai *Tre Pezzi* di Frescobaldi, inizio e finale a confronto: rispettivamente bb. 6-22 e bb. 81-85. Tra i vari elementi si notino almeno nelle bb. 81-82 il ribaltamento della posizione del *cantus* (rosso) e del *bassus* (blu), dovuto al raddoppio del *cantus* su tre ottave inferiori (vln., vlc., cb.) insieme al raddoppio alla quindicesima superiore della parte del *bassus* (fl.). Muta così lo stato dell'accordo ($\frac{3}{6}$ della triade di Do anziché $\frac{3}{5}$), ma non l'armonia.
 © SugarMusic S.p.A., Milano (per gentile concessione)

Il problema dell'espressione, tuttavia, per sua definizione non può essere ridotto alla questione tecnica dell'orchestrazione di tipo espressivo, se pur è in questa che si instaura e attraverso questa si rende percepibile. S'apre così lo spazio di una considerazione più generale.

Occorre qui ricordare che un avantesto, rispetto alla sua trascrizione, esiste *a priori* ed è già dotato di una sua forma e coerenza; le cui integrità, linearità e continuità, nelle disposizioni impartite dal trascrittore, vogliono essere salvaguardate e «scrupolosamente» rispettate (è la già citata *vis* filologica maderniana, e si ricordino su questo punto, ai fini di una maggior sintesi, le più volte citate dichiarazioni di Malipiero ed Ephrikian sulla restituzione del testo di Monteverdi e/o Vivaldi senza manipolazioni o deformazioni di sorta, «così come appare»).

Nell'orchestrazione di tipo espressivo l'avantesto rappresenta il livello del linguaggio *a priori*, separabile e ispezionabile, che si ripropone nel nuovo palinsesto «così come appare», «scrupolosamente» rispettato: integro, lineare, continuo, inattaccabile; pertanto è proprio nell'*espressività* ricercata dei nuovi strumenti convocati alla sua interpretazione, che forse può cogliersi, e non sempre, quella dimensione soggettiva, quella rivelazione dell'io compositivo, quale residuo esterno al linguaggio medesimo. Esempi come *Malor me bat* o *Adieu*

mes amours appaiono inequivocabili su questo punto, e la loro notissima storia postuma, di sopravvivenza all'interno del quartetto *Fragmente-Stille an Diotima* (1979-1980) e in *Risonanze erranti* (1986) di Luigi Nono, in forma di citazione e di omaggio-ricordo dell'autore all'amico-maestro non più presente, avvalorata di molto la recezione dell'orchestrazione maderniana di quelle opere (e di quelle a loro assimilabili), come un'orchestrazione improntata al concetto di espressione. Nella già citata lettera a Mila del 22 giugno 1981, Nono descrive così, nella sua tipica prosa lirizzante degli ultimi tempi, questa escavazione nella dimensione soggettiva della memoria, legata alla presenza di *Malor me bat* nel quartetto *Fragmente-Stille an Diotima*:

Bruno in tanto di apertura all'altro alla ricerca continua e continua tensione_/ [...] il MALOR ME BAT usato da OCHEGHEM_ / e che salta fuori verso la fine alla viola, ma trasformato sia nel ritmo sia nella simultaneità di altri suoni sia nella tecnica_

Malor me bat, altri tempi, che ripresentano anche nel semantico vissuto, ma altrimenti²⁸

VI.3 CONCLUSIONI

Per quanto gli elementi costruttivi siano maggiormente accentuati in *Odbecaton* rispetto ad altre trascrizioni di Maderna, si vede come la prospettiva maderniana non muti ma rimanga coerente e unitaria rispetto a un approccio di tipo interpretativo. Prova ne siano i quattro punti di divergenza rispetto all'esempio della trascrizione analitica weberniana, che evidenziano ove, nel massimo livello di diffrazione rispetto all'avantesto, il richiamo all'integrità e alla presenza del testo originario rimanga sempre necessario per il compositore. Individuiamo questo nella conservazione dell'idea di un contrappunto lineare o anche di melodia, nella conservazione dell'idea di registro e di nota reale, nell'uso dei raddoppi alla stregua di una registrazione di tipo organistico. Ovviamente gli elementi di distanziamento risultano attenuati negli esempi a orchestrazione di tipo espressivo, nei quali però il senso della strumentazione non pare risolversi soltanto nella dimensione linguistica della tecnica orchestrale, quanto nel disvelamento di una componente in sé centrifuga ed esogena ai medesimi concetti di tecnica e linguaggio, vale a dire la possibile presenza del soggetto.

Se molto s'è detto in questo e nei precedenti capitoli sul rapporto tra analisi/trascrizione analitica e interpretazione, ci sentiamo ancora una volta di affermare che la trascrizione maderniana, pur senza contrapporsi apertamente al modello analitico, in ultima istanza si definisce *altrove*, in quella frontiera di mezzo impalpabile che scorre tra il campo della scrittura e quello dell'interpretazione. Va da sé inoltre l'esclusione di ogni riferimento alla tecnica e all'estetica della parodia, rivolta in primo luogo all'autoreferenzialità formalista del linguaggio per il linguaggio, e pertanto collocabile all'estremo del concetto di scrittura.

²⁸ M. MILA, L. NONO, *Nulla di oscuro tra noi: Lettere 1952-1988*, cit., p. 193.

Vero è che con *Odbecaton* siamo forse nel punto più elevato di quella forbice descritta dalla metafora delle due semirette, su cui si indugiava nella premessa di questa dissertazione, e sulle quali vogliamo collocare da un lato i testi delle trascrizioni maderniane e dall'altro i loro rispettivi avantesti. Rivolgendo ora lo sguardo indietro, a tutti gli esempi citati, e leggendo questi nella prospettiva terminale di *Odbecaton*, si percepisce lo sviluppo che si è voluto ritrarre come gradi differenti di affermazione di una sola e libera concezione interpretativa.

Possiamo solo prefigurare di poter collocare sulle semirette di questa immagine metaforica le successive trascrizioni compiute da Maderna negli anni Cinquanta e negli anni Sessanta, già citate e additate in molti casi: la trascrizione dell'*Anfiparnaso* di Orazio Vecchi, l'*Orfeo* di Monteverdi, *Music of Gaiety*, *In ecclesiis* di Giovanni Gabrieli, ed altre ancora. Ad ogni modo, per quanto provvisorie possano essere le nostre conclusioni, vogliamo comunque pensare che, con questa dissertazione, il concetto di trascrizione e la prospettiva interpretativa di Maderna siano state comunque individuate e fondate.

L'attenzione riposta allo studio dell'orchestrazione, sia da un punto di vista sincronico che del suo sviluppo dinamico, prefigurano invece un campo di studio che è stato ancora poco frequentato dagli studi maderniani (i cui esiti migliori si apprezzano soprattutto riferiti all'ultima produzione sinfonica di Maderna),²⁹ probabilmente perché lo studio del processo compositivo, a partire da schizzi e abbozzi preparatori, si è primariamente indirizzato verso la genesi e del materiale musicale, dunque richiamando la centralità del processo di organizzazione dei tempi, delle durate e delle altezze. Per quel che riguarda l'orchestrazione, lungo la strada percorsa è possibile soltanto adombrare l'esistenza di un terreno musicale condiviso tra le trascrizioni e le composizioni cosiddette originali, e probabilmente tale acquisizione si evidenzia maggiormente con le trascrizioni degli anni Sessanta, ove la componente costruttiva dell'orchestrazione aumenta considerevolmente (si pensi soltanto ad *Orfeo* e al *Magnificat* di Josquin). Per fare un esempio, molto generale, un'importante categoria della critica maderniana, il concetto di «melodia assoluta», già individuata da Massimo Mila nel 1974 in riferimento alla produzione solistica degli anni Sessanta,³⁰ ci sembra importante anche per una possibile tematizzazione estetica generale dei problemi legati alla trascrizione. In queste opere infatti, nonostante la grande varietà e variabilità delle scelte interpretative adottate, come s'è visto il concetto di melodia viene sempre mantenuto e preservato, sia nell'orchestrazione di tipo costruttivo che in quella di tipo espressivo. L'aggancio, certo temerario e difficile, con la produzione cosiddetta originale dimostrerebbe la validità di una esegesi ancor più generale sull'orchestrazione e sulla strumentazione in Maderna.

Perseguendo quest'intento, oltre all'analisi delle partiture edite e dei materiali autografi d'archivio, stimiamo infine che sarà dirimente lo studio di

²⁹ LAURA COSSO, ERNESTO NAPOLITANO, *La dernière saison de l'orchestre*, in *À Bruno Maderna*, cit., vol. 2, pp. 19-61; A. SOLBIATI, *Biogramma: Projet et modalité de réalisation d'une 'Weltanschauung'*, *Ibidem*, p. 123-141; GIOVANNA RIVA, ALESSANDRO SOLBIATI, *Progettualità formale nell'ultimo Maderna*, in *Studi su Bruno Maderna*, cit., pp. 207-226.

³⁰ M. MILA, *Maderna musicista europeo*, cit., pp. 32-40.

quelle partiture d'orchestra dei Classici annotate dal compositore, le quali si conservano presso la Paul Sacher Stiftung di Basilea; pensiamo in particolare alla musica che forse più d'ogni altra ha segnato gli ultimi anni di vita di Maderna direttore: la produzione sinfonica di Mahler, di Schumann e dell'ultimo Schönberg.

MATERIALI

NOTE CRITICHE INTORNO AL CONCERTO IN DO MAGGIORE RV 581 DI VIVALDI
EDITO A CURA DI MADERNA

A sostegno dei commenti estesi nelle pagine 138-141 di questa dissertazione, dunque a sostegno di una più approfondita ed articolata disamina della musica di Vivaldi interpretata da Maderna, si ordinano qui sotto, in forma di piccolo apparato – e beninteso, senza alcuna velleità di ordine filologico e critico-testuale – i dati empirici ricavati dal confronto tra l'edizione del Concerto RV 581 di Vivaldi e la bella copia manoscritta dello stesso, conservata presso l'Archivio Ricordi, da cui la Casa editrice milanese ha tratto il testo per la pubblicazione a stampa.

Il confronto si limita a evidenziare le divergenze di lezione tra un testo e l'altro, prendendo in considerazione **soltanto** le integrazioni apportate da Maderna nella sua opera di revisione; prescindendo dunque volutamente da ogni altra questione relativa alla tradizione del testo vivaldiano. Si raffronta pertanto l'integrazione istituita dall'edizione, ovvero il sistema dei segni notati convenzionalmente tra parentesi, con l'integrazione autografa del manoscritto, nel qual caso evidenziata e resa sempre apprezzabile da Maderna con il colore rosso, sia esso tracciato a penna che a matita.

Tale complesso di segni rappresenta la più consistente porzione autografa della partitura manoscritta; la quale ospita, oltre ai segni della mano di Maderna, anche quelli di un non identificato copista dell'Istituto Italiano Antonio Vivaldi, di Angelo Ephrikian, di Antonio Fanna e molto probabilmente anche di Gian Francesco Malipiero, *editor* generale di tutta la collana vivaldiana (a questo proposito si vedano indicativamente a p. 137 le riproduzioni del frontespizio e della pagina 1 del manoscritto).

Le aggiunte o le lacune delle integrazioni di cui si rendiconta qui sotto, si considerano dunque proprie dell'edizione a stampa rispetto al tratto autografo maderniano, alla cui integrità di lezione, per contro, ci affidiamo nella formulazione delle nostre valutazioni generali.

Si ritiene che tali cambiamenti al testo si siano verificati in un momento piuttosto ravvicinato alla pubblicazione dell'opera, probabilmente compreso tra il deposito della partitura manoscritta presso l'Archivio Ricordi (*post* gennaio 1949) e il momento della tiratura a stampa, avvenuta negli ultimi mesi dello stesso anno.

È inoltre lecito pensare che essi siano stati effettuati per opera di mano (o anche di più mani) a cui oggi è impossibile attribuire un nome. Data la tipologia di aggiunte (ad esempio la qualità di indicazioni espressive e la presenza di forcelle), e di lacune (ad esempio l'istituzione di una dinamica a terrazze, o di legature di fraseggio su particolari figure in diminuzione), si può dire però che non vi è omologia con le altre partiture di concerti revisionati da Maderna, ove invece le scelte effettuate dal compositore si accendono in sistema e non vi è divergenza, se non per lievissimi capi, tra l'enunciato delle edizioni a stampa e quello dei manoscritti. Per questa ragione principale, in attesa di una documentazione che possa fare maggior chiarezza sulla genesi della revisione, restiamo cauti e dubbiosi ad attribuire all'autorialità del direttore-compositore (anche) quest'ultime modifiche sopraggiunte all'edizione a stampa.

