

RIVISITAZIONI E INNOVAZIONI

LA RICEZIONE DI MONTEVERDI

NEI COMPOSITORI ITALIANI

DALLA SECONDA METÀ DEL XX SECOLO

A cura di

Gianmario Borio e Angela Carone



© Fondazione Giorgio Cini onlus, Venezia, 2022

ISBN 978-88-96445-26-6

In copertina: Tono Zancanaro, *Poppea*, china a tratto (1976). Archivio Storico
“Tono Zancanaro”, Padova. Per gentile concessione

Impaginazione e grafica: Matteo Broccoli

RIVISITAZIONI E INNOVAZIONI
LA RICEZIONE DI MONTEVERDI
NEI COMPOSITORI ITALIANI
DALLA SECONDA METÀ DEL XX SECOLO

A cura di
Gianmario Borio e Angela Carone



INDICE

Gianmario Borio e Angela Carone

Introduzione VII

Mila De Santis

Monteverdi sul cammino di Dallapiccola: Il ritorno di Ulisse in patria 1

Paolo Dal Molin

*Emblema epocale, artefice esemplare, autorità legittimante:
Claudio Monteverdi nel pensiero di Luigi Nono* 23

Michele Chiappini

*Scritture dell'interpretazione: Orfeo e Poppea nelle «realizzazioni»
di Bruno Maderna nel centenario monteverdiano (1967)* 55

Federica Marsico

*La prospettiva di Sylvano Bussotti nella ricezione novecentesca
di Monteverdi* 91

Alessandro Maras

Fausto Razzi e la 'parola' di Monteverdi 119

Angela Carone

*Dalla teoria alla pratica. Claudio Monteverdi secondo
Domenico Guaccero* 141

Rodolfo Baroncini

*Squarci di ricezione monteverdiana da Berio in poi:
il Combattimento di Tancredi e Clorinda e un recentissimo sequel
di Ambrosini* 161

Gianmario Borio e Angela Carone

Introduzione

La storia della musica può essere rappresentata come l'intrecciarsi di processi di ricezione. Una caratteristica dell'epoca moderna è che ogni compositore si riferisce a un passato reale o immaginato, inserendo la propria opera in una successione di eventi della quale essa appare come il più recente anello. Come ha osservato Carl Dahlhaus, il processo di ricezione non è che la controparte o il risvolto di una «storia degli effetti» (*Wirkungsgeschichte*, nella definizione di Hans-Georg Gadamer) che si origina con energia specifica da ogni singolo autore o sua opera. La storia degli effetti si fonda sulla premessa che il senso dell'opera non si esaurisca nel momento della sua fissazione nell'autografo o in quello della sua prima esecuzione, ma si dispieghi in arcate storiche più o meno estese.¹ Pertanto la distanza storica non rappresenta un ostacolo per la comprensione; al contrario «fa venire in luce il senso vero contenuto in un fenomeno. Ma la messa in luce del senso vero contenuto in un testo o in una produzione artistica non giunge a un certo punto alla sua conclusione; è in realtà un processo infinito».² In campo musicale la ricezione si svolge su diversi piani: la sagistica, le esecuzioni e i correlati stili interpretativi, le trascrizioni, le analisi di musica del passato da parte dei compositori e l'impiego di tecniche preesistenti in nuove opere. L'interesse dei compositori per il passato è parte stessa della formazione della propria identità nel presente; con le loro opere essi

¹ Carl Dahlhaus, *Fondamenti di storiografia musicale* [1977], Discanto, Fiesole, 1980, pp. 187-205.

² Hans-Georg Gadamer, *Verità e metodo* [1960], a cura di Giovanni Vattimo, Bompiani, Milano, 2000, p. 617 (§ *Il significato ermeneutico della distanza temporale*, pp. 603-621).

fanno storia anche consolidando questi percorsi storici di lunga durata.

La riesumazione della musica rinascimentale e barocca rappresenta uno dei capitoli fondamentali della cultura musicale del XX secolo. L'allontanamento dal sistema di regole e principi comunicativi del linguaggio tonale ha assunto vigore nell'appropriazione di un passato lontano che però appariva sorprendentemente vicino per il modo di concepire le testure musicali, per il primato della dimensione architettonico-matematica e per un tipo di espressione estraneo alla soggettività moderna. Prendiamo ad esempio la trascrizione di alcuni brani dell'*Odhecaton* di Ottaviano Petrucci, che Bruno Maderna fece all'inizio degli anni Cinquanta; Susanna Pasticci la interpreta come «risposta all'esigenza di considerare la storia come fonte di progettazione dei propri codici linguistici, come modello di riferimento utile all'attivazione di procedimenti che permettano di rimodulare e 'reinventare' certe tecniche del passato in base alle esigenze del proprio presente estetico».³ L'interesse di Maderna e Luigi Nono per la polifonia franco-fiamminga si scatenò grazie alla duplice influenza dei loro maestri Gian Francesco Malipiero e Hermann Scherchen; tuttavia si colloca in un quadro più ampio di riferimento alla musica antica che ha i suoi baluardi in Paul Hindemith e Olivier Messiaen.⁴ La ricezione della musica di Claudio Monteverdi ha però caratteristiche peculiari; tra i compositori italiani si intensifica proprio nella fase di trasformazione e ampliamento della serialità multidimensionale. Non è trascurabile che i casi più significativi di ricezione monteverdiana al di fuori dell'Italia riguardino due compositori con forti legami culturali e personali con il nostro Paese: Henri Pousseur e Hans Werner Henze. Pousseur utilizzò una sequenza armonica dal *Ritorno di Ulisse in patria* in *Votre Faust* (1961-68) e nella sua trattazione sulla nuova armonia evocò più volte l'esigenza di «'fare rimare' Monteverdi e Webern».⁵ Dal canto suo Henze propose nel 2003 una personale 'traduzione' del mito di Orfeo in *Aristaeus*, da

³ Susanna Pasticci, *Memorie di Petrucci a Venezia, quattro secoli dopo*, in *Venezia 1501: Petrucci e la stampa musicale. Atti del Convegno Internazionale di Studi* (Venezia, 10-13 ottobre 2001), a cura di Giulio Cattin e Patrizia Dalla Vecchia, Edizioni Fondazione Levi, Venezia, 2005, pp. 683-717: 684.

⁴ Cfr. Dieter Gutknecht, *Paul Hindemith und die alte Musik*, in *Paul Hindemith – Komponist zwischen Tradition und Avantgarde*, hrsg. von Norbert Bolin, Schott, Mainz-New York, 1999, pp. 102-114. Il considerevole interesse di Olivier Messiaen per la musica antica e in particolare per l'autore dell'*Orfeo* è testimoniato dalle sue *Vingt Leçons d'Harmonie (dans le style de quelques auteurs importants de "l'Histoire Harmonique" depuis Monteverdi jusqu'à Ravel)*, uscite nel 1939 per i tipi parigini Alphonse Leduc.

⁵ Henri Pousseur, *Applications analytiques de la «technique des réseaux»* [1998], in Id., *Série et harmonie généralisées. Une théorie de la composition musicale*, Écrits (1968-1998) choisis et présentés par Pascal Decroupet, Mardaga, Wavre, 2009, pp. 243-294: 243; similmente alle pp. 48 e 227.

INTRODUZIONE

lui monteverdianamente definito «dramma in musica», la cui strumentazione ha un effetto di straniamento e mette in una luce crepuscolare la vicenda.⁶

Gli «echi monteverdiani» ravvisabili tra i compositori italiani attivi dal secondo dopoguerra rappresentano un fenomeno ampio e sfaccettato.⁷ In alcuni casi – Niccolò Castiglioni, Domenico Guaccero e Giacomo Manzoni – l'interesse per il Cremonese lascia non solo tracce nelle loro composizioni, ma si manifesta anche in pubblicazioni di un certo respiro. Dietro queste narrazioni storiche di solido fondamento metodologico si percepisce un orientamento condiviso: i compositori dell'avanguardia italiana considerano Monteverdi come il «creatore della musica moderna» in modo più radicale di quanto Leo Schrade aveva prospettato nel suo libro omonimo.⁸ Questa convinzione si palesa in modo inequivocabile nei commenti su passaggi di composizioni monteverdiane che Luciano Berio formulò in una puntata dedicata all'armonia della sua pionieristica serie televisiva *C'è musica & musica* (1972):

La musica di Monteverdi ha questo di straordinario: non soltanto rappresenta la sintesi di tutto quanto era successo prima, fino a tutto il Cinquecento, ma anche, in un certo senso, di tutto quanto sarebbe successo dopo. Per quanto riguarda la musica vocale, si può dire che Monteverdi abbia 'liberato' la voce: per la prima volta nella storia della musica le diverse tecniche vocali sembrano, nel loro insieme, una meditazione sulla molteplicità dell'espressione vocale. [...] [Prendendo spunto dal *Combattimento*] La visione musicale di Monteverdi mette a nudo, nella voce, accenti e sentimenti mai uditi prima di allora. Tutto è così scarno, lapidario e mobile. Questo è stato il modello per tanti stili rappresentativi successivi e lo è ancora oggi per molti di noi.⁹

Alla fine del suo studio monografico del 1969 Manzoni sottolinea il significato epocale della svolta impressa da Monteverdi: la sua musica «scuote per la prima volta l'animo umano, per la prima volta scava nella parola, riveste l'azione

⁶ Approfondimenti sul lavoro del compositore tedesco si possono leggere in Federica Marsico, *Une perspective inédite sur le mythe d'Orphée et Eurydice: Aristaeus de Hans Werner Henze*, in *Orphée aujourd'hui. Lire, interpréter...*, éd. par Giordano Ferrari et Joël Heuillon, L'Harmattan, Paris, 2019, pp. 77-90.

⁷ L'espressione qui virgolettata rimanda al titolo del seminario *Echi monteverdiani nel Novecento italiano*, coordinato da Gianmario Borio e Anna Tedesco, che ha avuto luogo alla Fondazione Giorgio Cini di Venezia il 6 e 7 dicembre 2018 (https://www.cini.it/wp-content/uploads/2018/08/Pieghevole_Monteverdi_DEF.pdf). Alcuni saggi contenuti nel presente volume sono una versione rielaborata delle relazioni presentate in quell'occasione.

⁸ Cfr. Leo Schrade, *Monteverdi Creator of Modern Music*, Victor Gollancz, London, 1951.

⁹ [Luciano Berio], *Recondita armonia*, in *Una polifonia di suoni e immagini*, a cura di Angela Ida De Benedictis, Feltrinelli Real Cinema, Milano, 2013, pp. 61-68: 62 (volume allegato al cofanetto con 2 CD Luciano Berio, *C'è musica & musica*).

drammatica di penetrante forza espressiva, scardina le vecchie auree norme per edificare un mondo di sentimenti vivi, più vicini all'uomo e più immediati rispetto a quelli sottoposti ai canoni classici». ¹⁰ Un atteggiamento analogo sta alla base delle argomentazioni di Guaccero, la cui incisiva indagine si sofferma sui rapporti tra monodia, contrappunto e armonia: «Monteverdi rappresenta [...] l'avvenire. La sua opera, dove il cromatismo s'incontra col basso continuo, la lirica individuale con la rappresentazione e col gesto teatrale, è il crogiolo della musica moderna, nella sua umanità e nelle sue contraddizioni». ¹¹

Nel suo articolo del 1956 *Significato storico del melodramma nella prima metà del Seicento*, in gran parte incentrato su Monteverdi, Castiglioni aveva invece gettato luce su un versante che svolgerà un ruolo di primo piano nel processo di ricezione della sua arte, sebbene spesso in modo latente per i compositori italiani impegnati nella realizzazione di un nuovo teatro musicale: il rapporto tra le strutture musicali del nascente melodramma e la realtà sociale in cui esso ha avuto origine. Per Castiglioni nell'*Orfeo* coesistono da un lato «un'ambientazione pastorale, prevalentemente serena, derivata dal Poliziano, rigorosamente formalistica entro i limiti della più esatta collocazione storica del concetto desanctisiano di 'arte per l'arte'», dall'altro «in intima e fertilissima contraddizione, un oscuro proporsi di motivi angosciati, umanizzati fino alle più intime fibre del respiro musicale, sintomo di una realtà sociale compatta e ordinata solo ufficialmente, nel chiuso di una parata di corte, ma tutt'altro che stabile in un'effettiva coerenza poetica». ¹²

Il presente volume indaga la presenza di Monteverdi in una selezione esemplare di compositori italiani, dall'epoca della seconda Guerra Mondiale ai giorni nostri, i cui presupposti poetici sono svincolati dall'impostazione nazionalistica prevalente nei decenni precedenti. Nei sette saggi il processo di ricezione viene primariamente osservato sui piani della tecnica compositiva, della riflessione teorica e della prassi esecutiva; esso si interseca talvolta con le innovazioni introdotte dalla ricerca musicologica negli stessi decenni, ma ha motivazioni e inclinazioni diverse. Infatti Monteverdi irrompe in un quadro teorico e concettuale che si era definito mediante la generalizzazione del principio seriale, la composizione elettronica del suono e l'emergere del gesto come componente fondamentale della drammaturgia musicale. In pochi casi

¹⁰ Giacomo Manzoni, *Monteverdi, il nuovo in pratica* [1969], in Id., *Scritti*, a cura di Claudio Tempo, La Nuova Italia, Firenze, 1991, pp. 157-198: 197-198.

¹¹ Domenico Guaccero, *Monteverdi fra l'antica e la moderna musica* [1966], in Id., *“Un Iter segnato”. Scritti e interviste*, a cura di Alessandro Mastropietro, Ricordi-LIM, Milano, 2005, pp. 255-261: 258.

¹² Niccolò Castiglioni, *Significato storico del melodramma nella prima metà del Seicento*, «La Rassegna Musicale», XXVI, 1956, pp. 196-203: 199.

INTRODUZIONE

è stato possibile fissare l'entità della ricezione in concreti dati tecnici; ma ciò è tipico dei processi di ricezione nei quali l'oggetto al quale il compositore si accosta è immerso in un orizzonte complesso e stratificato, costituitosi mediante le sue esperienze di studio e ascolto e i diversi approcci alla dinamica della storia musicale.

L'interesse per Monteverdi inizia gradualmente a manifestarsi in Italia agli albori del Novecento, come testimoniano le trascrizioni e orchestrazioni del *Lamento di Arianna* e di *Orfeo* ad opera di Ottorino Respighi, Giacomo Orefice e Gaetano Cesari, risalenti agli anni 1908-10.¹³ È però grazie alla meticolosa opera di trascrizione ed edizione del *corpus* monteverdiano, avviata negli anni Venti da Gian Francesco Malipiero, che il fenomeno si dipana e articola soprattutto nell'ambito della trascrizione; in coerenza con Malipiero, compositori come Alceo Toni, Virgilio Mortari, Giorgio Federico Ghedini, Riccardo Nielsen, Valentino Bucchi perseguivano l'ideale di ricostruzione dell'originale, con una spiccata inclinazione filologica, senza tuttavia tralasciare maneggiamenti a livello strumentale e talvolta strutturale.¹⁴ I due termini (trascrizione e ammodernamento) sono strettamente correlati, giacché l'obiettivo è quello di rendere percettibile all'orecchio attuale la finezza della rappresentazione dei sentimenti, che era espressa in modo dirompente con i mezzi del XVII secolo. Il rapporto tra trascrizione e composizione è oggetto di discussione musicologica a partire dalle rielaborazioni di opere bachiane di Busoni, Schönberg, Webern e Casella.¹⁵ La consapevolezza di questo rapporto dà un'impronta anche alla trascrizione del *Ritorno di Ulisse in patria* che Luigi Dallapiccola realizzò nel 1942; la definizione «traduzione musicale», da lui impiegata in riferimento a

¹³ Non potendo qui fornire una esaustiva panoramica degli studi dedicati al tema, si rimanda ai recenti lavori di Federico Lazzaro, *I meccanismi ricettivi della musica antica nelle trascrizioni novecentesche dell'Orfeo di Monteverdi*, «Il Saggiatore musicale», XVII/2, 2010, pp. 197-236; Paolo Giorgi, *L'Incoronazione di Poppea di Gaetano Cesari: Monteverdi in un'inedita versione novecentesca*, «Philomusica on-line», IX/2, 2010, pp. 308-331; Anna Tedesco, *La critica musicale italiana davanti a L'Orfeo: 1909-1935*, in *Tra ragione e pazzia. Saggi di esegesi, storiografia e drammaturgia musicale in onore di Fabrizio Della Seta*, a cura di Federica Rovelli, Claudio Vellutini e Cecilia Panti, ETS, Pisa, 2022, pp. 513-534.

¹⁴ La prima riduzione per canto e pianoforte di *Orfeo* per mano di Malipiero fu pubblicata nel 1923 e precedette di tre anni l'uscita del volume inaugurale degli *opera omnia* di Monteverdi. Sull'operazione condotta da Malipiero si vedano, oltre alla sua prefazione al *Primo libro di madrigali a cinque voci* (s.n., Asolo, 1926) e al volume da lui firmato *Così parlò Claudio Monteverdi*, All'insegna del Pesce d'oro, Milano, 1967, il saggio di Guglielmo Barblan, *Malipiero trascrittore*, in *Omaggio a Malipiero*, a cura di Mario Messinis, Leo S. Olschki, Firenze, 1977, pp. 21-28.

¹⁵ Alberto Mantelli, *Compositore e trascrittore*, «La Rassegna Musicale», VII/2, marzo-aprile 1934, pp. 97-108, e Ferdinando Ballo, *Interpretazione e trascrizione*, «La Rassegna Musicale», IX/6, giugno 1936, pp. 190-191.

questo lavoro, è indicativa della libertà del suo approccio; tale atteggiamento può includere l'aggiunta di frammenti connettori, l'elaborazione di sezioni più ampie a partire dai materiali dell'autore o arrangiamenti di parti da cui può originarsi un «tema conduttore».¹⁶ Con la medesima impostazione si accosterà al Cremonese, anni dopo, Fausto Razzi. Muovendo anch'egli da un'acuta riflessione teorica, incentrata su questioni propriamente esecutive della 'parola' monteverdiana che derivavano dalla profonda esperienza maturata non solo in ambito compositivo, Razzi talvolta 'modernizza' la strumentazione originaria dell'opera oggetto del proprio interesse e integra sezioni e personaggi che erano stati espunti nell'edizione licenziata da Malipiero; per Razzi il lavoro di trascrizione è infatti finalizzato principalmente a «far rivivere le intenzioni che hanno innervato quelle partiture fin dalla loro nascita».¹⁷ Malgrado l'attenzione per le fonti, il testo originale assume il carattere di un'ipotesi o di un ideale alla cui realizzazione il compositore odierno deve dedicare tutte le sue energie. Non si tratta più dunque della «sovrapposizione della personalità del trascrittore», di cui parlava Alberto Mantelli, bensì della consapevolezza di un ampio spazio creativo in cui può, e forse deve, giocare la presentificazione del passato.¹⁸ L'opera del passato è perduta nella sua figura originale, ma gode di una vita ancora più florida nell'emanazione della sua idea tra gli ascoltatori della nostra epoca.

Su questa linea si collocano le trascrizioni di Maderna e Berio, che si configurano come progetti estetici indipendenti e attigui non solo temporalmente alle loro composizioni. Nel capitolo dedicato ai lavori di Bruno Maderna sull'*Orfeo* e sull'*Incoronazione di Poppea* Michele Chiappini scandaglia l'ipotesi sulla sostanza dell'«affetto» nell'epoca di Monteverdi e quindi la riscrittura in vista della produzione di un «effetto» analogo per orecchie contemporanee; affinché ciò avvenga è imprescindibile per il compositore la consapevolezza, fortemente radicata nella poetica maderniana, del potenziale racchiuso nella tradizione, «che sarà sempre impulso per andare avanti».¹⁹ Il principio della rilettura indirizzata verso l'ascolto nella contemporaneità dei capolavori monteverdiani muove anche i progetti di Berio, nella cui prassi

¹⁶ Luigi Dallapiccola, *Per una rappresentazione de "Il ritorno di Ulisse in patria" di Claudio Monteverdi*, conferenza tenuta alla Società "Leonardo da Vinci" di Firenze il 21 maggio 1942 e pubblicata in «Musica», 2, Sansoni, Firenze, 1943, ora in Id., *Parole e musica*, a cura di Fiamma Nicolodi, Il Saggiatore, Milano, 1980, pp. 421-436: 431, 433. Degli aspetti qui accennati si parla in modo approfondito nel presente volume nel saggio di Mila De Santis, *Monteverdi sul cammino di Dallapiccola: Il ritorno di Ulisse in patria*, pp. 1-21.

¹⁷ Si veda in questo volume il saggio di Alessandro Maras, *Fausto Razzi e la 'parola' di Monteverdi*, pp. 119-140: 124.

¹⁸ Mantelli, *Compositore e trascrittore*, cit., p. 101.

¹⁹ Michele Chiappini, *Scritture dell'interpretazione: Orfeo e Poppea nelle «realizzazioni» di Bruno Maderna nel centenario monteverdiano (1967)*, in questo volume, pp. 55-89: 59.

compositiva i procedimenti atti a dar ‘nuova vita’ a repertori lontani nel tempo e geograficamente hanno sempre occupato ampio spazio. Come rileva Rodolfo Baroncini nel saggio che chiude il presente volume, se, da un lato, il ‘beriano’ *Combattimento di Tancredi e Clorinda* del 1966 è ambientato nello scenario che richiama l’allora attuale conflitto in Vietnam, complici la particolare scenografia creata *ad hoc* e i costumi dei protagonisti, dall’altro l’attualizzazione dell’*Orfeo* compiuta circa venti anni dopo da Berio e dai suoi collaboratori passa (anche) attraverso una nuova veste armonico-strumentale, che attinge a sonorità jazzistiche e pop.²⁰ Sulla stessa scia si colloca il «continuo realizzato in salsa rhythm’n blues [con] chitarra elettrica, basso elettrico e organo Hammond [...]» da Giorgio Battistelli nel suo *remake* del celeberrimo madrigale rappresentativo, a testimonianza di come il fenomeno della ricezione monteverdiana in Italia non abbia trovato interruzione allo scoccare del nuovo Millennio (il *Combattimento di Tancredi e Clorinda* di Battistelli è infatti datato 2005).²¹

Arricchimento delle componenti strumentali e scenografiche originarie, ma non solo. Domenico Guaccero e Claudio Ambrosini si sono spinti fino a ‘completare’ la vicenda dei due antagonisti di fede cristiana e musulmana musicata da Monteverdi attraverso l’aggiunta, innovativa nel campo della ricezione di un’opera del passato, di un antecedente e di un *sequel* testuale e musicale. Nel primo caso il lavoro del compositore si inserisce in un ampio progetto teatrale del regista Ezio Alovisei, nel quale Guaccero fu coinvolto sin dalle prime fasi. La messa in scena degli eventi che precedono il combattimento è giustificata dalla necessità ‘didattica’ avvertita da Alovisei di fornire allo spettatore odierno dati sulla vicenda di Tancredi e Clorinda altrimenti poco noti, contrariamente a quanto avveniva all’epoca di Monteverdi. Il *sequel* creato da Ambrosini trova invece la sua ragion d’essere nella volontà di recuperare e dar nuova vita a un analogo progetto già ideato dallo stesso Monteverdi. A prescindere dalle diverse finalità, in entrambi i lavori a spiccare è quella ricerca timbrica che passa dall’elettronica all’uso della cordiera del pianoforte all’impiego di oggetti di uso quotidiano ‘suonati’ nella loro interezza, da sempre cifra stilistica di Guaccero e Ambrosini.²²

Di tutt’altra natura sono le forme di ricezione di Monteverdi sperimentate da Sylvano Bussotti e Luigi Nono, ugualmente interessati da un intenso e autentico

²⁰ Rodolfo Baroncini, *Squarci di ricezione monteverdiana da Berio in poi: il Combattimento di Tancredi e Clorinda e un recentissimo sequel di Ambrosini*, in questo volume, pp. 161-193: 176 ss.

²¹ *Ivi*, p. 183.

²² Ai lavori di Guaccero e Ambrosini in questione sono dedicati i saggi di Angela Carone, *Dalla teoria alla pratica. Claudio Monteverdi secondo Domenico Guaccero*, in questo volume, pp. 141-160, e Baroncini, *Squarci di ricezione monteverdiana da Berio in poi*, cit.

lavoro di assimilazione del suo pensiero e della sua musica. In entrambi esso si concretizza, oltre che in diversi scritti e, nel caso di Bussotti, in un duplice lavoro registico e di ideazione di costumi e bozzetti in vista di un allestimento dell'*Incoronazione di Poppea*, in una ancor più esplicita forma di omaggio al Cremonese.²³ Quest'ultima è resa attraverso la citazione e la rielaborazione di passi o stilemi tratti da opere monteverdiane in lavori appartenenti al teatro (con o senza scena) del secondo Novecento, *in primis* *Lorenzaccio* di Bussotti, che dimostra di voler far proprio anche il testo presente nei passi monteverdiani di cui egli si serve, adattandolo al nuovo contesto in cui la citazione è inserita. Nel caso della musica di Nono, invece, Monteverdi non rivive mediante forme di citazione/rielaborazione, bensì ricorrendo a una trasposizione in chiave moderna di un espediente drammaturgico strettamente connesso al nome del Divino Claudio e al suo *Orfeo*: il ritornello, cui Nono si richiama in lavori inediti ed editi, a ulteriore riprova degli svariati stimoli e delle innumerevoli forme di ricezione a cui l'immensa arte di Monteverdi ha dato vita dalla seconda metà del secolo scorso.²⁴

Per la realizzazione del presente volume sono stati fondamentali il supporto di Manlio Gaddi, responsabile dell'Archivio Storico "Tono Zancanaro" di Padova, che ha gentilmente autorizzato la pubblicazione dell'immagine di copertina, e gli aiuti logistici di Agnese Bonini, Renato Borghi, Federica Di Gasbarro, Tommaso Maggiolo, Federica Marsico, Alessandra Origani, Giovanna Pesaro e Francisco Rocca. A tutti loro vada il nostro più sentito ringraziamento.

²³ Su entrambi gli interventi 'baroccheggianti' di Bussotti, per i quali fu decisivo anche il contributo dello zio Tono Zancanaro, e in generale sulla sua ricezione del Cremonese, si rimanda al contributo di Federica Marsico, *La prospettiva di Sylvano Bussotti nella ricezione novecentesca di Monteverdi*, in questo volume, pp. 91-117.

²⁴ Su questo e su altri tratti della ricezione monteverdiana come attestata dagli scritti e dalla prassi compositiva di Nono è incentrato il saggio di Paolo Dal Molin, *Emblema epocale, artefice esemplare, autorità legittimante: Claudio Monteverdi nel pensiero di Luigi Nono*, in questo volume, pp. 23-54.

Mila De Santis

Monteverdi sul cammino di Dallapiccola: *Il ritorno di Ulisse in patria*

Al critico fiorentino Leonardo Pinzauti, il quale in anni tardi – siamo nel 1967 – gli chiedeva quali fossero gli autori del passato da lui più amati, Dallapiccola rispondeva:

Io ammiro moltissimo [oltre a Bach] anche Monteverdi. Del resto Monteverdi è legato in qualche modo a quella prefigurazione di *Ulisse* che mi accompagna da tanti anni: perché non è certo un caso che Labroca mi chiedesse la trascrizione del *Ritorno di Ulisse in patria*, per il “Maggio” del 1942.¹

All’epoca di questa intervista Dallapiccola aveva pressoché completato la lunga gestazione di *Ulisse*, l’ultima sua fatica teatrale: «il risultato di tutta la mia vita», come ebbe a definirla.² Non meraviglierà allora che singoli episodi

¹ Leonardo Pinzauti, *A colloquio con Luigi Dallapiccola*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», I/3, settembre - ottobre 1967, pp. 568-579: 576, quindi in Id., *Musicisti d’oggi. Venti colloqui*, Eri, Torino, 1978, p. 39.

² Lettera di Luigi Dallapiccola alle Edizioni Suvini Zerboni, 22 maggio 1959, cit. in Fiamma Nicolodi, “*Ulisse*”: *uno sguardo verso l’alto. Dai ‘diari’ inediti di Luigi Dallapiccola*, in *Teatro Regio di Torino. Stagione lirica 1986-1987*, [numero unico], p. 46.

di quella vita vengano richiamati a supporto di questa affermazione, letti cioè quali segnali di un cammino in qualche modo prefigurato. Conosciamo Dallapiccola anche come attento costruttore della propria immagine nel segno della continuità tematica e della coerenza ideale: potremmo dunque rubricare questa sua attitudine a rinvenire nella propria vicenda biografica indizi profetici di esiti successivi come un ‘vezzo d’autore’, come un tratto distintivo di personalità. Tuttavia, che il lungo e faticoso lavoro di «trascrizione e riduzione per le scene moderne»³ del monteverdiano *Ritorno di Ulisse in patria* possa effettivamente aver avuto una qualche parte nel coagularsi del progetto di un lavoro drammatico originale incentrato sulla figura dell’eroe omerico non è ipotesi da escludere a priori.

In una conferenza di presentazione del ‘suo’ *Ritorno di Ulisse in patria*, tenuta a Firenze in quel maggio 1942, due giorni prima dell’andata in scena, Dallapiccola non aveva mancato di sottolineare quanto fosse difficile, per chi si era formato culturalmente in Italia, leggere Omero senza il filtro di Dante. Ricordando in quell’occasione anche un’altra proposta, quella di scrivere le musiche per un balletto su alcuni episodi dell’*Odissea*, avanzatagli nel 1938 dal coreografo Massine e poi naufragata, esprimeva l’urgenza di orientare il finale della vicenda in modo affatto diverso rispetto al testo omerico, al quale il libretto di Badoaro si era invece sostanzialmente attenuto:

dissi [a Massine] che non avrei ammesso, né per esigenze sceniche, né per esigenze del cosiddetto *successo*, di concludere il lavoro con un trionfo nella reggia; bensì che avrei voluto, nell’ultimo quadro, un Ulisse solo, fuggente verso il mare.⁴

Dallapiccola anticipa qui, nelle sue linee fondamentali, ciò che avrebbe effettivamente realizzato molti anni dopo nell’ultima scena del suo *Ulisse*. Già dunque a partire da questo collegamento *e contrario*, il cui approfondimento esulerebbe dagli scopi del presente contributo, pare sensato chiedersi se almeno talune delle componenti del dramma monteverdiano abbiano lasciato traccia nell’opera di Dallapiccola, e in particolare nel suo ultimo lavoro teatrale; o anche, andando in direzione opposta, se in alcune sue composizioni originali non si debbano rintracciare matrici, o echi, o comunque corrispondenze con le

³ Ciò è quanto si legge sul frontespizio di Claudio Monteverdi, *Il ritorno di Ulisse in patria*, dramma di Giacomo Badoaro, trascrizione e riduzione per le scene moderne di Luigi Dallapiccola, Suvini Zerboni, Milano, copyr. 1942.

⁴ Luigi Dallapiccola, *Per una rappresentazione del “Ritorno di Ulisse in patria” di Claudio Monteverdi* [1942], in Id., *Parole e musica*, a cura di Fiamma Nicolodi, il Saggiatore, Milano, 1980, pp. 421-436: 425.

procedure, sulle quali mi soffermerò a breve, che informarono la trascrizione. Bastano del resto pochi elementi di cronologia per mettere in luce la crucialità del periodo in cui questa venne a collocarsi, sia per la peculiare cornice storica, che qui resterà però sullo sfondo, sia per il personale percorso del compositore istriano.

Stando alle sue memorie, la proposta di realizzare per le scene moderne *Il ritorno di Ulisse in patria* giunse a Dallapiccola nell'ottobre del 1940. Ad avanzargliela era stato Mario Labroca, dal 1936 sovrintendente del Teatro Comunale di Firenze. Fin dal suo insediamento, Labroca si era adoperato affinché si marcassero ulteriormente, in direzione dell'antico, alcuni obiettivi legati alla fondazione stessa del Maggio Musicale Fiorentino: in particolare, il recupero di pagine poco note della storia musicale italiana e il loro inserimento in un circuito esecutivo prestigioso, con apporto di interpreti, registi, pittori e scenografi di vaglia.⁵ Alla sovrintendenza Labroca era andato, nello specifico, il merito della prima ripresa moderna dell'*Incoronazione di Poppea* di Monteverdi (1937): oltre al risorto, generalizzato interesse per Monteverdi, e per l'*Orfeo* in particolare, avevano orientato quella scelta tanto la volontà di 'riportare a Firenze', culla del genere operistico, le prime grandi espressioni di questo ramo della tradizione musicale, quanto il culto della romanità che fin dagli esordi aveva contraddistinto la politica culturale fascista ed era parola d'ordine, in particolare, per Alessandro Pavolini, allora ai vertici delle gerarchie fasciste di Firenze.⁶

Quanto al *Ritorno di Ulisse in patria*, Labroca avrebbe desiderato metterlo in scena nell'ambito del Maggio Musicale 1941, in coincidenza col trecentesimo anniversario della sua prima rappresentazione assoluta. A garanzia di tempi di lavoro adeguati, tuttavia, l'appuntamento fu rimandato all'edizione successiva. Secondo il contratto, stipulato in data 4 marzo 1941, Dallapiccola avrebbe dunque dovuto consegnare la versione canto-pianoforte entro il 15 novembre

⁵ Per la storia del Maggio Musicale Fiorentino, e delle sue origini in particolare, si vedano Leonardo Pinzauti, *Storia del Maggio. Dalla nascita della «Stabile Orchestrale Fiorentina» (1928) al festival del 1993*, LIM, Lucca, 1994; 1933-2003. *Le ragioni di un festival: nascita e ambiente culturale del Maggio Musicale Fiorentino*, a cura di Moreno Bucci e Giovanni Vitali, Polistampa, Firenze, 2004.

⁶ Per la ricezione di Monteverdi nel primo Novecento italiano e in particolare nella politica culturale fascista si rimanda ad Anna Tedesco, *La critica musicale italiana davanti a L'Orfeo: 1909-1935*, in *Tra ragione e pazzia. Saggi di esegesi, storiografia e drammaturgia musicale in onore di Fabrizio Della Seta*, a cura di Federica Rovelli, Claudio Vellutini e Cecilia Panti, ETS, Pisa, 2021, pp. 513-534; Ead., *Monteverdi in the Garden: "L'incoronazione di Poppea" in Fascist Florence*, in *Claudio Monteverdi's Venetian Operas: Sources, Performance, Interpretation*, ed. by Ellen Rosand and Stefano La Via, Routledge, London, pp. 214-259. Ringrazio l'autrice per avermi consentito la lettura in anteprima di entrambi i contributi.

ed entro il 15 febbraio dell'anno seguente la partitura per orchestra.⁷ Non si può escludere che sulla decisione del rinvio abbia avuto un qualche peso il desiderio di fugare le ombre che si erano venute nuovamente addensando sulla paternità dell'opera, ombre che proprio Dallapiccola si era premurato di segnalare a Labroca con la lettera del 16 ottobre 1940:

Caro Mario,
mi sono fermato un paio d'ore a Bologna, con l'intenzione di cominciare il mio studio su "Il ritorno di Ulisse in patria". Alla biblioteca del Liceo Musicale ho infatti trovato abbondante materiale bibliografico (il quale potrebbe essere utile a tutti, se...) e l'edizione dell'opera pubblicata nel 1922 dall'Universal-Edition da Robert Haas. Tutte cose belle e buone se non avessi appreso che "il Ritorno di Ulisse" *non* è di Claudio Monteverdi!!!
Questo è il classico colpo di fulmine, destinato a capitare a noi che siamo soltanto musicisti; non musicologi! [...]⁸

In realtà, il «colpo di fulmine» era destinato a ridimensionarsi abbastanza velocemente, se solo pochi giorni dopo lo stesso Dallapiccola poteva assicurare a Labroca:

ho interpellato Malipiero sulla questione di *Ulisse*. Egli è convinto – per ragioni che ti dirò a voce – che tale opera *sia di Monteverdi*. In più mi consta che l'Adler nel 1923 abbia scritto un lungo articolo sulla *Revue für Musikologie* [sic] dal quale si apprende non solo che l'opera è di Monteverdi, ma che secondo l'Adler il manoscritto di Vienna è *autografo*. Non darmi del confusionario per la lettera che ti ho scritto e per quella che ti scrivo... ma a Firenze sarà necessario leggere insieme tutta questa roba e discuterne.⁹

⁷ Contratto tra l'Ente Autonomo del Teatro e Luigi Dallapiccola, Firenze, 14 marzo 1941-XIX (Firenze, Archivio del Maggio Musicale Fiorentino, d'ora innanzi AMMF, busta n. 262, c. 110). Lo si legge anche in Moreno Bucci, *Le carte di un teatro. L'archivio storico del Teatro Comunale di Firenze e del 'Maggio Musicale Fiorentino' 1928-1952*, inventario a cura di Maria Alberti e Chiara Toti, 2 voll., Leo S. Olschki, Firenze, 2008, vol. I, pp. I-XXXIV: XXV. Si ringrazia Manuel Rossi, responsabile dell'Archivio storico del Maggio Musicale Fiorentino, per il permesso accordato alla pubblicazione di questo e di altri documenti dallapiccoliani lì conservati.

⁸ Lettera di Luigi Dallapiccola a Mario Labroca, Bologna, 16 ottobre 1940-XVIII. Riservata personale, manoscritto autografo (AMMF, busta n. 220, c. 82). In realtà l'autenticità della partitura era stata messa in dubbio fin dai primi momenti della riscoperta: per una ricostruzione delle alterne vicende attributive si rinvia al secondo capitolo, *Scoperte e ricezione*, e al terzo, *Fonti e autenticità*, di Ellen Rosand, *Le ultime opere di Monteverdi. Trilogia veneziana*, edizione italiana a cura di Federico Lazzaro, Ricordi, Milano, 2012, rispettivamente pp. 23-46 e 47-71.

⁹ Lettera di Luigi Dallapiccola a Mario Labroca, Padova, 19 ottobre 1940-XVIII (AMMF, busta n. 220, c. 83). Sia questa, sia la lettera citata a nota 8 sono parzialmente trascritte in Bucci, *Le*

Al di là delle questioni attributive, peraltro non di sua specifica pertinenza, la mole di lavoro che attendeva il compositore era in ogni caso oggettivamente assai ingente: alla trascrizione e alla strumentazione avrebbe complessivamente dedicato non meno di otto mesi,¹⁰ mentre nella sua agenda figuravano diversi altri impegni. Tralasciamo pure quelli legati a un'ancora intensa attività di concertista, così come quelli del didatta, anche se andrà ricordato a quest'ultimo proposito che proprio nel 1940 Dallapiccola era passato dalla docenza di pianoforte complementare alla più impegnativa cattedra di composizione. Alla nuova nomina, si osserverà in margine, non era stato estraneo lo stesso Labroca, che agli inizi del 1939 aveva interceduto presso Giuseppe Petrocchi, funzionario del Ministero dell'Educazione Nazionale, in favore di un musicista

tra i più meritevoli che oggi vanti l'Italia. Intendo dire Luigi Dallapiccola. [...] Ho saputo [...] che la cattedra di violino al Conservatorio di Firenze è stata trasferita in un'altra cattedra di pianoforte: mi è stato anche detto che Guerrini [il direttore del Conservatorio, NdA] ha chiesto che tale cattedra venga assegnata o per trasferimento o per concorso. Non si potrebbe invece con disposizione ministeriale darla direttamente a Dallapiccola? Il quale è già insegnante di ruolo per il pianoforte complementare nel detto Conservatorio? Come tu forse non sai, Dallapiccola già concorse a una cattedra di pianoforte principale nel Conservatorio di Firenze, nel febbraio 1932; ed entrò nella terna formata da Nardi, Montani e Dallapiccola. Nardi e Montani furono messi a posto rispettivamente nei Conservatorii di Firenze e di Milano. Non ti pare che sarebbe questa una buona occasione per mettere in giusta luce uno dei nostri

carte di un teatro, cit., vol. I, pp. XXIV-XXV.

¹⁰ I «cinque mesi» computati da De Martino, dal 29 ottobre 1941 al 29 marzo 1942, concernono esclusivamente il lavoro alla partitura. Cfr. Pier Paolo De Martino, *Dallapiccola revisore e trascrittore*, in *Luigi Dallapiccola nel suo secolo. Atti del Convegno internazionale*, Firenze, 10-12 dicembre 2004, a cura di Fiamma Nicolodi, Leo S. Olschki, Firenze, 2007, pp. 237-261: 238. Ben prima Dallapiccola aveva cominciato a lavorare all'«abbozzo» complessivo dell'opera, come provano anche due lettere a Mario Labroca (AMMF, rispettivamente busta n. 262, c. 114 e busta n. 262, c. 116): «Siccome verso il 20 o il 21 di questo mese devo andare a Venezia, ti prego, dovendo venire a portare il primo atto del Monteverdi, di avvertirmi prima per poterci incontrare» (Marina di Pietrasanta, 14 luglio 1941); «Ho da poco terminato l'abbozzo dell'atto secondo» (Marina di Pietrasanta, 16 agosto [1941]). Ne è prova anche la ricevuta di pagamento, in data 24 luglio 1941, della prima delle quattro *tranches* del compenso pattuito, prevista dal contratto alla consegna della versione canto-pianoforte del primo atto (AMMF, busta n. 262, c. 115). Di un lavoro di «otto mesi a questa traduzione» Dallapiccola parla nella lettera a Paul Collaer del 16 luglio 1942 conservata (in copia fotostatica) a Firenze, Archivio Contemporaneo «Alessandro Bonsanti» del Gabinetto G. P. Vieusseux, Fondo Luigi Dallapiccola (d'ora innanzi ACGV-FDA). L'autrice ringrazia la direttrice, dr.ssa Gloria Manghetti, e Annalibera Dallapiccola per l'autorizzazione a pubblicare questo e altri documenti contenuti nel Fondo Luigi Dallapiccola.

musicisti più rappresentativi? Ti dirò in via amichevole che una nomina di tal genere non potrebbe che accrescere il prestigio del Conservatorio di Firenze. In ogni modo, della cosa io ti parlerò ancora nei prossimi giorni, quando sarò a Roma e ne parlerò anche con Lazzari. Potresti tu intanto parlare della questione a Lazzari, in questi termini?¹¹

Limitiamoci dunque all'opera del compositore: nella tarda primavera 1941 giungeva a conclusione il *Piccolo Concerto per Muriel Couvreur* e a luglio, mentre già aveva cominciato a lavorare al dramma monteverdiano, Dallapiccola portava a termine il *Congedo di Girolamo Savonarola*, terzo e ultimo dei suoi *Canti di prigionia*. Completata finalmente anche questa partitura, il lavoro di edizione lo assorbì *in toto* e si concluse con la fine del marzo 1942. Si erano venuti definendo nel frattempo anche gli assetti dell'allestimento spettacolare: tramontata l'ipotesi di una collaborazione di Casorati o De Chirico per le scenografie e i costumi e di Guido Salvini per la regia, *Il ritorno di Ulisse in patria* andò in scena al Teatro della Pergola il 23 maggio 1942 (replica il 26) con la direzione di Mario Rossi, la regia dello stesso Labroca, le scene e i costumi di Gino Carlo Sensani. In quello stesso maggio Dallapiccola iniziava la composizione dei *Cinque frammenti di Saffo* e in agosto quella del balletto *Marsia*, mentre veniva nel contempo abbozzando il libretto del *Prigioniero*.

L'attività di Dallapiccola trascrittore di Monteverdi è già stata oggetto di almeno due importanti ricognizioni critiche: quella effettuata or sono trent'anni da Fiamma Nicolodi, tesa a individuare significati e percorsi della generale rinascita degli interessi monteverdiani nell'Italia di primo Novecento, e quella più recente di Pier Paolo De Martino, condotta con l'obiettivo di far luce sull'intera opera di Dallapiccola trascrittore e revisore.¹² Entrambi gli studi si erano ovviamente avvalsi del testo della conferenza poco sopra ricordato, presto trasformato dal compositore in articolo e pubblicato in più sedi. Oltre a molte notizie di contesto, questi vi aveva rilasciato generose informazioni sul proprio *modus operandi*, alcune delle quali sintetizzate nella *Prefazione* all'edizione a stampa della trascrizione.¹³ Sono elencate, in particolare, le tre edizioni su cui, nell'impossibilità di accedere alla fonte manoscritta (il Cod. Mus. Hs.18763 della Österreichische Nationalbibliothek di Vienna, posto al riparo da possibili

¹¹ Lettera di Mario Labroca a Giuseppe Petrocchi, Ministero dell'Educazione Nazionale, 26 febbraio 1939-XVII, copia dattiloscritta (AMMF, busta n. 175, c. 80). Marino Lazzari era allora Direttore generale delle Antichità e delle Belle arti.

¹² Cfr. Fiamma Nicolodi, *Restauri in stile moderno*, in Ead., *Gusti e tendenze del Novecento musicale italiano*, prefazione di Fedele d'Amico, Sansoni, Firenze, 1982, pp. 119-161: 141-145; De Martino, *Dallapiccola revisore e trascrittore*, cit.

¹³ Monteverdi, *Il ritorno di Ulisse in patria*, dramma di Giacomo Badoaro, trascrizione e riduzione per le scene moderne di Luigi Dallapiccola, cit.

danneggiamenti e reso dunque indisponibile alla consultazione), Dallapiccola aveva basato il suo lavoro di adattamento alle scene moderne: quella a cura di Robert Haas, pubblicata nel 1922 (menzionata da Dallapiccola nella lettera a Labroca poco sopra citata),¹⁴ quella di Vincent d'Indy, data alle stampe nel 1926,¹⁵ quella infine di Gian Francesco Malipiero del 1930.¹⁶ Confrontandole con il testo approntato da Dallapiccola, nella versione canto-pianoforte, Fiamma Nicolodi aveva condotto una prima disamina sull'operato del curatore, da De Martino successivamente integrata con osservazioni puntuali sulla partitura e una più analitica descrizione dei tagli effettuati sull'originale monteverdiano.

Nessuno dei due studiosi sembrerebbe aver fatto ricorso ai carteggi di Dallapiccola. Intenso e illuminante per i nostri scopi è quello intercorso con Paul Collaer anche se, per l'arco di tempo che qui interessa, mutilo di molte delle lettere inviate al compositore dal celebre direttore d'orchestra e studioso. Collaer, che era allora anche responsabile delle trasmissioni musicali (sezione fiamminga) dell'Institut National de Radiodiffusion (Nationaal Instituut voor de Radio-Omroep) del Belgio, aveva dimostrato una precoce attenzione per l'opera di Dallapiccola. Nel 1937 si era interessato affinché proprio in Belgio fosse eseguita in prima assoluta l'integrale dei *Cori di Michelangelo Buonarroti il giovane*: in quanto tale il progetto non sarebbe andato in porto, ma la serie fu comunque eseguita l'anno successivo, sotto la direzione di Harald André. In prima assoluta per la Radio Belga fu data invece, il 10 aprile 1940, la *Preghiera di Maria Stuarda*, che il compositore non per caso volle dedicare proprio a Collaer. Questi rappresentava dunque per più aspetti un interlocutore ideale: oltre a garantire a Dallapiccola un collegamento internazionale di vitale importanza, in anni tutt'altro che facili sotto questo rispetto, nutriva pari

¹⁴ Claudio Monteverdi, *Il ritorno d'Ulisse in patria*, mit deutscher Übersetzung und ausgesetztem Basso continuo bearbeitet von Robert Haas, Universal Edition, Wien, 1922 (Denkmäler der Tonkunst in Österreich, 57). L'esemplare posseduto da Dallapiccola, con firma e numerosissime postille autografe, si conserva presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze con segnatura Mus Dallapicc. 241.

¹⁵ Claudio Monteverdi, *Le retour d'Ulysse*, traduction française de Xavier de Courville; adaptation musicale de Vincent d'Indy; la partition chant et piano, Au Ménestrel, Paris, 1926. L'esemplare che figura nella biblioteca del compositore reca sul margine superiore del frontespizio la firma autografa di Guido M. Gatti (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Mus Dallapicc. 513).

¹⁶ Claudio Monteverdi, *Il ritorno d'Ulisse in patria*, Il Vittoriale degli Italiani, [Gardone Riviera], 1930 (Tutte le opere di Claudio Monteverdi, nuovamente date alla luce da G. Francesco Malipiero, 12). L'esemplare posseduto da Dallapiccola, con firma e numerosissime postille autografe, si conserva presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze con segnatura Mus Dallapicc. 903. È questo il volume utilizzato come base per il lavoro di edizione: oltre a correggere ove necessario testo e note, Dallapiccola vi riporta le varianti delle altre due edizioni e i suoi commenti a queste.

interesse per la musica contemporanea e per la musica rinascimentale e barocca. Di Monteverdi, in particolare, la Société de musique ancienne da lui diretta aveva già inserito nei suoi programmi il *Ballo delle ingrate* (Bruxelles 1936) e si stava preparando (marzo 1942) alla realizzazione in concerto de *L'Orfeo*.¹⁷ Così nella lettera che Dallapiccola gli inviò il 21 gennaio 1941:

Mio carissimo amico,
noi musicisti abbiamo bisogno di imbatterci di tanto in tanto in uomini vivi: per questa ragione oggi sono lieto. Perché la Sua ultima lettera (del 9 corr.), giunta stamane, è lettera di un uomo vivo. Che Ella pensi alla musica del nostro grande Claudio Monteverdi è cosa che mi empie di orgoglio; che Ella pensi anche alla musica moderna mi empie di ammirazione.¹⁸

A differenza di quanto sarebbe stato lecito attendersi, in ragione della corposa consistenza complessiva della loro corrispondenza e dell'ammirazione del più giovane per l'opera di valorizzazione della musica antica italiana compiuta dal più anziano maestro, non è risultato di particolare utilità il carteggio con Gian Francesco Malipiero. A questi, è noto, sarebbe andato spesso il riconoscimento di Dallapiccola per aver «ripreso [...] il filo della grande tradizione italiana»,¹⁹ per aver insegnato alla sua generazione, in particolare per mezzo delle *Sette canzoni* e del *Torneo notturno*, «che cosa fosse *lo spirito della musica italiana*».²⁰ Pur in mancanza di esplicita traccia, sembrerebbe ovvio includere tra le ragioni di tale tributo la cura dell'edizione degli *opera omnia* di Monteverdi, da Malipiero intrapresa sotto l'egida dannunziana. Si osserverà però che nella biblioteca di Dallapiccola ne figurano due soli tomi, oltre a quello del *Ritorno di Ulisse in patria*. Entrambi, come rivela la nota di possesso, risultano acquisiti ad Asolo nell'ottobre 1940: in occasione di un passaggio di Dallapiccola nella residenza del collega, quindi, e in rapporto diretto con il lavoro di trascrizione già in agenda.²¹ Neppure le numerose correzioni e gli interventi che Dallapiccola apporta sul proprio esemplare dell'edizione malipieriana del *Ritorno di Ulisse in patria* parrebbero deporre in tal senso. Particolarmente insopportabile dovette risultargli la scarsa cura in genere lì riservata al testo del libretto, che

¹⁷ Robert Wangermée, *Introduction*, in Paul Collaer, *Correspondance avec des amis musiciens*, présentée et annotée par Robert Wangermée, Mardaga, Bruxelles, 1996, p. 44.

¹⁸ Lettera di Luigi Dallapiccola a Paul Collaer, 21 gennaio 1941 (ACGV-FDA, in copia fotostatica).

¹⁹ Luigi Dallapiccola, *Qualche nota in memoria di Gian Francesco Malipiero* [1974], in Id., *Parole e musica*, cit., pp. 365-371: 367.

²⁰ Luigi Dallapiccola, *Prime composizioni corali* (1961), ivi, pp. 372-384: 376.

²¹ Si tratta dei tomi XIII (*L'incoronazione di Poppea*) e XIV (*Musica religiosa I*) (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Mus Dallapic. 901-902).

Dallapiccola avrebbe fatto invece controllare sulle fonti dalla moglie Laura (bibliotecaria presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, benché dal febbraio 1939 allontanata dal lavoro in seguito all'applicazione delle leggi razziali) e meticolosamente corretto.²²

È in ogni caso certo che proprio nell'arco di tempo che coincide con il suo lavoro di trascrizione, e in parte proprio a causa di questo, i rapporti tra i due si fanno difficili. (Un altro, diverso motivo sarà da rintracciare nelle riserve apertamente manifestategli da Malipiero sulla scelta di un tema di stretta attualità per la sua prima opera, *Volo di notte*, andata in scena nell'ambito del Maggio Musicale Fiorentino 1940). Lo lasciano trapelare i seguenti due estratti dalle pochissime lettere che i due compositori si scambiarono in questa fase.

Nel primo, Dallapiccola sollecita una risposta a una richiesta avanzata con tutta evidenza già da tempo: avendo riscontrato notevoli divergenze di sostanza tra le tre edizioni consultate, e poiché gli era precluso l'accesso diretto al manoscritto viennese, aveva chiesto a Malipiero se ne possedesse, e potesse fargliene pervenire, la riproduzione fotografica.

[...] Credo a quest'ora avrai già avuto modo di constatare se possiedi le fotografie del monteverdiano "ULISSE". Nel qual caso ti sarei molto obbligato se me le potessi prestare per qualche tempo. O se ti fosse troppo difficile prestarle a un privato, dato che l'originale appartiene ad una Biblioteca, non potresti farle mandare al Teatro Comunale?

Ti sarò gratissimo se mi potrai dare una risposta con una certa sollecitudine. [...]²³

La risposta, che non sarebbe arrivata con sollecitudine, è indicativa della disposizione d'animo di Malipiero in questo frangente, piccato per la messa in dubbio dell'attendibilità della propria edizione e deluso per l'esclusione dall'organizzazione dell'evento fiorentino:

Tu mi hai chiesto la fotografia del *Ritorno di Ulisse in patria*. Sono rimasto molto male del fatto che non l'avevo. Mi umiliava l'idea di un mio rifiuto per

²² «Oggi Laura scrive ad una sua ex collega della Biblioteca Nazionale per ottenere dalla Marciana di Venezia il prestito del libretto di "Ulisse". Dalle edizioni dello spartito non è possibile ricostruire con assoluta esattezza l'ordine dei versi e, dato che il libretto è un'opera d'arte in sé e che dovrà venir pubblicato, sento che è necessaria una consultazione molto minuziosa, onde non incorrere in qualche cafonata». Lettera di Luigi Dallapiccola a Mario Labroca, Marina di Pietrasanta, 3 settembre [1941], AMMF, busta n. 262, c. 120 (cfr. Bucci, *Le carte di un teatro*, cit., vol. I, p. XXVI).

²³ Lettera di Luigi Dallapiccola a Gian Francesco Malipiero, 11 ottobre 1941 (ACGV-FDA, in copia fotostatica).

risentimento. Trovo enorme che si prendano le mie edizioni monteverdiane e che mai si consulti chi *deve* saperne di più degli altri, ma io in questi casi lascio che tirino la corda, anzi dò [*sic*] corda, ch  se si spezza lo spettacolo   magnifico. Dunque avrei voluto dare la fotografia appunto per poter rimanere “al di sopra della melata”. Non credo che si possa improvvisare le interpretazioni di autori complessi, ma forse io sono refrattario e nonostante le 4000 pagine di Monteverdi da me pubblicate, Monteverdi non lo conosco. Certo che se avessi avuto la fotografia del *Ritorno di Ulisse in patria* avrei potuto redimermi, spero, almeno come copista. Queste cose le ho dette a Mario Labroca ma non so se ha capito il mio pensiero. Tu non c’entri. Tu sei l’esecutore di una commissione. [...] ²⁴

Torniamo dunque a Collaer (il quale, sia detto per inciso, avrebbe trovato analoghe difficolt  nel contattare e farsi aiutare da Malipiero e proprio per questo sarebbe ricorso alla mediazione di Dallapiccola) e alle lettere inviategli dal musicista italiano, che forniscono una sommaria cronologia del lavoro di trascrizione, oltre che una sorta di autocommento in presa diretta. Collaer era venuto a conoscenza dell’incarico conferito a Dallapiccola nell’estate del 1941. Alla richiesta di informazioni ulteriori, quest’ultimo rispose il 14 agosto con una lunga lettera – quasi un primo abbozzo del testo della conferenza sopra ricordata – dalla quale prelevo alcuni stralci.

[...] Vedo che Ella   molto interessato al mio lavoro monteverdiano. E di questo interesse La ringrazio vivissimamente. Quando dal Teatro Comunale di Firenze mi fu proposto di preparare una “edizione per le scene” del “Ritorno di Ulisse”, da principio rimasi a lungo in forse, essendo io totalmente nuovo di fronte a lavori del genere. Molti problemi mi preoccupavano. E ci  che dissi in quei giorni a mia moglie e ad alcuni dei miei amici mi piace oggi a Lei riferire: “Peccato che il prof. Collaer sia cos  lontano!” Ricordando sopra tutto una delle Sue relazioni al Congresso di Firenze sentivo che da Lei avrei potuto avere un validissimo aiuto nel risolvere il mio grave compito. ²⁵

Con ogni probabilit  Dallapiccola fa qui riferimento alla partecipazione di Collaer alla quinta seduta del III Congresso internazionale di musica, svoltosi a Firenze nel 1938. ²⁶ Tema di quella seduta era stato appunto «Il gusto moderno

²⁴ Lettera di Gian Francesco Malipiero a Luigi Dallapiccola, Venezia, 7 febbraio 1942-XX (ACGV-FDA).

²⁵ Lettera di Luigi Dallapiccola a Paul Collaer, Marina di Pietrasanta, 14 agosto 1941 (ACGV-FDA, in copia fotostatica). Se non diversamente indicato, da questa lettera saranno tratti anche i successivi passi citati nel presente saggio.

