

ALMA MATER STUDIORUM – UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

DOTTORATO DI RICERCA IN MUSICOLOGIA E BENI MUSICALI

L-ART/07 MUSICOLOGIA E STORIA DELLA MUSICA

LEO IZZO

**IL RUOLO DEL JAZZ NELLE MUSICHE COMPOSTE DA BRUNO MADERNA
PER LA RADIO E PER IL CINEMA**

Relatore
Prof. Mario Baroni

Coordinatore del Dottorato di Ricerca
Prof. Angelo Pompilio

ESAME FINALE ANNO 2007

INDICE

Introduzione	5
1 La recezione del jazz in Europa	13
1.1 Il jazz nella musica colta francese e tedesca tra le due Guerre	13
1.1.1 Alcune considerazioni generali.....	14
1.1.2 La diffusione del jazz in Francia e Germania	17
1.1.3 Percorsi di una cellula <i>cakewalk</i>	21
1.1.4 Jazz e dodecafonìa.....	25
1.1.5 La recezione del jazz tra i compositori italiani	28
1.2 Il jazz nella musica per il cinema.....	35
2 ‘Il mio cuore è nel Sud’	60
2.1 Introduzione	60
2.1.1 Genesi e fortuna	60
2.1.2 Struttura del capitolo	64
2.2 Il testo.....	65
2.2.1 La trama	65
2.2.2 Le diverse versioni del testo	68
2.2.3 Voce narrante e personaggi	80
2.2.4 L’opposizione “interno – esterno”	81
2.2.5 La città e il jazz.....	86
2.2.6 Il delirio come forza motrice del dramma.....	91
2.3 Il materiale ‘precompositivo’	95
2.3.1 Impianto generale.....	95
2.3.2 Un unico nucleo generatore	97
2.3.1 La serie “tema”	99
2.3.2 Il piano seriale del foglio MP2 e la serie n. 1	102
2.3.3 Piano seriale di foglio A2 e serie “dritto”.....	103
2.3.4 I motivi ritmici	103
2.3.5 Prospetto complessivo dell’utilizzo del materiale preparatorio.....	105
2.4 Le funzioni della musica in rapporto al testo: uno sguardo d’insieme	109
2.5 Rappresentazione della follia e tecnica seriale	113
2.5.1 Concause storiche all’adozione della tecnica dodecafonica	113
2.5.2 Il motivo del “richiamo”	117
2.5.3 La caratterizzazione musicale di Dolores	122
2.6 Blues e boogie-woogie	129
2.7 Differenze di poetica tra Patroni Griffi e Maderna	140
3 ‘Le due verità’	145
3.1 Il film	146
3.1.1 La trama	146
3.1.2 Vicissitudini produttive	148
3.1.3 Il commento sonoro nella sua versione definitiva.....	153
3.2 Il progetto originario e la sequenza dei brani.....	155
3.3 I procedimenti compositivi.....	165

4	Il jazz nella produzione di Bruno Maderna: 1950 - 1964	179
4.1	Raccontare con il jazz: funzioni e contesti narrativi	179
4.2	Scrivere jazz: identità stilistiche e procedimenti compositivi	191
5	Conclusioni	204
Appendici		214
	Appendice I: I manoscritti degli abbozzi e del materiale preparatorio per ‘Il mio cuore è nel Sud’	214
	Appendice II: I manoscritti degli abbozzi e del materiale preparatorio per ‘Le due verità’	221
	Appendice III. Il jazz nella “musica d’uso” di Bruno Maderna: informazioni sulle opere e sui documenti.....	229
Abbreviazioni		246
Filmografia		248
Bibliografia.....		253



Happy Grossato Company – Original Jazz Band
Bruno Maderna al violino (1930-31)

INTRODUZIONE

Tra i documenti raccolti da Mario Baroni e Rossana Dalmonte per la redazione del libro *Bruno Maderna. Documenti* [1985] ve n'è uno che segna l'atto di nascita di questa ricerca. È una fotografia che risale agli anni 1930-31 che ritrae una piccola formazione jazzistica in posa davanti all'obbiettivo. La composizione ripropone lo standard delle fotografie promozionali diffuso tra le orchestre leggere di quel periodo. Gli strumenti caratteristici dell'armamentario jazzistico sono in primo piano: diversi tipi di sassofoni, un banjo, un contrabbasso, la batteria e persino un megafono, mentre, al centro dell'immagine, in piedi tra i musicisti, è riconoscibile il direttore (Umberto Grossato) che, anziché imbracciare uno strumento, stringe un plico di fogli che immaginiamo partiture.¹

Una scritta in inglese, in bella vista sulla pelle della grancassa, fuga ogni dubbio sul genere musicale di appartenenza: "The Happy Grossato Company: Original Jazz-Band". Il termine "original" è preso chiaramente in prestito alla ben più famosa Original Dixieland Jazz Band, ma all'osservatore di oggi quest'aggettivo, così come l'uso dell'inglese, ispira un misto di incredulità e tenerezza poiché è palesemente contraddetto dall'italianità delle fisionomie (e del cognome) e dalla presenza di strumenti non proprio tipici di un organico jazzistico (la fisarmonica, la chitarra classica e i due violini), una prova di come la prima diffusione del jazz, al di fuori degli Stati Uniti, sia stata segnata dalla commistione con generi e tradizioni musicali locali. La scritta sulla grancassa è accompagnata da un'immagine assai densa di storia, la figura sinuosa di un sassofonista nero in un elegante smoking, un'iconografia che ebbe una lunga tradizione in Europa per rappresentare l'idea di jazz americano. Questo tipo di immagine ebbe una grande diffusione dopo che venne utilizzata per pubblicizzare l'opera *Jonny spielt auf* (1927), di Ernst Krenek, uno dei maggiori successi teatrali del primo Novecento.²

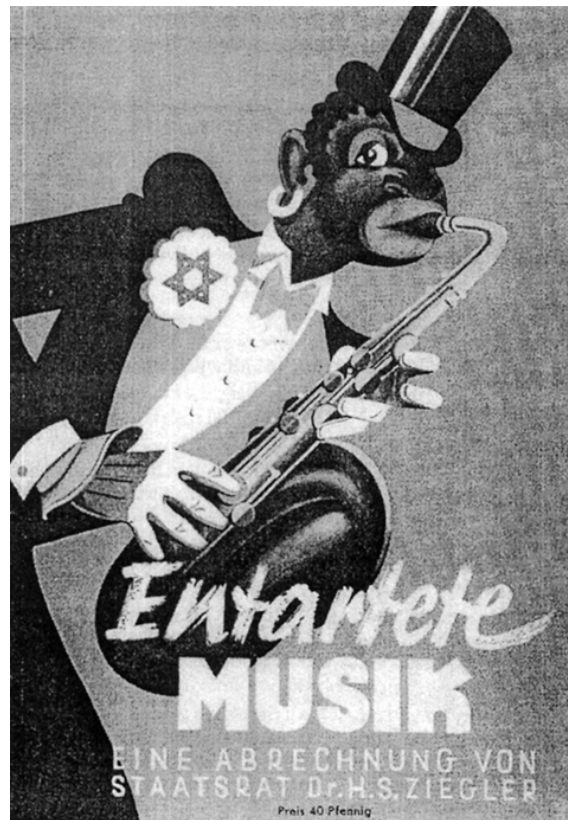
Nel complesso la foto della Happy Grossato Company è simile ai ritratti di innumerevoli altre *jazz-band* italiane di quegli anni, eccetto che per un particolare del tutto inusuale: uno dei musicisti è un bambino di circa dieci anni. Al centro dell'immagine, infatti, appena dietro la batteria, il piccolo Bruno Maderna, in smoking e cravattino al pari degli altri musicisti, imbraccia il violino e guarda nell'obbiettivo con aria professionale. Nell'orchestrina Grossato il piccolo Brunetto divenne presto l'attrazione principale, come rivelano le cronache di quel periodo e le locandine che pubblicizzavano i concerti.³

A chi conosca Maderna attraverso la complessità e la ricchezza delle sue composizioni, questa foto, che lo ritrae insieme all'orchestrina jazz, può instaurare un piccolo cortocircuito.

¹ Nella monografia di Adriano Mazzeletti [2004] sul jazz in Italia si possono trovare diversi documenti analoghi.

² Come mostra Alan Lareau nell'articolo *Jonny's jazz* [2002], in Germania questo tipo di raffigurazione si riscontra in innumerevoli fonti nella seconda metà degli anni Venti: ebbe una diffusione internazionale dopo che fu utilizzata per la copertina della partitura di *Jonny spielt auf* di Krenek. La popolarità di quest'immagine, quasi un'icona per rappresentare *in toto* la musica jazz, fece sì che il regime nazista la utilizzasse per la locandina della mostra *Entartete Musik* (musica degenerata) che si tenne nel 1938 a Dusseldorf.

³ Sulle complesse vicende che segnarono la prima biografia di Maderna e il rapporto tra il giovane musicista ed Umberto Grossato si rimanda alla ricostruzione di Mario Baroni e Rossana Dalmonte [1985].



Da sinistra in alto:

Particolare del logo della "Happy Grossato Company – Original Jazz Band"
Copertina della partitura di *Jonny spielt auf* di Erns Krenek (Universal, 1927)
Locandina della mostra Entartete Musik, Dusseldorf, 1938.

Due concezioni della musica diametralmente opposte vengono infatti a collidere: da una parte l'immagine evoca la dimensione artigianale dell'intrattenimento musicale, legata al "fare" piuttosto che ad un'idea astratta di opera d'arte, in quanto musica d'uso funzionale al rituale sociale del ballo; dall'altra c'è il mondo della musica colta contemporanea, di cui Maderna diverrà una delle figure più emblematiche: una musica che è espressione del pensiero e della poetica di un autore, un prodotto artistico complesso che richiede uno sforzo interpretativo non comune da parte dell'ascoltatore, una musica, per parafrasare Schumann, da ascoltare «con la testa tra le mani». La polarizzazione tra musica "alta" e musica "bassa", messa in discussione dal pensiero postmoderno, emerge invece appieno nei primi articoli sul precoce Maderna, che compaiono quando ormai egli ha acquisito una certa notorietà come bambino prodigio ed è indicato come orgoglio della gioventù fascista; in tale contesto ne vengono esaltate le straordinarie doti in ambito "colto" (il mito della prima direzione d'orchestra a dodici anni), mentre viene svilita, come un incidente di passaggio, la sua precoce esperienza come violinista "jazz". Questo punto di vista affiora, ad esempio, in un articolo pubblicato su «L'arena del lunedì» nel febbraio del 1938: «I primi anni della sua vita furono una odissea. Morta la madre egli si trovò a far parte di un minuscolo gruppo di suonatori ambulanti con i quali strimpellava per guadagnarsi il pane qua e là in esercizi pubblici. Aveva cinque anni quando a Sottomarina suonava il jazz; ma pur così fanciullo quasi odiava tale strumento, mentre era per lui una gioia quando poteva mettere le mani su una tastiera di pianoforte». ⁴ Il giudizio negativo sul jazz riflette un'opinione assai diffusa nella cultura ufficiale del periodo, in particolar modo dopo l'istituzione delle leggi razziali e il conseguente divieto di eseguire una musica di ascendenza "negra" come il jazz (una tra le arti considerate «degenerate»). ⁵

Si è dedicata tanta attenzione a questo episodio non solo per il gusto di porre un aneddoto curioso come *incipit* di una ricerca sul rapporto tra il compositore veneziano e il jazz, ma perché tra ciò che la foto mostra e il commento giornalistico si coglie una frattura significativa.

Il modo in cui l'estrazione "bassa" di Maderna («un minuscolo gruppo di suonatori ambulanti») viene censurata e rimossa dal giornalista sembra quasi prefigurare la scarsa attenzione che i commentatori, in anni molto più recenti, hanno riservato alle "musiche d'uso" del compositore veneziano.

Nella monografia di Raymond Fearn [1990], il primo studio approfondito ed esteso sull'opera maderniana, alle musiche scritte per la radio e per il cinema vengono dedicate solo poche righe, indicando che negli anni Cinquanta Maderna accettò questo tipo di commissioni per meri motivi di sussistenza. Il pregiudizio di Fearn sulle musiche "funzionali" di Maderna gli impedisce quindi di cogliere il valore dei singoli lavori, di distinguere quelli effettivamente realizzati frettolosamente da quelli su cui Maderna investì tempo, energie ed impegno compositivo.

Infatti, per alcune partiture, la fase preparatoria che precedette la composizione fu assai elaborata e i manoscritti rivelano un grado di complessità non minore rispetto ad opere più celebrate. Vi sono però anche casi in cui il lavoro di Maderna si dovette adeguare ai ritmi e alle necessità produttive dello spettacolo. Anche in queste occasioni,

⁴ Un ritaglio dell'articolo è conservato presso l'ABM, ma dal frammento di pagina non si risale alla data esatta né alla pagina della pubblicazione.

⁵ La contrapposizione tra il "volgare" jazz e la raffinata musica classica, come affiora tra le righe di questo articolo, è, in effetti, un *topos* della prima ricezione del jazz e non deve sorprendere in questo periodo storico. Sul jazz durante il fascismo in Italia si rimanda a Cerchiari [2003].

apparentemente più routinarie, tuttavia, la qualità di scrittura lascia intravedere la mano di Maderna e certe soluzioni non convenzionali mostrano come anche un impegno professionale potesse trasformarsi in un'occasione per manipolare dei materiali musicali "leggeri" con un gusto squisito e giocoso.

Abbracciare nel complesso la figura e l'opera di Maderna è quindi un compito particolarmente difficile, perché la curiosità e i molteplici interessi del compositore veneziano impongono allo storico di riconsiderare categorie di giudizio assodate e rassicuranti, come, appunto, il dualismo tra musica "alta" e musica "bassa".⁶ Le partiture maderniane intrise di jazz, incluse molte musiche per film e radiodrammi, mettono quindi in luce la sua posizione originale nel dibattito tra musica d'arte e musica d'uso. In alcuni casi rilevanti della sua produzione gli estremi di questa polarizzazione (musica jazz e musica "colta") tendono a convergere verso una concezione del comporre slegata da pregiudizi di genere e ambito. Ciò non si evince soltanto dall'esistenza, nella sua produzione, di una grande quantità di composizioni di ambito jazz, ma soprattutto dalla qualità della scrittura e dalla pertinenza con cui Maderna trattava i materiali jazzistici.

Questa tesi quindi approfondisce un aspetto dell'attività compositiva maderniana ancora poco conosciuto, seguendo la trama dei riferimenti jazzistici lungo l'arco della sua produzione di "musica d'uso". Si tratta per la maggior parte di musica composta su commissione e destinata a produzioni cinematografiche e radiofoniche.⁷ Benché gran parte di queste partiture (con l'eccezione di *Il mio cuore è nel Sud*) non possano essere assimilate - per caratteristiche e finalità - alla produzione principale di Maderna, il loro valore non si esaurisce esclusivamente nella testimonianza di un dato biografico, ma rende necessario un esame approfondito delle modalità compositive e del ruolo di questi brani all'interno della poetica del compositore veneziano.

Il primo capitolo offre una panoramica storica su alcuni aspetti della recezione del jazz fino al 1950 (ossia in un periodo anteriore alle prime composizioni di Maderna qui prese in esame) con lo scopo di evidenziare possibili modelli e linee di tendenza a cui il compositore potrebbe aver attinto per la realizzazione dei suoi lavori. Questo argomento è in realtà troppo vasto e ramificato per essere sviscerato con completezza: il fenomeno della recezione del jazz infatti si apre a riflessioni che attraversano molteplici ambiti di studio, come la sociologia della musica, la critica culturale, la storia della recezione, ma anche l'analisi stilistica nell'ambito del jazz e della musica colta.

Per rendere questa parte introduttiva più funzionale alla presente ricerca si è ritenuto opportuno limitare la discussione a due fenomeni principali: l'utilizzo del jazz da parte dei compositori europei di musica colta e la presenza del jazz nelle "colonne sonore" cinematografiche. Nel primo paragrafo si ripercorre la storia della recezione del jazz da parte dei compositori del Novecento europeo, con particolare riferimento alle aree che ebbero più influenza sul panorama musicale italiano (Francia e Germania).

⁶ Per questo motivo, nel trattare tale argomento, è necessario virgolettare parole che indicano concetti analoghi, come musica "colta" e musica "d'uso": da un lato non si può prescindere da una differenziazione che è entrata nel linguaggio comune ed indica canali e modalità di fruizione del tutto diversi; dall'altro però si rifiuta il pregiudizio di valore e la differenziazione gerarchica tra i due ambiti, perché, come si vuole dimostrare nella tesi, nel caso di Maderna ciò risulterebbe del tutto fuorviante.

⁷ Tra le musiche "jazz" di Maderna si può includere anche il lavoro discografico dedicato ai *songs* di Kurt Weill e la sigla televisiva *G-Man* per la serie televisiva *Giallo Club* [Romito, 2000]. Per informazioni più dettagliate si rimanda all'Appendice III.

La rassegna di composizioni prese in esame serve a illustrare un fenomeno diffuso e differenziato, ma che, tuttavia, manifesta nel suo complesso alcuni tratti comuni.

Nonostante il contesto della prima recezione del jazz sia molto diverso da quello in cui opera Maderna a fine anni Quaranta, tra le sue composizioni orientate jazzisticamente e le opere analoghe di alcuni compositori del primo Novecento vi sono anche significativi elementi di continuità. In particolare si è messo in evidenza, come interessante precedente agli esperimenti di jazz seriale maderniani, il trattamento dodecafonico del jazz operato da un compositore come Alban Berg (nell'opera *Lulu*), un'esperienza recepita in Italia da Dallapiccola, che inserì un *Blues* nell'opera *Volo di Notte* (1939).

Vi è però una sostanziale differenza tra i lavori maderniani e i casi di Berg e Dallapiccola. La maggior parte delle composizioni jazzistiche di Maderna, infatti, è concepita per mezzi di comunicazione nuovi e fortemente connotati dai linguaggi “popolari” (o, per usare una terminologia ormai logora, “di massa”): il cinema e la radio.⁸

L'enorme afflusso di pellicole americane negli anni del dopoguerra fece sì che il pubblico italiano fosse esposto in breve tempo ai modelli dominanti nel cinema hollywoodiano degli anni Quaranta, dove il jazz iniziava a comparire come elemento strutturale della musica di commento.

La produzione hollywoodiana di questo periodo non è ancora stata indagata in modo approfondito da questa particolare prospettiva, pertanto, per la redazione di questo paragrafo, è stato necessario raccogliere ed analizzare una filmografia cospicua, spostando poi l'attenzione sulla realtà italiana del dopoguerra, caratterizzata da problematiche autonome e differenti da quelle americane, ma, in alcuni casi, influenzata da quei modelli.

Il secondo e terzo capitolo sono quindi dedicati ai due lavori più importanti (nell'ambito delle musiche “funzionali”) che Maderna realizza tra il 1949 e il 1951, il radiodramma *Il mio cuore è nel Sud* (1949) su testo di Giuseppe Patroni Griffi e il film *Le due verità* (1951) di Antonio Leonviola, per i quali il metodo compositivo e l'impegno profuso sono equiparabili alle coeve opere “serie”.

Negli anni successivi alla Seconda Guerra Mondiale la cultura musicale italiana vive un momento di grande fermento, che si manifesta nella “scoperta” di quelle aree musicali extranazionali lontane dall'ideologia fascista. La musica jazz importata dagli Stati Uniti e la progressiva conoscenza della tecnica dodecafonica si pongono, per motivi diversi, agli estremi di questo fenomeno. La chiusura della cultura italiana nei confronti di ciò che avveniva oltralpe e oltreoceano durante gli anni del regime è stata di recente ridimensionata; ciò non toglie che il dopoguerra si caratterizzi per una spinta notevole verso l'arricchimento delle conoscenze e delle esperienze in senso internazionale. Da un lato, quindi, per molti compositori diventa imprescindibile la frequentazione dei corsi estivi di Darmstadt, mentre in Italia iniziano ad essere divulgate le tesi adorniane, dall'altro fanno epoca le *tournèe* italiane di alcuni grandi protagonisti della musica jazz, come Duke Ellington. Inoltre la scoperta del bebop e del cosiddetto *progressive* (la musica complessa ed intellettualistica dell'orchestra di Stan

⁸ Quando nel 1949 Maderna realizza la musica per il suo primo radiodramma, questo genere narrativo era praticamente sconosciuto in Italia, pertanto, nella ricerca di possibili modelli di riferimento, si è ritenuto più opportuno concentrare l'attenzione sulla presenza di musica jazz nelle colonne sonore cinematografiche.

Kenton) permettono di cambiare l'opinione comune su questo genere musicale, che inizia ad essere osservato come forma d'arte e non soltanto come musica da ballo.

I due lavori presi in esame riflettono pienamente quest'intreccio di sollecitazioni offrendo un punto di vista inedito su una fase della cultura italiana segnata da rapide e profonde trasformazioni.

Per *Il mio cuore è nel Sud*, dramma dalla prosa visionaria, incentrato su un'idea di città in cui convergono istanze neorealiste e angosce metropolitane, Maderna realizza una musica raffinatissima, frutto di un lavoro compositivo lungo ed elaborato. Concepita interamente attraverso la tecnica seriale, la partitura di *Il mio cuore è nel Sud* si inserisce in una fase di esplorazione compositiva, in cui, già con le *Liriche greche*, Maderna ricerca una strada autonoma a partire dal metodo dodecafonico. Come richiesto esplicitamente dall'autore del testo, Maderna caratterizza la musica attraverso continui riferimenti jazzistici, operando una sintesi (tra il jazz e la tecnica del comporre con i dodici suoni) che ha pochi precedenti nella storia della musica.

Si tratta quindi di un lavoro importante, che ottenne riconoscimenti internazionali, che fu tradotto in due lingue e per la realizzazione del quale collaborarono due personalità che avrebbero segnato il panorama culturale italiano degli anni successivi. Nonostante ciò il lavoro è stato per lungo tempo ignorato dagli studiosi e fino ad ora è mancato un esame approfondito dell'opera dal punto di vista drammaturgico e compositivo.⁹

I manoscritti di materiale preparatorio identificati presso la Paul Sacher Stiftung di Basilea (PSS) e l'Archivio Bruno Maderna di Bologna (ABM) ha permesso di ricostruire gran parte dei procedimenti compositivi operati da Maderna nella realizzazione di *Il mio cuore è nel Sud*. La difficoltà di far convivere la logica seriale con gli stili di derivazione jazzistica si trasforma per Maderna in una risorsa: le operazioni con cui egli manipola il materiale seriale, ricostruibili attraverso i vari stadi del processo compositivo, gli permettono di controllare l'esito finale e di ottenere un effetto di tipo jazzistico. Ma *Il mio cuore è nel Sud* non è importante soltanto dal punto di vista strutturale e compositivo. Nel testo di Patroni Griffi infatti confluiscono stimoli culturali di tipo diverso e il lavoro testimonia una fase particolarmente recettiva del panorama italiano: la prospettiva neorealista con cui viene descritta la desolazione di una città negli anni del dopoguerra convive infatti con l'interesse verso i modelli cinematografici e teatrali americani. Il "jazz seriale" di Maderna risponde a queste sollecitazioni, contribuendo ad intessere il racconto e suggerendo soluzioni che nel testo sono espresse solo in potenza. La musica infatti interagisce con il testo di Patroni Griffi in modo raffinato, sfruttando le potenzialità del mezzo radiofonico per creare una drammaturgia che non sarebbe realizzabile altrimenti.

Il mio cuore è nel Sud è quindi l'opera più importante tra quelle qui prese in esame e pertanto viene dato ampio spazio all'analisi delle molteplici implicazioni di questo lavoro, dal punto di vista narratologico, compositivo e in relazione al panorama culturale del tempo.

Il corrispettivo più vicino a *Il mio cuore è nel Sud*, nell'ambito delle musiche cinematografiche di Maderna, può essere considerato il film *Le due verità* (1951) di Antonio Leonviola, un dramma giudiziario dalle tinte *noir*.

⁹ Notizie e considerazioni critiche sul radiodramma si trovano negli studi di Angela Ida De Benedictis [2004] e Maurizio Romito [2000].

La collaborazione tra Maderna e il regista ebbe momenti di grande difficoltà e il risultato finale risulta assai meno interessante rispetto al caso precedente. Anche in questa occasione Maderna elaborò una sintesi originale di jazz e tecnica seriale attraverso un elaborato processo compositivo, ma la musica non convinse il regista, che chiese a Maderna di riscrivere tutto sulla base delle proprie indicazioni. Il rifacimento venne realizzato contro voglia dal compositore, portando a un risultato scontato e banale. Solo l'esame delle partiture e del materiale preparatorio (documenti depositati agli archivi S.I.A.E. e conservati in copia presso l'ABM) ha permesso di ricostruire il progetto originario della "colonna sonora" e di valutare le scelte drammaturgiche di Maderna in relazione alla narrazione filmica.

Nel quarto ed ultimo capitolo si prende in considerazione la produzione "jazzistica" di Maderna relativa agli anni Cinquanta e ai primi anni Sessanta, che si palesa in un insieme di composizioni assai eterogenee: di caso in caso il riferimento a materiali e stili jazzistici può essere più o meno rilevante, come pure può variare molto la cura dedicata alla realizzazione e l'esito complessivo; inoltre si riscontrano differenze nel tipo di destinazione (radio, cinema, televisione, dischi) e nel supporto su cui si sono conservati i lavori (nella maggior parte dei casi sono disponibili le partiture, talvolta invece solo le registrazioni).

In questo *corpus* di opere, sebbene molto vario, si possono però rintracciare degli elementi di continuità sia nel modo in cui il jazz viene utilizzato ai fini narrativi (filmica o radiodrammatica) e sia dal punto di vista della tecnica compositiva.

Nel paragrafo *Raccontare con il jazz* si prendono in esame diversi lavori in cui l'elemento jazzistico è utilizzato come strumento connotativo per la caratterizzazione di un ambiente (ad esempio la città e i luoghi dell'intrattenimento urbano) o di un personaggio (ad esempio "la seduttrice") o per evocare uno stato d'animo (come nostalgia ed inquietudine).

Se in *Il mio cuore è nel Sud* e *Le due verità* Maderna aveva sperimentato la possibilità di ottenere un effetto jazzistico attraverso le procedure seriali, nella musica composta successivamente per la radio ed il cinema la sua scrittura riflette più da vicino alcuni ambiti stilistici propri del jazz.

Nel paragrafo *Scrivere jazz* ci si sofferma quindi sul modo in cui Maderna rielabora determinati stili jazzistici, facendo riferimento, in particolare, al *progressive jazz* che in quel periodo era rappresentato dall'orchestra di Stan Kenton. Dall'esame dei lavori più vicini all'idioma jazzistico, come la musica per la radiocommedia *Il cavallo di Troia* (1959) scritta per un organico di big band, affiora uno stile compositivo perfettamente inscrivibile nel panorama jazzistico di quegli anni, ma che, al contempo, presenta elementi di originalità.

Il percorso di una ricerca è costellato di incontri che, in modo diverso, ne segnano il cammino.

La prima formulazione del progetto di ricerca nacque durante alcune conversazioni con Roberto Leydi. Il suo entusiasmo e la sua commozione nel ricordare la figura di Maderna furono per me di grande incoraggiamento, umano prima che scientifico. Diverse sono le istituzioni e le persone che hanno agevolato la ricerca. Gran parte del mio lavoro si è svolto presso l'Archivio Bruno Maderna di Bologna, il cui

curatore, Nicola Verzina, ringrazio per la disponibilità e i frequenti scambi di opinioni. Maddalena Novati della RAI di Milano, curatrice dell'Archivio dell'ex-Studio di Fonologia di Milano ha appoggiato con partecipazione la mia ricerca. Ringrazio inoltre Ulrich Mosch, della Paul Sacher Stiftung di Basilea. Roberto Ellero dell'Ufficio Attività Cinematografiche del Comune di Venezia ha gentilmente messo a disposizione materiale di difficile reperibilità. Stefano Zenni della SIDMA e Roberto Catucci dell'Auditorium Parco della Musica hanno permesso che la ricerca si concretizzasse in un importante concerto.

Durante la stesura mi sono stati utili gli scambi di vedute con i professori Franco La Polla (in qualità di secondo relatore), Giampiero Cane e Raffaele Pozzi e inoltre con Marcello Piras, Veniero Rizzardi, Maurizio Romito. Devo un ringraziamento particolare ad Angela Ida De Benedictis per la generosità con cui ha condiviso informazioni e materiali preziosi.

Sono riconoscente al professor Mario Baroni, che ha seguito i diversi stadi della ricerca con una partecipazione ed un incoraggiamento che trascende il ruolo istituzionale di relatore.

Un grazie anche ad Alfredo, insostituibile interlocutore e bibliografo.

Infine ringrazio Laura, che mi è stata vicino e ha regalato leggerezza ad un impegno talvolta pesante.

1 LA RECEZIONE DEL JAZZ IN EUROPA

1.1 *Il jazz nella musica colta francese e tedesca tra le due Guerre*

Prima di concentrare l'attenzione sul caso di Bruno Maderna è opportuno esaminare il modo in cui il jazz è stato utilizzato dai compositori che l'hanno preceduto, al fine di evidenziare alcuni aspetti generali della recezione del jazz in Europa e alcune linee di tendenza in atto nella musica del Novecento.

Per svolgere questo compito è però necessario risalire fino all'inizio degli anni Venti: una distanza temporale che, nel turbinoso succedersi degli eventi e dei movimenti artistici che hanno segnato il Novecento, potrebbe forse apparire eccessiva. Le ragioni di questa scelta risiedono in un dato storico evidente: mentre tra il 1917 e il 1934 in Europa (ma soprattutto in Francia e Germania) si registra un pullulare di composizioni ispirate al jazz, nel quindicennio successivo questo tipo di produzione è quasi del tutto scomparsa. In una documentata monografia Susan Cook ha preso in considerazione il periodo d'oro della recezione del jazz da parte dei compositori europei elencando più di cento composizioni di ispirazione jazzistica, mentre, sostiene l'autrice, dopo il 1934 questo tipo di produzione scemò improvvisamente [S.C. Cook, 1988].

Come afferma Gunther Schuller, il repentino calo di interesse fu dovuto proprio alla maggior diffusione del jazz come musica di intrattenimento: «improvvisamente – scrive Schuller – il jazz non fu più un qualcosa di esotico [...] ed iniziò ad essere assimilato nel panorama socioculturale» europeo [Schuller, 1997, p. 290]. Inoltre l'ascesa dei regimi dittatoriali in Italia e Germania agì da elemento dissuasore nei confronti dei compositori (molti dei quali, come Stravinskij e Weill, si spostarono definitivamente negli Stati Uniti).¹⁰

Dopo una fase iniziale di improvvise (e spesso fugaci) “passioni” dei compositori europei nei confronti del jazz, tra il 1934 e il 1949, l'anno in cui Maderna scrive *Il mio cuore è nel Sud*, trascorrono quindici anni in cui musica colta e jazz sembrano percorrere binari del tutto indipendenti.¹¹

Inoltre mentre la recezione del jazz fu un evento centrale del panorama culturale di francese e tedesco degli anni Venti e Trenta, in Italia questo fenomeno, seppur rilevante nella società civile e nell'ambito dell'intrattenimento, influì molto meno sulla produzione dei compositori.

¹⁰ La discriminazione del jazz sotto la dittatura nazista è un fatto ampiamente documentato: spesso nel mirino dei censori finirono non solo le band di jazz ma anche i musicisti di area colta che avevano attinto a questo idioma. Ne è una prova la mostra *Entartete musik* che si tenne nel 1938 a Dusseldorf e in cui si riproponeva il punto di vista del regime sull'“arte degenerata” (sul modello dell'esposizione organizzata a Monaco l'anno precedente e incentrata sull'arte figurativa). Oltre a dipinti ispirati al jazz, nella mostra di Dusseldorf venivano esposti dischi di musica leggera e le partiture di autori come Stravinskij, Hindemith, Krenek e Weill in cui si faceva esplicito riferimento alla musica afroamericana. [S.C. Cook, 1989, p. 42].

¹¹ Non mancano anche in questo periodo casi interessanti di composizioni che si confrontano con il linguaggio jazzistico; non si tratta più di un fenomeno collettivo, ma piuttosto di scelte individuali, spesso nate su commissione: si pensi ad esempio all'*Ebony Concerto* di Igor Stravinskij, eseguito nel 1945 dall'orchestra di Woody Herman, o a *Contrast* di Béla Bartók, commissionato nel 1938 dal clarinetista jazz Benny Goodman. Vi sono infine altre composizioni ispirate al jazz e scritte nel decennio 1935-1945 in cui si nota una tardiva recezione della tendenza in atto negli anni Venti: così può essere interpretato il *Blues* di Dallapiccola che sarà discusso più avanti.

Pertanto se si vuole esaminare il rapporto tra jazz e musica colta nelle opere che hanno preceduto l'esperienza di Maderna bisogna necessariamente rifarsi ad un contesto temporalmente lontano e attinente alla realtà francese e tedesca.

1.1.1 Alcune considerazioni generali

Gli studi sul rapporto tra i compositori del primo Novecento europeo e il jazz si sono incentrati principalmente su due aspetti. Da un lato il ricorso al jazz è stato analizzato in una prospettiva di critica culturale, mettendo in evidenza come l'elemento jazzistico sia divenuto uno strumento espressivo al servizio delle estetiche dei singoli autori.

Dall'altro è stata indagata la relazione tra le singole opere e gli stili jazzistici di riferimento; questa ricerca è stata condotta esaminando le fonti che i compositori utilizzarono e, in mancanza di dati certi, ipotizzando possibili modelli di ispirazione.

Il primo aspetto prende in considerazione il jazz come oggetto di discorso. Quindi la riflessione estetica di pittori, letterati e musicisti, si inserisce in un fenomeno di recezione ben più vasto che coinvolge non solo le *élites* intellettuali di singoli paesi, ma una parte cospicua della società civile. Il jazz è quindi stato di volta in volta interpretato nei modi più diversi: come simbolo di modernità, disinibizione sessuale, esotismo, meccanicità, dinamismo, vitalismo, depravazione morale, ambiente sociale malfamato o come strumento per poter comunicare con le masse; per taluni rappresentò un elemento catalizzatore delle istanze di modernità e per altri una pericolosa minaccia ai valori tradizionali. La dimensione mitopoietica del jazz si articola nella letteratura secondaria attraverso quattro tipologie di fonti: la descrizione della musica ascoltata (ad esempio critica musicale, testimonianze di viaggio); le considerazioni generali sul fenomeno (articoli giornalistici di costume, saggi di critica musicale); le dichiarazioni poetiche di musicisti di ambito eurocolto; la produzione artistica (letteraria, figurativa, teatrale) che rimanda al jazz.¹² Nella prima metà del Novecento infatti sotto il termine 'jazz' si raccolgono una quantità di fenomeni differenti che investono la sfera del divertimento e dell'intrattenimento collettivo, il dibattito dell'opinione pubblica intorno alla modernità e al cambiamento dei costumi, la riflessione intorno all'idea di "civilizzato" contrapposta a quella di "primitivo"; al contempo, sotto i regimi totalitari, il jazz ha rappresentato per alcuni un'arte clandestina e una forma di opposizione alla dittatura.

Un'altra prospettiva di indagine prende in considerazione il problema delle fonti e quindi la modalità d'incontro tra i compositori europei e la musica jazz: dai casi di fruizione diretta, ad esempio durante un concerto, a quelli di fruizione indiretta attraverso tipi diversi di supporti (musica a stampa, registrazioni, rulli di pianola, film). Di consueto, nell'ambito degli studi sul *musical borrowing*, il riferimento ad una musica preesistente all'interno di una nuova composizione è di solito connesso all'esistenza di una fonte scritta: a quest'ultima il compositore può avere attinto nella ricerca di un materiale o un modello a cui rifarsi [cfr. Burkholder, 1994]. Riferendosi al jazz, una tradizione musicale la cui specificità risiede prevalentemente nella *performance*, è necessario quindi ridefinire il concetto di 'fonte' affinché si adatti alle caratteristiche

¹² Gli studi incentrati sull'influenza del jazz nella narrativa e nella poesia forniscono una serie di indicazioni utili anche per l'analisi delle composizioni influenzate dal jazz. Si rimanda a questo proposito all'eccellente lavoro di Giorgio Rimondi [1999] e alla relativa bibliografia.

dell'oggetto (l'esecuzione jazzistica) e del suo veicolo di diffusione privilegiato (il disco). È risaputo che il jazz sia una musica che si realizza principalmente nell'esecuzione grazie all'apporto dei singoli musicisti e che questa dimensione non trovi nella notazione musicale un efficace mezzo di comunicazione/registrazione del fenomeno musicale. Se gran parte dell'alterità del jazz rispetto alla tradizione della musica eurocolta risiede proprio in questo principio, ne deriva che la musica eseguita da musicisti neroamericani nel loro contesto di fruizione consueto si potrebbe considerare come la 'fonte' diretta per eccellenza. Nella maggior parte dei casi, i compositori europei che mostrarono interesse verso il jazz conobbero questa musica senza essere stati negli Stati Uniti e per lo più in modo indiretto, attraverso documenti di vario tipo, supporti sonori, spartiti per pianoforte e, in taluni casi, saggi divulgativi sulla musica jazz. Considerando i diversi media attraverso cui la musica jazz si è diffusa (musica a stampa, rullo di pianola, registrazione discografica) bisogna tenere presente che ogni supporto, per la propria specificità, comporta la perdita di alcune informazioni. Negli studi storici sulla musica afroamericana questo problema è stato affrontato da tempo ed è noto che un'esecuzione jazzistica nel suo contesto naturale di fruizione (in cui si instaura un rapporto di interazione tra musicisti e pubblico) può essere ben diversa dall'esecuzione dello stesso brano per un'incisione discografica di durata limitata.¹³

Ai numerosi autori che negli anni Venti e Trenta si ispirarono al jazz (tra cui ricordiamo Debussy, Stravinskij, Ravel, Milhaud, Hindemith, Krenek, Schulhoff, Berg) il mercato europeo offriva poche fonti e spesso di scarsa attendibilità e solo Milhaud e Ravel, nel corso dei loro viaggi in America, ebbero l'opportunità di ascoltare direttamente delle esecuzioni jazz di musicisti afroamericani. Per approfondire la conoscenza di questo nuovo genere musicale i compositori europei utilizzarono prevalentemente fonti a stampa, e raramente cercarono di procurarsi i pochi dischi americani reperibili in commercio. Non sorprende quindi che la caratterizzazione jazzistica di questo corpus di brani dipenda, nella maggior parte dei casi, da elementi di superficie (come l'elemento della sincope o l'inflessione blues data dall'abbassamento del terzo, quinto e settimo grado della scala maggiore) mentre non tiene conto della peculiarità della prassi esecutiva autenticamente jazzistica.

In merito alle fonti un secondo problema riguarda, utilizzando un termine assai problematico e connotato ideologicamente, la questione della 'autenticità'. Nella musica leggera americana prodotta fino agli anni Trenta l'etichetta di 'jazz' era utilizzata in modo molto meno selettivo di quanto non avvenga oggi. Pertanto in questo periodo poteva accadere facilmente che un brano venisse indicato dall'autore o dall'editore come appartenente al genere jazz (o alle sue numerose declinazioni in voga nel tempo come *ragtime*, *foxtrot*, *hot*, ecc.) mentre oggi non viene più riconosciuto come tale, poiché né la formazione musicale degli autori né le caratteristiche stilistiche dei brani rientrano in quella che si è consolidata come la storia della produzione musicale jazzistica. Di conseguenza questa produzione spuria, che assume molto spesso del jazz solo il valore nominale, andrebbe considerata piuttosto come un aspetto della *ricezione* del jazz, al di

¹³ Bisogna inoltre considerare che le tecniche di incisione adottate negli anni Venti e nei primi anni Trenta non consentivano la fedele registrazione di alcuni strumenti (ad esempio della batteria); al contempo però le poche registrazioni di pianisti afroamericani disponibili in quegli anni erano pur sempre più fedeli dei diffusissimi rulli di pianola, nei quali (almeno nei primi modelli) non era possibile riprodurre le variazioni dinamiche e agogiche dell'esecutore. Quindi il grado di aderenza della fonte rispetto all'oggetto sonoro originario può mutare notevolmente a seconda del tipo di medium, della tecnologia o della codificazione su cui si basa.

là del valore estetico delle singole opere. Non solo si tratta di una produzione che fa riferimento al jazz o che in qualche misura ne è influenzata, ma, nella scarsità di fonti primarie che ha segnato l'iniziale diffusione del jazz in Europa, spesso un brano considerato oggi una mera contraffazione poteva essere interpretato allora erroneamente come autentica espressione del folklore neroamericano. Il problema dell'autenticità delle fonti utilizzate in fase precompositiva è in realtà comune a innumerevoli altri casi della storia della musica, dove la fonte rappresenta il testimone di una cultura musicale diversa, lontana geograficamente (esotismo), nel tempo (neoclassicismo) o relativa a gruppi sociali distinti (utilizzo di materiale folklorico). Nell'ambito del jazz tuttavia queste problematiche sono determinate dalla particolare storia dei rapporti razziali in America e, di conseguenza, dalla gestione dell'industria dell'intrattenimento.

Il jazz che inizia a diffondersi nel panorama musicale americano (e di riflesso in quello europeo) viene inizialmente interpretato dalla cultura dominante come una musica esotica (espressione della comunità nera e quindi di ascendenza africana) nata in terra americana. Di contrasto, tuttavia, per lungo tempo il neroamericano non ha avuto l'opportunità di essere un interlocutore autorizzato a definire quali fossero i valori veicolati dalla propria musica, o di discernere se un determinato brano poteva rientrare o meno nella categoria di jazz. Ciò ha portato al paradosso di una etichetta ("jazz") che veniva comunemente utilizzata per indicare l'idioma musicale di una comunità separata (una diversa etnia secondo gran parte della società americana bianca) ma di cui i contorni e le connotazioni simboliche erano il frutto di fraintendimenti nati in dibattiti dove il musicista nero non aveva possibilità di parola. Allo stesso modo la prima diffusione del jazz ha visto riunite sotto la medesima denominazione musiche che oggi non vengono più riconosciute come appartenenti alla storia del jazz, ma piuttosto a quella della musica leggera americana. La politica segregazionista americana prevedeva una diversa distribuzione dei dischi prodotti per le minoranze etniche ed in particolare per i neroamericani: i cosiddetti "race records". Ciò fu determinante anche per l'immagine del jazz che si diffuse in Europa: mentre King Oliver e Jelly Roll Morton registravano alcuni capolavori della storia del jazz, in Europa venivano distribuiti sotto questa etichetta solo i dischi di orchestre bianche che oggi sono considerate esempi di musica leggera più o meno intrisa di elementi jazzistici, come quella di Paul Whiteman. Lo stesso vale per la musica a stampa che arrivava dall'America e, con qualche significativa eccezione, per la maggior parte delle *tournees* di musicisti americani [cfr. Tirro, 2002].

Un caso emblematico è costituito dal primo film sonoro di grande diffusione, *The jazz singer* (con Al Jolson, del 1927). Sebbene la colonna sonora sia un elemento di primo piano e tanto il titolo quanto la trama facciano riferimento al jazz, oggi le musiche utilizzate nel film sono inscrivibili nell'ambito della canzone popolare americana di quegli anni, piuttosto che nel jazz.¹⁴

Lo schema seguente riassume la casistica delle diverse modalità con cui i compositori europei hanno potuto conoscere il jazz, secondo un ordinamento che va dalla fruizione diretta a quella maggiormente mediata.

¹⁴ Il film di Alan Crosland e la presenza del jazz nel cinema sono argomenti affrontati più approfonditamente nel paragrafo 1.2.

Modalità di incontro con la musica jazz:

1. Concerti
 - a. di musica jazz ascoltata nel contesto d'origine statunitense
 - b. di musica jazz ascoltata in Europa
 - c. di musica leggera americana sotto l'etichetta 'jazz'
2. Musica registrata
 - a. di musicisti jazz
 - b. di musica leggera americana sotto l'etichetta 'jazz'
3. Musica a stampa
 - a. spartiti di jazz
 - b. spartiti di musica leggera americana sotto l'etichetta 'jazz'
 - c. testi di didattica compositiva
 - d. brani di compositori europei ispirati ad elementi jazzistici (divenuti in seguito prototipo di musica jazz per altri autori)

1.1.2 La diffusione del jazz in Francia e Germania

Il modo con cui il jazz si diffuse in Francia e Germania è stato ormai ampiamente indagato e dalle ricerche effettuate è emersa una differenza sostanziale tra le due nazioni. Come sintetizza Frank Tirro: «the transmission of jazz to German was different from the patterns of disseminations to be found first in America and then in England and France. In these latter two countries the process of dissemination was more like than unlike that which took place in United States at almost the same time». [Tirro, 2002, pp. 81-82] In Francia le numerose *tournees* di musicisti afroamericani favorirono un generale interesse nei confronti della musica jazz ben prima che fossero disponibili sul mercato i primi dischi di musicisti neri. Gli eventi che ebbero un impatto più significativo si collocano però dopo la fine della Grande Guerra. La *tournee* della banda del 369° reggimento americano (composto da sole truppe di colore) diretta da James Reese Europe ebbe un largo seguito tra il 1917 e il 1918, ma la musica che proponeva (ragtime orchestrali e brani sincopati di vario genere) rifletteva uno stile ormai superato. L'evento che catalizzò l'attenzione degli intellettuali europei fu invece l'esibizione londinese di Sidney Bechet con la Southern Syncopated Orchestra di Will Marion Cook. Ernest Ansermet scrisse un'entusiastica recensione sul periodico svizzero «Revue Romande» [Ansermet, 2001] e la risonanza di quest'evento contribuì a diffondere l'interesse per il jazz anche in Francia.¹⁵ Come osserva Tirro, Bechet, che tornò poi nel vecchio continente e vi rimase per diverso tempo, fu in realtà l'unico legame tra il pubblico europeo e la tradizione più 'autentica' del primo jazz neroamericano.¹⁶ Infatti, nonostante il clamore suscitato dalle successive *tournees* di musicisti statunitensi (come le orchestre di Sam Wooding e di Paul Whiteman, gli Original Dixieland Jazz Band e la ballerina Josephine Baker), per tutti gli anni Venti la

¹⁵ L'articolo di Ansermet *Sur un orchestre negro* («Revue Romande», III, 15 ottobre 1919, pp. 10-13) compare nella traduzione italiana in Ansermet [2001].

¹⁶ Negli anni Venti il sassofonista di New Orleans girò gran parte dell'Europa nell'ambito di diverse riviste musicali (la tra cui la celebre *Black Revue* con la ballerina Josephine Baker) e che molto probabilmente si esibì nel 1927 anche in Italia, nella totale indifferenza dell'opinione pubblica, all'interno dello spettacolo *Black People* [Mazzoletti, 2004, p. 203].

conoscenza consapevole del jazz fu compromessa dalla scarsità di informazioni e di fonti dirette. Tuttavia, mentre in Francia il jazz si diffuse in modo più capillare nel corso degli anni Trenta, in Germania continuò per molto tempo ad essere diffusa un'immagine del jazz stilizzata e ancora lontana dalle innovazioni stilistiche che i musicisti americani stavano apportando.

Recenti studi incentrati sulla recezione del jazz ci rappresentano questa musica come uno dei luoghi più discussi del Novecento da parte di artisti, poeti, intellettuali e mostrano l'influenza che il jazz ebbe sulle estetiche novecentiste in Europa ed in Italia. L'ampio dibattito nato intorno al fenomeno jazzistico fu costellato però di fraintendimenti e di interpretazioni contraddittorie: il jazz infatti per lungo tempo mancò di una definizione riconoscibile e condivisa, e fu piuttosto legato ai diversi usi, assolvendo così ad una funzione mitografica, come grande 'altro' della musica occidentale. Per tutti gli anni Venti i canali di distribuzione americani fecero sì che in Europa arrivassero quasi esclusivamente i dischi e gli arrangiamenti a stampa di orchestre bianche di musica leggera (come quella di Paul Whiteman) o gli spartiti di brani pianistici in stile ragtime. In questo contesto, la maggior parte dei compositori europei si avvicinò ai balli di moda come il *fox-trot*, *cakewalk*, il *charleston* e lo *shimmy* credendo di essere di fronte ad un'autentica espressione del nero americano, portatore un'"alterità" al contempo primitiva e moderna.

Per il compositore europeo degli anni Venti il jazz era quindi qualcosa di totalmente estraneo alla tradizione musicale colta occidentale: un patrimonio lontano a cui attingere, alla stregua delle melodie pergolesiane nel più noto *pastiche* neoclassico di Stravinskij.

Il «virus del jazz» che colpì i compositori degli anni Venti (secondo una sarcastica espressione del compositore Marc Blitzstein [1934, p. 216]) può essere quindi considerato come un aspetto particolare di una più generale propensione ad inglobare nel proprio stile le musiche "altre", secondo un paradigma che Raffaele Pozzi ha definito "ideologia neoclassica" [Pozzi, 2004].

Come osserva Anne C. Shreffler in un importante contributo sull'argomento, la posizione universalista della musica d'arte permetteva al compositore europeo di incorporare una vasta gamma di influenze stilistiche, e tra queste trovò spazio anche il jazz. [Shreffler, 1996, p. 58]

Il portato di novità che il jazz rappresentava non venne però accolto in *toto* dai compositori europei e solo determinati tratti, quelli più adattabili al sistema musicale eurocolto, vennero acquisiti: la scala blues, la strumentazione, alcuni motivi ritmici. Come è noto però l'elemento che differenzia maggiormente la tradizione musicale afroamericana da quella eurocolta risiede nell'importanza della *performance* rispetto alla composizione, nella centralità dell'agire rispetto al testo scritto. È evidente quindi che l'incompatibilità tra le due tradizioni venne risolta dai compositori in modo da non mettere in discussione l'idea di 'opera' e di 'testo' su cui si basa la concezione occidentale dell'arte.

Come osserva Shreffler: «incorporating other music allows the composer to speak with different voices: to adopt different "masks" [...] Distance from the model – whether chronological or geographical – permits an ironic, self-reflexive commentary on it, a crucial aspect of modernist thinking in music. The use of jazz in concert music therefore points up many of the same issues that arise in discussions of the neoclassical

repertoire: how assimilation, quotation, allusion, parody, and association are used to mediate between old and new». [Shreffler, 1996, p. 56].

Queste considerazioni sono d'altronde perfettamente confermate da uno dei protagonisti di questo fenomeno; in una conferenza tenuta alla Rice University (Texas) nel 1928, Ravel descrive il rapporto tra compositore e musica jazz in modo pienamente consapevole:

«these popular forms are but materials of construction and the work of art appears only on mature conception where no detail has been left to chance. [...] Moreover, minute stylization in the manipulation of these materials is altogether essential [...] Think of the striking and essential differences to be noted in the “jazz” and “rags” of Milhaud, Stravinsky, Casella, Hindemith, and so on. The individualities of these composers are stronger than the materials appropriated. They mould popular forms to meet requirements of their own individual art».¹⁷

Nonostante, come afferma Ravel, «le individualità di questi compositori siano più forti dei materiali acquisiti», la recezione del jazz da parte della musica colta europea mostra dei tratti comuni e, in particolare in area francese, l'elemento unificante sembra essere la prospettiva primitivista con cui l'intellettuale parigino guardava al nero americano; la musica jazz era vista quindi come un elemento di alterità assimilabile alle suggestioni africane che caratterizzavano i quadri delle avanguardie artistiche.

L'idea di alterità che circondava la musica jazz si basava sullo status ambiguo del nero americano agli occhi degli europei. Da un lato il nero era visto come portatore di una dimensione pre-culturale ed istintiva; dall'altro però il jazz rappresentava la modernità, la novità dell'intrattenimento urbano e l'energia ed il vitalismo associati alle metropoli americane.

La prospettiva primitivista con cui la cultura francese guardava al jazz affiora chiaramente in una testimonianza di Darius Milhaud (pubblicata nel 1949 in *Notes sans musique*) in cui il compositore rievoca il primo incontro con il jazz autentico, ascoltato in un teatro di Harlem nel 1922, durante il suo primo viaggio negli Stati Uniti.

«The music I heard was absolutely different from anything I ever heard before and was a revelation to me. Against the beat of the drums, the melodic lines crisscrossed in a breathless pattern of broken and twisted rhythms. A black woman whose grating voice seems to come from the depths of centuries sang in front of the various tables. With despairing pathos and dramatic feeling she sang over and over again, to the point of exhaustion, the same refrain, to which the constantly changing melodic pattern of the orchestra wove a kaleidoscopic background. This authentic music had its roots in the darkest corners of black soul, the vestigial traces of Africa, no doubt. Its effect on me was so overwhelming that I could not tear myself away. From then on I frequented other black theaters and dance halls [...] When I went back to France, I never wearied of playing over and over, on a little portable phonograph shaped like a camera, Black Swan records I had purchased in a little shop in Harlem. More than ever I was resolved to use jazz for a chamber work».¹⁸

¹⁷ Al momento del suo primo viaggio negli Stati Uniti, Ravel aveva già inserito elementi jazzistici nelle sue composizioni, come i ritmi *fox-trot* in *L'enfant et les sortilèges* e le inflessioni blues nella *Sonata* per violino e pianoforte. Durante la sua permanenza negli USA ebbe la possibilità di collaborare con Paul Whiteman e conoscere personalmente George Gershwin. [cfr. Haydon, 1992]. Il testo della relazione di Ravel alla Rice University è riportato in Ravel [1990, p. 46].

¹⁸ Si riporta la traduzione in inglese a cura di Donald Evans [Milhaud, 1995, p. 95], non essendo riusciti a reperire l'edizione originale del testo (Darius Milhaud, *Notes sans musique*, Paris, 1949).

Il testo di Milhaud fornisce indicazioni apparentemente contraddittorie. I brevi accenni alla musica mostrano l'interesse del compositore nei confronti delle caratteristiche formali del jazz; in particolare la descrizione dell'«intreccio di linee melodiche in figure mozzafiato e in ritmi capovolti e frammentati» sembra far riferimento alla polifonia improvvisata tipica dello stile New Orleans. Se accettiamo come attendibile la rievocazione di Milhaud (pubblicata con vent'anni di ritardo rispetto ai fatti narrati), il compositore mostra di saper cogliere l'essenza della novità rappresentata dalla musica jazz con una sensibilità e un acume assai rari agli inizi degli anni Venti anche tra i commentatori americani: nelle parole di Milhaud l'alterità del jazz emerge nell'improvvisazione e nel radicamento di questo genere musicale nella cultura urbana neroamericana.¹⁹ Nonostante queste osservazioni puntuali, dall'intero racconto traspare una forte prospettiva primitivista, e la descrizione dell'esecuzione di quello che immaginiamo essere un gruppo di musicisti professionisti newyorkesi rasenta lo stereotipo del rito collettivo africano, divulgato da innumerevoli descrizioni di viaggio ottocentesche (e utilizzato sovente anche per la rappresentazione del neroamericano): il canto infatti prosegue sino «alla spossatezza» e l'orchestra risponde in modo «caleidoscopico», producendo sull'ascoltatore degli effetti «soverchianti». Nella successiva affermazione, infatti, il legame con l'Africa viene teorizzato in termini espliciti.

Milhaud aveva già utilizzato elementi di derivazione afroamericana per il balletto *Le boeuf sur le toit* del 1919,²⁰ ma è con *La création du Monde* (1923) che egli divenne, in Europa come in America, un emblema del jazz sinfonico.²¹ Quest'ultima è unanimemente considerata la composizione europea in cui la prassi esecutiva del jazz viene rappresentata in modo più fedele [Shreffler, 1996, p. 63]. L'organico ricalca quello di una jazz band degli anni Venti e nella scrittura si trovano evidenti rimandi jazzistici, come il glissato dei tromboni e le frasi blues che saranno usate solo un anno più tardi da Gershwin per la sua *Rhapsody in blue*. Inoltre nell'episodio conclusivo della “fuga”, l'intreccio polifonico è un tentativo di restituire, attraverso la pagina scritta, la vitalità dell'improvvisazione eterofonica in stile New Orleans. La scrittura di Milhaud si rapporta quindi in modo rispettoso al modello stilistico di partenza, e sembra realizzare i suoi propositi, secondo cui il jazz doveva servire principalmente per «trasmettere un senso di pura classicità» [Milhaud, 1995, p. 118]. Tuttavia, quali che fossero le intenzioni del musicista, le scenografie e costumi realizzati da Fernand Leger per il balletto non erano improntate certo ad un'ideale equiparazione tra le due culture del rappresentatore e del rappresentato, ma piuttosto evocavano l'idea di un Africa mitica e

¹⁹ Milhaud è forse uno dei primi commentatori a distinguere tra un jazz “autentico” e una versione più edulcorata del jazz, adatta al pubblico bianco americano: la sua descrizione dell'orchestra di Paul Whiteman è indicativa in questo senso: «[Whiteman] has the precision of an elegant, well-oiled machine, a sort of Rolls-Royce of dance music, but whose atmosphere remained entirely of this world» [Milhaud, 1995, p.95]

²⁰ Nel balletto di Milhaud non si incontrano in realtà stilemi jazzistici ma piuttosto si ravvisa l'influenza dello stile di ragtime orchestrale portato in Europa dall'orchestra di James Reese Europe nel 1917.

²¹ Carol Oja ricostruisce la recezione del lavoro di Milhaud tra i compositori americani “modernisti” degli anni Venti. Per i compositori americani che mostrarono interesse verso il jazz, come Aaron Copland, *La création du monde* rappresentò un esempio riuscito di raffinata commistione tra jazz e musica colta e, nel dibattito critico di quegli anni, il balletto di Milhaud fu spesso messo in contrapposizione alla *Rhapsody in blue* di Gershwin [cfr. Oja, 1994].

primordiale, riportando la musica di Milhaud nella cornice primitivista della recezione del jazz nella Francia degli anni Venti.²²

Quello di Milhaud rappresenta però un caso unico nel panorama europeo. L'esperienza di ascolto vissuta ad Harlem fu probabilmente determinante affinché il compositore si rapportasse al jazz con autentico desiderio di conoscenza e infatti raramente la musica dei compositori europei si avvicinò così tanto al modello che voleva rappresentare. Più spesso, come accennato da Ravel nel passo citato, il panorama vasto e variegato della musica jazz (o della musica leggera pseudo-jazz) servì piuttosto come riserva sonora dalla quale attingere «materiali costruttivi», da sottoporre al servizio delle esigenze formali e della poetica dei singoli compositori.

In Germania la recezione del jazz avvenne secondo modalità del tutto differenti. Per molto tempo in mancanza di ricerche storiche accurate si è ritenuto che la diffusione del jazz in Germania fosse simile a quanto avvenne in altre nazioni europee, come Francia e Inghilterra. Recenti studi hanno fornito una mole di informazioni a riguardo, ma la recezione tedesca del jazz è ancora oggetto di discussione. Secondo Susan C. Cook la musica da ballo americana si diffuse in Germania solo dopo la prima Guerra Mondiale e rientra nel fenomeno più generale dell'*Amerikanismus*, il fascino che le nuove generazioni provavano verso tutti i prodotti culturali d'importazione americana: «Jazz was the sound of a postwar phenomenon and of Germany's overriding obsession with America. Writers, artists, and composers regarded the United States as the seat of modernity and vitality, the new and rightful ruler of postwar rage». [S.C. Cook, 1989, p. 31].

La grande crisi economica degli anni Venti rese difficile l'importazione di dischi e di partiture provenienti dagli Stati Uniti e, per lo stesso motivo, i musicisti americani che mietevano grandi successi a Parigi e Londra, molto spesso non includevano Berlino o Francoforte tra gli itinerari [cfr. Tirro, 2002]. Al contempo però il jazz (o meglio, la musica leggera sincopata) diventò un elemento essenziale del rinnovamento del teatro musicale nazionale, la *Zeitopern*, dove la modernità veniva rappresentata nei suoi elementi più appariscenti. L'associazione tra jazz e modernità divenne palese con l'enorme successo di *Jonny spielt auf* di Erns Krenek, rappresentato per la prima volta a Lipsia nel 1927 e incentrato sulla figura di un musicista jazz neroamericano. [cfr. S.C. Cook, 1988]

1.1.3 Percorsi di una cellula *cakewalk*

Dal confronto tra brani composti in contesti e periodi diversi emerge spesso un rapporto di continuità sorprendente: in molti casi infatti il riferimento alla tradizione afroamericana compare nel paratesto (nel titolo o nell'indicazione agogica di un brano) ma il rapporto con la fonte originaria è affidato a pochi elementi altamente stilizzati (come una cellula ritmica) che non sono stati acquisiti direttamente, ma arrivano all'autore attraverso le opere di altri compositori europei.

²² Si possono osservare i bozzetti di Leger per i costumi del balletto nel catalogo della mostra *La danza delle avanguardie*, [cfr. Belli, 2005, pp. 508-512]. Una ricostruzione filologica del balletto è stata realizzata recentemente nell'ambito del Maggio musicale fiorentino (Maggio-Danza 2003) a cura della ricercatrice Millicent Hodson sulla base della coreografia originale di Jean Boerlin per i Ballett Suédois.

Un esempio illuminante di questo processo si ricava osservando il lungo percorso di una cellula ritmica tipica della musica afroamericana di inizio secolo.

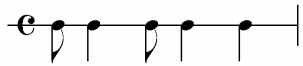


Figura 1: cellula ritmica *cakewalk*

Questa figura compare in un breve brano pianistico di Debussy di carattere ironico, *Golliwog's cakewalk* (contenuto nei *Children's corner* per pianoforte del 1906), che può essere considerato il primo caso di assimilazione di elementi jazzistici in una composizione europea.

Claude Debussy poté ascoltare questo tipo di musica già nel 1903, quando la celebre banda di John Philip Sousa si esibì a Parigi in occasione dell'Esposizione Universale. Debussy stese una sarcastica recensione dell'evento, descrivendo in particolare lo stile eccentrico del direttore, che mentre «segna il tempo con dei cerchi», sembra «scuotere un'immaginaria insalata» o «catturare farfalle». ²³ L'articolo però rivela anche un certo interesse nei confronti dei *cakewalks* che integravano il repertorio della banda, insieme a marce militari e a brani ragtime. Non è certo se Debussy poté poi avvalersi di spartiti di ragtime, tuttavia, come osserva Goffrey Haydon, il termine *cakewalk* che compare a titolo (o come indicazione agogica) in alcune sue composizioni, viene usato in modo pertinente, mostrando una conoscenza delle formule ritmiche della musica afroamericana. ²⁴ Haydon infatti confronta la formula ritmica dell'incipit di *Golliwog's cakewalk* con l'inizio di alcuni brani di ragtime classico intitolati in modo analogo, come *Swipesy cakewalk*, pubblicato nel 1900 e composto da Scott Joplin e Arthur Marshall. Il riferimento di Haydon conferma l'esistenza di una tradizione, ma non fornisce alcuna indicazione sulla reale presenza di un tale spartito a Parigi nel 1906. Altri autori confermano però che alcuni spartiti di pseudo-ragtime erano diffusi a Parigi già all'inizio del Novecento. Barbara Heyman riporta ad esempio la notizia (pubblicata sul settimanale tedesco «*Illustrierte Zeitung*» il 5 febbraio 1903) secondo cui nelle sale da ballo parigine erano assai popolari i *cakewalks* di Kerry Mills, uno dei tanti autori americani di musica di intrattenimento di quegli anni [Heyman, 1982, p. 544]. Se confrontiamo in effetti lo spartito di Mills *Happy days in Dixie* (pubblicato a New York nel 1896) con l'incipit di *Golliwog's cakewalk*, la similarità ritmica è evidente. ²⁵

La medesima figura ritorna nell'incipit di un'altra composizione di Debussy dedicata ai bambini, *La petite nègre*, inclusa nel balletto *Le boîte a joujoux* (che fu scritto nel 1913 ma venne eseguito solo nel 1918, dopo la morte del compositore, nella versione orchestrale curata da André Caplet). Dal momento in cui la cellula di *cakewalk* viene utilizzata da Debussy, la medesima figura ritmica inizia a comparire in un discreto numero di composizioni di altri autori, talvolta associata a danze di tipo diverso:

²³ Il testo di Debussy, pubblicato originariamente nella rivista «*Gil blas*» nel 1903 è riportata in Haydon, 1992, p. 15.

²⁴ Il *cakewalk* era un tipo di danza di derivazione afroamericana che, insieme al *charleston*, ebbe un grande successo nei primi anni del secolo anche in Europa.

²⁵ Gli esempi relativi alle composizioni citate in questo paragrafo sono riportati in uno schema comparativo nella Figura 2. Lo spartito di Mills è stato di recente incluso nel catalogo on-line della biblioteca Historic American Sheet Music della Duke University, che permette la consultazione a testo pieno di documenti. Il sito è un osservatorio utilissimo per ricostruire l'attività editoriale della musica di intrattenimento pubblicata a cavallo del secolo e comprende numerosi esemplari di brani proto-ragtime e della tradizione del *minstrelsy-show*, particolarmente utili per questo tipo di ricerca. Il catalogo è consultabile all'indirizzo < <http://scriptorium.lib.duke.edu/sheetmusic> >

osservando questo fenomeno si ha quasi l'impressione che, per alcuni compositori, questa formula ritmica incarni l'essenza del jazz, e che sia sufficiente citarla come incipit di un brano per evocare magicamente il nuovo idioma musicale afroamericano.

Ad esempio, la stessa figura apre, nel 1914, un brano del giovane Alfredo Casella dal titolo *In modo di tango* (uno dei *Nove pezzi* per pianoforte, opera 24).²⁶

Il riferimento è chiaramente analogo anche nell'incipit del *Rag-Time per undici strumenti* che Igor Stravinskij compose nel 1918.²⁷ La fortuna del ritmo di *cakewalk* utilizzato da Debussy e Stravinskij si estende negli anni Venti anche in area tedesca e si incontra nuovamente, seppur in una forma meno riconoscibile, nell'apertura dell'episodio *Shimmy* della *Suite 1922* per pianoforte op. 26 di Paul Hindemith.²⁸

Anche Alban Berg utilizzò una cellula ritmica analoga nell'aria per soprano e orchestra *Der Wein*, ma indicò il passaggio come “tempo di tango”, facendo quindi riferimento ad una tradizione musicale del tutto differente. L'ascendenza jazzistica di questo elemento ritmico è però inequivocabile anche in questo caso; infatti, come mostrano i saggi di Robinson [1994a] e Rode-Breymann [1995], per approfondire le caratteristiche della nuova musica afroamericana, Berg utilizzò come fonte di informazioni principale un manuale destinato ai compositori e agli arrangiatori di musica leggera: il *Jazz-Buch*, scritto dal tedesco Alfred Baresel nel 1925 (e probabilmente il primo libro interamente dedicato al jazz).²⁹ La figura di “tango milonga” che segnala Baresel non è dissimile infatti dagli altri esempi citati: il *cakewalk* di Debussy, il ragtime di Stravinskij e lo *shimmy* di Hindemith.

Queste analogie non provano necessariamente una connessione diretta tra i diversi musicisti, ma piuttosto mostrano come l'idea di jazz poteva essere evocata, nell'Europa di inizio secolo, a partire da stilemi minimi, da brevi formule estremamente stilizzate e immediatamente riconoscibili. Per evocare l'universo simbolico legato all'idea esotistica di “nero”, quindi, bastavano semplici “segnali” musicali e non era necessaria la conoscenza diretta della realtà musicale “altra” che si voleva rappresentare.

²⁶ Alfredo Casella, tra i compositori italiani di questo periodo, è sicuramente il più recettivo nei confronti del linguaggio jazzistico, non solo nella produzione musicale ma anche nell'argomentazione saggistica. Cfr. *Infra*.

²⁷ Non si hanno notizie certe sulle fonti che Stravinskij utilizzò per comporre i suoi brani “ragtime”, tuttavia è lo stesso compositore a ricordare che nel 1918 la sua conoscenza del jazz «derivava esclusivamente da copie di musica a stampa» e che fino ad allora non aveva mai avuto l'occasione di ascoltare delle esecuzioni jazzistiche: «I borrowed the ritmic style, not as played, but as written». [Stravinskij – Craft, 1982, p. 103].

²⁸ Michael Kube [1995] offre un resoconto dettagliato delle fonti a stampa a cui Hindemith attinse per le sue composizioni di carattere jazzistico, ma non si interroga sul possibile legame tra questa cellula ritmica e i lavori di Stravinskij e Debussy.

²⁹ Baresel realizzò questo pionieristico testo didattico in una generale penuria di informazioni, attingendo principalmente al jazz sinfonico di Paul Whiteman, ma anche riportando, come esempio di *breaks* jazzistici, estratti da *L'enfant et le sortilèges* di Ravel [Robinson, 1994a, p. 133]. Come Robinson illustra efficacemente, il manuale acquisì una reputazione notevole nell'ambiente musicale di Weimar e alcuni errori, che comparvero per la prima volta in quel testo, generarono poi una serie di imitazioni a catena nelle musiche di quel periodo. Robinson riporta come esempio una particolare figura ritmica di accompagnamento che diventa assai popolare tra i compositori dopo che Erns Krenek la utilizzò per il suo *Jonny spielt auf*. Come si vedrà più avanti, anche Alban Berg studiò una copia del testo di Baresel nel 1929 durante la stesura di *Der Wein* e della scena del guardaroba in *Lulu*, annotando con cura le indicazioni riguardanti raggruppamenti ritmici e orchestrazione.

a *mf L.H.*

b *f* *f* *più f* *ff*

(Allegretto indolente e capriccioso)

c *f ruidamente*

d *mf* *ff*
8^a bassa.....

quasi a tempo pesante =
30 Tempo di Tango (J. 44-52) 40 41

e *p* *sehr rhythmisch!* *p* *Holz u. plat.* *ff* *(Gang)* *p* *Klavier*

Figura 2: diversi incipit di brani ispirati alla cellula ritmica *cakewalk*:

- a. Kerry Mills: *Happy days in Dixie*, bb. 1-4.
- b. Claude Debussy: *Gollivog's cakewalk*, bb. 1-4.
- c. Alfredo Casella: *In tempo di tango*, bb. 1-3.
- d. Igor Stravinskij: *Ragtime per undici strumenti* (riduzione pianistica), bb. 1-3.
- e. Alban Berg: *Der Wein* (riduzione pianistica), bb. 39-41.

1.1.4 Jazz e dodecafonia

Nel caso di Berg lo studio dell'idioma jazzistico andò oltre la semplice citazione di un elemento ritmico e il modo in cui egli riuscì ad integrare stilemi jazzistici e tecnica seriale merita un approfondimento. La copia del *Jazz-Buch* di Baresel che Berg consultò è conservata tra i documenti del compositore e reca ancora le tracce di uno studio meticoloso, condotto attraverso numerose annotazioni a margine delle pagine. Gli appunti di Berg si soffermano in particolare sugli aspetti ritmici, sulla distribuzione delle voci e sull'orchestrazione degli organici jazzistici [cfr. Robinson, 1994a e Rode-Breymann, 1995].

Come diversi studiosi hanno evidenziato, nel 1929 Berg interruppe la stesura di *Lulu* per dedicarsi a *Der Wein*; [cfr. Headlam, 1990 e Hall, 1996] il nuovo brano servì quindi come terreno di studio per risolvere alcuni problemi compositivi emersi durante la stesura dell'opera. La composizione di *Der Wein* gli aveva permesso di scoprire, come scrisse egli stesso all'amico Anton Webern, «una buona soluzione al problema di utilizzare le serie per un lavoro di tali dimensioni».³⁰ Inoltre il trattamento dei ritmi afroamericani, studiati attraverso il *Jazz-Buch*, servì da banco di prova per l'elaborazione del *Ragtime* della scena del guardaroba in *Lulu* (terza scena del primo atto).

Anche per Theodor W. Adorno l'esperienza dell'aria *Der Wein* fu determinante per la continuazione di *Lulu* e quei riferimenti al jazz, brechtianamente «estraniati», sono la rappresentazione del «mondo delle merci», l'apparente «fantasmagoria del moderno» e un segno di «libertà illusoria». [Adorno, 1983, pp. 146-147]

In *Lulu* il jazz fa la sua comparsa nel primo atto: mentre la protagonista è nel camerino del teatro in cui si esibisce come ballerina, circondata dagli uomini che ha assoggettato a sé, dal palcoscenico arriva il suono di una *jazz-band* che esegue un brano *ragtime*.

Der Wein e il *Ragtime* di *Lulu* sono quindi il primo tentativo di integrazione tra il metodo dodecafonico e i modelli stilistici di derivazione jazzistica. Questo connubio rappresentava certamente un ostacolo da superare per il compositore: la struttura armonica del jazz (ed in particolare del jazz arcaico e stilizzato a cui Berg poteva far riferimento) è sostanzialmente tonale e mal si adatta ad essere trattata serialmente. Rispetto ai precedenti casi di utilizzo del jazz in un contesto politonale (Milhaud) o modale (Ravel), per Berg si ponevano problemi di tipo nuovo.

Naturalmente il *Ragtime* di *Lulu* rispetta i vincoli di coerenza interna dell'opera e utilizza il materiale seriale comune al resto della partitura. Tuttavia in questa fase del lavoro compositivo Berg adottò per la prima volta un sistema di “rotazione” delle altezze di una serie, che gli permetteva di ottenere momentanei effetti di tonalismo. Berg iniziò infatti ad utilizzare dei procedimenti di tipo matematico per cambiare l'ordine delle note all'interno di una serie; in questo modo egli poteva accostare tra loro gli elementi appartenenti ad un'area tonale ed escludere momentaneamente quelli estranei a quella tonalità.

I manoscritti preparatori, studiati a fondo da Patricia Hall, rivelano infatti che prima di riprendere la stesura di *Lulu* (fermatasi proprio in prossimità della scena del guardaroba) Berg operò un significativo cambiamento nel metodo compositivo,

³⁰ La lettera di Berg a Webern è datata 20 settembre 1929, poco dopo la stesura di *Der Wein*, ed è citata in Jarman [1991, p. 4].

iniziando ad utilizzare un sistema che Webern definì di “permutazione”. In una lettera a Berg, Webern scrive: «la possibilità, nel caso in cui le quattro forme primarie della serie e le loro trasposizioni non siano sufficienti [...], di essere in grado di *derivare* tali serie – invece di inventarne di nuove – mi sembra estremamente utile al fine della “coerenza”; forse è la soluzione più vantaggiosa al problema». ³¹ Secondo Hall quindi, nell'estate del 1929 (tra la concezione di *Der Wein* e prima di riprendere la stesura di *Lulu* con la terza scena del primo atto) Berg «aveva iniziato a ricavare, attraverso procedimenti di tipo numerico, delle serie le cui proprietà tonali erano il risultato casuale (*chance by-products*) di tali procedure» [Hall, 1996, p. 40]. Non vi è nessuna fonte che attesti la relazione tra la ricerca di effetti tonali attraverso la “permutazione” della serie e la concomitante ricerca sui materiali stilistici di provenienza jazzistica, tuttavia la coincidenza dei due eventi apre un quesito interessante: la necessità di rendere serialmente il suono del jazz (uno stile definito tonalmente) potrebbe aver condotto Berg verso procedure di “rotazione” del materiale seriale. ³²

Attraverso operazioni di questo tipo Berg può, ad esempio, formulare una linea melodica (il tema della tromba che apre il *Ragtime* di *Lulu* e che si ripresenta più volte nel corso del brano) di natura diatonica, che ben si adatta ad un contesto jazz. Se non vi fosse uno sfondo armonico dall'effetto “straniante” (per parafrasare Adorno) l'intervento di tromba suggerisce, almeno inizialmente, la tonalità di La maggiore (Figura 3).



Figura 3: Berg, *Lulu*, parte di tromba (*Jazztrompeten*), battute 994-998

Nonostante la caratterizzazione tonale della melodia, in questo *Ragtime* il carattere jazzistico dell'intervento risiede prevalentemente in altri aspetti: nell'orchestrazione, nel trattamento del ritmo e nella condotta delle parti. Come rivelano gli studi di Robinson e Rode-Breyman, Berg ricavò le informazioni di cui aveva bisogno dal *Jazz-Buch* di Baresel. ³³ In un foglio di appunti il compositore riporta l'organico di una *jazz-band* facendo esplicito riferimento all'orchestra di Paul Whiteman.

³¹ La lettera di Anton Webern a Alban Berg del 28 settembre 1929 è citata in Hall [1996, p. 38].

³² Nella prospettiva della presente ricerca questo interrogativo si apre ad ulteriori considerazioni sul rapporto tra scrittura dodecafonica e jazz e in particolare sulla musica “funzionale” di Bruno Maderna. Il metodo con cui nel 1949 il compositore veneziano cercò di elaborare una versione seriale del jazz (durante la stesura delle musiche per il radiodramma *Il mio cuore è nel Sud*) ricorda infatti da vicino l'esperienza di Berg. Alla fine degli anni Quaranta Maderna, come Berg vent'anni prima, stava sperimentando nuove possibilità di elaborare il materiale seriale al fine di controllare meglio il risultato espressivo della musica. Con *Il mio cuore è nel Sud* egli si trovò di fronte al problema di rendere, attraverso procedimenti seriali, uno stile di natura spiccatamente tonale e per questo adattò ai propri scopi le regole della definizione delle serie, in modo da ottenere effetti pseudo-tonali. L'affinità tra Berg e Maderna non è solo di natura estetica ma si rivela anche nei dettagli tecnici della tecnica compositiva. Per taluni aspetti infatti il complesso procedimento costruttivo messo in pratica da Maderna ripropone alcune delle strategie di “rotazione” utilizzate da Berg e quindi rende ancora più plausibile un legame tra i momenti jazzistici di *Lulu* e quelli di *Il mio cuore è nel Sud*. I procedimenti compositivi adottati da Maderna sono discussi dettagliatamente nel capitolo seguente.

³³ Secondo Adorno, Berg ebbe l'opportunità di ascoltare dei concerti di jazz (o proto-jazz) solo a partire dal 1925; in proposito scrive Adorno: “a chi dubitasse di questo dato cronologico l'Autore ha da opporre il ricordo, assolutamente preciso, della serata in un locale viennese in cui ciò accadde”. [Adorno, 1983, p. 146]

Nel testo di Baresel inoltre sono evidenziate le strutture metriche tipiche del jazz in cui si crea un contrasto tra il tempo binario di base e il raggruppamento per tre semicrome (la cosiddetta poliritmia “tre su quattro”): troviamo questa stessa articolazione ritmica nelle note ribattute della tromba riportate nell’esempio precedente. La componente ritmica di questo passaggio è resa più complessa dal conflitto metrico che si crea tra la *jazz-band* in scena e l’orchestra in buca. Berg prevede che i due organici si sovrappongano per poche battute portando avanti simultaneamente due basi metriche differenti: mentre l’orchestra continua a suonare su un tempo di 4/4 con una semiminima equivalente a 40 di metronomo, la jazz-band si sovrappone con una pulsazione differente, dove, nel tempo di 2/4, una croma coincide a 120 di metronomo. Il procedimento fa sì che una semiminima puntata del nuovo tempo coincida con una semiminima del tempo precedente.³⁴

Figura 4: Alban Berg, *Lulu*, riduzione per pianoforte [Berg, 1964, p. 123], battute 991-992.

Anche la condotta delle parti sembra imitare il ruolo degli strumenti in un organico jazzistico: in particolare, a partire da battuta 1005, affiorano nel tessuto polifonico dei fiati brevi frasi cromatiche da cui si generano movimenti imitativi, come a rendere la polifonia improvvisata del jazz anni Venti. Nella Figura 5 si riportano gli interventi di sassofono, clarinetto e tromba alle battute 1005-1008.

³⁴ Come afferma acutamente Robinson: «Berg, intent on creating a female counterpart to *Don Giovanni*, must have been struck by the parallels with his own projected work. Both operas use dance bands from the main orchestra in scenes that demonstrate the destructive erotic powers of their title characters, and both do so with the current dance form of the day». [Robinson, 1994a, p. 133] Il parallelismo tra le due opere non è solo di natura drammaturgica: in entrambi i casi, nel *Ragtime* di *Lulu* e nella scena di danza del *Don Giovanni* (finale del primo atto), l’effetto è ottenuto mediante la sovrapposizione simultanea e conflittuale di differenti metri e ritmi.



Figura 5: Berg, *Lulu*, parte di sassofono contralto, clarinetto e tromba, battute 1005-1008.

Pochi altri compositori provarono a far convivere la logica costruttiva seriale e i riferimenti jazzistici nella stessa direzione tracciata da Berg. Tra questi va citato Matias Seiber (ungherese, ma attivo in Germania fino all'avvento del Nazismo) il cui ruolo nel panorama tedesco fu soprattutto di antesignano della didattica jazz; egli infatti fu il primo ad insegnare questa materia in un conservatorio (a Francoforte dal 1928). Come mostra Kathrin Smith Bowers, nella *Jazzoletes n. 2* (1933) per due sassofoni, tromba, trombone, pianoforte e percussioni, Seiber integra il linguaggio seriale con formule melodiche di tipo jazzistico, seppur ad un livello di complessità molto minore rispetto al linguaggio berghiano [Smith Bowers, 2002].³⁵

1.1.5 La recezione del jazz tra i compositori italiani

In Italia l'attenzione dei compositori di ambito colto nei confronti del jazz fu sporadico e poco diffuso. Nel relativo isolamento culturale in cui si trovò il nostro paese tra le due guerre, si mostrarono più curiosi verso questo linguaggio coloro che intrattennero un rapporto continuativo e interessato con le tendenze in atto in Germania e Francia e, in particolare, Alfredo Casella e Luigi Dallapiccola. L'apprendistato parigino permise a Casella di conoscere da vicino il suono del jazz: ne sono una prova le tre composizioni basate sull'idioma afroamericano. Oltre al già citato *In modo di tango*, Casella scrisse altri due brani ispirati al jazz: il *Fox-Trot* per due pianoforti del 1920 (arrangiamento del quinto dei *Cinque pezzi* per quartetto d'archi opera 34, dello stesso anno) e il *Prelude valse et Ragtime* per pianola meccanica (opera 20) del 1918. L'interesse di Casella nei confronti del jazz si manifestò anche in numerosi scritti.

In un articolo su *Busoni pianista* (1921) Casella riferisce di aver ascoltato «all'estero» (probabilmente a Parigi, attraverso la cerchia di Ravel, Stravinskij e Ansermet) «certi straordinari dischi americani di grammofono, nei quali si udivano di quei fantastici jazz-band negri improvvisare in modo inverosimile attorno alla modesta

³⁵ Un altro episodio importante dell'incontro tra dodecafonica e jazz è rappresentato dal *Konzert für Jazzband und Symphonieorchester* dello svizzero Rolf Liebermann, composto nel 1954. Anche se il brano è posteriore ai primi interessi di Maderna nei confronti del jazz, va tenuto presente che già nel 1947 Liebermann partecipò ai seminari estivi di Darmstadt componendo il suo brano più conosciuto, *Furioso* per orchestra (diretto nella sua prima esecuzione, da Hermann Scherchen).

trama musicale di certi fox-trot. E pensavo – udendo certe sontuose polifonie ritmiche adattate su talune notissime danze dalla mirabile genialità di quegli esecutori, capaci di trarre da un semplice fox-trot un monumento poliritmico e multifonico suscettibile di reggere il confronto con una fuga di Bach –: che abbia a ritornare un giorno (con altri mezzi s'intende) la vecchia libertà interpretativa del '400 e del '500?». ³⁶

Come avvenne per Milhaud, il viaggio in America nel 1922 fu rivelatore anche per Casella, anche se non portò, come per il collega francese, a nuove opere intrise di jazz. Il compositore italiano ne parla in un articolo del 1922 per il periodico «Critica Musicale».

Fra tutte le impressioni sonore che un musicista può aver provato negli Stati Uniti, quella che domina ogni altra per la sua originalità, la sua forza di novità ed anche di modernismo, la sua enorme dotazione infine di dinamismo e di energia propulsiva, è senza dubbio la musica negra, detta jazz.

Dire che cosa sia un jazz è cosa impossibile con semplici vocaboli. Ed è soprattutto impossibile perché si tratta di un'arte fatta unicamente di improvvisazione continua, di incessante sforzo ritmico, di costante mobilità energetica.

Poiché i pochi jazz di qualità scadente che abbiamo avuto qua e là in Europa non danno neppure lontanamente un'idea di quella curiosissima musica. Udite, per esempio il jazz di Ted Lewis. Pochi strumenti: un trombone, un pianoforte, un silofono, oltre a Lewis in persona, il quale suona il saxofono a meno che non prenda il clarinetto o che non canti o parli al pubblico. Vi è poi ancora un quinto individuo, il quale manovra tutto un piccolo arsenale di percussione: piatti, cassa, tamburo, ed altro ancora. Ma nulla significa questa fredda nomenclatura di persone e di cose; ciò che vale – ed è stupefacente – è, anzitutto, la tecnica strumentale di quegli uomini. Ahimè, amico Liuzzi – che con tanta sollecitudine mi sfoderavi, mesi fa, su queste medesime pagine, le celebri nozioni dell'oboe-pastorale, del clarinetto-affettuoso, del trombone-collerico (dimenticasti: solenne), amico Liuzzi, dico, come rimarresti inchiodato udendo un trombone che sgambetta e vocalizza con sordina e senza dignità, un saxofono dalla voce umana che sembra parli americano, un pianoforte quale Chopin o Liszt non avrebbero osato sognare, un clarinetto pettegolo e schiamazzante come una allegra, volubile donnina, in fine una cassa “cordiale” invece che terribile, un tamburo impertinente anziché guerriero, ed un silofono insinuante e carezzevole in luogo di macabro!». [Casella, 1931, pp. 125-126].

In uno scritto posteriore Casella va oltre il resoconto umoristico-anedddotico e mostra di aver colto l'aspetto più intrinsecamente innovativo del jazz. Il suo punto di vista è così avanzato per l'epoca che merita di essere riportato ampiamente.

«Il jazz affaccia poi problemi nuovi e capitali, come sarebbe quello dei diritti dell'interprete sulla musica. Il jazz costituisce una enorme rivoluzione nei vecchi rapporti da compositore ad interprete. Mentre prima l'interprete era – od almeno: doveva essere – il rispettoso servo del creatore – nel jazz l'interprete diviene d'un colpo qualcosa di infinitamente più audace, ed i suoi diritti – verso il pezzo interpretato – raggiungono né più né meno quelli degli antichi attori della *commedia dell'arte*, i quali creavano addirittura le parole sul canovaccio fornito dal poeta. Vogliamo credere che dal jazz debba partire una simile rivoluzione nella famiglia musicale? O rimarrà limitata questa nuova forma di rapporti e di diritti alla musica danzabile? Siamo oggi in un periodo dove avvengono tali trasformazioni nelle arti, e soprattutto in musica, che bisogna essere pronti a tutto, e soprattutto a non meravigliarsi di qualsiasi cosa possa

³⁶ L'articolo di Alfredo Casella (pubblicato originariamente nel 1921 sul periodico torinese «Il Pianoforte») è poi confluito in Casella [1931, pp. 37-138].

domani avvenire. Del resto, perché inquietarsi del futuro? Non si è detto della radio e del fonografo che avrebbero ucciso la musica mentre constatiamo già oggi proprio il contrario?» [Casella, 1931, p. 192-193].

La forza di questa affermazione, tale da poter “inquietare” il lettore, non è paragonabile a nulla di quanto viene scritto in questo periodo sullo stesso tema. Nel passo citato infatti Casella non fa più riferimento al jazz come materiale “esotico” dal quale attingere all’occorrenza idee ritmiche o risorse timbriche, ma suggerisce, se non altro in via ipotetica, che la pratica improvvisativa del jazz possa estendersi anche all’ambito della tradizione colta contemporanea, fino a scardinare il rapporto tra autore ed interprete. Anche se nel secondo Novecento la graduale introduzione di procedimenti di indeterminazione avvenne attraverso strade del tutto diverse, non può che sorprendere il valore profetico dell’affermazione di Casella.

Come mostra la meticolosa ricerca di Adriano Mazzeletti sul jazz in Italia tra le due guerre, la voce di Casella non fu del tutto isolata e altri intellettuali mostrarono un vivo interesse nei confronti del jazz; tuttavia l’inasprirsi dei sentimenti antisemiti e l’introduzione delle leggi razziali, rese simili interventi sempre più rari e rischiosi per gli autori.³⁷

In Italia il jazz penetrò assai poco nella musica colta; nonostante il dibattito che si sviluppò sulla carta stampata italiana e nonostante il numero sempre crescente di formazioni musicali specializzate nel jazz di intrattenimento, le opere influenzate dal jazz e composte da autori italiani di riconosciuto valore sono assai rare. Il “dinamismo” del jazz interessava soprattutto i musicisti gravitanti attorno al movimento futurista e infatti in questo ambito furono composti molti brevi brani ispirati a danze di derivazione jazzistica; si tratta tuttavia di un aspetto ancora poco documentato e spesso questo tipo di opere, fondamentali per ricostruire in modo accurato il panorama culturale del periodo, risultano però poco interessanti dal punto di vista estetico.³⁸

Nella marginale e frammentaria storia della recezione del jazz da parte dei compositori italiani vi fu però un episodio importante e tuttavia passato relativamente inosservato dagli studi sull’argomento: il *Blues* contenuto in *Volo di notte*, opera in un

³⁷ Si rimanda per un approfondimento di questo argomento alle monografie di Luca Cerchiarì [2003] e Adriano Mazzeletti [2004]; in quest’ultima è possibile trovare anche una rassegna antologica degli scritti più importanti, tra cui l’intervento, particolarmente approfondito, del giovane Massimo Mila, pubblicato nel 1935 sulla rivista «Pan» con il titolo *Jazz bot*. L’articolo è riportato interamente in Mazzeletti [2004, pp. 383-392].

³⁸ Si riporta di seguito un elenco di composizioni ispirate al jazz, di autori italiani perlopiù gravitanti attorno al futurismo.

Enrico Bormioli: *Allegro Da Concerto*, per pianoforte e orchestra, 1938 (prima esecuzione al Teatro Comunale di Trieste il 14 marzo 1938; edizioni Suvini Zerboni); *Sincopati*, per due pianoforti jazz, 1943?. Anton Giulio Bragaglia: *Cabaret Epilettico*, 1922 (musica di scena per lo spettacolo di Marinetti per il Teatro degli Indipendenti Roma) [Piccardi, 1985]; *Motù e sfottù jazzbandistici*, 1928 (diretti a Roma da F. Cervelli) [Piccardi, 1985]; Franco Casavola: *Happy Frog*, 1922 [Piccardi, 1985]; Ettore Desderi: *Jazz suite*, per violino e pianoforte, 1933; *Preludio, corale e fuga in blues*, per pianoforte, 1934. Nuccio Fiorda: *Cocktail*, 1921 (eseguito alla prima dei futuristi al teatro Le Champs Elisee di Parigi) [Piccardi, 1985]; Silvio Mix: *L’ultimo fox-trot*, 1926? (parole di Paul Louis Batachau) [Lombardi, 1996, p. 90]; *Cocktail*, per orchestra, 1926 scritto per la pantomima sinfonica di Marinetti (anche in versione per pianoforte) [Lombardi, 1996, p. 90]; Virgilio Mortari: *Fox-Trott del Teatro della Sorpresa*, 1922 (prima esecuzione alla Galleria Subalpina di Torino) [Piccardi, 1985]; Lombardi, 1996, p. 47]. A questo elenco di opere manifestamente ispirate al jazz si può aggiungere, rimanendo nel panorama italiano dei primi anni Trenta, l’annotazione di Marcello Piras riguardo la Partita per orchestra di Goffredo Petrassi (1932); secondo lo studioso, infatti, «il secondo tema per due sax della Partita petrassiana [...] riecheggia il passaggio a Roma dell’orchestra da ballo semi-jazzistica di Jack Hylton (1929)» [Piras, 1998, p. 250].

atto di Luigi Dallapiccola composta tra il 1937 e il 1938 (e andata in scena a Firenze il 18 maggio 1940). Visto retrospettivamente, alla luce degli esperimenti di jazz seriale che Maderna condusse dieci anni più tardi, il lavoro di Dallapiccola risulta particolarmente interessante, perché nella seconda metà degli anni Trenta il compositore istriano iniziava a raccogliere l'eredità della Scuola di Vienna, applicando, a tratti, una versione personale della tecnica dodecafonica.

Così se nell'ambito specifico della recezione del jazz Casella ha rappresentato il legame tra la cultura italiana e la musica delle avanguardie francesi, Dallapiccola sembra rifarsi piuttosto ai lavori di Berg, che conobbe personalmente nel 1934.

Volò di Notte, tratto dall'omonimo romanzo di Antoine de Saint-Exupéry (*Vol de nuit*), è il racconto di un disastro aereo nell'epoca dei primi pionieristici voli intercontinentali; la storia si svolge interamente nel centro di comando di un aeroporto, presso cui arrivano costantemente le informazioni dai piloti in volo. Rivière, il direttore dei voli postali di Buenos Aires, attende l'arrivo di tre aerei, di ritorno dalla tratta notturna, ma da uno dei piloti deve affrontare una tempesta. I suoi messaggi si susseguono per tutta la notte sempre più preoccupanti, fino all'annuncio dell'imminente catastrofe. Nel momento più tragico, che si consuma in nome degli ideali del progresso, Rivière si sobbarca il peso della responsabilità e della scelta.

Come scrive Massimo Venuti, sebbene Rivière in quest'opera rappresenti «l'uomo della *decisione*», egli «non ha tuttavia i tratti super-umani nel senso eroico e stereotipato del termine [...]: Rivière isolato in una necessaria solitudine è in colloquio con se stesso, con la morale, non certo con opinioni generiche imposte da abitudini di gruppo o da propaganda» [Venuti, 1985, p. 5].

Poco dopo l'inizio dell'opera, il suo senso del sacrificio e la sua dedizione agli ideali emergono chiaramente in un breve dialogo con l'assistente Leroux, durante una pausa dal lavoro notturno. Rivière apre la finestra e dall'esterno («lontano, dalla città») si sente una canzonetta a tempo di "blues", cantata da una voce di donna e accompagnata da un'«orchestrina»: tre clarinetti, tre sassofoni (soprano, contralto e tenore), due trombe, trombone, batteria, xilofono, vibrafono pianoforte, tre violini e due contrabbassi.

Per Rivière i suoni del divertimento mondano appartengono ad un mondo a cui egli ha da tempo rinunciato, per dedicarsi totalmente al bene della comunità. Mentre la canzonetta esalta le gioie dell'amore, Rivière si confida con l'amico con tono nostalgico: «Voi siete come me / non avete mai avuto tempo. E un giorno ci si accorge di aver respinto / verso la vecchiaia, per quando "si avrebbe avuto tempo" tutto ciò che fa dolce la vita degli uomini... / come se davvero un giorno ... "si potesse aver tempo"... / Troppo tardi. Nella sola azione posso ormai trovare / nutrimento per la mia vita» [Dallapiccola, 1952, pp. 8-13].

Forse Venuti eccede nell'interpretare i ripetuti movimenti cromatici della melodia come una sorta di descrittivismo sensuale: «alla canzone che sguaiatamente procede nell'imitare la gioia dell'amore fino a ricalcare l'orgasmo dai molli semitoni discendenti a un crescendo di suggestiva efficacia, si contrappone il declamato secco e incolore di Rivière, in cui ormai si avverte la contrapposizione come definitiva» [Venuti, 1985, p. 8]; tuttavia il contrasto tra la leggerezza del mondo esterno (rappresentato dal blues proveniente dalla città) e la gravità di Rivière è fondamentale per caratterizzare il personaggio. È in questa scena infatti che si rivela la sua umana condizione di solitudine e il suo gesto di chiudere la finestra diventa quindi un atto

simbolico di rinuncia ai piaceri della vita, per affrontare invece la silenziosa sofferenza che comporta il suo ruolo di guida.

Dal punto di vista compositivo il *Movimento di Blues* (battute 65-94) conserva i tratti allucinati e “stranianti” del ragtime berghiano. L’episodio è caratterizzato da un forte cromatismo: infatti nell’arco delle prime due misure della canzonetta (alle battute 71-72, dopo l’introduzione strumentale) l’insieme delle altezze toccate dai vari strumenti copre il totale cromatico (si veda Figura 6a).

Non sembra però che Dallapiccola abbia utilizzato per questo passo la tecnica seriale, infatti, mentre voce, sassofono e clarinetto compiono brevi passaggi per semitono, l’accompagnamento si sofferma su soluzioni armoniche piuttosto convenzionali, che rimandano agli accordi di Re9 e Mi♭9.

Dal punto di vista ritmico, se si esclude la sincope che apre la melodia, l’episodio ha poco in comune sia con il jazz sia con le soluzioni più complesse adottate da Berg. Fa eccezione un breve passaggio che rivela chiaramente la discendenza di questo intervento dalla *Lulu*. Quando la voce femminile inizia ad alternare i suoi vocalizzi con le risposte del sassofono (probabilmente un modo per rappresentare l’idea di improvvisazione) Dallapiccola inserisce un anomalo – e apparentemente ingiustificato – procedimento ritmico. Da battuta 77 a 79, infatti, la parte vocale procede secondo un’organizzazione della battuta indipendente dal resto dell’orchestra: con l’aggiunta di una misura di 2/4 nel suo solo rigo, le stanghette di battuta risultano “fuori fase” rispetto agli altri strumenti. Questo espediente non è praticamente avvertibile all’ascolto, perché viene condotto per sole due misure; tuttavia deriva chiaramente dall’analogia (ma ben più complessa) polimetria che compare nel *Ragtime* berghiano. L’enfasi ritmica di questo passaggio si riflette anche nella condotta del sassofono, che presenta (qui soltanto) il raggruppamento per tre crome tipico del ragtime ed utilizzato in precedenza anche da Berg (si confronti Figura 6b con Figura 3).

Il modo in cui Dallapiccola rappresenta il jazz nel 1937 riflette quindi una conoscenza piuttosto superficiale di questa realtà musicale e, probabilmente, il compositore ricavò le sue informazioni sul jazz soprattutto attraverso il filtro berghiano della *Lulu*.³⁹

Queste considerazioni sembrerebbero però contraddette dallo stesso compositore, che, durante un’intervista realizzata dal giornalista Leopoldo Paciscopi nel 1965 e poi pubblicata solo di recente [Paciscopi, 2004], mostrò di conoscere approfonditamente la storia del rapporto tra jazz e musica colta in Europa. Dallapiccola infatti elencò una serie di opere fondamentali nella storia della recezione del jazz e invitò il giovane giornalista «ad ascoltare *Caramel mou* e *Le boeuf sur le toit* di Milhaud, l’*Ebony Concerto* che Stravinskij scrisse per l’orchestra di Woody Herman, il Ravel di *Five o’clock tea*, l’Honegger di *Preludes et blues*, l’Hindemith di *Neues vom tage*, e a queste composizioni [...] ne fece seguire un altro consistente numero, troppo lungo ed elencato con troppa rapidità perché io potessi prenderne nota». [Paciscopi, 2004, p. 263]. Stando alla testimonianza di Paciscopi, Dallapiccola era perfettamente al corrente anche dei contributi critici più importanti sul tema, scritti durante la prima fase della recezione del jazz in Italia. Diceva il compositore, riferendosi al già citato articolo di Mila del 1935: «più di trent’anni addietro Massimo Mila scrisse sull’argomento un

³⁹ Le curiose indicazioni agogiche aggiunte alla partitura suggeriscono però anche un’interpretazione del jazz più vicina al futurismo: il trombone infatti deve suonare in modo «sfacciato», il sassofono deve essere «smorfioso» e il violino deve dare l’impressione di stare «accordando» (battute 65-67).

saggio che ancora oggi ritengo fondamentale e questo lo dico unicamente per dimostrare che i critici della musica cosiddetta seria non hanno disdegnato occuparsi di questo fenomeno» [Paciscopi, 2004, p. 262].

Mentre è certo che Dallapiccola ebbe un ruolo importante nell'avvicinare Maderna alla Scuola di Vienna alla fine degli anni Quaranta, non sappiamo se la poliedricità dei suoi interessi, che abbracciavano dunque anche il "jazz da concerto", ebbe una qualche influenza sul giovane compositore veneziano. Nella prospettiva della presente ricerca le parole di Dallapiccola sono particolarmente rilevanti, perchè lo mettono in relazione con gli intellettuali e i musicisti che segnarono la prima fase della recezione del jazz in Italia. Nel citare i contributi teorici italiani in questo ambito, Dallapiccola mette infatti in evidenza gli articoli sul jazz di Alfredo Casella, il quale per primo «aveva riconosciuto nel jazz un fenomeno musicale del quale sarebbe stolto misconoscere il valore e le ripercussioni» [Paciscopi, 2004, p. 263].

Nella marginale storia della recezione del jazz da parte dei compositori italiani, le parole di Luigi Dallapiccola possono essere lette quindi come un importante momento di raccordo tra passato e futuro: dall'esperienza francese, portata in Italia da Alfredo Casella, e da quella tedesca, che in Berg vide un momento particolarmente alto di sintesi tra istanze poetiche e problematiche strutturali, alla nuova generazione dei compositori del dopoguerra.

È lo stesso Maderna a dichiarare il proprio debito con il compositore istriano, inserendo un passaggio su Dallapiccola nel testo di una conferenza dei primi anni Cinquanta:

«Luigi Dallapiccola dovette all'inizio combattere una dura battaglia, ma ben presto venne per lui la fama e la soddisfazione di vedere un gruppo di giovani dedicarsi appassionatamente allo studio e alla assimilazione delle nuove teorie. In realtà più di assimilazione si trattò di sviluppare in ambiente diverso e con diverse esigenze le premesse di Schönberg e soprattutto di Webern. [...] Dallapiccola rimase fedele alla sua particolare personalità assumendo la tecnica dodecafonica più come un ampliamento dei propri mezzi che come vera e propria mentalità»

[Maderna, 2003, p. 45]

La figura di Dallapiccola quindi ci conduce alle composizioni di Maderna di fine anni Quaranta e ai suoi tentativi di integrare linguaggio seriale e stilemi jazzistici nelle musiche per *Il mio cuore è nel Sud* e *Le due verità*.

MOVIMENTO DI BLUES

REFRAIN DELLA „CANZONETTA”

Rivière

(volgendosi improvvisamente a Leroux, con bonarietà)

Voce interna / Stimme aus der Ferne

pp *gliss.*

A - mo - re, gio - ia del mon - do, a - mo - re, gio - ia!
 O Lie - be, du Glück der Er - de, o schö - ne Lie - be!

Sxf. e Clar. *molto p morbido*

Vni *ppp*

L'a
Di

Figura 6(a)

Rivière *parlato*

Voi siete come me: non a ve - te mai a vu - to tempo... E un giorno ci si ac -
 Sie sind genau wie ich, Sie haben niemals Zeit da - zu ge - fun - den; Und eines Tages

Leroux

Voce interna / Stimme aus der Ferne

Non molto... *quasi mf molto*
 Nein, lei - der...
 come un sospiro

a a a A
 Ah! Ah! Ah! O

Sxf. Trb.

Vni *poco*

Figura 6(b)

Figura 6: Luigi Dallapiccola, *Volo di notte* (riduzione per voce e pianoforte) [Dallapiccola, 1952, p. 9]

(a) battute 71-72

(b) battute 77-79

1.2 *Il jazz nella musica per il cinema*

Tra la fine degli anni Quaranta e l'inizio dei Cinquanta, Maderna partecipò alla realizzazione di alcuni film e di un radiodramma fortemente influenzati dai modelli cinematografici americani e, nella composizione delle musiche di commento, ricorse spesso a stilemi jazzistici.