TESTIMONI

1. ANTONIO VIVALDI, Concerto in Do maggiore "per la SS. Assunzione di Maria Vergine", per violino, archi "in due cori" e cembalo, F. I n 13, note e correzioni a cura di Maderna, partitura manoscritta e in parte autografa, 1 fascicolo sciolto, 64 pp.; Archivio Ricordi, PART07057.
2. ANTONIO VIVALDI, Concerto in Do maggiore per violino, archi "in due cori" e 2 cembali "Per la SS. Assunzione di Maria Vergine", F. I n. 13 [RV 581], a cura di Bruno Maderna, Ricordi, Milano 1949 («Istituto Italiano Antonio Vivaldi», Tomo 61).

NOTE CRITICHE

- 1-6** Vni I, Vni II, Vle del I. Coro; Vni I, Vni II, Vle del II. Coro: aggiunte tutte le integrazioni di legature e di attacco del suono *tenuto* sulle figurazioni in arpeggio, sul ritmo puntato.
- 7-10** Vno solo; Vni I, Vni II del I. Coro: aggiunto il segno di arco in giù a 7/1. Vno solo; Vni I, Vni II del I. Coro: manca il segno di legatura sui due sedicesimi di bb. 7/III, 8/III, 9/III, 10/III.
- 11-14** Vni I, Vni II del II. Coro: come il caso precedente, rapportato alle battute ora in oggetto.
- 15** Vno solo; Vni I, Vni II del I. Coro: aggiunto il segno di arco in giù, mentre manca il segno di legatura sui due sedicesimi di 15/III.
- 16** Vni I, Vni II del II. Coro: aggiunto il segno di arco in giù, mentre manca il segno di legatura sui due sedicesimi di 16/III.

- 17-21** Vno solo, Vni I, Vni II del I. Coro: aggiunto il segno di arco in su di 17/1. Vno solo, Vni I, Vni II del I. Coro; Vni I, Vni II del II. Coro: mancano sempre le legature sui due sedicesimi di ogni terzo tempo delle battute.
- 22-24** Vni I, Vni II del II. Coro: aggiunto arco in giù a 22/I, e mancano i segni di legatura sulle figurazioni in sedicesimi come i casi precedenti.
- 24** Vno solo: aggiunta integrazione di arco in giù e di *sonoro*, manca indicazione di *f*.
- 25** Vni I, Vni II, Vle del I. Coro: aggiunta indicazione di *staccato*.
- 27** Vno solo: aggiunta indicazione di *più piano* al posto di *p*.
- 27** Vni I, Vni II, Vle del II. Coro: aggiunta indicazione di *staccato*.
- 33** Vno solo: aggiunta indicazione di *mf e dolce* al posto di *f*, aggiunto segno di arco in su a 33/IV.
- 34-36** Vno solo: manca indicazione di arco in giù su ogni primo tempo di battuta.
- 36** Vno solo: aggiunta indicazione di *più f*.
- 37** Vno solo: aggiunta indicazione di *sciolte*.
- 38/III** Vno solo: aggiunta indicazione di *p* al posto di *f*.
- 40/III** Vno solo: aggiunta indicazione di *mp* al posto di *f*.
- 41** Vno solo: aggiunta indicazione di *crescendo*.
- 42-50** Vno solo; Vni I, Vni II, Vle del I. Coro; Vni I, Vni II, Vle del II. Coro: aggiunti tutti i segni presenti di arco in giù e in su; mancano le legature di fraseggio sulle figurazioni in sedicesimi similmente a bb. 7-24.
- 51-55** Vno solo: aggiunte tutte le forcelle e tutti i segni di dinamica.
- 56** Vno solo: aggiunta forcella e indicazione di *p e leggerissimo* al posto di *p*.
- 57/III** Vno solo: manca indicazione di *f*.
- 58** Vno solo: aggiunta indicazione di *rinforzando*.
- 59** Vno solo: aggiunta indicazione di *f* (59/III) e poi di *mf* al posto di *p* (a 59/IV)
- 61/III** Vno solo: aggiunta forcella.
- 62/I** Vno solo: anticipata indicazione di *f*, al posto di 62/III.
- 64-73** Vno solo; Vni I, Vni II, Vle del I. Coro; Vni I, Vni II, Vle del II. Coro: mancano legature come bb. 42-50.
- 76-79** Vno solo: aggiunti tutti i segni di forcella.

- 80 Vno solo: aggiunta indicazione *p e leggerissimo* al posto di *p*; mancano le legature sulle prime quattro quartine di biscrome e l'indicazione *simile* sulla quinta.
- 82 Vno solo; Vni I, Vni II, Vle del I. Coro; Vni I, Vni II, Vle del II. Coro: manca indicazione *crescendo*.
- 84-87 Vno solo; Vni I, Vni II, Vle del I. Coro; Vni I, Vni II, Vle del II. Coro: manca indicazione *crescendo* con linea tratteggiata su tutte le bb.
- 88 Vno solo: aggiunta indicazione di *pp* al posto di *f*.
- 90-91 Vno solo: aggiunta forcella.
- 92-99 Tutti: mancano le legature sui sedicesimi similmente a bb. 42-50 e 64-73.
- 114 Vno solo: aggiunta indicazione *intensamente, ma p*, al posto di *p*; Vni I del I. Coro: aggiunta *molto* a fianco della dinamica originale *p*.
- 114-119 Vno solo: aggiunti tutti i segni di legatura e di attacco *tenuto* del suono.
- 120-123 Vno solo: aggiunti i soli segni di attacco *tenuto* del suono; sulle sole bb. 120-122 mancano i segni di arco in sù su tutti i secondi tempi di battuta e sui levare in croma.
- 125 Vno solo: manca l'indicazione di *f*.
- 125-130 Vno solo; Vni I del I. Coro: aggiunti tutti i segni di forcella.
- 132-134 Vno solo; Vni I del I. Coro: aggiunti tutti i segni di dinamica.
- 136-137 Vno solo: aggiunta l'indicazione di *mf* al posto di *p*; aggiunte tutte le legature di fraseggio e tutti gli attacchi del suono *tenuti*.
- 139-144 Vno solo; Vni I del I. Coro: aggiunti tutti i segni di dinamica e di forcella.
- 145 Vno solo: aggiunti tutti i segni di legatura di fraseggio e tutti gli attacchi del suono *tenuti*. Vni I del I. Coro: aggiunta l'indicazione di *mf* al posto di *f*.
- 178-180 Tutti: manca indicazione di *cresc.* (178), posticipato invece a bb. 180.
- 185-186 Vno solo: aggiunta indicazione *con molto suono*.
- 223-229 Vno solo: aggiunte tutte le indicazioni di attacco del suono *tenuto* e di legatura non originali di Vivaldi.
- 241 Vno solo: manca indicazione di *f*.
- 244 Vno solo: manca indicazione di *p*.
- 244-250 Vno solo: aggiunte tutte le indicazioni di dinamica, di attacco del suono *tenuto* e di legatura non originali di Vivaldi.

- 251 Vni I e Vni II del I. Coro: aggiunte i segni di forcella.
- 265 Tutti: aggiunti tutti i segni di forcella.
- 270/I Tutti: manca integrazione di *f*, su Vno solo si aggiunge *cantabile mf* (ma a 270/II).
- 276 Vno solo: manca legatura sulla duina in semicrome, ed è aggiunta l'integrazione *mf* al posto di *f*.
- 278-285 Vno solo: mancano integrazioni alla dinamica del tipo 'a terrazze': *p* (278, 280, 282, 284) e *f* (sulla rimamenti battute dispari).
- 281 Vni I, Vni II, Vle del I. Coro: aggiunta integrazioni *molto e leggero* alla dinamica originale *p*.
- 285-288 Vno solo: manca legatura sulle duine in crome presenti su tutti i tempi II delle bb.
- 289-290 Vno solo: aggiunta forcella.
- 290-299 Vno solo: mancano legature su tutte le quartine di semicrome.
- 295 Vno solo; Vni I, Vni II, Vle del I. Coro: aggiunto segno di *cresc.*
- 311 Vno solo: aggiunto segno di *f e marcato* al posto del solo *f*.
- 317-318 Vno solo: aggiunto segno di *mp* al posto di *p*, aggiunto segno di forcella.
- 319 Vno solo: aggiunto segno di *p* al posto di *mp*.
- 319-348 Vno solo: mancano legature su tutte le quartine di semicrome, sottese però alle semicrome 2^a, 3^a e 4^a (dunque escludenti il battere).
- 323-348 Vno solo; Vni I, Vni II del I. Coro: manca indicazione di *crescendo*, tratteggiato per tutta l'estensione delle battute.
- 340-341 Vno solo; Vni I, Vni II del I. Coro: aggiunta integrazione *rinforzando poco a poco*.
- 349 Tutti: aggiunto segno di forcella.
- 349/II Vno solo: aggiunto integrazione di *p* al posto di *mf*.
- 351-354 Vno solo: manca segno di tratteggio del *cresc.*; manca integrazione di *f* a 354/I.
- 348/II Vno solo: manca indicazione di *f*.
- 380 Vno solo: aggiunto segno di forcella di agogica *rall. molto*.

BIBLIOGRAFIA

I Partiture a stampa (per autore/titolo e data di edizione)

ANONYMOUS (um 1600), *Altenglische Violentänze*, für Streichorchester bearbeitet von Hermann Scherchen, Ars Viva Verlag-Hermann Scherchen, Zürich 1950.

BELLI, Domenico, *Orfeo dolente*, nuova realizzazione ed elaborazione a cura di Bruno Maderna, Ricordi, Milano 1968.

FRESCOBALDI, Girolamo, *Tre pezzi*, per orchestra da camera, trascrizione di B. Maderna, Edizioni Suvini Zerboni, Milano 1991.

GABRIELI, Giovanni, *In ecclesiis*, dall'originale Motetto per voci sole, doppio coro, organo e strumenti messo in partitura da Bruno Maderna, Suvini Zerboni, Milano 1966.

– *Canzone a tre cori (12 voci)* (1972), a cura di Bruno Maderna, Ricordi, Milano 1973.

Sinfonie musicali a otto voci di Lodovico Viadana, Commode per concertare con ogni sorte di stromenti, con il suo basso generale per l'organo, novamente composte et date in luce, op. XVIII, Giacomo Vincenti, Venetia 1610.

LEGRENZI, Giovanni, *Sonate a due, tre, cinque e sei stromenti : Libro terzo. Opera ottava, del sig. D. Giovanni Legrenzi*, Giacomo Monti, Bologna 1671.

– “*La Basadonna*”, a cura di Bruno Maderna, Ars Viva-Verlag Hermann Scherchen, Zürich 1953.

MALIPIERO, Gian Francesco, *Vivaldiana*, per orchestra, Ricordi, Milano 1953.

MANCINI, Francesco, *Konzert für Flöte in e-moll*, Ars Viva, Wien-Zürich-Milano 1951.

MONTEVERDI, Claudio, *L'Orfeo*, favola in musica, novamente data en luce da Gian Francesco Malipiero, Chester, Londra 1923.

– *Madrigali*, interpretazioni sinfoniche di Gian Francesco Malipiero dal *Concerto: Settimo Libro dei Madrigali*, Universal, Vienna 1931.

– *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, parole del signor Torquato Tasso, Chester, Londra 1931.

– *Orfeo: favola in musica in due atti (2 scene) di Monteverdi su libretto di E. A. Striggio*, Nuova versione scenica di Gian Francesco Malipiero, Suvini Zerboni, Milano 1950.