²⁶ Collaer aveva precedentemente partecipato anche alla quinta seduta del secondo Congresso

e la musica del passato» e Collaer vi aveva presentato un contributo dal titolo *Renaissance de la musique ancienne*.²⁷ Anche per averlo ascoltato in quella occasione, Dallapiccola era ben consapevole che – sotto molti riguardi – le posizioni di Collaer sul moderno recupero della musica antica non collimavano con le sue, e ancor meno con le esigenze della committenza. All'epoca, per la Sovrintendenza del Maggio Musicale Fiorentino erano fuori discussione tanto il ricorso a strumenti d'epoca o a loro copie, di cui Collaer era stato invece pionieristico sostenitore, quanto la rappresentazione integrale dell'opera. Per Collaer, d'altra parte, i compositori contemporanei avevano avuto sì un grande merito nel recupero della musica 'preclassica', ma in un senso affatto specifico, che poco aveva a che spartire con le competenze musicali, storiche e filologiche necessarie per questo genere di impresa: avendo scardinato le regole linguistiche e formali della tradizione ottocentesca e avendo affermato ciascuno un proprio mondo sonoro, essi erano riusciti a trasmettere l'idea che «les principes du siècle passé, qui semblaient être souverains et devoir devenir des vérités éternelles, n'étaient comme toute chose, que transitoires et n'avaient qu'une valeur relative [...]». Se dunque «pour chaque auteur il existe une vérité différente que l'on doit saisir si l'ont veut ressentir pleinement la valeur de ces auteurs, de ces oeuvres si diverses», anche la musica antica doveva e poteva essere riapprezzata per quello che effettivamente era, o che, grazie alle ricerche dei musicologi, si poteva ipotizzare fosse stata.²⁸

Pur riconoscendo il valore dell'opera dei musicologi, Dallapiccola agiva da compositore. Più precisamente, da compositore consapevole delle prerogative del proprio agire: senza accampare «alcuna pretesa d'indole musicologica», si era prefisso il compito di tradurre un'opera del passato in un linguaggio «praticamente eseguibile, cioè comunicabile al pubblico»: conforme, secondo il suo giudizio, alle capacità di ricezione degli ascoltatori contemporanei. Di qui anche la piena coscienza del valore transitorio della sua operazione: come le traduzioni in letteratura, anche le 'traduzioni musicali' rispecchiano il gusto di un'epoca e «scompaiono poi per far posto ad altre traduzioni più consone al gusto delle generazioni nuove».²⁹

internazionale, dedicata a «La musica di oggi e il gusto del pubblico». Cfr. Paul Collaer, *La culture musicale par la radiophonie*, in *Atti del secondo Congresso internazionale di musica*, Firenze-Cremona, 11-20 maggio 1937-XV, Le Monnier, Firenze, 1940, pp. 145-155.

²⁷ Paul Collaer, *Renaissance de la musique ancienne*, in *Atti del terzo Congresso internazionale di musica*, Firenze, 30 aprile - 4 maggio 1938-XVI, Le Monnier, Firenze, 1940, pp. 147-157.

²⁸ *Ivi*, p. 148.

²⁹ Luigi Dallapiccola, *Prefazione* a Monteverdi, *Il ritorno di Ulisse in patria*, dramma di Giacomo Badoaro, trascrizione e riduzione per le scene moderne di Luigi Dallapiccola, cit., s.n.p. Dallapiccola doveva avere qui in mente il recente esempio di 'traduzione moderna' offerto da Salvatore Quasimodo con i *Lirici greci* (Corrente, Milano, 1940), edizione dalla

Si spiega così la strategia della lettera a Collaer: nella consapevolezza che il suo operato non persuaderà del tutto il corrispondente, Dallapiccola tematizza i suoi interventi, premettendo quasi ad ogni punto della sua esposizione la descrizione di ciò che altri avevano fatto prima di lui.

[...] Esaminate le differenze che esistono fra le edizioni di Haas e quella di Malipiero (che pur riproducono *esattamente* (!) il manoscritto di Vienna) e decidendo in certi casi secondo il mio gusto [p. es. nella Sinfonia al *Coro dei Feaci in nave* ho accettato un Mi dell'edizione di Malipiero – anche se dovesse essere un errore di stampa – (il Haas scrive FA)], mi sono messo al lavoro.

Come è ben comprensibile, il primo serio ostacolo era costituito dall'impossibilità di prendere visione del manoscritto viennese: di qui la necessità di individuare di volta in volta le ragioni per optare per l'una o l'altra delle lezioni, se divergenti, proposte dalle tre edizioni consultate. Quanto allo specifico caso citato (atto I, quadro III, due battute prima di 83), Dallapiccola si muove effettivamente secondo il proprio gusto, preferendo l'accordo dissonante creato dal ritardo del Mi sul Fa, presente nell'edizione Malipiero, rispetto alla più piana triade di Re minore recata dalle altre due: si autodenuncerà anche nella nota a piè di pagina dell'edizione a stampa dello spartito, ove non solo si dichiara la fonte di quel Mi, ma sembra addirittura sparito ogni dubbio sul fatto che di errore di stampa effettivamente si tratti.³⁰

In generale, la scelta tra lezioni diverse è però condotta su basi logiche, sull'osservazione di simmetrie e ripetizioni. Si vedano ad esempio, nella Figura 1, gli appunti di Dallapiccola nello specchio del testo e in margine ad esso, a p. 15 dell'edizione Haas. Se questi e d'Indy (p. 23) concordano nell'indicare in un Si la croma che segue il Do puntato nella parte di Melanto, Dallapiccola preferirà qui attenersi alla lezione dell'edizione Malipiero, motivando la scelta sulla base del principio di imitazione / ripetizione.

quale il compositore stava proprio allora attingendo i testi per le sue *Liriche greche*.

³⁰ «Non mi dispiace conservare l'errore di stampa dell'edizione Malipiero» Cit. in Monteverdi, *Il ritorno di Ulisse in patria*, dramma di Giacomo Badoaro, trascrizione e riduzione per le scene moderne di Luigi Dallapiccola, cit., p. 43n.

(d. etwas schneller als früher a.)

M. co-me ben tu sai in gem-mar le hel-les-ze in-do-rar a tuo prò dun vol-to i ra-i wie ich ge-steh es ger-ne: es ver-steht zu ho-fie-ren kei-ner so als wie du, so süß, so süß wie

(Wie anfangs.)

M. lie-to, lie-to vez-zeg-gia pur, vez-zeg-gia pur. Lie-to, lie-to vez-zeg-gia pur, vez-zeg-gia pur. du. Fröh-lich, fröh-lich, scherz-im-mer zu, scherz-im-mer zu. Fröh-lich, fröh-lich, scherz-im-mer zu, scherz-im-mer zu

(Mäßiger.)

M. pur, con glo-rie mi-e le tue dol-ci, le tue dol-ci, le tue dol-ci bu-gi-e. zu und laß dichs freu-en mir zu Fü-ßen, mir zu Fü-ßen, dich-ten Wehranch zu streu-en.

Un. d. Tl. in G. d. XXIX 57.

Figura 1. Claudio Monteverdi, *Il ritorno di Ulisse in patria*, mit deutscher Übersetzung und ausgesetztem Basso continuo bearbeitet von Robert Haas, Universal Edition, Wien, 1922: esemplare posseduto da Dallapiccola, p. 15.³¹

Un paragrafo della lettera di Dallapiccola è dedicato ai tagli: «Che in un'edizione per le scene si dovesse procedere a dei tagli è cosa che, per quanto a malincuore, è entrata nel mio ordine di idee». Già in precedenza il compositore aveva avuto modo di segnalare al suo corrispondente che la responsabilità della riduzione andava attribuita alla committenza, che aveva preteso che l'opera «non risultasse più lunga di uno spettacolo normale».³² In conseguenza della selezione operata «il primo atto – poteva precisare Dallapiccola, con la consueta meticolosità – dura 55 minuti; il secondo 45; il terzo 55».³³ Come è già stato osservato, il modello in questo caso era stato offerto dalla edizione pratica di d'Indy, collegata alla prima ripresa moderna dell'opera (Parigi, 1925, regia di Xavier de Courville) ed eminentemente incentrata sulla figura e le vicende dell'eroe.³⁴ Rispetto a quella, tuttavia, la nuova versione dallapiccoliana poteva vantare il recupero di alcune importanti porzioni di testo concernenti le divinità:

³¹ Cfr. nota 14.

³² Lettera di Luigi Dallapiccola a Paul Collaer, 14 luglio 1942 (ACGV-FDA, in copia fotostatica).

³³ *Ibid.*

³⁴ Cfr. De Martino, *Dallapiccola revisore e trascrittore*, cit., p. 240.

non mi è sembrato possibile accettare i tagli del d'Indy per quanto concerne i personaggi mitologici, esclusa Minerva. Così che io nel primo atto ho conservato la stupenda scena fra Giove e Nettuno e ho conservato la prima parte del grande arioso di Minerva "io vidi per vendetta"... Così nell'atto secondo ho mantenuto buona parte del monologo di Telémaco dopo la sparizione di Ulisse ecc. ecc.

Dallapiccola enumera qui tutti gli interventi più significativi operati sotto questo rispetto: per l'atto I, il ripristino pressoché integrale del quadro II (scena unica) e di parte della terza scena del quadro III; per l'atto II, il recupero dell'inizio della terza scena del quadro III (Telemaco: «Che veggio ahimè, che miro!»). Benché all'epoca ineluttabile, la scelta di operare tagli sul testo musicale originale dovette continuare a pesare sulla coscienza artistica di Dallapiccola, tanto più in tempi più vicini ai nostri, allorché le esecuzioni integrali si apprestavano a divenire parola d'ordine nelle programmazioni delle stagioni liriche e sinfoniche. Se a supporto di quella scelta Dallapiccola aveva tempestivamente evocato l'antecedente illustre dell'edizione delle *Goldberg Variationen* curata da Ferruccio Busoni, il quale tramite tagli e ritocchi avrebbe inteso rendere l'opera bachiana più accessibile sia agli ascoltatori sia agli esecutori, a distanza di tempo quello stesso esempio varrà ad auspicio di un cambiamento nelle consuetudini della fruizione musicale:

Today [...] it is no longer necessary to facilitate listening to this gigantic work by Bach, but I wonder whether without Busoni's 're-discovery' Bach's work would be performed so often as it is at present. I hope that the time may come when Monteverdi's *Ulysses* (Odysseus) will have an integral performance. Should my work have contributed to it, in however small a degree, I shall consider myself a happy man.³⁵

Restava ora da relazionare a Collaer sui due aspetti che maggiormente offrivano il fianco a riserve e obiezioni. Innanzitutto, la realizzazione del basso continuo. Ancora una volta, la prima parte dell'argomentazione è dedicata a una rapida ricognizione sull'operato dei predecessori.

La realizzazione del dr. Haas mi sembrò subito assai lontana dallo spirito monteverdiano e latino in generale; quella del d'Indy mi sembrò molto 'francese', con delle parti quasi 'wagneriane'. Francese (alla maniera dei clavicembalisti) mi apparve la sua realizzazione (per quanto fedele al testo originale) della Sinfonia al Coro dei Feaci; – sembra quasi un gustoso pezzo lento di Couperin – senza

³⁵ Luigi Dallapiccola, *On the Return of Ulysses to his Native Country*, programma di sala dello Holland Festival 1962, pp. 21-22: 22.

abbellimenti –; wagneriane mi apparvero varie pagine dolorose di Penelope. Ho in orrore il ‘modernizzare’ i capolavori: non amo ciò che Casella sovrappose a Vivaldi; detesto ciò che Respighi sovrappose a Monteverdi.

Più che a uno in particolare dei molti titoli vivaldiani fino a quel momento rivisti, fatti eseguire (*in primis* nell’ambito della Settimana celebrativa di Antonio Vivaldi, organizzata nel settembre 1939 presso l’Accademia Musicale Chigiana di Siena) e in parte già dati alle stampe da Alfredo Casella, è presumibile che Dallapiccola alludesse qui a un generale *modus operandi* del compositore torinese, spesso in arduo equilibrio tra il desiderio di rispettare il dettato originale e il bisogno di ‘restaurarlo’ tramite l’inserimento di elementi nuovi.³⁶ Nessun dubbio sussiste nel caso di Ottorino Respighi, responsabile di un’unica edizione monteverdiana (se si eccettua una lontanissima orchestrazione del *Lamento di Arianna*): per il suo *Orfeo*, andato in scena alla Scala di Milano nel marzo 1935, egli si era programmaticamente proposto «di elaborare una nuova montatura moderna» e di affidarsi «all’intuizione e all’emozione, senza impedimenti culturali»,³⁷ concedendosi, nella realizzazione del basso, ampi margini di libertà armoniche e di integrazione di nuovi disegni melodici.

Rispetto alle esperienze citate, Dallapiccola aveva effettivamente improntato la realizzazione del basso continuo, salvo rare e motivate eccezioni, a «una grande e nobile semplicità», impreziosendo però e fin saturando il tessuto strumentale con fitte trame contrappuntistico-imitative, basate su motivi cavati spesso dalla linea vocale. Un interesse, quello per i procedimenti polifonico-imitativi, peraltro distintivo della sua cifra di compositore soprattutto in quegli anni, segnati dallo studio (*Canti di prigionia*) e poi dall’adesione (*Liriche greche*) al metodo dodecafonico.

Per questa ragione la realizzazione del basso che sto elaborando, in quanto armonia, non è né ‘moderna’ né troppo ricercata. (così almeno spero!!!) Ho sfruttato parecchio le ‘figurazioni’ e ho usato abbondantemente tutto ciò che può essere definito procedimento ‘imitativo’.

Numerosissimi gli esempi possibili. Ci limitiamo a segnalare qui, per la speciale pregnanza drammatica, il gioco imitativo che si stabilisce tra le voci dei Feaci (Tenore solo e coro) e il tessuto strumentale nella prima scena del

³⁶ Cfr. Cesare Fertonani, *Edizioni e revisioni vivaldiane in Italia nella prima metà del Novecento (1913-1943)*, «Chigiana», XLI/21, n.s., 1991, pp. 235-266.

³⁷ I due estratti dalle interviste rilasciate a Franco Abbiati e ad Andrea Della Corte, rispettivamente su «La Stampa», 7 dicembre 1934, p. 3, e sul «Corriere della Sera», 16 marzo 1935, p. 6, si leggono in Tedesco, *La critica musicale italiana davanti a L’Orfeo*, cit., p. 524.

quadro III dell'atto I (nn. 85-86), ad amplificazione della portata semantica delle parole «tutto fa». O ancora, nella terza scena del quadro III dell'atto II (n. 49), l'insistenza sul motivo puntato collegato alle parole «caro padre», che Telemaco pronuncia dopo l'improvvisa sparizione del genitore: il motivo è anticipato dall'oboe e poi echeggiato dai flauti, poi dal clarinetto e fagotto accoppiati, quindi dalle viole divise (Figura 2).³⁸

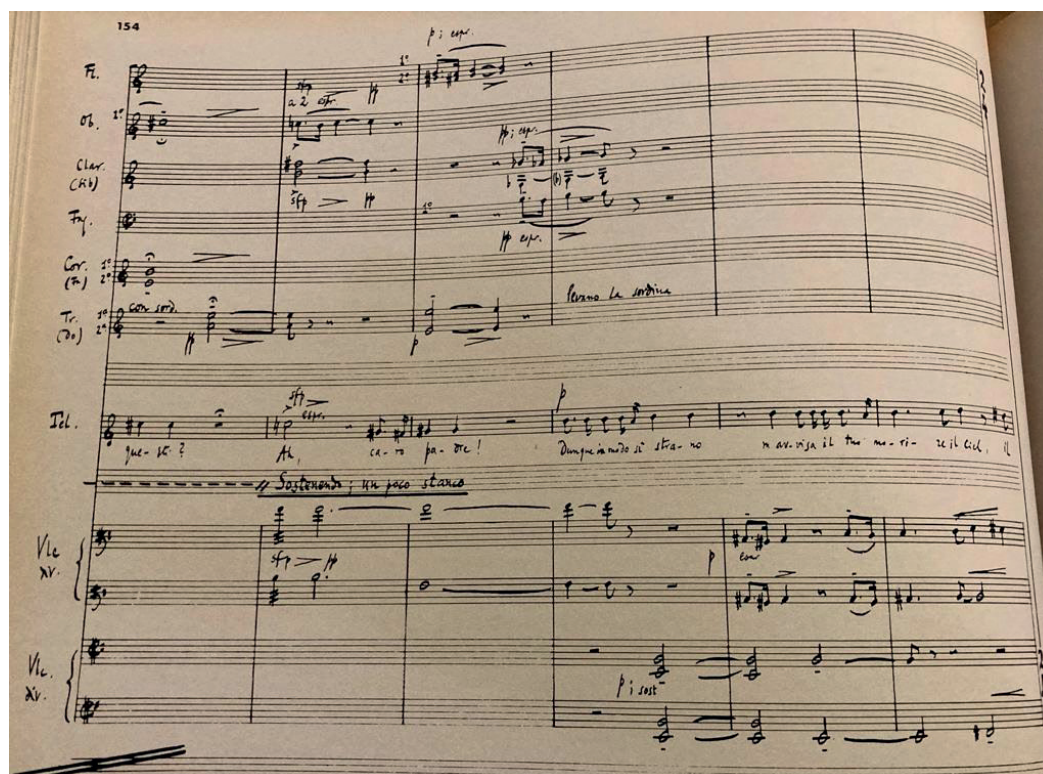


Figura 2. Claudio Monteverdi, *Il ritorno di Ulisse in patria*, opera in tre atti e sei scene di Giacomo Badoaro, trascrizione per le scene moderne di Luigi Dallapiccola, [partitura], Suvini Zerboni, Milano, 1942, p. 154.

C'è però di più. Dallapiccola non aveva inteso rinunciare all'impiego leitmotivico di alcuni temi, portando a supporto della propria scelta l'uso monteverdiano di una medesima figurazione, la progressione di quarte ascendenti, in riferimento allo scatenarsi di forze in opposizione, al quale alludono ad esempio il monologo di Nettuno, in corrispondenza delle parole «Tutt'osa, tutt'ardisce, l'umana libertà, indomita si rende» (atto I, quadro II, scena unica, n. 67); il racconto di Ulisse a Minerva sull'approdo a Itaca: «[Ma

³⁸ Ringrazio Mario Ruffini per avermi messo a disposizione la partitura.

dal cruccioso mar dal vento infido] fummo a forza cacciati» (atto I, quadro III, scena terza, n. 113); le parole «cielo irato» in bocca al pastore Eumete (atto II, quadro I, scena terza, n. 16). Una sorta di ‘tema di Ulisse’ è quello che Dallapiccola ricava dalla *Sinfonia da guerra* che, alla fine dell’atto IV, accompagna la vittoriosa prova all’arco dell’eroe omerico. All’inizio dell’opera, prima del monologo di Nettuno sopra ricordato (atto I, quadro II, scena unica, nn. 63 e 64), un’altra sinfonia deve eseguirsi all’uscita in scena della barca dei Feaci che trasporta Ulisse addormentato, inconsapevole del fatto che di lì a poco sarà lasciato sulla riva di Itaca. La didascalia recita che «perché non si desti, si fa la seguente Sinfonia toccata soavemente sempre su una corda»: Dallapiccola utilizza qui quel ‘tema di Ulisse’ sul pedale di Do, ma – in ossequio al dettato della didascalia – in tempo lento e in pianissimo.

Un ‘motivo di reminiscenza’ è invece quello introdotto nella seconda scena del quadro III, atto II (n. 86), cui il compositore fa riferimento nel seguente passo tratto ancora dalla lettera a Collaer del 14 agosto 1941:

All’uscita di Penelope dopo la comunicazione di Eumete che Ulisse ritornerà (“Per sì dubbie novelle”) l’orchestra fa sentire come in lontananza il “torna, deh torna, Ulisse” dell’atto primo.

Non si mancherà di notare come ancora una volta si rifletta nell’operato del trascrittore un interesse precipuo del Dallapiccola drammaturgo, che volentieri collega campi semantici definiti a singoli motivi, o a intere serie dodecafoniche: basti pensare all’uso delle tre serie-base, da lui stesso denominate «della preghiera», «della speranza», «della libertà», o del tricordo corrispondente alla parola «Fratello», nel dramma *Il prigioniero*, di cui nel 1942 si accingeva ad abbozzare il libretto.

Il secondo dei due aspetti più controversi del lavoro di trascrizione riguardava la scelta dell’organico strumentale. Dallapiccola si sarebbe avvalso della grande orchestra sinfonica moderna (archi, legni a due, oltre a ottavino, corno inglese, clarinetto piccolo in Mi bemolle, clarinetto basso e controfagotto, quattro corni, tre trombe, tre tromboni, tuba, due arpe, clavicembalo, percussioni), ricorrendo però assai raramente al *plenum* sonoro e preferendone piuttosto un impiego analitico, per macchie di colore usate in funzione di caratterizzazione drammatica:

Per quanto riguarda l’orchestra non ho potuto che fare una partitura ‘mia’: procurando che *i miei timbri* non disturbassero troppo la linea del canto originale e cercando in tutti i modi quella varietà di colore che potesse favorire

la comprensione da parte dell'uditorio.³⁹

Dallapiccola opera insomma nel senso di una drammatizzazione strumentale, assegnando un diverso colore alle scene: se la presenza di Ulisse comporta volentieri l'impiego dell'intera orchestra, o comunque di un'ampia varietà timbrica, quasi a voler concentrare su di sé la totalità del senso drammatico, il canto di Penelope è abbinato al doppio quartetto d'archi (spesso in elaborata trama polifonica, con plausibile riferimento alla tessitura della sua tela); le profondità marine impersonate da Nettuno si identificano nei timbri scuri di ottoni, fagotti, viole e contrabbassi, contrapposte alla voce celeste di Giove, sostenuta da flauti e clarinetti; Eurimaco e Melanto agiscono sullo sfondo della «piccola orchestra classica con l'aggiunta di due arpe e clavicembalo».

Fortemente chiaroscurata in senso drammatico risulta anche la componente dinamica, laddove Dallapiccola privilegia contrasti netti tra varie gradazioni del piano da una parte e del forte dall'altro, acuiti dall'uso frequente di sforzati, mentre contenuto è l'uso di crescendo e diminuendi. Infine, come nelle proprie composizioni (si pensi ai *Canti di Prigionia* e a molte altre composizioni vocali successive), Dallapiccola segnala mediante l'impiego dei simboli della breve e dell'accento le note che – in ossequio all'andamento prosodico – devono risultare rispettivamente non accentate oppure accentate, quando ciò risulta in contrasto con l'assetto metrico della musica.

La realizzazione per le scene moderne del *Ritorno di Ulisse in patria* curata da Dallapiccola approdò al Maggio Musicale Fiorentino del 1942 forte di un ampio *battage* pubblicitario e ne rappresentò indubbiamente uno degli eventi *clou*. Le cronache sono unanimi nel testimoniare l'accoglienza calorosa riservata dal pubblico agli interpreti e a tutti i responsabili della realizzazione.⁴⁰ Solo lievi sfumature screziano la ricezione critica, nel suo complesso sempre altamente elogiativa. Tutti i recensori concordano sulla «concertazione intelligente» di Mario Rossi, sulla «sobria regia» di Mario Labroca,⁴¹ sulle positive prestazioni dei cantanti e del coro. Le scene e i costumi di Gino Sensani, che Luigi Colacicchi giudica «d'un gusto estroso e lussureggiante che oscilla

³⁹ Lettera di Luigi Dallapiccola a Paul Collaer, 14 luglio 1942 (ACGV-FDA, in copia fotostatica).

⁴⁰ «Il pubblico folto e elegantissimo ha seguito lo spettacolo con vivissimo interesse, decretando all'opera un caloroso successo con parecchie chiamate, al termine di ogni atto, agli interpreti e al maestro», scrive ad esempio Alberto Rossi sulla «Gazzetta del Popolo», 24 maggio 1942, p. 2. Non diversamente il critico della «Nazione» (24-25 maggio 1942, p. 2), da cui apprendiamo che «anche questo spettacolo del Maggio ha ottenuto un successo unanime; il pubblico che gremiva il teatro ha fatto le migliori accoglienze agli interpreti».

⁴¹ Fedele d'Amico, «*Il ritorno di Ulisse in patria*» di Monteverdi al Maggio Fiorentino, «Campiello», 30 maggio 1942, p. 22.

nell'ispirazione tra un grecismo tipico e un barocchismo secentesco, per finire spesso in pura bizzarria fantasiosa»,⁴² convincono senz'altro Alberto Savinio⁴³ e Lele d'Amico, per il quale l'artista ha addirittura raggiunto qui «uno dei colmi più strepitosi della sua carriera, collaborando in proporzione decisiva a questa riesumazione così eccezionalmente felice»;⁴⁴ per Francesco Scardaoni, invece, «mancavano le grandi trovate e le grandi invenzioni» tipiche di quel Seicento che si era voluto evocare.⁴⁵ Una generalizzata concordia, infine, riunisce la critica nell'apprezzamento dello specifico operato di Dallapiccola, una volta accettata l'intento «forse musicologicamente discutibile, ma praticamente lodevole, di avvicinare alla nostra sensibilità ciò che altrimenti non potremmo interamente comprendere e ammirare».⁴⁶ Dalle parole di Alberto Savinio apprendiamo che «del *Ritorno di Ulisse in patria*, Luigi Dallapiccola ha fatto un'opera bella, varia, talvolta profonda, molto viva nella sua strumentazione»,⁴⁷ mentre per Franco Abbiati

la trascrizione moderna di Luigi Dallapiccola, agli effetti di una edizione per le scene senza pretese d'indole musicologica e che mirava a rendere praticamente eseguibile l'opera, è risultata altrettanto accurata nella strumentazione e nell'armonizzazione quanto abile, anzi abilissima, nella delicata operazione dei tagli aperti a rendere più svelto il lungo spettacolo.⁴⁸

⁴² Luigi Colacicchi, «*Il ritorno di Ulisse*» di Claudio Monteverdi, «Il messaggero», 24 maggio 1942, p. 3.

⁴³ «Non voglio chiudere questa nota senza aver detto che molto mi sono piaciute le scene di Gino Sensani, pittoriche, ariose e ben diverse dalle scene che illustravano altre opere, 'anche' nel prezioso e raffinato Maggio Fiorentino». Cit. in Alberto Savinio, *Ritorno di Ulisse*, «Film», V, 27 giugno 1942, p. 2.

⁴⁴ d'Amico, «*Il ritorno di Ulisse in patria*», cit.

⁴⁵ Francesco Scardaoni, «*Il ritorno di Ulisse in patria*» di Claudio Monteverdi in una eccezionale riesumazione al Maggio fiorentino, «La tribuna», 26 maggio 1942, p. 3.

⁴⁶ Colacicchi, «*Il ritorno di Ulisse*», cit.

⁴⁷ Savinio, *Ritorno di Ulisse*, cit.

⁴⁸ Franco Abbiati, *Il ritorno di Ulisse in patria* di Claudio Monteverdi, «Corriere della Sera», 24 maggio 1942, p. 2. Un po' acido, sotto una superficie apparentemente elogiativa, è il commento di Alceo Toni («Popolo d'Italia», 24 maggio 1942, p. 4), laddove si legge che «la sola ineccepibile fedeltà è quella armonica e contrappuntistica, per la quale il maestro Luigi Dalla Piccola [*sic*], manipolatore intelligente ed esperto dell'edizione in discorso, si è tenuto nel caratteristico stile delle musiche madrigalesche monteverdiane [...]. Di arbitri personali, che falsano con la genuinità del dettato originale la reale portata estetica ed espressiva di esso, se ne hanno nel colore strumentale [...]. Ma il Dalla Piccola ha creduto come di aggiornare il Monteverdi. Anche lui, per suo autore e col suo autore, ha teso l'arco della modernità musicale. Ma chi non si accorge del falso, sia pure innocente e generico?».

All'edizione dallapiccoliana si sarebbe fatto ricorso ancora alcune volte nell'arco degli anni Sessanta per moderni allestimenti del *Ritorno di Ulisse in patria*.⁴⁹ E tuttavia, anche sotto questo profilo, il panorama del dopoguerra si apprestava a mutare sensibilmente: diverso il modo di accostarsi al repertorio antico, diverso – anche quando affidato a compositori e non, come di norma, a musicologi o musicisti specializzati – il senso da attribuire al recupero di quel repertorio entro il circuito teatrale contemporaneo. Al netto della quota di amarezza e sconforto frequentemente riscontrabile nei pronunciamenti del compositore veneziano, la lettera con cui Malipiero si riavvicina a Dallapiccola dopo il lungo silenzio degli anni di guerra ben riflette il senso di un passaggio epocale e il desiderio di ripartire su basi nuove. Piace concludere riportandola integralmente:

Caro Dallapiccola,

sei l'unico fra quelli che si potevano considerare se non amici almeno simpatizzanti che non mi abbia dato segno di vita, anzi dirò di più molti fra quelli che automaticamente ignoro si son fatti vivi il che non vuol dire che io non abbia continuato ad ignorarli. Comunque tu sei il solo e mi dispiace.

Abbiamo passati, prima della tragedia, anni che prepararono la catastrofe. L'Italia era un paese che si sarebbe potuto paragonare ad una nave che faceva acqua e sulla tolda della quale si danzava, si gozzovigliava ecc. ecc.

Mentre si dava corda a uno che si sarebbe voluto strangolare o si strangolava un altro, nel baccanale che servì di prologo alla più tragica guerra che mai abbia dilaniato l'Italia, succedevano le più strane cose, anche gli amici scivolavano come chi ha perduto il dominio dei freni. In tal modo spesso si poteva capitolare!

Mi pare averti sempre dimostrato la mia stima ch  io amavo pi  la tua arte che tu non amassi la mia e ci  perch  io non agisco per partito preso. Solo nel *Volo di notte* ho constatato che il soggetto modernissimo contrastava con la tua musica 'fuori del tempo' ci  musica *non decorativa*. Appunto per questo il contrasto   pi  evidente. La musica precipita di giorno in giorno, di ora in ora scende pi  in basso: le fogne, le latrine, le cloache, tutti i ricettacoli di sozzure sono il suo mondo. Il rumore la uccide, ecco perch  credo che il mondo reale, inevitabilmente rumoroso (mondo di macchine) non possa mai esserle favorevole. Avrei preferito sentire la tua musica accoppiata a un volo di Icaro

⁴⁹ Saranno da menzionare almeno il nuovo allestimento proposto in diverse citt  olandesi, in combinazione con *Il prigioniero*, tra il giugno e il luglio 1962, sotto la direzione di Antal Dorati (prima rappresentazione ad Amsterdam, il 16 giugno); oppure la prima produzione tedesca, realizzata dal Badisches Staatstheater di Karlsruhe, direttore Arthur Günther, il 17 maggio 1964; oppure ancora la rappresentazione allestita al W rttembergisches Staatstheater di Stuttgart, il 20 marzo 1965.

interpretato modernamente. Noi andiamo verso l'annientamento (l'Apocalisse) non dobbiamo sottolineare l'esistenza di un mondo meccanico, mostruoso. Io vorrei che la musica si liberasse da ogni pregiudizio, anche se fatto da eccessi di modernismo. Invece del Signor Rivière vorrei vedere un *Orfeo* immaginario e la tua musica *come è*.

Dimentica l'episodio di *Ulisse*. Io ho molto dato per Monteverdi e costui può servire a noi solo per il nostro albero genealogico, per nobilitare le nostre origini. Deformandolo con anacronismi, rimettendolo a nuovo lo si deforma e si rende inutile la sua riapparizione su questa povera terra. Monteverdi è la mia più grande delusione e tu, involontariamente, per quanto poco, ci hai contribuito. Ciò avveniva durante il prologo della nostra tragedia: dimentichiamolo. In questi 6 anni la morte ha fatto un'opera grandiosa, che cosa rappresentano 4 accordi sbagliati?

Ti saluto molto cordialmente, G. Francesco Malipiero⁵⁰

⁵⁰ Lettera di Gian Francesco Malipiero a Luigi Dallapiccola, 24 febbraio 1946 (ACGV-FDA).

Paolo Dal Molin

Emblema epocale, artefice esemplare, autorità legittimante: Claudio Monteverdi nel pensiero di Luigi Nono

Come altri studenti del Conservatorio di Venezia anche Luigi Nono recepì il magistero di Gian Francesco Malipiero ispirato al principio neoidealista, incompiuto nell'istruzione musicale italiana, di istituire «scuole d'artigianato musicale (che servono a fare suonatori)» e «scuole superiori per studiare ciò che è scienza ed estetica musicale», e tramite queste ultime

pubblicare capolavori e riformare gli studi storici della musica; [...] liberare le edizioni dei testi dei capolavori dalle deformazioni operate dai musicologi [in specie tedeschi] che li avevano adattati alle loro mentalità ottocentesche; [...] pubblicare gli opera omnia di 20-25 autori veneziani; convincere i giovani ad “occuparsi della nostra arte curandone l'edizione facendo capire che questo lavoro non compromette la loro possibilità di essere un genio” [...].¹

¹ Così Malipiero in una memoria al ministro Bottai riportata da Giovanni Morelli, *La musica*, in *Storia di Venezia. L'Ottocento e il Novecento*, a cura di Mario Isnenghi e Stuart Woolf, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, Roma, 2002, pp. 2129-2185: 2182.

Dopo la già auspicata riforma degli studi di composizione basati sul cosiddetto ritorno alle fonti (opere musicali e teoriche ante XIX secolo) anziché sui trattati accademici otto e primonovecenteschi,² un simile programma mirava a quella continuità di formazione, ricerca, editoria e organizzazione musicale da cui dipenderanno l'inserimento di musiche veneziane antiche nel mondo musicale lagunare (festival della Biennale compreso), la programmazione o le ipotesi di programmazione di alcune prime audizioni malipieriane e dei suoi allievi nonché la loro ricezione musicografica.

Poiché sotto questo aspetto la cosiddetta scuola veneziana di Malipiero ha già fatto scorrere rivoli d'inchiostro,³ mi limito a rammentare in prima battuta due attestazioni di una mediazione malipieriana di Monteverdi nel lascito noniano, indebolite invero da altrettante lacune. Morto Malipiero, Nono associa la scoperta della Seconda scuola di Vienna, di Dallapiccola e «naturalmente» di Monteverdi al ricordo dei primi incontri col venerabile e non più vituperato maestro.⁴ Lo scaffale monteverdiano della sua biblioteca, poi, sarebbe quasi vuoto se mancassero i saggi sul Divino Claudio pubblicati da Malipiero (cfr. l'Appendice). Tuttavia non c'è traccia degli *opera omnia* curati da quest'ultimo, né, fra gli esercizi giovanili di Nono, di trascrizioni da musiche del cremonese.

Partendo dalle occorrenze del nome di Monteverdi nel corpus documentale prodotto da Nono (fonti musicali, corrispondenze, scritti), i prossimi paragrafi riallestiscono alcuni 'ambienti' di un 'edificio di culto monteverdiano', edificio certamente più ampio di quello ricostruito, come si evince da alcuni altri frammenti individuati ma qui non utilizzati.⁵ Questa sorta di anastilosi,

² Cfr. Gian Francesco Malipiero, *Pietra su pietra*, «Rivista Musicale Italiana», 24, 1917, pp. 483-490: 485.

³ Cfr. in particolare Veniero Rizzardi, *La "nuova scuola veneziana", 1948-1951*, in *Le musiche degli anni Cinquanta*, a cura di Gianmario Borio, Giovanni Morelli e Veniero Rizzardi, Leo S. Olschki, Firenze, 2004 (Studi di Musica Veneta. Archivio Luigi Nono. Studi, 2), pp. 1-59; Giovanni Morelli, *La Carica dei Quodlibet. Note sulla tipologia ideale di una "nuova scuola veneziana" all'uso degli incroci di lettura delle opere di Maderna, Nono e Malipiero*, in *La carica dei Quodlibet. Carte diverse e alcune musiche inedite del Maestro Malipiero*, Leo S. Olschki, Firenze, 2005, pp. 111-138; Michele Chiappini, *La scrittura dell'interpretazione: teoria e pratica della trascrizione musicale durante gli anni veneziani di Bruno Maderna (1946-1952)*, Tesi di Dottorato, Alma Mater Studiorum, Università di Bologna, 2015.

⁴ Luigi Nono, *Ricordo di due musicisti*, in Id., *Scritti e colloqui*, a cura di Angela Ida De Benedictis e Veniero Rizzardi (d'ora innanzi SC), 2 voll., Ricordi-LIM, Milano-Lucca, 2001, vol. I, pp. 307-309: 307, ora anche in Luigi Nono, *La nostalgia del futuro*, a cura di Angela Ida De Benedictis e Veniero Rizzardi (d'ora innanzi NF), il Saggiatore, Milano, 2019, pp. 355-357: 355. Cfr. anche *Un'autobiografia dell'autore raccontata da Enzo Restagno*, in SC, vol. II, pp. 477-568: 477, anche in NF, pp. 473-582: 473.

⁵ La ricerca si basa sugli scritti e carteggi editi, su documenti inediti individuati mediante la ricerca lessicale nei cataloghi della Fondazione Archivio Luigi Nono di Venezia (d'ora innanzi

come tutte un po' arrischiata, dispone nel percorso che segue, per così dire, tre 'sale tematiche', dedicate rispettivamente alla presenza di Monteverdi nelle ricerche di Nono sullo spazio performativo (§1), in alcuni specifici avantesti di sue opere e progetti musicali (§2) e nelle attestazioni del suo pensiero sulla «nuova retorica» musicale (§3).

1. «in der Zeit von Monteverdi»

Primi giorni di maggio 1956. In una lettera a Nono, Karlheinz Stockhausen magnifica i mezzi dispiegati nell'auditorium del Westdeutscher Rundfunk di Colonia per l'imminente prima esecuzione assoluta del *Gesang der Jünglinge*, garanzia a suo parere di condizioni d'ascolto ideali e altrove impareggiabili nell'immediato futuro: cinque gruppi di altoparlanti disposti nella sala attorno al pubblico e uno speciale apparecchio in grado di riprodurre cinque nastri («Tonbänder», in realtà cinque piste) indipendenti e irriducibili a uno solo, pena annullare i movimenti del suono in sala.⁶ Nono replica cambiando prospettiva. Manifesta ottimismo sulla disseminazione della tecnica ma critica l'inadeguatezza degli spazi concertistici borghesi comunque equipaggiati, inadeguatezza che riguarda la musica in generale e a maggior ragione quella con molte sorgenti sonore:

Se pensi, ad esempio, com'erano i doppi cori qui nella Chiesa di San Marco, ancora ai tempi di Monteverdi: si faceva la messa e altro con i cori, da 1 a 6, disposti in luoghi diversi della chiesa: già allora non un'unica fonte come poi fino ad oggi è un concerto. (e il teatro esattamente allo stesso modo). Il modo di comporre stesso era diverso (doppi-cori o policorale), si doveva pensare a disporre diverse sorgenti, ma questo lo sai.

[...] la composizione con molte sorgenti mi appartiene già, proprio come il teatro con diverse sorgenti visive-acustiche: da tempo questo è il mio obiettivo.

ma dov'è un teatro costruito così???

è rimasto solo un progetto, uno che potrebbe esserlo, lo sai, quello di Gropius.

ma oggi dovrebbe essere possibile di più.

senso e funzione del teatro completamente nuovi!

anche questo verrà. Solo con calma e lavoro!⁷

ALN), sulla bibliografia noniana rilevante e sulla conoscenza diretta dei manoscritti di Nono fino alle opere e progetti di metà anni Sessanta.

⁶ La lettera è trascritta in Carola Nielinger-Vakil, *Luigi Nono. A Composer in Context*, Cambridge University Press, Cambridge, 2015, p. 87.

⁷ Risposta di Nono a Stockhausen, non datata (copia conservata in ALN), citata *ivi*, p. 88, ma

L'espressione «ai tempi di Monteverdi» vuole indicare approssimativamente l'età aurea della composizione policorale sulla quale Nono ha appena iniziato a documentarsi, presumo per conferire profondità storica alle coeve, anche proprie, ricerche sulla simultaneità in musica. (Scalpitano, infatti, nell'estratto epistolare citato, pensieri, idee e crucci per il nuovo teatro musicale solo parzialmente realizzato in *Intolleranza 1960*).⁸ L'approssimazione riguarda al contempo cronologia e onomastica. Nello studio personale Nono attinge dal capitolo «Die Venezianische Musikschule und ihre Ausläufer» della storia musicale di August Wilhelm Ambros – *pace* Malipiero –, autori e titoli di musiche policorali, da Adrian Willaert, Lodovico Balbi, Claudio Merulo, Valerio Bona fino a Andrea e Giovanni Gabrieli, ricomponendo così nei propri appunti la stessa 'scuola veneziana', mottettistica e soprattutto *antica*, raccontata più stringatamente ancora in tanti compendi, come nelle pagine della *Breve storia della musica* di Massimo Mila (sobriamente annotate nell'esemplare più tardo posseduto da Nono).⁹

Di conseguenza, nella lettera a Stockhausen, il nome Monteverdi sta al posto di quello di Gabrieli, in specie Giovanni, il quale inizia però ad affermarsi tra i riferimenti autoritativi della cosiddetta generazione darmstadtiana. Poche settimane prima dello scambio epistolare appena citato, il Domaine musical parigino ha programmato, infatti, alla stregua degli 'stravinskiani' *Evenings on the Roof*, la Canzone III e V delle *Sacrae Symphoniae* (10-11 marzo

già trascritta in *Karlheinz Stockhausen bei den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt 1951-1996. Dokumente und Briefe*, im Auftrag der Stockhausen-Stiftung für Musik, zusammengestellt und kommentiert von Imke Misch und Markus Bandur, Stockhausen-Verlag, Kürten, 2001, pp. 130-131. Nel presente articolo, la grafia e la punteggiatura delle lettere di Nono rispettano quelle del documento; nei casi delle lettere indirizzate a Stockhausen la traduzione si allontana il meno possibile dal tedesco approssimativo di Nono: «wenn Du denkst, z. B., an doppelte Chor wie war und wie war hier in Markus Kirche, noch in der Zeit von Monteverdi: man machte Messe und anders von 1 bis 6 Choere, in verschiedenen Plätzen der Kirche platziert: schon keine einzige Quelle, wie nacher bis heute ein Konzert ist. (und Theater genau dasselbe). selbst die Kompositionsart (doppelt-mehr Chor) war anders, man sollte an verschiedenen Platzquelle denken, aber Du weisst das. [...] die Komposition mit vielen Quellen, ist schon vor mir, genau wie das Theater mit verschiedenen optischen-akustischen Quellen: von einiger Zeit das ist mein Ziel. / aber wo ist ein Theater so gebaut???? / das ist nur Projekt geblieben, ein das das konnte sein; Du kennst, von Gropius. / aber heute soll noch mehr möglich sein. / ein ganz neue Sinn-Funktion von Theater! / auch das wird kommen. nur Ruhe und Arbeit!»

⁸ Cfr. §2.1 e la nota 16.

⁹ Cfr. ALN, Quaderno 6 con liste derivate da August Wilhelm Ambros, *Geschichte der Musik im Zeitalter der Renaissance bis zu Palestrina*, Leuckart, Breslau, 1868 (*Geschichte der Musik*, vol. III), corredate di collocazioni marciarie; Massimo Mila, *Breve storia della musica*, Einaudi, Torino, 1963 (ALN A 774).

1956); successivamente le inciderà sul primo disco della propria serie (uscito nell'ottobre successivo), con una nota di Pierre Souvtchinsky che accenna ai *cori spezzati* e alla loro «sonorità rutilante e decorativa» (Véga C 30 A 65). Due anni dopo lo stesso Stockhausen comincerà il suo *Musik im Raum* con un paragrafo di retrospettiva storica, incentrato sugli esperimenti compiuti nella basilica di San Marco da Willaert e da Giovanni Gabrieli: quest'ultimo – scriverà il compositore – «va ben oltre ciò che può essere riconosciuto come “forma costruttiva” nel dialogo e nell'antifonia spaziale dei suoi predecessori e contemporanei: la policoralità raggiunse effetti di sonorità e di timbro che aprivano a un immaginario musicale del tutto nuovo e annunciavano la fine del Rinascimento».¹⁰

Leggendo più tardi *Der mehrhörige Stil. Historische Hinweise für heutige Praxis* di Paul Winter (Peters, Frankfurt, 1964),¹¹ Nono aumenta la schiera di modelli policorali da ammirare con gli esempi di Thomas Tallis (*Spem in alium numquam habui*), Alessandro Striggio (*Ecce beatam Lucem*) e della 'scuola spagnola', e vi infila gli scopritori di spazi acustici, ottici, cosmici, ecc. (Nicola Vicentino, Gioseffo Zarlino, Tiziano, Tintoretto, Giordano Bruno). Così, da una ricerca sulla simultaneità in musica iniziata nella seconda metà degli anni Cinquanta, si approda al risonante discorso pubblico del periodo di *Prometeo* (1981-85), dove si discetta di composizione per e con lo spazio esecutivo e aurale, di mobilità del suono e del fruitore (contro l'appiattimento operato dalle sale da concerto moderne, dal disco e dai media più diffusi), di irriducibilità della prassi a una qualche serie di prescrizioni e, infine, di riduzione del materiale a favore della sua trasformazione e spazializzazione mediante il mezzo elettronico. Qui Nono aduna numerosi precursori e modelli illustri, formando un affollato *cortège des ancêtres* nel quale sfila ovviamente anche Monteverdi.¹²

2. Intertestualità effettiva e presunta

2.1. L'Orfeo in fabbrica

Tra i lavori teatrali incompiuti di Nono c'è un *Deola e Masino*, datato 1964-65, che interseca *Un diario italiano* e la sua più nota gemmazione, *La fabbrica*

¹⁰ Karlheinz Stockhausen, *Musik im Raum*, «die Reihe», 5, 1958, pp. 59-73: 59.

¹¹ ALN D 30.

¹² Su questi temi si può leggere Paolo Dal Molin, «Der Kontrapunkt der Linien ist durch den Kontrapunkt der Klangflächen abgelöst». I modelli policorali storici nella prospettiva di Luigi Nono, «Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft», 33, 2013, pp. 213-238.

illuminata, per poi cedere il passo a *A floresta é jovem e cheja de vida*, dove albeggia il *grand soleil d'amour chargé*. Sin dai primi appunti il progetto s'impenna su un asse centrale uomo-donna-natura-amore-lotta, di personaggi luoghi cronologie atmosfere e sentimenti pavesiani, come il titolo, sul quale Nono innesta tre 'traverse': una operaista, sulle esistenze di lavoratori e lavoratrici della grande industria settentrionale; una, presto chiusa, sul disastro del Vajont (già inserito in *Un diario italiano*); e, infine, una panafricanista e terzomondista.¹³

Le carte 16v-17r (Figura 1) e 17v-18r (Figura 2) del Quaderno 73 (ALN) mostrano uno schema intermedio con le articolazioni del dramma di Deola (in rosso) e di Masino (in marrone), il loro intreccio, le loro interazioni col dramma collettivo (coro, in verde) nonché gli intermezzi (in blu); sulla destra, a matita, si legge la sequenza delle situazioni risultanti. In Q73, 16v (Figura 1, superiore), gli appunti su Deola («NATURA <a 3> / CITTÀ/TORINO <a 2> / INCONTRO/AMORE <SOLA>» ecc.) e Masino («INCONTRO/AMORE <SOLO / a 2 / a 3>» ecc.) abbreviano un'intenzione che le pagine successive chiariscono. Deola e Masino sono incarnati, l'uno e l'altra, da tre voci, rispettivamente femminili (soprano, mezzosoprano e contralto) e maschili (tenore, baritono e basso), e da tre attrici/attori, e associati a due diverse combinazioni strumentali: acuta-media, lei (flauti, oboe, tromba, corno, violino e viola); medio-grave, lui (clarinetto, fagotto, trombone, tuba, violoncello e contrabbasso).

Queste annotazioni, assieme a «TUTTI SONO TUTTO MA DIFFERENZIATI TRA LORO / nella SIMULTANEITÀ. / nella successione» (non pienamente intellegibile senza ulteriori specificazioni) e a «ATTENTO / USO SCENA CON MUSICA / SCENA SENZA MUSICA / SENZA SCENA E MUSICA» (sulla possibilità cioè di combinare o separare nell'opera le due dimensioni), si riferiscono alla ricerca di Nono di tradurre il significante in forme materialmente geminate o plurime, ricerca che a mio avviso inizia già in *Tarde (Epitaffio per Federico García Lorca No 1. España en el corazón)*, nella coppia di baritono e soprano, a loro volta duplicati a tratti da strumenti, e che, traslata sulla scena, incrocia le riflessioni che emergono anche nella lettera a Stockhausen citata sopra. Nono, almeno da metà 1956, persegue infatti un teatro che superi

[l'] apparato visivo tipico del teatro musicale classico; la necessità di modulare e trasformare i suoni in uno spazio non più monodirezionale (dietro

¹³ Su *Deola e Masino* cfr. Franziska Breuning, *Luigi Nonos Vertonungen von Texten Cesare Pavese: zur Umsetzung von Literatur und Sprache in der politisch intendierten Komposition*, Lit, Münster, 1999, pp. 228-262, e Paolo Dal Molin, *Rotta africana per Saigon. Luigi Nono legge Lumumba e Fanon prima di A floresta*, in *Sguardi contemporanei. Studi multidisciplinari in onore di Francesco Atzeni*, a cura di Antioco Floris, Luca Lecis, Ignazio Macchiarella e Cecilia Tasca, Morlacchi, Perugia, 2019, pp. 81-90.

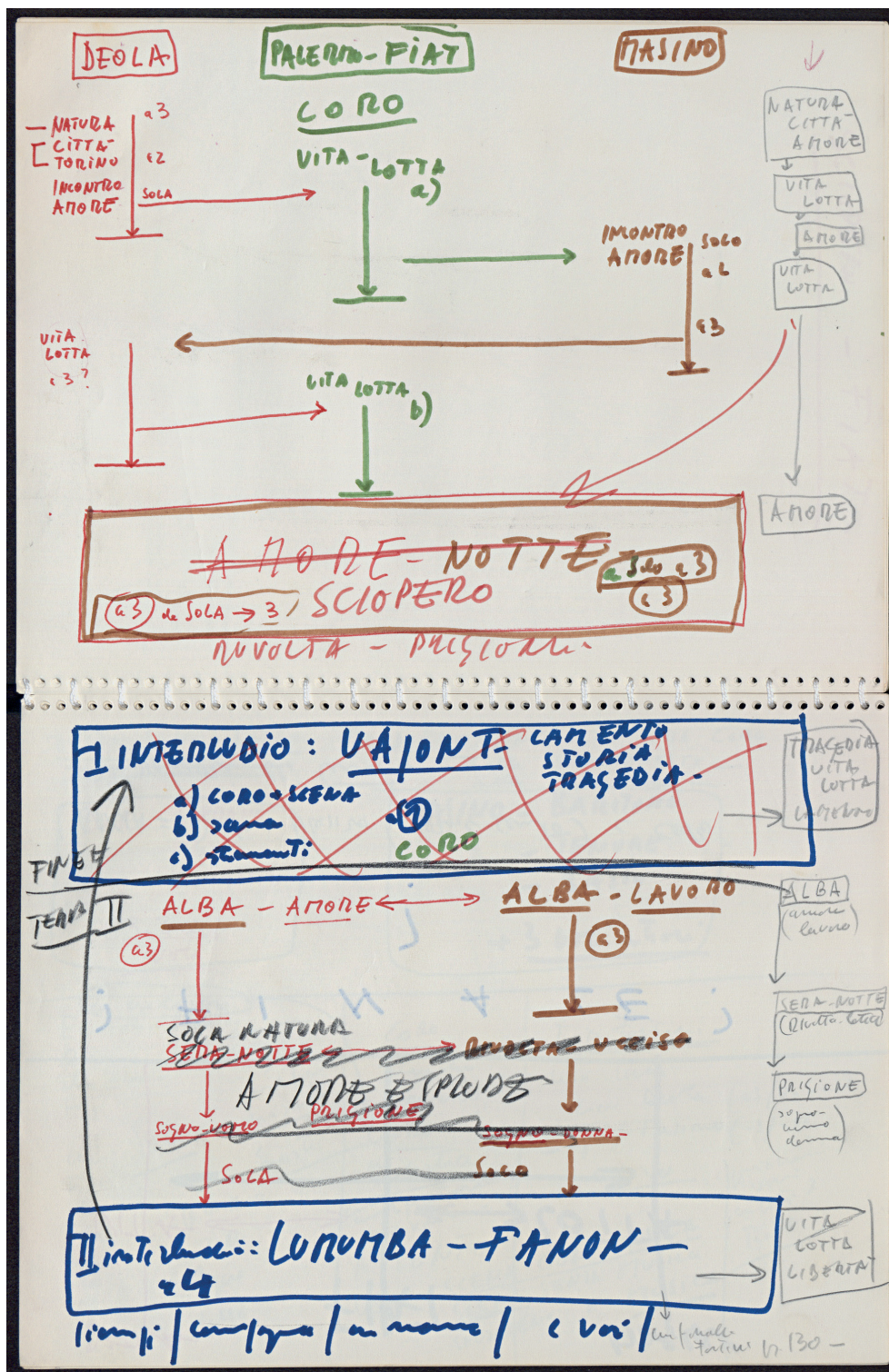


Figura 1. Luigi Nono, appunti per Deola e Masino. Venezia, Archivio Luigi Nono, Quaderno 73, cc. 16v-17r. © Eredi Luigi Nono. Per gentile concessione.

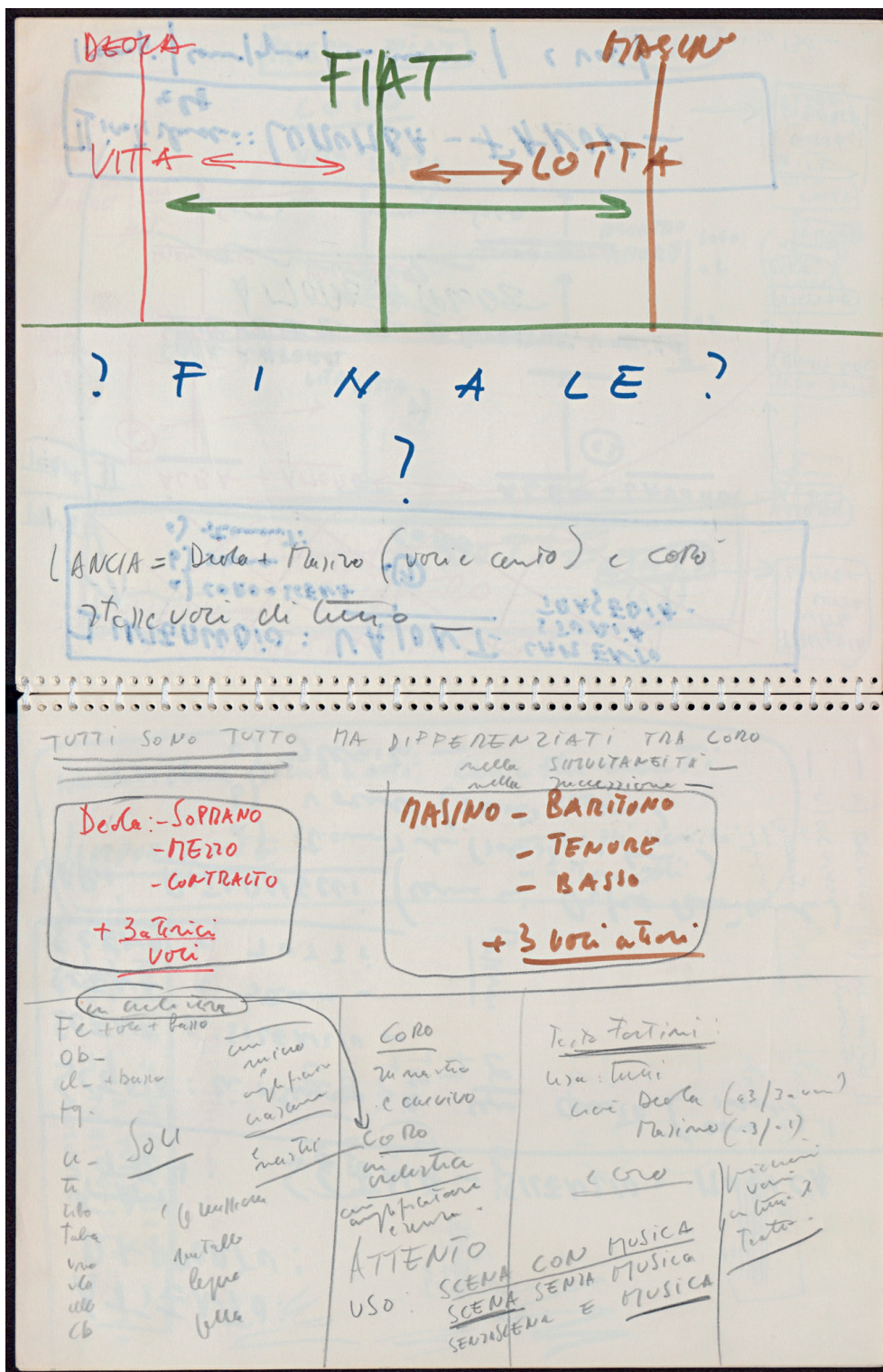


Figura 2. Luigi Nono, appunti per *Deola e Masino*. Venezia, Archivio Luigi Nono, Quaderno 73, cc. 17v-18r. © Eredi Luigi Nono. Per gentile concessione.

cui si intravede la lezione di Schönberg); l'ascolto inteso come operazione separata dalla visione pur se contemporaneo a essa (ossia: autonomia delle capacità sensorie nella recezione del prodotto artistico come amplificazione e potenziamento di tali attitudini di fruizione); l'uso di cartelli per materializzare visivamente il messaggio sonoro e potenziarne l'espressione; la necessità di ridurre al minimo la componente testuale a favore dell'azione [...].¹⁴

Al punto che mostrano le carte in esame di *Deola e Masino*, ecco apparire Monteverdi, per un baleno affatto rivelatore della posizione occupata dall'*Orfeo* nella poiesi noniana.¹⁵ Le pagine del Quaderno 73 successive a quelle riprodotte nelle Figure 1 e 2, ossia le cc. 18v e 19r (Figura 3), prospettano altri livelli di differenziazione oltre a quelli già definiti. Il primo riguarda la combinazione di scena, silenzio e musica:

SCENA: in silenzio e con canto (coro / solisti)
 SCENA in silenzio.
 SCENA e strumenti.
 SCENA e tutti

Il secondo accenna all'inserimento di

VARI RITORNELLI (come in Orfeo Monteverdi)
 a) strumentali (solisti o tutti)
 b) vocali (solisti o coro)
 c) scenici.

con l'obiettivo, «importante!» come si legge subito sotto, di «individuare situazioni» mediante «strumenti», «voci», «mezzi scenici» e, appunto, «ritornelli».