L'analisi del radiodramma *Il mio cuore è nel Sud* (1949) e del film *Le due verità* (1951) sarà oggetto dei prossimi capitoli, in cui si approfondirà la funzione del jazz nel contesto narrativo, come strumento per connotare ambienti e personaggi.

Prima di addentrarsi nell'analisi dei singoli lavori maderniani, è necessario inquadrare questa produzione all'interno del panorama culturale italiano del dopoguerra, fortemente dominato dai prodotti culturali provenienti dagli Stati Uniti, come, appunto, il cinema e la musica jazz.

In questo paragrafo quindi si intende esaminare le diverse connotazioni con cui il jazz è stato utilizzato nella produzione cinematografica anteriore al 1951, facendo riferimento a quel bacino di film che, ipoteticamente, Maderna avrebbe potuto fruire prima di scrivere i due lavori e tenendo in considerazione soprattutto la cinematografia hollywoodiana.

Per delimitare questo enorme campo d'indagine, bisogna tenere presente alcune caratteristiche dei due lavori maderniani. Infatti tanto in *Il mio cuore è nel Sud* quanto in *Le due verità* il ricorso al jazz non viene suggerito dalla storia né dagli ambienti rappresentati: nessun elemento della sceneggiatura (personaggio, ambiente o dialogo) riconduce esplicitamente alla musica afroamericana (o ai luoghi in cui essa veniva fruita o prodotta). Le ragioni dell'orientamento jazzistico delle due partiture vanno cercate invece in alcune convenzioni narrative che, pur avendo una lunga tradizione, anche nel cinema americano si stavano consolidando proprio in quegli anni.

Questo paragrafo vuole quindi offrire una visione complessiva delle diverse connotazioni che il jazz ha assunto nel cinema americano. Si tratta di una materia complessa e, per definizione, sfuggente; nella letteratura specifica, inoltre, non esistono studi sistematici che affrontino la questione globalmente, seppure molti contributi offrano strumenti critici efficaci per l'analisi di aspetti parziali del fenomeno.⁴⁰ Per questo motivo con la rassegna che segue non ci si propone di esaurire l'argomento, ma si intende mettere in evidenza i modelli a cui Maderna potrebbe aver attinto.

In questa prospettiva quindi risultano di minor interesse i film di carattere prettamente musicale (in cui il jazz è posto centro della storia narrata) come per esempio i *musical*, le biografie dei musicisti o i cosiddetti *backstage movie* (dove si racconta la realizzazione di uno spettacolo musicale). Al contrario per rendere la ricerca efficace è necessario prendere in considerazione tutti quei casi in cui il jazz è utilizzato in una storia di argomento non musicale. All'interno di un film narrativo, infatti, il jazz può manifestarsi in varie forme: può essere eseguito da musicisti presenti nella scena,

⁴⁰ Per la redazione di questo paragrafo sono stati particolarmente utili i saggi di Krin Gabbard [1996], di Charles Merrell Berg [1978] di Peter Stanfield [2002] e di David Butler [2002], mentre in ambito italiano ci si è avvalsi della recente raccolta curata da Franco La Polla [2003].

ascoltato dai personaggi attraverso radio o grammofoni, o, infine, può far parte della musica di commento non diegetica, come carattere stilistico della “colonna sonora”.⁴¹

Anche dal punto di vista delle funzioni narrative il jazz può essere utilizzato con modalità molto diverse, a seconda dei generi cinematografici e del periodo storico di riferimento. Tra la fine degli anni Venti e i primi anni Cinquanta, il jazz è stato utilizzato con svariati significati: per definire un ambiente (la metropoli, ma anche l'area rurale del Sud degli Stati Uniti) o un determinato periodo storico (ad esempio il *jazz hot* per gli anni del proibizionismo, lo *swing* per quelli del New Deal); per fare riferimento ad un fenomeno sociale (il gangsterismo o la delinquenza giovanile); per caratterizzare un personaggio (la seduttrice, il deviante, ma anche il giovane intellettuale) o per evocare uno stato mentale (di confusione, eccitazione o solitudine).

Tale molteplicità di significati riflette la complessità di rapporti che lega la società statunitense al nero americano, di cui jazz rappresenta il prodotto culturale più popolare e influente. Un ventaglio così vasto di connotazioni dipende infatti dal ruolo centrale che il fenomeno jazzistico rivestì nella cultura americana in un periodo di profonde trasformazioni sociali.⁴²

Come testimoniano anche i recenti studi di storia sociale del jazz, l'impatto che ebbe questa musica nella cultura americana non si limitò a trasformare i gusti musicali ma ebbe ripercussioni sui costumi e sui comportamenti diffusi.⁴³

Prima di addentrarsi nell'esame dei singoli casi è opportuno affrontare due ordini di problemi: il primo riguarda la definizione stessa della parola “jazz”; il secondo si riferisce al significato che la società bianca americana attribuiva al jazz in quanto forma espressiva propria del nero americano.

Se si considera l'uso storico del termine “jazz” bisogna infatti tenere conto che, nel corso del Novecento, questa parola ha indicato di volta in volta fenomeni differenti: nel 1924, ad esempio, per gran parte del pubblico borghese bianco, l'idea prototipica di jazz era rappresentata dalla *Rhapsody in Blue* di George Gershwin e non dalle registrazioni coeve di musicisti afroamericani, come Jelly Roll Morton e King Oliver. Allo stesso modo la musica di Benny Goodman e Glenn Miller, che oggi fa parte integrante delle storie del jazz, negli anni Trenta era vissuta come qualcosa di completamente diverso dal jazz nero di Louis Armstrong, una musica da ballo

⁴¹ L'espressione “colonna sonora” seppur ampiamente utilizzata nel linguaggio comune per indicare l'insieme delle musiche contenute in un film, non è del tutto precisa, perché non differenzia tra elementi di sonorizzazione (dialoghi e rumore) e musica e, soprattutto, non distingue tra musica in scena e musica di commento. Nella lingua italiana non esistono termini condivisi per distinguere tra musica diegetica (o intradiegetica), la cui sorgente è interna alla scena rappresentata, da quella non diegetica (o extradiegetica), esterna all'azione. Michel Chion propone i termini “da buca” e “da schermo”, riferendosi alle convenzioni teatrali da cui deriva questa differenziazione [cfr. Chion, 1995, p. 188], mentre nella lingua inglese si adottano, in modo forse più semplice, le espressioni *source music* e *background music*. In alcuni testi italiani si utilizza sovente l'espressione “musica di commento” per indicare la musica extradiegetica (che nella maggior parte dei casi ha una funzione di commento rispetto alle immagini).

In italiano inoltre non esiste un termine che indichi una partitura composta appositamente per un film, mentre negli studi sul cinema anglosassone questa viene sovente indicata con *score* (mentre *scoring* segnala l'atto di comporre per il cinema). Nel corso della trattazione si farà ricorso talvolta a quest'ultima espressione per evitare lunghe involuzioni lessicali.

⁴² Il primo autore ad occuparsi in modo estensivo dell'influenza del jazz nella cultura americana è stato Neil Leonard [1962] con uno studio pionieristico e tutt'ora valido.

⁴³ Un esempio di questa nuova metodologia di indagine storica negli studi jazzistici è la monografia di William H. Kenney sulla storia del jazz nella città di Chicago [cfr. Kenney, 1993]

dall'aspetto raffinato e leggero che non era più associata al nero e che, proprio per sottolineare questa distinzione, era stata chiamata "swing".⁴⁴

Come giustamente osserva Giorgio Rimondi, riferendosi in particolare al panorama europeo, «dal punto di vista della ricezione non v'è dubbio che il jazz sia uno dei luoghi più discussi del Novecento, in grado di suscitare accesi entusiasmi e condanne inappellabili senza che ciò contribuisca a conferirgli uno statuto riconoscibile e condiviso. La storia della sua affermazione è costellata infatti di fraintendimenti e misfatti, derivanti in egual misura dal pregiudizio di chi lo vorrebbe escluso dal mondo dell'arte e dall'esaltazione di quanti, difendendolo a oltranza, ne hanno favorito la ghettizzazione». [Rimondi, 1999, p. 1].

Per indagare questo fenomeno, estremamente vasto e sfaccettato, il cinema (e in particolare quello hollywoodiano) rappresenta un terreno di osservazione privilegiato. In *Jamming at the margins*, un ottimo studio sull'argomento, Krin Gabbard parte dall'assunto che la parola 'jazz' debba essere intesa come un "termine ombrello" che raccoglie sotto di sé una molteplicità di fenomeni e significati differenti. Gabbard quindi arriva a definire il proprio oggetto di studio in termini estremamente aperti ed inclusivi: «Il jazz è la musica che è stata chiamata 'jazz' da vasti gruppi di persone in particolari momenti della storia. Questa ampia accezione della parola inoltre riconosce la vasta influenza che il jazz ha avuto nel corso della storia del cinema, e in particolar modo nel radicarsi di alcune convenzioni narrative». ⁴⁵ [Gabbard, 1996, pp. 8-9].

Il secondo ordine di problemi, la pluralità di significati con cui la società bianca ha interpretato il jazz nel corso del tempo, può essere introdotto con un'altra affermazione di Gabbard, solo apparentemente provocatoria:

«La maggior parte dei *jazz-films* non riguarda realmente il jazz; ma quindi anche la maggior parte del jazz non riguarda veramente il jazz, almeno non nei termini in cui

⁴⁴ Fino ad ora la musicologia jazzistica si è interrogata poco e in maniera non sistematica su cosa si debba intendere per 'jazz' e su quali musiche e fenomeni socioculturali debbano rientrare in questo ambito di studi.

Per molto tempo studiosi e critici hanno concentrato l'osservazione soprattutto sull'epicentro del fenomeno jazzistico, occupandosi soprattutto delle grandi figure di improvvisatori afroamericani. Come ha messo in rilievo Scott De Veaux [1991] la questione della definizione del 'jazz' è stata posta soprattutto nell'ambito della critica giornalistica e la discussione è stata viziata dai preconcetti ideologici legati all'idea di "autenticità". Ogni fase di cambiamento del linguaggio jazzistico ha infatti coinciso con altrettanti dibattiti su cosa dovesse essere considerato "vero" jazz: nella critica specializzata si sono di volta in volta individuati diversi fattori di "corruzione" rispetto ad una idea di "purezza" originaria: la "commercializzazione" dello swing, la "regressione" del *revival*, l'"intellettualismo" del bebop e la "degenerazione" del *free jazz*.

Una riflessione più approfondita intorno alla definizione dell'oggetto di studio è iniziata solo di recente, quando lo sguardo della musicologia jazzistica si è esteso ad aspetti più periferici del fenomeno, come l'ambito sociale di produzione e di fruizione musicale, o l'influenza che il jazz ebbe su generi musicali limitrofi (la canzone leggera o la musica da film), o, infine, i differenti significati che vennero attribuiti al jazz in diversi periodi e contesti di ricezione. Nell'ultimo decennio si è sviluppata un'ampia riflessione critica intorno ai fondamenti della storiografia jazzistica e nuove metodologie d'indagine hanno fornito prospettive alternative ad una tradizionale visione del 'jazz' come musica "assoluta" e astratta dal contesto sociale. In particolare gli studi incentrati sulla rappresentazione del jazz in ambiti non strettamente musicali (come il cinema, l'arte e la letteratura) hanno allargato l'angolo di prospettiva sul fenomeno jazzistico, adottando una definizione del jazz più aperta ed inclusiva rispetto al passato. Tra gli studi italiani che adottano questo punto di vista va segnalato il saggio di Giorgio Rimondi *La scrittura sincopata: Jazz e letteratura nel Novecento italiano*, in cui l'autore sostiene che «interrogarsi su questa musica non significa [...] porsi la domanda idealistica riguardo la sua natura, quanto verificarne i possibili usi» [Rimondi, 1999, p. 1].

⁴⁵ «Jazz is the music that large groups of people has called jazz at particular moments in history. This broader sense of the term also acknowledge the extensive influence that jazz has had throughout cinema history, especially, in terms of narrative conventions that were established early on».

è realmente fruito. Di solito il jazz tratta di razza, sessualità e spettacolo. Dagli anni Ottanta, e persino dai Cinquanta, esso ha riguardato anche l'arte. Quindi può essere più corretto pensare che il jazz sia *inseparabile* dalla sua aura e dalla rappresentazione di razza, sessualità ed arte».46 [Gabbard, 1996, p. 1].

Seguendo le indicazioni di Gabbard, per afferrare i processi con cui il jazz è stato caricato di significato nel corso del secolo è necessario approfondire il tema, dominante nella cultura americana, delle identità “razziali”.

Si può dire infatti, chiarendo l'affermazione di Gabbard, che nella società americana, per lungo tempo, il discorso sul jazz abbia avuto come oggetto implicito il nero americano; in questo contesto il jazz rappresentò per l'americano borghese bianco il luogo metaforico privilegiato per ridefinire i rapporti tra il “sé” e l'“altro” per antonomasia: il nero appunto.

Per un complesso stratificarsi di eventi storici, sociali e musicali, il jazz fu un oggetto culturale dai contorni assai malleabili, il cui valore simbolico poteva variare a seconda dell'osservatore. Secondo Peter Stanfield (autore di un pregnante saggio sulla funzione del blues nel cinema degli anni Trenta) l'“instabilità culturale” del jazz ha causato il sovrapporsi di molteplici significati, talvolta in contraddizione tra loro. In un'approfondita analisi dei processi culturali che hanno delineato la rappresentazione del blues nel cinema americano tra le due guerre, Stanfield introduce il concetto di “primitivismo urbano” per descrivere l'atteggiamento della società americana bianca nei confronti della musica jazz. Secondo lo studioso, in questo periodo l'americano bianco guarda al jazz in modo ambivalente: da un lato questa musica «appare [...] come il prodotto di una sensibilità metropolitana colta» e dall'altro è espressione del «desiderio (naturale, primitivo ed istintivo) di una sensibilità rurale e premoderna». [Stanfield, 1995, p. 95; traduzione dell'autore].

Questa considerazione trova riscontro nella pubblicistica coeva, ora disponibile in alcune antologie:47 ancora negli anni Venti il jazz, espressione della qualità “selvaggia” del nero, spaventava larghi strati della società americana, mentre, al contempo, rappresentava un'attrazione esotica e una forma di innocua “trasgressione” per le nuove generazioni urbane.

Da un lato quindi il jazz era associato ad un'idea del nero di stampo primitivistico: selvaggio, istintivo e pre-culturale; dall'altro questa stessa musica era espressione di una nuova sensibilità urbana e quindi portava con sé delle connotazioni legate alla modernità e persino alla tecnologia.48

La molteplicità dei significati “fluttuanti” attorno al fenomeno del jazz si riflette anche nel cinema hollywoodiano e, se si prende in considerazione la produzione cinematografica che va dal 1927 al 1951, ci si trova di fronte all'ampia casistica di utilizzi cui si è già accennato.

46 «Most jazz films aren't really about jazz. But then, most jazz isn't really about jazz, at least not in terms of how it is actually consumed. Jazz is usually about race, sexuality and spectacle. Since the 1980s, perhaps even since the 1950s, it has also been about art. [...] In fact it may be more accurate to think about jazz as *inseparable* from its aura and from displays of race, sexuality, and art».

47 Si veda ad esempio *Reading jazz* di David Meltzer [1993] o *Riffs & choruses: a new jazz anthology* di Andrew Clark [2001].

48 Questa associazione tra il jazz e le metropoli moderne è stata sintetizzata efficacemente nel 1937 da Le Corbusier, che, nella sua prima visita a New York, descrisse Manhattan come «un *hot-jazz* di pietra e acciaio» [Le Corbusier, 1975, citato in Rimondi, 1999, p. 12].

Questo insieme di connotazioni e stereotipi (in gran parte negativi) rappresentò quindi per il cinema hollywoodiano un bacino di significati a cui far riferimento nell'ambito della "colonna sonora".

Prima di affrontare nello specifico questo aspetto del fenomeno, è necessario esaminare brevemente le fasi storiche che hanno segnato la presenza del jazz nel cinema.

Nella storia del rapporto tra jazz e linguaggio cinematografico vi sono due momenti cruciali. Nel 1927 *The jazz singer* di Alan Crosland apre la strada ad una lunga e fortunata produzione cinematografica in cui il jazz è l'oggetto principale della rappresentazione. Nei decenni successivi il jazz sarà presente costantemente nel cinema americano; tuttavia bisogna aspettare il 1951, anno di *A Streetcar named Desire* di Elia Kazan, perché nel cinema hollywoodiano si prenda in considerazione la possibilità di realizzare colonne sonore interamente concepite jazzisticamente.

Questi due film articolano la storia della presenza del jazz nel cinema americano e, nella letteratura specifica, sono stati spesso presi come casi di studio per illustrare due diversi utilizzi del jazz nel film: come oggetto della rappresentazione e come strumento narrativo.

Il film di Alan Crosland, come è noto, segna l'avvento della sincronizzazione tra suono e immagine nell'ambito di un film (*featured film*) e quindi apre la strada ai film "parlati" (*talkies*); per la prima volta il racconto cinematografico ruota attorno alla possibilità di rappresentare un *performer* sullo schermo, che, nel caso specifico, è un musicista "jazz" (o meglio, un esponente della musica allora considerata 'jazz').⁴⁹

The jazz singer cambiò il rapporto tra spettatore e rappresentazione filmica: anche se la tecnica del sonoro era stata già sperimentata per la realizzazione di cortometraggi e talvolta per la ripresa di *performances* musicali, per la prima volta un personaggio (Al Jolson, cantante allora assai in voga e interprete principale) prendeva 'vita' grazie ad una voce che anche gli spettatori potevano ascoltare. Rispetto al cinema muto era un passo fondamentale per accrescere l'impressione complessiva di verosimiglianza.⁵⁰

La "colonna sonora" del film prevedeva sia momenti di musica eseguita all'interno della scena (le numerose esibizioni di Jolson) sia momenti di musica orchestrale di sottofondo (un commento musicale che seguiva i canoni del cinema muto). In questo modo fu quindi introdotta la distinzione fondamentale tra suono diegetico e suono non-diegetico.

⁴⁹ Per quanto riguarda la "presenza" del jazz nel cinema, *The jazz singer* si colloca in una posizione peculiare. Innanzitutto non si tratta del primo film in cui si fa riferimento esplicito al jazz. Già nell'epoca del muto la musica di commento che veniva eseguita durante le proiezioni poteva prevedere scene incentrate su musicisti jazz o legate all'universo afroamericano. I manuali e le antologie di brani pensate per i pianisti accompagnatori di film muti documentano ampiamente questa pratica: nel 1925 l'*Encyclopedia of music for pictures* di Erno Rapee [1970], ad esempio, consigliava per questo tipo di scene ben venticinque blues e più di sessanta ragtime. Questa fase del rapporto tra jazz e cinema è però trascurata dalla maggior parte dei testi (con l'eccezione di Lack, 1997 e Butler, 2002); a questo proposito si veda l'analisi del film muto *The land of jazz* (1920) proposta da David Butler [2002, pp. 35-39]. Inoltre, sebbene la comparsa di *The jazz singer* cambiò definitivamente la rappresentazione del jazz sullo schermo, difficilmente la musica cantata da Al Jolson in questo film sarebbe oggi riconosciuta come 'jazz'. Sul piano prettamente musicale le esecuzioni di Jolson rispecchiano un punto di vista storicamente circoscritto (quello del pubblico bianco nella seconda metà degli anni Venti) e del tutto ininfluenza per lo sviluppo stilistico di questa musica.

⁵⁰ Secondo alcuni autori è a partire da questo film che si definisce lo "spazio diegetico" della rappresentazione filmica. [cfr. Gorbman, 1987, p. 64]

La novità rappresentata da *The jazz singer* favorì l'utilizzo di musica diegetica (quindi anche di "vero" jazz) a scapito dei commenti orchestrali esterni all'azione. Nonostante i progressi della tecnica di riproduzione filmica permettessero la sincronizzazione dell'audio con le immagini, per un certo periodo non fu possibile sovrapporre al sonoro proveniente dalla scena una musica orchestrale di sottofondo. Ciò portò ad una drastica diminuzione di partiture appositamente composte per il cinema. Inoltre, secondo la nuova "estetica del realismo", la musica non diegetica avrebbe inficiato l'effetto di realismo complessivo ed il commento musicale era visto come un retaggio degli accompagnamenti orchestrali adoperati per il vecchio film muto [cfr. Gorbman, 1987, p. 42].

Questo dato, unito alla novità di poter rappresentare sullo schermo la componente spettacolare delle esibizioni musicali, fece sì che negli anni Trenta i produttori iniziassero ad inserire nei film brevi interludi musicali diegetici, affidandoli a noti jazzisti.⁵¹ Inoltre il connubio tra l'industria cinematografica e quella discografica portò alla realizzazione di numerosi lungometraggi di carattere prettamente musicale, come le riduzioni cinematografiche di musical teatrali e i film incentrati sul mondo dello spettacolo.

A metà anni Trenta la musica di commento non diegetica, soprattutto a partire dal lavoro compositivo di Max Steiner, tornò ad essere ampiamente adoperata nel sistema produttivo hollywoodiano.

L'orientamento stilistico della musica di commento era però ancora legato ai modelli del sinfonismo tardoromantico e, di conseguenza, il jazz per molto tempo fu utilizzato quasi esclusivamente come musica interna all'azione scenica.

Per rendere plausibile l'uso della musica jazz in un film, era necessario che gli sceneggiatori ne giustificassero la presenza all'interno dell'azione rappresentando i personaggi nell'atto di suonare o di ascoltare jazz (in luoghi pubblici o, privatamente, attraverso radio e grammofoni). Si pensi ad esempio al *topos* del *nightclub*; la musica jazz che in un locale notturno fa da sottofondo ai dialoghi tra i personaggi ha spesso una molteplice funzione: ambienta la storia in un determinato contesto urbano, informa lo spettatore dei comportamenti e delle abitudini dei personaggi e, se messa in opportuno risalto, può partecipare alla resa espressiva della scena, acquisendo anche una funzione di commento.

Nella maggior parte dei testi sull'argomento la nascita della "colonna sonora" orientata jazzisticamente viene datata 1951, anno in cui Alex North realizzò le musiche di *A streetcar named Desire*. Per la prima volta la musica scritta per un *featured film* presentava un orientamento stilistico interamente jazz. Per questa storia di relazioni familiari sordide e violente, ambientata nei bassifondi di New Orleans, il ricorso al jazz si rivelò determinante, aprendo la strada ad un nuovo modo di concepire lo *scoring* hollywoodiano.

⁵¹ *Jazz in the movies* di David Meeker [1981], un enciclopedico catalogo che raccoglie tutte le collaborazioni dei musicisti jazz nel cinema, elenca un numero cospicuo di film, prodotti negli anni Trenta, in cui musicisti afroamericani (come Duke Ellington, Louis Armstrong, Jimmie Lunceford e Cab Calloway) figurano con brevi apparizioni. La presenza di jazzisti neri era un elemento di attrazione delle città del Nord, ma, negli anni della segregazione razziale, poteva essere un problema per la distribuzione delle pellicole nel Sud degli Stati Uniti, dove i pregiudizi razzisti erano più radicati e la commistione di attori bianchi e neri non sarebbe stata accettata. Per questo motivo le scene di carattere jazzistico erano del tutto indipendenti dal resto della storia, in modo che si potessero tagliare facilmente durante la distribuzione della pellicola negli stati del Sud. [Cfr. Meeker, 1981, p. 7]

Il ritardo con cui in America iniziarono a comparire i primi *jazz-scores* fu dovuto al lento processo di accettazione del jazz da parte dell'opinione pubblica americana, ma anche al conservatorismo di una corporazione di professionisti (gli autori di musica per il cinema) in gran parte formati secondo i modelli del tardo-romanticismo europeo.

Alla fine degli anni Quaranta, con il successo dello swing tra le giovani generazioni, la società americana iniziava a percepire il jazz come una nuova forma di intrattenimento popolare autenticamente americana. Inoltre l'interesse dell'élite intellettuale bianca intorno al bebop favorì il nascere di una nuova sensibilità che vedeva nel jazz una forma d'arte.

La scelta di North quindi fu possibile anche perché il jazz iniziava ad essere socialmente accettato, un fenomeno che può essere spiegato ricorrendo al concetto di "inaudibility" di Claudia Gorbman. Come afferma Gorbman, solo un genere musicale familiare al pubblico può essere utilizzato per accompagnare le immagini di un film, altrimenti la musica di commento rischia di distogliere l'attenzione dello spettatore dalla finzione filmica. La musica di commento quindi deve partecipare alla resa complessiva a patto di non disturbare l'effetto di realtà: Gorbman chiama questa caratteristica "inudibilità" (*inaudibility*), una qualità che, spiega, dipende in gran parte dall'ambito stilistico di riferimento.

L'introduzione del jazz nelle colonne sonore americane coincise quindi con l'accettazione di questo genere musicale dal parte del pubblico, solo da quel momento l'inserito di momenti jazzistici non violava più la regola di *inaudibility* della musica narrativa nel cinema.

«This is one reason the nineteenth-century Romantic orchestral idiom of Wagner and Strauss predominated for so long in classical cinema. It was (and it is) tonal and familiar with easy understood connotative values. The gradual introduction of jazz and popular music to scores in the fifties and in the sixties provides further evidence of the stylistic conservatism of background music. A musical idiom must be thoroughly familiar, its connotation virtually reflexive knowledge, for it to serve "correctly," invisibly, in classical filmic discourse» [Gorbman, 1987, p. 78].

Al contrario, nel panorama hollywoodiano il jazz (come ogni altro linguaggio musicale diverso da quello tipicamente ottocentesco) «era carico di connotazioni semplicemente per il fatto di essere insolito» [Gorbman, 1987, p. 86]. Infatti nello *score* hollywoodiano gli inserti jazzistici agiscono spesso come elemento "esotico" all'interno di una colonna sonora e l'alterità che rappresentano diventa portatrice di significato: la momentanea coloritura jazzistica della musica di commento può servire ad evocare, con un mezzo immediato e comprensibile a tutti, l'ambiente d'origine di un personaggio o la sua condotta morale.

Il successo riscontrato dalla musica di North è infatti bissato pochi anni dopo da Elmer Bernstein, con le musiche per *The man with the golden Arm* (1955). La seconda metà del decennio vede un proliferare di colonne sonore orientate jazzisticamente e realizzate talvolta dagli stessi musicisti jazz, come nel caso di *Anatomy of a murder* (1959) di Otto Preminger con musica di Duke Ellington o di *Ascenseur pour l'échafaud* (1957), di Louis Malle, dove la colonna sonora è improvvisata da un quintetto condotto da Miles Davis.

Non sorprende quindi che negli studi sulla musica per il cinema il tema del jazz (in quanto orientamento stilistico di una colonna sonora) venga approfondito soprattutto per la produzione cinematografica degli anni Cinquanta.

Secondo questo sintetico profilo storico, condiviso dalla maggior parte degli studi sulla musica nel cinema, negli anni tra il 1927 e il 1951 il jazz venne inserito nei film americani quasi esclusivamente come musica intradiegetica. Vi sono però alcune eccezioni importanti anteriori al 1951 in cui il jazz è parte integrante, anche se per brevi momenti, della musica non diegetica. Si tratta prevalentemente di musica di “sipario” e dei cosiddetti *narrative cues* (elementi musicali con funzione di demarcazione che servono a sottolineare un elemento della scena) legati a talune tipologie di personaggi. È proprio questo ambito, ancora poco esplorato dalla letteratura specifica, a risultare particolarmente interessante per la presente ricerca.

La musica con funzione di “sipario” (posta all’inizio e alla conclusione del film) può essere vista come l’eredità di una concezione ancora teatrale dello spettacolo. Anche se nei primi anni del sonoro la ricerca di una maggiore verosimiglianza ha portato alla quasi totale scomparsa della musica extradiegetica, in taluni ambiti dello spettacolo cinematografico alcune convenzioni provenienti dal cinema muto si sono mantenute anche nell’epoca del sonoro. Un caso fortunato di musica di “apertura” è la *Sentimental Rhapsody* che Alfred Newman compose per *Street scene* (1931), adattamento cinematografico di un dramma teatrale di Elmer Rice.⁵² In *Street scene* l’apporto di musica di commento è minimo, secondo una modalità che accomuna tutta la produzione cinematografica americana di questi anni, e la *Sentimental Rhapsody* interviene solo in tre punti: durante i titoli di apertura, alla conclusione del film e in un episodio centrale che presumibilmente corrisponde, nel testo teatrale, all’inizio del secondo atto.

L’idea di utilizzare una sonorità gershwiniana per la musica di apertura di film ambientati nel contesto urbano si consolida presto e si ritrova in numerosi film degli anni successivi, come si vedrà tra breve.

Oltre all’utilizzo di jazz come sipario, in numerose colonne sonore degli anni Quaranta si possono trovare momentanei riferimenti al jazz con funzione di *narrative cueing*, ossia per segmentare l’azione scenica in coincidenza con un determinato avvenimento (ad esempio l’ingresso di un personaggio). [cfr. Claudia Gorbman, 1987, p. 73]

Questo aspetto è stato in gran parte trascurato dalla letteratura specifica ed è sicuramente un ambito difficile da delimitare, poiché si basa sull’individuazione di tratti stilistici jazzistici nella trama musicale e non sul riferimento esplicito alla musica nel racconto filmico (situazioni narrative in cui si ascolta o si suona jazz).

Un esempio tipico è l’utilizzo di jazz non diegetico per “sessualizzare” un personaggio femminile, commentando, attraverso la musica, la sua intenzione di sedurre. In *Key Largo* (1948), ad esempio, questa idea viene utilizzata in modo efficace prima di diventare uno stereotipo ripetitivo.

In una scena del film viene messo in evidenza tutto lo squallore della relazione tra un potente gangster e la sua amante, perennemente umiliata per la sua dipendenza

⁵² La *Sentimental Rhapsody* di Newman, che incorpora melodie blues in una sonorità da orchestra sinfonica, oggi potrebbe difficilmente essere definita “jazz” e rimanda piuttosto allo stile sinfonico intriso di stili jazzistici promosso dall’orchestra di Paul Whiteman e portato ai vertici compositivi da George Gershwin. L’influenza del jazz sinfonico nelle colonne sonore di Alfred Newman sarà trattata più avanti in questo stesso paragrafo.

dall'alcool. Il suo tentativo maldestro di ottenere un ultimo "drink" usando le armi della seduzione viene commentato dalla musica con un breve intervento di un sassofono jazz: un suono vibrato, ricco di glissati e di *blue notes* nel registro grave.⁵³

Nei testi sulla musica per il cinema, tanto negli studi di taglio storico quanto nelle proposte teoriche, il jazz viene trattato solitamente in modo sbrigativo, accennando ai significati a cui solitamente questa musica rimanda. Il tratto che viene messo più in evidenza è l'associazione tra il jazz e un ambiente degradato ed immorale. Royal S. Brown, autore di un volume sulla musica di commento nel cinema americano, riassume le possibili connotazioni del jazz in pochi elementi: personaggi «di classe sociale bassa, coinvolti in squallide storie di sesso, droga e/o crimine».⁵⁴

Gli stessi compositori che hanno attinto al linguaggio jazzistico nella musica per film hanno spesso attinto a quest'area semantica.

Nel corso di un'intervista, Elmer Bernstein spiega come il jazz nel cinema venga generalmente utilizzato per evocare «ambienti sordidi, crimine, delinquenza giovanile e dipendenza dalla droga». Bernstein stesso si sente «colpevole» per aver perpetrato questi «pregiudizi» nelle sue colonne sonore. Egli stesso infatti ha utilizzato il jazz solo in film ambientati in «sleazy atmospheres». Dice Bernstein: «*The man with the golden arm* parlava di droga, *Sweet smell of success* era incentrato su alcuni personaggi di New York veramente poco raccomandabili e *Walk on the wild side* era ambientato in gran parte in una casa di New Orleans dalla pessima reputazione» [citato in Butler, 2002, p. 13; traduzione dell'autore].

Il contesto urbano però può essere visto con connotazioni leggermente diverse. Claudia Gorbman sostiene che «il jazz durante l'epoca degli *studios* spesso comunicava connotazioni come sofisticatezza, cultura urbana, vita notturna e decadenza» [Gorbman, 1987, p. 86; traduzione dell'autore].

Secondo Roy Prendergast il jazz serve (nel film *The man with the golden arm*) ad esprimere «isteria e disperazione» [Prendergast, 1992, p. 117]; George Burt, facendo riferimento a *The wild one*, indica invece stati d'animo di «ansia e tensione». [Burt, 1994, p. 30; citato in Butler, 2002, p. 12].

Russell Lack pur sottolineando che il «jazz, in quanto stile di vita, è stato una fonte di fascino scandaloso (*lurid fascination*) per i produttori americani», non fa riferimento alla malavita e all'immoralità dei personaggi; al contrario dal suo punto di vista il jazz, «che incarnava un'idea di libertà», servì nel cinema per rappresentare «l'espressione dell'individuo» [Lack, 1997, p. 198; citato in Butler, 2002, p. 13].

La riflessione sulle connotazioni del jazz può prendere spunto da alcuni studi recenti che operano una critica culturale e ideologica nel cinema americano. Eric Lott ad esempio ha messo in evidenza la pervasività della tematica razziale nella caratterizzazione dei personaggi moralmente trasgressivi. [cfr. Lott, 1997] Secondo Lott nel cinema *noir* l'ambiguità morale dei personaggi è spesso resa attraverso il ricorso a metafore razziali implicite («raced metaphors»), per cui i tratti negativi di un personaggio rimandano spesso a caratteristiche considerate proprie del nero (secondo una visione primitivista radicata nella società americana). Nel racconto questi strumenti

⁵³ Il modello di riferimento per questo tipo di interventi sembra rimandare al suono dell'altosassofonista Johnny Hodges, a cui Duke Ellington affidava sovente l'esposizione del tema in quei brani incentrati sull'immagine della donna, come, ad esempio, in *Sophisticated Lady*.

⁵⁴ «The entire jazz genre tended to attach itself in the cinema to the -icity of "lower-class" people involved in sleazy dramas of sex, drugs and/or crime» [R.S. Brown, 1994, p. 183].

retorici sono al contempo «indispensabili ed invisibili» e Lott arriva alla conclusione che nel film *noir* «le metafore razziali (*racial tropes*) e la presenza degli afroamericani hanno determinato il senso e la struttura di prodotti culturali americani che, apparentemente, non sembrerebbero aver nulla a che fare con le tematiche razziali» [Lott, 1997, p. 82].

Questo concetto è ripreso da Peter Stanfield per indagare il frequente utilizzo della canzone *St. Louis blues* nei film tra il 1929 e il 1937. In una accurata analisi critica Stanfield mostra i meccanismi culturali attraverso i quali questo brano è diventato l'emblema sonoro per rappresentare la condotta immorale di molti personaggi femminili. [cfr. Stanfield, 2002] Secondo l'autore, il cinema hollywoodiano ha utilizzato *St. Louis blues* per «esprimere un senso di instabilità razziale nella caratterizzazione di personaggi femminili in cui la sfera della sessualità, della morale e della classe sociale (bassa) era presentata in termini problematici» [Stanfield, 2002, p. 84; traduzione dell'autore]

Secondo Stanfield nella morale puritana americana il comportamento deviante più pericoloso per la società si ha quando un individuo cerca di valicare le “barriere” legate alla razza (ad esempio la donna nera che seduce un uomo bianco), ai generi sessuali (come nell'omosessualità) e alle differenze di classe. Mentre la critica cinematografica ha da tempo studiato come questi temi vengano elaborati nei film *noir* degli anni Quaranta, Stanfield analizza alcuni importanti precedenti, in cui la caratterizzazione del personaggio è resa, appunto, attraverso un brano jazzistico.

In particolare, secondo questa prospettiva, l'utilizzo del jazz nel cinema riflette il dualismo fondamentale tra “bianco” e “nero” presente nella società americana: questa polarizzazione riconduce a ulteriori binomi archetipici, come quelli tra cultura e natura, razionale e irrazionale, autocontrollo ed impulsività, inibizione e disinibizione, mente e corpo. David Butler, autore di un libro sulla presenza del jazz nel cinema *noir*, propone un concetto analogo, facendo riferimento all'opposizione mente-corpo. Questo dualismo, secondo l'autore, ha avuto un ruolo fondamentale nel definire la posizione del nero nella cultura americana e, di conseguenza, ha determinato anche la sua rappresentazione nel cinema [cfr. Butler, 2002, p. 49]. Secondo la visione dominante di stampo primitivista, quindi, il nero era irrazionale, impulsivo e sessualmente disinibito, e la musica jazz rappresentava l'emanazione diretta di questo “stato di natura”, proiettata nel contesto dell'intrattenimento urbano. Come insegna Edward Said (studioso di riferimento nell'ambito dell'orientalismo in letteratura) questo tipo di “alterità” è innocua se confinata nell'ambito della finzione o dello spettacolo esotico [cfr. Said, 1999]. Le caratteristiche generalmente attribuite all'“altro” diventano invece una minaccia sociale quando penetrano nei comportamenti individuali e generano condotte devianti.⁵⁵

⁵⁵ Alcuni cortometraggi di fine anni Venti testimoniano la cornice primitivista in cui veniva inquadrato il jazz in quel periodo. Questo tipo di rappresentazione del nero, attraverso lo “sguardo” deformante del bianco, non era limitata soltanto alla letteratura o ai quadri delle avanguardie artistiche europee del periodo, ma poteva determinare l'attività stessa del musicista afroamericano impegnato professionalmente nell'ambito dell'intrattenimento. Si veda ad esempio il cortometraggio *Black and Tan Fantasy* (1929), che rende bene il tipo di ambientazioni esotiche in cui erano collocati gli spettacoli afroamericani nei locali per clientela bianca (come il famoso Cotton Club di New York): mentre Duke Ellington dirige la sua orchestra, l'esibizione delle ballerine avviene tra agghindamenti primitivi, suggestioni egizie e ambienti da giungla. Una ricostruzione a posteriori dello stesso tipo di spettacolo si può cogliere nelle frequenti scene teatrali del *backstage movie Stormy Weather* (1943).

Stanfield applica questo modello al cinema degli anni Trenta per analizzare quei personaggi femminili che, per uscire dalla posizione sociale marginale in cui si trovano, rinunciano ad una retta condotta morale e, attraverso il filtro metaforico del jazz, si caricano di attributi “neri”, diventando seducenti, disinibiti e moralmente spregiudicati.

Per non vanificare l'effetto di verosimiglianza, durante gli anni Trenta il suono del jazz veniva introdotto soprattutto attraverso espedienti narrativi, inserendo in scena un esecutore o una fonte sonora (come radio e grammofoni).

In *Baby face* (1933), ad esempio, Barbara Stanwyck è una ragazza di provincia che cerca di scalare rapidamente la strada del successo utilizzando il proprio fascino. Nel film, l'immoralità della protagonista è commentata da un'esecuzione domestica di *St. Louis Blues*, cantata dalla donna di servizio neroamericana [cfr. Butler, 2002, p. 43 e Stanfield, 2002, p. 96].

La recente diffusione del grammofono permise però di introdurre il suono jazz in modo ancora più esteso. Ad esempio in *Rain* (1932), la vita tranquilla di una piccola comunità è sconvolta dall'arrivo della conturbante Sadie (Joan Crawford). Il suo carattere trasgressivo si manifesta nell'insistente presenza del grammofono, nuovo strumento di seduzione, su cui gira in continuazione *St. Louis Blues* [Stanfield, 2002, p. 99]. L'utilizzo dello stesso brano in *Stella Dallas* (1937) chiarisce definitivamente la forza connotativa del jazz per questo tipo di personaggi: dopo un matrimonio fallito Stella è messa alle strette da una situazione economica difficile ed è preoccupata per il futuro della figlia, che rifiuta di porsi sotto la protezione del padre. Per allontanarla da sé, Stella si “maschera” da donna moralmente corrotta, cambiando abitudini e abbigliamento. In questa messa in scena l'ascolto *St. Louis Blues* al grammofono è l'elemento determinante per dare credibilità alla “trasformazione” della protagonista [Stanfield, 2002, p. 85].

Oltre ai casi citati da Stanfield, si potrebbero ricordare numerosi altri personaggi femminili la cui moralità viene messa in discussione dalla loro propensione ad ascoltare jazz. È il caso, ad esempio, di *Our Daily Bread* (1934), che racconta il progetto di vita di una comunità rurale durante gli anni della Depressione. In questo contesto il personaggio negativo è rappresentato dalla bionda ed indolente Sally, che passa il tempo ascoltando dello *hot-jazz* alla radio: il suono di un sassofono suadente ritorna però quando il suo comportamento diventa un pericolo per la comunità [Darby-Du Bois, 1991, p. 193].

Nel cinema degli anni Trenta, la metafora del jazz come trasgressione non è una prerogativa dei personaggi femminili ‘corrotti’, ma viene utilizzato ampiamente nei *gangster movies*. Così come la donna seducente e spregiudicata, anche il malavitoso che si fa strada nel modo del crimine incarna un comportamento deviante e una minaccia per la collettività: il connubio jazz-gangsterismo risulta quindi particolarmente efficace [cfr. La Polla, 2003, p. 215].

Inoltre negli anni del Proibizionismo, evocati in questo genere di film, la malavita organizzata controllava la vendita illegale di alcolici e, di conseguenza, la maggior parte dei locali notturni urbani. La musica *hot*, sottofondo costante alle scene che si svolgono all'interno dei *nightclubs*, è quindi un ingrediente indispensabile per evocare un periodo storico e un contesto sociale ai limiti della legalità. È a tempo di jazz quindi che si consumano le azioni immorali dei personaggi che ruotano attorno al *nightclub*: le ballerine, gli avventori e gli stessi gangster; in un tale contesto, molto spesso il cinismo di questi eroi negativi viene sottolineato da un uso “anempatico” della

musica diegetica.⁵⁶ Ad esempio in *Scarface* (1932) minacce, risse e spari si susseguono nei locali notturni dove i musicisti continuano imperterriti a suonare jazz. L'effetto di dissonanza è portato a limiti estremi in *Marked woman* (1937), un dramma ambientato in un *nightclub* dove l'intrattenimento sconfinava nella prostituzione; quando una delle "hostess" del locale non accetta le regole imposte dal gangster, egli la uccide freddamente in una scena la cui drammaticità viene amplificata dalla musica vivace della band che proviene dalla sala principale.

L'associazione tra il jazz e il mondo dei gangster può servire infine da filo conduttore per storie che si svolgono nell'arco di vari anni, come nel caso di *Public Enemy* (1931) che racconta l'ascesa di un giovane irlandese ai vertici della malavita di New York. In questo caso i diversi inserti jazzistici servono a definire i periodi storici in cui viene ambientato il racconto: dal ragtime pianistico ascoltato dal protagonista adolescente nei primi anni del secolo, al sofisticato jazz orchestrale degli anni Venti.

Negli anni Quaranta, come nel decennio precedente, si perpetua il connubio tra il jazz e la donna seducente: la nuova *femme fatale* però non è più la ragazza di origini umili che si trasforma in seduttrice per raggiungere uno status più elevato. Per questo nuovo tipo di personaggio femminile il jazz sofisticato delle grandi orchestre si rivela un mezzo musicale più adeguato rispetto ad un'esecuzione di *St. Louis Blues* in stile New Orleans.

Negli anni dello swing, il jazz, come strumento di seduzione, non rimanda più necessariamente ad una condotta immorale, e spesso serve a indicare i gusti raffinati della donna: ad esempio in *The woman in the window* (1945) la povera Alice cerca di sfuggire al suo ricattatore con le armi della seduzione, accogliendolo in un appartamento di lusso con un sottofondo di sdolcinato swing orchestrale.

Inoltre, in questo periodo, la produzione hollywoodiana torna ad utilizzare ampiamente musiche non diegetiche: il jazz, quindi, non figura soltanto come musica di scena, ma può comparire brevemente in una musica di commento; nonostante il modello stilistico prevalente rimanga quello tardoromantico, un breve richiamo jazzistico può essere inserito in una partitura orchestrale come momentanea deviazione di colore, per evidenziare un elemento della scena.

Questa soluzione è utilizzata ad esempio in *The big Sleep* (1946) per l'incontro tra il detective Philip Marlowe e la figlia irrequieta di un ricco industriale. L'atteggiamento disinibito della ragazza è commentato infatti da una melodia gershwiniana per clarinetto, ricca di cromatismi blues e accompagnata dall'elaborata armonizzazione degli archi.

L'utilizzo di jazz sofisticato e non diegetico per caratterizzare donne ciniche e affascinanti diventa in questi anni una convenzione consolidata: in *The Best Years of Our Lives* (1946) serve a rappresentare Marie (Virginia Mayo), moglie irrequieta e capricciosa di un reduce dalla guerra. Un personaggio analogo interpretato dalla medesima attrice nel successivo *White heat* (1949) non può che ricondurre alla riproposizione del medesimo stereotipo jazzistico [Darby-Du Bois, 1990, p. 51].

Nella produzione cinematografica degli anni Quaranta, ed in particolare nel genere che la critica francese ha poi definito *film noir*, la separazione tra 'male' e 'bene', tra 'deviante' e 'integrato' diventa più ambigua e sfuggente. Come spiega in proposito

⁵⁶ Michel Chion ha coniato il termine "anempatico" per indicare l'utilizzo di una musica in "dissonanza emotiva" con la scena. [cfr. Chion, 1995, p. 228].

La Polla, «il mondo del *noir* è raramente solare; i valori morali, per quanto chiari, sono raramente abbracciati in modo inequivocabile dai suoi eroi; la sua realtà ha sempre qualche piega incognita, imprevedibile, qualche reticenza inattesa, qualche sviluppo inusitato» [La Polla, 2003, p. 85].

Di conseguenza, anche il legame che unisce il jazz all'idea di trasgressione assume risvolti psicologici più complessi. La celebrata scena jazz di *Phantom Lady* (1944) di Robert Siodmak è forse l'esempio più pregnante di questa complessità.

Kansas (Ella Raines), la segretaria di un ingegnere accusato ingiustamente di omicidio, si mette alla ricerca di prove che possano scagionare il suo principale, di cui è innamorata. Nel nuovo ruolo di "detective" in incognito, Kansas individua un testimone chiave in Cliff, un batterista jazz, che tenta quindi di sedurre, atteggiandosi da donna "facile". Kansas viene quindi portata in uno scantinato dove Cliff partecipa ad un'intensa *jam session* privata. In questa scena la protagonista viene a contatto con pulsioni e paure fino ad allora sconosciute: il crescendo musicale (che raggiunge il *climax* nell'assolo di batteria) diventa una metafora per rappresentare punti di vista differenti: Kansas è turbata e spaventata; i musicisti, totalmente coinvolti nella *performance*, sono rappresentati attraverso una fotografia allucinata ed espressionista che sembra suggerire una percezione alterata dall'alcool e dalla droga; Cliff è totalmente succube del gioco di sguardi e seduzione messo in atto dalla ragazza e il parossismo raggiunto nell'assolo di batteria è stato descritto come «l'esempio più estremo di jazz come metafora sessuale in un film *noir*» [Butler, 2002, p. 62; traduzione dell'autore].

In *Phantom Lady* il jazz è utilizzato per rappresentare il desiderio sessuale, l'uso di droga e una generale perdita di moralità. In continuità con i film anni Trenta anche quest'insieme di connotazioni riflette lo sguardo primitivista dell'America bianca su un fenomeno musicale afroamericano (anche se in questo caso la *jam session* avviene tra i musicisti bianchi di estrazione sociale bassa). La novità di questa rappresentazione va cercata invece nello stile narrativo, che nella scena jazz di *Phantom Lady* evoca un generale senso di confusione, dove tutti i partecipanti, in misura differente e per diversi motivi, tendono a perdere il controllo.

Le ragioni di questa scelta vanno cercate in parte nell'interesse del regista, e del cinema *noir* in genere, per le pieghe nascoste della psicologia umana: in proposito Robert Porfirio ricorda che Siodmak si formò culturalmente nella Repubblica di Weimar e che in quel contesto «la natura improvvisativa e le qualità emozionali del jazz erano del tutto compatibili con la ricerca espressionistica di significati profondi che mettersero in rilievo gli stati alterati di coscienza e l'inconscio» [Porfirio, 1999, p. 178; traduzione dell'autore].

Questo dato però non è del tutto nuovo nella recezione americana del jazz. Sin dagli anni Venti i detrattori del jazz insistevano sui presunti influssi negativi di questa musica sulla psiche umana. Nella sua ricognizione sul ruolo del jazz nella società americana, Neil Leonard riporta numerosi interventi di carattere parascientifico sulla questione. Ad esempio in un articolo del 12 febbraio 1922 *New York Times* il dottor Elliott Rawlings sosteneva che il jazz «produce ubriachezza [emanando] un flusso continuo di stimolazioni al cervello, producendo pensieri e fantasie che sopraffanno la volontà» [Leonard, 1962, p. 33; traduzione dell'autore].

Questo tipo di argomentazioni fanno leva, implicitamente, sulla paura dell'uomo bianco nei confronti del nero, visto come individuo privo di inibizioni culturali e quindi irrazionale ed incontrollato. In particolare i cosiddetti "moral reformers" temevano che

il jazz potesse allentare le inibizioni sessuali degli ascoltatori, portando corruzione morale e vizio tra le giovani generazioni: «quei sassofoni gementi e il resto degli strumenti con il loro ritmo spezzato e a scatti (*jerky*) costituiscono un puro richiamo sensuale, generando gli istinti più bassi e volgari». ⁵⁷

Anche negli anni Quaranta il *nightclub* rappresenta il luogo in cui le regole di comportamento sono meno rigide e dove la possibilità di trasgressione è a portata di mano.

È in un locale di questo tipo che il protagonista di *D.O.A.* (1950) è tentato di tradire la sua futura sposa. La scena di seduzione (durante la quale il povero malcapitato viene avvelenato a sua insaputa) è preceduta dall'esecuzione jazz di una piccola band. Come nell'episodio jazz di *Phantom Lady*, anche qui viene messo in risalto l'apporto improvvisativo e il coinvolgimento parossistico dei musicisti (questa volta neroamericani) per rendere la confusione mentale del protagonista. ⁵⁸

In *Asphalt Jungle* (1950) un altro tipo di comportamento deviante è messo in relazione al jazz. Al termine del film, l'imperscrutabile Doc, la "mente" di un gruppo di criminali, sta cercando di lasciare la città e si introduce in un bar lungo strada per mangiare qualcosa. Nonostante il carattere freddo e calcolatore che lo contraddistingue, egli non riesce resistere alla tentazione di fermarsi guardare una giovane coppia che danza. Il personaggio rivela una tendenza voyeuristica inaspettata e che gli sarà fatale: il tempo di un ultimo disco al jukebox permette alla polizia di riconoscerlo ed arrestarlo.

Nel film *noir* quindi il senso di trasgressione insito nel jazz comporta spesso sentimenti conflittuali: può essere vissuto con timore (come per Kansas in *Phantom Lady*) o con senso di colpa (in *D.O.A.*), oppure, come accade per Doc, può essere un risvolto oscuro della psicologia del personaggio.

La minaccia sociale rappresentata dal jazz, elemento istigatore di un progressivo deterioramento dei valori morali, non si limita però all'ambiente circoscritto del *nightclub*, ma può essere estesa all'intero contesto urbano.

In *It's a wonderful life* di Frank Capra (1946), George Bailey (James Stewart) è un imprenditore di una piccola cittadina di provincia. La sua vita tranquilla ha un improvviso crollo quando gli si prospetta l'eventualità della bancarotta. Assediato dalle difficoltà economiche arriva ad un passo dal suicidio finché un angelo non viene in suo soccorso. Per convincere George dell'insensatezza del suo proposito, l'angelo gli

⁵⁷ John R. McMahon, *Back to Pre-War Morals*, «Ladies' Home Journal», XXXVIII / Novembre, 1921, p. 13; citato da Leonard [1962, p. 34]; traduzione dell'autore.

⁵⁸ La discussione intorno agli effetti del jazz sulla psiche umana richiama da vicino le tematiche della letteratura orientalista e della rappresentazione dell'"altro" nella cultura europea. Rimanendo all'ambito afroamericano, in queste considerazioni si ripresentano i pregiudizi con cui gli osservatori di fine Ottocento descrivevano la musica e le danze afroamericane di Congo Square a New Orleans [cfr. Starr, 1995]. Nell'ambito del cinema americano *Hallelujah!* (1929) di King Vidor è stato il primo lungometraggio in cui si rappresentava il rapporto musica e stato di *trance* nella ritualità religiosa afroamericana. La dimensione dionisiaca del jazz e lo stato alterato di coscienza che ne consegue trapelano, seppur in maniera sfumata e suggestiva, anche nelle scelte registiche di alcuni cortometraggi musicali di fine anni Venti: i prismi che moltiplicano l'immagine, la sovrimpressioni della pellicola, i punti di vista inconsueti (che raffigurano una visione alterata della realtà) spesso accompagnano i brani ritmicamente più movimentati. Non in tutti i casi gli effetti di distorsione dell'immagine vengono usati per connotare negativamente il jazz: ad esempio in *Black and tan fantasy* (1929) illustrano il punto di vista di una ballerina che sta per perdere i sensi, mentre in *Symphony in black* (1933) rendono l'atmosfera eccitante dei luoghi di intrattenimento della cultura urbana afroamericana. [Gabbard, 1996]. I medesimi effetti di visione distorta e allucinata si ritrovano anche in *Yamekraw* (1930), questa volta con l'intento esplicito di rappresentare il disorientamento del protagonista che per la prima volta fa l'ingresso in un locale notturno di una grande città.

mostra come sarebbe diversa la vita a Bedford Falls se egli non fosse mai nato. In uno stato di estremo disorientamento George si inoltra in una città sconosciuta e degradata, dove negozi e ristoranti sono sostituiti da equivoci *nightclubs*. La carrellata lungo la strada principale si svolge in un'atmosfera da incubo, mentre la musica jazz proveniente dai diversi locali si sovrappone cacofonicamente. La soluzione sonora è doppiamente efficace poiché da un lato rende la percezione acustica di più sorgenti sonore simultanee, dall'altro evoca lo stato confusionale di George. Questa scena disturbante non incrina però il senso di equilibrio che predomina nel resto del film, poiché si tratta di un episodio incidentale e immaginario. Si tratta infatti di una finzione messa in atto dall'angelo al fine di spaventare George e convincerlo che, al contrario, nel mondo reale "la vita è meravigliosa". A tal fine la visione di questo "mondo parallelo" deve necessariamente essere spaventosa e il connubio tra alienazione urbana e jazz risulta una miscela assai efficace. Questo utilizzo del jazz, seppur in un contesto narrativo del tutto differente, ricorda da vicino quello che caratterizza il personaggio di Stella nel già citato *Stella Dallas*. In entrambi i film abbiamo un personaggio che cerca di spaventare l'interlocutore: in un caso Stella vuole allontanare la figlia, mentre nell'altro l'angelo intende far riflettere George. A tale scopo il jazz serve da dissuasore e i significati di decadenza e immoralità associati a questa musica si proiettano su un determinato oggetto: un personaggio (la stessa Stella) o un ambiente (la cittadina di Bedford Falls). Quindi in *Stella Dallas* Stella è una madre premurosa che si "traveste" da donna immorale per allontanare da sé la figlia, mentre nel film di Capra l'angelo mette in atto una finzione (una sorta di *mise en abîme* cinematografica) grazie alla quale la tranquilla cittadina di provincia si "maschera" da metropoli del vizio e del divertimento.

Se in *It's a wonderful life* la rappresentazione onirica della città è un episodio circoscritto, nell'ambito del film *noir* può diventare una chiave stilistica dominante.

Il ruolo fondamentale della scenografia urbana nel cinema degli anni Quaranta è stato più volte messo in rilievo. Per Franco La Polla la città notturna dei Quaranta ha una valenza metafisica; essa è «un'entità buia e per certi versi addirittura terrificata, la sua allucinazione [accompagna] i percorsi solitari e pericolosi dei singoli detective, o comunque dei solitari protagonisti del noir, impegnati in itinerari-metafora». [La Polla, 2004, p. 86] Mentre il cinema anni Trenta aveva rappresentato l'ambiente urbano come il luogo del vizio e del crimine (una connotazione che secondo La Polla risale alla letteratura inglese settecentesca), nel decennio successivo la città si carica di significati simbolici e diventa «la scena di una potenziale irruzione dell'inconscio» [La Polla, 2004, p. 88].

Solo un anno dopo *It's a wonderful life* il connubio tra jazz e disagio urbano viene riproposto nel cupo *Crossifre* (1947) di Edward Dmytryk, che racconta il disagio e le fobie di un gruppo di reduci di ritorno dall'Europa e alloggiati in un hotel di New York. Un ebreo viene trovato ucciso in una camera dell'albergo e il principale indagato è il giovane soldato Arthur Mitchell (George Cooper) Interrogato dalla polizia, ricostruisce a fatica gli eventi della notte precedente, passata nella totale ubriachezza tra squallidi bar e *nightclubs*. Lo stato semi-inconsciente del soldato viene reso con un flashback dalla fotografia allucinata e distorta.⁵⁹ Le immagini confuse mostrano il sergente Montgomery (Robert Ryan) mentre nell'albergo maltratta il malcapitato ebreo.

⁵⁹ In *More than night* James Naremore analizza approfonditamente il film, ricostruendo i problemi di censura che la sceneggiatura dovette superare [Naremore, 1998, pp. 115-123].

La musica frenetica che suona a tutto volume nella stanza d'albergo, mentre il personaggio nevrotico e antisemita di Montgomery aggredisce la sua vittima, suggella l'associazione cinematografica tra jazz e violenza, in un'allucinata rappresentazione del disagio urbano e del trauma post bellico degli ex reduci della seconda Guerra Mondiale. Pochi anni dopo il film *The Set Up* (1949) recupera il binomio jazz-violenza: un pugile poco incline a subire i ricatti della malavita (interpretato sempre da Ryan) subisce un pestaggio in un vicolo buio della città: la musica jazz continua a fare da sfondo "anempatico" all'efferatezza delle azioni.

Come si è visto questo tipo di utilizzo del jazz (per accentuare la drammaticità e la violenza di una scena) è un'idea già conosciuta nel genere *gangster* degli anni Trenta, che però ora viene calata in nello spazio urbano incombente e spaventoso del *noir*. Un interessante punto di raccordo tra queste due tradizioni è rappresentato dalla scena del tentato omicidio in *Dead end* (1937), ambientato nel quartiere popolare del Lower East Side di New York. Il gangster Baby Face (Humphrey Bogart al suo debutto cinematografico) è tornato nel quartiere in cui è cresciuto e qui incontra Dave, ex compagno di giochi e ora architetto squattrinato. Preoccupato per la presenza del criminale, Dave affronta Baby Face e cerca di convincerlo ad abbandonare il quartiere. Durante la scena dell'incontro (di notte, sulla banchina) si sente una musica da ballo provenire da un appartamento vicino. Il suono della big band cresce d'intensità, anticipando e commentando il degenerare della situazione, fino al momento in cui Dave viene pugnalato e gettato in mare.

Se l'enfasi ritmica e l'effetto timbrico della big band jazz serve a rendere il crescere della tensione e della concitazione, manca ancora il senso di alienazione (o di vero e proprio disagio mentale) che compare negli anni Quaranta. Secondo Robert Porfirio «un precedente stilistico [dell'uso del jazz] per esprimere confusione e violenza» si può trovare nel thriller psicologico *Among the Living* (1941), dove uno psicopatico uccide una prostituta nei pressi di un *nightclub* [Porfirio, 2002a].

Con *The Naked City* (1948) e *Panic in the streets* (1950) la città assume il ruolo di vera e propria protagonista e viene documentata con numerose riprese in esterno. In *The Naked City* l'intento di mostrare New York «così com'è» («the City as it is») viene persino dichiarato, con una soluzione assai poco ortodossa, dalla voce fuori campo che introduce il film.⁶⁰

Nonostante il taglio realistico accomuni i due film, sul piano del sonoro però troviamo sostanziali differenze. Mentre la musica di *Panic in the Streets* è esclusivamente diegetica, in *The Naked City* prevale una concezione più tradizionale, con un ampio impiego di musica orchestrale non diegetica (composta da Miklós Rózsa e Frank Skinner). In particolare il brano di apertura di *The Naked City* presenta una sintesi efficace tra lo stile armonicamente denso e dissonante che Rózsa aveva introdotto con *Double Indemnity* (1944) e i colori timbrici del jazz. La connotazione jazzistica dello *score* è presente però solo nell'iniziale descrizione della città, mentre per il resto del film rimane nell'ambito stilistico comune al genere. All'inizio del film la musica agisce da elemento di coesione, fornendo continuità alla sequenza di immagini sulla vita notturna della città. Luoghi, situazioni e personaggi anonimi si susseguono come frammenti di

⁶⁰ Nella rappresentazione degli strati più umili della popolazione e nella presenza di attori non professionisti si può leggere l'influenza del coevo cinema neorealista italiano. Anche in *Call Northside 777* (1948) la voce narrante annuncia che il film è stato girato nei "luoghi reali" (*actual sites*) in cui gli eventi hanno avuto luogo. L'influenza del neorealismo sul film noir nella rappresentazione della città è discussa da Nicholas Christopher [1997, pp. 14-15].

storie indipendenti che accadono simultaneamente: come dice lo stesso narratore, «there are eight million stories in the naked city».⁶¹ Il breve commento musicale (circa cinque minuti) potrebbe essere citato come un esempio di musica non diegetica orientata jazzisticamente, antecedente a *A streetcar named Desire*.

È particolarmente interessante infatti il modo in cui la musica accompagna le diverse immagini della città notturna: inizialmente, mentre scorrono inquadrature della città notturna e disabitata, la musica (una melodia modale per tromba con sordina su una base orchestrale statica e dissonante) si addice perfettamente all'atmosfera surreale delle immagini, producendo un effetto di sospensione temporale poco rassicurante. Quando invece la camera si sofferma su alcuni personaggi notturni (il disk-jockey di una radio, i invitati di una festa) muta anche l'orientamento stilistico della musica, avvicinandosi al suono più familiare di un'orchestra swing.

A differenza di *The Naked City*, la colonna sonora di *Panic in the Streets* si basa interamente sul jazz diegetico che risuona nelle strade di New Orleans.

L'ufficiale sanitario Clinton Reed ha solo quarantotto ore per trovare un gruppo di criminali affetti di peste bubbonica, ed impedire che il contagio si diffonda in tutta New Orleans. Questa ricerca lo porta nei quartieri più poveri della città, nei luoghi di ritrovo di portuali e operai.

Nelle intenzioni di Kazan la presenza costante della musica jazz costituisce un elemento fondamentale per la resa realistica dell'ambiente urbano. Nonostante il *musical director* del film fosse Alfred Newman, uno dei compositori più accreditati di Hollywood, Kazan scelse di evitare la tradizionale musica di commento orchestrale e decise di utilizzare quasi esclusivamente musica diegetica. Nel film infatti la musica partecipa alla resa realistica del panorama urbano tanto quanto i volti delle comparse, o gli ambienti cittadini dove sono state effettuate le riprese.

La musica jazz è continuamente presente nelle strade (la voce di una cantante blues che proviene da un appartamento, lo *stride piano* di qualche bar), quasi a rappresentare la voce di una città multirazziale e sorprendente.

Il jazz e il blues che Reed incontra per le strade di New Orleans rimanda, appunto, al jazz delle origini, ossia ad una pratica musicale che, per l'ascoltatore degli anni Quaranta, rappresentava l'espressione del folklore urbano afroamericano. Ben diverso è il jazz che Reed sceglie di ascoltare in casa propria, attraverso radio e grammofoni. Il brano *Fine and Mellow* cantato da Billie Holiday o il suono di una raffinata orchestra swing servono infatti a connotare il diverso status sociale del medico.

L'unica deroga al "divieto" di musica non diegetica all'interno del film è costituita dal brano orchestrale di Newman che accompagna i titoli di testa.

Nella melodia ampia e ricca di *blue notes* si sente ancora l'impronta gershwiniana che aveva caratterizzato le prime colonne sonore di Newman [cfr. Darby-Du Bois, 1990, p. 109]; l'utilizzo di tromba e clarinetto come strumenti solisti rafforza questa impressione. Tuttavia il clima emotivo di *Panic in the Streets* doveva essere, fin dall'inizio, improntato alla tensione, coerentemente con il titolo del film e con le prime immagini (una lunga carrellata su una Bourbon Street notturna e colma di insegne luminose). A questo scopo Newman oppose alla melodia gershwiniana uno sfondo orchestrale ansiogeno che risentiva dello stile innovativo di Bernard Herrmann: un ostinato

⁶¹ Come si vedrà nel capitolo successivo, la voce narrante che descrive la città è un elemento fondamentale anche del radiodramma *Il mio cuore è nel Sud*.

ritmico costruito sugli accordi strappati dell'orchestra. La colonna sonora di *Panic in the Streets* rappresentò un cambio di direzione drastico rispetto alle convenzioni del film drammatico degli anni Quaranta e del *noir* in particolare. La componente sonora di questo film, in cui si sovrappongono musiche differenti e i rumori della città registrati in presa diretta, sembra rappresentare il luogo metaforico dell'incontro cacofonico tra ceti sociali e culture differenti.

L'idea del jazz come "voce della città" che caratterizza *Panic in the Streets* era già emersa, in misura minore, anche in alcuni film noir degli anni Quaranta.

In una scena di *Dark Corner* (1946) un sicario si inoltra nell'appartamento del protagonista, situato nel cuore di Manhattan. Il percorso del criminale, dalla finestra del retro alle stanze buie dell'abitazione, è accompagnato da un tenue sovrapporsi di musiche jazz provenienti dall'esterno (tra cui compare anche *Mood indigo* dell'orchestra di Duke Ellington).⁶² In questa scena la tensione narrativa stride con la musica d'intrattenimento che proviene dall'esterno, ma la sovrapposizione disarmonica di più brani provenienti da fonti diverse, opera una distorsione del consueto tessuto sonoro, creando un elemento di disturbo ulteriore. Un altro esempio analogo si ritrova in *Out of the past* (1947), dove il protagonista (Robert Mitchum) si introduce di nascosto in un appartamento, mentre dal piano inferiore proviene il suono di un'orchestra jazz.

In alcuni film il suono del jazz si insinua nella sfera privata dei personaggi, diventando un presagio minaccioso. È il caso di *When Strangers Marry* (1944), dove la giovane Millie Baxter (Kim Hunter) si ritrova sola e spaventata in una camera d'albergo di New York, ed è costretta ad ascoltare del jazz assordante che proviene dalla stanza a fianco. Come suggerisce Porfirio, il senso di «isteria e paura» è sottolineato, oltre che dalla musica, dall'illuminazione: con un'immagine che diverrà un *topos* iconografico del film noir, il buio della stanza viene illuminato a intermittenza dall'insegna al neon del *dancing* di fronte [Porfirio, 2002b, p. 307].⁶³

Anche se a partire dagli anni Quaranta la città è diventata un luogo notturno di solitudine e aberrazione, nella storia del cinema il legame tra jazz e città non si è alimentato esclusivamente di connotazioni negative.

Negli anni Venti la città rappresentava anche il luogo multiculturale simbolo del progresso e della diversità americana. Queste considerazioni emergono chiaramente nella testimonianza di George Gershwin che rievoca la gestazione di *Rhapsody in Blue*: «I heard it as a sort of musical kaleidoscope of America, of our vast melting pot, of our unduplicated national pep, of our blues, our metropolitan madness».⁶⁴ La composizione, il cui titolo inizialmente doveva essere *American Rhapsody* [cfr. Schiff, 1997, p. 13],

⁶² Come mette in evidenza Chion nel suo saggio sull'audiovisione nel cinema, l'unico modo per rappresentare il silenzio nella finzione cinematografica è di rendere udibili quei suoni che nella vita di tutti i giorni risultano appena percettibili e che quindi sono generalmente esclusi dalla colonna "rumore" di un film [cfr. Chion, 1997, p. 54].

⁶³ Questo tipo di rappresentazione si ritrova in diversi film noir degli anni Quaranta. In *Murder my sweet* (1944) ad esempio, lo stesso stilema è presente con meno implicazioni psicologiche e serve per rappresentare la solitudine di Philip Marlowe (Dick Powell) nel buio del suo studio investigativo. La stessa soluzione peraltro viene ripresa da Antonio Leonviola nel film *Le due verità* e acquista un ruolo non secondario nella stesura delle musiche di Maderna (questo aspetto verrà trattato ampiamente nel capitolo 3). L'associazione tra jazz e alienazione urbana diventa poi negli anni Cinquanta il tratto distintivo di molte colonne sonore celebrate e ampiamente discusse, e che tuttavia esulano dall'ambito che si è voluto prendere in considerazione, a partire dalla musica di Leith Stevens per *The wild one* (1953), analizzata approfonditamente da Fred Steiner [1978], di Elmer Bernstein per *The man with the golden arm* (1955), fino ad arrivare a *Taxi driver* (1976) con musica di Bernard Herrmann.

⁶⁴ La frase di Gershwin è riportata in Schiff [1997, p. 16].

costituì, anche per il cinema, un modello longevo per rappresentare, in chiave ottimistica e “modernista”, la metropoli americana.

Nella visione cosmopolita di Gershwin, l'elemento blues viene “depurato” delle sue connotazioni socialmente più pericolose e non rimanda necessariamente alle caratteristiche negative con cui era identificato l'afroamericano, diventando piuttosto una stilizzazione, un materiale compositivo a cui attingere.⁶⁵

L'idea di jazz come “melting pot” culturale è rappresentata in modo esemplare dal *bandleader* bianco Paul Whiteman; popolarissimo per tutti gli anni Venti, Whiteman attingeva all'idioma jazzistico per confezionare arrangiamenti orchestrali sofisticati, che, pur rientrando nell'ambito della musica leggera, tendevano ad uno stile sinfonico.

Fu infatti Whiteman a commissionare a Gershwin la *Rhapsody in Blue* per il concerto ‘An Experiment in Modern Music’. Sempre legato al nome di Whiteman si ricorda il film musicale *The king of jazz* (1930), che, in una ipotetica storia dei fraintendimenti sulla parola ‘jazz’, dovrebbe assumere un posto di rilievo. Il film ha un intento apparentemente pedagogico e il “jazz” viene mostrato come un crogiuolo di culture, il risultato della varietà multietnica che abita la metropoli americana, ma, come afferma Krin Gabbard, il risultato è «un'elaborata e totale negazione del ruolo dell'afroamericano nel jazz».⁶⁶

La dimensione orchestrale del “jazz sinfonico” (come è stato definito questo stile per distinguerlo dalla produzione propriamente jazzistica) ne ha facilitato l'utilizzo come musica per il cinema, specie per evocare la dimensione multietnica della nuova urbanizzazione. Gli elementi caratteristici dello stile gershwiniano (la ricca orchestrazione, la pronuncia “eurocolta” degli strumenti solisti, l'armonia elaborata, la riduzione della complessità ritmica del jazz a poche formule) rappresentavano una risorsa nuova per definire la presenza del jazz nel cinema. In questo stile orchestrale l'influenza della musica afroamericana era così diluita da non rappresentare più una minaccia per l'ascoltatore medio; per questo motivo il “jazz sinfonico” poteva essere utilizzato nel cinema per rappresentare la città americana senza far alcun riferimento al nero.

Inoltre, sia l'ampio utilizzo degli archi, sia le velleità sinfoniche sono caratteristiche che rispondevano bene alle convenzioni stilistiche previste per la musica extradiegetica di Hollywood. Il compositore che per primo inserì gli stilemi gershwiniani nella musica di commento cinematografica (attingendo in particolare alla *Rhapsody in Blue* e a *An American in Paris*) fu Alfred Newman [cfr. Darby-Du Bois, 1990, pp. 76].

Infatti, mentre la maggior parte dei compositori di Hollywood aveva alle spalle una formazione europea, Newman può essere considerato il primo autore di colonne sonore a cercare un linguaggio autenticamente americano. Nelle sue partiture si avvertono spesso chiare influenze jazzistiche (o, più correttamente, gershwiniane) per

⁶⁵ Il processo di stilizzazione operato da Gershwin nei confronti dei modelli jazzistici è discusso sinteticamente, ma in modo documentato nella monografia di Schiff [1997, pp. 51-62]

⁶⁶ L'intento didattico è formulato esplicitamente nell'ultimo episodio, dal titolo “The melting pot of music”, dove un presentatore spiega che «l'America è un *melting pot* musicale dove le melodie di tutte le nazioni sono fuse in un grande ritmo, il jazz». La retorica della convivenza tra popoli è rappresentata attraverso una serie di comparse che, nell'intenzione di rappresentare diverse etnie, evocano i più triti stereotipi folkloristici. Come fa notare Krin Gabbard, è sintomatico che in questo panorama edulcorato sia proprio l'apporto afroamericano ad essere dimenticato [Gabbard, 1996, pp. 11-14].

indicare l'ambiente urbano (e questo ben prima che il jazz venisse definitivamente accettato come musica extradiegetica nel 1951).

Per *Street scene* (1931) Newman scrive la *Sentimental Rhapsody* e incorpora melodie cromatiche, colorate da *blue notes*, in una sonorità da orchestra sinfonica. Il film racconta un frammento di vita di comunità multietnica in un quartiere povero di New York, seguendo le vicende di miseria e quotidianità dei vari personaggi che abitano la strada. La sceneggiatura non prevede personaggi di colore e non vi è alcun riferimento al mondo afroamericano, tuttavia il riferimento blues (riletto in chiave sinfonica) è perfettamente coerente con l'ambientazione, rimandando, appunto non tanto al folklore nero, quanto ad un'idea di urbanità multiculturale. In questo caso è piuttosto la povertà del quartiere in cui si muove l'azione (parallelo bianco alla Charleston di *Porgy and Bess*) a legittimare il ricorso a sonorità jazzistiche.

La *Sentimental Rhapsody* divenne presto un modello di riferimento per la rappresentazione del contesto urbano e la stessa composizione venne riutilizzata successivamente per numerosi altri film (nel 1946 il brano risultava infatti ancora valido per aprire un film tipicamente noir come *The Dark Corner*).

Newman tornò ad inserire elementi jazzistici nella musica iniziale del già citato *Dead end* (1937), ambientato, come *Street scene*, in un quartiere povero di New York.

Negli anni Trenta la musica jazz può essere usata per connotare l'ambiente urbano (e in particolare New York) anche in film di genere del tutto differente. In *King Kong* (1933), ad esempio, un breve episodio "jazzistico" commenta le scene in cui orde di curiosi in cerca di brivido attendono in fila il debutto newyorkese del gorilla.

Mentre la letteratura si è concentrata sull'utilizzo del jazz nel cinema per evocare comportamenti devianti e connotazioni negative è stato invece trascurato il modo in cui questa musica è servita per rappresentare forme di trasgressione positive e socialmente accettate, specialmente nelle commedie.

Un film come *The Jazz Land* (1920), seppur antecedente all'avvento del sonoro, è indicativo di questo tipo di connotazioni e rappresenta una situazione comica prototipica. Un serio professore è descritto in termini problematici come introverso, fisicamente impacciato ed emotivamente represso. Nonostante ciò la sola esposizione al suono del jazz ha un effetto taumaturgico su di lui e, sciogliendo le inibizioni, permette anche al professore di innamorarsi. Anche in questo caso la situazione narrativa nasce dal preconcetto che il jazz possa influenzare il comportamento umano, ma ci troviamo agli antipodi rispetto agli esempi negativi di personaggi devianti come la seduttrice immorale o il gangster. In questo stereotipo, infatti, il cambiamento che avviene nel professore non rappresenta una minaccia per l'ordine sociale, poiché non trasgredisce alle norme fondamentali che regolano i ruoli in base al ceto, al genere sessuale e alla razza.⁶⁷

Un'altra forma di trasgressione innocua si può trovare nei film dei fratelli Marx, intermezzati spesso da deliranti siparietti jazzistici. Ne è un esempio l'esecuzione surreale che avviene in *Monkey business* (1931), quando, nel bel mezzo di un inseguimento su una nave da crociera, i tre si impossessano degli strumenti dell'orchestra. Il sovvertimento delle regole e la tendenza al caos che contraddistingue la comicità dei fratelli Marx si abbinano perfettamente all'idea del jazz come perdita di controllo e disinibizione.

⁶⁷ Un meccanismo analogo agisce anche in *A song is Born* (1948).

Anche negli anni Quaranta il jazz è spesso usato con connotazioni positive, in particolar modo se si tratta di swing orchestrale, che, allora, era considerato una realtà musicale del tutto differente dal jazz *hot*, in cui la connotazione nera era più forte.

Il successo commerciale delle grandi orchestre di swing tra le giovani generazioni americane, allontana infatti l'immagine del jazz dall'aura trasgressiva che l'aveva circondato in precedenza. La musica di Benny Goodman, Tommy Dorsey e Glenn Miller non rimandava a nulla di pericoloso o deviante, ma piuttosto risponde ad una nuova massiccia richiesta di divertimento dopo gli anni bui della Depressione, come pure dimostrano gli innumerevoli film musicali prodotti in questo periodo.

In questo contesto la musica swing può servire, anche in un film di argomento non musicale, a caratterizzare dei personaggi e definire la loro posizione nel processo di cambio generazionale. Un caso simile si vede in *It's a wonderful life*, in occasione di una serata di ballo. Le coppie più giovani (tra cui James Stuart e Donna Reed) sorprendono e quasi scandalizzano gli invitati più anziani lanciandosi a ballare i nuovi "scatenati" ritmi. Il passaggio dal jazz allo swing segna il nuovo rapporto che la società americana ha con questa musica: ciò che dieci anni prima era una forma di trasgressione individuale, diventa negli anni Quaranta un segno di identità generazionale.

Di conseguenza un personaggio può essere rappresentato al passo con i tempi, di spirito progressista e di gusti raffinati se, nell'intimità del suo appartamento, ascolta in privato una *ballad* suonata da un'orchestra swing. L'espedito si incontra sovente in molti film *noir* degli anni Quaranta e molto spesso si abbina a scene di seduzione in cui, a differenza del passato, non vi è più una connotazione immorale. Si veda ad esempio l'uso del grammofofono in *Dark Passage* (1947): quando, verso la fine del film, Vincent Parry (Humphrey Bogart) si decide a parlare a Irene Jansen (Lauren Bacall) della loro relazione, per prima cosa cerca un brano jazz adatto alla situazione da mettere al grammofofono.

Come si è visto, nei film di argomento non musicale prodotti in America durante gli anni Trenta e Quaranta, il jazz è stato usato con una grande varietà di funzioni connotative; i significati di volta in volta attribuiti al jazz rimandavano in parte all'idea di irrazionalità e istintività associata al nero, in parte alle nuove trasformazioni sociali, come la crescente urbanizzazione e le differenze generazionali.

Per quanto riguarda invece il contesto italiano, la presenza del jazz nel cinema (almeno fino al 1950) sembra rispondere primariamente a due esigenze. Nella maggior parte dei casi il jazz serve a rappresentare l'America, sia come elemento sonoro dell'ambientazione (nel caso di storie ambientate nelle grandi città americane), sia per evocare la presenza americana in Italia (come accade spesso nei film realizzati nel primo dopoguerra). In casi più sporadici la presenza del jazz diventa un tratto stilistico indipendente dal fatto che nel racconto si faccia riferimento esplicito all'America: questo utilizzo della musica afroamericana va letto allora come l'aspetto particolare di una più generale assimilazione delle convenzioni narrative del cinema hollywoodiano. È il caso, come si vedrà tra breve, di alcune pellicole ispirate al *noir* prodotte alla fine degli anni Quaranta.

L'influenza dei modelli americani nel cinema italiano va inserita all'interno di un quadro complesso che coinvolge il cambiamento dei costumi e dei gusti degli italiani e i rapporti politici tra Italia e Stati Uniti. Mentre per tutto il Novecento nella cultura

popolare e “di massa” si osserva una crescente affermazione dei modelli culturali americani, parallelamente, soprattutto durante il periodo del regime fascista, cresce la critica nei confronti di quella società, promossa dalle *élites* economiche e dalla politica. Come spiega David W. Ellwood, l’antiamericanismo operato dalle *élites* europee risale al diciottesimo secolo, quando «il materialismo mercantile, la frammentazione sociale, la mancanza di cultura, la trasparente artificialità dell’esperienza americana avevano già generato un nuovo apparato di pregiudizi negativi» [Ellwood, 1999, p. 633]. Negli anni Venti il «taylorismo, Hollywood, il jazz, le sale da ballo, i caffè, la grande distribuzione, le nuove forme di pubblicità, la rincorsa del tempo libero, i modelli di comportamento americani dilagarono nell’Europa del primo dopoguerra con straordinaria e implacabile efficienza e provocarono nelle *élites* tradizionali, impegnate nella ricostruzione del loro potere e della loro credibilità dopo la catastrofe, un forte antagonismo» [Ellwood, 1999, p. 635]. Nel periodo tra le due guerre questo complesso di fenomeni si è manifestato nel cinema in prese di posizione ambivalenti nei confronti della realtà americana.

Come spiega La Polla, «lo stesso potere politico, pur salvaguardando naturalmente gli orientamenti del fascismo, evitò giri di vite intolleranti e nella persona di Luigi Freddi, allora generale della cinematografia italiana, inaugurò una linea “neutra” che escludeva esacerbazioni militanti» [La Polla, 2007]. Durante il regime fascista l’influenza del cinema americano agisce soprattutto nell’ambito della commedia e va cercata, più che nel materiale narrativo (legato piuttosto alla tradizione mitteleuropea) nella messa in scena e nella scenografia. «Quel senso di ricchezza e di moda che erano un marchio di fabbrica nel cinema hollywoodiano del tempo» alimenta anche le commedie italiane dei primi anni Trenta e, poco dopo, del cinema dei “telefoni bianchi” e si manifesta nella modernità degli ambienti o nell’inserimento di elementi di design nella scenografia [La Polla, 2007]. Il mondo descritto nei film di questo periodo riflette il mito crescente dell’America. L’idea di progresso e di modernità, il sogno dell’opportunità di successo possibile a tutti, si coglie anche nelle testimonianze di scrittori e letterati. Così scriveva nel 1935 Mario Soldati: «Gli States sono un mito eccelso. [...] Tutti ricchi, tutti evoluti, tutti signori: così pensava i cittadini americani un giovane europeo che si apprestasse ad emigrare negli Stati Uniti» [citato in Brunetta, 1979, p. 165]. Come afferma Brunetta, in questo periodo il fascino dell’America risponde ad istanze sociali di trasformazione: «il mito americano sul piano del consumo di massa significa *evasione* entro mondi narrativi capaci di soddisfare determinate attese» [Brunetta, 1979, p. 162].

In questo contesto, nei primi film sonori prodotti in Italia, il jazz diventa uno strumento per rendere la dimensione sofisticata e urbana di un’America idealizzata. Così, ad esempio, nel film *La telefonista* (1932) di Nunzio Malasomma, il jazz fa da sfondo sonoro al corteggiamento tra Luigi Cimara e Isa Pola all’interno di un *nightclub*. L’orchestra che compare nel film, impegnata nell’interpretazione jazzistica della canzone *Bacio d’amore*, è quella del sassofonista Sesto Carlini, che, per l’occasione, prevedeva anche il trombonista neroamericano Herb Flemming (arrivato in Italia con l’orchestra di Sam Wooding) e il trombettista inglese Len Hugues [Mazzoletti, 2004, p. 249].

La crescente ostilità del regime nei confronti dei prodotti culturali di provenienza americana e la conseguente chiusura autarchica del mercato (con la legge Alfieri del 1938) interrompono il flusso d’importazione delle pellicole hollywoodiane.

Nei film italiani di questi anni l'America viene quindi rappresentata soprattutto per screditarne l'immagine. In *Grattacieli* (1943) di Guglielmo Giannini la classe borghese americana è dipinta come materialista, corrotta, decadente, e, naturalmente, appassionata di jazz (anche se la musica di Mario Ruccione mostra assai poca dimestichezza con la musica americana).

L'America continua però ad essere un polo determinante nell'immaginario italiano e genera talvolta prese di posizione ambivalenti, come in *Harlem* (1943) di Carmine Gallone, storia di gangster, pugilato, ballerine e immigrati italiani a New York. In questo film la rappresentazione della società americana è ambigua: da un lato viene contrapposto l'individualismo e il cinismo degli affaristi americani con la statura morale degli immigrati italiani (tra cui spicca Amedeo Nazzari).

Dall'altro il lusso dell'alta società, le scenografie dei grandi alberghi, il sogno del successo e della scalata sociale continuano a rappresentare una suggestione per lo spettatore italiano. Il jazz è un elemento essenziale per rendere l'ambientazione più verosimile e a questo scopo Gallone ha potuto fare affidamento su uno dei musicisti italiani che conoscevano più da vicino la realtà americana: il sassofonista e direttore d'orchestra Piero Rizza.⁶⁸ Rizza, infatti, fu uno dei pochi jazzisti italiani ad aver avuto la possibilità di assistere ad uno spettacolo dell'orchestra di Duke Ellington in un teatro di Harlem.⁶⁹

Per differenziare le diverse scene che prevedono un sottofondo musicale intradiegetico, Rizza riesce a muoversi agevolmente tra i diversi stili della musica jazz. Gran parte della musica intradiegetica è utilizzata per le lunghe ed elaborate sequenze ambientate nella sala da ballo di un grand hotel: i corteggiamenti, gli intrighi e le risse avvengono sempre con l'immane sottofondo orchestrale di uno swing ballabile e raffinato, sull'esempio della musica dei fratelli Dorsey, di cui Rizza era un ammiratore. Per accompagnare lo spettacolo di varietà che prende luogo in un teatrino di Manhattan la musica invece si orienta sullo stile *jungle* dell'orchestra di Cab Calloway.

Una menzione a parte merita la breve, e per certi versi sconcertante, sequenza in un locale notturno di soli afroamericani (l'unica scena del film, in realtà, ad avere attinenza con il titolo *Harlem*).

In un periodo di leggi razziali, la rappresentazione del nero non può che essere caricaturale e infatti l'episodio abbonda dei più triti stereotipi primitivistici portati all'eccesso, come la parlata strascicata, gli occhi roteanti e la frenesia isterica del ballo. Tuttavia il fascino per il "diverso" sembra talvolta superare la derisione e il disprezzo; lo si percepisce non tanto nei balli "indemoniati" degli avventori, quanto nelle prospettive avanguardistiche dell'inquadratura, nella scenografia d'impronta futurista e, in particolar modo, nella musica. Anche se si tratta di una versione ipertrofica e

⁶⁸ I titoli di testa segnalano la Grande Orchestra Sinfonica della E.I.A.R. diretta da Willy Ferrero, con Rizza come «maestro sostituto», tuttavia Adriano Mazzeletti segnala che tra il febbraio 1943 e il giugno 1944 Rizza si trovava a Roma per dirigere un'orchestra radiofonica (una big band con l'aggiunta di quattro violini) per le trasmissioni della Rete B (l'attuale Radio Due). L'organico comprendeva alcuni solisti dello swing italiano come Armando Trovajoli (al pianoforte) e un astro nascente del jazz italiano come il trombettista Nunzio Rotondo [Mazzeletti, 2004, p. 352]. L'orchestra di Rizza non era l'unica *jazz band* a partecipare a produzioni cinematografiche: pochi anni più tardi infatti è l'orchestra di Gorni Kramer a comparire sul grande schermo, nel film *La Casa senza tempo* (1945).

⁶⁹ Il breve soggiorno newyorkese avvenne nel 1932 mentre Rizza era impiegato come direttore d'orchestra di un transatlantico. L'esperienza è raccontata dallo stesso Rizza in una serie di articoli usciti nel 1945 sulla neonata rivista «Musica jazz»; il resoconto è stato recentemente raccolto da Adriano Mazzeletti nella sua monografia sul jazz italiano [Mazzeletti, 2004, pp. 407- 411].

scatenata della musica *hot*, l'ascoltatore di oggi può apprezzare la partecipazione e la padronanza strumentale di Rizza, il cui clarinetto si staglia su una base rapidissima di percussioni ed ottoni.⁷⁰

Con la fine della guerra, l'America e il jazz diventano molto più presenti sugli schermi italiani, soprattutto a seguito della rinnovata importazione, capillare e massiccia, di pellicole statunitensi.⁷¹ Nei film prodotti in Italia e incentrati sulla realtà del primo dopoguerra, il suono del jazz spesso documenta la presenza capillare dell'America nella vita quotidiana dell'italiano e in qualsiasi strato sociale. Molto spesso il jazz è direttamente associato all'immagine dei militari alleati. In *Vivere in pace* (1947) di Luigi Zampa un soldato neroamericano intona un breve blues (composto da Nino Rota) mentre si ritrova sotto la protezione di alcuni contadini umbri. In *Senza pietà* (1948) di Alberto Lattuada, Rota utilizza nuovamente una rielaborazione di motivi tradizionali afroamericani (si riconosce lo spiritual *Nobody knows*) per il finale tragico della storia d'amore tra Angela (Carla Del Poggio) e un soldato neroamericano (John Kitzmiller).⁷²

In altri film la diffusione della cultura popolare americana viene rappresentata attraverso la canzone leggera e la dimensione dell'intrattenimento.

In *Il bandito* (1946) di Lattuada un brano ballabile e spensierato come *Tisket a tasket*, cantato da Ella Fitzgerald, si diffonde nelle strade, accogliendo il ritorno di un reduce (Amedeo Nazzari) nella sua città.⁷³ Al posto della sua casa però egli trova solo un cumulo di macerie e il senso di desolazione che prova di fronte a quella scena è amplificato, per contrasto, dalle note della canzone che continuano a risuonare. La musica americana, diventata un prodotto d'importazione di massa, penetra anche nel costume e nelle abitudini degli italiani, come mostra una scena successiva, in cui un pianista dilettante improvvisa un *boogie-woogie* in una sala di ritrovo.

Lo swing si balla ovunque e viene fruito in tutti gli strati della società, come mostra la scena del treno in *Caccia tragica* (1947) di Emanuele De Santis, dove un fisarmonicista, di chiara estrazione popolare, improvvisa un'esecuzione "romagnola" di *In the mood* di Glenn Miller.

In *Riso amaro* (1949) di Giuseppe De Santis la presenza del jazz assolve a funzioni narrative diverse e più sofisticate, che in parte rimandano ai modelli del cinema americano. In questa storia, ambientata nelle risaie del vercellese, il jazz, espressione della modernità e della dimensione urbana, è del tutto fuori contesto, come lo sono i due personaggi principali: il bandito che fugge dalla legge (Vittorio Gassman), e la giovane e conturbante ragazza attratta dalla possibilità di una rapida ascesa sociale

⁷⁰ Peraltro alla sceneggiatura del film partecipò lo scrittore Emilio Cecchi, che nel 1940 aveva pubblicato *America amara*, un resoconto sulla realtà sociale degli Stati Uniti. In quel testo Cecchi rievoca, tra le altre cose, una *Domenica ad Harlem*, usando i medesimi toni che traspaiono anche nel film. Il quartiere afroamericano di Manhattan è descritto come: «il più inquieto e formicolante vivaio di quella selvaggieria nella quale la vita americana ancora attuffa le sue radici profonde» [citato in Rimondi, 1999, p. 164].

⁷¹ Per l'approfondimento delle motivazioni politico-economiche della presenza del cinema americano sugli schermi italiani si rimanda alla raccolta di saggi *Hollywood in Europa: industria, politica, pubblico del cinema, 1945-1960*, a cura di David W. Ellwood e Gian Piero Brunetta [1991].

⁷² Nella monografia *Nino Rota e i suoi media* è riportato lo sparito del brano *Heaven* [Rizzardi, 2001, p. 147].

⁷³ Il brano era in realtà già comparso nel cinema, cantato dalla stessa Fitzgerald nel film *Ride 'Em Cowboy* (1942) di Arthur Lubin. Curiosamente la canzone compare tanto nel film di Lubin, quanto in quello di Lattuada, in una situazione analoga, mentre i personaggi in scena si allontanano dalla stazione ferroviaria.

(Silvana Mangano).⁷⁴ Il jazz qui rappresenta una società e un ambiente che non appare nelle immagini, ma che piuttosto fa riferimento ai desideri e alle aspirazioni dei due personaggi.

Nel film infatti il tempo libero delle mondine è scandito dal giradischi portatile di Silvana, su cui suona un jazz sorprendentemente moderno e già intriso delle spigolature melodiche del bebop.

Gofredo Petrassi, autore delle musiche, si avvale, per questi interventi, della collaborazione di Armando Trovajoli. L'influenza del bebop si avverte nel fraseggio improvvisativo, nei temi eseguiti in unisono da tromba e sassofono, e, soprattutto, negli intervalli dissonanti con cui sono costruite le melodie.⁷⁵ L'ambivalenza del jazz, elemento di seduzione e di corruzione morale, viene rappresentata anche in *Amanti senza amore* (1947) di Gianni Franciolini, un melodramma dai risvolti tragici tratto dalla *La Sonata a Kreutzer* di Tolstoj. Piero (Roldano Lupi), che ha appena scoperto che la moglie lo tradisce con un celebre violinista, si ritrova al tavolo di un locale notturno insieme ad alcuni amici e all'amante della moglie. Mentre sul palco si esibisce una lasciva ballerina (accompagnata da uno swing orchestrale composto da Nino Rota) Piero pronuncia un disilluso monologo sul concetto di fedeltà e di ipocrisia (momento chiave nel rapporto tra i due rivali). Le sue parole mettono a confronto jazz e musica classica in termini paradossali e sono in realtà una provocazione lanciata verso il rivale. Sorprendendo gli astanti Piero sminuisce l'importanza morale della musica classica, perché, dice, può condurre gli ascoltatori ad uno «stato di isteria», «al contrario il ballo e il jazz sono meno immorali perché sono meno ipocriti».

Questa panoramica sui diversi utilizzi del jazz nel cinema permette di considerare il contesto di riferimento a cui Maderna potrebbe aver attinto alla fine degli anni Quaranta durante la preparazione delle musiche per il radiodramma *Il mio cuore è nel Sud* e per il film *Le due verità*.

Tanto il radiodramma di Patroni Griffi quanto il film di Leonviola si collocano in modo tangenziale rispetto ai filoni narrativi prevalenti in quegli anni in Italia nel cinema e nella radio, rielaborando, invece, alcune convenzioni stilistiche sviluppatasi nell'ambito del cinema americano. Nei prossimi due capitoli si approfondiranno le caratteristiche dei due lavori, con particolare attenzione alla componente musicale e al ruolo del jazz.

⁷⁴ L'influenza stilistica del cinema americano su un ristretto gruppo di film italiani (dall'immediato dopoguerra fino alla metà degli anni Cinquanta) è discussa, seppur senza particolari riferimenti alla componente musicale, nei saggi di Sudbury [1995] e Campari [1996].

⁷⁵ Risalta in particolare l'insistenza sull'intervallo di quinta diminuita, una sorta di "marchio di fabbrica" del bebop secondo la critica musicale dell'epoca. Il dato è rilevante per due motivi. In primo luogo, come ogni altra innovazione del linguaggio jazzistico, anche la "rivoluzione" parkeriana arrivò in modo graduale e con un relativo ritardo in Italia; l'autore dei brani jazzistici (probabilmente Trovajoli) quindi mostra di essere un ascoltatore assai recettivo delle trasformazioni che avvenivano oltreoceano. In secondo luogo, come argomenta ampiamente Butler nella sua monografia sul jazz e il noir, va tenuto presente che nelle colonne sonore americane il bebop è rimasto per lungo tempo un genere trascurato. [cfr. Butler, 2002]

2 'IL MIO CUORE È NEL SUD'

2.1 *Introduzione*

2.1.1 **Genesi e fortuna**

Il mio cuore è nel Sud è un radiodramma (“ballata in versi e prosa” con musiche di Bruno Maderna) su testo di Giuseppe Patroni Griffi.⁷⁶ Maderna ricevette l’invito a realizzare le musiche per un nuovo lavoro radiofonico tramite Alessandro Piovesan (lettera del 15 febbraio 1949).⁷⁷ Nella missiva Piovesan esponeva al compositore il suo interesse verso la creazione di «un nuovo genere radiofonico» e gli anticipava alcuni aspetti salienti del lavoro di Patroni Griffi, facendo anche riferimento alle caratteristiche che avrebbe dovuto presentare la musica. Il documento è di particolare interesse e merita di essere citato per intero; inoltre l’esposizione di Piovesan consente di esporre gli elementi essenziali del progetto.

Tu saprai già, probabilmente, che io a Roma provvisoriamente mi occupo di una particolare produzione radiofonica. Si tratta di affiancare scrittori e musicisti per la creazione di un genere radiofonico, chiamalo se vuoi “radio-dramma”, a cui abbia viva partecipazione la musica.

Nasceranno opere drammatiche con musiche di scena, opere musicali con testi drammatici, opere letterario-musicali con parti recitate e parti cantate.

Ora, un nostro giovane scrittore, intelligente, funzionario del nostro Ufficio Prosa [Patroni Griffi, NdA], mi traccia brevemente un soggetto a cui è stata chiesta una musica d'un clima assai particolare in quanto presuppone l'uso di un complesso jazzistico e, probabilmente, di espressioni jazzistiche in un clima d'arte necessariamente discosto da quello comune ad una musica di jazz. Penso che tu potresti ricavarne un problema sonoro di linguaggio e di timbro; e potresti farlo con la perizia che ti è particolare in quanto tu sei musicista di ricerca e non hai nè limiti nè esclusioni. Eccoti la traccia:

⁷⁶ La prima esperienza radiofonica di Giuseppe Patroni Griffi (Napoli il 27 febbraio 1921 - Roma, 15 dicembre 2005) avviene poco dopo l'ingresso degli Alleati a Napoli (1943), quando inizia a lavorare nella sezione prosa della radio anglo-americana. Trasferitosi a Roma si occupa di teatro presso l'Eiar, la radio di Stato, e segue in particolar modo la produzione dei nuovi poeti americani. Negli anni Cinquanta, dopo la realizzazione di *Il mio cuore è nel Sud*, inizia a collaborare come sceneggiatore per il cinema, realizza i primi spettacoli teatrali e pubblica per Vallecchi i suoi primi racconti: *Ragazzo di Trastevere*, *D'estate con la barca* e *Un ospite di passaggio*. I suoi personaggi spesso sono «portatori di una visione del mondo sensuale e trasgressiva» e si confrontano con l'esperienza di una sessualità non ortodossa e talvolta problematica. Il 1962 segna il suo esordio come regista cinematografico con il film *Il mare* (con Umberto Orsini), seguito nel 1967 dalla fortunata commedia *Metti, una sera a cena*, (trasposizione cinematografica di un precedente lavoro teatrale) con Florinda Bolkan e Jean-Louis Trintignant. Il mito di una Napoli perduta ritorna spesso, insieme al tema dell'omosessualità, nei suoi lavori teatrali (*Persone naturali e strafottenti* del 1974) e letterari (*Scende giù per Toledo* del 1975). Come in *Il mio cuore è nel Sud*, anche il romanzo *La morte della bellezza* (1987) è ambientato nella Napoli del '44, la cui “bellezza” è definitivamente violentata dagli esiti della guerra, «memoria di un mondo definitivamente perduto, come la giovinezza e come l'amore dei due protagonisti». [Gnerre, 2006, p. 15].

⁷⁷ Alessandro Piovesan allora era funzionario RAI, inoltre fu egli stesso autore di radiodrammi e programmi radiofonici: il suo *La via di Colombo* (da una storia di Massimo Bontempelli, con musica di Riccardo Nielsen) vinse nel 1953 il Prix Italia. Piovesan è ricordato soprattutto come direttore del Festival Internazionale di Musica Contemporanea di Venezia. La sua direzione portò alla realizzazione di opere importanti, come il *Canticum Sacrum* di Igor Stravinskij, scritto su commissione nel 1955. In memoria di Piovesan, scomparso pochi anni dopo, il compositore russo scrisse *Threni id est Lamentationes Jeremiae Prophetae* (1957-58).

“La storia del radiodramma si svolge in una qualsiasi città del sud, che può essere Napoli, come Marsiglia, come New Orleans, ed è una storia banale, solita, di ambiente di miseria, che si svolge tra ladri e donne innocenti e allo stesso tempo perdute. Una storia semplice e lineare ma incisiva come un canto negro d’amore che finisce con l’immancabile linciaggio.

L’atmosfera di tutto questo deve essere al di là del folklore e del colore, per cui, la musica deve essere una continua punteggiatura sonora dei sentimenti disperati che si agitano. Per questo ho pensato a una piccola orchestra di strumenti jazzistici, la cui voce disperata dovrebbe sostituire alle volte le battute del radiodramma.

L’ideale sarebbe di far nascere testo e musica di pari passo. Ma se l’idea piace, sebbene qui esposta appena, si potrebbe cercare il modo di collaborare anche da lontano.

Comunque, io vedo il lavoro - lo preciso - soltanto intessuto da una musica, creata secondo la sintassi del jazz e per strumenti jazz, più, eventualmente, qualche aggiunta se si tratta di ottenere “effetti speciali”⁷⁸.

Maderna terminò la partitura entro il giugno dello stesso anno, mese in cui l’opera partecipò alla selezione per il Premio Italia (vinta poi dal radiodramma di Gian Battista Angioletti *La sera del grande silenzio*, con musiche di Guido Turchi) [Cfr. De Benedictis, 2004a, p. 218]. A seguito di un intenso scambio epistolare con Patroni Griffi, Maderna apportò alcune lievi modifiche alla partitura e l’11 marzo 1950 *Il mio cuore è nel Sud* fu trasmesso dalla RAI (Rete Rossa) nell’ambito del «Festival di opere radiofoniche in prima esecuzione», con la regia di Anton Giulio Majano e con l’Orchestra Sinfonica della RAI diretta dallo stesso Maderna.⁷⁹ In seguito alla prima messa in onda il lavoro ricevette numerosi premi e menzioni. Dopo essere stato segnalato al «Premio Nazionale Radiodrammatico» promosso dal Sindacato Nazionale Autori Radiofonici, il lavoro venne trasmesso nuovamente il 14 ottobre 1950 e nello stesso anno si aggiudicò il «Microfono d’argento», prestigioso premio indetto dall’Associazione della Stampa Romana e dal Sindacato Cronisti.

Radio Stockholm preparò una versione in lingua svedese (*Mitt hjärta är i Söderm*, nella traduzione di Ernst C. son Bredberg) che andò in onda il primo ottobre 1950 con la regia di Hans Dahlin e la direzione musicale di Sten Frykberg. Il Südwestrundfunk di Baden-Baden realizzò una versione in lingua tedesca dal titolo *Stadt im Süden* (traduzione di Heinz von Cramer) con la regia di Ettore Cella e la direzione musicale di Hilmar Schatz. Dopo la messa in onda (il 7 e 10 maggio 1957) *Stadt im Süden* vinse il «Karl-Sczuka-Preis» con la seguente motivazione: «La musica con i suoi elementi di jazz e di tecnica dodecafonica ed il suo forte carattere espressivo, è divenuta componente integrante del testo».⁸⁰ Infine nel 1957 *Il mio cuore è nel Sud* ricevette il premio Ondas (istituito da Radio Barcelona).