- *L'Orfeo*, favola pastorale in due parti (1607), nuova realizzazione ed elaborazione a cura di Bruno Maderna (1966-1967), Suvini Zerboni, Milano 1989.
 - *Missa da cappella a sei. Vespro della beata Vergine*, ed. critica a cura di Antonio Delfino. Fa parte di: ID., *Opera omnia*, a cura della Fondazione Monteverdi, Cremona 2005, tomo IX,
- Tutte le opere di Claudio Monteverdi*, a cura di Gian Francesco Malipiero, Universal, Vienna [1928-], [1954-], Voll. I-XVI; Vol. XVII: Supplemento, Fondazione Giorgio Cini, Venezia 1966, Vienna 1968.
- Tutte le opere di Claudio Monteverdi, nuovamente date alla luce da G. Francesco Malipiero*, s. e., Asolo 1926-1927, Voll. I e II; poi Nel Vittoriale degli Italiani, Gardone Riviera 1927-1942, Voll. III-XVI.
- OKENGHEN [J. OCKEGHEM], *Malor me bat*, trascritto da B. Maderna; Suvini Zerboni 1977.
- PERGOLESÌ, Giovanni Battista, *Palestrina-Konzert (Concertino n. 3)*, für Streichorchester, bearbeitet von Bruno Maderna, Edizioni Suvini Zerboni, Milano 1977.
- PETRUCCI, Ottaviano dei, “*Odbecaton*” (1501), Werke von Josquin, Compère, Okeghem, und anderen Meisters des. 15 Jahrhunderts, für kleines Orchester von Bruno Maderna, Suvini Zerboni, Milano 1977.
- *Harmonices musices odbecaton*, [riproduzione anastatica] «Bollettino Bibliografico Musicale», Milano 1932.
 - *Harmonices Musices Odbecaton A*, ed. by Helen Hewitt, edition of the literary texts by Isabel Pope, The Medieval Academy of America, Cambridge (Mass.) 1946 («The Medieval Academy of America. Studies and Documents», 5).
- VIADANA, Tommaso Lodovico da, *Le Sinfonie*, rev. di Bruno Maderna, Edizioni Suvini Zerboni, Milano 1967.
- VIVALDI, Antonio, *Concerto in Sol min. n. 1* [RV 576], a cura di Fausto Torrefranca, Carisch, Milano 1937.
- *Concerto in Sol min. per violino, archi e cembalo*, F. XI n. 6 [RV 155], a cura di Gian Francesco Malipiero, Ricordi, Milano 1947.
 - *Concerto in Si bemolle maggiore per violino, archi e cembalo* [Rv 367], a cura di Angelo Ephrikian, F. I n. 1, Ricordi, Milano 1947 («Istituto Italiano Antonio Vivaldi», Tomo I).
 - *Concerto in Re minore per oboe, archi e cembalo* [Rv 454], a cura di Angelo Ephrikian, F. VII n. 1, Ricordi, Milano 1947;
 - *Concerto in Fa maggiore per oboe, archi e cembalo* [Rv 455], a cura di A. Ephrikian, F. VII n. 2, Ricordi, Milano 1947.

- *Concerto in Si bemolle maggiore per fagotto, archi e cembalo «La Notte»* [Rv 501], a cura di Angelo Ephrikian, F. VIII n. 1, Ricordi, Milano 1947.
 - *Concerto in Sol min. per 2 flauti, 2 oboi, 2 fagotti, violino, archi e cembalo ‘Per l’Orchestra di Dresda’*, F. XII n. 3 [RV 577], a cura di A. Ephrikian, Ricordi, Milano 1947.
 - *12 sonate per violino e basso*, ristampa dell’edizione Walsh di Londra, a cura di S. A. Luciani. Fa parte di ID., *Edizione integrale dei manoscritti e delle stampe originali*, a cura dell’Istituto di Alta Cultura con la collaborazione dell’Accademia Chigiana, Istituto di Alta Cultura, Milano 1947, vol. I/2.
 - *Concerto in Do maggiore ‘per la solennità di S. Lorenzo’* per 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, fagotti, 2 violini, archi e cembalo, F. XII n. 14 [RV 556], a cura di Angelo Ephrikian, Ricordi, Milano 1949
 - *Concerti für Flöte, Streichorchester und Generalbass (Cembalo oder Klavier)*, Opus X, hrsg. von Wolfgang Fortner, Schott, Mainz 1950.
 - *Concerto in Do Maggiore per fagotto, archi e cembalo* [Rv 477], a cura di Gian Francesco Malipiero, F. VIII n. 13, Ricordi, Milano 1955.
 - *Concerto in Do Minore per fagotto, archi e cembalo* [Rv 480], a cura di Gian Francesco Malipiero, F. VIII n. 14, Ricordi, Milano 1955.
 - *Concerto in Sol minore per fagotto, archi e cembalo* [Rv 496], a cura di Gian Francesco Malipiero, F. VIII n. 11, Ricordi, Milano 1955.
 - *Concerto in La Minore per fagotto, archi e cembalo* [Rv 499], a cura di Gian Francesco Malipiero, F. VIII n. 12, Ricordi, Milano 1955.
 - *‘La stravaganza’*, op. IV, revisione ed elaborazione di Angelo Ephrikian, Istituto Italiano Antonio Vivaldi-Ricordi, Milano 1965.
 - *Beatus vir*, Salmo 111, per soli, 2 cori a 4 voci miste e 2 orchestre, a cura di Bruno Maderna, Ricordi, Milano 1969.
- Fac-simile di un autografo di Antonio Vivaldi*, a cura di Olga Rudge, con note sul Centro di Studi Vivaldiani all’Accademia Chigiana, Siena (1938-1947), Ticci, Siena 1947 («Quaderni dell’Accademia Chigiana», 13).
- Fac-simile del concerto funebre di Antonio Vivaldi*, con un discorso di A. Bruers per l’inaugurazione della V settimana [senese], con note e ricerche del Centro di Studi Vivaldiani, Ticci, Siena 1947 («Quaderni dell’Accademia Chigiana», 15).
- Opere strumentali di Antonio Vivaldi (1678-1741)*, direzione artistica di Gian Francesco Malipiero, Ricordi-Istituto Italiano Antonio Vivaldi, Milano 1947-1972.

II Programmi di sala, opuscoli a stampa e tirature private (in ordine cronologico).

La Scuola veneziana (secoli XVI-XVIII), note e documenti raccolti in occasione della settimana celebrativa, 5-10 settembre 1941, Accademia musicale Chigiana, Ticci, Siena, 1941.

IX. *Festival Internazionale di Musica Contemporanea*, La Biennale di Venezia, 15-22 settembre 1946, Teatro La Fenice, Venezia 1946.

Ciclo di musiche vivaldiane, in collaborazione con l'Istituto Italiano Antonio Vivaldi, in X. *Festival Internazionale di Musica Contemporanea e Autunno Musicale Veneziano*, La Biennale di Venezia, 11 settembre-5 ottobre 1947, Teatro La Fenice, Venezia 1947.

Incontri a Capri, ed. fuori commercio offerta dalla Radio Italiana ai Delegati delle Società Europee di Radiodiffusione, Capri 13-18 settembre 1948, Società Editrice Torinese, Torino 1948.

Tre concerti dedicati a musiche di Antonio Vivaldi, programma di sala, Teatro Alla Scala, Milano 13, 16, 18 novembre 1948.

XII. *Festival Internazionale di Musica Contemporanea e III. Autunno Musicale Veneziano*, La Biennale di Venezia, 3-18 settembre 1949, Teatro La Fenice, Venezia 1949.

Conservatorio B. Marcello di Venezia, programma da concerto del terzo dei saggi finali degli allievi, anno scolastico 1949-1950, Archivio del Conservatorio B. Marcello di Venezia/Programmi dei concerti 1946-1956.

«In Famiglia: rassegna mensile della attività spirituali culturali artistiche di S. Angelo e dell'Angelicum», Anno XXXVIII, dicembre 1962.

«Serie Sinfonica d'ottobre a prezzi popolarissimi», Teatro Argentina, 11 ottobre 1952, programma di sala, Istituzione dei Concerti dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, [Roma 1952].

Eerste concert serie D, programma di sala, Het Residentie Orkest, Gebouw voor Kunsten en Wetenschappen, Den Haag, 30 gennaio 1963.

Openingsconcert van de Meesterserie, programma di sala, Het Residentie Orkest, Leidse Volksuniversiteit, Den Haag, 22 ottobre 1964.

Quindicesimo Concerto, programma di sala, Stagione Sinfonica 1964-65, Teatro Comunale, Firenze, 28 febbraio 1965.

«Bevrijdingsconcert», programma di sala, Comité ter behartiging van Nationale Belangen, De Doelen, Rotterdam, 6 maggio 1965.

Premier concert, programma di sala, «Cycle symphonique», Société Philharmonique de Bruxelles 1965-1966, Grande Salle 'Henry Le Bœuf' du Palais de Beaux-Arts, Bruxelles, 10 e 11 ottobre 1965.

Elfde Concert serie A woensdagserie, programma di sala, Utrechts Symfonie Orkest, Tivoli, Utrecht, 23 aprile 1969.

Holland Festival 1973 – Actuel Muziek III, programma di sala, Amsterdam Concertgebouw 6 juli 1973, programma di sala, [Amsterdam 1973].

Bruno Maderna – Heinz Holliger, Festival d'Automne à Paris, 1^{er} Octobre – 29 Novembre 1991, Paris 1991, pp. 35-36.

III Documenti audio e audiovisivi

Interview de Bruno Maderna par Georges Carael, nastro originale (27'30" c.), conservato presso gli Archivi della RTBF-SONUMA (Titre collection: Archives programmes), 1968.

Un'ora con Bruno Maderna, documentario a cura di Gastone Favero, RAI, Milano-Venezia 1969-1970 (data di trasmissione: 11.X.1971).

Terug naar Maderna, documentario televisivo a cura di Hans Heg e René van Gijn, NOS, trasmesso dall'emittente olandese il 09.XI.1983; versione in traduzione tedesca dell'emittente NDR (*Zurück zu Maderna*), conservata in VHS presso la Paul Sacher Stiftung di Basilea.

Bobina da 18 cm 1 h 30' n. 536 Conferenza «Incoronazione di Poppea», registrazione del 13.X.1975 presso il Teatro Comunale di Treviso; Archivio Sonoro del Teatro Comunale di Treviso.

IV Programmi di sala, opuscoli a stampa e tirature private (in ordine cronologico).

À Bruno Maderna, sous la direction de Geneviève Mathon, Laurent Feneyrou et Giordano Ferrari, Basalte, Paris 2007, vol. 1.

Contiene tra gli altri:

- FERRARI, Giordano, *Hyperion, les chemins du Poète*, pp. 89-121;
- MADERNA, Bruno, *Extraits de la correspondance*, choisis et annotés par Angela Ida De Benedictis et Giordano Ferrari, pp. 459-518;
- MANGINI, Giorgio, *Filmographie commentée*, pp. 229-237.

À Bruno Maderna, sous la direction de Geneviève Mathon, Giordano Ferrari et Laurent Feneyrou, Basalte Éditeur, Paris 2009, vol. 2.

Contiene tra gli altri:

- ROMITO, Maurizio, *Discographie*, vol. 2, pp. 587-623;

- VINCIS, Claudia, «*Avec l'autorisation du maître*». *Bruno Maderna et la musique ancienne: entre «reconstruction» et «recréation»*, pp. 489-522.
- ADORNO, Theodor W., *Bach difeso dai suoi ammiratori*, in ID., *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Einaudi, Torino 1972, pp. 129-143.
- *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, hrsg. Von Henri Lonitz, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2001.
- Alfredo Casella e l'Europa*, Atti del Convegno, Siena, 1-9 giugno 2001, a cura di Mila de Santis, «Chigiana», XLIV, Olschki, Firenze 2003.
- Contiene tra gli altri:
- QUARANTA, Anna, *Neoclassicismo musicale. Termini del dibattito italiano ed europeo*, pp. 93-142.
- Anfiparnaso*, «Radiocorriere», XXVII/42, 15-21 ottobre 1950, p. 5.
- Angelo Ephrikan e la musica strumentale italiana tra filologia e prassi esecutiva*, a cura di Ivo Dalla Costa, s. e., Treviso 1997.
- Angelo Ephrikan e la riscoperta vivaldiana*, a cura di Robert de Pieri, Antiga Edizioni, Crocetta del Montello (TV) 2013.
- Contiene tra gli altri:
- EPHRIKIAN, Angelo, *Il suono veneziano*, pp. 25-31;
 - FERRARA, Gianfranco, *In memoriam Angeli Ephrikan*, pp. 59-66.
- ANNIBALDI, Claudio, *Beethoven e Roma nell'Ottocento*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», V/3-4, 1971, pp. 357-391, 606-656.
- Annuario RAI 1952: Relazioni e bilancio dell'esercizio 1951*, Edizioni Radio Italiana, Torino 1952.
- Contiene tra gli altri:
- *Complessi artistici, maestri direttori e registi della RAI*, pp. 209-211;
 - MILA, Massimo, *La musica e la radio*, pp. 89-96;
 - *L'organizzazione della Radio Italiana (schemi)*, pp. 229-237;
 - RAZZI, Giulio, *I programmi differenziati*, pp. 167-171;
 - SERNESI, Salvino, *Dal terzo programma ai programmi differenziati ed alla televisione*, pp. 127-132.
- Antonio Vivaldi*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», XIII/1, gennaio-marzo 1979, numero speciale in occasione del terzo centenario della nascita (1678-1978).
- Contiene tra gli altri:
- ABBADO, Michelangelo, *Antonio Vivaldi nel nostro secolo, con particolare riferimento alle sue opere strumentali*, pp. 79-113;
 - KOLNEDER, Walter, *Antonio (Lucio) Vivaldi 1678-1741*, pp. 3-78.
- ANTONUCCI, Giovanni, *Prix Italia 1948-1998: la radio e la televisione nel mondo*, RAI-ERI, Roma 1998.