Assume dunque qui portata drammaturgica, seppur irrealizzata, un tipo di rinvio ugualmente esplicito ai «ritornelli (Monteverdi) variati» già usato da Nono e rilevato negli studi sui *Canti di vita e d'amore* (in *Tu* – sulla poesia dello

¹⁴ Angela Ida De Benedictis, *Azione e trasformazione: la riconquista di un'idea. Genesi drammaturgica e compositiva di Intolleranza 1960*, «Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft», 28-29, 2008-2009, pp. 321-376: 327-329. Sulla datazione dell'appunto cfr. Dal Molin, «Der Kontrapunkt der Linien ist durch den Kontrapunkt der Klangflächen abgelöst», cit., pp. 217-218, nota 18.

¹⁵ Rammento qui che il sessantenne Nono assocerà il ricordo del primo ascolto della prima opera monteverdiana alle frequentazioni, in età liceale, dei Vespignani, famiglia della borghesia veneziana socialista e resistente. Cfr. *Un'autobiografia dell'autore raccontata da Enzo Restagno*, in *SC*, vol. II, p. 483, anche in *NF*, p. 480.

stesso Pavese, *Passerò per piazza di Spagna*, 1962),¹⁶ e che tornerà ancora nella genesi di *Voci destroying muros* (1970), «con ritornelli (Monteverdi) su Internazionale» a commento degli episodi.¹⁷ Mancando però altre tracce e dichiarazioni di Nono su questa caratteristica dell'*Orfeo* richiamata negli appunti autografi, per non confondere troppo ingenuamente il suo orizzonte col nostro, conviene riferirsi alle disposizioni del contesto, basandosi almeno sulla letteratura presente nella biblioteca del compositore, veicolo di idee da lui potenzialmente assorbite e comunque diffuse nell'aria.

Il *Claudio Monteverdi* malipieriano del 1929 contiene una frase rilevante sul tema. Malipiero sta per decretare l'inferiorità del Divino Claudio, genio vocale, nella musica strumentale, rispetto «a parecchi altri musicisti anche ai Gabrieli», quando consegna, in una subordinata relativa, la propria definizione dei ritornelli, o meglio della loro funzione nella favola in musica del 1608:

Anche nei “leggiadri” ritornelli delle canzonette delle composizioni più gaie, e nei ritornelli e sinfonie dell'*Orfeo*, che nei silenzi continuano o rievocano “le passioni dell'oratione” e si trasformano quasi in motivi conduttori, il Monteverdi non riesce a costruire la frase ampia.¹⁸

Mentre il parallelo con i «motivi conduttori» rammenta immediatamente il monito di Manfred Bukofzer a generazioni di studenti («The linking-together of scenes by the same music has been compared, not too happily, with the Wagnerian *leitmotiv* technique, the psychological nature of which is worlds apart from Monteverdi»),¹⁹ l'idea che i passi strumentali «continuino» o «rievochino» gli affetti del testo intonato si ritrova ulteriormente sviluppata, con opposto giudizio di valore, in un altro *Claudio Monteverdi* presente tra i libri di Nono, quello di Domenico de' Paoli pubblicato nel 1945:

La genialità monteverdiana risplende d'una luce nuova nella creazione e nell'uso dei brani strumentali: *ritornelli* – costruiti sopra uno schema ritmico preordinato – e *sinfonie* – più libere di scrittura –; *ritornelli* e *sinfonie* i quali

¹⁶ Cfr. Angela Ida De Benedictis, *Costituzione della struttura musicale a partire dalla materia verbale. Sul rapporto testo-musica nelle composizioni degli anni Sessanta*, in *La nuova ricerca sull'opera di Luigi Nono*, a cura di Gianmario Borio, Giovanni Morelli e Veniero Rizzardi, Leo S. Olschki, Firenze, 1999, pp. 67-94: 84, nota 37.

¹⁷ Cfr. ALN 36.03.01 f. 12. Sulla forma e la scrittura di *Voci* cfr. Robert Adlington, *Whose Voices? The Fate of Luigi Nono's Voci destroying muros*, «Journal of the American Musicological Society», 69/1, 2016, pp. 179-236.

¹⁸ Gian Francesco Malipiero, *Claudio Monteverdi*, Fratelli Treves Editori, Milano, 1929, p. 33.

¹⁹ Manfred F. Bukofzer, *Music in the Baroque Era. From Monteverdi to Bach*, W. W. Norton & Company, New York, 1947, p. 60.

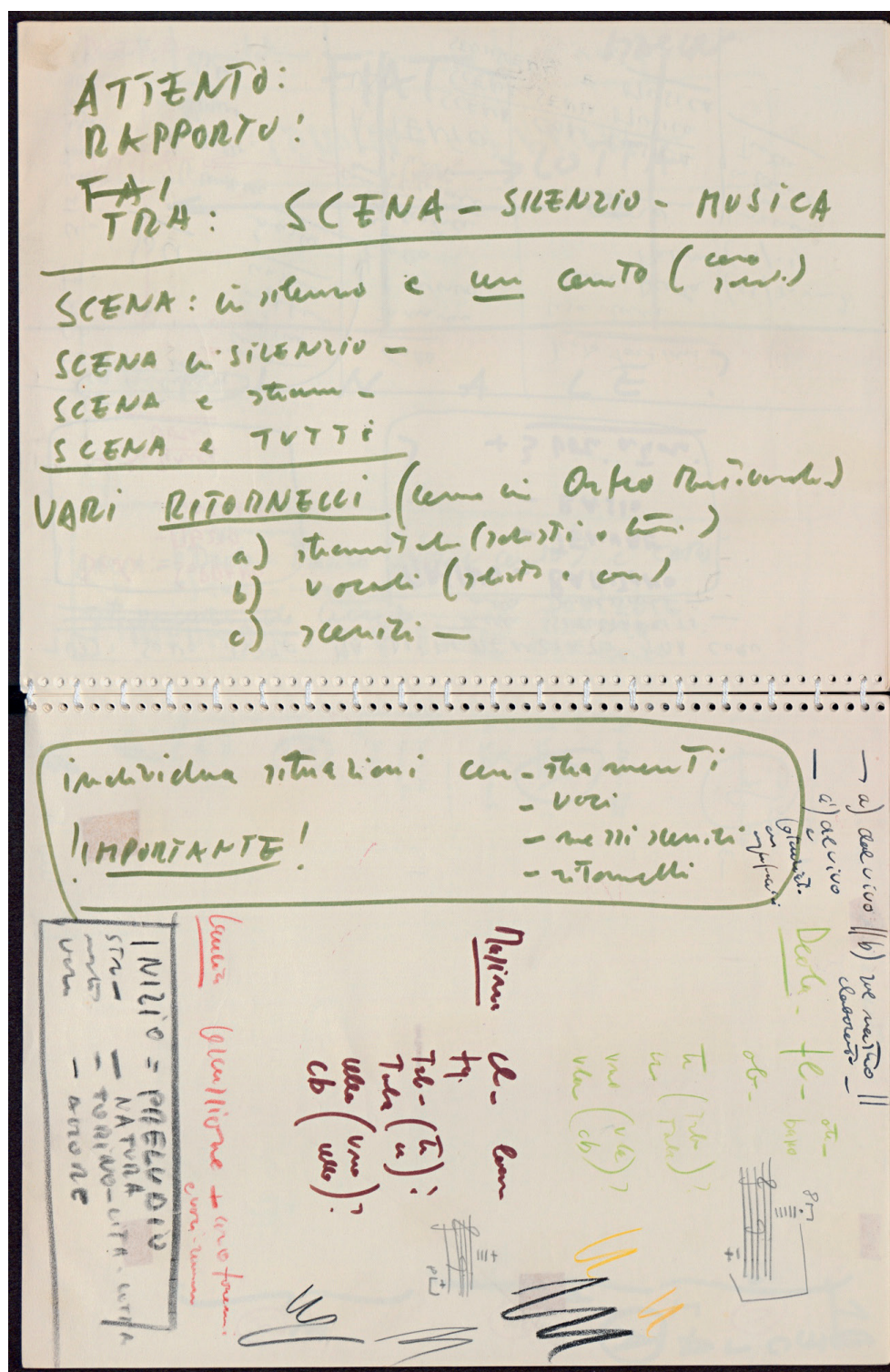


Figura 3. Luigi Nono, appunti per *Deola e Masino*. Venezia, Archivio Luigi Nono, Quaderno 73, cc. 18v-19r. © Eredi Luigi Nono. Per gentile concessione.

hanno un contenuto programmatico, e descrivono volta a volta sentimenti, situazioni o luoghi. – Il primo *ritornello* (che appare nel “Prologo”) affidato alle viole sembra destinato a ricordare agli spettatori il triste destino di Orfeo, poiché riappare alla fine del II atto dopo la disperazione del “semideo” per la morte di Euridice e il suo proposito di riprenderla agli dei infernali, ed alla fine del IV atto (leggermente modificato nello strumentale) dopo ch’Euridice è perduta definitivamente; la *sinfonia* dei tromboni (al III atto, prima della grande *aria* di Orfeo), che descrive l’ambiente infernale, riappare – affidata alle viole “*tocche pian piano*” – mentre Caronte sta per assopirsi, poi ancora al V atto, dopo la scena disperata di Orfeo, come il ricordo ossessionante dei luoghi dov’è rimasta Euridice; la *sinfonia* a 7 alla fine del II atto (o, più probabilmente, al principio del III) che sembra un oscuro presentimento di disfatta, riappare alla fine dell’atto III, dopo le parole incoraggianti del coro, come una specie di minaccia della fatalità...²⁰

L’influenza della biasimata musicologia tedesca, che faceva capolino già nel passo malipieriano, si manifesta qui in modo ancora più palese, sebbene probabilmente indiretto, nell’assunto che i passi strumentali dell’*Orfeo* «hanno un contenuto programmatico, e descrivono volta a volta sentimenti, situazioni o luoghi». Una matrice o la matrice di questa tesi e delle più esplicite assimilazioni di questo aspetto della favola in musica al canone ottocentesco sembrerebbe trovarsi, considerando la bibliografia di fine Otto - primo Novecento, in *Die Instrumental-Stücke des “Orfeo” und die venetianischen Opern-Sinfonien* di Alfred Heuss. Qui si notano l’ombra lunga di Wagner, non ricalcata però da de’ Paoli, e quella della musica a programma. Heuss aveva scritto infatti che con i ritornelli dell’*Orfeo* «si può pensare ai *Leitmotive* 250 anni prima di Wagner», sorti dallo «stesso principio, dall’idea del dramma musicale» rimasto poi in attesa di compiersi nello «spirito di una vera tragedia».²¹ Inoltre il legame di sinfonie e ritornelli con l’«intera gamma dei sentimenti» rappresentati nell’*Orfeo*, ha aperto per la musica strumentale «territori completamente nuovi», stimolando «la creazione di una musica di situazione» e di «una vera musica a programma» di cui Monteverdi è perciò l’«antenato».²²

²⁰ Domenico de’ Paoli, *Claudio Monteverdi*, Editore Ulrico Hoepli, Milano, 1945, p. 118. Mi sto attenendo – ribadisco – alle pubblicazioni presenti nella biblioteca di Nono. Diversamente, andrebbero citati, per esempio, ampi passi dell’introduzione a Claudio Monteverdi, *L’Orfeo. Favola pastorale in un prologo e cinque atti di Alessandro Striggio figlio*, realizzazione della partitura del 1609 e riduzione per canto e pianoforte a cura di Giacomo Benvenuti, I Classici musicali italiani, Milano, 1942.

²¹ Alfred Heuss, *Die Instrumental-Stücke des “Orfeo” und die venetianischen Opern-Sinfonien*, Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1903, p. 15.

²² *Ivi*, pp. 35-36.

Se diversi anni dopo de' Paoli farà parziale ammenda («Credemmo un tempo che questi brani avessero un contenuto programmatico e si riferissero in modo particolare a sentimenti, situazioni o luoghi: ma un'osservazione più attenta non ci permette più di sostenere tale opinione»), la funzione dei ritornelli verrà chiarita solo dalla successiva e più cauta musicologia storica.²³ Il richiamo di Nono ai passi strumentali dell'*Orfeo* si situa culturalmente nel mezzo di questa parabola della loro interpretazione, prima come «Situations-Musik» e «Programm-Musik» (Heuss), poi come «funzione scenica», «sorta di sipario» tra i mondi in gioco,²⁴ «aural scenery»,²⁵ «transizione scenica» e «cornice affettiva e drammaturgica».²⁶

2.2. Vaga Arianna (lamento di Mercurio)

Qualche annotazione meritano i rapporti, indicati da due monografie su Nono, tra la sua produzione e il *Lamento d'Arianna*, opera caposaldo della ricezione monteverdiana, sulla cui prominenza nell'immaginario colto novecentesco non posso qui attardarmi (rammento, di passaggio, certe vampate di *Fuoco dannunziano* e soprattutto il *Weheklag* di Adrian Leverkühn). Lo stesso Nono ne possedeva diverse incisioni discografiche e un'edizione dell'arrangiamento per cinque voci (Sesto libro di madrigali) pubblicata dal suo editore, Schott, nel 1956 (cfr. l'Appendice). Quest'ultimo reperto presenta un ulteriore motivo d'interesse, poiché contiene alcune annotazioni autografe relative in particolare al computo di intervalli melodici e armonici delle prime quattro battute (le seconde e le quarte, ma non solo) e ai tetracordi cromatici delle successive due (Figura 4).

Se ne è servita Marinella Ramazzotti per segnalare un legame tra l'incipit monteverdiano (e questa fonte) e i *Cori di Didone*, opera per coro misto e percussioni metalliche su testi dalla *Terra Promessa* di Giuseppe Ungaretti (1958). Dell'intervallo di quinta La-Mi «reso continuamente mobile da intervalli di semitono e tono» – e che Nono effettivamente rileva nel *Lamento*, alla battuta 5 del contralto, tra due ripetizioni del «lasciatemi» – la studiosa

²³ Domenico de' Paoli, *Monteverdi*, Rusconi, Milano, 1979, p. 193. Cfr. John Whenham, *Five Acts: One Action*, in *Claudio Monteverdi, Orfeo*, ed. by John Whenham, Cambridge University Press, Cambridge, 1986, pp. 42-77.

²⁴ Silke Leopold, *Lyra Orphei*, in *Claudio Monteverdi: Festschrift Reinhold Hammerstein zum 70. Geburtstag*, hrsg. von Ludwig Finscher, Laaber Verlag, Laaber, 1986, pp. 337-345: 337.

²⁵ Daniel K. L. Chua, *Absolute Music and the Construction of Meaning*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999, p. 37.

²⁶ Stefano La Via, *Allegrezza e perturbazione, peripezia e danza nell'“Orfeo” di Striggio e Monteverdi*, in *Pensieri per un maestro. Studi in onore di Pierluigi Petrobelli*, a cura di Stefano La Via e Roger Parker, EDT, Torino, 2002, pp. 61-93: 66-67.

(Ottavio Rinuccini)

CLAUDIO MONTEVERDI

Musical score for the vocal part of "E chi vo' What comfort" from "The Marriage of Figaro". The score is written for a single voice on a grand staff (treble and bass clefs). The lyrics are in Italian and English. The music is in 4/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The score includes a large downward-pointing arrow indicating a dynamic or tempo change. The lyrics are: "scia - te mi mo - ri re! / leave me here to pe - rish! / la - scia - te mi mo - ri re! / ah, leave me here to pe - rish! / la - scia - te mi mo - ri re! / ah, leave me here to pe - rish! / mi, here, la - scia - te mi mo - ri re! / here, leave me here to pe - rish! / - scia - te mi mo - ri re! / leave me here to pe - rish! / E chi vo' / What com-fort".

S. & Co. 5859

36

enfaticizza anzitutto due occorrenze, perché le ritiene intertestuali e dunque gravide di senso: la prima alle battute 37-38 (primo coro, tenori 1 e 2), la seconda alle battute 45-46 (secondo coro, basso 5-6 e 1-2), in corrispondenza, rispettivamente, delle parole «tacque» e «silenzioso».²⁷ Quindi Ramazzotti sostiene il significato, «in tutta la produzione noniana», dell'intervallo di quinta come «motivo del lamento» e di La-Mi «come motivo associato al sentimento del dolore, che il compositore ricrea dal passato come “archetipo del ricordo”».²⁸ Ma non avanza altri esempi per provare un nesso Monteverdi-Nono di simile portata, che al momento mi sembra dettato alla studiosa soprattutto dal topos letterario dell'abbandonata (Arianna, Medea, Didone ecc.) e da quello musicale del lamento, entrambi evocati nella sua pagina che sto riassumendo.

Una suggestione più recente riguarda *Como una ola de fuerza y luz* (1971-72), opera dedicata al militante del MIR cileno Luciano Cruz, per la cui elaborazione Nono si avvalese dalla collaborazione del soprano bulgaro Slavka Taskova Paoletti, del pianista Maurizio Pollini («Mauro» nei documenti), di Marino Zuccheri (dello Studio di Fonologia della RAI di Milano) per il nastro magnetico, e di Claudio Abbado. Più in particolare detta suggestione riguarda la parte di soprano della sezione chiamata in partitura «I interno-dolce (come invocazione: u – a – o vocali di Luciano)» e che inizia a 02:30 proseguendo sino al successivo «II duro deciso» (04:15). Jonathan Impett ha riferito il profilo intervallare della sequenza d'altezze consegnata da Nono nello schizzo ALN 38.13 f. 1r (Do₅ Do₅[#] Fa₅[#] Fa₅ Fa₅[#] Do₅[#] Do₅ Sib₅ Fa₅ Sol₅ Sol₅ Fa₅[#] Do₅[#] Do₅ Sib₅ La₅ Mi₅ La₅) all'incipit del canto d'Arianna monteverdiano:

Intentionally or otherwise, Nono's initial pitch sequence consists of a mirror of the opening of Monteverdi's *Lamento d'Arianna*, its central fourth inverted. The ascending minor seventh C-B $\flat$ that is the highpoint of Nono's soprano passage likewise mirrors the descent from the melodic peak D of Monteverdi's *Lamento* to the accented low E that starts the next bar. Nono's following bars outline an inverse symmetry, fill in the missing diatonic steps from the model and add a major second, which only appears as the final interval of Monteverdi's line, to the interval set.²⁹

Un paragrafo anteriore dello stesso capitolo induce a credere che questa congettura, con l'evidenza acustica che sembra segnalare, emani da un appunto

²⁷ Marinella Ramazzotti, *Luigi Nono*, l'Epos, Palermo, 2007, p. 180.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Jonathan Impett, *Routledge Handbook to Luigi Nono and Musical Thought*, Routledge, London-New York, 2018, p. 313.

di Nono, generalmente alquanto esplicito nei propri avantesti sulle relazioni stabilite con altre opere:

Nono's formal conception was fundamentally dramatic. [...] Crucially, in his sketches he puts himself into this drama; the main distinction is between 'them' and 'us/me'. In his first ideas, 'they' are Taskova and Pollini – girl/woman/comrade, boy/man/comrade – while the tape represents 'us/me'. The orchestra is an extension of both; it mediates between the two. There is an initial programme for the tape through the first part of the work: 'news arrives – distraught – sad – violent – struggle – memories human and political'. For 'them', the soloists, Nono implements a kind of *Affektenlehre*. He describes three voices for each:

Slavka:

a) girl

b) woman

c) calls – arianna [*sic*]

Mauro:

a) man – comrade – us

b) dolce espressivo

c) intimate

'Arianna' is a clear reference to Monteverdi's operatic lament [...].³⁰

Tuttavia questo rinvio alla celebre monodia monteverdiana (notoriamente unico resto di un intero dramma per musica) e le sue ripercussioni nella trattazione, in un commento pur affine al discorso sul teatro senza scena in Nono, sembra poggiare su una decifrazione erronea dello schema autografo ALN 38.02.02 f. 3r. Qui, infatti, non c'è nessun chiaro riferimento al lamento operatico di Monteverdi, giacché al punto «c» non si legge, come trascrive Impett, «chiama – arianna» («calls – arianna»), bensì «chiama – annuncia» («calls – announces»), che è concisa, parziale, ma esatta sintesi dell'idea del soprano di *Como una ola de fuerza y de luz*.

3. «...io non faccio le mie cose a caso»: Monteverdi, Artusi, Nono, Stockhausen

3.1. Primo reperto, 1960

Muovendo da un mirabile luogo dello scritto schoenberghiano *Das Verhältnis zum Text*, Nono affronta nella conferenza *Testo – musica – canto* (1960) alcuni temi posti dall'intonazione musicale del verbo poetico o letterario.³¹ Lo fa per

³⁰ *Ivi*, p. 312.

³¹ Luigi Nono, *Testo – musica – canto*, in *SC*, vol. I, pp. 57-83.

marcare, dalla propria posizione, l'avanzamento segnato dalle sue ultime opere (*Il canto sospeso*, *La terra e la compagna* e *Cori di Didone*), per collocarle implicitamente rispetto alla tradizione della musica d'arte occidentale e per difenderle esplicitamente mentre altri compositori stanno ragionando come lui sulle «due formanti di un testo: fonetica e semantica».³² Il perseguimento di questi obiettivi nella seconda parte della conferenza è fatto precedere, nella prima parte, da una sorta di prospetto storico sul trattamento della parola in musica «quasi esclusivamente come veicolo della sua semanticità», in cui affiora il più lungo passo su Monteverdi di tutto il corpus teorico noniano.

Con Claudio Monteverdi la nuova *prattica* della monodia, iniziata dalla Camerata fiorentina, apre una nuova fase. L'oratoria musicale amplia e sviluppa i propri elementi strutturali. Non c'è più analogia con la retorica formale, ma imitazione dell'arte oratoria con particolare attenzione alla dizione e all'emozionalità del testo. In questo modo con il “recitar cantando” di Monteverdi si inizia la meravigliosa avventura del teatro musicale. E Monteverdi inventa, soprattutto negli ultimi volumi dei suoi madrigali, l'uso di diversi stili di oratoria musicale: *Madrigali guerrieri et amorosi, in stile rappresentativo* — qui amo ricordare la *Lettera amorosa (Se i languidi miei sguardi) in stile recitativo, espressivo, concitato*. A questo proposito Arnold Schmitz scrive: “E come la antica retorica parlava di un *δεινότης* [deinótēs, perizia], per definire la potenza oratoria e la padronanza di tutti gli stili della retorica, così si potrebbe applicare questa definizione anche a Monteverdi. Sulla sua arte si basa l'oratoria musicale dei secoli XVII e XVIII, fino a Bach e Händel”. *In Monteverdi a questa ricchezza e varietà di stile corrisponde una ricchezza e varietà di sentimenti umani* [corsivo mio].³³

Nono attinge qui — e in tutta la prima metà dello scritto — dallo studio condotto da Arnold Schmitz sulla *Bildlichkeit* (figuralità o iconicità, ma «rappresentatività» in *Testo – musica – canto*) nella musica vocale di Bach, e non solo dove lo cita direttamente. In particolare, rielabora il capitolo *Überblick über die Entwicklung der musikalischen Oratorie, ausgehend von Gurlitts Darstellung der Grundlageneinheit von Musik und Rhetorik*, in cui Monteverdi viene presentato, né per la prima né per l'ultima volta, come il perfezionatore dell'invenzione monodica fiorentina, invenzione inaugurale dell'oratoria musicale sei-settecentesca, considerata prodromica a quella bachiana.³⁴ In

³² Luigi Nono, *Cori di Didone*, in SC, vol. I, p. 432.

³³ Nono, *Testo – musica – canto*, cit., p. 60.

³⁴ Arnold Schmitz, *Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik Johann Sebastian Bachs*, Schott, Mainz, 1950. Con il latinismo *Oratorie*, l'autore intende «die angewandte musikalische Rhetorik und diese eine Analogie zur sprachlichen Rhetorik» (p. 17).

breve, per Schmitz, la Camerata fiorentina «stabilì un nuovo rapporto con la retorica», non più meramente analogico ma imitativo dell'arte di parlare, perché impostato sulla dizione e l'emozione del testo intonato. Dopodiché:

Nella "Seconda Prattica" Claudio Monteverdi non ha solo ripreso questo nuovo principio oratorio nelle forme dell'arte polifonica da lui coltivate, ma lo ha anche combinato con il reimpiego delle figure e dei madrigalismi dei musicisti del XVI secolo, i maestri della "Prima Prattica" e della "Schola eroica". A questo si aggiunge il grande merito di aver sviluppato diversi stili di oratoria musicale, nella monodia dello stile rappresentativo, recitativo, espressivo e concitato, che possono essere visti come equivalenti degli stili della retorica. E proprio come l'antica retorica parlava di δεινότης, per descrivere il controllo e il dominio di tutti gli stili retorici, allo stesso modo questa parola potrebbe essere applicata anche a Monteverdi.³⁵

Nei confini di *Testo – musica – canto* – anche per l'importanza che assumono gli esempi da Carlo Gesualdo e Giovanni Gabrieli, combinati agli estratti di o ai riferimenti a opere noniane recenti – lo squarcio su Monteverdi rischia di sembrare poco più di un imprescindibile passaggio in una premessa storica edotta da alcune mirate letture. Invece è già in atto un processo che l'estratto citato sopra lascia parzialmente intuire («In Monteverdi a questa ricchezza e varietà di stile corrisponde una ricchezza e varietà di sentimenti umani»): lo documentano alcune corrispondenze del 1958-60 e diverse estrinsecazioni successive, anche lapidarie, ma più esplicite. I prossimi paragrafi tentano di ricostruirlo.

3.2. Secondo reperto, 1959

Si prenda dapprima il carteggio tra Nono e Massimo Mila che prepara la pubblicazione del saggio *La linea Nono*. Nel marzo 1959, riascoltati il *Canto sospeso* e *La terra e la compagna*, il critico scrive lusinghieriamente a Nono di vedere in lui «uno dei pochi, del vostro gruppo, che non si limitano soltanto

³⁵ *Ivi*, pp. 23-24: «Indessen hat Claudio Monteverdi in der ‚Seconda Prattica‘ dieses neue oratorische Prinzip nicht nur in den von ihm gepflegten Formen der mehrstimmigen Kunst aufgenommen, sondern es auch verbunden mit der Weiterverwendung der wortausdeutenden Figuren und Madrigalisten der Musiker des 16. Jahrhunderts, der Meister der ‚Prima Prattica‘ und der ‚Schola eroica‘. Dazu kommt sein großes Verdienst um die Ausbildung der verschiedenen Stilarten der musikalischen Oratorie in der Monodie des stile rappresentativo, recitativo, espressivo und concitato, die man als Entsprechungen der Stilarten der Rhetorik ansehen darf. Und wie die antike Rhetorik von einer δεινότης sprach, um die rednerische Gewalt und Beherrschung sämtlicher Stilarten der Redekunst zu bezeichnen, so könnte man dieses Wort auch auf Monteverdi anwenden».

a una diligente esecuzione delle leggi implicite nel materiale sonoro» e di considerare le sue due ultime opere il coronamento del filone neomadrigalistico che aveva individuato due anni prima in Casella (*La donna serpente*), Petrassi (*Coro di morti*), Dallapiccola (*Cori di Michelangelo*, *Canti di prigionia* e *Canti di Liberazione*). Rispondendo a stretto giro di posta, Nono trascura il primo elogio per occuparsi del secondo, più sospettabile:

sulla ripresa madrigalistica, che tu pensi, la vedo per due ragioni:

a) coro – mezzo tecnico-espressivo non limitato come gli strumenti (Busoni, negli strumenti, lo aveva già intuito), e sue nuove possibilità finora non studiate, né necessarie in Italia. (anche in rapporto a interessi fonetici-semantiche di un testo, cioè anche materiale sonoro).

b) il problema del solista – (voce o strumento)

qui è necessaria una nuova “retorica” melodica, libera da schemi e formule melodiche basate su sistemi tecnici (tonali o peggio modali) e espressivi del passato.

penso che il coro possa anche esser solista.

(da me: rapporto solista-corò nel «Tu non sai le colline» e uno sviluppo nei cori di Didone, dove ho usato il corò in tale funzione).³⁶

Tra asserite «nuove possibilità finora non studiate, né necessarie in Italia» e superamenti di «schemi e formule melodiche basate su sistemi tecnici (tonali o peggio modali) e espressivi del passato» evidentemente introdotte da Nono per distinguere la propria ricerca dagli esiti cui erano anteriormente giunti gli altri ‘madrigalisti’ contemporanei,³⁷ spunta il secondo reperto del fenomeno che sto indagando. Strettamente relato alla prima ma posteriore traccia su Monteverdi

³⁶ Massimo Mila e Luigi Nono, *Nulla di oscuro tra noi. Lettere 1952-1988*, a cura di Angela Ida De Benedictis e Veniero Rizzardi, il Saggiatore, Milano, 2010, p. 17.

³⁷ L’estratto epistolare trascritto ricalca la sinossi del corso sulle «nuove possibilità nel canto di soli-corò» che Nono terrà alla Summer School of Music di Dartington di quell’anno, dopo averlo immaginato – nel mezzo della genesi dei *Cori di Didone* – per i Ferienkurse di Darmstadt del 1958, e il cui titolo, due giorni dopo la lettera a Mila, è «The Development of Singing (Solo & Chorus) and New Technical and Expressive Possibilities from Schoenberg to Today», ossia «Lo sviluppo del canto (solo e corò) e le nuove possibilità tecniche ed espressive da Schönberg a oggi» (cfr. la lettera di Nono a William Glock conservata alla British Library di Londra, MS Mus. 955). Per questa occasione e per altre in seguito, Nono analizzò diverse opere di Luigi Dallapiccola, annotando alcuni dei rilievi critici formulati nella succitata lettera a Mila (cfr. gli esemplari delle partiture dei *Cinque canti* e di *Requiescant* ALN mus A 46 e mus FC 125). Una ventina d’anni dopo, invece, scriverà: «Hermann Scherchen nel ’48 [...] mi fece studiare la nuova ‘retorica’ del pensiero musicale di Luigi Dallapiccola: rapporti, autonomamente articolati, tra altezze-durate-timbri-fonetica-dinamica, non meccanico sviluppo di formale linguistica dodecafonica, ma vibranti rapidi frammenti anche simultanei, autonomi di “infiniti mondi”». Citazione in Luigi Nono, *Con Luigi Dallapiccola*, in *SC*, vol. I, pp. 483-484: 483.

monodista (cfr. §3.1), questo «problema del solista», per cui «è necessaria una nuova “retorica” melodica», riconduce al tema costantemente e ostinatamente noniano del rapporto tra tecnica (o costruzione) ed espressione (anche qui: «coro – mezzo tecnico-espressivo [...], e sue nuove possibilità»). E quindi, benché non se ne avvertano ora del tutto le ragioni, sarà utile occuparsi anche della prima osservazione di Mila, ossia della differenza tra Nono e gli altri ‘post-weberniani’, che egli sfrutta in questi frangenti per sondare la disponibilità del compositore a lasciarsi iscrivere a un altro ‘gruppo’, d’invenzione però critica, retrospettiva e storicizzante (neo-madrigalisti). Una tale differenza non viene certo istituita in questi frangenti ed è conforme al pensiero autoriale, dove, nel triennio 1958-60, si sta per di più radicalizzando.

Rispetto alla cronologia degli scritti di Nono, il marzo 1959 della citata lettera di Mila segue la prima denuncia noniana della tecnica seriale intesa come ricetta compositiva anticrisi (*Introduzione al Kompositions-Studio di Kranichstein 1958*)³⁸ e precede il successivo più sonoro esposto del compositore contro il dualismo di spirito e materia (*Presenza storica della musica oggi*),³⁹ concausa dello scontro con Karlheinz Stockhausen agli *Internationale Ferienkurse für Neue Musik* di Darmstadt del 1959 dalle immediate e durevoli ripercussioni.⁴⁰ Seguono *Testo – musica – canto* (luglio 1960) e gli abbozzi condivisi della *Linea Nono* che scavano la differenza tra il compositore del *Canto sospeso* e gli altri colleghi ‘serialisti’, in specie quelli raccolti nella cosiddetta ‘scuola

³⁸ Luigi Nono, *Introduzione al Kompositions-Studio di Kranichstein 1958*, in *SC*, vol. I, pp. 44-45: 44 («e avviene la crisi. / la reazione: per lo più impossessarsi di formule e schemi e poter così combinare qualche pagina di musica, prontissimi a giustificare il tutto secondo una terminologia oggi ufficiale: secondo cui tutto risulta, ma quasi sempre non la musica. / tutto questo senza aver la coscienza dei mezzi adoperati, ma solo secondo ricette, quindi senza la minima possibilità di comunicazione umana.»)

³⁹ Luigi Nono, *Presenza storica della musica oggi*, in *SC*, vol. I, pp. 46-54: 50, anche in *NF*, pp. 271-281: 275-276 («La cessazione di ogni attività spirituale porta da un lato alla passività individuale, dall’altro a un’attività del materiale, della cui oziosa contemplazione sembra a taluni che l’esperienza musicale dovrebbe accontentarsi nel futuro. Anche qui, anzi proprio qui, si rivela tutta la mancanza di potenza creativa, di questa mentalità che non riesce ancora a uscire dal deprimente dualismo spirito-materia: qui c’è lo spirito di fronte al quale la materia svolge solo il compito servile di rispecchiarlo fedelmente [indipendentemente dal fatto che a ciò sia più o meno adatta], là c’è la materia alla quale si attribuiscono possibilità espressive in se stessa, mentre di fronte alle sue manifestazioni autonome lo spirito resta passivamente in adorazione. Tra queste due possibilità identicamente meschine si sceglie ora naturalmente la seconda, dopo che lo spirito ha dimostrato in tutta evidenza la sua bancarotta»).

⁴⁰ Reagendo al 34° Weltmusikfest dell’Internationale Gesellschaft für Neue Musik – Colonia, giugno 1960 – Metzger bolla la musica di Nono come prova di «pseudomatematiche Regelmäßigkeit» e «kompositorische Impotenz». Cfr. Heinz-Klaus Metzger, *Festival und Contre-Festival*, «Magnum. Zeitschrift für das moderne Leben», 31, agosto 1960, pp. 63-64: 64.

di Colonia', il cui capofila (lo stesso Stockhausen) viene ridotto al cliché del compositore di musica totalmente determinata.⁴¹ La lettera di Nono a Mila del 1° novembre 1960 è uno dei documenti più espliciti al riguardo poiché qualifica certi altrui procedimenti compositivi come alchemici e pseudoscientifici e li contrappone al contempo a una bella istantanea di quelli propri, riscontrabili negli avantesti coevi e immediatamente anteriori:

la questione della «total determinierte Musik».

tale teocratizzazione è stata fatta a uso e consumo dei soliti cardinali per preparare l'investitura al papa [Stockhausen] – e arrivare poi all'antipapa [Cage] – come reazione – concezione teologica, non solo nello scopo, ma nel significato – unico principio, da cui tutto.

qui è anche un fondamento della differenziazione tra me e i vari Boulez-Pousseur-Stockh[ausen] e soci.

in Varianti ('57) ho sfiorato al massimo tale principio, per disciplina di studio e di analisi del risultato.

ma mi è stato principalmente lontano.

sempre in me ogni ragione musicale (tecnico-espressiva) si realizza puntualmente nell'attimo in cui mi trovo a agire istintivamente-logica-mente sui vari rapporti creantisi tra i vari elementi compositivi nell'attimo della loro collusione. l'a priori esiste solo in quanto preparazione del materiale, sua analisi nelle sue possibilità teoriche-iniziali, poiché SEMPRE nel processo della composizione le possibilità di uso del materiale ci sorprendono, provocando nuove soluzioni, alle volte "improvvisate" e reciprocamente le collusioni agiscono sul materiale di partenza sul suo orientamento, innovandolo e determinando sviluppi tecnici-formali espressivi inizialmente insospettati o non previsti. [...] vi è certo un forte tentativo di ridurre il processo compositivo a un processo di alchimia-pseudoscientifica. (anche nella musica tonale: rispetto delle leggi codificate, armoniche-formali ecc. = accademia.) che io ricollego al delirio di origine neopositivista che travolge alcuni musicisti, e che ha investito soprattutto il gruppo di Colonia [...].⁴²

3.3. Terzo reperto, 1958, altri resti anteriori perlopiù allogenici, etc.⁴³

La «questione» affonda le radici nei primi anni Cinquanta, quando Stockhausen

⁴¹ L'espressione s'impone presto nella pubblicistica alla stregua di Ernst Křenek, *Bericht über versuche in total determinierter Musik*, «Darmstädter Beiträge zur neuen Musik», 1, 1958, pp. 17-21.

⁴² Mila e Nono, *Nulla di oscuro tra noi*, cit., pp. 47-48.

⁴³ I paragrafi che seguono sono debitori di alcuni generosi apporti. Claudia Vincis ha messo a mia disposizione materiali e testo di un suo studio inedito *Tra le carte di Luigi Nono: Nicola Vicentino a Venezia quattro secoli dopo*, presentato durante le celebrazioni del quarto

si presenta come uno strenuo cercatore di «Vielfalt in der Einheit»⁴⁴ e, alla luce di questo principio e delle conseguenze che immagina, valuta le proprie e le altrui opere esprimendo dubbi e critiche in modo interlocutorio e franco. Così avviene anche con Nono sin dai primi scambi epistolari, dove passano sotto la lente gli epitaffi per Federico García Lorca.

España en el corazón fornisce a Stockhausen l'occasione di presentare due idee subito vigorosamente contestate da Nono. In primo luogo, egli afferma che «L'essenza dell'organizzazione della nostra musica proibisce il ricorso alla soggettività, che a sua volta non rispetta il dettaglio di questa organizzazione e la distrugge. Si deve trovare un'organizzazione che sia talmente compiuta da esaurire l'idea musicale, e noi stessi dobbiamo divenire sempre più inessenziali»; in secondo luogo, suggerisce che un'opera non miri alla realizzazione musicale, vocata all'imperfezione, di «un contenuto espressivo prefissato (ad es. quello di un testo)» [«einen fixierten Ausdrucksgehalt (bspw. eines Textes)»].⁴⁵ Quindi *Y su sangre ya viene cantando* e soprattutto *Memento. Romance de la Guardia civil española* provocano il disappunto di Stockhausen sia per il contenuto programmatico sia per un tipo di semplicità provocata dall'esterno del processo compositivo anziché esserne il distillato («Ich meine, daß Einfachheit eine Frucht längerer Arbeit und langen Suchens ist»)⁴⁶.

In seguito gli incontri ai *Ferienkurse* e i viaggi a Colonia per l'esecuzione delle opere noniane intensificano gli scambi personali tra i due compositori sino al periodo di gestazione di *Kontakte*, dunque mentre Stockhausen riprende da un'altra angolatura l'idea dell'unitarietà della composizione, dopo essersi precedentemente concentrato sulla mediazione strutturale delle diversità.⁴⁷ È il

centenario del teorico. Pascal Decroupet ha condiviso le sue conoscenze sul pensiero compositivo di Karlheinz Stockhausen, segnalandomi tra l'altro l'utile passo retrospettivo dello scritto *Die Einheit der musikalischen Zeit*. Stefania Cataudella e Stefano Carta mi hanno sconsigliato di intraprendere sentieri scivolosi (l'archetipo, non quello testuale...), quest'ultimo suggerendomi di cercare piuttosto nella «scienza senza nome».

⁴⁴ Karlheinz Stockhausen, *Weberns Konzert für neun Instrumente op. 24* (1953), in Id., *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, hrsg. von Dieter Schnebel, Verlag M. DuMont Schauberg, Köln, 1963 (Texte, 1), pp. 24-31: 26.

⁴⁵ Cfr. la lettera di Stockhausen a Nono del 4 settembre 1952 (ALN). Sono ripresi passi citati in *Kompositorische Stationen des 20. Jahrhunderts. Debussy, Webern, Messiaen, Boulez, Cage, Ligeti, Stockhausen, Höller, Bayle*, hrsg. von Christoph von Blumröder, Lit Verlag, Münster, 2004 p. 28. Riprendo la traduzione dell'estratto fornita da Veniero Rizzardi, *Karlheinz Stockhausen e Luigi Nono. Teoria e invenzione musicale 1952-1959*, «Diastema», VII, 1994, pp. 37-40: 38-39.

⁴⁶ Cfr. la lettera di Stockhausen a Nono del 9 maggio 1953 (ALN), tradotta in Rizzardi, *Karlheinz Stockhausen e Luigi Nono*, cit., p. 39.

⁴⁷ Cfr. Karlheinz Stockhausen, *Die Einheit der musikalischen Zeit* (1961), in Id., *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, cit., pp. 211-221 [trad. it. Id., *L'unità del tempo*

momento (1958) in cui Nono si lascia ispirare dalla *Terra Promessa* di Giuseppe Ungaretti e scrive in pochi mesi un nuovo lavoro, con cui onora una precedente commissione della città di Darmstadt (*Cori di Didone*). Nel comporre usa duttili procedimenti affinati durante l'elaborazione delle due precedenti opere,⁴⁸ tramite i quali genera l'articolazione ritmica delle sezioni costitutive che egli poi riveste di suono musicale e linguistico con quella libertà operativa che si dà a vedere nell'avantesto e descritta nella lettera a Mila del novembre 1960.⁴⁹ Un simile modo di comporre è certamente più immediato, nel senso di meno deduttivamente mediato di quello per cui «le differenti categorie della percezione» (melodia, metrica e ritmica, armonia, timbro e forma) sono «campi parziali» di un «tempo musicale unitario».⁵⁰ Alla fine di luglio, recatosi a Colonia per assistere alle prove del brano con i musicisti del Westdeutscher Rundfunk incaricati di eseguire l'opera ai *Ferienkurse*, Nono è ospite di Stockhausen («sono da Karlheinz [...] grandi discussioni») e scrive infatti alla moglie:

“i cori di Didone”:
sono molto belli e nuovi.!!!
daranno molto fastidio alla Kölnschule! *espressione-tecnica-risultato: semplicissimo e immediato.*

Quindi aggiunge:

credo veramente: devo sviluppare molto più il canto (coro-solisti). forse si ripete oggi, quanto già nel 1600 con Monteverdi.
e questo dà fastidio qui. [...] ⁵¹

Ecco il terzo e ultimo importante reperto, che porta alla luce, dopo varie tracce presaghe, una chiara effigie. Nono sta assimilando la propria contrapposizione con Stockhausen a quella tra Giovanni Maria Artusi e Claudio Monteverdi, presa nella più scarna e stereotipica immagine, con l'obiettivo evidente di difendere la propria poetica. D'altronde lo stesso succitato commento di Stockhausen a *España en el corazón* finiva, forse involontariamente, per evocarla in modo

musicale, in *La musica elettronica*, testi scelti e commentati da Henri Pousseur, Feltrinelli, Milano, 1976, pp. 150-160].

⁴⁸ Erika Schaller, *Klang und Zahl. Luigi Nono: serielles Komponieren zwischen 1955 und 1959*, Pfau, Saarbrücken, 1997, pp. 146-161.

⁴⁹ Cfr. Luigi Nono e Giuseppe Ungaretti, *Per un sospiro fuoco. Lettere 1950-1969*, a cura di Paolo Dal Molin e Maria Carla Papini, il Saggiatore, Milano, 2016, pp. 356-364.

⁵⁰ Stockhausen, *L'unità del tempo musicale*, cit., p. 153.

⁵¹ Lettera di Luigi Nono a Nuria Schoenberg Nono del 25 luglio 1958, in Nono e Ungaretti, *Per un sospiro fuoco*, cit., p. 292. Corsivi miei.

ancora più diretto. Vi si enuncia infatti, stretto tra il rifiuto dei ricorsi soggettivi e quello della determinazione testuale nella genesi delle opere, un principio di volontario assoggettamento del compositore alla musica in luogo del contrario. L'ho taciuto prima per valorizzarlo ora: «Wir stehen im Dienstverhältnis zur Musik und lassen uns nicht von ihr bedienen»,⁵² dove il verbo *dienen* (da cui derivano *bedienen* e *Dienst*) corrisponde all'italiano servire, impiegato nel più celebre passo della *Dichiarazione* monteverdiana sull'armonia, la musica, padrona o serva dell'orazione, del testo.

Indubbiamente agisce la lezione di Malipiero, consegnata nelle pagine del suo *Armonioso labirinto* – sottolineato (più tardi?) da Nono nel proprio esemplare –⁵³ e ancora prima nella voce *Monteverdi* stilata per l'Enciclopedia Treccani, dove in poco spazio tutto si tiene dei reperti autogeni che ho sin qui raccolto (i corsivi sono miei):

Carattere tipico dell'arte monteverdiana è una genialità *non schiava delle teorie* e che segue soltanto un'aspirazione: raggiungere *la massima espressione nella massima semplicità*. Alla novità del suo stile si mosse infatti grande guerra da parte dei teorici suoi contemporanei; fra tutti acerrimo quell'abate Artusi che si diede a vituperare l'ardimento stilistico dei madrigali in libelli firmati ora con il suo vero nome, ora con lo pseudonimo di “Antonio Braccino da Todi”. Guerra che non poté però impedire la diffusione e il trionfo di quell'arte. L'elemento della tecnica monteverdiana che più determinò queste animosità era contenuto nell'armonia. Pure richiamandosi ai modi medievali, il M. contribuiva con l'uso coerente di dissonanze attaccate senza preparazione, a sviluppare il senso delle funzioni che poi si dovevano congegnare nel meccanismo tonale moderno. Di questa evoluzione armonica e in genere dell'evoluzione della scrittura monteverdiana verso una più grande libertà nel movimento e nella disposizione delle parti, troviamo tracce già nei madrigali dal II libro in poi, *mentre la fioritura massima avverrà nell'VIII libro e nelle opere teatrali*.⁵⁴

Se i sintomi sono evidenti e le cause documentabili, descrivere i meccanismi che spiegano questo tipo di tropo non è affatto semplice, benché il fenomeno sia tutt'altro che infrequente, specie nelle fasi di affermazione di una personalità. Avanzerei con prudenza – è già tardi per dire di farlo con pudore – l'ipotesi, per questo specifico caso, di un'analogia con quanto accade coi dinamogrammi

⁵² Cfr. la nota 50.

⁵³ Gian Francesco Malipiero, *L'armonioso labirinto. Da Zarlino a Padre Martini (1558-1774)*, Rosa e Ballo, Milano, 1946, pp. 69-75.

⁵⁴ Gian Francesco Malipiero, voce *Monteverdi, Claudio*, in *Enciclopedia italiana* (1934), consultata sul portale www.treccani.it il 30 novembre 2019.

di Aby Warburg.⁵⁵ Studi recenti hanno provato come Artusi non fu l'orco che a lungo parve essere⁵⁶ e indicato l'affinità della controversia Artusi-Monteverdi con altri vivaci dibattiti coevi su ragione e senso, tradizione e innovazione, natura e arte, e sui «principi metafisici sottesi» a queste dicotomie.⁵⁷ Sembra allora accadere che, sradicata e riattivata, «in contatto “con la volontà selettiva di un'epoca”»,⁵⁸ la tensione latente in queste coppie, cui è ricondotta per astrazione la poiesi umana, si polarizzi, diventando in questo caso le ritorzioni di un abate pedante contro il progresso dell'arte (così Artusi-Monteverdi *chez* Malipiero e in tanti altri prima e dopo di lui) oppure la liberazione della vita dalle maglie del sistema costrittivo: «perché l'essenza organizzatrice della nostra musica proibisce ecct?», obietta Nono a Stockhausen, e continua: «per me la nostra umanità è il primo fondamento tra tutti: vita, essenza, lavoro, amore, musica (ciò significa nient'altro che VITA)».⁵⁹

Poco meno di vent'anni dopo, negli scritti noniani si avverte di nuovo lo spettro di Artusi.⁶⁰ In *Per Helmut* (1983) sono i nemici di Lachenmann

⁵⁵ Cfr. Ernst H. Gombrich, *Aby Warburg: An Intellectual Biography*, The Warburg Institut, University of London, London, 1970 [trad. it. di Alessandro Dal Lago e Pier Aldo Rovatti, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, Feltrinelli, Milano, 2003, p. 215]. Sull'estensione dei *Pathosformeln* ad altri campi rispetto a quello storico-artistico cfr. Christopher D. Johnson, *Memory, Metaphor, and Aby Warburg's Atlas of Images*, Signale, Cornell University Press, Ithaca, 2012.

⁵⁶ Così Tim Carter, *Artusi, Monteverdi, and the Poetics of Modern Music*, in *Musical Humanism and its Legacy: Essays in Honor of Claude V. Palisca*, ed. by Nancy Kovaleff Baker and Barbara Russano Hanning, Pendragon Press, Stuyvesant, NY, 1992, pp. 171-194: «Artusi was no ogre; nor was he the arch-pedant typecast by later generations. Certainly, he remained sensitive to the needs and aspirations of the modern musician, and although he was caustic when confronting the (often specious) arguments of Monteverdi's defenders, he retained a respect, even admiration, for the composer himself. His sticking-point, however, was that it was impossible to give a rational explanation of modern musical practice within the parameters, however stretched, of a music theory true to nature, demonstrated by mathematics, and supported by the precepts of generations of distinguished theorists» (p. 191).

⁵⁷ Cfr. al riguardo Marco Bizzarini, *Claudio Monteverdi tra prisca philosophia e difesa della moderna musica*, «Bruniana & Campanelliana. Ricerche filosofiche e materiali storico-testuali», XXV/1, 2019, pp. 147-162.

⁵⁸ Gombrich, *Aby Warburg*, cit.

⁵⁹ Risposta di Nono, non datata, alla lettera di Stockhausen del 4 settembre 1952 (cfr. la nota 46): «warum das organisatorische Wesen unserer Musik verbietet ecct? unsere Menschlichkeit ist der erste Grund für mich von allen: Leben, Wesen, Arbeit, Liebe, Musik (das heißt nichts als das LEBEN)».

⁶⁰ Cfr. Luigi Nono, *Prefazione alla Harmonielehre di Arnold Schönberg* (1977), in *SC*, vol. I, pp. 336-342, anche in *NF*, pp. 364-371, e il colloquio *Verso Prometeo* (1984), in *SC*, vol. II, pp. 338-358, anche in *NF*, pp. 143-166. Il rinvio a Monteverdi-Artusi nella prefazione alla *Harmonielehre* è l'unica traccia dell'assimilazione Monteverdi-Schönberg invece esplicita, sulla scorta di un modello evolutivo teleologico dell'armonia e della logica musicale, negli scritti

a rianimarne la visione, questa volta contrastata a colpi di epistemologia wittgensteiniana, tramite il contributo di Aldo Giorgio Gargani sulla «prassi infondata» – né «sintomo di irrazionalità» né «elogio del disordine» –, in risposta ai limiti del razionalismo.⁶¹ Così infatti Nono omaggia l'«allievo», dopo aver rivolto argomenti simili al «maestro» Dallapiccola:⁶²

Helmut Lachenmann.
esempio esemplare.
è altro
è diverso
innova.

e naturalmente novelli e ombrosi ARTUSI VUOTI per i loro crampi mentali, ne sono incapaci all'ascolto, alla lettura.

Anche per autocompiacimento di «repertori di immagini fittizie e ornamentali rispetto agli effettivi meccanismi di costruzione del nostro SAPERE e rispetto a energie SOCIALI e INTELLETTUALI che non hanno ancora trovato il terreno della propria codificazione» [...]

i vari «ARTUSI» di oggi non sono nemmeno lontani nipotini dell'Artusi ANTI-MONTEVERDI, tanto è informe o uniformizzata la loro faccia.⁶³

post-bellici dei compositori, in specie italiani, che hanno adottato il metodo di composizione con dodici suoni. Cfr. per esempio Riccardo Malipiero, [*Confessione*], in «Biennale di Venezia. IX° Festival Internazionale di Musica Contemporanea», 1946, pp. 62-63, e Luigi Dallapiccola, *Sulla strada della dodecafonia* (1950), in Id., *Parole e musica*, a cura di Fiamma Nicolodi, il Saggiatore, Milano, 1980, pp. 448-463: 459.

⁶¹ Cfr. per esempio Aldo Gargani, *Il sapere senza fondamenti. La condotta intellettuale come strutturazione dell'esperienza comune*, Einaudi, Torino, 1975, p. ix (ALN B 1332, sottolineato): «Il “fondamento”, l'“essenza”, i “principî basilari” non soddisfano funzioni cognitive, ma assolvono a differenti scopi che concernono le istituzioni sociali e culturali che disciplinano la nostra vita. Anziché istanze conoscitive, quei costrutti concettuali hanno rappresentato e tuttora rappresentano *rituali epistemologici* [...]. In questo senso, “oggettuale”, “empirico”, “universale”, “particolare”, “essenziale” e simili non esprimono statuti reali inesorabili, ma riflettono i modelli decisionali ai quali gli uomini si sono storicamente consegnati nelle forme della loro vita».

⁶² «[...] maestro anche nel patire l'insufficienza di uno o più modelli di “razionalità”», come si legge in Nono, *Con Luigi Dallapiccola*, cit., p. 484, commento autoriale all'opera omonima, significativamente definita dal compositore «un tentativo [...] contro un'attualità, pigra pure, di formulari sia terrestri che interstellari» (*ivi*, p. 483).

⁶³ Luigi Nono, *Per Helmut*, in *SC*, vol. I, pp. 376-379: 377 e 379, anche in *NF*, pp. 415-419: 416 e 419.

4. Conclusioni. «Come se Monteverdi fosse morto ieri»⁶⁴

A differenza di altri compositori della sua generazione, Nono non arrangia, trascrive, rielabora Monteverdi né produce in generale arrangiamenti, trascrizioni e rielaborazioni, salvo in alcuni compiti giovanili non monteverdiani. Nella sua opera i casi di ricezione compositiva in senso stretto, nei quali cioè si stabiliscano relazioni testuali specifiche e dirette, sono riconducibili ad altre fattispecie. Riguardo a Monteverdi esse si rintracciano in diversi appunti almeno dalla prima metà degli anni Sessanta, dalla gestazione dei *Canti di vita e d'amore* (1962), in particolare di *Tu*, fino a quella di *Voci destroying muros* (1970), passando per il lavoro all'incompiuto progetto teatrale *Deola e Masino* (1964-65). In tutti i casi Nono instaura un legame architestuale con l'*Orfeo* di Striggio e Monteverdi: in particolare egli estende e generalizza in *Deola e Masino* l'uso del ritornello (strumentale, vocale e scenico), pensando di adoperarlo come differenziatore o come mezzo d'individuazione di situazioni. Elementi invece d'intertestualità sono stati indicati in alcuni studi noniani recenti, tra il *Lamento d'Arianna* monteverdiano e due opere ben distanti, *Cori di Didone* (1958) e *Como una ola de fuerza y luz* (1971-72), adducendo prove tuttavia non ancora sufficienti o che non sembrano sussistere (§2).

Un'immagine di Monteverdi, forgiata con metallo primonovecentesco e fiamme malipieriane, si palesa nella poetica esplicita di Nono. Compulsando il corpus teorico ed epistolare noniano, il passo dello scritto *Testo – musica – canto* (1960) sul raggiungimento e la padronanza monteverdiani di una retorica-musicale paradigmatica appare tutt'altro che isolato o digressivo. Si tratta infatti del frammento scoperto di una costruzione più complessa i cui altri pezzi si trovano sommersi nelle corrispondenze degli anni Cinquanta e, a schegge, negli scritti tardi. Dialogando con Stockhausen (1956), Nono convoca Monteverdi quale autore canonico, più convenzionale rispetto a Gabrieli, di un tempo lontano ma di un luogo a lui vicino nei quali si precorsero le riflessioni compositive sullo spazio in corso nel secondo dopoguerra: in questo caso, dunque, Nono convoca Monteverdi quale icona di una tradizione musicale e culturale 'veneziana' in cui egli si sente integrato per motivi biografici, ossia per venezianità, per formazione con Malipiero e per sodalizio con Maderna. In quei frangenti, prima cioè che Nono allarghi lo sguardo alle pratiche poliorali europee e in particolare mediterranee, il riferimento a Monteverdi sembra oltrepassare la semplice messa in guardia *ante litteram* contro la «fatua

⁶⁴ Massimo Mila, *La linea Nono (A proposito de Il canto sospeso)*, «La Rassegna Musicale», XXX/4, 1960, pp. 297-393: 302, ripubblicato in Mila e Nono, *Nulla di oscuro tra noi*, cit., pp. 257-274: 263.

innocenza» e il «rifiuto della storia»,⁶⁵ varcando la soglia di una assimilazione identitaria (§1). Di più, man mano che Nono definisce la propria posizione, anche in contrasto con quella dei colleghi più vicini per generazione e arte – Boulez e Stockhausen in particolare –, Monteverdi (ovvero: ciò che per Nono rappresenterebbe il presunto lato più sperimentale, non meglio definito, di Monteverdi: la seconda pratica, il compimento dell'invenzione monodica, l'uso del tremolo ecc.) aleggia nelle attestazioni del pensiero noniano come emblema della sapienza tecnica piegata alle esigenze espressive, come fulgido esempio osteso, con effetti di rispecchiamento e immedesimazione, contro le prospettive concomitanti e concorrenti della musica totalmente determinata e dei suoi rituali teorici (§3). Il fenomeno ricettivo denominato con sagacia da Giovanni Morelli, pensando a Nono, «tropismo ansioso»⁶⁶ si manifesta qui in una forma lampante, tra le più precoci nell'epitesto del compositore e soprattutto munita di un tratto, probabilmente non peculiare, ma certamente distintivo: come in tanti discorsi di poetica, e discorsi in generale, Nono chiama in causa Monteverdi per fornire una legittimazione autoritativa e parzialmente mitopoietica alla propria posizione e al contempo qualificare negativamente, come 'artusiane', alcune tra le più repute posizioni concorrenti nell'avanguardia musicale europea.⁶⁷

⁶⁵ Nono, *Presenza storica della musica oggi*, cit., pp. 47 e 49, anche in *NF*, pp. 271 e 274.

⁶⁶ Morelli, *La Carica dei Quodlibet*, cit., p. 120 («per i contatti essenzialmente protesi verso tradizioni lontane il cui valore è del tutto proporzionato ai quanti d'emanazione di forme della intangibilità opposti dalle stesse tradizioni, gelose del proprio sacrificio»).

⁶⁷ Negli studi sociolinguistici sulle strategie discorsive di legittimazione si è imposta la tipologia di Theo van Leeuwen. Cfr. in particolare Id., *Discourse and Practice. New Tools for Critical Discourse Analysis*, Oxford University Press, Oxford, 2008, pp. 105-123.

Appendice

Bibliografia e discografia monteverdiana nel fondo Luigi Nono

Gli elenchi seguono l'ordine cronologico di stampa. Le segnature – ALN (testo a stampa), ALN MUS (musica a stampa, ossia partiture) e ALN DS (disco sonoro, registrazione sonora musicale) – sono seguite dal numero di inventario. Dove presenti, le note di possesso, le sottolineature (segni non verbali) e le annotazioni sono a matita. Le note di possesso non meglio definite sono firme autografe. Se il nome di Monteverdi non è presente nel titolo significa che la pubblicazione contiene passi su Monteverdi segnati da Nono nel proprio esemplare.