Il mio cuore è nel Sud si sviluppa in un unico atto della durata di circa trenta minuti. Sfortunatamente oggi non è possibile apprezzare la resa sonora del lavoro radiofonico, dato che la registrazione originale non è reperibile negli archivi della RAI ed è probabilmente andata perduta. Sono invece facilmente consultabili i documenti

⁷⁸ Lettera di Alessandro Piovesan a Bruno Maderna del 15 febbraio 1949. L’intero epistolario relativo a *Il mio cuore è nel Sud* (che comprende anche otto lettere di Giuseppe Patroni Griffi a Bruno Maderna) è conservato presso la PSS ed è stato riprodotto integralmente nel volume *Radiodramma e arte radiofonica* di Angela Ida De Benedictis [De Benedictis, 2004a, pp. 217-223].

⁷⁹ Lo scambio di opinioni tra Maderna e Griffi viene discusso più avanti nel paragrafo 2.7.

⁸⁰ Il testo è riportato da Maurizio Romito [Romito, 2000b]

cartacei che testimoniano il lavoro dei due autori: il copione di Patroni Griffi venne pubblicato sulla rivista «Sipario» successivamente alla messa in onda, mentre la partitura di Maderna è ora edita da Suvini Zerboni⁸¹. Tuttavia, nell'ambito dei lavori radiofonici, i documenti cartacei non sono la fonte principale per la comprensione dell'opera; la partitura di *Il mio cuore è nel Sud* può rivelare solo in termini indicativi l'effettiva resa sonora del radiodramma andato in onda nel 1950. Come osserva Angela Ida De Benedictis, «il concetto di definitività è in contraddizione con la natura di queste particolari fonti cartacee: per un'opera radiofonica il “testo” definitivo è costituito dalla versione registrata sul nastro destinato alla diffusione o a concorsi radiofonici – dove non era, e non è tutt'oggi, richiesta una partitura» [De Benedictis, 2004a, p. 76].

Molti dati fanno supporre che la partitura di Maderna, seppur definita in tutti i dettagli, sia stata oggetto di un'ultima rielaborazione prima della registrazione.⁸² Non essendo disponibile la registrazione dell'edizione italiana del radiodramma, l'ascolto della registrazione di *Stadt im Süden* (la versione tedesca del 1957) rivela fino a che punto le scelte di regia potessero influire sulla resa sonora dell'opera.⁸³

Nonostante il successo ottenuto negli anni Cinquanta, questo lavoro rimase per lungo tempo ingiustamente dimenticato. Lo studio serio e sistematico della produzione radiofonica italiana di quegli anni ha permesso di riconsiderare il valore di *Il mio cuore è nel Sud*, la cui “colonna sonora” può essere ritenuta «uno degli esempi più riusciti di commento contestuale» (o contrappunto emotivo) nell'ambito del radiodramma italiano [De Benedictis, 2004a, p. 118]. Inoltre il recente interesse verso la produzione maderniana nell'ambito della cosiddetta “musica d'uso” ha portato alla realizzazione di una versione concertistica dell'intero lavoro.

Il mio cuore è nel Sud riflette le tendenze e le discussioni che animavano il panorama culturale italiano dell'immediato dopoguerra. Dal punto di vista drammaturgico il testo di Patroni Griffi evidenzia un interesse verso la dimensione sociale del racconto e verso gli strati più emarginati della società; lo sguardo dell'autore sul dramma che si compie evita la compassione e l'identificazione con i personaggi e mostra tracce di una concezione straniante del racconto; anche il tema del disagio psichico, centrale nello svolgimento dell'opera, viene trattato con distacco critico, trascurando di raccontare i moti interiori della psiche e mettendo in risalto invece le implicazioni sociali della patologia mentale. Anche dal punto di vista strettamente musicale il lavoro è un'occasione per sperimentare le nuove istanze estetiche del

⁸¹ La prima pubblicazione del copione è avvenuta su «Sipario», VII, 89, 1952, pp. 54-7. Oggi è consultabile anche in GIUSEPPE PATRONI GRIFFI, *Tutto il teatro*, Milano, Mondadori, 1999. La partitura è edita come copia del manoscritto, Edizioni Suvini Zerboni, S. 10987 Z., 1995. La prima esecuzione pubblica è stata data il 25 novembre 1997 a Milano (nell'ambito della rassegna Novecentomusica) con l'orchestra OSER diretta da Giorgio Bernasconi.

⁸² Le modifiche finali richieste da Griffi riguardano soprattutto l'articolazione di testo e musica. Le diverse versioni del testo vengono messe a confronto nel paragrafo 2.2.2, mentre il dibattito tra Patroni Griffi e Maderna viene discusso nel paragrafo 2.7.

⁸³ Per rendere il “paesaggio sonoro” della città del Sud il regista svizzero Ettore Cella ricorse a frequenti interventi rumoristici e aggiunse numerose voci di venditori ambulanti in dialetto napoletano, accentuando ed amplificando un aspetto che nel testo è appena accennato. Ringrazio Maurizio Romito per avermi segnalato l'esistenza di questa registrazione e il Südwestrundfunk per l'invio del documento sonoro, ora consultabile presso l'Archivio Bruno Maderna di Bologna.

dopoguerra; per Maderna *Il mio cuore è nel Sud* si inserisce infatti nel processo di rielaborazione dei modelli compositivi della Scuola di Vienna.

Infine, ed è il motivo per cui l'analisi di questo lavoro è centrale nell'ambito della presente ricerca, già a partire dalla prima formulazione del soggetto (così come appare nella lettera citata di Alessandro Piovesan) risulta determinante il riferimento alla musica jazz. La recezione dei modelli cinematografici americani probabilmente influisce sulla scelta di Patroni Griffi ed egli prescrive l'inserimento di elementi jazzistici nella partitura per meglio definire l'ambiente sociale del racconto. L'espressione utilizzata da Piovesan, «espressioni jazzistiche in un clima d'arte», rappresenta infatti, nel sintetico progetto, l'unico passaggio che faccia riferimento esplicito alle caratteristiche stilistiche che avrebbe dovuto presentare la musica. Maderna accoglie pienamente la proposta, realizzando un esempio riuscito, e del tutto innovativo, di commistione tra tecnica seriale e stilemi jazzistici in ambito narrativo.

Per facilitare la lettura del testo e per permettere una più precisa collocazione cronologica dei materiali a cui si farà riferimento, si riassumono di seguito le diverse fasi di realizzazione dell'opera, segnalando i documenti esistenti.

- ◆ Il 15 febbraio 1949 Maderna riceve la prima proposta di realizzazione. La lettera di Alessandro Piovesan a Bruno Maderna è conservata presso la PSS.
- ◆ Tra marzo e giugno del 1949 Maderna lavora alla stesura della partitura. I documenti che attestano la realizzazione sono conservati per la maggior parte in originale presso la PSS e, in parte minore, in copia presso l'ABM. Nel complesso questi documenti consistono in:
 - circa 6 fogli di materiale preparatorio (schizzi e studi seriali)
 - circa 21 fogli di abbozzi.⁸⁴
- ◆ Entro il giugno del 1949 (periodo in cui *Il mio cuore è nel Sud* partecipa alla selezione delle opere per il Premio Italia) la partitura viene stesa in bella copia. Nel redigere la partitura Maderna interviene sul testo originale, modificando alcune battute di dialogo e tagliando parti consistenti del copione. Oggi la partitura di 56 pagine è edita dalla Suvini Zerboni (S. 10987 Z., © 1995, riproduzione del manoscritto).⁸⁵ L'organico indicato sul manoscritto è il seguente: voce di soprano; flauto, corno inglese, clarinetto in *Sib*, clarinetto basso in *Sib*; tre sassofoni contralto in *Sib*, sassofono tenore in *Sib*; tromba in Do, trombone tenore; pianoforte; vibrafono, xilofono, percussioni: tamburo basco, tamburino con corde, tamburo senza corde, piatto sospeso, legnetti, grancassa (primo set); tre tamburi senza corde (piccolo, grande, basco) tamburo con corde, legnetti, grancassa, piatto (secondo set); tre viole, tre violoncelli, contrabbasso.
- ◆ In un fitto scambio epistolare Patroni Griffi e Maderna discutono sull'eventualità di ripristinare alcune parti di testo omesse in partitura e su eventuali ulteriori migliorie. Presso la PSS si conservano solo le lettere inviate

⁸⁴ Il suffisso "circa" è necessario perché presso l'ABM sono conservate copie fotostatiche di manoscritti di cui non è stato possibile rintracciare l'originale. Pertanto non si può stabilire con esattezza la consistenza del foglio (singolo o doppio) di alcuni originali mancanti. Questo aspetto viene approfondito nel paragrafo 2.3.1.

⁸⁵ La copia conservata in ABM proviene dagli archivi S.I.A.E.. Compare il timbro S.I.A.E. REPERTATO con il codice 727912 – 29 MAR.961.

dal drammaturgo, interamente pubblicate Da Angela Ida De Benedictis [2004, pp. 217-223]:

- 28 giugno 1949, lettera di Giuseppe Patroni Griffi a Bruno Maderna
- 12 novembre 1949, lettera di Giuseppe Patroni Griffi a Bruno Maderna
- 15 dicembre 1949, lettera di Giuseppe Patroni Griffi a Bruno Maderna
- 27 dicembre 1949, lettera di Giuseppe Patroni Griffi a Bruno Maderna
- 30 dicembre 1949, lettera di Giuseppe Patroni Griffi a Bruno Maderna
- 19 gennaio 1950, lettera di Giuseppe Patroni Griffi a Bruno Maderna
- 3 febbraio 1951, lettera di Giuseppe Patroni Griffi a Bruno Maderna
- ◆ Prima dell'11 marzo 1950 alcune delle modifiche e delle reintegrazioni richieste da Patroni Griffi vengono accolte da Maderna. Ciò è riscontrabile interpretando i segni di cancellatura e le aggiunte apposte alla partitura originale.
- ◆ L'11 marzo 1950 *Il mio cuore è nel Sud* viene trasmesso dalla Radio Rai nell'ambito del «Festival di opere radiofoniche in prima esecuzione», come «ballata radiofonica su testo di G. Patroni Griffi», con la regia di Anton Giulio Majano, l'Orchestra Sinfonica della RAI di Roma diretta da Maderna stesso e con le voci di: Rolando Lupi (narratore), Giusi Raspani Dandolo, Lia Curci, Maria Facconi, Ubaldo Lay, Angelo Calabrese. La registrazione della messa in onda è in seguito andata smarrita o distrutta.
- ◆ L'1 ottobre 1950 Radio Stockholm trasmette una versione in lingua svedese (*Mitt hjärta är i Söderm*). La registrazione non è conservata negli archivi dell'ente.
- ◆ Nel 1952 Patroni Griffi pubblica il copione sulla rivista «Sipario» (il copione diverge in alcuni aspetti dal testo inserito da Maderna in partitura).
- ◆ Il 7 e 10 maggio 1957 il Südwestrundfunk trasmette una versione in lingua tedesca (*Stadt im Süden*). La registrazione è tuttora conservata negli archivi della radio tedesca e in copia all'ABM.

2.1.2 Struttura del capitolo

All'interno della presente ricerca una completa trattazione delle implicazioni drammaturgiche, compositive e di storia culturale presenti nel radiodramma risulterebbe eccessivamente dispendiosa e porterebbe il discorso troppo lontano dal tema centrale della recezione del jazz. D'altronde per le stesse caratteristiche dell'opera, che si basa sulla stretta cooperazione tra musica e azione drammatica, non è possibile affrontare il tema della recezione del jazz in *Il mio cuore è nel Sud* senza svolgere anche un'analisi di tipo drammaturgico e compositivo. Al complesso intreccio di tematiche estetiche, compositive, drammaturgiche che trova luogo in questo lavoro, va aggiunto il problema relativo all'identificazione dei documenti manoscritti elaborati da Maderna durante la preparazione della partitura. Lo studio delle procedure compositive infatti è stato preceduto da una laboriosa fase di riconoscimento dei documenti preparatori (schizzi e abbozzi) attinenti all'opera. Questi sono stati in gran parte individuati nei faldoni di materiale “non ancora identificato” presenti nei due principali archivi maderniani: il Fondo Maderna della Paul Sacher Stiftung di Basilea e l'Archivio Bruno Maderna di Bologna.

Il capitolo affronta questi aspetti attraverso un'articolazione che segue, orientativamente, le diverse fasi di sviluppo dell'opera.

In primo luogo verrà esaminato il testo di Patroni Griffi, mettendone in risalto la struttura narrativa e le indicazioni relative alla dimensione sonora (musica o rumori-ambiente) presenti nei dialoghi o nelle didascalie.⁸⁶

Secondariamente (paragrafo 2.2.3) verranno esaminate le tecniche di elaborazione del materiale musicale (a partire da un nucleo minimo di elementi generativi fino alla definizione dei piani seriali). In questa fase l'analisi verterà sull'impianto dodecafonico dell'opera, astraendo, per quanto possibile, da considerazioni sul rapporto tra musica e testo.

Parallelamente all'indagine sui processi compositivi si illustrerà la correlazione tra i diversi tipi di documenti (appunti di materiale preparatorio, abbozzi di partitura) nei differenti stadi di elaborazione della composizione.

I tre paragrafi successivi si concentreranno sulla partitura (intesa come il testo di riferimento per un'azione radio-drammatica che si basa sull'interazione tra musica, rumore e parola) per mettere in evidenza le funzioni della musica in rapporto alla narrazione. Dopo aver fornito una visione d'insieme sulla partitura (paragrafo 2.4) verranno esaminati singoli aspetti o momenti del radiodramma, per evidenziare in che modo i procedimenti compositivi entrino in relazione con il racconto. In particolare sarà affrontato l'utilizzo della tecnica dodecafonica (paragrafo 2.5) e la presenza di stilemi jazzistici (paragrafo 2.6).

L'ultima riflessione si sviluppa intorno alla corrispondenza tra Patroni Griffi e Maderna, che ha inizio dal momento in cui il drammaturgo prende visione della partitura e si confronta con le soluzioni adottate dal compositore. Dall'interessante dibattito epistolare emergono concezioni poetiche differenti che, oltre a mostrare il punto di vista dei due autori, chiarisce alcune difformità tra copione e partitura.

2.2 Il testo

2.2.1 La trama

Il copione è diviso in dodici «sequenze» e prevede una continua interazione tra recitazione e musica di commento: le numerose indicazioni in didascalia suggeriscono in modo conciso il ruolo e la presenza del commento musicale.

Il racconto si sviluppa su due livelli paralleli e indipendenti. Un primo livello è incentrato sulla rappresentazione dell'ambiente urbano: lo sguardo panoramico su una «generica città del Sud» (secondo Patroni Griffi l'unica vera protagonista di questa «ballata radiofonica»)⁸⁷ è affidato alla voce di un narratore esterno all'azione. Parallelamente, su un altro livello narrativo, viene raccontata la storia «banale» già citata da nella lettera di Piovesan; la crisi di un rapporto coniugale viene resa attraverso le voci di un nucleo ristretto di personaggi: i due coniugi (Ciro e Dolores) e la sorella di quest'ultima, Assunta. I due piani del racconto procedono parallelamente e si avvicinano senza quasi toccarsi: la descrizione della città e dei suoi abitanti non segue necessariamente lo svolgimento della vicenda, ma piuttosto contribuisce a costruire la

⁸⁶ Il copione che Maderna utilizzò per preparare la partitura è andato perso. Per l'analisi del testo (e puramente a fini argomentativi) si utilizzerà quindi il copione pubblicato successivamente alla messa in onda del radiodramma, con la consapevolezza che esso potrebbe risultare differente rispetto ad una prima versione del copione. Il testo del radiodramma viene riportato interamente nel paragrafo 2.2.2, dove vengono evidenziate le discrepanze tra la versione pubblicata nel copione e il testo presente in partitura.

⁸⁷ Cfr. lettera del 15 dicembre 1949.

cornice ambientale e simbolica entro cui si inseriscono i protagonisti. Inoltre, mentre la storia si protende senza deviazioni verso il finale tragico, la rappresentazione dell'ambiente segue il periodico ripetersi delle fasi del giorno, suggerendo piuttosto una dimensione ciclica del tempo.

Il testo si apre con la voce del narratore che, per tre intere sequenze, è impegnato nel tratteggiare la vita brulicante e policroma di questa «generica città del Sud». Ne scaturisce un vivido affresco dai dettagli quasi disturbanti, e la voce narrante sembra voler svelare gli aspetti più nascosti e degradati di queste «città livide al chiaro di luna, squallide sotto la pioggia», mettendone in evidenza inattesi risvolti poetici, come le immagini di cani e gatti randagi in mezzo ad «altari di immondizie».

Interrompe la narrazione la voce di una ragazza (2^a sequenza), il cui canto («Amore, ti aspetto ancora») risuona nella strada notturna. Il narratore si sofferma su questa voce e la commenta, prefigurando il futuro di questa giovane donna come una successione ciclica di amori e abbandoni. In un ingenuo stato di inconsapevolezza lei continuerà a cantare lo stesso canto «mattina e sera, sera e mattina».⁸⁸

In poche righe si compie il ciclo del giorno (3^a sequenza) dal momento in cui il «sole implacabile picchia sulle terrazze» al nuovo arrivo della sera, quando «la luna spazza le strade». La giornata è costellata da fuggevoli figure secondarie del mondo popolare urbano. Talvolta questi personaggi sono descritti con pochi tratti dal narratore (i ragazzini nudi, gli spazzini) altre volte il testo prevede che le loro voci affiorino nel tessuto sonoro del radiodramma: così accade ad esempio che i richiami dei venditori ambulanti (una voce che «*passa e si allontana*») servano da fondale sonoro alla voce narrante.

Questa lunga descrizione della vita cittadina viene interrotta da un suono che attira l'attenzione del narratore. Si tratta, come precisano le didascalie, di «*un fischio con un motivo ossessivo facilmente individuabile che si ripete*». Questo intervento sonoro fa da snodo tra i due livelli della storia e porta ad un cambio di «scena»: dopo che il narratore ha formulato qualche congettura sulla provenienza e sul significato di questo suono («forse il richiamo di un innamorato?») compaiono le voci di due personaggi femminili (4^a sequenza). L'ascoltatore è quindi calato in *medias res* nell'azione drammatica perché sino ad ora la voce narrante non ha fornito alcuna indicazione riguardo al luogo (l'interno di un appartamento) e ai personaggi in scena (Dolores e la sorella Assunta). Le prime battute di dialogo, e in particolare la domanda rivolta a Dolores («che ti prende?»), servono da marcatori temporali: l'ascoltatore è così informato di una condizione passata di equilibrio che, nel momento in cui inizia la rappresentazione, è venuta a mancare. L'avvenimento perturbante da cui scaturisce il racconto è svelato dalla stessa Dolores: il fischio che risuona ogni sera, e che proviene dal carcere vicino, è per lei come «una spina che [...] s'infilava nel cuore». Anche se non sa nulla del carcerato e del perché fischi, è convinta che si tratti di un richiamo destinato proprio a lei: lui «canta per disperazione, canta per desiderio»

Dolores è totalmente succube di quest'immagine sonora e invoca l'aiuto della sorella: il disagio e il disorientamento che prova minacciano il suo equilibrio e il suo ruolo di madre e di moglie; tuttavia, pur essendone consapevole, non riesce a sfuggire a questa idea ossessiva.

Assunta capisce che la ragazza è malata, ma il dialogo si interrompe bruscamente per l'arrivo di Ciro, che torna a casa dopo una giornata di lavoro come

⁸⁸ Come si vedrà in seguito (Cfr. paragrafo 2.7) Maderna non inserì questo canto nella partitura.

netturbino. Egli, ignaro di tutto, sfoga le proprie frustrazioni lamentandosi del mestiere difficile, che lo pone ogni giorno a contatto con la parte più ripugnante della città. La reazione di Dolores, improvvisa ed aggressiva, sconcerta Ciro, che si sente ingiustamente e inspiegabilmente rifiutato.

L'azione si interrompe nuovamente con il ritorno della voce narrante che, senza commentare l'accaduto, continua a descrivere gli aspetti più fatiscenti della realtà urbana. In particolare si sofferma su una scena dai tratti grotteschi: sul nascere di una nuova alba, a cornice del lavoro degli spazzini, un gatto randagio (una «tigre da strapazzo») è alla ricerca di rifiuti e viene scacciato malamente da una donna.

Al termine della scena il narratore si accomiata annunciando l'imminente continuazione della storia di Ciro e Dolores: «la tragedia [che] scoppia fra quattro mura» (6^a sequenza).

Ciro è tornato a casa prima, non riesce più a lavorare: il rifiuto di Dolores ha fatto nascere in lui una forte crisi esistenziale, che si manifesta nel rifiuto del proprio corpo, a partire dalle mani: «grosse, coi calli, nere di pelle e sporche». Inutilmente egli chiede a Dolores una spiegazione del suo comportamento. Il dialogo è scandito ritmicamente dagli interventi incalzanti di Ciro e dalle risposte monotone di Dolores, la quale dapprima reagisce passivamente e con risposte elusive, e infine, incalzata dalla rabbia crescente ed incontrollata di Ciro, arriva a pronunciare una condanna definitiva: «non è per le mani, non sei fatto per cambiare [...] creperai con le mani nei sacchi di rifiuti».⁸⁹ Sul suono dello schiaffo di Ciro la scena si chiude.

Anche il terzo intervento del narratore, come i precedenti, non commenta l'azione ma apre una nuova finestra sulla vita urbana. Questa volta la descrizione si focalizza sui bambini che, onnipresenti, caratterizzano ogni luogo della città. «Guizzanti per vicoli, per scale, per portoni, per angiporti, per umidi cortili col sole e senza sole», i bambini vengono dipinti in modo ambivalente nella loro condizione di miseria in una città del dopoguerra: vi è un lato solare di questa rappresentazione, in cui essi sono descritti come «febricitanti di vita» e «spensierati» nei loro semplici ed esuberanti giochi; vi è invece un'immagine notturna e più cupa di «bambini [...] avvelenati dai grandi», individui già provati da condizioni di vita assai dure. La voce narrante conclude con l'immagine dei neonati che si addormentano spaventati con «tristi e lamentose Ninne Nanne» e si sofferma ad ascoltare Dolores che canta per addormentare il figlio.

Ciro irrompe nell'appartamento (8^a sequenza) furente: è convinto che Dolores lo tradisca e vuole vendicarsi. Si precipita quindi in strada alla ricerca del rivale, senza però trovare nessuno, mentre Dolores è sempre più soggiogata dal fischio del carcerato. Assunta svela a Ciro la realtà dei fatti, invocando nuovamente il ricorso a delle cure mediche, ma la scoperta della dimensione platonica, ma totalizzante, del tradimento non fa che acuire l'exasperazione di Ciro.

In un breve dialogo con il guardiano del carcere (9^a sequenza) Ciro trova conferma a ciò che Assunta gli ha rivelato: il fischio proviene da un detenuto per omicidio. L'irragionevolezza della posizione di Dolores (10^a sequenza) porta Ciro a meditare la conclusione tragica della vicenda. Si reca al carcere e, simulando una visita all'ignaro detenuto, lo uccide. Dolores ha un presentimento dell'accaduto e manda

⁸⁹ La scansione ritmica interna al dialogo (l'alternanza di domande e risposte e la reiterazione delle parole "mani", "sola", "vattene", "lasciami", "si") servirà a Maderna per elaborare alcuni motivi ritmici. L'episodio per sole percussioni che ne deriva è illustrato al paragrafo 2.3.4.

Assunta al carcere. Le ultime battute sono di quest'ultima, che, compassionevolmente, descrive a Dolores la fisionomia del suo "amante" appena assassinato.

L'epilogo è riservato ad un ultimo intervento del narratore. Dipingendo la città del Sud in «un'ora strana, [...] un'ora deserta, enorme, fuor del tempo», la voce narrante offre, per la prima volta, una chiave interpretativa per l'intera vicenda. La storia che si è appena conclusa è solo un tassello di un mosaico complessivo. Nella città una moltitudine di storie si sovrappongono simultaneamente e ciclicamente: non si tratta più quindi della tragedia di singoli individui, ma di una condizione ineluttabile e collettiva che viene a compiersi. In momenti come questi, nell'«ora delle Dolores, delle Assunte», la città, come fosse un organismo, risponde empaticamente alla tragedia: per un momento ogni cosa si placa e «il vento fugge e si nasconde». Gli ultimi versi quindi offrono al dramma una prospettiva epica e corale, e chiariscono, solo al termine del racconto, quale sia stata la vera protagonista della storia:

«Nella città del Sud, / dove la gente impazzisce prigioniera d'amore / solo il mare, alle volte, odora. [...] Nella città del Sud, /dove la gente impazzisce prigioniera del dolore / sotto un altare d'immondizie /c'è sepolto il mio cuore».

2.2.2 Le diverse versioni del testo

Tra il momento in cui Patroni Griffi propose a Maderna di collaborare (consegnandoli, si presume, una copia del testo) e il momento in cui il radiodramma fu definitivamente registrato (per la messa in onda dell'11 marzo 1950) vi fu tra i due autori un'intensa discussione di poetica, che, tra le altre cose, riguardava la definizione del testo.⁹⁰

La partitura per orchestra e voci recitanti rappresenta il testo definitivo per la realizzazione del radiodramma e, per questo motivo, il manoscritto riporta le battute degli attori in corrispondenza allo svolgersi della musica, e, in taluni casi, come parti di solo recitato.

Anche se il copione originale (quello che Maderna utilizzò durante la composizione) è andato perduto c'è motivo di ritenere che il compositore intervenne con modifiche sostanziali sul testo di Patroni Griffi; ciò risulta evidente dalle lettere che il drammaturgo inviò a Maderna dopo aver esaminato la partitura e dal confronto con il copione pubblicato successivamente sulla rivista «Sipario».

Il testo fu quindi oggetto di un'intensa discussione, subì diversi rimaneggiamenti e i documenti a noi pervenuti testimoniano solo alcuni stadi di questa evoluzione. Questi ultimi possono essere ricondotti a quattro fasi:

Fase 1: Corrisponde al copione steso inizialmente da Patroni Griffi e utilizzato da Maderna per il lavoro compositivo; il documento è andato perduto.

Fase 2: Il testo venne immesso nella partitura (terminata nel giugno 1949) con alcune modifiche rispetto all'originale e con l'omissione di due lunghe sezioni.

Fase 3: Probabilmente nel 1950, prima della registrazione per la messa in onda e in seguito alle osservazioni di Patroni Griffi, Maderna reintegrò gran parte del testo omissso. Questo ripensamento è deducibile in parte osservando le diverse grafie e gli interventi di correzione sulla partitura manoscritta, in parte attraverso le lettere di Patroni Griffi. Manca tuttavia il documento sonoro della

⁹⁰ La corrispondenza tra Patroni Griffi e Maderna viene discussa più approfonditamente nel paragrafo 2.7, *Differenze di poetica tra Patroni Griffi e Maderna*.

registrazione, che potrebbe chiarire questi interventi.

Fase 4: Il copione venne pubblicato da Patroni Griffi nel 1952 sulla rivista «Sipario». Quest'ultimo non si presenta come una trascrizione della parte letteraria del radiodramma successiva alla messa in onda, ma piuttosto come un testo drammaturgico "prescrittivo", simile ad un copione teatrale da utilizzarsi per una eventuale messa in scena.⁹¹ Il copione pubblicato presenta inoltre numerose didascalie (in corsivo) con indicazioni sulla recitazione e con riferimenti alla presenza/assenza della musica, suggerendone i caratteri espressivi.⁹² Per questi motivi, pur non avendone certezza, si può ritenere che il copione pubblicato non diverga molto dalla prima ideazione del testo.

Di seguito si riporta un confronto tra le diverse versioni della sceneggiatura, redatto a partire da tre fonti: il copione pubblicato, il testo trascritto in partitura, le lettere in cui Patroni Griffi chiede a Maderna di reintegrare parti di testo indebitamente omesse.⁹³ La formattazione, la divisione in capoversi e la segmentazione in "sequenze" rispetta la pubblicazione del copione nella rivista «Sipario». Quando si presentano delle difformità tra il testo pubblicato e il testo immesso in partitura, queste vengono segnalate secondo i criteri riportati in legenda.

Come supporto per la successiva discussione sulla musica di commento, vengono indicate inoltre (attraverso una linea verticale continua) le sezioni di testo per le quali Maderna ha previsto la presenza di musica di commento, differenziandole dai dialoghi privi di "sfondo" musicale.

Legenda per la lettura del testo

Testo relativo alla fase 2:

Testo presente nel copione
e omissso in partitura:

[le parti brevi sono segnalate in corpo piccolo tra parentesi
quadre]

[le parti più lunghe sono evidenziate come sopra, con l'aggiunta
di una cornice]

Testo presente in partitura ma
non nel copione:

Segnalato in nota

Testo relativo alla fase 3:

Testo inizialmente omissso
in partitura e successivamente
reintegrato:

Evidenziato con una sottolineatura continua

La linea verticale che talvolta affianca il testo serve ad indicare le parti per le quali Maderna ha realizzato la musica (si tratta sempre di musica di commento, tranne che nel caso della *Ninnananna* di Dolores, cantata "in scena" dalla protagonista).

⁹¹ Ciò si deduce anche dalle forme verbali usate in alcune didascalie, come «*Una Ninna Nanna sulla quale Dolores si lamenterà con le seguenti parole*».

⁹² Gran parte delle indicazioni relative alla musica trovano una corrispondenza nella partitura di Maderna.

⁹³ Per semplicità esplicativa, nel confronto tra i due documenti (partitura e copione) si ipotizza che il testo presente sul copione abbia preceduto la stesura della partitura.

IL MIO CUORE È NEL SUD

1° SEQUENZA

[Musica: Blues (Il tema della città)]

NARRATORE -Eterne città del Sud pigre sotto il sole che rallenta il tempo

Città che stretti vicoli dalle colline conducono al mare

Città che l'alba lentamente scopre

Che caldi ronzii di mosconi d'oro lentamente addormentano nei pomeriggi eterni della grande stagione

Città impazzite e sgargianti al primo fresco della sera

Città livide al chiaro di luna

Squallide sotto la pioggia

[Musica primo piano]

[Case dei venti]

[Musica primo piano]

Porti di acque sudice

(petrolio e nafta arcobaleni a buon mercato scorze di arancie [sic] pettini sdentati carte lorde escrementi leggeri come sughero

[cani gonfi galleggianti trofei

fiori appassiti in fila indiana secondo corrente])⁹⁴

[Musica primo piano]

Città dai languidi odori e puzzolenti

ricche di miseria e di pietà

[Città di corde e di cordami, di panni al sole, di] altari di immondizie, [di] gatti spelacchiati a cento

a cento, [di fili ingarbugliati di telefono, di assurdo neon e lampade a petrolio, di] antichi tram

scarrucolanti ai crocevia, [di] santi appesi ai muri [e di] bestemmie scalfite nel cielo

[Città del Sud

il mio cuore è con voi.]

[Musica primo piano -La musica finisce su una nota sola di tromba (voce fresca e tenera canta un motivo sereno).]

2° SEQUENZA

[RAGAZZA -Amore

ti aspetto ancora

Amore

non ritardare...

(Come rispondendo a un richiamo urla)

RAGAZZA -Vengo, Vengo...

(Si allontana cantando)

Amore

ti aspetto ancora

Amore...

NARRATORE - Che ha da cantare questa ragazza

mattina e sera, sera e mattina?

Il sole non s'è neppure levato dietro

la collina, e già da un'ora lavora

⁹⁴ Questa parte di testo non è indicata in partitura, tuttavia al punto corrispondente vi è un segno di ritornello che abbraccia la sola battuta 21, evidentemente un ripensamento aggiunto a lavoro ormai ultimato. Probabilmente la ripetizione doveva servire a reintegrare la parte di testo inizialmente omessa.

e già c'è chi la chiama per questo,
e già c'è chi la chiama per quell'altro,
e fra poco c'è chi la chiamerà ancora,
per cento altri servizi, così fino a stasera.
Aveva un ragazzo, la ragazza che canta sempre.
L'ha lasciata, non si sa come.
Se n'è andato; non si sa dove.
Domani ci sarà un altro ragazzo: dopodomani la
lascierà.

RAGAZZA -Non si sa come.

NARRATORE -Se ne andrà.

RAGAZZA -Non si sa dove.

NARRATORE -E poi ci sarà un uomo; se ne andrà .
anche lui.

RAGAZZA -Non si sa dove.

NARRATORE -E poi un vecchio.

RAGAZZA -Non si sa come: non si sa dove.

NARRATORE - E canta, canta sempre, mattina e sera
sera e mattina.

RAGAZZA (*Voce lontana in secondo piano*)

Amore
ti aspetto ancora...

3° SEQUENZA

NARRATORE -Eterno puzzo di fritto, nei balconi,
nelle case, negli androni dei palazzi
Frittelle, pizze, colano olio dalle padelle arroventate
nel mezzo dei vicoli.
Si respira fumo, gli occhi lagrimano
Eterno puzzo di fritto nella bocca,
nella gola, nei cuori, nella città del Sud.

VENDITORE (*Secondo piano*)

Pe-e r-sia-ne...

NARRATORE -Il sole implacabile picchia sulle terrazze
nere di asfalto e le fa molli come caucciù
Una voce sola:

VENDITORE (*Passa e si allontana*)

(2° piano) Pe-e r-sia-ne...

(1° piano) Pe-e r-sia-ne...

(2° piano) Pe-e r-sia-ne...

(*Sciabordio del mare*)

NARRATORE -I ragazzini nudi, pelle olivastra lucida d'acqua,
hanno smesso di tuffarsi dalla spalletta di mattoni nel mare, là dove
sbocca torbida e lenta la fogna.

Di colpo s'è fatto buio.

(*Sciabordio dissolve*)

Musica: (tema notturno)]

NARRATORE -Di sera, la luna spazza le strade

[*Musica in primo piano*]

NARRATORE -[E chi altro potrebbe farlo]

Gli spazzini sono a bere o troppo occupati a bestemmiare.

[*Musica in primo piano*]

La luna spazza le strade fino all'alba

NARRATORE - C'è qualcuno che fischia a una certa ora della sera.

[*(Un fischio con un motivo ossessivo facilmente individuabile che si ripete)*]

NARRATORE -Sempre lo stesso...

[*(Fischio - la stessa frase come sopra).*]

NARRATORE -Forse un richiamo...
il richiamo di un innamorato?
[Fischio come sopra]

4° SEQUENZA

[Musica in sottofondo]

DOLORES -Basta, basta, basta, chiudi la persiana, Assunta, chiudi i vetri, le imposte
[(Pausa leggera)]

Vorrei bucarmi le orecchie per non sentirlo più.

ASSUNTA -Dolores... Guardati: bianca più della cera!
Che ti prende?

DOLORES -Non lo so nemmeno io. Mi sento come una pazza.

ASSUNTA - Perché non mi dici niente? Son giorni e giorni che ti vedo:
tu non stai bene, non sei più tu. Io t'ho cresciuta; t'ho cullata,
e non faccio che aiutarti, e la casa e il bambino...

DOLORES - É quel carcerato che mi fa impazzire.

ASSUNTA - Quale carcerato?

DOLORES - Ogni sera, alla stessa ora, da quella inferriata il suo fischio è un lamento,
una spina che mi s'infila nel cuore.

Ogni sera, alla stessa ora, da quel muro alto...

Ma che spera, chi chiama, perché fischia ?

ASSUNTA - Che dici, io non capisco, sei tutta stralunata.

DOLORES - Quando si fa scuro io lo sento prima che incominci:

a una certa ora, a quest'ora, mi prende una stanchezza.

Non sono più buona a muovere le mani, la testa

non mi aiuta e se non vado sul balcone,

mi manca il respiro. É allora che lui si

mette a fischiare, e mi fa venire una

malinconia che non ne posso più.

ASSUNTA - Ma che vuoi dire?

DOLORES -Le prime volte non ci ho pensato, ora so che lui chiama me,
e non posso star quieta quando si sente così...

ASSUNTA -Tu sei malata, Dolores, dobbiamo chiamare un medico.

DOLORES -Non ci sono i soldi per il medico.

[(*seguendo sempre il suo pensiero*)]

Per la strada non c'è nessuno. L'inferriata è alta, buia:

si sente uscire solo il fischio...

Canta per disperazione, canta per desiderio...

Perché solo io corro al balcone quando si mette a fischiare?

Perché anche tu non t'affacci? Perché nessuno lo sente?

ASSUNTA -Anima mia [non ci pensare più. Ti stai avvelenando il sangue
e il bambino piange quando l'allatti.]⁹⁵

DOLORES -Mi tratti come una ammalata. Io non sono malata!

[*Stop musica*]

⁹⁵ Sostituito in partitura con «pensa al bambino».

ASSUNTA - Zitta,⁹⁶ tuo marito.

(Pausa)

[CIRO (*voce giovane*)- Dorme?

ASSUNTA - Sì, dorme.

CIRO - Ha pianto?

ASSUNTA - No, poco oggi.

CIRO - Perché rispondete voi? Sto parlando a mia moglie!

ASSUNTA - Non si sente bene.

CIRO - Nemmeno io mi sento bene.

(Pausa)]

Che mestiere infame. Carta sporca,

che non serve, scorze, polvere, montagne di polvere.

Uno perché fa lo spazzino?

ASSUNTA - Ognuno ha la sua croce.

CIRO - Una volta mio padre si ritirò con una catena d'oro sul gilè.

Magnifica. D'orologio. Allora si era mestiere.

ASSUNTA - Erano altri tempi.

CIRO - Oggi sapete che cosa ho trovato? Un gatto. Senza la pelle.

Se la vendono per imbottire i guanti d'inverno.

ASSUNTA - Cose da pazzi.

CIRO - Non lasciano in pace nemmeno quelle povere bestie...

(*S'interrompe*)

Dolores, e tu non parli?

(Pausa)

Sei strana, pallida...

DOLORES (*isterica*) - Non mi dire pure tu che sono ammalata.

CIRO (*con ansia*) - Dolores...

DOLORES - Lasciami, Ciro.

CIRO - Dolores.

DOLORES - Non mettermi le mani addosso.

CIRO (*con ansia maggiore*) - Dolores ...

DOLORES - Se penso a quello che tocchi tutto il giorno...

(Breve pausa)

CIRO (*umiliato [quasi piangendo]⁹⁷*)

Dolores, che t'ho fatto? ...

[Musica in primo piano]

5° SEQUENZA

[Entrata d'un sassofono

Boogie - Woogie]

NARRATORE - Il gallo sveglia la città

[Migliaia di galli - uno per ogni casa

Casalinghe bandiere di gioia.]

[Musica in primo piano]

Su un mare di mercurio torvo all'orizzonte

⁹⁶ In partitura aggiunta la didascalia «a voce bassa»

⁹⁷ Sostituito in partitura da «con voce rotta»

Rotola la palla sfocata del sole

[Musica in primo piano]

Lo spazzino

Prima ombra dell'alba

Va col suo strascico di sterpi:

La scopa.

[Musica in primo piano - Fine]

È tempo d'affrontare la quotidiana battaglia

Con gatti troneggianti su cumuli d'immondizie

[Note grottesche]

Tigre da strapazzo

Il gatto sta a guardia del suo fortino

E non s'arrende la bestia famelica

Anch'essa è nata nella povera città del Sud

[Note grottesche]

Difenditi, felino,

Scava fin che puoi

Prima che la scopa ti arrivi fra le orecchie

[Note grottesche]

DONNA [(Dall'alto d'una finestra)] urla sguaiata

Via!... Via... Gatte schifose...

NARRATORE - Eroiomiche vicende portano avanti una giornata stanca sin dal mattino.

le storie nascono e si concludono per la strada.

Tutti sono protagonisti. Nessuno è spettatore.⁹⁸

Solo la tragedia scoppia fra quattro mura.

6° SEQUENZA

[Musica: solo percussione in sottofondo]

CIRO (*esasperato*) - Dolores che t'ho fatto?

DOLORES - Ancora... Già sei tornato?

CIRO - Non riesco più a lavorare...è per via delle mani.

[(Pausa)]

Stavo riempiendo i sacchi, e me le son viste, grosse, coi calli, nere di pelle e sporche, come non me l'ero mai viste; e ho pensato a quello che mi hai detto... mi son dovuto fermare e se non venivo a casa a guardarti, a chiedere perché mi tratti così...

(Pausa)

[E] parla, di qualche cosa...⁹⁹

DOLORES - Non so parlare.

⁹⁸ Aggiunta in partitura la didascalia: «(sospensione, brevissima, poi sommessamente)»

⁹⁹ In partitura l'esclamazione «Dolores», sostituisce l'inizio di frase «E».

CIRO - Ma che t'ho fatto che mi tratti così...

DOLORES - Non lo so.

CIRO - E va bene. Ma questa storia non dura....

DOLORES - Vattene...

CIRO - Deve finire.

DOLORES - Vattene, lasciami sola.

CIRO - Sola ? Perché sola ? ...Rispondi.
 Te lo dico io perché vuoi restare
 sola: ma che hai per la testa!...
 Rispondi..., Tu pensi a qualcosa...

DOLORES - Non so pensare.

CIRO - Con queste, vedi, ti stritolo la testa.

DOLORES - Vattene, Ciro, non mi tormentare.

CIRO - Ma tu, con queste mani, m'hai preso,
 [io queste mani ci avevo]¹⁰⁰ quando t'ho voluto...
 Rispondi! .

DOLORES - Sì...

CIRO - Con queste mani ti sono piaciuto... Non è vero?

DOLORES - Sì...

CIRO - E ti piaceva farti accarezzare...

DOLORES - Sì...

CIRO - E quando ti solleticavo la gola... .

DOLORES (*con uno sforzo*) - Non t'avvicinare.

CIRO - E ora ti faccio schifo!... Ma non è più tempo! Troppo tardi te ne sei accorta!

DOLORES - Lasciami, lasciami... Non voglio più.
 (*Pausa*)
 Non è per le mani, non sei fatto per cambiare
 (*Cattiva*)
 creperai con le mani nei sacchi di rifiuti.
 [*Stop musica percussione*]
 lo schiacciare di uno schiaffo e grido soffocato di Dolores

CIRO (*a voce bassa*) - Schifosa!
 (*Pausa*)

ASSUNTA - È entrato il diavolo, quà [*sì*] dentro. Fammi vedere, anima mia, t'ha fatto male?
 Ci vuole un prete a benedire, altro che il medico.

DOLORES - Lascia stare, Assunta; apri il balcone,
 è tardi, sta chiamando, io non l'ho
 sentito, apri t'ho detto, apri...
 (*Pausa*)
 No, forse non ancora...

ASSUNTA - Tu sei pazza Dolores, che fai?
 [(*Nel silenzio il fischio che si ripete*)
Musica]

DOLORES (*con un filo di voce sottilissimo*)
 Amore mio, sono qua, che vuoi da me? ...

¹⁰⁰ Sostituito in partitura con «Avevo queste mani».

Siamo prigionieri tutti e due...

Che spera ? ...

[(Musica brevemente conclude)]

7° SEQUENZA

NARRATORE - Molesti più degli insetti, più delle mosche, i bambini

Guizzanti per vicoli, per scale, per portoni,

Per angiporti, per umidi cortili col sole e senza sole,

Per banchine, scalette, e scogliere

saltando spensierati

su terrazze con esili ringhiere

giocando a rimpiattino su per le scale d'un lupanare

Bambini¹⁰¹ neri febbricitanti di vita

Bambini notturni avvelenati dai grandi,

Non si sa come ingenui,

Foschi bambini del Sud

Nascono già nerici, i bambini,

grinzosi come lucertole.

Affamati, come serpi al seno delle madri.

Non hanno requie, non dormono, gridano

isterici, già nevrotici.

Si addormentano tardi nella sera per stanchezza

O per spavento

Con tristi e lamentose

Ninne Nanne.

[(Una Ninna Nanna sulla quale Dolores

si lamenterà con le seguenti parole)]

DOLORES - Ninna Nanna

Ninna Nannarella

il lupo si mangiò

la pecorella

Pecorella mia

cosa facesti

quando in bocca al lupo

ti trovasti

Ninna Nanna

Ninna Nannarella

Il lupo si mangiò

la pecorella

[(Musica)]

8° SEQUENZA

CIRO (*entra gridando*) - Dolores!

ASSUNTA (*rapida sottovoce*) - Zitto, che il bambino ora s'è addormentato.

¹⁰¹ In partitura viene ripetuta la parola "bambini": «Bambini...bambini neri [...]»

CIRO - E levatevi di mezzo anche voi... Dolores,
 lo so ora ... T'hanno vista, sai. T'hanno vista ogni sera sul balcone...
 Ma io vi ammazzo, te e lui!
(si sente in secondo piano la risata di Dolores dall'altra stanza)
 Apri la porta, apri ti dico...
 ASSUNTA - Fatelo per Dio, per quella creatura innocente... .
 CIRO - Levati dai piedi, ruffiana...
(a Dolores)
 Apri... Te l'ammazzo sotto gli occhi...
(in secondo piano una nuova risata di Dolores)
 Questa è l'ora, è vero, che viene a passeggiare sotto al balcone...
 Anche questo m'hanno detto...
 Voi non sapete niente, eh? Mangiate il pane mio e fate
 la ruffiana a vostra sorella...
 ASSUNTA - Sono tutte bugie: [chi è questo delinquente
 che v'ha fatto la spia?
(si sente il fischio)
(a voce bassa) Madonna mia, aiutaci tu... Dolores, per carità...
 DOLORES - Fatemi andare al balcone...
 CIRO - Sgualdrina... Affacciati, affacciati, [te lo voglio ammazzare]¹⁰² sotto gli occhi...
(con un urlo si precipita dalla porta nella strada).
 ASSUNTA - Dolores ...¹⁰³
 DOLORES (*dura*) - [Sta' zitta!
(parla mentre il fischio si ripete con un soffio di voce)
 Amore mio... vedi, non ho paura... noi non ci facciamo del male... non ci possono
 capire...
(fischio in primo piano. Poi conclude)
 CIRO (*rientrando ansante*) - Non c'è nessuno... Fischiano da una finestra. Chi è?
 Un signorino da qualche finestra, un signorino con le mani lisce...
 ASSUNTA - E statemi a sentire, Ciro, fatelo per la vostra creatura
(concitata cercando di raccapezzarsi)
 È un carcerato che fischia, ogni sera...
 Ogni sera, sì, a quest'ora... La vedete
 quella cella lassù... Dolores è malata
 ve lo dico io, ogni sera quando sente
 quel lamento, dice che... non so cosa si
 sente... e se non va al balcone...
 Portatela da un medico...
 Non l'ha mai visto quello lassù, e come ..
 si può vedere un carcerato? [É una pazzia,]
 Ciro, statemi a sentire, portatela dal medico... É malata.
 DOLORES - Io non sono malata. Non sono malata, è il sangue mio che non ragiona.

¹⁰² Sostituito in partitura con «te lo ammazzo»

¹⁰³ Aggiunto in partitura «rientra.»

[(Musica -stop)]

9° SEQUENZA

IL GUARDIANO CAPO - Sì, è il numero 58, ho capito.

Quello che ogni sera si mette a fischiare. Sì è il 58;

scusate, Ciro, ma a voi che ve ne importa di sapere perché fischia?

CIRO - Una curiosità, siccome lo sento... .

IL GUARDIANO CAPO - Beh, tutti i carcerati fanno così... voi sentite solo questo...

io che ci sto da anni a fare il guardiano, sapeste i concerti che sento... Che volete fare?

Volete dire: voi non dovete cantare, fischiare, non vi dovete lamentare...

è così: è il desiderio della libertà, l'oppressione, la solitudine non so se mi spiego... proprio come gli uccelli, sapete, appena li mettete in gabbia, cantano dalla mattina alla sera...

CIRO - E questo 58 perché sta in galera?

IL GUARDIANO CAPO - Delinquente comune... Sono tutti delinquenti comuni...

avrà ucciso anche lui la moglie, l'amante, ora non mi ricordo. Per gelosia, è sempre una la canzone.

Poi quando sono in cella si disperano, cantano appesi alle sbarre di notte, che sembrano pipistrelli,

gli occhi spalancati per sforzarsi a vedere quello che non possono...

10° SEQUENZA

CIRO - Delinquente comune, hai capito? Ha ammazzato

una donna, un delinquente... Ecco l'amore tuo, con le mani pulite.

Le mani mie almeno sono sporche di fatica: ma se tu hai deciso di farmi impazzire...

DOLORES (*delirante*) - Puoi continuare fino a domani, io t'ho detto la verità, e quella è.

Puoi far murare il balcone - legami ad una sedia - tu non lo sentirai, ma io lo sentirò, io sola, ogni sera alla stessa ora. Io so che lui vuole me.

[(Musica. Stop)]

CIRO -Te l'ammazzerò.

11° SEQUENZA

[Musica attacca il motivo del fischio che sempre in crescendo

resterà in sottofondo alle scene che seguono

(anche le voci sono in crescendo)]

I° GUARDIANO - Una visita per il 58

II° GUARDIANO - Fate chiamare il 58

I° SECONDINO - Il 58 è desiderato in parlatorio.

II° SECONDINO - 58 scendi in parlatorio.

I° CARCERATO - Ohè, 58, finalmente qualcuno che ti viene a trovare.

II° CARCERATO - Hai inteso? Finalmente anche il 58 ha una visita.

II° SECONDINO - 58, muoviti!

[(Musica in primo piano)]

IL GUARDIANO CAPO (*voce lontana*) - Entra, 58.

Quell'amico là ti deve portare notizie di una tua parente.
Vai, che hai paura? ...

CIRO (*improvviso*) - M'hai distrutto la vita ma ti costa cara!

[*(La musica che aveva raggiunto il diapason si interrompe brusca)*]

DOLORES (*grida*) - Assunta, Assunta!

(*Piange*)

Corri, corri al carcere. É successo qualcosa. Corri...¹⁰⁴

[*(Sospensione musicale)*]

DOLORES (*con voce distaccata*)

Dimmi solo com'era, Assunta.

(*Pausa*)

ASSUNTA - Ha due occhi celesti spalancati. Sta steso a terra...¹⁰⁵

[*Due occhi spaventati... povero figlio di mamma.*]

12° SEQUENZA

[*Musica: Blues (Il tema della città)*]

NARRATORE - C'è un'ora strana nella giornata della città del Sud.

Città che stretti vicoli dalle colline conducono al mare

L'ora deserta, enorme, fuor del tempo

P'ora bianca, senz'aria, del silenzio

P'ora che segue il muto crollare delle speranze

Nell'anima della città.

É P'ora delle Dolores, delle Assunte,

Inchiodate alle pareti calcinate delle loro stanze

- Gli occhi torvi, assorti

nel disperato loro non pensare -

Più non scarrucola il tram al crocevia

Le corde con le infilate lunghe di bianchi panni

Restano ferme

Stampate contro il cielo fatto pomice

Il vento fugge e si nasconde.

(*Musica in primo piano*)

Nella città del Sud,

dove la gente impazzisce prigioniera d'amore

solo il mare, alle volte, odora.

(*Musica in primo piano*)

Nella città del Sud,

dove la gente impazzisce prigioniera del dolore

sotto un altare d'immondizie

c'è sepolto il mio cuore.

(*Musica conclude*)] **FINE**

¹⁰⁴ Aggiunto in partitura: «Vedo tutto rosso intorno a me, tutto rosso.»

¹⁰⁵ Sostituito in partitura con: «Due poveri occhi celesti spaventati.»

2.2.3 Voce narrante e personaggi

La struttura narrativa di *Il mio cuore è nel Sud* procede secondo due binari paralleli, chiaramente distinti attraverso un uso differenziato del registro, delle voci e del contenuto. Su un primo livello narrativo vi è il tema della città: le parti che riguardano l'ambiente urbano sono prevalentemente descrittive, affidate alla voce del "narratore", indipendenti dallo sviluppo della storia e adottano perlopiù un registro poetico (uso ricorrente figure retoriche e associazioni simboliche inconsuete). Su un secondo livello si sviluppa la storia di *Ciro e Dolores*: questa viene raccontata attraverso le voci dei personaggi, i cui dialoghi sono improntati su un registro più "basso", indicativo della loro estrazione sociale.

Vi sono altri aspetti che differenziano questi due ambiti narrativi: la descrizione della città è ricca di dettagli realistici (come l'irrompere delle voci dei venditori ambulanti o il soffermarsi del narratore sui particolari più ripugnanti del paesaggio urbano); di contro la vicenda dei due amanti si sviluppa in modo rettilineo e privo di sfumature, quasi fosse il resoconto di uno schema astratto, l'esemplificazione di una condizione di ineluttabilità.

Il rapporto tra *Ciro e Dolores* viene raccontato attraverso due fasi distinte, che hanno come elemento di cesura la scena del litigio. La prima parte è incentrata su *Dolores*, che confida alla sorella il proprio turbamento e la propria vulnerabilità di fronte al «richiamo» del carcerato. Nella sesta sequenza dall'inquietudine di *Dolores* e dal dolore di *Ciro* si genera un conflitto ineluttabile. Dal momento in cui *Ciro* prende coscienza del tradimento, il racconto si concentra prevalentemente sul suo personaggio (trascurando quasi del tutto *Dolores*) e giunge così alla tragica conclusione.

Lo sviluppo degli eventi e il percorso psicologico dei due protagonisti, dall'iniziale turbamento di *Dolores* fino all'omicidio finale, procede senza deviazioni. Nelle intenzioni di *Patroni Griffi* la mancanza di un vero e proprio intreccio era un aspetto fondamentale per dare alla storia la dimensione di "ballata"; questa linearità è però contrappuntata dall'apertura di numerose "finestre" sulla realtà cittadina. Quando i dialoghi tra i personaggi raggiungono il maggior grado di tensione emotiva interviene infatti la voce del narratore che introduce fugaci personaggi (una ragazza che canta, i gatti randagi, i venditori ambulanti, i bambini «molesti»). L'inserimento di queste miniature non serve soltanto allo scopo di migliorare il ritmo del racconto (altrimenti eccessivamente monocorde); la città rappresenta anche un elemento ambiguo e sfaccettato e la presenza di questo "personaggio corale" è fondamentale per definire la cornice simbolica del radiodramma. Da un lato la descrizione degli aspetti più cupi del territorio urbano immerge i personaggi in un ambiente fortemente evocativo e a tratti quasi onirico, dove l'onnipresente putrefazione dei rifiuti è il segno tangibile di un disfacimento economico, sociale e morale. Dall'altro la vitalità e l'eterogeneità dei personaggi che abitano la strada, così come gli intermezzi grotteschi e «tragicomici» che si aprono nel bel mezzo della tragedia domestica, svolgono la funzione di elemento straniante e apparentemente incongruente con il dramma di *Ciro e Dolores*.

Alcune considerazioni dello stesso *Patroni Griffi* confermano questa strategia narrativa: egli riteneva fondamentale «puntare sulla frammentarietà delle azioni»¹⁰⁶ (ossia interrompere il racconto con la descrizione dell'ambiente urbano) per evitare di

¹⁰⁶ Lettera di Giuseppe Patroni Griffi a Bruno Maderna, 28 giugno 1949.

concentrare troppo il racconto sulla storia «semplice e lineare»¹⁰⁷ di *Ciro e Dolores*. L'autore infatti non pensava a «un lavoro drammatico, imperniato su una situazione», ma piuttosto ad «uno squarcio su un ambiente», dove «è la città che conta e la sua atmosfera, creata dalle parole e dalla musica».¹⁰⁸

La città infatti può essere vista come il punto di contatto tra i due livelli della narrazione: negli interventi descrittivi della voce narrante essa è il luogo fisico in cui calare l'azione; nella storia di *Ciro e Dolores* essa assume un valore fortemente simbolico: anche se i personaggi agiscono prevalentemente nell'interno di un appartamento, nelle loro azioni e nei loro discorsi la dimensione della città è costantemente presente.

2.2.4 L'opposizione “interno – esterno”

L'organizzazione dello spazio (interno/esterno) entro cui si svolge l'azione riflette il sistema di forze oppostive su cui si basa la struttura profonda del racconto. Da un lato l'interno dell'appartamento è il luogo dove prendono corpo i rapporti familiari tra i personaggi principali; dall'altro il mondo esterno, rappresentato dalla città, è un sistema autosufficiente, che vive nella mancanza di regole, e il cui caos è il segnale di un evidente disfacimento (la struttura del dramma viene schematizzata nel grafico di Figura 7, che illustra appunto come i significati attribuiti alla famiglia e alla città cambino a seconda dei diversi punti di vista).

Nella rappresentazione del narratore la città appare come una realtà ambivalente che oscilla tra degrado e senso di libertà. Gli aspetti più ripugnanti del panorama urbano (come il ricorrente riferimento ai rifiuti) vengono dipinti attraverso immagini evocative; in questa descrizione trapela la fascinazione per gli elementi più marginali (come gli «altari d'immondizia») e per le figure dimenticate (come gli spazzini e gli animali randagi). Il registro poetico utilizzato offre un punto di vista estetizzante per una realtà comunemente considerata repellente («escrementi leggeri come sughero / cani gonfi galleggianti trofei»).

Il panorama cittadino tuttavia non è dipinto soltanto attraverso i tratti negativi del degrado, ma assume anche il valore positivo di un mondo libero dai vincoli e dalle costrizioni: un sistema che, seppur privo di un ordine razionale, permane in uno stato di equilibrio precario e vitale.

La città e i suoi aspetti affiorano infatti senza un'apparente logica consequenziale, riproponendo l'eterogeneità e le stridenti contraddizioni dei quartieri popolari. Il girovagare dei «gatti troneggianti su cumuli d'immondizie», i giochi dei bambini, l'onnipresente ed «eterno puzzo di fritto», sono tutti elementi di un panorama brulicante che restituisce la dimensione corale della città e il senso di libertà della vita in strada.

Tuttavia i «cumuli di rifiuti» possono assumere caratteristiche differenti a seconda della voce che li descrive. *Ciro*, che di mestiere fa il netturbino, è il personaggio che vive in modo più conflittuale il rapporto con la realtà esterna: il suo mestiere di spazzino lo costringe a confrontarsi quotidianamente con il degrado urbano.

¹⁰⁷ Lettera di Alessandro Piovesan a Bruno Maderna del 15 febbraio 1949.

¹⁰⁸ Lettera di Giuseppe Patroni Griffi a Bruno Maderna del 15 dicembre 1949.

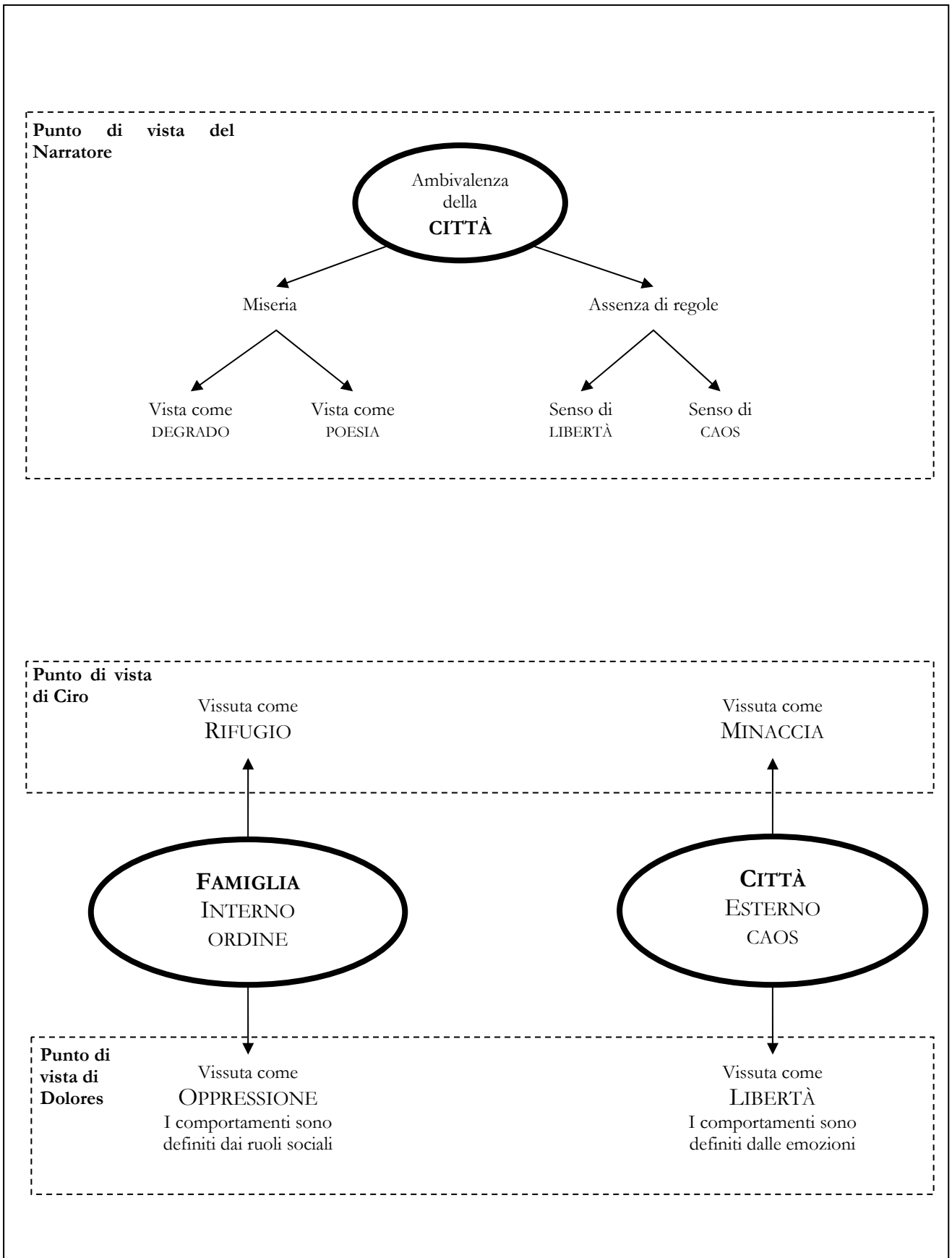


Figura 7: temi (famiglia, città) e punti di vista (Narratore, Dolores, Ciri)

Contrariamente alla prospettiva offerta dal narratore, nella testimonianza di Ciro il contatto con la spazzatura (l'elemento che simboleggia più di altri la tendenza al caos autodistruttivo insito nel mondo esterno) genera violenti conflitti interiori. Da questo punto di vista è significativo che per Ciro il germe della gelosia nasca dal confronto tra le sue mani «grosse, coi calli, nere di pelle e sporche» e le mani «disce» dell'immaginario rivale amoroso. Per Ciro le pareti domestiche proteggono il nucleo familiare dal disfacimento materiale e morale della città; lo spazio interno è l'ambiente dove costruire una vita ordinaria, basata sulla sicurezza degli affetti.

Nel corso del racconto tuttavia diventa evidente come queste aspirazioni si vengono a vanificare proprio nel chiuso dell'appartamento, poiché, come rivela la stessa voce narrante, «la tragedia scoppia fra quattro mura» (5^a sequenza). In questa prospettiva il conflitto tra Ciro e Dolores va oltre il meccanismo contingente del tradimento e della conseguente gelosia, e riflette invece un diverso modo di interpretare i significati simbolici della città e dell'ambiente domestico. Dolores infatti cerca nel mondo esterno l'emancipazione dai ruoli e dalle costrizioni, come risposta ai suoi desideri e frustrazioni. Per lei la dimensione privata (l'interno dell'appartamento) rappresenta l'inaridimento delle relazioni, e l'espletamento dei ruoli sociali (di moglie e di madre). Fino alla conclusione del dramma infatti Dolores e la sorella non lasciano l'appartamento, «inchiodate alle pareti calcinate delle loro stanze» (12^a sequenza). Per sfuggire al senso di oppressione vissuto tra le mura domestiche, Dolores «impazzisce prigioniera d'amore» e investe tutte le proprie fantasie in un suono proveniente dall'esterno: un fischio che ella interpreta come un segnale di richiamo («ora so che lui chiama me»). Il luogo da cui proviene questo fischio, un carcere, corrisponde simmetricamente al luogo in cui esso viene raccolto, condividendone il senso di prigionia. Il fischio è probabilmente l'anelito alla libertà di un carcerato di cui non udiremo mai la voce nel corso del dramma. La costrizione fisica quindi rispecchia simbolicamente quella dei ruoli sociali all'interno del nucleo familiare: «amore mio [...] siamo prigionieri tutti e due...» dice infatti Dolores rivolgendosi all'immaginario amante (6^a sequenza).

Nella dicotomia “interno-esterno”, quindi, lo spazio domestico rappresenta per Ciro la sicurezza delle relazioni familiari: un rifugio per ripararsi dalla tendenza al caos che vige nella città. Al contrario Dolores vive come opprimenti i ruoli sociali interni alla famiglia, mentre è affascinata da quello che considera un richiamo alla libertà e alla realizzazione dei propri sentimenti (il fischio del carcerato). I punti di vista antitetici di Dolores e di Ciro riflettono quindi le polarità positive e negative già emerse nella rappresentazione ambivalente della città secondo il punto di vista narratore.

Inoltre l'elemento perturbante che interviene a disestare la vita ordinaria di Dolores (il fischio del carcerato) proviene proprio dall'esterno.¹⁰⁹ Con questo suono il “germe” del disordine che domina il mondo “di fuori” si insinua nello spazio interno della vita familiare. Da questo momento in avanti, interno ed esterno iniziano progressivamente a compenetrarsi: Dolores passa il suo tempo affacciata al balcone e il suo canto (una ninnananna) fa da sottofondo alla voce del narratore che descrive i bambini «guizzanti per vicoli».

¹⁰⁹ Peraltro il ruolo del fischio come elemento complicante mostra un'affinità con la trama del *Don Perlimplin*, il radiodramma che Maderna realizzò nel 1961.

Questo intreccio di opposizioni si sviluppa nel flusso diacronico della narrazione in modo piuttosto schematico e lineare.¹¹⁰ Il principio di “linearità”, a cui fa riferimento lo stesso Patroni Griffi nel soggetto del dramma (riportato nella citata lettera di Piovesan), si risolve quindi in una fabula esposta senza intreccio né artificio, una trama volutamente prevedibile e priva di tensione drammatica.¹¹¹

Attraverso la tabella Figura 8 si può osservare l’articolazione dei *topics* principali (la città, Dolores nel dialogo interiore con il suo immaginario amante e Ciro) nello svolgimento diacronico del racconto scandito dalla successione delle “sequenze” in cui è diviso il copione.

Patroni Griffi scrisse *Il mio cuore è nel Sud* non come testo autonomo, ma pensando alla destinazione radiofonica e prefigurando le possibili interazioni con la musica. Per questo motivo diversi elementi del testo chiamano in causa il trattamento musicale, in modo più o meno esplicito.¹¹²

“Finestre” sulla città	Dolores	Ciro	Seq.
- Città all'alba - Ragazza che canta. - Città notturna.			1
			2
			3
	- Prima comparsa del fischio - Inquietudine di Dolores		4
	Dolores respinge Ciro		
- Scena grottesca con gatti, spazzini e immondizia.			5
	Scontro tra Dolores e Ciro		6
	[Breve dialogo immaginario]		
- I bambini nelle strade. - Ninnananna cantata da Dolores.			7
	[Breve dialogo immaginario]	- 1° Proposito di vendetta	8
		- 2° Proposito di vendetta - 3° Proposito di vendetta - Compimento della vendetta.	9-10 11
Città nell'ora «fuori del tempo»			12

Figura 8: segmentazione del testo in *Il mio cuore è nel Sud*

¹¹⁰ Tale schema si avvicina ai modelli che Propp ha illustrato nel suo studio sulla morfologia delle fiabe. [Cfr. Propp, 2000] e può essere illustrato attraverso i concetti della semiotica generativa di Algirdas Julien Greimas. Dolores (il “soggetto” della storia) vede nel fischio del carcerato (l’“aiutante”) un richiamo ad intraprendere una nuova vita, libera dall’oppressione dei ruoli familiari (l’“oggetto” del desiderio). In questo senso il fischio svolge anche la funzione di “destinatore” della comunicazione che investe il soggetto di un compito. Il patto fiduciario che si crea tra Dolores e il fischio (ella crede totalmente nella validità di questo richiamo) porta l’eroina a recidere ogni vincolo familiare (è il momento della performance, dello svolgimento di un’azione) e a rifugiarsi in un mondo interiore. Ciro (la figura dell’“oppositore”) tenterà di ostacolare il raggiungimento del desiderio da parte del soggetto uccidendo il carcerato. La conclusione tragica segna il fallimento di entrambi.

¹¹¹ Il punto di vista di Patroni Griffi viene trattato più ampiamente nel paragrafo 2.7.

¹¹² Nel suo modello di interazione tra musica e testo narrativo nei messaggi multimediali Cook chiama *gap* questo tipo di passaggi, dove si instaura un rapporto di *complementation* tra musica e testo. Quando nel testo referenziale (le immagini di un film o le battute degli attori) vi sono zone di incertezza semantica, la musica può intervenire a specificare il senso di un passaggio. [Cook, 1998, p. 99]

Nell'analisi che segue si terrà conto in particolare di tre fattori:

1. Il primo fattore si ricava da elementi paratestuali: Patroni Griffi nel progetto iniziale del radiodramma fa esplicito riferimento al jazz e nelle didascalie richiede una musica blues per connotare il *setting* dell'azione (la città del Sud); in questo senso la musica dovrà rapportarsi con la connotazione ambivalente della città che affiora nella descrizione del narratore.
2. Il secondo fattore riguarda la dimensione fonica e simbolica dell'agente perturbante (il fischio), per la quale la componente sonoro-musicale diventa determinante.
3. Il terzo fattore riguarda l'utilizzo della musica per rappresentare il punto di vista del personaggio principale (Dolores). Questa funzione della musica non è richiamata direttamente da elementi paratestuali (come le didascalie), ma si può dedurre dalla situazione drammatica.

Come appendice a questa analisi del testo si può citare una lettera molto anteriore a questo lavoro, scritta da un Maderna appena quattordicenne. Nella missiva (il cui valore è esclusivamente anedddotico ai fini di questo studio) si scopre una curiosa coincidenza di vedute con i concetti espressi nel dramma di Patroni Griffi.

Anche se il documento non può essere ricondotto in alcun modo a *Il mio cuore è nel Sud*, nondimeno le analogie riscontrabili nella rappresentazione della città ne giustificano la citazione.

Si tratta di una lettera (è conservata nell'ABM) datata 7 gennaio 1934, che Bruno Maderna, di passaggio a Napoli, invia a Padre Policarpo, suo amico e confidente. Nella missiva il giovane musicista esprime le proprie impressioni di fronte al paesaggio della costiera amalfitana, che descrive con i toni enfatici di un adolescente e con una prosa da quaderno di viaggi ottocentesco. In una prospettiva quasi manichea egli distingue la natura incontaminata del Golfo di Sorrento dalla presenza antropica (la città di Napoli).

Affiora quindi il tema della contraddizione tra l'essere e l'apparire: «Voi umane abitazioni, che credete di essere dimora di esseri grandi, potenti, e che invece siete il tugurio di luride ambizioni, di malvagie passioni, di gelosia di ignoranza di inganni» e il degrado materiale rappresenta simbolicamente il disfacimento morale («Voi [umane abitazioni] che sprofondate nel fango e nello sterco»).

[...]

In questi giorni una profonda malinconia mi prende, non una malinconia forte, brutta ma una malinconia rassegnata.

Napoli è molto bella, poetica, triste; verso il tramonto il paesaggio diventa di sogno: dalle finestre del salotto io guardo questo tramonto e ritorno al passato rivo i giorni sereni, melanconici, tristi brutti.

A sinistra: la forte mole del Vesuvio eruttante fumo e fuoco; scendi e tu vedi Sorrento, più bella, più romantica che si distacca fortemente dal Titano.

Poi Sorrento s'allontana come una visione paradisiaca, e nell'allontanarsi le montagne diventano azzurre, di un azzurro tenue, dolce; poi il mare, il mare sconfinato, il mare placido, calmo melanconico, puro al pari di un angelico spirito; il mare forte tempestoso, che batte qualunque ostacolo umano. Ed in mezzo a questo mare sorge come d'incanto un'isola nella quale si contempla l'artefice mano del Creatore, un'isola divina, quasi dimora degli angeli, arcangeli, cherubini: Capri. Poi ancora il mare: più lontano un'ombra cupa si stacca: Posillipo: l'occhio corre e cade il sogno all'apparire delle umane abitazioni. Voi umane abitazioni, che credete di essere dimora di esseri

grandi, potenti, e che invece siete il tugurio di luride ambizioni, di malvagie passioni, di gelosia di ignoranza di inganni; Voi che sprofondate nel fango e nello sterco; come potete osare paragonarvi al profondo pensiero della Natura?
[...]

2.2.5 La città e il jazz

Per molti aspetti *Il mio cuore è nel Sud* rimanda a modelli stilistici importati dagli Stati Uniti. Lo rivela lo stesso Patroni Griffi nelle note di presentazione stampate in occasione della prima esecuzione dal vivo (avvenuta a Milano il 25 novembre 1997):

«Era il tempo dei radiodrammi, storie cieche affidate alla parola e alla musica, giuste per il mezzo radiofonico, storie che non si sarebbero mai potute rappresentare visivamente, e il loro pregio, il loro punto di partenza dovevano essere questi. Non c'era la televisione e si cercava di dare vita ad una nuova forma espressiva [...] Il paesaggio metropolitano buio e bagnato, dai colori notturni, era di moda (si faceva sentire l'influenza dei film americani di quegli anni), e quindi scrivere qualcosa di Napoli senza il folklore partenopeo, evitando la professione di napoletanità di cui, ancora oggi, tanto si abusa, fu un progetto che subito entusiasmò entrambi» [citato in Romito, 2000, p. 235]

La “moda” a cui fa riferimento Griffi è facilmente identificabile: negli anni del dopoguerra sugli schermi italiani si riversò un'impressionante quantità di pellicole americane e l'immagine evocata da Patroni Griffi rimanda all'iconografia tipica del film *noir*, che, a fine anni Quaranta, era un genere assai in voga.¹¹³

L'ambientazione notturna, in un vicolo cittadino illuminato dalla luna, e la descrizione del quartiere umile in cui si svolge l'azione, rimandano ad un'immagine ricorrente nel cinema e nella narrativa americani; tuttavia l'assimilazione di tali modelli non si limita a questi aspetti di superficie.

Paolo Bosisio, nell'introduzione a *Giuseppe Patroni Griffi: Tutto il teatro*, suggerisce una possibile affinità con il testo teatrale *Our town* (*Piccola città*) di Thornton Wilder che, dopo la vittoria del Premio Pulitzer nel 1938, venne rappresentato con successo anche sui palcoscenici italiani [Bosisio, 1999, p. XXVI]. I due lavori hanno in comune il personaggio del Narratore e la dimensione corale del racconto: *Our Town* inizia infatti con la figura dello *Stage Manager* che invita lo spettatore ad osservare le vicende di una piccola comunità rurale.¹¹⁴

Nonostante queste affinità, la dimensione urbana, così importante per *Il mio cuore è nel Sud*, manca del tutto nel lavoro di Wilder. Inoltre lo sguardo di Patroni Griffi si sofferma sulla città per coglierne i suoi aspetti più quotidiani e realistici: gli spazzini, i gatti randagi, i bambini di strada.

Più che il dramma di Wilder, la città di *Il mio cuore è nel Sud* sembra rimandare piuttosto ad un testo anteriore di Elmer Rice, *Street Scene* del 1929. Anche *Street Scene* vinse il Premio Pulitzer e nel 1931 ne fu realizzata una versione cinematografica diretta

¹¹³ Va tuttavia ricordato che, nella produzione cinematografica italiana di quegli anni, la presenza di stilemi *noir* era più l'eccezione che la regola. Nel suo studio sul *noir* italiano, «un genere mai nato», Sudbury elenca solo queste pellicole come «film di derivazione *noir*» anteriori al 1950: *Il bandito* (1946) di Lattuada, *Gioventù perduta* (1947) di Pietro Germi, *Riso amaro* (1949) di Giuseppe de Santis e *In nome della legge* (1949) di Pietro Germi. [Sudbury, 1995, p. 274]

¹¹⁴ Va ricordato inoltre che, a partire dal testo di Wilder, nel 1940 il regista Sam Wood realizzò il film *Our Town*.

da King Vidor. Nel 1946 Kurt Weill riprese il testo di Rice per realizzare, dopo i suoi “musical” di successo, un’“opera americana”.

In una strada di un quartiere popolare di New York si incrociano le storie quotidiane e umili di una comunità multietnica, composta da emigranti di varie nazionalità. L’attenzione però si focalizza su un triangolo amoroso, in cui Anna, insoddisfatta della sua vita, tradisce il marito (un uomo di indole violenta) con un giovane amante. La scoperta dell’adulterio conduce ad una conclusione tragica (l’uccisione dei due amanti) che sconvolge la piccola comunità.

Sono molti gli aspetti di *Street Scene* che si ritrovano in *Il mio cuore è nel Sud*: la rappresentazione del proletariato urbano, il sovrapporsi di storie e personaggi, la gelosia che sfocia nell’omicidio. Come in *Street Scene*, anche nel radiodramma di Patroni Griffi la città è rappresentata attraverso il ciclo delle giornate ed entrambe le opere si aprono con l’immagine della città che si risveglia. Inoltre, anche in *Street Scene* la vita quotidiana della comunità urbana, povera, disordinata, ma con un proprio equilibrio, è resa attraverso dettagli realistici: i giochi semplici dei bambini, il passaggio dei venditori ambulanti e di chi lavora sulla strada, i gatti randagi. Un ultimo dato, non indifferente, riguarda la componente musicale: tanto nel film di Vidor, quanto nell’opera di Weill, l’idioma jazzistico riveste un ruolo privilegiato. Come si è già osservato nel paragrafo 1.2 (*Il ruolo del jazz nella musica per il cinema*) la colonna sonora di Alfred Newman per il film del 1931 si basa su un modello di derivazione gershwiniana: il jazz “sinfonico” che caratterizza le musiche di commento non rimanda necessariamente al mondo afroamericano, ma piuttosto vuole essere il simbolo di un *melting pot* autenticamente americano, che nei quartieri multietnici di New York trova la sua più chiara evidenza. In *Street Scene* il jazz non serve quindi a definire la città in termini minacciosi, violenti o degradati (come accade invece nel film *noir*) ma piuttosto evoca l’immagine della convivenza armoniosa e pittoresca tra gli abitanti dei quartieri più poveri di New York. Non a caso, infatti, nel film di Vidor, le influenze jazzistiche sono utilizzate soprattutto per rappresentare lo stato di quiete prima della svolta tragica del racconto, mentre scompaiono definitivamente dopo la scena dell’omicidio. Nella sequenza iniziale del film, ad esempio, Newman sceglie una lenta melodia di sapore *blues* per accompagnare i ritmi indolenti della città nella calura della sera estiva.¹¹⁵

La dimensione corale del contesto urbano che caratterizza *Street Scene* viene riproposta anche in altre pellicole, assumendo sfumature differenti a seconda del periodo. Nel 1937 *Dead End* ripropone un’ambientazione analoga, nell’East Side di New York, accentuando gli aspetti del degrado, come le bande di giovanissimi teppisti e la figura del gangster. Anche in questo caso la musica (sempre di Newman) rielabora gli elementi jazz in uno stile “sinfonico” di matrice gershwiniana per rappresentare la varietà umana del quartiere.¹¹⁶

Un modello cinematografico temporalmente più vicino al *Il mio cuore è nel Sud* è la pellicola *The Naked City* (1948) di Jules Dassin. Qui la rappresentazione della città valica l’ambito limitato di una strada o di un quartiere e, come spiega la voce narrante ad inizio film, si propone di rendere la moltitudine di un’intera metropoli con le sue «otto milioni di storie». L’inizio di *The Naked City* introduce elementi di novità rispetto ai due film precedenti e mostra invece diversi punti di contatto con la prima parte del

¹¹⁵ Una soluzione analoga si ritrova anche nel brano che apre l’opera di Weill (*Introduction and opening ensemble*), la cui indicazione agogica (*slow, dragging*) rimanda, appunto, ad una danza lenta afroamericana.

¹¹⁶ Il film è stato già discusso nel paragrafo 1.2.

radiodramma di Patroni Griffi. In *Street Scene* e *Dead End* la dimensione corale della città è resa con mezzi tipicamente teatrali e l'azione si svolge sempre in un ambito spaziale delimitato. *The Naked City* invece si apre con una serie di immagini notturne raccolte in luoghi e contesti totalmente differenti, per rappresentare la moltitudine di storie (dalle più ordinarie alle più tragiche) che si svolgono in ogni momento nella città di New York. L'accostamento di scene di lavoro quotidiano a immagini di efferati delitti avviene mentre il narratore commenta con distacco gli eventi. Il taglio espressionista delle inquadrature partecipa a definire la città secondo i criteri del film *noir*: non più l'ottimistico luogo del *melting pot* cosmopolita, ma «un luogo dello spirito, un teatro cupo entro il quale la solitaria parte del protagonista adombrerà quella di tutti» [La Polla, 2004, p. 86]. Come si è visto nel paragrafo 1.2, per evocare l'alienazione urbana, il disorientamento e il senso di minaccia che trapela dalle città del *noir*, l'elemento del jazz risulta fondamentale e la musica composta da Miklós Rózsa e Frank Skinner per *The Naked City*, inserisce gli stilemi jazzistici in un contesto armonico assai poco rassicurante. Ma anche altri dettagli di questo film rimandano a *Il mio cuore è nel Sud*: tra le immagini della sequenza iniziale, la cinepresa inquadra brevemente una donna che pulisce la strada nel cuore della notte, illuminata da un lampione e, in questa carrellata di lavoratori notturni, questo è l'unico personaggio di cui si sente la voce lamentarsi per il duro lavoro. Come nel radiodramma di Patroni Griffi, la figura del netturbino ritorna più volte nel film, così come i gruppi di bambini irriverenti e «molesti».

L'influenza di *Street scene* e *The Naked City* sul lavoro di Patroni Griffi può essere però discussa solo in via ipotetica, perché non vi è nessuna prova che il drammaturgo avesse letto il testo teatrale (nel solo primo caso) o visto i film; è invece assai probabile che poco prima della stesura di *Il mio cuore è nel Sud*, Patroni Griffi abbia avuto la possibilità di conoscere da vicino un altro dramma teatrale, il cui ruolo nella storia del rapporto tra jazz e cinema divenne in seguito determinante: *A Streetcar named Desire* di Tennessee Williams, scritto nel 1947.¹¹⁷

L'opera di Williams, infatti, prima di essere trasposta nella celebre versione cinematografica da Elia Kazan¹¹⁸, venne portata in Italia da Luchino Visconti, che la mise in scena dal 1949 dirigendo un cast di future star del cinema italiano.¹¹⁹ Per Patroni Griffi questi furono gli anni della formazione romana nella quale, per sua stessa ammissione, Luchino Visconti rivestì un ruolo fondamentale e che influenzarono fortemente la sua poetica e produzione. È quindi verosimile che Patroni Griffi abbia potuto conoscere il testo di *A Streetcar named Desire* e di seguire la direzione di Visconti.

Quello che colpisce, in effetti, è la coincidenza di “sentimento” in cui sono immerse la New Orleans di Williams e la ‘città del Sud’ del drammaturgo italiano¹²⁰; una città decadente, dolente e rassegnata, punteggiata dalle grida dei venditori, da

¹¹⁷ *A Streetcar named Desire* fu allestito per la prima volta a New York il 3 dicembre 1947, con la regia di Elia Kazan, e interpretato da Marlon Brando (nella parte che sarà sua anche al cinema), Karl Malden e Kim Hunter.

¹¹⁸ Come si è visto al paragrafo 1.2, è il 1951 quando Elia Kazan porta sullo schermo il dramma di Tennessee Williams e la musica di Alex North segna lo spartiacque per l'utilizzo del jazz in una colonna sonora come asse portante del commento musicale, e non solo per la connotazione di situazioni o personaggi specifici.

¹¹⁹ L'edizione viscontiana di *Un tram che si chiama desiderio* era interpretata da Vittorio Gassman, Marcello Mastroianni, Vivi Gioi, Rina Morelli, con scene di Franco Zeffirelli.

¹²⁰ Tra l'altro la New Orleans di *A Streetcar named Desire* è un luogo altrettanto ‘favoloso’ e ‘mitico’ quanto la ‘generica’ città del sud di Patroni Griffi: Arthur Miller stesso, considerandola una debolezza, «ha rimproverato a Williams di non immergere i suoi personaggi in un concreto tessuto di circostanze storiche» [Guerrieri, 1963, p. 5].

personaggi reietti e dalla musica jazz che costantemente fa da contrappunto alle vicende e alla «calma disperazione» della povera gente.

La sceneggiatura di *A Streetcar named Desire* infatti prevede che gran parte delle scene si svolgano su un sottofondo musicale proveniente dalla strada. Come scrive Williams, l'abitato in cui è ambientata la storia «al contrario di analoghi quartieri di altre città americane, [ha] un suo fascino colorito», dove c'è sempre «un pianoforte che dita brune scorrono con soavità. Questo “*Blue Piano*” è l'espressione della vita che si svolge qui» [Williams, 1973, p. 11].

A questo punto appare chiaro come l'indicazione musicale espressa da Patroni Griffi nel progetto iniziale del radiodramma, l'utilizzo del jazz come riferimento stilistico predominante, rispondesse ad una tradizione narrativa consolidata nel teatro e nel cinema americano per rappresentare la dimensione urbana. Patroni Griffi è consapevole di dover evitare gli stereotipi folkloristici partenopei per rappresentare la “Città del Sud” e ricorre quindi al jazz (che in didascalia indica *Blues*) che ormai, nel 1949, viene concepito come patrimonio “universale” e non più associato alla cultura delle comunità urbane afroamericane. Il jazz però mantiene un legame con i ceti più poveri e marginali, il contesto sociale in cui si muovono i personaggi del radiodramma e, come si è visto nei film citati, si adattava bene a rendere musicalmente l'idea di una pluralità di storie concomitanti.

Nel progetto di Patroni Griffi la musica riferita alla città non avrebbe dovuto essere troppo connotata geograficamente o culturalmente. Nelle sue intenzioni, infatti, la storia si sarebbe dovuta svolgere in «una qualsiasi città del Sud» e la musica avrebbe dovuto contribuire a creare questa «atmosfera» ed «essere aldilà del folklore e del colore». Il problema non è banale e la scelta di orientare il commento musicale verso la rilettura della tradizione musicale afroamericana risponde in modo efficace ad alcuni precisi problemi drammaturgici.

Patroni Griffi infatti voleva evitare sia il racconto melodrammatico di un amore infranto, sia il resoconto di impronta neorealistica di una realtà locale determinata. Come in una ballata di tradizione popolare, la storia doveva invece svolgersi in un tempo e in uno spazio mitici, per essere «semplice e lineare ma incisiva»; allo stesso tempo però i personaggi dovevano appartenere ad una dimensione quotidiana, «banale, solita, [...] di miseria».

Da una parte, quindi, la mancanza di un'ambientazione definita contribuisce a dare alla storia una dimensione simbolica, attraverso personaggi stilizzati. Dall'altra assume un ruolo fondamentale la connotazione sociale del contesto urbano e il copione si sofferma spesso sulle sue caratteristiche (la descrizione del degrado della città e dei lavori più umili). Date queste premesse, la sfida per il compositore consisteva nel rendere attraverso la musica un ambiente socialmente definito (la quotidianità della miseria in un quartiere degradato) senza ricorrere a stereotipi folkloristici; il commento sonoro doveva quindi muoversi in un ambito stilistico il più possibile spoglio di rimandi localistici.

Si tratta evidentemente di un paradosso interno alle convenzioni della musica da commento. Una consuetudine radicata nelle “colonne sonore” del cinema americano vuole che per rappresentare musicalmente l'evoluzione psicologica di un personaggio, senza aggiungere una connotazione geografico-culturale, si ricorra ad una musica

orientata stilisticamente sul periodo tardo-romantico.¹²¹ Una soluzione di questo tipo però avrebbe potuto stridere con le caratteristiche peculiari della città immaginata da Patroni Griffi: un luogo abitato da gente umile, reticolo di una moltitudine di storie, tutte egualmente «banali» e tragiche. Un commento musicale interamente basato sul linguaggio sinfonico tardo-romantico, troppo nobile nelle origini, non avrebbe reso appieno la dimensione popolare e reietta dell'ambientazione.

Patroni Griffi trovò una soluzione decisamente originale e decise di accompagnare il dramma con una musica che, seppur di reminiscenza jazzistica, non fosse la semplice mimesi di uno stile preesistente. L'idea di utilizzare le sonorità della tradizione musicale afroamericana di per sé non deve sorprendere, soprattutto nel contesto dell'immediato dopoguerra; è il periodo in cui la musica americana irrompe nei costumi e nelle modalità d'intrattenimento italiani.

L'originalità non risiede quindi nel materiale di riferimento (il jazz), ma piuttosto nel modo in cui Patroni Griffi ne ha concepito l'uso all'interno del dramma, trovando in Maderna l'interlocutore ideale a tale scopo. Quest'intuizione rivela peraltro l'attenzione con cui l'autore seguiva le trasformazioni che stavano modificando in quegli anni la rappresentazione del jazz nell'immaginario filmico e narrativo d'oltreoceano.¹²²

Nel progetto iniziale (riportato interamente al paragrafo 2.1) Patroni Griffi immagina «una piccola orchestra di strumenti jazzistici» perché la ritiene più adeguata per rendere musicalmente, con «voce disperata», i «sentimenti disperati che si agitano». L'importanza che egli attribuisce alla componente musicale afroamericana emerge anche dalla similitudine che egli utilizza per evocare il clima espressivo del racconto: per Patroni Griffi la storia doveva essere «semplice e lineare, ma incisiva come un canto negro d'amore che finisce con l'immane linciaggio».

Queste considerazioni, elaborate in una fase progettuale del lavoro, rimandano ad un modello retorico ricorrente nell'immaginario jazzistico: l'idea del canto blues solitario che nasce in un ambiente umile e degradato. Esso porta in sé un senso di dolore e fatalismo, due caratteristiche che permeano frequentemente la rappresentazione del popolo nero in America.

Come mostra ampiamente lo studio di Giorgio Rimondi sul rapporto tra jazz e letteratura in Italia, durante gli anni del regime fascista la musica afroamericana veniva descritta soprattutto in termini di frenesia e di modernità; le immagini evocate più di frequente erano quindi quella del nero dominato totalmente dal ritmo della danza e del caos della metropoli americana.¹²³ Alcuni passi letterari riportati da Rimondi mostrano però come nella cultura italiana di quel periodo fosse presente, in misura minore, anche

¹²¹ Si vedano in proposito i principi espressi da Claudia Gorbman [1987] sulle funzioni narrative della musica nelle colonne sonore del cinema hollywoodiano classico. Ad esempio nelle colonne sonore dei film *noir* degli anni Quaranta (argomento discusso ampiamente nel paragrafo 1.2) l'utilizzo del jazz come musica extradiegetica non è frequente e le partiture di Miklós Rózsa o di Max Steiner hanno invece come punto di riferimento stilistico il sinfonismo tardo romantico. Anche se, nel film *noir*, jazz ed ambiente urbano sono strettamente legati, l'inserimento di momenti jazzistici avviene prevalentemente attraverso espedienti narrativi che permettano l'inserimento di musica intradiegetica nella storia: ad esempio le scene che si svolgono in un *nightclub* o accanto ad un grammofo.

¹²² Come si è messo in evidenza nel paragrafo 1.2, solo nel 1951 (con *A streetcar named Desire*) ad Hollywood si iniziano a produrre colonne sonore interamente orientate jazzisticamente. Il lavoro di Patroni Griffi e Maderna potrebbe, in questa prospettiva, essere visto come precursore di una tendenza in atto nel cinema americano.

¹²³ Si veda in proposito la breve analisi del film *Harlem* (1943) di Carmine Gallone contenuta nel paragrafo 1.2

l'immagine (per certi versi complementare alla precedente) del nero che, in solitudine, si abbandona ad un canto blues lento e straziante.¹²⁴

Nel 1922 ad esempio Enrico Prampolini scriveva sul periodico «La Tribuna»: «il “blues” esprime una forma plebea dello “spleen”, una specie di tristezza [...] il cui pathos non può essere dato che da un'anima di negro, colma di commozioni e sogni propri dell'infelice stirpe di Cam» [citato in Rimondi, 1999, p. 51]. Dieci anni più tardi lo scrittore Enrico Cavacchioli descriveva il jazz come una musica «che strazia il cuore [...] come un'ombra in delirio», in grado di aprire «le cortine del desiderio e della nostalgia». [citato in Rimondi, 1999, p. 123]

Anche nelle didascalie di Patroni Griffi il riferimento alla tradizione del blues non richiama la forma standardizzata di canto neroamericano (la tradizionale struttura strofica su un giro armonico di dodici misure) ma piuttosto serve ad evocare una serie di rimandi simbolici, a definire il clima espressivo dominante.

Le due connotazioni prevalenti, la rappresentazione dell'ambiente urbano e il senso di *spleen* e di desiderio irrealizzabile, vengono quindi sintetizzate da Patroni Griffi nella didascalia che apre il testo del radiodramma: «Musica: Blues (Il tema della città)».

2.2.6 Il delirio come forza motrice del dramma

Il tema della follia si rivela un elemento centrale del dramma sin dalle prime battute dei personaggi. Assunta infatti percepisce il turbamento della sorella («tu non stai bene, non sei più tu») e nota in lei i sintomi di un malessere psichico («sei tutta stralunata») fino a definirla “pazza” e a invocare l'aiuto di un medico.

Il testo di Patroni Griffi si sofferma esclusivamente sui sintomi di questo disagio, riconosciuti dagli altri o espressi da Dolores stessa: «a quest'ora, mi prende una stanchezza. Non sono più buona a muovere le mani, la testa non mi aiuta e se non vado sul balcone, mi manca il respiro. [...] Mi fa venire una malinconia che non ne posso più»; nonostante il “motore” dell'azione risieda in questo stato psichico alterato, il testo non offre una prospettiva dello stato mentale di Dolores dal punto di vista “interno” dei suoi pensieri e non ricorre, ad esempio, ad eventuali monologhi interiori del personaggio.

Nella rappresentazione della follia di Dolores bisogna quindi distinguere il contenuto (il progressivo rifugio in un mondo interiore) dal modo del racconto (i diversi punti di vista). La definizione di questi due aspetti sarà essenziale per analizzare le funzioni della musica al paragrafo 2.5 (*Rappresentazione della follia e tecnica seriale*).

Sul piano del contenuto la follia di Dolores viene raccontata in tre fasi (schematizzate in Figura 9).

1. Il momento in cui un elemento “esterno” (il fischio del carcerato) perturba una condizione di equilibrio (inizio della 4^a sequenza). Dolores tende quindi a rifiutare la realtà e a sostituirla con un mondo interiore.

2. Una fase di transizione in cui Dolores è combattuta tra pulsioni e paure: da una parte desidera cedere alla “tentazione” della fuga e abbandonarsi alle fantasie del delirio e dall'altra ha paura di perdere definitivamente ogni contatto con la realtà (4^a e 6^a sequenza). Questo dissidio si manifesta nell'apertura/chiusura della finestra, che funziona da ponte acustico con i suoni provenienti dall'esterno. Mentre inizialmente

¹²⁴ Nella filmografia jazzistica questa rappresentazione del canto blues affiora pienamente nel cortometraggio *St. Louis Blues* (1929) con protagonista Bessie Smith. La pellicola è discussa da Krin Gabbard [1996, pp. 161-162].

Dolores chiede di chiudere le imposte («Vorrei bucarmi le orecchie per non sentirlo più»), in seguito la richiesta diventa di segno contrario («apri il balcone, è tardi, sta chiamando»). In questa fase intermedia il principio del piacere (le sue pulsioni irrazionali) si scontra con quello di realtà (il punto di vista della sorella).

3. Il conflitto interiore vissuto da Dolores si risolve quindi nel totale rifugio in un mondo interiore: ella rifiuta di comunicare con i suoi interlocutori reali (Ciro e Assunta) e si rivolge unicamente all'immagine mentale del suo "amante" (conclusioni delle sequenze 6^a e 8^a). Nei dialoghi che seguono infatti Dolores interagisce sempre meno con gli altri personaggi.

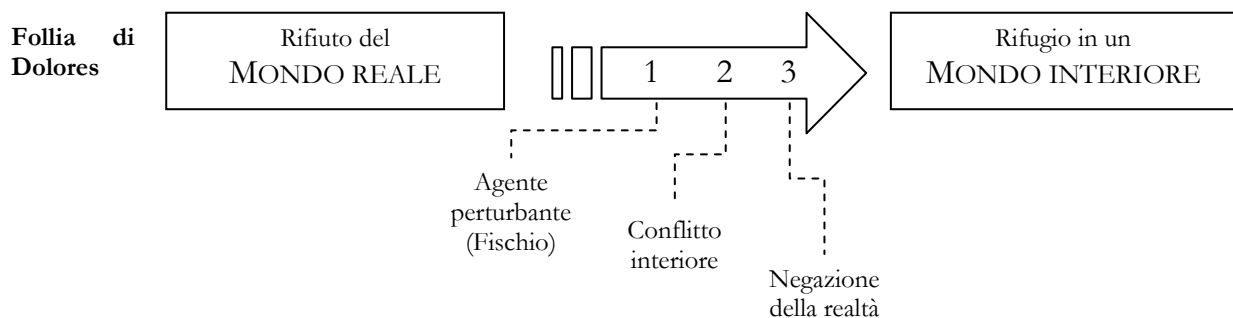


Figura 9: le tre fasi della follia di Dolores

Il terzo stadio, che vede il definitivo abbandono di una interpretazione condivisa del mondo e il rifiuto di comunicare con gli altri, emerge dai dialoghi inconsistenti tra Dolores e i familiari. Nella scena del litigio (7^a sequenza) Dolores reagisce in modo passivo o elusivo alle domande incalzanti di Ciro sul loro rapporto, rispondendo una serie di «non lo so», «vattene», «non so pensare», oppure lascia a metà il dialogo appena iniziato con la sorella per ascoltare il fischio del "suo" carcerato. Abbandonato ormai ogni rapporto con il mondo reale, per Dolores l'unico suono ad avere senso è ormai solo il richiamo proveniente dal carcere.

Se la follia della protagonista (il piano del contenuto) è chiaramente rappresentata in tutti questi aspetti, il modo con cui essa viene raccontata riflette più la prospettiva dei familiari che l'irrazionalità di Dolores. Il suono ricorrente infatti è investito di senso solo nella percezione alterata della protagonista, mentre per tutti gli altri risulta un fenomeno privo di alcun intento comunicativo. Nei dialoghi infatti non sono tanto le parole di Dolores a esprimere il suo stato di confusione, quanto la reazione sconcertata degli interlocutori («Tu sei pazza Dolores, che fai?»).

Questi due modi diversi di interpretare il fischio notturno non sono altro che il riflesso particolare di due differenti interpretazioni del mondo: quella di Dolores (che risponde solo alle proprie pulsioni irrazionali) e quella dei familiari (che cercano risposte logiche e condivisibili ai fenomeni circostanti).¹²⁵

¹²⁵Il tono distaccato e non empatico nei confronti della follia di Dolores, offre al compositore l'opportunità di raccontare con mezzi musicali ciò che non è reso attraverso la parola. Inoltre, volendo allargare le connotazioni simboliche del fischio del carcerato verso ambiti metalinguistici, il potere seduttivo di questo "richiamo" potrebbe essere interpretato come una metafora delle proprietà espressive della musica stessa, della capacità della musica di allentare lo sguardo vigile della coscienza, secondo una simbologia che dalle sirene di Ulisse passa per l'arpa di Orfeo ed approda alle riflessioni più recenti sull'utilizzo della musica nel cinema. Si veda a proposito il contributo di Claudia Gorbman [1987].

Detto in altri termini, il testo mette in scena il comportamento manifesto della protagonista, ma non i suoi pensieri; gli unici aspetti di “anormalità” che traspaiono nelle parole di Dolores risiedono nel ritorno persistente di un’idea ossessiva e nel generale senso di distacco dal mondo. Nel definire il personaggio quindi l’autore evita del tutto il ricorso alla tecnica del monologo interiore, forse il mezzo letterario più utilizzato nel primo Novecento per rappresentare i pensieri inconsci.

Nell’ambito del teatro musicale espressionista, ad esempio, la dimensione dell’inconscio affiora con uno stile discorsivo frammentato, apparentemente incoerente e fortemente metaforico, tramite una modalità simile al “flusso di coscienza”, dove i nessi tra le libere associazioni risultano di difficile interpretazione. Nonostante i comportamenti di Dolores siano sufficientemente chiari per indicare uno stato mentale patologico, il testo non indugia su questo tipo di eloquio: Dolores non si esprime con il linguaggio sconnesso e carico di riferimenti simbolici oscuri caratteristico del delirante.¹²⁶

Da questo punto di vista si può notare una differenza sostanziale tra questo tipo di rappresentazione dell’inconscio e quella più volte messa in atto nella cultura (letteraria e musicale) del primo Novecento. Senza voler trattare sbrigativamente un argomento così complesso, si può però ricordare, a titolo di esempio, il modo in cui il tema è svolto in un’opera fondamentale del teatro musicale espressionista: *Erwartung* di Arnold Schönberg.¹²⁷ Nel monodramma schönberghiano tutte le componenti dello spettacolo mirano a rendere lo stato confusionale della protagonista. Lo stesso libretto si fa carico dello statuto paradossale del delirio, dovendo esprimere attraverso un flusso diacronico codificabile (la successione di parole nel testo, ovvero la dimensione del *Logos*) uno stato mentale a-logico, cercando, in altre parole, di «tradurre l’istantaneità dell’intuizione nella durata del discorso» [Bodei, 2000, p. 33].¹²⁸

Da questo punto di vista si può interpretare il libretto di *Erwartung* (che Schönberg stesso definiva un “incubo”) come il tentativo di rendere attraverso il *logos* la dimensione a-temporale dell’inconscio; a proposito risulta particolarmente pertinente l’aforistico commento di Adorno, secondo cui *Erwartung* «dispiega l’eternità dell’attimo in quattrocento battute» [Adorno, 2002 p. 36]. Nel teatro musicale del primo Novecento, l’esplorazione del mondo psichico interiore induce i compositori a forzare i limiti dell’intelligibilità dell’opera, attraverso un linguaggio frammentario, privo di nessi logici manifesti, basato sull’«accumulazione di strutture e significazioni» [Albera, 2001b, p. 245] e dove «il tempo interiore s’impone sul tempo costruito» [Albera, 2001b, p. 230]. Il «momento veramente sovvertitore» dell’estetica dell’espressione schönberghiana, rispetto al passato romantico, deriva appunto dal fatto che «non son

¹²⁶ Secondo Remo Bodei, autore di una affascinante indagine di stampo filosofico e psicanalitico sul tema del delirio, nel soggetto delirante agiscono tendenze conflittuali che lo collocano in una situazione paradossale. La volontà di affrontare i propri traumi rimossi si scontra con il timore di scoprirli, il desiderio di comunicare agli altri il proprio mondo interiore è ostacolato dalla tendenza all’isolamento. Quando il delirante cerca di esprimere il proprio pensiero, ne scaturisce una comunicazione lontana dal linguaggio ordinario, più vicina invece ad uno stile discorsivo «allusivo ed iniziatico». [Cfr. Bodei, 2000]

¹²⁷ È noto che Schönberg commissionò il libretto di *Erwartung* ad una giovane studente di medicina con interesse nella psicoanalisi, Marie Pappenheim. Adorno fu il primo a vedere nella protagonista di *Erwartung* «quasi [...] una paziente psicanalitica» [Adorno, 2002, p. 47]. Oltre alle considerazioni critiche ed estetiche, alcuni studiosi si sono concentrati sulla genesi storica del libretto, vedendo nel soggetto un chiaro riferimento ad un caso clinico di isteria studiato da Freud.