- Anton Webern*, hrsg. von Herbert Eimart, Universal, Wien 1955 («Die Reihe: Information über Serielle Musik», 2), vol. 1.
- AUNER, Joseph, *Schoenberg's Handel Concerto and the Ruins of Tradition*, «Journal of the American Musicological Society», XLIX/2, 1996, pp. 264-313.
- Avec Bruno Maderna*, intervista con J.-Y. Bosseur, Darmstadt, agosto 1966, in Jean-Yves BOSSEUR, «De vive voix». *Dialogues sur les musiques contemporaines*, Minerve, Paris 2010, pp. 16-17.
- Bachforschung und Bachinterpretation heute, Wissenschaftler und Praktiker im Dialog*: Bericht über das Bachfest-Symposium 1978 der Philipps-Universität Marburg, herausgegeben von Reinhold Brinkmann, Barenreiter, Kassel 1981.
- Bach trascrittore di se stesso e di altri*, «Radiocorriere», XXVII/39, 24-30 settembre 1950, p. 11.
- BAGNOLI, Eugenio – MORELLI, Giovanni, *Premessa*, in *Il Novecento musicale italiano tra neoclassicismo e neogoticismo*, a cura di David Bryant, Leo S. Olschki, Firenze 1988, pp. V-XLIII.
- BAUER, Regina, *Anton Webern und Johann Sebastian Bach: zur Bearbeitung des Ricercar aus dem „Musikalischen Opfer“*, in *Artes liberales: Karlheinz Schläger zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Marcel Dobberstein, Schneider, Tutzing, 1998, pp. 359-378.
- BEAUMONT, Anthony, *Busoni the Composer*, Faber and Faber, London & Boston 1985.
- BELLINGARDI, Luigi, *Discografia vivaldiana*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», XIII/1, 1979, pp. 290-304.
- BELLONI SONZOGNI, Amelia, *Cultura e qualità di rete. Storia del Prix Italia 1948-2008*, UNI-Service, Trento 2008.
- BERIO, Luciano, *Un inedito di Bruno Maderna*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», XII/4, 1978, pp. 517-520.
- *Scritti sulla musica*, a cura di Angela Ida De Benedictis, introduzione di Giorgio Pestelli, Einaudi, Torino 2013.
 Contiene tra gli altri:
 - *Prospettive nella musica. Ricerche ed attività dello Studio di Fonologia Musicale di Radio Milano*, pp. 180-195.
- BERRI, Pietro, *Indice discografico vivaldiano*, Ricordi, Milano 1953.
- *Discographie*, in MARC PINCHERLE, *Vivaldi*, Éditions le bon plaisir-Librairie Plon, Paris 1955, pp. 237-241.
- BERTOLOTTI, Sergio, *Terzo Programma e modulazione di frequenza*, «Radiocorriere», XXVII/38, 17-23 settembre 1950, pp. 6-8.

- BOEHMER, Konrad, *Das böse Ohr: Texte zur Musik 1961-1991*, DuMont, Köln 1993.
- BONISCONTI, Angiola Maria, *Il "Vespro della Beata Vergine" di Monteverdi nella trascrizione di Ghedini*, «Radiocorriere», XXVII/41, -8-14 ottobre 1950, pp. 5.
- BONTEMPELLI, Massimo, *Malipiero*, in ID., *Gian Francesco Malipiero*, con illustrazioni musicali a cura di Raffaele Cumar e prose critiche di Malipiero, Bompiani, Milano 1942, pp. 5-17.
- BORIO, Gianmario, *La tecnica seriale in "Studi per 'il processo' di Franz Kafka di Bruno Maderna*, «Musica/Realtà», XI/32, 1990, pp. 27-39.
- *Analisi ed esecuzione: note sulla teoria dell'interpretazione musicale di Theodor W. Adorno e Rudolf Kolisch*, «Philomusica on-line», II/1, 2003, <http://riviste.paviauniversitypress.it/index.php/phi/article/view/02-01-SG01/1>
- BOUCOURECHLIEV, André, *La musique sérielle aujourd'hui*, «Preuves», XV/177, 1965, pp. 20-27.
- BOULEZ, Pierre, *Note di apprendistato*, Einaudi, Torino 1968.
 Contiene tra gli altri:
 - *Alea*, pp. 40-53;
 - «...Vicino e lontano», pp. 165-181.
 - *Eventualmente...*, pp. 135-164.
- *Tempo, notazione e codice*, in ID., *Punti di riferimento*, Einaudi, Torino 1984, pp. 62-68.
- Bruno Maderna. Documenti*, a cura di Mario Baroni e Rossana Dalmonte, Suvini Zerboni, Milano, 1985.
 Contiene tra gli altri:
 - *Una conversazione di Bruno Maderna*, con George Stone e Alan Stout (Chicago, 23 gennaio 1970), pp. 89-101;
 - *Conversazione Maderna-Bitter*, Saarbrücken 1971, in *Bruno Maderna. Documenti*, a cura di Mario Baroni e Rossana Dalmonte, Suvini Zerboni, Milano, 1985, pp. 106-110;
 - *Conversazione su «Tempo libero» Christof Bitter-Bruno Maderna*, 7.5.1973, Saarländischer Rundfunk, Saarbrücken, pp. 115-116;
 - MADERNA, Bruno, *Esperienze compositive di musica elettronica*, conferenza tenuta il 26.7.1957 – Internationales Musikinstitut Darmstadt, pp. 83-85;
 - ID., *Dartington*, 31.7.1960, pp. 86-88;
 - ROGNONI, Luigi, *Memoria di Bruno Maderna negli anni Cinquanta*, pp. 146-151;
 - *Trascrizioni*, a cura di M. Romito, p. 323.
- Bruno Maderna, studi e testimonianze*, a cura di Rossana Dalmonte e Marco Russo, «Quaderni di Musica/Realtà», 2004, n. 53.
 Contiene tra gli altri:
 - GIULIANI, Roberto, *Politica culturale e musica d'avanguardia: la presenza di Bruno Maderna nella RAI degli anni Cinquanta (con appendice nastrografica e delle trasmissioni)*, pp. 41-105;
 - SCHALLER, Erika, *L'insegnamento di Bruno Maderna attraverso le fonti conservate presso l'Archivio Luigi Nono*, pp. 107-116.

- BRUSATTI, Otto, *Schönbergs Instrumentation Bachscher und Brahmscher Werke als Dokumente seines Traditionsverständnisses*, «Die Musikforschung», XXXIII/1, 1980, pp. 116-117.
- BUCCHI, Valentino, *L'«Orfeo» di Claudio Monteverdi*, «Radiocorriere», XXVI/20, 15-20 maggio 1949, p. 7.
- BUSONI, Ferruccio, *Valore della trascrizione*, in ID., *Lo sguardo lieto: tutti gli scritti sulla musica e le arti*, a cura di Fedele d'Amico, Il Saggiatore, Milano 1977, pp. 217-220.
- CADIEU, Martine, *A l'écoute des compositeurs. Entretiens, 1961-1974*, Minerve, Parigi 1992.
- Carteggio con Guido M. Gatti, 1914-1972*, a cura di Cecilia Palandri, Leo S. Olschki, Firenze 1997.
- Il carteggio tra Gabriele D'Annunzio e Gian Francesco Malipiero (1910-1938)*, [a cura di Chiara Bianchi], con un saggio introduttivo di C. Bianchi, Ferrari Edizioni, Clusone 1997.
- CATALANI, Alfredo, *Due stampe ignote di Ottaviano Petrucci di Fossombrone*, «Bollettino Bibliografico Musicale», VII/10-12, 1932.
- Catalogo delle opere annotato dall'autore*, in *L'opera di Gian Francesco Malipiero: saggi di scrittori italiani e stranieri con una introduzione di Guido M. Gatti, seguiti dal catalogo delle opere con annotazioni dell'autore e da ricordi e pensieri dello stesso*, a cura di Gino Scarpa, Edizioni di Treviso, Treviso 1952.
- CARACI VELA, Maria, *La filologia musicale*, Lim, Lucca 2005, Vol. I: *Istituzioni, storia, strumenti critici*.
- *Madrigali-nel-tempo: diasistemi monteverdiani*, in *Atti del Convegno Claudio Monteverdi. Studi e Prospettive*, Mantova, Accademia Virgiliana, 1993, Leo S. Olschki, Firenze 1998, pp. 133-143.
- La carica dei Quodlibet: Carte diverse e alcune musiche inedite del Maestro Malipiero*, a cura di Giovanni Morelli, Leo S. Olschki, Firenze 2005 («Archivio G. F. Malipiero. Studi», II).
Contiene tra gli altri:
- MORELLI, Giovanni, *La carica dei Quodlibet: note sulle tipologie di una "nuova scuola veneziana" all'uso degli incroci di lettura delle opere di Maderna, Nono e Malipiero*, pp. 111-139;
 - ID., *Di tre ariette (più un coro) per un 'Regolo' senza Regolo, smarrite e ritrovate*, pp. 15-50.
- CHRISTENSEN, Thomas, *Four-Hand Piano Transcription and Geographies of Nineteenth-Century Musical Reception*, «Journal of the American Musicological Society», LII/2, 1999, pp. 255-298.
- CIMA, Annalisa, *G. F. Malipiero a Venezia*, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1968 («Occhio magico», 5).

Cinquant'anni di produzioni e consumi della musica di Vivaldi: 1947-1997, a cura di Francesco Fanna e Michael Talbot, Leo S. Olschki, Firenze 1998 («Quaderni vivaldiani», 10).

Contiene tra gli altri:

- DEMOULIN, Jean-Pierre, *Angelo Ephrikan pionnier de la restitution authentique de la musique de Vivaldi*, pp. 95-112;
- EVERETT, Paul, *Beyond 2000: the Reappraisal and Regeneration of Vivaldi's Music*, pp. 409-417;
- PIERI, Marzio, *Pre-echi vivaldiani*, pp. 9-34;
- TRAVERS, Roger-Claude, *1947-1997: Vivaldi, les baroques et la critique: toute une histoire*, pp. 53-73;
- VLAD, Roman, *Una finestra aperta sulla prima metà del secolo*, pp. 1-8.

COLLAER, Paul, *Correspondance avec des amis musiciens*, présentée et commentée par R. Wangermée, Sprimont, Mardaga 1996.

Come si formano i programmi della Radio, «Radiocorriere», XXVI/40, 2-8 ottobre, p. 18.

I concerti vivaldiani e le trascrizioni di Bach, «Radiocorriere», XXVI/20, 15-21 maggio 1949, p. 6.

Il conferimento del Premio Italia, «Radiocorriere», XXVI/41, 9-15 ottobre 1949, pp. 3-4.

Considerazioni sul secondo centenario bachiano alla RAI, «Radiocorriere», XXVIII/2, 7-13 gennaio 1951, p. 3.

CURRIE, James, “*Splinters in the Eye: Interpreting Webern's Bach Transcription*”, «Journal of Musicological Research», XX/3, 2002, pp. 167-195.

DAHLHAUS, Carl, *Analytical Instrumentation: Bach's six-part ricercar as orchestrated by Anton Webern*, in ID., *Schoenberg and the New Music*, Cambridge University Press, New York 1987, pp. 181-191.

– *«In altri termini»: Saggi sulla musica*, a cura di Alberto Fassone, Ricordi-Accademia Nazionale di S. Cecilia, Roma 2009.

Contiene tra gli altri:

- *Filologia e storia della ricezione. Osservazioni sulla teoria dell'edizione (1978)*, pp.143-160;
- *Storia del testo e storia della ricezione*, pp. 162-173;
- *Strumentazione analitica. Il ricercare a sei voci di Bach nella versione orchestrale di Anton Webern (1969)*, pp. 514-526.

– *I principi delle edizioni musicali nel quadro della storia delle idee*, in Maria CARACI VELA, *Filologia musicale: Istituzioni, storia, strumenti critici*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2013, Vol. III: *Antologia di contributi filologici*, pp. 83-95.

DALLAPICCOLA, Luigi, *Per una rappresentazione de «Il ritorno di Ulisse in patria»*, in ID., *Parole e musica*, a cura di Fiamma Nicolodi, introduzione di Gianandrea Gavazzeni, Il Saggiatore, Milano 1980, pp. 421-436.