Le descrizioni dei dischi si limitano agli elementi essenziali, fornendo però anche i numeri di matrice, utili per le verifiche cronologiche sulla stampa. Nella rubrica sul contenuto dei dischi, i titoli riprendono le forme adottate da Paolo Fabbri nella sua monografia monteverdiana del 1985. L'annotazione sulla copertina del disco Archiv Produktion (ALN DS 536) copre il titolo del *Lamento d'Arianna* monodico con un sostantivo colorito che caratterizza spregiativamente la «trascr[izione] di Orff!!!!» utilizzata nella registrazione (voce, due cembali e contrabbasso) e abbinata alla *Sonata* edita da Malipiero.

Bibliografia

Gian Francesco Malipiero, *Claudio Monteverdi*, Treves, Milano, 1929. ALN B 562, LNB 1141. Nota di possesso; sottolineature.

Antonio Capri, *Claudio Monteverdi. Nel terzo centenario della morte. 1643-1943*, Istituto d'alta cultura, Milano, [1943. Pubblicazione abbinata alla produzione del *Ritorno di Ulisse in patria* del Teatro alla Scala]. ALN C 692, LNB 5900.

Domenico de' Paoli, *Claudio Monteverdi*, U. Hoepli, Milano, 1945. ALN B 3159, LNB 5748. Nota di possesso: «Luigi Nono / '44».

Gian Francesco Malipiero, *L'armonioso labirinto. Da Zarlino a Padre Martini (1558-1774)*, Rosa e Ballo, Milano, 1946 (Collezione *Il pensiero*). ALN A 81, LNB 81. Nota di possesso; sottolineature.

Claudio Monteverdi, *Lamento d'Arianna, part 1, Lasciate mi morire (Ah, leave me here to perish)*, S.S.A.T.B., [ed. by] Hans Ferdinand Redlich, Schott & C., London, 1956. ALNMUS FB 204, LNM 966. Annotazioni manoscritte.

Wolfgang Osthoff, *Monteverdi-Funde*, «Archiv für Musikwissenschaft», XIV/4, 1957, pp. 253-280. ALN PER C 11, LNB 8795.

Claudio Monteverdi, *Il ballo delle ingrate. In genere rappresentativo*, edited and realized, with an English translation by Denis Stevens, Schott & C., London, 1960. ALNMUS FB 119, LNM 824. Nota di possesso: timbro a secco con indirizzo Giudecca 882; sottolineature.

Adriano Willaert e i suoi discendenti, a cura di Gian Francesco Malipiero, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Istituto per la collaborazione culturale Roma, 1963 (Collana di musiche veneziane inedite o rare, 4). ALNMUS B 23, LNM 1508.

Gian Francesco Malipiero, *Così parlò Claudio Monteverdi*, All'insegna del pesce d'oro, Milano, 1967 (La coda di paglia, 4). ALN A 84, LNB 84.

Nino Pirrotta, *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*, con un saggio critico sulla scenografia di Elena Povoledo, Einaudi, Torino, 1975 (Saggi, 556). ALN B 1120, LNB 1722.

Discografia

Monteverdi, *Madrigals. (Lagrimae d'amante – Lamento d'Arianna)*, Couraud Vocal Ensemble, USA: Vox, *Les Discophiles Français*, DL 6670 (XTV11964, XTV 11965), [1950]. ALN DS 535, LNM 2409. Correzione ortografica autografa.

Monteverdi, *Vespro della Beata Vergine*, [...] The Swabian Choral Singers, The Stuttgart Bach Orchestra, Conductor: Hans Grischkat, USA, Vox PL 7902 (XTV18846-1A, XTV18849-1A [sic]; XTV18848-1A; XTV18847-1A [sic]), © 1953. ALN DS 540 1-2, LNM 2415 e 2416.

Monteverdi, *Il ballo delle ingrate*, Orchestra da camera di Milano, Conductor: Ennio Gerelli, Chorus master: Amerigo Bortone, USA, Vox PL8090 (XTV19440-1A, XTV19441-1B). ALN DS 543, LNM 2424.

V. Forschungsbereich. *Das italienische Seicento. Serie B: Claudio Monteverdi. Lamento d'Arianna*. [...] *Sonata à 8 sopra "Sancta Maria ora pro nobis"* [...]. *Serie D: Die Cantata. Giacomo Carissimi "Jephthe"* [...], Archiv Production, APM 14020 (APM 14020a 032053 GS 13.2.54; APM 14020b 032002 WS 13.1.54), novembre 1954. ALN DS 536, LNM 2410. Annotazione manoscritta sulla copertina.

Histoire de la musique vocale du Grégorien à 1750, vol. 2, Solistes et Ensembles Danois, direction: Mogens Wöldike, Les Petits Chanteurs de la Renaissance, direction: Marcel Noyre et Jean Pagot, Paris, Erato, LDE 3019 (M6158439 XPARTX 23421, M6158440 XPARTX 23422), [1955]. Contiene: *Tu se' morta* [sic]. ALN DS 493 2, LNM 2359.

Madrigals & Motets, The Budapest Madrigal Ensemble conducted by Ferenc Szekeres, USA, Monitor Records, MC 2054, [1961]. Contiene: *Lasciatemi morire*. ALN DS 512A, disco disperso, non catalogato in SBN.

Claudio Monteverdi, *Combat de Tancredi et Clorinde, Scherzi musicali, et Madrigaux du 7e livre*, "Società Cameristica" de Lugano, direction: Edwin Loehrer, France, Ricordi, 30 CA 036 (RIC LPL 1725 D1, RIC LPL 1726 01), 1961. Contiene, oltre al *Combattimento di Tancredi et Clorinda: La pastorella mia spietata e rigida; Clori amorosa d'amor rubella; De la bellezza le dovute lodi* (dagli *Scherzi musicali*); *Con che soavità, labbra adorate; Amor che deggio far se non mi giova*. ALN DS 538. LNM 2413. Molto usurato.

Lasso, Monteverdi, *Madrigals*, Prague madrigal singers, Choirmaster: Miroslav Venhoda, Czechoslovakia, Supraphon, SUA ST 50434 (E 155/K A, E 156/E A), 1962. Contiene: *O primavera, gioventù de l'anno; Sì, ch'io vorrei morire; Ohimé, Se tanto amate; Cor mio! Mentre vi miro; Lasciatemi morire; Sfogava con le stelle; Parlo miser, o taccio?; Io mi son giovinetta; Zefiro torna, e 'l bel tempo rimena*. ALN DS 534, LNM 2408.

Claudio Monteverdi, *excerpts from Magnificat in six voices, madrigals*, Bodra Smyana Choir, Chamber Ensemble Sofia Soloists, Conductor: Vassil Kasandjiev, Choirmaster: Liliana Bocheva, Bulgaria, Balkanton BKA 1251 (S A2 9 72, S B3 9 72), 1970. Contiene: *Deposuit; Esurientes; Suscepit* (dal *Magnificat*); *Ogni amante è guerrier: nel suo gran regno; Sì, sì, ch'io v'amo!; O come vaghi, o come; O, viva fiamma, o miei sospiri ardenti; Io son pur vezzosetta pastorella; Ardo e scoprir, ah! lasso, io non ardisco; Chioma d'oro; Baci soavi e cari; Dialogo di ninfa e pastore [Bel pastor dal cui bel sguardo]*. ALN DS 539, LNM 2414.

Claudio Monteverdi, *Combattimento di Tancredi et Clorinda. Lamento della Ninfa und weitere Madrigale*, Leonhardt-Consort, Cembalo und Leitung: Gustav Leonhardt, Germany, Telefunken-Decca, Das Alte Werk, 6.41132 AS (090676, 090677-I), © 1971. Contiene anche: *Interrotte speranze, eterna fede; Eccomi pronta ai baci; Tempio la cetra, e per cantar gli onori; Tu dormi, ah crudo core!*. ALN DS 537, LNM 2411. ALN DS 537bis, LNM 2411. Esemplare con busta interna Decca, più usurato del precedente.

Monteverdi, *Madrigali, Libro 7*, English Chamber Orchestra, conducted by Raymond Leppard, Netherlands, Philips 6747 416 (6595 508.1 Y, 6595 508.2 Y; 6595 509.1 Y, 6595 509.2 Y; 6595 510.1 Y, 6595 510.2 Y), © 1977. ALN 542 1-3, LNM 2421-3.

Claudio Monteverdi, *L'incoronazione di Poppea*, Il Complesso Barocco, direttore: Alan Curtis, Italy, Fonit Cetra Musica/Aperta, LMA 3008 (M. 14169-14176), © 1981 (registrato al Teatro La Fenice il 5 settembre 1980). ALN DS 541 1-4, LNM 2417-20.

Michele Chiappini

Scritture dell'interpretazione: *Orfeo e Poppea* nelle «realizzazioni» di Bruno Maderna nel centenario monteverdiano (1967)

Sin dal primo momento in cui è possibile confrontarsi con scritti e interviste di Maderna (1946), in particolare dagli anni Cinquanta, il lettore può apprezzare la ricorrenza di termini quali «sintesi» e «osmosi»¹ quando Maderna intende

Esprimo qui profonda gratitudine verso quanti hanno facilitato la consultazione dei materiali d'archivio, permettendone la pubblicazione: la Paul Sacher Stiftung di Basilea, nella persona di Angela Ida De Benedictis, a cui sono altresì riconoscente per il prezioso sostegno nelle attività di ricerca e la costante presenza in continui scambi arricchenti; gli Eredi Maderna, e le Edizioni Suvini Zerboni di Milano, nella persona di Gabriele Bonomo, per l'aver acconsentito alla riproduzione di partiture e altri materiali d'archivio di loro proprietà.

¹ *Dalle 'Confessioni' [Una pagina di Bruno Maderna]* (1946), in Bruno Maderna, *Amore e curiosità. Scritti, frammenti e interviste sulla musica*, a cura di Angela Ida De Benedictis, Michele Chiappini e Benedetta Zucconi (d'ora innanzi *AC 2020*), il Saggiatore, Milano, 2020 pp. 89-91. Si considerino i seguenti testi e interviste, tutti tratti da *AC 2020*: *Intorno alla Sinfonia del 'Mathis der Maler' di Paul Hindemith* (ca. 1948-50), pp. 92-95: 92-93; *Un aspetto della musica nel dopoguerra* (1951), pp. 229-231: 229; *Conferenza sulla dodecafonia e gli sviluppi della tecnica seriale in Italia* (1954), pp. 169-178: 170-171; "Analizzare una opera": intorno a 'Nones' di Luciano Berio (1956), pp. 179-182: 180-182; "Musica su due dimensioni".

rappresentare il problema dell'azione creativa dell'uomo – la «lirica presenza del nostro essere»,² com'egli la definisce.

Nella poetica maderniana «sintesi» e «osmosi» sono quel che lega in maniera indissolubile la dimensione compositiva e quella interpretativa grazie a sollecitazioni e rinvii molteplici tra «singoli elementi sonori» e «simmetrie ed asimmetrie formali» – cioè, sempre secondo Maderna, gli «stessi mezzi di comunicazione» di cui è fatta una composizione – ovvero elaborati attraverso l'inconscio in un momento di «lirica intuizione», in un lavoro di continuo «ampliamento», «ripensamento» o «intensificazione» del pensiero, di «conglobamento»³ del pregresso nel susseguente, e grazie ai quali è possibile attribuire significato a un'opera musicale.

Alla fine dell'estate del 1956 Maderna giunge a un'importante formalizzazione di questo pensiero scrivendone in un testo senza titolo ma presumibilmente completo, redatto in vista di una pubblicazione sulla nascente rivista «Incontri Musicali» (1956-60), edito, però, soltanto postumo, nel 1978, a cura di Luciano Berio, e noto oggi con il titolo di *“Analizzare una opera”: intorno a ‘Nones’ di Luciano Berio* (1956).⁴

Assai significativo è, a proposito, quel che emerge dall'antigrafo del testo in questione: un manoscritto autografo di quattro fogli sciolti, conservato tra le carte della Collezione Luciano Berio della Paul Sacher Stiftung di Basilea, che attesta, tra le diverse varianti, una cassatura redazionale, non di mano maderniana, di un lungo frammento che conclude con le seguenti parole:

Introduzione al ‘Kranichsteiner Kompositionsstudio III’ (1959), pp. 236-239: 237-238; *Colloquio con Aldo Maranca* (1964), pp. 101-113: 110; *La rivoluzione nella continuità* (1965), pp. 183-186: 184.

² *Un aspetto della musica nel dopoguerra*, cit., p. 230.

³ Cfr. in *AC 2020* nell'ordine: *Conferenza sulla dodecafonia e gli sviluppi della tecnica seriale in Italia*, cit., p. 170 («intensificazione del singolo elemento sonoro»); *“Analizzare una opera”: intorno a ‘Nones’ di Luciano Berio*, cit., p. 179 («l'opera parli a noi direttamente attraverso la persuasione delle sue simmetrie e asimmetrie formali, in una parola: attraverso i suoi stessi mezzi di comunicazione»); pp. 179-180 («molte volte [gli interpreti] arrivano direttamente a una concreta realizzazione, ‘sentendo’ il fatto musicale in un momento di ‘lirica’ intuizione. [...] Del resto gli psicologi hanno ampiamente dimostrato come avvenga che noi si chiami “intuizioni” delle strutture di pensiero chiamate “contenuti” che da sé si elaborano e si sviluppano nascostamente nell'inconscio»); *Conferenza sulla dodecafonia e gli sviluppi della tecnica seriale in Italia*, cit., p. 171 («il precedente viene conglobato nel seguente in osmosi di ampliamento e, il più delle volte, come ripensamento, come intensificazione di comprensione e giudizio»).

⁴ Si vedano, intorno alle vicende editoriali del già citato testo, le sue relative note bibliografiche e di commento in *AC 2020*, pp. 744-746.

E infatti è proprio in questa condizione di osmosi che viene a trovarsi l'interprete ideale. Egli non è solo un mediatore fra l'opera scritta e pensata del compositore ed il pubblico. È di più – È un'evidente trasformazione, catalisi, fra l'opera scritta, fissata graficamente a mezzo di simboli, e la realizzazione grafica della stessa in termini di comunicazione acustica.⁵

Nell'opera di creazione artistica risulta dunque necessaria una «catalisi» di elementi, cioè una loro sintesi e osmosi trasformatrice, che diviene attuativa tanto nella dimensione compositiva quanto in quella performativa. E la sua «realizzazione» potrebbe già rappresentare, sin da qui, una solida definizione, maderniana, del concetto di trascrizione musicale come quella di una regione di osmosi e sintesi tra il fatto compositivo e quello interpretativo, nonché un privilegiato punto di osservazione su di essi: quel concetto che vorrei riassumere nell'espressione sintetica 'scrittura dell'interpretazione' e che coincide con quella «realizzazione grafica della stessa [opera] in termini di comunicazione acustica» descritta in termini estesi da Maderna.

Prima di affrontare in dettaglio le diverse realizzazioni monteverdiane a cura di Maderna del 1967 – *summa* di tutta la sua arte trascrittoria, e dunque belvedere sopraelevato sul conclamato punto di osservazione – si può aprire ora lo spazio di una breve contestualizzazione, dato che è anzitutto la stessa cronologia a imporci di mettere in relazione la riflessione sulla scrittura dell'interpretazione (e il testo del 1956) con la strettissima attualità compositiva del momento, cioè l'esperienza della musica elettronica. Su di essa Maderna è chiamato a relazionare ai Corsi estivi di Darmstadt rispettivamente nel luglio 1956 e nell'estate successiva⁶ (lo stesso contesto in cui, peraltro, era avvenuta l'esecuzione di *Nones* di Berio ripresa nel titolo di “*Analizzare una opera*”, il 14 luglio di quell'anno).

Si può infatti ritenere che l'inizio dell'attività presso lo Studio di Fonologia di Milano della RAI (ufficioso già a partire dagli ultimi mesi del 1954 e poi ufficiale dal giugno successivo),⁷ e l'esperienza in studio nella composizione dei primi brani elettronici, *Notturmo* e *Syntaxis* (1956-57), abbiano corroborato

⁵ “*Analizzare una opera*”: intorno a ‘*Nones*’ di Luciano Berio, cit., p. 182, nota 3.

⁶ Cfr. in *AC 2020*, rispettivamente: *Nota per la relazione al dibattito “Possibilità compositive della musica elettronica”* (1956), pp. 242-246; *Esperienze compositive con la musica elettronica* (1957), pp. 232-235.

⁷ Cfr. Nicola Scaldaferri, *Musica nel laboratorio elettroacustico. Lo Studio di Fonologia di Milano e la ricerca musicale negli anni Cinquanta*, Libreria Musicale Italiana, Lucca, 1997 (Quaderni di Musica/Realtà, 41), pp. 59-75; Angela Ida De Benedictis, *Opera Prima: ‘Ritratto di città’ e gli esordi della musica elettroacustica in Italia*, in *Nuova musica alla radio: esperienze allo Studio di Fonologia della RAI di Milano 1954-1959*, a cura di Veniero Rizzardi e Angela Ida De Benedictis, Cidim-ERI, [Roma], 2000, pp. 27-56.

questo ideale interpretativo e comprovato al compositore che con i nuovi mezzi «si sviluppano e si completano in noi quelle esigenze di comunicazione che, d'altra parte, già sentiamo e ci sforziamo di realizzare, anche se su tutt'altro piano nella musica strumentale», e cioè che compositore e tecnico o «musicista e tecnico sono in questo caso veramente una sola persona».⁸

È dunque un altro richiamo all'unità dell'esperienza musicale, alla «sintesi» del fatto compositivo e di quello interpretativo, alla «catalisi» di un'eterogeneità di segni, elementi, «strutture sonore» che acclamano di nuovo, rivalutandolo, il paradigma dell'«interpretazione ideale»: «si affacciano diverse proiezioni temporali indipendenti, che non possono più essere rappresentate all'interno di una logica unidimensionale»,⁹ spiega Maderna a Darmstadt nel 1957; proiezioni che per tutto ciò demandano a un'ideale «sola persona» e alla necessità dell'interpretazione quale azione parallela e simultanea all'atto stesso della loro concezione e produzione.

La licenza definitiva di questo pensiero, per così dire, è fornita dallo stesso Maderna in un lungo colloquio avvenuto nel 1964 con lo scrittore italo-argentino Aldo Maranca. Estendendo un argomento già affrontato proprio da Maderna nel 1956, Maranca compie una similitudine tra le arti pittoriche e la musica elettronica soffermandosi sull'immediatezza del rapporto che intercorre tra il momento della concezione e quello della «realizzazione». Su questo puntualizza Maderna:

c'è un primo stadio di vera e propria realizzazione dei contenuti e del materiale, poi c'è una sistemazione del materiale, una forma che viene data a questo materiale, di cui una percentuale si potrebbe proprio quasi ascrivere all'atto interpretativo di essa forma. Cioè sembra quasi che a un certo punto del lavoro, il compositore, il poeta o il pittore, passino, e questa sarebbe la forma finale, a una interpretazione, a una rappresentazione interpretativa del proprio pensiero. [...] Quest'ultima fase è quasi interpretativa di se stessi.¹⁰

E com'è frequente e 'normale' nel pensiero maderniano, un ulteriore arricchimento di significato a tali considerazioni si definisce non sul fronte del Nuovo o di qualsivoglia etichetta *à la page* di correnti e mode contemporanee

⁸ *Nota per la relazione al dibattito "Possibilità compositive della musica elettronica"*, cit., p. 242. Tali argomenti sono ripresi in altri due documenti pubblicati di corredo alla *Nota*, rispettivamente a cura di Maderna e Berio, riprodotti *ivi*, pp. 243-245. Su questo argomento cfr. anche Lukas Foss, *The Changing Composer-Performer Relationship: A Monologue and a Dialogue*, «Perspectives of New Music», 1/2, Spring 1963, pp. 45-53.

⁹ Questa e la precedente citazione sono tratte da *Esperienze compositive con la musica elettronica*, cit., pp. 232-233.

¹⁰ *Colloquio con Aldo Maranca*, cit., pp. 101-102.

(etichette da cui Maderna si è sempre tenuto sommessamente a distanza, a cominciare dall'abusata dicitura di *Neue Musik*), bensì sul versante della musica del passato e dell'intera tradizione musicale.

Proprio l'idea di «catalisi» torna in un'intervista con la compositrice canadese Norma Beecroft del 1965, dove Maderna afferma:

in un'arte in cui si comunica il sentimento si ha una specie di tradizione 'biologica', è impossibile dimenticare il passato, ma penso che, in genere, il passato sarà sempre il catalizzatore, che la tradizione sarà sempre un impulso per andare avanti: in questo modo agisce la tradizione.¹¹

Osservando ora da questa prospettiva quella condizione dell'«interprete ideale» descritta nel sopracitato frammento del 1956, si comprende che essa diviene quella del compositore-direttore, una categoria radicata nella prassi compositiva dei secoli passati – dice Maderna – poiché allora «ciò che era estrinsecato in simboli grafici veniva direttamente comunicato all'ascoltatore dallo stesso compositore il quale quasi sempre era ottimo interprete».¹²

È rilevante il fatto che Maderna additi quali esempi proprio quei «periodi modale e tonale, [quando] il compositore e l'interprete erano la stessa persona». In una successiva intervista radiofonica, Maderna precisa inoltre che «non va dimenticato che la direzione d'orchestra è iniziata con Mozart, con Wagner, insomma, con i compositori stessi», quindi conclude: «credo che questo avvenga perché è necessario vivere la musica attivamente, partendo dall'atto compositivo».¹³ Ancor più notevole è però il fatto che Maderna si senta parte di quella tradizione: «in realtà io scrivo soltanto musica da *Kappelmeister*»,¹⁴ avrebbe detto una volta a Konrad Boehmer, giudicando complessivamente la propria attività di musicista e richiamandosi, con queste parole, a una concreta immagine storica del compositore-direttore.¹⁵ E proprio nella *Premessa* alla

¹¹ *Conversazione con Norma Beecroft* (1965), in *AC 2020*, pp. 113-125: 114.

¹² Questa e la successiva citazione sono tratte da «*Analizzare una opera*», cit., p. 181.

¹³ *Conversazione con George Stone e Alan Stout* (1970), in *AC 2020*, pp. 57-85: 58.

¹⁴ Konrad Boehmer, *Retour à Maderna*, in *à Bruno Maderna*, sous la direction de Geneviève Mathon, Laurent Feneyrou et Giordano Ferrari, 2 voll., Basalte, Paris, 2007, vol. I, pp. 341-353: 348.

¹⁵ Tale tradizione, secondo Maderna, va tuttavia perdendosi in età contemporanea, incalzata dalla «differenziazione» e dalla «specializzazione», come egli le definisce (anche se, a onor del vero, in questa tradizione secolare si possono annoverare, oltre egli stesso, Boulez e molti dei protagonisti dei corsi di Darmstadt degli anni Cinquanta, ad esempio Fortner, Leibowitz, Stockhausen, Pousseur, Kagel, Berio). Su questo argomento, si veda *Im Zenit der Moderne: die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt, 1946-1966*, hrsg. von Gianmario Borio und Hermann Danuser, 4 voll., Rombach, Freiburg im Breisgau, 1997, vol. II, pp. 164-

sua «nuova realizzazione ed elaborazione» dell'*Orfeo* di Monteverdi, edita da Suvini Zerboni nel 1967, Maderna riprende ed estende i margini di tale argomento, provando a sciogliere peraltro la contraddizione tra l'oggettivismo della presunta edizione filologica di un'opera del passato e il soggettivismo dell'arbitrio del musicista che è chiamato a «interpretarla»:

Molte sono le edizioni di *Orfeo*, vecchie e nuove, filologiche e pratiche. Tante che viene spontaneo domandarsi per quale ragione io mi sia sentito così incline a farne una nuova. È molto probabile lo abbia fatto per amore; erano anni che attendevo l'occasione di poter 'interpretare' l'*Orfeo*.

[...] Tenendo conto di questo e di molto altro ancora, mi sono accinto a realizzare questa somma partitura con l'intento di rispettare sì il testo il più possibile, ma di ridare contemporaneamente, ed in chiave critica per noi contemporanei, le emozioni e gli "affetti" che fecero di *Orfeo* uno dei più grandi successi di un tempo.¹⁶

Si badi che Maderna utilizza qui il verbo «interpretare», evidenziandolo peraltro tra virgolette, e non il verbo eseguire o dirigere, o anche trascrivere. Secondo la sua prospettiva, infatti, si tratta di un'operazione eminentemente interpretativa, quasi di tipo ermeneutico, che consiste nel «ridare contemporaneamente, ed in chiave critica per noi contemporanei, le emozioni e gli "affetti"» dell'*Orfeo* di Monteverdi. Tale operazione – si può chiosare – avviene innescando quella catalisi di elementi, fra il testo dell'opera scritta, tramandato in varie forme dalla tradizione e «fissato graficamente a mezzo di simboli», e la «realizzazione grafica della stessa opera» in termini di comunicazione acustica, cioè di una sonorità criticamente orientata verso l'ascolto nella contemporaneità.

1. Le «realizzazioni» monteverdiane del 1967

Maderna realizzò la sua personale trascrizione dell'*Orfeo* di Monteverdi per l'Holland Festival del 1967, dirigendola al Teatro Carré di Amsterdam dal 17 al 25 giugno di quell'anno alla guida dell'Orchestra Sinfonica di Utrecht e del Coro dell'Opera olandese. La produzione, richiesta a Maderna dalla Fondazione

168 (§ *Der Komponist als Interpret*); Martyn Brabbins, *The Composer-Conductor and Modern Music*, in *The Cambridge Companion to Conducting*, ed. by José Antonio Bowen, Cambridge University Press, Cambridge, 2003, pp. 262-273: 262-264.

¹⁶ *Premessa all'Orfeo di Claudio Monteverdi* (1967), in *AC 2020*, pp. 525-528.

dell'Opera olandese per le celebrazioni del quadricentenario monteverdiano, si avvale di un cast di prim'ordine e di mezzi notevoli, con la regia affidata a Raymond Rouleau e le coreografie di Ani Radošević eseguite dal corpo di ballo del Het National Ballet.

Del testo Maderna pubblicò, a ridosso della 'prima', sia la partitura sia lo spartito¹⁷ e, rilegata a parte, un'*Appendice*, così chiamata, di corredo alla sola partitura, contenente alcune varianti testuali di brani strumentali tratti dall'opera (le celebri *Toccata* e *Moresca* di inizio e fine, e due sinfonie interne agli atti III e IV). L'organico orchestrale, di vaste dimensioni, ricalcato in certo modo sullo strumentario impiegato nella storica 'prima' di Mantova nel 1607 (descritto con esattezza dallo stesso Monteverdi, com'è noto), venne allargato da Maderna in particolare verso la compagine di strumenti a corda pizzicata e a tastiera, e caratterizzato, soprattutto negli archi, da registri medio-gravi e tonalità scure.¹⁸ Accanto a questi strumenti egli prevede l'intervento di due bobine di nastro magnetico, impiegate per la riproduzione in sala di effetti e di musica registrata, in particolare la famosa *Toccata* iniziale.

Presso la Collezione Bruno Maderna (Sammlung Bruno Maderna) della Paul Sacher Stiftung di Basilea (SBM-PSS) sono conservati una copia della registrazione della prima esecuzione assoluta, il suo programma di sala, un'importante documentazione fotografica dell'evento e una raccolta di recensioni e cronache da quotidiani olandesi. L'intera rassegna stampa e fotografica si completa idealmente con quanto consultabile presso il Theater Instituut Nederland di Amsterdam (TIN), dove, tra i vari articoli, si possono apprezzare due importanti interviste rilasciate a proposito da Maderna su quotidiani olandesi.¹⁹

Vi sono poi altri importanti materiali presso la SBM-PSS: il primo, proveniente dalla biblioteca di Maderna e da lui annotato, è uno spartito di *Orfeo* a cura di Gian Francesco Malipiero dall'edizione delle opere di Monteverdi (ristampate

¹⁷ Claudio Monteverdi, *Orfeo*, favola pastorale in due parti di Alessandro Striggio jr., nuova realizzazione ed elaborazione a cura di Bruno Maderna, Edizioni Suvini Zerboni, Milano, 1967 (partitura e riduzione per canto e pianoforte).

¹⁸ Nelle stesse parole di Maderna: «durante la prima assoluta di Monteverdi del 1607, a Mantova, l'orchestra era composta da più o meno quarantacinque musicisti. Io ne ho trenta in più: un accrescimento dovuto fondamentalmente all'estensione del gruppo degli archi. Oltre a violini, viole, violoncelli e contrabassi mi avvalgo di strumenti a fiato e ottoni, mandolini, chitarre, cembali, organi, celesta, carillon e timpani»; cit. in *Intervista su 'Orfeo' a cura di Hans Reichenfeld* (1967), in *AC 2020*, pp. 301-305: 301.

¹⁹ Oggi si leggono anche in *AC 2020*, rispettivamente: *Intervista su 'Orfeo' a cura della redazione del 'Leidsch Dagblad'* (1967), pp. 295-300; *Intervista su 'Orfeo' a cura di Hans Reichenfeld*, cit.

da Universal proprio nel 1967),²⁰ il quale riveste importanza per ricostruire il processo compositivo della trascrizione. Oltre a questo, vi sono due cartelle contenenti altri materiali del processo compositivo (schizzi e abbozzi, elenchi di cose da fare, appunti sul libretto, tabelle riepilogative delle entrate in scena dei personaggi) e, ancor più interessante, la bozza di una sorta di apparato critico incompleto,²¹ riferibile soltanto ai numeri dei primi due atti dell'opera, nel quale, scena per scena, Maderna intende rendere conto delle scelte compiute sia in riferimento ai testimoni utilizzati per l'approntamento del testo, sia in riferimento alla propria concezione interpretativa. Dallo stile di scrittura di Maderna e dal tipo di annotazioni inserite si comprende che tale bozza è concepita come quella di un documento destinato a una successiva pubblicazione (mai realizzata), probabilmente da allegare alla partitura stessa.

Sempre nell'ambito delle celebrazioni monteverdiane del 1967, al Teatro alla Scala di Milano dal 13 al 30 gennaio era andata in scena per cinque recite l'*Incoronazione di Poppea*, diretta Maderna alla guida dell'Orchestra del Teatro milanese, con la regia di Margarete Wallmann, le scene e i costumi di Attilio Colonnello e l'allestimento scenico di Nicola Benois. Si trattò della ripresa di uno spettacolo scaligero del 1953, giudicato però dalla stessa Wallmann come profondamente rinnovato²² in vista delle celebrazioni monteverdiane del 1967.

Sicuramente inedita fu la scelta della partitura di riferimento, noleggiata per la prima volta dal Teatro milanese: la trascrizione realizzata da Giacomo Benvenuti sulla base del solo manoscritto di Venezia (come precisato dallo stesso Benvenuti)²³ e pubblicata da Suvini Zerboni nel 1937 (mentre nel 1953

²⁰ Copia annotata da Maderna di Claudio Monteverdi, *L'Orfeo: favola in musica, Lamento d'Arianna*, etc., ed. by Gian Francesco Malipiero, Universal Edition, Wien, 1967 (già Nel Vittoriale degli Italiani, Gardone Riviera, 1930) (Tutte le opere di Claudio Monteverdi, 11) (d'ora innanzi *Orfeo*, *Avantesto*).

²¹ Trattasi di 13 pp. della bozza di un apparato critico dei soli atti I e II (d'ora innanzi *Orfeo*, *Apparato*).

²² Cfr. Margarita Wallmann, *Balconate del cielo*, Garzanti, Milano, 1976, p. 127.

²³ Claudio Monteverdi, *L'Incoronazione di Poppea*, opera in un prologo e tre atti di Giovanni Francesco Busenello, trascrizione di Giacomo Benvenuti, Edizioni Suvini Zerboni, Milano, 1937 (riduzione per canto e pianoforte e partitura [materiale a noleggio ESZ]). L'organico orchestrale impiegato da Benvenuti è il seguente: 3 fl., 2 ob., c.ing., 2 cl., cl.basso, 2fg., cfg.; 4 cr., 2 tr., 3 trbn., btuba; 2 arpe; vlni I e II, vle, vlc., cb. L'unica copia esistente di questa partitura è un materiale a noleggio in bella copia manoscritta, molto segnata da segni di direzione, consultabile presso l'Archivio delle Edizioni Suvini Zerboni di Milano. Da una disamina del testo, sembra che nessuno dei segni di direzione conservati possa dirsi con sicurezza di mano maderniana. Cfr. anche Giacomo Benvenuti, *Memorie – Il manoscritto veneziano della "Incoronazione di Poppea"*, «Rivista musicale italiana», 2, 1937, pp. 176-184. Lo stesso Benvenuti l'anno successivo curò un'edizione in facsimile del manoscritto veneziano: Claudio Monteverdi, *Incoronazione di Poppea*, facsimile del manoscritto It. Cl. 4 n. 439 della Biblioteca Nazionale di

era stata rappresentata la trascrizione di Giorgio Federico Ghedini, diretta da un debuttante Carlo Maria Giulini). È lecito immaginare una certa insoddisfazione da parte di Maderna dovuta all'eccessiva sfarzosità dello spettacolo²⁴ e alla scelta di un testo, quello di Benvenuti, che dovette risultare ancor più antiquato rispetto alla trascrizione di Ghedini e meritevole pertanto di alcuni ritocchi e migliorie. Pur dovendo necessariamente mantenere l'organico orchestrale della partitura noleggiata, Maderna infatti ne ritoccò il testo in più punti e approntò una sua personale trascrizione di due interi numeri, i quali andarono a sostituirsi ai corrispondenti di Benvenuti: atto II, scena V, Nerone: «Idolo mio», e il celeberrimo duetto finale tra i protagonisti (atto III, scena IX), «Pur ti miro».

Nessuno in realtà si accorse o poté accorgersi di questi cambiamenti, del tutto coerenti con la prassi direttoriale di Maderna, a cominciare da una folta schiera di critici musicali – tra cui Abbiati, Carli Ballola, Courir, Gara, Mandelli, Manzoni, Mila, Pestalozza, Santi – accorsi alla Scala per ascoltare un'opera considerata all'epoca una rara primizia, e da loro ritenuta, dalla prima all'ultima nota, il frutto della revisione di Benvenuti.²⁵ Né d'altro canto le nuove trascrizioni compiute da Maderna poterono assurgere a notorietà poiché non giunsero mai a un approdo editoriale (se mai fosse stata questa l'intenzione dell'autore). In ogni caso della *Poppea* diretta da Maderna alla Scala nel gennaio 1967 si conservano alcuni lunghi estratti sonori dal vivo, pubblicati da Myto Records,²⁶ che comprovano, anche a beneficio degli studiosi, l'avvenuta sostituzione dei due numeri sopracitati, le cui partiture, manoscritte autografe, in bella copia e su fogli sciolti, si conservano presso la SBM-PSS (oltre ad altri materiali manoscritti, sempre afferenti alla *Poppea*, ma di minor importanza).²⁷

Sempre presso il medesimo archivio si trova una copia della riduzione canto-piano dell'edizione Benvenuti,²⁸ anch'essa proveniente dalla biblioteca di Maderna e annotata da questi in maniera ancor più marcata rispetto allo spartito dell'*Orfeo*. Questo documento, oltre a essere l'avantesto delle nuove orchestrazioni di Maderna, è molto importante per l'indicazione dei metronomi e dell'agogica dei brani, per l'inserimento di ritornelli strumentali (talvolta prolungati grazie all'incollatura di varie pecette) e, come si vedrà, per la definizione di accadimenti scenici e cambiamenti alla drammaturgia.

S. Marco in Venezia, introduzione di Giacomo Benvenuti, Fratelli Bocca, Milano, 1938.

²⁴ Cfr. *Intervista con Giorgio Calcagno* (1967, ed. 1973), in *AC 2020*, pp. 197-199: 198.

²⁵ L'intera rassegna stampa dello spettacolo, da cui si evincono queste conclusioni, è conservata presso l'Archivio del Teatro alla Scala di Milano.

²⁶ Claudio Monteverdi, *L'incoronazione di Poppea*, CD, 1 mcd 905.31, Myto Records 2006.

²⁷ Trattasi di una cartella di materiali attestanti il lavoro di studio dell'opera (appunti, liste di cose da fare, tabelle comparative dei registri vocali dei cantanti e delle loro entrate in scena).

²⁸ D'ora innanzi *Poppea*, *Canto-piano*.

In queste due produzioni ci imbattiamo in due *case studies* piuttosto diversi, che possono tradizionalmente afferire a due tipologie testuali differenti: da un lato (*Orfeo*) una trascrizione per grande organico orchestrale del testo integrale di una delle più famose edizioni a stampa del Seicento; dall'altro (*Poppea*) una tipologia testuale mista, indicativamente inquadrabile alla voce dei ritocchi orchestrali, non senza distinguo, però, poiché si tratta di ritocchi orchestrali apposti a una partitura pubblicata soltanto trent'anni prima, con nuove orchestrazioni di interi numeri realizzati da Maderna sulla base del canto-piano di quella stessa partitura.

2. Il processo di scrittura dell'interpretazione

Segnate così le differenze, vorrei ora cercare di mostrare quel che unisce le due tipologie testuali nei termini di una scrittura dell'interpretazione, cioè nei limiti di quella regione di «osmosi» e «sintesi» tra il fatto compositivo e quello interpretativo di cui si diceva all'inizio, seguendo un percorso che idealmente possa percorrere i passaggi principali di tale processo di scrittura.

2.1.

Un primo punto di contatto si rileva nel rapporto all'origine con il testo monteverdiano, cioè nella sua definizione e stabilizzazione ai fini di tutti gli sviluppi successivi. Riguardo a *Orfeo*, Maderna sia nella *Premessa* alla sua partitura sia nelle interviste rimanda alle fonti monteverdiane²⁹ e indica diverse edizioni moderne dell'opera da lui esaminate:

- l'avantesto malipieriano, evidentemente, cioè *Orfeo*, *Avantesto*;
- l'edizione a cura di Benvenuti del 1942;³⁰

²⁹ Maderna fornisce in partitura dettagliate *Notizie sulla partitura* del 1609, con precisi riferimenti a «quattro esemplari» dell'edizione del 1609, «conservati nella Biblioteca Universitaria di Genova, nell'Estense di Modena, in quella di S. Cecilia in Roma e nella Nationalbibliothek di Berlino» – designazioni, queste, nel complesso corrette, considerata l'epoca – e di «quattro esemplari della ristampa del 1615, nella Stadtbibliothek di Breslavia, nella Bodleian Library di Oxford, nel Buckingham Palace di Londra e nella Biblioteca Reale di Bruxelles» – parzialmente corrette, quest'ultime: trattasi della Biblioteca Universitaria di Breslavia, della Christ Church Library di Oxford, della British Library di Londra, e appunto della Bibliothèque Royale de Belgique di Bruxelles (informazioni tratte dal RISM online: <http://www.rism.info/home.html>; ultimo accesso 2 marzo 2022).

³⁰ Claudio Monteverdi, *L'Orfeo*, favola pastorale in un prologo e cinque atti di Alessandro Striggio figlio, realizzazione della partitura del 1609 e riduzione per canto e pianoforte a cura

- le stampe delle due edizioni amadine del 1609 e 1615, o meglio, per quel che riguarda la prima, la ristampa anastatica a cura di Adolf Sandberger del 1927.³¹

Maderna intraprende un'operazione che nella sostanza si avvicina all'idea di una critica del testo: sceglie anzitutto di mettere a testo l'edizione del 1609 ma, lezione per lezione, confronta il testo di questa con quello del 1615 per fugare qualsiasi dubbio rispetto all'integrità del testo monteverdiano. Sappiamo questo, oltreché dalla *Premessa* della partitura, soprattutto da *Orfeo, Apparato*, dove si leggono all'incirca una ventina di note critiche di questo tenore, che attaccano dal prologo:

[*Orfeo, Apparato*, estratti dalle cc. [3-4]]³²

A pag. num. 5 della Partitura 1605 vi è errore corretto dalla ed. 1615, 4a batt. secondo sistema:



di Giacomo Benvenuti, *I classici musicali italiani*, Milano, 1942.

³¹ *Orfeo*, Facsimile des Erstdrucks der Musik, [hrsg. von Adolf Sandberger], Benno Filser, Augsburg, 1927. Tale riferimento compare anche in diversi materiali d'archivio conservati presso la SBM-PSS. Di più difficile individuazione risulta il testo della seconda amadina del 1615, la cui prima edizione anastatica venne pubblicata soltanto alcuni anni più tardi (*Orfeo*, Facsimile reproduction of the second edition published 1615, ed. by Denis Stevens, Gregg International Publisher, Farnborough, 1972). Date le conoscenze approfondite di Maderna riguardo ai testimoni monteverdiani (cfr. *supra*, nota 29), e volendo escludere dalla conta ulteriori edizioni moderne dell'opera, potrebbe essere lecito presumere anche un coinvolgimento, su questo argomento, di un non meglio individuato «professore» italiano, evidentemente esperto di Monteverdi (o interessato all'argomento), al quale Maderna sentì di scrivere in questi termini all'indomani della prima olandese di *Orfeo*: «Caro Professore, / Le invio le prime critiche di *Orfeo*. / All'unanimità stralodano questa versione di *ORFEO*. La prego di far fare copia fotostatica delle critiche e di ritornarmele, con comodo, al mio indirizzo di Darmstadt – Cordialità / Suo Bruno Maderna»; lettera datata «Amsterdam, 19 Juni 1967», e riprodotta fotostaticamente in *Bruno Maderna / Heinz Holliger*, Festival d'Automne à Paris, 1° ottobre - 29 novembre 1991, Imprimerie Maulde et Renou, Paris, 1991, p. 24. L'assenza di un vero destinatario nel testo e l'irreperibilità dell'originale (anche dietro contatto dei due curatori del volume del 1991), non hanno consentito finora di stabilire con esattezza l'identità del misterioso professore, e se davvero vi fu un coinvolgimento di questi nel reperimento delle fonti d'*Orfeo*.

³² I tre appunti sottostanti, trascritti liberamente, sono riferibili rispettivamente alle seguenti scene e pagine della partitura maderniana: Prologo, Musica, 4to ritornello strumentale dopo «Quinci a dirvi d'Orfeo», pp. 15-16; Prologo, Musica, 5to ritornello strumentale dopo «Hor mentre i canti alterno», p. 18; atto I, Pastore, «In questo lieto e fortunato giorno», p. 22.

A pag. num. 6 della Part. 1609 ultima batt. del ritornello manca $\flat$ al si della parte superiore. Nella part. del 1615 è corretto. Lo stesso nella parte del tenore a inizio I, prima battuta: $\text{si}\flat$, come da part. 1615.

Nella part. 1609 L'ultima nota del basso è errata e dura anziché una metà un intero, come da part. 1615.

[*Orfeo, Apparato*, estratti dalla c. [5]]³³

Ninfa, trasportato un tono sopra. Nella part. 1609 alla quint'ultima battuta errore:



nostro Orfeo Invochiam Ime-ne-o

corretto nella part. 1615:



nostro Orfeo Invo-

e l'ultima formula è pure errata "C incorde" e data giusta nell'Ed. 1615 "concorde".

Inoltre nella part. 1609 alla quarta batt. dell'inizio vi è al posto di

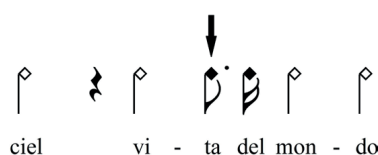


co - re



co - re

ORFEO a pag. 13 dell'Originale alla seconda battuta del canto d'Orfeo manca punto di valore alla croma:



ciel vi - ta del mon - do

Non si tratta di pochi interventi, considerato che si riferiscono soltanto ai soli atti I e II dell'opera, fino al punto in cui la Messaggera fa la sua comparsa; e considerato anche che, laddove vi è piena concordanza di lezione tra l'una e l'altra edizione (come accade nella grande maggioranza dei casi), Maderna ovviamente non ne dà conto.

³³ I due appunti sottostanti si riferiscono alle seguenti scene e pagine della partitura a cura di Maderna: atto I, Ninfa, «Muse, Onor di Parnaso», pp. 28-29; atto I, Orfeo, «Rosa del ciel», p. 42.

Chiaramente il lavoro sulla *Poppea* non può rivelare questa dimensione di critica testuale, proprio perché si sovrappone al testo di una trascrizione orchestrale già compiuta – la partitura di Benvenuti – e dunque non muove direttamente da copie di fonti storiche. Tuttavia, in *Poppea, Canto-piano*, si rilevano alcuni interventi sul testo del libretto a cura di Benvenuti (cioè il libretto da lui desunto sulla base del manoscritto di Venezia) che mostrano come Maderna si prodighi in ogni caso nel ricercare un testo da interpretare con un maggior grado di sicurezza; o meglio, nel non voler accettare acriticamente quello che una sola edizione intende prescrivere.

Accanto a questi interventi di critica testuale, trovano spazio poi quelli compiuti da Maderna in divergenza dalle fonti testuali, in base a motivi di drammaturgia o coreografia, e anche talvolta per ragioni di gusto personale. Quel che colpisce è che, in vista di una pubblicazione, Maderna avverta sempre l'urgenza di indicare in forma di apparato che i suoi interventi, quand'anche arbitrari, siano sempre leggibili e rintracciabili, e da giustificare rispetto ai testi del 1609 e 1615.

Si considerino i due seguenti esempi, sempre tratti da *Orfeo, Apparato*:

[*Orfeo, Apparato*, estratti dalle cc. [4, 13]]³⁴

3-↑ Atto I° - Pastore, trasportato una terza minore sopra.³⁵ All'inizio ho inventato una variante

Orig.: 

interpr.: 

³⁴ Come sopra, i due appunti sottostanti si riferiscono, in partitura, a: atto I, Pastore, «In questo lieto e fortunato giorno», p. 22; atto II, Messaggera, «Lassa! Dunque debb'io», p. 102.

³⁵ Come affermato in questi passi, Maderna non alterò l'armonia degli accordi rispettando l'armonia desumibile dalle parti del basso e del canto originali. Tuttavia, come molti altri compositori-trascrittori del Novecento, in alcuni casi traspose la tonalità d'impianto di recitativi e ariosi per adattare le singole parti al registro naturale dei cantanti, senza però modernizzare l'armonizzazione degli accordi («Di solito Monteverdi scrive solo le parti di basso lasciandole difficili da decifrare, pertanto non esiste un effetto esatto e originale dell'armonizzazione.

Credo che questa interpretazione venisse da sé anche nella pratica corrente dove, specialmente accompagnando il continuo di viole e chitarroni, era frequente l'improvvisare la cadenza dell'"incipit". Anche qui gli usuali abbellimenti nelle cadenze; a batt. 10 e 33.

Tono orig. Messaggera – pag. 102 della Part. – Tono orig. – valori dimezzati – ho aggiunto una pausa di croma dopo le parole "Dunque debb'io.." per aumentare il senso di smarrimento che già la pausa di croma precedente, dopo la parola "Lassa!", suggerisce. Nell'originale:



Da questi esempi si deduce che Maderna avvertiva l'urgenza di stabilire un testo accertato al confronto di più testimoni da lui individuati, e di assumersi la responsabilità delle proprie scelte davanti al lettore, sia nel caso di varianti e lezioni contrastanti, sia nel caso di quelli che lui stesso chiama «arbitri». Questo atteggiamento lo distingue da molti altri compositori-trascrittori-interpreti dell'epoca, e lo colloca, perlomeno nel contesto italiano – terra di idealismo e crocianesimo – piuttosto all'avanguardia rispetto ad altre iniziative editoriali del dopoguerra (basti solo pensare alle edizioni delle opere di Vivaldi e Monteverdi condotte da Malipiero).

Il quadro per così dire di critica del testo in realtà fa tutt'uno con un arricchimento delle conoscenze musicologiche rispetto a *Orfeo* e alla *Poppea* e a tutto quello che della loro epoca vi si può stringere attorno. Si giudichino questi appunti, sempre tratti da *Orfeo, Apparato* (c. [10]):³⁶

Il da capo di "In sì lieto e fortunato giorno" [Pastore I° Atto inizio] è influenza francese Chansons del 16mo sec. (confronta Haas pag. 65) per via del da capo RITMO SOTADICUM espr. C $\frac{6}{4}$ "Vi ricorda o boschi ombrosi" alternanza di $\frac{3}{4}$ e $\frac{6}{8}$

Nella Storia della Musica di Abbiati, a pag. 481, è citato uno spunto di Canzone Spagnola del sec. 16mo che ha lo stesso ritmo di "Vi ricorda o boschi ombrosi" – Music in the Renaissance – ottimi esempi a pag. 583 – 613 Spagnoli

Ma qui ho lavorato con la massima precisione scientifica per rendere giustizia alle armonie di Monteverdi. Se Lei presta attenzione alle parti di basso e alle parti cantate, sarà colpito dalla loro audacia. Le transizioni improvvisate delle modulazioni e dei cromatismi nei punti culminanti del dramma sono ancora così sorprendentemente nuove, che qualsiasi 'modernizzazione' causerebbe il loro indebolimento»; cit. in *AC 2020*, p. 302).

³⁶ Appunto preso in riferimento alla celebre scena dell'atto II, *Orfeo*, «Vi ricorda o boschi ombrosi», pp. 78-79 in partitura.

Magni Dufflocq – I° Vol. pag. 216 comunque è da concludere trattarsi di stile à la francese.

Ma si può anche citare Monteverdi stesso con Haas pag. 86 e anche esempio simile in Jacopo Corsi nello stesso Haas pag. 23

Anche in questo caso colpisce anzitutto il rigore musicologico con il quale Maderna si relaziona alla cosiddetta letteratura secondaria. Da qui e da altri appunti si può compilare una vera e propria bibliografia d'autore d'una decina di titoli intorno a Monteverdi,³⁷ dove emergono letture anche molto importanti (Wolff, Apel, Reese), cioè pubblicazioni di qualche anno prima che dimostrano un notevole livello di aggiornamento da parte di Maderna sui problemi, anche esecutivi, della musica di Monteverdi. Tali riferimenti bibliografici servono a Maderna per arricchire da un punto di vista storico-scientifico il commento dell'apparato, perseguendo un approccio di tipo comparatistico rispetto ai problemi dell'interpretazione della musica.³⁸

³⁷ 1) Hellmuth Christian Wolff, *Die Musik der alten Niederländer (15. und 16. Jahrhundert)*, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1956; 2) Gustave Reese, *Music in the Renaissance*, Norton, New York, 1954; 3) Willi Apel, *The Notation of Polyphonic Music, 900-1600*, The Mediaeval Academy of America, Cambridge (Mass.), 1953; 4) Franco Abbiati, *Storia della musica*, F.lli Treves, Milano, 1939, vol. I: *Roma, Medio Evo, Rinascimento*; 5) Robert Haas, *Die Musik des Barocks*, Akad. Verlagsgesellschaft Athenaion, Potsdam, 1929 (Handbuch der Musikwissenschaft, 3); 6) Enrico Magni Dufflocq, *Storia della musica*, Società editrice libraria, Milano, 1929, vol. I: *Dalle origini al secolo 18*; 7) *Les maîtres musiciens de la Renaissance française*, sous la direction de Henry Expert, Senart, Paris, 1894-1908, vol. X: Jacques Mauduit, *Chansonnnettes mesurées de Ian-Antoine de Baïf (1586)*, 1899. A questi riferimenti vanno sicuramente aggiunte le due prefazioni di Benvenuti e Sandberger alle loro rispettive edizioni (cfr. *supra*) e anche la monografia curata da Gian Francesco Malipiero, *Claudio Monteverdi*, Treves, Milano, 1929, come si dedurrebbe da una *Conversazione con Jacob Druckman* (1972), in *AC 2020*, pp. 448-454: 453, nota 5.

³⁸ Lo stesso approccio scientifico si ritrova ad esempio nei confronti della musica di Mozart, in particolare alla sua *Neue Ausgabe sämtlicher Werke* (hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg) varata nel 1955 e salutata con estremo favore da Maderna in un'intervista successiva: «ora disponiamo inoltre della bellissima edizione Bärenreiter, in cui sono stati messi a confronto tutti i materiali del compositore. Generalmente [nelle partiture in circolazione] si trovano molti più abbellimenti di quanti non se ne usassero ai tempi di Mozart, ma sono stati aggiunti in seguito. Solo conoscendo tutto ciò si può provare a dirigere bene Mozart»; cit. in *AC 2020*, p. 74. La missione del musicista è dunque segnata: «c'è ancora una battaglia da fare, tra le tante: quella di riportare – o meglio, cercare di riportare – la musica barocca, la musica del rococò e la musica romantica a una certa giustezza di lezione. Cioè eliminare tutte quelle incrostazioni piene di retorica e di interpretazioni aneddotiche, proprie di una società borghese che oramai – e per fortuna – sta per finire. E riportare per esempio alla lezione originaria i testi di Beethoven, di Mozart o di Bach o di Monteverdi, per quanto possibile...»; *ivi*, p. 201. Riguardo all'attività di Maderna come interprete di Mozart, si veda inoltre Benedetta Zucconi, *Analysis and Synthesis in Bruno Maderna's Creative Process: 'Don Giovanni' and other Mozart Scores*, in *Utopia, Innovation, Tradition: Bruno Maderna's Cosmos*, ed. by Angela Ida De Benedictis,

Questo argomento ci permette di riprendere il cuore del problema maderniano della trascrizione, cioè quello della scrittura dell'interpretazione. Che senso può avere editare quasi criticamente un testo, studiarne il contesto storico, e anche storico-interpretativo, di prassi esecutiva e notazione, per poi utilizzare in orchestra il flauto in Sol, il clarinetto basso, tromboni con sordina, celesta, controfagotto e nastro magnetico?

Per scongiurare ogni possibile contraddizione, v'è subito da richiamare il compito dell'«interprete ideale», cioè chi, per Maderna, è chiamato a condurre quella catalisi di elementi fra il testo dell'opera, tramandato in varie forme e «fissato graficamente a mezzo di simboli», e la sua «realizzazione grafica [...] in termini di comunicazione acustica», per poter «ridare contemporaneamente, ed in chiave critica per noi contemporanei, le emozioni e gli “affetti”»³⁹ di un'opera come *Orfeo*. Quasi lapidario, dichiara Maderna in un'intervista:

per me tutta la musica che va da Monteverdi fino a oggi è soltanto la musica contemporanea, naturalmente considerate alcune piccole varietà di linguaggio, che corrispondono ai differenti linguaggi della cultura. [...]

io vorrei far rivivere, possibilmente nella loro qualità spirituale, più che nella loro qualità filologica, le musiche dei nostri antichi, proprio per dimostrare che così antichi non sono. E che semmai sono antichi come una verità: cioè che fare il Nuovo non è altro che fare il Vecchio; solo, farlo meglio.⁴⁰

È chiaro dunque che quando Maderna parla in termini di comunicazione acustica intende la definizione di un suono o un suo ripensamento. Un suono che tenga conto delle condizioni storiche d'ascolto per così dire aurali e auratiche dell'opera da eseguire,⁴¹ ma senza rinunciare agli strumenti moderni, in quanto mezzi di espressione del nostro tempo e legati alle nostre condizioni e abitudini di ascolto, al nostro *hic et nunc*, in modo che l'opera possa recare a noi contemporanei la stessa grande impressione che diede al pubblico del suo tempo.

In questo consiste l'elemento di novità, il valore nuovo della sonorità della trascrizione maderniana. Come Maderna ebbe a dire, anche in riferimento ad altre sue trascrizioni, si tratta dunque di immergersi «nello spirito dell'epoca e

Boydell & Brewer Press, Woodbridge, 2022 (Publication of the Paul Sacher Foundation, 14), pp. 223-239.

³⁹ Cfr. *supra*, nota 16.

⁴⁰ *In dialogo con Maderna tra Milano e Venezia. Estratti da 'Un'ora con Bruno Maderna'* (1969), in *AC 2020*, pp. 200-201: 201.

⁴¹ Tale dimensione viene rimarcata soprattutto nella *Conversazione con Christof Bitter* (1971), in *AC 2020*, pp. 214-222, dove Maderna, a proposito delle proprie trascrizioni da Giovanni Gabrieli (*In ecclesiis*, 1965) e Josquin Desprez (*Magnificat*, 1966), afferma: «ho cercato di ricreare nella sala da concerto una sorta di sostituzione acustica della liturgia, poiché la funzione di questa musica risulta del tutto cambiata per noi che assistiamo al concerto» (*ivi*, p. 216).

di utilizzare gli strumenti come ritengo venissero impiegati allora»; certo «una ricostruzione ideale della prassi esecutiva dell'epoca, ma impostata in modo critico»,⁴² senza rinunciare a nessun aspetto di novità,⁴³ poiché per Maderna *Orfeo* è in grado di offrire una musica che «è ancor più moderna di quella che oggi possiamo scrivere noi compositori 'moderni'», come ebbe modo di dire durante le prove di *Orfeo*.⁴⁴

Era ben nota a Maderna l'alternativa possibile, cioè quella di un'esecuzione con strumenti antichi e basata su una prassi storicamente informata – per lui rappresentata da una delle prime registrazioni monoaurali di *Orfeo*, quella di August Wenzinger del 1955 con il Coro della Staatliche Hochschule für Musik di Amburgo e l'Orchestra dell'Instrumentalkreis der «Sommerlichen Musiktage Hitzacker 1955»⁴⁵ – ma Maderna ne giudicò l'esito «troppo statico, troppo musicologico».⁴⁶

2.2.

Risulta molto interessante notare come la definizione di un colore orchestrale o un'adequata «realizzazione» registrico-vocale e strumentale – obiettivo

⁴² Questa e la precedente citazione sono tratte dalla *Conversazione con Christof Bitter*, cit., p. 215.