¹²⁸ Secondo Bodei infatti il pensiero onirico viene vissuto dal soggetto dormiente come un’intuizione, ma deve essere dispiegato necessariamente in forme temporali diacroniche per affacciarsi alla nostra coscienza.

più passioni ad essere simulate, ma sono piuttosto moti corporei dell'inconscio, *chocs*, traumi, nella loro realtà non deformata, che vengono registrati nel medium musicale» [Adorno, 2002, p. 54].

Riassumendo, il “delirare” di Dolores viene rappresentato in due modi: attraverso il ritorno persistente di un'idea ossessiva e attraverso il progressivo distacco dal mondo; tuttavia il personaggio non si esprime con lo «stile allusivo» tipico del delirante, ma con una modalità discorsiva vicina al linguaggio ordinario. Come si vedrà nei due paragrafi successivi la soluzione adottata da Patroni Griffi per mettere in scena la follia di Dolores influirà sul tipo di caratterizzazione musicale del personaggio: in particolare il ritorno ossessivo di un'idea diventerà un principio fondamentale per la costruzione dell'intera partitura.

Le considerazioni del filosofo Remo Bodei sulle strutture logiche del pensiero delirante possono essere utili per definire con più chiarezza le strategie letterario-musicali messe a punto per rappresentare la “follia” di Dolores.

Secondo Remo Bodei il delirio si può intendere come una modalità di pensiero che si colloca in una via di mezzo tra due estremi: da una parte la follia (o il sogno), un mondo interiore del tutto autosufficiente non conoscibile al di fuori del soggetto; dall'altra il linguaggio ordinario, basato su codici comunicativi condivisi. Bodei infatti parla di «logiche» del delirio, sostenendo che il pensiero delirante non è del tutto svincolato dalle regole causali del pensiero ordinario.¹²⁹ Questa modalità di pensiero si realizza con il ritorno di un'idea ossessiva, che diventa la chiave interpretativa prioritaria per leggere le informazioni provenienti dal mondo esterno.

«Nel delirio si ritorna così ossessivamente su alcuni pensieri, fantasie o ricordi, nel tentativo di far parlare pulsioni mute, affetti contorti e idee cifrate. Più che come un pensiero o una lunga sequenza di pensieri, quest'attività si configura quale un “dar da pensare” un richiamo insistente al compito di “ruminare” questioni irrisolte». [Bodei, 2000, p. 26]

L'etimo della parola ‘delirio’ aiuta a definire con un'immagine metaforica questo concetto: “de-lirare” significa letteralmente oltrepassare il limite segnato dal solco dell'aratro (“lira”). Per trasposizione metaforica si può intendere il pensiero delirante come un errare senza direzione, un procedere “extra-vagante”, un “girare a vuoto”.

Il fenomeno descritto da Bodei si adatta bene al tema messo in scena in *Il mio cuore è nel Sud*: al centro della storia non vi è l'inconscio di Dolores (come invece si potrebbe dire di *Erwartung*), ma piuttosto la difficoltà che la protagonista prova nel comunicare ciò che sente agli altri, la sua ossessione per il fischio, il suo graduale ritrarsi in un mondo privato. Come metafora privilegiata per la descrizione del pensiero delirante, Bodei suggerisce un'immagine relativa al movimento non direzionato, l'errare senza meta del pensiero. Questo riferimento è particolarmente utile perché (come vedremo nel paragrafo 2.5) la metafora del movimento non direzionato ricorre spesso negli studi che si sono occupati dell'espressione musicale del senso di angoscia. Questo

¹²⁹ Secondo Bodei «Il delirio sembra [...] costituire un paradossale mondo intermedio in cui la dimensione pubblica e quella privata, la logica della mente e quella delle passioni, la percezione corretta e l'allucinazione, la proibizione e la realizzazione del desiderio, l'adattamento completo al mondo e l'assoluta fuga da esso confluiscono e s'incrociano» [Bodei, 2000, p. 26]. Inoltre nell'individuo delirante «il vecchio mondo [...] viene messo al bando per essere sostituito da un altro. La sua perdita è però controbilanciata e risarcita dalla “creazione di una realtà nuova e diversa”, che non presenta “gli stessi impedimenti” alla soddisfazione dei desideri» [Bodei, 2000, p. 22].

approfondimento attorno al tema del delirio si rivela utile per chiarire in che modo musica e testo letterario seguano principi diversi nella caratterizzazione di Dolores.

Dopo aver discusso i principi compositivi con cui la partitura è stata concepita (nel paragrafo 2.3, *Il materiale 'precompositivo'*), nei paragrafi successivi (in particolare nel paragrafo 2.5, *Rappresentazione della follia e tecnica seriale*) saranno ripresi i concetti ora emersi; la discussione intorno al tema della “follia” di Dolores costituirà il punto di partenza per l'esame della partitura e per analizzare il ruolo della musica in rapporto al testo. Maderna raccoglie le potenzialità implicite nel testo e rende l'ambivalenza di questo suono (fenomeno, al contempo, materiale e simbolico) facendo leva sulle modalità percettive dell'ascoltatore: il suono ricorrente del fischio viene trattato musicalmente in modo ambiguo, fluttuando, in una sorta di illusione acustica, dal campo del “rumore ambiente” a quello della “musica”.¹³⁰

2.3 Il materiale 'precompositivo'

2.3.1 Impianto generale

Un cospicuo gruppo di manoscritti (appunti seriali, abbozzi e frammenti di partitura conservati presso la PSS e l'ABM) dimostra che l'elaborazione delle musiche per *Il mio cuore è nel Sud* fu preceduta da un'importante fase preparatoria e che Maderna lavorò al radiodramma con un approccio compositivo non dissimile da quello adottato per composizioni coeve.

Il riconoscimento di questi documenti è stato condotto solo di recente. Un primo insieme di manoscritti (dodici fogli singoli e un bifolio) è stato identificato nel 2001 da Angela Ida De Benedictis nel fondo Maderna della PSS. Più recentemente, nella preparazione della presente tesi di dottorato, esaminando il materiale non ancora identificato conservato nel Fondo Maderna della PSS e nell'ABM mi è stato possibile aggiungere alcuni importanti elementi a questo *corpus* di documenti: un folio e un bifolio conservati nella PSS e dieci pagine (copie fotostatiche dei manoscritti originali) rinvenute nell'ABM.¹³¹

L'insieme dei manoscritti permette di esaminare i diversi stadi del lavoro compositivo: da un nucleo di materiale iniziale alle successive rielaborazioni, fino agli abbozzi di partitura. La comprensione dei processi generativi del materiale ha un duplice valore: da un lato rivela le tecniche compositive adottate da Maderna e dall'altro permette di comprendere più in profondità la sua visione del dramma e le sue scelte drammaturgiche.

Infatti nel caso di *Il mio cuore è nel Sud*, il lavoro che precedette la stesura vera e propria della partitura non va inteso come un esercizio astratto dai contenuti del dramma, ma ebbe un ruolo determinante per definire l'orizzonte espressivo dell'intera opera. Maderna concepì l'attività di “precomposizione” (termine a cui si ricorre sovente nell'ambito della musica “seriale”) come il primo atto del “comporre” vero e proprio. L'analisi dei manoscritti rivela che, sin dalla definizione del primo nucleo di materiale, le scelte di Maderna rispondono alle problematiche inerenti alle funzioni

¹³⁰ Michel Chion [1997] riporta molti esempi di trattamenti analoghi nel campo cinematografico. Tuttavia nel caso di *Il mio cuore è nel Sud* l'ambiguità interpretativa che circonda il fischio è particolarmente rilevante, poiché è proprio a partire da questa ambivalenza che prende avvio il dramma.

¹³¹ Per un resoconto dettagliato dell'insieme dei documenti e delle identificazioni compiute nell'ambito della presente ricerca, si rimanda alle tabelle riportate in appendice I.

narrative della musica in rapporto al racconto, ai personaggi e all'ambientazione. In altre parole, il progetto compositivo si delinea già a partire dai primi schizzi: in questo stadio iniziale, anche un elemento minimo (la successione di due accordi o di pochi motivi ritmici) o una serie dodecafonica sembrano rispondere ad una determinata funzione all'interno della musica di commento.

La partitura di *Il mio cuore è nel Sud* è quasi interamente concepita attraverso i piani seriali del materiale preparatorio, tuttavia non si può parlare di serie multiparametriche e di serialismo integrale. In questo caso infatti il lavoro di predeterminazione serve a Maderna esclusivamente per la distribuzione delle altezze e non per determinare i valori di durata delle note. Maderna introduce degli elementi di novità nel trattamento delle serie, ma non pensa ancora a distribuire altezze e durate a partire da un'unica riserva di materiale e da un medesimo processo di trasformazione. Salvo alcune eccezioni, nella quasi totalità della partitura l'organizzazione delle altezze segue criteri rigorosi, mentre l'articolazione ritmica e le scelte di orchestrazione sono trattate liberamente, a seconda delle esigenze espressive o dei riferimenti stilistici (come l'idea di ottenere un effetto vicino al "suono" del jazz).

In alcuni casi Maderna si appropria dei concetti di "inverso" e "retrogrado" e li applica anche alle durate. Ad esempio alle battute 64-101 ampi passaggi sono stati scritti realizzando il retrogrado esatto (anche dei valori ritmici) di sezioni precedenti. Inoltre nell'episodio di sole percussioni (le battute 141-180, che musicano la scena del litigio tra *Ciro* e *Dolores*) una sequenza ritmica di partenza (composta da suoni e pause) viene modificata "invertendo" la distribuzione dei pieni (suoni) e dei vuoti (pause).¹³²

In quest'ultimo caso Maderna sembra intuire la possibilità di applicare ad una sequenza ritmica i processi di trasformazione che valgono per le serie di altezze, tuttavia per questa partitura non ci sono elementi sufficienti per ipotizzare una vera e propria serializzazione delle durate e l'impianto complessivo rimane ancora di matrice dodecafonica.¹³³

I documenti che attestano il lavoro precompositivo si differenziano per numerosi aspetti: per luogo di conservazione (ABM e PSS); per materiale e formato (copie fotostatiche in ABM, originali manoscritti su carte di diverso formato in PSS); per differenze di contenuto (studi seriali e abbozzi di partitura), che, dal punto di vista genetico, posizionano i documenti in stadi diversi della composizione. Inoltre in entrambi gli archivi i documenti non sono disposti secondo una collocazione definitiva ed univoca. Per questo motivo è stato necessario raccogliere queste informazioni in un sistema di tabelle (in Appendice I); inoltre per permettere il riferimento ai manoscritti nel corso del testo, si è attribuita una sigla identificativa ad ogni documento.

La tabella 1 fornisce la numerazione e la collocazione dei fogli relativi al materiale preparatorio (indicati con un numero progressivo preceduto dalla sigla 'MP').

La tabella 2 è incentrata sulla descrizione degli abbozzi di partitura (indicati con un numero progressivo preceduto dalla lettera 'A'); per ogni documento viene fornita la consistenza, il formato, la collocazione e le battute della partitura a cui gli abbozzi fanno riferimento.

¹³² L'episodio percussivo viene discusso nel dettaglio più avanti.

¹³³ Per questo motivo lo studio della genesi compositiva verterà principalmente sull'organizzazione delle altezze, mentre l'episodio percussivo sarà discusso a parte.

La tabella 3 offre un quadro complessivo sui diversi stadi di composizione dell'opera, riassumendo la seguente analisi dei procedimenti compositivi.

2.3.2 Un unico nucleo generatore

L'analisi dei manoscritti identificati negli archivi della PSS e dell'ABM ha permesso di ricostruire con buona approssimazione i diversi stadi del lavoro compositivo. Dal punto di vista genetico il foglio MP1 può essere datato come il primo atto compositivo per l'elaborazione dell'opera. Il confronto con gli altri manoscritti permette di distinguere nel foglio MP1 due tipi di appunti compositivi.

Un primo tipo è costituito da uno studio sulla permutazione degli intervalli di 2^aM, 2^am e 3^am. L'esplorazione dei rapporti intervallari viene condotta in modo non sistematico, stendendo in ordine sparso numerose sequenze di quattro altezze e specificando con una cifra l'entità di ogni intervallo, nella grafia solitamente adoperata da Maderna (2+, 2-, e 3-). Questo studio servirà successivamente al compositore per definire la dimensione orizzontale del materiale seriale.

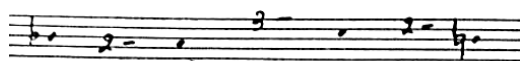


Figura 10: riproduzione di un particolare dello studio intervallare di foglio MP1.

Un secondo tipo di appunto riguarda invece la dimensione verticale del materiale e consiste in un appunto presente a margine del foglio: una combinazione di due accordi di sei note ciascuno. Questa successione armonica diventerà un elemento cardine dell'intera partitura, acquisendo al contempo un valore costruttivo (come elemento generatore di materiale seriale), ed espressivo, (come elaborazione armonica del “fischio”, la cui intonazione coincide appunto con il profilo melodico Si-La#) Questa successione di accordi (che chiameremo motivo del “richiamo”) sovente armonizza la comparsa del fischio durante la partitura e serve da *leitmotiv* rievocarne la presenza simbolica.¹³⁴

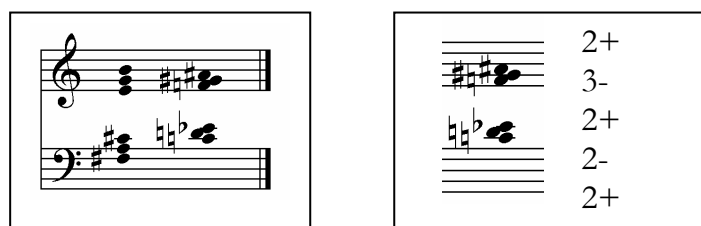


Figura 11: motivo del “richiamo” e struttura intervallare interna al secondo accordo

¹³⁴ In corrispondenza con i due accordi, sono inoltre indicate quattro diverse soluzioni di orchestrazione. Le combinazioni strumentali sono effettivamente utilizzate in partitura per orchestrare le diverse occorrenze del motivo del “richiamo”: alla battuta 34 sassofoni, clarinetto e clarinetto basso, alla battuta 45 tre viole e tre violoncelli e tra battuta 58 e 63 flauto clarinetto, clarinetto basso e tre viole. Queste indicazioni, insieme ai due accordi riportati in esempio, tolgono ogni dubbio sull'attinenza del manoscritto al gruppo di documenti preparatori per *Il mio cuore è nel Sud*. La funzione del motivo del “richiamo” in relazione al dramma viene analizzata in dettaglio nel paragrafo 2.5.2.

Dal manoscritto non è possibile dedurre una relazione diretta tra i due ambiti di materiale (orizzontale e verticale), tuttavia il motivo del “richiamo” può essere ricondotto allo studio sui rapporti intervallari: dal punto di vista del profilo melodico si è già osservata la rilevanza della seconda minore discendente; inoltre la struttura intervallare interna al secondo accordo (come si può appurare in Figura 11) utilizza esclusivamente i tre intervalli su cui Maderna concentra l’attenzione (2-, 2+ e 3-).

I due accordi possono essere visti come la sovrapposizione di due triadi, suggerendo un effetto di bitonalità latente (come si vede nell’illustrazione seguente). Nel primo accordo ciò è particolarmente evidente, dato che le triadi di Mi minore e Fa# minore si mantengono in ambiti separati. In modo simile le altezze dell’accordo successivo sono riconducibili (anche se in maniera meno esplicita) alle triadi maggiori di Sib e Lab. Si ottiene così un sistema di quattro triadi (due maggiori e due minori) le cui fondamentali sono disposte a distanza di tono e che nel complesso copre il totale cromatico.

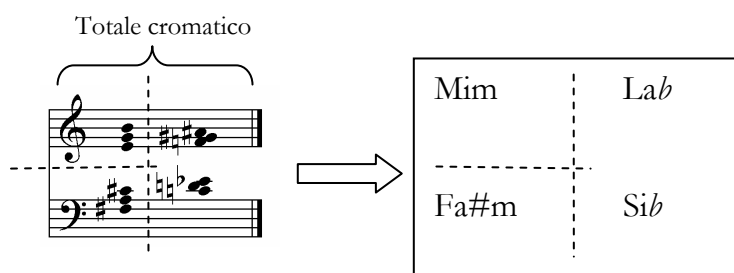


Figura 12: bitonalità latente nel motivo del “richiamo”

A partire dal foglio MP1 Maderna sviluppa una riserva più ampia di materiale, utilizzando in modo flessibile i principi della dodecafonia. Per la stesura dei successivi appunti, Maderna mantiene distinta la funzione originaria dei due materiali iniziali: lo studio sulla permutazione melodica degli intervalli di 2-, 2+ e 3- serve a generare serie dodecafoniche il cui utilizzo in termini compositivi è prettamente orizzontale; invece la successione armonica che abbiamo definito motivo del “richiamo” serve da modello per sviluppare più ampi piani armonici (sempre d’impianto dodecafonico).

L’organizzazione del materiale preparatorio in aree distinte non segue soltanto un criterio di tipo strutturale (la distinzione tra asse orizzontale e asse verticale), ma risponde ad una logica più intrinsecamente legata al dramma. Maderna infatti divide il racconto in due grandi aree delimitate dalla scena del litigio tra Dolores e Ciro:¹³⁵ la prima parte è incentrata sulla rappresentazione della città e sul rapporto tra Dolores e la sua ossessione acustica (il fischio); mentre la seconda parte è dominata dalla figura di Ciro e dalla sua collera. La logica strutturale dell’intera partitura risponde quindi a questa segmentazione e le due macrosezioni della partitura utilizzano prioritariamente due differenti riserve di materiale seriale.¹³⁶

La prima parte del radiodramma viene composta attraverso diverse rielaborazioni del motivo del “richiamo”. A partire da quest’ultimo Maderna elabora

¹³⁵Questa segmentazione risponde alla struttura narrativa del testo e può essere confrontata con lo schema di segmentazione di Figura 8 (pag. 84).

¹³⁶ Vi sono alcune eccezioni a questo principio. La differenziazione del materiale precompositivo riguarda soprattutto la composizione della musica di commento, mentre la ninnananna cantata da Dolores, seppur inclusa nella seconda parte del dramma, è composta con criteri autonomi dal resto della partitura.

due piani seriali che chiameremo “tema” (secondo la dizione presente sui manoscritti) e “piano seriale di foglio MP2”.

La seconda parte della partitura invece si basa prevalentemente sulla rielaborazione dei tre intervalli (2^aM, 2^am e 3^am) e sui frammenti melodici contenuti nel foglio MP1.¹³⁷

L’analisi dei processi compositivi si concentrerà sulla prima macro-sezione della partitura (battute 1-180), fornendo solo alcune indicazioni essenziali per la seconda. Questa scelta è condizionata da due ragioni. In primo luogo nella prima parte il rapporto tra testo e musica è molto più interessante e, a giudicare dalla differente consistenza del materiale preparatorio, sembra che Maderna si sia dedicato alla realizzazione della sezione iniziale con un’accuratezza maggiore rispetto alla parte conclusiva. In secondo luogo, dal punto di vista delle connotazioni stilistiche, solo nella prima metà si hanno dei riferimenti espliciti alla prassi jazzistica e, per questo motivo, questa parte rientra più da vicino nella prospettiva della presente ricerca. L’analisi che segue si concentra quindi sulla prima macrosezione del radiodramma, dove i principi della dodecafonia convivono più strettamente con i rimandi stilistici al jazz. La discussione sarà condotta ora da un punto di vista strettamente strutturale e generativo, senza fare riferimento alle funzioni della musica in rapporto al testo (argomento che sarà affrontato nei paragrafi successivi).

2.3.1 La serie “tema”

A partire dal motivo del “richiamo” Maderna sviluppa un primo piano seriale (che chiameremo “tema”) utilizzando il principio della politonalità latente già presente in quella combinazione armonica (cfr. Figura 13).¹³⁸

Maderna ricava così un modello per la distribuzione delle altezze attraverso un sistema di quattro triadi (due maggiori e due minori) le cui fondamentali sono disposte a distanza di tono. Utilizzando una terminologia che Maderna adotta in altre occasioni, chiameremo serie “armonica” questo tipo di concatenazione accordale, per distinguerlo dalla più ortodossa disposizione lineare della serie (che Maderna in casi analoghi definisce “serie melodica”).¹³⁹

Il principio appena illustrato serve per la stesura di cinque brevi concatenazioni accordali (cinque serie “armoniche” separate da una stanghetta di battuta tratteggiata).¹⁴⁰ La distribuzione del materiale armonico su un sistema di tre

¹³⁷ Questa divisione netta tra i due ambiti di materiale è confermata inoltre dal fatto che la scena del litigio, che fa da perno tra le due parti, prevede un organico di sole percussioni e risulta quindi estranea al criterio della predeterminazione delle altezze. L’articolazione in due parti in relazione al materiale preparatorio risulta chiaramente visibile nel grafico riassuntivo di Figura 25 (pag. 108)

¹³⁸ La dicitura “tema” è dello stesso Maderna che, attraverso l’esempio di Dallapiccola, in questa fase di esplorazione dei principi dodecafonic concepisce spesso le singole serie come forme sonore dotate di una funzione tematica e investite di precise funzioni simboliche; di qui l’espressione “tema”, che ricorre anche negli schizzi preparatori di opere coeve dello stesso Maderna. Si veda a questo proposito l’analisi di *Improvvisazione n. 2* condotta da Nicola Verzina [1993].

¹³⁹ Maderna distingue le serie “armoniche” dalle “melodiche”, ad esempio, nei materiali preparatori per le musiche del film *Le due verità* (Cfr. capitolo 3).

¹⁴⁰ Queste combinazioni accordali vengono dapprima appuntate in ordine sparso sul foglio MP2 e in seguito distribuite sul foglio MP3 in una sequenza ordinata di dodici accordi. L’appunto iniziale di foglio MP2 rivela peraltro che Maderna pensava a questo piano seriale prima di tutto in termini di accordalità, mentre la serie “melodica” viene ricavata solo in un secondo momento.

pentagrammi fa sì che il profilo melodico della successione armonica corrisponda a una serie dodecafonica completa.

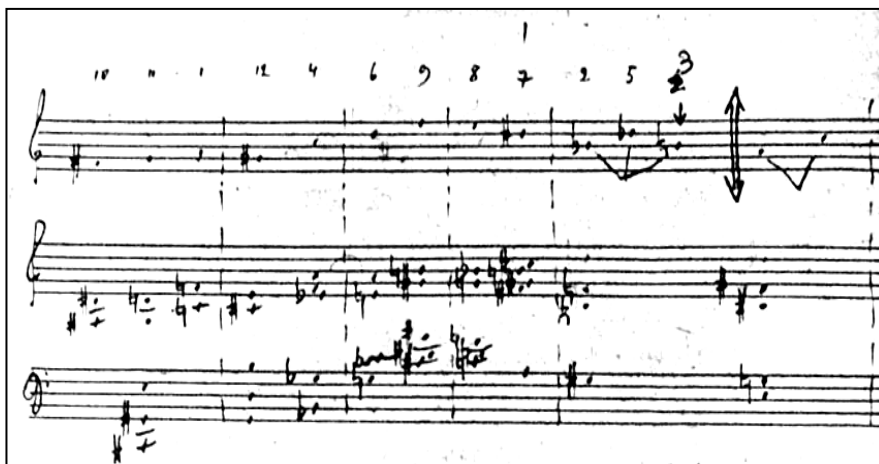


Figura 13: riproduzione del piano seriale “tema” di foglio MP3 (dalla copia fotostatica presente in ABM).

Secondo la prassi maderniana ogni altezza della serie è accompagnata dalla sua posizione nella scala cromatica espressa in cifra (a partire dalla nota La, corrispondente a 1, fino al Sol#, corrispondente a 12). Alla serie “melodica” così ottenuta sono aggiunte due note conclusive, il cui inserimento deriva invece da una logica di tipo armonico.¹⁴¹

Per costruire la sequenza accordale Maderna sottopone a diverse varianti il modello iniziale (del motivo del “richiamo”): all’interno di una serie “armonica” (delimitata dalle linee verticali tratteggiate) le quattro triadi possono essere disposte in una combinazione differente e l’intero blocco armonico può essere trasposto. Il grafico di Figura 14 illustra la composizione delle cinque serie “armoniche”, mettendo in evidenza la sovrapposizione delle triadi nell’intera sequenza.¹⁴²

L’inizio del piano armonico è particolarmente indicativo: non solo le quattro triadi (Do#m, Re#m, Fa, Sol) mantengono ambiti perfettamente distinti, ma esse vengono immediatamente ripetute, senza essere trasposte, nel secondo gruppo (cfr. Figura 14). Nonostante l’affinità con il modello, la varietà nella disposizione delle triadi genera percorsi armonici analoghi ma non necessariamente coincidenti con il motivo del “richiamo”. All’interno della sequenza il modello è riproposto solo nella terza serie “armonica” (Solm, Lam, SI, Do#), anche se trasposto di terza minore e con una diversa disposizione interna delle voci (Figura 15).

Nella serie “melodica” invece i rapporti intervallari rimandano ai intervalli fondamentali di foglio MP1 (2-, 2+ e 3-) con la predominanza della seconda minore, simbolicamente associata al fischio del carcerato (Figura 16). In questo modo il motivo del “richiamo” si riverbera in continuazione tanto nel piano armonico quanto nella serie “melodica”. Ne deriva un’idea di fissità e, dal punto di vista armonico, la tendenza

¹⁴¹ La serie dodecafonica sul primo rigo infatti si dovrebbe concludere con la nota Si, ma per completare verticalmente il totale cromatico Maderna aggiunge come appendice le note La e Do e l’ultimo accordo.

¹⁴² Come già osservato l’ultimo gruppo di accordi fa eccezione al principio costruttivo che vale per le prime quattro serie “armoniche”, poiché non presenta un’organizzazione delle altezze per triadi. Negli altri casi, per evidenziare le singole triadi interne agli accordi, si sono interpretate enarmonicamente le singole altezze.

a mascherare l'impianto dodecafonico, per accentuare invece le caratteristiche tonali (o politonali) dei singoli accordi.

Serie "melodica"

1ª Serie "armonica"

Aggiunta a
completamento
della 5ª serie
"armonica"

10 11 1 12 4 6 9 8 7 2 5 3 [1] [4]

Serie "armoniche": 1ª 2ª 3ª 4ª 5ª

Triadi implicite	Re#m Sol Fa	Do#m Fa	Lam Si	SIb Sol#m	? ?
	Do#m	Sol Re#m	Solm Do#	Do Fa#m	

Figura 14: trascrizione della serie "tema" e prospetto delle relazioni triadiche interne alle serie "armoniche"

Motivo del "richiamo"

→

Trasposizione

→

Redistribuzione delle voci
nella terza serie "armonica"

Figura 15: il motivo del "richiamo" nella terza serie "armonica" del piano seriale "tema"

2- 2+ 2- 3+ 2+ 3- 2- 2- 4 3- 2+ [2+ 3-]

Figura 16: rapporti intervallari della serie "melodica", contenuta nel piano seriale "tema"

2.3.2 Il piano seriale del foglio MP2 e la serie n. 1

Oltre alla serie “tema”, un’altra importante riserva di materiale precompositivo consiste nel piano seriale presente sul foglio MP2: una sequenza di sei coppie di accordi e una serie “melodica”.



Figura 17: trascrizione diplomatica del piano seriale di foglio MP2 (primi due pentagrammi) e serie n. 1.

Anche questo piano armonico, come il precedente, deriva da una rielaborazione del motivo del “richiamo”: il modello di partenza questa volta viene citato letteralmente all’inizio del piano seriale; seguono altre cinque coppie di accordi, costruite in modo da coprire ogni volta il totale cromatico.¹⁴³

Estrapolando una nota da ciascun accordo Maderna ricava una serie dodecafonica che contrassegna con il numero 1 (d’ora in avanti “serie n. 1”). Anch’essa è organizzata a coppie di note ed è concepita in modo da evidenziare l’intervallo di 2^am.¹⁴⁴



Figura 18: rapporti intervallari interni alla serie n. 1

Dalla serie “melodica” n. 1 Maderna ricava cinque varianti, che trovano una disposizione definitiva (con numerazione progressiva a partire dalla serie n. 1) nel foglio A6. Ad esempio, la trasformazione contrassegnata con il numero 3 (che servirà estensivamente per la composizione della partitura per l’episodio *Boogie-woogie* alle battute 102-140) è ottenuta modificando l’ordine di comparsa delle altezze della serie n. 1 (tutte le sei altezze dispari e, di seguito, quelle pari, come illustrato in Figura 19). Maderna utilizza un procedimento analogo anche nei materiali preparatori per la composizione degli *Studi sul ‘Processo’ di Franz Kafka*. Come rileva Gianmario Borio, riferendosi a quest’ultimo lavoro, «con un procedimento di rotazione già noto in Alban

¹⁴³ Nel manoscritto originale il penultimo accordo (segnalato nell’esempio con un asterisco) è cancellato per un ripensamento sulla disposizione delle voci.

¹⁴⁴ Anche in questo caso, come nella serie “tema”, la rilevanza degli intervalli di «2-, 3-, 2-» fa pensare ad una derivazione dal materiale intervallare del foglio MP1.

Berg, Maderna ricava nuove serie che idealmente sono imparentate con la prima, ma di fatto presentano successioni intervallari completamente diverse». [Borio, 1990, p.37]

The image shows four musical series on a single staff, labeled [Serie n.] 1, [Serie n.] 3, [Serie n.] 4, and [Serie n.] 5. Each series is represented by a sequence of notes on a five-line staff. Series 1 is the top line, Series 3 is the second line, Series 4 is the third line, and Series 5 is the bottom line. Arrows indicate intervallic relationships between notes in the series.

Figura 19: serie nn. 1, 3, 4 e 5 (foglio A6)

2.3.3 Piano seriale di foglio A2 e serie “dritto”

Un terzo bacino di materiale viene appuntato nel foglio A2 (dove compare la denominazione “dritto”) e successivamente riformulato in un secondo, più dettagliato, piano seriale (foglio A20).¹⁴⁵

La successione di ventiquattro altezze presente sul foglio A2 riconduce anch’essa allo studio sulla permutazione degli intervalli di 2-, 2+ e 3- presente nel foglio MP1. Maderna attinge ai frammenti melodici di quattro note presenti in ordine sparso sul foglio MP1; ne seleziona sei e li dispone in successione, ottenendo una prima sequenza di ventiquattro altezze. Attraverso diversi processi permutatori ricava numerose varianti della sequenza originale, che vanno a sommarsi nell’abbozzo di partitura A20. Quest’ultimo è composto da una griglia di 15 pentagrammi per sedici battute che serve a Maderna per scrivere ben 71 battute di partitura (da 184 a 255).

2.3.4 I motivi ritmici

Come si è già osservato l’episodio dello scontro tra *Ciro* e *Dolores* (che separa le due macrosezioni della partitura) è pensato per sole percussioni; di conseguenza la stesura di questa parte non utilizza nessuno dei piani seriali esaminati sin’ora. Maderna invece ricava un bacino di motivi ritmici a partire dalle qualità prosodiche del testo stesso: nel dialogo tra i due personaggi infatti ricorrono frequentemente alcune parole (“mani”, “sola”, “vattene”, “lasciami”, “si”) a cui Maderna attribuisce un preciso profilo ritmico-timbrico. Nel foglio A6 (cfr.

Figura 20) alcune di queste parole vengono convertite in brevi figure ritmiche, e vengono aggiunte precise indicazioni su come produrre il suono con gli strumenti.¹⁴⁶

¹⁴⁵ Questa riserva di materiale serve per la stesura della seconda metà della partitura, dove mancano del tutto riferimenti agli stilemi jazzistici (battute 180-303) e pertanto nella prospettiva della presente ricerca risulta poco utile un’analisi approfondita. Si fornisce comunque una breve illustrazione per completezza.

¹⁴⁶ Una discussione del materiale contenuto in questo manoscritto si trova in De Benedictis, insieme alla riproduzione della partitura relativa all’intero episodio [2004, p. 118].

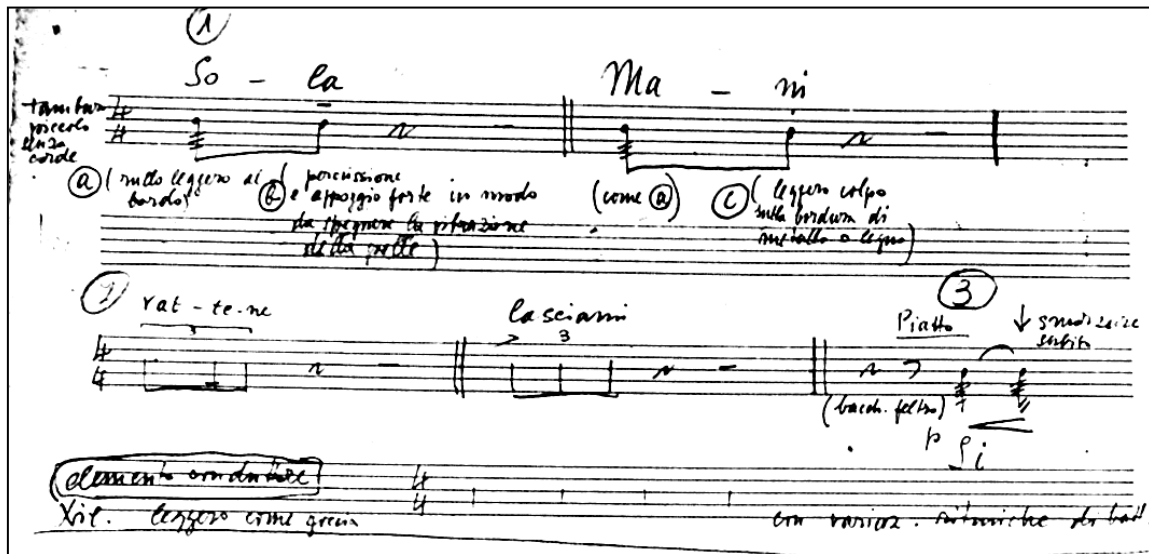


Figura 20: foglio A6, riproduzione di un particolare del manoscritto di Maderna (originale in PSS, per gentile concessione)

Anche l'ordine con cui le diverse cellule ritmico-timbriche vengono introdotte nel corso dell'episodio deriva direttamente dal testo: mano a mano che le parole-chiave si presentano nei dialoghi, nel tessuto percussivo intervengono i corrispondenti motivi ritmici. In base a questo principio l'episodio segue una segmentazione in tre parti:

- Tema sulla parola "mani"
- 1^a variazione: "sola"
- 2^a variazione: "Vattene - lasciami".

Il progressivo utilizzo dei motivi ritmici (

Figura 20) rappresenta però solo uno strato del tessuto percussivo. Un secondo strato è costituito dal suono ripetuto di un «elemento conduttore [...] leggero come [una] goccia», affidato a xilofono e legnetti.

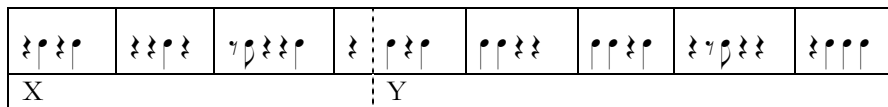


Figura 21: trascrizione dei motivi ritmici X e Y ricavati dall'esame della partitura

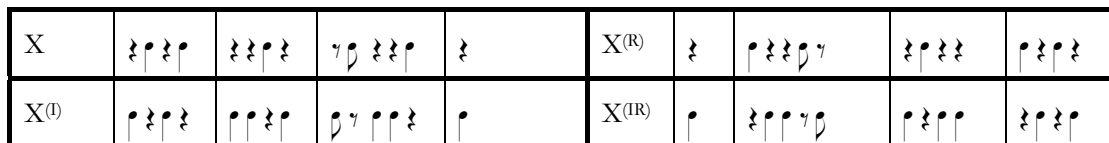


Figura 22: processi di inversione e retrogradazione dell'elemento X (elaborazione grafica dell'autore)

L'«elemento conduttore» è costituito da una sequenza ritmica di maggior durata (trentadue pulsazioni in tutto) che non compare tra i manoscritti preparatori presi in esame ed è quindi deducibile solo dall'esame della partitura.¹⁴⁷ La sequenza è formata da due parti che possiamo chiamare 'X' e 'Y' (cfr. Figura 21).¹⁴⁸

Gli elementi X (della durata complessiva di 13/4) e Y (della durata di 19/4) vengono poi rielaborati e assemblati in diversi modi. Le due sequenze ritmiche sono trattate alla stregua di una serie dodecafonica, come mostra la Figura 22. Oltre alla retrogradazione delle durate, si può ottenere una sorta di inverso dell'originale invertendo la disposizione dei pieni e vuoti (note e pause).¹⁴⁹

La costruzione di X merita ulteriori considerazioni, che tuttavia si muovono su un terreno ipotetico e non sono comprovate da alcun documento. Vi è una singolare corrispondenza tra l'inverso della sequenza ritmica X e la “pronuncia”, attraverso il codice Morse, delle parola “mani” (così Maderna titola il «tema» principale di quest'episodio). Nella traslitterazione ritmica dell'alfabeto Morse, il punto può corrispondere ad una durata di semiminima e la linea a una minima.¹⁵⁰ Come si vede nella figura, la similarità della sequenza X(1) è pressoché totale (con l'unica differenza di una pausa di semiminima “mancante” per completare la lettera “N”).¹⁵¹

	M	A	N	I
	— —	· —	— ·	· ·
	⌒ ⌒	⌒ ⌒	⌒ ⌒	⌒ ⌒
X(1)	⌒ ⌒	⌒ ⌒	⌒ ⌒	⌒ ⌒

Figura 23: traslitterazione ritmica della parola “Mani” (elaborazione grafica dell'autore).

2.3.5 Prospetto complessivo dell'utilizzo del materiale preparatorio.

I due grafici che seguono illustrano i diversi stadi del lavoro compositivo facendo riferimento ai manoscritti preparatori. Il grafico di Figura 24 mostra i rapporti di discendenza tra i materiali seriali utilizzati per la stesura della partitura: come si vede, dai due nuclei generativi del foglio MP1 derivano le diverse riserve di materiale seriale. Nel grafico sono messi in evidenza i percorsi generativi che conducono alla stesura

¹⁴⁷ La sequenza ritmica (X+Y) viene introdotta dallo xilofono ad inizio episodio (battute 143-146) e, attraverso opportune elaborazioni, svolge da *continuum* sonoro nell'arco di tutta la scena, servendo da sfondo agli interventi dei motivi ritmici del foglio A6.

¹⁴⁸ X e Y si presentano inizialmente adiacenti e nell'arco dell'episodio vengono poi trattati separatamente.

¹⁴⁹ Nel corso dell'episodio Maderna applica la tecnica della diminuzione (dimezzando tutte le durate) per creare un senso di accelerazione progressiva.

¹⁵⁰ Essendo il timbro dei legnetti e dello xilofono privi di durata, ciò che conta è essenzialmente l'attacco del suono; quindi un valore di durata può essere ottenuto alternando note e pause: una nota del valore di due quarti viene qui espressa da una semiminima seguita da una pausa di semiminima; mentre una nota del valore di un quarto può essere equivalente ad una croma seguita da una pausa di croma.

¹⁵¹ Il ricorso all'alfabeto Morse nella musica seriale è documentato dai casi di Boulez, Stockhausen e Nono. Si veda in proposito l'articolo di Dmitri N. Smirnov, *Music and Morse code*, dove si fa riferimento alla composizione *Messagesquise* che l'autore, Pierre Boulez, dedica a Paul Sacher: il nome “Sacher” si nasconde nella parte del violoncello appunto attraverso il codice morse. L'articolo è consultabile al sito:

< <http://homepage.ntlworld.com/dmitrismirnov/MorseMusic.html> >

definitiva, indicando le sezioni di partitura in cui si è riscontrata una derivazione evidente dal materiale compositivo. Non vengono invece indicati i materiali preparatori che, seppur attinenti all'opera, Maderna non utilizza per la stesura della partitura.¹⁵² Il grafico successivo (Figura 25) inserisce i dati di Figura 25 all'interno della lettura del dramma, offrendo un prospetto complessivo del piano compositivo dell'opera.¹⁵³ Dalla lettura dello schema emerge che l'intera composizione è concepita a partire da un nucleo minimo di materiale e che la segmentazione del dramma viene resa attraverso un utilizzo differenziato del materiale seriale.

Si riassumono di seguito i dati relativi all'impiego del materiale seriale per una più corretta interpretazione dei grafici.

- ◆ Serie “tema” di foglio MP3
 - Il *Blues* iniziale utilizza la serie “tema”: dapprima nella forma originale che appare sul foglio MP3 (alle battute 1-9) e successivamente (alle battute 10-13) in una sua variante.
 - Per le battute 25-32, Maderna utilizza solo la serie “melodica” (in diverse forme) e trascura la componente armonica.

- ◆ Piano armonico di foglio MP2; serie n. 1 e varianti.
 - Il piano armonico del foglio MP2 serve estensivamente per la continuazione dell'episodio *Blues* (alle battute 33-63) e ricompare momentaneamente ai sassofoni molto più avanti (a battuta 232 -239).
 - La densa polifonia che contraddistingue le battute 64-96 (relative alla scena che abbiamo indicato come “esasperazione del disagio” di Dolores) si basa su frammenti della serie n. 1 e delle sue varianti.
 - *Boogie-woogie* viene realizzato completamente utilizzando la serie n. 3 (battute 102-140).

- ◆ Motivi ritmici del foglio A6
 - Utilizzati per la stesura del *Tema e variazioni sulla parola “mani”* (l'episodio per sole percussioni alle battute 141-180).

- ◆ Piano seriale di foglio A2 (serie “diritto”)
 - Tutta la seconda parte della partitura, salvo poche eccezioni, si basa su questo materiale: il foglio A20 serve da bacino per la stesura delle battute 180-202 e 208-303.

¹⁵² Con questo schema si vuole fornire un quadro d'insieme del piano compositivo dell'opera, di conseguenza qui non vengono presi in considerazione gli abbozzi di partitura. Le corrispondenze tra questi ultimi e le battute della partitura vengono illustrate in Appendice I, nella tabella 3.

¹⁵³ Il grafico presenta delle zone “lacunose”: per alcuni segmenti di partitura infatti non sono stati identificati i materiali preparatori.

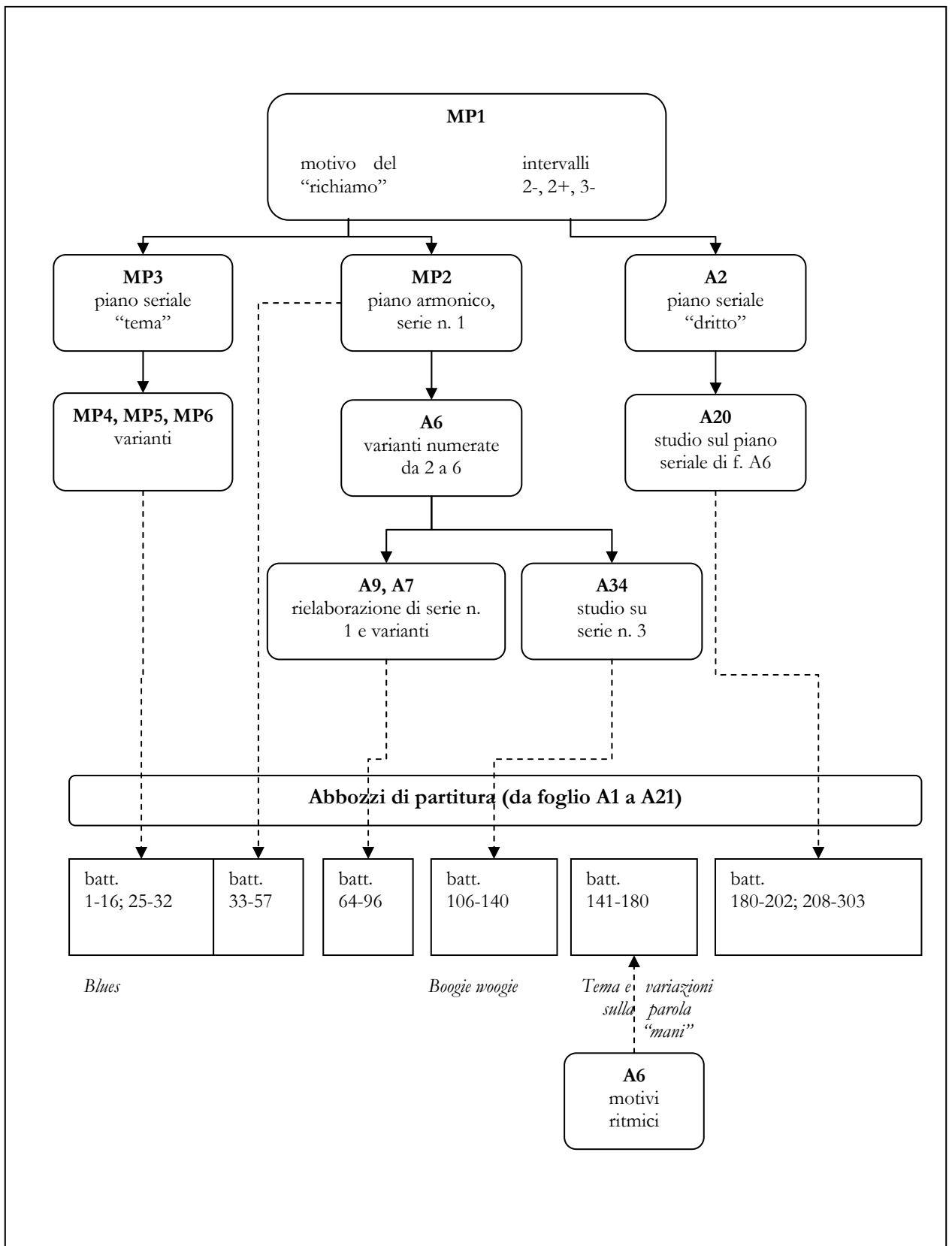
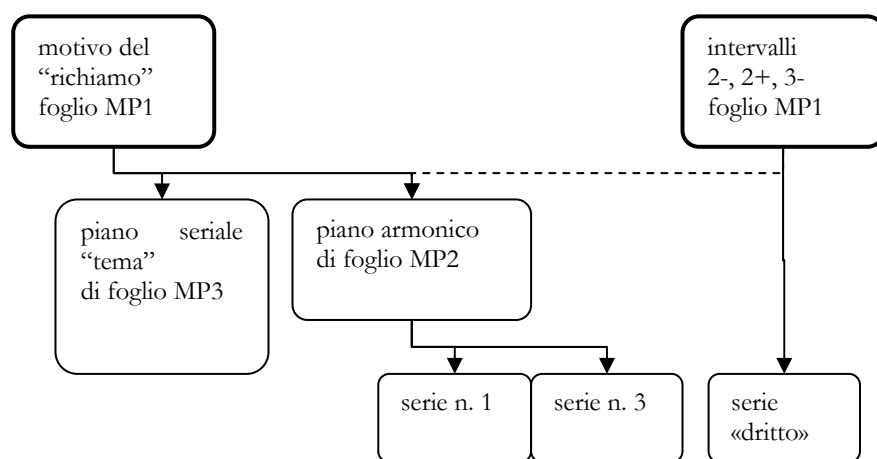


Figura 24: schema genetico dell'opera con riferimento ai manoscritti preparatori



Scene	piano seriale "tema" di f. MP3	piano seriale di f. MP2	Serie n. 1 di f. MP2	Serie n. 3 di f. A6	Serie «dritto» di f. A20	Battute
Città all'alba						1-16 17-24 25-32
Città notturna						33-45
Prima comparsa del fischio						46-51
Inquietudine di Dolores						52- 63
Esasperazione del disagio						64-89 89-96 97-101
Scena grottesca						102-40
Scontro tra Dolores e Ciro						141-80
Dialogo interiore di Dolores						181-83
Ninnananna cantata da Dolores.						batt. non numerate
1° Proposito di vendetta						184-202
Dialogo interiore di Dolores						203-07
2° Proposito di vendetta		[232-239]				208-55
3° Proposito di vendetta						256-303
Compimento della vendetta.						304-24

Figura 25: distribuzione del materiale preparatorio nella partitura

2.4 Le funzioni della musica in rapporto al testo: uno sguardo d'insieme

In un articolo firmato A. P. pubblicato sul «Radiocorriere» in concomitanza con la prima messa in onda del radiodramma (11-17 maggio, 1950) Alessandro Piovesan presenta il lavoro di Patroni Griffi e Maderna, dedicando un ampio spazio al commento delle musiche, cosa del tutto inusuale per questo tipo di periodico.

Il mio cuore è nel Sud di Giuseppe Patroni Griffi è come un poema in prosa che ha della ballata lo schema e in un certo modo l'articolazione; e oseremmo dire anche il tono che sta come a raccontare qualcosa di trasognato o di fantasticato nella memoria. [...] Il musicista ha trovato in questa materia letteraria un ritmo che, pur proponendosi ad una materia musicale, si chiudeva entro un proprio ambito organico cioè non lasciava dei rapporti vuoti da colmare; ma secondo una funzione e una ideazione radiofonica spazi da sottolineare o da collegare secondo il ritorno o il variare dell'immagine. Così hanno trovato una loro funzione incisi ritmici, battiti di un timpano, e lievi temi indicativi di una situazione; sino al valore musicalmente esclamativo che può essere ottenuto rafforzando con il suono l'accento o il ritmo della parola stessa. In questo modo il musicista collaborando con lo scrittore si è preoccupato di creare un autentico contrappunto tra parola e suono senza comunque rinunciare a proprie esigenze costruttive come il blues e la passacaglia che si inquadrano tra la prima e la seconda parte. Il testo stesso ha suggerito al musicista la necessità delle forme chiuse. La tecnica della variazione è fondamentalmente utilizzata e conferma che tutta la costruzione è affidata all'elemento melodico. Dal punto di vista armonico Bruno Maderna ha scelto un accordo di terze sovrapposte come generatore di tutta l'architettura [A. Piovesan, 1950, citato anche in Giuliani, 2004, p. 54].

Le parole di Piovesan riescono a descrivere la materia musicale con un acume notevole e confermano alcuni dati emersi nel precedente paragrafo, attraverso l'analisi del materiale preparatorio: è il caso, ad esempio, dell'accordo per terze sovrapposte (che qui è stato chiamato motivo del "richiamo") che funge da «generatore di tutta l'architettura». Tale è la capacità di penetrazione di questo breve commento, da far supporre che dietro a queste note vi possa essere lo stesso Maderna, magari consultato da Piovesan per la stesura dell'articolo. Al di là delle congetture, questo documento porta in primo piano la questione dell'interazione tra musica e narrazione, poiché, come scrive Piovesan, «il musicista collaborando con lo scrittore si è preoccupato di creare un autentico contrappunto tra parola e suono senza comunque rinunciare a proprie esigenze costruttive».

L'esame approfondito delle funzioni narrative della musica lungo tutto l'arco del radiodramma andrebbe ben oltre i limiti e la prospettiva di indagine della presente ricerca. Per questo motivo la trattazione si concentrerà su due aspetti determinanti: la follia di Dolores e la rappresentazione della città. Nel primo caso, come si mostrerà nel paragrafo 2.5, la musica assolve ad una funzione di commento attraverso l'uso della tecnica seriale; nel secondo (paragrafo 2.6) sarà necessario specificare la qualità della connotazione dei momenti "jazzistici".

Tuttavia prima di addentrarsi nell'esame di questi singoli aspetti si vuole fornire una rapida panoramica sul rapporto tra musica e narrazione nell'arco dell'intero radiodramma (lo schema di Figura 26 offre una rappresentazione sintetica di questo aspetto).

Come si è già osservato il piano costruttivo dell'opera prevede che la distribuzione dei materiali preparatori vada di pari passo con l'impianto

drammaturgico: ogni riserva di materiale serve per una differente sezione della partitura, e vi è solo un caso di recupero di un materiale già impiegato (si tratta del piano seriale del foglio MP2, usato per le battute 232-239, come viene illustrato dallo schema di Figura 25 a pag. 108). L'utilizzo di una diversa riserva di materiale seriale però è solo uno dei mezzi adottati per differenziare e articolare le varie sezioni musicali.

Il più evidente strumento di segmentazione consiste invece nella presenza/assenza di musica e testo, ovvero nella scansione tra parti basate sul solo recitato, parti in cui la musica serve da “sfondo” ai dialoghi e brevi momenti puramente musicali. Tra queste alternative, l'utilizzo della musica come “sfondo” è la soluzione più ricorrente: richiama i modelli di utilizzo della musica nel cinema e rientra nell'ambito della cosiddetta “musica extradiegetica”; non mancano tuttavia anche momenti di “musica intradiegetica” (come la ninnanna di Dolores) e momenti di più elaborata articolazione tra i piani sonori di parola, musica e rumore.¹⁵⁴

In *Il mio cuore è nel Sud* il ricorso al rumore d'ambiente è poco rilevante dal punto di vista quantitativo (vi sono pochi momenti che rientrano in questo ambito), ma fondamentale dal punto di vista qualitativo (il dramma muove, appunto, a partire dall'ascolto di un “rumore d'ambiente” come il fischio del carcerato). Da questo punto di vista andrà esaminato il modo in cui i suoni dell'ambiente interagiscono con la musica (cosa che rende fluttuante la distinzione tra “musica” e “rumore”). Questo aspetto, indagato a fondo negli studi di Michel Chion conduce inoltre ad un altro livello di analisi, che riguarda ciò che Chion definisce il “sistema di ascolto” interno alla storia. In questa prospettiva le voci possono essere interne all'azione (i personaggi) o esterne (come il narratore); possono essere o non essere ascoltate dagli altri personaggi presenti sulla scena; e infine i personaggi possono essere consapevoli o meno di essere ascoltati.

Su un piano strettamente strutturale, in diversi momenti del radiodramma la musica contribuisce a chiarire i passaggi di segmentazione, svolgendo una funzione di demarcazione per indicare, ad esempio, l'inizio e la conclusione di una scena, o per segnalare un momento di articolazione all'interno di una medesima scena.¹⁵⁵

La musica inoltre svolge un compito fondamentale nel definire la caratterizzazione di un personaggio o di un ambiente attraverso il potere connotativo di certi passaggi. Il riferimento ad ambiti stilistici preesistenti implica sovente un rimando al contesto socioculturale in cui quegli stili sono nati e vengono fruiti: ad esempio la musica jazz, di cui la partitura è fortemente intrisa, possiede un forte portato connotativo (relativo al degrado urbano e ai ceti sociali emarginati) la cui

¹⁵⁴ Nella letteratura che si occupa del rapporto tra musica e narrazione viene solitamente messa in grande rilievo la distinzione tra musica “extradiegetica” (cioè esterna all'azione rappresentata) e musica “intradiegetica” (interna all'azione). A seconda della prospettiva adottata o del genere discusso, la terminologia può differire per indicare concetti analoghi. La musica extradiegetica può essere definita “musica di commento” (poiché spesso la sua funzione è di commentare l'azione) o “musica da buca” (richiamando la funzione della musica nel paradigma wagneriano) o, in alcuni studi di lingua anglosassone, *narrative music*; altresì la musica intradiegetica viene definita molto spesso musica “in scena”, e negli studi di lingua anglosassone *source music*.

¹⁵⁵ La funzione di demarcazione viene ampiamente discussa nel modello di Cristina Cano [2002, pp. 187-192]; ad un concetto analogo fa riferimento anche Claudia Gorbman, come *narrative cueing* [cfr. Gorbman, 1987: p. 71], e nell'ambito specifico del radiodramma viene discussa da De Benedictis come funzione di “apertura” e “chiusura” [De Benedictis, 2004a, pp. 99-106].

specificità va interpretata alla luce della recezione della musica afroamericana nel dopoguerra italiano.¹⁵⁶

Infine, nella maggior parte dei casi, la musica contribuisce a definire la dimensione emotiva del racconto, commentando l'azione drammatica. Si tratta di un ambito più difficile da definire ed argomentare con gli strumenti analitici, perché l'attribuzione dei significati emotivi associati alla musica non può fare riferimento ad un sistema di codici condiviso ed univoco. A questo scopo nel corso della trattazione si farà ricorso ad alcuni strumenti d'analisi attingendo agli studi sul significato della musica (ed in particolare alle riflessioni intorno al ruolo della musica nei messaggi sincretici come il cinema).

Anche se nei paragrafi seguenti saranno discussi in dettaglio solo alcuni episodi del radiodramma, si fornisce però uno schema della macro-forma dell'opera dal punto di vista del rapporto tra musica e narrazione.

La colonna di sinistra fa riferimento alla successione delle scene (chiamate "sequenze" nel copione pubblicato da Patroni Griffi); nella colonna successiva vengono date succinte informazioni sugli argomenti centrali dello svolgimento del dramma (*topics*), riproponendo la segmentazione adottata nello schema di Figura 8 (pag. 84). Le successive colonne fanno invece riferimento alla partitura. Le aree a sfondo grigio segnalano momenti musicali stilisticamente omogenei. Da questo punto di vista nella rappresentazione grafica si è data la priorità alla funzione di identificazione, individuando tre "soggetti" fondamentali: la rappresentazione dell'ambiente della città, e dei due personaggi principali, Dolores e Ciro.

Infatti nonostante l'intera partitura sia realizzata attraverso procedimenti di tipo seriale-dodecafonico, dal punto di vista stilistico le diverse sezioni sono molto differenziate.

¹⁵⁶ Philip Tagg ha indagato la presenza del jazz nella musica cinematografica e televisiva approfondendo il legame tra alcuni elementi stilistici e la connotazione di "angoscia" presente nel genere noir e nella tradizione cinematografica delle *crime stories*. [cfr. Tagg, 2002] Il suo studio è un valido modello di analisi e affronta la diffusione di certi stereotipi stilistico musicali a partire dagli anni Cinquanta. Sulle connotazioni della musica jazz nel cinema americano si rimanda al paragrafo 1.2.

Seq	Topics	Città / jazz	Dolores / motivo del "richiamo"	Ciro / movimento per scansione isocrona	Musica con funzione di segmentazione	Musica intradiegetica	Battute
1 ☆	Città all'alba	<i>Blues</i>					1-24 25-32
3	Città notturna						33-45 46-51
	Prima comparsa del fischio		Elaborazione del motivo del richiamo				
4	Inquietudine di Dolores		Caratterizzazione di Dolores				52- 63
	Esasperazione del disagio						64-96
	Dolores respinge Ciro	[recitato senza musica]					
					Chiusura scena		97-101
5	Scena grottesca	<i>Tempo di boogie-woogie</i>					102-40
		[recitato senza musica]					
6	Scontro tra Dolores e Ciro		Episodio per percussioni				141-80
		[recitato senza musica]					
	Dialogo interiore di Dolores				chiusura scena		181-83
7	I bambini nelle strade.	[recitato senza musica]					
	Ninnananna cantata da Dolores.					Ninnananna	batt. non numerate
8	1° Proposito di vendetta			<i>Allegro molto moderato</i>			184-202
	Dialogo interiore di Dolores		Elaborazione del motivo del richiamo.				203-07
	2° Proposito di vendetta			<i>Allegro</i>			208-55
9		[recitato senza musica]					
10	3° Proposito di vendetta						256-303
11	Compimento della vendetta.						304-24
☆							

☆ : Punti in cui nella partitura vengono omesse grandi porzioni di testo rispetto al copione originale.

Figura 26: schema complessivo del rapporto musica/testo nella partitura

La rappresentazione della città (e il tema del degrado urbano) è resa attraverso un'interpretazione distorta degli stili jazzistici e con la predominanza timbrica di sassofoni ed ottoni; il personaggio di Dolores (e il tema della follia) viene reso musicalmente con l'elaborazione orchestrale del motivo del "richiamo" e con la sonorità degli archi; il personaggio di Ciro (e il tema della collera) invece è affidato ad un'unica idea musicale (la scansione isocrona del materiale melodico contenuto nel piano seriale di foglio A20, discusso nel paragrafo 2.3.3), sviluppata seguendo un costante processo di intensificazione, accelerazione ed accumulazione degli strumenti.

Quando un singolo episodio (nel grafico un'area a campitura grigia) presenta differenziazione interna, ciò viene segnalato con la presenza di una linea orizzontale (a cui corrisponde l'indicazione delle battute nell'ultima colonna di destra).

Nella sesta colonna sono segnalate le parti di musica che svolgono prevalentemente una funzione di segmentazione (apertura o chiusura di una scena), mentre nella settima colonna si evidenzia l'unico caso di musica intradiegetica presente in partitura.

Unica eccezione a quanto osservato sin'ora è l'episodio per sole percussioni (battute 141-80) che, pur essendo stilisticamente differente da tutto il resto della partitura, è stato qui indicato nell'area riservata alla caratterizzazione dei personaggi di Dolores e Ciro.

2.5 Rappresentazione della follia e tecnica seriale

2.5.1 Concause storiche all'adozione della tecnica dodecafonica

Prima di affrontare la questione della caratterizzazione musicale del personaggio Dolores (e, di conseguenza, la rappresentazione sonora del suo disagio psichico) bisognerebbe porsi una questione di carattere più generale e chiedersi fino a che punto l'adozione di una tecnica compositiva (come la dodecaфонia in quanto sistema di riferimento) possa avere delle implicazioni sulla resa espressiva di un'opera. La domanda, certo di non facile soluzione, per certi versi ripropone un quesito fondamentale per la storia della recezione della dodecaфонia in Italia e che Riccardo Malipiero jr. pose nel 1949 alla platea del I Congresso per la Musica Dodecafonica: "la dodecaфонia è un'estetica o una tecnica?".¹⁵⁷ Una risposta storicamente ed esteticamente argomentata è sicuramente al di fuori degli intenti e della portata della presente ricerca, tuttavia la riflessione sulle funzioni della musica in *Il mio cuore è nel Sud* deve necessariamente interrogarsi sull'utilizzo della tecnica dodecafonica come metodo compositivo privilegiato per l'intera partitura.

Rimanendo nell'ambito specifico di quest'opera, si può porre la medesima questione in altri termini: Maderna potrebbe aver utilizzato il metodo dodecafonico perché voleva approfondire l'applicazione di questa "tecnica" in una fase di sperimentazione oppure, in alternativa, potrebbe aver scelto questa soluzione perché gli permetteva di raggiungere in modo più efficace determinati fini espressivi. In altre parole, ci si chiede se, nella genesi dell'opera, l'adozione del metodo compositivo vada collocata temporalmente in una fase anteriore o posteriore rispetto al progetto complessivo e alla riflessione dell'autore sul rapporto tra musica e testo. È il contenuto

¹⁵⁷ L'episodio è commentato da Luca Conti in una riflessione sulla recezione della dodecaфонia e della Scuola di Vienna in Italia (Conti, 2003, p.158).

ad orientare verso l'uso di una tecnica o, viceversa, è la tecnica a dare forma al contenuto?

La domanda può sembrare pleonastica, poiché si riferisce a Maderna che in quel periodo stava lavorando assiduamente per espandere le potenzialità del metodo schönberghiano.

Inoltre, se si rimane su un piano astrattamente teorico, si potrebbe sostenere che l'adozione di una "tecnica" (l'insieme delle norme che regolano un'attività) di per sé non debba necessariamente orientare la composizione verso alcune caratteristiche espressive ed escluderne invece altre.

La questione attraversa i fondamenti estetici della musica del Novecento, ma non si esaurisce in essa. Per avere un quadro più completo bisogna infatti considerare tre diversi aspetti storico-biografici che nell'immediato dopoguerra si vengono a intersecare: l'interesse di Maderna verso l'approfondimento e l'estensione dei principi della tecnica dodecafonica; la nascita del genere del "radiodramma" (un prodotto che a fine anni Quaranta era tuttavia ancora in fase di definizione) e gli eventuali vincoli che ciò poteva comportare sulle possibilità stilistiche della musica di commento; il legame tra l'estetica espressionista, l'espressione dell'inconscio e il superamento della tonalità.¹⁵⁸

Alla fine degli anni Quaranta Maderna stava lavorando intensamente all'elaborazione di una poetica e di una tecnica compositiva del tutto personale; *Il mio cuore è nel Sud* si colloca coerentemente in questo percorso stilistico: in breve tempo egli passa dall'adozione del metodo dodecafonico (influenzata dall'esempio di Dallapiccola) a soluzioni sempre più complesse per predeterminare il materiale compositivo.

A partire dalle *Liriche greche* (1948) Maderna amplia sempre di più il modello schönberghiano secondo due principi fondamentali: i procedimenti attraverso cui originare la partitura a partire da una riserva minima di materiale si estendono anche alla dimensione del ritmo; la tecnica della "mutazione" (basata su complessi sistemi permutatori) permette al compositore di rinnovare continuamente le forme con cui si presenta il materiale di partenza (altezze e ritmi) e amplia le possibilità "espressive", non essendo più necessario il riferimento ad un'unica serie nell'ambito di una composizione. La tecnica compositiva presente in *Il mio cuore è nel Sud* (1949) va collocata quindi in questo stadio di recezione e rielaborazione della dodecafonia, che precede immediatamente la fase successiva, basata su sistemi compositivi autonomi. Da questo punto di vista *Il mio cuore è nel Sud* è affine a *Composizione n. 1* (1949), e si può collocare in un percorso che, attraverso *Composizione n. 2* (1949-1950) e *Studi per «Il Processo» di Franz Kafka* (1950) porta alla moltiplicazione multiparametrica del materiale seriale di *Improvvisazione n. 2* (1953).

Bisogna però ricordare che *Il mio cuore è nel Sud* nasce su commissione, per un lavoro radiofonico, un ambito in cui solitamente il compositore non ha libertà assoluta di scelta e si deve confrontare con il sistema produttivo e con l'autore del testo, che spesso è anche il responsabile principale del progetto.

¹⁵⁸ Questa associazione ebbe una connotazione sia positiva (nelle dichiarazioni poetiche di artisti afferenti alla corrente espressionista) sia negativa, nell'opinione che vedeva nella musica genericamente "atonale" un'espressione della patologia psichica; l'associazione, che nella cultura del ventennio fascista ebbe una certa diffusione, fu spesso il frutto di una parziale o totale ignoranza del fenomeno, e ha storicamente segnato una fase infelice della recezione della Scuola di Vienna nella cultura italiana e tedesca.

La storia della realizzazione dei “commenti sonori” per la radio e per il cinema da parte di compositori attivi anche nell’ambito della musica d’arte è segnata da una lunga serie di frustrazioni e fraintendimenti. Questa è infatti per il compositore rappresenta una zona ibrida, dove spesso le istanze della narrazione filmica si vengono ad scontrare con quelle estetiche della musica. Sono innumerevoli infatti i casi in cui le scelte del regista (spesso orientate verso l’utilizzo di stereotipi musicali facilmente codificabili dallo spettatore/ascoltatore) ostacolano le soluzioni ideate dai musicisti (improntate invece ad un’idea di “musica assoluta”).

Maderna stesso si trovò a vivere questo tipo di frustrazione. Nella sua corrispondenza privata, qualche accenno al lavoro come compositore di musiche di commento rivela l’insoddisfazione provata da Maderna in alcune occasioni.¹⁵⁹ Le circostanze di lavoro puramente “artigianale” e routinario (la cui motivazione per Maderna era essenzialmente di natura economica) non sembrano aver lasciato strascichi: può essere citato, ad esempio, l’intento mimetico che contraddistingue le musiche settecentesche scritte per film *Sangue a Ca’ Foscari* (1946) di Max Calindri. Il problema tra regista e compositore, all’interno di una collaborazione siffatta, può nascere invece quando non vi sia chiarezza tra i relativi ruoli e quando vi siano fraintendimenti sull’esito estetico del lavoro a cui il compositore è chiamato a partecipare. Nel caso del film *Le due Verità* (del 1951 ed esaminato in modo approfondito nel prossimo capitolo) Maderna si dedicò intensamente alla composizione di una “colonna sonora” che rispondeva a suoi criteri di “artisticità”, ma che poi il regista criticò aspramente, costringendolo a rinunciare al lavoro svolto. Probabilmente alla base di questo episodio, assai amaro per Maderna, vi fu un profondo malinteso sul ruolo della musica ai fini della resa espressiva del film.

Nonostante queste difficili condizioni generali, il caso di *Il mio cuore è nel Sud* fu più fortunato; Maderna poté muoversi al di fuori degli standard routinari delle musiche di commento i canoni dell’industria cinematografica.

La novità e la specificità del mezzo radiofonico, insieme alla mancanza del dominio dei modelli di importazione nordamericana, furono forse fattori determinanti nel favorire questa libertà di movimento. Come spiega Angela De Benedictis, nonostante il lungo e ampio dibattito intorno alle possibilità espressive offerte da un mezzo come la radio, i primi risultati concreti nel campo dell’«arte radiofonica» si ebbero in Italia solo a partire dagli anni Cinquanta. [Cfr. De Benedictis, 2004]. Il primo lavoro di Maderna in questo settore va visto quindi come il passo iniziale di una fase pionieristica, che vede intensificarsi l’interazione tra musica e drammaturgia all’interno del radiodramma. [Cfr. De Benedictis, 2004a]. In Italia un genere di ‘intrattenimento’ come il radiodramma iniziò ad avvicinarsi all’«arte radiofonica» soprattutto grazie ai lavori di autori come Maderna e Luciano Berio, che all’interno dell’ente radiofonico ebbero la possibilità di sperimentare forme narrativo-musicali ancora pressoché inesplorate.

Le parole con cui Alessandro Piovesan commissionò il lavoro al giovane Maderna, lasciavano al compositore un’ampia libertà di movimento, senza alludere ad una eventuale limitazione dei mezzi espressivi.

L’incoraggiamento del committente è inequivocabile: Maderna era stato chiamato per partecipare ad un progetto ambizioso: doveva «affiancare scrittori e

¹⁵⁹ È il caso ad esempio delle musiche per il film *Le due verità*, la cui travagliata elaborazione è trattata ampiamente nel capitolo 3.

musicisti per la creazione di un genere radiofonico, [il] ‘radio-drammà’, a cui [avesse] viva partecipazione la musica». ¹⁶⁰

Commissioni di questo tipo rappresentavano, per giovani compositori come Maderna e Berio, una duplice occasione per sperimentare nuove forme espressive e per raggiungere una maggior visibilità sul panorama musicale contemporaneo. ¹⁶¹

Da un lato quindi la lungimiranza di Piovesan nel lasciare libertà al musicista ha fatto sì che Maderna agisse coerentemente con i suoi interessi compositivi e adottasse la dodecaфонia come sistema di riferimento; dall’altro alcune caratteristiche del copione, come il personaggio di Dolores e il suo disagio psichico, favorirono questa scelta. Infatti nella recezione della musica non tonale (ed in particolare del periodo atonale di Schönberg) ebbe una certa risonanza la teoria secondo cui vi era un’affinità naturale tra l’emancipazione della dissonanza e la liberazione delle forze entropiche dell’inconscio umano. ¹⁶² Vi è quindi una tradizione precedente a cui Maderna può aver fatto riferimento, ravvisabile soprattutto nell’ambito dell’espressionismo tedesco, di cui il *Wozzeck* berghiano fu forse l’ultimo tardivo frutto. ¹⁶³ Per contro durante il regime fascista i detrattori della scuola di Vienna spesso ridussero l’associazione tra atonalità e inconscio ad assioma schematico e denigratorio al fine di screditare la musica non tonale. ¹⁶⁴ Tuttavia nel periodo di composizione di *Il mio cuore è nel sud* (l’anno successivo al Congresso dei dodecafonici del 1948) questa visione riduttiva e schematica della scuola di Vienna era decisamente sorpassata, soprattutto per coloro che, come Maderna, avevano acquisito da tempo una maggior consapevolezza del metodo dodecafonico attraverso l’insegnamento di Dallapiccola.

Al di là di queste considerazioni di carattere storico, l’utilizzo della tecnica dodecafonica in *Il mio cuore è nel Sud* va considerata soprattutto come strumento compositivo che Maderna piega ai fini espressivi richiesti dal dramma. Come si è visto nell’analisi dei materiali preparatori, il “cuore” dell’opera, tanto dal punto di vista

¹⁶⁰ Lettera di Alessandro Piovesan a Bruno Maderna, 15 febbraio 1949.

¹⁶¹ Un passo della lettera di Luigi Dallapiccola a Luciano Berio del 6 novembre 1953 citata da Angela Ida De Benedictis è assai indicativa in proposito. Il Maestro incoraggia Berio a proporsi presso le strutture della RAI come autore di “commenti musicali”, poiché «il malvezzo di non poter dare più una commedia alla radio senza commenti musicali più o meno ‘concreti’, forse questa volta torna a tuo vantaggio». [De Benedictis, 2004a, p. 189]

¹⁶² A questo proposito la sintetica esposizione di Philippe Albera sulla storia del teatro musicale del Novecento ricostruisce il percorso parallelo tra la messa in scena delle tematiche legate alla scoperta dell’inconscio e l’abbandono dei nessi strutturali del sistema tonale. [Albera, 2001b] Un breve esame sulla realtà storica culturale dell’Italia prebellica può fornire alcuni dati su quale particolare connotazione espressiva venisse attribuita all’emancipazione della dissonanza nella musica utilizzata in ambito narrativo.

¹⁶³ Nella penuria di esecuzioni e di partiture relative alla scuola di Vienna va segnalato il fatto che Dallapiccola era in possesso di una copia del lavoro berghiano fin dal 1934 e che in Italia il *Wozzeck* fu rappresentato a Roma nel 1941. Sulla recezione della Scuola di Vienna nella musica di Dallapiccola si rimanda alla ricerca di Fiamma Nicolodi [cfr. Nicolodi, 1990].

¹⁶⁴ Se nelle estetiche musicali del primo Novecento sovente vanno di pari passo l’abbandono dei vincoli tonali con l’esplorazione di tematiche legate all’inconscio [cfr. Albera, 2001a], nel panorama culturale italiano durante il ventennio fascista questa concomitanza ha generato schematiche prese di posizione contro le innovazioni schönbergiane. La connotazione negativa che lega l’emancipazione della dissonanza con il disagio psichico è documentata ad esempio da alcuni commenti di Guido Pannain (pubblicati sulla «Rassegna Musicale» nel marzo 1930), secondo cui in Schönberg prevale «il denominatore permanente d’una psicologia in subbuglio» [l’articolo è citato in Somigli, 2002, p. 350]. In modo del tutto analogo in un articolo anonimo, pubblicato sulla stessa rivista nell’ottobre del 1937, si difendeva l’utilizzo espressivo della dissonanza in ambito italiano (in un autore come Dallapiccola) da quello proveniente dalla scuola di Vienna: «Ciò che distingue Dallapiccola dai compositori viennesi è che mentre in questi il linguaggio atonale non dà che sensazioni di esasperata morbosità o di decadente intellettualismo, il nostro riesce a darci sensazioni di serenità e freschezza» [l’articolo è citato in Somigli, 2002, p. 351].

drammaturgico quanto da quello genetico, risiede nella prima comparsa del fischio. Le fondamenta dell'intera partitura gravitano infatti sull'introduzione del motivo del "richiamo" e sul conseguente trattamento musicale del personaggio di Dolores. Si tratta quindi di un momento di snodo particolarmente importante per la struttura complessiva, in cui Maderna espande musicalmente le potenzialità insite nel testo. Il passaggio quindi merita di essere analizzato approfonditamente sia sul piano drammaturgico che su quello musicale.

2.5.2 Il motivo del "richiamo"

Il momento in cui vengono introdotti il fischio e il personaggio di Dolores è cruciale per il radiodramma, poiché pone l'ascoltatore, a circa sei minuti dall'inizio, di fronte ad un cambiamento repentino nel modo e nel contenuto del racconto. Infatti non solo si passa dalla descrizione della città ad una storia privata di affetti e di follia, ma cambia anche la prospettiva: la voce narrante sparisce e fa la sua prima comparsa il personaggio principale (Dolores).

Per il compositore questo momento di snodo presenta due problemi: la partitura dovrà fornire all'elemento sonoro del fischio una veste musicale memorabile (che servirà con funzione di *leitmotif* nel resto del radiodramma) e, contemporaneamente, dovrà introdurre musicalmente il personaggio di Dolores, che da subito si definisce proprio in rapporto al "richiamo".¹⁶⁵

Il collegamento tra questi due ambiti deve essere articolato con cura affinché l'ascoltatore non si trovi disorientato: in un contesto radiofonico, quindi senza il riferimento visivo della scenografia, vi è anche la possibilità che il cambio di "scena" risulti ambiguo e comprometta l'immediata intelligibilità dei dialoghi successivi.

Per rendere meno brusco il passaggio Patroni Griffi inserisce, con poche battute di testo, un breve momento di transizione che ruota attorno all'elemento del fischio, in modo da condurre gradualmente l'ascoltatore attraverso i due ambiti della narrazione. Maderna raccoglie l'idea della transizione, e ne dilata le dimensioni temporali, rendendo il collegamento ancora più fluido.

¹⁶⁵ La resa armonica del fischio (la successione di due accordi che abbiamo chiamato "motivo del richiamo") viene ad assumere quindi una doppia valenza. Dal punto di vista drammaturgico costituisce l'elemento iniziale da cui si genera l'azione; dal punto di vista strutturale (considerando cioè la costruzione della partitura a partire dal materiale preparatorio) dà forma a tutta la prima parte dell'opera. L'analisi dei manoscritti preparatori (paragrafo 2.3) ha mostrato infatti che l'intera composizione è costruita a partire dall'elemento del fischio (il movimento melodico di seconda minore) e dalla sua proiezione armonica (il motivo del "richiamo" rappresentato in Figura 12 di pag. 82).

Al momento della sua comparsa nel racconto (a battuta 45), il fischio è preceduto da una lunga sezione di partitura (il *Blues* delle battute 1-44) ricavata dall'elaborazione dello stesso materiale armonico (il motivo del "richiamo"). Se si limita l'osservazione all'organizzazione delle altezze, ciò potrebbe apparire una soluzione drammaturgicamente poco efficace: poiché il motivo del "richiamo" è già stato udito dall'inizio del dramma, ne risulterebbe indebolito l'effetto di identificazione tra questo elemento musicale e i pensieri della protagonista. Ciò non si verifica poiché a battuta 45 il motivo del "richiamo" si presenta in modo del tutto nuovo, attraverso la rielaborazione di diversi parametri, come il timbro (dagli strumenti a fiato agli archi), l'articolazione ritmica (che diventa più uniforme rispetto alle battute 1-44) e la connotazione stilistica (che nella prima parte rimandava al jazz orchestrale di stile ellingtoniano e ora si avvicina all'idea sonora dell'orchestra da camera novecentesca). Inoltre nel *Blues* iniziale il motivo del "richiamo" non era mai stato segnalato all'ascoltatore in quanto elemento memorabile e significativo, cosa che invece accade invece a partire da battuta 45.

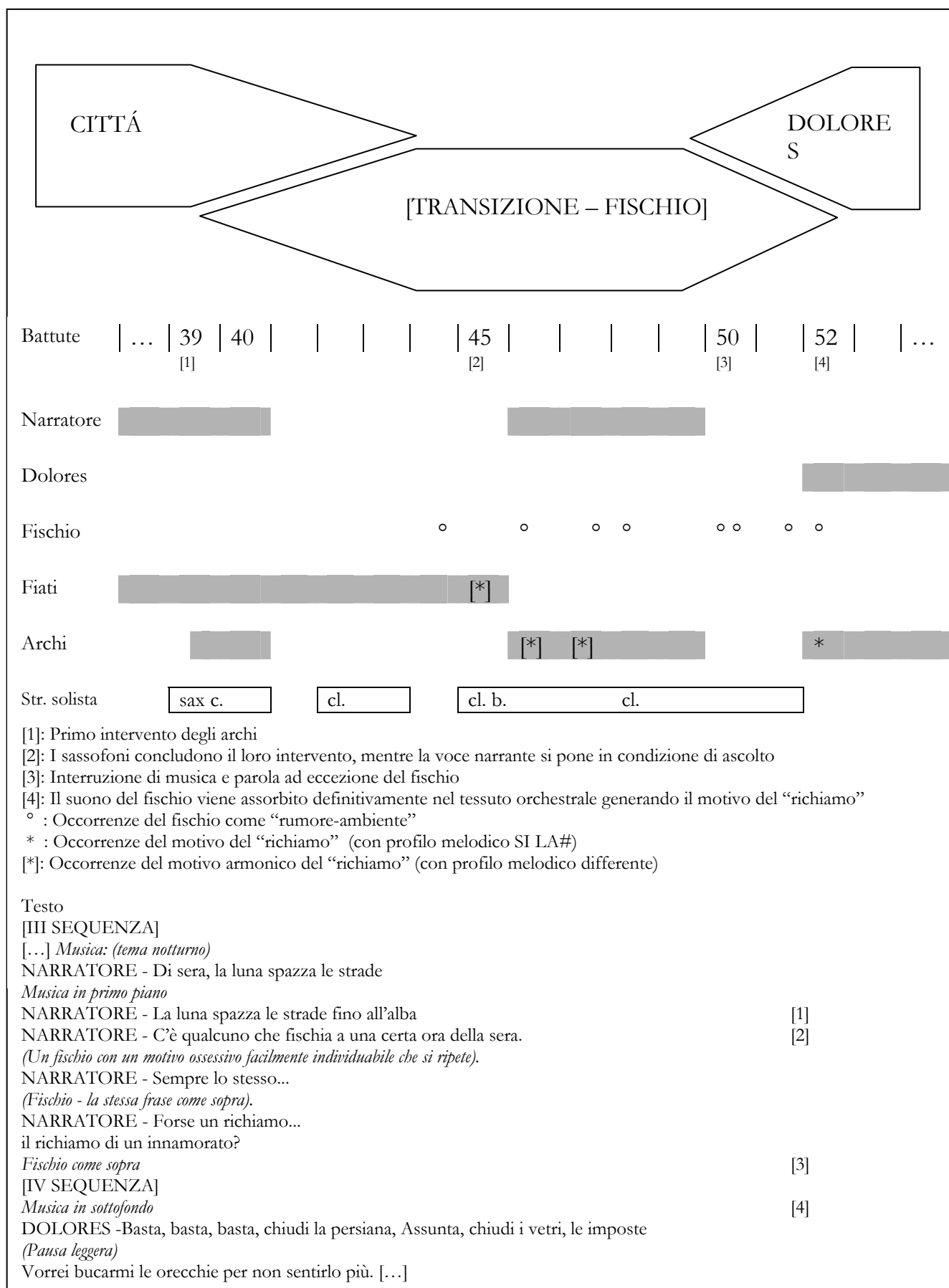


Figura 27: schema dei piani sonori (parola/rumore/musica) nell'introduzione del motivo del «richiamo»

Figura 27 illustra questo segmento di partitura, facendo riferimento ai tre livelli fondamentali del sonoro: parola (le voci del narratore e di Dolores), “rumore” (il suono del fischio) e musica.¹⁶⁶ L’intervallo di battute preso in esame (da 39 a 52) non rappresenta quindi una sezione in sé delimitata, ma, appunto, una zona di transizione dai confini poco definiti.

Come si può vedere, l’intervento degli archi a battuta 39 (al punto [1] della figura) rappresenta il primo elemento di novità (dopo il lungo episodio di *Blues*) a cui corrisponde un rapido abbassamento della dinamica dei fiati. Di conseguenza (battuta 40) la voce narrante si interrompe senza concludere il discorso e segnala agli ascoltatori la presenza di un suono (assolvendo ad una funzione fática): «C’è qualcuno che fischia a una certa ora della sera». Poco dopo i fiati concludono il loro decorso, fermandosi proprio sul motivo armonico del “richiamo” (punto [2]), per lasciare posto definitivamente agli archi.¹⁶⁷ La transizione tra i due elementi timbrici (gli archi e i fiati) avviene in modo graduale, con una soluzione paragonabile a ciò che nella tecnica del montaggio cinematografico (e nel missaggio delle tracce sonore) si chiama “dissolvenza incrociata”.

La momentanea sospensione di battuta 39 (l’intervento degli archi e l’abbassamento di dinamica) serve quindi a mettere in scena una sorta di metafora sonora del silenzio e dello stato di ascolto “selettivo”: il narratore si pone momentaneamente in una condizione analoga a quella dell’ascoltatore reale ed esprime le sue congetture su un elemento del “rumore ambiente”. Questo principio viene ripreso e reso ancor più chiaro poco dopo (al punto [3] della figura): nelle due misure prive di musica (e col solo fischio in primo piano) anche il narratore tace, come se si ponesse in ascolto. La pausa musicale segnala inoltre la conclusione della transizione: fa il suo ingresso la voce di Dolores e inizia una nuova sezione della partitura (punto [4] del grafico), che nel copione era indicata come «sottofondo».

La protagonista esprime immediatamente la sua impressione sul fischio (un insieme di paura e attrazione) e propone quindi un’interpretazione, di carattere emotivo e simbolico, del suono appena percepito dall’ascoltatore reale. La musica che accompagna questo nuovo punto di vista commenta l’intervento parlato, specificando lo stato d’animo della protagonista.¹⁶⁸

Infatti la caratterizzazione psicologica del personaggio, seppur fondamentale per lo svolgimento dell’azione, viene delineata nel testo in modo quasi sbrigativo, accennata con pochi tratti. Questa “approssimazione” nel definire la protagonista, letta alla luce del rapporto tra musica e narrazione in auge nel cinema hollywoodiano classico, sembra quindi chiamare implicitamente in causa il contributo della musica.

¹⁶⁶ Il grafico presenta una sintesi di questo segmento di partitura ma, per semplificarne la lettura, alcuni dati relativi all’uso degli strumenti dell’orchestra sono stati trascurati. Sono state messe in evidenza le “sezioni” strumentali (archi o fiati) caratterizzate da procedimenti omoritmici; tuttavia nell’ultima riga dello schema sono indicati gli interventi “solisti” di alcuni strumenti a fiato (clarinetto, clarinetto basso e sassofono contralto), che eseguono rapide frasi melodiche di impianto dodecafonico sopra lo “sfondo” armonico dei fiati o degli archi. Per completezza è necessario inoltre precisare che a battuta 52 l’orchestrazione prevede l’aggiunta di flauto e vibrafono all’insieme degli archi.

¹⁶⁷ Come si evince dai segni * e [*] dello schema, solo a battuta 52 il motivo del «richiamo» viene presentato con il suo autentico profilo melodico Si-La# (corrispondente all’intonazione del fischio); negli altri casi l’armonia è proposta con una differente disposizione delle voci.

¹⁶⁸ Secondo Claudia Gorbman tra le principali funzioni della musica di commento nel cinema vi è quella di offrire allo spettatore delle informazioni riguardo il “punto di vista” dei personaggi, la loro interpretazione del mondo, che può essere anche discordante con il “punto di vista” ricavabile attraverso le immagini o dalle battute dei dialoghi. [cfr. Gorbman, 1987]

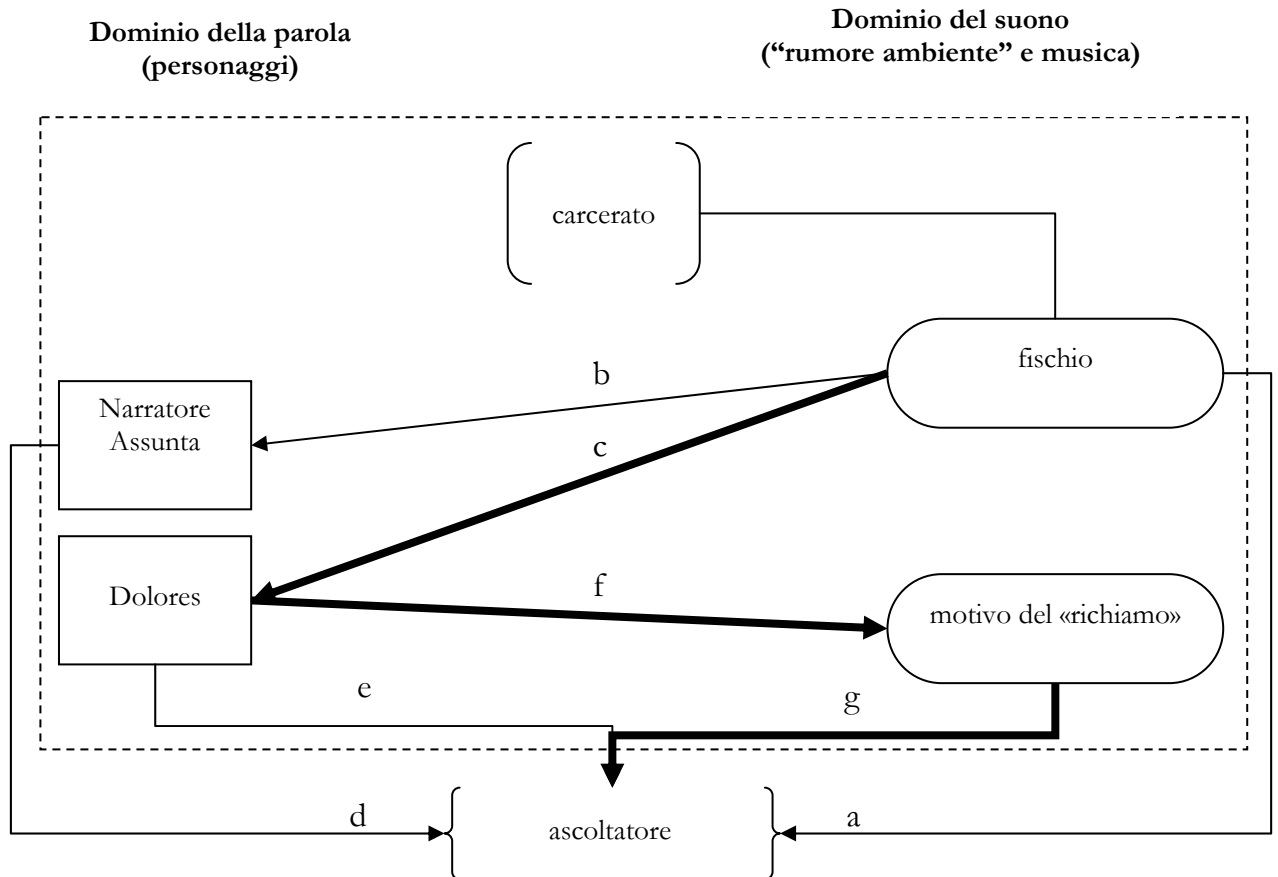
Questa modalità espressiva ha radici in alcune convenzioni radicate nella tradizione operistica (e, ancor di più, nel dramma musicale wagneriano e nel poema sinfonico tardo romantico) e poi migrate nella “colonna sonora” del film hollywoodiano. Secondo questi modelli (quasi norme prescrittive nell’ambito del cinema americano) le emozioni provate dai personaggi femminili vanno sempre espresse attraverso una musica di commento, anche (o soprattutto) quando si tratta di sentimenti inespressi (o non specificati) attraverso le parole. Di fronte ai deraglianti sentimenti di Dolores, testo e musica prendono quindi due strade differenti: dai dialoghi emerge soprattutto (almeno inizialmente) la reazione razionale e plausibile dei parenti, che invocano l’intervento di un medico; invece la musica si fa portavoce dello stato d’animo di Dolores, “piegando” la caratterizzazione del personaggio verso significati non esplicitati del tutto dal testo.

L’episodio presenta inoltre anche un contenuto di natura metalinguistica, rappresentando quella sfera dell’esperienza umana che riguarda l’interpretazione dei messaggi sonori; infatti l’oggetto del “commento” musicale in questo caso è proprio l’atto di ascoltare da parte dei personaggi e in particolar modo l’interpretazione distorta della realtà uditiva da parte di Dolores.

Infatti per rendere il punto di vista interno di Dolores la parola risulta uno strumento meno efficace rispetto alla musica; in questo passaggio infatti l’orchestra rivela allo spettatore il modo in cui Dolores sente il fischio: mentre quest’ultimo viene interpretato dal narratore, da Assunta (e probabilmente dall’ascoltatore stesso) in termini razionali, come un “oggetto sonoro” semanticamente neutro, nella mente di Dolores esso risuona in maniera del tutto differente.

La Figura 28 mostra, attraverso una rappresentazione grafica, il “sistema di ascolto” che gravita attorno al fischio del carcerato.¹⁶⁹ Il percorso segnato con la freccia di spessore maggiore indica il processo interpretativo messo in atto da Dolores. Al di fuori di un sistema emittente-ricevente il fischio sarebbe una materia sonora “inerte” dal punto di vista comunicativo, ma in questo contesto esso viene caricato di significato da Dolores, che proietta su di esso un forte valore emotivo. Per l’ascoltatore l’atto interpretativo di Dolores diventa visibile (o, in termini più appropriati, udibile) principalmente attraverso il trattamento che l’orchestra riserva alla motivo riconoscibile del fischio.

¹⁶⁹ L’intero episodio utilizza in modo raffinato i diversi piani di ciò che Michel Chion chiama il “sistema di ascolto” del film (in questo caso del radiodramma). Secondo Chion la funzione del sonoro nella narrazione filmica va intesa alla luce del sistema di relazioni che si instaura tra i diversi elementi del tessuto sonoro (musica, parola, rumore), dove i partecipanti all’azione scenica possono essere sia produttori (emittenti) che ascoltatori (riceventi) di suoni e parole. A rendere più complesso questo panorama vi è il fatto che tanto i personaggi quanto lo spettatore implicito possono essere più o meno consapevoli del tessuto sonoro complessivo. Anche nell’opera l’uso del cantato *a parte* rende lo spettatore testimone di ciò che dice un solo personaggio, mentre gli altri presenti sulla scena non ne sono consapevoli. Nel cinema questo fenomeno si estende all’uso della “voce-off”, con cui può rendere udibile il pensiero interiore di un personaggio. Questa teoria abbraccia anche la consuetudine, da parte dello spettatore di cinema, di non essere consapevole della presenza della musica cosiddetta extradiegetica. Per convenzione la musica di commento non viene ascoltata con “orecchio vigile”, ma si fruisce in modo non consapevole; in tal modo la finzione narrativa non è messa a repentaglio; in proposito Chion [2001] impiega l’espressione “contratto audiovisivo” che, nell’ambito del radiodramma, andrebbe tradotta come contratto “audio-narrativo”. Per esprimere un concetto analogo, Claudia Gorbman usa invece il termine “inudibilità” (*Inaudibility*) [Gorbman, 1987, p. 76] ovvero il presupposto che la musica di commento agisca senza che lo spettatore ne noti la presenza. La musica di commento quindi deve essere “inudibile” perché altrimenti gli interventi musicali verrebbero letti come elementi non plausibili nella presunzione di verosimiglianza su cui si basa il contesto narrativo.



- a:** il suono emesso dal carcerato può essere considerato un “rumore ambiente”: mancano le informazioni per definirlo come atto comunicativo e, anche se lo fosse, non è dato il codice per interpretarlo come segnale sonoro.
- b:** il narratore (e in seguito Assunta) prendono atto di questa latenza o ambiguità di significato.
- c:** Dolores invece carica il suono del significato di «richiamo» di cui lei stessa è il destinatario.
- d:** il narratore e Dolores esprimono verbalmente e razionalmente i loro dubbi sul valore comunicativo del fischio e l'ascoltatore reale è informato di questa interpretazione.
- e:** Dolores descrive verbalmente la sua reazione emotiva all'ascolto del fischio.
- f:** la musica di commento rielabora il fischio nel motivo del «richiamo», offrendo, secondo alcune convenzioni del genere, il punto di vista interno di Dolores.
- g:** l'ascoltatore può interpretare a sua volta la musica di commento come la trasposizione in termini espressivo-musicali del modo in cui il fischio viene ascoltato e interpretato dal personaggio Dolores.

- Interpretazione del fischio da un punto di vista razionale ed espressa verbalmente nei dialoghi tra i personaggi.
- Interpretazione del fischio da un punto di vista irrazionale ed espressa attraverso la musica di commento.

Figura 28: schema del sistema di ascolto interno al racconto alle battute 39-52

La musica che commenta la figura di Dolores (e in cui il motivo armonico del richiamo riecheggia in varie forme) conferisce una determinata connotazione espressiva alle sue parole, anche se i termini e la qualità di tale attributo semantico sono difficili da tradurre verbalmente senza il ricorso ad allusioni o a metafore relative ad altri campi di esperienza.¹⁷⁰

Dall'analisi di questo episodio si è visto come il testo di Patroni Griffi contenesse in *nuce* alcune soluzioni drammaturgiche e come l'apporto musicale di Maderna abbia definito in modo più preciso ed efficace l'insieme di implicazioni a cui il testo rimanda. Dal punto di vista dell'analisi della partitura sin'ora si è fatto riferimento all'impiego di una figura motivico-armonica (il "richiamo") e all'utilizzo delle famiglie strumentali con funzione di demarcazione (tra due sezioni del dramma) e di identificazione (i fiati per l'ambiente della città, e gli archi per il personaggio di Dolores). Rimane ancora da esaminare come Maderna abbia adoperato il "metodo di scrittura con le dodici note" per fornire un'identità sonoro-musicale a Dolores.

2.5.3 La caratterizzazione musicale di Dolores

La musica che accompagna la prima comparsa di Dolores svolge quindi una funzione di commento: orienta l'ascoltatore verso una particolare interpretazione delle sue parole e in particolare suggerisce il modo in cui la ragazza sia soggiogata dal fischio, che per lei assume un forte potere persuasivo e perturbante.

Le prime parole pronunciate da Dolores rivelano una condizione di forte disagio, dove trovano spazio la paura (Dolores si rivolge ad Assunta in cerca d'aiuto), il disorientamento (Dolores non capisce cosa le stia succedendo), la presenza di un'idea ossessiva (il "richiamo" del carcerato).

L'episodio musicale che compare in "sottofondo" (da battuta 52 a 63) svolge quindi una funzione di demarcazione (segna l'inizio di una nuova scena), di identificazione (associa al personaggio una "sonorità", ovvero un costrutto sonoro e timbrico riconoscibile, anche se atematico) e di commento (orienta l'ascoltatore verso una particolare interpretazione dell'episodio narrativo). Si è già mostrato come la musica assolva alle prime due funzioni; rimane invece ancora da chiarire in che modo la musica "commenti" l'azione e come possa essere interpretato il significato di tale commento.

Il presupposto di una tale indagine è che la musica rimandi a significati emotivi (o, per usare un'espressione di Mario Baroni, evochi delle "esperienze esistenziali") sulla base dei quali lo spettatore possa interpretare i significati espressi dal testo e quindi attribuire un senso complessivo al messaggio sincretico di musica e parola. In questo determinato contesto narrativo, tali "significati" della musica possono rinforzare il senso dell'opera o "modularlo", rendendolo meno ambiguo e suggerendo delle implicazioni che la parola non esplicita del tutto.¹⁷¹

Per analizzare l'episodio in questa prospettiva è necessario leggere gli aspetti strutturali della musica alla luce del contesto narrativo, per arrivare a proporre una

¹⁷⁰ Mario Baroni fa riferimento a questa problematica nel breve ma assai denso articolo in cui sintetizza le posizioni esistenti sul tema del significato in musica. [cfr. Baroni, 1999]

¹⁷¹ Nicholas Cook, in *Analysing Multimedia*, sostiene che la principale funzione di commento nel cinema classico hollywoodiano risieda proprio nella possibilità di chiarire gli aspetti di ambiguità semantica lasciati aperti dal testo verbale o visivo. Gli *scores* assolvono a questa funzione indispensabile quando nel testo segnico vi siano dei "gaps", delle zone di indeterminatezza da chiarire con la musica [Cook, 1998, p. 105].

possibile interpretazione sulla specificità del “senso” di cui la musica si fa portatrice. La tesi che qui si vuole sostenere è che, in questo caso la musica contribuisca a definire la psicologia del personaggio, conferendo alle parole di Dolores un senso di disorientamento, di annebbiamento della coscienza e suggerendo una condizione di distacco dalla realtà dominata da un’idea ossessiva.¹⁷²

A tale scopo è necessario innanzitutto riprendere alcuni risultati emersi nell’analisi del materiale preparatorio (cfr. paragrafo 2.3, *Il materiale ‘precompositivo’*). Come si è già osservato Maderna ricava dal motivo del “richiamo” la riserva di materiale seriale per la stesura di tutta la prima parte del radiodramma. In particolare il passaggio preso in esame (da battuta 52 a 63) si basa interamente sul piano seriale contenuto nel foglio MP2 (si veda la trascrizione riportata in Figura 29).

Come si è osservato nel paragrafo 2.3.2 (a cui si rimanda per più dettagliate delucidazioni) il materiale armonico del piano seriale mostra una chiara derivazione dal motivo del “richiamo” (seppur operata con principi non rigidi) sia sul piano delle verticalità che sull’asse orizzontale.

Figura 29: trascrizione diplomatica del piano seriale di foglio MP2.

Dal punto di vista armonico i primi due accordi ripropongono esattamente il motivo del “richiamo”, mentre nelle successive coppie di accordi si nota una deviazione, più o meno significativa, dal modello originario. Sull’asse orizzontale, la serie “melodica” (la “serie n. 1” riportata in Figura 18 a pag. 102) riprende ed enfatizza l’intervallo di seconda minore e rimanda così all’elemento da cui si origina tanto la partitura quanto il dramma: la discesa cromatica del fischio (Si-La#).

Nella stesura di questo passaggio egli conserva quasi integralmente l’organizzazione del materiale di partenza (presente nel foglio MP2); nell’assegnare i valori di durata Maderna mantiene infatti la sincronia originale tra le parti verticali (presentando omofonicamente la successione degli accordi) e distribuisce in maniera equidistante nel tempo le armonie (due accordi per battuta, con minime variazioni). L’esposizione completa di questo piano seriale alla comparsa di Dolores fa ritenere che le caratteristiche della serie rispondano a determinate esigenze espressive, legate al

¹⁷² A tale scopo sarà necessario fare riferimento agli studi sul rapporto tra musica e significato, a partire dalla proposta di Leonard Meyer [cfr. Meyer, 1992]. In realtà gran parte dei modelli teorici presi in esame sono stati elaborati principalmente per l’analisi della musica tonale. Tuttavia in Meyer (come pure in altri casi) la trattazione dei principi cardine del sistema teorico si basa spesso sul confronto dimostrativo tra l’ambito tonale e quello non tonale, il che permette di utilizzare alcuni dei risultati anche per la musica di *Il mio cuore è nel Sud*. L’analisi che segue si basa sul presupposto che la tecnica seriale, manipolata opportunamente dal compositore, abbia un ruolo rilevante nel definire il significato espressivo dell’intero episodio.

personaggio. Le caratteristiche articolatorie e timbriche del passaggio inoltre svolgono l'importante funzione di mettere in evidenza il testo. Dal punto di vista dei piani sonori, infatti, questa soluzione si rivela assai efficace per fare da sfondo al primo dialogo tra Dolores e la sorella. Le parti della serie "armonica" vengono distribuite tra due violini, le tre viole e il flauto, mentre il vibrafono esegue la serie "melodica"; a questi si aggiunge un suono fisso (un armonico prolungato del primo violino). La dinamica bassa e l'uniformità ritmica portano la musica da un livello di primo piano ad uno di sfondo, orientando l'attenzione dell'ascoltatore verso la comprensione del testo: infatti è in queste prime battute di dialogo che si danno le informazioni fondamentali per la comprensione del *plot*.

Dal punto di vista delle qualità spatio-temporali della musica, si può interpretare questo passaggio come la rappresentazione musicale di uno schema cinetico realizzato attraverso procedimenti sintattici e di articolazione musicale, il cui risultato espressivo può ricondurre al particolare stato mentale di Dolores.