DALLAPICCOLA, Luigi – MILA, Massimo, *«Tempus aedificandi»: carteggio 1933-1975*, a cura di Livio Aragona, prefazione di Pierluigi Petrobelli, Ricordi-Accademia Nazionale di

- Santa Cecilia, Milano-Roma 2005 («Opere documenti orientamenti del Novecento musicale», 5).
- D'ANNUNZIO, Gabriele, *Preludio a una raccolta di «Classici della Musica Italiana», «Scenario», VII/4, 1938, pp. 209-210.*
- DANUSER, Hermann, *Probleme aktualisierender Bach-Interpretation und Bearbeitung nach 1950, dargestellt am Beispiel des Wohltemperierten Klaviers*, in *Cembalo, Clavichord, Orgel* «Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts», Heft 6, Konferenzbericht der 5. Wissenschaftlichen Arbeitstagung, Blakenburg/Harz, 1-3 luglio 1977.
- *Traduttore–traditore? Le nocturne en la-bémol-majeur de Frédéric Chopin op. 32 nr. 2 dans l'orchestration d'Igor Stravinsky*, «Ostinato rigore: Revue internationale d'études musicales», 15, 2000, pp. 61-73.
- DE BENEDICTIS, Angela Ida, *'Qui forse una cadenza brillante': viaggio nel Venetian Journal di Bruno Maderna*, «Acta Musicologica», 2000/1, pp. 63–105.
- *Radiodramma e arte radiofonica. Storia e funzioni della musica per radio in Italia*, EDT, Torino 2004.
 - *'Ritratto di Erasmo' di Bruno Maderna*, «Musica/Realtà», XXV/73, 2004, pp. 152-182.
 - *Azione e trasformazione: la riconquista di un'idea. Genesi drammaturgica e compositiva di Intolleranza 1960*, «Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft», Nuova Serie, 28/29, 2008/09, pp. 321-376.
- DELLA SCIUCCA, Marco, *Il "Monumentum pro Gesualdo" di Stravinsky come interpretazione critico analitica*, in *La musica del Principe: studi e prospettive per Carlo Gesualdo*, convegno internazionale di studi, Venosa-Potenza, 17-20 settembre 2003, a cura di Luisa Curinga, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2008, pp. 333-345.
- DI SANDRO, Massimo, *Le opere di Bach nell'elaborazione creativa di Ferruccio Busoni: Tecnica e poetica della riscrittura*, «Nuova rivista musicale italiana», XXXII/1-4, 1998, pp. 216-232.
- DREES, Stefan, *Josquin Desprez: Magnificat quarti toni. Die Bearbeitung von Bruno Maderna*, «Fragmen», vol. 18, Pfau Verlag, Mainz, 1998.
- *Renaissance-Musik als Inspirationsquelle für das Komponieren Bruno Madernas und Luigi Nonos*, in *IMS Intercongressional Symposium*, Budapest und Visegrád 2000, pp. 545-558.
- DUNAWAY, David King, *Transcription: Shadow or Reality?*, «The Oral History Review», XXII/1, 1984, pp. 113-117.
- DUNNING, Albert, *Introduction*, in Unico Wilhelm VAN WASSENAER, *Sei Concerti Armonici*, ed. by Albert Dunning, Brepols, Turnhout 2003, («Monumenta Musica Europea», Sect. III: Baroque Era, Vol. 1), pp. XI-XXX.

- ECO, Umberto, *Opera aperta: Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano 1962.
- *Dire quasi la stessa cosa: esperienze di traduzione*, Bompiani, Milano 2003.
- FASSONE, Alberto, *L'idea della trascrizione nel pensiero estetico di Ferruccio Busoni*, in *Ferruccio Busoni: aspetti biografici, estetici e compositivi inediti*, atti del Convegno internazionale di studi *Ferruccio Busoni 1878-1883: un ragazzo prodigo in tournée*, Bolzano, martedì 2 settembre 2008, Libreria musicale italiana, Lucca 2010, pp. 213-224.
- FERTONANI, Cesare, *Il gusto del paradosso: a proposito di Vivaldiana di Gian Francesco Malipiero*, in *Antonio Vivaldi. Passato e futuro*, a cura di Francesco Fanna e Michael Talbot, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 2009, pp. 395-411, pubblicazione on line in http://www.cini.it/uploads/assets//ATTI_VIVALDI_marzo_2010/25-Fertonani.pdf e in forma cartacea in «Musica/Realtà», 92, 2010, pp. 141-158.
- FRIEDHEIM, Philip, *The Piano Transcription of Franz Liszt*, «Studies in Romanticism», I/2, 1962, pp. 83-98.
- GAVAZZENI, Gianandrea, *Le «Sette Canzoni» di G. Francesco Malipiero*, «La Rassegna Musicale», XXXII/2-4, 1962, pp. 143-150.
- GENETTE, Gérard, *Palinsesti: la letteratura al secondo grado*, Einaudi, Torino 1997.
- G. F. Malipiero e le nuove forme della musica europea*, atti del convegno di studi a cura di Luigi Pestalozza, Unicopli, Milano 1984.
 Contiene tra gli altri:
- D'AMICO, Fedele, *Il pessimismo di Malipiero*, pp. 144-149;
 - FUBINI, Enrico, *Malipiero e l'estetica della musica in Italia fra le due guerre*, pp. 164-174;
 - LIVIO, Gigi, *I testi e le forme del teatro malipierano. "La favola del figlio cambiato"*, pp. 112-136;
 - LOMBARDI, Daniele, *Malipiero verso il futurismo: il mito della macchina*, pp. 188-199;
 - RAZZI, Fausto, *Malipiero revisore di Monteverdi*, pp. 83-90;
 - SANTI, Piero, *La critica malipierana*, pp. 31-48;
 - SCHNEIDER, Frank, *Malipiero nell'Europa musicale degli anni Venti*, pp. 91-94.
- Gian Francesco Malipiero e l'arte monteverdiana: Annotazioni tratte da un carteggio*, [a cura di Annibale Gianuario], Centro Studi Rinascimento Musicale, Firenze 1973.
- GIAZOTTO, Remo, *Perché si registra*, «Radiocorriere», XXVII/13, 9-13 aprile 1950, p. 3.
- *I cicli musicali del Terzo programma*, «Radiocorriere», XXVII/40, 1-7 ottobre 1950, p. 16.
- *Il concerto grosso e solistico del Settecento in Italia*, «Radiocorriere», XXIX/4, 20-26 gennaio 1952, p. 13.
- GIBBS, Christopher H., *Beyond song: Instrumental transformations and adaptations of the lied from Schubert to Mahler*, in *The Cambridge companion to the lied*, Cambridge University Press, Cambridge 2004, pp. 223-242.

- s.v. *Arrangement*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musician*, ed. by S. Sadie, Second edition, vol. 2, 2001, pp. 65-71.
- GIULIANI, Roberto, *La diffusione dell'«alta cultura» musicale nella strategia radiofonica degli anni Cinquanta*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», XXXV/3, 2001, pp. 303-320.
- *L'antica musica ridotta alla moderna pratica dell'etere. Quindici anni di committenze e recuperi (1946-1961), da Mantelli a Pirrotta, con una 'cauda' sul linguaggio radiofonico*, in «*Et facciam dolci canti*»: studi in onore di Agostino Ziino in occasione del suo 65° compleanno, a cura di Bianca Maria Antolini, Teresa M. Gialdroni, Annunziato Pugliese, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2003, Tomo II, pp. 1311-1355.
- GRASSL, Markus – KAPP, Reinhard, *Einleitung*, in *Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule*, Verhandlungen des Internationalen Colloquiums Wien 1995, hrsg. von M. Grassl und R. Kapp, Böhlau Verlag, Wien 2002 («Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte», Bd. 3), pp. XVII-XXXVII.
- HALM, August, *Über Ferruccio Busonis Bachausgabe*, «Melos», II/11-12, 1921, pp. 207-213.
- HELLER, Karl, *Antonio Vivaldi: The Red Priest of Venice*, translated from the German by David Marinelli, Amadeus Press, Portland, Oregon 1991.
- HINDEMITH, Paul, *A Composer's World: Horizons And Limitations*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1952.
- INGARDEN, Roman, *Il problema dell'identità dell'opera musicale*, in *L'esperienza musicale. Teoria e storia della ricezione*, a cura di Gianmario Borio e Michela Garda, EDT, Torino 1989, pp. 51-69.
- Italia millenovecentocinquanta*, a cura di Guido Salvetti e Bianca Maria Antolini, Guerini e Associati, Milano 1998.
- Contiene tra gli altri:
- ANTOLINI, Bianca Maria, *L'attività concertistica*, pp. 97-115;
 - GIULIANI, Roberto, *La musica alla RAI: Dagli anni della riorganizzazione al Terzo Programma (1945-54)*, pp. 175-209;
 - LEONARDI, David Giovanni, *Il Festival internazionale di musica contemporanea di Venezia (1946-54)*, pp. 137-58;
 - SITÀ, Maria Grazia, *I festival*, pp. 117-136.
- Italian Music during the Fascist Period*, ed. by Roberto Illiano, Brepols, Turnhout 2004.
- Contiene tra gli altri:
- LEVI, Erik, *The Reception of Contemporary Italian Music in Britain during the Fascist Era*, pp. 3-39.
 - WALTER, Michael, *Italienische Musik im nationalsozialistischen Deutschland*, pp. 41-63.
- ISOLA, Gianni, *Cari amici vicini e lontani: Storia dell'ascolto radiofonico nel primo decennio repubblicano*, La Nuova Italia, Scandicci 1995 («Biblioteca di storia», 48).

- JACOBS, Arthur, s.v. *Translation*, in *The New Grove Dictionary of Opera*, ed. by Stanley Sadie, vol. IV, London, Macmillan, 1992, pp. 786-790.
- JESTREMSKI, Margret, „*Ich glaube, das ist doch ein Irrtum, diese Solobesetzung...*“ *Die Fassungen von Arnold Schönbergs Kammer-symphonie op. 9*, «Archiv für Musikwissenschaft», LIII/4, 1996, pp. 259-289.
- KABISCH, Thomas, *Zwischen Gesualdo und Reibentechnik: Alte Musik im Kontext der Poetik des späten Strawinsky*, in *Alte Musik im 20. Jahrhundert: Wandlungen und Formen ihrer Rezeption*, hrsg. von Giselher Schubert, Schott, Mainz 1995, pp. 113-130.
- KELLER, Hermann, *Arrangement For or Against?*, «Musical Times», CX/1511, 1969, pp. 22-25.
- KREGOR, Jonathan, *Collaboration and Content in the Symphonie fantastique Transcription*, «The Journal of Musicology», XXIV/2, 2007, pp. 195-236.
- KREITNER, Kenneth, et al., s.v. *Instrumentation and orchestration*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musician*, ed. by S. Sadie, Second edition, vol. 12, 2001, pp. 405-418.
- KRELLMANN, H., *Studien zu den Bearbeitungen Ferruccio Busonis*, Bosse, Regensburg 1966.
- LABROCA, Mario, *Nuova vita del melodramma*, «Radiocorriere», XXVI/40, 2-8 ottobre 1949, p. 22.
- *La Stagione Lirica della RAI*, «Radiocorriere», XXVII/23, 18-24 giugno 1950, p. 3.
 - *Aspetti della vita musicale in Italia*, conferenza tenuta presso l'Accademia Nazionale di S. Cecilia il 26 marzo 1953, in *Manifestazioni di attività culturali: Supplemento alla rivista "Santa Cecilia"*, Accademia Nazionale di S. Cecilia, Roma, luglio 1953, pp. 19-24.
 - *Parole sulla musica*, Ricordi, Milano 1954.
- LAZZARO, Federico, *I meccanismi recettivi della musica antica nelle trascrizioni novecentesche dell'Orfeo di Monteverdi*, «Il Saggiatore musicale», XVII/2, 2010, pp. 197-236.
- LEIBOWITZ, René, *L'arte dell'interpretazione musicale secondo F. B. Busoni*, «L'approdo musicale», XVIII/22, Edizioni RAI, Torino 1966, pp. 96-106.
- *Igor Stravinsky ou la choix de la misère musicale*, «Les Temps Modernes», I, 1946, pp. 1320-1336.
- LEVITZ, Tamara, *Teaching New Classicality: Ferruccio Busoni's Master Class in Composition*, Peter Lang, Frankfurt 1996.
- LEOPOLD, Silke, *Musikalische Metamorphosen: Formen und Geschichten der Bearbeitung*, Bärenreiter, Kassel 1992.