⁴³ Gli stessi argomenti, come s'è visto, si leggono nella *Premessa* redatta da Maderna per l'edizione a stampa della propria realizzazione dell'*Orfeo*; e anche durante la conferenza stampa di presentazione dell'opera, avvenuta più di tre mesi prima della sua rappresentazione, Maderna aveva affermato: «Esistono circa trenta elaborazioni dell'*Orfeo*, tutte con un carattere romantico [...]. Ma grazie alla maggiore conoscenza della musica dell'epoca e delle polemiche che si scoprirono esistenti tra Monteverdi e i suoi colleghi, abbiamo acquisito una visione diversa. La mia elaborazione cerca di essere fedele agli strumenti musicali del passato e si propone di riprodurre con i nostri strumenti attuali il suono come era allora» (cit. in *AC 2020*, p. 299, nota 4); espressioni, queste, riprese nuovamente due anni dopo, in occasione della prima replica dell'opera al Teatro de la Monnaie di Bruxelles (25 settembre - 2 ottobre 1969, regia di Lode Verstraete). In quella circostanza Maderna affermò di aver voluto «non realizzare una ricostruzione storica, ma riprodurre nel modo più fedele possibile i suoni come Monteverdi li avrebbe potuti concepire oggi», cosa che «non farà altro che far conoscere meglio agli amanti della musica una forma d'arte che, nel corso dei secoli, è rimasta viva» (cit. *ibid.*).

⁴⁴ *Intervista su 'Orfeo' a cura di Hans Reichenfeld*, cit., p. 303, nota 5.

⁴⁵ Tale registrazione venne pubblicata su disco nel 1956 dall'etichetta tedesca Archiv Produktion (arc 3036/14 558 apm).

⁴⁶ *Intervista su 'Orfeo' a cura della redazione del 'Leidsch Dagblad'*, cit., p. 297, ove si legge anche: «So che esistono [varie registrazioni dell'*Orfeo*], probabilmente le avrò anche sentite, ma non è che le abbia ascoltate appositamente per assimilare delle idee, in primo luogo perché non mi piace copiare, in secondo luogo perché trovo che per esempio la versione di Archiv sia troppo statica, troppo musicologica. È uno stile che personalmente non apprezzo per niente. Ho cercato di eseguire un *Orfeo* agile e bello ma allo stesso momento in linea con la tradizione». Nelle pagine precedenti a questa risposta si leggono esternazioni di Maderna ancor più marcate contro le esecuzioni realizzate con copie di strumenti antichi.

assoluto di Maderna, come s'è visto, e fine di una ricerca quasi spasmodica – possa normalmente essere già prefigurata nella dinamica del processo di scrittura, come attestano alcuni esempi tratti da *Orfeo*, *Avantesto*.

Nel terzo atto, quando Orfeo sale sulla barca di Caronte, possiamo leggere sul canto piano (Figura 1):

“↓ Accordo ottoni con timp.”.

Subito dopo, sulla seconda battuta:

“clarinetti + archi con sordina / talvolta tremolo”.

Così è risultato in partitura. Come si vede dalla Figura 2, la sezione inizia con un accordo dei quattro ottoni con dinamica *f>pp*. Sulla seconda battuta attaccano gli archi in *pp* con un tremolo unito all'unisono dei clarinetti. Tali scelte orchestrali vengono mantenute sino alla fine della scena.

Si veda anche l'inizio della scena di Prosèrpina (atto IV), «Signor, quell'infelice». Sull'avantesto malipieriano Maderna si appunta il riferimento all'orchestrazione, come si legge sull'accollatura del rigo di Prosèrpina e come verrà realizzato in seguito in partitura:

“archi + cemb. + fl. obbligato”.

In tutta l'opera non c'è praticamente un solo colore orchestrale che si ripete o che si lasci prevedere, anche in presenza di forme basate su stanze e ritornelli vocali e strumentali; né Maderna tende ad associare in maniera rigida un colore strumentale o un singolo strumento a un personaggio o a uno specifico scenario. A tal proposito, nella *Premessa* all'opera Maderna scriveva di voler ricercare sempre «vivezza di colore e di fantasia nella realizzazione del basso e dello strumentale», la stessa vivezza e fantasia che dovrebbe consentire di ridare a noi contemporanei «emozioni e “affetti”» dell'opera, e che dunque non può essere schematizzabile o resa prevedibile.

In ogni caso, alla luce dei primi due esempi, il rapporto tra testo «fissato graficamente a mezzo di simboli» e la sua «realizzazione grafica [...] in termini di comunicazione acustica» – avantesto e scrittura dell'interpretazione – ci appare conseguente e lineare, senza dimenticare che si tratta di due scene stampate in origine per voce e basso continuo.

104

al - men il son - no fuggir al mio can - tar gl'oe - chi non pon - no.

Su dunque a che più tardo Temp'è ben da prodar su l'altra sponda. S'al -

- cun non è ch'il nie - ghi, va - glia l'ar - dir se sa - ran va - n'i prie -

- ghi È va - go fior del tempol'occasion ch'es - ser de - e col - ta a tempo.

*Qui entra nella barca e
passa cantando al suono
del Organo di legno*

Men - tre ver - san que - st'oe - chia - ma - ri fiu -

XI

ACCORDO
OTONI
con timp.

clarinetti + archi con bow, sacrotta tremola

Figura 1. *Orfeo, Avantesto*, p. 104, con annotazioni manoscritte di Bruno Maderna. Basilea, Paul Sacher Stiftung, Sammlung Bruno Maderna. Per gentile concessione.

The image displays a musical score for Claudio Monteverdi's *Orfeo*, specifically a new edition and elaboration by Bruno Maderna. The score is divided into two systems. The first system features Orfeo's vocal line (ORFEO) and instrumental accompaniment for strings (1st, 2nd, 3rd Violins, 3rd Violas) and woodwinds (3rd Flutes, 3rd Clarinets). The second system continues the vocal line and includes a harpsichord (HR) and a woodwind ensemble (W.E., CELI, CORDI). The score is written in G major and 4/4 time. The lyrics are in Italian, and the tempo is marked 'SENZA RALL.' (without slowing down). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (pp, mp, f).

ORFEO *foram va - ni pri - ghi. E vago for del tempo l'occa - si - on*

1. KL. 2. 3. 3sskl.

3 4 *SENZA RALL.*

ORFEO *ch'esser dee col - ta a tempo.*

1. KL. 2. 3. 3sskl.

HR

W.E. CELI CORDI

« Qui entra nella toria e passa cantando al suono dell'organo di legno »

mp sopr. Men - tre ver - sam que

Figura 2. Claudio Monteverdi, *Orfeo*, favola pastorale in due parti di Alessandro Striggio jr., nuova realizzazione ed elaborazione a cura di Bruno Maderna, Edizioni Suvini Zerboni, Milano, 1967, p. 197. © Sugarmusic S.p.A. - Edizioni Suvini Zerboni, Milano. Per gentile concessione.

Volendo approfondire la disamina della scena di Prosèrpina sopracitata, l'ascoltatore (o il lettore della partitura) non può che prestare attenzione alla presenza del solo strumentale assegnato al flauto, già prefigurato in *Orfeo*, *Avantesto* come «fl. obbligato». Riferendoci *en passant* a tutt'altra scena – il celebre momento della presentazione di Orfeo nell'atto I, «Rosa del ciel» – Maderna in *Orfeo*, *Apparato* appunta la seguente giustificazione, estensibile nel principio alle numerose scene dell'opera dove compaiono dei soli:

È stata introdotta una parte di Violino Solo obbligato che creava tali improvvisazioni; tenendo conto dell'alta qualità dei musicisti che componevano l'orchestra della prima esecuzione, dovevano essere state più che possibili.⁴⁷

Sia in «Rosa del ciel» sia con Prosèrpina (sia altrove) ogni nota del solo è scritta al fine di fissare l'improvvisazione⁴⁸ osservando alcune caratteristiche improntate sempre a quell'idea di fantasia e di vivezza di scrittura: il *solo* non raddoppia mai la parte della voce ma si inserisce come altra voce dialogante, né ripete sezioni al proprio interno a mo' di frammenti; rari sono inoltre, nei soli, gli spunti veramente imitativi. Ogni battuta tende a essere contrastante ritmicamente con le altre e con ciò che segue e precede. Indicativamente il solo tipico di queste trascrizioni potrebbe essere un solo di musica contemporanea, o più in generale di musica moderna improvvisata, scritto però con le altezze, i valori di durata e le combinazioni ritmiche che un compositore come Monteverdi poteva avere a disposizione nella sua epoca.

Del resto, di questo stile di scrittura Maderna parlò a proposito della sua trascrizione orchestrale del *Magnificat quarti toni* di Josquin Desprez, realizzata, sempre per un pubblico olandese, alcuni mesi prima dell'*Orfeo*:

non si tratta di una mia idea, ma di un'opinione comune, condivisa anche dai musicologi dell'allora scuola di Lipsia, Wolff e via dicendo: gli strumenti devono mescolarsi col canto senza raddoppiarlo, ma per sottolinearlo in alcuni punti, oppure per mettere in risalto il *cantus firmus*, o ancora il contrappunto.⁴⁹

⁴⁷ *Orfeo*, *Apparato*, estratto da c. [6].

⁴⁸ Sempre nella prospettiva di una «sintesi» e «osmosi» tra il fatto compositivo e quello interpretativo, si richiama qui che l'idea stessa di scrivere o fissare l'improvvisazione secondo modalità in vario modo controllate è un elemento centrale dell'intera poetica maderniana a partire dalla fine degli anni Cinquanta, e trova la sua più alta espressione in opere dove, secondo Maderna, «entrano in gioco elementi aleatori» o anche dove si possono distinguere «più gradi d'alea per [quanti sono] i diversi elementi che ess[e] implica[no]» (cit. in AC 2020, rispettivamente pp. 507 e 195). Nel merito si leggano le introduzioni a *Musica su due dimensioni* (1958) (1960) e *Concerto per pianoforte e orchestra: "Cadenza I"* (1960), riprodotte *ivi*, pp. 490-493, quali primi esempi di brani aleatori composti da Maderna.

⁴⁹ *Conversazione con Christof Bitter*, cit., p. 215. Il rimando nella citazione va con ogni

Colpiscono anche i continui cambi di metro e di tempo, cui Maderna sottopone l'avantesto monteverdiano quasi come se si trattasse di un'opera del Novecento. Guardando sempre alla sopracitata scena di Prosèrpina, si osserva infatti che Maderna cambia il metro molto frequentemente, spesso ogni una o due battute, con passaggi continui da $\frac{2}{4}$ a $\frac{3}{4}$ a $\frac{4}{4}$, con anche un passaggio di una battuta in $\frac{6}{8}$. L'agógica stessa, in maniera conseguente, subisce modifiche interne e grandi oscillazioni.

Si potrebbe dire che Maderna asseconi la 'prosa musicale' monteverdiana, esplicitando con segni e simboli quel che si dà implicito nel rigo continuo dell'avantesto. L'orizzonte tuttavia è sempre quello di una scrittura dell'interpretazione, se si legge ora quel che Maderna si appuntava a proposito, riferendosi alla scena della Ninfa, nel secondo atto:

Per andar d'accordo con la prosodia bisogna adottare una divisione metrica libera. Del resto in tutto l'*Orfeo*, salvo i passi puramente strumentali, è sempre necessario seguire il metro, non la stanghetta di divisione. Ma non solo in *Orfeo*, anche in tutta la musica in quel lasso di tempo, e non bisogna neppure dimenticare che la musica sortiva proprio allora dal sistema proporzionale.⁵⁰

La scrittura dell'interpretazione si precisa ulteriormente quando Monteverdi scrive in contrappunto, cioè nei brani corali e nei diversi ritornelli strumentali che costellano l'intera opera, leggibili nell'edizione amadina (ad esempio sinfonie a 7 voci o anche sinfonie fino a 9 parti reali).

Si prenda ad esempio l'inizio del IV atto di Monteverdi, o meglio il punto dove Maderna decide di iniziare questo con una sinfonia strumentale: si osservino dapprima il canto piano malipieriano (Figura 3) e poi il testo in partitura (Figura 4). Similmente si veda la successiva sinfonia, collocata circa a metà dell'atto V, per la quale Maderna prefigura già sul canto piano la perfetta divisione tra quelli che saranno gli strumenti in scena (o in eco) e gli strumenti in orchestra (Figura 5).

Questa tecnica di 'scrivere sopra' l'orchestrazione a un avantesto è già molto comune in Maderna sin dalle primissime trascrizioni degli anni Quaranta e Cinquanta, dai lavori su *Odhecaton*, Legrenzi, Frescobaldi e Viadana,⁵¹ e come tale si ripresenta nel caso di Monteverdi.

probabilità a Hellmuth Christian Wolff, autore del già citato *Die Musik der alten Niederländer (15. und 16. Jahrhundert)*; libro, questo, segnalato da Maderna anche tra i materiali d'archivio afferenti all'*Orfeo* monteverdiano, nel quale si trovano diversi accenni agli organici e alla prassi esecutiva del repertorio indagato.

⁵⁰ *Orfeo, Apparato*, estratto da c. [9].

⁵¹ Si scorra, nella *Cronologia delle opere* di Maderna, presente in *AC 2020* (pp. 831-840), l'elenco delle *Trascrizioni*, pp. 837-840.

112

Che sprezzò d'Austr'e d'A. qui - lon lo sde - - - gno.

- lon lo sde - gno, e d'A. qui - - lon lo sde - gno.

d'Au - str'e d'A - qui - lon lo sde - gno lo sde - - gno.

- str'e d'A - qui - - lon lo sde - - - gno.

- qui - lon che sprezzò d'Austr'e d'A - qui - lon lo sde - gno.

fine Auto

SINFONIA A 7 *Imiz. ATTO IV*
(Allegro)

↑ 1^o FL.
VL. I + 2^o FL.
+ 4^o KL.

↑ 3^o FL.
VL. II + 3^o FL.
+ 2^o KL.

↑ 1^o OB.
VLE I + Hr. 1^o

↑ 2^o OB.
VLE II + Hr. 2^o

CELLI I + Hr. 2^o

CELLI II + Hr. 4^o

+ 3^o KL.
POS. 1 + 1^o FL.
3^o FL. (B₆)

+ 3^o KL.
POS. 2 + 2^o FL.
+ 3^o KL.

XI

Figura 3. *Orfeo, Avantesto*, p. 112, con annotazioni manoscritte di Bruno Maderna. Basilea, Paul Sacher Stiftung, Sammlung Bruno Maderna. Per gentile concessione.

ATTO IV

NR.15 SOLENNE $\text{♩} = 100$

5

FL. 1, 2, 3, 4

OB. 1, 2, 3, 4

KL. 1, 2 (in B), 3

BSSKL. 1, 2, 3, 4

Tr. 1, 2, 3, 4

HR. 1, 2, 3, 4

Pos. 1, 2, 3

SOLENNE $\text{♩} = 100$ *f ABER LEICHT!*

Vln I, Vln II, Vle, Celli, Cbsu

Figura 4. Claudio Monteverdi, *Orfeo*, favola pastorale in due parti di Alessandro Striggio jr., nuova realizzazione ed elaborazione a cura di Bruno Maderna, Edizioni Suvini Zerboni, Milano, 1967, p. 210 (inizio atto IV). © Sugarmusic S.p.A. - Edizioni Suvini Zerboni, Milano. Per gentile concessione.

144

fa - te in sta - bi - li, pri - ve di sen - no e d'ogni pen - siero no - bi -

le, ond'a ragion' opra di lor non lo - darsi. Quindi non fia già mai che

per vil fe - mi - na, a - mor con au - ro s'is - tal il cor tra - fig - ga - mi.

145

4^{to} Fl. 2^o + Fl. 2^o + O.B.,
3 Fl. 1^a Fl. 2^a + E.H.
3 Fl. 1^a Fl. 2^a + 2^a Fl.
1^a Fl. 2^a + 3^a Fl.
C.F. Fl. 2^a + 3^a Fl.

Toccata Registrata Precede
Apollo discende in una nuvola cantando

Perché lo sdegno e al do - lor in pre - da co - si ti do - ni o fi -

Non è non è consi - glio di ge - ne - ro - so pet -

to ser - vir al pro - prio af - fet - to. Quindi bias - mo e pe - ri - glio

XI

144

fa - te in sta - bi - li, pri - ve di sen - no e d'ogni pen - siero no - bi -

le, ond'a ragion' opra di lor non lo - darsi. Quindi non fia già mai che

per vil fe - mi - na, a - mor con au - ro s'is - tal il cor tra - fig - ga - mi.

145

4^{to} Fl. 2^o + Fl. 2^o + O.B.,
3 Fl. 1^a Fl. 2^a + E.H.
3 Fl. 1^a Fl. 2^a + 2^a Fl.
1^a Fl. 2^a + 3^a Fl.
C.F. Fl. 2^a + 3^a Fl.

Toccata Registrata Precede
Apollo discende in una nuvola cantando

Perché lo sdegno e al do - lor in pre - da co - si ti do - ni o fi -

Non è non è consi - glio di ge - ne - ro - so pet -

to ser - vir al pro - prio af - fet - to. Quindi bias - mo e pe - ri - glio

XI

8481
06/02/90
B.M.

SINFONIA
(Piu' tosto lento)

mp

mp

mp

mp

mp

145

4^{to} Fl. 2^o + Fl. 2^o + O.B.,
3 Fl. 1^a Fl. 2^a + E.H.
3 Fl. 1^a Fl. 2^a + 2^a Fl.
1^a Fl. 2^a + 3^a Fl.
C.F. Fl. 2^a + 3^a Fl.

Toccata Registrata Precede
Apollo discende in una nuvola cantando

Perché lo sdegno e al do - lor in pre - da co - si ti do - ni o fi -

Non è non è consi - glio di ge - ne - ro - so pet -

to ser - vir al pro - prio af - fet - to. Quindi bias - mo e pe - ri - glio

XI

1) Vedi nota a pagina 154

Figura 5. *Orfeo, Avantesto*, pp. 144-145, con annotazioni manoscritte di Bruno Maderna. Basilea, Paul Sacher Stiftung, Sammlung Bruno Maderna. Per gentile concessione.

Si può dire, con ancora più convinzione, che è il rapporto con l'avantesto che determina le scelte di Maderna, nel senso, molto pratico e concreto, che le parti originali del testo monteverdiano vanno distribuite tra gli strumenti dell'orchestra chiamati a eseguirle. Naturalmente tutto questo si svolge in presenza di un contrappunto strumentale già ricchissimo in origine, vale a dire in brani polifonici o meglio stampati a più voci, non nei moltissimi brani per voce e basso continuo, come abbiamo visto negli esempi precedenti di Caronte e Prosèrpina, i quali richiamano dal canto loro specifiche caratteristiche di scrittura con improvvisazioni. Questi ultimi esempi mettono ulteriormente in evidenza che è sempre la forma del contrappunto in sé, come tramandata dalla stampa antica, che determina le scelte successive di Maderna, sia a livello di scrittura e di contrappunto strumentale sia, più indirettamente, di orchestrazione. Non accade mai l'opposto, cioè l'imposizione del compositore che, elevandosi sopra l'avantesto monteverdiano, lo rielabora completamente o, peggio, lo 'parafrasa', utilizzandolo come un pretesto ai fini di un'operazione compositiva d'altro tipo.

Dal punto di vista della trascrizione, si tratta dunque e sempre di un'operazione di tipo interpretativo: la trascrizione maderniana trova le sue origini in qualità intrinseche della scrittura dell'avantesto o, per meglio dire, si giustifica da come questo è rappresentato attraverso la scrittura, con parametri notazionali più o meno completi o determinati a seconda di tipologie appartenenti a epoche e luoghi differenti. Il processo di diffrazione dall'originale muove pertanto da qualità ed elementi dell'avantesto, giudicati come interpretabili dallo stesso compositore e 'riempibili' di nuovo significato.

2.3.

Vi sono alcune eloquenti fotografie scattate durante le prove della *Poppea* alla Scala (verosimilmente una prova antepiano), dove Maderna e Margarete Wallmann, a fianco l'uno all'altra sul palco del teatro, dirigono come un'unica persona l'esecuzione dei cantanti posti di fronte e i loro movimenti scenici (Figure 6a e 6b). Quando tornano seduti, tra le mani di Maderna e di Wallmann (e anche di altri collaboratori in piedi) appare chiaramente riconoscibile la copertina del canto-piano a cura di Benvenuti, una copia ciascuno (Figure 7a e 7b). Maderna, appoggiato a un tavolino sul fronte del palco, è intento ad annotare la propria, trascrivendo verosimilmente dalla copia di un'altra persona, come si evince da una serie di scatti contigui (Figura 7a).⁵²

⁵² La serie, collocata all'interno della rassegna fotografica dello spettacolo (268 scatti), è consultabile sul sito <https://www.teatroallascala.org/archivio> (ultimo accesso: 2 marzo 2022).



Figure 6a e 6b. Bruno Maderna e Margarete Wallmann durante le prove dell'*Incoronazione di Poppea* (Milano, Teatro alla Scala, gennaio 1966). Fotografie di Erio Piccagliani. © Teatro alla Scala. Per gentile concessione.



Figure 7a e 7b. Bruno Maderna durante le prove dell'*Incoronazione di Poppea* annota *Poppea*, *Canto-piano*. A fianco, Margarete Wallmann (Milano, Teatro alla Scala, gennaio 1966). Fotografie di Erio Piccagliani. © Teatro alla Scala. Per gentile concessione.

Non v'è da dubitare che quella copia del canto-piano, immortalata fra le mani di Maderna dai fotografi della Scala, possa essere lo stesso documento oggi conservato presso la SBM-PSS, e cioè *Poppea, Canto-piano* (Figura 8); e lo si deduce anche, consultando quel materiale, da tutta una serie di cambiamenti quali estensioni, prolungamenti, interpolazioni di ritornelli, e talvolta anche di piccole soppressioni di determinate sezioni rispetto all'originale;⁵³ cambiamenti, questi, a volte già prefigurati sul canto piano (sia della *Poppea* sia dell'*Orfeo*), che finiscono per incidere, anche in maniera significativa, sull'architettura formale e dunque sulla drammaturgia medesima.

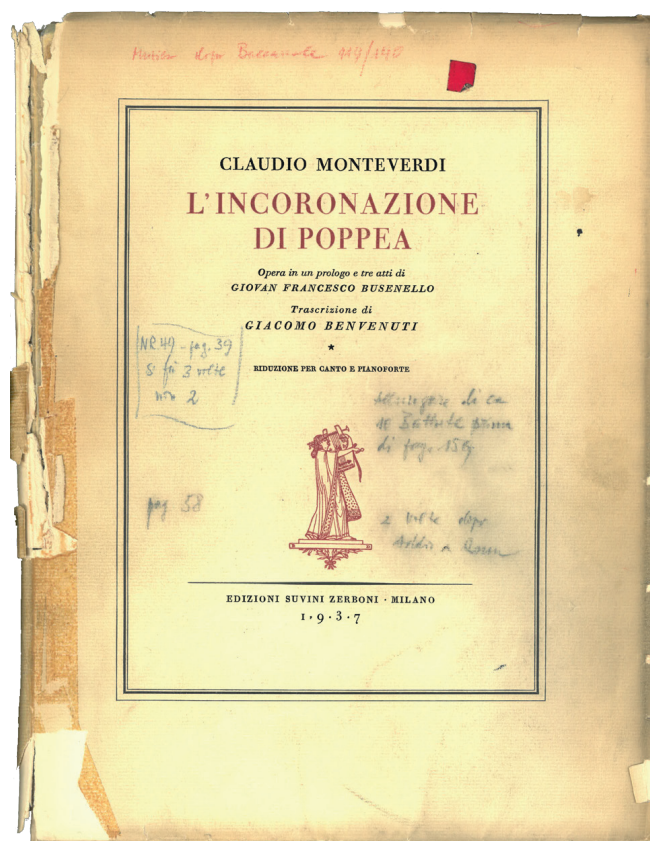


Figura 8. Copertina di *Poppea, Canto-piano*, con annotazioni manoscritte di Bruno Maderna. Basilea, Paul Sacher Stiftung, Sammlung Bruno Maderna. Per gentile concessione.

⁵³ Fu lo stesso Maderna ad ammettere: «ho cancellato nell'*Orfeo* solo due passaggi brevi e insignificanti. È poco, tutto sommato. Le esecuzioni che conosco io tralasciano intere parti»; e «[dei tagli], non vale la pena parlarne. Qualche misura nella parte di Orfeo verso l'epilogo e poche cose qua e là. È tutto». Si veda in AC 2020, rispettivamente *Intervista su 'Orfeo' a cura della redazione del 'Leidsch Dagblad'*, cit., pp. 296-297; *Intervista su 'Orfeo' a cura di Hans Reichenfeld*, cit., p. 302.

Fra tutti quelli documentabili in *Poppea, Canto-piano*, il più vistoso è proprio la ricollocazione del finale dell'atto I sulla scena III dell'atto II dell'edizione Benvenuti, ovvero la celebre scena della morte di Seneca. Questo determina un mutamento della curva drammatica e la trasformazione del finale d'atto in un finale tragico (Figura 9).

Mettendo in relazione questi appunti presi su *Poppea, Canto-piano* con la serie di fotografie della Scala, il processo di scrittura appare calato all'interno di un contesto collettivo e collaborativo, sospinto lungo idee e pensieri presumibilmente condivisi; e dove forse ha poco senso inseguire o attribuire a posteriori l'autorialità di ogni singolo cambiamento scenico e drammaturgico (con evidenti ricadute sull'architettura formale dell'opera).

Lo stesso potrebbe dirsi per *Orfeo*. In alcuni appunti di *Orfeo, Apparato*, Maderna rende conto di alcuni cambiamenti e di alcune estensioni al testo della partitura:

Prologo: come detto nella premessa ho avuto bisogno di ampliare delle parti per motivi di regia scenica: di qui la ripetizione del ritornello con strumenti sulla scena.⁵⁴

Questo punto [*sic*], per motivi di regia scenica, ho introdotto una ripresa della Toccata iniziale, trasportata un tono sopra che può venir eseguito ad libitum.⁵⁵

In realtà Maderna nemmeno in pubblico aveva fatto mistero di queste innovazioni, avvertendo il lettore, già dalla *Premessa* della partitura, dei due cambiamenti più vistosi avvenuti a livello di integrità del testo:

La presente edizione è nata anche per scopi particolari: per una regia che chiamerei “circolare” con problemi diversi dall'usato. [...] A questo scopo la *Toccata* iniziale e la *Moresca* finale sono state ampliate. Tutto il resto si attiene scrupolosamente all'originale ed anche della *Toccata* e della *Moresca* verrà pubblicata versione ortodossa in appendice.

Purtroppo di tutti questi cambiamenti al momento possiamo soltanto ascoltare l'esito sonoro su nastro (una registrazione parziale nel caso della *Poppea*) e, soprattutto nel caso di *Orfeo*, non siamo in grado di visualizzare le necessità sceniche e l'idea di regia che hanno motivato la presenza di tale drammaturgia «circolare», la quale doveva essere assecondata anche da movimenti scenici ‘in

⁵⁴ *Orfeo, Apparato*, c. [1].

⁵⁵ *Orfeo, Apparato*, c. [8].

312 **4** Moderato, solenne, ma dolce $\text{♩} = 66$

SENIECA

I - te - ne tut - ti a pre- pa- rar - mil ba - gno, Che

23 Moderato, solenne, ma dolce $\text{♩} = 66$

SENIECA

es. la vi - ta cor- ro Co - mo ri - vo flu - en - te, In un te - pi - do

cresc.

p

SENIECA

ri - vo Quo- sto san- guo fino - cen- te lo vò, che va - da A im- por- po - rac- ci del mo-
rall. e dim.

mp

SENIECA

- rir, del mo - str - la stra - da.
deolissimo

pp

APRETE N. 124
2. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80. 81. 82. 83. 84. 85. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100. 101. 102. 103. 104. 105. 106. 107. 108. 109. 110. 111. 112. 113. 114. 115. 116. 117. 118. 119. 120. 121. 122. 123. 124. 125. 126. 127. 128. 129. 130. 131. 132. 133. 134. 135. 136. 137. 138. 139. 140. 141. 142. 143. 144. 145. 146. 147. 148. 149. 150. 151. 152. 153. 154. 155. 156. 157. 158. 159. 160. 161. 162. 163. 164. 165. 166. 167. 168. 169. 170. 171. 172. 173. 174. 175. 176. 177. 178. 179. 180. 181. 182. 183. 184. 185. 186. 187. 188. 189. 190. 191. 192. 193. 194. 195. 196. 197. 198. 199. 200. 201. 202. 203. 204. 205. 206. 207. 208. 209. 210. 211. 212. 213. 214. 215. 216. 217. 218. 219. 220. 221. 222. 223. 224. 225. 226. 227. 228. 229. 230. 231. 232. 233. 234. 235. 236. 237. 238. 239. 240. 241. 242. 243. 244. 245. 246. 247. 248. 249. 250. 251. 252. 253. 254. 255. 256. 257. 258. 259. 260. 261. 262. 263. 264. 265. 266. 267. 268. 269. 270. 271. 272. 273. 274. 275. 276. 277. 278. 279. 280. 281. 282. 283. 284. 285. 286. 287. 288. 289. 290. 291. 292. 293. 294. 295. 296. 297. 298. 299. 300. 301. 302. 303. 304. 305. 306. 307. 308. 309. 310. 311. 312. 313. 314. 315. 316. 317. 318. 319. 320. 321. 322. 323. 324. 325. 326. 327. 328. 329. 330. 331. 332. 333. 334. 335. 336. 337. 338. 339. 340. 341. 342. 343. 344. 345. 346. 347. 348. 349. 350. 351. 352. 353. 354. 355. 356. 357. 358. 359. 360. 361. 362. 363. 364. 365. 366. 367. 368. 369. 370. 371. 372. 373. 374. 375. 376. 377. 378. 379. 380. 381. 382. 383. 384. 385. 386. 387. 388. 389. 390. 391. 392. 393. 394. 395. 396. 397. 398. 399. 400. 401. 402. 403. 404. 405. 406. 407. 408. 409. 410. 411. 412. 413. 414. 415. 416. 417. 418. 419. 420. 421. 422. 423. 424. 425. 426. 427. 428. 429. 430. 431. 432. 433. 434. 435. 436. 437. 438. 439. 440. 441. 442. 443. 444. 445. 446. 447. 448. 449. 450. 451. 452. 453. 454. 455. 456. 457. 458. 459. 460. 461. 462. 463. 464. 465. 466. 467. 468. 469. 470. 471. 472. 473. 474. 475. 476. 477. 478. 479. 480. 481. 482. 483. 484. 485. 486. 487. 488. 489. 490. 491. 492. 493. 494. 495. 496. 497. 498. 499. 500. 501. 502. 503. 504. 505. 506. 507. 508. 509. 510. 511. 512. 513. 514. 515. 516. 517. 518. 519. 520. 521. 522. 523. 524. 525. 526. 527. 528. 529. 530. 531. 532. 533. 534. 535. 536. 537. 538. 539. 540. 541. 542. 543. 544. 545. 546. 547. 548. 549. 550. 551. 552. 553. 554. 555. 556. 557. 558. 559. 560. 561. 562. 563. 564. 565. 566. 567. 568. 569. 570. 571. 572. 573. 574. 575. 576. 577. 578. 579. 580. 581. 582. 583. 584. 585. 586. 587. 588. 589. 590. 591. 592. 593. 594. 595. 596. 597. 598. 599. 600. 601. 602. 603. 604. 605. 606. 607. 608. 609. 610. 611. 612. 613. 614. 615. 616. 617. 618. 619. 620. 621. 622. 623. 624. 625. 626. 627. 628. 629. 630. 631. 632. 633. 634. 635. 636. 637. 638. 639. 640. 641. 642. 643. 644. 645. 646. 647. 648. 649. 650. 651. 652. 653. 654. 655. 656. 657. 658. 659. 660. 661. 662. 663. 664. 665. 666. 667. 668. 669. 670. 671. 672. 673. 674. 675. 676. 677. 678. 679. 680. 681. 682. 683. 684. 685. 686. 687. 688. 689. 690. 691. 692. 693. 694. 695. 696. 697. 698. 699. 700. 701. 702. 703. 704. 705. 706. 707. 708. 709. 710. 711. 712. 713. 714. 715. 716. 717. 718. 719. 720. 721. 722. 723. 724. 725. 726. 727. 728. 729. 730. 731. 732. 733. 734. 735. 736. 737. 738. 739. 740. 741. 742. 743. 744. 745. 746. 747. 748. 749. 750. 751. 752. 753. 754. 755. 756. 757. 758. 759. 760. 761. 762. 763. 764. 765. 766. 767. 768. 769. 770. 771. 77

Figura 9. *Poppea*, *Canto-piano*, pp. 112-113, con annotazioni manoscritte di Bruno Maderna (fine I atto). Basilea, Paul Sacher Stiftung, Sammlung Bruno Maderna. Per gentile concessione.

circolo' degli stessi musicisti in orchestra, stando alle recensioni della serata.⁵⁶

L'esempio della celebre *Toccata* iniziale – versione per nastro magnetico in partitura, non quella «ortodossa» (cioè strumentale) in *Appendice* – può tuttavia aiutare a sospingere al limite estremo la riflessione sulla scrittura dell'interpretazione, raggiungendo, io credo, il punto di diffrazione massima tra l'avantesto e la sua «realizzazione grafica in termini di comunicazione acustica». Come si legge in calce alla prima pagina della partitura, Maderna immagina una versione della *Toccata* da diffondere con altoparlante: «N.B.: Tutta la toccata va registrata su nastro magnetico bicanale».⁵⁷ L'effetto che ne deriva è, a livello drammaturgico, quello di una 'musica prima della musica' (considerato anche il subitaneo ingresso dell'allegoria omonima nell'opera), cui va ascritta anche l'indubbia funzione pratica di un segnale o un richiamo *noise-killing* amplificato. Tale creazione su nastro, del tutto coerente con la poetica maderniana, apre inoltre alla suggestiva interpretazione o «ripensamento» di una musica fuori di scena come di una musica in un'altra dimensione, considerando che per Maderna proprio la musica elettronica rappresenta un mezzo «molto utile per il teatro»,⁵⁸ e che proprio «per fare un paragone teatrale,

⁵⁶ Cfr. Franz Van Rossum, *Holland Festival 67: Maderna brengt Orfeo in stereo*, «Utrechtsch Nieuwsblad», 10 giugno 1967, p. 20, dove si descrive uno spazio scenico riempito di svariati effetti stereofonici, nel quale anche i gruppi di strumentisti dovevano muoversi come in uno spettacolo del «Théâtre en Rond».

⁵⁷ Nell'esperienza di Maderna, l'impiego del nastro magnetico all'interno di lavori di teatro musicale di altri compositori rimanda anzitutto ai cori preregistrati di *Intolleranza 1960* di Luigi Nono, montati su nastro in collaborazione con Nono, come Maderna ebbe a precisare in una sua lettera aperta del 1965 citando parole di Nono; cfr. *Lettera sui cori di Intolleranza 1960* (1965), in *AC 2020*, pp. 410-412. Ancor più interessante però risulta il collegamento con opere di repertorio eseguite nei mesi a venire del 1967-68, ad esempio il *Tannhäuser* di Wagner al Circustheater di Scheveningen (L'Aia), con la regia di Wolf-Dieter Ludwig (*première*: 5 ottobre 1967), per il quale Maderna fissò diverse indicazioni di esecuzione in previsione di una registrazione di 3 brevi numeri su nastro (si citano appunti conservati presso la SBM-PSS e catalogati come «Unidentifiziert – Textmanuskripte 1.3. Zu dirigierte Kompositionen»). La prospettiva si allarga ulteriormente richiamando il *Moses und Aron* di Schönberg, eseguito dodici volte da Maderna dal 1° marzo 1968 al 19 giugno 1972 alla Deutsche Oper di Berlino, in una messinscena dove alcuni brani dell'opera, comprendenti sia interventi corali sia orchestrali – esattamente l'intera prima scena dell'opera (la scena della *Voce nel rovelto*) e l'interludio *Wo ist Moses?* – vennero preregistrati e riprodotti da nastro in teatro; una scelta, questa, innovativa, che andò oltre le stesse consuetudini esecutive dei (pochi) direttori – Hans Rosbaud e Hermann Scherchen – che fino a quel momento erano stati in grado di dirigere *Moses und Aron*. Nel merito si veda Angela Ida De Benedictis, *Arnold Schönberg, 'Moses und Aron', Druck mit Dirigiereintragungen von Bruno Maderna*, in «On revient toujours»: *Dokumente zur Schönberg-Rezeption aus der Paul Sacher Stiftung*, Schott, Mainz, 2016, pp. 140-142.

⁵⁸ *Intervista presso lo Studio di Fonologia di Milano della RAI* (1969), in *AC 2020*, pp. 251-254, in particolare p. 253, dove Maderna afferma anche: «il lavoro sulla musica elettronica è

la musica elettronica aggiunge qualcosa in un'altra dimensione, come il suono stereofonico».⁵⁹ Agli inizi degli anni Sessanta Maderna aveva già stabilito un collegamento tra stereofonia, concezione spaziale e funzione teatrale (sia per il teatro di scena, sia per il radiodramma), come si legge in alcuni suoi appunti di corredo a una *Nota su 'Notturmo'* (post 1960), dov'egli condensa in un'efficace sintesi, valida quantomai anche per la messinscena «circolare» di *Orfeo*:

Sviluppo del concetto lirico di spazio – spazio con eco e senza
La Stereofonia che non è quella abituale a + b, ma una complessità e molteplicità
di fonti sonore – La proiezione in movimento o ferma.⁶⁰

Come si vede dalla partitura, a livello tecnico Maderna divide gli strumenti in due compagini che corrispondono a quanto si può ascoltare sui due canali: alcuni strumenti (legni e prima sezione degli ottoni) sono raggruppati come «Spur 1», altri (seconda sezione degli ottoni) come «Spur 2». L'idea è quella di una stereofonia orchestrale: il 'dialogo' tra bobine registrate non è funzionale a una sterile alternanza antifonale di ritornelli (del tipo Rit. 1 – Spur 1; Rit. 2 – Spur 2, eccetera); all'opposto, mentre l'intero testo della *Toccata* scorre tutto nella Spur 1, la Spur 2 attacca in prossimità del terzo ritornello, una misura e mezza prima, vale a dire raddoppiandone il testo (con strumenti diversi) a distanza di un *tactus* e mezzo. Si crea così un vorticoso effetto di canone stereofonico, dato già in origine dalla scrittura del canone reale a quattro parti (quattro trombe) ma soprattutto dall'attacco progressivo delle due bobine, che moltiplica la sonorità in maniera disorientante, a otto e più parti reali, con un effetto quasi ipnotico (Figura 10).⁶¹ Tale versione stereofonica o non «ortodossa» della *Toccata* venne

un lavoro che servirà sempre di più a studiare e a conoscere ancora meglio i meccanismi che nell'uomo formano la musica e, d'altra parte, anche a trovare dei mezzi che io penso saranno molto utili per il teatro».

⁵⁹ *Intervista raccolta da Raymond Morin: "Maderna innovatore della musica" (1972), in AC 2020, pp. 695-702: 698.* Sempre rapportato all'interpretazione di *Orfeo*, e all'uso della musica su nastro come quella di una seconda o ulteriore dimensione dell'ascolto e della ricezione in musica, si può qui richiamare il progetto collettivo di trascrizione dell'opera monteverdiana curato da Luciano Berio tra il 1984 e il 1986, mettendolo in un'ideale risonanza con quanto prefigurato da Maderna per la *Toccata* monteverdiana; cfr. Angela Ida De Benedictis, *L'épiphanie d'un Orfeo redécouvert: notes sur la reconstruction du projet collectif conçu par Luciano Berio entre 1984 et 1986*, in *Orphée aujourd'hui. Lire, interpréter*, éd. par Giordano Ferrari et Jöel Heuillon, L'Harmattan, Paris, 2019, pp. 161-184.

⁶⁰ *Nota su 'Notturmo' (post 1960), in AC 2020, pp. 494-496: 495.*

⁶¹ Suggestivo, anche in questo caso, appare l'avvicinamento di questa 'soluzione tecnica' a quella messa in atto da Maderna nel dicembre 1954 per la preparazione di tre nastri stereofonici di *Déserts* di Varèse a partire da una sola bobina di precedente fattura. Come si evince da alcuni schemi tracciati da Maderna, tali nastri vennero da lui realizzati grazie a un articolato montaggio

eseguita *live* ad Amsterdam, ma la stessa scelta non si replicò quando Maderna tornò a dirigere la propria «realizzazione ed elaborazione» monteverdiana al Teatro de la Monnaie di Bruxelles, dal 25 settembre al 2 ottobre 1969, con una diversa regia (di Lode Verstraete).⁶²

The image shows a page of a musical score, likely a conductor's score, for Claudio Monteverdi's *Orfeo*. The page is numbered '30' at the top. It features multiple staves for various instruments. The top section includes staves for strings (Violini I, Violini II, Violoncelli, Contrabbassi) and woodwinds (Flauti, Oboi, Clarineti). The bottom section includes staves for woodwinds (Fagotti, Trombe, Tromboni) and percussion (Timpani). The score is marked with 'f' (forte) and 'sost.' (sostenuto). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Figura 10. Claudio Monteverdi, *Orfeo*, favola pastorale in due parti di Alessandro Striggio jr., nuova realizzazione ed elaborazione a cura di Bruno Maderna, Edizioni Suvini Zerboni, Milano, 1967, p. 3. © Sugarmusic S.p.A. - Edizioni Suvini Zerboni, Milano. Per gentile concessione.

effettuato con diversi elementi sonori mixati in «contrappunto» e alla previsione di una proiezione spaziale del suono in sala. Si veda a tale proposito la lettera di Maderna a Varèse del 24 dicembre 1954, riprodotta parzialmente in *AC 2020*, pp. 613-614, e sempre *ivi*, p. 620, nota 39.

⁶² Come si ascolta da un'altra registrazione conservata nella SBM-PSS, a Bruxelles nel '69

Tornando sul limite estremo della scrittura dell'interpretazione, si può presumere che l'infittirsi e il prolungarsi delle linee strumentali, cioè l'instaurazione di un nuovo contrappunto (come accade nella *Toccata* preregistrata), potrebbe essere la ragione che spieghi perché questa versione non sia ritenuta «ortodossa»; e lo stesso potrebbe dirsi dei ritornelli della *Moresca*, cui ora si può solo accennare. *Toccata* e *Moresca* 'non ortodosse' sarebbero gli unici luoghi del testo dove, per chiare esigenze sceniche o di coreografia, si palesa un vero e proprio nuovo contrappunto, che muta il testo originale nella sua struttura e nella *texture* e lo estende in lunghezza (esattamente come accade, con esiti meno dirompenti, con alcuni ritornelli strumentali della *Poppea* alla Scala). Credo che è proprio per tali ragioni che Maderna si sia accorto del limite estremo sul quale si sta muovendo e abbia sentito l'urgenza di inserire in *Appendice* una versione rispettosa delle dimensioni originali di quei brani; operazione, questa, che consente di sganciare idealmente il testo della «realizzazione ed elaborazione» maderniana dalla singola *performance* al Teatro Carré del 1967 e di renderlo maggiormente replicabile ed esportabile (come accaduto già a Bruxelles nel 1969), dunque più 'universale'.

La prospettiva di base annunciata all'inizio – la propensione di Maderna a riunificare l'atto compositivo con quello interpretativo in una «catalisi» trasformatrice – resta tuttavia immutata se non consolidata e, anzi, tale apertura al limite estremo avvalora l'impianto dell'«interpretazione ideale» che Maderna conduce sul testo monteverdiano: la trascrizione, sempre rivolta come s'è detto alla *performance* e anche al variare dei contesti, si fissa sopra un determinato testo tradito modificandone la presenza per poterne offrire una nuova sonorità; una sonorità che restituisca criticamente a noi contemporanei, anche con mezzi i più avanzati, qualcosa che nella sostanza resta utopistico e irraggiungibile – l'effetto che quella stessa musica poteva aver generato negli ascoltatori dell'epoca – ma che, proprio come un'utopia, serve da pungolo all'invenzione e alimenta l'intero processo della 'scrittura dell'interpretazione'.

Questo processo si staglia al centro dei meccanismi e delle logiche che presiedono alla comunicazione medesima in musica – Maderna, si ricordi, distingueva fra i «mezzi di comunicazione» di cui è fatta una composizione e gli stessi, ma «in termini di comunicazione acustica». E, proprio elevandosi su questi alti argomenti, è appagante andare a rileggere, in conclusione, altri appunti di Maderna, stesi in vista di una lezione ai Corsi estivi di Dartington (Inghilterra) nel luglio 1960, nei quali egli, citando espressamente Monteverdi (e in particolare l'*Orfeo*), forgia un'altra delle sue formidabili sintesi

risuonò la versione «ortodossa» della *Toccata*, quella solo strumentale, contenuta 'fuori dal testo', cioè in *Appendice*.

avvicinando di nuovo il sommo problema della creazione in musica all'idea di una trascrizione o meglio di una sua «realizzazione»:

dobbiamo tuttavia tenere a mente che la musica non può essere soltanto 'desiderio' o 'materia', ma, senza dubbio, una simbiosi di 'desiderio' e 'materia'. / citare Monteverdi / La musica, in sostanza, consiste (per tentare una definizione, per quanto grossolana possa sembrare) nell'eccitazione di desideri (idealmente potenti e pieni di significato) e nella loro completa soddisfazione. / soddisfazione = realizzazione.⁶³

⁶³ Maderna didatta: "Dartington – 31 luglio 1960" e "Il 'controllo-pianificazione'" (1960), in *AC 2020*, pp. 643-653. Come evidenziato, il testo consiste in un adattamento di alcune parti tratte da *The Meaning of Music* dello storico della musica americano Herbert Weinstock (dal suo *Music as an Art*, Harcourt Brace, New York, 1953, pp. 3-14) dove, «oltre ai commenti a margine, da intendere come una sorta di 'contrappunto' all'originale di Weinstock, nel trascrivere Maderna opera alcune interpolazioni, integrazioni o cambiamenti finalizzati a inquadrare le argomentazioni in un contesto più analitico-musicale», giungendo a una definizione dell'attività recettiva «del tutto corrispondente al suo paradigma creativo-interpretativo» (cit. *ivi*, p. 644; si rimanda inoltre alle pp. 643-646 per informazioni più dettagliate intorno a questo testo). Come nella fonte qui citata (p. 649), tali cambiamenti di Maderna al testo di Weinstock sono riportati in grigio nella citazione.

Federica Marsico

La prospettiva di Sylvano Bussotti nella ricezione novecentesca di Monteverdi*

A Sylvano Bussotti, in memoriam

La figura di Claudio Monteverdi riveste un ruolo significativo tra i musicisti del passato ammirati da Sylvano Bussotti. In un'intervista il compositore racconta:

Io ho avuto uno straordinario amico [...]: si chiamava [...] Giorgio Rubinato, era medico condotto e critico d'arte. [...] Questo Giorgio Rubinato aveva una collezione di dischi che oggi farebbe ridere per l'esiguità, ma che allora invece sembrava una cosa importante, e i cui due pilastri erano Monteverdi e

* Questo saggio è stato realizzato grazie al finanziamento dell'Horizon 2020 Research and Innovation Programme dell'Unione Europea (Marie Skłodowska-Curie Grant Agreement n. 887530). Desidero ringraziare: Gianmario Borio e Angela Carone per avermi coinvolto in questa iniziativa editoriale; Michele Chiappini per avermi fornito la sua trascrizione della tavola rotonda di Treviso del 13 ottobre 1975 (cfr. *infra*); Michele Girardi per i suoi suggerimenti; Nicholas Isherwood per i chiarimenti sulle esecuzioni del *Suicidio di Seneca*; Rocco Quaglia per il fondamentale aiuto nel reperimento dello spartito di quest'ultimo brano. Per il supporto nella ricerca archivistica e bibliografica, inoltre, ringrazio Stefanie Besser (Alte Oper, Francoforte), Edoardo Bottacin (Associazione "Musincantus", Treviso), Umberto D'Arpa (Biblioteca del Conservatorio "Arrigo Pedrollo", Vicenza), Marina Dorigo (Archivio Storico del Teatro La Fenice – d'ora innanzi ASTF –, Venezia), Manlio Gaddi (Archivio Storico "Tono Zancanaro", Padova), Jessica Gambling (Los Angeles County Museum of Art), Stefano Grigolato (Biblioteca Queriniana, Brescia), Ann Kersting-Meuleman (Universitätsbibliothek "Johann Christian Senckenberg", Francoforte), Laura Mariani (Casa Ricordi, Milano), Maddalena Novati (Centro Studi e Ricerche "NoMus", Milano), Simone Solinas e Francesca Sgroi (Archivio Storico del Teatro Regio, Torino).

Stravinskij: Monteverdi nelle opere che proprio Malipiero andava pubblicando nel piano della famosa “*opera omnia* monteverdiana” [...]. Ebbene, io passavo i pomeriggi ad ascoltarli entrambi [...] per questo seme lasciandomi dentro da Giorgio Rubinato, che coniugava Monteverdi attraverso la visione moderna di Malipiero. [...] Ora questi due fatti, Malipiero-Monteverdi e Stravinskij [...], devo riconoscere tutt’oggi che sono stati per me come segni profondi.¹

L’ammirazione per il compositore cremonese emerge in vari lavori di Bussotti e in modalità variamente declinate nel corso dei decenni. In virtù delle suggestioni promanate dagli appassionanti ascolti dei dischi dell’amico Rubinato, Bussotti sceglie di omaggiare Monteverdi inserendo in *Lorenzaccio* e nell’*Ispirazione* due citazioni tratte dall’*Orfeo*, relative al potere incantatorio della musica. *L’incoronazione di Poppea* è poi oggetto del suo interesse, manifestatosi sia nell’attività di regista e costumista sia attraverso la personale rielaborazione della musica dell’opera. Quest’ultimo aspetto è stato discusso da Nicholas Isherwood in riferimento al brano per basso e pianoforte dedicatogli da Bussotti, *Isherwood, Isherwood* (2007),² in cui vengono inseriti i primi due versi dell’aria di Seneca precedente all’annuncio della sua morte da parte di Mercurio e l’*incipit* del duetto finale di Poppea e Nerone. Nella trattazione che segue, pertanto, non mi soffermerò su quest’ultimo pezzo.

1. La prospettiva di Bussotti come librettista e compositore

La citazione dell’*incipit* della seconda strofa dal prologo dell’*Orfeo*, «Io la musica sono», è facilmente riconoscibile se si sfogliano le pagine di *Lorenzaccio*, «melodramma romantico danzato in cinque atti, ventitré scene e due fuoriprogramma» su libretto dell’autore (atto II, scena 5, cfr. la Figura 1 con l’Esempio 1).³ Nell’opera andata in scena al Teatro La Fenice di Venezia il 7

¹ *Intervista a Sylvano Bussotti* (1988), a cura di Daniele Lombardi, in *Sylvano Bussotti. Totale libertà*, a cura di Daniele Lombardi, Mudima, Milano, 2016, pp. 51-70: 52, 55.

² Nicholas Isherwood, *The Bass Voice in the Late Works of Sylvano Bussotti*, in *The Theatres of Sylvano Bussotti*, ed. by Daniela Tortora, Brepols, Turnhout, 2020, pp. 585-592 (a p. 589 è riprodotta una pagina dello spartito).

³ La numerazione degli atti e delle scene è assente nella partitura in riferimento alla terza e ultima parte dell’opera (*Rara Requiem*) ed è pertanto tratta dal libretto Sylvano Bussotti, «*Sognato dalla storia*». *Materiali per un «Lorenzaccio» (a Venezia, settembre 1972)*, «Lo Spettatore musicale», numero speciale, 1972, pp. 7-31 (si tenga conto che le scene sono numerate in modo continuo dall’inizio alla fine del lavoro). Le Figure 1 e 2 sono tratte da Sylvano Bussotti, *Lorenzaccio. Melodramma romantico danzato in cinque atti, ventitré scene e*

settembre 1972, l'inserimento si colloca nella parte di George Sand, subito dopo l'intervento corale che intona 'la dedica' del lavoro e ne esplicita l'autobiografismo: «L'opera di Sylvano porta memoria al babbo e a lui la dedica / nell'emblema di Syro è testimonianza d'amore / [...] ogni scena d'opera seguente rappresenterà le mie mille e una metempsicosi».⁴ Segue la citazione monteverdiana, che rievoca, nell'ascoltatore esperto, il potere della musica descritto dal prologo dell'*Orfeo*, quello cioè di infiammare persino gli animi più algidi. Attraverso il riferimento al capolavoro seicentesco, Bussotti palesa dunque il suo intento di assegnare, anche nella sua opera, questa straordinaria capacità all'arte dei suoni. Successivamente, nel coro che chiude la ventunesima scena intonando una lunga serie di nomi (atto V), la figura del musicista cremonese è evocata nella parte del basso solista: «Monteverdi, Puccini, / Cavalli, Mahler, Schoenberg, / cantami una canzoncina / canterem le melodie / eterne / fare l'amor» (cfr. seconda accollatura nella Figura 2).⁵ Qui il suo nome viene accostato a quelli di altri compositori profondamente ammirati da Bussotti. Infine, indirettamente correlato all'amore dell'autore per Monteverdi è il brano espressamente dedicato all'amico defunto che, con la succitata collezione di dischi, aveva acceso la sua passione per la musica del 'Divin Claudio' («Ricordo di Giorgio», atto IV, scena 18).⁶



Figura 1. Sylvano Bussotti, *Lorenzaccio*, atto II, scena 5, sezione a, p. 4. © Casa Ricordi srl, Milano. Per gentile concessione.

due fuoriprogramma in omaggio al dramma omonimo di Alfred de Musset 1968-1972, Ricordi, Milano, 1972. Poiché la paginazione della partitura non è continua ma comincia daccapo per ognuno degli atti dal primo al terzo e per la terza parte dell'opera, i riferimenti a essa si forniscono mediante il numero di pagina preceduto da quello della sezione. L'Esempio 1 è tratto da Claudio Monteverdi, *L'Orfeo*; *L'Arianna*; *Il lamento di Olimpia*, edizione critica a cura di Anna Maria Vacchelli, Fondazione Claudio Monteverdi, Cremona, 2014 (Opera omnia di Claudio Monteverdi, 8), p. 86.

⁴ Bussotti, «Sognato dalla storia», cit., p. 13.

⁵ *Ivi*, p. 30.

⁶ *Ivi*, p. 25. Cfr. anche *Intervista a Sylvano Bussotti*, cit., p. 52.

FEDERICA MARSICO

La Musica

Basso continuo

Io la Mu-si-ca son, ch'ai dol-ci-ac-cen-ti-so

Esempio 1. Claudio Monteverdi, *L'Orfeo*, prologo, bb. 50-52.

Figura 2. Sylvano Bussotti, *Lorenzaccio*, atto V, scena 21, parte III, p. 16. © Casa Ricordi srl, Milano. Per gentile concessione.

Nella produzione successiva a *Lorenzaccio*, la figura di Monteverdi fa nuovamente capolino nell'*Ispirazione*, «melodramma in tre atti da una traccia di Ernst Bloch» su libretto del compositore (Firenze, Teatro Comunale, 26 maggio 1988). Nella seconda scena del primo atto (intitolata *Scene, scenate, scenette*), il Maestro di cappella è intento a provare una nuova opera, ma è disperato per l'inettitudine del coro e dell'orchestra a realizzare le sue istruzioni. Avendo scorto l'anziano violinista Mastro Wolfango addormentato, si infuria ulteriormente e, prima di decretare collerico la fine della prova, si sfoga con le

seguenti parole:

MAESTRO DI CAPPELLA

(*in falsetto; un po' buffo, ma involontariamente; e sincero*)

«Io la musica son che in dolci accenti»

(*enfatico*)

questo il divino Claudio Monteverdi!

(*sdegnato*)

Risparmiatemi, prego, altri commenti;

(*appassionato*)

questo Bussotti e poi quest'altro Verdi!

(*patetico*)

M'affanno per strapparvi l'espressione,

quasi quasi credevo all'illusione

(*sibillino e furente*)

presto distrutta da qualche cialtrone

(*triviale, buttandosi a sedere, scosciato, esagerando la posa scomposta di Mastro*

Wolfango)

in questa sciagurata posizione!⁷

Come già in *Lorenzaccio*, è l'*incipit* della seconda strofa dal prologo dell'*Orfeo* – ora l'intero primo verso – a essere citato da Bussotti, che lo affida in falsetto al Maestro di cappella, a imitazione della parte della Musica nell'opera seicentesca (Figura 3).⁸ La citazione accentua il tono di biasimo dell'iroso direttore nei confronti degli esecutori, la cui prova non ha nulla da spartire con i «dolci accenti» monteverdiani.

Nel catalogo di Bussotti un altro titolo testimonia la sua ammirazione per il 'Divin Claudio', che si manifesta non attraverso l'inserimento di citazioni, ma mediante la rielaborazione di un intero pezzo monteverdiano. Nella «scena drammatica» *Il suicidio di Seneca* per basso e pianoforte, Bussotti si confronta con uno degli episodi più significativi dell'*Incoronazione di Poppea*.⁹

⁷ *L'ispirazione. Melodramma in tre atti da una traccia di Ernst Bloch. Musica, testo e segno*, Sylvano Bussotti, programma di sala, 51° Maggio Musicale Fiorentino, Firenze, 1988, pp. 15-59 (libretto): 31.

⁸ La Figura 3 è tratta da Sylvano Bussotti, *L'ispirazione. Melodramma in tre atti*, Ricordi, Milano, 1986.

⁹ La composizione è indicata con il titolo errato *Morte di Seneca* in Sylvano Bussotti, *Catalogo delle opere pubblicate da G. Ricordi & C.*, a cura di Mariacristina Giorgi, Ricordi, Milano, 1993, p. 34; *Catalogo cronologico delle opere di Sylvano Bussotti*, a cura di Hidehiko Hinohara, in Sylvano Bussotti, *Catalogo delle opere pubblicate da Rai Trade*, Rai Trade, Milano, 2006, pp. 19-31: 27; Luigi Esposito, *Catalogo opere*, in Id., *Un male incontenibile. Sylvano Bussotti, artista senza confini*, Bietti, Milano, 2013, pp. 449-574: 521. Il titolo corretto compare invece

FEDERICA MARSICO[illegible]

Figura 3. Sylvano Bussotti, *L'ispirazione*, atto I, scena 2, p. 20. © Casa Ricordi srl, Milano. Per gentile concessione.

nello spartito e nelle note di sala di tre concerti nei quali fu programmata l'esecuzione del pezzo (cfr. *infra*).

La dipartita del filosofo, sostiene Ellen Rosand, «taglia in due lo svolgimento dell'azione».¹⁰ Prima di tale avvenimento, la presenza di Seneca funge da monito sulle coscienze degli altri personaggi; dopo il suo suicidio, invece, «l'intera costruzione morale del mondo cade».¹¹ La trascrizione dell'episodio della morte di Seneca da parte di Bussotti mostra dunque il suo interesse per il tema della definitiva sconfitta di quei principi morali di cui il filosofo rappresenta l'estremo baluardo e che Nerone e Poppea infrangono senza remore.