Il piano seriale è caratterizzato da un'armonia assai densa e da un effetto di ridondanza, ottenuto con isomorfismi intervallari che agiscono sia sul piano armonico (l'alterazione minima della soluzione accordale presente nella prima coppia di accordi) sia su quello melodico (la ripetizione dell'intervallo di seconda minore). Il materiale così organizzato ritorna quindi continuamente sulla medesima idea, l'armonizzazione cromatica dell'intervallo di seconda minore. Volendo interpretare su un piano espressivo queste caratteristiche, si potrebbe affermare che questa continua rielaborazione del passaggio di semitono produce un effetto di "motore immobile", di movimento ricorsivo e ossessivo intorno ad un'idea fissa. La sequenza dei dodici accordi può essere quindi vista come la rappresentazione di un movimento la cui direzione non è definita.¹⁷³

Utilizzando la terminologia proposta da Cristina Cano nel suo studio sul valore semantico della musica nel cinema, si potrebbe descrivere questo passaggio, dal punto di vista delle proprietà cinetiche, come un "movimento senza mutamento di luogo" [cfr. Cano 2002, p. 74].¹⁷⁴ La dinamica contenuta unita all'uniformità ritmica e timbrica inoltre portano a una condizione d'insieme che Michel Imberty definirebbe un «livello basso di dinamismo» [cfr. Imberty, 1990, pp. 33-37].

¹⁷³ Questo tipo di interpretazione di un materiale seriale (dal punto di vista delle connotazioni espressive che esso evoca) risulterebbe del tutto fuorviante se fosse applicato all'analisi di composizioni del serialismo integrale; tuttavia in questo caso la prospettiva adottata è legittimata da più di un aspetto. In primo luogo negli anni di formazione Maderna approda alla tecnica dodecafonica tramite l'esempio di Dallapiccola. Come sintetizza Fiamma Nicolodi, «negli anni Quaranta [...] per Dallapiccola la dodecafonica [...] non deteneva affatto la forza d'urto di un sistema vincolante ed esclusivo, ma era piuttosto un orizzonte impreciso che egli amava osservare alla luce di percorsi e procedimenti alternativi» [Nicolodi, 1990, p. 277]. Il compositore istriano tendeva ad utilizzare i materiali seriali in una prospettiva tematica e, nell'ambito del teatro musicale, simbolica. In secondo luogo, come è già emerso, nel contesto narrativo di questo radiodramma Maderna elabora i materiali seriali proprio in reazione agli elementi drammaturgici più rilevanti (come il fischio del carcerato). Infine nell'episodio musicale in discussione (la "presentazione" musicale del personaggio di Dolores) Maderna espone per la prima volta il materiale seriale così come è stato elaborato nei fogli preparatori. L'idea di serialità quindi è assai lontana dai complessi procedimenti di "mutazione" che egli utilizzerà nelle composizioni di poco successive.

¹⁷⁴ In questa parte dell'argomentazione si fa riferimento ai concetti sviluppati da Cristina Cano nel suo testo *La musica nel cinema*. All'interno di una proposta teorica sul funzionamento semantico della musica l'autrice si occupa appunto delle "qualità spatio-temporali e cinetiche". [cfr. Cano, 2002, p. 73-81]. Cano parte dall'analisi delle espressioni verbali che si utilizzano per descrivere la sfera dell'esperienza spatio-temporale (come "avvicinamento", "allontanamento", ecc.) per poi affrontare il complesso problema dell'espressione simbolico-musicale di tali "schemi cinetici".

Alla luce delle parole di Dolores (lo sfogo iniziale sul proprio disagio e sulle sue ossessioni) questo schema cinetico (il “movimento senza mutamento di luogo” e il “basso dinamismo”) riconduce alla metafora del pensiero che “gira a vuoto”, ossia alla condizione esistenziale di confusione mentale. Il ricorso a questa metafora cinetica per indicare uno stato psichico è emersa già nel paragrafo 2.2.6 (*Il delirio come forza motrice del dramma*) in cui, facendo ricorso alla definizione di pensiero delirante secondo Remo Bodei, si è proposta un’interpretazione della “follia” di Dolores.

Le simmetrie interne alla serie (ciò che Boulez chiama isomorfismi [Boulez, 1979]), nonché il suo trattamento ritmico, agogico e timbrico, rispondono in modo pertinente all’idea di un movimento privo di direzione e, per estensione, rimandano al disorientamento mentale e al ritorno di un’idea ossessiva.

Per avvalorare questa ipotesi si può sottolineare come l’opposizione “movimento direzionato” vs “movimento non direzionato” ricorra tanto nella definizione del concetto di delirio in psicologia (aspetto preso in esame nel paragrafo 2.2.6) quanto negli studi sul rapporto tra sintassi musicale e significato.

Il punto di partenza per questa riflessione potrebbe essere la definizione, semplice quanto illuminante, di “emancipazione della dissonanza” secondo Carl Dahlhaus: «La dissonanza emancipata [...] a differenza di quella subordinata, è un evento senza conseguenze, una sonorità isolata. L’accordo non è privato di comprensibilità, ma non conduce più da nessuna parte». [Dahlhaus, 1987, p. 123, traduzione dell’autore].

A questo proposito le riflessioni di Meyer intorno alla “suspense” musicale permettono di definire meglio il campo semantico a cui si fa riferimento e a definire i processi musicali messi in atto nella rappresentazione dello stato di angoscia ed incertezza di Dolores.¹⁷⁵ Per Meyer il meccanismo psicologico della «suspense è essenzialmente imputabile alla non conoscenza del futuro corso degli eventi» e «desta forti tensioni mentali immediatamente affettive verso una chiarificazione. Se quest’ignoranza perdura nonostante tutto, allora l’individuo è posto in uno stato di

¹⁷⁵ Con il pionieristico *Emotion and meaning in music* nel 1956 Leonard Meyer ha portato un contributo fondamentale allo studio del rapporto tra musica e significato, definendo alcuni concetti fondamentali, che tuttora valgono come riferimento per le ricerche in questo settore. Meyer trae gran parte dei suoi principi da una rielaborazione delle teorie cognitive della *Gestalt* e dagli studi sulla psicologia delle emozioni di John Dewey. La tesi di partenza di Meyer è che “l’emozione o l’affetto si manifestano quando la tendenza verso una reazione viene arrestata o inibita” [Meyer, 1992, p. 41]. Gran parte del lavoro di Meyer è dedicato a comprendere i processi che coinvolgono l’ascoltatore durante l’ascolto di un brano tonale, ossia la segmentazione delle figure musicali e il riconoscimento di “figure” (*patterns*). In particolare nei processi di implicazione-realizzazione la musica può generare delle “attese” nell’ascoltatore (il termine *expectation* negli studi successivi viene sostituito con *implication*, che si riferisce non più alle reazioni dell’ascoltatore ma alle regole sintattiche interne alle strutture musicali) a cui, nell’ambito dello stile tonale, possono seguire delle realizzazioni (*realizations*) immediate o posticipate. L’insieme di questi meccanismi di ascolto viene interpretata come articolazione di schemi di tensione-distensione. Il sistema meyeriano trova la sua applicazione più pertinente nell’analisi della musica tonale, tuttavia la sua riflessione può essere utile anche per la musica del Novecento quando egli affronta il tema dei limiti percettivi entro cui è possibile interpretare gli stimoli sonori all’interno di una logica di “implicazione/realizzazione”. Approfondendo i meccanismi di inibizione delle tendenze nell’ascolto musicale, Meyer distingue due casi: l’“attesa” e la “suspense”. Il primo caso si verifica quando una serie di eventi sonori implica l’arrivo di un evento determinato (ad esempio l’accordo di tonica a conclusione di una cadenza); ciò è interpretato come la tendenza al raggiungimento di una conclusione definita e prevedibile dalle regole di sintassi del sistema: più l’evento è procrastinato, più l’attesa si fa intensa. «L’attesa è dunque il prodotto di consuetudini consolidate di risposta sviluppate in relazione ai diversi stili musicali ed ai criteri dell’umana percezione, conoscenza e reazione – le leggi psicologiche della vita mentale». [Meyer, 1992, p. 60] Diverso è il caso in cui una situazione di incertezza produca un effetto di “attesa generica” verso molteplici soluzioni possibili. In questo caso il risultato è, oltre che “affettivo”, anche di confusione ed incertezza. [Meyer, 1992, p. 22].

dubbio e di incertezza. Comincia ad avvertire la propria incapacità di controllare la situazione. [...] In poche parole proverà inquietudine e ansia, persino timore, anche senza ragione» [Meyer, 1992, p. 57].

Sempre secondo Meyer l'ambiguità di una figura musicale (tale da indurre ad uno stato di suspense) può derivare da due fattori: l'eccessiva differenziazione tra gli elementi che la compongono (con tendenza alla frammentazione o al «caos») o, al contrario, l'eccessiva somiglianza tra gli elementi (con tendenza all'uniformità o ad una «primordiale omogeneità») [Meyer, 1992, p. 214]

Una sequenza di eventi sonori in cui prevale il criterio dell'uniformità, «mancando di un'articolazione interna, non stabilisce né punti di attività, né punti di riposo. Ragion per cui l'ascoltatore non è in condizione di prevedere il fine ultimo, il punto logico d'arresto» della sequenza. [Meyer, 1992, p. 216].

Nell'ambito del sistema tonale la suspense può essere un espediente retorico momentaneo per creare una forte attesa verso una chiarificazione (Meyer cita come esempio le battute iniziali della Nona sinfonia di Beethoven). Solo in certi casi, quando lo stato di suspense viene protratto oltre determinate soglie, l'ascoltatore si trova a dover valutare se interpretare l'incertezza prolungata come uno stato temporaneo o permanente. In questa seconda ipotesi «potrebbe essere necessario un riesame dell'intero sistema di credenze che l'ascoltatore reputava appropriato e pertinente all'opera» [Meyer, 1992, p. 59]. Come conseguenza estrema l'ascoltatore può rifiutare del tutto il valore comunicativo del brano ascoltato oppure lo svolgimento inatteso può essere interpretato come «volontà deliberata di confondere» [Meyer, 1992, p. 59].

Se nell'episodio preso in esame è pertinente fare riferimento al concetto di “suspense”, allora quest'ultima considerazione di Meyer sembrerebbe la più appropriata: l'incertezza musicale viene protratta al fine di “confondere” o, meglio, di rappresentare lo stato di confusione del personaggio.

In anni più recenti le intuizioni di Meyer sono state sviluppate da altri studiosi, che hanno approfondito il modo in cui un brano musicale può essere interpretato come rappresentazione metaforica di differenti modalità di concepire il tempo.

Secondo Imberty l'ascoltatore tende ad interpretare i passaggi dotati di elevata complessità strutturale come evocatori di esperienze soggettive di “disgregazione dell'io”; nel sistema teorico di Imberty un elevato grado di complessità strutturale, congiunto ad un basso dinamismo, genera risposte di “angoscia depressiva” e malinconia, mentre un elevato grado di complessità e un intenso dinamismo generano risposte di “angoscia parossistica” e aggressività [Imberty, 1990, pp. 34-37].¹⁷⁶

¹⁷⁶ Tra gli autori che hanno proseguito nella direzione tracciata da Meyer, Michel Imberty ha approfondito in particolare i processi di continuità e discontinuità, mettendo in relazione questo aspetto della struttura musicale con le risposte emotive degli ascoltatori registrate sperimentalmente. Gli studi di Michel Imberty hanno messo in evidenza il passaggio cruciale, che segna la nascita delle estetiche musicali del Novecento, «da un tempo musicale continuo e omogeneo ad un tempo discontinuo e frammentato». [Imberty, 2001, p. 527] Lo studioso francese arriva a definire come «negazione del tempo» il percorso di “frammentazione” e di “tempo discontinuo” iniziato storicamente con Debussy. Confrontando le conclusioni di Imberty sulla musica del Novecento con la discussione di Meyer, sembra tuttavia che lo studioso francese si concentri sui meccanismi di “indebolimento della forma” dovuti all'eccessiva differenziazione tra gli elementi di una “serie”. Imberty non dedica altrettanta attenzione all'altra modalità con cui si verifica il disorientamento dell'ascoltatore secondo Meyer, l'uniformità e l'omogeneità tra gli elementi. Per Imberty la “negazione del tempo” nelle estetiche novecentiste avviene soprattutto attraverso la discontinuità e la frammentazione e in misura minore attraverso l'uniformità e l'omogeneità.

Attraverso una metodologia del tutto differente Jonathan Kramer ha approfondito il modo in cui la musica può evocare diversi tipi di “tempo”: basandosi su coppie antinomiche (come tempo “lineare” opposto a “non lineare”,

Riesaminando la caratterizzazione musicale di Dolores alla luce delle considerazioni di Imberty si può affermare che l'“angoscia depressiva” del personaggio è resa (nel passaggio preso in esame) attraverso un episodio armonicamente denso e, per l'elevato cromatismo insito nella struttura seriale, assai complesso, ma dal dinamismo basso (la scansione dei valori è piuttosto lenta e timbricamente uniforme).

Una conferma delle modalità con cui la musica può esprimere il sentimento di ‘angoscia’ viene dalla proposta teorica di Cristina Cano sul funzionamento semantico della musica. Cano analizza i processi di “trasposizione sintomatica delle emozioni”, facendo riferimento agli schemi corporei che sono solitamente legati all'esperienza psichica e fisiologica di una determinata emozione.¹⁷⁷ In base a questa metodologia Cano affronta la discussione sull'espressione musicale dello stato di ‘angoscia’ partendo dalle teorie sul comportamento umano. In questo ambito di studi l'angoscia viene descritta come «l'emozione causata primariamente dall'impossibilità di realizzare l'azione gratificante. [...] Ciò avviene soprattutto quando si crea un conflitto tra pulsioni fondamentali e l'apprendimento – per lo più indotto dalla sociocultura – della punizione che può procurare soddisfarle» [Cano, 2002, p. 124]. Per la sua natura intrinsecamente conflittuale, l'angoscia viene quindi descritta come una emozione “mista”, che nasce dalla compresenza delle emozioni primarie di ‘paura’ e ‘desiderio’. Passando dal piano dell'esperienza a quello della rappresentazione musicale, Cano cita i passaggi cromatici e modulanti della musica del periodo romantico come un esempio di «transfert dall'ambito sintattico a quello psicologico, un senso di alterazione cognitivo-percettiva e di incertezza, che rappresenta uno tra i principali sintomi intrapsichici dell'angoscia» [Cano, 2002, p. 126].

Ai fini della presente discussione, tali considerazioni possono essere viste come un punto mediano tra la prospettiva psicanalitica di Bodei e i modelli teorici di Meyer e Imberty sul rapporto tra sintassi musicale e significato.

Alla luce di questi contributi teorici si può tornare sull'episodio musicale preso in esame (la caratterizzazione musicale di Dolores) per chiarirne alcuni processi espressivi.

Lo stato di incertezza e di annebbiamento della coscienza del personaggio è reso attraverso la somma di due componenti: dal punto di vista dei rapporti intervallari (regolati dalla serie e non dalla tonalità) l'ascoltatore non può operare delle previsioni

o tempo “direzionato” opposto a “non direzionato”) ha concentrato l'attenzione sulle differenti modalità di ascolto che la musica suggerisce. Anche nell'argomentazione di Kramer hanno un peso rilevante le metafore di tipo cinetico: «Mentre i principî lineari scorrono costantemente, ciò che viene determinato in base ai principî non lineari non si sviluppa e non subisce mutazioni». [Kramer, 2002, p. 146]. Secondo Kramer inoltre la categoria del tempo musicale “lineare non direzionato” contraddistingue la maggior parte della musica atonale: «Sebbene molta musica del XX secolo mostri un alto grado di linearità, soltanto parte di quella linearità è finalizzata ad un obiettivo. In altre parole molta della linearità atonale opera a livelli superficiali, ma non ai livelli intermedi o profondi. [...] La musica che esibisce questo speciale senso del tempo, che io chiamo “linearità non finalizzata” è, come la musica tonale, in costante movimento, ma gli obiettivi di questo movimento non sono inequivocabili» [Kramer, 2002, p. 149]. Infine anche Kramer allude alla possibilità che la tendenza alla non linearità sia una metafora musicale dei processi inconsci del pensiero: «Come la temporalità dei processi interni del pensiero, il senso del tempo in molta musica del XX secolo è spesso non lineare» [Kramer, 2002, p. 153].

¹⁷⁷ Cristina Cano poggia la sua argomentazione su diversi studi di psicologia delle emozioni, facendo riferimento alle tre diverse componenti che entrano in gioco nella percezione delle emozioni: comportamentali, fisiologiche ed esperienziali soggettive. Nel suo modello la rappresentazione musicale delle emozioni si basa su “processi di trasposizione sintomatica” «Per trasposizione sintomatica si intende il trasporre nelle strutture musicali (significante) certe configurazioni motorio-espressive che accompagnano tipicamente una determinata emozione. La rabbia, ad esempio, si manifesta sempre accompagnata dalla sensazione cinestesica di tensione e da precise configurazioni paralinguistiche, che possono essere trasposte nelle strutture musicali» [Cano, 2002, p. 104].

sulla continuazione dei processi musicali; ne deriva un senso d'incertezza, potenziato dall'uniformità ritmica e timbrica. Il basso livello di dinamismo (scansione metrica lenta e dinamica contenuta) specifica ulteriormente questa sensazione, orientandola verso l'espressione dell'angoscia piuttosto che della paura. Inoltre la rilevanza che assume l'elemento melodico di semitono (presente nella serie "melodica" al vibrafono) lega questo stato d'animo di Dolores al ricordo ossessivo del fischio. Infine vi è un aspetto determinante che ancora non è stato preso in esame. Mentre il dialogo tra Dolores e Assunta appare concitato e a tratti disperato, il commento musicale, benché concepito serialmente, presenta aspetti di eufonia e, dal punto di vista dinamico, scorre lentamente in sottofondo.¹⁷⁸ La musica, in altre parole, non instaura con il testo un rapporto di puro "parallelismo" (una consuetudine della musica cinematografica aspramente criticata da Adorno e Eisler [1975]): mentre le parole di Dolores esprimono l'urgenza drammatica del suo problema, la musica commenta in modo distaccato, con un momentaneo effetto straniante. Questa divergenza tra l'intensità concitata della parola e l'indeterminatezza pacata del commento musicale sembra voler esprimere il distacco di Dolores dal mondo reale, il suo allontanarsi dall'ordine consueto delle cose per rifugiarsi in un mondo tutto interiore, costruito attorno all'idea ossessiva del "richiamo".

Questa funzione straniante, che forse potrebbe apparire una forzatura interpretativa, diventa più manifesta nelle successive occorrenze del motivo del "richiamo" in altri momenti del radiodramma. Come si è osservato, nella seconda metà dell'opera il personaggio di Dolores rimane essenzialmente statico: mentre ella comunica sempre meno con i familiari, i suoi sporadici interventi servono principalmente a ribadire che ormai ha come unico interlocutore l'immaginario amante. Si tratta di due brevi momenti basati su un dialogo immaginario tra Dolores e il suo "amore". In queste occasioni (evidenziate dalla Figura 7 a pag. 112) Maderna commenta la definitiva perdita del senso di realtà di Dolores inserendo delle interpolazioni che inframmezzano il decorso musicale principale. In particolare alle battute 203-207, sotto il breve monologo di Dolores, il motivo del "richiamo" si ripropone come una parentesi del tutto estranea che interrompe momentaneamente l'idea musicale principale. In un altro passaggio, alle battute 181-183, l'accordo di dodici suoni tenuto dagli archi rievoca la sonorità timbrica che ha caratterizzato l'esordio di Dolores.

¹⁷⁸ La dimensione "eufonica" del materiale deriva in parte dalla realizzazione timbrica e in parte dalle strutture triadiche interne alle verticalità. Come si è mostrato nel paragrafo 2.3, in gran parte del materiale seriale gli accordi di sei note possono essere intesi come due triadi sovrapposte, il che genera un effetto di latente politonalità.

2.6 *Blues e boogie-woogie*

Possiamo immaginare che quando nel 1949 Maderna accolse l'invito, rivoltogli da Alessandro Piovesan, di realizzare delle «espressioni jazz in un clima d'arte», egli non avesse dubbi sulla tecnica compositiva da adottare. Maderna aveva iniziato ad utilizzare procedimenti di tipo dodecafonico l'anno precedente (con le *Tre liriche greche*) ed è comprensibile che egli ritenesse opportuno fare altrettanto anche per *Il mio cuore è nel Sud*.

Come si è visto nel capitolo 1, nella prima metà del secolo vi sono pochi esempi di rilettura del jazz attraverso il filtro della Scuola di Vienna. Le poche eccezioni (come il *Ragtime* nel primo atto della *Lulu* berghiana, o il breve *Blues* contenuto in *Volo di notte* di Dallapiccola) erano però troppo distanti, culturalmente e temporalmente, da Maderna e inoltre era cambiato l'oggetto di riferimento: il tipo di jazz diffuso nell'Italia del 1949 risultava infatti del tutto diverso dal *foxtrot* in voga negli anni Venti e Trenta.

Per la parte jazzistica di *Il mio cuore è nel Sud* Maderna quindi doveva affrontare due differenti problemi. Da un lato doveva definire un modello di riferimento, attingendo ad uno dei numerosi stili presenti nel panorama jazzistico; dall'altro doveva riuscire a coniugare il sistema di predeterminazione delle altezze con la natura intrinsecamente tonale della musica jazz. Questi due aspetti saranno quindi presi in esame nell'analisi dei due episodi jazzistici del radiodramma, il *Blues* iniziale e il brano *boogie woogie* che accompagna la quinta sequenza di testo.

Anche se non è certo che Maderna si sia ispirato allo stile di un particolare musicista jazz, per molti aspetti il *Blues* iniziale sembra evocare il cosiddetto “effetto Ellington”, il particolare impasto timbrico che caratterizzava una delle più celebrate orchestre jazz.¹⁷⁹

Ad eccezione della componente armonica (predeterminata in base ai piani seriali), tutti gli altri aspetti della scrittura rispettano i canoni con cui un'orchestra jazz esegue solitamente un brano a tempo lento. Risalta in particolare il ruolo della sezione ritmica. Mentre le percussioni (piatto, grancassa e tamburo con corde) scandiscono costantemente e delicatamente la pulsazione, la parte del contrabbasso pizzicato rivela che il modello jazzistico a cui Maderna si stava rifacendo era piuttosto recente. Invece di una linea di accompagnamento per semiminime, ad imitazione della pratica del *walking bass* jazzistico, Maderna fa in modo che il contrabbasso intervenga con funzione di “riempimento”, inserendo rapide frasi melodiche tra un accordo e l'altro dei fiati. I brevi interventi del contrabbasso rimandano quindi alla pratica improvvisativa del *fill*: l'elaborazione estemporanea di una risposta strumentale che si inserisce nelle pause del “tema” principale. Ad inizio brano, infatti, i fiati (tromba, corno inglese, trombone, clarinetto e clarinetto basso) si muovono omoritmicamente, accentuando spesso la suddivisione debole dei movimenti e al contempo il ritmo armonico piuttosto lento permette al contrabbasso di inserire i suoi rapidi interventi melodici senza interferire con l'attacco degli accordi.

Nella tradizione delle orchestre jazz il *fill* di contrabbasso è un'acquisizione piuttosto recente (rispetto all'epoca della composizione di Maderna): questo strumento

¹⁷⁹ Bisogna tuttavia segnalare che tra i manoscritti del compositore si trova anche la trascrizione (poco più di uno schizzo) di un brano di Duke Ellington, *Echoes of Harlem*.

ha iniziato ad emergere con funzione melodica e contrappuntistica proprio nella formazione di Ellington, quando, nel 1939, il bassista Jimmy Blanton entrò nell'organico.¹⁸⁰ Anche per quanto riguarda l'utilizzo degli strumenti a fiato si possono avvertire degli influssi ellingtoniani: si veda ad esempio l'indicazione delle sordine per gli ottoni: quella "a cappello" per la tromba (e altrove è prevista una «sordina con portavoce del tipo usata nella musica jazz») e una differente (forse del tipo *Harmon*) per il trombone. Inoltre i sassofoni suonano quasi sempre "in sezione" e si muovono spesso con moto parallelo, secondo una tecnica che, nel gergo dell'arrangiamento jazzistico, viene chiamata *block-chords*.

Nel complesso quindi l'articolazione ritmica e il ruolo degli strumenti non deviano dalle convenzioni della scrittura jazzistica. Ciò che distingue questo inizio da un tipico brano ellingtoniano è invece la determinazione delle altezze, che, come è stato evidenziato nei paragrafi precedenti, in questo caso sono completamente predeterminate attraverso i piani seriali preparatori. Nonostante questo, l'effetto complessivo, anche dal punto di vista armonico, non risulta molto distante dalle armonie cromatiche presenti nei brani a tempo lento di Ellington.

Questa equiparazione può sembrare di primo acchito poco verosimile: infatti, nonostante le idiosincrasie armoniche che contraddistinguono lo stile di Ellington, tutta la musica jazz degli anni Trenta e Quaranta è imperniata fondamentalmente sulla tonalità, mentre il "metodo per comporre mediante dodici suoni che non stanno in relazione fra loro" era nato, appunto, con lo scopo di liberare l'"espressione" dal vincolo tonale [cfr. Rognoni, 1954, p. 111]. La ragione dell'effetto tonale del *Blues* maderniano risiede però nella particolare struttura del materiale. Per la prima parte dell'episodio Maderna utilizza il piano seriale di foglio MP3, che si riporta nella figura seguente.

Figura 30: piano seriale di foglio MP3

Nel lavoro compositivo Maderna rimane sostanzialmente fedele al materiale iniziale, assegnando la sequenza degli accordi ad un insieme di fiati che si muovono omoritmicamente.

Si osservi la trascrizione degli abbozzi di partitura relativi alle battute 1-10 dell'episodio *Blues* (Figura 31). Nei primi due righi sono segnati i fiati (alle battute 1-8, corno inglese, tromba con sordina a cappello, trombone con sordina, clarinetto e

¹⁸⁰ Si pensi ad esempio agli interventi solistici di contrabbasso nel primo tema di *Jack the bear*, registrato dall'orchestra di Ellington nel (1940). Sullo stile di Blanton nell'orchestra di Ellington si rimanda a Schuller, 2004, p. 137-138 e a Rattenbury, 1990, pp. 143-163.

clarinetto basso; mentre alle battute 9-10 due sassofoni contralto, un tenore e un baritono). Sul terzo rigo il compositore ha appuntato le altezze che, seppur appartenenti al materiale seriale originale, non sono state utilizzate per le parti dei fiati (altrove Maderna chiama “resti” tali note eccedenti). Queste altezze vengono invece integrate nella parte di contrabbasso, annotata sul quarto rigo, che pure attinge al materiale seriale.

The image displays three systems of musical notation for a blues episode. Each system consists of three staves: 'Fiati' (Woodwinds), '[Scarti]' (Percussion), and 'Cb.' (Double Bass).
 - **System 1 (Measures 1-4):** The 'Fiati' staff is divided into two parts: 'Tr. Cr. I.' (Trumpet in C) and 'Cl.' (Clarinet). The 'Cb.' staff has a complex rhythmic line with triplets. The '[Scarti]' staff has a few notes.
 - **System 2 (Measures 5-8):** The 'Fiati' staff includes 'Tr. Cr. I.' and 'Cl. B.' (Clarinet in B). The 'Cb.' staff continues with rhythmic patterns. The '[Scarti]' staff has more notes.
 - **System 3 (Measures 9-10):** The 'Fiati' staff includes 'Tr. 4 sax' (4 Saxophones). The 'Cb.' staff has a few notes. The '[Scarti]' staff is mostly empty.

Figura 31: episodio Blues, battute 1-10; trascrizione degli abbozzi di partitura A1r, A2r, A3

Nel paragrafo 2.3.1 si è visto come il piano armonico di foglio MP3 sia caratterizzato da relazioni triadiche interne (esemplificate Figura 14 di pag. 101). Nella stesura dell'episodio *Blues*, Maderna accentua questa caratteristica, omettendo alcune note e rendendo ancora più forte l'ascendenza tonale degli accordi. Un'analisi dell'armonia dal punto di vista "estesico" permette di interpretare l'episodio come una successione di accordi "tradizionali" defunzionalizzati e inseriti in un contesto altamente cromatico. Nell'esempio che segue le prime sette battute sono "tradotte" utilizzando la siglatura degli accordi convenzionale nella musica jazz.

Figura 32: interpretazione degli accordi nell'episodio *Blues* secondo la siglatura in uso nel jazz (battute 1-10)

Vista in questo modo, la successione non si discosta molto dall'uso "non funzionale" dell'armonia che si riscontra in alcune composizioni di Ellington.

Secondo Gunther Schuller, inoltre, un elemento fondamentale dello stile ellingtoniano risiede nella condotta delle parti: in molti suoi brani, ed in particolare in quelli a tempo lento, egli dispone le voci degli accordi in modo non convenzionale, assegnando al sassofono baritono «note che determinano il colore specifico di un accordo», come la 7^a o la 9^a. [Schuller, 1996, p. 152]

In conclusione, quindi, Maderna piega i vincoli del sistema dodecafonico per ottenere, dal materiale seriale, una sostanza armonica più convenzionale: le prime sette battute sembrano ruotare attorno alla successione di tre accordi minori in relazione di terza minore tra loro (Mim, Do#m, Solm) che si susseguono a intervalli di due misure. Un altro aspetto che ricorda l'armonia ellingtoniana è l'impiego dello "scivolamento cromatico" tra accordi adiacenti (ciò che nel gergo dell'arrangiamento jazzistico si chiama *chromatic approach*): si veda ad esempio il passaggio tra Re#m7 e Mim7 a battuta 1 e tra Do#9, Do9 e Si9 alle battute 6-7.

La relazione tra il materiale di partenza e la partitura non è però sempre così diretta.

A partire dalla seconda metà di battuta 9 fino a battuta 13, ad esempio, (l'ingresso del quartetto di sassofoni) Maderna utilizza una variante del materiale seriale di foglio MP3 (inclusa nel medesimo manoscritto). Questo infatti viene rielaborato trattando con criteri diversi la componente orizzontale della "serie melodica" (il primo rigo di figura Figura 30) e quella verticale delle singole armonie. Dapprima Maderna ricava il retrogrado inverso della "serie melodica" ad iniziare dalla nota Mi (un tono sotto l'originale), dopodiché riporta sotto ogni nuova altezza i relativi accordi, mantenendo inalterata la struttura intervallare delle verticalità. L'esempio di Figura 33 chiarisce il procedimento facendo riferimento solo alle prime tre altezze della serie.

The image shows two musical staves side-by-side. The left staff is titled 'Serie melodica originale' and has an arrow pointing right above it. It shows three notes labeled 'a', 'b', and 'c' in ascending order on a treble clef staff. Below it are two staves showing chordal accompaniment. The right staff is titled 'Serie melodica RI' and has an arrow pointing left above it. It shows three notes labeled 'c', 'b', and 'a' in descending order on a treble clef staff. Below it are two staves showing chordal accompaniment.

Figura 33: confronto tra il piano seriale originale di foglio MP3 e quello derivato

In questo modo pur cambiando la sequenza degli accordi rimane invariata la qualità implicitamente “tonale” di ogni verticalità e l’effetto jazzistico iniziato nelle prime battute può quindi continuare senza discontinuità.

Complessivamente, con questo inizio *Blues* (la cui indicazione agogica in partitura è «Sonno lento») Maderna sembra voler esprimere il senso di indolenza che emerge nelle prime parole del Narratore. L’immagine della città che si sveglia all’alba è resa con una serie di parole che fanno riferimento all’area semantica della “lentezza”: « Eterne città del Sud pigre sotto il sole che rallenta il tempo [...] Città che l’alba lentamente scopre / Che caldi ronzii di mosconi d’oro lentamente addormentano nei pomeriggi eterni della grande stagione». L’incedere lento degli accordi, il timbro ovattato degli ottoni (nel registro medio grave) e dei bassi del clarinetto, e il movimento melodico del contrabbasso pizzicato (che potrebbe rimandare alla rappresentazione convenzionale di un movimento lento e pesante) si addicono efficacemente all’immagine di calma soleggiata con cui si apre il testo.¹⁸¹

La seconda parte del *Blues* (da battuta 33 a battuta 51) serve da sottofondo alle parole del Narratore che tratteggia una descrizione notturna della città, con l’immagine degli spazzini in primo piano.

Maderna opera in questo caso con modalità del tutto analoghe al primo *Blues*, utilizzando però come riserva di materiale il piano armonico di foglio MP2. L’abbozzo di partitura di foglio A6 permette di verificare il rapporto tra il materiale di partenza e la stesura dell’episodio. Anche in questo caso le verticalità del piano seriale vengono assegnate agli strumenti a fiato (tutti i fiati dell’orchestra, con la predominanza dei sassofoni e dei clarinetti). Negli esempi che seguono (Figura 34 e Figura 35) si riporta il piano armonico di foglio MP2 e la trascrizione dell’abbozzo di partitura di foglio A6, corrispondente all’episodio *Blues* (battute 33-38). Alle due trascrizioni sono state aggiunte delle indicazioni numeriche per evidenziare il rapporto tra il materiale preparatorio e l’abbozzo di partitura.

¹⁸¹ A questo proposito il precedente che più si avvicina a questa rappresentazione è il più volte citato *Street Scene* (si rimanda al paragrafo 1.2 per un approfondimento), in cui il secondo atto (tanto nel film di Vidor del 1931, quanto nell’opera di Weill del 1946) si apre con la scena del risveglio della città. Nel film, in particolare, il senso di lentezza viene reso con una musica di sapore blues.

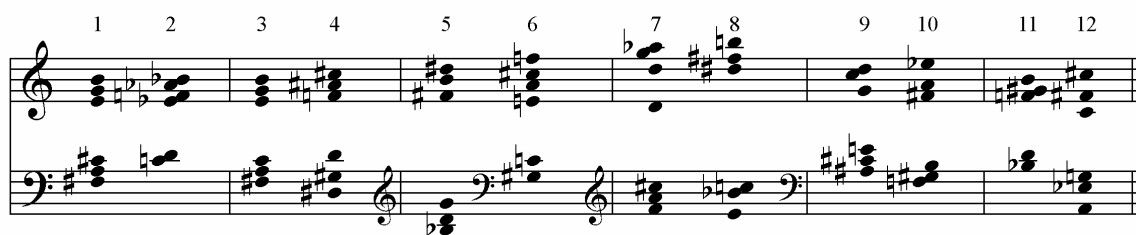


Figura 34: piano seriale di foglio MP2



Figura 35: primo episodio *Blues*, trascrizione dell'abozzo A6, corrispondente alle battute 33-38 della partitura

A differenza del primo episodio *Blues*, ora la tessitura diventa più densa e il movimento armonico serve da sfondo per alcuni brevi interventi di sassofono contralto, clarinetto e pianoforte con flauto in unisono. Questi vengono stesi in un successivo abbozzo di partitura (A7, trascritto nell'esempio seguente) assieme alla parte di contrabbasso.

Anche in questo caso, gli interventi solisti sembrano evocare la pratica improvvisativa del *fill*: le rapide frasi melodiche si inseriscono infatti tra un accordo e l'altro dei fiati, come se un improvvisatore "rispondesse" alle armonie dell'orchestra. Per queste parti solistiche Maderna ricorre alle serie derivate dal piano seriale di foglio MP2 (analizzate nel paragrafo 2.3.2). Il retrogrado della *serie n. 1* è utilizzato per la linea del sassofono contralto (battuta 34); l'intervento di clarinetto (battuta 36) si basa sulla trasformazione n. 5 di foglio A6 mentre quello di flauto e pianoforte in unisono (battuta 38) utilizza la trasformazione n. 4 di foglio A6.

Figura 36: secondo episodio *Blues*, trascrizione dell'abbozzo di partitura A7, corrispondente alle battute 33-39 della partitura.

Il contrabbasso pizzicato questa volta accenna brevemente un movimento di *walking bass* servendo da sostegno ritmico agli interventi degli strumenti solisti e lasciando affiorare un accenno di pulsazione *swing*. Inoltre Maderna, qui come in altri momenti della partitura, altera lievemente la successione degli accordi rispetto al materiale originale per inserire brevi motivi tipicamente jazzistici. Si confronti, ad esempio, il movimento accordale alla quarta battuta di Figura 35 (corrispondente a battuta 36 della partitura) con il piano armonico di Figura 34: la successione degli accordi 6 – 5 – 6 del determina, nella voce superiore, un effetto di “nota di volta” che, con il ritmo puntato tipico del fraseggio jazzistico, si traduce nella tipica cellula melodico-ritmica del *fox-trot* (ballo afroamericano in voga negli anni Venti).¹⁸²

Figura 37: motivo *fox-trot* nel secondo episodio *Blues* (battuta 36)

¹⁸² La cellula ritmico-melodica tipica del *fox-trot* si ritrova anche in alcune composizioni degli anni Venti ispirate al jazz. Ne è un esempio chiarissimo la musica scritta da Ravel per la scena della teiera e della tazza cinese in *L'enfant et les sortilèges* (1925). Come si è visto nel capitolo 1, altri motivi ritmici di matrice afroamericana si riscontrano in abbondanza nelle partiture di ambito tedesco, come mostrano anche Bradford Robinson [1994a] e H. J. Erwe, [1997].

Il breve accenno ritmico, seppur fugace, risalta in un contesto di accordi tenuti a lungo e rimanda ad un motivo che era già comparso nella parte della tromba del primo episodio Blues (si veda l'esempio di Figura 31 a battuta 9).



Figura 38: motivo *fox-trot* nel primo episodio *Blues* (battuta 9)

Il secondo episodio jazzistico, il *Tempo di boogie woogie*, commenta la scena dei gatti randagi «troneggianti su cumuli d'immondizie». Nel radiodramma questa breve scenetta serve da intermezzo comico-grottesco e si caratterizza per immagini legate al movimento e per i personaggi bizzarri, come gli spazzini, i gatti e la signora che invisce. Maderna sembra rispondere alle richieste di Patroni Griffi (che, attraverso le didascalie del copione, aveva previsto delle «note grottesche») e utilizza un organico ridotto: quattro sassofoni (tre contralti e un tenore, che però interviene solo nella prima battuta), pianoforte e contrabbasso pizzicato.

Come già osservato, in riferimento al *Blues* orchestrale, anche in questo caso i rimandi al jazz si possono cogliere soprattutto nel ruolo degli strumenti e nell'articolazione ritmica delle parti, mentre l'elemento "deformante", rispetto al modello stilistico di partenza, risulta nella determinazione seriale delle altezze.

A dispetto dell'indicazione *boogie-woogie*, questo episodio sembra piuttosto far riferimento a tradizioni differenti: la parte del pianoforte (rinforzata dal contrabbasso) riproduce effettivamente gli stilemi ritmici dello *stride piano* (da cui il *boogie-woogie* deriva), evidente nell'ostinato ritmico iniziale (battute 106-109, cfr. riproduzione della partitura): l'alternanza di note gravi e acute alla mano sinistra suggerisce la propulsione ritmica tipica della musica pianistica afroamericana degli anni Venti e Trenta.



Figura 39: episodio *Boogie-woogie*, riproduzione della partitura Suvini Zerboni, bb. 106-109

Diversa invece è la stesura dei fiati, il cui organico è del tutto inusuale nella tradizione jazzistica: Maderna sembra voler sfruttare la dimensione ridotta della formazione per ottenere un jazz immaginario che, attraverso il filtro deformante della dodecaфонia, evochi la polifonia improvvisata di stile neworleansiano. Infatti i tre sassofoni contralto non si muovono per moto parallelo, come accade nelle orchestre swing degli anni Quaranta e come lo stesso Maderna prevede in altre parti della partitura, ma creano un fitto intreccio polifonico. Come in un'ipotetica esecuzione improvvisata, le linee melodiche si rincorrono, si sovrappongono e le idee musicali

passano da uno strumento all'altro. Siamo quindi in un contesto stilistico e costruttivo del tutto differente dall'episodio Blues, che era regolato piuttosto da una logica di tipo armonico. Il procedimento compositivo utilizzato per la stesura del boogie-woogie conferma questa ipotesi: Maderna non ricorre a piani armonici definiti, ma costruisce l'intreccio delle voci (e le armonie del pianoforte) a partire da una sola serie dodecafonica, la serie n. 3 di foglio A6 (ricavata a sua volta dalla serie n. 1 del piano seriale di foglio mp2; cfr. par. 2.3.2).



Figura 40: serie n. 3, ricavata dal piano seriale di foglio MP2.

Dapprima Maderna definisce una linea melodica di 18 misure (corrispondenti alle battute 111-128) sul foglio A18.

Le serie di riferimento quindi funzionano come una griglia in cui ad ogni suddivisione della battuta corrisponde un'altezza. Per costruire la melodia Maderna non fa che selezionare uno dei suoni disponibili nella riserva di materiale e collocarlo nel pentagramma nella posizione metrica corrispondente. Nell'esempio seguente le linee tratteggiate illustrano questo procedimento in relazione alle prime tre battute.¹⁸³



Figura 41: stesura della melodia a partire dalla serie n. 3.

Come si vede nell'esempio (relativo alle sole battute 111-113) la melodia non esaurisce la serie, ma utilizza solo un numero limitato di altezze. Maderna sceglie liberamente quali note adoperare, ma prevede un sistema in base al quale l'ordine delle altezze nella serie determina la loro posizione nella scansione metrica della battuta.

Assegnando ad ogni altezza il valore di un ottavo, le 12 note di una serie vengono così a coprire, nel complesso una battuta e mezzo e la somma complessiva delle quattro varianti (48 note in tutto) corrisponde a 6 misure.

¹⁸³ Lo stesso procedimento adottato da Maderna era stato utilizzato in precedenza da Albang Berg per la stesura dell'episodio "Film Musik", inserito all'interno dell'opera *Lulu*. Si veda in proposito il grafico esplicativo contenuto nella monografia di Douglas Jarman [1979, p. 159], del tutto analogo a quello di Figura 41. Maderna in questo passaggio divide la scansione ritmica secondo la suddivisione lunga-breve che caratterizza la pronuncia delle crome nel fraseggio jazzistico (in questo caso croma puntata-semicroma). Per questo motivo all'interno della serie le note "pari", che corrispondono alla suddivisione in "levare", coincidono in realtà con la semicroma.

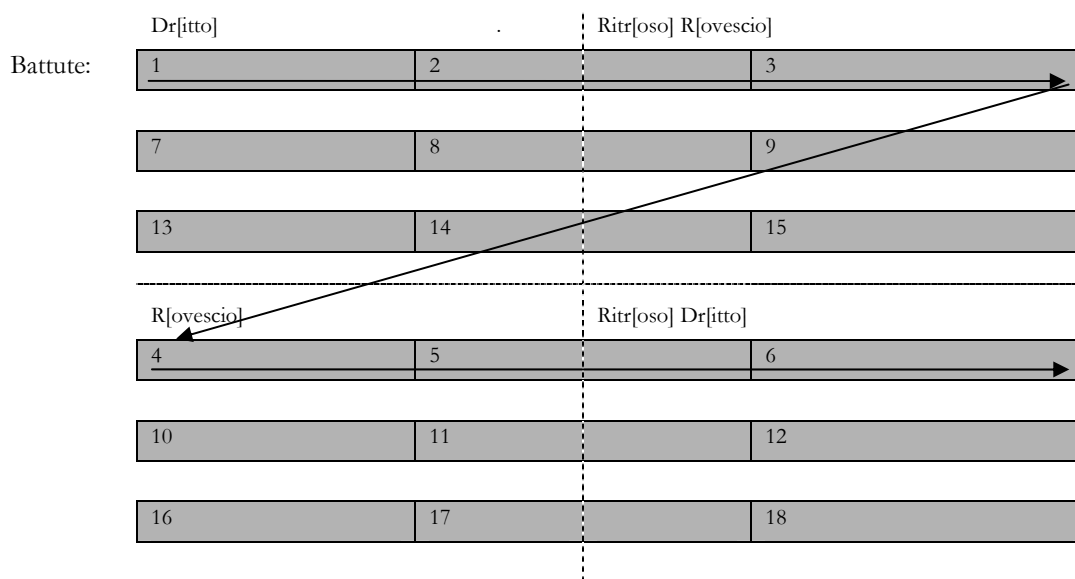


Figura 42: schema della disposizione dei righi musicali nel foglio A18

Per la realizzazione della melodia di 18 misure Maderna prevede di utilizzare per tre volte il ciclo delle varianti secondo quest'ordine (disposto sul foglio A18): «Dr[itto]» (Originale), «Ritr[oso] R[ovescio]» (retrogrado inverso), «R[ovescio]» (inverso), «Ritr[oso] Dr[itto]» (retrogrado).

Maderna quindi prepara il foglio A18 dividendo la pagina in quattro settori, uno per ogni variante della serie, come schematizzato in figura.

In questo manoscritto, l'avanzamento della melodia avviene quindi in modo non ortodosso, “saltando” da un rigo all'altro (come mostrato dalla freccia); così facendo vengono utilizzati tutti i quattro settori nell'arco di sei misure e la melodia, nel suo decorso completo, può attingere per tre volte all'ambito di ogni serie. La linea melodica così ottenuta rispetta nel complesso i principî della costruzione dodecafonica, ma al contempo maschera l'impianto seriale, poiché al suo interno possiamo trovare ripetuta la medesima altezza a breve distanza.

Una volta definita la melodia di partenza, Maderna la trascrive sul bifoglio A19 (Figura 43) e utilizza lo stesso principio per stendere il resto delle parti melodiche (per secondo e terzo sassofono contralto e contrabbasso), mentre, per ottenere gli accordi del pianoforte, interpreta in maniera più flessibile le regole metriche del sistema.

Nonostante il processo di predeterminazione possa sembrare rigido, poiché vincola tanto l'altezza quanto la posizione metrica di ogni nota, Maderna conferisce all'episodio una grande vitalità ritmica ed un effetto di sorprendente spontaneità. Il compositore crea infatti un vivace contrasto ritmico tra le linee dei sassofoni (che accentano quasi sempre la suddivisione debole) e la scansione ritmica continua del contrabbasso.

Inoltre nel corso dell'episodio si crea un continuo scambio di elementi motivici tra le diverse parti, come se fosse in atto un processo di imitazione improvvisata tra i musicisti (un tipo di interazione che nella critica jazzistica viene chiamato solitamente *interplay*).

The image shows a musical score for a jazz ensemble. It consists of two systems of staves. The first system includes staves for saxophone 1, saxophones 2 and 3, piano (treble and bass clefs), and double bass. The second system continues the piano and double bass parts, with specific annotations [1] and [2] highlighting melodic imitations.

Figura 43: trascrizione dell'episodio boogie-woogie dal foglio A19

Si veda nell'esempio di Figura 43 (trascrizione dell'abbozzo di partitura contenuto nel foglio A19 e relativo alle battute 111-115) come l'elemento melodico di tre note che conclude una frase del secondo sassofono (punto 1) viene immediatamente imitato dal pianoforte, che termina in modo analogo (punto 2).

Tra i rimandi stilistici rintracciabili in questo breve brano si potrebbe forse includere lo stile *novelty*, una derivazione del ragtime che andava molto in voga negli anni Venti soprattutto tra i pianisti bianchi, come Zez Confrey. Questo stile pianistico prevede che, sulla struttura formale del ragtime, si inseriscano elementi dissonanti e sonorità inconsuete come effetto sorprendente ed "eccentrico".

Il riferimento al *novelty* sembra affiorare soprattutto quando il pianoforte accompagna le grida «sguaiate» di una signora che scaccia malamente un gatto randagio, con un movimento in terzine di crome nel registro acuto dello strumento (quasi ad imitazione dei movimenti scomposti del felino). Non si può non ricordare a

questo proposito il modo con cui Confrey rappresenta i movimenti di un gatto sulla tastiera nel suo brano più popolare: *Kitten on the keys*.¹⁸⁴

Nel complesso l'episodio *boogie-woogie* fornisce un fondale musicale adatto ad una scena grottesca, rispondendo perfettamente alle implicazioni del testo; a questo scopo Maderna poteva, infatti, avvalersi di una lunga tradizione teatrale e cinematografica in cui il nero (e la musica afroamericana) vengono parodiati e in cui il descrittivismo della musica produce effetti comici e surreali. In questo caso però è forse più pertinente vedere in questo episodio (il gatto che fugge inseguito dalla signora e dagli spazzini) un rimando al sottogenere dei cartoni animati degli anni Trenta, assai ricchi di scene di inseguimento tra animali di vario tipo, dove il jazz viene spesso utilizzato per sottolineare i risvolti comici delle immagini con elementi descrittivi.¹⁸⁵

2.7 Differenze di poetica tra Patroni Griffi e Maderna

Per *Il mio cuore è nel Sud* Patroni Griffi sperava di «far nascere testo e musica di pari passo»¹⁸⁶ prima ancora di aver individuato un compositore. Non abbiamo notizie precise su come sia stato condotto il lavoro di *équipe* tra l'autore del testo e il musicista, ma dalla corrispondenza con Maderna si deduce che in gran parte la loro collaborazione si svolge a distanza.¹⁸⁷ È probabile infatti che i rispettivi impegni non abbiano consentito ai due di operare a stretto contatto (perlomeno nella fase conclusiva del lavoro); lo stesso Patroni Griffi, ad opera ormai quasi giunta al termine, si rammarica di conoscere il compositore solo superficialmente: «mi scriva, ogni tanto, mi faccia sapere qualcosa. Abbiamo scritto un lavoro insieme e siamo due estranei».¹⁸⁸

Ad ogni modo la partitura realizzata da Maderna risponde pienamente all'idea di «una continua punteggiatura sonora dei sentimenti disperati che si agitano»¹⁸⁹ e procede sottolineando gli stati espressivi dei personaggi e le immagini evocate dalla voce narrante.

Nonostante la discontinuità della narrazione (che procede alternando la vicenda della coppia alla rappresentazione della città) il commento musicale è steso attraverso campiture ampie e contribuisce a saldare i singoli segmenti narrativi e a rafforzare il senso di continuità. In particolare, negli interventi della voce narrante incentrati sulla descrizione della città, il testo tende ad essere frammentario mentre la musica enfatizza un senso di linearità: laddove il narratore accosta rapidamente immagini diverse o cambia registro, la partitura spesso si concentra su un unico clima espressivo, senza aderire al copione in maniera didascalica. Il risultato è una condizione di “asincronia” tra musica e testo che gioca un ruolo importante nelle parti dedicate alla rappresentazione della pluralità urbana. Tuttavia lo scambio di pareri tra Patroni Griffi e Maderna, successivi alla stesura della partitura, fanno ipotizzare che tale esito sia

¹⁸⁴ Gli episodi riportati da Adriano Mazzeletti e da Marcello Piras nei loro saggi sulla presenza del jazz in Italia, attestano la popolarità di Confrey nel nostro paese e la curiosità che le sue composizioni suscitavano, rispettivamente, in compositori come Puccini e Petrassi [cfr. Mazzeletti, 2004, p. 78; Piras, 1998, p. 230].

¹⁸⁵ Sul rapporto tra jazz e cartoni animati si rimanda al saggio di Michele Fadda [2003].

¹⁸⁶ L'intenzione di Patroni Griffi è riportata nella lettera già citata di Alessandro Piovesan a Bruno Maderna.

¹⁸⁷ Le lettere sono state pubblicate interamente da Angela Ida De Benedictis [2004, pp. 217-223].

¹⁸⁸ Giuseppe Patroni Griffi a Bruno Maderna, 15 dicembre 1949

¹⁸⁹ Le parole sono di Patroni Griffi nella già citata lettera di Alessandro Piovesan a Bruno Maderna del 15 febbraio 1949

scaturito anche da una differente interpretazione dell'opera da parte del drammaturgo e del compositore.

Come si è già osservato, il testo che Maderna inserisce nella partitura differisce (talvolta in modo sostanziale) dal copione poi pubblicato da Patroni Griffi. Le lettere rivelano che Maderna, lavorando alla composizione dopo aver ricevuto il copione, intervenne sul testo originale omettendo le parti che più tendevano alla frammentarietà. Quando già il radiodramma aveva partecipato all'edizione del Premio Italia del 1949, Patroni Griffi esprime in una lettera il suo dissenso riguardo ai tagli sul copione, rilevati osservando la partitura finita: l'iniziativa di Maderna gli appare del tutto inaspettata, tanto che il drammaturgo si accorge di alcune modifiche solo durante la stesura della missiva stessa.¹⁹⁰

Spiega Patroni Griffi: «Tutti questi tagli da lei operati se, come credo, servono a rendere fluido il suo discorso musicale, fanno perdere al testo tutto il suo ritmo interno. [...] Bisogna infatti, proprio puntare sulla frammentarietà delle azioni, altrimenti ne viene fuori un lavoro fallito: per questo è importante, ripeto, inserire la ragazza che canta, e le persiane, e i ragazzini».¹⁹¹ L'autore chiede quindi a Maderna di «inserire i pezzi omessi senza la musica», in modo da ottenere «tutto un pezzo scarno e senza musica, svelto, che darebbe maggiore risalto al nuovo ingresso musicale».¹⁹²

Le lettere rivelano quindi che questa soluzione non viene immaginata in fase progettuale, ma è piuttosto il risultato di una mediazione tra le esigenze del drammaturgo e quelle del compositore: la soluzione più semplice per non arrecare troppo danno al lavoro già svolto e non rallentare eccessivamente la lavorazione.¹⁹³

La medesima missiva inoltre rivela quanto sia stato difficile per Patroni Griffi rendersi conto dell'esito della partitura, non avendo a disposizione né una registrazione provvisoria dell'esecuzione, né le esemplificazioni *vis a vis* del compositore. Il drammaturgo infatti ammette con rammarico: «Io sono convinto che la musica è stupenda, ma mi sento innanzi al suo spartito come sordo. Mi fa una rabbia!».

Le omissioni di Maderna, in corrispondenza delle sequenze 2 e 3, determinano addirittura una difformità sostanziale tra copione e partitura: in quest'ultima infatti manca un'intera scena, incentrata su un personaggio femminile secondario (una «voce fresca e tenera [che] canta un motivo sereno»). Mentre in altri punti sono previsti anche momenti di recitazione senza sfondo musicale (a tale scopo interi blocchi di testo sono inseriti in partitura), è molto probabile che Maderna avesse intenzionalmente omesso quest'ultima parte. Nelle lettere tra Patroni Griffi e Maderna emerge infatti una differenza di vedute in merito: «Il pezzo che attacca con la ragazza che canta, fino alla «luna le strade», è importante lasciarlo, perché fa parte della presentazione della città, cosa che è maggiormente piaciuta alla commissione [...]».¹⁹⁴ «Per gli altri suoi suggerimenti, non è il caso che io faccia l'intransigente. Vedremo poi qui a Roma, se sarà il caso di inserire oppure no quel pezzo che tratta della ragazza che canta sulla

¹⁹⁰ Infatti discutendo i tagli apportati da Maderna, Patroni Griffi esordisce con questa frase: «Mi accorgo ora che anche nell'inizio mi ha tagliato delle frasi». Lettera di Patroni Griffi a Maderna del 28 giugno 1949.

¹⁹¹ Patroni Griffi si riferisce alla seconda sequenza e all'inizio della terza. Lettera di Giuseppe Patroni Griffi a Bruno Maderna, 28 giugno 1949.

¹⁹² Nella versione tedesca del radiodramma, successiva alla messa in onda RAI, vengono rispettate le indicazioni di Patroni Griffi riguardo l'alternanza di musica di commento e di parti di solo testo.

¹⁹³ In un solo caso (per la frase «cani gonfi galleggianti trofei fiori appassiti in fila indiana secondo corrente») Maderna fu costretto ad aggiungere un segno di ritornello alla partitura già ultimata, in modo da ripetere la battuta 21 e permettere l'integrazione del testo omesso.

¹⁹⁴ Giuseppe Patroni Griffi a Bruno Maderna, 28 giugno 1949.

terrazza. Il fatto è che io non conosco la musica che lei ha scritto e quindi non mi rendo conto di quanto lei mi dice, e magari lei ha cento volte più ragione di me, in questo caso».¹⁹⁵ Dalla risposta di Patroni Griffi sembra che Maderna si sia rifiutato di inserire all'interno del radiodramma una musica di carattere realistico, una semplice melodia di matrice popolare cantata da una ragazza. Le lettere non chiariscono del tutto la motivazione di questo rifiuto, ma il riferimento di Griffi al resto della partitura («la musica che lei ha scritto») fa supporre che Maderna volesse evitare l'effetto di discontinuità stilistica di un intervento vocale di carattere popolare in una partitura concepita serialmente.

Un altro tema oggetto di confronto tra i due autori il finale del radiodramma.

Nella partitura di Maderna, come prescritto dalle didascalie del copione, in corrispondenza della morte del carcerato «*la musica che aveva raggiunto il diapason si interrompe brusca*». Queste sono in effetti le ultime note segnate da Maderna. Gli interventi recitati del finale si dovrebbero svolgere quindi senza musica di commento: Dolores ha una visione dell'accaduto e manda la sorella al carcere; le ultime battute sono di Assunta, che, rientrata, descrive a Dolores l'aspetto di questo amato mai conosciuto.

Vi è però un'apparente incongruenza tra partitura e copione. In quest'ultimo, dopo la morte del carcerato e prima del rientro di Assunta, è segnata la didascalia «*sospensione musicale*»: presa alla lettera, l'indicazione dovrebbe prevedere l'interruzione del flusso musicale quando invece la musica di Maderna si direbbe già definitivamente conclusa.

L'epistolario tra Patroni Griffi e Maderna lascia intuire che il compositore abbia espresso qualche perplessità sul finale e chiarisce questa ambiguità.

Probabilmente Maderna obietta a Griffi che l'ultimo dialogo non rende chiaramente la dinamica dei fatti: Assunta infatti è mandata al carcere e torna immediatamente per descrivere il carcerato a Dolores. In effetti non vi è nulla nel copione che palesi lo scorrere del tempo, se non una breve pausa nella recitazione. Di conseguenza, senza indicatori di luogo e di tempo, il rientro di Assunta risulta artificioso e l'ascoltatore non è messo in grado di comprendere esattamente la dinamica dei fatti. Si può però evitare che Assunta compia il percorso di andata e ritorno tra la casa e il carcere e, per mantenere le battute finali del testo, Maderna suggerisce (come si deduce dalla risposta di Patroni Griffi) che Assunta potrebbe avere una visione del carcerato ucciso, al pari della sorella.

Il finale con Assunta che ha la visione dell'assassinato, non mi sembra giusto, perché toglie ad Assunta quel carattere di povera donnetta che *deve* avere e la mette alla stregua della sorella che è tutta diversa. Però trovo giusto di non spezzare l'atmosfera d'attesa.

Si potrebbe, a mio parere, dopo «corri al carcere, è successo qualcosa», lasciare un ritmo di sospensione (un tamburo, non so) che dia brevemente questo senso di attesa e che si spezzi sulla domanda di Dolores «Dimmi solo com'era» che è importantissima (lei l'ha sognato in mille modi, certamente, quest'uomo). Ripensandoci, ci terrei poi, alla frase di Assunta «povero figlio di mamma»¹⁹⁶ che è tanto aderente al personaggio di questa donna, la quale non vede con occhi di amore o di passione, ma con umiltà e semplicità.¹⁹⁷

¹⁹⁵ Patroni Griffi a Bruno Maderna, 15 dicembre 1949.

¹⁹⁶ La frase, come ha già notato Angela Ida De Benedictis [2004], non compare in partitura.

¹⁹⁷ Lettera di Giuseppe Patroni Griffi a Bruno Maderna, 28 giugno 1949.

Evidentemente Maderna non si convince del tutto di fronte a queste argomentazioni, tanto che Patroni Griffi è costretto ad insistere (a diversi mesi dalla lettera precedente):

«[...] è essenziale che Assunta si rechi al carcere e torni descrivendo per la prima volta fisicamente il vero protagonista della vicenda. Assunta è una donna coi piedi in terra, al contrario di Dolores che è una isterica, e non può *vedere* quello che, Dolores vede, al momento dell'uccisione del carcerato. Assunta non capisce Dolores; non è quindi sullo stesso piano. D'altra parte credo che con una sospensione ritmica musicale, si possa dare il senso del tempo che passa e dell'attesa».¹⁹⁸

Queste considerazioni dell'autore permettono di chiarire quindi l'apparente incongruenza della «*sospensione musicale*». Questa didascalia non indica l'interruzione del flusso sonoro, ma un effetto di “sospensione” del racconto, reso attraverso l'inserimento di un intervento musicale sospensivo (come la scansione isocrona di una percussione) per ottenere una sensazione di attesa che suggerisce lo scorrere del tempo. Di questa soluzione tuttavia non è rimasta traccia in partitura.¹⁹⁹

Il momento più acceso del dibattito tra Patroni Griffi e Maderna riguarda però l'ultima sequenza del radiodramma.

Il testo di Patroni Griffi prevede che in calce alla vicenda si inserisca l'intervento conclusivo della voce narrante, specularmente all'apertura: una visione d'insieme della città dolente, accompagnata dal *Blues* iniziale. La corrispondenza ci rivela che questa soluzione viene discussa ampiamente dai due autori e genera un'interessante riflessione sulla poetica dell'opera.

Le obiezioni di Maderna, in questo caso, non riguardano spiccioli problemi di comprensibilità del testo, ma coinvolgono un diverso modo di concepire il tempo narrativo e musicale. È evidente che la poetica del compositore e quella del drammaturgo siano questa volta del tutto divergenti. Dal punto di vista strettamente musicale, agli occhi di Maderna la ripetizione letterale di un'intera sezione musicale appare inconcepibile, una soluzione di ripiego da evitare ad ogni modo. Una tale riproposizione si scontra con l'idea, di eredità romantica e confluita poi nella seconda scuola di Vienna, secondo cui la composizione deve svilupparsi in continuo divenire, quasi fosse un'entità organica. Questo principio, che è alle fondamenta stessa del pensiero dodecafonico, è antitetico rispetto all'idea di tempo circolare che trapela dalle argomentazioni di Patroni Griffi.

In un passaggio in cui Patroni Griffi chiede di ripristinare le parti di testo tagliate in partitura, si sottolinea come sia importante non rinunciare a quegli elementi che fanno parte della «presentazione della città»; tra questi va recuperato «il finale che lei [Maderna] ha saltato. Tanto più che il lavoro è molto piaciuto per l'idea di “ballata” che vi è insita, più che come radiodramma. Ora, togliendo quelle parti il lavoro assume una forma drammatica non più giustificata dall'esiguo mio svolgimento».²⁰⁰

Successivamente, nella stessa lettera, ribadisce:

¹⁹⁸ Lettera di Giuseppe Patroni Griffi a Bruno Maderna, 15 dicembre 1949.

¹⁹⁹ La «sospensione musicale» è invece presente nella versione tedesca del radiodramma, andata in onda nel 1957. Tra il grido di Dolores e la risposta di Assunta infatti vengono inseriti venti secondi in cui lo xilofono ribatte ripetutamente una sola nota.

²⁰⁰ Lettera di Giuseppe Patroni Griffi a Bruno Maderna, 28 giugno 1949.

«Il finale bisogna assolutamente farlo, col ritorno al blues e a una calma disperazione conclusiva. È il succo di tutta la vicenda che impostata come ballata, non può finire spezzata, ma deve concludere allo stesso modo. Sono molto soddisfatto di averla incontrata e sono convinto di avere avuta una stupenda musica. Mi accontenti come autore (qualche volta anch'essi hanno ragione) e come musicista non faccia la parte del leone».

Avvicinandosi la data della registrazione, Patroni Griffi non può far altro che rinnovare le sue richieste: «Mi raccomando soprattutto il finale: perché credo che il pezzo va detto e musicato, altrimenti il lavoro apparirà monco».²⁰¹

Nell'ultima lettera sull'argomento, l'autore arriva al nocciolo della questione, definendo in termini più precisi le ragioni poetiche della sua scelta.

«Sono solamente due i punti veri in cui io non ero d'accordo, e ai quali tengo. Primo, l'inserimento del finale, da me scritto, nel testo. Il nostro non è un lavoro drammatico, imperniato su una situazione; è uno squarcio su un ambiente, e la storia di *Ciro* e di *Dolores*, direi non è importante. È la città che conta e la sua atmosfera, creata dalle parole e dalla musica: perciò l'abbiamo chiamato "ballata" e non radiodramma».²⁰²

Per Patroni Griffi la conclusione affidata alla voce narrante risponde invece ad una concezione drammaturgica ben precisa, che oppone la forma narrativa della ballata a quella del dramma. Quest'ultimo intervento del narratore è del tutto coerente con altri aspetti del testo, come la frammentarietà del discorso, la presenza di personaggi marginali e la «banalità della vicenda». Tali fattori contribuiscono alla dimensione epica del racconto e negano all'ascoltatore la possibilità di identificarsi con i personaggi. Non si tratta certo di un'invenzione senza precedenti nella storia del teatro, tuttavia è peculiare che Patroni Griffi faccia ricorso al concetto di "ballata" per esplicitare la propria poetica; le lettere infatti non chiariscono se in questa scelta lessicale vi sia un riferimento alla tradizione del canto narrativo di tradizione orale diffuso nell'Italia continentale o alla "ballata" come genere letterario-poetico.²⁰³

²⁰¹ Lettera di Giuseppe Patroni Griffi a Bruno Maderna, 12 novembre 1949.

²⁰² Lettera di Giuseppe Patroni Griffi a Bruno Maderna, 15 dicembre 1949.

²⁰³ Soffermandosi su questa ipotesi è interessante come alcuni dei concetti espressi dal drammaturgo trovino effettivamente riscontro negli studi sulla ballata di tradizione orale condotti dall'etnomusicologo Roberto Leydi. Egli sintetizza così alcuni aspetti della ballata popolare: «Le "storie" delle "compagnie" settentrionali sono molto più brevi di quelle siciliane, [...] raccontano, senza particolari, un solo fatto esemplare (perlopiù di cronaca nera, anche non recente, ma sempre emozionante e spesso raccapricciante)» [Leydi, 1970, p. 74]. Inoltre nella sua fase più recente la ballata «abbandona le grandi misure e l'impianto ciclico degli antecedenti poemi magici ed epici per stabilizzarsi in dimensioni più modeste con la narrazione fissata su un solo avvenimento ben preciso, con svolgimento diretto e conciso, in terza persona, senza antefatti, digressioni o commenti (eccetto una "morale" conclusiva talora presente), spesso con uso del dialogo» [Leydi, 1970, p. 44].

3 ‘LE DUE VERITÀ’

Bruno Maderna, a partire dal primissimo dopoguerra, collaborò come compositore alla realizzazione di alcuni film, prodotti prevalentemente nell’ambiente cinematografico veneziano²⁰⁴. Nella breve filmografia di Maderna occupano un posto di rilievo le musiche scritte nel 1951 per *Le due verità*²⁰⁵, uno dei primi lungometraggi di Antonio Leonviola.²⁰⁶ Prodotto dai torinesi Stefano Caretta e Franco Villani e girato presso gli studi della I.C.E.T.²⁰⁷ (società con sede a Milano), il film alla sua uscita non fu apprezzato dalla critica di matrice neorealista, ma è stato rivalutato dai commentatori più recenti come una delle migliori prove del regista padovano [Mangini, 1998, p. 9; Mereghetti, 2001, p. 677; Morandini – Morandini – Morandini, 2001].

La pellicola presenta un commento sonoro disomogeneo e nel complesso poco interessante, tuttavia le partiture manoscritte relative al film (di cui una copia fotostatica è conservata presso l’Archivio Bruno Maderna di Bologna) recano traccia di una prima stesura completamente diversa dalla musica effettivamente utilizzata. Ad una osservazione ravvicinata il progetto originario preparato da Maderna si rivela decisamente più innovativo e complesso del successivo rifacimento e presenta un’originale integrazione di elementi eterogenei, come l’utilizzo di tecniche compositive seriali, la rielaborazione di elementi jazzistici ed il ricorso a soluzioni non convenzionali di sincronizzazione tra immagini e musica. Alcune annotazioni dell’autore permettono inoltre di esaminare il processo creativo che ha preceduto la fase di elaborazione delle musiche e di chiarire alcuni aspetti della produzione del compositore veneziano.

Il presente capitolo si divide in tre parti: la prima offre un resoconto del film e del commento musicale presente nella colonna sonora; la seconda si basa sull’osservazione dei documenti manoscritti ed affronta il progetto originario di Maderna; infine nella sezione conclusiva vengono messe in risalto alcune procedure compositive, prendendo in esame gli episodi iniziali del commento sonoro.

²⁰⁴ Bruno Maderna ha composto musica per il cinema dal 1946 (*Sangue a Cà Foscari* diretto da Max Calandri) al 1967 (*La morte ha fatto l’uovo* di Giulio Questi con Gina Lollobrigida e Jean Louis Trintignant). Per Antonio Leonviola, regista di *Le due verità*, ha realizzato anche le musiche di *Noi Cannibali* e *Il fabbro del Convento*, entrambi del 1953. Un esemplare della pellicola *Le due verità* è conservato presso La Cineteca Nazionale di Roma. Per questo studio si è però usufruito della copia in videocassetta presente nella Videoteca Pasinetti dell’Ufficio Attività Cinematografiche del Comune di Venezia.

²⁰⁶ In realtà gli esordi di Leonviola (Montagnana, Padova, 1913; San Cesario, Roma, 1995) si collocano nell’ambito del movimento futurista e risalgono al 1934, anno in cui il suo *Fiera di tipi* vinse il primo premio del Festival del Passo Ridotto che si tenne alla Biennale Internazionale del Cinema di Venezia. Su Antonio Leonviola e sul suo contributo alla cinematografia futurista degli anni Trenta. Si rimanda a Lista [2001, pp. 107-112].

²⁰⁷ Si rileva tuttavia che nei testi che trattano della produzione I.C.E.T. di quel periodo non si fa menzione del film. [De Berti, 1991, pp. 17-32; Borghi, 1992]. Il rapporto tra la casa di produzione Caretta-Villani e Maderna è invece testimoniato da una lettera di Stefano Caretta datata 24 settembre 1953 e inviata al musicista veneto per informarlo del pagamento dei diritti musicali del film (conservata nel fondo Maderna della PSS).

3.1 *Il film*

3.1.1 La trama

Il film, secondo gli stilemi del classico dramma giudiziario, racconta lo svolgimento del processo per l'omicidio della giovane Marialuce (Anna Maria Ferrero). L'unico imputato è Lut Loris (Michel Auclair), che da dietro le sbarre si rifiuta ostinatamente di rispondere alle domande della corte. La storia del loro rapporto, dall'incontro tra i due fino alla morte della ragazza, viene così raccontata dalla pubblica accusa, sulla cui arringa si apre un lungo *flashback*. Lut viene dipinto dal magistrato come un amante cinico, violento e privo di scrupoli nello sfruttare la bella Marialuce, ingenua ragazza di provincia.

Una sera Marialuce, dopo un lungo viaggio in seguito alla scomparsa del padre, si presenta in casa di Lut e qui viene accolta dalla madre di lui, che le offre ospitalità e la sistema nella camera del ragazzo non ancora rincasato. Al suo ritorno Lut cerca di sedurre maldestramente la ragazza, che spaventata fugge precipitosamente in strada. Riuscito a riconquistare la fiducia di Marialuce, Lut la convince ad alloggiare insieme a lui presso un'infima pensione gestita da un'ambigua tenutaria di nome Muk. Il signor Fumor, un ricco *habitué* di questo luogo di appuntamenti, viene colpito dalla giovane età e dalla bellezza di Marialuce e decide di sedurla. Approfittando della precaria condizione economica della giovane coppia, offre dei regali a lei e promette di assumere Lut presso la sua banca. Passano i giorni, il corteggiamento di Fumor si fa più insistente e Lut è insofferente del lavoro in banca. Quando egli rivela il progetto di una rapina a Marialuce, questa si decide a fuggire e a svincolarsi da quel legame. I due però si ritrovano casualmente per strada e Lut ottiene un ultimo appuntamento: la sera stessa si incontrano in un parco, nasce però una violenta discussione e Lut, impotente di fronte alla determinazione della ragazza ed esasperato dall'idea di non poterla più tenere a sé, minaccia Marialuce con una pistola e lascia infine partire un proiettile. La ragazza cadendo viene travolta dall'arrivo di un tram.

L'azione torna nell'aula del tribunale nel momento in cui il pubblico ministero chiede l'ergastolo dell'imputato. A questo punto interrompe il processo un ex avvocato radiato dall'ordine (Michel Simon) chiedendo di prendere le difese del giovane per esporre un'altra versione dei fatti. La sua arringa difensiva è un modo per ripercorrere per intero la vicenda dei due amanti, da un mutato punto di vista. Questa volta è Marialuce a sedurre e a plagiare l'onesto ed impacciato Lut, a convincerlo ad abbandonare il suo modesto lavoro e la casa materna e ad esigere da lui sempre più denaro, spingendolo fino all'assurdo progetto di una rapina in banca. In questa seconda versione, al termine del loro rapporto, Marialuce lascia Lut per il più ricco Fumor, ma dà un ultimo appuntamento al ragazzo, sperando di poter ottenere da lui i soldi della rapina. L'attesa dell'incontro notturno si trasforma per Lut, completamente soggiogato, stremato ed in preda all'ansia, in un vortice di incubi allucinatori, dai quali cerca di difendersi sparando nel vuoto un colpo di pistola. La difesa sembra convincere la giuria dell'innocenza del ragazzo spiegando che la morte di Marialuce viene causata dall'arrivo del tram e non dallo sparo. Nessuna delle "due verità" può però essere confermata dall'imputato, perché al termine dell'arringa difensiva egli viene trovato accasciato e privo di vita nella sua cella.

Pur nella rigidità dello schema narrativo il soggetto del film rivela elementi interessanti. Il racconto può essere definito "speculare" e "pirandelliano" nella sua

struttura, dato che, attraverso la tecnica del *flashback*, allo spettatore viene proposta per due volte la medesima storia, invertendo però la polarità del bene e del male, dell'ingenuità e del cinismo, di luci ed ombre che caratterizzano i due personaggi principali. L'idea del doppio racconto è di per sé avvincente, costituendo un esempio di cinema nel cinema. La forza assertiva insita nella tecnica narrativa del *flashback* contribuisce infatti a nascondere l'identità della voce narrante, ossia la pubblica accusa, dietro la figura di un immaginario narratore onnisciente²⁰⁸. La capacità persuasiva del magistrato diventa così metafora del potere evocativo del cinema stesso e la ricostruzione della storia tra i due amanti, racconto dentro il racconto, viene così inizialmente accettato - dalla corte e come dallo spettatore - come reale. È necessario l'intervento di un ex avvocato dai modi del tutto anticonvenzionali per incrinare la pretesa veridicità del primo racconto ed evocare una seconda verità. Lo spettatore può così ripercorrere una trama già vista da un punto di vista speculare, notando di sequenza in sequenza i rimandi interni e i mutamenti. Purtroppo l'eccessiva rigidità del tutto, l'inverosimiglianza di molte soluzioni ed il carattere melodrammatico di dialoghi e personaggi ostacolano la riuscita complessiva. All'epoca, inoltre, *Le due verità* dovette scontrarsi con la diffidenza della critica di stampo neorealista, che giudicò il film «confuso e convenzionale».²⁰⁹

La pellicola è stata però rivalutata di recente, alla luce della formazione del regista, fortemente influenzata dal contatto con l'ambiente culturale futurista degli anni Trenta. Nonostante le debolezze, *Le due verità* mostra i suoi esiti migliori proprio nei momenti in cui Leonviola recupera, seppur in una struttura narrativa tradizionale, gli aspetti più onirici e sperimentali dei suoi primi lavori [Mangini, 1998, p. 9]. Il film, inoltre, può essere considerato una delle produzioni italiane in cui le derivazioni stilistiche del *noir* sono più incisive e riconoscibili e Lawrence Sudbury [1995] cita *Le due verità* come una delle tre opere italiane direttamente riferibili, per trama e modalità narrative, al filone americano del 'film giudiziario'²¹⁰.

È forse più interessante rilevare come Leonviola inserisca nella narrazione numerosi elementi che rimandano fortemente agli stilemi dell'iconografia *noir* consolidatasi nella produzione americana degli anni Quaranta: la rappresentazione della città notturna, misteriosa e minacciosa; la luce pulsante del neon che illumina gli interni delle abitazioni; il protagonista crudele e ambiguo (Lut nella "prima versione", Marialuce nella "seconda")²¹¹.

Tra i titoli di testa compare, a sorpresa, un nome ben noto agli appassionati di jazz italiano. La produzione infatti si avvale di un consulente giuridico per rendere più verosimili le scene processuali, chiedendo la collaborazione di un giovane avvocato milanese di nome Arrigo Polillo. Per tutti gli anni Cinquanta Polillo è stato il critico musicale italiano più competente ed influente in ambito jazzistico, direttore della rivista «Musica jazz» e autore di una monografia di carattere divulgativo sul jazz assai diffusa.

²⁰⁸ Questo schema narrativo (il racconto ripetuto di una storia attraverso i punti di vista dei vari personaggi) era stato utilizzato appena un anno prima nel capolavoro di Akira Kurosawa, *Rashomon*, presentato al Festival del cinema di Venezia nel 1950. Anche in *Rashomon*, come nel film di Leonviola, viene narrato un omicidio secondo le diverse versioni fornite dai personaggi coinvolti.

²⁰⁹ Questo commento di Vice compare in una recensione del film pubblicata sul periodico «Cinema» del febbraio 1952, la citazione proviene da Chiti Roberto e Pioppi Roberto [1991, p. 134].

²¹⁰ Sudbury fa rientrare nella triade anche *Atto d'Accusa* (1950) e *Ai margini della metropoli* (1952).

²¹¹ Peraltro questi *topoi*, nelle pellicole d'oltreoceano, venivano spesso associati ad un commento musicale jazzisticamente orientato; si veda in proposito il paragrafo 1.2.

Tra i manoscritti di Maderna conservati nei faldoni non ancora identificati della PSS si trova un foglio di appunti privo di intestazione che fa pensare proprio ad un'annotazione stesa per la preparazione del film. Vi si trovano succinte indicazioni sulla foggia delle toghe o sulle dimensioni dei fascicoli degli avvocati, in modo da approntare una messa in scena realistica. È curioso però che questo appunto, che ben poca attinenza ha con la musica di commento, si sia conservato tra le carte del compositore. È probabile quindi che Polillo abbia fornito la sua consulenza non allo sceneggiatore o al regista del film, ma allo stesso Maderna ed è presumibile che la conversazione tra il compositore e l'avvocato (e critico musicale) non sia stata solo di natura giuridica, ma abbia riguardato piuttosto le novità della scena jazzistica di quegli anni.

3.1.2 Vicissitudini produttive

Un dato interessante per comprendere la genesi delle musiche inserite nella colonna sonora del film si riscontra nei titoli di testa, che segnalano «Musica di Bruno Maderna su motivo originale di Lena Samara». Si tratta di una forma di attribuzione poco consueta nell'ambito cinematografico e sorprende la presenza di due autori, di cui la seconda semiconosciuta. Un'occasionale traccia della musicista proviene da una recente collana discografica che ripropone brani di musica leggera risalenti alla Germania dei primi anni Cinquanta: *Deutsche Schlager 1950-1952*.²¹² Qui compare, tra le altre, una canzone dal titolo *Der Südwind, Der Weht*, eseguita da Maria Mucke & Das Comedian Quartett e composta appunto da Lena Samara. Si tratta di un mieloso brano per quartetto vocale accompagnato da arpa e chitarra "hawaiana" (altresì meglio conosciuta come *steel guitar*) con sovrabbondante uso di effetti di vibrato e glissati. In effetti, la semplicità ripetitiva ed il carattere di valzer popolare che contraddistinguono il tema conduttore del film non si discostano dalla tipologia melodica e di genere che *Der Südwind, Der Weht* ben rappresenta, anche se non abbiamo informazioni certe sulla fonte musicale che Maderna utilizzò durante la composizione, nè sul modo con cui Maderna arrivò ad utilizzare proprio il mediocre valzer di Lena Samara come tema principale; alcuni documenti reperiti presso la Paul Sacher Stiftung, gettano tuttavia una nuova luce sulla vicenda.

Tra le carte del compositore infatti si trova un foglio manoscritto che presenta la brutta copia di una missiva priva di data e destinatario: si tratta di una lettera che probabilmente doveva essere indirizzata alla produzione del film e che Maderna deve aver steso dopo aver realizzato buona parte delle musiche per il film.²¹³ Come si vedrà più avanti la prima versione della "colonna sonora" era stata composta attraverso un progetto meditato e complesso che univa suggestioni jazzistiche e linguaggio seriale. Probabilmente Maderna ebbe l'opportunità di far ascoltare al regista un primo risultato, ma dal momento dell'audizione emerse una profonda e problematica divergenza tra compositore e regista. Nonostante Maderna avesse profuso nel lavoro una dedizione ed una serietà del tutto affine a quella che riscontriamo nella sua produzione concertistica, Leonviola giudicò la musica del tutto insoddisfacente e le espressioni che utilizzò per commentare la musica irritarono e profondamente il compositore. Si riporta di seguito il testo della brutta copia:

²¹² Il CD è stato pubblicato nel 1997 dalla Universal Vertrieb GmbH.

²¹³ Ringrazio Angela Ida De Benedictis per avermi segnalato l'esistenza di questo documento.

Ai [manca il destinatario]

[quando] col darmi l'incarico della composizione delle musiche per il film 'Le due verità', Voi avete affermato chiaramente la vostra fiducia e la vostra considerazione di me come compositore. E siccome logicamente, la musica del film a quel momento non era ancora stata approntata, Voi con quel gesto avete dichiarato la vostra approvazione per la mia musica in generale, la mia musica a prescindere [dal cinematografo] dalla musica per il film, la quale logicamente non esisteva ancora.

Udit[er]o i temi che io avevo [pre] composto per il film, temi che sono piaciuti indistintamente a tutti coloro che li hanno uditi, il Regista ha espresso la sua tenace e chiarissima opinione, che il genere di musica che io avevo scritto non fosse affatto adatto al suo film. Cito due frasi dette da costui: "Questa musica è triste, come è triste il film: io cerco invece una musica allegra. – Il personaggio di Marialuce deve essere espresso da un tema musicale leggero e saltellante, da una musichetta del genere di quella [adatta a] che accompagna solitamente Totò".

Ora, io non voglio affatto dis[s]entire le opinioni del Regista: non voglio neanche discutere se esse si possano chiamare opinioni. Semplicemente, io non posso fare la musica di Totò, in primo luogo, perché [questa] la mia interpretazione del film è tutta diversa; in secondo luogo perché io non posso permettermi mandare in aria in un colpo solo[,] con una cosa ridicola e balorda[,] la posizione che nella musica contemporanea ho faticato tanto a conquistare.

Per cui io mi ritengo sciolto dal mio [con] impegno: naturalmente sarò rimborsato da tutte le spese a cui ho dovuto andare incontro oltre all'adempimento integrale del mio contratto. [Spese che ammontano a £.]

Ma in quanto non posso non tutelare il mio nome come musicista, e dato che professionalmente subirei un gran danno dall'essere stato protestato dal contratto che mi è stato fatto per incapacità, mi riservo di [sentire] conoscere la musica che il Signor L. Viola farà approntare per il film in questione. Se detta musica non risultasse quella tal musica "alla Totò" che egli ha esplicitamente dichiarato di volere e che io ho altrettanto esplicitamente dichiarato di non sentirmi di fare, ma fosse in fine [sì] una musica sullo stesso genere di quella da me composta, risulterebbe chiaramente che ci si è fatto gioco di me e dall'impudenza del Regista e dall'acquiescenza dei Prosecuratori; e come sarei in qualunque momento disposto a sottoporre al giudizio di qualunque competente la mia musica con quest'altra ipotetica, a tutela del mio buon diritto e dei miei interessi professionali, sarei costretto a farmi risarcire tutti i danni morali e materiali da me subiti o da subire.

La lettera appare quindi come la reazione "a caldo" in seguito allo scontro frontale tra compositore e regista; quest'ultimo avrebbe infatti rifiutato la partitura predisposta da Maderna giudicandola «triste» e richiedendogli, al contrario, «una musichetta del genere di quella che accompagna solitamente Totò».

Dalla lettera si coglie che i due utilizzano un linguaggio totalmente estraneo: Leonviola infatti definisce «triste» ciò che probabilmente per Maderna era "complesso". Nell'indignazione del momento, il compositore è consapevole di questo iato comunicativo, tanto da affermare, riferendosi alle parole di Leonviola: «non voglio neanche discutere se esse si possano chiamare opinioni».

Inoltre Maderna difende la propria autonomia non solo di compositore ma anche di drammaturgo: egli infatti arriva al gesto estremo di chiedere di rinunciare al lavoro (cosa che alla fine non avvenne) non soltanto per evitare di scrivere «una cosa ridicola e balorda», ma anche per motivi squisitamente poetico-narrativi, perché la sua «interpretazione del film è tutta diversa» da quella di Leonviola.

Si potrebbe quindi ipotizzare, ma senza alcuna prova, che lo stesso Leonviola, o qualche suo collaboratore, abbia proposto a Maderna di utilizzare il banale valzer di

Samara come motivo guida e che, per qualche motivo, Maderna abbia accettato tale compromesso.

La vicenda pare però non concludersi con l'uscita del film: per tutto il 1952, fino al luglio 1953, si ritrova, tra le lettere di Maderna, una fitta corrispondenza con la S.I.A.E. e con la CVC [Villani Caretta] Produttori Associati, i quali sollecitano a più riprese chiarimenti sulla paternità delle musiche per *Le due Verità* e delucidazioni sugli eventuali diritti d'autore, nel frattempo reclamati da Lena Samara e dalla Società Autori Francese (di cui la compositrice è socia).

La questione è posta inizialmente dalla CVC Produttori Associati con due missive del 20 settembre e 13 ottobre 1952 (PSS).

C.V.C. produttori associati

Via Bertola 7 – Torino

Torino 20 settembre 1952

Dato che siamo in sede di chiusura dei conti e siamo nel contempo sollecitati dalla signora Samara Lena, Vi preghiamo volerci comunicare sotto quale firma e a quale nome avete depositato i P.D.M. del film di nostra produzione dal titolo "Le due verità".

Al piacere di leggerVi con cortese urgenza, ben cordialmente Vi salutiamo.

La rabbia di Maderna di fronte a questa situazione, controproducente sia dal punto di vista artistico sia da quello economico, si ricava dallo sfogo aggiunto a margine della prima lettera e sottolineato «per la quarta volta PORCO!». Un altro appunto autografo nella seconda missiva (che allega il modulo per la cessione dei diritti) è indice dell'estrema diffidenza nei confronti della produzione; infatti in una nota a mano aggiunge: «Leggi bene, non ti fidare».

Da alcuni passi della corrispondenza con la S.I.A.E. sembra che Maderna non avesse previsto di dover condividere una parte dei diritti con la Samara e, d'altronde, il carattere popolare della melodia potrebbe far pensare ad una musica «di pubblico dominio» (cfr. la lettera della S.I.A.E. del 3 ottobre 1952). Si riporta di seguito il testo di tre missive provenienti dall'Ufficio Dichiarazioni/Sezione Musica della S.I.A.E. e firmate dal vicedirettore S.I.A.E. Mario Pecori.

3 ottobre 1952

[...] sono pervenuti a questa Società il programma musicale e i due bollettini relativi al film "le due verità" uno per il commento con musica Sua originale e l'altro riguardante la sua elaborazione di un tema di Lena Samara. I bollettini restano in sospeso in attesa che Ella effettui il versamento [...]

Per quanto riguarda la sua elaborazione di un tema di Lena Samara, voglia precisare se trattasi di elaborazione di opere di Pubblico Dominio, oppure di musiche di autore vivente [...]

17 dicembre 1952

La Società degli Autori Francese comunica che il commento musicale del film in oggetto è un motivo di un valzer di L. Samara (socio francese)

Pertanto si prega di voler dare qualche precisazione al riguardo, con cortese sollecitudine.

17 luglio 1953

Con la sua del 10 gennaio c.a. Ella ha comunicato che sarebbe venuto a Roma verso la fine dello stesso mese per dare alcuni chiarimenti in merito alla inclusione nel commento del film in oggetto di un valzer di Lena Samara.

La Società Francese alla quale la signora Lamara [*sic*] è iscritta, ha più volte sollecitato notizie in merito alla musica della sua iscritta.

Si prega pertanto di voler provvedere con ogni urgenza a chiarire la cosa [riguardo a] questo film che da vari mesi è oggetto di corrispondenza fra questa Società e la Società francese.

I successivi documenti non rivelano molto sullo sviluppo di questa vicenda: Maderna lavora nuovamente alla colonna sonora, sostituendo buona parte della musica già scritta con il tema di Lena Samara. Di sicuro egli è consapevole di utilizzare una composizione con un autore preciso e non una melodia di origine popolare, infatti il nome di Samara viene citato negli appunti in cui Maderna stende il piano complessivo dei brani per il film. Si tratta di due tabelle preparate per la seconda stesura del commento musicale e in cui sono indicate le scene in cui utilizzare la musica propria e quelle in cui far riferimento alla composizione di Samara.

I due fogli singoli di *block notes* a quadretti (formato A4) sono usati solo sul *recto*: si riporta di seguito solo il contenuto del primo foglio:

1. Titoli	1'20"	Tema Samara elaborato
2. Apparizione M.	1'15"	[Tema Samara elaborato]
3. Ingresso Lut	30"	[Tema Samara elaborato]
4. M. che singhiozza nel letto pensione Muk	30"	musica mia
5. Scena Fumor Muk	2'00"	valzer mio
6. Scena [pendolo] [?]	2'25"	Tema Samara elaborato
7. Rientro Lut e scena con Fumor	1'00"	[Samba] [?] su tema Samara
8. Scena Lut con bottiglia Champagne	20"	Tema Samara elaborato
9. Fumor regala orologio a M.	35"	Tema mio Valzer triste
10. M. aspetta alla finestra	22"	Tema Samara elaborato
11. Partenza M.	27"	Tema mio Valzer triste
12. Lut rientra	15"	Tema Samara elaborato arrangiamento jazz
13. Fine versione 1 ^a	2'18"	Musica mia
14. Fine primo tempo	14"	Musica mia
	9'271"	9"
	4'31"	
	15'51"	

The first system of music consists of six staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is composed of eighth and quarter notes, with a final quarter note in the first measure marked with an accent. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns. The third staff features a melodic phrase with a sharp sign (F#) and a long note with a slur. The fourth and fifth staves continue the melodic development. The sixth staff concludes the system with a final melodic phrase and a double bar line.

The second system of music consists of five staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. It contains several measures with a double slash (/) indicating a variation or a specific performance instruction. The second staff features a melodic phrase with a sharp sign (F#) and a long note with a slur. The third staff continues the melody with a long note and a slur. The fourth and fifth staves conclude the variation with a final melodic phrase and a double bar line.

Figura 44: a) tema di Lena Samara
 b) variazione su tema di Lena Samara (trascrizione diplomatica)

3.1.3 Il commento sonoro nella sua versione definitiva

Nel complesso *Le due verità* può apparire come un tentativo non sempre riuscito di coniugare due diversi orientamenti. Da un lato l'impianto narrativo mostra elementi di forte originalità, aprendosi, attraverso il dramma giudiziario, a possibili riflessioni sul rapporto tra identità soggettiva ed identità pubblica, tra verità e rappresentazione. Dall'altro la rigidità dei dialoghi e della messa in scena indebolisce i presupposti di indagine psicologica sui personaggi.

Anche il commento sonoro presente nel film sembra risentire di questa ambivalenza, partecipando solo a tratti alla definizione di situazioni e personaggi, mentre più spesso assume un ruolo di semplice sfondo a immagini e dialoghi.

Come si è visto, la struttura narrativa è costruita su due distinti piani spazio-temporali: da un lato il presente, ambientato nell'interno asettico e formale dell'aula del tribunale, dove l'azione si svolge prevalentemente attraverso il dialogo; dall'altro il passato del *flashback*, incentrato sulla relazione tra i due personaggi principali in una Milano notturna e nebbiosa. Conseguenza quasi obbligata è la scelta di utilizzare il commento sonoro per contrassegnare la narrazione in *flashback*, così da poter connotare gli ambienti e definire il mondo psicologico nel quale si muovono i due protagonisti. Tale soluzione è evidente soprattutto nelle prime scene in cui si presentano i due personaggi principali.

Infatti, se si escludono i titoli di testa, il primo elemento musicale viene introdotto al momento della comparsa di Marialuce in casa dei Loris: si tratta di un tema in tre quarti suonato dal flauto ed accompagnato da harmonium e vibrafono.²¹⁴ La chiara periodizzazione all'interno di sedici battute, la linearità della melodia (basata sulla ripetizione, con minime variazioni, di un intervallo iniziale di sesta maggiore), l'elementare struttura armonica e la scelta dell'organico sono funzionali a connotare l'estrazione popolare e l'ingenuità della protagonista. Questa quindi può essere considerata come la prima esposizione del tema conduttore principale. Nel corso del film, infatti, esso viene continuamente riproposto con lievi variazioni: la rielaborazione in modo minore; il cambio della rapidità esecutiva; la modificazione dell'organico (dal pianoforte scordato al suono vibrato ed astratto della sega, dalla chitarra solista ad un piccolo *ensemble* orchestrale); l'eventuale presenza in scena come musica intradiegetica (è interessante a questo proposito il fatto che una rielaborazione del tema venga canticchiata da Marialuce mentre riordina la stanza).²¹⁵

²¹⁴ Nei manoscritti conservati presso l'Archivio Bruno Maderna di Bologna la melodia viene indicata come *Tema di Lena Samara* (si veda, nella scheda posta in Appendice II, la descrizione del documento indicato come MP5). Il tema, così come appare nella pagina manoscritta, viene trascritto in Figura 44a. Va precisato però che nella colonna sonora la prima comparsa della melodia della Samara avviene già in una forma variata, dalla tonalità originale di Sol minore a quella di Sib maggiore. Questa semplice elaborazione compare, senza indicazione di titolo, in un altro manoscritto (nella scheda in appendice ci si riferisce ad esso come documento MP7) e viene riportata in Figura 44b. Dal punto di vista dello spettatore quindi quest'ultima melodia non è percepita come variazione, ma come prima esposizione del tema, mentre la melodia in tonalità minore di Figura 44a come una successiva elaborazione.

²¹⁵ La melodia canticchiata dalla protagonista compare tra gli appunti manoscritti con il titolo "*Valzer*" di Marialuce - *Tema di Bruno Maderna* e viene presumibilmente composta come seconda voce in contrappunto al *Tema di Lena Samara*. Questo stesso elemento melodico compare anche nella prima versione delle musiche di commento e serve alla stesura della partitura P1 per l'episodio *English wals* (cfr. Figura 46)

Nella prima apparizione di Lut (inizialmente presentato come personaggio negativo) lo stesso tema è proposto in versione minore, ad un tempo decisamente più rapido ed eseguito da un pianoforte lievemente scordato, forse associabile (per via di stereotipi e convenzioni) all'ambiente malfamato dei locali notturni dai quali egli torna a notte fonda.²¹⁶

Tuttavia, a parte questi due esempi iniziali, per la quasi totale durata della pellicola queste variazioni non sono coerenti con l'evoluzione dei personaggi, né tanto meno partecipano dell'inversione dei ruoli che avviene tra Lut e Marialuce quando la storia viene raccontata una seconda volta. Per la maggior parte del film invece il commento sonoro serve da puro elemento di sfondo su cui si svolgono l'azione e i dialoghi. Talvolta questa scelta è giustificata dall'ambientazione, traducendosi nell'utilizzo di musica intradiegetica: è il caso ad esempio del grammofono che, nella pensione e casa d'appuntamenti di Madame Muk, diffonde il suono di un'orchestrina da balera, la cui melodia ricalca il tema conduttore²¹⁷. Nella maggior parte dei casi invece il commento sonoro si limita a riproporre il motivo iniziale con minime variazioni e con un'orchestrazione poverissima (molto spesso la scarna linea melodica è eseguita da un singolo strumento e priva di accompagnamento), amplificando così fino al parossismo la ripetitività che già caratterizza la melodia.

Risulta poco verosimile che questo sia il risultato dell'incontro meditato tra le esigenze del regista e le potenzialità compositive di Bruno Maderna, anche se si possono avanzare alcune ipotesi in questo senso. La reiterazione continua del medesimo motivo potrebbe infatti essere letta come un modo per accentuare il carattere claustrofobico del rapporto tra i due amanti e per rendere l'evolversi del dramma attraverso la saturazione del medesimo materiale, anziché attraverso procedimenti di accumulazione o di intensificazione. Tuttavia l'esito del commento sonoro, nella sua frammentarietà, nella mancanza di una coerenza interna e nella povertà delle soluzioni non sembrerebbe motivato tanto da precise scelte poetiche, quanto da esigenze produttive, come, ad esempio, la necessità di completare rapidamente la colonna sonora senza poter meditare ogni singola scelta.

Mentre da un lato sorprende un certo grado di approssimazione, dall'altro non stupisce invece la scelta di un materiale di estrazione "bassa". Se ne ha un esempio riuscito nella successiva collaborazione tra Leonviola e Maderna in *Noi Cannibali* del 1953: qui il rimando a modelli musicali di chiara ascendenza popolare è perfettamente funzionale alle drammatiche scene ambientate tra i baraccati del porto di Civitavecchia.

Se quindi nel quadro d'insieme il commento sonoro de *Le due verità* risulta convenzionale e poco interessante, tuttavia in due scene - l'ultimo incontro tra Lut e

²¹⁶ In questo episodio vengono rielaborate le prime 16 battute del tema di Lena Samara: (cfr. Figura 44a). Come si vedrà più avanti, nella composizione originaria elaborata da Bruno Maderna, l'ingresso di Lut avrebbe dovuto essere accompagnato da un sottofondo jazz, in accordo con la convenzione cinematografica americana che prevedeva il commento musicale jazzisticamente orientato per connotare un personaggio ambiguo e pericoloso, tendente a scardinare le regole e l'ordine sociale. Si veda in proposito il paragrafo 1.2. A parte gli innumerevoli esempi americani, si ricordano i personaggi interpretati da Vittorio Gassman e Silvana Mangano in *Riso Amaro* (1949).

²¹⁷ Come si è visto al paragrafo 1.2, il grammofono rappresentava, nella convenzione hollywoodiana, un nuovo "strumento di seduzione". La donna, nell'atto di ascoltare musica (spesso il lascivo e scandaloso jazz), afferma la volontà di infrangere le convenzioni sociali e usa la sua sensualità per scavalcare le barriere di classe e di ceto. Possiamo ricordare la conturbante Joan Crawford in *Rain* (1932) che ascolta ossessivamente *St. Louis Blues* o, in Italia, l'intraprendente Silvana Mangano di *Riso Amaro* (1949), che allietta il tempo libero delle mondine con il suo giradischi portatile.

Marialuce che conclude entrambi i *flashback* - esso risalta per efficacia, complessità e cura compositiva, discostandosi evidentemente dal resto del film. In entrambi i casi l'apporto di Maderna è determinante nel rendere l'ansia dell'attesa, il progressivo intensificarsi della concitazione e la conseguente ineluttabilità del finale tragico.

Tanto nell'ultimo violento dialogo tra Lut e Marialuce (al termine del primo *flashback*) quanto nella lotta tra Lut ed i suoi fantasmi (nel secondo *flashback*) la colonna sonora utilizza il medesimo brano musicale, della durata di circa due minuti. Giustamente Giorgio Mangini ne ha evidenziato la "notevole resa espressiva", riferendosi in particolare alla scena finale [Mangini, 1998]. È il momento in cui Lut, esasperato dall'attesa, confuso e completamente soggiogato da Marialuce, vede materializzarsi ovunque nella nebbia notturna l'immagine multiforme e distorta della ragazza, ora seducente, ora derisoria. Qui Maderna riesce a dare profondità alle angosce e ai fantasmi di Lut, in perfetta sintonia con le tinte espressioniste presenti nella fotografia di Enzo Serafin. Da un amalgama timbrico di harmonium, vibrafono e arpa, affiorano di volta in volta alcuni dei motivi già apparsi, rielaborati però in maniera snaturata e grottesca, accostati in modo incoerente, sovrapposti e reiterati ossessivamente, in un crescendo di tensione che viene interrotto solo dal colpo di pistola di Lut²¹⁸.

3.2 Il progetto originario e la sequenza dei brani

I manoscritti relativi al progetto originario di commento musicale al film furono depositati in copia alla S.I.A.E. e una copia di questo materiale si trova ora presso l'ABM (cartella M89) dell'Archivio Bruno Maderna di Bologna.²¹⁹ La mole del materiale e la sua eterogeneità (dai primi appunti preparatori alle parti singole per i vari strumenti dell'orchestra) sono segni evidenti di come la preparazione del commento sonoro per *Le due verità* rappresentò un lavoro particolarmente impegnativo nell'ambito delle collaborazioni cinematografiche di Maderna.

Molti sono gli aspetti che possono essere indagati a partire da questo *corpus* di manoscritti: dalle tecniche compositive utilizzate, alle funzioni narrative della musica, alle annotazioni e alla terminologia adoperata da Maderna negli appunti progettuali. Tuttavia il dato più rilevante emerge dalla comparazione tra la fonte cartacea (le partiture) e quella sonora (la musica effettivamente utilizzata nel film). Infatti, anche ad un rapido confronto, risulta evidente che tra le due vi è soltanto una minima corrispondenza: la maggior parte della musica che Maderna compose per questa pellicola non trovò in seguito una collocazione nella colonna sonora definitiva de *Le*

²¹⁸ La rappresentazione di uno stato mentale alterato (in cui il commento musicale interviene a rafforzare le immagini) è un'ennesima derivazione *noir* della pellicola di Leonviola. Leonardo Gandini si sofferma, nel suo studio, sui rapporti tra cinema *noir* e rappresentazione del malessere interiore che sfocia in incubo, allucinazione e delirio [Gandini, 2001, pp. 53-87]. Gandini ritrova le radici di tale consuetudine nelle modalità con cui la psicoanalisi freudiana fu recepita negli U.S.A. degli anni Trenta, anche a causa di cattive traduzioni dell'opera di Freud. Resta il fatto che l'inserimento di situazioni in cui i personaggi vivono stati di confusione mentale e parossismo sono tipici del *noir* e sono talvolta accompagnati da commenti sonori che rimandano al jazz, considerato una musica che trascinava verso la perdita di controllo e la sovraccitazione (cfr. paragrafo 1.2).

²¹⁹ Il contenuto della cartella 89 è stato già succintamente descritto da Giordano Montecchi [in Baroni-Dalmonte, 1985, p. 328]. Nel corso del presente studio è stato possibile identificare numerosi materiali attinenti alle musiche del film ed è stato necessario ordinare i dati raccolti attraverso una scheda descrittiva analitica. Queste informazioni sono presentate all'Appendice II.

due verità. Approssimativamente si può dire che solo un terzo delle quasi 150 pagine raccolte nella cartella ha un diretto riscontro nel commento sonoro che accompagna le immagini del film. Il dato è particolarmente sorprendente se si tiene presente che, in termini di mole di materiale pervenuto, questo fu probabilmente il film su cui Maderna lavorò maggiormente.