- LEPSCHY, Giulio C., s.v. *Traduzione*, in *Enciclopedia Einaudi*, vol. XIV, Einaudi, Torino 1977-1981, pp. 446-459.
- *Parole, parole, parole, e altri saggi di linguistica*, Il Mulino, Bologna 2007.
 - *Tradurre e traducibilità: quindici seminari sulla traduzione*, Aragno, Torino 2009.
- MADERNA, Bruno, *La musica «elettronica» e il problema della tecnica* in Luigi ROGNONI, *Fenomenologia della musica radicale*, Laterza, Bari 1966, pp. 23-34.
- *La révolution dans la continuité* (1965), in *Bruno Maderna/Heinz Holliger*, Festival d'Automne/Contrechamps, Paris/Genève, 1991.
 - *L'art comme l'amour...*, in MARTINE CADIEU, *A l'écoute des compositeurs (Entretiens, 1961-1974)*, Minerve, Paris 1992, pp. 75-82.
 - *Kompositorische Möglichkeiten der elektronischen Musik (1956): Eine Diskussion*, in *Sonderband Darmstadt-Dokumente I*, «Musik-Konzepte», Januar 1999, Text+Kritik, München 1999, pp. 80-105.
- MAEGAARD, Jan, *A Study in the Chronology of op. 23-26 by Arnold Schoenberg*, «Danish Yearbook of Musicology», II, 1962, pp. 93-115.
- MALIPIERO, Gian Francesco, *Orchestra e orchestrazione*, «Rivista Musicale Italiana», XXIII/3-4, 1916, pp. 559-669.
- *Insidie musicali*, «La riforma musicale», 15 novembre 1917.
 - *Pietra su pietra*, «Rivista Musicale Italiana», XXIV/3-4, 1917, pp. 483-490.
 - *L'orchestra*, Zanichelli, Bologna 1920.
 - *I profeti di Babilonia*, Bottega di Poesia, Milano 1924.
 - *Claudio Monteverdi*, Fratelli Treves, Milano 1929.
 - *Un frontespizio enigmatico. Chi non cerca trova*, «Bollettino bibliografico musicale», V/1, 1930, pp. 16-19.
 - *Per il terzo centenario della morte di Claudio Monteverdi*, «Radiocorriere», XXI/14, 4-10 aprile 1943, pp. 5.
 - *La pietra del bando*, Ateneo, Venezia 1945.
 - *Cossì va lo mondo*, Il Balcone, Milano 1946.
 - *Orfeo*, «Radiocorriere», XXXI/40, 3-9 ottobre 1954, p. 11.
 - *Antonio Vivaldi: Il prete rosso*, Ricordi, Milano 1958.

- *Prefazione*, in ANTONFRANCESCO DONI, *Il dialogo della musica*, a cura di G. Francesco Malipiero, messi in partitura i canti da Virginio Fagotto, Universal, Vienna-Londra-Milano 1965.
- *Il filo d'Arianna: saggi e fantasie*, Einaudi, Torino 1966.
 Contiene tra gli altri:
 - *L'armonioso labirinto (da Zarlino a Padre Martini, 1558-1774)*, pp. 3-74;
 - *Adriano Willaert e i suoi discendenti*, pp. 75-78;
 - *«L'antica musica ridotta alla moderna pratica» di Nicola Vicentino*, pp. 87-88;
 - *Della camerata fiorentina*, pp. 89-95;
 - *Claudio Monteverdi. Commiato*, pp. 96-111;
 - *Tradizione e rinnovamento*, pp. 125-128;
 - *Risveglio: primavera 1945*, pp. 128-135;
 - *La Cornacchia di Asolo (a Mario Labroca)*, pp. 136-155;
 - *Così mi scriveva Alfredo Casella (1913-1946)*, pp. 159-194;
 - *Del contrappunto e della composizione*, pp. 220-226;
 - *A Madama Euterpe*, pp. 199-202; *Critica*, pp. 227-232;
 - *Indifferenza, non tolleranza*, pp. 250-253;
 - *La macchina e la musica*, pp. 260-263;
 - *Pensieri*, pp. 276-284.
- *Ti co mi e mi co ti*, All'insegna del Pesce d'Oro, Milano 1966.
- *Così parlò Claudio Monteverdi*, All'insegna del Pesce d'Oro, Milano 1967.
- *Di palo in frasca*, All'insegna del Pesce d'Oro, Milano 1967.
- *Da Venezia lontan...*, All'insegna del Pesce d'Oro, Milano 1968.
- *Igor Stravinskij*, presentazione di Gianandrea Gavazzeni, Edizione Studio Tesi, Pordenone 1982.
 Contiene tra gli altri:
 - GAVAZZENI, Gianandrea, *Presentazione*, pp. IX-XII.
- *L'armonioso labirinto: teatro da musica 1913-1970*, a cura di Marzio Pieri, Marsilio, Venezia 1992.
 Contiene tra gli altri:
 - PIERI, Marzio, *«Io nacqui dannunziano...»: Prefazione*, pp. 3-58.

MALIPIERO, Riccardo, *Trascrizioni musicali*, «Radiocorriere», XXIII/6, 10-16 febbraio 1946, p. 4.

Malipiero/Maderna 1973-1993, a cura di Paolo Cattelan, Leo S. Olschki Editore, Firenze 2000.

- Contiene tra gli altri:
- CATTELAN, Paolo, *Il «Sogno» dannunziano, ovvero «come sbarazzarsene». Ariete, Bonaventura e il teatro di Malipiero*, pp. 25-85;

- CETRANGOLO, Annibale, *Bruno Maderna, Gian Francesco Malipiero e il divino Claudio*, pp. 207-228;
- MAGNANI, Francesca, *Il canto nell'immaginario teatrale di Malipiero e di Maderna*, in *Malipiero Maderna*, cit., pp. 185-195;
- MESSINIS, Mario, *Malipiero e Maderna vent'anni dopo*, pp. 3-9;
- NOLLER, Joachim, «*Quando gli strumenti cantano*». *Malipiero, Maderna, la metafisica e il concetto d'espressione nel Novecento*, pp. 229-243;
- PIERI, Marzio, *Parlata per una gita al faro Malipiero*, pp. 11-21;
- SALA, Emilio, *Malipiero al teatro greco di Siracusa: le musiche di scena per l'«Ecuba» di Euripide (1939) e l'«Oresteia» di Eschilo (1948)*, pp. 103-134;
- WATERHOUSE, John C. G., *Malipiero e la dodecafonìa*, pp. 135-147;
- ZANELLA, Laura, *Otto auto-impresiti per un'opera nuova. Gian Francesco Malipiero e l'epilogo drammatico degli «Eroi di Bonaventura» (1968)*, pp. 149-184.

Malipiero: Scrittura e critica, a cura di Maria Teresa Muraro, premessa di Gianfranco Folena, appendice a cura di J. C. G. Waterhouse, Leo. S. Olschki, Firenze 1984.

Contiene tra gli altri:

- MALIPIERO, Gian Francesco, *La sinfonia italiana dell'avvenire*, pp. 100-109;
- ID., *Vocabolario italiano della critica musicale*, pp. 112-119;
- ID., *In difesa dell'arte musicale. Venezia città polare*, pp. 164-167;
- ID., *L'ora vivaldiana*, pp. 168-169;
- MINARDI, Gian Paolo, *L'avanguardia solitaria di G. F. Malipiero*, pp. 21-42;
- PIERI, Marzio, *Sogno d'un teatro di mezz'autunno*, pp. 43-71;
- WATERHOUSE, John C. G., *Malipiero, critico di se stesso*, pp. 73-91.

MANTELLI, Alberto, *La musica strumentale dal '500 a Mozart*, «Radiocorriere», XXIII/1, 6-12 gennaio 1946, p. 4.

- *Tre secoli di musica europea*, Il Balcone, Milano [1946].
- *Aspetti della musica strumentale del Seicento*, in *Incontri a Capri*, RAI, 1948, pp. 53-61.
- *Il Terzo Programma*, «Radiocorriere», XXVII/38, 17-23 settembre 1950, pp. 3-5.

MARINELLI, Carlo, *La trascrizione come opera d'arte*, «Rassegna Musicale», XXVI, 1956, pp. 40-43.

MCNULTY, Loretta Jean Wood, *A Comparative study of the Bach Transcriptions of Schoenberg, Webern, and Stravinsky*, Master thesis, School of Music of Indiana University, Bloomington, May 1974.

La messa nella musica: Dalle origini al nostro tempo, [compilato da Alessandro Piovesan], ERI, Torino 1951.

MESSINIS, Mario, *Ballo*, Piovesan, Labroca alla Biennale Musica, «Nuova Rivista Musicale Italiana», XXXV/3, 2001, pp. 365-369.

- MILA, Massimo, recensione ad Antonio VIVALDI, Sei arie per canto e pianoforte, elaborazioni e traduzioni di Alberto Gentili, Ricordi, Milano [1946], «La Rassegna Musicale», XVII/2, aprile 1947, pp. 171-173.
- *Gli Incontri Musicali*, «Radiocorriere», XXVII/26, 25 giugno-1° luglio 1950, pp. 3-4.
 - *Itinerario stilistico (1901-1942)*, in AA.VV., *Alfredo Casella*, a cura di Fedele d'Amico e Guido Maggiorino Gatti, Ricordi, Milano 1958, pp. 29-55.
 - *Gianfrancesco Malipiero e l'irrazionalismo contemporaneo*, «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», CXXXII/1, 1973-74, pp. 64-78.
 - *Maderna musicista europeo*, nuova edizione a cura di Ulrich Mosch, Einaudi, Torino 1999.
- MILA, Massimo – NONO, Luigi, *Nulla di oscuro tra noi. Lettere 1952-1988*, a cura di Angela Ida De Benedictis e Veniero Rizzardi, Il Saggiatore, Milano 2010.
- MILLER, Malcolm, *From Liszt to Adams: The 'Wiegenlied' Transcription*, «Tempo», New Series, 175, 1990, pp. 23-26.
- MOLNÁR, A., *Über Transkriptionen und Paraphrasen von Liszt*, «Studia Musicologica», 5, 1963, pp. 227-232.
- MONTAIGNE, Michel de, *Saggi*, a cura di Fausta Garavini, Adelphi, Tomo 1, 2007.
- MONTELEONE, Franco, *Storia della radio e della televisione in Italia: Un secolo di costume, società e politica*, Marsilio, Venezia 2001.
- MORELLI, Giovanni, *Una prova di ritratto di Luigi Nono*, in ID., *Scenari della lontananza: La musica del Novecento fuori di sé*, Marsilio, Venezia 2003, pp. 95-138.
- MOSCH, Ulrich, *Bindung und Freiheit: Zum Verhältnis von Neuer Musik und Interpretation*, in *Neue Musik und Interpretation : fünf Kongressbeiträge und drei Seminarberichte*, hrsg. von Hermann Danuser und Siegfried Mauser, Schott, Mainz 1994, pp. 8-15.
- MOUNIN, Georges, *Teoria e storia della traduzione*, Einaudi, Torino 2006.
- MÜLLER, Fritz, *Liszt Verhältnis zu Bach und zur Orgel*, «Der Kirchenmusiker», XXII/3, 1961, pp. 95-96.
- Musica italiana del primo Novecento. "La generazione dell'80"*, Atti del Convegno, Firenze, 9-11 maggio 1980, a cura di Fiamma Nicolodi, Olschki, Firenze 1981.
 Contiene tra gli altri:
- DEGRADA, Francesco, *La «generazione dell'80» e il mito della musica italiana*, pp. 83-96.
- Musiche a Capri*, «Radiocorriere», XXV/37, 12-18 settembre 1948, p. 3.
- Musikalische Interpretation*, hrsg. von Hermann Danuser, Laaber Verlag, Laaber 1997 («Neues Handbuch der Musikwissenschaft», 11).

Contiene tra gli altri:

- DANUSER, Hermann, *Vortragslehre und Interpretationstheorie*, pp. 271-320;
- MAUSER, Siegfried, *Tendenzen nach 1945*, pp. 415-423.

NICOLODI, Fiamma, *Casella e la musica di Stravinsky in Italia. Contributo a un'indagine sul Neoclassicismo*, «Chigiana», XXIX-XXX/9-10, 1975, pp. 41-68.

- *Gusti e tendenze del Novecento musicale in Italia*, Sansoni, Firenze 1982.

NONO, Luigi, *Scritti e colloqui*, a cura di Angela Ida De Benedictis e Veniero Rizzardi, «Le Sfere», Ricordi-LIM, Lucca 2001, voll. 1, 2.