Il lavoro di Bussotti venne eseguito in prima assoluta da Aurio Tomicich e Mauro Castellano il 28 agosto 1991 all'Alte Oper, durante le Frankfurt Festen, nell'ambito di una serie di concerti dedicati al compositore per i suoi sessant'anni.¹² Un'unica ulteriore esecuzione si tenne il 2 dicembre 1991 al Los Angeles County Museum of Art con gli stessi interpreti.¹³ Una successiva ripresa, programmata da Isherwood e dal compositore (al pianoforte) il 20 febbraio 2008 durante il festival Stockholm New Music, non ebbe invece luogo a causa dell'irreperibilità dello spartito.¹⁴ Il pezzo infatti non fu mai pubblicato da Ricordi, sebbene sia erroneamente registrato nel catalogo delle opere di Bussotti date alle stampe dall'editore. Alla data di marzo 2020 l'autografo risulta ancora disperso, ma ne esiste una fotocopia presso gli eredi di Tomicich.¹⁵

Nel programma del festival svedese il brano venne presentato come «part of a piece that Bussotti adapted and made additions to Monteverdi's music»;¹⁶

¹⁰ Ellen Rosand, *Le ultime opere di Monteverdi. Trilogia veneziana*, a cura di Federico Lazzaro, Ricordi, Milano, 2007, p. 185 (ed. or. Ead., *Monteverdi's Last Operas. A Venetian Trilog*y, University of California Press, Berkeley, 2007).

¹¹ *Ivi*, p. 187.

¹² Cfr. *Schönheit. Eine Utopie? Frankfurt Feste '91 (Alte Oper Frankfurt, 14.8 bis 20.9)* (NoMus: Bussotti progr 036); *Selezione delle principali manifestazioni internazionali per il 60° compleanno di Sylvano Bussotti*, in «La lunga litania dei nostri affetti». *Omaggio a Sylvano Bussotti. 1991. Sessant'anni il primo ottobre. Venticinque anni con Casa Ricordi*, Ricordi, Milano, 1991, pp. 38-40: 40. L'elenco delle iniziative omette, tuttavia, il concerto del 28 agosto, il cui programma è però deducibile dalle note di sala (Universitätsbibliothek "Johann Christian Senckenberg" di Francoforte: Mus S 43 / Alte Oper / 1991-92). Nell'archivio dell'Alte Oper non si conserva una registrazione del concerto.

¹³ Cfr. *Monday Evening Concerts. Los Angeles County Museum of Art Presents BUSSOTTIOPERABALLET by Sylvano Bussotti (Leo S. Bing Theater, 2 December 1991)* (NoMus: Bussotti progr 045). L'archivio del museo californiano conserva la registrazione del concerto; tuttavia, solo alcuni frammenti del nastro – digitalizzato su mia richiesta – sono udibili.

¹⁴ Cfr. *Tradition in Transition. Stockholm New Music (16-23 febbraio 2008)* (NoMus: Bussotti progr 091, p. 42). Devo a Isherwood la notizia dell'impossibilità di reperire lo spartito in quell'occasione (14 gennaio 2020).

¹⁵ Informazione ricavata da una conversazione di chi scrive con Rocco Quaglia (29 marzo 2020).

¹⁶ *Tradition in Transition*, cit., p. 42.

in realtà, esso non costituisce un frammento di una composizione più ampia.¹⁷ Bussotti modifica la paginazione e rielabora alcuni fogli tratti dall'edizione dello spartito per canto e pianoforte della trascrizione dell'*Incoronazione di Poppea* curata da Giacomo Benvenuti, eseguita per la prima volta il 3 giugno 1937 durante il Maggio Musicale Fiorentino.¹⁸ La paginazione offre indicazioni sul modo di procedere di Bussotti, che lavora direttamente sulle pagine dello spartito edito della versione di Benvenuti. Il brano ha inizio, infatti, da pagina 2 anziché 1. Il compositore non fa altro che cancellare le prime due cifre del numero della pagina dello spartito originale (102), dalla quale egli ricava la prima pagina del suo pezzo. Con lo stesso procedimento trae i numeri delle successive due pagine del brano, numerate 3 e 4 perché contenenti rispettivamente l'intera p. 103 e i primi due sistemi di p. 104 dell'edizione. La paginazione è manoscritta, invece, nelle ultime due pagine, non essendo più possibile farla coincidere con quella dello spartito di Benvenuti. Nello specifico, p. 5 è costituita dall'intera p. 110 e dal primo sistema di p. 111 dell'edizione, mentre p. 6 comprende tre battute di p. 111 (bb. ₂22-22₁) e l'intera p. 112.

Il suicidio di Seneca, pertanto, si compone di cinque pagine; il contenuto è estrapolato dal finale della seconda scena e dalla terza scena dell'atto intermedio, in cui Seneca si commiata prima dal liberto, che gli ha riferito l'ordine di Nerone di togliersi la vita, poi dai suoi famigliari, che lo implorano di non obbedire e ai quali ingiunge di andare a preparargli il bagno. Il pezzo di Bussotti si apre con i versi di Seneca che precedono l'intervento dei famigliari (bb. 12₄-15₉, nell'edizione di Benvenuti) e che occupano circa la metà del brano. Adattando il pezzo per voce sola e pianoforte, il compositore riduce l'intervento dei parenti (bb. 16₁-22₉) alla sola parte del basso tratta dal ritornello finale (bb. 20₁-22₁), che affida a Seneca anziché a un congiunto; il pezzo termina con l'intervento del filosofo che chiude la terza scena (bb. 23₁₋₁₄). Si riporta di seguito il testo dell'episodio del suicidio, tratto dall'edizione di Benvenuti (pp. 102-112), distinguendo in corsivo i versi selezionati da Bussotti.

¹⁷ Cfr. nota 15.

¹⁸ Claudio Monteverdi, *L'incoronazione di Poppea. Opera in un prologo e tre atti di Giovan Francesco Busenello*, trascrizione di Giacomo Benvenuti, riduzione per canto e pianoforte, Suvini Zerboni, Milano, 1937, frontespizio, *verso*. I successivi riferimenti allo spartito si danno mediante la cifra di chiamata e, prima o dopo di essa, in pedice, il numero di battute che la precedono o la seguono.

SCENA II
Liberto e Seneca

[...]

SENECA

*Vanne, vanne omai,
e se parli a Nerone avanti sera,
ch'io son morto, e sepolto, gli dirai.*

SCENA III
Seneca e famigliari

SENECA

*Amici, è giunta l'ora
di praticare in fatti
quella virtù, che tanto celebrai.
Breve angoscia è la morte.
Un sospir peregrino esce dal core,
ov'è stato molt'anni,
quasi in ospizio, come forastiero.
E se ne vola all'Olimpo
della¹⁹ felicità soggiorno vero.*

FAMIGLIARI

*Non morir, non morir, Seneca, no.
Io per me morir non vò.
Questa vita è dolce troppo,
questo ciel troppo è sereno
ogni amaro, ogni veneno,
finalmente è lieve intoppo.
Se mi corco al sonno lieve,
mi risveglio in sul mattino,
ma un avel di marmo fino,
mai non dà quel che riceve.
Io per me morir non vò.
Non morir, non morir, Seneca, no.*

¹⁹ Il libretto riporta «delle felicità» anziché «della felicità». Cfr. Claudio Monteverdi, *L'incoronazione di Poppea. Opera in un prologo e tre atti di Giovan Francesco Busenello*, trascrizione di Giacomo Benvenuti, Suvini Zerboni, Milano, 1937, p. 42.

SENECA

*Itene tutti a prepararmi il bagno,
che se la vita corre
come rivo fluente,
in un tepido rivo
questo sangue innocente io vò che vada,
a imporporarmi del morir la strada.*

Il pezzo di Monteverdi viene elaborato da Bussotti al fine di enfatizzare l'espressività di uno dei momenti cruciali del dramma. Mentre il taglio della parte dei famigliari fa di Seneca il protagonista assoluto, l'assegnazione a quest'ultimo di alcune parole originariamente cantate dai suoi congiunti («Io per me morir non vò. / Non morir, non morir, Seneca, no») dà voce al suo desiderio di rimanere in vita, assente invece nell'opera, dove il filosofo accetta stoicamente il suo destino. Il cambio di prospettiva su Seneca, il cui dramma interiore è particolarmente posto in rilievo dagli interventi di Bussotti, si palesa in alcune didascalie aggiunte in riferimento alla voce. In concomitanza dell'attacco del *Poco mosso* sulle suddette parole, originariamente dei famigliari, Bussotti scrive: «(si leva in lui, a contrasto, il timore della Morte...)»; al termine del passaggio, invece, si legge: «(ha ripreso il controllo di sé)».

Un'immagine più umana del filosofo, rispetto a quella sviluppata da Monteverdi, prende inoltre forma nel brano per mezzo degli altri interventi apportati allo spartito preesistente. Alcuni integrano quanto già scritto, mediante l'aggiunta non solo di didascalie per il cantante, ma anche di note di rinforzo e indicazioni di pedale nell'accompagnamento pianistico, acciaccature e note nella parte vocale, indicazioni d'espressione, dinamiche e segni di articolazione. Altri interventi, invece, modificano la versione di Benvenuti, ora mediante l'eliminazione dell'accompagnamento con conseguente messa in rilievo della voce, ora sostituendo alcuni valori nella parte vocale con altri più brevi, ora tramite l'innalzamento o abbassamento di ottava della parte strumentale. Tutto ciò potenzia l'immagine di un uomo che, pur accettando stoicamente la morte, vorrebbe intimamente catapultarsi nel fluire della vita. Paradigmatico in tal senso è il confronto tra due interventi di Bussotti atti a creare tale percezione del personaggio da parte del pubblico. Nella frase «Un sospir peregrino scende dal core, ov'è stato molt'anni», l'intonazione delle parole «core» e «anni» viene spezzata dall'inserimento di una pausa tra le due sillabe costitutive di ogni termine (Bussotti sostituisce una minima e una semiminima con due semiminime inframmezzate da una pausa). La frammentazione ha l'effetto di enfatizzare l'atto del sospirare, espressione udibile dell'impotenza di Seneca di

fronte alla morte. Di converso, l'aggiunta di un rapido ribattuto della voce sulla terza sillaba di «come rivo fluente», metafora dello scorrere della vita, mira a connotare, all'insegna del madrigalismo, la pulsione vitale a cui l'uomo non vorrebbe rinunciare. Il pianoforte potenzia quest'ultimo effetto, eseguendo un frammento di scala discendente a valori brevi che è assente nell'originale di Benvenuti.

Il dramma interiore del filosofo, dunque, emerge nel *Suicidio di Seneca* al pari della sua capacità di elevarsi dalle sofferenze terrene. Da un lato, Bussotti enfatizza lo stoicismo del personaggio, eliminando l'accompagnamento strumentale in occorrenza di alcune parole che esprimono efficacemente la sua inclinazione esistenziale: «Amici, amici, è giunta, è giunta l'ora», da cantare «(rivolto a tutti – il pubblico – ampiamente)»; poi «Breve angoscia è la morte», frase posta in evidenza anche mediante l'indicazione *mp* in contrasto con il *pppp* dell'accordo immediatamente precedente. È ancora l'assenza dell'accompagnamento pianistico che rimarca l'estraneità di Seneca dal mondo terreno sulle parole «come forastiero», riferite al sospiro a cui l'uomo si lascia andare, e «soggiorno vero», con cui egli descrive l'imminente serenità che raggiungerà dopo la sua dipartita. Di contro, il conflitto che alberga nel suo animo è finemente espresso da Bussotti nelle parole conclusive del pezzo («Questo sangue innocente io vò, vò, che vada a imporporarmi del morir»), cantate a cappella e accompagnate da una didascalia assai eloquente: «(e qui è come se l'animo gli mancasse)».

2. Bussotti regista e costumista di Monteverdi

Fra *Lorenzaccio* e *L'ispirazione* si colloca il lavoro di Bussotti che costituisce il suo confronto più diretto con l'arte di Monteverdi. Nel 1975, nelle vesti di regista, il compositore mise in scena *L'incoronazione di Poppea* al Teatro Comunale di Treviso, nell'ambito dell'Autunno Musicale Trevigiano (tre recite dal 15 al 19 ottobre).²⁰ L'allestimento fu riproposto due anni dopo, prima al Teatro Regio di Torino, che per la prima volta inserì un'opera di Monteverdi nel proprio cartellone (nove recite dal 6 al 26 aprile), poi al Teatro La Fenice di Venezia, di cui Bussotti era il direttore artistico (sei recite dal 26 maggio al 3 giugno). Le scenografie furono disegnate dallo zio Tono Zancanaro, che firmò

²⁰ Cfr. Claudio Monteverdi. «*L'incoronazione di Poppea*». Autunno Musicale Trevigiano (15 ottobre - 23 dicembre 1975), programma di sala, Teatro Comunale di Treviso, Treviso, 1975 (d'ora innanzi PDS-Treviso); Massimo Mila, *Come si rifà Monteverdi. «L'incoronazione di Poppea» a Treviso*, «La Stampa», 17 ottobre 1975, p. 7.

i costumi insieme al nipote, mentre la direzione musicale fu affidata prima ad Angelo Ephrikian (Treviso e Torino), poi a Gabriele Bellini (Venezia). In assenza di una videoregistrazione dello spettacolo, i documenti d'archivio e le recensioni della critica si rivelano fondamentali per poterne conoscere le caratteristiche.

Negli Archivi Storici del Teatro Regio e del Teatro La Fenice si conserva la rassegna stampa relativa agli spettacoli di Torino e Venezia.²¹ Essa comprende un notiziario diffuso dall'Agenzia Giornalistica Italiana il 19 maggio 1977, riportante: «La prima de *L'incoronazione di Poppea* di Claudio Monteverdi, fissata per domenica 22 [alla Fenice], a causa di sopravvenute difficoltà tecniche nella preparazione dell'opera, è stata rinviata a giovedì 26 maggio».²² Le autentiche ragioni del posticipo si comprendono se si colloca lo spettacolo nell'ambito delle coeve vicende dell'ente lirico veneziano, diretto da Bussotti dal 18 febbraio 1976.²³ A partire dal maggio del 1977, un'aspra campagna giornalistica – dietro la quale si celavano questioni politiche più che tecnico-artistiche – si scatenò contro di lui, accusato di eccessivo protagonismo e di una conduzione verticistica.²⁴ Dopo il rifiuto di molti orchestrali di suonare alla

²¹ Cfr. Vittoria Doglio, *Le 'provocazioni' di Bussotti. Regista al Regio di «Incoronazione di Poppea» di Monteverdi*, «Gazzetta del Popolo», 28 marzo 1977, p. 5; Paolo Gallarati, «Poppea» al Regio per Bussotti regista, «La Stampa», 3 aprile 1977, p. 9 (dall'articolo sappiamo che Enzo Restagno condusse un incontro pubblico con Bussotti prima del debutto; nessuna registrazione della conversazione si conserva nell'archivio teatrale); Luigi Cocchi e Carlo Moriondo, *Sylvano, l'imperatore. L'opera stasera al Regio*, «Stampa Sera», 6 aprile 1977, p. 25; Riccardo Vianello, *Poppea tutta d'oro. Monteverdi con regia di Bussotti al Regio*, «La Stampa», 7 aprile 1977, p. 25; Massimo Mila, *Il 'capolavoro' di Monteverdi. Una festa pittorica con regia di Bussotti*, «La Stampa», 8 aprile 1977, p. 7; Carlo Parmentola, «Poppea» oltre la tradizione. Assorta regia di Bussotti e direzione un po' monotona di Ephrikian, «l'Unità», 8 aprile 1977, p. 9; Enzo Restagno, «Incoronazione di Poppea». Monteverdi secondo Bussotti, «Il Tempo», 8 aprile 1977, p. 11; Id., «Poppea» incoronata al Regio da Bussotti. L'opera di Monteverdi a Torino, «Il Resto del Carlino», 8 aprile 1977, p. 4; Michelangelo Zurletti, *Bussotti-Monteverdi aspettando il Barocco*, «la Repubblica», 8 aprile 1977, p. 13; Jacques Lonchamp, «Le couronnement de Poppée», de Monteverdi, «Le Monde», 20 aprile 1977, p. 25; Gino Negri, «L'incoronazione di Poppea», di Claudio Monteverdi, «Panorama», XV/575, 1977, p. 21; Edoardo Ferrati, *Monteverdi. Mirabile equilibrio*, «Corriere di Chieri e dintorni», 30 aprile 1977, p. 4; Carlo Genta, «L'incoronazione di Poppea». L'opera di Monteverdi al Regio di Torino, «La Nuova Provincia», 11 maggio 1977, p. 5; Piera Condulmer, *Claudio Monteverdi. Il rivoluzionario musicale*, «Musicalbrandé», XIX/3 (II semestre), 1977, pp. 16-17; Mario Messinis, *Una felice «Poppea». Monteverdi alla Fenice*, «Il Gazzettino», 28 maggio 1977, p. 11.

²² Notiziario interno ed esterno dell'Agenzia Giornalistica Italiana, 19 maggio 1977 (ASTF: B2661).

²³ Bussotti direttore artistico della Fenice, «l'Unità», 20 febbraio 1976, p. 9.

²⁴ Paolo Rizzi, *Un fantasma all'opera. Povera Fenice!*, «Il Gazzettino», 9 maggio 1977, p. 3; Augusto Premoli, *Un dramma alla Fenice. Il sindaco risponda*, «Il Gazzettino», 10 maggio

prova antigenerale dell'*Incoronazione di Poppea*, un'assemblea convocata dai dipendenti del Teatro chiese al consiglio di amministrazione la sostituzione di Bussotti.

Le contestazioni rivolte al compositore spiegano, in parte, la scarsa affluenza di pubblico alla prima recita veneziana, conseguenza anche del fatto che l'opera non costituiva ancora un titolo di repertorio in quegli anni. Anche a Torino, difatti, il pubblico della prima fu «un po' rado, probabilmente non del tutto consapevole dell'eccezionalità dell'evento».²⁵ Sebbene la sala non fosse gremita e nonostante il clima di tensione che si respirava dentro e fuori il teatro lagunare, quando *L'incoronazione di Poppea* andò in scena alla Fenice si assistette, secondo Mario Messinis, a «uno dei più riusciti allestimenti» di un'opera barocca in epoca moderna.²⁶ Come già a Treviso, per la parte musicale fu impiegata la realizzazione orchestrale di Malipiero,²⁷ successiva alla sua trascrizione della partitura monteverdiana pubblicata in seno all'*opera omnia* da lui curata.²⁸ Con la seconda versione 'pratica', eseguita per la prima volta nel 1949 durante il Terzo Autunno Musicale Veneziano, il curatore mirava ad avvicinare l'opera a sonorità più familiari al pubblico contemporaneo, prevedendo un'orchestra di due flauti, due oboi, due clarinetti, due fagotti, due corni, arpa, pianoforte – questi ultimi due incaricati della realizzazione del basso continuo – e archi. Nella revisione orchestrale, inoltre, Malipiero aveva snellito la sua precedente trascrizione, effettuando numerosi tagli che avevano snaturato la drammaturgia originale.²⁹ Nel 1988 Bussotti commentò così questa seconda versione:

1977, p. 3; Paolo Rizzi, *Bussotti affiancato da una commissione. Metà orchestra si è rifiutata ieri di suonare*, «Il Gazzettino», 23 maggio 1977, p. 2; Id., *Ultimatum a Bussotti. Critici i dipendenti della Fenice*, «Il Gazzettino», 25 maggio 1977, p. 11; Id., *Meno verticismo per la Fenice. Il sovrintendente Vianello punta sulla commissione tecnico-artistica*, «Il Gazzettino», 28 maggio 1977, p. 4; Id., *Fenice. 'Sfiducia' congelata a Bussotti*, «Il Gazzettino», 30 maggio 1977, p. 2.

²⁵ Restagno, «*Incoronazione di Poppea*», cit.

²⁶ Messinis, *Una felice «Poppea»*, cit.

²⁷ Claude Monteverdi, *Le couronnement de Poppée, partition d'orchestre de G. Francesco Malipiero*, Heugel, Paris, 1949. Per la riduzione per canto e pianoforte cfr. Claudio Monteverdi, *L'incoronazione di Poppea - Le couronnement de Poppée. Opéra en trois actes. Nouvelle édition, selon l'adaptation de G. Francesco Malipiero*, Heugel, Paris, 1954.

²⁸ Claudio Monteverdi, *L'incoronazione di Poppea. Drama in musica*, a cura di Gian Francesco Malipiero, Vittoriale degli Italiani, Gardone Riviera, 1931 (Tutte le opere di Claudio Monteverdi, 13).

²⁹ Michele Chiappini, *La scrittura dell'interpretazione. Teoria e pratica della trascrizione musicale durante gli anni veneziani di Bruno Maderna (1946-1952)*, Tesi di Dottorato, Alma Mater Studiorum, Università di Bologna, 2015, pp. 35-41.

È curioso come la pubblicazione delle opere con la semplice realizzazione del basso sia tanto straordinaria quanto l'orchestrazione dei frammenti dell'*Incoronazione di Poppea* [...] sia catastrofica. Non si capisce perché lui, che aveva così ben realizzato la materia sonora, poi si abbandonò a un'orchestra farraginosa e al gusto del momento.³⁰

A distanza di trent'anni dalla sua pubblicazione, i punti di debolezza della seconda versione di Malipiero furono discussi durante una tavola rotonda tenutasi nel ridotto del Teatro Comunale di Treviso il 13 ottobre 1975, coordinata da Messinis e a cui parteciparono Bussotti, Ephrikian, Francesco Degrada e Gioacchino Lanza Tomasi.³¹ Nonostante il disappunto nei riguardi dei massicci rimaneggiamenti effettuati dal revisore, Bussotti riconobbe il debito verso colui che pionieristicamente aveva riportato in vita un'opera di Monteverdi a lungo dimenticata, affermando:

Ora io vorrei però ricordare che senza [...] aver fatto questo primo passo, la cui importanza è veramente incalcolabile – il fatto che Malipiero abbia cominciato a riportare sulle scene moderne *L'incoronazione di Poppea* –, non potremmo fare i passi ulteriori; e di conseguenza tutto il mio affetto, il mio profondo legame con il lavoro di Gian Francesco Malipiero.³²

Non pago di questa seconda versione, per l'allestimento trevigiano Ephrikian interpolò vari passi e scene, curandone la realizzazione orchestrale.³³ Per gli spettacoli del 1977, invece, l'integrazione di molti tagli (uno fra tutti: la parte di Drusilla) e la loro orchestrazione, modellata su quella di Malipiero, vennero affidate a Fausto Razzi per iniziativa di Gianpiero Taverna, direttore artistico del Teatro Regio.³⁴

³⁰ *Intervista a Sylvano Bussotti*, cit., p. 55.

³¹ Prima delle recite torinesi, Degrada tenne al Teatro Regio una conferenza introduttiva all'opera (cfr. Gallarati, «*Poppea*» *al Regio per Bussotti regista*, cit.), di cui non si conserva una registrazione nell'archivio teatrale. Dello studioso cfr. anche *Eros e storia dell'«Incoronazione di Poppea»*, in *L'incoronazione di Poppea. Opera in tre atti di Francesco Busenello, musica di Claudio Monteverdi, revisione di Gian Francesco Malipiero integrata da Fausto Razzi*, programma di sala, Teatro La Fenice, Venezia, c. 1976, pp. 481-489 (d'ora innanzi PDS-Venezia).

³² Cit. dalla trascrizione, inedita, a cura di Michele Chiappini della bobina contenente la registrazione della tavola rotonda (d'ora innanzi Chiappini, *Trascrizione*) e conservata nell'Archivio del Teatro Comunale di Treviso (n. 536). Alcuni interventi di Ephrikian sono inoltre trascritti in Chiappini, *La scrittura dell'interpretazione*, cit., pp. 71-72.

³³ *Ivi*, pp. 35-36.

³⁴ Messinis, *Una felice «Poppea»*, cit., p. 11; Fausto Razzi, *Malipiero revisore di Monteverdi*, in *G.F. Malipiero e le nuove forme della musica europea. Atti del convegno* (Reggio Emilia,

I bozzetti e i figurini dell'allestimento, realizzati da Bussotti e Zancanaro, permettono di ricostruire alcune caratteristiche della messa in scena. Nell'Archivio Storico del Teatro La Fenice, oltre alla citata rassegna stampa, al programma di sala, alle locandine e ad alcune fotografie,³⁵ si conserva un opuscolo realizzato in occasione di una mostra di bozzetti e figurini di Zancanaro, allestita nel Teatro dal 24 maggio al 3 giugno 1977, giorno dell'ultima recita dell'opera monteverdiana.³⁶ Curata da Franco Batacchi e Marilede Pilo di Prampero, l'esposizione raccolse i lavori realizzati dall'artista per tre allestimenti diretti da Bussotti: *La Cecchina, ossia La buona figliuola* di Niccolò Piccinni (Palermo, Teatro Massimo, 1975); *L'incoronazione di Poppea* (Treviso, Teatro Comunale, 1975); *I due Foscari* di Giuseppe Verdi (Venezia, Teatro La Fenice, 1977). L'opuscolo si apre con un testo di Zancanaro, che ricorda come la prospettiva di collaborare con il nipote avesse acceso in lui l'interesse per le scenografie operistiche. L'artista racconta:

Per ragioni forse ovvie mai avevo pensato all'ipotesi di fare scenografie per il teatro – già per sé fatto tanto completo e vario da risultare, alla mia fantasia, persino astratto. Prosa – tragedia o commedia – teatro lirico – e qual volta anche più vario e complesso (fino al melodramma). E col sicuro intoppo che qualsiasi cosa avessi realizzato sarebbe stato sempre il regista a decidere sul 'come' utilizzare la mia opera, il mio lavoro. L'ipotesi di un regista teatrale congeniale alla mia personalità di artista? Non mi risulta che esistesse. Perché farmene un problema? Eppure un bel giorno, – un certo giorno diciamo, a Palermo, l'amico Antonio Carollo, direttore dell'allestimento di quel Teatro Massimo e il Gioacchino Lanza Tomasi [sic], allora direttore artistico del medesimo, mi chiesero, e come per un fatto naturale, di fare scene e costumi per l'opera *La Cecchina o La buona figliuola* del Piccinni, opera buffa della fine del '700. Regista sarebbe stato Sylvano Bussotti. Ripeto: come un fatto naturale mi misi subito al lavoro; subito alla lettera. Ed è stato come cominciare un 'canto continuo'. Ora ero certo che il mio lavoro – su indicazioni, a mo' di libretto, del regista – non soltanto sarebbe stato rispettato come deve essere per l'opera di ogni artista, ma sicuramente utilizzato nel senso più tecnico – cioè pertinente – pensabile. Altro punto prezioso e che diede subito il giusto accento alla mia

Teatro Municipale "R. Valli" e Musica/Realtà, 5-7 ottobre 1982), a cura di Luigi Pestalozza, Unicopli, Milano, 1984 (Quaderni di Musica/Realtà, 3), pp. 83-90: 83. Si veda in questo volume il contributo di Alessandro Maras, *Fausto Razzi e la 'parola' di Monteverdi*, pp. 119-140.

³⁵ La locandina della prima recita e le fotografie sono disponibili anche in rete alla pagina http://archivistorico.teatrolafenice.it/scheda_d.php?ID=17375 (ultimo accesso: 13 ottobre 2021).

³⁶ «*L'incoronazione di Poppea*» di Claudio Monteverdi, «*I due Foscari*» di Giuseppe Verdi. *Mostra di bozzetti di Tono Zancanaro per gli allestimenti scenici delle opere. Direttori Bruno Bartoletti e Gabriele Bellini, regista Sylvano Bussotti. Dal 24 maggio al 3 giugno 1977* (ASTF: Dramm. 2152).

fantasia è che si trattava di canto e musica – e di fatti e personaggi dal più allegro e pieno ‘barocco’, vale a dire il più prezioso, per me, alimento. Posso dire che la mia *Cecchina*, con la regia di Sylvano Bussotti ebbe un esito persino eccessivo? E che per Palermo teatrale fu un vero avvenimento? E quasi subito venne *L’incoronazione di Poppea* di Monteverdi – per il teatro di Treviso – ancora ovviamente con la regia di Bussotti. Certo ancor più un invito a nozze! – Potevo illustrare Monteverdi! – Opera, *L’incoronazione di Poppea*, che in queste settimane ha avuto non minore conferma di un grande teatro come quello di Torino (materialmente altra cosa del Teatro di Treviso per il quale era nata, eppure tanto felicemente). E di questi giorni è la verdiana *I due Foscari* proprio qui alla Fenice. Che, una volta tanto, ‘pare’ ha scatenato accesi consensi quanto disparate se non violente discussioni. Confermando così comunque che si è trattato di Teatro con la *T* maiuscola.³⁷

L’opuscolo riporta poi l’elenco delle opere presentate nella mostra, durante la quale furono esposti anche «alcuni disegni inediti (fuori catalogo)». ³⁸ I lavori relativi all’*Incoronazione di Poppea* furono tredici bozzetti e quattordici figurini (cfr. Appendice), attualmente custoditi nell’Archivio Storico “Tono Zancanaro” di Padova. Tanto i bozzetti quanto le fotografie dell’allestimento sono preziosi per risalire alla scelta registica di ambientare alcuni momenti degli atti secondo e terzo rispettivamente a Piazza Navona e a Palazzo Chiericati.³⁹ Mediante la rappresentazione di un luogo simbolo della Roma barocca e di una costruzione palladiana ispirata all’architettura greco-romana, Bussotti volle evidentemente riferirsi all’epoca in cui visse Monteverdi, da una parte, e, dall’altra – più indirettamente – alla storia antica nella quale si inserisce la vicenda narrata. Le ambientazioni vengono in alcuni casi rese esplicite mediante l’inserzione di elementi verbali nelle scenografie, con funzione di didascalia (come «Palladio – Palazzo Chiericati» o «Poppea domus a», cfr. Figura 4). Questo tratto è tipico dell’arte di Zancanaro, che il critico Giorgio Cortenova ha pertanto paragonato al fumetto; egli ha osservato in proposito: «Se è vero che le sue immagini non sono accompagnate dalla famigerata ‘nuvoletta di fumo’ in cui sono raccolte le parole, è però vero che Tono interviene di penna, scrive, racconta e commenta con parole, allusioni, frasi che vanno ad infiorare le immagini». ⁴⁰

³⁷ «*L’incoronazione di Poppea*» di Claudio Monteverdi, cit., p. 1.

³⁸ *Ivi*, p. 3.

³⁹ Alcune fotografie dell’allestimento veneziano, ulteriori rispetto a quelle disponibili in rete, sono contenute in PDS-Venezia. Esse riproducono l’Olimpo (p. 508), la scena del duetto «Or che Seneca è morto» (p. 488), Rocco Quaglia nelle vesti di Amore alle spalle di Nerone e Poppea (p. 480), e la scena dell’incoronazione (p. 484).

⁴⁰ Giorgio Cortenova, *Gli dei sfrontati di Tono*, in *Tono Zancanaro. I teatri. Omaggio alla Fenice (Pescheria nuova, 26 maggio - 7 luglio 1996)*, a cura del Comune di Rovigo e della

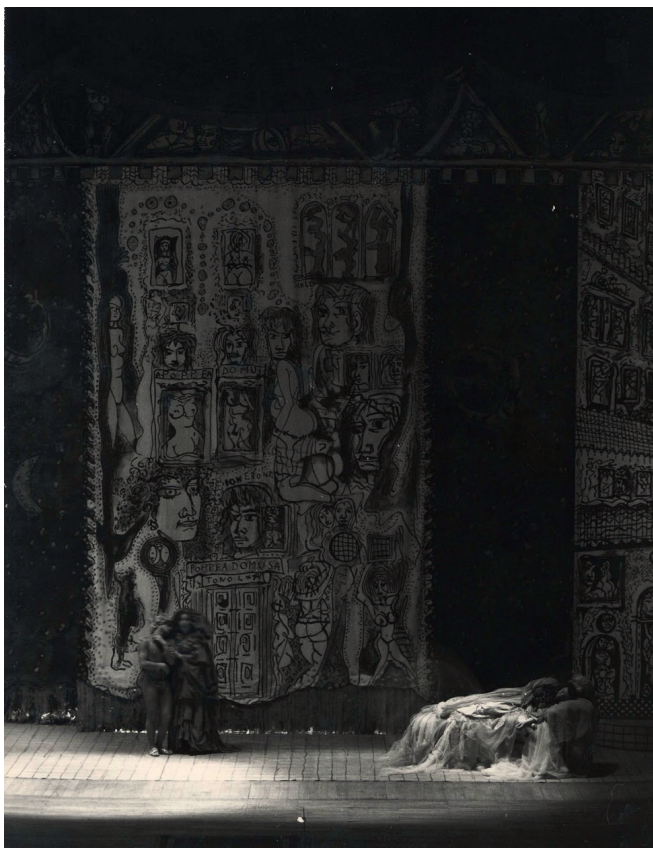


Figura 4. Amore, Arnalta e Poppea dormiente (Venezia, Teatro La Fenice, 1977). © Archivio Storico Teatro La Fenice. Per gentile concessione.

L'elemento dell'allestimento per il quale disponiamo di materiale ulteriore rispetto a quello contenuto nei documenti finora menzionati è costituito dai costumi, realizzati dalla celebre sartoria teatrale Annamode. Dai figurini emerge con chiarezza il modo di concepire gli abiti teatrali da parte di Zancanaro e Bussotti. Quest'ultimo, nel corso della tavola rotonda trevigiana, dichiarò: «Abbiamo inteso seguire fedelmente la rappresentazione di un dramma storico, cioè che si dovrebbe rappresentare in costumi romani, dove c'è un imperatore romano rivisto dal barocco: questo è fondamentale».⁴¹ L'elemento barocco è stato icasticamente messo in luce da Luciano Morini, che ha fotografato una serie di dettagli degli abiti di scena.⁴² Unitamente alle minuziose descrizioni di Aldo Premoli che li accompagnano, gli scatti costituiscono un'importante testimonianza dell'estrema attenzione che il compositore ripone nella

Fondazione della Banca del Monte di Rovigo, IPAG, Rovigo, 1996, pp. 12-13: 13.

⁴¹ Chiappini, *Trascrizione*, cit.

⁴² Luciano Morini, *Moda e musica nei costumi di Sylvano Bussotti*, testo di Aldo Premoli, Idealibri, Milano, 1984.

realizzazione dei costumi, ulteriormente ribadita prima delle recite torinesi con le seguenti parole:

I costumi, anzi i vestiti come giustamente li chiama Tono, sono importantissimi. Secondo me devono essere vicini all'epoca della composizione, allo spirito genuino di Monteverdi, al suo pensiero. Come del resto la scenografia. Questo con tutto rispetto per Chéreau che a Bayreuth si permette di mettere Sigfrido in fabbrica... Per tornare ai costumi: c'è bisogno di roba barocca, di certe stoffe, di certi colori, di certe sfumature addirittura. All'epoca del debutto a Treviso fui costretto ad adattare all'occasione vestiti provenienti da *Lorenzaccio*, dal momento che in giro non si trovava nulla. E Tono che ogni giorno cambiava idea, disegnando centinaia di modelli...⁴³

Secondo Bussotti, inoltre, dopo la realizzazione di un costume è l'interprete che detiene un ruolo fondamentale ai fini della sua valorizzazione sulla scena: «Il vestito fa l'artista, lo coinvolge, e se l'artista è davvero tale lo rende vivo, se ne impossessa, lo impone».⁴⁴

Dal volume di Morini e Premoli si ricavano alcuni particolari relativi ai tessuti e ai materiali impiegati nei costumi. La descrizione più minuziosa riguarda il personaggio di Nerone. L'imperatore romano indossa un «corsaletto in cuoio imbottito», sul quale *paillettes* nere «segnano le forme anatomiche» e «capezzoli e ombelico sono simulati da *broches* realizzate in *lamé* d'argento, gé neri e *cabochon* oro. La sciarpa in pizzo di seta e il drappeggio sul ventre esasperano le caratteristiche grottesche del personaggio». La regalità della sua figura è invece sottolineata da un'«acconciatura di nastri in velluto e raso nero che simulano il volume di una testa ricciuta», da cui pende una «frangia in perline grigie», da una «mantellina gioiello» con «ricamo in perline oro e pietruzze multicolori», e dai «guanti alla spalla» su cui sono ricamati vari anelli preziosi.⁴⁵

Il rivale Ottone indossa invece «una tunica di broccato oro e argento» e un «corsaletto di cuoio rivestito di lurex oro e nero». «Biondo come Abele di fronte ai riccioli neri di Caino», porta sul capo una «calottina in paglia cinese [...] coperta di piume bionde e drappeggiata con un nastro di raso rosso», che marca spiccatamente il contrasto con il copricapo di Nerone.⁴⁶ Anche i costumi

⁴³ Intervista a Bussotti cit. in Doglio, *Le 'provocazioni' di Bussotti*, cit.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ Morini, *Moda e musica*, cit., pp. 27, 71, 84, 98 (fotografie del corsaletto a p. 85, dei guanti a pp. 98-99). L'intero costume è riprodotto in *Tono Zancanaro*, cit., p. 125.

⁴⁶ Morini, *Moda e musica*, cit., pp. 60, 82 (fotografie del copricapo a p. 61, della corazza a pp. 82-83).

di Ottavia e Poppea enfatizzano la contrapposizione tra le due donne. Se il colore dell'abito della prima è il nero, simbolo della sofferenza originata dal suo matrimonio, la seconda indossa una «cappa di seta porpora con strascico di un metro».⁴⁷

Un'estrema cura dei dettagli è dedicata da Bussotti anche ai costumi dei personaggi secondari e delle comparse. Sulla splendida tunica di Arnalta, realizzata in fibre di cotone celeste, «brillano rettangoli mobili in pelle oro e argento».⁴⁸ La damigella, invece, indossa un «corpetto in velluto rosa antico con seni in cordone argento»,⁴⁹ mentre il costume del valletto è realizzato alla stregua di quello di lei; l'accostamento dei due personaggi nel dramma viene così enfatizzato visivamente.⁵⁰ Mercurio, poi, indossa un «elmo in *lamé* d'argento» e una «calzamaglia in lycra grigio perla» ricoperta di «perline e gocce di vetro».⁵¹ Di grande effetto, infine, sono i costumi da nuvola, così descritti da Premoli: «un mantello di struttura conica con appoggio sul fondo; i suoi venticinque chilogrammi di peso sono distribuiti su una circonferenza di quattro metri alla vita; tessuto di seta colorata a mano con sfumature grigio-azzurre; cucito a *bigné* e imbottito di crine di *nylon* per comporre la forma astratta di un nembo».⁵² I figurini e la tavola rotonda trevigiana permettono di comprendere la funzione degli abiti da nubi, indossati ora da comparse femminili, ora da membri del coro.⁵³ Bussotti spiegò che «mentre le voci ammantate da nuvole cantano il testo, i medesimi personaggi, per esempio Fortuna, Virtù e Amore, vivono sulla scena e sono interpretati da dei danzatori».⁵⁴ Tra gli accessori, il più finemente realizzato è il sudario che avvolge il corpo esanime di Seneca. «Opera polimaterica appartenente ad Antonio Caputo», esso è costituito da stoffe di vari colori, cucite intorno a «cinque nudi femminili danzanti» disegnati da Zancanaro e finemente ricamate.⁵⁵

⁴⁷ *Ivi*, p. 16. L'intero costume è riprodotto in *Tono Zancanaro*, cit., p. 122.

⁴⁸ Morini, *Moda e musica*, cit., p. 36 (fotografia a p. 37).

⁴⁹ *Ivi*, p. 78. L'intero costume è riprodotto in *Tono Zancanaro*, cit., p. 123.

⁵⁰ Il costume del valletto è riprodotto *ivi*, p. 124.

⁵¹ Morini, *Moda e musica*, cit., pp. 71, 106 (fotografia dell'elmo a pp. 70-71).

⁵² *Ivi*, p. 34 (fotografia a p. 35). L'immagine dell'intero costume è visionabile in rete alla pagina <http://www.fondazioneannamode.it/gallery-ITA/gallery.html> (ultimo accesso: 13 ottobre 2021). Uno scatto dell'abito indossato, realizzato da Jacques Cloarec, è riprodotto a colori alla pagina <http://www.museumuspac.com/collezione/CloarecJacques/Cloarec.jpg> (ultimo accesso: 13 ottobre 2021), in bianco e nero in *L'opera di Sylvano Bussotti. Musica, segno, immagine, progetto, il teatro, le scene, i costumi, gli attrezzi ed i capricci dagli anni Quaranta al Bussottioperaballet*, a cura di Moreno Bucci, Electa, Firenze, 1988, p. 129.

⁵³ Cfr. figurini «Due fanciulle - nubi» e «Coro» in *Tono Zancanaro*, cit., pp. 44, 48.

⁵⁴ Chiappini, *Trascrizione*, cit.

⁵⁵ Morini, *Moda e musica*, cit., p. 128 (fotografia a pp. 128-129).

Mentre i testi e documenti finora menzionati forniscono preziose informazioni sulle scenografie e sui costumi, gli unici aspetti registici oggi ricostruibili sono quelli commentati da Bussotti, durante la tavola rotonda trevigiana, e dai critici sulla stampa. Intervistato prima dell'allestimento torinese, il compositore descrisse così la sua regia: «Spettacolo sensuale, di cui è permeata la corte imperiale; in scena figureranno disegni erotici (ma nessun artista si spoglia!), ma mi pare che si sia ben lontani da quanto ci propinano quotidianamente cinema e certe pubblicazioni».⁵⁶ A connotare l'atmosfera di sensualità della messinscena contribuirono senz'altro sia le luci, «abbondantemente orientate verso sfumature di oro, di azzurro, di rosa»,⁵⁷ sia tre danzatori, che doppiarono le figure di Virtù, Fortuna e Amore e interpretarono anche Pallade e Mercurio.⁵⁸ In tutte le tappe dell'allestimento la parte di Amore e Mercurio fu affidata a Rocco Quaglia (in arte 'Rocco'), compagno di Bussotti. La sua presenza sulla scena fu sarcasticamente commentata sulla *Stampa* da Riccardo Vianello,



Figura 5. Rocco interprete di Amore (Torino, Teatro Regio, 1977). Fotografia di Pier Giorgio Naretto. © Fondazione Teatro Regio di Torino. Per gentile concessione.

⁵⁶ Intervista a Bussotti cit. in Doglio, *Le 'provocazioni' di Bussotti*, cit.

⁵⁷ Vianello, *Poppea tutta d'oro*, cit.

⁵⁸ Parmentola, «*Poppea*» oltre la tradizione, cit.

che scrisse: «Le sottolineature ballettistiche hanno permesso tra l'altro ad un danzatore di far concorrenza, nel campo della gluteomania, alle fanciulle dell'attuale pubblicità» (cfr. Figura 5).⁵⁹

La dirompente presenza dei danzatori, interpreti delle coreografie curate da Flavio Bennati a Treviso e da Rocco e Bussotti a Torino e Venezia, ebbe un fine ben preciso nella concezione registica dell'autore. Egli spiegò a tal riguardo:

Andava escluso in ogni modo un apporto puramente decorativo (come solitamente si ritiene debbano essere i balletti nelle opere) [...], facendo di questi danzatori in un certo senso il filo rosso che legasse [...] in molti momenti la vicenda [...]. Per esempio, [...] la camera di Ottavia è, nella macchina scenografica ideata da Zancanaro, costituita da [...] un enorme divano con un fondale di specchi. Il fondale di specchi è una rispettosissima visualizzazione del famoso “delirio di specchi” di cui parla il libretto di Busenello [...].⁶⁰ E chi vediamo adagiata sul letto di Ottavia? Vediamo la stessa danzatrice con lo stesso costume – e dunque con gli stessi atteggiamenti – che aveva interpretato nel prologo il personaggio della Virtù.⁶¹

Come la ballerina interprete di Virtù fa eco con i suoi movimenti all'integrità morale di Ottavia (Figura 6) – sottolineata peraltro dal regista mediante un riferimento al personaggio mozartiano di Donna Anna, che tuttavia oggi non è possibile ricostruire –, così più in generale i danzatori ‘commentano’ determinati aspetti della vicenda.⁶² Tale obiettivo si palesa parimenti nel primo duetto di Poppea e Nerone, così descritto da Bussotti:

Chi vediamo [...] durante il primo gran duetto d'amore di addio [...], un addio talmente reiterato [...] che è praticamente un continuare a rifare l'amore senza interruzione? A questo punto [Poppea] dice anche la frase: “Non ho timore, per me guerreggia Amor e la Fortuna”.⁶³ E vediamo sulla scena lo stesso danzatore e la stessa danzatrice che hanno danzato i ruoli di Amor e di Fortuna (bendato lui, con le mani legate lei) intrecciare un duetto amoroso, cioè farci vedere quello che accade continuamente nell'animo e nei sensi e tra i corpi di Nerone e di Poppea.⁶⁴

⁵⁹ Vianello, *Poppea tutta d'oro*, cit.

⁶⁰ Il rimando è ai versi: «In braccio di Poppea, / tu dimori felice, e godi in tanto / il frequente cader de' pianti miei, / che van quasi formando / un diluvio di specchi 'n cui tu miri, / dentr'a le tue delizie i miei martiri»; cit. in Gian Francesco Busenello, *L'incoronazione di Poppea. Opera regia in tre atti*, in *Libretti d'opera italiani dal Seicento al Novecento*, a cura di Giovanna Gronda e Paolo Fabbri, Arnoldo Mondadori, Milano, 1997, pp. 49-105: 64.

⁶¹ Chiappini, *Trascrizione*, cit.

⁶² Il riferimento a Donna Anna è messo in luce da Degrada e confermato da Bussotti, *ibid.*

⁶³ Il rimando è ai versi: «No no, non temo no di noia alcuna. / Per me guerreggia Amor e la Fortuna»; cit. in Busenello, *L'incoronazione di Poppea*, cit., p. 62.

⁶⁴ Chiappini, *Trascrizione*, cit.

La funzione attribuita da Bussotti alla danza si palesa anche durante l'episodio in cui Arnalta canta a Poppea una ninna-nanna. Contemporaneamente, «dal lato opposto della scenografia, lo stesso danzatore che faceva Amore si avvolge come la dormiente in un lenzuolo, [...] in piedi invece che coricato» (cfr. *supra*, Figura 4).⁶⁵



Figura 6. Ottavia e Virtù (Venezia, Teatro La Fenice, 1977). © Archivio Storico Teatro La Fenice. Per gentile concessione.

Nel corso dello spettacolo, di grande effetto furono poi alcune mutazioni sceniche. Il passaggio dal dialogo tra Seneca e Ottavia al confronto tra il filosofo e l'imperatore è definito da Bussotti «uno dei massimi raggiungimenti visivi» dell'allestimento, con il letto della donna (Figura 6) che «si trasforma lentamente sotto i nostri stessi occhi nel trono di Nerone» (Figura 7).⁶⁶ Un'altra mutazione scenica particolarmente efficace fu quella tra l'episodio della morte di Seneca e il duetto di Nerone e Lucano «Or che Seneca è morto». Sono ancora le parole di Bussotti che permettono oggi di immaginare ciò a cui assistette il pubblico di allora:

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ *Ibid.*

E arriviamo alla morte di Seneca. [...] Di fatto vediamo un unico personaggio, in una peraltro severissima e perfettissima toga ricopiata dalle statue, [...] e [...] alcuni dei suoi familiari, cioè il gruppo del coro che piange la sua morte. Ma non dimentichiamo che nella realtà storica [...] Seneca [...] era un uomo incredibilmente ricco. E come viene simboleggiato questo fatto? Zancanaro di mano propria, andando in sartoria, ha realizzato un drappo [...] che noi abbiamo chiamato ‘il sudario di Seneca’, che è forse l’elemento – anche materialmente parlando – più prezioso di questo allestimento [...]. Seneca si fa togliere la toga, si fa ammantare di questo drappo [Figura 8] e, a un certo momento, ad un abbassamento di luce, dove nel buio sfruttiamo [...] quella pallidissima luce che rimane dalla buca del suggeritore [...], incamminandosi verso il buio (cioè verso la morte), in dissolvenza si trova in questa fantomatica, incredibile Piazza Navona, dove Nerone e Lucano stanno dicendo “Or che Seneca è morto” [Figura 9] – lo dicono nel momento in cui lo spettatore vede ancora Seneca sulla scena – “cantiam Lucano”.⁶⁷



Figura 7. Trono di Nerone (Venezia, Teatro La Fenice, 1977). © Archivio Storico Teatro La Fenice. Per gentile concessione.

⁶⁷ *Ibid.*



Figura 8. Seneca si appresta a essere avvolto nel sudario (Venezia, Teatro La Fenice, 1977). © Archivio Storico Teatro La Fenice. Per gentile concessione.

Con la regia dell'*Incoronazione di Poppea*, Bussotti si confronta con un tema a lui assai caro, ovvero il trionfo delle passioni e della sensualità. La celebrazione dell'*eros* in tutte le sue sfumature non può trascurare, nella sua visione, l'amore omosessuale, uno dei cardini della sua poetica.⁶⁸ Le recensioni critiche dell'allestimento non prendono in esame quest'ultimo elemento, limitandosi a osservare con sarcasmo la diuturna presenza sulla scena del corpo seminudo di Rocco.⁶⁹ Tale aspetto, tuttavia, non solo emerge da alcune fotografie, che immortalano numerose comparse maschili mentre esibiscono i propri corpi con grande sensualità (Figura 7), ma è rimasto anche impresso nella memoria di chi partecipò allo spettacolo.⁷⁰

⁶⁸ Sull'argomento cfr. Federica Marsico, *Le provocazioni di «Le Racine». L'erotismo 'selon' Sylvano Bussotti*, in *The Theatres of Sylvano Bussotti*, cit., pp. 277-298.

⁶⁹ Vianello, *Poppea tutta d'oro*, cit.

⁷⁰ Testimonianza (comunicata a chi scrive) di Michele Girardi, che partecipò alle recite veneziane come comparsa.

Osservando complessivamente la presenza di Monteverdi nella produzione di Bussotti, uno dei grandi protagonisti del teatro musicale novecentesco, si comprende quanto sia stato fondamentale per l'artista guardare a chi di quel teatro è stato il progenitore. L'inestimabile amore per una delle personalità più insigni dell'arte musicale del passato è dichiarato da lui stesso prima delle recite torinesi dell'*Incoronazione di Poppea*:

La musica sarà sempre più ricercata. Il mondo ne ha fame, la musica è nutrimento e rifugio. I classici non spariranno mai, i moderni si faranno strada secondo i meriti, e intanto l'elettrotecnica compie passi da gigante, ha già inferto fieri colpi, chissà che cosa ci prepara questo strano mostro che forse non riusciremo a dominare. Una cosa è certa, ascolteremo sempre musiche come quelle di Monteverdi e di Bach.⁷¹



Figura 9. Piazza Navona con Nerone e Lucano (Torino, Teatro Regio, 1977). Fotografia di Pier Giorgio Naretto. © Fondazione Teatro Regio di Torino. Per gentile concessione.

Sopravvivendo agli inarrestabili progressi tecnologici dell'uomo contemporaneo, la musica del 'Divin Claudio' rappresenta per Bussotti, dunque, un raro esempio di immortalità.

⁷¹ Intervista a Bussotti cit. in Cocchi e Moriondo, *Sylvano, l'imperatore*, cit.

Appendice

Elenco dei bozzetti e dei figurini per *L'incoronazione di Poppea* esposti al Teatro La Fenice dal 24 maggio al 3 giugno 1977. La numerazione corrisponde a quella riportata nell'opuscolo della mostra.⁷²

Bozzetti

- 12 Poppea
- 13 Siparietto
- 14 Siparietto (part.)
- 15 Piazza Navona
- 16 Progetto per l'incoronazione
- 17 Casa di Poppea – atto I, scena 2
- 18 Atto I, scena 3
- 19 Trono di Nerone – finale atto I
- 20 Atto I e II, scena 1
- 21 Atto II, pannelli superiori ed inferiori della scena 2
- 22 Atto II, scena 3
- 23 Fondale per il finale dell'opera
- 24 Finale dell'opera

Figurini

- 15 Poppea
- 16 Nerone
- 17 Ottavia
- 18 Ottone
- 19 Seneca
- 20 Due fanciulle – nubi
- 21 Arnalta
- 22 Lucano e due soldati
- 23 Valletto e damigella
- 24 Amore e Mercurio
- 25 Virtù e Fortuna
- 26 Comparse
- 27 Coro
- 28 Spade, pugnali e scettri

⁷² Per i bozzetti cfr. «*L'incoronazione di Poppea*» di Claudio Monteverdi, cit., p. 1; per i figurini *ivi*, p. 8.

I figurini, parzialmente riprodotti nell'opuscolo della mostra e nei programmi di sala di Treviso e Venezia,⁷³ sono stati interamente pubblicati nel catalogo di una successiva esposizione dei lavori di Zancanaro commissionati dalla Fenice.⁷⁴ I bozzetti, invece, non sono riprodotti in un'unica pubblicazione; tuttavia, sono quasi tutti rintracciabili nei suddetti testi, salvo quelli intitolati «Poppea» e «Piazza Navona».⁷⁵

Post scriptum. Il saggio rispecchia lo stato delle fonti antecedente all'acquisizione dell'archivio musicale di Bussotti da parte del Centro Studi e Ricerche "NoMus" di Milano nel dicembre 2021. Nel Fondo Sylvano Bussotti ivi depositato si conserva l'autografo del *Suicidio di Seneca*, in una cartellina di cartoncino su cui il compositore ha scritto il seguente titolo: *BUSSOTTI/MONTEVERDI "Suicidio di Seneca,, (collage con manoscritto originale) ossia "Amici, amici," (le ultime parole di Seneca).*

⁷³ Si tratta dei figurini di Ottavia, Arnalta («*L'incoronazione di Poppea*» di Claudio Monteverdi, cit., p. 8; PDS-Venezia, p. 514), Lucano con due soldati («*L'incoronazione di Poppea*» di Claudio Monteverdi, cit., p. 9), valletto con damigella (PDS-Venezia, p. 514) e Amore-Mercurio (ibid.; «*L'incoronazione di Poppea*» di Claudio Monteverdi, cit., p. 9). Per i figurini di Poppea, Nerone, Ottone e Seneca cfr. anche PDS-Treviso, tavole senza numero di pagina.

⁷⁴ *Tono Zancanaro*, cit., pp. 44-51. Il catalogo riproduce anche un disegno preparatorio per i volti di Ottavia e Ottone (ivi, p. 50).

⁷⁵ Si riportano di seguito i luoghi in cui sono riprodotti i bozzetti, distinguendo questi ultimi con la lettera «B» seguita da una cifra, che si riferisce all'elenco riportato in questa appendice. B13: PDS-Treviso, tavola senza numero di pagina; «*L'incoronazione di Poppea*» di Claudio Monteverdi, cit., p. 9; PDS-Venezia, p. 500; *Tono Zancanaro*, cit., p. 56. B14 (ipotizzando che si tratti dell'arlecchino esterno presente in tutta l'opera e che è incluso in B13): PDS-Treviso, tavola senza numero di pagina. B16: PDS-Venezia, p. 492; «*L'incoronazione di Poppea*» di Claudio Monteverdi, cit., p. 4; *Tono Zancanaro*, cit., p. 54. B17: PDS-Treviso, tavola senza numero di pagina; *Tono Zancanaro*, cit., p. 52. B18: PDS-Treviso, tavola senza numero di pagina; *Tono Zancanaro*, cit., p. 53. B19: PDS-Treviso, tavola senza numero di pagina; *Tono Zancanaro*, cit., p. 55. B20: PDS-Treviso, tavola senza numero di pagina; *Tono Zancanaro*, cit., p. 57 (la didascalia «Ricordo di Varsavia distrutta» è errata). B21: PDS-Treviso, tavola senza numero di pagina. B22: PDS-Venezia, p. 493; PDS-Treviso, tavola senza numero di pagina. B23: PDS-Treviso, tavola senza numero di pagina. B24: PDS-Treviso, tavola senza numero di pagina; *Tono Zancanaro*, cit., p. 58.

Alessandro Maras

Fausto Razzi e la ‘parola’ di Monteverdi*

1. Razzi fra avanguardia e Manierismo

L’attenzione di Fausto Razzi nei confronti di Monteverdi è stata costante. Prova ne sia il repertorio del Gruppo “Recitar cantando” – ensemble vocale e strumentale nei cui ranghi hanno militato dal 1976 numerosi musicisti¹ – attraverso il quale Razzi ha proposto una personale e autonoma interpretazione della musica del Cremonese e dei compositori dell’epoca del Manierismo,² esplicitata anche in numerosi saggi di stampo musicologico, didattico e divulgativo redatti a partire

* Per la stesura del presente saggio è stato fondamentale un confronto con il M° Fausto Razzi, che ha anche messo gentilmente a mia disposizione alcuni materiali inediti. A lui vada il mio più sentito ringraziamento.

¹ Fra i molti musicisti che hanno collaborato con questo gruppo si ricordano: i cantanti Patrizia Bovi, Gloria Campitelli, Emanuela Deffai, Ada Finelli, Orietta Moffa, Maria Vittoria Romano, Angelo Degli Innocenti, Giorgio Gatti, Ugo Trama; gli strumentisti Alberto Conti, Enrico Balboni, Davide Amodio, Franco Presutti, Humberto Orellana Quiroz.

² Definizione frequentemente utilizzata da Razzi per definire il periodo di transizione fra le musiche del Cinquecento e quelle del Seicento – quello, in sintesi, dominato da Monteverdi – avvicinandolo al contemporaneo periodo pittorico. Cfr. Edoardo Sanguineti, *Avanguardia e coscienza del passato. A colloquio con Fausto Razzi*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», XXXIII/1, 1999, pp. 71-92: 73, e Fausto Razzi, *Polyphony of the “Seconda Prattica”: Performance Practice in Italian Vocal Music of the Mannerist Era*, «Early Music», VIII/3, 1980, pp. 298-311. Su Manierismo e musica si veda Tim Carter, *Renaissance, Mannerism, Baroque*, in *The Cambridge History of Seventeenth-Century Music*, ed. by Tim Carter and John Butt, Cambridge University Press, Cambridge, 2005, pp. 1-26: 8-11.

dall'ultimo quarto del secolo scorso fino all'epoca presente.³ La prospettiva dalla quale Razzi guarda Monteverdi è peculiare, poiché assomma le sue competenze di esecutore con quelle di didatta e soprattutto di compositore d'avanguardia.