I manoscritti sono quindi una testimonianza del fatto che il progetto originale che Maderna preparò per il commento sonoro a *Le due verità* non venne mai realizzato: inizialmente accantonato rimase per anni inosservato, anche in seguito alla graduale rivalutazione della sua attività come autore di musiche “funzionali”. Per una corretta lettura di questo materiale è necessario innanzitutto capire la destinazione di ogni singolo brano (e di conseguenza dei documenti connessi: partiture, frammenti, studi compositivi e parti singole). Una volta individuati i brani riconducibili alla prima stesura del commento sonoro, si può quindi ricostruirne la successione, in relazione alla sequenza delle scene nel film.²²⁰

Le partiture sono conservate come pezzi staccati (come evidenziato in Appendice II) e inoltre manca una chiara indicazione della loro successione, sia in forma di numerazione progressiva sia come elenco riassuntivo dei brani da utilizzare.

L'assenza di questo dato è compensata però dalle numerose annotazioni che, a margine delle partiture e delle parti singole, descrivono lo svolgersi dell'azione, fornendo i riferimenti alle immagini necessari al direttore d'orchestra in fase di registrazione. Inoltre tra i documenti conservati vi è un foglio di appunti che probabilmente Maderna stese avendo a disposizione la pellicola già montata. Il manoscritto presenta uno schema di segmentazione delle scene (che viene riportato in Tabella 1) che non copre tutta la durata del film, ma due parti distinte. La pagina è divisa in due colonne, coerentemente con la struttura narrativa del film che vede raccontare in *flashback* la medesima storia da due punti di vista diversi: l'esposizione dell'accusa nella colonna di sinistra (indicata nell'autografo come «prima versione») e quella della difesa nella colonna di destra («seconda versione»). La descrizione dell'azione serve a Maderna da guida per le scelte compositive; accanto a frammenti di dialoghi, immagini dell'ambientazione, stati d'animo dei personaggi, troviamo quindi numerosi riferimenti alle caratteristiche e alle funzioni del commento sonoro in una data scena. Si tratta di un documento molto interessante perché, oltre a fornire indicazioni sulla successione dei singoli pezzi, rivela le intenzioni del compositore in una fase che probabilmente precedette l'elaborazione di una precisa idea musicale e merita pertanto un esame più attento.

I dati relativi al film sono molto precisi: Maderna riporta accanto ad ogni scena descritta la durata in minuti e secondi, come se avesse avuto a disposizione una versione già montata della pellicola.²²¹ Al contrario le annotazioni di carattere musicale

²²⁰ Il fatto che la stessa trama del film si basi su due “versioni” di una medesima storia e che gran parte del capitolo sia dedicato all'osservazione di due diverse “versioni” del commento sonoro può indurre ad equivoci. Per evitare di confondere i due ambiti di discorso si utilizzerà una terminologia differenziata: per indicare i due momenti della trama del film si farà ricorso ad espressioni come “primo *flashback*” o “versione della pubblica accusa”. Invece nelle argomentazioni riguardanti le due stesure del commento sonoro si utilizzeranno le espressioni “prima stesura” o “progetto originario” per indicare la musica che Maderna compose in un primo momento ma che non venne poi utilizzata; mentre “rifacimento” o “colonna sonora definitiva” starà ad indicare la musica effettivamente utilizzata e tuttora parte integrante del film.

²²¹ In realtà confrontando le durate annotate da Maderna con le sequenze del film si può notare che, per le scene descritte nello schema, il montaggio definitivo risulta essere più “rapido” di quanto appare sulla carta: l'arco di tempo di ogni scena è stato lievemente accorciato.

sono piuttosto vaghe e la presenza di “forse” e di punti interrogativi prefigurano possibili ripensamenti, come se il testo avesse preceduto il lavoro compositivo vero e proprio. È particolarmente interessante osservare il lessico che Maderna utilizza in preparazione all’attività compositiva: si tratta infatti di un punto di vista “interno” che possiamo paragonare ad un diario di lavorazione, o, per usare una metafora cinematografica, ad una sorta di “soggettiva” del compositore al lavoro.

Il modo con cui Maderna fa riferimento alla dimensione sonora varia a seconda dei casi. Talvolta egli fa ricorso ad una terminologia specificamente musicale indicando il materiale tematico, l’organico strumentale, la presenza di un elemento ritmico o l’utilizzo di un particolare procedimento di elaborazione. Altre volte invece le annotazioni rinviano piuttosto alla sfera dei “significati” della musica, funzionalmente al ruolo che questa deve assumere in relazione alle scene del film. Ciò risulta evidente nel ricorso a espressioni come «tema dolcissimo», «musica [...] molto sessuale» o pulsazione «più carica».²²²

Tra le indicazioni di tipo tecnico risaltano quelle necessarie alla sincronizzazione tra suono e immagine. Vi compare ad esempio il caso tipico di una musica che cessa improvvisamente in coincidenza con una porta che viene chiusa con violenza; ma è presente anche una soluzione meno scontata, consistente nell’elaborazione di un intero episodio musicale (corrispondente alla scena in cui la protagonista è vittima di un tentativo di violenza) sul ritmo suggerito dal pulsare di un neon. Questa scena avrebbe richiesto una buona presenza sia di musica che di dialogo, con il rischio però di rendere difficile la comprensione del testo. Maderna risolse questo problema già negli appunti, immaginando una sequenza di accordi costruiti sulle «freq[uenze] basse (...) per permettere il dialogo sopra [la] musica»²²³.

Maderna sembra avere ben chiare le convenzioni hollywoodiane che riguardano l’inserimento di musiche jazzisticamente orientate per la definizione psicologica di un personaggio o la connotazione di un ambiente: nello “Schema di scenario”, trascritto nella Tabella n. 1 troviamo sue puntuali annotazioni sull’uso del jazz in precisi momenti della narrazione²²⁴. In entrambe le versioni della storia (raccontata dalla pubblica accusa e dalla difesa) il jazz segnala l’ingresso in scena del personaggio “immorale” che infrange le regole (Lut nella prima parte, Marialuce nella seconda). Maderna, per il primo *flashback*, appunta: « [...] temi jazz in primo piano ma alonato [...] per entrata di Lut». Al contrario, nella versione della difesa, l’entrata di Lut è annotata specificando: «non riferimento jazz»; il jazz compare invece poco più avanti quando la ragazza, “trasformata” dal difensore nel prototipo della cinica seduttrice, attira Lut nella stanza: «appare Marialuce che chiama Lut. Ricordo [della] pulsazione in versione A [secondo l’accusa] si avrà con [l’] accompagnamento jazz [del] motivo Marialuce». L’orientamento jazzistico della musica ritorna poi per la rappresentazione della città come luogo cupo e minaccioso; l’ambientazione metropolitana *noir* viene associata allo «sbuffare» di una locomotiva: riproponendo un legame che percorre la storia del rapporto tra cinema e jazz, il compositore indica per questa sequenza un

²²² In tutti i casi in cui si riportano virgolettate espressioni di Maderna ci si riferisce, in mancanza di altre indicazioni, agli appunti autografi trascritti nella Tabella n.1.

²²³ Maderna interpreta musicalmente (rafforzandola) l’immagine, ricorrente nel film *noir*, del neon che illumina a intermittenza una stanza. Tale iconografia ebbe grande fortuna nel filone *noir* perché facilmente riproducibile e quindi ampiamente utilizzata anche in produzioni cinematografiche che lavoravano con scarsi mezzi economici.

²²⁴ Si ricorda che tale prima stesura non fu poi accettata dal regista e quindi queste annotazioni di Maderna non corrispondono alle musiche che sono state poi utilizzate per il film.

«jazz rithm» (*sic*). L'evocazione di un'atmosfera blues coincide infatti con il momento in cui i due protagonisti attraversano un cavalcavia ferroviario nella città notturna, e rimanda così ad un insieme di *topoi* letterari e cinematografici che vedono proprio nel blues la quintessenza dell'alienazione e dell'isolamento urbano. Non è inverosimile che la stretta associazione tra l'elemento del treno ed il mondo afroamericano (riscontrabile in un gran numero di testi blues e successivamente mediata attraverso la cinematografia americana) possa aver avuto un'influenza su Maderna, nella preparazione di questo episodio musicale.²²⁵ La comparsa di un «tema di Marialuce» rivela inoltre l'intenzione di ricorrere alla tecnica del motivo conduttore, che permette sia di indicare la presenza - in scena o evocata - di un personaggio, sia di seguirne l'evoluzione psicologica nel corso della storia tramite successive elaborazioni. Ad esempio, nella parte dello schema corrispondente all'arringa difensiva (colonna destra), dove la protagonista femminile appare come cinica e seduttrice, la medesima melodia (che qui eloquentemente Maderna indica non più come “tema”, ma come «motivo Marialuce») viene trasformata attraverso un «accompagnamento jazz».

Infine le annotazioni di Maderna evidenziano talvolta la necessità di distinguere i livelli sonori di «sottofondo» e «primo piano» sia con l'utilizzo di materiali musicali differenti, sia attraverso la differenziazione, in fase di registrazione e missaggio, dell'ambiente acustico (come ad esempio l'apporto di riverberazione, che Maderna chiama «effetto alonato»).

Questo foglio di appunti, pur nella sua brevità, offre quindi una prospettiva inedita ed originale del rapporto tra Maderna e la pratica artigianale del comporre in un contesto particolare come quello del cinema. Sarebbe fuorviante cercare in questi appunti indicazioni di poetica estendibili anche al resto della sua produzione, tuttavia colpisce la disinvoltura con cui Maderna utilizza un linguaggio descrittivo e legato al valore semantico della musica. Questi passi risaltano ancor di più se messi a confronto con le sue schive manifestazioni pubbliche e con la sua dichiarata riluttanza ad «scrivere parole» [Dalmonte, 2001, p. 15. Cfr. in particolare la lettera n. 73 di Bruno Maderna a Steinecke del 24.VI.1957, p. 140].

Come si è già detto questo documento, oltre a fornire un'istantanea della fase iniziale del processo creativo, risulta particolarmente utile al fine di ricostruire la successione dei brani composti da Maderna per il film. Si può infatti determinare con buona approssimazione come fosse strutturato il commento sonoro nella sua prima stesura, attraverso il triplice confronto tra diverse fonti: lo schema di Tabella 1, le indicazioni di scena presenti su partiture e parti singole, il film stesso. Per mancanza di sufficienti informazioni la ricostruzione del progetto originario di commento musicale non può essere condotta per l'intera durata della pellicola: le partiture disponibili permettono infatti di coprire con continuità solo i primi trenta minuti di film, con l'aggiunta di pochi altri episodi, come la scena dell'ultimo incontro tra Lut e Marialuce.

Nella Tabella 2 viene ricostruita la sequenza dei brani di una parte del commento sonoro secondo il progetto originario di Maderna. Confrontando i dati a disposizione è stato possibile mettere in relazione i vari episodi musicali (di cui si conservano le partiture) con le singole scene del film. Uno schema a tre colonne riporta infatti, rispettivamente, la descrizione delle scene, la partitura corrispondente (rimandando alla scheda descrittiva in Appendice II) e la suddivisione in “anelli” di

²²⁵ Per una lettura dell'elemento del treno all'interno dell'universo simbolico blues (ben rappresentato dal sottogenere delle *railroad songs*) si veda Lomax [1993] e Baker [1984].

pellicola (un sistema di segmentazione delle scene di cui si fornisce una succinta spiegazione in Appendice II). Attraverso la Tabella 2 è inoltre possibile individuare quali brani vennero mantenuti anche nella versione definitiva del film.

Risalta a questo punto una coincidenza tra le indicazioni di Tabella 1 e le partiture rimaste del progetto originario di commento sonoro. La maggior parte dei brani conservati, inclusi nella partitura P1, corrisponde alla medesima parte di film che Maderna descrisse e segmentò nello scenario, dove si racconta del primo incontro tra Lut e Marialuce e dell'inizio della loro relazione. Mancano del tutto invece indicazioni sul commento sonoro da utilizzare nel successivo sviluppo dell'intreccio (a partire dall'introduzione dei nuovi personaggi M.me Muck e Fumor). Le ulteriori partiture che si conservano si riferiscono invece all'ultimo tragico incontro tra i due, durante il quale erano previsti i brani P2 e P4 (16-16A) (quest'ultimo è l'unico, peraltro, ad essere rimasto per intero anche nella colonna sonora definitiva). Il risultato è un'alternanza di pieni e vuoti musicali a blocchi molto netti, dove il commento sonoro sembrerebbe seguire essenzialmente l'intensificarsi del dramma attraverso gli stati d'animo dei due protagonisti. Questa però è solo una delle ipotesi. Il fatto che le partiture esistenti coprano solo alcune parti del film potrebbe infatti essere dovuto più semplicemente alla perdita consistente di una parte del materiale manoscritto.

La lettera di Maderna già citata nella discussione sulle "vicissitudine produttive" ci fa supporre che, di fronte ai primi risultati, Leonviola abbia chiesto a Maderna di interrompere il lavoro iniziato e di riscrivere nuovamente le musiche. Infatti il commento sonoro originariamente previsto dal compositore, seppur ricco di sfumature, rimandi interni, suggestioni jazzistiche e complessi procedimenti compositivi, tuttavia mostra anche qualche ingenuità rispetto alla destinazione cinematografica. È probabile infatti che la prima proposta di Maderna sia sembrata al regista poco adatta al film, non solo perché troppo lontana dalle abitudini di ascolto più diffuse (e quindi poco fruibile dal pubblico medio), ma anche per l'eccessiva "presenza" della musica rispetto alle immagini, sia in termini quantitativi, che qualitativi²²⁶. I pochi "residui" della musica originaria rimasti anche nel successivo rifacimento forniscono una possibile conferma a questa ipotesi. Infatti l'unico brano che si ritrova anche nella colonna sonora definitiva corrisponde alla sequenza finale, la più onirica ed estrema dell'intero film (cfr. P4, 16-16A). È possibile infatti che, nell'ambito di un prodotto destinato ad un pubblico medio, il commento sonoro originariamente pensato da Maderna, complesso e poco convenzionale, sia stato ritenuto efficace soltanto per quelle scene in cui la narrazione si allontana dal realismo e la fotografia si vela di tinte espressioniste. Questa combinazione di elementi si ha infatti soltanto nel tragico episodio finale, quando Lut, ormai delirante ed in preda all'ansia, vede i suoi incubi materializzarsi nella nebbia notturna.

Attraverso l'osservazione degli studi e degli schizzi preparatori rimasti è possibile ricostruire l'iter della genesi dei brani ed osservare in che modo le intenzioni espresse nel primo stadio progettuale di Tabella 1 vennero in seguito tradotte in idee

²²⁶ Questa ipotesi avvalorata, per analogia, la tesi di Claudia Gorbman [1987] rispetto all'uso del jazz nelle colonne sonore hollywoodiane (cfr. paragrafo 1.2). Le immagini del film possono essere efficacemente accompagnate da musica di commento a patto che quest'ultimo non disturbi l'effetto di realtà e che non distraga dall'azione filmica. Si potrebbe quindi dire che, nel progetto originario, le composizioni di Maderna non avessero le caratteristiche di "in-udibilità" richieste a questo tipo di musica di commento, proprio per la loro complessità.

melodiche ed armoniche e sviluppate attraverso l'utilizzo di determinate tecniche compositive.

Lo schema di scenario

Lo schema che segue è una trascrizione diplomatica dell'autografo di Maderna conservato in ABM (cartella M89). Le diciture "Prima Versione" e "Seconda Versione" sono utilizzate dal compositore per indicare i due *flashback* che seguono rispettivamente il racconto della pubblica accusa e della difesa.

Tabella 1: schema di scenario

Prima Versione	Seconda Versione
<p>Atmosfera evocazione P[ubblico] Min[istero] – Marialuce entra, depone valigia e sul movimento di lei che si china incomincia musica dolcissima - Tema Marialuce →25”</p> <p>Dolce tema Marial[uce] si sviluppa durante tutta la scena con la madre O→1’26”</p> <p>▼ Motivo-Marial[uce] in sottofondo e temi jazz in primo piano ma alonato, più che altro gioco di atmosfera. Tutto questo per entrata di Lut fino al dialogo con madre. Musica cessa quando Lut, che dà di spalle alla madre si volta per rispondere. X OO→44”</p>	<p>Atmosfera evocaz[i]one Arr[inga] difensiva. Lut entra – parla con madre (musica in sottofondo – atmosfera racconto non riferimento jazz- probabilmente musica atmosfera è la stessa che nella versione A) →1’29”</p>
<p>Inizio musica dal momento in cui Lut, andando al suo stanzino, ha un momento di esitazione davanti a porta camera Marial[uce] (forse motivo Marial[uce] con sott[ofondo] jazz alonato). →44”</p> <p>Sulla musica incomincia un pulsare di harmonium? (luce neon) che via via aumenta fino a O→ 20”</p> <p>inq[adratura] porta e Lut entra primo piano (musica più lenta pulsazione ma più carica). OO→26”</p> <p>Lut guarda Marial[uce]. Improvviso <i>pp</i> della musica quando Lut chiama “Marialuce”. OOO→1’</p> <p>▼ Lut bacia violento Marial[uce] e incomincia scena tentativo violenza. Musica riprende <i>f</i> con motivo pulsazione divenuto esclusivamente ritmico. Accordi a freq[uenze] basse per permettere il dialogo sopra musica. Musica cessa bruscamente su Marial[uce] in pagliaccetto inq[adratura] fuori dalla porta di casa. X OOOO→40”</p>	<p>Appare Marial[uce] che chiama Lut. Luce neon fissa. Ricordo pulsaz[i]one in versione A si avrà con accompagnamento jazz motivo Marial[uce]. O→2’28”</p> <p>Musica Marial[uce] diviene calda, molto sessuale quando Marial[uce] spegne la luce. Musica si arresta all’accendersi improvviso della luce e all’apparizione della madre. ▼ OO→35”</p> <p>X</p>

<p>Inq[ua]dratura] Lut e Marial[uce] fermi a metà salita ponte. Qui inizia musica - uno strum[ento] in primo piano con tema dolce Marial[uce]. Altri strum[enti] descrivono fotografia - Accordo lungo. →1'11" (forse [anche tema] rovesciato)</p> <p>▼</p> <p>Continua sottofondo musica precedente e finisce di colpo su apparizione signora Muk. X →25"</p>	<p>Marial[uce] esce dal portone in strada, musica ricomincia tema seduzione, sull'inizio carrellata che li porterà sul ponte; jazz. →26"</p> <p>Iniziano a salire e musica segue in progress[ione] arm[onica]. O→29"</p> <p>Marial[uce] e Lut (mezzo piano) con alle spalle locomotiva, jazz-rithm [sic] cessa e viene sostituito da sbuffare locomotiva. Continuano strum[enti] in primo piano (?pf, chit. el. xil, vibr, ecc.?) fino a pensione Muk . OO→2'</p> <p>Inq[ua]dratura] scale pensione. Musica cessa su dissolvenza: "camera 5". X OOO→20"</p>
---	---

La successione dei brani nel progetto originale di commento sonoro

Il seguente schema ricostruisce invece la sequenza delle musiche secondo il progetto originale di commento sonoro. Nella prima colonna vengono riportate le indicazioni sceniche provenienti da parti singole (PS), partiture (P) e dallo scenario di Tabella 1 (S) seguendo l'ordine delle sequenze riscontrabile anche nel film (nel caso di annotazioni identiche tra queste tre fonti si sono evitate ripetizioni). Nello schema sono state omesse le parti di film per le quali (stando ai dati a disposizione) non era stata prevista la presenza di commento sonoro. In tali casi l'omissione (e quindi la non contiguità temporale tra due episodi musicali) viene segnalata attraverso una doppia linea orizzontale. La seconda colonna («Partiture») riporta la successione dei brani musicali in relazione alle singole scene. Di ogni episodio musicale viene indicato il riferimento ai manoscritti (secondo il numero identificativo riportato in Appendice II), il titolo ed eventualmente l'intervallo di battute interessato. La terza colonna indica su quali «anelli» di pellicola i brani, una volta registrati, dovevano essere applicati; per una spiegazione della segmentazione in anelli si rimanda alla parte introduttiva dell'Appendice II.

Alcuni degli episodi appartenenti alla prima stesura del commento sonoro (relativi agli «anelli» 16 e 29) sono poi stati mantenuti anche nel successivo rifacimento e quindi la loro registrazione è tuttora «sopravvissuta», e ascoltabile, nella colonna sonora del film (nella tabella essi vengono evidenziati da un segno di asterisco). In alcuni casi si è ritenuto opportuno integrare le indicazioni sceniche presenti nei documenti con ulteriori informazioni, racchiuse tra parentesi quadrate, sulle sequenze del film.

Tabella 2: la successione dei brani nel progetto originale di commento sonoro

PRIMO FLASHBACK: VERSIONE DEL PUBBLICO MINISTERO

Indicazioni sceniche	Partiture	Anelli
PS: Titoli, finiti i quali accordo di pf. continua fino ad apertura gabbia	In successione: P1.h: <i>Titoli</i> ; P1.f: <i>Andante disperato</i> e P4: <i>16-16A</i> (bb. 34 e sgg.)	1
S: Atmosfera evocazione P[ubblico] Min[istero] – Marialuce entra, depono valigia e sul movimento di lei che si china incomincia musica dolcissima - Tema Marialuce	P1.a: <i>Adagio</i>	2
S: Dolce tema Marial[uce] si sviluppa durante tutta la scena con la madre. PS: Da Marialuce che apre la porta a quando la madre la fa alzare dicendole:”Ti sei fatta una signorina!”. Partitura contiene anche probabile musica anelli 3 – 3A, forse anche 4.		
S: Motivo-Marial[uce] in sottofondo e temi jazz in primo piano ma alonato, più che altro gioco di atmosfera. Tutto questo per entrata di Lut fino al dialogo con madre. Musica cessa quando Lut, che dà di spalle alla madre si volta per rispondere.	P1.b: <i>Moderato Hot</i>	3
S: Inizio musica dal momento in cui Lut, andando al suo stanzino, ha un momento di esitazione davanti a porta camera Marial[uce] (forse motivo Marial[uce] con sott[ofondo] jazz alonato).	P1.c: <i>Andante moderato (tempo a fantasia)</i> bb. 1-8	
S: Sulla musica incomincia un pulsare di harmonium? (luce neon) che via via aumenta fino a	P1.d: <i>Andante</i> , bb. 9-15	
inq[adratura] porta e Lut entra primo piano (musica più lenta pulsazione ma più carica).	P1.d: bb. 16-20	
S: Lut guarda Marial[uce]. Improvviso <i>pp</i> della musica quando Lut chiama “Marialuce”.	P1.d: bb. 21-24	4
S: Lut bacia violento Marial[uce] e incomincia scena tentativo violenza. Musica riprende <i>f</i> con motivo pulsazione divenuto esclusivamente ritmico. Accordi a freq[uenze] basse per permettere il dialogo sopra musica. Musica cessa bruscamente su Marial[uce] in pagliaccetto inq[adrata] fuori dalla porta di casa.	P1.d: bb. 24-29	
S: Inq[adratura] Lut e Marial[uce] fermi a metà salita ponte. Qui inizia musica - uno strum[ento] in primo piano con tema dolce Marial[uce]. Altri strum[enti] descrivono fotografia - Accordo lungo (forse [anche tema] rovesciato) PS: Prima fischio solo, poi da inq. a metà ponte comincia fino a campanello pensione Muk. Seconda versione fischio e chitarra [sull']acompagnam. Lut e M. a pensione Muk.	P1.e: <i>Andante / Blues tempo / Valzer Lento</i> da b. 1...	5
S: Continua sottofondo musica precedente e finisce di colpo su apparizione signora Muk.	...a b. 32.	
P: Marialuce scoppia in pianto diretto – fino a luce che si accende in corridoio a rientro Lut.	P1.f: <i>Andante disperato</i> b. 7	...

P: Lut pugno alzato su madre; litigio riprende violento (serve anche per 2° versione).	P1.g: <i>Allegro</i> b. 2	...
[Dialogo tra Lut e Marialuce al parco]	P2: bb. 1-14	...
P: Lut balbetta - Alle otto.	P2: bb. 14 - 19	
P: Fiume - esterno giorno.	P2: bb. 20 - 33	
P: 16: Panchina notturna con Lut ultimo appuntamento fino a cambio anello. 16A: segue fino a colpo di rivoltella	P4: <i>16-16A*</i>	16

SECONDO *FLASHBACK*: VERSIONE DELLA DIFESA

Indicazioni sceniche	Partiture	Anelli
S: Atmosfera evocaz.[ione] Arr[inga] difensiva. Lut entra - parla con madre (musica in sottofondo – atmosfera racconto non riferimento jazz - probabilmente musica atmosfera è la stessa che nella versione A)	P1.a: <i>Adagio</i>	...
P: Lut pugno alzato su madre; b.2: litigio riprende violento (serve anche per 2° versione).	P1.g: <i>Allegro</i> b. 2	...
[Dialogo tra Lut e Marialuce al parco]	P2: bb. 1-14	...
P: Lut balbetta - Alle otto.	P2: bb. 14 – 19	
P: Fiume - esterno giorno	P2: bb. 20 – 33	
PS: Lut nella nebbia – giornalista fino all'orologio – carrellata banchina, poi comincia musica 16-16A interrotta ogni P.P. di Lut (che verrà sottolineato da vibrafono). Flou in generale	P1.a: <i>Adagio</i> , bb. 1-13 (le bb. 1-6, cancellate in partitura, vengono riutilizzate per le PS <i>Andante*</i>)	29
[Scena finale: dialogo concitato tra Lut e Marialuce, fino a che quest'ultima non viene investita dal tram]	P4: <i>16-16A*</i>

3.3 I procedimenti compositivi

Nel complesso, il commento sonoro originariamente pensato per *Le due verità* presenta un insieme di elementi eterogenei sotto diversi aspetti: dal punto di vista timbrico vi si trova un uso molto differenziato delle possibili soluzioni offerte da un'orchestra di 24 strumenti, dall'intervento solistico, al pieno orchestrale; anche il tipo di scrittura cambia notevolmente, passando dalla melodia armonizzata tradizionalmente, all'intervento jazzistico, alla totale mancanza di appigli tonali. Se da un lato questa varietà di soluzioni è in gran parte vincolata allo svolgersi del dramma sullo schermo, dall'altro Maderna assicura una coesione interna ai diversi episodi musicali attraverso il lavoro di precomposizione.

Caso anomalo tra le collaborazioni di Maderna in ambito cinematografico, questo lavoro risente dell'influenza delle tecniche seriali che il compositore stava approfondendo nell'ambito dei seminari estivi a Darmstadt. In molte pagine degli studi preparatori per *Le due verità*, e talvolta anche nella stesura definitiva delle partiture, si trovano infatti tracce evidenti di queste procedure in forma di annotazioni numeriche disseminate lungo i pentagrammi. In questi brani infatti Maderna utilizzò le tecniche di trasformazione seriale per rielaborare il materiale melodico iniziale ricorse a semplici procedimenti per esaurire sistematicamente il totale cromatico. Non si tratta tuttavia dell'applicazione rigorosa del metodo dodecafonico, né delle complesse procedure di "mutazione" di serie multiparametriche che sono alla base di molti lavori degli anni Cinquanta [Verzina, 1999, Montecchi, 1989]; in questi brani si può parlare piuttosto di un orientamento che guida il procedere compositivo in maniera non affatto rigida, ma tale da condizionarne comunque gli esiti. A partire da questi principi generali, Maderna arrivò ad elaborare una soluzione personale che rispondesse meglio alle esigenze e ai vincoli determinati dalla destinazione cinematografica della musica.

Il meccanismo attraverso cui Maderna ricavò il materiale di partenza può essere facilmente ricostruito a partire dal manoscritto che contiene anche il movimento *Andante moderato* (A5). Nei primi tre pentagrammi del foglio (riportati in Figura 45) compaiono tre sequenze di 33 note.²²⁷ Anche se manca un'indicazione esplicita, queste possono essere interpretate rispettivamente come la sequenza originale (O), la sua retrogradazione (R) e la sua inversione (I). Non si trova in questo foglio la stesura del retrogrado inverso della sequenza originale (RI) che viene invece utilizzato per la composizione del brano *Blues tempo* (cfr. P1.e) mentre, al contrario, la sequenza I, qui presente, non risulta essere stata adoperata in alcun brano.

²²⁷ Si è preferito il termine 'sequenza' a 'serie', per evitare ogni rimando diretto alla tecnica dodecafonica in senso stretto; per lo stesso motivo si sono utilizzate le virgolette per riferirsi ai procedimenti "seriali" (come inversione e retrogradazione) messi in atto da Maderna in questi brani.

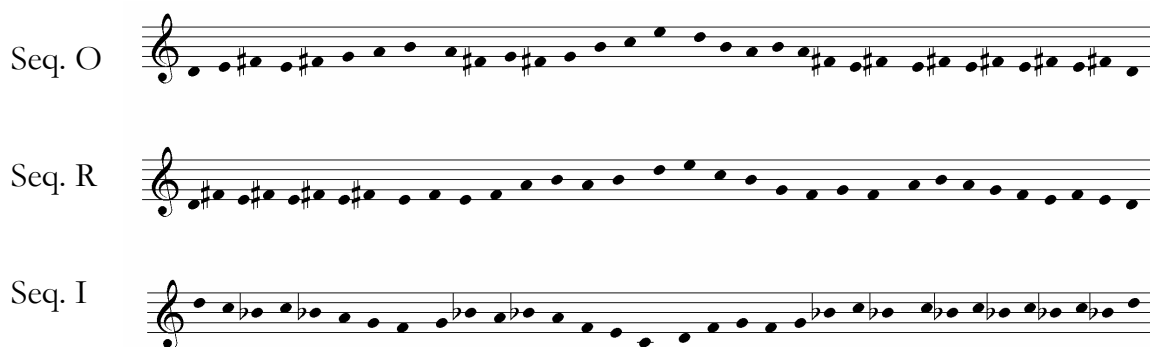


Figura 45: sequenze melodiche di 33 note segnate nel manoscritto A5.

Non si tratta quindi di una serie dodecafonica, ma di materiale tonale a cui sono stati applicati i principi di retrogradazione ed inversione. In riferimento alle composizioni del medesimo periodo, alcuni osservatori hanno già messo in risalto come l'interesse di Maderna per questi procedimenti nascesse, prima che dalla frequentazione dei corsi darmstadtiani, dallo studio dei compositori fiamminghi svolto nella fase di apprendistato con Malipiero [Verzina, 1999, p. 325]. In questo caso il riferimento calza particolarmente, dato che probabilmente egli ricavò la sequenza originale a partire da un materiale tematico, trascrivendo cioè le note delle prime 16 battute della melodia di *English wals* (cfr. la parte di flauto in Figura 46, corrispondente all'abbozzo di partitura A1). Va rilevato, inoltre, che non solo è di carattere melodico il materiale di partenza, ma lo è anche il successivo utilizzo della sequenza nella sue diverse forme. Infatti, nonostante alcuni episodi presentino una scrittura contrappuntistica assai complessa, nella maggior parte dei casi è evidente la distinzione tra una linea melodica, affidata di volta in volta ad uno strumento solista e derivante da un'elaborazione della sequenza originale, ed il resto dell'orchestra, il cui ruolo si può genericamente definire di sfondo.

Questi due aspetti, l'ampio ricorso alle trasformazioni di tipo "seriale" e la prevalenza di una linea melodica nel tessuto orchestrale, caratterizzano in particolare la prima parte del commento sonoro, identificata nella scheda come partitura P1 e relativa alle scene che vanno dalla prima apparizione di Marialuce fino al suo arrivo, insieme a Lut, sulla soglia della pensione Muk.

In questo insieme di brani la sequenza iniziale serve quasi esclusivamente a generare nuove linee melodiche ed è facilmente rintracciabile tanto nelle partiture quanto nei frammenti che ne hanno preceduto la stesura.

La «melodia dolcissima», che nella prima stesura del commento sonoro accompagna l'entrata in scena di Marialuce, proviene dal frammento *English wals*.²²⁸

²²⁸ Le prime sei battute di *English wals* (manoscritto A1) sono riportate in Figura 46; inoltre, come è pure segnalato nella scheda descrittiva di Appendice II, il frammento viene utilizzato per intero nella stesura dell'episodio P1.a.

English wals

3 6 8 10 11
1 2 4 5 7 9 12

1 3 4 6 8 10 11
2 5 7 9 12

1 3 6 8 10 11
2 4 5 7 9 12

Fl.

Cl.

Cl. B.

Vi.

Vla.

Vlc.

[Resti]

Figura 46: trascrizione dell'episodio *English wals* dal manoscritto A1 (battute 1-6)

Molti fattori permettono di individuare in esso uno dei temi principali del film, sia per la sua posizione di rilievo (non solo esso apre il primo lungo *flashback*, ma rappresenta anche il primo intervento musicale dall'inizio del film) sia per le peculiarità stesse del tema, che ben si addice a rappresentare il carattere sereno ed ingenuo di Marialuce. Il flauto infatti dispiega una lunga linea melodica ad arco che per 16 battute si muove per piccoli intervalli nell'ambito della tonalità di sol maggiore; inoltre il moderato tempo di *Valzer* è ancor più mitigato dal procedere della melodia che, iniziando le sue frasi con valori di due quarti, dà l'impressione di distendersi su un più ampio tempo implicito di $3/2$. L'accompagnamento infine partecipa ai toni delicati e «dolcissimi» di questo ritratto, toccando rapidamente, nell'armonizzazione, le aree del II e del IV grado minori. Infatti gli accordi formati dai clarinetti e dagli archi non sottostanno ad alcun meccanismo di generazione seriale, ma si muovono seguendo le classiche regole dell'armonia.

Dopo l'ingresso di Lut, accompagnato da un intervento solistico del pianoforte di carattere spiccatamente jazzistico, la sequenza originale ricompare quando questi si introduce nella stanza in penombra di Marialuce. La parte melodica viene affidata dapprima alla viola (nell'*Andante Moderato*, P1.b, con la sequenza O trasposta a partire dal Mi \flat) e successivamente al corno francese (*Andante*, P1.d); in entrambi i casi vengono mutati i valori ritmici e cambia il contesto armonico su cui la melodia si dispiega. In particolare in *Andante* (P1.d) gli archi ripetono ipnoticamente un *cluster* accordale costruito sulle note della scala di Sol maggiore (quindi, volendo, sulle note della sequenza stessa) che, nelle intenzioni del compositore, doveva essere eseguito in «sincrono [con il] pulsare [della] luce neon» presente in scena.

Infine l'utilizzo della sequenza melodica trova ampio spazio nell'episodio che commenta il tragitto notturno dei due protagonisti fino alla pensione Muk (*Andante / Blues tempo / Valzer Lento* P1.e). Questo brano è diviso in tre parti, in corrispondenza dell'evolversi del dialogo che intercorre tra i due: la chitarra elettrica presenta una linea melodica (*Andante*) costruita sulla sequenza in forma originale e, successivamente,

inversa (*Blues tempo*), seguita dalla riesposizione letterale di un frammento di *English wals* (*Valzer lento*). È interessante come in questo breve brano Maderna accosti elementi legati alle suggestioni dell'ambiente circostante (la città notturna) ad un discorso musicale che si fa interprete del rapporto tra i due personaggi.

The image shows a musical score for four instruments: Clarinet in E-flat (Chit. cl.), Piano (Pf), Woodwinds (Legni), and Bass (Basso). The score is in 3/4 time and consists of four staves. The Clarinet part features a melodic line with triplets and sixteenth notes. The Piano part provides harmonic support with chords and moving lines in both hands. The Woodwinds part has a dense texture with many notes. The Bass part has a rhythmic pattern with triplets. The score includes numerical fingerings (1, 3) and articulation marks.

Figura 47: trascrizione dell'episodio *Blues tempo* dal manoscritto A2

Infatti il riferimento al genere musicale afroamericano, in *Blues tempo*, è in stretta connessione con l'ambientazione urbana di questa scena. Si tratta in realtà di un'evocazione difficilmente percepibile per l'ascoltatore e che trova riscontro solo nella pronuncia "terzinata" della melodia e nel sapore jazzistico delle strutture accordali del pianoforte (il cui effetto peraltro viene attenuato dalla compresenza dei legni e del corno francese). Il riferimento al blues va valutato piuttosto nel quadro complessivo dell'universo simbolico a cui questa musica appartiene in relazione alla rappresentazione della città (cfr. paragrafo 1.2). La ripresa del tema iniziale (*Valzer lento*) si ha infine al termine del dialogo tra i due, nel momento in cui Lut riesce finalmente a vincere la diffidenza di Marialuce: il ritorno del tema introduttivo è quindi un chiaro espediente per rievocare la condizione di iniziale fiducia ed ingenuità della ragazza.

Come si è visto l'utilizzo di procedimenti di tipo "seriale" riguarda direttamente solo l'elaborazione delle melodie; un meccanismo del tutto diverso viene invece adoperato per stendere il resto del tessuto orchestrale.

Come risulta evidente anche dalla scheda descrittiva, in molti dei frammenti e dei materiali preparatori, nonché in alcune partiture, si riscontrano indicazioni di tipo numerico in forme diverse: sia a margine del foglio, sia attraverso l'assegnazione di una cifra ad ogni nota. Come avviene per altre composizioni dello stesso periodo, Maderna utilizza un semplice codice numerico per individuare le dodici note della scala cromatica [Montecchi, 1989, p. 120]. A partire dal La, corrispondente al numero 1, egli attribuisce un valore crescente ad ogni altezza salendo progressivamente: quindi Sib diventa 2, Si 3, fino al Sol#, rappresentato con il numero 12. Nell'ambito della musica scritta per *Le due verità*, questo tipo di sistematizzazione delle altezze viene adoperato per distinguere le note utilizzate in una data linea melodica dalla riserva di note adoperabili per costruire l'armonia. Il principio è illustrato dai due pentagrammi

riportati in Figura 48. Questi si trovano nella parte superiore di una pagina contenente anche il frammento *Blues* (cfr. A2) accanto alla stesura della sequenza originale.

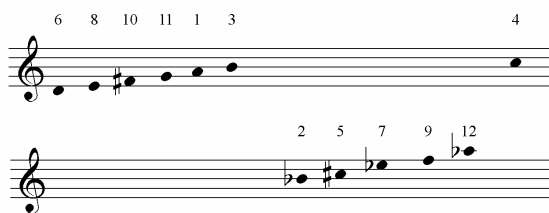


Figura 48: scala maggiore di Sol e “resti” nel manoscritto A2

Sul primo pentagramma vengono riportate in senso ascendente le note su cui si muove la sequenza O (trascurando però le ripetizioni a classi d’altezza diverse): se ne ricavano le sette note appartenenti alla scala di Sol maggiore (iniziando dal Re anziché dalla tonica). Il pentagramma inferiore invece contiene le cinque note della scala cromatica che rimangono escluse dalla sequenza O. Maderna non è nuovo a questo tipo di operazioni e altrove denomina “resti” la formazione di questi nuovi gruppi di note [Verzina, 1999]. Il rapporto di complementarità tra la linea melodica (spesso, come si è visto, ricavata dall’elaborazione della sequenza originale) e questo tipo di “eccedenze cromatiche” è alla base di gran parte delle formazioni armoniche presenti nelle partiture. Isolando un frammento di melodia (a seconda dei casi si può trattare di due battute come di poche note) e riportandone in cifre i gradi utilizzati, Maderna era in grado di identificare rapidamente le “rimanenze cromatiche” a cui attingere per la formazione di eventuali armonie. In questo modo semplice e molto flessibile, a partire da un materiale tonale (il tema di Marialuce) egli poteva così assicurarsi di esaurire il totale cromatico prima di passare ad un nuovo frammento della sequenza originale, soddisfacendo così uno dei principi della dodecafonia.

Un esempio di questo procedimento, illustrato nel manoscritto con ricchezza di indicazioni numeriche, proviene dal frammento *English wals* (documento A1 trascritto in Figura 46 a pag. 167). In questo caso però eccezionalmente Maderna dapprima armonizza la melodia secondo criteri tradizionali, dopodiché, per calcolare i “resti”, divide il brano in sezioni di due misure ciascuna. In ogni sezione Maderna appunta, attraverso i numeri, le note toccate da melodia e armonia: queste costituiscono l’insieme delle altezze in rapporto alle quali individuare le “rimanenze cromatiche”. Il calcolo di questi valori viene effettuato attraverso due stringhe di numeri poste sopra ogni gruppo di due battute: i numeri superiori indicano le note utilizzate, quelli inferiori le rimanenze. Queste ultime vengono così notate in un pentagramma senza indicazione di strumento, alla base del sistema, formando delle strutture accordali alle quali viene assegnato anche un valore ritmico. Nella successiva fase di orchestrazione (corrispondente al brano *Adagio*, P1.a) Maderna riporta in maniera quasi letterale le parti originarie, ma distribuisce i nuovi accordi, derivati dai “resti”, tra pianoforte, chitarra elettrica, harmonium e vibrafono, trasformandoli, attraverso momentanei interventi, in “colori” timbrici il cui effetto risulta incongruente rispetto a melodia e sostegno armonico. Questa presenza intermittente, che non mette in crisi l’impianto tonale del tema, può però essere interpretata come un presagio del destino corruttibile della giovane donna e, in termini prettamente musicali, del rapporto conflittuale tra melodia tonale ed armonia cromatica. In altri brani invece le “rimanenze cromatiche” si traducono in vere e proprie strutture armoniche di accompagnamento alla melodia,

come nel caso dell'episodio *Blues tempo* (P1.e).²²⁹ A differenza del brano precedente, qui i “resti” si originano esclusivamente a partire dalla melodia e vengono poi divisi tra pianoforte e legni; inoltre la lunghezza di ogni segmento di melodia entro cui viene condotto il calcolo delle “rimanenze cromatiche” è meno rigido e varia di battuta in battuta. Un quadro complessivo dell'utilizzo della “serie” e del sistema delle “rimanenze cromatiche” nei diversi episodi di P1 è riportato nella seguente tabella.

Tabella 3: utilizzo della sequenza di 33 note derivante dal Tema di Marialuce (rappresentata in Figura 45)

P1.a: <i>Adagio</i> (prime due pagine cancellate da una 'X')	Seq. O (prime 3 note): incipit del tema al flauto Resti: elemento arpeggiato da vib, chit el, arp, pf e arm.
P1.a: <i>Adagio</i>	Seq. O: tema al fl; Resti (dal tema e dall'armonizzazione tonale): interventi di vib e chit.
P1.c: <i>Andante moderato (tempo a fantasia)</i>	Seq. O (incompleta): tema alla vla; Resti: armonia all'arm.
P1.d: <i>Andante</i>	Seq. O: tema al cr e armonia agli archi; Resti: interventi di vib, chit el, arpa.
P1.e: <i>Andante</i>	Seq. R: tema alla chit el.
<i>Blues tempo</i>	Seq. RI: tema alla chit el; seq. O (incompleta): tema chit el.
<i>Valzer Lento</i>	Seq. O (incompleta) tema fl; riprende <i>English wals</i> da b. 8

Maderna utilizza il medesimo procedimento anche per ottenere l'«atmosfera [di] evocazione» che avrebbe dovuto sottolineare il passaggio dal tempo presente dell'azione nell'aula del tribunale alla dimensione del flashback. Ciò avviene nelle prime due pagine dell'*Adagio* (P1.a), la cui collocazione, all'interno del commento sonoro, passò attraverso diversi ripensamenti: inizialmente pensate per “l'anello 2” (come appare nello scenario di Tabella 1), furono in seguito espunte da questa scena con un segno ad 'X' ed infine vennero recuperate come elemento isolato per la colonna sonora definitiva del film, ma in tutt'altro contesto.²³⁰ Questa breve situazione “atmosfera”, che nelle prime intenzioni avrebbe dovuto fare da preludio all'imminente entrata del tema di Marialuce, è resa attraverso un arpeggio di nove note che viene ripetuto più volte da vibrafono, chitarra elettrica, pianoforte, arpa ed harmonium con entrate

²²⁹ In Figura 47 di pag. 168 si riporta una trascrizione del frammento preparatorio A2 utilizzato per la stesura dell'episodio *Blues tempo*.

²³⁰ Nella copia definitiva della pellicola questo frammento si può ascoltare verso la fine del film (probabilmente in corrispondenza dell'anello 29, come appare nella Tabella 2), quando Lut attende di incontrare per l'ultima volta Marialuce. L'episodio musicale così concepito si trova inoltre tra le parti singole di P1.a.

lievemente sfasate, in modo da creare una situazione di sospensione ed attesa. Da un lato il commento sonoro risponde ad una convenzione invalsa nell'uso cinematografico che prescrive una sonorità di tipo semplicisticamente impressionistico per accompagnare una scena di «evocazione» o di sogno. Dall'altro Maderna evita di utilizzare una qualsiasi successione di note (si veda ad esempio il logoro uso della scala per toni interi in contesti simili) ma ricava l'arpeggio dalle “rimanenze cromatiche” che derivano dalle prime tre note del tema di Marialuce. Questa soluzione peraltro non contraddice la regola (rispettata con poche eccezioni nei suoi appunti) che note del tema e “resti” debbano essere presenti contemporaneamente: infatti dopo undici battute l'elemento di «evocazione» inizia ad estinguersi, e mentre risuonano ancora gli ultimi arpeggi si ha l'ingresso del flauto con, appunto, le prime tre note del tema. Il risultato sonoro è un effetto di dissolvenza incrociata, parallelo a quanto accade sullo schermo; al contempo però la soluzione risponde alla necessità di mantenere il rigore delle strutture e dei procedimenti compositivi.

Questo ultimo esempio, pur nella sua marginalità, illustra efficacemente quali fossero i principi che guidarono Maderna nella realizzazione dell'intero commento sonoro. Infatti è significativo che, anche in un episodio apparentemente poco rilevante (come risulta essere questo frammento), Maderna riuscisse a far convivere due istanze di natura differente: vestendo i panni di “autore di musiche per il cinema” egli era consapevole di dover rispondere in primo luogo alle esigenze narrative del film (comprendenti anche un insieme di convenzioni e stereotipi difficili da evitare); al contempo però il suo lavoro non si limitò all'assolvimento di una routine di superficie, ma si inserì in una ricerca sui processi compositivi che includeva, senza pregiudizi di genere, tanto la “musica d'arte” quanto la “musica d'uso”.

Nel corso della preparazione delle musiche per *Le due verità* Maderna non applica i procedimenti di elaborazione seriale solo al *Valzer di Marialuce*, ma anche a materiali armonici di più chiara ascendenza jazzistica. Come si è visto in precedenza, nella struttura dualistica con cui è concepito il film, il jazz serve a rappresentare il vizio e la tentazione ed è posto in contrapposizione con la “purezza” del tema principale in tre quarti. Come emblema del jazz, e più precisamente come evocatore dell'idea di “blues”, Maderna utilizza una breve successione cadenzale, la cui disposizione delle voci è effettivamente tipica della pratica jazzistica (Figura 49).



Figura 49: motivo armonico principale

Nelle musiche composte per *Le due verità* questa soluzione armonica acquista una funzione di *leitmotiv*, complementare alla melodia tonale di Marialuce. Il frammento di Figura 49 si può interpretare (in tonalità di Mi minore) come la successione di un accordo di settima di dominante (con nona minore aggiunta) e della triade di tonica priva di fondamentale, con sesta e nona aggiunta: una combinazione che nella siglatura jazzistica si potrebbe indicare con questa grafia:

| Si7(b9) | Mim (6/9) |.

Tra i documenti preparatori di Maderna non vi sono però riferimenti espliciti a musiche jazz preesistenti o a possibili modelli di riferimento per questo passaggio. A tal proposito Christoph Neidhöfer [2005] mette in evidenza la somiglianza tra il movimento di Figura 49 e l'*incipit* della canzone *If I should lose you*, diventata uno standard assai praticato dai jazzisti degli anni Cinquanta.²³¹

Tuttavia, come si vedrà tra breve, Maderna non sembra tanto interessato allo sviluppo melodico di questo frammento, quanto alle caratteristiche di simmetria insite nell'accordo che abbiamo chiamato Si7(b9). Le cinque altezze che costituiscono la prima battuta (Si, Do, Re#, Fa#, La) possono infatti essere incluse in una scala ottonica di tipo semitono-tono a partire da Si (Si, Do, Re, Re#, Mi#, Fa#, ecc.); all'interno di questa struttura scalare (che Messiaen chiamerebbe un "modo a trasposizione limitata") l'accordo può essere trasposto a distanza di terza minore. È un procedimento che viene talvolta utilizzato anche in ambito jazzistico per aumentare la dissonanza dell'accordo di dominante e intensificare la tendenza verso la risoluzione. Un esempio di questa procedura si trova in un brano di Stan Kenton del 1945, *Artistry Jump*.

Nel 1950, quando Maderna stava lavorando alle musiche per il film, Kenton era il più illustre rappresentante del cosiddetto *progressive*, un filone del *cool jazz* che proponeva un'idea di jazz più intellettuale e sofisticata, una musica in cui l'apporto compositivo prevaleva sull'improvvisazione e la complessità della scrittura orchestrale era un elemento fondamentale a discapito dell'interazione tra gli esecutori.²³² Nell'introduzione pianistica ad *Artistry Jump*, uno dei suoi maggiori successi di Kenton, compare con grande enfasi una combinazione armonica assai simile a quella di Figura 49.²³³ Nel brano kentoniano la successione di accordi al pianoforte non fa che prolungare la funzione di dominante introduttiva (in tonalità di Fa minore) su un pedale di Do basso. La medesima figura accordale viene quindi trasposta di terza minore.²³⁴ La similarità tra l'*incipit* di Stan Kenton e la figura utilizzata da Maderna risiede anche nel movimento di tono discendente (Do-Si \flat nel brano di Kenton) sotto l'accordo di dominante e nella risoluzione sulla nona dell'accordo di tonica (la nota Sol del tema sull'accordo di Fa minore).

²³¹ Il brano *If I should lose you* di Ralph Rainger e Leo Robin risale in realtà al 1936, quando viene utilizzato per il film *Rose of the Rancho* (1936), mentre nell'articolo di Neidhöfer la canzone è attribuita erroneamente al chitarrista Wes Montgomery. Neidhöfer ha analizzato i procedimenti seriali utilizzati da Maderna per la stesura in alcuni dei manoscritti discussi in questo capitolo, senza però riconoscere l'appartenenza di questi materiali alle musiche composte per *Le due verità* (cfr. Appendice II).

²³² Sull'influenza di Kenton nella realtà musicale italiana dei primi anni Cinquanta si rimanda al capitolo 4 e a Piras [1998].

²³³ L'introduzione e le prime battute del tema di *Artistry Jump*, sono trascritti in Figura 50 secondo l'esecuzione di Kenton stesso nella registrazione del 30 ottobre 1945, inclusa nel volume 1 della raccolta *Retrospective* (Capitol 1992 CDP 7 97350 2).

²³⁴ Come accennato in precedenza, nell'armonia jazzistica l'accordo C13 (b9) sottintende una scala ottonica del tipo "semitono-tono" (che si può descrivere a sua volta come la sovrapposizione di due accordi di settima diminuita a distanza di semitono) quindi la trasposizione per terze minori della figura iniziale non cambia la funzione del movimento armonico. Nella figura l'asterisco segna la disposizione delle voci più simile a quella utilizzata da Maderna.

Introduzione

C13(b9)

Tema

F min⁹

Figura 50: Stan Kenton: *Artistry Jump*, introduzione (frammento) e tema (prime due battute)

Anche se Maderna adotta proprio questo tipo di trattamento dell'accordo di dominante, non è possibile stabilire una relazione diretta tra il brano di Kenton e le musiche per *Le due verità*, ma piuttosto si vuole mettere in evidenza una pratica diffusa nel jazz armonicamente più avanzato degli anni Cinquanta.

Nelle musiche per *Le due verità* Maderna utilizza questa figura cadenzale in tre modi differenti: 1) come elemento caratteristico all'interno di una composizione di impianto tonale; 2) come motivo armonico che sottopone ad elaborazione motivica in un contesto non tonale; 3) come nucleo generativo per la costituzione di una riserva di materiale seriale.

1) Il primo tipo di utilizzo caratterizza due brevi brani pianistici che vengono inclusi, con soluzioni differenti, nelle partiture finali: *Hot Moderato* e *Blues*.

Il primo compare come episodio di solo pianoforte nella partitura per orchestra P1 e doveva servire, nel progetto iniziale di colonna sonora, a introdurre il personaggio "negativo" di Lut.

Figura 51: Trascrizione *Moderato Hot* per solo pianoforte, (episodio contenuto in partitura P1.b, pp. 5-6; copia fotostatica presso l'ABM, cartella M89), battute 1-10.

Mentre l'idea con cui si apre il brano (un movimento cromatico discendente dei bassi) ricorda l'incipit di alcune famose *ballad* jazzistiche (come *My funny Valentine* e *Round midnight*), la cadenza "Si7(b9) | Mim (6/9)" compare solo alle battute 8-10. L'accordo di dominante anche in questo caso è prolungato e variato (come nell'esempio kentoniano) con una trasposizione per terze minori a partire dalle note Fa, Re e Si.

Nel *Blues* per pianoforte (A12) questa idea armonica costituisce l'asse portante del brano, viene proposta sin dall'inizio e poi riproposta identica alle battute 3, 9, 11; alla battuta 13, invece, si ripresenta la trasposizione per terze minori che abbiamo osservato anche nell'*incipit* di Kenton (il motivo che era stato esposto a partire dalla nota Si ora viene riproposto iniziando da Re e da Fa).

Figura 52: trascrizione del *Blues* per pianoforte, battute 1-13 (originale nel fondo Maderna della PSS, cartella 40).

Maderna utilizza le battute 4-10 del frammento *Blues* in due momenti del progetto originario di colonna sonora.

Nella partitura P1 il *Blues* compare al pianoforte, poco dopo il primo ingresso di Marialuce (battute 21-30 di P1): in questa occasione è un elemento incongruente che contrasta con l'armonizzazione per archi del «tema dolcissimo»: il *Valzer di Marialuce* (altrove chiamato anche *English wals*; cfr. Figura 46). Terminato questo episodio rimane il solo pianoforte, che accompagna l'ingresso di Lut con il brano *Moderato hot* di Figura 51.

Il *Blues* si ripresenta molto più avanti, esposto dall'harmonium durante la scena dell'incontro al parco che prelude alla morte della ragazza (partitura P2, battute 4-10).

In questo il frammento è inserito in una compagine orchestrale densa e fortemente dissonante, per cui il brano è distinguibile solo a tratti.

2) In altri passaggi la combinazione accordale di Figura 49 viene utilizzata come elemento motivico in momenti caratterizzati da una scrittura particolarmente densa, come la partitura P2 alle misure 11-17. In questo breve intervallo di battute l'elemento cadenzale viene riproposto ben nove volte, con differenti trasposizioni (a partire dalle note Si, Do#, Re, Fa, Lab). Le enunciazioni, affidate a diverse aggregazioni timbriche, si sovrappongono l'un l'altra, facendo collidere aree tonali distanti e generando un effetto complessivo di indeterminatezza. Un altro esempio di questo tipo di utilizzo si può trovare nel già citato *Tempo di blues*, episodio inscritto nella partitura P.1 (Figura 47).

3) Infine Maderna elabora il medesimo motivo armonico attraverso procedimenti di tipo seriale. Ciò è comprovato da un manoscritto contenente materiale preparatorio e conservato nel fondo Maderna della PSS (cartella 40).²³⁵

In questo studio Maderna analizza il contenuto intervallare dell'elemento armonico, come si vede nel particolare riprodotto in Figura 53.

Qui Maderna segna alcune altezze dell'accordo iniziale, insieme al movimento melodico SI- La- Fa#. Gli intervalli che intercorrono tra alcune altezze vengono annotati attraverso un numero (l'intervallo è espresso diatonicamente e non in numero di semitoni).²³⁶ Gli intervalli servono quindi alla stesura di un frammento di serie (segnati in un pentagramma sottostante) che inizia con il nucleo motivico Si, La, Fa#.

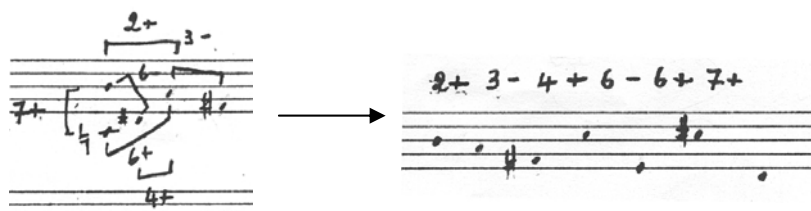


Figura 53: Nucleo generativo di intervalli (riproduzione del manoscritto di Maderna in PSS).

Si tratta di un primo tentativo, perché la serie definitiva e completa ha il medesimo inizio ma prosegue diversamente, come riportato in Figura 54.

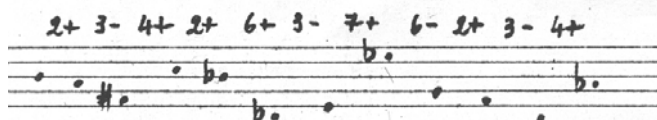
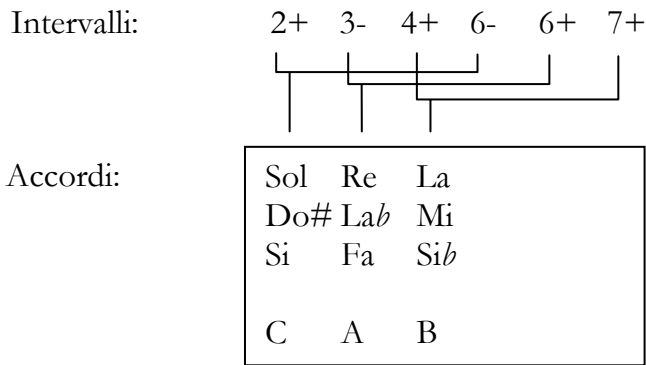


Figura 54: serie completa (riproduzione del manoscritto di Maderna in PSS).

Il materiale intervallare riportato in Figura 53 serve invece per l'elaborazione di tre formazioni accordali, che Maderna indica con le lettere 'A', 'B' e 'C'.

²³⁵ Il documento è descritto e in parte riprodotto in Neidhöfer [2005].

²³⁶ Nella grafia di Maderna 4+ indica un intervallo di quarta eccedente, 2+ di seconda maggiore.



Maderna quindi dispone queste tre triadi (con l'accordo A ripetuto due volte) in modo da esaurire il totale cromatico e ottenere una nuova serie, che chiama "armonica" per distinguerla da quella "melodica" di Figura 53. Inoltre, come si vede in Figura 55, una seconda sequenza è ottenuta con la trasposizione di semitono e la rotazione dei quattro accordi.

A	B	A ^[1]	C
---	---	------------------	---

Trasposizione di semitono

A ^[1]	C	A	B
------------------	---	---	---

Figura 55: due serie "armoniche" (trascrizione dal manoscritto di Maderna).

Infine, nel medesimo foglio, Maderna organizza il materiale armonico e melodico in piano seriale complessivo, riprodotto in Figura 56.

Figura 56: piano seriale di foglio MP8 (riproduzione del manoscritto; originale in PSS, Fondo Maderna, cartella 40).

Figura 57: frammento A8.

Nei primi tre pentagrammi la «serie melodica» riportata in Figura 54 viene armonizzata con la sequenza di otto accordi (la «serie armonica») di Figura 55. Nei due righi sottostanti vengono invertiti i ruoli tra parte melodica e armonia: le altezze della prima serie sono raggruppate in quattro triadi, mentre quelle dei righi 2 e 3 vengono disposte melodicamente.

Questo piano seriale serve per la stesura del frammento *Moderato Hot* (A7).²³⁷ In Figura 57 si riportano le prime quattro misure del manoscritto, in cui Maderna si limita ad assegnare dei valori di durata alle serie «melodica» e «armonica» (cfr. primi tre pentagrammi di Figura 56). Questo frammento serve per la stesura della partitura P2, alle battute 11-17, con una differente orchestrazione.

L'esame dei materiali preparatori ha evidenziato procedure compositive analoghe a quelle osservate nelle musiche per *Il mio cuore è nel Sud*. In entrambi i casi Maderna ha operato una sintesi tra tecnica seriale e stilemi jazzistici, iniziando

²³⁷ In realtà il frammento *Moderato Hot* presenta un sistema differenti soluzioni di trattamento ritmico del materiale seriale, ma solo una, quella qui citata, confluisce poi nella partitura finale.

l'elaborazione del materiale preparatorio a partire da aggregati armonici di tipo tonale. Il progetto compositivo messo a punto per il radiodramma fu più vasto e ambizioso e in quel caso fu proprio Patroni Griffi a suggerire il jazz come elemento drammaturgico fondamentale. La complicata vicenda produttiva di *Le due verità* fa supporre invece che l'idea di integrare elementi jazzistici e scrittura seriale sia stata in primo luogo dello stesso Maderna, tanto che egli fu infine costretto a riscrivere per intero le musiche del film, seguendo i criteri, del tutto differenti, del regista. Nonostante il diverso esito dei due lavori, *Il mio cuore è nel Sud* e *Le due verità* condividono una particolarissima fase della cultura italiana e della formazione di Maderna, in cui un insieme assai eterogeneo di fenomeni si trovano a convergere: all'influenza del cinema *noir* si somma l'interesse verso gli stili più innovativi del panorama jazzistico, così come l'introspezione psicanalitica dei personaggi interagisce con l'approfondimento della scrittura seriale. Alla luce di questi due lavori appaiono quindi ancora più significative le parole che Luciano Berio espresse riferendosi alle musiche radiofoniche che lui stesso e Maderna andavano compiendo nei primi anni Cinquanta. Interrogato da Angela Ida De Benedictis e Veniero Rizzardi riguardo alla genesi di *Ritratto di città*, il compositore risponde: «[...] So solo che con Maderna si produceva una grande quantità di “musiche funzionali” non solo perché avevamo bisogno di soldi ma anche perché, ogni volta, ci interessava sperimentare qualcosa» [De Benedictis – Rizzardi, 2000, p. 167].

4 IL JAZZ NELLA PRODUZIONE DI BRUNO MADERNA: 1950 - 1964

Nell'ambito della presente ricerca si è ritenuto opportuno riservare ampio spazio alla trattazione di *Il mio cuore è nel Sud* e *Le due verità* non solo perché si tratta di opere pressoché inesplorate, ma anche perché entrambe rappresentano una sintesi fruttuosa tra le istanze espressive che Maderna stava portando avanti in ambito colto e la sua attività di compositore per la radio e il cinema.

Come si è visto nel capitolo 2, il lavoro compositivo condotto per *Il mio cuore è nel Sud* consolidò il rapporto tra Maderna e il jazz per due motivi: da un lato gli permise di sperimentare in modo raffinato l'utilizzo del jazz come strumento narrativo; dall'altro gli consentì di ideare soluzioni originali per "piegare" i vincoli della predeterminazione seriale alle caratteristiche di particolari stili jazzistici. Dopo quell'esperienza il compositore iniziò le musiche per *Le due verità* con le stesse prerogative ma, sfortunatamente, i difficili rapporti con il regista non gli permisero di portare a compimento il suo progetto iniziale.

L'interesse di Maderna per il jazz non si fermò però a queste due esperienze. Infatti dopo la fortunata collaborazione con Patroni Griffi egli iniziò un'attività continuativa a fianco di registi radiofonici e cinematografici e ricorse con una certa continuità agli stilemi di tipo jazzistico. Non si tratterà qui la cronologia delle collaborazioni cinematografiche e radiofoniche di Maderna, poiché una tale ricostruzione è già stata svolta altrove con dovizia di informazioni [cfr. Montecchi, 1983; Romito, 2000; De Benedictis, 2002 e 2004]. In questo capitolo invece si vuole offrire una panoramica sul rapporto tra Maderna e il jazz osservando nel complesso la sua attività nell'ambito della radio e del cinema e analizzando questa produzione da due punti di vista: le funzioni narrative del jazz e lo stile "maderniano" di scrittura jazzistica.

4.1 Raccontare con il jazz: funzioni e contesti narrativi

Come si è messo in rilievo nei capitoli precedenti, nel cinema e nel teatro americano degli anni Quaranta il jazz è stato molto spesso un importante strumento narrativo nelle mani dei registi e dei compositori e anche *Il mio cuore è nel Sud* e *Le due verità* risentono, nell'uso del jazz, dell'influenza dei modelli americani. Anche nella produzione per il cinema e la radio successiva al 1951 Maderna continua a inserire momenti jazzistici nelle partiture, rispondendo alle esigenze narrative del racconto. Si tratta di lavori molti diversi per finalità e per qualità e, a seconda del contesto, anche il ruolo del jazz all'interno della narrazione può cambiare notevolmente. Nelle "colonne sonore" compiute essenzialmente per necessità economiche (come, presumibilmente, fu la musica per il film *I misteri di Venezia*) la musica di Maderna non si discosta molto da soluzioni di tipo tradizionale; talvolta invece da collaborazioni fortunate scaturiscono piccoli gioielli dell'intrattenimento radiofonico (come la radiocommedia *Il cavallo di Troia*) e Maderna può con più libertà rielaborare alcuni stereotipi in chiave ironica. Infine, nella produzione radiofonica di Maderna riveste un ruolo del tutto

peculiare il *Don Perlimplin*, dove l'elemento jazzistico viene sublimato in un progetto poetico complesso e articolato.

Nell'arco di questa eterogenea produzione si possono però mettere in evidenza alcune costanti nell'utilizzo del jazz nel contesto narrativo, che talvolta rielaborano alcune tematiche già emerse in *Il mio cuore è nel Sud* e *Le due verità*. Nella breve rassegna di casi che segue il jazz è utilizzato, ad esempio, per definire la città e i luoghi dell'intrattenimento urbano (come taverne, bar e *nightclub*), per caratterizzare i personaggi femminili (e in particolare la figura della "seduttrice") o per evocare uno stato d'animo (nell'associazione tra blues e inquietudine).

Attraverso il film *noir* americano, nel cinema del dopoguerra italiano il jazz è diventato uno strumento narrativo in grado di rappresentare la dimensione urbana in un modo del tutto nuovo. In tale contesto narrativo, la città può diventare un luogo metafisico in cui prendono forma le paure dei personaggi (nella scena finale de *Le due verità*), o un labirinto di storie simultanee che si intersecano tra loro (come sostiene il narratore di *Il mio cuore è nel Sud*) e il jazz è la musica che riesce a esprimere la condizione ambivalente dell'ambiente metropolitano, in bilico tra modernità ed alienazione.

La dimensione urbana assume però tratti diversi nei primi commenti musicali di Maderna: nel radiodramma di Patroni Griffi si tratta di una "città del Sud" e l'autore (napoletano) ne descrive gli aspetti di miseria e degrado con un senso di viva partecipazione; come rivela il Narratore al termine della prima sequenza di testo: «città del Sud / il mio cuore è con voi». Ciò che caratterizza maggiormente la visione di Patroni Griffi è lo stato di precarietà materiale ed esistenziale in cui vive la moltitudine che popola la città; al contempo però l'autore guarda alle fasce sociali più umili e marginali con empatia e comprensione. Come la New York del film *The Naked City*, la città descritta da Patroni Griffi è popolata da innumerevoli storie, al contempo «banali» e tragiche.

Per questo, scrive Patroni Griffi, il radiodramma deve essere considerato «uno squarcio su un ambiente, [mentre] la storia di Ciro e di Dolores, [...] non è importante. È la città che conta e la sua atmosfera, creata dalle parole e dalla musica»²³⁸. Nel racconto l'"atmosfera" di questa città viene resa attraverso la descrizione degli abitanti e della cultura materiale: le difficili condizioni di vita delle classi sociali più povere affiorano tanto in miniature di straordinaria vitalità, quanto nel diffuso senso di rassegnazione e fatalismo di fronte alla tragedia. È questo l'*ethos* del popolo immaginato da Patroni Griffi e che emerge nelle ultime parole del Narratore: «Nella città del Sud, dove la gente impazzisce prigioniera del dolore / sotto un altare d'immondizie / c'è sepolto il mio cuore». E, come sostiene l'autore nella corrispondenza con Maderna, «il finale, [...] col ritorno al blues e a una calma disperazione conclusiva [è] il succo di tutta la vicenda».²³⁹ Se Patroni Griffi ebbe una felice intuizione nell'indicare il blues come il genere musicale più adatto per esprimere questo senso collettivo di consapevole rassegnazione, Bruno Maderna seppe dare una forma sonora a questa intuizione, costruendo una "sua" idea di blues, dai tratti espressionistici e vagamente allucinati.

²³⁸ Lettera di Giuseppe Patroni Griffi a Bruno Maderna, 15 dicembre 1949 (originale in PSS).

²³⁹ Lettera di Giuseppe Patroni Griffi a Bruno Maderna, 28 giugno 1949 (originale in PSS).

Anche in *Le due verità* (secondo la versione originale delle musiche di commento) vi è una stretta associazione tra jazz e dimensione urbana; tuttavia la Milano che affiora nel film è assai diversa dalla città del Sud immaginata da Patroni Griffi. In *Le due verità* l'influenza degli stilemi narrativi del *noir* americano si fa più forte e stereotipata: le strade notturne bagnate di pioggia, le zone periferiche e poco accoglienti (come gli attraversamenti ferroviari), la luce delle insegne al neon che penetra nelle case. Ma la Milano di Leonviola è anche il luogo in cui l'ingenua ragazzina di provincia sperimenta per la prima volta crudeltà e cinismo e nella nebbia notturna prendono forma le paure e le ossessioni dei personaggi. L'accostamento tra jazz e ambiente urbano era ormai parte delle convenzioni del genere *noir* (anche se la prima vera e propria colonna sonora jazzistica americana risale al 1951), ma anche in questo caso Maderna ha rielaborato il modello originale in modo inedito, inventando un jazz seriale e rendendo la dimensione notturna della città ancora più inquietante ed enigmatica.

Nel 1954 le suggestioni incentrate sulla rappresentazione della città presero forma in un'opera fondamentale per la storia della radiofonia italiana: *Ritratto di città*, lavoro pionieristico che prelude alla nascita dello Studio di Fonologia di Milano, realizzato in collaborazione con Luciano Berio su testo di Roberto Leydi.

Come ha mostrato accuratamente Angela Ida De Benedictis, nel testo di Leydi e nel modo di rappresentare la città si colgono temi e suggestioni ricorrenti nel panorama letterario italiano del tempo.²⁴⁰ Proprio nel 1954 il lavoro radiofonico *Under the Milk Wood*, su testo di Dylan Thomas, aveva vinto il Premio Italia, «un modello di arte radiodrammatica» realizzato dalla BBC [De Benedictis, 2004a, p. 204]. Leydi fu particolarmente colpito dal testo per «la costruzione, il montaggio, il tipo di articolazione della parola e l'alternanza con l'ambientazione sonora», nonché «per il modo di narrare la storia di un luogo e l'uso della voce del narratore» [cit. in De Benedictis, 2004a, p. 204]. Questo insieme di caratteristiche, il lento risveglio della collettività e la dimensione ciclica del racconto, si incontra in un gruppo di opere consistente e sembra essere un *topos* letterario nella rappresentazione della città: da *Street Scene* a *The Naked City* a *Il mio cuore è nel Sud*, da *Under the Milk Wood* a *Ritratto di città*. Anche in quest'ultima opera le prime immagini delle strade all'alba rimandano al medesimo universo simbolico di Patroni Griffi, con «officine ombrose di assurdi fantasmi di nafta ed antracite [...] tram allineati in rimessa [...] gli alterchi degli ubriachi [...] il pianto angoscioso dei lattanti negletti» [Leydi, 2004, pp. 304-305].

Anche il jazz fa una breve comparsa poco dopo l'inizio della terza parte del lavoro, incentrata sulla descrizione della città di sera.²⁴¹

Il suono del jazz viene introdotto infatti con una suggestiva descrizione delle insegne notturne della città: «invece di stelle ogni sera si accendono parole»; il verso, che rivisita un'immagine assai radicata nell'iconografia jazzistica, proviene in realtà da una lirica di Uberto Saba (*Milano*) [cfr. De Benedictis, 2004a, p. 206].

De Benedictis inoltre segnala l'esistenza di una parte di testo non utilizzata per la versione definitiva dell'opera: «E cento trombe e cento sassofoni forniscono alle sere di Milano riposo, svago, distrazioni: dalle colonne sonore dei film, dalle balere di

²⁴⁰ De Benedictis ricorda in particolare la *Guida sentimentale di Milano* del poeta Alfonso Gatto, pubblicata nel 1939 [De Benedictis, 2004a, p. 206].

²⁴¹ De Benedictis propone una suddivisione del lavoro in tre parti «che scindono i vari momenti della giornata di una città: il suo risveglio, le sue attività quotidiane e il suo itinerario vespertino» [De Benedictis, 2004a, p. 196].

periferia, dai *night club* del centro, dalla radio».²⁴² Il divertimento e la vita notturna a cui allude questo frammento sono però ben rappresentati dalla musica: il fraseggio rapidissimo di un'improvvisazione di sassofono su uno sfondo orchestrale.²⁴³

Come la maggior parte dei suoni concreti inseriti nel lavoro, anche questo breve episodio jazzistico non ha un valore puramente didascalico: i suoni reali provenienti dalla registrazione vengono filtrati e interpolati con interventi elettroacustici, generando un insieme complesso e apparentemente disordinato, che rende efficacemente «il ritmo frenetico delle orchestre da ballo» [Leydi, 2004, p. 308].

Il modo in cui il suono originale viene rielaborato elettronicamente rivela la curiosità di Berio e Maderna nei confronti della componente timbrica del jazz. Questo medesimo interesse emerge in modo ancora più significativo in altri due brani realizzati nello Studio di fonologia di Milano, dal titolo *Tragedia Americana* (bobina R/2, traccia 5, durata: 4'15") e *Jazz concerto* (bobina R.034, traccia 10, durata: 3'00"); entrambi risalgono ai primi anni Cinquanta e dovevano servire come riserva di materiale da conservare per l'eventuale inserimento all'interno di lavori radiofonici.²⁴⁴ Il primo è firmato dal solo Maderna ed utilizza in modo interessante la sovrapposizione di esecuzioni registrate (una tromba ribattuta e alterata, l'insieme di un'orchestra swing in *fast tempo*) e timbri percussivi elettronici. Nel breve brano vi sono diversi momenti fortemente suggestivi, come, verso la fine della registrazione, la comparsa di un'evanescente cadenza accordale per un gruppo di trombe sordinate, che viene ripetuto ciclicamente per creare un fondale prolungato.

Anche *Jazz concerto* (che nelle annotazioni sulla bobina R.034 viene attribuito a Berio e Maderna) si basa sull'elaborazione elettroacustica di suoni reali, ma l'approccio è completamente diverso. Mentre nel brano precedente l'elemento jazzistico serve come materiale timbrico all'interno di un contesto lontano dalle "regole" stilistiche del jazz, *Jazz concerto* è, anche dal punto di vista formale, un vero e proprio brano jazz (un giro di blues a tempo *medium*), in cui però il timbro degli strumenti è continuamente alterato elettronicamente e l'idea del "concerto" deriva dall'alternanza continua tra il pianoforte solista e gli altri strumenti dell'orchestra. La leggerezza e la giocosità del brano non sminuiscono la cura con cui viene trattata la materia timbrica degli strumenti. In particolare gli interventi di filtraggio e trasposizione del suono originale sembrano estendere le potenzialità del timbro orchestrale di matrice ellingtoniana (come ad esempio l'effetto *growl* delle trombe sordinate); si potrebbe quindi affermare che, in questo caso particolare, gli interventi di filtraggio seguano il principio di alterazione del suono degli strumenti secondo una modalità già presente nella prassi esecutiva jazzistica.

Jazz concerto quindi è una gustosissima miniatura che combina con leggerezza tradizione jazzistica e arte elettroacustica. Vi è però un problema di attribuzione. Nonostante le informazioni sulla flangia della bobina, il brano non è affatto di Berio e

²⁴² Il frammento testuale deriva da una versione dell'opera precedente a quella definitiva e ora conservata nella PSS (CD 49, Sammlung Bruno Maderna). [cfr. De Benedictis, 2004a, p. 206].

²⁴³ Questo episodio jazzistico fu montato a partire da una registrazione che proveniva dalla già ricchissima collezione discografica di Roberto Leydi. Secondo quanto Leydi stesso ha riferito a De Benedictis, tra le fonti sonore utilizzate ci furono almeno due dischi jazz: *Caldonia* Woody Herman, e *Drums improvisation n.1* di Warren Doods, Celson QB 7033 (si tratta più probabilmente del batterista Warren "Baby" Dodds) [cfr. De Benedictis, 2004a, p. 207].

²⁴⁴ Peraltro alcuni materiali presenti nella bobina R.02 (dove R. sta per "Radio") confluirono, attraverso ulteriori elaborazioni, in *Ritratto di città* [cfr. De Benedictis, 2004a, p. 194-195; Romito, 2000, p. 238].

Maderna; l'ascolto non lascia dubbi: si tratta infatti del brano di *Jazz et jazz* realizzato nel 1951 dal compositore francese André Hodeir.²⁴⁵ Hodeir è noto soprattutto come compositore in ambito jazz e nella sua produzione l'utilizzo del mezzo elettroacustico rappresenta un'eccezione; *Jazz et jazz* però merita un posto di riguardo nella storia della musica elettroacustica se non altro perché si può considerare, insieme al maderniano *Musica su due dimensioni* del 1952, come un esempio pionieristico di interazione tra nastro magnetico e strumento reale (in questo caso un pianoforte). Il brano di Hodeir inoltre presenta un certo grado di "aleatorietà" perché il pianista è chiamato ad improvvisare delle frasi melodiche in risposta agli interventi dell'orchestra elettroacustica (anche se questi interventi estemporanei sono poi realizzati secondo la consueta pratica improvvisativa del jazz).

Nonostante questo falso storico, la presenza di *Jazz et jazz* tra le bobine dello Studio di Fonologia, indica comunque un interesse di Berio e Maderna verso la dimensione fonica del jazz, che, attraverso la manipolazione e il filtraggio elettroacustico, offre la possibilità di esplorare sonorità nuove; un interesse confermato peraltro da *Tragedia americana* e dagli interventi jazzistici inseriti in *Ritratto di città*.

Come si è visto nel paragrafo 1.2 l'associazione tra jazz e contesto urbano si delinea, sulla scia del cinema americano, soprattutto in relazione ai locali dell'intrattenimento notturno: il *nightclub* è infatti spesso rappresentato come un luogo in cui vigono leggi proprie e dove i principi morali si allentano pericolosamente. Questo tema è presente anche nelle "colonne sonore" maderniane per film e radiodrammi dove il jazz compare spesso come musica intradiegetica diffusa nei locali, per caratterizzare un ambiente equivoco e per fare da sfondo ai dialoghi. È il caso della scena in taverna inclusa nel film di Ignazio Ferronetti *I misteri di Venezia* (1950), mal riuscito melò dalle venature criminose.

La storia si apre con l'omicidio di un gentiluomo veneziano nella sua dimora, mentre una donna, testimone del delitto, supplica l'assassino di non sparare. La protagonista, Gloria, fugge sconvolta con un motoscafo e si perde nella laguna veneta. La giovane viene salvata, in fin di vita, da un gruppo di contrabbandieri che si nasconde in un faro su una sperduta isoletta; a capo della banda sta Valerio, ex ufficiale di marina ricercato per omicidio, che si prende cura di Gloria e, inevitabilmente, se ne innamora. La ragazza, semplice e di umili origini, racconta quindi la sua storia: avendo avuto l'occasione di fare l'indossatrice e frequentare l'alta società, si è imbattuta sfortunatamente nel barone De Cropulis, uomo affascinante e sinistro, che l'ha soggiogata con la sua eleganza e il suo carisma. Il barone è in realtà ossessionato dai gioielli e cerca di impadronirsi di una collana che il proprietario non vuole cedergli a nessun prezzo. Egli spinge Gloria a frequentare l'uomo per impossessarsi del prezioso monile ma, di fronte alla riluttanza della ragazza, decide di uccidere il gentiluomo e

²⁴⁵ Il brano di Hodeir, in una versione posteriore (registrata nel 1960), è incluso nel disco *Jazz et jazz* della Gitanes (2004) mentre *Jazz concerto* attribuito a Berio e Maderna si può ascoltare nel CD-ROM allegato a Donati – Pacetti [2002]. Tra la registrazione di *Jazz et jazz* del 1960 e quella utilizzata da Maderna e Berio per *Jazz concerto* cambia la traccia relativa al pianoforte e vi sono lievi differenze nella sincronizzazione tra gli interventi elettroacustici. Sarebbe quindi interessante capire se Maderna e Berio ottennero da Hodeir una bobina multipista per effettuare una nuova versione del brano, oppure se quella conservata presso l'archivio dello Studio di Fonologia (traccia 10 della bobina R.034) coincide con la versione del lavoro di Hodeir del 1951, che è stata poi erroneamente attribuita ai due italiani. Devo il riconoscimento ad un ascolto comparato compiuto insieme a Veniero Rizzardi, che ringrazio per la segnalazione.

impossessarsi della collana. Alla fine Valerio, appresa la storia, decide di riscattare l'innocenza della ragazza e affronta il Barone, che muore nello scontro.

Il film probabilmente nacque per portare sullo schermo la figura di Tito Schipa, che figura in una parte secondaria cantando due canzoni composte dallo stesso Maderna (*Gloria* e *Tormento*) ma fu, in realtà, un insuccesso commerciale.²⁴⁶ Nel complesso la musica non migliora la qualità di una pellicola di per sé molto limitata; tuttavia, anche in questo caso, il confronto tra le partiture e la colonna sonora effettivamente utilizzata rivela qualche sorpresa e testimonia la difficoltà di far collimare il pensiero compositivo con la pratica improvvisativa dei musicisti di jazz.

Nel film il jazz serve a connotare l'ambiente vagamente corrotto della taverna (corrispettivo veneziano del *nightclub* newyorkese) in cui la protagonista viene condotta da amici. È qui che, mentre sullo sfondo suona un quintetto jazzistico, Gloria beve il suo primo liquore e viene irretita dal cinico De Cropulis. Per accompagnare le due sequenze, il sottofondo musicale prevede due diversi interventi, un brano a tempo rapido durante il divertimento collettivo e una soffusa *ballad* quando Gloria inizia a subire il fascino ambiguo del barone.

Il lavoro compositivo per il film è documentato nei suoi diversi stadi: presso la Paul Sacher Stiftung sono conservati gli abbozzi di partitura (identificati dal sottoscritto nella sezione *Film Musik* del fondo Maderna, cartella 39) e le parti staccate utilizzate per l'esecuzione; l'Archivio Bruno Maderna di Bologna invece conserva le copie fotostatiche della partitura (provenienti dagli archivi della S.I.A.E.).²⁴⁷

Osservando i documenti si rileva una notevole discrepanza tra gli interventi jazz presenti in partitura e quelli inseriti nella pellicola mentre invece per quanto riguarda la musica di commento non jazzistica, film e partitura sono pressoché coincidenti.

L'unica indicazione relativa alla scena in taverna è contenuta nella parte singola di chitarra elettrica: una pagina vuota, corrispondente alla scena 50, con scritto "jazz in taverna". Si tratta chiaramente di musica improvvisata al momento, e a cui probabilmente Maderna stesso prese parte.

La partitura invece contiene tre interventi jazzistici per pianoforte e sassofono tenore che non sono stati inseriti nel film, indicati con il numero di scena corrispondente (33, 61 e 71) e con l'indicazione agogica *blues*. Non essendo in possesso della sceneggiatura è difficile capire a quali momenti dei film corrispondano i brani. Da alcuni appunti inseriti a margine della partitura per facilitare il sincronismo tra musica e immagini, si può dedurre che i *blues* dovessero servire ad accompagnare le scene in cui Gloria rimane da sola nella sua stanza nel faro e riflette sulla sua condizione disperata. Nella pellicola però il lungo primo piano di Gloria viene accompagnato da tutt'altra musica: infatti dalla stanza a fianco l'improbabile contrabbandiere Schipa passa il tempo cantando *Gloria* ed accompagnandosi con la chitarra.

Forse si può ricostruire il perché di questo ripensamento attraverso la testimonianza di Renato Geremia, oggi esponente storico del primo *free jazz* italiano, e

²⁴⁶ Nell'archivio della PSS è conservata una lettera di Pasquale Bixio inviata a Maderna a film già realizzato (8 maggio 1951). L'agente si complimenta con Maderna per le musiche di *I misteri di Venezia* e allega una richiesta del tenore [Tito] Schipa per poter cantare e incidere alcuni brani tratti dalle musiche del film. Si tratta di *Tormento* e *Gloria*, effettivamente registrate da Schipa nel 1950, secondo quanto risulta nella discografia on-line sul sito ufficiale del cantante: <<http://www.titoschipa.it/catsr.htm>>

²⁴⁷ Si rimanda all'Appendice III per una descrizione dettagliata dei documenti.

nel 1950 giovanissimo violinista (ed aspirante sassofonista) al suo primo ingaggio professionale, proprio per le musiche di *I misteri di Venezia*.²⁴⁸

In questa occasione Maderna si trovò a lavorare con mezzi assai ridotti e con pochi musicisti a disposizione e quindi agli esecutori fu chiesto di impegnarsi su più di uno strumento. Le parti singole, divise in fascicoli recanti il nome di battesimo o il solo cognome degli esecutori, comprovano questo dato: per Gino era prescritto primo violino, chitarra elettrica e tamburo con corde, per Geremia sassofono tenore e violino, per Cavagnoli contrabbasso, violoncello e tromba, per Lewis viola e clarinetto, clarinetto basso, celesta e tamburi e per Romolo pianoforte e corno inglese, oboe e vibrafono. L'organizzazione variabile della formazione testimonia da un lato la precarietà delle condizioni in cui Maderna si trovò a lavorare e dall'altro la versatilità dei musicisti. Racconta Geremia che la seduta di registrazione fu per lui motivo di grande ansia: sapeva che Maderna aveva previsto di inserire un brano blues all'interno del film, ma fu disorientato quando il compositore si presentò con un lungo spartito per pianoforte e sassofono che non prevedeva parti improvvisate. La partitura in effetti ricostruisce il fraseggio elaborato che si incontra nell'improvvisazione di una *ballad jazz* a partire dalla lezione di Coleman Hawkins e Lester Young, con arpeggi rapidi, ornamenti elaborati e figure ritmiche che sfuggono alla rigidità metrica. Geremia a quel tempo aveva già pratica di improvvisatore (lo si sente al sassofono nella scena in taverna) ma era in difficoltà nella lettura a prima vista e oggi, candidamente, non nasconde l'imbarazzo allora provato di fronte al maestro al momento di leggere la parte. È molto probabile però che i tre blues siano stati espunti dalla colonna sonora anche per lasciare spazio alle canzoni di Schipa, di cui il film doveva essere un veicolo commerciale.

Per il resto del film le musiche di Maderna si mantengono su soluzioni convenzionali e la ristrettezza dei mezzi rende spesso l'interpretazione molto approssimativa. Va però segnalato come, anche in questa occasione, Maderna abbia svolto il lavoro compositivo attraverso la stesura di materiale preparatorio di tipo seriale, anche se non dodecafonico, come rivelano gli abbozzi di partitura identificati nella cartella *Film Musik* della PSS.²⁴⁹

Nei film musicati da Maderna all'inizio degli anni Cinquanta ricorre la figura della donna dal comportamento immorale e il blues viene utilizzato spesso come elemento caratterizzante di questi personaggi femminili: in *I misteri di Venezia* Gloria agisce sotto minaccia e poi cerca la redenzione, mentre in *Le due verità* lo spettatore scopre solo poco a poco l'indole seduttrice ed egoista di Marialuce. Questo secondo tipo di figura ritorna anche nel film *Opinione pubblica* (1953), scritto e diretto da Maurizio Corgnati (che di *Le due verità* era stato sceneggiatore). La pellicola, al momento non è visionabile perché in attesa di restauro, ma se ne riporta la trama, ricavata dal *Dizionario del cinema italiano* di Roberto Chiti e Roberto Pioppi.

«Un giornalista propone ad un uomo, accusato di aver ucciso la moglie ma poi assolto, di poter usare la sua storia per il soggetto di un film. Ricostruendo la vita della coppia il giornalista scopre che la donna tradiva il marito e, senza dir nulla all'interessato, include nella storia anche il racconto del tradimento. L'uomo ritiene che

²⁴⁸ Ringrazio Renato Geremia per la disponibilità nel fornirmi la sua testimonianza.

²⁴⁹ Si tratta di cinque fogli numerati (su *recto e verso*) con le lettere da A a H. L'abbozzo è erroneamente indicato nel catalogo del fondo maderna della PSS con la dicitura *Titoli* nel fascicolo "Film / Theater Musik".

la vicenda sia frutto della fantasia dell'autore, poi, quando scopre la verità, lo uccide.» [Chiti – Poppi, 1991, p. 261].

Dalle partiture realizzate da Maderna per il film (depositate alla S.I.A.E. per la tutela dei diritti d'autore conservate in copia l'ABM) affiora una colonna sonora marcatamente jazzistica, abbondante di indicazioni agogiche afferenti alla musica afroamericana, come *Blues* e *Hot moderato*. Purtroppo non è possibile ricostruire la relazione tra il racconto filmico e i singoli brani se non per via di congetture, interpretando i sintetici appunti stesi a margine della partitura per la sincronizzazione tra musica e immagini durante l'esecuzione e il montaggio. Anche in questo caso la «scena di seduzione», in cui, immaginiamo, dovrebbe affiorare la condotta immorale della donna, è resa attraverso il jazz; dapprima compare un tema di tromba accompagnato dal movimento parallelo di un quartetto di sassofoni e poi un *Tema blues* per sassofono e pianoforte.

La presenza del jazz, come musica di sottofondo di un luogo di ritrovo, può servire per scene dai risvolti umoristici, come accade in due lavori radiofonici del 1959 con musiche di Maderna: *Aspetto Matilde*, radiocommedia su testo di Ezio Maurri e con la regia di Nino Meloni e *Il cavallo di Troia*, commedia musicale in due tempi di Gastone Da Venezia e Ugo Liberatore (dall'omonimo romanzo di Christopher Morley) con la regia di Mario Ferrero.²⁵⁰

In *Aspetto Matilde* Andrea è un giovane impiegato che all'uscita di lavoro attende l'arrivo della fidanzata, Matilde. La sosta prolungata è l'occasione per riflettere sulla propria condizione e sul rapporto di coppia; così le voci della fidanzata e di altri personaggi affiorano nella sua mente, sovrapponendosi ai rumori della strada. Un vecchio amico incontrato casualmente gli offre un caffè in un bar, dove una ragazza seleziona nel juke-box la canzone swingante *Aspettare* (cantata da Cathy Berberian), quasi ad alludere allo stato del protagonista. L'amico canticchia il motivetto orecchiabile e commenta la canzone: «Però non è brutta... e poi mi piace il finalino - (canticchia) - è cretina, ma mi piace».²⁵¹ Le parole si adattano bene all'interpretazione della Berberian, che, accompagnata da pianoforte, chitarra elettrica e contrabbasso, accentua i manierismi dei cantanti di musica leggera, parodiando la canzone italiana influenzata dagli stilemi americani. La leggerezza della musica e il commento dell'occasionale ascoltatore restituisce, al contempo, la dimensione divertita e autoironica con cui Maderna si apprestava a questo tipo di collaborazioni.

In *Il cavallo di Troia* invece l'apporto del jazz non è confinato ad una singola scena, ma diventa la cifra stilistica che caratterizza l'intera commedia musicale. Il testo è tratto da un libro di Christopher Morley (tradotto nel 1940 da Cesare Pavese per la Bompiani) in cui la guerra tra Troiani e Ateniesi viene riletta in chiave contemporanea, generando una dimensione surreale, dove classicità e modernità si confondono in continuazione. Come scrive Pavese nella sua *Nota del traduttore*, il tutto «è narrato con uno stile da ripresa cinematografica: a sequenze rapide, a primi piani e dissolvenze, a sbalzi netti e coloriti, che un dialogo spumeggiante d'immediatezza e d'estro

²⁵⁰ Le due radiocommedie sono commentate da Angela Ida De Benedictis [2004, pp. 243-246]. Per maggiori dettagli cfr. Appendice III.

²⁵¹ Il testo è trascritto dalla registrazione. La canzone, in una versione per big band, compare anche come sigla di apertura della radiocommedia ed è stata utilizzata come brano autonomo nella trasmissione *Arcidiapason*. Cfr. Appendice III.

accompagna come una musichetta sincopata»²⁵² [Pavese, 1991, p. 212]. Come nella tradizione del musical americano i dialoghi sono inframmezzati da pezzi musicali in cui emergono i pensieri e lo stato d'animo dei personaggi.²⁵³ In questo contesto l'elemento jazzistico esalta gli accostamenti incongruenti e l'effetto di "spostamento" già presente nel testo, come rivelano ancora le note di Pavese: «il campo di battaglia è come un campo da calcio; i guerrieri la sera fanno la doccia e discorrono con l'allenatore; i tassi arrancano alla volta del locale notturno dove suona l'orchestra dei "Myrmidon Boys" [...]» [Pavese, 1991, p. 121]. In particolare il jazz che accompagna le scene ambientate nel *nightclub* da "Sarpedoni" agisce da elemento disorientante per l'ascoltatore. Da una parte il *Blues* pianistico in sottofondo²⁵⁴, unito ad elementi di sonorizzazione come il vociare della clientela di un bar e i rumori di posate e bicchieri, crea un effetto realistico di sonorizzazione: lo spazio in cui si svolge l'azione viene riconosciuto dall'ascoltatore immediatamente, senza il bisogno di ulteriori chiarimenti verbali. D'altra parte è proprio la presenza di dettagli realistici nel suono d'ambiente a rendere l'effetto surreale ed umoristico della scena. Peraltro, come accade nel cinema americano, è nel *nightclub* che i rivali amorosi e i più acerrimi nemici (in questo caso gli avversari militari) si trovano a condividere, problematicamente, gli stessi spazi.

La musica che compare in queste scene non va oltre la funzione identificativa di un ambiente e serve semplicemente da sottofondo ai dialoghi. In altri momenti della radiocommedia invece gli interventi musicali (e in particolar modo i brani cantati) partecipano alla caratterizzazione umoristica dei personaggi, interagendo in modo sottile ed allusivo con il testo.

Lo si vede, ad esempio, nel brano cantato da Cassandra. Nella trasposizione in chiave moderna, la veggente diventa un'irriducibile dimostrante pacifista, emarginata e ridicolizzata da tutti per le sue predizioni nefaste. Il brano cantato coincide con un intimo momento di sfogo: Cassandra è avvilita per non essere riuscita ad impedire la catastrofe (convincendo i troiani della pericolosità del misterioso cavallo) e a questa mortificazione, in un momento di abbandono, si somma quella amorosa, per non aver mai trovato l'uomo ideale. Il personaggio affiora quindi in tutta la sua *verve* comica, con un'irresistibile mescolanza di impegno civile e frustrazione amorosa e rivela un insospettabile risvolto frivolo.²⁵⁵

La canzone, nell'interazione di parole e musica, è un piccolo gioiello di leggerezza e umorismo musicale e merita di essere presa ad esempio per mettere in evidenza la cura con cui Maderna soleva giocare con questi pur semplici mezzi. Le sei strofe del testo possono essere divise in tre parti a seconda del contenuto. Nella prima strofa Cassandra espone la sua condizione presente di frustrazione ed emarginazione e, nel suo rivolgersi ai Troiani, trapela un senso di sordo risentimento; segue quindi una parte centrale (strofe 2, 3, 4) in cui ella rievoca la sua storia: da fanciulla spensierata quale era un tempo; attraverso le prime delusioni amorose, che la portarono ad una

²⁵² Nel 1940 il testo di Morley dovette rappresentare qualcosa di anomalo nel panorama editoriale italiano. Le lettere tra Pavese e la casa editrice Bompiani rivelano la preoccupazione dell'illustre traduttore sul rischio che alcuni passaggi del testo potessero infastidire il Ministero della Cultura Popolare. Scrive Pavese: «Spero infine che vi siate già assicurati sulla possibilità di diffusione del libro. Si parla di guerra, e non si lesina il ridicolo sul nazionalismo (troiano, va bene)» [Pavese, 1991, p. 215].

²⁵³ In Appendice III si riporta il piano complessivo degli episodi musicali e la descrizione dei documenti.

²⁵⁴ Maderna per questa scena utilizza il *Blues* per solo pianoforte che aveva preparato diversi anni prima durante la stesura delle musiche per il film *Le due verità*: il relativo manoscritto (conservato in PSS) è indicato come A12 nell'Appendice II.

²⁵⁵ Il manoscritto originale è riprodotto interamente nel libro di Angela Ida De Benedictis [2004, pp. 289-303].

introversione parossistica; fino alla scoperta del suo potere divinatorio. Infine, nella strofa conclusiva, si torna al presente e appare la minaccia incombente del cavallo, che viene rivelata quasi con uno spirito vendicativo nei confronti di tutti coloro che continuano a schernirla e a rifiutarla. Nel corso del brano, l'instabilità emotiva di Cassandra viene resa in modo vivido, con continui cambi di tempo, di ritmo, di tipologia melodica e di tonalità, senza tuttavia ostacolare l'orecchiabilità della melodia (nello schema si riporta la struttura complessiva del brano).

A	16	♩ = 110 ca	[Valzer lento]	Do min.	melodia cromatica per voce e pianoforte
B a	12	♩ = 165 ca	"Rag-time"	La magg.	orchestra swing con trombe sordinate
b	16				
C ¹	16	♩ = 139 ca	"Tango"	Do min.	voce, fisarm., chit. el., pf. e cb.; citazione da Weill
C ²	---	rubato		Do min.	recitato e pianoforte solo
D	17	♩ = 165 ca	"Rumba"	Do magg.	orchestra con percussioni (maracas e legnetti)
E	8	♩ = 165 ca	[Tango]	Do min.	voce, fisarm., pf. e cb.

Figura 58: schema formale della *Canzone di Cassandra* da *Il cavallo di Troia*.

La prima strofa viene cantata su un lento valzer e con una melodia cromatica in Do minore che rende ancora più definitiva e stentorea la rancorosa desolazione di Cassandra. Il repentino passaggio ad un tempo molto più rapido e al suono dell'orchestra swing chiarisce subito il tono farsesco del brano. Il tempo della melodia è segnato "Rag-time", anche se l'orchestrazione e il giro armonico rimandano piuttosto ai brani su giro armonico blues delle orchestre di Fletcher Henderson e Benny Goodman (come rivela il movimento accordale dal I al IV⁷, di chiara matrice blues). La frivolezza di questo momento giunge al termine quando Cassandra passa dal racconto della lieta giovinezza all'esperienza del rifiuto amoroso, accompagnato con un tango in tonalità minore. Il testo allude ad esperienze amorose fugaci e poco edificanti e la citazione della *Tango ballade* di Kurt Weill non può essere più appropriata, seguita da un doloroso (e parossistico) momento di recitazione. Con un nuovo guizzo repentino Cassandra muta ancora umore e si lancia in una delirante profezia su un ritmo di Rumba: «Abracadabra macabra macabra macabra, oh! si! / Di Troia il destino / è in pancia a un equino!». Il finale torna quindi al ritmo di tango e al modo minore per un ultimo accenno alla tragica fine del popolo troiano, ormai quasi una rivalse da parte della veggente, umiliata e schernita da tutti. Nella canzone di Cassandra i continui accostamenti incongruenti tra stili diversi sono la chiave per rappresentare l'instabilità emotiva del personaggio. Maderna qui non sovverte le regole del *musical* americano, ma le manipola "dall'interno", con sapienza e leggerezza.

Di tutt'altro spessore espressivo è invece l'uso del jazz che si incontra nell'opera radiofonica *Don Perlimplin, ossia il trionfo dell'amore e dell'immaginazione* (1961), ballata amorosa di Federico Garcia Lorca. Maderna in questo caso ebbe totale libertà sull'esito

del lavoro, avendo curato l'adattamento radiofonico del testo in tutti i suoi aspetti; per questo motivo quindi la presenza di elementi jazzistici acquista una rilevanza ancora maggiore, non essendo suggerita da terzi (come invece accadde, per esempio, per *Il mio cuore è nel Sud*). La commedia giovanile di Lorca *L'amore di Don Perlimplín con Belisa nel giardino* racconta di una duplice iniziazione all'amore. Il vecchio Don Perlimplino è spinto dalla governante a prendere in moglie Belisa, ma questa «bella senz'anima» inizia a tradirlo sin dalla prima notte di nozze. Per riscattare il suo amore, Don Perlimplino si finge a sua volta amante e invia appassionate lettere a Belisa, che, invaghita del misterioso ammiratore, organizza un appuntamento notturno. L'incontro fornisce a Don Perlimplino la prova definitiva dell'infedeltà della moglie e lo porta a preferire la morte; con il suicidio egli uccide così anche il suo “rivale”, mentre lascia Belisa nella consapevolezza di aver perduto per sempre il suo primo vero amore.

Come scrive Francesca Magnani, «la funzione della musica è qui ben più di quella di una semplice colonna sonora, in quanto il suo intervento investe e modifica il testo teatrale fondendosi con esso in un *unicum* semantico, in una dimensione formale peculiare, specificamente concepita dall'autore per il mezzo radiofonico» [Magnani, 1981, p.7]. Maderna interviene sul testo di Lorca assegnando il ruolo di protagonista non ad un attore, ma al flauto solista: i brevi interventi dello strumento sostituiscono quindi le battute di Don Perlimplino nel dialogo con gli altri personaggi, e instaurano con la parola un rapporto mimetico.

I momenti jazzistici del *Don Perlimplín* sono legati ai personaggi di Don Perlimplino (i due *Blues di Don Perlimplino* e il *Blues Dark rapture crawl*), di Belisa (*Rag tempo*) e della suocera (*Suocera sax*), rispondendo a tre distinte funzioni drammaturgiche.

Il primo in ordine di comparsa è il *Rag tempo* che accompagna la prima comparsa di Belisa (Maderna, 2001, pp. 15-18).²⁵⁶ La «bellissima fanciulla» è interpretata da Sandra Ballinari, la cui voce Maderna definisce «di tipo “soubrette”».²⁵⁷ Il carattere vezzoso, egocentrico ed infantile di Belisa viene reso limpidamente in questo breve episodio: il canto si sofferma sull'unica parola «amore» mentre una piccola orchestra jazz (sassofono contralto e tenore, corno, tromba, tre tromboni, vibrafono, marimba, percussioni e contrabbasso pizzicato) la accompagna. In particolare la linea di tromba, che spicca a tratti nell'insieme, contiene numerose cellule melodiche dai tratti blues, che ben si addicono alla seducente e capricciosa Belisa.

Gorli descrive gli schizzi preparatori del brano come piani di tipo seriale (anche se l'elaborazione del materiale non viene chiarita). Nonostante (o attraverso) l'impianto seriale Maderna inserisce brevi cellule melodiche che rimandano alla tipica fraseologia blues. Ne è un esempio l'intervento di tromba e trombone che apre l'episodio: l'elemento melodico potrebbe infatti essere interpretato come il passaggio tra terza minore e terza maggiore in tonalità di *Sib*.



Figura 59: *Rag tempo* da *Don Perlimplín*, parti di tromba e trombone a battuta 1 (p. 16 dell'edizione critica).