Contiene tra gli altri:

- *Un'autobiografia dell'autore raccontata da Enzo Restagno*, vol. 2, pp. 477-563;
- Intervista di Renato Garavaglia (1979-80), vol. 2, pp. 235-249;
- «*Ascoltare le pietre bianche*». *I suoni della politica e degli oggetti muti*. Intervista con Franco Miracco (1983), vol. 2, pp. 287-308.
- *Nono: con i suoni di Prometeo reinvento l'uomo*. Intervista con Alberto Sinigaglia (1984), vol. 2, pp. 335-337;
- Intervista di Philippe Albèra (1987), vol. 2, pp. 415-429;
- *No hay caminos. Hay que caminar*... *Andrei Tarkowskij per sette cori* (Tokyo, 1987), vol. 1, p. 506;
- NONO, Luigi *Ricordo di due musicisti*, vol. 1, p. 307-309;
- ID., *Bartók compositore* (1981), vol. 1, pp. 515-521.
- ID., *L'errore come necessità*, vol. 1, pp. 522-523.
- ID., *Altre possibilità di ascolto*, vol. 1, pp. 525-539.
- *Verso Prometeo*. Conversazione tra Luigi Nono e Massimo Cacciari raccolta da Michele Bertaggia, vol. 2, pp. 338-258.

NORDIO, Mario, *Vivaldi conclude l'Autunno Musicale*, «Gazzettino Sera», Venezia, 6 ottobre 1947.

I notturni dell'usignolo 1949-1950, RAI – Radio Italiana, Società Editrice Torinese, Torino [1949].

Contiene tra gli altri:

- *François Couperin*, a cura di Alessandro Piovesan, pp. 25-27.

Nuova musica alla radio. Esperienze allo studio di Fonologia della Rai di Milano 1954-1959, a cura di Veniero Rizzardi e Angela Ida De Benedictis, RAI-ERI, Roma 2000.

Contiene tra gli altri:

- DE BENEDECTIS, Angela Ida, *Opera Prima: 'Ritratto di città' e gli esordi della musica elettroacustica in Italia*, pp. 27-56.

Nuovi abbonamenti ed incremento netto di abbonamenti negli anni 1938-1952, in *Annuario RAI 1953: Relazioni e bilancio dell'esercizio 1952*, Edizioni Radio Italiana, Torino 1953, [p. 405].

Omaggio a Malipiero, a cura di Mario Messinis, Leo S. Olschki, Firenze 1977.

Contiene tra gli altri:

- ALBERTI, Luciano, *Interpretazione registica e scenografica*, pp. 55-79;

- DEGRADA, Francesco, *Gian Francesco Malipiero e la tradizione musicale italiana*, pp. 131-152;
- FOLENA, Gianfranco, *La voce e la scrittura di Malipiero*, pp. 99-115;
- MILA, Massimo, *Modernità e antimodernismo in Malipiero*, pp. 15-20;
- PESTALOZZA, Luigi, *Malipiero e la cultura italiana del '900*, pp. 29-43;
- SANTI, Piero, *La concezione teatrale*, pp. 153-163.

L'opera di Gian Francesco Malipiero: saggi di scrittori italiani e stranieri, a cura di Guido M. Gatti, Canova, Treviso 1952.

Contiene tra gli altri:

- D'AMICO, Fedele, *Ragioni umane del primo Malipiero*, pp. 110-126;
- EPHRIKIAN, Angelo, *Malipiero e la tradizione musicale italiana*, pp. 179-186;
- GATTI, Guido M., *Introduzione alla critica su Malipiero*, in pp. V-XII;
- HENRY, Leigh, *G. Francesco Malipiero*, pp. 7-15;
- J. JEAN-AUBRY, *G. Francesco Malipiero*, pp. 16-24;
- MALIPIERO, Gian Francesco, *Elaborazioni di musica antica*, pp. 260-261;
- ID., *Edizioni di opere antiche*, pp. 272-276;
- PRUNIERES, Henry, *G. Francesco Malipiero*, pp. 40-60;
- STUCKENSCHMIDT, H. H., *Le opere per teatro di G. F. Malipiero*, pp. 71-75.

Opere strumentali di Antonio Vivaldi (1678-1741): catalogo numerico tematico secondo la catalogazione Fanna, seconda edizione riveduta e ampliata, Ricordi-Istituto Italiano Antonio Vivaldi, Milano 1986.

PAVOLINI, Corrado, *Orfeo a cura di Emilio Cecchi*, «Radiocorriere», XXVII/40, 1-7 ottobre 1950, p. 14.

PIAMONTE, Guido, *L'“opera omnia” di Vivaldi*, «Radiocorriere», XXI/23, 8-14 giugno 1947, p. 9.

PINZAUTI, Leonardo, *A colloquio con Bruno Maderna*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», IV/4, 1972, pp. 545-552.

– *Gian Francesco Malipiero*, in ID., *Musicisti d'oggi: venti colloqui*, RAI ERI, Torino 1978, pp. 11-18.

PIOVESAN, Alessandro, *Inediti musicali del passato*, «Radiocorriere», XXVIII/2, 7-13 gennaio 1951, p. 12.

– *Inediti musicali del passato*, «Radiocorriere», XXIX/5, 27 gennaio-2 febbraio 1952, p. 5.

PIRROTTA, Nino, *Malipiero e il filo d'Arianna*, in *Malipiero: scrittura e critica*, in ID., *Scelte poetiche di musicisti. Teatro, poesia, musica da Willaert a Malipiero*, Marsilio, Venezia 1997, pp. 349-362.

POLACCO, Marina, *L'intertestualità*, Laterza, Bari 1998.

POUSSEUR, Henri, *La polifonia in questione: a proposito dell'op. 31 di Schönberg*, in ID., *Musica, semantica, società*, Bompiani, Milano 1974.

- Premesse e finalità del «Premio Italia», «Radiocorriere», XXV/40, 3-9 ottobre 1948, p. 7.*
- Il «Premio Italia»: Il discorso inaugurale del Direttore Generale della RAI, «Radiocorriere», XXVI/39, 25 settembre – 1° ottobre 1949, p. 7.*
- La prima «settimana musicale senese» e la Vivaldi Renaissance 1939-1989, Atti del convegno internazionale di studi Siena, 22-24 agosto 1989, «Chigiana», Nuova Serie, XLI/21, 1989.*
- Contiene tra gli altri:
- ALBERTI, Luciano, *Come nacque a Venezia il centro di studi vivaldiani*, pp. 53-64;
 - DEGRADA, Francesco, *Vivaldi a Siena, ieri e oggi*, pp. 9-17;
 - DEMOULIN, Jean-Pierre, *Du rôle complémentaire du concert et du disque dans l'histoire de la renaissance de Vivaldi au XXème siècle*, pp. 217-234;
 - FERTONANI, Cesare, *Edizioni e revisioni vivaldiane in Italia nella prima metà del Novecento (1919-1943)*, pp. 235-266;
 - NICOLODI, Fiamma, *Fonti critiche e storiografiche della riscoperta italiana di Vivaldi*, pp. 19-39.
- PUGLIESE, Sergio, *I Notturmi dell'Usignolo, «Radiocorriere», XXVI/39, 25 settembre – 1° ottobre 1949, p. 12.*
- *Breve storia del teatro radiofonico, «Radiocorriere», XXVI/40, 2-8 ottobre 1949, p. 29.*
- PUGNETTI, Gino, *Arte radiofonica, «Radiocorriere», XXVII/8, 19-25 febbraio 1950, p. 4.*
- RAESSLER, Daniel M., *Schoenberg and Busoni: Aspects of Their Relationship, «Journal of the Arnold Schoenberg Institute», III/1, 1983, pp. 7-27.*
- RAZZI, Giulio, *Esame di coscienza, «Radiocorriere, XXVI/40, 2-8 ottobre 1949, p. 7.*
- RICOEUR, Paul, *La traduzione: una sfida etica, Morcelliana, Brescia 2001.*
- Ricordo di Angelo Ephrikian. Testimonianze di Amici e Critici nel secondo anniversario della scomparsa, Milano, 30 ottobre 1984, s. e., [Milano 1984].*
- Contiene tra gli altri:
- DAL FABBRO, Beniamino, *Discografia come interpretazione*, pp. 16-18;
 - DEMOULIN, Jean-Pierre, *Angelo Ephrikian e gli amici de «le Cercle Vivaldi de Belgique», pp. 26-27.*
- RIZZARDI, Veniero, *Esumazione di un Requiem: note informative sul ritrovamento del giovanile 'Requiem' di Bruno Maderna, in Esumazione di un Requiem, edizione anastatica della partitura e note informative sul ritrovamento del giovanile Requiem di Bruno Maderna, a cura di V. Rizzardi, Leo S. Olschki, Firenze 2007 («Archivio G. F. Malipiero, Studi», III), pp. V-XXII.*
- *La scuola della nostalgia. Malipiero e Maderna (e Nono): Note di un apprendistato anomalo, in Maderna e l'Italia musicale degli anni '40, a cura di Gabriele Bonomo e Fabio Zannoni, Edizioni Suvini Zerboni, Milano 2012, pp. 83-96;*

- ROGNONI, Luigi, *Alessandro Piovesan*, «L'approdo musicale», I/1, 1958, pp. 131-133.
- ROMITO, Maurizio, *I commenti musicali di Bruno Maderna: radio, televisione, teatro*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», XXXIV/2, 2000, pp. 233-269.
- *Bruno Maderna alla RAI: Cronologia delle registrazioni e dei concerti: 1935-1973*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», XXXVII/1, 2003, pp. 89-126.
- ROSSI, Gianna, *Una bottega di musica al servizio della cultura*, «Radiocorriere», XLV/46, 10-16 novembre 1968, pp. 54-56.
- SABLICH, Sergio, *L'originalità e il suo doppio: la trascrizione in Busoni*, «Musica/Realtà», IV/11, 1983, p. 91-105.
- SACHANIA, Millan, *"Improving the Classics": Some Thoughts on the "Ethics" and Aesthetics of Musical Arrangements*, «The Music Review», LV/1, 1994, pp. 58-75.
- SANI, Nicola, *Musica elettronica, poetica, scrittura: un colloquio inedito con Bruno Maderna*, «Musica/Realtà», XVI/44, 1995, pp. 65-77.
- SANTI, Piero, *Passato prossimo e passato remoto nel rinnovamento culturale italiano del Novecento*, «Studi Musicali», I/1, 1972, pp. 161-186.
- SCALDAFERRI, Nicola, *Documenti inediti sullo Studio di Fonologia Musicale della RAI di Milano*, «Musica/Realtà», XV/45, 1994, pp. 159-162.
- *Musica nel laboratorio elettroacustico. Lo Studio di Fonologia di Milano e la ricerca musicale negli anni Cinquanta*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 1997 («Quaderni di Musica/Realtà», 41), pp. 59-75.
- SCHMID, Antonio, *Ottaviano dei Petrucci da Frossombrone: l'inventore della stampa della musica con tipi metallici mobili*, «Bollettino Bibliografico Musicale», VIII/13-14, 1933.
- SCHÖNBERG, Arnold, *Analisi e pratica musicale*, Einaudi, Torino 1974.
 Contiene tra gli altri:
 - *Problemi dell'insegnamento dell'arte*, pp. 13-17;
 - *La partitura semplificata per lo studio e la direzione*, pp. 30-33;
 - *L'avvenire degli strumenti dell'orchestra*, pp. 44-48;
 - *«Bisogna dirigere la musica da camera?» Risposta ad alcuni punti*, 49-50;
 - *Strumenti musicali meccanici*, pp. 62-64.
- *Style and Idea*, edited by Leonard Stein, Faber and Faber, London 1975.
- Schönberg*, a cura di Gianmario Borio, Il Mulino, Bologna, 1999.
 Contiene tra gli altri:
 - DANUSER, Hermann, *La teoria dell'interpretazione musicale di Schönberg*, pp. 201-210;
 - GÜLKE, Peter, *La rielaborazione del quartetto con pianoforte op. 25 di Brahms*, pp. 169-184;

- STEPHAN, Rudolf, *Il pensiero musicale in Schönberg*, pp. 113-127.
- Scritti di Picasso*, a cura di Mario De Micheli, Feltrinelli, Milano 1964.
- La scrittura come rappresentazione del pensiero musicale*, a cura di Gianmario Borio, Ets, Pisa 2004.
- SERNESI, Salvino, *Presupposti e problemi sulla soglia del secondo venticinquennio*, «Radiocorriere», XXVI/40, 2-8 ottobre 1949, p. 7.
- *La discussione è aperta sul Terzo Programma*, «Radiocorriere», XXVI/52, 25-31 dicembre 1949, p. 6.
 - *L'inizio del Terzo Programma è ormai prossimo*, «Radiocorriere», XXVII/25, 18-24 giugno 1950, pp. 3-4.
 - *Inaugurato il Terzo programma*, «Radiocorriere», XXVII/41, 8-14 ottobre 1950, pp. 3-4.
 - *Un anno di Terzo Programma*, «Radiocorriere», XXVIII/40, 30 settembre – 6 ottobre 1951, p. 3.
 - *La riforma dei programmi*, «Radiocorriere», XXVIII/50, 9-13 dicembre 1951, pp. 9-11.
- SIEGELE, Ulrich, *Kompositionsweise und Bearbeitungstechnik in der Instrumentalmusik Johann Sebastian Bachs*, Neuhausen-Stuttgart, Hänssler, 1975.
- SIMONETTI, Celso, *La cenerentola della musica*, «Radiocorriere», XXVII/36, 3-9 settembre 1950, pp. 7-8.
- SLONIMSKY, Nicolas, *Music since 1900*, Charles Scribner's Sons, New York 1971.
- SPATARO, Giuseppe, *La Radio Italiana dalla Liberazione ad oggi (Dalla relazione al Comitato Consultivo per la determinazione delle direttive di massima culturali, educative ed artistiche)*, Società Editrice Torinese, Torino 1947.
- SPIES, Claudio, *Two leaves of sketches for Arnold Schoenberg's concerto for string quartet and orchestra*, in *The Rosaleen Moldenhauer memorial: Music history from primary sources – A guide to the Moldenhauer Archives*, ed. by Jon Newsom and Alfred Mann, Library of Congress, Washington, D.C., 2000, pp. 385-391.
- STRAUS, Joseph N., *Recompositions by Schoenberg, Stravinsky, and Webern*, «The Musical Quarterly», LXXII/3, 1986, pp. 301-328.
- STRAVINSKY, Igor, *Themes and conclusions*, Faber and Faber, London 1972.
- *Themes and episodes*, Knopf, New York 1966.
 - *Poetica della musica*, Edizioni Studio Tesi, Pordenone 1987.
- STRAVINSKY, Igor – CRAFT, Robert, *Colloqui con Stravinsky*, Einaudi, Torino 1977.