Ancora nel 1988 Paola Bernardi poneva la questione al compositore stesso: «da tempo mi chiedo come possano in te coesistere due persone diverse: il Fausto Razzi che maneggia computer, che scrive, che è avanguardista, con il Fausto Razzi che si cala nella realtà di Monteverdi e Caccini». ⁴ Sono due attività che il musicista romano pratica talvolta contemporaneamente e che, in ogni caso, partecipano di un comune contesto socio-culturale e periodo storico, muovendo da esigenze creative e musicali contemporanee: l'una dall'esplorazione compositiva delle avanguardie, l'altra dall'*early music revival*. I due 'mestieri' inquadrano un preciso metodo di lavoro, nel quale le diverse competenze si intersecano e si compenetrano. Tant'è vero che Razzi risponde a Bernardi in questi termini: «penso che tra il mio essere a un tempo compositore e interprete di Monteverdi non ci sia poi una reale distanza. Spesso mi è capitato di dedicarmi contemporaneamente alle due attività, e in questi casi la possibilità di dedicarmi all'una mi ha aiutato a sollevarmi dalla fatica che avevo provato nel dedicarmi all'altra, e viceversa». ⁵

Come interpretare allora quest'attività bifronte, queste due pratiche distinte ma contigue, entrambe in un certo qual modo attivate attraverso lo stretto contatto con Monteverdi? È necessario tornare al difficile concetto di avanguardia. Razzi lo concepisce come una «categoria storica ricorrente», la cui portata non può essere limitata «esclusivamente alla nostra epoca, agli anni del secondo dopoguerra, a Darmstadt». ⁶ Anzi: la sua ricorsività può essere rintracciata anche e soprattutto in un 'rivoluzionario' come Monteverdi. La sua idea trae spunto dal pensiero di Gaetano Cesari, fra i primi musicologi monteverdiani novecenteschi e autore molto ricorrente nel pensiero di Razzi, ⁷ il quale già nel 1910 scriveva che «l'epoca del Monteverdi, non lo dobbiamo dimenticare, fu di transizione violenta, e, come in tutte le epoche congeneri, il vecchio ed il nuovo stanno ancora in essa l'uno accanto all'altro, spesso in contrasto». ⁸ Precisa Razzi che

³ Il primo contributo di Fausto Razzi in questo campo è *Critica dell'esecuzione nella musica vocale profana in Italia fra il 1550 e il 1600*, «Musica/Realtà», 1, aprile 1980, pp. 43-60.

⁴ In Fausto Razzi, *Struttura, testo, voce*, in *La vocalità nella musica italiana contemporanea*, s.e., Roma, 1996 (Quaderni dell'I.R.T.E.M., 19), pp. 37-51: 46.

⁵ *Ivi*, p. 47.

⁶ Fausto Razzi, *Quale Monteverdi?*, «Musica/Realtà», 42, 1993, pp. 5-11: 5.

⁷ Cfr. ad esempio Fausto Razzi, *Cesari trascrittore*, «Annali della Biblioteca statale e libreria civica di Cremona», 40, 1989, pp. 89-95.

⁸ Gaetano Cesari, *L'Orfeo di Cl. Monteverdi all' "Associazione di Amici della Musica" di Milano*, «Rivista Musicale Italiana», XVII, 1910, pp. 132-178: 156, parzialmente citato in

Senza alcun dubbio, di avanguardia è stata la ricerca della cerchia di compositori operante tra la fine del Cinquecento e l'inizio del secolo seguente: di avanguardia, per il contrasto (apparentemente insanabile) con le idee della generazione precedente; di avanguardia anche per l'insostenibilità di affermazioni come quella sull'incomprensibilità dei testi nella musica polifonica (giudizio inconcepibile, considerando le caratteristiche dell'ambiente culturale in cui fu formulato, ma perfettamente logico se si pensa alla necessità di difendere le proprie idee con l'arma – anche – della polemica). Un'avanguardia dunque – e soprattutto – per le conseguenze e i risultati di quelle posizioni, grazie alle quali sono stati definitivamente messi da parte una cultura, una sensibilità, una tecnica, un *mondo*, in sostanza: con il quale tuttavia [...] non è stato però reciso il filo e spezzata la continuità.⁹

Si noti che accanto a «contrasto», «polemica», «discontinuità», Razzi collega l'idea di avanguardia anche al lavoro sulla parola, o meglio, al rapporto della musica e dei musicisti con quello che l'amico Edoardo Sanguineti chiamò «l'orizzonte della parola».¹⁰ Simile, agli occhi del compositore romano, è l'intensità con la quale le due avanguardie hanno lavorato con le molteplici possibilità offerte dalla parola. Da una parte stanno le avanguardie novecentesche che creano con «la parola che racconta e che veicola un messaggio, oppure la parola che dice solo se stessa, puro vettore di suono e di vocalità, la parola come sopravvivenza-relitto, come memoria e come simbolo, come immagine grafica, semplice ideogramma da vedere e/o da proiettare».¹¹ D'altro canto è ormai assodato il fatto che la poetica di Monteverdi si svolga in «un contesto fortemente orientato alla parola [*word-oriented*], dove l'interpretazione del testo era fondamentale per lo stile stesso»,¹² e nel cui studio il musicologo, ma anche l'esecutore, non possono prescindere dall'esegesi del testo poetico, dei suoi fattori deittici e mimetici.¹³

Razzi, *Quale Monteverdi?*, cit., p. 5.

⁹ Razzi, *Quale Monteverdi?*, cit., pp. 5-6.

¹⁰ Mi riferisco qui ai concetti esposti in Luigi Pestalozza, *Critica spettacolare della spettacolarità. Conversazione con Edoardo Sanguineti*, in Edoardo Sanguineti, *Per musica*, a cura di Luigi Pestalozza, Ricordi-Mucchi, Milano-Modena, 1993, pp. 9-24: 11.

¹¹ Gianmario Borio, Giordano Ferrari e Daniela Tortora, *Introduzione*, in *Teatro di avanguardia e composizione sperimentale per la scena in Italia: 1950-1975*, a cura di Gianmario Borio, Giordano Ferrari e Daniela Tortora, Fondazione Giorgio Cini Onlus, Venezia, 2017, pp. VII-XXXII: XVI.

¹² Ellen Rosand, *Opera in Seventeenth-Century Venice: The Creation of a Genre*, University of California Press, Berkeley, 1991, p. 359.

¹³ Cfr. Ellen Rosand, *Monteverdi's Mimetic Art: L'incoronazione di Poppea*, «Cambridge Opera Journal», I/2, 1989, pp. 113-137; Mauro Calcagno, «Imitar col canto chi parla»: Monteverdi and the Creation of a Language for Musical Theater, «Journal of the American Musicological

Se le tangenze fra le due epoche sono dunque molte, è necessario segnalare come le modalità con cui Razzi affronta il repertorio monteverdiano non coincidano con quelle utilizzate da molti compositori coevi: il suo Monteverdi non viene attualizzato, modernizzato, rielaborato alla luce dei cambiamenti socio-culturali contemporanei, così come invece ad esempio successe negli esperimenti di Domenico Guaccero (*Combattimento di Tancredi e Clorinda*, 1980) o Luciano Berio (*Orfeo B*, 1984).¹⁴ Il musicista romano preferisce attenersi al dettato originario, offrendo piuttosto le proprie capacità di attento interprete-esecutore alla regia di artisti come Egisto Macchi o Sylvano Bussotti.¹⁵ E tuttavia, il suo scopo – analogo per molti versi alla scuola del coetaneo Alan Curtis e per tanti aspetti opposto alla sponda Harnoncourt – non è tanto di offrire all'ascoltatore una partitura 'pulita', priva di aggiunte o elaborazioni posteriori al compositore, quanto di riportare in vita il significato che Monteverdi ha inteso veicolare attraverso la musica nel suo rapporto con la parola. La fedeltà alla notazione, ai segni sullo spartito, diventa allora secondaria rispetto a ciò che il Cremonese ha implicitamente espresso attraverso la messa in musica delle parole. Più che intervenire su Monteverdi, Razzi preferisce ricostruirne il messaggio, preoccupandosi al contempo di gestirne l'eredità. Ciò è evidente in diversi saggi in cui affronta il repertorio monteverdiano, i quali non si configurano tanto come un'analisi musicologica quanto quasi come un manuale, una serie di istruzioni per l'interprete, realizzati da un compositore d'avanguardia con l'intento di formare una nuova generazione non solo di musicisti ma di persone sensibili alle sollecitazioni dell'evento musicale del presente e del lontano passato. Distillando dunque le problematiche generali per fornire una guida all'interprete monteverdiano, Razzi cerca di pervenire all'«essenziale (essenzialità=qualità)» – come scriverà assieme a Macchi in un'inattuata *Ipotesi di laboratorio teatrale riferito al teatro musicale del '600, '700 e '900* (1984) –,¹⁶ discrimine che egli pone fra le letture monteverdiane

Society», LV/3, 2002, pp. 383-431.

¹⁴ Su questi lavori rimando ai seguenti contributi presenti in questo volume: Angela Carone, *Dalla teoria alla pratica. Claudio Monteverdi secondo Domenico Guaccero*, pp. 141-160; Rodolfo Baroncini, *Squarci di ricezione monteverdiana da Berio in poi: il Combattimento di Tancredi e Clorinda e un recentissimo sequel di Ambrosini*, pp. 161-193. In particolare sul lavoro beriano si veda Angela Ida De Benedictis, *L'épiphanie d'un Orfeo redécouvert: notes sur la reconstruction du projet collectif conçu par Luciano Berio entre 1984 et 1986*, in *Orphée aujourd'hui. Lire, interpréter...*, éd. par Giordano Ferrari et Joël Heuillon, L'Harmattan, Paris, 2019, pp. 185-198.

¹⁵ Cfr. *infra*.

¹⁶ Egisto Macchi e Fausto Razzi, *Ipotesi di laboratorio teatrale riferito al teatro musicale del '600, '700 e '900*, testo dattiloscritto, 2 ff. (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Istituto per la Musica, Fondo Egisto Macchi).

attuali e quelle di derivazione ottocentesca o neoclassica.

Proprio il risarcimento dell'«essenziale» all'esecuzione di Monteverdi è il punto di avvio dell'attività di Razzi in questo campo, resa tuttavia difficoltosa dal pervasivo ma approssimativo approccio delle precedenti generazioni – *scil.* Malipiero – e dalla contemporanea diffusione di alcune autonome (ma imprecise) metodologie filologiche. Alle generazioni precedenti Razzi riconosce senza dubbio diversi meriti – e non si dimentichi che egli fu allievo di Petrassi, al quale fu a lungo legato anche da un rapporto di amicizia¹⁷ – fra i quali quello di aver saputo ridare *vita* ad una letteratura sepolta, ma non ne tollera le pastoie che la vincolano, suo malgrado, alla tradizione ottocentesca. D'altra parte, se messe a confronto con le letture filologiche contemporanee, Razzi confessa di

apprezzare forse maggiormente esecuzioni storiche come quella di Nadia Boulanger che non le recenti interpretazioni di Rogers, Leppard o Harnoncourt: se infatti si supera il senso di repulsione provocato dall'ascolto di un Monteverdi con pianoforte – oggi totalmente inaccettabile –, nel primo caso viene proposta una lettura per alcuni aspetti più attenta a soluzioni flessibili ed espressive, secondo le indicazioni dei teorici e compositori del tempo: o, in altre parole, il confronto dei due tipi di interpretazione (dal punto di vista del rapporto tra conoscenze filologiche e risultati espressivi) mi pare si possa tranquillamente risolvere a favore del primo.¹⁸

A confronto con certe esecuzioni contemporanee, anche la «posizione istintiva, *musicale*, astorica di Malipiero»¹⁹ può essere recuperata, allo stesso modo in cui è più che accettabile l'atteggiamento di Wilhelm Furtwängler nei confronti di Mozart, nel quale «un'analisi razionale/oggettiva [è] unita ad un'intuizione di ordine irrazionale/emotivo, il cui apporto però non viene eliminato, come nelle letture oggettive, ma lucidamente controllato».²⁰

Secondo Razzi i principali ostacoli che limitano la corretta esecuzione della musica monteverdiana risiedono nell'ambigua esplicitazione del rapporto fra linguaggio verbale e musicale, nell'inappropriata emissione sonora in

¹⁷ I rapporti fra Razzi e Petrassi sono rievocati in Sanguineti, *Avanguardia e coscienza del passato*, cit., pp. 71-72. Di Petrassi, Razzi ricorda fra l'altro «una lezione – per la quale potrei anche usare il termine 'emozionante' – sul *Lamento della Ninfa* di Monteverdi». *Ivi*, p. 73.

¹⁸ Fausto Razzi, *Malipiero revisore di Monteverdi*, in G. F. Malipiero e le nuove forme della musica europea, a cura di Luigi Pestalozza, UNICOPLI, Milano, 1984, pp. 83-90: 88-89. Altrove Razzi farà anche i nomi di Anthony Rooley e Andrew Parrott. Cfr. Razzi, *Quale Monteverdi?*, cit., p. 10.

¹⁹ Razzi, *Malipiero revisore di Monteverdi*, cit., pp. 86-87.

²⁰ Fausto Razzi, *Considerazioni sul Recitar cantando*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», XLI/3, 2007, pp. 353-390: 364.

ambito vocale, e talvolta anche nell'orchestrazione (ossia, ad esempio, in una realizzazione artificiosa del basso continuo o nella scelta di strumenti musicali inadeguati). Non solo da un punto di vista epistemologico, ma anche cronologico, la prima tappa nel percorso di Razzi attorno e dentro a Monteverdi ha coinciso con l'incontro con Gian Francesco Malipiero e con la sua visione del Cremonese. Lì il compositore romano si trovò a fare i conti da una parte con l'eredità dell'estetica musicale interbellica e dall'altra con il graduale spostamento dalla preminenza della figura del compositore-revisore verso quella dell'esecutore-interprete. Questo mutamento radicale nel paradigma esecutivo e filologico avrebbe finito per annullare totalmente il contributo che il compositore contemporaneo avrebbe potuto fornire alla lettura del compositore manierista: «non mi sembra [...] possibile un'interpretazione del passato che prescindano dal presente», protestava Razzi stesso.²¹

È dunque in questione la differenza fra un'interpretazione di Monteverdi che cerchi di decifrarne i segni – musicali, essenzialmente – presenti nei suoi manoscritti, e una che tenti di far rivivere le intenzioni che hanno innervato quelle partiture fin dalla loro nascita, attuabile da una sensibilità che spesso non può appartenere che a un compositore.

L'attenzione di chi, occupandosi di composizione, si ponga di fronte alle musiche di un compositore del passato sarà principalmente rivolta a indagare le ragioni del linguaggio e delle scelte, all'analisi di tutto l'arco lungo il quale si è costantemente sviluppata la ricerca, per essere in grado di comprenderne a fondo il *pensiero* e la vitalità, dunque l'energia che ancor oggi quelle musiche sono in grado di produrre. Un atteggiamento, questo, che non mi sembra di poter riscontrare finora: i musicologi e gli interpreti, per motivi diversi, si arrestano *alla soglia* del problema [...].²²

2. Il Monteverdi di Razzi fra Malipiero e l'avanguardia: *L'incoronazione di Poppea*

Nello stesso periodo in cui fonda il Gruppo "Recitar cantando", Razzi riceve da

²¹ E prosegue: «Se noi oggi abbiamo la necessità di conoscere meglio Mozart o Monteverdi, per citare i due autori che più amo e che meglio conosco, ci sarà pure una ragione. Ma se ci rifugiamo in un *Divertimento* di Mozart solo per fuggire dal mondo che ci circonda, questa sarà pure una decisione che renderà migliore la nostra vita, ma certo di Mozart non avremo compreso molto. Ritengo quindi che non debba esserci frattura tra il nostro essere oggi in un certo modo e il nostro rivolgerci a un passato, che dobbiamo conoscere per quello che è». Cit. in Razzi, *Struttura, testo, voce*, cit., p. 47.

²² Razzi, *Quale Monteverdi?*, cit., p. 5.

Gianpiero Taverna, per conto del Teatro Regio di Torino, l'incarico di rivedere e integrare la partitura dell'*Incoronazione di Poppea* sulla base della versione orchestrata da Malipiero fra il 1937 e il 1943.²³ L'allestimento sarebbe stato quello del Teatro Comunale di Treviso, dove l'opera era stata messa in scena nel 1975 con la regia e le coreografie di Sylvano Bussotti,²⁴ le scene e i costumi di Tono Zancanaro,²⁵ e la direzione d'orchestra di Angelo Ephrikian.²⁶

«Si trattava – sostiene Razzi – di riprendere senza troppo evidenti soluzioni di continuità quello che possiamo senz'altro considerare un *estratto* dell'opera monteverdiana: Malipiero infatti aveva ridotto ad un'ora e mezza di musica una partitura che dura ben più del doppio».²⁷ Questa mutilazione, lungi dall'essere imputabile al solo estro di Malipiero, si inseriva pienamente nel solco di una restituzione alla modernità, quasi una 'rivitalizzazione', dell'opera di Monteverdi (e non solo dell'*Incoronazione* ma anche e soprattutto dell'*Orfeo*),²⁸ diretta da una parte, come sostiene Guido Salvetti, a «ricreare un 'gusto' strumentale, vocale, scenico, drammatico» seicentesco, dall'altra a soddisfare le esigenze del «pubblico dei teatri moderni [...] storicamente conformato con propensione a strutture drammatiche, a qualità fonico-timbriche profondamente diverse dall'esperienza teatrale e musicale del Seicento».²⁹

Malipiero stesso, pur avendo realizzato la trascrizione integrale dell'*Incoronazione* con le varianti dei due manoscritti di Napoli e di Venezia³⁰

²³ Razzi lavora sull'edizione orchestrale Heugel, Parigi, 1954.

²⁴ Con Bussotti, Razzi collaborerà anche per la realizzazione di *Rappresentazione di anima et di corpo* di Emilio de' Cavalieri (XXXVII Settimana musicale senese, 1980). Cfr. Erasmo Valente, *Una sfida a armi pari tra l'Anima e il Corpo*, «l'Unità», 2 settembre 1980, p. 6. Si veda, in questo volume, Federica Marsico, *La prospettiva di Sylvano Bussotti nella ricezione novecentesca di Monteverdi*, pp. 91-117.

²⁵ Bussotti e Zancanaro ripresentavano con alcune modifiche l'allestimento dell'*Incoronazione* di Monteverdi-Malipiero realizzato l'anno precedente al Teatro Comunale di Treviso. Dalle scenografie realizzate per questo allestimento, ha origine la figura delle «Poppee» nell'arte di Zancanaro. Cfr. Archivio Storico "Tono Zancanaro": <http://www.tonozancanaro.it/le-donne-di-tono.html> (ultimo accesso: 22 novembre 2020).

²⁶ L'*Incoronazione* verrà replicata con lo stesso allestimento e lo stesso cast (ma con la direzione di Gabriele Bellini e alcune sostituzioni fra i comprimari) al Teatro La Fenice di Venezia per sei recite fra il 26 maggio e il 3 giugno 1977. La locandina dello spettacolo è conservata nell'Archivio storico del Teatro, ed è consultabile all'indirizzo http://archiviostorico.teatrolafenice.it/scheda_0.php?ID=17375 (ultimo accesso: 30 novembre 2020).

²⁷ Razzi, *Malipiero revisore di Monteverdi*, cit., p. 83.

²⁸ Cfr. Federico Lazzaro, *I meccanismi recettivi della musica antica nelle trascrizioni novecentesche dell'Orfeo di Monteverdi*, «Il Saggiatore musicale», XVII/2, 2010, pp. 197-236.

²⁹ Guido Salvetti, *Alcuni criteri nella rielaborazione ed orchestrazione dell'"Incoronazione"*, «Rivista Italiana di Musicologia», II/2, 1967, pp. 332-340: 332.

³⁰ Nel volume XIII di Claudio Monteverdi, *Tutte le opere*, a cura di Gian Francesco Malipiero, Universal, Wien, 1931.

– la base, fra l'altro, dell'orchestrazione di Razzi –, aveva fatto dire ad uno spettro del Cremonese in un ben famoso scritto: «Mi rendo conto quanto sia noioso assistere, per esempio, all'*Incoronazione di Poppea*, con quel libretto del Busenello, troppo devoto agli Dei di cartapesta e poi, dopo essere abituati alla grande sonorità dell'orchestra, chi può tollerare per quattro e più ore le voci accompagnate dal ronzio del clavicembalo, di quando in quando interrotto da brevi ritornelli strumentali?».³¹ Tagli e restauri dell'originale *Incoronazione* si rendevano dunque necessari. In questa direzione si mossero fra l'altro molteplici revisioni italiane, come quella di Gaetano Cesari (1910), di Giacomo Benvenuti (1937), e in epoche più recenti – fin dentro l'epoca dell'*early music revival* – di Giorgio Federico Ghedini (1953) e Riccardo Nielsen (1966).³²

Il compito del compositore romano sarebbe stato di lavorare dunque non tanto su Monteverdi stesso, ma su un'attualizzazione dell'*Incoronazione* – su un «restauro in stile moderno»³³ –, smorzando i caratteri che Malipiero aveva attribuito all'opera e bilanciandoli il più possibile con gli strumenti offerti dalla filologia contemporanea. Razzi si occupò quindi dell'*Incoronazione* di Monteverdi-Malipiero operando su due piani: quello dell'orchestrazione, cercando di attutire l'impatto di un 'suono' primo-novecentesco, e quello della drammaturgia, restituendo all'opera la presenza di numerosi personaggi divini o allegorici e la funzione comprimaria di alcuni soggetti centrali.

L'orchestra di Malipiero prevedeva l'impiego di archi, coppie di fiati (oboi, flauti, clarinetti, fagotti e corni) e, in funzione coloristica, un'arpa e un pianoforte. Razzi non modifica nella sostanza queste scelte, pur apportando modifiche degne comunque di nota: sostituisce il pianoforte con il cembalo, mentre, nelle sezioni da lui stesso orchestrate, non impiega né i clarinetti né l'arpa, che considera «datati».³⁴ Infine, i timbri vocali rimangono quelli scelti da Malipiero: Nerone è tenore invece che soprano, mentre il contralto Ottone diventa baritono, come peraltro nella maggior parte delle revisioni di quegli anni.³⁵ In ambito strutturale, Razzi poi compie diverse integrazioni, riassunte

³¹ Gian Francesco Malipiero, *Così parlo Claudio Monteverdi*, All'insegna del pesce d'oro, Milano, 1967, p. 13.

³² Sulla versione di Cesari, cfr. Paolo Giorgi, "L'*Incoronazione di Poppea*" di Gaetano Cesari: *Monteverdi in un'inedita versione novecentesca*, «Philomusica on-line», IX/2, 2010, pp. 308-352; su quelle di Benvenuti e Ghedini, cfr. Salvetti, *Alcuni criteri nella rielaborazione ed orchestrazione dell'"Incoronazione"*, cit. Una lista completa delle orchestrazioni e delle revisioni dell'*Incoronazione* si trova in Ellen Rosand, *Monteverdi's Last Operas. A Venetian Trilogy*, University of California Press, Berkeley, 2007, p. 29.

³³ Cfr. Fiamma Nicolodi, *Restauri in stile moderno*, in Ead., *Gusti e tendenze del Novecento musicale in Italia*, Sansoni, Firenze, 1982, pp. 119-161.

³⁴ Razzi, *Malipiero revisore di Monteverdi*, cit., p. 85.

³⁵ Si veda ad esempio Claudio Monteverdi, *L'incoronazione di Poppea*, revisione di Riccardo

nella Tabella 1 (l'asterisco segnala le scene radicalmente reinserite).³⁶

Atto	Scena	Battute integrate	Personaggi / Musica
Prologo		31-147	Sinfonia sostituita con la versione di Napoli; ripristinato il dialogo Fortuna-Virtù
I	5	697-732 / 793-828 / 841-854	Nutrice-Ottavia (con tagli)
	6	1014-1029	Ampliato il personaggio di Ottavia
	8	1065-1097	Seneca-Pallade («Seneca, io miro in cielo infausti rai»)
	12*	1612-1648	Ottone («Oton, torna in te stesso»)
	13*	1649-1749	Ottone-Drusilla («Pur sempre di Poppea»)
II	1	26-102	Ripristinato il personaggio di Mercurio
	2	103-115 / 150-167 / 203-221	Ampliato il dialogo fra Seneca e Liberto
	5	397-441	Ampliato il dialogo fra il Valletto e la Damigella
	8*	592-634 / 645-671	Ottone («I miei subiti sdegni», con taglio)
	9*	672-733 / 746-766 / 776-798	Ottone-Ottavia («Tu che dagli avi miei», con tagli)
	10	799-834	Drusilla («Felice cor mio»)
	11*	949-977 / 981-1055	Ottone-Drusilla («Io non so dov'io vada», con taglio)
	12	1056-1141	Poppea-Arnalta («Hor che Seneca è morto»)
	13*	1196-1220 / 1239-1271	Amore («Dorme, l'incauta dorme») con taglio
	14*	1272-1371	Tentato omicidio di Poppea (Ottone: «Eccomi trasformato»)
	15	1372-1383	Ripristinato l'intervento di Amore
III	1*	1-37	Drusilla («O felice Drusilla»)
	2*	38-61	Drusilla, Arnalta e Littore
	3*	62-170	Arnalta, Nerone, Drusilla, Littore
	4*	171-228 / 293-313	Ottone, Nerone, Drusilla, littori (con un consistente taglio)
	8*	775-841	Ripristinato il duetto «Pur ti miro» (Poppea-Nerone)

Tabella 1. Integrazioni di Fausto Razzi all'*Incoronazione di Poppea* di Monteverdi-Malipiero.

In totale le battute integrate sono più di 1400: più corpose sono le aggiunte al secondo atto – sebbene al terzo siano state restituite cinque scene intere –,

Nielsen, Bongiovanni, Bologna, 1965. Questo il cast della prima torinese della versione Malipiero-Razzi, avvenuta il 6 aprile 1977: Margherita Rinaldi (Poppea), Oslavio Di Credico (Nerone), Alessandro Corbelli (Ottone e Mercurio), Ileana Sinnone (Ottavia, Amore e Venere), Giancarlo Luccardi (Seneca), Alida Ferrarini (Drusilla, damigella e Virtù), Eleonora Jankovich (Arnalta e nutrice), Adriana Martino (valletto, Fortuna e Pallade), Giuseppe Baratti (Lucano e I soldato), Franco Sai (liberto e II soldato), Armando Sorbara (littore).

³⁶ I numeri di battuta si riferiscono alla trascrizione contenuta nel volume XIII di Monteverdi, *Tutte le opere*, cit.

mentre sono più limitate negli altri due (382 battute in più nel primo atto, 310 nel terzo, contro le 726 del secondo). In questo modo Razzi riesce a ristabilire l'intreccio ideato da Francesco Busenello – che Malipiero faceva terminare con la vera e propria incoronazione di Poppea (atto III, scena 7) – recuperando fra l'altro il personaggio chiave di Drusilla attraverso alcuni momenti salienti come il duetto dell'atto I, scena 13, o le arie «Felice cor mio» (atto II, scena 10) e «O felice Drusilla» (atto III, scena 1). Le aggiunte consentono poi di approfondire maggiormente i caratteri psicologici dei singoli personaggi e, in parte, il controverso *ethos* dell'intera opera: Seneca ne è un esempio, e Ottone – con le due arie «Otton, torna in te stesso» (atto I, scena 12) e «I miei subiti sdegni» (atto II, scena 8) – ne è la conferma. Un discorso a parte merita la ricomparsa degli «Dei di cartapesta» (ritornano Pallade, Mercurio e Amore, 'doppiati' in scena dalle coreografie di Bussotti),³⁷ che se in certa misura si deve ad un'esplicita volontà del regista e al suo ben noto interesse verso la mitologia classica,³⁸ si possono senza dubbio collegare anche al rispetto di Razzi per il libretto – diametralmente opposto alla disattenzione di Malipiero, secondo il quale «una ripresa del teatro monteverdiano non è possibile [...] se non si ritoccano [...] i libretti».³⁹

Pur nello sforzo di mantenere una coerenza sonora e drammaturgica – e di non tradire né Monteverdi né Malipiero – l'insieme creato da Razzi prova comunque a slegarsi dall'operazione malipieriana, tanto che «ad un orecchio avvertito», scrive Massimo Mila, «non sfuggono le giunture delle due versioni. (Il pubblico si provi, per esempio, a paragonare il 'suono' delle parti dove c'è Drusilla, con quelle di Poppea o di Seneca)».⁴⁰ L'orchestrazione di Razzi, rispetto a quella di Malipiero, è in effetti più leggera – quando deve sostenere l'intera aria o il semplice melisma – e più variegata – nei punti in cui cerca di rispettare l'intolleranza del Veneziano verso il cembalo, oppure di annullare il «tedio del recitativo» a causa del quale quasi metà dell'opera era stata tagliata. Il basso continuo viene allora realizzato talvolta con cembalo e violoncello (ad esempio nell'atto II, scena 2), talvolta con un ensemble cameristico di archi (ad esempio nell'atto II, scena 13 con viole e tre violoncelli soli), talvolta con l'alternanza di archi e combinazioni di fiati soli (ad esempio nell'atto II, scena 9). Razzi sfrutta poi in maggior misura alcuni dispositivi timbrico-sonori, come il pizzicato o le

³⁷ I ballerini della prima torinese furono Laura Carraro (Virtù), Marita Marchioretto (Fortuna e Pallade), Rocco Quaglia (Amore), Piero Martelletta (Mercurio).

³⁸ Cfr. Paolo Gallarati, «Poppea» al Regio per Bussotti regista, «La Stampa», 3 aprile 1977, p. 9.

³⁹ Gian Francesco Malipiero, *Claudio Monteverdi. Commiato*, in Id., *Il filo d'Arianna*, Einaudi, Torino, 1966, p. 98. Cfr. Razzi, *Malipiero revisore di Monteverdi*, cit., pp. 84 e 87.

⁴⁰ Massimo Mila, *Il "capolavoro" di Monteverdi*, «La Stampa», 8 aprile 1977, p. 7.

note non vibrare agli archi (sotto al fermo «Innocente son io» di Drusilla, atto III, scena 3, ad esempio), o i corni chiusi, o ancora il fagotto nel registro acuto a complemento degli oboi. Degna di nota infine è la strumentazione di «Pur ti miro». Il duetto finale fra Nerone e Poppea che Razzi reintegra è realizzato con l'esclusivo utilizzo degli archi, le cui voci vengono dilatate da un minimo di tre – introducono il brano le viole divise in tre parti – ad un massimo di dieci – primi e secondi violini su due parti, viole e violoncelli su tre a «Più non peno» (Figura 1) e nel finale, dove è assente una parte dei secondi violini ma compaiono i contrabbassi. Seppure nella molteplicità delle voci, Razzi riesce a conferire alla musica quel senso di sereno e placido appagamento nell'amore, imponendo delle dinamiche che dal pianissimo arrivano al mezzopiano, impiegando le sordine e frequentemente prescrivendo l'esecuzione degli armonici.

Pur nella distanza estetica e ideologica, l'operazione di Razzi su Monteverdi (e non solo sull'*Incoronazione*) coincide con quella di Malipiero nella misura in cui entrambi vogliono ridare una carica vitale alla sua musica. In fondo, per Razzi si tratta di lavorare su e con due musicisti d'avanguardia: «Malipiero era un compositore che aveva un solido riferimento con il passato, ma che considerava il passato talmente presente da portarlo a trascurare ogni considerazione di ordine filologico, come si può vedere dalla sua ancora meritevolissima edizione monteverdiana».⁴¹ Quel che spinge Malipiero – e, *mutatis mutandis*, lo stesso Razzi – a lavorare sul Cremonese non è l'impulso a una correzione 'astratta', a un adattamento teorico ma sterile del testo originario; si tratta bensì di «un'operazione di segno diverso, volta a offrire lo strumento per una reale possibilità di esecuzione».⁴²

L'*Incoronazione* di Monteverdi-Malipiero-Razzi non è in ogni caso emblematica del metodo filologico elaborato dal compositore romano a partire dalla fine degli anni Settanta. Può tuttavia essere considerata come un'opera di giuntura – non solo in Razzi, ma nella storia del *revival* della musica antica in Italia – fra la tendenza 'ricostruttiva' neoclassica e l'approccio filologico moderno. Dalle generazioni precedenti Razzi manterrà invariata la tensione a rivitalizzare il repertorio manierista con metodologie moderne, che se da Malipiero erano utilizzate per ricomporre quasi integralmente il testo monteverdiano, in Razzi fungono da lente di ingrandimento per una lettura delle fonti adeguata e filologicamente corretta. Sostanzialmente estranei all'estetica neoclassica saranno invece altri elementi fondanti del suo metodo: ad esempio l'appello a uno stretto rapporto fra filologo-compositore ed esecutore (figure che fra l'altro in Razzi coincidono), oppure all'allontanamento della prassi

⁴¹ Razzi, *Struttura, testo, voce*, cit., p. 47.

⁴² Razzi, *Malipiero revisore di Monteverdi*, cit., p. 89.

Handwritten musical score for Monteverdi-Razzi's *L'incoronazione di Poppea*, Act III, Scene 8. The score is for a vocal duet (Poppa and Nerone) and a string ensemble. The key signature is D major (two sharps). The vocal parts have lyrics in Italian. The string parts include Violins I and II, Violas, Cellos, and Double Basses, all marked with piano (p) or pianissimo (pp) dynamics.

Vocal Parts:

- Poppa:** - ne, più non pe - - ne, non mo - ro,
- Nerone:** - ro, più non pe - - no,

String Parts:

- 1. Vni (Violin I):** 1^o and 2^o parts, marked *pp*.
- 2. Vni (Violin II):** 1^o and 2^o parts, marked *pp*.
- Vla (Viola):** 1^a, 2^a, and 3^a parts.
- Vcl. (Cello):** 1^o, 2^o, and 3^o parts, marked *pp*.
- Db (Double Bass):** 1^o, 2^o, and 3^o parts, marked *pp*.

Figura 1. Monteverdi-Razzi, *L'incoronazione di Poppea*, atto III, scena 8: «Pur ti miro», b. 5. Archivio privato di Fausto Razzi. Per gentile concessione.

melodrammatica ottocentesca dalle esecuzioni di epoca monteverdiana, da attuarsi anzitutto mediante l'ausilio di strumenti oculatamente scelti, ma anche attraverso l'impiego di voci allenate ad un tipo di canto più fedele alle prescrizioni della trattatistica e delle testimonianze antiche.

3. Parola e suono nell'esecuzione di Monteverdi

Basato sulla ricerca dell'«autenticità», parola d'ordine dell'*early music revival* non scevra da ostacoli e incomprensioni,⁴³ il lavoro di Razzi su Monteverdi trova il suo apice negli anni Ottanta e Novanta, quando, oltre alla costante proposizione di esecuzioni madrigalistiche, il Gruppo "Recitar cantando" da lui diretto allestisce anche opere sceniche monteverdiane,⁴⁴ fra le quali spicca il *Combattimento di Tancredi e Clorinda* (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 1989) con impianto scenico-drammaturgico di Egisto Macchi e costumi di Marisa D'Andrea.⁴⁵ Se da una parte Macchi ideava «una regia in cui gli effetti luminosi e la gestualità costituiscono gli elementi chiave»⁴⁶ – lampade stroboscopiche e di Wood, ad esempio, a sottolineare i movimenti scenici intensificando l'efficacia della musica – Razzi metteva in pratica la sua concezione esecutiva della musica di epoca manierista elaborata all'indomani dell'*Incoronazione*.

Razzi prende una strada autonoma rispetto a molti rappresentanti dell'*early music revival*, opponendosi a quelle interpretazioni che «si limitano [...] alla necessaria ma elementare preoccupazione di riprodurre in modo letterale *il segno* o alla, in fondo ovvia, attenzione *al suono*».⁴⁷ Egli ritiene che «la linea seguita

⁴³ Rimando qui alle discussioni avvenute nell'epoca in questione e pubblicate in diversi contributi; fra i molti, si veda *Authenticity and Early Music: a Symposium*, ed. by Nicholas Kenyon, Oxford University Press, New York, 1988.

⁴⁴ Oltre alle drammaturgie di Monteverdi, Razzi mette in scena *Euridice* di Jacopo Peri (Händel-Festspiele, 1989, regia di Macchi) e *La morte di Orfeo* di Stefano Landi (Sagra musicale umbra, 1990). Anche in ambito compositivo produce lavori per la scena: *Protocolli* (1989) e *Smorfie* (1997) su testi di Sanguineti.

⁴⁵ Sulla regia di Macchi, si veda Angela Carone, *Gettare nuova luce sul passato. Le regie di Egisto Macchi per l'Euridice e il Combattimento di Tancredi e Clorinda*, «Philomusica online», XVI/2, 2017, pp. 227-247. Un bozzetto per le fantasiose armature dei protagonisti può essere visto su http://internetculturale.it/Teca:20:NT0000:RM0410_CSC173285_clorinda. Il Gruppo "Recitar cantando" non era nuovo all'esecuzione del *Combattimento*, che aveva in repertorio almeno da una decina d'anni. Cfr. Erasmo Valente, *Attualità di Monteverdi tra inedite vibrazioni*, «l'Unità», 10 ottobre 1978, p. 8.

⁴⁶ Carone, *Gettare nuova luce sul passato*, cit., p. 239.

⁴⁷ Razzi, *Quale Monteverdi?*, cit., p. 5.

dagli ‘specialisti’ si risolve [...] nel criterio [...] di ritenere che per un’ esecuzione filologicamente corretta e musicalmente *vitale* sia sufficiente proporre buone voci e accurati suoni di strumenti originali: un criterio impressionante per l’evidente povertà dell’ assunto e la riduttività dell’ impegno». ⁴⁸ Al contrario, secondo Razzi, è necessario ripartire dalla ‘parola’, sia che si tratti del corredo teorico dell’ epoca – nei suoi scritti ricorrono ad esempio Giovanni Maria Artusi, Niccolò Vicentino, Giulio Caccini ma anche Pietro Bembo e le *Prose della volgar lingua* – sia soprattutto che riguardi il testo poetico, ritenuto giustamente centrale in un repertorio come quello monteverdiano. Eloquenti sono l’apparato critico-filologico e le indicazioni esecutive redatte da Razzi per il *Combattimento* e per il successivo allestimento del *Ballo delle ingrate* (Teatro Sperimentale di Spoleto, 1993), del quale rimane anche testimonianza discografica; essi si basano sul fondamentale discrimine

che differenzia nettamente i compositori della *seconda prattica* da quelli della generazione precedente [il quale] va individuato fondamentalmente nell’ attenzione al significato e al suono della parola, al senso del discorso, agli “affetti”, ossia all’ espressione; [...] la possibilità di comprendere oggi questa musica si affida dunque in primo luogo alla capacità dell’ interprete di realizzare correttamente la recitazione. ⁴⁹

La corretta comprensione della parola, del significato del testo musicato e dunque dell’ effettiva struttura drammaturgica consentirebbe all’ esecutore contemporaneo di eliminare «un [...] aspetto (sul quale normalmente si preferisce sorvolare) [che] è quello della noia prodotta dalle esecuzioni dei cosiddetti specialisti: una noia che non è mai causata dal *tedio del recitativo*, ma sempre dal *tedio della non-recitazione*». ⁵⁰ Per attuare un tale programma è necessario ripartire dal segno e dalla sua decodifica; la semiografia musicale deve sempre essere letta attraverso la lente dell’ ermeneutica del testo.

L’ interpretazione stessa del repertorio monteverdiano andrebbe rifondata a partire dalla corretta pronuncia delle consonanti, sia per stemperare la

⁴⁸ *Ivi*, p. 9.

⁴⁹ Fausto Razzi, libretto allegato a Claudio Monteverdi, *Il ballo delle ingrate*, CD, Nuova Era 7224, 1995. Questo l’ organico: Rosa Ricciotti (Amore, ingrata), Daniela Ciliberti (Venere, ingrata), Carlo Lepore (Plutone), Nadia Mantelli (un’ ingrata), Daniela Barcellona, Claudia Pallini (ingrate, ombre d’ inferno), Andrea Concetti, Alberto Rota (ombre d’ inferno); Ludovica Scoppola (flauto soprano / contralto / basso), Elena Marazzi (violino), Hans van Dijk (viola da braccio), Humberto Orellana Quiroz (viola da gamba soprano / bassa), Luigi Polsini (viola da gamba bassa), Remo Guerrini (violone), Fausto Razzi (clavicembalo e direzione).

⁵⁰ Razzi, *Considerazioni sul Recitar cantando*, cit., p. 381. Cfr. anche Razzi, *Quale Monteverdi?*, cit., p. 10.

preponderanza delle vocali, sia in funzione espressiva, ma soprattutto per riportare l'interpretazione monteverdiana sul versante della recitazione più che dell'esibizione canora – e a questo proposito si legga l'analisi di Razzi sull'allitterazione delle [r] nell'incipit a soprano solo di un madrigale come *Vattene pur crudel* (III libro dei madrigali).⁵¹ Riguardo al *Combattimento*, poi, Razzi precisa:

dato che generalmente l'esecutore è abituato a dare quasi esclusivamente rilievo alle vocali [...] si dovrà al contrario concentrare l'attenzione sulla chiara articolazione di consonanti (o di gruppi di consonanti), poiché da questa discende la possibilità di rendere chiaro il significato delle singole parole e conseguentemente dell'intero testo.⁵²

Razzi in effetti rileva come gli esecutori contemporanei molto spesso non badino tanto alla recitazione quanto all'esatta intonazione di note e all'accurata realizzazione dei tempi, ignorando dunque la carica semantica dei testi e le elaborazioni teoriche cinque e seicentesche che aiutano a chiarire i sottintesi della partitura monteverdiana. «La notazione delle altezze – afferma Razzi – deve dar luogo ad una sorta di *Sprechgesang ante litteram*, con buona pace di chi si ostina ad intonare puntigliosamente ogni nota alla precisa altezza indicata (per esempio nella maggior parte delle esecuzioni dei passi “concitati” del *Combattimento*)». ⁵³ Il compositore romano ha modo così anche di ritornare sulla questione dell'eredità post- e tardo-romantica, che inficia non solo la didattica del teatro musicale ma anche l'esecuzione contemporanea:

Gli interpreti non andrebbero assolutamente cercati tra i cantanti: quelli italiani hanno in mente solo il melodramma dell'800, come punto di riferimento culturale (ovvero mentale) ancor prima che tecnico: quelli stranieri (che da questo punto di vista hanno una maggiore apertura) si trovano generalmente a disagio non potendo cogliere tutte le sfumature (non tanto di pronunzia quanto di andamento) in una lingua ‘antica’ che oltretutto non è la loro.⁵⁴

Qui la matrice teorica moderna, esplicita e dichiarata, è ancora una volta quella di Gaetano Cesari, per il quale «la prosodia musicale del recitativo che si potrebbe chiamare la musica naturale della parola, non dovrebbe essere

⁵¹ Razzi, *Polyphony of the “Seconda Prattica”*, cit., p. 307.

⁵² Fausto Razzi, *Note sull'esecuzione del “Combattimento”*, dattiloscritto inedito (ultima versione: 2020). Archivio privato di Fausto Razzi, Roma.

⁵³ Razzi, *Considerazioni sul Recitar cantando*, cit., p. 378.

⁵⁴ Razzi, *Note sull'esecuzione del “Combattimento”*, cit.

costretta ad assumere delle proprietà ritmiche in antagonismo con i principi del *parlar cantando*».⁵⁵ Secondo Razzi, questo antagonismo si rivela specialmente nel momento in cui gli interpreti si limitano ad eseguire «solamente le note, accentandole e ripetendole forte con precisione solfeggiatoria unita a militaresca baldanza, così da assimilarle a un qualsiasi altro insieme di sillabe privo di senso o addirittura di senso contrario».⁵⁶ Chiari esempi di queste approssimazioni possono essere osservate nella monotonia con cui vengono interpretate le epanalessi nel madrigale *Hor che 'l ciel e la terra* («Mille e mille volte il dì / moro e mille e mille nasco», VIII libro) o la tripla reiterazione dell'incipit di *Sì ch'io vorrei morire* (IV libro).⁵⁷

La soluzione proposta da Razzi gravita attorno all'idea di «flessibilità»: «la musica, [...] – a differenza delle arti visive o della letteratura – necessita di una mediazione e quindi ripropone continuamente la necessità di realizzare un corretto, *flessibile* e non rigido rapporto tra grafia e interprete».⁵⁸ Quest'idea, foriera di conseguenze, finisce per non coinvolgere esclusivamente l'ambito della recitazione ma quello dell'interpretazione musicale stessa e, in un certo qual modo, torna a toccare temi e percorsi cari anche e soprattutto alle avanguardie.

Anzitutto Razzi richiama l'attenzione sulla flessibilità del tempo d'esecuzione, mettendo in gioco la dicotomia *tactus/pulsus*, necessaria a una più efficace esplicitazione del significato e degli affetti del testo musicato. Autonomamente rispetto alle intensissime ricerche delle avanguardie sul concetto di temporalità in musica, Razzi parte dall'abbondante quantità di scritti cinque-seicenteschi sull'argomento,⁵⁹ che riallaccia alla contemporaneità seguendo l'esempio di Franco Maria Saraceni (1911-1961),⁶⁰ compositore e direttore di coro, con il

⁵⁵ Cesari, *L'Orfeo di Cl. Monteverdi*, cit., p. 169, citato in Razzi, *Quale Monteverdi?*, cit., p. 9.

⁵⁶ Razzi, *Considerazioni sul Recitar cantando*, cit., p. 379.

⁵⁷ Ivi, pp. 380-381; Razzi, *Quale Monteverdi?*, cit., pp. 9-10.

⁵⁸ Razzi, *Note sull'esecuzione del "Combattimento"*, cit. Corsivo mio.

⁵⁹ Razzi cita ad esempio Niccolò Vicentino (*L'antica musica ridotta alla moderna prattica*), Vincenzo Galilei e Giulio Caccini (*Le nuove musiche*). Cfr. Razzi, libretto allegato a Monteverdi, *Il ballo delle ingrate*, cit.

⁶⁰ Allievo di Armando Antonelli (a sua volta organista della Cappella Giulia e della Liberiana, direttore dei Madrigalisti dell'Accademia Filarmonica Romana), Saraceni fu autore di numerosi brani di musica corale, sia sacra che profana, i cui manoscritti sono attualmente conservati nella Biblioteca privata Giancarlo Rostirolla (Roma). Fondò e diresse l'ensemble vocale "Luca Marenzio", del quale esistono, a mia conoscenza, due registrazioni monteverdiane risalenti al 1953 (*S'andasse amor a caccia* dal II libro e *Vattene pur crudel* dal III libro dei madrigali, in *L'Anthologie Sonore "Claudio Monteverdi – Luca Marenzio"*, LP, 33 rpm, 17 cm, mono, AS 1804 LD, poi ripubblicato nel 1963 in *L'Anthologie sonore "Le madrigal italien à la fin de la Renaissance"*, Disques Lucien Adés, LP, 33 rpm, 30 cm, mono, MS30 AS534, agilmente reperibile in diversi servizi in *streaming*). Successivamente fu direttore del Coro

quale collaborò nei primissimi anni Sessanta, la cui prospettiva è ricordata con le seguenti parole:

Non c'è traccia di alcun suo scritto teorico né ricordo mai di aver parlato con lui di problemi interpretativi. La sua potrebbe essere stata anche solo una splendida intuizione, il fatto cioè che il *tactus* non debba essere rigoroso, ma si debba piuttosto seguire il *pulsus* ovvero il battito del cuore, che rallenta o accelera a seconda delle emozioni. Allora però nessuno lo aveva capito e ancora oggi perlopiù si manifesta ostilità verso questa scuola di pensiero.⁶¹

L'applicazione di questo assunto risulta funzionale all'esecuzione di madrigali di profondo vigore drammaturgico e dalla complessa costruzione strutturale come *Piagn'e sospira* (IV libro)⁶² e *Ardo, avvampo* (VIII libro),⁶³ come il madrigale-ciaccona a due *Zefiro torna (Scherzi musicali)*⁶⁴ o anche nell'interpretazione del *Ballo delle ingrate*, nel quale, avvisa Razzi, è «ovvio che la naturalezza di andamento richiesta dalla logica e dal significato del testo (con tutte le conseguenti inflessioni di lettura) non debba essere condizionata dalla troppo diffusa convinzione che ad una notazione apparentemente precisa [...] corrisponda necessariamente una precisa riproduzione delle durate indicate dalla partitura».⁶⁵

La questione, dunque, della «flessibilità» (del tempo, della recitazione, delle scelte interpretative) si deve intendere come opposta alla «fissità» di quelle letture che ritengono intangibile le prescrizioni del testo scritto, anche a costo di ottenere un'esecuzione sterile, monotona e svincolata dalle intenzioni del compositore e del poeta. Paradigma di una concezione asettica della musica di epoca manierista e monteverdiana in particolare è il problema del vibrato, da molti ritenuto il principale discrimine fra il suono ottocentesco, 'melodrammatico' – dunque da scartare –, e il suono di un'ambigua 'musica antica'. In linea con diversi specialisti del repertorio cinque-seicentesco, come Rinaldo Alessandrini o, in parte, Alan Curtis,⁶⁶ Razzi sostiene che

degli Universitari di Roma, che attualmente porta il suo nome; in seguito alla sua prematura scomparsa durante una tournée in Germania, venne sostituito in quel ruolo da Razzi stesso.

⁶¹ Intervista a Razzi in Federica Nardacci, *Il Coro Saraceni nei sessant'anni dalla nascita. Ricordi e testimonianze di cantori e maestri*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», XV/4, 2011, pp. 563-570: 566-567.

⁶² Cfr. Razzi, *Polyphony of the "Seconda Prattica"*, cit., p. 310.

⁶³ Razzi, *Considerazioni sul Recitar cantando*, cit., p. 387.

⁶⁴ *Ivi*, p. 377.

⁶⁵ Razzi, libretto allegato a Monteverdi, *Il ballo delle ingrate*, cit.

⁶⁶ Cfr. Bernard D. Sherman, *Inside Early Music*, Oxford University Press, New York, 1997, pp. 137-138 e 142-143.

la posizione manichea della maggior parte degli esecutori ha fatto sì che la momentanea intensificazione espressiva prodotta dal vibrato non sia mai stata presa in considerazione: il risultato è il passaggio alla sponda opposta, ossia la produzione di un suono fastidiosamente *fisso* (ossia inerte, *identico*), che non conosce quali siano le possibilità di un suono vibrato che momentaneamente sensibilizza una parola – o una vocale – particolarmente espressiva, per ritornare poi al suono normale, non vibrato (ossia non fisso ma fermo, internamente mobile [...]).⁶⁷

Spesso si incontra in Razzi un intenso interesse verso la ricerca timbrica e del «tipo di suono»,⁶⁸ come la chiama il musicista stesso, in campo strumentale e vocale; ciò non solo per evitare inconsapevoli e infruttuosi anacronismi nell'esecuzione del repertorio secentesco, ma anche per restituire la musica monteverdiana alla sua genuina dimensione interpretativa e acustica, sovente, nel corso dei secoli, ricostruita in modo artificioso e inadeguato. Le scelte del musicista romano non sono in ogni caso tanto improntate a un'intransigente fedeltà alla rievocazione storica quanto, ancora una volta, dirette a una riproposizione della musicalità monteverdiana poiché, afferma il compositore, «l'idea che sia sufficiente il semplice impiego di uno strumento d'epoca per risolvere la questione mi sembra molto riduttiva».⁶⁹ Razzi affronta perciò alcune tecniche strumentali della musica monteverdiana rivedendone dalla base le caratteristiche: dall'utilizzo del clavicembalo «come strumento 'percussivo'» all'esecuzione delle corde «strappate» agli archi, che poco ha in comune col *pizzicato* e molto invece con quell'analoga tecnica largamente sfruttata da Bartók.⁷⁰ Coerenti con questa concezione sono poi le sue scelte nell'ambito della concertazione: da una parte per *Il ballo delle ingrate* aggiunge all'organico previsto nella partitura a stampa – cinque viole da braccio, clavicembalo e chitarrone – tre flauti (contralto, soprano e basso), giustificandone la presenza con la cronaca che Federico Follino dava della prima esecuzione della composizione nel 1608.⁷¹ D'altra parte, per il *Combattimento*, Razzi ritiene che la scelta degli strumenti sia «assai più semplice» della conveniente recitazione del testo poetico:

⁶⁷ Razzi, *Considerazioni sul Recitar cantando*, cit., pp. 388-389. Cfr. anche Razzi, *Polyphony of the "Seconda Prattica"*, cit., pp. 303-305.

⁶⁸ Razzi, *Considerazioni sul Recitar cantando*, cit., p. 355.

⁶⁹ *Ivi*, p. 362.

⁷⁰ *Ivi*, p. 363.

⁷¹ Federico Follino, *Compendio delle sontuose feste fatte l'anno MDCVIII nella città di Mantova* [...], Aurelio e Lodovico Osanna, Mantova, 1608. Cfr. Paolo Fabbri, *Monteverdi*, EdT, Torino, 1985, pp. 133-138.

naturalmente si possono scegliere le quattro Viole da braccio richieste da Monteverdi, anche se ritengo egualmente possibile impiegare i 2 violini, la viola e il violoncello del quartetto moderno, dato che ormai gli strumentisti sono perfettamente in grado di suonare con una tecnica stilisticamente differenziata. Per quanto riguarda il continuo, penso sia superfluo l'impiego del Contrabbasso da gamba richiesto dal compositore, dato che può essere utilmente sostituito dal basso del quartetto d'archi.⁷²

Costante è infine la raccomandazione di scegliere un cembalo adeguato alle sonorità monteverdiane – al punto che Malipiero potrebbe aver deciso di neutralizzare il 'ronzio' dello strumento non avendo in mente altro che «la versione moderna, tipo Neupert, che appunto con il clavicembalo cinque-seicentesco e la sua ricchezza timbrica ben poco ha in comune».⁷³ Ideale, anzi «insostituibile», è il clavicembalo di fabbricazione e tradizione italiana «molto più adatto del tipo “fiammingo” a sostenere le voci, per le sue sonorità precise e taglienti».⁷⁴

4. Monteverdi nella contemporaneità

L'attività bifronte di Razzi, interprete e compositore, corrisponde ad un duplice sguardo sul passato e sul presente. All'attenta analisi ed esecuzione del repertorio monteverdiano, Razzi integra un'assidua opera di divulgazione – attuata per mezzo non solo di saggi e articoli ma anche nella realizzazione di conferenze, trasmissioni televisive e radiofoniche –, non aliena dal dialogo con le politiche socioculturali contemporanee.⁷⁵ Così, nel 350° anniversario

⁷² Razzi, *Note sull'esecuzione del “Combattimento”*, cit.

⁷³ Razzi, *Malipiero revisore di Monteverdi*, cit., p. 85.

⁷⁴ Razzi, *Note sull'esecuzione del “Combattimento”*, cit.

⁷⁵ Si vedano ad esempio la lezione-concerto *L'uso della voce nella musica colta*, organizzato dall'Associazione Folkstudio 88 e da Giovanna Marini per Radio3 Rai nel 1982 (la registrazione è reperibile presso l'Istituto centrale per i beni sonori e audiovisivi di Roma); oppure *Monteverdi e le origini del melodramma*, documentario didattico realizzato dalla Rai nella serie *Amami Alfredo* (1991), nel quale Razzi fornisce un contributo assieme a Tintori, Gallico, Gelmetti e altri; attualmente è consultabile all'indirizzo www.raiscuola.rai.it/lezione/monteverdi-e-le-origini-del-melodramma/4788/default.aspx (ultimo accesso: 18 dicembre 2020). Il pensiero di Razzi nei confronti del contesto socioculturale dei primi anni 2000, con riflessioni sulle evoluzioni dell'ascolto e della ricezione musicale negli ultimi decenni, è espresso in Fausto Razzi, *La creatività musicale nel '900*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», XL/1, 2006, pp. 107-121.

della morte di Monteverdi (1993), Razzi mette in guardia gli organizzatori dei festival monteverdiani dall'allestire solo la superficie della musica di epoca manierista, dall'eseguire dei «falsi su carta patinata»:⁷⁶

La scelta degli interpreti per il “progetto Monteverdi” è [...] coerente con le posizioni di un'ottica di mercato: molte proposte nascono infatti principalmente da una valutazione del *grado di immagine* degli interpreti stessi [...]. [Al contrario] nel caso di Monteverdi e dello stile della sua epoca, l'esecuzione presuppone – come e forse più che altrove – una sorta di ‘immersione’ nel complesso problema di restituire alla vita musicale una letteratura che se da un lato appare indubbiamente *moderna*, vicina a noi per molti aspetti e molto [...] comprensibile [...], risulta in definitiva (e al tempo stesso paradossalmente) più *lontana* per una tradizione esecutiva certamente interrotta.⁷⁷

La superficialità che Razzi rintraccia in numerose esecuzioni storicamente informate è parallela alle scelte d'immagine operate dai fautori del «progetto Monteverdi», che del compositore non intendono riportare alla luce altro che una vaga atmosfera ‘antica’. Questo immaginario – costruito quasi esclusivamente attorno alla questione del suono – verrebbe rielaborato da quelli che Razzi chiama «gli specialisti» in modi assolutamente non coerenti con ciò che le partiture e i trattati dell'epoca hanno trasmesso, ma secondo aspettative e pregiudizi contemporanei proiettati sul passato. Si ritorna allora alla questione del vibrato, eliminato dagli «specialisti» perché ritenuto troppo ottocentesco, o anche alla mancanza di libertà interpretativa del musicista di fronte all'intangibile segno musicale. La dicotomia antico/moderno nel pensiero di Razzi potrebbe perciò essere sinteticamente espressa attraverso le parole di Taruskin, secondo il quale «what Early Music has been doing is busily remaking the music of the past in the image of the present (necessary because we unfortunately have so little use for the actual music of the present), only calling the present by some other name».⁷⁸

Annullare quella dicotomia, riallacciando dunque i rapporti fra le due avanguardie – quella contemporanea e quella di epoca manierista –, riaffermandone la loro natura oltre ogni operazione sterile e di superficie, è in fin dei conti uno degli obiettivi principali del compositore romano in ambito monteverdiano. In un colloquio con Edoardo Sanguineti Razzi traccia sinteticamente ma efficacemente un ritratto parallelo delle due epoche. Fra le molte analogie che ritiene si possano individuare, le principali risiedono nel

⁷⁶ Cfr. Razzi, *Quale Monteverdi?*, cit., p. 11.