²⁵⁶ Nel manoscritto della partitura, commentato da Sandro Gorli nell'edizione critica, Maderna aveva chiamato l'episodio «jazz di Belisa» [Gorli, 2001, p. XXXIII]

²⁵⁷ L'appunto di Maderna proviene da un manoscritto proveniente dalla PSS e pubblicato solo di recente. L'intero documento viene riportato da De Benedictis [2004, pp. 256-257]

Un altro elemento che rimanda al linguaggio tipicamente jazzistico è il contrasto ritmico tra il raggruppamento della melodia in tre crome e l'organizzazione metrica pari.²⁵⁸ Si veda ad esempio la ripetizione del Mi naturale nella parte di tromba alle battute 13-15 [cfr. Maderna, 2001, p. 18]



Figura 60: *Rag tempo* da *Don Perlimplino*, parte di tromba alle battute 13-15 (p. 18 dell'edizione critica).

Come scrive Gorli, nel manoscritto della partitura mancano indicazioni dinamiche di fraseggio: «il confronto con il nastro originale ci illumina su una possibile ragione di questa mancanza. Maderna nella sua esecuzione ha dato a queste pagine un carattere decisamente “swing” con un ritmo interno, un fraseggio e dinamiche difficilmente codificabili nella scrittura ma da “improvvisare”» [Gorli, 2001, p. XXXIV]. Infatti Gorli aggiunge a piè di pagina l'indicazione «improvvisare fraseggio e dinamiche, ritmo “swing”». [Maderna, 2001, p. 16] 259

Per rappresentare la madre di Belisa, di cui Lorca descrive solo la «gran parrucca diciottesimo secolo, tutta piume, nastri e perline» [cfr. Lorca, 1958, p. 131], Maderna elabora un breve episodio caricaturale per quintetto di sassofoni, dove, come per il flauto di Don Perlimplino, gli interventi musicali sostituiscono «i complimenti» della suocera. Nonostante l'episodio Suocera sax utilizzi in parte il medesimo materiale preparatorio del *Rag tempo* [cfr. Gorli, 2001, p. XXXV] la matrice jazzistica risulta molto più tenue rispetto al precedente ed è riconoscibile solo dall'impasto timbrico degli strumenti. Nell'esecuzione diretta da Maderna si nota una differenza sostanziale nel tipo di fraseggio rispetto al *Rag tempo*. Mentre la vivacità fanciullesca di Belisa viene resa con una pronuncia “swing” (la cosiddetta articolazione long-short delle crome) i modi ossequiosi ed antiquati della suocera si manifestano in un tempo assai più lento e attraverso una scansione ritmica meno mossa e più uniforme.

Il clima leggero e caricaturale di questi due episodi si incrina definitivamente quando i desideri di Don Perlimplino si scontrano con la realtà. Il narratore infatti interrompe il dialogo tra i due sposi recitando una cupa poesia sull'«amor ferito» e sul dolore profondo di Don Perlimplino. La dimensione esistenziale del dramma, evocata dai versi di Lorca, viene resa musicalmente con il primo Blues per orchestra, dal carattere fortemente espressivo.²⁶⁰ La vicenda si ferma quindi in un momento introspettivo di «contemplazione lirica» [Magnani, 1981, p. 9] e, progressivamente, con

²⁵⁸ Solitamente negli studi sul ragtime questo tipo di articolazione, che si trova in quasi tutti i ragtime classici di Scott Joplin, viene chiamata *secondary rag*.

²⁵⁹ Per quanto riguarda la parte di batteria si segnala un dato non indicato nell'edizione critica curata da Sandro Gorli. Per il *Rag tempo* Gorli aggiunge gran cassa e piatti «non presenti in ms. [partitura manoscritta] originale» Il curatore ritiene necessario «non perdere l'intervento deciso da Maderna in fase esecutiva, pur limitandosi a un'indicazione molto generica («improvvisare nello stile swing»)» [Gorli, 2001, XXXIV]. Tuttavia nella registrazione della versione diretta dallo stesso Maderna nel 1961 si riconosce distintamente il timbro delle spazzole strofinate sulla pelle di un tamburo con corda (piuttosto che quello di cassa e piatto) come avviene comunemente nell'accompagnamento jazzistico dei tempi lenti. Nella successiva ripresa del *Rag tempo* «più veloce di prima» (cfr. Maderna, 2001, p. 21) viene nuovamente segnato il rigo delle percussioni, anche se nella registrazione diretta da Maderna queste mancano del tutto.

²⁶⁰ Il primo e il terzo *Blues* derivano da *Dark Rapture Crawl*, il primo tempo del *Divertimento per orchestra* di Berio e Maderna (1957), con queste corrispondenze: il primo *Blues di Don Perlimplino* deriva dalle battute 55-67 e il *Blues Dark Rapture Crawl* dalle battute 1-49 del brano originale. Per maggiori dettagli si rimanda a Gorli [2001].

il secondo Blues di Don Perlimplino e con il Blues Dark rapture crawl, il dolore dell'introverso Don Perlimplino si muta in un senso di cupo presagio.

Nonostante l'indicazione «blues», i tre brani non rielaborano un modello stilistico definito. Mentre Rag tempo può essere visto come la rivisitazione in chiave parodistica ed ironica della canzone jazz dai tratti blues, i Blues di Don Perlimplino vanno colti nel loro contenuto fortemente espressivo. In questi tre brani gli stilemi ritmici e melodici di ascendenza jazzistica sono dispersi nel flusso sonoro e quasi irriconoscibili; la matrice afroamericana affiora piuttosto nella componente timbrica e nel trattamento degli strumenti, immersa però in un contesto compositivo del tutto estraneo a quello di origine. Vanno lette in questo senso le note glissate dei sassofoni (a battuta 9 di Dark rapture crawl, p. 47), l'uso della sordina «wa-wa» dei tromboni (battuta 17-18 di Dark rapture crawl, p. 49 dell'edizione critica) e l'effetto di battimenti creato assegnando la medesima nota a più strumenti con indicazioni accentuative differenti (battute 4-5 del primo Blues di don Perlimplino, p. 30 dell'edizione critica).²⁶¹

Si possono pertanto condividere le affermazioni di Francesca Magnani, secondo cui «il singolare, desolante effetto che ne nasce all'ascolto deriva da questo duplice principio di straniamento, dal fatto cioè che la natura e le connotazioni dei moduli jazzistici restano perfettamente percepibili, vivendo anzi di un'esistenza autonoma, “galleggiando” sul flusso sonoro come relitti di un linguaggio. [...] Maderna non svuota della loro tensione i diversi piani stilistici che assume per “abbassarli” ad un livello di significazione neutro, ma fa anzi acquisire ad essi un nuovo potenziale, un più ricco spessore di significato proprio in virtù del principio di straniamento.» [Magnani, 1981, pp. 10-11].

I tre blues hanno una funzione drammaturgica nodale per rendere il privato grido di dolore di Don Perlimplino. Maderna questa volta non sembra interessato al jazz in quanto linguaggio stilistico definito da un insieme di tratti formali (come accade per esempio nel Blues di Il mio cuore è nel Sud), né attinge al jazz per mettere in scena connotazioni stereotipate con distanza ironica (come avviene per esempio nel Rag tempo di Belisa). Piuttosto, nei tre momenti musicali dedicati a Don Perlimplino, sembra che il blues sia posto a rappresentare una condizione umana universale, uno stato d'animo di angoscia e inquietudine che, nella tradizione afroamericana, ha trovato espressione attraverso la poesia e il canto. Il blues quindi qui non è visto come un puro elemento musicale lontano ed esotico, né come stereotipo narrativo, ma, nella sua accezione più profonda, come uno stato esistenziale di solitudine e frustrazione.

4.2 Scrivere jazz: identità stilistiche e procedimenti compositivi

Come si è visto, nella maggior parte delle “colonne sonore” realizzate da Maderna il jazz serve per connotare ambienti e personaggi o per esprimere emozioni. Le ragioni della costante presenza del jazz nelle sue musiche “funzionali” non va attribuita esclusivamente alle richieste dei registi o alle esigenze narrative dei testi (film o radiodrammi) che si trovava a musicare, ma rivela invece un autentico interesse verso questo linguaggio. Lo conferma il fatto che in due occasioni (*I misteri di Venezia* e *Le due*

²⁶¹ Il medesimo effetto di “battimenti” si ritrova anche nel già citato brano elettroacustico *Tragedia americana*, conservato tra i materiali preparatori dello Studio di Fonologia (bobina R.02).

verità) egli non riuscì ad inserire nella colonna sonora definitiva gli elementi jazzistici che aveva predisposto.

La continuità con cui Maderna ha fatto ricorso alla tradizione jazzistica nelle musiche composte per il cinema e la radio rivela inoltre una conoscenza non superficiale di quel panorama musicale: se si osservano nel complesso le composizioni e gli arrangiamenti che Maderna ha realizzato tra il 1950 e il 1964 sorprende la grande varietà di stili con cui il compositore si è di volta in volta confrontato. Dal suo particolarissimo punto di vista di bambino prodigio e poi da quello del compositore maturo, Maderna ha potuto osservare diverse fasi dello sviluppo storico di questo genere musicale: la sua precoce iniziazione alla musica nell'orchestra Grossato lo ha probabilmente messo a contatto con la canzone italiana degli anni Trenta, influenzata dal *cabaret* e dai ritmi di ragtime e *fox-trot*; la massiccia importazione di prodotti culturali americani nel dopoguerra significò, dal punto di vista musicale, soprattutto un'invasione di dischi e film sulle big band americane degli anni Quaranta; infine nei soggiorni milanesi dei primi anni Cinquanta Maderna poté conoscere da vicino alcuni tra i maggiori esperti in questo ambito, come Roberto Leydi e, probabilmente, Arrigo Polillo; certamente questi incontri erano il modo migliore per conoscere da vicino la scena americana in un periodo di grande rinnovamento, dominato dagli sviluppi più recenti del bebop, dal *cool* californiano e dal cosiddetto *progressive jazz*. La sua frequentazione con musicisti jazz inoltre non si limitava alle uscite serali nei jazz club milanesi o ad occasionali sedute di registrazione per la radio e il cinema: a Darmstadt, ad esempio, ebbe modo di approfondire la conoscenza con Gunther Schuller, uno dei protagonisti del *cool jazz* e del *third stream*.²⁶²

Anche se Maderna non ha mai rilasciato dichiarazioni in merito ai suoi ascolti o alle sue preferenze in ambito jazzistico, tuttavia è fuor di dubbio che egli ebbe l'opportunità di conoscere diversi aspetti di questo genere musicale e di attingere nei suoi lavori a differenti aree stilistiche. Nei numerosi rimandi al jazz presenti nelle sue musiche "funzionali" si possono osservare alcuni momenti di mimesi stilistica: brani in cui la scrittura maderniana rielabora i tratti stilistici di un determinato periodo della storia del jazz, riproponendo sulla carta certi aspetti peculiari della pratica musicale afroamericana, come formule melodiche, sequenze armoniche, elementi ritmici, o impasti strumentali. La scelta di un particolare modello stilistico di riferimento nel caso di musica composta per un film o un radiodramma poteva essere motivato dalle esigenze della narrazione: come si è visto nel paragrafo 1.2, nella storia del rapporto tra jazz e cinema le connotazioni associate alla musica afroamericana possono variare sensibilmente a seconda delle caratteristiche di un determinato brano.

Ad esempio, come si è visto nel capitolo 2, nel *Blues* di *Il mio cuore è nel Sud* vi sono reminescenze ellingtoniane nell'orchestrazione e nell'utilizzo del contrabbasso con funzione melodica; mentre nell'episodio *boogie woogie* si è visto come Maderna abbia attinto in parte alla tradizione dello *stride piano* ed in parte alla polifonia improvvisata in stile New Orleans.

Solo in alcune occasioni però la scrittura maderniana si avvicina ai modelli di riferimento, tanto da poter parlare di calco stilistico. È il caso di *Hot*, brano incluso nelle musiche per il film *Opinione pubblica* (Figura 61), che si rifà alla polifonia improvvisata in stile New Orleans, resa celebre dalle registrazioni di Jelly Roll Morton e

²⁶² I rapporti tra Schuller, *third stream* e la scena della Nuova musica italiana verranno discussi nelle conclusioni.

Sidney Bechet.²⁶³ Qui la scrittura ricostruisce l'interazione che si crea tra gli esecutori di un piccolo gruppo, che in questo caso è formato da corno inglese, clarinetto basso, sassofono baritono e contrabbasso.²⁶⁴

Figura 61: *Hot*, dalle musiche per il film *Opinione pubblica*.

Nonostante il brano sia stato composto a distanza di pochi anni da *Il mio cuore è nel Sud* e *Le due verità*, il risultato è assai lontano dall'inedita commistione di jazz e serialismo realizzata in quelle occasioni. Qui invece Maderna si riallaccia in modo molto più esplicito alla tradizione e tutti gli strumenti si muovono nella tonalità di Fa maggiore, evidenziando i gradi del giro armonico di blues (in particolare I, I7, IV e V). Maderna è particolarmente attento a rendere l'interazione tra i vari strumenti: il corno inglese propone una breve figura melodica a cui il clarinetto basso risponde con rapidi movimenti arpeggiati (battuta 4 dell'esempio). L'insieme delle acciaccature, delle sincopi, e dell'intersecarsi delle parti vuole quindi restituire una prassi esecutiva che si è codificata nel tempo attraverso l'improvvisazione.

Nelle musiche composte per la radio alla fine degli anni Cinquanta, la scrittura di Maderna si orienta verso riferimenti jazzistici più recenti, prendendo spunto dal linguaggio orchestrale delle big band bianche della seconda metà degli anni Quaranta. Ne è un esempio l'inizio del brano senza titolo che serve da intermezzo strumentale alla canzone *Aspettare*.²⁶⁵ L'incipit, un tutti orchestrale in stile shout e pieno di swing, ricorda da vicino il tipo di orchestrazione della big band di Woody Herman: brevi stacchi in fortissimo su cui prevale il suono squillante e fortemente vibrato delle

²⁶³ Nell'esempio si riportano le prime 11 battute. La trascrizione è fedele all'originale manoscritto, ma sono state portate in "suoni reali" le parti degli strumenti traspositori per facilitare la lettura.

²⁶⁴ In questo contesto stilistico è anomala la composizione dell'organico, anche se il corno inglese potrebbe essere stato impiegato per avvicinarsi al suono del sassofono soprano di Sidney Bechet.

²⁶⁵ Si tratta di una versione differente da quella utilizzata per il radiodramma *Aspetto Matilde* e andò in onda nella trasmissione radiofonica *Arctidiapason* probabilmente nel 1960. La partitura manoscritta è conservata nel fondo Maderna della PSS nella sezione "Eigene Werke" sotto la dicitura: *Ohne Titel*. La registrazione della trasmissione invece si trova presso l'ASdF nella bobina FON98.

trombe nel registro acuto.²⁶⁶ Tuttavia, a parte questi esempi, il calco stilistico non interessa più di tanto il compositore veneziano, che con il jazz preferisce più spesso intrattenere un rapporto più creativo e personale.

Se si considera l'intera produzione "jazzistica" di Maderna tra il 1949 e il 1964 (da *Il mio cuore è nel Sud* ai due dischi dedicati alle canzoni di Kurt Weill) si possono mettere in rilievo tre modalità diverse nel trattamento del jazz: la rilettura del jazz attraverso il filtro deformante della dodecafonia; il rapporto mimetico con i modelli di riferimento; uno stile maderniano di scrittura jazz influenzato dalle orchestre del cosiddetto *progressive jazz*.

Come è stato illustrato nei due capitoli dedicati a *Il mio cuore è nel Sud* e *Le due Verità*, alla fine degli anni Quaranta Maderna è interessato soprattutto alla rivisitazione in chiave dodecafonica degli stilemi jazzistici: per ottenere un effetto "jazz" egli elabora procedure che gli permettono di ottenere delle riserve di materiale seriale ad hoc. In questi due lavori Maderna ha operato forzando i vincoli del sistema dodecafónico in modo da ottenere dei risultati compatibili con determinati stili, ottenendo così una deformazione del jazz attraverso la "lente seriale" che rispondesse a determinate istanze estetiche ed espressive.

Successivamente Maderna è ritornato ad utilizzare procedimenti analoghi solo per *Dark Rapture Crawl* (primo tempo del *Divertimento* per orchestra di Luciano Berio) composto presumibilmente nel 1957 e in parte confluito nella partitura del *Don Perlimplin*. Il materiale preparatorio e i procedimenti compositivi di questo brano non sono stati ancora studiati in modo approfondito e l'esame potrebbe fornire delle informazioni interessanti sul difficile rapporto tra il serialismo più avanzato di questo periodo e i materiali di derivazione jazzistica.

Naturalmente nei casi in cui Maderna non segue procedure di tipo seriale, il risultato si avvicina molto di più ai modelli stilistici di riferimento. La scelta di adottare un tipo di scrittura piuttosto che un altro dipende solo in parte dagli interessi del compositore mentre, in misura maggiore, è legata al contesto in cui un brano vede la genesi. Maderna ricorse al "jazz seriale" in opere in cui aveva la totale autonomia decisionale (come *Dark Rapture Crawl*) oppure in quelle collaborazioni dove, almeno nelle intenzioni, gli autori si prefiggevano un risultato espressivo "alto", come *Il mio cuore è nel Sud* e, seppur con esiti contrari alle aspettative, *Le due verità*. La musica jazz di tipo più "mimetico" era invece indispensabile nelle radiocommedie intrise di allusioni ironiche al mondo americano, come *Il cavallo di Troia* e *Aspetto Matilde*.

Al di là degli occasionali calchi stilistici esaminati poc'anzi, per questo tipo di produzione (che si colloca tra la fine degli anni Cinquanta e la prima metà dei Sessanta) Maderna arriva ad elaborare una propria versione del jazz, raccogliendo, dallo stile orchestrale di quel periodo, gli aspetti che lo stimolavano maggiormente e sviluppando una sintesi originale. Se si guarda nel complesso ai diversi brani e agli arrangiamenti che Maderna realizzò nel quinquennio 1959-1964, si possono riscontrare tratti di coerenza e di continuità stilistica.

Nei capitoli precedenti si è visto come la scrittura di Maderna, alla fine degli anni Quaranta, abbia attinto al jazz in quanto materiale "estraneo", i cui elementi stilistici sono stati estrapolati dal loro contesto d'origine e messi al servizio delle istanze poetiche del compositore. Per la produzione degli anni Cinquanta dal carattere più

²⁶⁶ Maderna aveva già attinto all'orchestra di Herman nella realizzazione di *Ritratto di città*, come si è visto nel paragrafo precedente.

leggero e di intrattenimento, Maderna elaborò un proprio stile di scrittura muovendosi, questa volta, all'“interno” dell'idioma jazzistico. Considerando la peculiarità della scrittura jazzistica di Maderna, si può affermare che, seppur in un ambito marginale rispetto alla sua produzione “alta”, egli è stato anche un compositore e arrangiatore jazz, perfettamente in sintonia con alcune tendenze in atto in quel determinato contesto stilistico. In particolare Maderna sembra aver ascoltato con attenzione gli arrangiamenti complessi dell'orchestra di Stan Kenton, che negli anni Cinquanta era visto come l'alfiere di un jazz “colto” e compositivamente sofisticato.

Come scrive Arrigo Polillo, testimone diretto di quella fase della recezione del jazz in Italia, «negli anni a cavallo del 1950 Stan Kenton fu forse il più osannato bandleader d'America. Sembrava (a certi americani) che le sue orchestre dovessero causare una rivoluzione nel mondo dei suoni, fare apparire il jazz e la musica sinfonica europea cose sorpassate. In Europa si era più prudenti, e non si perdeva occasione per gettare acqua sul fuoco dell'entusiasmo dei “Kenton fans”. [...] Poi Kenton arrivò, con la sua poderosa orchestra, e mise d'accordo tutti, o quasi. Anche perché la formazione che portò in Italia, nel 1953, era la migliore che avesse mai avuto, e anche la più jazzistica [...] Mai vista o sentita un'orchestra altrettanto impressionante per la sua precisione» [Polillo, 1978, p. 84]. Kenton tornò in Italia pochi anni dopo, generando un ampio dibattito sulla qualità della sua musica e, soprattutto, su quali fossero i confini stilistici della musica “jazz”. Scrive ancora Polillo: «Se dovessi indicare l'anno in cui il jazz in Italia “decollò” non esiterei a scegliere il 1956. Fu quello l'anno in cui arrivarono nel nostro paese Chet Baker, Big Bill Broonzy, il sestetto di Gerry Mulligan, la grande orchestra di Lionel Hampton, il complesso di Kid Ory; fu l'anno in cui tornò Stan Kenton» [Polillo, 1978, p. 71].²⁶⁷

Le partiture eseguite dall'orchestra di Kenton si caratterizzavano per le armonizzazioni cromatiche, per le melodie lunghe e non orecchiabili, per le strutture poliritmiche e, soprattutto, per la sovrapposizione contrappuntistica delle linee melodiche. Durante gli anni della guerra anche l'orchestra di Kenton, come tutte le big band americane, dovette prodursi in accompagnamenti strumentali sofisticati per i cantanti leggeri del tempo, ma successivamente, attraverso un gruppo di giovani e promettenti arrangiatori come Bill Holman, Pete Rugolo e Bob Graettinger, l'orchestra di Kenton riuscì a proporre brani di una complessità ancora inaudita in ambito jazzistico e che univano la propulsione ritmica dello swing e il timbro inconfondibile della big band a percorsi armonici al di fuori della tonalità.²⁶⁸

Alcuni degli aspetti meno avanguardistici dell'orchestra di Kenton si ritrovano nelle musiche di Maderna per *Il cavallo di Troia*, con la differenza sostanziale che la direzione di Maderna (ascoltabile nelle registrazioni della radiocommedia conservate presso l'archivio dell'ex-Studio di Fonologia di Milano) si mantiene sempre delicata e tenue, ben diversa dall'aggressività e dal fragore delle esecuzioni kentoniane.

²⁶⁷ Anche la venuta di Big Bill Bronzy ha a che fare indirettamente con Maderna. Il musicista blues fu infatti ospite della sede RAI di Milano proprio negli anni di piena attività dello Studio di Fonologia e tra i nastri dell'archivio vi si può trovare sorprendentemente anche una lunga registrazione (indicata erroneamente “Big Bicc”) dove Bronzy suona diversi brani del suo repertorio.

²⁶⁸ Si ascolti in particolare la *suite City of glass* di Bob Graettinger, registrata dall'orchestra di Kenton nel 1951 e raccolta, insieme ad altre composizioni del medesimo autore, in un CD dal medesimo titolo (*City of glass*, Capitol Jazz, 1951). Alla fine degli anni Quaranta Kenton realizzò il suo progetto più ambizioso “Innovations in Modern Music”, con un'orchestra di quaranta elementi arricchita da una sezione d'archi.

Si veda ad esempio l'incipit dell'*Ouverture* trascritto in Figura 62.²⁶⁹ La melodia esposta dai tromboni accenna una delle song del radiodramma, *Cherchez la femme*, ma questo tema non viene accompagnato da uno sfondo armonico neutro o da brevi risposte delle ance; piuttosto l'effetto è quello di un intreccio fittissimo basato su una cellula melodica di quattro note che si riverbera tra sassofoni e trombe. L'imitazione tra le parti, continua fino a che (a battuta 12) gli ottoni non convergono su una sequenza di accordi accentati e l'intreccio iniziale è particolarmente d'effetto anche per la rapidità dell'esecuzione.²⁷⁰ Come si vede in Figura 63 questa polifonia crea un intreccio poliritmico tra le parti: l'organizzazione metrica binaria, rispettata dal tema principale al trombone, è contrastata infatti dal contrabbasso, che ripete un modulo di nove quarti (frase "a" dell'esempio) e da sassofoni e trombe, che ripetono una frase di tre quarti (frase "b" dell'esempio), con un effetto "a canone". A differenza dei brani jazz visti nei capitoli precedenti (ad esempio l'episodio *Blues* di *Il mio cuore è nel Sud*) dove l'elemento più straniante derivava dall'armonia, l'inizio dell'*Ouverture* rimane decisamente più convenzionale, mantenendosi in tonalità di *Mib* maggiore.²⁷¹

Figura 62: *Ouverture* da *Il cavallo di Troia*, battute 1-12.

²⁶⁹ La partitura originale si presenta con le altezze per gli strumenti traspositori, mentre nell'esempio è scritto in *concert score*

²⁷⁰ Il metro segnato è 2/2, ma la scansione dei quarti da parte del contrabbasso fa sì che lo si percepisca come un 4/4.

²⁷¹ In ambito jazzistico l'arrangiatore che si avvicina di più a questo tipo di concezione contrappuntistica è Bill Holman, che lavorò per un certo periodo nell'orchestra di Stan Kenton. Ne è un esempio il brano *The opener*, incluso nel disco *Kenton Showcase: The Music of Bill Holman and Bill Russo* (1954): il breve motivo su cui si basa il tema principale viene continuamente proposto dalle diverse sezioni dell'orchestra, generando una fitta polifonia.

7

Sax. C. 1

Sax. C. 2

Sax. T.

Tr. 1

Tr. 2

Tr. 3

Tb. 1

Tb. 2

Tb. 3

Cb.

p cresc. *f*

p cresc. *f*

p cresc. *f*

f

f

f

f

Figura 63: *Overture da Il cavallo di Troia*: moduli ritmici sovrapposti nell'esposizione del tema

Sax. C. 1

Sax. C. 2

Sax. T.

3 Tr.

3 Tb.

Cb.

f

f

p

a *a*

s *b* *c* *b'* *b*

s *c*

s

a *a*

La predilezione di Maderna per gli interventi contrappuntistici emerge anche negli episodi che, inseriti all'interno di un arrangiamento jazz, vogliono restituire, attraverso la scrittura, l'interazione tra i musicisti che si ha nella pratica dell'improvvisazione. In un nastro conservato presso l'ABM si può ascoltare un arrangiamento maderniano del celebre *Nel blu dipinto di blu*: dopo l'esposizione del tema alla tromba, con un *background* di ance tipicamente swing, il suono compatto dell'orchestra si dissolve in una fitta polifonia di clarinetto, vibrafono e chitarra elettrica. Un procedimento analogo si presenta anche nel già citato intermezzo strumentale alla canzone *Aspettare*: anche qui l'assolo è affidato al clarinetto che dialoga contrappuntisticamente con il vibrafono. L'andamento rapsodico di queste "improvvisazioni" non rispetta il giro armonico del tema né la scansione delle battute e genera un effetto cameristico di libero dialogo tra gli strumenti, accentuato, talvolta (come in *Nel blu dipinto di blu*) dalla momentanea assenza della batteria. Tutto ciò suggerisce una vicinanza stilistica con il jazz raffinato e cameristico della cosiddetta West Coast, basato appunto su un tipo di improvvisazione più contrappuntistica e su formazioni prive di pianoforte o batteria. Proprio nel 1959 uno dei protagonisti di questa scena, il clarinetista Jimmy Giuffrè, si esibì in Italia in trio con il chitarrista Jim Hall e il contrabbassista Buddy Clarke. Ancora una volta non abbiamo a disposizione notizie di prima mano che testimonino l'interesse di Maderna verso questo tipo di jazz, tuttavia in proposito vi è un aneddoto interessante che riguarda uno dei musicisti a lui più vicini, Luciano Berio.²⁷² In un'intervista raccolta da Helmut Failoni per *«l'Unità»*, il compositore genovese racconta della sua frequentazione con Jimmy Giuffrè: «Con lui ho avuto grosse discussioni. Quando abitavo a New York ci vedevamo spessissimo. Credo di aver contribuito a fargli cambiare idea sulla presenza della batteria. [...] Ho sempre detestato la batteria che fa troppo "rumore", specialmente negli *ensemble* di formazione cameristica, come quelli di un musicista importante come Jimmy Giuffrè. La batteria serve per eccitare, per dare swing, ma per realizzare tutto ciò non c'è bisogno di invadere acusticamente il campo altrui». [Failoni, 2000]

Maderna torna ad una scrittura contrappuntistica per piccolo *combo* in uno strepitoso arrangiamento di *Speak low* di Kurt Weill (da *One touch of Venus*) contenuto nel disco *Kurt Weill 1933-1950* (1964, Ricordi SMRL 6032; ristampato come Ricordi Orizzonte ORL 8028).²⁷³

²⁷² Tra il 1953 e il 1959 Berio e Maderna lavorarono a strettissimo contatto, «era un po' come se si vivesse assieme», ha raccontato il compositore genovese e i due spesso condividevano a tal punto il lavoro per le musiche "funzionali", che oggi talvolta è difficile stabilire la paternità di alcuni brani [Berio, 1981, p. 53]. «Si scrivevano assieme partiture "funzionali", a velocità astronomica. Bruno, già grassottello, seduto al mio tavolo milanese, si occupava degli archi e dei suoni "fissi" (così lui chiamava la chitarra, il pianoforte, la celesta e il glockenspiel in orchestra) ed io, in piedi, alle sue spalle, mi occupavo dei fiati. Eravamo arrivati a un punto tale di automatismo e di intesa che ci bastava un colpo d'occhio alla matita dell'altro per capire istantaneamente dove si andava a parare. Eravamo sempre in ritardo e ricordo che una volta un copista ha assistito esterrefatto alla conclusione di una partitura composta così, a due mani» [Berio, 1981, p. 96]. Berio poi chiarisce il senso dell'aneddoto: «Quello che volevo solamente dire è che, in quelle occasioni di assoluto cinismo musicale, trovavamo sempre il modo di cercare qualcosa, di sperimentare e, naturalmente, di imparare qualcosa» [Berio, 1981, p. 96].

²⁷³ Secondo la testimonianza di Laura Betti (durante un'intervista radiofonica), alle registrazioni parteciparono Severino Gazzelloni e alcuni dei migliori jazzisti italiani, come Gil Cuppini, Oscar Valdambri e Gianni Basso. Quest'ultimo, intervistato nel corso della presente ricerca, sostiene di aver conosciuto Maderna all'inizio degli anni Sessanta, quando il sassofonista suonava stabilmente alla "Taverna Messicana" a Milano, insieme a Oscar Valdambri. Stando alla testimonianza di Basso, quelle serate furono per Maderna l'occasione per scoprire il "nuovo" jazz (probabilmente il *cool* e il *bebop*); egli ebbe così modo di riconsiderare la sua opinione su questa musica, fino ad allora ritenuta, come da molti, un'attività dilettantesca: «Maderna divenne totalmente fissato di

Dopo l'esposizione del tema (cantato da Laura Betti) vi sono 17 battute in cui la scrittura evoca un contesto improvvisativo: il "lancio" della tromba e l'avvio della linea di *walking bass* è inequivocabile. Per alcune battute tutto procede come in un tradizionale assolo di tromba in un quintetto jazz con pianoforte. Poi, quando entrano i sassofoni contralto e tenore (alle battute 77 e 78), la trama polifonica inizia ad infittirsi in un gioco di rimandi melodici. Anche qui, come nell'*Overture* di *Il cavallo di Troia*, le voci si rincorrono con figure imitative (si vedano le due parti di tromba alle battute 82-83), tuttavia, a differenza del tema dell'*Overture*, in questo passaggio il procedere contrappuntistico ha una funzione di transizione che ricorda i procedimenti dello sviluppo classico: i continui cambi di tonalità e gli interventi sovrapposti degli strumenti solisti rendono incerto l'ambito tonale e la quadratura della frase, preparando l'effetto drammatico del ritorno del tema. Inoltre in questo episodio compare un espediente armonico a cui Maderna sembra particolarmente affezionato: una progressione cromatica discendente (tromba, sassofono contralto e contrabbasso alle battute 77 e 78) che rende improvvisamente mobile e complessa una trama armonica sino a quel momento assai statica e crea un effetto di "divagazione" armonica la cui destinazione sembra incerta. Un'analoga progressione cromatica discendente ritorna nello stesso brano alle battute 84-85, a cui segue, come risposta, un movimento analogo ma in senso inverso. La successione di accordi per "scivolamento cromatico" è una pratica diffusa nel jazz, ma solo Morton ed Ellington ne hanno fatto un principio costitutivo nell'elaborazione dei giri armonici.²⁷⁴ Non sappiamo se Maderna abbia preso in considerazione questi modelli durante la composizione; di sicuro però questa soluzione dovette sembrargli particolarmente efficace, perché egli la utilizzò più volte in varie occasioni. Si trova un procedimento analogo, ad esempio, nella seconda parte del blues pianistico che compare tra le musiche di *Il cavallo di Troia*.

Le affinità tra la scena californiana degli anni Cinquanta e gli arrangiamenti maderniani dello stesso periodo non si limitano però all'utilizzo del contrappunto, ma investono la sfera del ritmo e dell'orchestrazione. Sarebbe un errore però ritenere che Maderna, in questo caso, abbia attinto ad un modello stilistico, perché storicamente sarebbe più corretto dire il contrario: sono i musicisti del *progressive jazz* (come l'orchestra di Kenton) e del *cool jazz* (come il Modern Jazz Quartet) ad aver inserito nel linguaggio jazzistico alcune modalità compositive afferenti la musica eurocolta. Maderna non aveva certo bisogno di "scoprire" il contrappunto o un uso non

jazz, nel senso buono, per l'entusiasmo di scoprire che il jazz non era solo musica da dilettanti, ma era una cosa seria». Nel ricordo di Basso, Maderna era affascinato dall'idea dell'improvvisazione. Il sassofonista ricorda che dopo averlo sentito improvvisare, Maderna si ripresentò al locale la sera seguente con uno spartito per sassofono: un blues scritto con «tre miliardi di note di assolo!». Cercando di riproporre attraverso la scrittura il fraseggio improvvisativo Maderna realizzò però una parte troppo difficile per Basso, che, ammette candidamente, «dopo alcune battute mi arresi». Oggi Basso rammenta con affetto l'episodio e ragiona sull'errore di ingenuità di Maderna, che pensava di riprodurre attraverso la carta l'impressione suscitata dall'ascolto di un'improvvisazione. Dopo quegli incontri, secondo la ricostruzione di Basso, Maderna «si entusiasmò e volle metterci alla prova con quegli arrangiamenti [delle *song* di Kurt Weill]». Il difficile dialogo tra la prassi jazzistica e la formazione classica continuò anche durante le registrazioni: «a parte me [Basso], tutti gli altri musicisti avevano alle spalle un diploma e quindi sapevano bene come destreggiarsi di fronte ad una parte difficile». Secondo la ricostruzione di Basso, i musicisti coinvolti nella registrazione furono: Sergio Valenti, e Attilio Donadio (sassofono e clarinetto) e Oscar Valdambri e Sergio Fanni (trombe); probabilmente anche Mario Midana e Mario Pezzotta (tromboni), più una sezione ridotta di archi e legni proveniente dall'Orchestra Sinfonica di Milano (tra cui forse Renato Zanfini all'oboe). Secondo Basso le registrazioni furono effettuate allo studio Zanibelli in Via Ludovico il Moro a Milano. Ringrazio Gianni Basso per la cortese collaborazione.

²⁷⁴ Sulle successioni armoniche basate sullo "scivolamento cromatico" nella musica di Morton si rimanda al mio saggio *La svolta inaudita dell'ultimo Morton* [Izzo, 2006].

convenzionale dell'orchestrazione, piuttosto egli può essere stato incuriosito nel verificare che alcuni musicisti jazz stavano sperimentando questi aspetti della tecnica compositiva tradizionale in un contesto jazz. È interessante notare che, se osservate dalla prospettiva "interna" della storia del jazz, alcune delle soluzioni messe in atto da Maderna appaiono oggi straordinariamente innovative. Inoltre nei suoi arrangiamenti "jazz" si incontrano caratteristiche al contempo originali (non comuni nel panorama jazzistico) e costanti (riscontrabili in brani e in contesti differenti): vi sono quindi gli estremi per parlare di uno stile jazzistico autenticamente maderniano, seppur quasi sconosciuto e per nulla recepito nella storia del jazz.

Si osservi ad esempio la stupefacente introduzione al già citato *Speak low*, trascritta in Figura 65. Dal silenzio iniziale emerge il suono flebile di un flauto (Severino Gazzelloni) a cui si aggiungono gradualmente altri strumenti, sempre in *pianissimo*, a costruire una trama evanescente e vibrante al contempo. La lenta sovrapposizione delle voci genera un effetto particolarissimo sia sul piano timbrico che su quello ritmico: infatti l'intreccio polifonico, ottenuto dall'oscillazione di moduli ritmici basati sulla semiminima puntata, produce un effetto di poliritmia accentuato dalla continua sfasatura ritmica tra le diverse parti. L'insieme genera un'impressione di vaghezza che perdura anche durante tutta la prima esposizione del tema. Anche nell'orchestra di Kenton si possono ascoltare talvolta momenti di grande complessità ritmica, come in *Edgon heat* di Bill Russo (contenuto nel disco già citato *Kenton Showcase*), tuttavia nel brano registrato da Maderna si coglie un'intenzione espressiva del tutto autonoma e una "poetica dell'arrangiamento" personale. Non pare fuori luogo accostare un simile inizio all'*incipit*, altrettanto sospeso ed evanescente, di un'opera come *Composizione n. 2* e citare, infine, le parole di Massimo Mila, secondo cui: «Ogni pezzo musicale di Maderna è un organismo che nasce, cioè viene fuori dal nulla, dal silenzio, si sviluppa e muore» [Mila, 1999, p. 31].

Figura 64: *Speak low*, bb. 72-87

This musical score is for the piece "Speak low" (bb. 72-87). It is a full orchestral score with the following instruments and parts:

- Sax C. (Soprano Saxophone)
- Sax T. (Tenor Saxophone)
- Tr. 1 (Trumpet 1)
- Chit. El. (Electric Clarinet)
- PF (Piano)
- Cb. (Cello)
- Sax B. (Bass Saxophone)
- Cr. (Cornet)
- Tr. 2 (Trumpet 2)
- Tb. 1 (Tuba 1)
- Tb. 2 (Tuba 2)
- Tb. 3 (Tuba 3)
- Chit. El. (Electric Clarinet)
- Pno. (Piano)
- Cb. (Cello)

The score is written in 4/4 time and features a variety of dynamics, including *f* (forte), *p* (piano), and *mf* (mezzo-forte). The music is characterized by complex rhythmic patterns and a dense texture. The score is divided into two systems, with the first system covering measures 72-87 and the second system covering measures 88-93. The key signature is one flat (B-flat major or D minor).

Figura 65: *Speak low*, bb. 1-24

The musical score for "Speak low" (bb. 1-24) is presented in a standard orchestral layout. The instruments and their parts are as follows:

- Flute (Fl.):** Starts with a *p* dynamic marking.
- Clarinet I (Cr. I.):** Starts with a *pp* dynamic marking.
- Clarinet II (Cr.):** Starts with a *pp* dynamic marking.
- Trumpet I (Tr. 1):** Features a *Cup* marking and a *pp* dynamic marking.
- Trumpet II (Tr. 2):** Features a *Cup* marking and a *pp* dynamic marking.
- Trombone I (Tb. 1):** Features a *Cup* marking and a *pp* dynamic marking.
- Trombone II (Tb. 2):** Features a *Cup* marking.
- Trombone III (Tb. 3):** No specific markings.
- Cymbal (Cb.):** Features a *Pizz.* marking at measure 10.

The vocal line (Voce) includes the lyrics: "Speak low when you speak". The score concludes with the instruction "Tutti sempre pp" at the bottom right.

18

Voce

love our sum-mer day with-ers a-way to soon to soon. Speak low

Fl.

Cr. I.

Cr.

Tr. 1

Tr. 2

Tb. 1

Tb. 2

Tb. 3

18

Ch.

A POCO A POCO CRESCERE FINO AL mp

5 CONCLUSIONI

Nell'Introduzione la fotografia del piccolo Maderna nella "Happy Grossato Company – Original Jazz Band" è servita come pretesto iniziale per porre alcune delle questioni al cuore di questo studio. Come si è già osservato, quell'immagine può essere considerata simbolicamente come un momento di convergenza tra due realtà musicali ritenute solitamente parallele ed indipendenti e afferenti alla dimensione dell'intrattenimento contrapposta all'arte. Per chi conosca Maderna come un'autorevole figura dell'avanguardia musicale postbellica, tale immagine, si è detto, potrebbe apparire inattesa e sorprendente.

Tra le testimonianze di chi ebbe la possibilità di conoscere personalmente Maderna nel pieno della sua maturità artistica, la reazione di sorpresa è una reazione ricorrente di fronte a certi comportamenti del compositore, come si rileva da diversi aneddoti e testimonianze.

Nel «colloquio con Bruno Maderna», Leonardo Pinzauti rimane colpito prima di tutto dalla fisicità del compositore, «il più lontano dal *cliché* del musicista» [Pinzauti, 1972, p. 546]. Le osservazioni di Pinzauti si soffermano solo in apparenza all'aspetto fisico e restituiscono, con un gusto della descrizione tutto letterario, la difficoltà dell'intervistatore nel collocare il compositore in una categoria antropologica precostituita: «Potrebbe sembrare un marinaio, non so, un procuratore di pugili; se non fosse per le sue belle mani, mobilissime ed inquiete, che si addicono al pianista e all'intellettuale. E quando risponde non mi sembra di ascoltare un uomo che appartiene alla storia della avanguardie musicali degli ultimi vent'anni, ma uno studioso fuori dalla mischia, che ha dimestichezza anche col passato» [Pinzauti, 1972, p. 546].

In questo senso si muove un'altra testimonianza, che descrive Maderna durante l'atto creativo, durante l'elaborazione di materiale elettroacustico. Scrive Konrad Bohemer «quando ho assistito per la prima volta Maderna mentre produceva un montaggio di testi parlati per l'opera di Luigi Nono *Intolleranza*, fui sorpreso dal fatto che egli arrivasse in Studio senza alcuna idea scritta. Ma dopo aver lavorato con lui un pomeriggio, io capii che quell'uomo aveva un'incredibile intuizione, più forte di qualunque partitura prefissata».²⁷⁵

Il rapporto "fisico" con la materialità del suono affiora in modo determinante nei pochi documenti che raffigurano Maderna durante la direzione delle proprie composizioni. Nel documentario *Un'ora con Maderna* si vede il compositore durante le prove del *Concerto per violino*. Per introdurre l'intervento "aleatorio" dei contrabbassi, Maderna spiega che i musicisti devono eseguire brevi frasi ("dovete improvvisare tra voi senza note") in modo che il tutto sembri una «diatriba tra questi tre contrabbassi e quei tre contrabbassi». Il primo tentativo lascia del tutto insoddisfatto il compositore e necessita un'ulteriore chiarificazione. Maderna chiede infatti ai musicisti di non imitarsi l'un l'altro «come i cocorito» (*sic*), ma di reagire agli interventi altrui con la mobilità di espressioni che le persone utilizzano solitamente durante un'animata discussione (la «diatriba»). Maderna però non prescrive questo tipo di operatività attraverso concetti astratti, ma lo esemplifica in prima persona, inscenando in un breve ma gustosissimo

²⁷⁵ La testimonianza di Bohemer (originale in inglese) proviene dal testo allegato al CD *Acousmatrix 7*, Amsterdam, BV Haast Records 9109 ed è qui riportato nella traduzione di De Benedictis [2004b, p. 246]

siparietto basato su una sorta di *grammelot* (il gioco linguistico della commedia dell'arte rivisitato da Dario Fo). Ancora una volta la reazione degli spettatori (i membri dell'orchestra) è di divertita sorpresa, tanto che Maderna deve richiamare l'attenzione dei musicisti per proseguire le prove.

Anche le rade dichiarazioni di poetica di Maderna potevano generare stupore, come afferma Massimo Mila nella sua monografia sul musicista. «V'è talvolta chi si stupisce gradevolmente che un compositore dell'avanguardia come Maderna non escludesse le categorie dell'affetto e dell'espressione dalla propria musica. Non ci si deve stupire e rallegrare che queste categorie egli le affermasse, bensì che non le nominasse invano: che esse siano realmente presenti ed operanti nella parte migliore dell'opera sua e le garantiscano quella concretezza di valore artistico che lo porrà fra i grandi di ogni tempo» [Mila, 1999, p. 7].

In tutti questi esempi lo “stupore” è generato dal fatto che il comportamento o le opinioni di Maderna non rispondono all'immagine prototipica del compositore d'avanguardia.

Nelle reazioni divertite degli orchestrali e in quelle censoree di qualche critico di fronte all'“anticonformismo” di Maderna, si può leggere la traccia di una frattura profonda, che segna la polarizzazione tra “arte” e “intrattenimento”, musica “alta” e musica “bassa”, astrazione e prassi, testo e operatività.

In alcuni degli esempi citati Maderna sembra giocare (coscientemente e con un certo grado di autocompiacimento) a disattendere le aspettative dell'interlocutore: nei quattro casi citati egli mette in evidenza il suo rapporto “fisico” con la produzione del suono, il lato più artigianale del suo fare musica, mentre nasconde l'aspetto più astratto e complesso del suo pensiero (e delle sue opere).²⁷⁶

Nel corso del colloquio con Pinzauti però questa “eccentricità” si definisce più nitidamente e appare chiaro che non si tratta solo di un vezzo esteriore, ma piuttosto di una consapevole presa di distanza da alcune tendenze in atto nel panorama musicale contemporaneo. Quando la conversazione cade sulle figure di Luigi Nono e Karlheinz Stockhausen, Maderna, che pure rivolge tutta la sua stima verso l'opera dei due compositori, disapprova la loro abitudine a teorizzare in altri campi del sapere (come la sociologia o l'estetica). Egli sostiene che «i musicisti dovrebbero fare a meno di parlare: Stockhausen evitare i discorsi sull'estetica e “Gigi” quelli di sociologia, che è una cosa molto complessa, e fare il musicista» [Pinzauti, 1972, p. 550].

Coerentemente con quest'affermazione Maderna lasciò pochissimi interventi teorici sulla propria poetica musicale o saggi esplicativi delle proprie strategie compositive. Mentre compositori come Stockhausen e Pierre Boulez sono molto presenti in pubblicazioni come «Die Reihe», «Incontri musicali» e i «Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik» (i luoghi del dibattito critico sulla musica di avanguardia), Bruno Maderna, seppur tenuto in grande considerazione dai suoi stessi interlocutori, non ha quasi lasciato traccia da questo punto di vista [cfr. Mosch, 1999].

²⁷⁶ Molto spesso nelle dichiarazioni di Maderna si legge una tendenza a ridurre in termini semplici (e persino banali) aspetti complessi del processo compositivo. Un esempio lampante di questa attitudine proviene ancora dalle riprese delle prove del *Concerto per violino* nel già citato documentario, quando Maderna si rivolge ai suonatori di marimba e xilofono per spiegare come eseguire alcuni interventi di “alea controllata”. Le parole utilizzate sono, da questo punto di vista, illuminanti: «dovete suonare la vostra parte saltando a casaccio...due note...tre note, il più violento possibile».

Secondo Ulrich Mosch, in un periodo in cui i più influenti compositori d'avanguardia rivolgevano tanta energia all'elaborazione teorica quanta ne dedicavano alla composizione, «la ritrosia [di Maderna] a partecipare all'ampio dibattito sulla “Neue Musik” durante gli anni del dopoguerra» fece sì che la sua attività di compositore venne complessivamente sottovalutata dalla critica [Mosch, 1999, p. VIII]. Infatti, continua Mosch, «per lungo tempo la letteratura sulla musica d'avanguardia è rimasta dipendente dalle presentazioni e dai commenti dei compositori sulle proprie opere, con la conseguenza che venivano relegati in secondo piano quei compositori che non fornivano una chiave di lettura delle proprie composizioni attraverso dei testi scritti». [Mosch, 1999, p. IX]

Maderna quindi non contrappone al paradigma vigente un sistema nuovo ed alternativo, ma piuttosto agisce eludendo le regole del gioco: le norme comportamentali che disciplinano la figura dell'intellettuale prevedono che il compositore promuova il proprio punto di vista non solo attraverso i risultati estetici ottenuti, ma anche per mezzo di strumenti retorici e, se vogliamo, persuasivi, come l'elaborazione teorica. In un altro passo della conversazione con Pinzauti Maderna sembra amaramente consapevole di questo meccanismo: «Poi, s'intende, è cominciata la lotta per il potere: quando Stockhausen, ad esempio, dice che la musica non è un fatto espressivo, la sua non è una dichiarazione estetica, è una manifestazione di potere. Perché in un mondo che considera la musica “non espressiva”, il re... è Stockhausen!» [Pinzauti, 1972, p. 549].

La posizione di Maderna sembra quindi basarsi sulla fiducia che la musica possieda un potere comunicativo autosufficiente e non necessiti di ulteriori chiarificazioni; una posizione che lo accomuna metaforicamente ai protagonisti dei suoi lavori, come il *Don Perlimplin* e l'*Hyperion*, che si esprimono solo attraverso il suono del flauto.

Nella cultura musicale del Novecento, Maderna riveste quindi una posizione eccentrica e difficile da definire in termini univoci. Nonostante sia sempre stato uno dei compositori più rappresentativi e influenti dell'avanguardia post-bellica, per molti aspetti l'opera e le idee di Maderna si collocano in una posizione del tutto autonoma, come sintetizzano anche Rossana Dalmonte e Mario Baroni: «da questa dialettica tra il rigore e l'insofferenza dei vincoli ha origine la posizione in un certo senso “decentrata” di Maderna rispetto al nucleo portante della Scuola di Darmstadt: né il radicalismo ideologico né le teorizzazioni astratte si confacevano del resto a chi sosteneva per principio la necessità e la fertilità della contraddizione» [Baroni-Dalmonte, 1985, p. 64]

Anche la lentezza con cui la critica ha riconosciuto il valore di alcune delle sue “musiche d'uso” può essere interpretata come un segno della difficoltà di inquadrare Maderna all'interno delle categorie critiche tradizionali, basate sul concetto di “testo” e sulla differenza tra musica “d'arte” e musica “d'uso”. Come sostiene Angela Ida De Benedictis, la riflessione sulla musica radiofonica ha sofferto per lungo tempo di un “pregiudizio testuale”: «Nel campo degli studi musicologici non è remoto il rischio di vedere equiparata *tout court* la notazione (fissata attraverso una scrittura) alla musica, pericolo che, alimentando suo malgrado una sorta di “pregiudizio testuale”, ha come risultato quello di penalizzare o ignorare più settori della produzione musicale dell'ultimo secolo» [De Benedictis, 2004b, p. 242].

Nei casi qui presi in esame al “pregiudizio testuale” si somma un pregiudizio stilistico: il jazz infatti per molto tempo è apparso meno degno di attenzione e studio

rispetto alla musica eurocolta perché considerato (in una visione riduttiva del fenomeno) un genere di intrattenimento ed evasione, strutturalmente elementare e in cui il testo scritto assume un ruolo irrilevante.

Se l'espressione "opera d'arte" presuppone la presenza di un testo (l'"opera") e di un contenuto "artistico", allora i commenti musicali jazzisticamente orientati di Maderna contraddicono, almeno ad una visione superficiale, entrambi i termini di questo principio.

Infatti le modalità produttive comunemente utilizzate nell'ambito del cinema e della radio fanno sì che la partitura (quando esiste) rappresenti solo uno stadio intermedio dell'elaborazione sonora. L'opera definitiva è rappresentata invece dal nastro o dalla pellicola, che si collocano dopo una serie di interventi successivi alla scrittura del testo musicale (ad esempio il montaggio o la manipolazione timbrica del suono). Per questi motivi il testo scritto perde gran parte della sua tradizionale autorevolezza, in quanto la sua funzione non è di documento prescrittivo, steso per eventuali esecuzioni da parte di altri interpreti.

D'altro canto, secondo un pregiudizio radicato, il jazz sarebbe per sua natura incompatibile con un pensiero compositivo complesso come quello della musica eurocolta del secondo Novecento.

In base a questo preconetto le storie del Novecento musicale hanno trattato questi due ambiti musicali (jazz e musica eurocolta) in modo indipendente, secondo criteri e saperi diversi, trascurando di evidenziare i numerosi punti di contatto che invece hanno segnato le vicende musicali del secolo scorso.²⁷⁷

Il caso di Maderna è forse il più emblematico e il meno studiato, ma non è certo l'unico esempio di incontro tra un compositore di avanguardia e il jazz.

Anche Berio fu un attento osservatore della realtà jazzistica e, come Maderna, attinse a questa tradizione sia in alcuni radiodrammi sia nelle opere del suo catalogo "ufficiale".²⁷⁸

Nella parte centrale di *Laborintus II* (1965), ad esempio, si inserisce un intervento solistico di percussioni che ad un buon conoscitore di jazz non può che risultare familiare. Per tale intervento Berio non operò attraverso vaghe suggestioni, sulla base di una conoscenza generica e superficiale del jazz; al contrario la scrittura rimanda ad una precisa qualità ritmica, che venne introdotta pochi anni prima nel gruppo di John Coltrane e che divenne fondamentale per il percorso della musica jazz degli anni a venire. L'osservazione della partitura manoscritta conferma ciò che è intuibile anche all'ascolto: l'indicazione agogica all'inizio della parte solistica di percussioni non segna

²⁷⁷ In realtà la vicenda di Maderna mostra come i pregiudizi fossero altrettanto radicati nell'ambito dello spettacolo (e del cinema in particolare) dove mal si adattava la concezione compositiva complessa di Maderna. Si veda la lettera in cui il compositore reagisce sdegnato alle richieste di Leonviola durante la lavorazione delle musica per *Le due verità*, paragrafo 3.1.2.

²⁷⁸ Tra gli inserimenti jazzistici all'interno di radiodrammi si ricorda il brano *Napoleon Stomp* incluso in *Waterloo* (racconto radiofonico di Gian Battista Angioletti e Nanni Saba, con regia di Angioletti, 1957; cfr. De Benedictis, 2004a, p. 57) e la musica conclusiva di *La bella nel bosco* (radiocommedia di Jules Supervielle, con regia di Alessandro Brissoni, 1958; cfr. De Benedictis, 2004a, p. 58). Anche in *Hallez hop!* (1959), un "racconto mimico" ideato da Italo Calvino, Berio inserì brani di matrice jazzistica [cfr. Rognoni, 1995]. Due di questi (*Scat Rag* e *Rhumba-Ramble*) sono scritti con tecnica seriale e provenivano dal *Divertimento* di Berio-Maderna del 1957 (*Rhumba-Ramble* era inoltre già stato usato da Berio anche per *Mimusique n. 2* del 1953), mentre altri hanno un rapporto mimetico più vicino ai modelli jazzistici, con risvolti parodistici (come il brano *Notturmo* per la scena del *nightclub*, un'operazione che però in seguito fu giudicata negativamente dallo stesso compositore).

un generico “swing” o “fast-tempo”, ma un ben più preciso “Tempo alla Elvin Jones”, rendendo inequivocabile il legame con il modello.²⁷⁹

Simili occasioni di convergenza tra due ambiti musicali che solitamente si ritengono del tutto indipendenti non sono affatto rare nella storia del Novecento, anche se circostanze analoghe sono state spesso considerate momentanee stravaganze dei compositori o addirittura ignorate dagli storici.

Un esempio eclatante di questa disattenzione è rappresentato dal caso del *Poème électronique* di Edgar Varèse. Solo di recente infatti è stato scoperto che l’elaborazione di quest’opera fondamentale della musica elettroacustica è in stretta relazione con i contatti che Varèse intrattenne nell’estate del 1957 con la scena jazzistica newyorkese. In quel periodo infatti il compositore guidò una serie di sessioni di improvvisazione che videro la partecipazione di alcuni jazzisti di primo piano, tra cui il trombettista Art Farmer e il sassofonista Teo Macero, che all’inizio degli anni Cinquanta aveva partecipato al Jazz Composers’ Workshop di Charles Mingus.²⁸⁰ Le improvvisazioni si basavano su partiture di tipo grafico che regolavano gli interventi dei vari strumenti, indicando curva melodica e l’intensità. Le registrazioni di alcune esecuzioni costituiscono un documento di straordinario interesse. I musicisti che parteciparono alle sedute sono conosciuti per uno stile improvvisativo raffinato ma ben inscritto nella tradizione *post-bop*: il loro ambito stilistico consueto quindi è lontano dalle sperimentazioni *free* che in quegli stessi anni stava seguendo Ornette Coleman. Ciò nonostante, questi stessi musicisti sono portati a realizzare, attraverso la partitura grafica che guida l’improvvisazione, un prodotto sonoro molto più radicale rispetto alle loro abitudini. L’apporto di Varèse si rivela dunque determinante affinché le improvvisazioni dei musicisti anticipino proprio quel *free jazz* che di lì a poco tempo diverrà sinonimo di avanguardia musicale afroamericana.

Confrontando queste partiture grafiche con gli appunti compositivi di Varèse per la realizzazione del *Poème électronique*, Olivia Mattis [2006] rileva un dato estremamente interessante: quando, nell’agosto del 1957, Varèse partì per l’Europa per partecipare all’Esposizione Universale di Bruxelles nel padiglione della Philips progettato da Le Corbusier, egli portò con sé le partiture “analogiche” usate a New York. Il confronto tra questi documenti e la partitura utilizzata come traccia per l’elaborazione del *Poème électronique* rivela la sostanziale identità tra i due manoscritti. L’evidenza mostra quindi che Varèse utilizzò l’esperienza appena compiuta con alcuni jazzisti di New York per realizzare una delle opere più rappresentative della musica elettroacustica.

Viceversa anche all’interno dell’ambiente più specificamente jazzistico si registrano, nello stesso periodo, casi di avvicinamento al linguaggio delle avanguardie. Negli Stati Uniti questo tipo di interesse ruotava attorno a Gunther Schuller, cornista nel nonetto di Miles Davis (per la registrazione di alcuni brani del disco *Birth of the cool*), compositore e figura centrale della musicologia jazzistica.

²⁷⁹ La partitura manoscritta è stata consultata nel fondo Berio della PSS.

²⁸⁰ Ancora una volta la confluenza inattesa tra mondi musicali ritenuti indipendenti genera la sorpresa del commentatore: «Surviving evidence, housed at the Paul Sacher Foundation and elsewhere, reveals the surprising fact that this landmark piece of electronic music finds its origins in part in Varèse encounters with the New York jazz world of the 1950s» [Mattis, 2006, p. 309] Le partiture sono conservate nel fondo Varèse della PSS insieme alle registrazioni delle improvvisazioni. Mentre una riproduzione dei manoscritti di Varèse corredata dall’articolo della Mattis, ci si augura che anche i relativi documenti sonori, data la loro rilevanza, possano essere presto divulgati.

In una conferenza del 1957 Schuller auspicava la nascita di una “third stream”, un nuovo genere musicale che sintetizzasse la tradizione eurocolta e quella jazzistica [cfr. Schuller, 1986 e 2001]. Egli cerca di promuovere questa idea attraverso l’attività compositiva, sia con brani concepiti per un’orchestra classica (come i *Seven Studies on Themes of Paul Klee*, del 1959) sia per organici di tipo jazzistico, come il quartetto composto da Ornette Coleman (sassofono contralto), Jim Hall (chitarra), Scott La Faro (contrabbasso) e Sticks Evans (batteria), con l’aggiunta di un quartetto d’archi nel brano *Abstraction*. Per lo stesso disco, il 20 dicembre 1960, Schuller registra anche il brano *Variants on a Theme of Thelonious Monk*, questa volta con una diversa formazione: Robert DiDomenica (flauto) Eric Dolphy (sassofono contralto, clarinetto basso e flauto) Eddie Costa (vibrafono) Bill Evans (pianoforte) George Duvivier (contrabbasso).²⁸¹ È una settimana cruciale per la storia del jazz, il giorno dopo quella registrazione Coleman e Dolphy ritornano negli studi dell’Atlantic per incidere il disco-manifesto dell’avanguardia musicale afroamericana: *Free jazz*. Anche il lavoro di Schuller segna una direzione nuova, seppur con esiti meno influenti per la storia del jazz: *Abstraction* infatti è il primo lavoro, realizzato con protagonisti della scena jazzistica americana, in cui convergono (seppur in maniera non del tutto integrata) scrittura seriale e improvvisazione *free-jazz*.²⁸²

I due casi citati (quello di Varése e di Schuller) rappresentano due occasioni importanti, a distanza di pochi anni, di confluenza tra tradizioni musicali che fino ad allora avevano percorso binari paralleli e si ritenevano del tutto inconciliabili. Rispetto a casi analoghi del passato vi è una sostanziale differenza: anche nel jazz si sta creando una sensibilità di “avanguardia”, seppur su presupposti estetici, politici e su una prassi musicale sostanzialmente alternativa alle proposte europee. Alla fine degli anni Cinquanta anche nell’ambito della musica afroamericana si vive una separazione radicale tra intrattenimento e “impegno” e il disco *Free Jazz* del doppio quartetto guidato da Ornette Coleman ne è il primo segno tangibile.

Negli anni Venti e Trenta i compositori di area eurocolta si avvicinavano al jazz (o, come già detto, alla musica presunta tale) come ad una realtà lontana ed esotica dalla quale attingere, all’occorrenza, elementi musicali minimi e altamente stilizzati; ora invece rinomati compositori di avanguardia (soprattutto americani) e personalità di spicco dell’area jazzistica si trovano occasionalmente a collaborare fianco a fianco, in una modalità del tutto nuova di interazione tra paradigmi estetici diversi.

Anche se questa tendenza è legata in modo peculiare al contesto musicale statunitense, negli anni Cinquanta Maderna viene in contatto sia con Varése che con Schuller attraverso i seminari di Darmstadt.

Varése fu un’autorità riconosciuta nell’avanguardia musicale europea, sin dalle sue lezioni sull’elaborazione sintetica dei suoni nei Seminari estivi di Darmstadt del 1950; inoltre proprio nel 1957, poco prima del suo ritorno di Varése in Europa, Maderna diresse *Deserts* con l’orchestra sinfonica della RAI. Il rapporto tra Schuller e il

²⁸¹ I due brani vengono inclusi nel disco *Jazz Abstractions* (Atlantic, 1950, SD 1365) che contiene anche composizioni di John Lewis e Jim Hall.

²⁸² Se escludiamo l’interesse di compositori di estrazione colta (come Berg o Maderna), e limitiamo l’osservazione al panorama jazzistico, bisogna però rilevare che il primato di una simile iniziativa (la sintesi compositiva tra tecnica dodecafonica e linguaggio jazzistico) va ad un musicista italiano. Fu infatti Giorgio Gaslini a sperimentare per primo la possibilità di integrare elementi di scrittura seriale in un contesto improvvisativo, ma, nonostante i riconoscimenti internazionali, il suo *Tempo e relazione* (1957) rimase un caso isolato nel panorama jazzistico italiano.

gruppo di compositori italiani conosciuti ai seminari di Darmstadt (Maderna, Berio e Nono) fu invece più assiduo e continuativo ed è testimoniato da diverse lettere tra Schuller e i tre italiani. La collaborazione con Maderna portò inoltre alla direzione reciproca di alcune composizioni e si consolidò durante i frequenti viaggi negli Stati Uniti negli ultimi anni di vita del compositore. Inoltre come rivela Veniero Rizzardi [2005, p. 2] «lo stesso Nono, incaricato nel 1958 di redigere il numero inaugurale di quelli che sarebbero stati i «Darmstädter Beiträge zur neue Musik», proponeva di dedicarlo a una panoramica della composizione attuale, includendo curiosamente come unici americani Gunther Schuller e John Lewis».²⁸³

Vi fu poi un'occasione in cui sembrò che le opere di questi compositori dovessero riunirsi proprio all'insegna del rapporto con il jazz, come emerge da una lettera di Maderna dell'otto gennaio 1957, indirizzata a Berio e spedita dalla radio NDR di Amburgo (conservata nel fondo Berio della PSS). In quel periodo Maderna si trovava ad Amburgo per curare l'esecuzione del proprio *Quartetto per archi in due tempi* (1955) e colse l'occasione per organizzare nuovi progetti. Nella lettera Maderna anticipa all'amico diverse possibili collaborazioni e accenna anche all'eventualità di un concerto incentrato sul rapporto tra jazz e musica contemporanea, in cui sarebbero dovute confluire le composizioni di un gruppo assai eterogeneo di autori. Scrive Maderna: «Inoltre io, te e Schuller siamo invitati a scrivere jazz per il concerto in cui saremo insieme a Varèse, Stravinsky (*Ebony concerto*) ed inviti estesi a [Stan] Kenton e [Pete] Rugolo».²⁸⁴

Non sappiamo con certezza se il *Divertimento* per orchestra di Berio e Maderna del 1957 (che univa il *Dark Rapture Crawl* di Maderna a due composizioni di Berio, *Scat Rag* e *Rhumba-Ramble*) sia stato concepito a partire da questo stimolo; tuttavia è certo che il brano venne eseguito in prima assoluta in un concerto dell'Orchestra RAI di Roma (diretto dallo stesso Maderna il 2 dicembre 1957) il cui programma, "I compositori moderni e il jazz", era del tutto analogo al progetto preannunciato nella lettera.²⁸⁵

Il programma del concerto, recentemente riportato con dovizia di informazioni in un saggio di Roberto Giuliani [2004], oltre al *Divertimento* di Berio e Maderna prevedeva: *Trois rag caprices* di Darius Milhaud, *A Russian Lullaby* di Irving Berlin (orchestrazione di Alfredo Casella, prima esecuzione in Italia), *Ebony Concerto*, *Tango e Scherzo alla russa* di Igor Stravinskij, *El Salon Mexico* di Aaron Copland. Nel programma del concerto RAI i nomi di Schuller e Varèse non figurano più tra i compositori, tuttavia è importante rilevare che l'incontro tra jazz e avanguardia fu, almeno in un certo periodo storico, un fenomeno ramificato, in cui vennero a convergere esperienze diverse e che coinvolse anche figure estranee all'ambiente musicale eurocolto, come Pete Rugolo, raffinato arrangiatore italo-americano che lavorava nell'orchestra di Stan Kenton.

²⁸³ L'intreccio di relazioni si fa ancora più fitto se si tiene presente che all'inizio degli anni Sessanta Eric Dolphy, durante una *tournee* in Europa, partecipò ad un seminario di Severino Gazzelloni e che in seguito (nel disco *Out to Lunch* del 1964) lo stesso Dolphy dedicò al flautista italiano un brano dal titolo, appunto, "Gazzelloni". e che nei primi anni Sessanta lo stesso Dolphy compose un tema basato su una serie dodecafonica (con relativa inversione), *Red Planet*. Il brano viene spesso erroneamente attribuito a John Coltrane, che lo ha registrato più volte con il titolo *Miles' Mode*.

²⁸⁴ Lettera di Bruno Maderna a Luciano Berio dell'otto gennaio 1957; presso il fondo Berio della PSS.

²⁸⁵ Peraltro Maderna aveva già diretto l'*Ebony Concerto* di Stravinskij il 14 ottobre 1955 nella prima esecuzione italiana [cfr. Giuliani, 2004].

La lettera e il concerto RAI rivelano quindi che Berio e Maderna erano perfettamente consapevoli dell'esistenza di una rete di interessi convergenti tra jazz e musica d'avanguardia. Inoltre la presenza di opere influenzate dal jazz di autori del passato (Milhaud e Stravinskij) mostra come vi fosse, da parte dei due italiani, la consapevolezza di una tradizione precedente orientata in questo senso, un solco già tracciato cui fare riferimento.

Maderna aveva verso il jazz un'autentica curiosità linguistica e il modo in cui egli fece ricorso ad elementi jazzistici, nelle sue musiche "funzionali", rivela, da un lato, il gusto per il gioco intellettuale e, dall'altro, il rispetto per una tradizione musicale complessa e diversificata. È presumibile che Maderna fosse attratto dalla musica jazz per vari motivi. Il fascino che la pratica improvvisativa jazzistica poteva suscitare in un autore che fu tra i primi ad introdurre elementi di indeterminazione in un contesto "colto" si può solo ipotizzare: non vi sono infatti sue dichiarazioni in proposito; inoltre nei brani "jazzistici" scritti da Maderna non è prevista improvvisazione: anche quando egli si trova a collaborare con veri e propri jazzisti (ad esempio durante le registrazioni dei *song* di Weill) stende per iscritto parti solistiche che evocano un contesto improvvisativo.

Anche quando la scrittura di Maderna instaura con il jazz un rapporto mimetico più forte (come, ad esempio, nella produzione degli anni Cinquanta) l'influenza del jazz incide solo sugli aspetti di superficie, come i tratti stilistici messi in evidenza nel paragrafo 4.2. Infatti nella tradizione jazzistica le caratteristiche stilistiche di una determinata fase storica o di un gruppo musicale, sono spesso il risultato di un processo creativo collettivo, dove l'apporto del singolo esecutore può essere determinante per l'esito finale. Niente di tutto ciò permea invece la musica "jazz" di Maderna, che, di questa tradizione, recepisce esclusivamente le caratteristiche formali ma non le modalità operative.

L'epoca del "jazz da concerto" di Ravel, Berg e Milhaud è però ormai lontana: la musica a cui Maderna fa riferimento è molto più complessa delle canzoni sincopate anni Venti e, soprattutto, è diventata ormai un patrimonio musicale condiviso, che il compositore è in grado di penetrare a fondo. Per i compositori del primo Novecento il jazz era qualcosa di lontano ed esotico, conosciuto in modo indiretto e occasionale ed evocato per via di stilizzazioni. Al contrario per Maderna, come rivelano le prime fotografie che lo ritraggono con un violino in mano, il "jazz" (o lo pseudo-jazz in versione italiana) della "Happy Grossato Company" è stato, probabilmente, il primo contatto con il mondo della musica. Tutt'altro che un idioma musicale lontano ed estraneo, il jazz rappresentò per il compositore una dimensione musicale "familiare" nel senso letterale del termine, una fonte di stimoli che confluì soprattutto nei suoi "commenti sonori".

Nonostante ciò, per Maderna, che a fine anni Quaranta si stava avvicinando all'ambiente di Darmstadt, molti aspetti del linguaggio jazzistico dovevano apparire difficilmente integrabili con i procedimenti di predeterminazione delle altezze della scrittura seriale. Il compositore infatti si doveva confrontare con un genere musicale contraddistinto da una forte identità stilistica e quindi determinato da elementi formali precisi e vincolanti.

Nella maggior parte della musica jazz di quegli anni, infatti, la pulsazione è costante e ben percepibile, i nessi armonici sono regolati dal sistema tonale, vi è la distinzione tra voce solista in primo piano e sfondo strumentale (melodia e accompagnamento), vi sono inoltre una serie di elementi caratteristici sul piano melodico (ad esempio la fraseologia di tipo blues), ritmico (la tendenza alla poliritmia) e timbrico (come l'alterazione del suono degli ottoni tramite le sordine). L'efficacia di un'esecuzione o di un'arrangiamento jazzistico si nutre proprio di tali limitazioni, che possono essere di volta in volta trasgredite in modo molto flessibile dal singolo musicista o dall'organico; tanto è vero che gli aspetti caratterizzanti del jazz variano sostanzialmente a seconda del periodo storico o delle poetiche dei diversi autori. In ultima analisi è probabile che l'interesse che Maderna dimostrò in modo così continuativo nei confronti del jazz si debba in gran parte proprio a questa fondamentale interazione tra vincoli stilistici e libertà interpretativa.

Alcuni dei risultati della presente ricerca sono confluiti nella preparazione di una manifestazione (un concerto e una tavola rotonda) tenutasi nel febbraio del 2007 all'Auditorium Parco della Musica di Roma.²⁸⁶ Il programma affiancava ad alcune delle musiche "jazz" di Maderna composizioni analoghe di altri compositori italiani del secondo Novecento: *Blues (Fantasie su frammenti di Thelonious Monk)* di Aldo Clementi (2001) per pianoforte; le musiche inedite scritte da Luciano Chailly per il balletto *Fantasma al Grand Hotel* (1960) per settimino²⁸⁷; *Sweet Basil* di Franco Donatoni (1993) per trombone e big band; *Sophisticated lady* (elaborazione per big band di Salvatore Sciarrino da Duke Ellington) di Salvatore Sciarrino (1999); *Tempo e relazione* di Giorgio Gaslini per ottetto jazz (1957) e, dello stesso autore, *Urban griot* per big band (2002).

Il titolo della manifestazione, *Le due verità: la big band nel Novecento italiano*, prendeva spunto dal film di Leoviola, poiché alcuni brani tratti dalle musiche inedite di Maderna (*Blues* e *Hot piano solo* per pianoforte) integravano il programma.

Il titolo, nella sua ambivalenza, rimandava anche alla tesi di fondo del concerto: l'assunto che jazz e musica contemporanea siano realtà indipendenti ed inconciliabili dovrebbe essere ripensato, poiché esiste un'altra "verità", costellata di incontri e confluenze, che attraversa tutto il Novecento italiano. Da un lato vi è una "verità" consolidata e condivisa, che si perpetua soprattutto attraverso le storie della musica del Novecento senza grandi interrogativi critici: quando le categorie di musica "alta" e musica "bassa" non vengono messe in discussione e sono date "a priori", senza registrare i fenomeni fluidi e le trasformazioni in atto negli ultimi cinquant'anni, allora

²⁸⁶ La manifestazione, nata su un progetto di Leo Izzo, è stata organizzata da Fondazione Musica per Roma, in collaborazione con la SidMA (Società Italiana di Musicologia Afroamericana) e l'Archivio Bruno Maderna di Bologna; i brani erano eseguiti dalla PMJO (Parco della Musica Jazz Orchestra) diretta da Maurizio Giammarco e con la partecipazione della cantante Maria Pia De Vito. Il concerto è stato preceduto da una tavola rotonda coordinata da Stefano Zenni sul tema "Il jazz nella musica del Novecento italiano", con relazioni di Guido Barbieri, Leo Izzo, Egidio Pozzi, Veniero Rizzardi ed interventi di Luca Bragalini e Fabrizio De Rossi Re.

²⁸⁷ *Fantasma al Grand-Hotel* (balletto in un atto di Luciana Novaro su soggetto di Dino Buzzati e musica di Luciano Chailly) fu eseguito in prima esecuzione al Teatro La Scala di Milano l'undici novembre 1960. Non era il primo episodio di collaborazione tra Chailly e Buzzati: nel 1955 realizzarono il racconto musicale *Ferrovie sopraelevate* e nel 1959 l'opera buffa *Procedura penale*. Il balletto ebbe però una genesi travagliata. Antonio Ghiringhelli, allora soprintendente della Scala, decise di tagliare dal balletto tre scene ambientate in un *nightclub*, per evitare che l'ambientazione ed i suoni jazz a cui la musica richiamava potessero "offendere" il pubblico scaligero, inoltre, per altri motivi, la coreografa Luciana Novaro venne sostituita da Léonide Massine durante la realizzazione. I tre brani censurati erano però depositati presso gli editori Ricordi insieme al resto della partitura ed è stato possibile quindi riproporli in concerto grazie alle ricerche di Luca Bragalini.

si corre il rischio di non cogliere la relazione tra occorrenze storiche solo apparentemente slegate tra loro. Nel concerto invece si è voluto mostrare che esiste anche un'altra "verità" o, uscendo di metafora, un modo alternativo di interpretare i dati raccolti nel presente studio: il jazz e la musica eurocolta del Novecento non sono state due realtà del tutto indipendenti tra loro; i momenti di osmosi e permeabilità tra una sfera e l'altra furono numerosi e, soprattutto, qualitativamente rilevanti. Per ovvie ragioni, in questa sede tale fenomeno di confluenza è stato raccontato dal punto di vista dei compositori di musica colta che si sono avvicinati al jazz, ma altrettanto potrebbe essere fatto dal punto di vista dei musicisti jazz che, come Charles Mingus, si sono formati studiando le tecniche compositive della Scuola di Vienna o, come Charles Parker, speravano di crescere musicalmente attraverso gli incontri con Edgar Varèse.

Di fronte a questo insieme di fenomeni il musicologo ha due opzioni: se il suo principale obiettivo è salvaguardare le categorie critiche tradizionali e la compartimentazione (gerarchizzata) della musica in generi, egli può descrivere questa serie di accadimenti come la somma di incontri fortuiti e occasionali, privi di una logica unitaria; per converso, se si vuole tentare di scrivere «una storia unitaria delle musiche del secolo XX [...] sulla base di analisi sistematiche e al di fuori di atteggiamenti sospettosi o esclusioni di principio» [Borio, 2003, p. 349], sarà necessario ridefinire proprio le categorie di "genere" e la pregiudiziale distinzione tra ambiti musicali differenti.

Nel caso specifico di Maderna questa seconda prospettiva è l'unica che permette di rappresentare la fluidità di interessi e le molteplici occasioni che hanno segnato la biografia del compositore, senza smussarne alcuni aspetti di originalità e senza sottovalutare alcune sue propensioni.

L'emblematica fotografia che apre questa tesi, la Happy Grossato Company – Original Jazz Band con Bruno Maderna al violino, condensa simbolicamente quest'ordine di problemi. L'immagine, come molti aspetti della personalità di Maderna, suscita ancora negli osservatori una reazione di sorpresa, e talvolta di divertito stupore, perché disattende le aspettative comuni in merito alla figura del compositore di avanguardia. Per comprendere la lezione di Maderna nella sua totalità, senza censurarne o sottostimarne alcuni aspetti solo per un pregiudizio aprioristico, è necessario ripensare i parametri di giudizio e le categorie critiche tradizionali: ciò che prima appariva "incongruente" e "contraddittorio" può quindi essere letto come "moderno" e "innovativo" e ciò che veniva definito "bizzarro" e "idiosincratico" può essere connesso a fenomeni culturali più diffusi e ramificati. Tali apparenti contraddizioni sono anche il segno di un mutamento avvenuto nella realtà musicale del secondo Novecento, un processo ancora non del tutto sistematizzato dalla riflessione storica; questi dati sollecitano quindi l'elaborazione di nuovi strumenti di analisi per rispondere in modo più adeguato agli interrogativi che la fenomenologia complessa del nostro tempo ci pone.

APPENDICI

Appendice I: I manoscritti degli abbozzi e del materiale preparatorio per 'Il mio cuore è nel Sud'

I documenti sono stati divisi in due gruppi: i manoscritti di abbozzi (il materiale confluito in partitura con eventuali lievi modifiche) e i manoscritti di materiale preparatorio (appunti seriali, sequenze di altezze o di ritmi).

Sono state create due differenti numerazioni (“A” per gli abbozzi e “MP” per i materiali preparatori) per permettere il riferimento ai documenti nel corso della trattazione.

Per facilitare il confronto tra i manoscritti e l’opera finita si sono redatte tre tabelle:

Tabella 1: il materiale preparatorio

Fornisce la numerazione e la collocazione dei fogli relativi al materiale preparatorio (indicati con un numero progressivo preceduto dalla sigla ‘MP’). Questo gruppo di documenti è analizzato approfonditamente nel paragrafo 2.3.

Tabella 2: gli abbozzi di partitura

È incentrata sulla descrizione degli abbozzi di partitura (indicati con un numero progressivo preceduto dalla lettera ‘A’). Per ogni documento vengono fornite indicazioni sulla consistenza, il formato e la collocazione fisica, nonché sui segmenti di partitura corrispondenti ad ogni abbozzo. Si fornisce di seguito una legenda commentata della tabella 2.

Tabella 3: corrispondenze tra il materiale preparatorio, gli abbozzi e la partitura

Offre un quadro complessivo sui diversi stadi di composizione dell’opera, riassumendo i risultati emersi nell’analisi dei procedimenti compositivi (paragrafo 2.3).

La tabella è organizzata sulla base delle corrispondenze (sull’asse orizzontale) tra gli abbozzi e i segmenti di partitura (riportate anche in tabella 2).

La collocazione della casella in cui viene segnalato un abbozzo fornisce due differenti informazioni.

La posizione lungo l’asse verticale indica il segmento di partitura per cui l’abbozzo è stato utilizzato e segue la numerazione progressiva delle battute.

La posizione lungo l’asse orizzontale fa riferimento alle cinque riserve di materiale evidenziate nel paragrafo 2.3: il piano seriale di MP3 (“tema”), il piano seriale di MP2, la serie n. 1, la serie n. 3, il piano seriale di A2, i motivi ritmici di A6. A queste cinque colonne ne è stata aggiunta una per indicare gli abbozzi di partitura per i quali non è stata identificata alcuna riserva di materiale.

Una casella che presenti una linea tratteggiata al posto del numero identificativo di un manoscritto sta a significare che per quel determinato segmento di partitura non è stato trovato alcun abbozzo corrispondente (tuttavia la colonna in cui viene posta questa indicazione segnala se la partitura in quel punto utilizza o meno una delle cinque riserve di materiale).

Legenda per la lettura delle Tabelle 1 e 2

Numero identificativo: sono stati numerati i singoli documenti, facendo riferimento, ove possibile, agli originali conservati alla PSS. I fogli sparsi non consentono di ricostruire con precisione la successione cronologica della loro stesura, quindi per l'ordinamento dei documenti relativi agli abbozzi si è seguito un altro criterio. Dopo aver individuato i segmenti di partitura corrispondenti ad ogni abbozzo è stato assegnato ad ogni documento un numero progressivo, secondo l'ordine di comparsa dei materiali nella composizione finale. La numerazione proposta serve come riferimento nel capitolo 2, in cui si analizza il processo compositivo di *Il mio cuore è nel Sud*.

Consistenza: il documento esaminato può essere un manoscritto o una copia fotostatica di cui non si è ritrovato l'originale manoscritto. Nel primo caso (materiale conservato presso la PSS) si indica se si tratta di un folio singolo o di un bifolio. Nel caso dei bifolii la successione logica delle pagine è deducibile dal materiale. Per una migliore lettura i bifolii vengono indicati come segue:

- pagina 1: prima carta *recto*
- pagina 2: prima carta *verso*
- pagina 3: seconda carta *recto*
- pagina 4: seconda carta *verso*

Nel caso in cui il documento sia stato consultato soltanto attraverso la copia fotostatica conservata presso l'ABM viene riportata l'indicazione "copia".

Tipo di documento: i fogli manoscritti hanno formati diversi:

- Tipo a: formato verticale, 12 righe, dimensioni: 23,4 x 32,8; intestazione: «Bruno Maderna - Verona»;
- Tipo b: formato orizzontale, 10 righe, dimensioni: 24,3 x 33,5; senza intestazione;
- Tipo c: formato verticale, 20 righe, dimensioni: 23,4 x 33; intestazione: «Mario Gasperini - Venezia»;
- Tipo d: formato orizzontale, 14 righe, dimensioni: 23,4 x 32,8; intestazione: «Ditta Alberto de Santis»;
- Tipo aa: bifolio composto da due carte del tipo a;
- Tipo bb: bifolio composto da due carte del tipo c.

Collocazione: la maggior parte del materiale preparatorio e degli abbozzi è stata consultata attraverso i manoscritti originali conservati presso la PSS di Basilea. Nella PSS però i documenti inerenti a *Il mio cuore è nel sud* non sono conservati sotto un'unica collocazione, ma sono distribuiti tra diverse cartelle, perlopiù facenti parte della sezione «Musikmanuskripte - Nicht identifiziert». Per ogni manoscritto la tabella riporta la collocazione della cartella corrispondente. Alcuni documenti sono stati rinvenuti soltanto sotto forma di copia fotostatica (presso l'ABM di Bologna) e non è stato individuato un corrispettivo manoscritto originale presso la PSS. In questi casi si è indicata la collocazione

presso l'ABM.²⁸⁸ La maggior parte dei fogli qui elencati sono stati riconosciuti da Angela Ida De Benedictis alla PSS. Un gruppo di materiali è stato identificato dallo scrivente presso la PSS e l'ABM (le collocazioni sono segnalate in grassetto).

Battute: Maderna aveva l'abitudine di riutilizzare il medesimo foglio per più sezioni di una stessa opera (e talvolta per opere differenti). A tale scopo nella tabella 2 si è voluto indicare in quali battute della partitura finale è andato a confluire il materiale presente su ogni foglio di abbozzo. Questo dato fa riferimento alla numerazione delle battute presenti sulla partitura edita da Suvini Zerboni come copia del manoscritto originale.

Tabella 1: il materiale preparatorio

Numero identificativo	Consistenza	Tipo	Collocazione
MP1 r. v.	1 folio	a	PSS: M137
MP2 r. v.	1 folio	d	PSS: M140
MP3	[copia]	a	ABM: M87
MP4	[copia]	a	ABM: M87
MP5 r. v.	1 folio	c	PSS: M137
MP6 r. v.	1 folio	c	PSS: M137

²⁸⁸ Va inoltre segnalato che per due documenti presenti in PSS (i fogli 6 v. e 18 v.) non è stato trovato il corrispettivo in ABM.

Tabella 2: gli abbozzi di partitura

Num. id.		Consistenza	Tipo	Collocazione	Battute
A1	r.	1 folio	a	PSS: M140	1-4 123-125 126-128
	v.				
A2	r.	1 folio	a	PSS: M140	5-7 82-85 107-108 208-227
	v.				
A3		[copia]	a	ABM: M87	8-15
A4	r.	1 folio	b	PSS: M140	8-16 22-24
	v.				
A5	r.	1 folio	a	PSS: M140	20-24 [pag. bianca]
	v.				
A6	r.	1 folio	a	PSS: M140	33-39 141-180 [mat. prep.]
	v.				
A7	r.	1 folio	c	PSS: M140	33-43 67-74
	v.				
A8		[copia]	c	ABM: M87	4-49 72-75
A9	r.	1 folio	a	PSS: M140	58-66
	v.				
A10		[copia]	c	ABM: M87	58-66 67-74 75-85

A11	r.	1 folio	d	PSS: M140	64-68 80-85 91-96 [mat. non id.]
	v.				
A12	r.	1 folio	d	PSS: M140	67-72 97-105
	v.				
A13		[copia]	a	ABM: M87	75-76
A14	r.	1 folio	a	PSS: M140	75-81 [pag. bianca]
	v.				
A15		[copia]	a	ABM: M87	86-89
A16		[copia]	a	ABM: M87	90-92
A17		[copia]	a	ABM: M87	93-96
A18	r.	1 folio	a	PSS: M140	111-128 ⁱ 184-189
	v.				
A19	p. 1	1 bifolio	aa	PSS: M140	111-113 129-131 114-116 132-134 117-120 135-137 121-123 138-140
	p. 2				
	p. 3				
	p. 4				
A20	p. 1	1 bifolio	cc	PSS: M137	184-255
	p. 2				184-255
	p. 3				[mat. prep.]
	p. 4				[pag. bianca]
A21		[copia]	a	ABM: M87	220

Tabella 3: corrispondenze tra il materiale preparatorio, gli abbozzi e la partitura

Materiale prep. Batt.	piano seriale "tema" di foglio MP3	piano seriale di foglio MP2	serie n. 1 di foglio MP2	serie n. 3 di foglio A6	piano seriale di foglio A20	motivi ritmici di foglio A6	mat. non id.
1-4	A1 r.						
5-7	A2 r.						
8-15	A3						
8-16	A4 r.						
17-19							[---]
20-24							A5 r.
22-24							A4 v.
25-30	MP5 v.						
31-32	---						
33-39		A6 r.					
33-43		A7 r.					
44-49		A8					
49-57		[---]					
58-66		A9 r.					
64-75			A10				
64-68			A11 r.				
67-72			A12 r.				
67-74			A7 v.				
67-74			A10				
72-75			A8				
75-76			A13				
75-81			A14 r.				
75-85			A10				
80-85			A11 r.				
82-85			A2 r.				
86-89			A15				
90-92			A16				
91-96			A11 r.				
93-96			A17				

Materiale prep. Batt.	piano seriale "tema" di foglio MP3	piano seriale di foglio MP2	serie n. 1 di foglio MP2	serie n. 3 di foglio A6	piano seriale di foglio A20	motivi ritmici di foglio A6	mat. non id.
97-105							A12 v.
107-108				A2 v.			
111-113				A19 p. 1			
111-128 ⁱ				A18 r.			
114-116				A19 p. 2			
117-120				A19 p. 3			
121-123				A19 p. 4			
123-125				A1 r.			
126-128				A1 v.			
129-131				A19 p. 1			
132-134				A19 p. 2			
135-137				A19 p. 3			
138-140				A19 p. 4			
141-180						[---]	
181-183							[---]
184-189					A18 v.		
184-207					[---]		
184-255					A20		
208-227					A2 v.		
256-284		A20 p. 3 [232-239]			[---]		

Appendice II: I manoscritti degli abbozzi e del materiale preparatorio per 'Le due verità'

Nella cartella M89 dell'Archivio Bruno Maderna di Bologna sono conservate le copie fotostatiche della musica manoscritta preparata dal compositore per la realizzazione del commento sonoro al film di Leonviola e successivamente depositata negli archivi S.I.A.E..²⁸⁹ La scheda che segue è il frutto di un lavoro di ordinamento ed identificazione dei documenti all'interno della cartella ed offre una descrizione del suo contenuto, diviso per tipologie.

I documenti relativi al film *Le due verità* sono stati suddivisi in cinque sezioni: appunti non musicali (indicazioni sulla sequenza delle scene); materiale preparatorio (materiale seriale e melodie); abbozzi di partitura (partiture incomplete o partiture abbreviate, scritte cioè utilizzando un sistema di pianoforte e uno o più sistemi aggiunti); partiture complete; parti singole. In ogni sezione l'ordine delle voci segue la collocazione dei documenti all'interno della cartella. Ogni voce è strutturata secondo quest'ordine e questa formattazione grafica:

Titolo: descrizione; [consistenza].

Note (con eventuali rimandi ad altri documenti).

INDICAZIONI SCENICHE: *testo citato nella dizione originale.*

Titolo: si intende qui come titolo qualsiasi elemento testuale autografo che permetta l'identificazione ed il riferimento al brano: l'indicazione di tempo o agogica, talvolta importante per specificare l'ambito di connotazione del brano stesso (ad es. *Andante disperato* o *Blue*); oppure eventuali sigle identificative utilizzate ai fini del montaggio del sonoro (ad es. *16-16A* ha attinenza con il frammento di pellicola su cui il brano, una volta registrato, doveva essere applicato). Il "titolo" viene riportato con carattere corsivo grassetto. Se il medesimo episodio musicale presenta cambi di tempo o di indicazioni agogiche al suo interno, questi sono stati inclusi nel titolo e separati con il segno '/'. Nel caso della partitura P1, la cui articolazione è particolarmente complessa, viene data una descrizione di ogni singolo episodio.

Descrizione: si è incluso in questo campo tutto ciò che è stato ritenuto utile all'individuazione del documento, registrando anche, all'occorrenza, la presenza di elementi che si discostano dalla notazione tradizionale, come indicazioni relative alla ripresa microfonica e annotazioni numeriche di carattere seriale (gli eventuali elementi testuali autografi vengono citati rispettando la dizione originale ed in carattere corsivo). Nel caso delle partiture e delle parti singole si è indicato, di seguito al titolo, l'organico strumentale utilizzato ed il numero di battute complessivo.

Consistenza: tra parentesi quadrate si è indicato il numero di pagine a cui ammonta il singolo documento (escludendo l'eventuale frontespizio).

²⁸⁹ Il contenuto della cartella è stato già succintamente descritto da Giordano Montecchi [in Baroni-Dalmonte, 1985, p. 328].

Rimandi ad altri documenti: quando un episodio musicale rimanda palesemente ad altri documenti della medesima cartella, se ne riporta il titolo e, tra parentesi tonde, la posizione all'interno della scheda stessa.²⁹⁰

Indicazioni sceniche: sono riportate le annotazioni che, segnate sul margine superiore delle partiture, servivano alla sincronizzazione tra musica ed immagine in fase di esecuzione e montaggio. Viene indicata la battuta in cui l'annotazione compare e citata testualmente (in carattere corsivo) la dicitura originale.

Per descrivere il criterio di raggruppamento dei brani utilizzato nella redazione delle parti singole è necessario delineare brevemente alcuni aspetti dell'applicazione della musica all'interno della colonna sonora di un film.

Il contesto di registrazione di una musica per film infatti differisce per diversi aspetti da quello di una esecuzione pubblica; di conseguenza anche la redazione delle parti singole per i musicisti dell'orchestra presenta, nei due casi, sostanziali difformità. Nel caso di un concerto l'organizzazione delle parti singole in fascicoli o pezzi separati deve rispettare imprescindibilmente l'unitarietà del brano musicale, in maniera che questo possa essere fruito dallo spettatore senza interruzioni. Nel caso del commento sonoro ad un film, invece, tra il momento dell'esecuzione e quello della fruizione si collocano una serie di processi intermedi, come registrazione, missaggio, montaggio su pellicola, stampa e proiezione.²⁹¹ Di conseguenza cambiano anche le modalità di esecuzione e, inevitabilmente, i criteri di redazione di partiture e parti singole. Ad esempio durante la registrazione è prassi comune suddividere un brano in piccoli frammenti separati e ricomporne la successione solo in fase di post-produzione, ricreando così un effetto di continuità. I frammenti così ottenuti (che in alcuni casi possono anche raggiungere il centinaio) devono essere meticolosamente ordinati secondo un codice identificativo che ne permetta il rapido riconoscimento.

Nel caso delle musiche composte da Maderna per *Le due verità*, l'operazione di segmentazione dei brani ai fini della registrazione si riscontra a partire da diversi elementi: negli appunti stesi in fase progettuale (cfr. tab. 1); nella numerazione indicata a margine delle partiture e nel criterio di raggruppamento dei brani nelle parti singole. Questo aspetto risulta maggiormente evidente nella partitura P1, basata sulla successione di numerosi e brevi episodi. Nelle annotazioni di Maderna si trova spesso il riferimento ad un determinato numero di "anello", talvolta all'inizio di un nuovo episodio musicale. Si tratta di un termine comunemente adoperato in sede di doppiaggio dei dialoghi per indicare uno spezzone di pellicola di durata limitata (intorno ai 3/4 minuti). Per permettere ai doppiatori di esercitarsi sul ritmo labiale degli attori sullo schermo, ogni frammento di pellicola viene tagliato e giuntato alle estremità (acquisendo così una forma ad "anello") in maniera tale che nello scorrere ripeta in continuazione la stessa sequenza. È probabile che Maderna abbia utilizzato (o pensasse di utilizzare) questa stessa procedura anche per il commento sonoro, registrando di volta in volta piccoli frammenti di musica per "anelli" di breve durata. La segmentazione del filmato in "anelli" non necessariamente deve coincidere con la

²⁹⁰ Ogni documento all'interno della scheda è individuabile con una sigla: le lettere maiuscole ne indicano la tipologia (e quindi la sezione di appartenenza), la cifra araba l'ordine del documento all'interno di una singola sezione, la lettera minuscola il singolo episodio musicale incluso in una partitura (solo nel caso della partitura P1). Ad esempio P1.b indica il secondo episodio della partitura numero 1.

²⁹¹ Su questo argomento si rimanda a Miceli - Morricone, 2001.

suddivisione della partitura in episodi musicali. In P1 si hanno infatti diverse soluzioni: un anello può corrispondere ad un singolo episodio (è il caso di P1.e, contenuto nell'anello 5) o includere più di un brano (sia P1.b che P1.c appartengono all'anello 3); un episodio può iniziare in un anello e proseguire nel successivo (come accade per P1.d, diviso tra gli anelli 3 e 4); infine ci può essere il caso di un frammento di partitura che viene utilizzato più volte per momenti diversi del film e quindi per anelli numerati diversamente (ad esempio le prime battute di P1.a sono utilizzate, in seguito a ripensamenti dell'autore, sia per l'anello 2 che per l'anello 29; oppure P1.f, corrispondente all'anello 6, viene utilizzato anche per i titoli di apertura, contenuti nell'anello 1). Se la registrazione dei brani opera secondo questi criteri, di conseguenza anche la redazione delle parti singole deve rispecchiare la segmentazione in anelli, anche se ciò risulta in contrasto con i principi di continuità o di integrità dei singoli brani.

Le parti singole contenute sono raccolte in otto fascicoli, sul cui frontespizio compare una breve indicazione scenica ed il numero di anello corrispondente. In questa sezione della scheda descrittiva ogni voce corrisponde ad un fascicolo di parti singole. Ogni fascicolo è distinto da un "titolo" (presente su ogni parte singola ma non sempre conforme a quanto indicato in partitura) che viene riportato nella dizione originale. Segue, tra parentesi tonde, il numero di anello a cui il frammento era destinato e il riferimento alla partitura - o al segmento di partitura - corrispondente; infine viene riportato il numero di battute. Inoltre di ogni parte singola viene data la consistenza in numero di pagine. Un quadro complessivo della segmentazione di questo commento sonoro in anelli di pellicola è indicato nella tabella 2.

La scheda descrittiva che segue è stata compilata quasi esclusivamente visionando le copie fotostatiche presenti in ABM. Tuttavia durante la ricerca presso la PSS di Basilea e l'ABM di Bologna è stato possibile identificare un gruppo di manoscritti appartenenti a questo *corpus* di materiale. Si tratta complessivamente di dieci pagine contenenti appunti seriali (MP8), abbozzi di partitura (A8, A9, A10, A11) e un brano incompleto per pianoforte, chitarra elettrica e contrabbasso, *Moderato hot* (A7). Le analogie tra queste pagine e le partiture per *Le due verità* sono più di una: vi si ritrovano i medesimi elementi motivici; vi è corrispondenza nel tipo di carta utilizzata e alcuni passi si trovano integralmente ripresi nella stesura definitiva.²⁹²

Appunti non musicali

Scenario contenente appunti per la preparazione del commento sonoro. Vengono descritte alcune scene indicando la durata e, in termini descrittivi, il tipo di musica prevista. Inoltre uno schema a due colonne mette a confronto le due diverse versioni della storia narrata in *flashback*: sulla colonna di sinistra si trova la versione

²⁹² Come è avvenuto per lo studio del materiale preparatorio per *Il mio cuore è nel Sud*, anche in questo caso è stato necessario integrare le informazioni sui documenti reperite nei due archivi della PSS e ABM. Nel fondo Maderna della PSS (cartella 40) sono conservate nove delle dieci pagine prese in considerazione, mentre in ABM è stata individuata la copia fotostatica della pagina mancante (segnata con una "B" in alto a destra del foglio).

Il contenuto della cartella M40 è descritto e analizzato da Neidhöfer [2005] che riporta anche alcune riproduzioni dei documenti, ma che non ne ha individuato l'attinenza con le musiche per *Le due verità*. Il frammento *Moderato hot* non viene utilizzato direttamente per la stesura della partitura, ma è stato incluso in questo elenco perché materiale utilizza la materiale riserva di materiale seriale. Per maggiori approfondimenti si rimanda al paragrafo 3.3.

del pubblico ministero (che si svolge nel primo tempo del film) e sulla colonna di destra quella della difesa (corrispondente al secondo tempo) [2 pp.].

Materiale preparatorio (MP)

MP1 Appunti di tecnica compositiva: serie dodecafoniche complete e frammenti di serie. Accanto ad alcune di queste si trova la nota *Film* [2 pp.]. A pag. 2 una serie melodica di nove note corrisponde ai “resti” delle prime tre note della melodia di MP4. Utilizzata per le prime battute della partitura P.1.

MP2 Melodia; 16 bb. [1 p.].

MP3 Melodia con accompagnamento per pf; 16 bb. [1 p.].

MP4 *Adagio (walzer lento)* per fl; 57 bb. [1 p.]. Le prime 13 bb. coincidono con la parte di flauto presente nell’episodio P1.a, bb. 4-17.

MP5 *Tema di Lena Samara*: due melodie su un sistema di due pentagrammi; 32 bb. [1 p.]. La melodia scritta sul secondo pentagramma coincide con il “*Valzer*” di *Marialuce - Tema di Bruno Maderna* (cfr. MP6).

MP6 “*Valzer*” di *Marialuce - Tema di Bruno Maderna*, 32 bb. [1 p.].

MP7 Melodia; 31 bb. [1 p.]

MP8 Appunti di serie melodiche ed armoniche [1 p.]. Servono per la stesura di *Blues* (A12) e *Moderato Hot* (A7).

Abbozzi di partitura (A)

A1 *English wals - Versione A*: partitura per fl, cl, clb, vl, vla, vlc; 17 bb. Sono presenti annotazioni numeriche di tipo seriale. [1 p.]. Il brano è costruito su una rielaborazione del “*Valzer*” di *Marialuce - Tema di Bruno Maderna* (cfr. MP5).

A2 *Blues*: partitura abbreviata su un sistema di quattro pentagrammi (parte monodica, pf e parte in chiave di basso); 4 bb. È preceduta da annotazioni seriali [1 p.]. Viene utilizzata per la stesura dell’episodio *Blues tempo* (cfr. P1.e, bb. 10-14).

A3 Partitura abbreviata su un sistema di quattro pentagrammi (due sistemi di pf); 6 bb. [1 p.]. Le prime 4 bb., delimitate da una ‘X’ posta a margine del primo pentagramma, servono per la stesura dell’episodio *Adagio* (cfr. P1.a) alle bb. 22-25.

A4 Partitura abbreviata su un sistema di quattro pentagrammi (due voci monodiche e pf); 15 bb. Sono presenti indicazioni sulla possibile orchestrazione di alcuni passi; gli strumenti indicati sono chit el, cr, cl, fl. [1 p.]. Utilizzato per la stesura dell’episodio *Adagio* (cfr. P1.a) alle bb. 19-33.

- A5 *Andante moderato*** partitura abbreviata su un sistema di tre pentagrammi (chit el e pf); 9 bb. La partitura è preceduta da annotazioni di tipo seriale. [1 p.]. Utilizzato per la stesura dell'episodio *Andante* alle bb. 1-9 (cfr. P1.e).
- A6** Partitura abbreviata per strumento ad arco e tastiera; copia poco illeggibile [2 pp.]. Utilizza il *Tema di Lena Samara* (cfr. MP4).
- A7 *Moderato Hot.*** partitura per chit el, pf e cb. La numerazione è segnata da Maderna in lettere (A-E); 30 bb. [5 pp.], incompleto.
- A8** Partitura abbreviata su un sistema di sei pentagrammi; i righe sono così denominati (dall'alto verso il basso): *Sr M* (1° rigo), *Sr A* (righe 2° e 3°), chit el e pf.; 22 bb. I primi tre righe sono scritti in tempo di tre quarti, i righe sottostanti in quattro quarti. La numerazione è segnata da Maderna in lettere (A-B). [2 pp.]. Scritto sulla base dello studio seriale MP8. È utilizzato per la stesura di P.2 bb. 19-34.
- A9** Parte per pf [1 p.]. Utilizza serie melodica e armonica; 6 bb.
- A10** Partitura abbreviata su un sistema di quattro pentagrammi per sax, pf e cb [1 p.].
- A11** Partitura abbreviata su un sistema di quattro pentagrammi. Sono presenti annotazioni numeriche di tipo seriale e indicazioni sulla possibile orchestrazione di alcuni passi; 8 bb. [1 p.]. Utilizzato per la stesura di P2 bb. 10-17.
- A12 *Blues***, pf; [4 pp.] Si divide nei tempi: *Blues* (18 bb.), *Quasi recitato* (18 bb.), *English wals* (11 bb.). Utilizzato in parte per le partiture P.1 (bb. 21-30) e P.2 (da bb. 4-10).

Partiture (P)

Nella cartella M89 dell'ABM sono conservate, in fascicoli separati, cinque partiture, di cui una (P1) comprendente otto episodi musicali.