– *Dialoghi*, «Lo spettatore musicale», marzo-aprile 1971.

Studi su Bruno Maderna, a cura di M. Baroni e R. Dalmonte, Suvini Zerboni, Milano 1989.

Contiene tra gli altri:

- GIULIANI, Roberto, *Politica culturale e musica d'avanguardia: la presenza di Bruno Maderna nella RAI degli anni Cinquanta (con appendice nastrografica delle trasmissioni)*, pp. 41-105;
- *Lettere e scritti*, a cura di Maurizio Romito, pp. 52-73;
- MADERNA, Bruno, *Un aspetto della musica del dopoguerra*, pp. 65-66;
- MAGNANI, Francesca, *L'Hyperion di Maderna: quale poeta per quale canto*, pp. 177-194.

Teorie contemporanee della traduzione, a cura di Siri Nergaard, Bompiani, Milano 1995.

Teoria della ricezione, a cura di Robert C. Holub, Einaudi, Torino 1989.

Contiene tra gli altri:

- HOLUB, Robert C., *Introduzione*, pp. VII-XXXII;
- ISER, Wolfgang, *Il processo della lettura. Una prospettiva fenomenologica*, pp. 43-69.

La teoria della traduzione nella storia, a cura di Siri Nergaard, Bompiani, Milano 1993.

Terzo Programma: le trasmissioni del trimestre, ottobre-dicembre 1950, Edizioni Radio Italiana, Torino 1950.

TORREFRANCA, Fausto, *Le origini italiane del romanticismo musicale*, Fratelli Bocca, Torino 1930.

La trascrizione Bach e Busoni, atti del convegno internazionale (Empoli-Firenze, 23-26 ottobre 1985), a cura di Talia Pecker Berio, Firenze, Olschki 1987.

Le trasmissioni del 1° trimestre 1951, «Radiocorriere», XXVII/52, 24-30 dicembre 1950, pp. 11-12.

TRAVERS, Roger-Claude, *Entretien avec Angelo Ephrikian*, «Diapason: le magazin de la musique, du disque et du son», 225, 1978, pp. 48-49.

TURCHI, Guido, *Casella a Roma*, «Chigiana», XXIX-XXX/9-10, pp. 22-26.

Gli uomini della RAI, «Radiocorriere», XXVI/40, 2-8 ottobre 1949, p. 20.

VALERI, Diego, *Settecento veneziano*, «Radiocorriere», XXVIII/38, 16-22 settembre 1951, p. 3.

V. B., *Il concerto Maderna-Beato al Comunale*, «Il pomeriggio», 19 gennaio 1948.

VELTEN, Klaus, *Schönbergs Instrumentationen Bachscher un Brahmscher Werke als Dokumente seines Traditionsverständnisses*, Gustav Boose Verlag, Regensburg 1976.

Venezia 1501: Petrucci e la stampa musicale, atti del convegno internazionale di studi (Venezia – Palazzo Giustiniani, 10-13 Ottobre 2011), a cura di Giulio Cattin e Patrizia della Vecchia, Edizioni Fondazioni Levi, Venezia 2005.

Contiene tra gli altri:

- NOLLER, Joachim, *Maderna, la storia e la crisi della stampa musicale*, pp. 739-751;
- PASTICCI, Susanna, *Memorie di Petrucci a Venezia, quattro secoli dopo*, pp. 683-738.

VERZINA, Nicola, *Bruno Maderna, étude historique et critique*, L'Harmattan, Paris 2003.

- *Mutazioni storiche. Intorno a tre testi inediti di Bruno Maderna*, «Studi musicali», XXVIII/2, 1999, pp. 495-527.

VINCENZI, Marco, *Rivisitazione busoniana*, in *Ferruccio Busoni e la sua scuola*, a cura di Gianmario Borio e Mauro Casadei Turrone Monti, Una cosa rara, Lucca 1999, pp. 127-139.

VINCIS, Claudia, DAL MOLIN, Paolo, *Mo(nu)mento di Carlo Gesualdo*, «Acta Musicologica», 76, 2004, pp. 221-251.

«Vivaldiana: publication du Centre International de Documentation Antonio Vivaldi», 1, 1969.

Contiene tra gli altri:

- CANDE, Roland de, *Histoire d'une resurrection*, pp. 13-20;
- DEMOULIN, Jean-Pierre, *Chronologie des principaux événements qui ont marqué la résurrection d'Antonio Vivaldi, au vingtième siècle*, pp. 21-30;
- *Chroniques*, pp. 157-160;
- *Disques*, pp. 154-156;
- *Renaissance de Vivaldi au XXe Siècle*, pp. 5-28.

Vivaldi Veneziano Europeo, a cura di Francesco Degrada, Leo S. Olschki, Firenze 1980 («Quaderni vivaldiani», 1).

Contiene tra gli altri:

- *L'Istituto Italiano Antonio Vivaldi alla Fondazione Giorgio Cini*, pp. 9-13;
- NICOLODI, Fiamma, *Vivaldi nell'attività di Alfredo Casella organizzatore e interprete*, pp. 303-332;
- RINALDI, Mario, *Itinerario della rivalutazione vivaldiana*, pp. 289-302;
- TRAVERS, Roger-Claude. *La redécouverte de Vivaldi par le disque, de 1950 à 1978*, pp. 333-348;
- *Tavola rotonda sulla prassi esecutiva vivaldiana*, pp. 253-288;

VLAD, Roman, *Modernità e tradizione nella musica contemporanea*, Einaudi, Torino 1955.

WALKER, Alan, *Liszt and the Schubert Song Transcriptions*, «The Musical Quarterly», LIIV/4, Anniversary Issue: Highlights from the First 75 Years, 1991, pp. 248-262.

WATERHOUSE, John C. G., *Catalogo (e indice) delle musiche di Malipiero e dei suoi libri*, in ID., *La musica di Gian Francesco Malipiero*, presentazione di Fedele d'Amico, Nuova ERI, Torino 1990, pp. 335-345.

WEBER, Horst, *Figure et structures: über Madernas formative Jahre um 1950*, «Beiträge zur Musikwissenschaft», 34, 1992, pp. 1-46.

- WITMER, Robert, MARKS, Anthony, s.v. *Cover*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musician*, ed. by S. Sadie, Second edition, vol. 6, 2001, p. 618.
- ZANELLA, Laura, *Malipiero lavora alla Favola del figlio cambiato di Luigi Pirandello*, in ID., *Dopo La favola del figlio cambiato: come rinasce una creatura innocente*, Leo S. Olschki, Firenze 2002, pp. 1-56 («Studi di musica veneta. Archivio G. F. Malipiero», I).
- ZANETTI, Emilia, *Casella trascrittore ed elaboratore*, «La Rassegna Musicale», XVI/5-6, 1943, pp. 179-185.
- *Opere italiane del '600*, «Radiocorriere», XXVIII/3, 14-20 gennaio 1951, p. 12.
 - *Antologia dell'opera*, «Radiocorriere», XXIX/38, 14-20 settembre 1952, p. 5.
- Im Zenit der Moderne: die Internationalen Ferienkurse für neue Musik Darmstadt, 1946-1966, Geschichte und Dokumentation* hrsg. von Gianmario Borio, Hermann Danuser, Rombach, Freiburg im Breisgau 1997.
- ZOPPELLI, Luca, *La quinta zingarese: il quartetto in sol minore di Brahms/Schönberg e il "problema della sinfonia"*, «Rassegna veneta di studi musicali», II-III/7, 1986/87, pp. 275-287.

RINGRAZIAMENTI

Tutte le pagine che precedono queste parole di congedo sono il prodotto di una ricerca che non sarebbe mai stata possibile senza l'aiuto, la professionalità, la disponibilità, l'attenzione, molto spesso anche la vicinanza e l'affetto, di diverse persone alle quali devo molto.

Mi prime però iniziare ringraziando sentitamente gli Eredi di Luigi Nono e gli Eredi di Bruno Maderna per aver acconsentito alla riproduzione di documenti e immagini d'archivio relativi all'opera di Luigi Nono e Bruno Maderna.

Ringrazio al pari la Fondazione Paul Sacher di Basilea, l'Archivio Luigi Nono di Venezia, l'Archivio Storico delle Arti Contemporanee di Venezia, l'Archivio Storico Ricordi di Milano, l'Istituto Italiano Antonio Vivaldi, la Fondazione Cini di Venezia, l'NDR di Amburgo per aver acconsentito alla riproduzione di immagini e di stralci di documenti da loro conservati.

Il mio cordiale ringraziamento vada ai miei relatori per aver accompagnato il mio lavoro nelle sue fasi di gestazione e scrittura, e al Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna per avermi messo nelle condizioni di realizzarlo e portarlo a termine con serenità.

Grazie di cuore a Claudia Vincis, sia in qualità di relatrice che in qualità di Direttrice Scientifica dell'Archivio Luigi Nono di Venezia, che ha visto crescere e maturare la ricerca sotto i suoi occhi, e con la quale è stato bello condividere insieme questo lungo cammino: la ringrazio di essere sempre stata presente, prodiga di consigli e di stimoli.

Grazie infinite poi ad Angela Ida De Benedictis, curatrice della Collezione Maderna della Fondazione Paul Sacher di Basilea, della sua presenza e interesse costante sempre mostrati intorno alla mia ricerca; dei numerosi e arricchenti scambi di idee e, non da ultimo, di aver sempre concretamente agevolato il mio lavoro di ricerca. Grazie anche a Carlos Chanfón per la sua professionalità e disponibilità mostratami durante l'attività di ricerca sempre alla Fondazione Paul Sacher.

Grazie molte a Francisco Rocca della Fondazione Cini per la sua accoglienza sempre manifestatami e le belle conversazioni che si sono potute fare insieme.

Un ringraziamento particolare vada a Federico Pupo del Teatro Comunale di Treviso; a Paolo Robotti, Maddalena Novati, Andrea Malvano e Filippo Arri presso gli archivi e sedi RAI; Werner Grünzweig dell'Akademie der Künste di Berlino; a Giovanna Clerici e Francesco Fanna dell'Istituto Italiano Antonio Vivaldi; a Michele Mangione dell'Archivio delle Arti Contemporanee; a Maria Pia Ferraris dell'Archivio Storico Ricordi.

Ringrazio sentitamente Gianni Ephrikian, Vera Dalla Costa e Roger-Claude Travers per la disponibilità e i preziosi materiali fornitemi: l'esistenza in questa tesi di un capitolo su Angelo Ephrikian si deve anzitutto a loro.

A vario titolo i miei ringraziamenti vadano anche a Marco Beghelli, Paolo Dal Molin, Chiara Pancino della Biblioteca del Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia, Marion Trübswetter del BR di Monaco, Adam Gellen e Andreas Maul del HR di Francoforte, Nelly Okoro dell'Archivio musicale del NDR di Amburgo, Nicola Verzina dell'Archivio Maderna di Bologna, Cristina Targa e Alfredo Vitolo della Biblioteca del Museo della Musica di Bologna, Annalisa Bini e Paola Polito dell'Accademia Nazionale di S. Cecilia.