P1. Partitura senza titolo per orchestra, reca ad inizio del brano l'indicazione *Anello 2*; presenta annotazioni per la conduzione, numerosi riferimenti alle scene del film e indicazioni per la sincronizzazione tra musica e pellicola. Presenta un'articolazione interna in otto episodi, individuabili attraverso elementi di diverso tipo, come la differenziazione dell'organico, l'utilizzo di indicazioni agogiche distinte e l'interruzione nella numerazione delle battute. [17 pp.]. L'ordine con cui i diversi episodi di P1 vengono qui riportati segue la successione dei documenti all'interno del fascicolo. Talvolta, per economizzare lo spazio, Maderna adopera il medesimo foglio pentagrammato per due episodi diversi e contigui: il primo, ad esempio, può terminare nella parte superiore della pagina ed il successivo iniziare nella metà inferiore. Nella scheda descrittiva, in questo caso, brani adiacenti risulteranno avere una pagina in comune (ad es. l'ultima pagina di P1.e è la medesima su cui è scritto P1.f). La partitura è suddivisa nei seguenti episodi:

- P1.a **Adagio** per fl, cl, cl b, cr, pt sos, vb, chit el, ar, pf, org Ham, vl, vla, vlc, cb; 32 bb. La prima pagina, comprendente sei misure, è stata cancellata e la numerazione delle battute corretta così da posporre l'inizio del brano. A b. 1 della nuova numerazione compare il riferimento *Anello 2*. Accanto alle indicazioni dell'organico in prima pagina è indicata la disposizione di tre diversi microfoni; inoltre viene segnato l'utilizzo di effetti di eco per certi strumenti. A b. 7 si trova l'indicazione: *Anello 29 finisce qui*. [6 pp.: 1-6].
Basato sul frammento *English wals* (cfr. A1). Le 6 bb. comprese nella pagina cancellata e le bb. 1-8 sono utilizzate per la stesura delle parti singole *Andante*, utilizzate per l'anello 29 (cfr. tab. 2).
- P1.b **Moderato Hot** per solo pf.; 18 bb. [2 p.: 6-7]. La cifra 3 in testa al brano indica il numero di anello.
- P1.c **Andante moderato (tempo a fantasia)** per vla e org Ham; 8 bb. La cifra 3 in testa al brano indica il numero di anello. Presenta annotazioni numeriche [1 p.: 7].
INDICAZIONI SCENICHE: b. 2: *Lut si ferma davanti alla porta*.
- P1.d **Andante** (ca. = 60); fl, cr ing, cl, cl b, cr, 4 tamb sc, gr c, vb, chit el, ar, pf, org Ham, vla, vlc, cb; 21 bb.: 9-29 (la numerazione delle battute continua dall'episodio precedente). L'indicazione 3 ter in testa al brano sembra significare che si tratta del terzo episodio contenuto nell'anello 3. A b. 20 si trova l'appunto: *Qui finisce Anello 3*. Il brano termina con quattro battute ritornellate *ad libitum* per percussioni, chit el e pf e racchiuse da due frecce in direzione opposta; poco sopra si trova l'appunto: *Il ritornello a ritroso – ricordare di scrivere corrette le parti* [5 pp.: 8-12].
INDICAZIONI SCENICHE: b. 9: *sincrono pulsare luce neon*; b. 29: *si arresta bruscamente - inq. Marialuce in pagliaccetto fuori dalla porta di casa*.
- P1.e **Andante / Blues tempo / Valzer Lento** per fl, cr ing, cl, cl b, cr, chit el, ar, pf, org Ham, sega, vla, vlc, cb; 35 bb. La cifra 5 in testa al brano indica il numero di anello. Sono presenti cancellature e segni di ripensamento nella scelta degli strumenti [4 pp.: 12-15].
INDICAZIONI SCENICHE: b. 1: *prima (da fuori portone) fischio 21" fino a Inq. Lut e Marialuce fermi a metà salita ponte*; bb. 32: *Si ferma bruscamente su apparizione signora Muk*.
- P1.f **Andante disperato**, per fl, cr ing, cl, cl b, cr, ar, pf, arm, vla, vlc, cb; 5 bb. A margine del foglio compare la scritta *Titoli* [1 p.: 15].
INDICAZIONI SCENICHE: b. 7: *Marialuce scoppia in pianto diretto – fino a luce che si accende in corridoio a rientro Lut*.
- P1.g **Allegro**, per fl, cr ing, fag, cl, cl b, cr, pt sos, 4 tamb sc, tamb cc, vb, chit el, pf, org Ham, vl, vla, vlc, cb; 9 bb. [2 pp.: 16-17].
INDICAZIONI SCENICHE: b.1: *Lut pugno alzato su madre*; b.2: *litigio riprende violento [serve anche per 2° versione]*.
- P1.h **Titoli**, per cr e org Ham, 6 bb. [1 p.].
Alcune annotazioni e segni di rimando posti all'inizio e al termine del foglio fanno presumere che questo brano debba essere preceduto dall'episodio *Andante disperato* (cfr. P1.f) e seguito dal *Valzer lento* contenuto nella partitura 16-16A alle bb. 34-69 (cfr. P4).
- P2. Partitura senza titolo, reca questa annotazione in testa: *515 forse – oppure 518 secondo la lunghezza*; per fl (ott), cr ing, cl, cl b, 3 sax c, sax t, tr, cr, tam-tam, vb, xyl, chit el, pf, vle, vlc, cb; 33 bb. Il brano è diviso in due parti a b. 19, in concomitanza con un cambio di scena. Sono presenti annotazioni numeriche di tipo seriale a bb. 5-7, mentre alcune indicazioni si riferiscono all'uso di effetti in fase di missaggio. Ad

esempio a b. 19 è scritto: *Cambia effetto microfono. Tutto alonato* e a b. 7 viene segnato *eco* sul rigo dei clarinetti [11 pp.].

INDICAZIONI SCENICHE: b. 14: *Lut: (balbetta) - Alle otto*; b. 19: *Fiume . Esterno giorno (520)*.

P3. **English wals - quasi Hesitation**: partitura per fl, cl, cl b, chit el, vib, org Ham, vl, vla, vlc; 17 bb. Sono presenti annotazioni sulla disposizione dei microfoni e sul filtraggio del suono relativamente ai diversi strumenti. [2 pp.].

La partitura riprende il frammento *English wals* con l'aggiunta di vb, chit el e arm (cfr. A1) ed è sostanzialmente identica alle prime 17 battute di P1.a. Si tratta probabilmente di una successiva stesura in "bella copia" della parte iniziale di P1.a, nella quale i ripensamenti dell'autore hanno portato all'accavallarsi di numerose cancellature. Questo giustifica la mancanza di parti singole relative a questa partitura.

P4. **16-16A - Finale I e II versione (quest'ultima interrotta)**: partitura per sega, cl, cl b, cr, xil, chit, ar, pf scordato, org Ham, vla, vlc, cb; 69 bb. Lungo il primo pentagramma vengono riportate le durate delle singole sezioni in secondi. La parte di chitarra presenta le sigle degli accordi piuttosto che la notazione convenzionale [11 pp.].

Andante moderato / Valzer allegro / Andante (come prima) / Valzer lento.

INDICAZIONI SCENICHE: b. 16: *Panchina notturna con Lut ultimo appuntamento fino a cambio anello. 16A: segue fino a colpo di rivoltella.*

P5. Partitura senza titolo per fl, cr ing, cl, cl b, vla, vlc, cb; 31 bb. [5 pp.].

Utilizza il *Tema di Lena Samara* (cfr. MP4).

Parti singole (PS)

Nella cartella M89 sono conservati otto fascicoli di parti singole. Mancano le parti relative alla partitura P3 e ad alcuni episodi di P1, mentre è presente un fascicolo di parti singole di cui non è conservata la partitura originale.

Parti singole relative alla partitura P1.

Della partitura P1 si sono conservati cinque fascicoli. Mancano però le parti corrispondenti all'anello 4, che avrebbero dovuto includere un frammento di P1.d (bb. 21-29) e P1.e e quelle relative all'episodio P1.g.

Andante (anello 29: P1.a) 13 bb. L'indicazione agogica è diversa rispetto alla parte originaria di P1.a, scritta in *Adagio*. Corrisponde alle 6 bb. contenute nella prima pagina P1.a (che nel manoscritto risulta cancellata da un segno a 'X') e dalle successive bb. 1-7 di P1.a.

Parti di: vib [1 p.]; chit el [1 p.]; ar [1p.]; pf buono [2 pp.]; org Ham [1 p.];

INDICAZIONI SCENICHE: *Lut nella nebbia – giornalaio fino all'orologio – carrellata banchina, poi comincia musica 16-16A interrotta ogni P.P. di Lut (che verrà sottolineato da vibrafono). [Flou]! in generale.*

Andante (anello 2: P1.a) 32 bb. Originariamente in *Adagio* (cfr. P1.a). Manca la parte di percussioni

Parti di: fl [1 p.]; cl [1 p.]; cl b [1 p.]; cr [1 p.]; vb [1 p.]; chit el [1 p.]; ar [1 p.]; cel (pf buono) [1 p.]; org Ham [1 p.]; vla [1 p.]; vlc [1 p.]; cb [1 p.];

INDICAZIONI SCENICHE: *Da Marialuce che apre la porta a quando la madre la fa alzare dicendole: "Ti sei fatta una signorina!". Partitura contiene anche probabile musica anelli 3 – 3A, forse anche 4.*

Andante Moderato (tempo a fantasia) / Andante (anello 3: P1.c e prime 12 bb. di P1.d, bb. 9-20); 20 bb.

Parti: fl [1 p.]; cr ing [1 p.]; cl b [1 p.]; cl b [1 p.]; cr [1 p.]; chit el [1 p.]; vib [1 p.]; ar [1 p.]; org Ham [1 p.]; vla [1 p.]; vlc [1 p.];

INDICAZIONI SCENICHE: *da esitazione Lut su porta Marialuce fino a M. che si sveglia di soprassalto.*

Andante / Blues tempo / Valzer lento (anello 5: P1.e) 35 bb.

Parti: fl [1 p.]; cr ing [1 p.]; cl [1 p.]; cl b [1 p.]; cr [1 p.]; chit el [2 pp.]; ar [1 p.]; pf buono [1 p.]; org Ham [1 p.]; sega [1 p.]; vla [1 p.]; vlc [1 p.]; cb [1 p.];

INDICAZIONI SCENICHE: *Prima fischio solo, poi da inq. a metà ponte comincia fino a campanello pensione Muk. Seconda versione fischio e chitarra [sull']acompaniam. Lut e M. a pensione Muk.*

Titoli - Maestoso a fantasia (anello 1: P1.h, P1.f) 11 bb.

Parti: fl [1 p.]; cl [1 p.]; cl b [1 p.]; cr ing [1 p.]; cr [1 p.]; ar [1 pp.]; pf buono [1 p.]; org Ham [2 pp.]; vla [1 p.]; vlc [1 p.]; cb [1 p.];

Di seguito a P1.h viene notato per esteso anche P1.f, al quale in partitura si fa riferimento soltanto attraverso un segno di rimando. Inoltre al termine di ogni parte si trova l'indicazione: *Subito al n° 34 dell'anello 16-16A*, intendendo forse il *Valzer lento* che ha inizio a b. 34 di P4.

INDICAZIONI SCENICHE: *Titoli, finiti i quali accordo di pf. continua fino ad apertura gabbia.*

Parti singole relative alla partitura P4

16-16A - Andante moderato / Valzer allegro / Andante (come prima) / Valzer lento (anello 16-16A) 69 bb.

Parti: parte senza indicazione di strumento [1 p.]; fl [1 p.]; cr ing [1 p.]; cl [1 p.]; cl b [1 p.]; cr [1 p.]; pt sos [1 p.]; xil (vib) [1 p.]; chit [1 p.]; ar [3 pp.]; pf scordato [1 p.]; org Ham [3 pp.]; sega [1 p.]; vla [1 p.]; vlc [1 p.]; cb [1 p.].

Parti singole relative alla partitura P5

Senza titolo.

Parti: fl [1 p.]; cr i [1 p.]; cl [1 p.]; cl b [1 p.]; cr [1 p.]; pf [2 p.]; vla [1 p.]; cb [1 p.].

Parti singole prive di partitura

Titoli rifacimento L. e Finale; 16 bb.

Parti: fl [1 p.]; ob [1 p.]; cl [1 p.]; cl b I [1 p.]; cl b II [1 p.]; cr [1 p.]; sega [1 p.]; vla [1 p.]; vlc [1 p.]; melodia guida per viola e sega, 16 bb. [1 p.]; è presente inoltre una melodia guida senza indicazione di strumento [1 p.]. In ogni parte, ad inizio del brano, si trova l'indicazione: *organo solo*. Utilizzano il *Tema di Lena Samara* (cfr. MP4).

Appendice III. Il jazz nella “musica d’uso” di Bruno Maderna: informazioni sulle opere e sui documenti.

**SEZIONE I
MUSICA PER IL CINEMA**

I MISTERI DI VENEZIA (1950)

Altri titoli: *Il faro della laguna, Il faro abbandonato*

Produzione: Industrialfilm

Regia: Ignazio Ferronetti

Personaggi principali: Valerio (Renato Valente), Gennarino (Tito Schipa), Gloria (Virginia Belmont)

Soggetto e sceneggiatura: Max Calandri, Aldo Rossi, Ignazio Ferronetti

Fotografia: Bruno Barcarol

Musiche: Bruno Maderna

DOCUMENTI MANOSCRITTI

Materiale preparatorio

Copia fotostatica di 1 foglio di appunti seriali (conservata in ABM, cartella M 88)

Contiene le serie di riferimento da cui Maderna è partito per la stesura dei fogli seguenti. La carta e il formato corrispondono.

Abbozzi di partitura

Cinque fogli singoli con intestazione «Titoli» sul primo foglio conservati in PSS Sammlung Bruno Maderna, fascicolo: «Film/Theater musik *Titoli*»

Tre fogli sono adoperati su r. e v. e due fogli solo su v.

In ogni documento la parte superiore del foglio cinque pentagrammi con appunti di tipo seriale, mentre i restanti righe musicali sono utilizzati per una partitura. Nella prima pagina, accanto allo strumento si trova l'indicazione del musicista: «Fisa (Popy), Cr. I. (Romolo), Sax t. e Viol. 1 (Gino), Viol. 2 (Geremia), Viola (Lewis), Cello (Cavagnoli), Basso (Morp.), Pianoforte (Bruno)».

Le pagine sono numerate con le lettere dell'alfabeto; si riporta la numerazione delle battute.

1 f. - r: pag. A, con intestazione «Titoli»: bb. 1-4
v: pag. F: bb. 18-22

1 f. r: pag. B: bb. 4-7
v: pag. G, [bb. 29-32]

1 f. r: pag. H, bb. 24-28 (pagina priva di appunti seriali)
v: pag. C, bb. 8-10

1 f. r: pag. D, [bb. 11-14]
v: non utilizzato

1 f. r.: E, [bb. 14-17] (copia in ABM)
v: non utilizzato

PARTITURA

Documenti provenienti dagli archivi della S.I.A.E e conservati in copia fotostatica presso l'ABM nella cartella M 88. Il timbro S.I.A.E. riporta come data di registrazione il 5 novembre 1952 (n° 567658). Le copie fotostatiche sono raccolte in un unico fascicolo pinzato anche se le pagine non sono numerate: nella descrizione che segue si riporta comunque il numero di pagina progressivo per una più semplice identificazione dei documenti.

Organico complessivo: cl b, sax c, sax t; tr; pf, vibr, fis, xyl, arm, chit el; tamb cc pc, tamb cc gr, tamb sc, gr c, pt sos; 2 vl, vla, vlc, cb [la mano non è di Maderna]

La partitura è suddivisa nelle seguenti sezioni:

- *Andante* per pf; 32 bb. [2 pp.: 1-2]
- *Scena 1* per pf e parte monodica, 41 bb. [3 pp.:3-5]
- *Scena 4-6* per pf e vla; 15 bb. [3 pp. 6-9]
- *Scena 19-25* per pf e vla; 33 bb. [3 pp.: 6-8]
- *Scena 27* vib; 5 bb. [1 p.: 8]
- *Scena 28* per pf, vla e vlc; 25 bb. [3 pp.: 8-10]
- *Scena 31* per tamb c c, tr, fis, xil, vlc; 19 bb. [3 pp.: 10-12]
- *Scena 33* per sax t e pf; 14 bb. [3 pp.: 12-14]
- *Scena 36* per pf 8 bb. [1p.: 15]
- *Scena 61* per sax c e pf; 40 bb. [6 pp.: 15-20]
- *Scena 66 e 81* per cl b e arm; 27 bb. [3 pp.: 21-23]
- *Scena 71* per sax t e pf; 14 bb. [2 pp.: 23-24]
- *Scena 91* per vlc e pf; 46 bb. [5 pp: 25-29]
- [Senza titolo] per pf; 28 bb [2 pp.:30-31]
- *Scena 157 – Finale* per pf e vla; 50 bb. [3 pp.: 31-33]

Parti singole

Documenti conservati in PSS: cartella Film Musik. Alla PSS non vi è numerazione interna al faldone. Probabilmente sono stati spostati in questo faldone anche la cartella che nel catalogo è erroneamente registrata sotto la dicitura «Manuskripte anderer Komponisten» con l'indicazione «[Ohne title] *Titoli*»

I documenti sono raccolti in sette fascicoli.

1. Fascicolo con intestazione: «Bruno – Titoli»

Parti singole per violino e sax tenore. Anche se c'è l'indicazione «Bruno», si direbbe essere piuttosto la parte di Renato Geremia, che, appunto suona sia violino che sassofono.

Contiene:

- 1 foglio doppio: *Scena 19 e 25* (vl), *Adagio*.
 Scena 33 (sax), *Slow*
 Scena 36 (sax t.), *Allegro*

- 1 foglio singolo: *Scena 59* (sax c.), *Blues*

1 foglio doppio: *Scena 66* (sax t.; clarone)
 Scena 71 (sax. t.)

1 foglio singolo: *Scena 91* (sax c.)

2. Fascicolo con intestazione «Gino»

Parti singole per violino I e chitarra elettrica

Contiene:

1 foglio doppio: *Scena 1* (chit. el.)
 Scena 4 (vl.)
 Scena 6 (chit. el.)
 Scena 19 e 25
 Scena 31 (tamb. c. c.)

1 foglio doppio: *Scena 50: jazz in taverna* (non è segnata alcuna musica)
 Scena 66 e 81: (chit. el.) Andante misterioso
 Scena 71 (tamb. c. c.)
 Scena 71 (chit. el., tamb. c. c.)
 Scena 157 (gr. c.- pt sos)

1 foglio doppio: *Finale* [aggiunto: «chit. el accompagna in sib maggiore la voce sola
che suonerà *Tormento (Refrain)*».

3. Fascicolo con intestazione «Cavagnoli»

Parti singole per violoncello e tromba

Contiene:

1 foglio doppio: *Titoli*
 Scena 4
 Scena 19 e 25
 Scena 28
 Scena 31: Marziale

1 foglio doppio: *Scena 36*
 Scena 71
 Scena 91
 Finale

4. Fascicolo con intestazione «basso e tromba»

1 foglio doppio: *Titoli*
 Scena 4
 Scena 19 e 21
 Scena 31
 Scena 36

Scena 71

1 foglio singolo: *Scena 57*

1 foglio singolo: *Scena 91* (tromba- c.basso – tromba)

5. Fascicolo con intestazione «Lewis (viola - clarinetto)»

Contiene:

1 foglio doppio: *Titoli* (viola, clarinetto, viola)
Scena 19 e 25

2 foglio doppio: *Scena 28*
Scena 31
Scena 36
Scena 66 e 81 (clarinetto, basso e celesta)
Scena 71 (cl. b.)
Scena 91 (vla – vb –vla - Harmonium)
Scena 157 (tamburi)
Finale

6. Fascicolo con intestazione «Popy»

Parti singole per fisarmonica

Contiene:

1 foglio doppio: *Titoli*
Scena 4-5-6
Scena 31
Scena 45 [aggiunto: “suona Mazurca Adriana”, non è notata la
musica]
Scena 71 (gr. c.)
Scena 91

1 foglio singolo: *Finale* [scritto a matita]

7. Fascicolo con intestazione «Romolo»

Parti singole per pf. – cr. ing. [a matita]

1 foglio singolo: *Titoli* - cr. ing. [a matita]
Scena 4

1 foglio singolo: *Scena 19 e 25* (oboe)
Scena 28 (pf. - harm.)
Scena 36, 66 e 81 (vibr.)

1 foglio singolo: *Scena 71* (cr.ing.)
Scena 91 (cr.ing. - oboe)

1 foglio singolo: *Scena 157* (tamburo con corde)

LE DUE VERITÀ (1951)

Produzione: Stefano Caretta per Caretta Film (Torino), Franco Villani per Sirius (Torino)

Regia: Antonio Leonviola

Personaggi principali: Marialuce (Anna Maria Ferrero), Lut Loris (Michel Auclair), Avvocato difensore (Michel Simon), Giudice (Mario Pisu)

Soggetto e sceneggiatura: Antonio Leonviola, Maurizio Corgnati, Daniele D'Anza

Fotografia: Enzo Serafin

Musiche: Bruno Maderna

Per ulteriori notizie sui manoscritti musicali di *Le due verità* si rimanda all'Appendice II.

OPINIONE PUBBLICA (1953)

Altri titoli: *Rumeur publique*

Produzione Stefano Caretta per Caretta Film (Torino), Franco Villani per Sirius (Torino)

Coproduzione: Films Jaques Roitfeld, Paris.

Regia: Maurizio Corgnati

Interpreti principali: il giornalista Paolo Jaier (Daniel Gélin), Egisto Bianchi (Gianrico Tedeschi), Lauretta, la nipote di Bianchi (Delia Scala), Leone, il regista (Paul Muller).

Soggetto e sceneggiatura: Aldo Rossi, Franco Villani, Maurizio Corgnati, Charles Spaak

Fotografia: Giovanni Ventimiglia

Musiche: Bruno Maderna

Una copia della pellicola è conservata presso la Cineteca del Museo del Cinema di Torino e alla Cineteca Nazionale di Roma, ma non è attualmente visionabile perché in attesa di restauro.

DOCUMENTI MANOSCRITTI

L'insieme del materiale è stato depositato alla S.I.A.E., registrato il 24 maggio 1954 con il N° 596388 e si trova in copia presso l'ABM (cartella M 95)

La maggior parte dei brani in questa sezione risultano numerati, questa numerazione è riportata in corsivo di seguito al titolo o all'indicazione di tempo di ogni singolo pezzo. Tutta la partitura contiene indicazioni sulle scene del film a cui la musica fa riferimento, anche come guida per la durata delle diverse sezioni.

Appunti non musicali

Una pagina di appunti testuali di preparazione alla colonna sonora

Partitura

Documenti provenienti dagli archivi della S.I.A.E e conservati in copia fotostatica presso l'ABM nella cartella M 95. Il timbro S.I.A.E. riporta come data di registrazione il

24 maggio 1954 con il (n° 596388). Le copie fotostatiche sono raccolte in un unico fascicolo pinzato anche se le pagine non sono numerate: nella descrizione che segue si riporta comunque il numero di pagina progressivo per una più semplice identificazione dei documenti.

La maggior parte dei brani in questa sezione risultano numerati, questa numerazione è riportata in corsivo di seguito al titolo o all'indicazione di tempo di ogni singolo pezzo, ma non è stato possibile ricostruire la successione originale dei brani.

La partitura contiene talvolta indicazioni sulle scene del film.

Organico complessivo: fl (ott), cr ing, cl b, sax s, 3 sax c, sax t, sax br; cr, tr, tbn; pf, timp, vibr; pt sos gr, tamb cc gr, tamb cc pc, 4 t-tom pc, t-tom gr, bong; 3 vle, 3 vlc, cb; 38 pp.

La partitura è suddivisa nelle seguenti sezioni:

- *Hot (8)* per cr ing, cl b, sax b e cb pizz.; 32 bb. [3 pp.: 4-6].
- *Blues – Titoli e inizio (6)* per orchestra; 12 bb. Al termine della partitura alcune indicazioni di Scena contengono anche riferimenti alla continuazione del brano: «alcuni accenni *Boogie* solo pf. (altonato) poi in dissolvenza» [3 pp.: 8-10]. Il riferimento potrebbe essere alla *Cadenza - 3* per solo pf.
- *Moderato (4)* per orchestra; 16 bb. Nella prima pagina si trova in annotazione: «preceduto da preludiare di pforte – 1» [5 pp.:12-16].
- *Tempo di Blues - Hot moderato* per pf, sax c, cb; 15 bb., numerate da b. 17 a 32 [3 p.:19-21].
- *Andante (7)* per 3 vle, 2 vlc e cb; 11 bb. [2 p.: 22-23].
- *L'opinione pubblica monta (2)* per orchestra; 20 bb. In margine all'ultima pagina alcune annotazioni relative alle scene del film fanno riferimento alla successiva rielaborazione del brano: «qui colonna da batt. 1-13 montata alla rovescia» [4 pp.: 24-27].
- *Adagio (3)* per orchestra; 25 bb. [7 pp.: 28-34].
- *Banda*, sax s, 2 sax c, sax t, sax b, cr ing, cl b, tr, tb, perc, cb; 23 bb. [4 pp.: 35-38].

Parti singole

- *Tempo di blues; - Hot (1)* per solo pf; bb. 17-32 [2 pp.: 2-3].
- *Blues - Cadenza (3)* per pf (è presente in due copie distinte); bb. 8-14 [2 p.:17-18].
- *Andante - Addio di Laura e Mario (4)* per strumento melodico; 35 bb. [1 p.: 7].

SEZIONE II MUSICA PER LA RADIO

IL MIO CUORE È NEL SUD (1949)

Ballata in prosa e musica di Giuseppe Patroni Griffi e Bruno Maderna
Regia: Anton Giulio Majano

Interpreti: Narratore (Roldano Lupi), Ciro (Ubaldo Lay), Dolores (Lia Curci), Assunta (Maria Facconi), Una ragazza (Giusi Raspani Dandolo), Il secondino (Angelo Calabrese)

Orchestra sinfonica di Roma della RAI diretta da Bruno Maderna
Trasmissione: 11 marzo 1950, rete Rossa - «Festival di opere radiofoniche in prima esecuzione»

La bobina originale, introvabile negli archivi RAI, è verosimilmente andata dispersa o distrutta. [cfr. De Benedictis, 2004a, p. 234]

Presso il centro AGON di Milano si conserva la registrazione di una versione concertistica curata da Giorgio Bernasconi e andata in scena il 25 novembre 1997.

Per ulteriori notizie si rimanda al Capitolo 2.

MANOSCRITTI MUSICALI

La partitura manoscritta originale di 56 pagine è conservata presso Suvini Zerbinì ed edita come riproduzione del manoscritto (S. 10987 Z., © 1995).

Per informazioni dettagliate sui numerosi materiali preparatori di *Il mio cuore è nel Sud* si rimanda all'Appendice I.

RITRATTO DI CITTÀ (1957)

Studio per una rappresentazione radiofonica

Testo di Roberto Leydi

Voci di Nando Gazzolo e Ottavio Fanfani

Musica di Luciano Berio e Bruno Maderna

Realizzazione dello Studio di Fonologia Musicale della RAI

Registrazione: [novembre-dicembre] 1954

Trasmissione: 20 maggio 1957, RAI, Terzo Programma (sequenza finale) - «*La musica elettronica*» a cura di Luciano Berio (III Trasmissione) 4 dicembre 1971, terzo Programma (opera completa) - «*La musica elettronica d'oggi tra suono e rumore*», a cura di Massimo Mila e Angelo Paccagnini (VIII trasmissione).

ASPETTO MATILDE (1959)

Trasmissione: 28 novembre 1959, RAI, Programma Nazionale

Radiocommedia di Ezio Maurri.

Andrea (Renzo Giovanpietro), Matilde (Valentina Fortunato), Il primo amore (Giulia Lazzarini), La vecchia (Jone Morino), Donna Bice (Gabriella Giacobbe), Il direttore (Checco Rissone), L'amico (Tino Buazzelli), Il padre di Matilde (Giampaolo Rossi), La studentessa straniera (Nicoletta Rizzi), L'automobilista (Giancarlo Dettori)

Regia di Nino Meloni.

Musiche di B. Maderna.

La registrazione è conservata presso l'ASdF.

Il brano *Aspettare* compare più volte nel radiodramma: in versione strumentale serve come sigla di apertura, mentre viene riproposto all'interno del racconto (a min. 1:12:45) come musica intradiegetica (cantata da Cathy Berberian). Non si conservano manoscritti musicali relativi a questi interventi musicali.

IL CAVALLO DI TROIA (1959)

Commedia musicale in due tempi di Gastone da Venezia e Ugo Liberatore dall'omonimo romanzo di Christopher Morley.

Regia: Mario Ferrero.

Orchestra di Milano della RAI

Registrazione: 24 – 31 gennaio, 7 e 11 febbraio 1959 – Milano

Trasmissione: 2 aprile 1959, Secondo Programma

Interpreti:

I Troiani: Troilo (Giorgio De Lullo), Cressida (Anna Maria Guarnieri), Cassandra (Rossella Falck), Pandaro (Romolo Valli), Ecuba (Elsa Albani), George, il radiocronista (Ferruccio De Ceresa), Fusco (Alfredo Bianchini), Antigone (Angela Cardile), Ettore (Carlo Alighiero), Priamo (Edoardo Borioli), Deifobo (Fernando Caiati), Paride (Ruggero De Daninos), Antenore (Gino Pernice), Elena (Cristina Grado), Calcante (Andrea Talentino), Sarpedoni (Gianni Bortolotto), Ibla (Nicoletta De Fernex), Enea (Enrico Di Blasio), Fobo (Antonio Venturi), Savesti (Paola Bacci), Un tecnico (Aristide Leporani)

I Greci: Agamennone (Raffaele Giangrande), Diomede (Umberto Orsini), Menelao (Giancarlo Bonuglia), Aiace (Giorgio Gabrielli), Achille (Luciano Rebeggiani), Ulisse (Antonio Chiantoni), Sentinella (Sergio Le Donne)

Atti	durata	Matricola nastro
1° tempo	67'10"	38026/27
2° tempo	66'55"	38028/29

In ASdF il radiodramma è conservato integralmente nei nastri Z03 e Z04.

DOCUMENTI MANOSCRITTI

La partitura è conservata presso Suvini Zerboni e prevede il seguente organico: 2 sax c, sax t, sax b, (3 cl e cl b), 3 tr, 3 tb, fisa, pf, chel, cb.

Tra i manoscritti depositati presso Suvini Zerboni compare un foglio autografo contenente l'elenco dei brani. Se ne trascrive il contenuto:

Piano dei pezzi musicali:

- 1 *Menelao* - coro e soli
- 2 *Cherchez la femme* - coro e solo
- 3 *Habanera* – Pandaro – Cressidra – Antigone
- 4 *Canzone d'amore* – Troilo, Cressidra
- 5 *Canzone del tradimento*- Cressidra
- 6 *Canzone dello scapolo* – Pandaro, Troilo
- 7 *Lamentazione* – Cassandra
- 8 *Commento alla fine del 1° atto*
- 9 *Overture iniziale*
- 10 *Marcia Greci*
- 11 *Marcia Troiani*
- 12 *Commento alla lettera*
- 13 *Commento al tradimento*
- 14 *Commento al commiato Troilo Cressidra 2° atto*
- 15 *Overture atto 2°*
- 16 *Finale*

Brani non elencati nel piano dei pezzi musicali, non inclusi tra i manoscritti Suvini Zerboni, ma presenti nel radiodramma (ASdF, nastri Z03 e Z04)

- *Blues* per pianoforte, un foglio doppio (4 pp.)

Il manoscritto si trova nella, nel fondo Maderna della PSS, sezione «Eigene Werke» (cartella M40). È utilizzato come “commento” musicale in due scene. Si tratta del *Blues* per pianoforte composto da Maderna come studio per le musiche del film *Le due verità* (citato in Appendice II come abbozzo di partitura A12). La corrispondenza tra i due lavori si deve a Maurizio Romito [2000].

- Brano jazz senza titolo, partitura per orchestra, 5 fogli singoli (10 pp.).

Il manoscritto è conservato nel fondo Maderna della PSS, sezione «Manuskripte anderer Komponisten» (cartella M145), indicato come [Ohne title] e attribuito a Luciano Berio (è mio il riconoscimento del brano come appartenente alle musiche de *Il cavallo di Troia*). Nel radiodramma il brano viene utilizzato come continuazione dell'*Overture iniziale*, e il montaggio è realizzato in modo che non si percepisca una cesura netta tra i due brani.

Piano dei pezzi musicali e corrispondenze con i manoscritti conservati presso Suvini Zerboni.

Piano dei pezzi musicali	Manoscritti Suvini Zerboni
1. <i>Menelao</i> coro e soli	- <i>Menelao</i> , 1 p. di frontespizio, 13 pp. partitura per orchestra. - <i>Menelao</i> , 1 p. di frontespizio, 3 pp. melodia coro e basso cifrato.
2. <i>Cherchez la femme</i> coro e solo [Fusco, servo di Troilo]	- <i>Cherchez la femme</i> , 1 p. frontespizio, 1 p. chit e cb, 6 pp. partitura per orchestra
3. <i>Habanera</i> Pandaro, Cressidra, Antigone	- <i>Habanera</i> 1 p. di frontespizio, 6 pp. partitura per orchestra. - <i>Rumba</i> (seconda strofa di <i>Habanera</i> , da «io sono una vedova rigida») 1 p. parte vocale.
4. <i>Canzone d'amore</i> [strumentale]	- <i>Canto d'amore 1ª versione</i> , 8 pp. partitura per orchestra.
4. <i>Canzone d'amore</i> Troilo, Cressidra	- <i>Canto d'amore versione 2ª</i> , 1 p. di frontespizio, 7 pp. partitura per orchestra. - <i>1ª canzone di Cressidra – Amore</i> , 1 p. di spartito per voce e basso numerato (abbozzo). [Prima strofa] - <i>Canzone amore 2</i> (“Credimi”) 2 pp. per voce e basso numerato, (un foglio in forma di abbozzo e cancellato con un segno a “X”). [Seconda strofa]
5. <i>Canzone del tradimento</i> Cressidra	- <i>Créssidra</i> , 1 p. frontespizio, 3 pp. partitura per orchestra. - <i>Blues Amore tradito</i> , 1 p. parte vocale.
6. <i>Canzone dello scapolo</i> Pandaro, Troilo	- <i>Correte pure</i> , 1 p. di frontespizio, 7 pp. partitura per orchestra.
7. <i>Lamentazione</i> Cassandra	- <i>Cassandra</i> , 1 p. di frontespizio, 10 pp. partitura per orchestra. - <i>Cassandra</i> , 4 pp. spartito per voce e basso numerato
8. <i>Commento alla fine del 1° atto</i> [strumentale]	[nella registrazione il primo atto termina con il brano 4: <i>Canzone d'amore</i>]
9. <i>Overture iniziale</i> [strumentale]	- <i>Overture</i> , partitura per orchestra [11 pp.].
10. <i>Marcia Greci</i> [strumentale]	- <i>Marcia Greci</i> , 2 pp. partitura per orchestra.
11. <i>Marcia Troiani</i> [strumentale]	- <i>Marcia Troiani</i> , 2 pp. partitura per orchestra.
12. <i>Commento alla lettera</i> [strumentale]	- <i>Blues</i> , 10 pp. partitura per orchestra
13. <i>Commento al tradimento</i> [strumentale]	
14. <i>Commento al commiato Troilo Cressidra 2° atto</i>	
15. <i>Overture atto 2°</i> [strumentale]	- [nel radiodramma vi è un brano corrispondente, ma la partitura è stata reperita]
16. <i>Finale</i> [strumentale]	- [<i>Canzone d'amore</i>]
[brevi “stacchi” non elencati nel piano dei pezzi musicali]	- <i>Squilli, Arrivo Re, Trombe vaticinio</i> : 1 p.

Sequenza dei brani nel corso del radiodramma

Prima colonna: titoli secondo la dizione presente nel piano dei pezzi musicali [tra parentesi quadre i titoli secondo la dizione alternativa utilizzata nei manoscritti musicali]; vengono inclusi in una sola riga i brani che si presentano nel radiodramma senza soluzione di continuità. Viene indicato, quando necessario, se il brano è utilizzato con funzione di sottofondo ai dialoghi.

Seconda colonna: minutaggio di inizio dei brani nei nastri Z03 (atto primo) e Z04 (atto secondo) dell'ASdF.

ATTO PRIMO

<i>Ouverture iniziale</i>	0:00
[Brano jazz senza titolo]	3:21
<i>Menelao</i>	6:53
<i>Cherchez la femme</i>	18:50
<i>Habanera</i>	30:40
<i>Canzone dello scapolo</i> [<i>Correte pure</i>]	36:54
<i>Ouverture iniziale</i> [sottofondo]	43:34
[Brano jazz senza titolo - sottofondo]	44:39
<i>Habanera</i> [versione strumentale -sottofondo]	47:30
<i>Canzone dello scapolo</i> [versione strumentale -sottofondo]	51:50
<i>Canzone d'amore:</i>	
[<i>Canto d'amore 1^a versione</i>]	56:25
[<i>Canto d'amore 2^a versione</i>]	1:03:50

ATTO SECONDO

<i>Ouverture atto 2^o</i>	0:00
<i>Lamentazione</i> [<i>Cassandra</i>]	12:40
<i>Commento al commiato Troilo Cressidra 2^o atto</i> [<i>Blues</i>]	29:00
<i>Marcia Greci</i>	33:00
<i>Marcia Troiani</i>	34:00
[<i>Blues</i> per pianoforte - sottofondo]	43:26
<i>Commento alla lettera:</i>	
[<i>Blues</i>]	46:05
[Brano jazz senza titolo]	47:00
<i>Commento al tradimento:</i>	50:00
[<i>Blues</i> per pianoforte]	
[<i>Blues</i>]	
<i>Canzone del tradimento</i> [<i>Créssidra, Blues Amore tradito</i>]	53:00
<i>Finale</i> [<i>Canzone d'amore</i>]	1:04:00

Commedia musicale di Enrico Bassano e Dario Martini
Musiche di Gino Marinuzzi jr.
Regia di Alessandro Brissoni
Orchestra di musica leggera di Milano della RAI diretta da Bruno Maderna
Arrangiamenti di Bruno Maderna
Romito [2002]
La registrazione completa si trova negli archivi dello SdF, bobina Z.013.

Interpreti:

Il colonnello Prisk (Carlo Ninchi), Claire Prisk, sua moglie (Romana Righetti), Nancy (Marina Bonfigli), Miss Weyland (Itala Martini), Tom (Giuseppe Caldani), Il ministro della difesa (Ernesto Calindri), Il maggiore Harthon (Checco Rissone), Il tenente Melvill (Alvaro Piccardi), Il tenente Perperek (Sergio Missaglia), Le hostess (Angela Cardile, Maria Pia Colonnello, Anna Maria De Luca, Rossana Varotto), Gli ufficiali del campo-base (Ettore Conti, Mario De Angeli, Giaco Giachetti, Mario Morelli, Sandro Tuminelli, Stefano Varriale)

Registrazione: 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27 giugno 1960

Trasmissione: 12 luglio 1960, RAI, Programma Nazionale

Contiene i seguenti brani:

Il mondo è una stella, Ci vedremo a mezzanotte, Ho letto in cielo, Vorrei aver le ali, Please hostess, Intermezzo, Avanti c'è spazio, Non so chi sei, C'incontreremo al muretto del suono, Fiori nel cielo

MANOSCRITTI MUSICALI

Le partiture autografe di Bruno Maderna furono raccolte da Marino Zuccheri ed in seguito donate all'ABM di Bologna, dove ora si trovano (cartella M99).

- *Ci vedremo a mezzanotte* - partitura per orchestra (3 fogli: pp. 7 pp.); spartito per voce e pianoforte (1 foglio doppio: 3 pp.)
- *Non so chi sei*: partitura per orchestra (2 fogli singoli: 4 pp.), spartito per canto e pianoforte (1 foglio doppio, 3 pp.)
- *Avanti c'è spazio*: partitura per orchestra (16 pp.)
- *Ho letto in cielo*: partitura per orchestra (2 fogli); spartito per canto e pianoforte (1 foglio)
- *Fiori del cielo*: partitura orchestra: 2 fogli doppi (pp. 4); spartito per canto e pianoforte: 1 foglio (pp. 2).
- *Al muro del suono*: orchestrazione di B. Maderna; partitura orchestra: 2 fogli (4 pp.); spartito per canto e pianoforte: 1 foglio (4 pp.).
- *Il mondo è una stella* [Nuvole]: partitura per orchestra (5 fogli singoli, 9 pp.)
- *Intermezzo*: abbozzo di partitura 1 foglio (3 pp.); partitura per orchestra (3 fogli 5 pp.)¹

Brani inclusi nella radiocommedia di cui non si conserva la partitura:

- *Vorrei aver le ali*

- *Please hostess*

¹ Nella registrazione il brano viene annunciato da una *speaker* come “intermezzo musicale” a circa 55 min. del radiodramma (inizio del secondo tempo). L’organico deducibile dall’ascolto della registrazione è il seguente: tromba, chitarra elettrica, pianoforte contrabbasso e percussioni.

Nell’AMB il brano è indicato come “Composizione senza titolo”.

Bibliografia: Giuliani, 2004; Romito, 2000.

<p><i>DON PERLIMPLIN. OVVERO «II TRIONFO DELL'AMORE E DELL'IMMAGINAZIONE»</i> (1961)</p>
--

Ballata amorosa di Federico Garcia Lorca

Traduzione di Vittorio Bodini

Personaggi principali: Don Perlimplin (flauto: Severino Gazzelloni), Belinda (Sandra Ballinari), Marcolfa (Giusi Raspani Dandolo), Speaker (Giovanni Desiderio)

Adattamento radiofonico e musica di Bruno Maderna

Complesso strumentale di Radio Roma diretto da Bruno Maderna

Montaggio ed effetti particolari realizzati dallo Studio di Fonologia di Milano della RAI

Registrazione: 10 luglio 1961

Trasmissione: 12 agosto 1962, RAI, Terzo Programma- «Stagione lirica della RAI»

Opera musicale radiofonica presentata dalla RAI al 13° Prix Italia - Pisa, 1961.

Per maggiori informazioni sui manoscritti musicali si rimanda all’*Apparato critico* di S. Gorli [2001] che precede l’edizione critica della partitura [Maderna, 2001].

BRANI DI MUSICA LEGGERA PER TRASMISSIONI RADIOFONICHE

Brani diretti e, con buona probabilità, arrangiati da Bruno Maderna.

Lamaggior parte dei seguenti brani è stata utilizzata per il programma radiofonico *Stefano Sibaldi presenta: 'Arcidiapason', spettacolo musicale di Bruno Maderna* (1960)

Trasmissione: 4 e 11 febbraio, 17 marzo 1960, Secondo Programma.

L'attribuzione di titoli e autori si deve a Romito [2003], a cui si rimanda per ulteriori informazioni. I nastri originali sono conservati presso l'ASdF con le collocazioni FON 91, FON 98, FON 99.

1. H. WARREN-A. DUBIN, *I only have eyes for you* [strumentale]
2. A. BARROSO, *Baía (Na baixa do sapateiro)* [strumentale]
3. B. MADERNA-E. MAURRI, *Aspetto Matilde: «Aspettare»*¹
4. N. COWARD, *Mad about the boy*¹
5. M. MIGLIARDI, [Brani per orchestra]
6. K. WEILL - B. BRECHT, *L'opera da tre soldi:*
 - a) *Ballata del magnaccia* (Tango Ballade) [*Zuhälterballade*, strumentale]
 - b) *Ballata della schiavitù sessuale* [*Ballade von der sexuellen Hörigkeit*, strumentale]
 - c) *Moritat di Mackie Messer* [*Moritat vom Mackie Messer*, strumentale]
7. L. BERIO-I. CALVINO, *Allez hop: «Ora mi alzo»*¹
8. D. MODUGNO - F. MIGLIACCI, *Nel blu, dipinto di blu* [strumentale]
9. C. PORTER, *In the still of the night*¹
10. F. SILVESTRI, *Nanni ('Na gita a li Castelli)* [strumentale]
11. C. A. BIXIO - F. A. DE TORRES - E. BONAGURA, *Quanto sei bella Roma (Canta, se la vuoi cantar...)* [strumentale]
12. E. DI LAZZARO - G. MICHELI, *La romanina* [strumentale]
13. R. RASCEL-E. GARINEI-G. GIOVANNINI, *Arrivederci Roma* [strumentale]
14. W. DONALDSON-G. KAHN-A. R. BORELLA, *Lola [Yes Sir! That's my baby]*²
15. G. KRAMER - E. FRATI, *Op! op! Trotta cavallino*²
16. A. CILL [pseud. d. M. TESTA], *Come pioveva!...*
17. R. ERWIN-F. ROTTER, *Signora mia gentil [Ich küsse ihre Hand, Madame]*²
18. N. H. BROWN-A. FREED, *You are my lucky star* [strumentale]
19. B. MAYHEW, *It's a sin to tell a Lie* [strumentale]

¹ Cathy Berberian,

² [cantante non identificata]

Al momento non sono state individuate le partiture di questi arrangiamenti, con l'eccezione dell'intermezzo strumentale inserito nel brano *Aspettare* (cfr. scheda relativa al radiodramma *Aspetto Matilde*) e dell'arrangiamento di *Moritat di Mackie Messer* (cfr. scheda relativa al disco *Kurt Weill 1930-1933*).

La partitura relativa all'intermezzo della canzone *Aspettare* è conservata nel fondo Maderna della PSS, nella sezione "Eigene Werke" (cartella M57) sotto la dicitura "Ohne Titel" [Karlen, Romito e Stampfli, 1990, p. 19] La partitura per orchestra (identificata nel corso di questa ricerca) presenta il seguente organico: fl, cl, sax c, 2 sax t, sax b, 3 tr, 3 tb, cel, mrb, chit el, ar, vlc, cb (9 pp. con numerazione alfabetica dalla A alla I). Bibliografia: Romito, 2003.

SEZIONE III
MUSICA PER LA TELEVISIONE

G-MAN (1961)

Versi di Mario Casacci, Alberto Ciambicco e Giuseppe Alberto Rossi
Musica di Bruno Maderna
Cantante Gloria Christian
Orchestra diretta da Bruno Canfora
Scene di Emilio Voglino
Regia di Guglielmo Morandi

Sigla della serie *Giallo Club* di Mario Casacci, Alberto Ciambicco e Giuseppe Alberto Rossi

Personaggi principali: Mister Club (Francesco Mulè), Il tenente Sheridan (Ubaldo Lay), Il sergente Steve (Carlo Alighiero), Agente Mills (Sandro Moretti)

Trasmissione: 26 febbraio; 5, 12, 19, 26 marzo; 9, 16, 23 aprile 1961 (quarta serie, 8 episodi). RAI, TV.

SEZIONE III
REGISTRAZIONI DISCOGRAFICHE

KURT WEILL 1930-1933

Cantato da Laura Betti con la partecipazione straordinaria di Vittorio De Sica (1964)

Arrangiamenti di Bruno Maderna
Disco Ricordi SMRL 6031 (LP)

Brani:

da "Die Dreigroschenoper":

Barbara song

*Ballata della schiavitù sessuale **

*Tango Ballade **

Jenny dei pirati

*Morität **

Salomon song

Ballata dell'agiatazzza

da "Happy End":

Surabaya Johnny

da "Das Berliner Requiem":

La ragazza annegata

da "Mahagonny":

Moon of Alabama

Wie man sich bettet

* presso l'ASdF si conservano registrazioni della parte strumentale [cfr. Romito, 2003].

Tutti i brani sono cantati dalla sola Laura Betti tranne *Morität*, interpretato da Laura Betti e Vittorio De Sica.

KURT WEILL, 1933-1950
Cantato da Laura Betti (1964)

Arrangiamenti di Bruno Maderna

Dischi:

- Ricordi SMRL 6032 (LP)
- Ricordi Orizzonte ORL 8028 (LP)

Brani:

da “Maria Galante”:

Le grand lustucru

J'attends un navire

da “Der Silbersee”:

Lied der Fennimore

da “I sette peccati capitali”:

I sette peccati capitali, brani dal balletto

da “One touch of Venus”:

Speak low

That's him

da “Knickerbocker Holiday”:

How can you tell an american

September song

da “Street Scene”:

Lonely house

Traduzioni dei testi originali a cura di Fedele D'Amico, Ettore Gaipa, Roberto Leydi, Giorgio Strehler (cfr. par. 4.2 per maggiori informazioni). Brani con testo in traduzione italiana: *Barbara song*, *Ballata della schiavitù sessuale*, *Tango Ballade*, *Jenny dei pirati*, *Morität*, *Salomon song*, *Ballata dell'agiatazza*, *Surabaya Johnny*, *La ragazza annegata*, *Wie man sich bettet*, *Lied der Fennimore*, *I sette peccati capitali*.

I due dischi Ricordi furono il risultato di un progetto iniziato nel 1962 con lo spettacolo “Omaggio a Kurt Weill” e che coinvolse studiosi, musicisti e letterati. La confezione dell'edizione discografica includeva un approfondito saggio in due parti di Roberto Leydi sulla vita e sulle opere di Weill e una presentazione al disco di Massimo Mila (pubblicata originariamente come *Scoperta la vera voce di Kurt Weill*, «L'Espresso», IX/2, 1964). Nell'articolo di Mila si fa riferimento allo spettacolo *Omaggio a Weill*, che Laura Betti presentò al Teatro Gerolamo di Milano tra il 18 e il 24 novembre 1962 e che poi confluì nel lavoro discografico insieme ai nuovi arrangiamenti di Maderna. Mentre nelle informazioni allegate ai dischi non vengono menzionati i curatori delle traduzioni, tale informazione si può ricavare, parzialmente, dal programma di sala stampato in occasione del recital della Betti, intitolato semplicemente *Laura Betti*. In questo fascicolo (privo di pagine numerate) viene indicato: «Le traduzioni dei testi

originali e le didascalie registrate della prima parte dello spettacolo “Omaggio a Kurt Weill” sono state curate da Fedele D’Amico, Ettore Gaipa, Roberto Leydi, Giorgio Strehler» (una copia della pubblicazione, di non facile reperibilità, è conservata nel Fondo Pier Paolo Pasolini, lascito di Laura Betti, presso la Cineteca di Bologna).

Dalle testimonianze di Laura Betti e di Gianni Basso è stato possibile ricostruire solo in parte la formazione dei musicisti, che non è indicata sul contenitore: Severino Gazzelloni (flauto), Gil Cuppini (batteria), Oscar Valdambri e Sergio Fanni (trombe), Gianni Basso, Sergio Valenti, e Attilio Donadio (sassofoni e clarinetti); incerta è l’identificazione di Mario Midana e Mario Pezzotta (tromboni), e della sezione ridotta di archi e legni proveniente dall’Orchestra Sinfonica di Milano (tra cui forse Renato Zanfini all’oboe). Secondo Basso le registrazioni furono effettuate allo studio Zanibelli in Via Ludovico il Moro a Milano.²⁹³

MANOSCRITTI MUSICALI

Solo alcune partiture si sono conservate, mentre la maggior parte è andata dispersa. I seguenti manoscritti si trovano nel fondo Maderna della PSS, nella sezione «Bearbeitungen von Werken anderer Komponisten» (cartella M79)

- *Moritat*, [*Moritat von Messer*], parte singola di pf. (3 pp.)

- *Ballata dell’agiatezza* [*Ballade von angenehmen Leben*], partitura per orchestra: fl., ob, 2 sax c, sax t, sax b, cr, 3tp, 2tb, perc, mand, banjo, chit, pf, b. (12 pp.)

- *Surabaya Johnny*, partitura per orchestra: fl, fl in Sol, ob, 3cl, clb,cr, tp, tb, mand, banjo, chit, pf, arpa, perc, 2 vl, vla, vcl, b. (10 pp.)

- *Speak low*, partitura per orchestra: fl, ob, as(cl), ts(cl), bs(clb), cr, 2 tp, 3tb, perc, chit, pf, arpa, b., voce guida (11 pp.)

Bibliografia: Montecchi, 1983; Romito, 2004; Baroni-Dalmonte, 1985.

²⁹³ Ringrazio Gianni Basso per la cortese collaborazione.

ABBREVIAZIONI

ARCHIVI

ABM: Archivio Bruno Maderna di Bologna

ASdF: Archivio dell'ex-Studio di Fonologia di Milano

PSS: Paul Sacher Stiftung di Basilea

MANOSCRITTI MUSICALI

A: Abbozzo di partitura

MP: Materiale preparatorio

P: Partitura

PS: Parte singola

STRUMENTI MUSICALI

cl = clarinetto

cl b = clarinetto basso

cr i = corno inglese

fg = fagotto, Fagott

fl = flauto

fl in sol

ob = oboe

ott = ottavino

sax b = sassofono basso

sax br = sassofono baritono

sax c = sassofono contralto

sax s = sassofono soprano

sax t = sassofono tenore

cr = corno

tb = trombone

tr = tromba

ar = arpa

arm = Harmonium

cel = celesta

chit = chitarra

chit el = chitarra elettrica

fis = fisarmonica

mand = mandolino

mrb = marimba

org Ham = organo Hammond

pf = pianoforte

vib = vibrafono

xil = xilofono

gr c= gran cassa
pt sos = piatto sospeso
tamb s c = tamburo senza cordiera
tamb c c = tamburo con cordiera
cb = contrabbasso
vl = violino
vla = viola
vlc = violoncello

FILMOGRAFIA

Ai margini della metropoli (ITA, 1952)

Regia: Carlo Lizzani

Amanti senza amore (ITA, 1947)

Regia: Gianni Franciolini

Musica: Nino Rota

Among the Living (USA, 1941)

Regia: Stuart Heisler

The Asphalt Jungle (USA, 1950)

Regia: John Huston

Musica: Miklós Rózsa

Atto d'accusa (ITA, 1950)

Regia: Giacomo Gentilomo

Il Bandito (ITA, 1946)

Regia: Alberto Lattuada

The best Years of our Life (USA, 1946)

Regia: William Wyler

Musica: Hugo Friedhofer

The Big Combo (USA, 1955)

Regia: Joseph Lewis

Musica: David Raksin

The Big Sleep (USA, 1946)

Regia: Howard Hawks

Musica: Max Steiner

(Include: *And Her Tears Flowed Like Wine* di Stan Kenton e Charles Lawrence)

Black and tan Fantasy (USA, 1929)

Regia: Dudley Murphy

Musica: Duke Ellington

Caged (USA, 1950)

Regia: John Cromwell

Musica: Max Steiner

Call Northside 777 (USA, 1948)

Regia: Henry Hathaway

La casa senza tempo (ITA, 1945)

Regia: Andrea Forzano

City for Conquest (USA, 1940)

Regia: Anatole Litvak

Musica: Max Steiner

Cose dell'altro mondo (ITA, 1939)
Regia: Nunzio Malasomma

Crisis Cross (USA, 1949)
Regia: Siodmak
Musica: Miklós Rózsa

Crossfire (USA, 1947)
Regia: Edward Dmytryk
Musica: Roy Webb

D.O.A. (USA, 1950)
Regia: Rudolph Maté
Musica: Dimitri Tiomkin

The Dark Corner (USA, 1946)
Regia: Henry Hathaway (include *Street Scene* di Alfred Newman)

Dark Passage (USA, 1947)
Regia: Delmer Daves
Musica: Franz Waxman

Dead End (USA, 1937)
Regia: William Wyler
Musica: Alfred Newman

Double Indemnity, (USA, 1944)
Regia: Billy Wilder
Musica: Miklós Rózsa

Le due verità (ITA, 1951)
Regia: Antonio Leonviola, 1951
Musica. Bruno Maderna

Force of Evil (USA, 1948)
Regia: Abraham Polonsky
Musica. David Raksin

Gioventù perduta (ITA, 1947)
Regia: Pietro Germi
Musica: Carlo Rustichelli

Grand Hotel (USA, 1932)
Regia: Edmund Goulding

Grattacieli (ITA, 1943)
Regia: Guglielmo Giannini

Hallelujah! (USA, 1929)
Regia: King Vidor

Hangover Square (USA; 1945)
Regia: John Brahm
Musica: Bernard Herrmann

Harlem (ITA, 1943)
Regia: Carmine Gallone
Musica: Willy Ferrero, Piero Rizza

High Sierra (USA, 1941)
Regia: Raoul Walsh
Musica: Adolph Deutsch

In a Lonely Place (USA, 1950)
Regia: Nicholas Ray
Musica: George Antheil
(include un intervento di Hadda Brooks)

It's a Wonderful Life (USA, 1947)
Regia: Frank Capra
Musica: Dimitri Tiomkin

Key Largo (USA, 1948)
Regia: John Huston
Musica: Max Steiner

King Kong (USA, 1933)
Regia: Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack
Musica: Max Steiner

The Land of Jazz (USA, 1920)
Regia: Jules Furthman

Laura (USA, 1944)
Regia: Otto Preminger
Musica: David Raksin

The Man with the Golden Arm (1955)
Regia: Otto Preminger
Musica: Elmer Bernstein

Marked Woman (USA, 1937)
Regia: Lloyd Bacon

I misteri di Venezia (ITA, 1950)
Regia: Ignazio Ferronetti
Musica: Bruno Maderna

Monkey Business (USA, 1931)
Regia: Norman Z. McLeod

Murder, My Sweet (USA, 1944)
Regia: Edward Dmytryk

The Naked City (USA, 1948)
Regia: Jules Dassin
Musica: Miklós Rózsa, Frank Skinner

Night and the City (UK, 1950)
Regia: Jules Dassin
Musica: Franz Waxman

On the Town (USA, 1949)
Regia: Stanley Donen e Gene Kelly
Musica: Leonard Bernstein

Our Daily Bread (USA, 1934)
Regia: King Vidor

Out of the Past (USA, 1947)
Regia: Jacques Tourneur
Musica: Roy Webb

Panic in the Streets (USA, 1950)
Regia: Elia Kazan
Musica: Alfred Newman

Phantom Lady (USA, 1944)
Regia: Robert Siodmak
Musica: Hans J. Salter, Frank Skinner
(include un assolo di batteria di Dave Coleman)

The Public Enemy (USA, 1931)
Regia: William A. Wellman

Rain (USA, 1932)
Regia: Lewis Milestone

Ride 'Em Cowboy (USA, 1942)
Regia: Arthur Lubin

Riso amaro (ITA, 1949)
Regia: Giuseppe De Santis
Musica: Goffredo Petrassi, Armando Trovajoli

Scarface/The Shame of a Nation (USA 1932)
Regia: Howard Hawks

Senza pietà, (ITA, 1948)
Regia: Alberto Lattuada

The Set Up (USA, 1949)
Regia: Robert Wise

A Song Is Born (USA, 1948)
Regia: Howard Hawks

St. Louis Blues (USA, 1929)
Regia: Dudley Murphy
Musica: William Christopher Handy

Stella Dallas (USA, 1936)
Regia: King Vidor

Stormy Weather (USA, 1943)
Regia: Andrew L. Stone

Street Scene (USA, 1931)

Regia: King Vidor

Musica: Alfred Newman

A Streetcar named Desire (USA, 1951)

Regia: Elia Kazan

Musica: Alex North

La telefonista (ITA, 1932)

Regia: Nunzio Malasomma

Thieve's Highway (USA, 1949)

Regia: Jules Dassin

Vivere in pace (ITA, 1947)

Regia: Luigi Zampa

When Strangers Marry (USA, 1944)

Regia: William Castle

White Heat, (USA, 1949)

Regia: Raoul Walsh

The Wild One (USA, 1953)

Regia: László Benedek

Musica: Leith Stevens

Yamekraw (USA, 1930)

Regia: Murray Roth

Musica: James P. Johnson

BIBLIOGRAFIA

- C. Abbate, 1991. *Unsung voices. Opera and musical narrative in the nineteenth century*, Princeton, Princeton University Press.
- A.R. Addressi, 2000. *Claude Debussy e Manuel de Falla. Un caso di influenza stilistica*, Bologna, CLUEB.
- T.W. Adorno, 1972. *Moda senza tempo. Sul jazz*, in Id., *Prismi*, Torino, Einaudi.
- T.W. Adorno e H. Eisler, 1975. *La musica per film*, Roma, Newton Compton.
- T.W. Adorno, 1983. *Adorno, Alban Berg. Il maestro del minimo passaggio*, a cura di P. Petazzi, Milano, Feltrinelli.
- T.W. Adorno, 2002. *Filosofia della musica moderna*, Torino, Einaudi.
- P. Albera, 2001a. *Il mito e l'inconscio*, in *Enciclopedia della musica*, I, a cura di J.J. Nattiez, M. Baroni, M. Bent e R. Dalmonte, Torino, Einaudi, pp. 48-66.
- P. Albera, 2001b. *Il teatro musicale*, in *Enciclopedia della musica*, I, a cura di J.J. Nattiez, M. Baroni, M. Bent e R. Dalmonte, Torino, Einaudi, pp. 223-283.
- E. Ansermet, 2001, *Su un'orchestra negra*, in *Jazz tra passato e futuro*, a cura di M. Franco, Lucca, LIM, pp. 143-150 (trad. it. di *Sur un orchestre negre*, «Revue Romande», III, 15 ottobre 1919, pp. 10-13).
- H.A. Baker, *Blues, ideology, and afro-american literature*, Chicago, University of Chicago, 1984.
- D. Banks, 1970. *Third-stream Music*, «Proceedings of the Royal Musical Association», XCVII, pp. 59-67.
- M. Baroni e R. Dalmonte (a cura di), 1985. *Bruno Maderna. Documenti*, Milano, Suvini Zerboni.
- M. Baroni e R. Dalmonte (a cura di), 1989. *Studi su Bruno Maderna*, Milano, Suvini Zerboni.
- M. Baroni, 1989. *L'archetipo dell'aulos. Echi e reminiscenze melodiche*, in *Studi su Bruno Maderna*, a cura di M. Baroni e R. Dalmonte, Milano, Suvini Zerboni, pp. 227-240.
- M. Baroni, 1999. *Il significato in musica*, «Diastema», XIII, pp. 5-18.
- D.R. Baskerville, 1965. *Jazz influence on art music to mid-century*, Ann Arbor, UMI, Ph.D. diss., University of California.
- A. Bassi, 1986. *Giorgio Gaslini. Vita, lotte, opere di un protagonista della musica contemporanea*, Padova, F. Muzzio.
- G. Belli ed E. Guzzo Vaccarino (a cura di), 2005. *La danza delle avanguardie. Dipinti, scene e costumi, da Degas a Picasso, da Matisse a Keith Haring*, Milano, Skira [Catalogo della mostra tenuta a Rovereto, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, 17 dicembre 2005 - 7 maggio 2006].
- E.G. Bellina, 2002. *L'enfant et les sortilèges e la poetica del Music-hall*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», XXXVI, pp. 55-69.
- J. Bellman (a cura di), 1998. *The exotic in western music*, Boston, Northeastern University Press.
- A. Berg, 1964. *Lulu. Nach den Tragödien Erdgeist und Buchse der Pandora von Frank*

- Wedekind*, riduzione per canto e pianoforte di E. Stein, Wien, Universal.
- L. Berio, 1981. *Intervista sulla musica*, a cura di R. Dalmonte, Roma - Bari, Laterza.
- L. Berio, U. Eco e R. Leydi, 2000. *Luciano Berio, Umberto Eco, Roberto Leydi rievocano lo Studio di Fonologia a quarant'anni dalla fondazione*, in *Nuova musica alla radio*, a cura di A.I. De Benedictis e V. Rizzardi, Roma, CIDIM - ERI, pp. 217-235.
- P.F. Berliner, 1994. *Thinking in jazz. The infinite art of improvisation*, Chicago, University of Chicago Press.
- S. Bianchi, 1995. *La musica futurista. Ricerche e documenti*, Lucca, LIM.
- J. Blake, 1992. *Le tumulte noir. Modernist art and popular entertainment in jazz-age Paris, 1900-1930*, Ann Arbor, UMI, Ph.D. diss., University of Delaware; pubblicato successivamente da: University Park, Pennsylvania State University Press, 1999.
- M. Blitzstein, 1934. *Towards a new form*, «The Musical Quarterly», XX, pp. 213-218.
- R. Bodei, 2000. *Le logiche del delirio. Ragione, affetti, follia*, Roma - Bari, Laterza.
- L. Borghi, 1992. *I.C.E.T. - Industrie Cinematografiche E Teatrali. Un esempio di decentramento produttivo nell'immediato dopoguerra*, tesi di laurea in Storia del Cinema, DAMS, Università di Bologna.
- G. Borio, 1990. *La tecnica seriale in 'Studi per Il processo di Franz Kafka' di Bruno Maderna*, «Musica/Realtà», 32, pp. 27-39.
- G. Borio, 1997. *Im Zenit der Moderne. Die internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946-1966*, Freiburg, Rombach.
- G. Borio, 1997. *L'influenza di Dallapiccola sui compositori italiani nel secondo dopoguerra*, in *Dallapiccola. Letture e prospettive*, a cura di M.D. Santis, Lucca, Ricordi - LIM, pp. 357-387.
- G. Borio (a cura di), 2003. *L'orizzonte filosofico del comporre nel ventesimo secolo*, Bologna, Il mulino.
- G. Borio, G. Morelli e V. Rizzardi (a cura di), 2004. *Le musiche degli anni Cinquanta*, Firenze, Olschki.
- G. Borio, 2003. *Una storia unitaria delle musiche del XX secolo?*, «Il Saggiatore Musicale», X, 2003/2, pp. 333-349.
- G. Born e D. Hesmondhalgh (a cura di), 2000. *Western Music and its 'Others'. Difference, representation and appropriation in music*, Berkeley, University of California Press.
- P. Bosisio, 1999. *Introduzione*, in G. Patroni Griffi, *Tutto il teatro*, Milano, A. Mondadori.
- P. Boulez, 1979. *Pensare la musica oggi*, a cura di L. Bonino Savarino, Torino, Einaudi (trad. it. di *Penser la musique aujourd'hui*, Saint-Amand, Gonthier, 1963).
- K.S. Bowers, 2002. *East meet West. Contributions of Matyas Seiber to jazz in Germany*, in *Jazz and the Germans. Essays on the influence of "hot" american idioms on the 20th-century German music*, a cura di M.J. Budds, Hillsdale, Pendragon, pp. 119-140.
- R.S. Brindle, 1975. *The search outwards. The orient, jazz, archaisms*, in *The New music. The avant-garde since 1945*, London, Oxford University Press, pp. 133-45.
- R.L.J. Brown, 1974. *A Study of influences from euro-american art music on certain types of jazz with analyses and recital of selected demonstrative*, Ann Arbor, UMI, Ph.D. diss., Columbia University.
- R.L.J. Brown, 1975. *Classical influences on jazz*, «Journal of Jazz Studies», III, pp. 19-35.

- R.S. Brown, 1994. *Overtones and undertones. Reading film music*, Berkeley, University of California Press.
- G.P. Brunetta, 1979. *Storia del cinema italiano. II: Il cinema del regime, 1929-1945*, Roma, Editori Riuniti.
- G.P. Brunetta, 1982. *Storia del cinema italiano. III: Dal Neorealismo al miracolo economico, 1945-1950*, Roma, Editori Riuniti.
- G.P. Brunetta, e D. W. Ellwood (a cura di), 1991. *Hollywood in Europa. Industria, politica, pubblico del cinema, 1945-1960*, Firenze, La casa Usher.
- M.J. Budds, (a cura di), 2002. *Jazz and the Germans. Essays on the influence of "hot" american idioms on the 20th-century German music*, Hillsdale, Pendragon Press.
- G. Buhles, 1994. *Europe-America. The connection between new music and jazz*, «Das Orchester Zeitschrift für Orchester», XLII/6, pp. 5-10.
- J.P. Burkholder, 1994. *The uses of existing music. Musical borrowing as a field*, «Notes», L, pp. 851-870.
- G. Burt, 1994. *The art of film music*, Boston, Northeastern University Press.
- D. Butler, 2002. *Jazz noir. Listening to music from 'Phantom lady' to 'The last seduction'*, Westport, Praeger.
- R. Calabretto (a cura di), 1997. *Alfredo Casella. Gli anni di Parigi*, Firenze, Olschki.
- R. Calabretto, 2003. *Luigi Nono e il cinema*, «Musica/Realtà», 70, pp. 63-89.
- R. Campari, 1996. *La presenza dell'America e i rapporti con il cinema americano*, in *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano*, a cura di G.P. Brunetta, Torino, Fondazione G. Agnelli, pp. 193-216.
- G. Cane, 1995. *MonkCage. Il Novecento musicale americano*, Bologna, CLUEB.
- G. Cane, 2003. *The colors of jazz*, in *All that jazz. From New Orleans to Hollywood and beyond*, a cura di F. La Polla, Milano, Olivares, pp. 73-108.
- C. Cano, 2002. *La musica nel cinema. Musica, immagine, racconto*, Roma, Gremese.
- A. Caraceni, 1937. *Il jazz dalle origini ad oggi*, Milano, Suvini Zerboni.
- A. Casella, 1931. *21+26*, Roma - Milano, Augustea.
- A. Casella e V. Mortari, 1950. *La tecnica dell'orchestra contemporanea*, Milano, Ricordi.
- L. Cerchiarì, 2003. *Jazz e fascismo. Dalla nascita della radio a Gorni Kramer*, Palermo, L'Epos.
- M. Chion, 1991. *La voce nel cinema*, Parma, Pratiche.
- M. Chion, 1995. *La musique au cinema*, Paris, Fayard.
- M. Chion, 1996. *Musica, media e tecnologie. Un manuale per capire, un saggio per riflettere*, Milano, Il saggiatore.
- M. Chion, 1997. *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, Torino, Lindau.
- R. Chiti e R. Poppi, 1991, *Dizionario del cinema italiano. I film. II: Dal 1945 al 1959*, Roma, Gremese.
- N. Christopher, 1997. *Somewhere in the night*, New York, The Free Press.
- J. Clarence Jr., 1984. *The confluence of jazz and classical music from 1950 to 1970*, Ann Arbor, UMI, Ph.D. diss., University of Rochester, 1978.
- A. Clark (a cura di), 2001. *Riffs & choruses. A new jazz anthology*, London - New York,

Continuum.

- E. Comuzio, 2003. *Epiphany and revelation. Jazz in film*, in *All that jazz. From New Orleans to Hollywood and beyond*, a cura di F.L. Polla, Milano, Olivares, pp. 155-183.
- L. Conti, 2003. *La Scuola di Vienna e la dodecafonia nella pubblicistica italiana*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», XXXVII, pp. 155-196.
- M. Cooke, 2002. *Jazz among the classics, and the case of Duke Ellington*, in *The Cambridge companion to jazz*, a cura di M. Cooke e D. Horn, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 153-73.
- N. Cook, 1998. *Analyzing musical multimedia*, Oxford, Clarendon Press.
- S.C. Cook, 1988. *Opera for a new republic. The Zeitopern of Krenek, Weill, and Hindemith*, Ann Arbor, UMI Research Press.
- S.C. Cook, 1989. *Jazz as deliverance. The reception and institution of american jazz during the Weimar Republic*, «American Music», VII/1, pp. 30-47.
- C. Dahlhaus, 1987. *Schoenberg and the new music*, a cura di D. Puffet e A. Clayton, Cambridge, Cambridge University Press.
- C. Dahlhaus, 1988. *Drammaturgia dell'opera italiana*, in *Storia dell'opera italiana*, VI: *Teorie e tecniche, immagini e fantasmi*, Torino, EDT, pp. 79-158.
- L. Dallapiccola, 1952. *Volo di notte (Nachtflug). Un atto da Vol de nuit di Antoine de Saint-Exupery*, riduzione per canto e pianoforte di R. Nielsen, Wien, Universal.
- R. Dalmonte e M. Russo, 2004. *Bruno Maderna. Studi e testimonianze*, Lucca, LIM.
- W. Darby e J. Du Bois, 1990. *American film music. Major composers, techniques, trends, 1915-1990*, Jefferson, McFarland.
- M.R. De Luca, 1995. *Franco Donatoni. Dal jazz immaginario di Hot alla big band di Sweet Basil*, «Note su note», III, pp. 77-94.
- A.I. De Benedictis e V. Rizzardi, 2000. *A conversation with Luciano Berio*, in *Nuova musica alla radio*, a cura di A. I. De Benedictis e V. Rizzardi, Roma, CIDIM - ERI, pp. 160-175.
- A.I. De Benedictis, 2000. *“Qui forse una cadenza brillante”. Viaggio nel ‘Venetian journal’ di Bruno Maderna*, «Acta Musicologica», XXII, pp. 63-106.
- A.I. De Benedictis, 2001. *Radiodramma e arte radiofonica. Storia e funzioni della musica per radio in Italia*, Ph.D. diss., Università degli Studi di Pavia.
- A.I. De Benedictis, 2002. *Berio, Maderna e i «sottofondi». Storia sintetica di un tributo involontario all'evoluzione di un'arte radiofonica*, «Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung», 15, pp. 28-35.
- A.I. De Benedictis, 2003. *Le mutevoli costellazioni dell'itinerario di Luigi Nono*, «Musica/Realtà», 71, pp. 15-21.
- A.I. De Benedictis, 2004a. *Radiodramma e arte radiofonica. Storia e funzioni della musica per radio in Italia*, Torino, De Sono.
- A.I. De Benedictis, 2004b. *Scrittura e supporti nel Novecento. Alcune riflessioni e un esempio (“Ausstrahlung” di Bruno Maderna)*, in *La scrittura come rappresentazione del pensiero musicale*, a cura di G. Borio, Pisa, ETS, pp. 237-291.
- A.I. De Benedictis, 2005. *“Ausstrahlung”, ou la texture brisé d'un hymne à la vie in Bruno Maderna*, a cura di G. Ferrari, L. Feneyrou e G. Mathon, Paris, CNRS.

- R. De Berti, *La produzione cinematografica a Milano e gli studi della I.C.E.T.*, in *Il cinema a Milano dal secondo dopoguerra ai primi anni Sessanta*, a cura di R. Berti, Milano, Vita e pensiero, 1991, pp. 17-32 (numero monografico di «Comunicazioni sociali»)
- S. DeVeaux, 1991. *Constructing the jazz tradition. Jazz historiography*, «Black American Literature Forum», XXV, pp. 525-560.
- P.E. Donati e E. Pacetti (a cura di), 2002. *C'erano una volta nove oscillatori. Lo Studio di fonologia della Rai di Milano nello sviluppo della Nuova Musica in Italia*, Roma, RAI-ERI.
- T. Ehrle, 1988. *Der Jazz in der Kunstmusik. Versuch einer Typologie der Adaptionsweisen*, in *Studien zur Instrumentalmusik. Lothar Hoffmann-Erbrecht zum 60. Geburtstag*, a cura di A. Bingmann, K. Hortschansky e W. Kirsch, Tutzing, Schneider, pp. 483-496.
- D.W. Ellwood, 1999. *L'antiamericanismo in Europa. Una prospettiva comparata*, «Italia Contemporanea», 217, p. 620-641.
- H.J. Erwe, 1997. *Foxtrot ragtime und Shimmy bei Paul Hindemith*, in *Musik der zwanziger Jahre*, (atti del convegno), a cura di W. Keil, Hildesheim, Olms, pp. 11-41.
- H.J. Erwe, 1998. *Spuren der Improvisation in jazzinspirierter Kunstmusik*, in *Jazz und Avantgarde*, a cura di J. Arndt e W. Keil, Hildesheim, Olms, pp. 194-221.
- M. Fadda, 2003. *A date with jazz. Notes on jazz and animated film*, in *All that jazz. From New Orleans to Hollywood and beyond*, a cura di F. La Polla, Milano, Olivares.
- H. Failoni, 2000. *Intervista a Luciano Berio*, «L'Unità», 5 aprile.
- R. Fearn, 1990. *Bruno Maderna*, London, Harwood Academy.
- M. Fein, 2000. *Im Dialog mit dem Material. Anmerkungen zur 'Filtertechnik' in Bruno Madernas Serenata n. 2 (1953-54/1956)*, «Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung», 13, pp. 33-37.
- M. Fein, 2001. *Die musikalische Poetik Bruno Madernas. Zum "seriellen" Komponieren zwischen 1951 und 1955*, Frankfurt am Main, P. Lang.
- G. Ferrari, 2000. *Le débuts du théâtre musical d'avant-garde en Italie. Berio, Evangelisti, Maderna*, Paris, L'Harmattan.
- C. Flinn, 1992. *Strains of utopia. Gender, nostalgia, and Hollywood film music*, Princeton, Princeton University Press.
- S.A. Floyd Jr., 1993. *Troping the blues. From spirituals to the Concert Hall*, «Black Music Research Journal», XIII, pp. 31-51.
- K.C. Führer, 1997. *A medium to modernity? Broadcasting in Weimar Germany, 1923-1932*, «The Journal of Modern History», LXIX, pp. 722-753.
- K. Gabbard, 1991. *The quoter and his culture*, in *Jazz in mind. Essays on the history and meanings of jazz*, a cura di R.T. Bruckner e S. Weiland, Detroit, Wayne State University Press, pp. 92-111.
- K. Gabbard, 1996. *Jammin' at the margins. Jazz and the american cinema*, Chicago - London, The University of Chicago Press.
- K. Gabbard, 2004. *Black magic. White Hollywood and african american culture*, New Brunswick, Rutgers University Press.
- G. Gaslini, 1968. *Jazz nuovo e musica nuova*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», II, pp. 473-481.
- G. Gaslini, 1975. *Musica totale. Intuizioni, vita ed esperienze musicali nello spirito del '68*,

Milano, Feltrinelli.

- G. Gaslini, 2002. *Il tempo del musicista totale*, Milano, Baldini & Castoldi.
- B. Gilliam (a cura di), 1994. *Music and performance during the Weimar Republic*. Cambridge, Cambridge University Press
- T. Gioia, 1989. *Jazz and the primitivist myth*, «Musical Quarterly», LXXIII, pp. 130-143.
- R. Giuliani, 2004. *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*, a cura di R. Dalmonte e M. Russo, Lucca, LIM, pp. 41-106.
- C. Glanz, 2002. *Zur Dodekaphonik-Rezeption im modernen Jazz*, in *Struktur und Freiheit in der Musik des 20. Jahrhunderts. Zum Weiterwirken der Wiener Schule*, II, a cura di H. Kroner, Wien - Köln - Weimar, Böhlau, pp. 247-253.
- C. Goddard, 1979. *Jazz away from home*, New York, Paddington Press.
- C. Gorbman, 1987. *Unheard melodies. Narrative film music*, London - Bloomington - Indianapolis, Indiana University Press.
- S. Gorli, 2001. *Apparato critico*, in B. Maderna, *Don Perlimplin, ossia il trionfo dell'amore e dell'immaginazione. Ballata amorosa di Federico Garcia Lorca (1961)*, a cura di S. Gorli, Milano, Suvini Zerboni, pp. XXVIII-XLIII.
- G. Gualberto, 1999. *Lo sguardo al jazz del mondo classico. Dalla musica afroamericana a quella eurocolta*, «Musica/Realtà», 58, pp. 163-172.
- G. Guerrieri, 1973. *Introduzione* in T. Williams, *Un tram che si chiama desiderio*, Torino, Einaudi, pp. III-IV.
- P. Hall, 1996. *A view of Berg's Lulu through the autograph sources*, Berkeley, California University Press.
- J.E. Hasse, 1982. *An interview with Gunther Schuller*, «Annual Review of Jazz Studies», I, pp. 39-58.
- G.J. Haydon, 1992. *A study of the exchange of influences between the music of early twentieth-century Parisian composers and ragtime, blues, and early jazz*, Ann Arbor, UMI, DMA diss., University of Texas.
- D. Headlam 1990. *Row derivation and contour association in Berg's Der Wein*, «Perspectives of New Music», XXVIII, pp. 256-292.
- B.B. Heyman, 1982. *Stravinsky and Ragtime*, «The Musical Quarterly», LXVIII, pp. 543-562.
- S. Hinton, 1990. *Kurt Weill. The Threepenny Opera*, Cambridge, Cambridge University Press.
- M. Imberty, 1990. *Le scritture del tempo. Semantica psicologica della musica*, a cura di M. Baroni, Milano, Ricordi - Unicopli.
- M. Imberty, 2001. *Continuità e discontinuità*, in *Enciclopedia della musica*, I, a cura di J.J. Nattiez, M. Baroni, M. Bent e R. Dalmonte, Torino, Einaudi, pp. 526-546.
- L. Izzo, 2006. *'Ganjam' e 'Oh Baby!' La svolta inaudita dell'ultimo Morton*, «Ring Shout. Rivista di Studi Musicali Afroamericani», III, pp. 21-96.
- L. Izzo, 2004. *Il commento sonoro realizzato da Bruno Maderna per il film 'Le due verità'*, in *Bruno Maderna. Studi e testimonianze*, a cura di R. Dalmonte e M. Russo, Lucca, LIM, pp. 299-342.

- J.H. Jackson, 2002. *Making jazz french. The reception of jazz music in Paris, 1927-1934*, «French Historical Studies», XXV/1, pp. 149-170.
- J.H. Jackson, 2003. *Making jazz french. Music and modern life in interwar Paris*, Durham - London, Duke University Press.
- D. Jarman, 1979. *The music of Alban Berg*, Berkeley, University of California Press.
- D. Jarman, 1991. *Alban Berg. Lulu*, Cambridge, Cambridge University Press.
- D. Joyner, 2000. *Analyzing third stream*, «Contemporary Music Review», XIX, pp. 63-87.
- R. Karlen, M. Romito e S. Stampfli (a cura di), 1990. *Bruno Maderna. Musikmanuskripte. Inventare der Paul Sacher Stiftung*, Basel, Amadeus.
- M.H. Kater, 1992. *Different drummers. Jazz in the culture of Nazi Germany*, New York - Oxford, Oxford University Press.
- W. Keil e J. Arndt (a cura di), 1998. *Jazz und Avantgarde*, Hildesheim, Olms.
- W.H. Kenney, 1993. *Chicago jazz. A cultural history, 1904-1930*, New York - London, Oxford University Press.
- W. Knauer, 1992. *Jazz und Komposition*, Hofheim, Wolke (Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung, 2).
- K.H. Kowalke, 1995. *Kurt Weill, modernism, and popular culture. Öffentlichkeit als Stil*, «Modernism/modernity», II/1, pp. 27-69.
- J.D. Kramer, 2002. *Il tempo musicale*, in *Enciclopedia della musica*, II, a cura di J.J. Nattiez, M. Baroni, M. Bent e R. Dalmonte, Torino, Einaudi, pp. 143-170.
- J.A. Krebs, 1991. *The solo piano music of Alfredo Casella. A descriptive survey with emphasis on elements of stylistic change and continuity*, DMA diss., Performance, University of Maryland.
- E. Krenek, 1959. *Amerikas Einfluss auf eingewanderte Komponisten*, «Musica», XIII, pp. 757-761.
- M. Kube, 1995. *Paul Hindemiths Jazz-Rezeption. Stationen einer Episode*, «Musiktheorie», X/1, pp. 63-72.
- F. La Polla (a cura di), 2003. *All that jazz. From New Orleans to Hollywood and beyond*, Milano, Olivares.
- F. La Polla, 2003. *Sulla nozione di crimine nel cinema hollywoodiano dagli anni Trenta ai Settanta*, in *Stili americani*, Bologna, Bononia University Press, pp. 215-222.
- F. La Polla, 2004. *Sogno e realtà americana nel cinema di Hollywood*, Milano, Il castoro.
- R. Lack, 1997. *Twenty four frames under. A buried history of film music*, London, Quartet Books.
- A. Lareau, 2002. *Jonny's jazz. From Kabarett to Krenek in Jazz and the Germans. Essays on the influence of "hot" american idioms on the 20th-century German music*, a cura di M.J. Budds, Hillsdale, Pendragon, pp. 19-60.
- R. Lawson, 1986. *Stravinsky and the pianola*, in *Confronting Stravinsky. Man, musician, and modernist*, a cura di J. Pasler, Berkeley - Los Angeles - London, University of California Press, pp. 284-301.
- Le Corbusier, 1975. *Quando le cattedrali erano bianche*, Faenza, Faenza Editrice.
- N. Leonard, 1962. *Jazz and the white americans. The acceptance of a new art form*, Chicago, University of Chicago Press.

- R. Leydi e S. Mantovani, 1970. *Dizionario della musica popolare europea*, Milano, Bompiani.
- R. Leydi, 1992. *Le fortune (o le sfortune) di Gershwin in Italia*, in *Gershwin*, a cura di G. Vinay, Torino, EDT, pp. 305-342.
- R. Leydi 2004. *Testo di 'Ritratto di città'*, in De Benedictis, 2004a, pp. 304-310.
- Z. Lissa, 1966. *Aesthetische Funktion des musikalischen Zitats*, «Die Musikforschung», IV, pp. 364-377.
- G. Lista, 2001. *Cinema e fotografia futurista*, Milano, Skira.
- A. Lomax, *The land where blues began*, London, Minerva, 1993.
- D. Lombardi, 1996. *Il suono veloce. Futurismo e futurismi in musica*, Milano - Lucca, Ricordi - LIM.
- D. Lombardi e C. Piccardi (a cura di), 2004. *Rumori futuri. Studi e immagini sulla musica futurista*, Firenze, Vallecchi.
- F.G. Lorca, 1958. *Tutto il teatro*, a cura di V. Bodini, Milano, Mondadori.
- E. Lott, 1997. *The whiteness of film noir*, «American Literary History», IX, pp. 542-566.
- R.E. Lotz, 1997. *Black people. Entertainers of african descent in Europe and Germany*, Bonn, B. Lotz.
- B. Maderna e W. Steinecke, 2001. *Carteggio*, a cura di R. Dalmonte, Lucca, LIM, (Quaderni di «Musica/Realtà», 49)
- B. Maderna, 2000. *Texte pour une conférence (1953-54)* in N. Verzina, *Bruno Maderna: Étude historique critique*, pp. 38-58.
- B. Maderna, 2001. *Don Perlimplin, ossia il trionfo dell'amore e dell'immaginazione. Ballata amorosa di Federico Garcia Lorca (1961)*, a cura di S. Gorli, Milano, Suvini Zerboni, 2001.
- F. Magnani, 1981. *Considerazioni sul rapporto tra musica e testo nell'opera di Bruno Maderna*, «Ricerche Musicali», V, 1981, pp. 6-25.
- G. Mangini, 1998. *Le esperienze cinematografiche di Bruno Maderna*, Venezia, Videoteca Pasinetti.
- E.W. Marvin e R. Hermann (a cura di), 1995. *Concert music, rock and jazz since 1945. Essays and analytical studies*, Rochester, University of Rochester Press.
- O. Mattis, 2006. *From bebop too poo-wip. Jazz influences in Varese's Poème électronique*, in *Edgar Varèse. Composer, sound sculptor, visionary*, a cura di F. Meyer e H. Zimmermann, Woodbridge, The Boydell Press, pp. 309-317.
- J.A. Maurer, 1998. *A Comparison of free jazz to 20th-century classical music. Similar precepts and musical innovations*. <<http://ccrma.stanford.edu/~blackrse/freejazz.html>>.
- A. Mazzoletti, 2004. *Il jazz in Italia. Dalle origini alle grandi orchestre*, Torino, EDT.
- D. Meeker, 1981. *Jazz in the movies*, New York, Da Capo Press.
- D. Meltzer (a cura di), 1993. *Reading jazz*, San Francisco, Mercury House.
- C. Merrell Berg, 1978. *Cinema sings the blues*, «Cinema Journal», XVII, pp. 1-12.
- L.B. Meyer, 1992. *Emozione e significato nella musica*, Bologna, Il mulino.
- S. Miceli e E. Morricone, 2001. *Comporre per il cinema. Teoria e prassi della musica nel film*, a cura di L. Gallenga, [S.l.], Fondazione Scuola nazionale di cinema.
- K. Michael, 1995. *Paul Hindemiths Jazz-Rezeption. Stationen einer Episode*, «Musiktheorie»,

- X, pp. 63-72.
- M. Mila, 1999. *Maderna musicista europeo*, 2a ed., Torino, Einaudi (1a ed.: 1976).
- D. Milhaud, 1995. *Milhaud. My happy life*, a cura di D. Evans, G. Hall e C. Palmer, London - New York, M. Boyars (trad. ingl. di *Notes sans musique*, Paris, Juillard, 1949)
- G. Montecchi, 1983. *Bruno Maderna e la musica "leggera"*, «Musica/Realtà», 10, pp. 55-61
- G. Montecchi, 1989. *Il lavoro di precomposizione in Serenata n. 2*, in *Studi su Bruno Maderna*, a cura di M. Baroni e R. Dalmonte, Milano, Suvini Zerboni, pp. 109-137.
- G. Morelli (a cura di), 1994. *Alfredo Casella negli anni di apprendistato a Parigi. Atti del Convegno internazionale di studi*, Firenze, Olschki.
- C. Morley, 1991. *Il cavallo di Troia*, a cura di C. Pavese, Torino, Einaudi.
- U. Mosch, 1999, *Premessa del curatore*, in M. Mila, *Maderna musicista europeo*, 2a ed., Torino, Einaudi, pp. VI-XIV.
- E. Muller, 1998. *Dark city. The lost world of film noir*, New York, St. Martin's Griffin.
- J. Naremore, 1998. *More than night. Film noir and its contexts*, Berkeley, University of California Press.
- J.J. Nattiez, M. Baroni, M. Bent e R. Dalmonte (a cura di), 2001. *Enciclopedia della musica*, I, Torino, Einaudi.
- J.J. Nattiez, 2004. *Il combattimento di Crono e Orfeo. Saggi di semiologia musicale applicata*, Torino, Einaudi.
- C. Neidhöfer, 2005. "Blues" through the serial lens. Transformational process in a fragment by Bruno Maderna, «Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung», 18, pp. 14-20.
- F. Nicolodi, 1990. *Orizzonti musicali italo-europei, 1860-1980*, Roma, Bulzoni.
- F. Nicolodi, 2000. *I paradossi del futurismo musicale italiano*, in *Sequenze per Luciano Berio*, a cura di E. Restagno, Milano, Ricordi, pp. 151-164.
- J. Noller, 1989. *Dimensioni musicali. Le composizioni di Bruno Maderna nel primo dopoguerra*, in *Studi su Bruno Maderna*, a cura di M. Baroni e R. Dalmonte, Milano, Suvini Zerboni, pp. 75-108.
- M. Novati, 2001. *The archive of the "Studio di Fonologia di Milano della Rai"*, «Journal of New Music Research», XXX, pp. 395-402.
- M.M. Novati, 2002. *Archivio dello "Studio di Fonologia di Milano della RAI"- Catalogo aggiornato al 21/02/2002*, Milano, RAI-ERI.
- C.J. Oja, 1994. *Gershwin and american modernists of the 1920s*, «The Musical Quarterly», LXXVIII, pp. 646-668.
- J.P. Olive, 2002. *Deux soldats. Musique populaire et musique savante au début du XXe siècle. Alban Berg et Igor Stravinsky*, «Musurgia», IX, pp. 47-60.
- C. Partsch, 1994. *Hannibal ante portas. Jazz in Weimar*, in *Dancing on the volcano. Essays on the culture of the Weimar Republic*, a cura di S. Brockmann e T.W. Kriesche, Columbia, Camden House, pp. 105-116.
- G. Patroni Griffi, 1999. *Tutto il teatro*, a cura di P. Bosisio, Milano, A. Mondadori.
- C. Pavese, 1991. *Nota del traduttore*, in C. Morley, *Il cavallo di Troia*, a cura di C. Pavese, Torino, Einaudi, pp. 212-213.
- N. Perloff, 1991. *Art and the everyday. Popular entertainment and the circle of Erik Satie*,

Oxford, Clarendon Press.

- C. Perret, 2003. *L'adoption du jazz par Darius Milhaud et Maurice Ravel*, «Revue de Musicologie», LXXXIX, pp. 311-347.
- J.K. Peukert Dedev, 1987. *Die Weimarer Republik 1918-1933. Krisenjahre der klassischen Moderne*, Frankfurt am Main, Suhrkamp. trad. it. *La repubblica di Weimar*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996.
- C. Piccardi, 1985. Voce 'Futurismo', in *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti. Il lessico*. diretto da Alberto Basso, Torino, UTET, pp. 307-317.
- A. Piovesan, 1950. *Festival di opere radiofoniche*. «Radiocorriere», XXVII, 10, 5-11 marzo, p. 12.
- L. Pinzauti, 1972. *A colloquio con Bruno Maderna*, «Rivista Musicale Italiana», VI, pp. 545-552.
- M. Piras, 1998. *Il radicamento del jazz in Italia*, in *Italia millenovecentocinquanta*, a cura di G. Salvetti e B.M. Antolini, Milano, Guerini e Associati, pp. 238-301.
- A. Polillo, 1978, *Stasera jazz*, 1978, Milano, A. Mondadori.
- A. Polillo, 1978. *Stasera jazz*, Milano, A. Mondadori.
- R. Porfirio, 1992a. *Among the living*, in *Film noir. An encyclopedic reference to the american style*, 3a ed., a cura di A. Silver e E. Ward, Woodstock, The Overlook Press, pp. 11-12.
- R. Porfirio, 1992b. *When strangers marry*, in *Film noir. An encyclopedic reference to the american style*, 3a ed., a cura di A. Silver e E. Ward, Woodstock, The Overlook Press, pp. 307-308.
- R. Porfirio, 1999. *Dark jazz. Music in the film noir*, in *Film noir reader 2*, a cura di A. Silver e J. Ursini, New York, Limelight, pp. 177-187.
- R. Pozzi, 2001. *L'ideologia neoclassica*, in *Enciclopedia della Musica*, I, a cura di J.J. Nattiez, M. Baroni, M. Bent e R. Dalmonte Torino, 2001, pp. 444-470.
- M. Praloran, 2002. *Il tempo nel romanzo*, in *Il romanzo*, III, a cura di M. Franco, Torino, Einaudi, pp. 225-250.
- R. Prendergast, 1992. *Film music. A neglected art*, New York, W.W. Norton.
- V.J. Propp, 2000. *Morfologia della fiaba*, Torino, Einaudi, 2000.
- C. Prost, 1988. *The concert in G for piano and orchestra*, «Analyse musicale», XI, pp. 78-82.
- R. Radano, 2000. *Hot fantasies. American modernism and the idea of black rhythm*, in *Music and the racial imagination*, a cura di R. Radano e P.V. Bohlman, Chicago - London, The University of Chicago Press, pp. 459-479.
- Ken Rattenbury, 1990. *Duke Ellington, Jazz Composer*, London, Yale University Press.
- E. Rapee, 1970. *Encyclopedia of music for pictures*, New York, Arno Press & The New York Times. Riproduzione facsimilare dell'edizione: New York, Belwin, 1925.
- M. Ravel, 1990. *A Ravel reader: Correspondence, articles, interviews*, a cura di A. Orenstein, New York, Columbia University Press.
- G. Rimondi, 1999. *La scrittura sincopata. Jazz e letteratura nel Novecento italiano*, Milano, B. Mondadori.
- V. Rizzardi e A.I. De Benedictis (a cura di), 2000. *Nuova musica alla radio. Esperienze allo Studio di Fonologia della RAI di Milano, 1954-1959*, Roma, CIDIM-ERI
- V. Rizzardi, (a cura di), 2001. *L'undicesima musa. Nino Rota e i suoi media*, Roma, RAI-

ERI.

- V. Rizzardi, 2004. *La "nuova scuola veneziana". 1948-1951*, in *Le musiche degli anni Cinquanta*, a cura di G. Borio, G. Morelli e V. Rizzardi, Firenze, Olschki.
- V. Rizzardi, 2005. *Composizione sperimentale e popular music: un'indagine storica*, in *Atti del Convegno internazionale 'Composizione e sperimentazione nel rock britannico 1966-1976' (Cremona 20/22 ottobre 2005)* a cura di Gianmario Borio e Serena Facci.
<http://www.unipv.it/britishrock1966-1976/saggiit.htm>
- J.B. Robinson, 1994a. *Jazz reception in Weimar Germany. In search of a shimmy figure*, in *Music and performance during the Weimar Republic*, a cura di B. Gilliam, Cambridge, Cambridge University press, pp. 107-134.
- J.B. Robinson, 1994b. *The jazz essays of Theodor Adorno. Some thoughts on jazz reception in Weimar Germany*, «Popular Music», XIII, pp. 1-25.
- S. Rode-Breymann, 1995. *Aus der Sphäre der Unterhaltungsmusik. Alban Bergs Konzertarie 'Der Wein'*, «Musiktheorie», X, pp. 37-56.
- L. Rognoni, 1954. *Espressionismo e dodecafonia*, Torino, Einaudi.
- L. Rognoni, 1995. *Allez-hop*, in *Berio*, a cura di E. Restagno, Torino, EDT, pp. 62-65.
- M. Romito, 2000. *I commenti musicali di Bruno Maderna. Radio, televisione, teatro*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», XXXIV, pp. 233-268; XXXVI, pp. 79-98.
- M. Romito, 1983. *Il balletto "Das eiserne Zeitalter"*, «Musica/Realtà», 10, pp. 63-69.
- M. Romito, 2003. *Bruno Maderna alla RAI. Cronologia delle registrazioni e dei concerti: 1935-1973*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», XXXVII, pp. 89-127
- M. Romito, 2004. *Discografia*, in *Bruno Maderna. Studi e testimonianze*, a cura di R. Dalmonte e M. Russo, Lucca, LIM, pp. 343-381.
- N. Ruwet, 1959. *Contradictions du langage serial*, «Revue Belge de Musicologie», XIII, pp. 83-97.
- E.W. Said, 1999. *Orientalismo*, Milano, Feltrinelli.
- F.A. Salamone, 2005. *Jazz and its impact on European classical music*, «The Journal of Popular Culture», XXXVIII, pp. 732-743.
- G. Salvetti e B.M. Antolini (a cura di), 1998. *Italia millenovecentocinquanta*, Milano, Guerini e Associati.
- G. Salvetti, 2000. *Ideologie politiche e poetiche musicali nel Novecento italiano*, «Rivista Italiana di Musicologia», XXXV, pp. 107-134.
- P.W. Schatt, 1986. *Exotik in der Musik des 20. Jahrhunderts. Historisch-systematische Untersuchungen zur Metamorphose einer ästhetischen Fiktion*, München - Salzburg, Katzbichler.
- P.W. Schatt, 1994. *Reflections of jazz. The compositions of Maurice Ravel and Brend Alois Zimmermann as musical interpretations of jazz*, «Musik und Bildung», XXVI, pp. 30-38.
- W.P. Schatt, 1995. *Jazz in der Kunstmusik. Studien zur Funktion afro-amerikanischer Musik in Kompositionen des 20. Jahrhunderts*, Kassel, Bosse.
- D. Schiff, 1997. *Rhapsody in blue*, Cambridge, Cambridge University Press.
- G. Schuller, 1986. *Musings. The musical world of Gunther Schuller*, New York, Oxford University Press.
- G. Schuller, 1996. *Il Jazz. Il periodo classico. Gli anni Venti*, a cura di M. Piras, Torino,

EDT.

- G. Schuller, 1997. *Jazz and musical exoticism*, in *The exotic in western music*, a cura di J. Bellman, Boston, Northeastern University Press, pp. 281-291.
- G. Schuller, 2001, 'voce' *Third stream*, in *The new Grove dictionary of music and musicians*, 2^a ed., a cura di S. Sadie, XXV, p. 401.
- H. Schwab, 1979. *Zur Rezeption des Jazz in der komponierten Musik*, «Dansk Arbog for Musikforskning», X, pp. 127-177.
- W.A. Shack, 2001. *Harlem in Montmartre. A Paris jazz story between the great wars*, Berkeley, University of California Press.
- A. C. Shreffler, 1996. *Classicizing jazz. Concert jazz in Paris and New York in the 1920s*, in *Die Klassizistische Moderne in der Musik des 20. Jahrhunderts*, Basel, Amadeus.
- M. Soldati, 1935. *America primo amore*, Firenze, Bemporad.
- P. Stanfield, 2002. *An excursion into the lower depths. Hollywood, urban primitivism, and St. Louis blues, 1929-1937*, «Cinema Journal», XLI, pp. 84-108.
- S.F. Starr, 1995. *Bamboula! The life and times of Louis Moreau Gottschalk*, New York - London, Oxford University Press.
- F. Steiner, 1976. *An examination of Leith Stevens' use of jazz in 'The wild one'*, «Filmmusic Notebook», II, pp. 26-35.
- I. Stravinskij e R. Craft, 1962. *Expositions and Developments*, Garden city, Doubleday.
- C.J.J. Stuessy, 1978. *The confluence of jazz and classical music from 1950 to 1970*, Ann Arbor, UMI, Ph.D. diss., University of Rochester, 1978.
- L. Sudbury, 1995. *Cronaca di un genere mai nato. Alla ricerca di un genere noir italiano degli anni Cinquanta*, «Comunicazioni sociali», XVII, pp. 271-295.
- P. Tagg, 1998. *Tritonal crime and 'music as music'*, in *Norme con ironie. Scritti per i settant'anni di Ennio Morricone*, a cura di S. Miceli, L. Gallenga e L. Kokkaliari, Milano, Suvini Zerboni, pp. 273-312.
- P. Tagg, 2005. *Significati musicali, classici e popular. Il caso "angoscia"*, in *Enciclopedia della musica*, V, a cura di J.J. Nattiez, M. Baroni, M. Bent e R. Dalmonte, Torino, Einaudi, pp. 1037-1064.
- P. Tagg e B. Clarida, 2003. *Ten little title tunes. Towards a musicology of the mass media*, New York - Montreal, The Mass Media Music Scholars' Press.
- G. Testoni e E. Levi, 1938. *Introduzione alla vera musica jazz*, Milano, Magazzino musicale.
- F. Tirro, 2002. *Jazz leaves home. The dissemination of "hot" music to Central Europe in Jazz and the Germans. Essays on the influence of "hot" american idioms on the 20th-century German music*, a cura di M.J. Budds, Hillsdale, Pendragon, pp. 61-82.
- D. Tortora, 1990. *Nuova consonanza. Trent'anni di musica contemporanea in Italia (1959-1988)*, Lucca, LIM.
- J.F. Trubert, 2005. *"Rhythmus unserer Zeit". Le sfide del rinnovamento formale dell'Opera di Kurt Weill*, «Musica/Realtà», 77, pp. 143-153.
- M. Venuti, 1985. *Il teatro di Dallapiccola*, Milano, Suvini Zerboni, 1985.
- L. Paciscopi, 2004. *Dallapiccola e il jazz*, «Nuova antologia», CXXXIX, pp. 260-263.
- N. Verzina, 1993. *Procedimenti di costruzione ed elaborazione del materiale in Improvvisazione*

- N.2' (1953) di Bruno Maderna, «Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung», 9, pp. 50-55.
- N. Verzina, 1995. *Concezione poetica e pensiero formale nel Maderna post-seriale. Il Konzert für oboe und Kammerensemble (1962-63)*, «Studi Musicali», XXIV, pp. 131-159.
- N. Verzina, 1999. *Tecnica della mutazione e tecnica seriale in 'Vier Briefe' (1953) di Bruno Maderna*, «Rivista Italiana di Musicologia», XXXIV, pp. 309-345 .
- N. Verzina, 2003. *Bruno Maderna. Etude historique critique*, Paris, L'Harmattan.
- G. Vinay, (a cura di), 1992. *Gershwin*, Torino, EDT.
- M.A. Weiner, 1991. *Urwaldmusik and the Borders of German Identity. Jazz in literature of the Weimar Republic*, «The German Quaterly», LXIV, pp. 475-487.
- E. West Marvin e R. Hermann (a cura di), 1995. *Concert music, rock and jazz since 1945. Essays and analytical studies*, Rochester, University of Rochester Press.
- T. Williams, 1973. *Un tram che si chiama desiderio*, Torino, Einaudi.
- R. Zanetti, 1985. *La musica italiana del Novecento*, III, Busto Arsizio, Bramante.