⁷⁷ *Ivi*, p. 8.

⁷⁸ Richard Taruskin, *The Modern Sound of Early Music*, in Id., *Text and Act: Essays on Music and Performance*, Oxford University Press, New York, 1995, pp. 164-172: 169.

ridare energia alla parola, divenuta spesso un pretesto per far musica, valersi della ricerca degli altri intellettuali per realizzare il rinnovamento (per gli spazi gli architetti, per la parola i poeti, e così via), riconoscere in sostanza negli altri la propria stessa ricerca e vedere come gli altri hanno affrontato nel loro campo i medesimi problemi: questo – secondo me – avveniva anche nel '600, quando tutto era messo in discussione, nell'intento di rompere la perfezione raggiunta nell'ultimo periodo rinascimentale e di tener conto dei cambiamenti dovuti all'apertura verso strati sociali diversi. Beninteso, si tratta di analogie (poiché nulla si ripete) [...].⁷⁹

La contemporaneità si mostra dunque fertile ad una fecondazione del repertorio di epoca manierista, in virtù della loro reciproca somiglianza. C'è da chiedersi allora se e in che modo anche nelle composizioni del nostro sia entrata la musica di Monteverdi. Labili, sostiene Razzi stesso, o perlomeno inconsapevoli, fondate più su una vicinanza estetica che su un'effettiva compenetrazione di tecniche, sono le affinità fra i brani composti da Monteverdi e da Razzi. Al contrario di molte esperienze novecentesche – dagli *À la manière de...* fino a *Orfeo B* di Berio – poco o nulla è intenzionalmente estratto dalla musica monteverdiana e trasformato in nuova composizione; si tratta, nuovamente, di «analogie».

Ciò non toglie che esistano dei punti di contatto fra la sua musica e quella di epoca manierista; confessa lui stesso, ad esempio, che «è possibile [...] che il nucleo della mia idea di come affrontare un testo dal punto di vista compositivo (vale a dire la necessità di renderlo comprensibile) sia legato in modo assai stretto al mio rapporto con gli autori dell'epoca monteverdiana».⁸⁰ Ma si può osservare anche la tangenza fra il Novecento e Monteverdi in *Frammento* (1981, per voce femminile e violoncello), nel quale alcuni versi tratti da *Sonetto primavera* di Pasolini sono accostati a un verso di Torquato Tasso; nell'affidamento di alcune composizioni di Razzi all'abilità esecutiva – la «flessibilità», si potrebbe dire – dei membri del Gruppo “Recitar cantando”;⁸¹ o ancora nell'inserimento di alcuni altri suoi brani all'interno di concerti monteverdiani.⁸²

⁷⁹ Sanguineti, *Avanguardia e coscienza del passato*, cit., p. 73.

⁸⁰ *Ivi*, p. 74.

⁸¹ *Frammento*, ad esempio, venne eseguito da Gloria Campitelli (soprano) e Alberto Conti (violoncello) al Festival di Nuova Consonanza nel 1981. Cfr. Erasmo Valente, *I progetti ambiziosi di Fausto Razzi cembalo e computer*, «l'Unità», 24 dicembre 1981, p. 14.

⁸² *A voi che lavorate la terra* (1982, per voce e nastro magnetico) è stato abbinato al *Combattimento di Tancredi e Clorinda* in un concerto all'Aquila nel 1984. Cfr. Erasmo Valente, *Pasolini ha trovato la sua musica*, «l'Unità», 20 aprile 1984, p. 11.

Da un punto di vista più strettamente legato alla tecnica compositiva, Razzi afferma che

la sinteticità, ovviamente non solo grafica, della scrittura del primo Seicento [...] [ha] influenzato una mia tendenza all'essenzialità, che parallelamente però venivo sperimentando con Petrassi. Da sempre poi mi sono interessato a tutto quello che, come nell'opera monteverdiana, presenti una solidità e una chiarezza strutturale (e non una semplificazione); il che significa, ovviamente, che ritengo necessità fondamentale la presenza di una struttura [...].⁸³

In modo singolare, Razzi ricollega la necessità di una struttura – ossia di un «impianto formale [...] fondato su una base solida dal punto di vista logico», dotato certo di «flessibilità» ma funzionante poiché organizzato secondo un «ordine stabilito a priori»⁸⁴ – alla composizione di epoca manierista, piuttosto che alle numerose estetiche pre- e post-belliche che nello studio dell'architettura musicale hanno posto le loro basi. Monteverdi riemerge allora come *exemplum* della composizione contemporanea non più nella lunga scia della corrente neoclassica, ma, addirittura, nelle composizioni elettroniche, come si può notare ad esempio in un brano come *Progetto II* (1980, per nastro magnetico) dove l'autore «parte dalla struttura di un modulo da cui deriva tutta la macroforma del brano».⁸⁵

Monteverdi è dunque una presenza ineludibile nella contemporaneità di Razzi, come modello, talvolta come 'guida', spesso come punto di riferimento in funzione didattica, per la musica degli ultimi decenni. D'altronde, già solo lavorare sulla 'parola' di Monteverdi, analogamente a quanto i compositori più moderni stanno facendo su e con altre 'parole', è un modo di ricollocare il Cremonese nell'ambito dell'avanguardia. Una simile operazione allo stesso tempo spiega in che modo la duplice attività di Razzi, che contemporaneamente «maneggia computer» e «si cala nella realtà di Monteverdi», come diceva Bernardi, non solo sia plausibile ma anche perfettamente coerente con le espressioni musicali del suo tempo.

⁸³ Sanguineti, *Avanguardia e coscienza del passato*, cit., p. 73.

⁸⁴ Razzi, *Struttura, testo, voce*, cit., pp. 40-42.

⁸⁵ Laura Zattra, *Studiare la computer music*, libreriauniversitaria.it edizioni, Padova, 2011, p. 319. L'attività di Razzi in questo ambito è contestualizzata da Francesco Galante, *Musica e tecnologia: Una possibile "scuola" romana?*, «Musica/Realtà», 72, 2003, pp. 43-76: 56 *et passim*.

Angela Carone

Dalla teoria alla pratica. Claudio Monteverdi secondo Domenico Guaccero*

1. Guaccero analizza e vede la musica di Monteverdi

Sin dagli anni Sessanta il compositore, teorico e didatta Domenico Guaccero ha mostrato grande attenzione per l'arte di Claudio Monteverdi, alla cui produzione ha dedicato acute riflessioni in linea con quelle espresse dai suoi contemporanei, spesso intrecciandole con una puntuale attività analitica compiuta per scopi privati e pedagogici. L'interesse di Guaccero per Monteverdi discende dal forte sperimentalismo linguistico e stilistico (inteso come «ricerca del nuovo») che egli scorge nella musica del Cremonese, ma anche in quella di alcuni autori attivi «in tutti i momenti storici a evoluzione estetico-ideologica più rapida, come per la musica l'*ars nova*, la fine del Cinquecento o la crisi della tonalità».¹ Tra i tratti più sperimentali e peculiari della scrittura di Monteverdi individuati da Guaccero vi è in primo luogo la molteplicità e l'intreccio di motivi musicali

* Per la preparazione del presente contributo sono stati fondamentali il fruttuoso confronto con i Maestri Ezio Alovisei e Valter Zarroli (cfr. note 11 e 8) e gli aiuti logistici di Giovanni Guaccero e Gabriele Sfarra: a tutti loro vada il mio più sentito ringraziamento.

¹ Domenico Guaccero, *Musica sperimentale*, in Id., *“Un iter segnato”*. Scritti e interviste, a cura di Alessandro Mastropietro, Ricordi-LIM, Milano, 2005, pp. 210-224: 211.

che danno vita a quella che Guaccero definisce una forma di «apertura» *ante litteram*.² Guaccero giunge a tale osservazione attraverso le analisi del *Quarto libro de madrigali*, di cui sono rimaste tracce in sei fogli pentagrammati, redatte molto probabilmente in vista di una lezione sulla polifonia del XVII secolo tenuta tra gli anni Sessanta e Settanta;³ le analisi sono condotte sull'edizione del 1927 curata da Gian Francesco Malipiero per l'Universal Edition di Vienna, come dimostra il confronto tra i numeri di pagina annotati da Guaccero all'inizio di ogni analisi e quelli presenti nel volume malipieriano. Tra le battute da analizzare, Guaccero seleziona quelle a suo avviso funzionali per porre in risalto le particolarità di ogni madrigale, quindi, più in generale, le peculiarità dello stile monteverdiano. Nel madrigale *Ah dolente partita* Guaccero mette in evidenza il «movimento ritmico melodico e armonico (quinte dirette) caratteristico / sensibile che salta» delle battute 56-57 (Figura 1a); *A un giro sol de' begl'occhi* (bb. 54-74) è invece definito un «Brano interessantissimo per la 'monteverdianità' e certe caratteristiche stilistiche, ad es. il tema "certo quando nasceste così" affidato a due voci all'unisono. Caratteristiche imitazioni dell'originale cellula "nacque la morte"» (Figura 1b).

² Parzialmente in linea con Guaccero è per esempio Luigi Nono, che negli stessi anni pone l'accento più che sulla coesistenza di motivi sulla molteplicità di stili insiti nella scrittura monteverdiana, quale marchio del carattere rivoluzionario del suo linguaggio e della 'modernità' della sua poetica. Scriverà a proposito Nono nel 1960: «Con Claudio Monteverdi la nuova *prattica* della monodia, iniziata dalla Camerata fiorentina, apre una nuova fase. L'oratoria musicale amplia e sviluppa i propri elementi strutturali. Non c'è più analogia con la retorica formale, ma imitazione dell'arte oratoria con particolare attenzione alla dizione e all'emozionalità del testo. In questo modo con il "recitar cantando" di Monteverdi si inizia la meravigliosa avventura del teatro musicale. E Monteverdi inventa, soprattutto negli ultimi volumi dei suoi madrigali, l'uso di diversi stili di oratoria musicale: *Madrigali guerrieri et amorosi*, in stile rappresentativo – qui amo ricordare la *Lettera amorosa* (*Se i languidi miei sguardi*) in stile recitativo, espressivo, concitato. [...] In Monteverdi a questa ricchezza e varietà di stile corrisponde una ricchezza e varietà di sentimenti umani. L'interesse del musicista si ampliava dunque e si volgeva anche a sentimenti e passioni terrene». Luigi Nono, *Testo – musica – canto*, in *Luigi Nono. Scritti e interviste*, a cura di Angela Ida De Benedictis e Veniero Rizzardi, 2 voll., Ricordi-LIM, Milano, 2001, vol. I, pp. 57-83: 60. Si veda in questo volume Paolo Dal Molin, *Emblema epocale, artefice esemplare, autorità legittimante: Claudio Monteverdi nel pensiero di Luigi Nono*, pp. 23-54.

³ L'attività didattica di Guaccero ebbe inizio nel Conservatorio "Gioachino Rossini" di Pesaro (1960) e proseguì nei Conservatori de L'Aquila (dal 1970), Frosinone (1973) e Roma (dal 1978). I sei fogli pentagrammati con le analisi monteverdiane sono conservati nel Fondo Domenico Guaccero, custodito dal 2014 presso l'Istituto per la Musica della Fondazione Giorgio Cini di Venezia (d'ora innanzi FDG-FGC), fascicolo *Analisi di Monteverdi e Palestrina*.

[illegible][illegible]

Figure 1a e 1b. Domenico Guaccero, analisi di *Ah dolente partita* e *A un giro sol de' begl'occhi* dal *Quarto libro de madrigali* di Claudio Monteverdi. Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Istituto per la Musica, Fondo Domenico Guaccero. Per gentile concessione.

Se si procede nella lettura degli appunti di Guaccero emerge come, dalla sua prospettiva, nel *Quarto libro* vi sia un madrigale che, più di altri, dimostra indiscutibilmente la modernità del linguaggio di Monteverdi: il nono, *Voi pur da me partite, anima dura*. Guaccero si sofferma sulle conclusive battute 35-49 poiché, come si legge nelle annotazioni a margine della sua analisi (Figura 2), esse costituiscono un

Esempio d'intreccio di motivi e frasi. "Esser alma" viene prima presentato 'en passant' come conseguenza di "O meraviglia". Ten[ore] e basso continuano con "e separarsi", su cui s'innesta (questa volta imitativamente e non omofonicamente come prima) "esser alma". Sul ribattuto, poi, di "e separarsi" s'innesta, a sua volta, "e non sentir dolore". I tre motivi [Esser alma, e separarsi, e non sentir dolore] saranno quindi onnipresenti e non successivi, come dimostra il prosiegua della composizione. Un presente o un'apertura ante litteram.

16) p. 46
ucl.
35-49
ucl. XI

17) p. 52
ucl.
49-74
ucl. XI

Esempio d'intreccio di motivi e frasi - "Esser alma"

Una prima presentata 'en passant' come conseguenza di "O meraviglia". Ten. e basso continuano con "e separarsi", su cui s'innesta (questa volta imitativamente e non omofonicamente come prima) "esser alma". Sul ribattuto, poi, di "e separarsi" s'innesta, a sua volta, "e non sentir dolore". I tre motivi [Esser alma, e separarsi, e non sentir dolore] saranno quindi onnipresenti e non successivi, come dimostra il prosiegua della composizione. Un presente o un'apertura ante litteram.

Figura 2. Domenico Guaccero, analisi di *Voi pur da me partite, anima dura* dal *Quarto libro de madrigali* di Claudio Monteverdi. Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Istituto per la Musica, Fondo Domenico Guaccero. Per gentile concessione.

Passando dal piano didattico a quello teorico, Guaccero esplicita queste sintetiche ma importanti osservazioni in uno scritto del 1963 intitolato *Introduzione alla polifonia classica*, in cui chiarisce la terminologia adottata

nell'analisi di *Voi pur da me partite, anima dura*, in particolare quando spiega che mottetti e madrigali (monteverdiani e non solo) possono essere definiti composizioni «aperte» nel senso novecentesco del termine poiché «i periodi e le frasi germinano gli uni dagli altri con invenzione continua, sicché ogni fine di periodo potrebbe essere, con opportuna clausola finale il termine del pezzo», esattamente come avviene in *Voi pur da me partite, anima dura*.⁴ In un altro testo, presentato tre anni dopo alla Sapienza di Roma nell'ambito di una serata dedicata a «Il madrigale di Claudio Monteverdi», Guaccero amplia le proprie riflessioni sulla modernità del compositore, estendendole alla sua produzione *in toto* e giungendo ad affermare che Monteverdi non solo incarna l'avvenire, ma è «crogiolo della musica moderna» per via del cromatismo insito nel suo linguaggio armonico e ancor più per la commistione tra lirica individuale e gesto teatrale.⁵ Monteverdi avverte come scottante un tema che, *mutatis mutandis*, è comune alla generazione attiva nel secondo Novecento, vale a dire il rapporto tra modernità e tradizione; si tratta di una questione, precisa ancora Guaccero,

che noi oggi possiamo sentire con la massima urgenza, immersi come siamo in una situazione ove è costituzionale la spinta verso il nuovo, il rifiuto e la critica di una tradizione che sentiamo inattuale. Oggi siamo ben lontani da qualsiasi coscienza di “perfezione”, come poteva accadere [nel] Rinascimento, ed è tipico del musicista d'avanguardia da una parte il taglio con la tradizione (anche se questa è rappresentata dalla propria opera precedente) in nome di una felicità creativa risolta nell'opera che oggi si sta componendo e dall'altra la coscienza che questa stessa opera domani scadrà in mera tradizione da rifiutare. [...] La posizione di Claudio Monteverdi in tale contesto è quella di chi, assumendo in un primo tempo i portati della tradizione storico-linguistica, in massima parte gli stilemi e la mentalità del madrigalismo cinquecentesco, si spinge rapidamente oltre [...] per sperimentare tutti i nuovi ‘generi’ di musica moderna. [...] Monteverdi rappresenta nella sua opera tutta l'ampia casistica del passaggio dall'antica alla moderna musica.⁶

Tra i tanti lavori con cui Monteverdi ha spinto «rapidamente oltre» il linguaggio del madrigale tardo cinquecentesco, Guaccero, al pari dei suoi contemporanei, assegna un posto di primo piano al *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, che, per il suo portato rivoluzionario, è spesso stato un banco di prova per compositori, registi e persino studenti di Conservatorio, sia per approfondire teoricamente

⁴ Domenico Guaccero, *Introduzione alla polifonia classica*, in Id., “Un iter segnato”, cit., pp. 287-295: 293.

⁵ Domenico Guaccero, *Monteverdi fra l'antica e la moderna musica*, ivi, pp. 255-261: 258.

⁶ Ivi, pp. 256-257.

la scrittura del suo autore sia per cimentarsi nell'esecuzione della sua musica. Un tale approccio plurimo a Monteverdi lo sperimentò anche Guaccero nel giugno del 1972, quando insegnava composizione al Conservatorio "Alfredo Casella" de L'Aquila ed ebbe modo di assistere all'esecuzione, da parte degli studenti, del *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, allestito nel saggio finale dell'anno scolastico 1971-72 in collaborazione con la locale Accademia di Belle arti e il Teatro Stabile de L'Aquila; per l'occasione le note di sala furono scritte da un giovane Alessandro Sbordonì, allievo del terzo anno di Storia ed

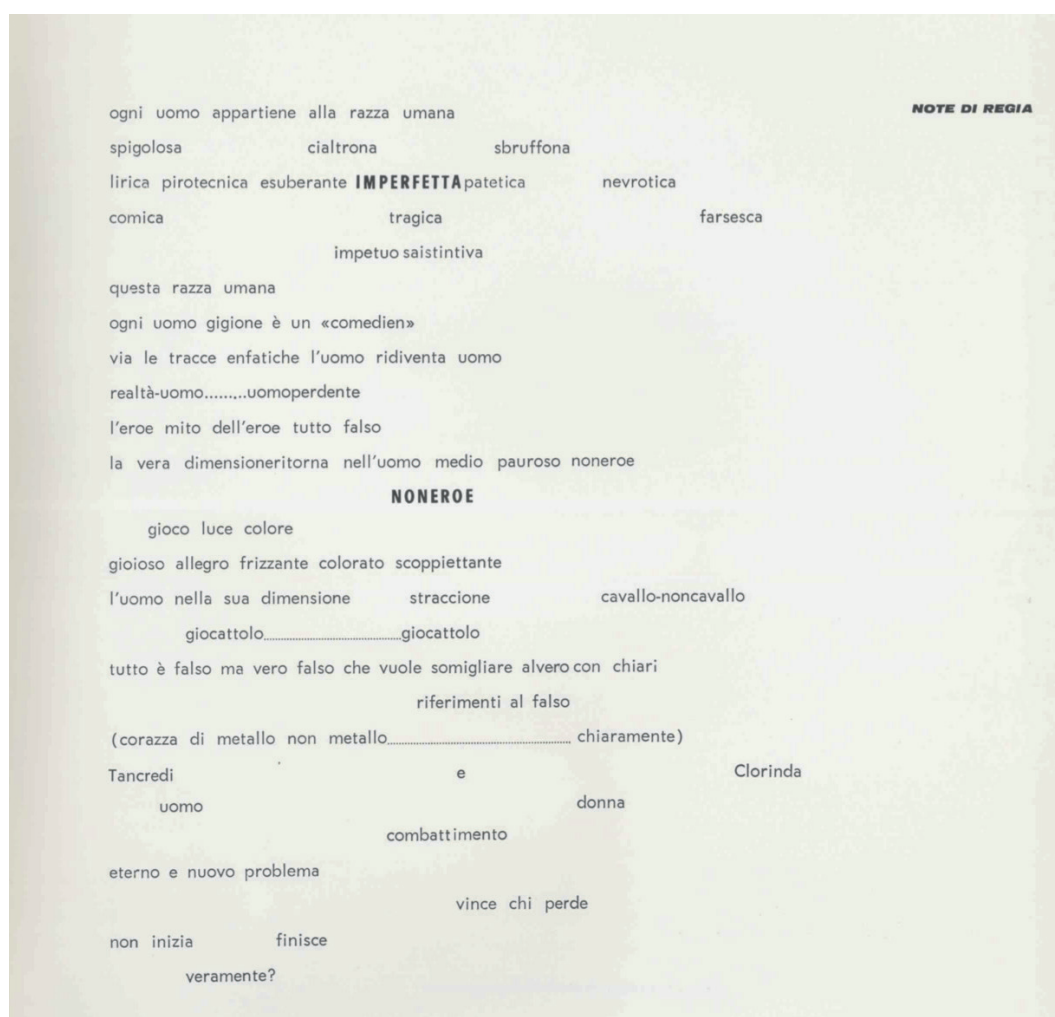


Figura 3. Note di regia di Valter Zarroli relative all'allestimento del *Combattimento di Tancredi e Clorinda* presso il Conservatorio "Alfredo Casella" de L'Aquila (giugno 1972). Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Istituto per la Musica, Fondo Domenico Guaccero. Per gentile concessione.

Estetica Musicale nella classe di Claudio Annibaldi.⁷ L'allestimento visto da Guaccero era tutt'altro che tradizionale, poiché, come si legge nel programma del concerto, erano contemplati la partecipazione di due danzatori e il ricorso a giochi di luci; la regia era curata da Valter Zarroli, la cui personale messa in scena del madrigale rappresentativo prevedeva infatti la centralità della componente gestuale/coreutica e dell'elemento illuminotecnico (come si evince dalle sue note di regia riprodotte nella Figura 3), oltre alla presenza di un cavallo stilizzato, in forma di ruota, delle armature e di una foresta, costituita da una selva di corde di crini che pendevano da una graticciata. La direzione musicale dello spettacolo – dato tutt'altro che trascurabile – era invece affidata a Gianluigi Gelmetti.⁸

2. La 'monteverdianità' di Guaccero nei *Fatti d'amore e di guerra e Cinque canti da Tasso*

Per Guaccero l'occasione di passare dal ruolo di spettatore a quello di compositore che si confronta con il *Combattimento di Tancredi e Clorinda* e, in generale, con la scrittura di Monteverdi, mettendo in pratica l'insegnamento acquisito in anni di studio, analisi e riflessioni teoriche, si presenta qualche tempo dopo, nel 1980. Quell'anno il regista Ezio Alovisei, conosciuto in quel fatidico 1972 proprio per il tramite di Gianluigi Gelmetti, gli propone di scrivere le musiche per *Fatti d'amore e di guerra. Azione scenica da La Gerusalemme liberata di Torquato Tasso*.⁹ Questo particolarissimo lavoro è incentrato sulle principali vicende che, nel poema di Tasso, precedono il vero e proprio combattimento di Tancredi e Clorinda e la morte della donna. Lo spettacolo andò in scena in

⁷ Il programma è conservato nel FDG-FGC, fascicolo *Programmi 1968-1973*.

⁸ Ringrazio sentitamente il Maestro Valter Zarroli per avermi fornito queste importanti precisazioni sull'allestimento del *Combattimento* monteverdiano e alcuni documenti fotografici relativi allo stesso (email del 1 dicembre 2020).

⁹ Che l'incontro tra il regista e Guaccero avvenne grazie a Gelmetti lo ricorda Ezio Alovisei, *Disamina affettuosa di un decennio di avventure teatrali con Domenico Guaccero*, in *Domenico Guaccero. Teoria e prassi dell'avanguardia. Atti del Convegno Internazionale di studi*, Roma, 2-4 dicembre 2004, a cura di Daniela Tortora, Aracne, Roma, 2009, pp. 431-440: 431. L'anno in cui si incontrarono, Alovisei, Guaccero e Gelmetti lavorarono assieme per la creazione di *Novità assoluta*, che andò in scena nell'ambito del Festival di Positano. Il regista ricorda altre collaborazioni con Guaccero: *Aula IV*, del 1973, e il progetto per un *Pierrot lunaire*, con Cathy Berberian. Sul lavoro nato dalla collaborazione di Guaccero con Alovisei e Gelmetti si veda Alessandro Mastropietro, *Ancora una 'scena del potere': Novità assoluta (1972)*, in *Domenico Guaccero. Teoria e prassi dell'avanguardia*, cit., pp. 297-316.

anteprima al Teatro Araldo¹⁰ di Roma il 29 marzo del 1980, nell'ambito delle attività didattiche e decentrate del Teatro dell'Opera, ebbe oltre trenta repliche in città e provincia e fu oggetto di una tournée itinerante che approdò a Venezia, dove il 4 e 5 dicembre dello stesso anno fu rappresentato al Teatro Malibran.¹¹ L'opera era suddivisa in due parti, la seconda delle quali, dopo la messa in scena dei *Fatti d'amore e di guerra*, era interamente dedicata all'esecuzione in forma tradizionale del monteverdiano *Combattimento di Tancredi e Clorinda*. La realizzazione dei *Fatti d'amore e di guerra* prevedeva la presenza di un narratore (donna), un soprano accompagnato da un pianista e sei mimi (3 per Clorinda e 3 per Tancredi, tra cui il coreografo Claudio Conti).¹²

I presupposti che hanno indotto il regista Ezio Alovisei a ideare questo spettacolo vanno rintracciati nella sua constatazione, tanto evidente quanto importante, di come il contesto culturale novecentesco fosse assolutamente differente rispetto a quello in cui il madrigale rappresentativo di Monteverdi fu composto: nei primi decenni del Seicento la storia dei due protagonisti del capolavoro di Tasso era talmente nota ai suoi lettori, al pubblico che assisteva a opere tratte da episodi della *Gerusalemme liberata* e a coloro che ammiravano dipinti raffiguranti scene della vicenda di Tancredi e Clorinda, da non necessitare di «alcun momento esplicativo [...]». Oggi – spiega Ezio Alovisei nelle note

¹⁰ Il Teatro-Cinema Araldo, non più esistente, aveva sede in viale della Serenissima 215, nel quartiere Prenestino.

¹¹ L'informazione è desunta da un programma conservato nel fascicolo *Programmi 1974-1983* (FDG-FGC). Da altre due brochures conservate dal Maestro Ezio Alovisei si apprende invece che le repliche dello spettacolo ebbero luogo il 18 e 19 luglio al Teatro Argentina, nell'ambito della rassegna "Musica nella città"; il 17 agosto si tenne invece un allestimento a Zagarolo (Roma), nella cornice dell'"Estate a Palazzo Rospigliosi". Le brochures mi sono state mostrate dal Maestro Alovisei durante il nostro incontro presso la sua abitazione nel mese di ottobre 2018. Sono grata al Maestro Alovisei per la stimolante conversazione che ha avuto luogo in quell'occasione, per il confronto su *Fatti d'amore e di guerra* proseguito attraverso gli scambi di email dei mesi successivi nonché per aver gentilmente autorizzato la pubblicazione dei documenti inediti conservati nel suo archivio privato. Sulla rassegna "Musica nella città", sorta con lo scopo di portare spettacoli musicali in sedi anche 'alternative' della Capitale (nel Giardino delle Cascate dell'EUR, nella Domus Aurea di Colle Oppio, nel Giardino del Lago e nel Parco dei Daini di Villa Borghese), si veda P. Cer., *Accompagnati e aggrediti dalla musica (nei teatri, nei giardini, dai tombini)*, «Corriere della Sera», 16 luglio 1980, p. 24, ed Erasmo Valente, *La musica salpa prima del battello*, «l'Unità», 16 luglio 1980, p. 12.

¹² Come si evince da un programma conservato nel fascicolo *Programmi 1974-1983* (FDG-FGC), in occasione del primo allestimento romano gli interpreti dei *Fatti d'amore e di guerra* erano: Francesca Codispoti (il narratore); Elvira Berardelli, Gabriella Conti, Stella Rinaldi (mimi di Clorinda); Giuliano Melchiori, Piero Guerriero, Claudio Conti (mimi di Tancredi); Lucia Vinardi (soprano, interprete dei *Cinque canti da Tasso*. Si veda oltre). Molto presumibilmente il pianista (non nominato nel programma) era lo stesso Guaccero. I costumi e le scene erano di Enzo Balestrieri.

illustrative dei *Fatti d'amore e di guerra* – si ritiene utile anteporre alle pagine monteverdiane un'azione scenica di carattere pantomimico che narri le vicende dei due eroi sino alla soglia del Combattimento».¹³

Il lavoro preliminare alla creazione dei *Fatti d'amore e di guerra* ha visto il regista impegnato in uno studio della genesi della *Gerusalemme liberata* e in particolare di alcune tematiche lì centrali, come dimostrano sei fogli di appunti provenienti dal suo archivio privato che recano il titolo «Stilemi e motivi della Gerusalemme liberata» (Figura 4a). Le annotazioni qui riportate riflettono l'accurato lavoro preparatorio di Alovisi, per esempio il suo approfondimento del tema della luce e delle tenebre, compiuto (anche) isolando alcuni versi dal poema di Tasso (foglio III), nonché la sua riflessione sulla psicologia dei personaggi, simboleggiati dal fuoco (Clorinda) e dall'acqua (Tancredi) (foglio V); le annotazioni culminano nell'abbozzo dei costumi di scena (foglio VI), da cui apprendiamo che Alovisi 'sognava' una Clorinda che «sguscia [...] fuori dall'armatura» (Figura 4b).¹⁴

Da questo approfondimento della *Gerusalemme liberata* è scaturito uno spettacolo in cui gli spettatori assistono a tre vicende narrate da Tasso: l'arrivo a cavallo di Tancredi, reduce da uno scontro con i musulmani; il suo primo incontro con Clorinda presso una fonte, a cui segue un duello tra i protagonisti interrotto dai rispettivi schieramenti; l'incendio della torre dei crociati per mano (anche) di Clorinda. I simboli di questi *Fatti d'amore e di guerra* (il cavallo, la fonte e la torre) erano chiaramente visibili sul palcoscenico, così come le macchine per allestire la scena, come si evince da alcune foto conservate da Alovisi (Figura 6a). All'inizio dello spettacolo i mimi portavano sul palco gli oggetti, seguendo il proposito del regista di preparare, letteralmente e metaforicamente, la messa in scena dei *Fatti d'amore e di guerra*, in vista del momento culminante:

¹³ [Ezio Alovisi], *Fatti d'amore e di guerra*, in *Fatti d'amore e di guerra. Azione scenica da La Gerusalemme liberata di Torquato Tasso*, Musica nella città, Teatro dell'Opera di Roma, Roma, 16 luglio - 11 agosto 1980, pp. 1-2: 2. Sulla ricezione di Tasso si rimanda al volume *La fortuna del Tasso eroico tra Sei e Settecento. Modelli interpretativi e pratiche di riscrittura*, a cura di Tancredi Artico ed Enrico Zucchi, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2017, in particolare al capitolo di Jean-François Lattarico, *Il poema sul palco. Su alcuni adattamenti operistici della Gerusalemme liberata nel Seicento*, pp. 51-68. Si veda anche il contributo di Paola Betti, *La fortuna della Gerusalemme liberata nella pittura del Seicento e del Settecento a Lucca*, «Rivista di Archeologia Storia Costume», XLI/1-2, 2013, pp. 25-80.

¹⁴ Un analogo progetto 'romano' relativo all'allestimento del *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, in cui l'illuminotecnica e la prossemica svolgono un ruolo centrale, venne realizzato nel 1989 da un compositore vicino a Domenico Guaccero per poetica ed esperienze compositive e artistiche: Egisto Macchi. Si veda Angela Carone, *Gettare nuova luce sul passato. Le regie di Egisto Macchi per l'Euridice e il Combattimento di Tancredi e Clorinda*, «Philomusica online», XVI/2, 2017, pp. 227-247.

l'esecuzione tradizionale del *Combattimento di Tancredi e Clorinda* (su cui, come anticipato, era incentrata la seconda parte dello spettacolo). Altrettanto centrali sul piano registico erano le luci, come scrive Alovisi su un altro foglio di appunti, da cui è evidente la sua intenzione di modularle cromaticamente in relazione ad alcuni oggetti presenti sulla scena (il pianoforte, la torre, il ponte) e a specifici momenti drammaturgici (i combattimenti, la cerimonia).¹⁵

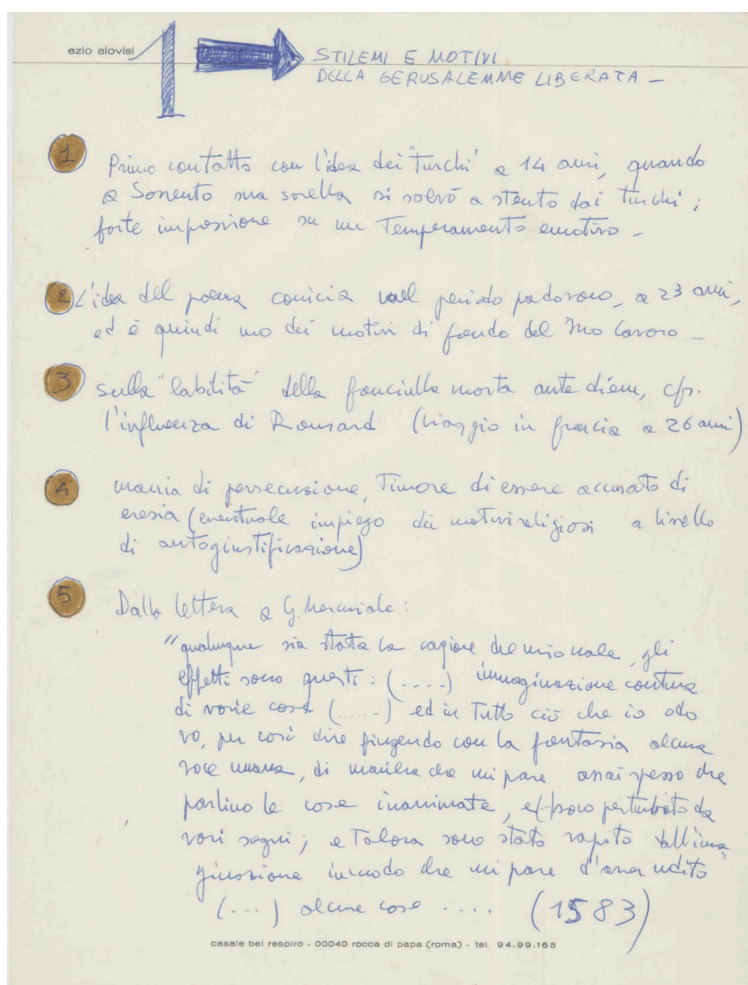


Figura 4a. Appunti di Ezio Alovisi relativi alla *Gerusalemme liberata*. Archivio privato di Ezio Alovisi. Per gentile concessione.

¹⁵ Come ho avuto modo di apprendere dalla viva voce del regista (cfr. nota 11), il cavallo posto in scena era lo stesso ideato da Enrico Job e utilizzato da Luca Ronconi nell'*Orlando Furioso* di Ludovico Ariosto (riduzione di Edoardo Sanguineti), andato in scena a Spoleto durante il Festival dei Due Mondi del 1969. Gli altri due simboli utilizzati in *Fatti d'amore e di guerra* (la fonte e la torre) furono invece realizzati per l'occasione da Mario Ceroli.

A rendere viva l'azione, oltre alle luci, erano anche i pupi (Figura 6b), che 'combattevano' in scena manovrati da Clorinda e Tancredi, immersi in un sottofondo visivo rosa (come indicato negli appunti riprodotti nella Figura 5).



Figura 4b. Appunti di Ezio Alovisei relativi ai bozzetti dei costumi per *Fatti d'amore e di guerra*. Archivio privato di Ezio Alovisei. Per gentile concessione.

I mimi non avevano solo il compito di allestire la scena e mimare (e far mimare ai pupi) le vicende dei due protagonisti, ma, come ha precisato Alovisei, erano essi stessi «protagonisti di 'registrazione della voce' e altre acrobazie sonore», il cui inserimento nel campionario di suoni a disposizione di Guaccero era stato suggerito dallo stesso regista; Guaccero fu anche invitato a far «'suonare' i passi, le corse, gli scontri delle corazze, il rotolar dei corpi o degli elmi» per rendere in modo ancor più 'rappresentativo' ciò che avveniva sulla scena.¹⁶ Guaccero non si limitò ad accogliere questi suggerimenti di Alovisei

¹⁶ Alovisei, *Disamina affettuosa di un decennio di avventure teatrali con Domenico Guaccero*, cit., p. 438.

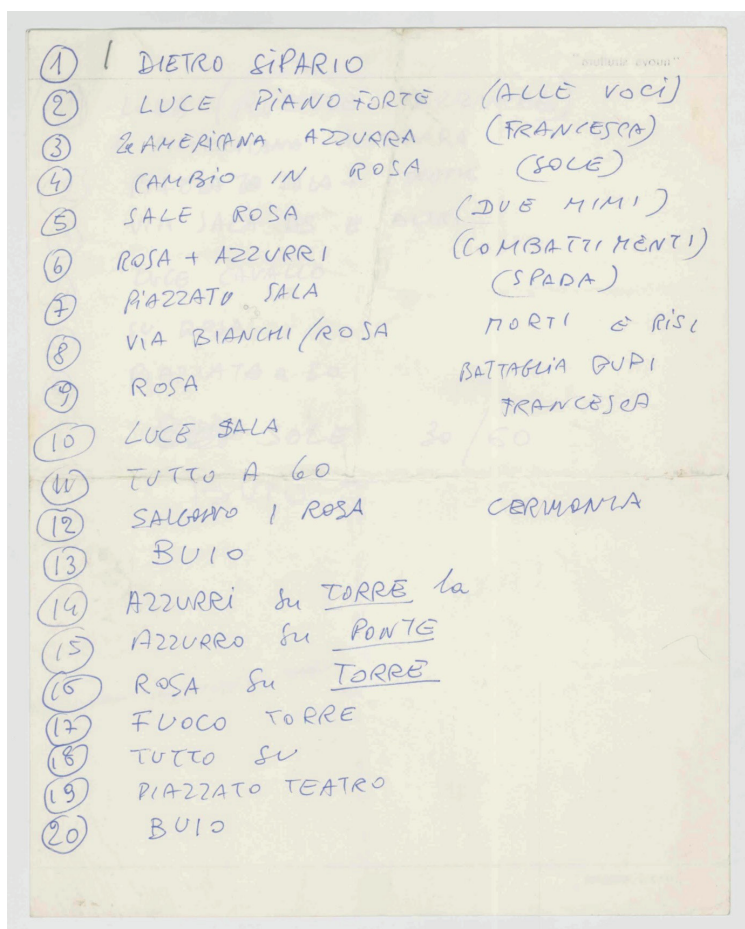


Figura 5. Appunti di Ezio Alovisei relativi all'impiego delle luci in *Fatti d'amore e di guerra*. Archivio privato di Ezio Alovisei. Per gentile concessione.

relativi alla componente musicale: il suo apporto ai *Fatti d'amore e di guerra* fu decisamente più complesso e, come precisato dal regista, avvenne in completa autonomia.¹⁷ Il suo lavoro consistette sia nella creazione di effetti sonori incisi su nastro (suoni elettronici 'composti' per l'occasione, ma anche suoni registrati di percussioni, ottoni, organo, chitarra elettrica, nonché delle voci dei mimi) sia nella composizione dei *Cinque canti da Tasso*, brevi brani per voce e pianoforte preparato su versi che Ezio Alovisei e Luisa Gay avevano estrapolato dalla *Gerusalemme liberata*, talvolta interpolandoli con versi originali, persino «moltiplicando sostantivi e aggettivi».¹⁸ Sugli appunti testuali Alovisei ha provveduto ad annotare anche le prime indicazioni di regia, sottoponendole a cambiamenti nelle successive fasi della stesura del progetto, analogamente al lavoro compiuto sui versi di Tasso (Figure 7a e 7b).¹⁹ Gli interventi musicali

¹⁷ Informazione ricevuta dal Maestro Alovisei durante il nostro incontro del 2018.

¹⁸ Alovisei, *Disamina affettuosa di un decennio di avventure teatrali con Domenico Guaccero*, cit., p. 439.

¹⁹ Si confrontino gli appunti con le sezioni di testo riportate nella seguente Tabella 1, sezioni 2,

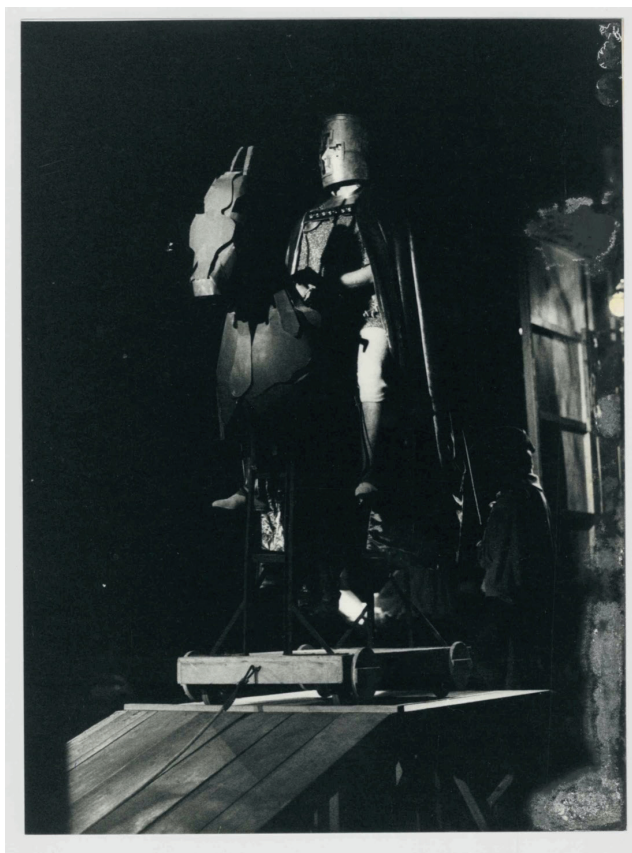


Figure 6a e 6b. Il cavallo e i pupi, manovrati da Clorinda e Tancredi, nei *Fatti d'amore e di guerra*. Archivio privato di Ezio Alovisi. Per gentile concessione.



3, 5 (per la Figura 7a) e sezioni 10 e 12 (per la Figura 7b). Si osservi che, rispetto al testo come riportato nella Tabella 1, gli appunti riprodotti nelle Figure 7a e 7b presentano alcuni versi poi

di Guaccero intercalavano le sezioni affidate al narratore, che recitava versi dalla *Gerusalemme liberata* relativi ai tre eventi precedenti il *Combattimento*, mentre i mimi montavano la scena o mimavano le vicende.

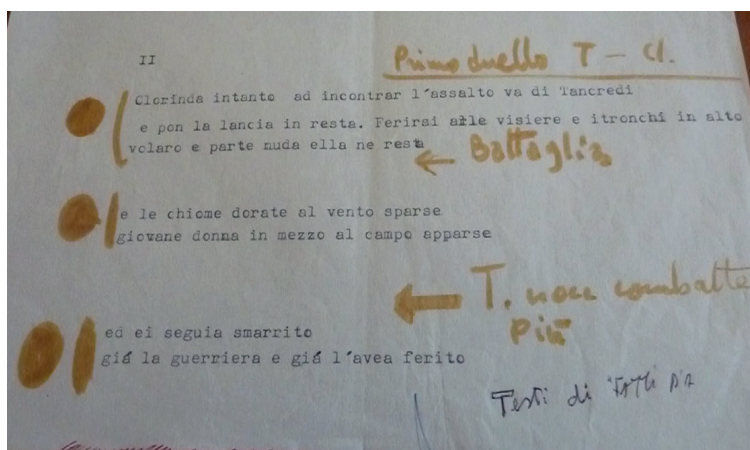
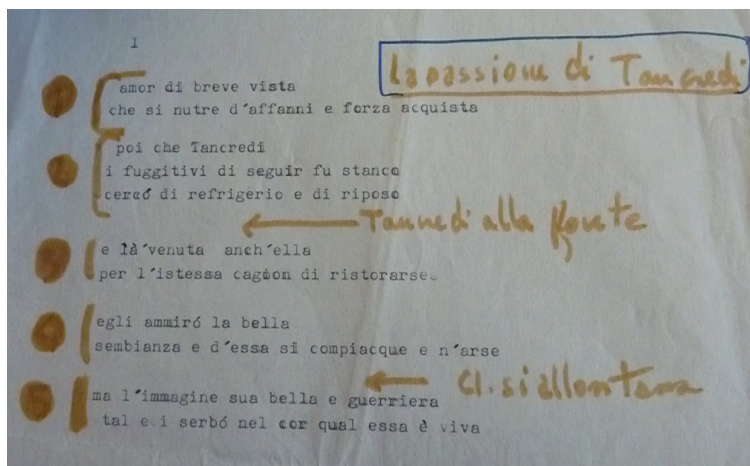


Figure 7a e 7b. Appunti di Ezio Alovisi relativi alla selezione di versi dalla *Gerusalemme liberata*. Archivio privato di Ezio Alovisi. Per gentile concessione.

La struttura complessiva dei *Fatti d'amore e di guerra* è riassunta nella seguente Tabella 1. Dopo l'introduzione elettronica (blocco 1), che crea un'atmosfera cupa e carica di tensione, si assiste a un'articolazione ben definita. Al primo blocco con prevalenza di inserti elettronici (blocco 4-11) segue la sezione centrale, in cui si alternano il narratore e la cantante, accompagnata dal pianoforte (12-16); ha quindi luogo il culmine drammaturgico (17-18), reso con una tensione sonora che prepara l'esecuzione del *Combattimento* monteverdiano, il cui clima funesto è anticipato dall'ultimo *Canto* di Guaccero (20) sulle parole «Ciò che viver non ebbe, abbia la morte / Oh se sperar ciò lice, altera sorte».²⁰

espunti dai *Fatti d'amore e di guerra*.

²⁰ L'analisi è stata condotta sulla base di una registrazione audio relativa a un allestimento di

In particolare mediante gli effetti elettronici Guaccero «sospinge la vicenda, ora schiarendo la dinamica gestuale, ora incupendola, verso il duello finale del Combattimento»,²¹ in modo pressoché analogo a quanto fatto tre secoli prima da Monteverdi con quel suo innovativo impiego di archi e cembalo che, grazie alla particolarissima scrittura delle rispettive parti, rendono quasi visibili i colpi delle spade di Tancredi e Clorinda e la tensione che precede il ‘mortal duello’, oltre a suggerire onomatopeicamente l’arrivo a cavallo di Tancredi.

	Canto dalla <i>Gerusalemme liberata</i>	Testo del Narratore	E	V e Pf
1			x	
2	Canto I, XLV, 1-8	Vien poi Tancredi, e non è alcun fra tanti (tranne Rinaldo) o feritor maggiore, o più bel di maniere e di sembianti, o più eccelso ed intrepido di core. S’alcun’ombra di colpa i suoi gran vanti rende men chiari, è sol follia d’amore: nato fra l’arme, amor di breve vista, che si nutre d’affanni, e forza acquista.		
3	Canto I, XLVI, 1-8	È fama che di quel dì che glorioso fe’ la rotta de’ Persi il popol franco, poi che Tancredi al fin vittorioso i fuggitivi di seguir fu stanco, cercò di refrigerio e di riposo a l’arse labbia, al travagliato fianco, e trasse ove invitollo al rezzo estivo cinto di verdi seggi un fonte vivo.		
4			x	
5	Canto I, XLVII, 5-8	Egli mirolla, ed ammirò la bella sempianza, e d’essa si compiacque, e n’arse.		
6		Oh meraviglia! Amor, ch’a pena è nato, già grande vola, e già trionfa armato.		x
7			x	
8		[Oh meraviglia! Amor, ch’a pena è nato, già grande vola, e già trionfa armato.]		
9			x	
10	Canto III, XXI, 1-4	Clorinda intanto ad incontrar l’assalto va di Tancredi, e pon la lancia in resta. Ferirsi alle visiere, e i tronchi in alto volare [...]		

Fatti d’amore e di guerra conservata nel FDG-FGC, come si evince dagli applausi udibili al termine della stessa.

²¹ [Alovisi], *Fatti d’amore e di guerra*, cit., p. 2.

11			x	
12	Canto III, XXI, 7 Canto III, XXIV, 7-8	e le chiome dorate al vento sparse (questa è colei)* ma colpo mai del bello ignudo volto non cade in fallo [...]		x
13	Canto III, XXVII, 3-6	«I patti sian,» dicea «poi che tu pace meco non vuoi, che tu mi tragga il core.		
14	Canto III, XXVIII, 1	Il mio cor, non più mio, s'a te dispiace ch'egli più viva, volontario more ecco: io chino le braccia, è tuo gran tempo.*		x
15	Canto XII, XVIII, 1-6	Depon Clorinda le sue spoglie inteste d'argento, e l'elmo adorno, e l'armi altere: e, senza piuma o fregio, altre ne veste (infausto annunzio) rugginose e nere: poiché stima agevolmente in queste occulta andar fra le nemiche schiere.		
16	Canto XII, LXXXII, 1,4 Canto XII, LXXXVIII, 5-6	Oh viso* Oh bella destra E voi, leggiadre membra Ahi troppo nobil preda! Ahi dolce e caro troppo e pur troppo prezioso pasto.		x
17				suoni metallici e cupi del pf
18			x voci/ guerra	
19	Canto XII, XLVIII, 7-8	Ma l'urta e scaccia Solimano; e chiusa è poi la porta, e sol Clorinda esclusa.		
20	Canto XII, XCIX, 7-8	ciò che 'l viver non ebbe, abbia la morte. Oh se sperar ciò lice, altera sorte.		x

Tabella 1. Interventi musicali e testuali dei *Fatti d'amore e di guerra*. E: elettronica; V e Pf: brano di Guaccero per voce e pianoforte preparato; in neretto: interpolazioni di Alovisei e Gay al testo originale di Tasso. *«questa è colei» è tratto da Canto III, XXII, 7; *«è tuo gran tempo»: Canto III, XXVII, 7; *«Oh viso»: Canto XII, LXXXI, 7.

Gli inserti sonori creati da Guaccero non sono mai eseguiti *assieme* alla voce del narratore, a differenza della parte strumentale composta da Monteverdi per accompagnare il Testo (e i due protagonisti). Tralasciando questa differenza, è evidente come, attraverso la componente elettronica, Guaccero abbia declinato in chiave moderna ciò che il 'rivoluzionario' Monteverdi aveva composto servendosi degli strumenti tradizionali: anche Guaccero infatti rende 'rappresentativo' il contenuto testuale, spingendosi a creare una continuità

tra situazioni verbali ed eventi sonori.²² Ciò per esempio appare chiaramente in corrispondenza degli episodi 8-9-10-11: (8) il narratore termina il suo intervento pronunciando la parola «armato»; subito dopo (9) si ascolta un inserto elettronico che anticipa il clima bellicoso e l'assalto di cui si dirà nell'intervento immediatamente successivo (10, in cui il narratore recita: «Clorinda intanto ad incontrar l'assalto va [...] e i tronchi in alto volaro»). L'assalto e i tronchi che volano in alto sono udibili nella sezione elettronica che segue (11). A tal proposito è importante fornire una precisazione. Subito prima della porzione di nastro corrispondente all'evento 9 si sentono i passi dei mimi e i rumori delle loro armature: ciò confermerebbe che gli spettatori, oltre a udire il duello, lo vedevano in scena, com'è precisato negli appunti del regista (si legga il chiaro riferimento alla «Battaglia» nella Figura 7b). Nella sezione 4 i suoni elettronici ricreano invece inequivocabilmente l'atmosfera bucolica dei «verdi seggi» e della fonte descritti dal narratore al termine della sezione 3.

Guaccero non circoscrive l'insegnamento monteverdiano a questi esempi: esso è ulteriormente tangibile nei *Cinque canti da Tasso* per soprano e pianoforte preparato. I testi da lui messi in musica (udibili negli episodi 6, 12, 14, 16 e 20 della Tabella 1) descrivono principalmente fatti d'amore, ovvero la nascita della passione di Tancredi per Clorinda al momento del suo primo incontro con la donna, della quale decanta la bellezza, e il suo dirsi disposto a morire per lei, se il destino gli impedirà di poterla amare. Pur trattandosi di brani per soprano e pianoforte (preparato), Guaccero non ricrea in veste moderna quelle peculiarità dell'ordito polifonico monteverdiano che aveva accuratamente messo in luce nelle proprie analisi; egli decide di far rivivere Monteverdi componendo passaggi vocali e strumentali che in molti casi ricordano i madrigalismi con i quali il Cremonese rendeva 'visibile' ciò che era veicolato dal testo. Ciò si evince per esempio dal secondo canto, in cui, dopo i ribattuti iniziali, i suoni distribuiti in diversi registri di voce e pianoforte (bb. 2-5) raffigurano le «chiome [...] sparse» di Clorinda, il cui elmo è invece reso con il suono metallico del pianoforte (b. 6), che 'dice' «quest'è colei» prima che tali parole siano pronunciate dal soprano (Figura 8).

Nel terzo brano, Guaccero fa 'cantare' la morte (metaforica) di Tancredi ricorrendo all'espedito retorico più classico: l'utilizzo del *passus duriusculus* sulle parole «il mio cor non più mio» (Si^b La La^b) e «volontario more» (Mi Mi^b Re Re^b Do Si), scegliendo un movimento vocale ascendente, per salti e in crescendo, per la porzione di testo che, al contrario, esprime una condizione

²² Come per la struttura generale dello spettacolo, anche le seguenti analisi della componente sonora sono state condotte attraverso l'ascolto della registrazione audio di *Fatti d'amore e di guerra* (cfr. nota 20).

2 **3**

$\text{P} = 44/48$ (lentissimo)

p
e le chiome do- cate al ve-nto spa- rse

pizz. platin
B. v.

(trepidando)
33"
f
(quest'è co-le-i) ma co- lpo

sim. b. *B. v.* *sim. b.* *B. v.* *2* *clav. cord.* *B. v.*
sord. met. *p* *D* *D* *D* *D*

rall. 55"
ma- i (il bello igni- do vol-to) non cade in fallo

sord. met. *3* *sord. feltro* *3* *feltro* *3* *(sordo)* *p*
f *D* *P* *D* 55" ca

Figura 8. Domenico Guaccero, *Cinque canti da Tasso*, brano n. 2. Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Istituto per la Musica, Fondo Domenico Guaccero. Per gentile concessione.

animata, contrapposta alla morte («ch'egli più viva»). Morte è anche il momento culminante dell'ultimo *Canto di Tasso*, quindi dei *Fatti d'amore e di guerra* (il n. 20 della Tabella 1). Nel brano conclusivo Guaccero stabilisce infatti che la parola «morte» venga messa in risalto attraverso la sua intonazione con un glissando vocale, quindi con un trillo, un ribattuto e una figura composta da salto ascendente – movimento semitonale – salto discendente; solo una volta, al centro del brano, il compositore richiama l'attenzione dell'ascoltatore sul sostantivo contrapposto alla morte: il «viver», reso con un salto di terza minore discendente ben distinguibile, seguito da respiro (cfr. Figura 9, inizio del 2° sistema della seconda pagina).

Figura 9. Domenico Guaccero, *Cinque canti da Tasso*, brano n. 5. Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Istituto per la Musica, Fondo Domenico Guaccero. Per gentile concessione.

Con i *Cinque canti da Tasso*, i *Fatti d'amore e di guerra* 'preparano' l'orecchio del pubblico che avrebbe ascoltato subito dopo il *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, e ciò avviene in modo ancor più sottile di quanto non facciano i suoni elettronici. Guaccero crea così un ulteriore livello di continuità stilistica (sebbene rivisitata) con Monteverdi, offrendo un variegato campionario di soluzioni compositive che negli anni Ottanta danno nuova vita alla musica del

Cremonese. In un continuo gioco di rimandi tra passato e presente, tra ‘antica e modernissima pratica’, è sintomatico che Guaccero stesso avesse formulato venti anni prima, nel 1963, un pensiero che sintetizzava e anticipava i presupposti della complessa operazione messa in atto nei *Fatti d’amore e di guerra*: «La polifonia classica è [...] una miniera di stimoli all’attività compositiva del Novecento. [...] se qualcosa vi è indifferente, lasciatelo stare per il momento e ritornateci sopra più tardi, con amore; perché le opere del passato sono opera nostra e parte di noi. Trattatele come persone vive».²³

²³ Guaccero, *Introduzione alla polifonia classica*, cit., p. 295. Nel passo Guaccero allude, tra gli altri esempi, al «libero cromatismo di Gesualdo» e alla «via drammatica di Monteverdi».

Rodolfo Baroncini

Squarci di ricezione monteverdiana da Berio in poi: il *Combattimento di Tancredi e Clorinda* e un recentissimo *sequel* di Ambrosini

1. Prologo

Non sarà disutile, prima di entrare nel vivo dell'argomento dichiarato nel nostro titolo, provare a indagare alcune delle sorprendenti tangenze, fin qui raramente considerate, esistenti tra la pratica musicale e teatrale del Cinque-Seicento e la poetica della Nuova Musica e del «postdrammatico».¹ Credo infatti che nell'ambito di un percorso volto a rintracciare la quantità e la qualità delle risonanze monteverdiane, presenti a vari livelli nella musica italiana del XX secolo, sia comunque indispensabile inquadrare brevemente la personalità del compositore in quella che era la sensibilità artistica del suo tempo. Pur

¹ Sulla teoria del «postdrammatico» si veda Gianmario Borio, Giordano Ferrari e Daniela Tortora, *Introduzione*, in *Teatro di avanguardia e composizione sperimentale per la scena in Italia: 1950-1975*, a cura di Gianmario Borio, Giordano Ferrari e Daniela Tortora, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, 2017, pp. VII-XXXII: VII-XV (prima sezione a cura di Gianmario Borio, cui si rinvia per la bibliografia afferente).

muovendosi in un'ottica consapevole dei modelli dettati dalla tradizione, l'approccio all'innovazione e alla sperimentazione era, almeno in determinati contesti, una tendenza abbastanza diffusa, tutt'altro che riducibile all'audacia creativa di qualche isolato autore. Aver contezza di tutto ciò aiuta a comprendere meglio alcune scelte di Monteverdi e a dar senso a quella che fu probabilmente la sua sperimentazione scenico-musicale più ardita: il *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, una *pièce* che, come vedremo, al di là della sua indecifrabile unicità, era comunque solidamente radicata nel suo contesto di produzione.

Poiché è a Venezia che il compositore, a partire dall'agosto 1613, data della sua elezione a maestro di cappella della Basilica di San Marco, svolge per ben tre decadi, fino al suo decesso (1643), la sua attività, ed è per il patriziato lagunare che nel 1624 verrà ideato e realizzato il *Combattimento*, è da questo ricco e complesso contesto che prenderemo le mosse per metter a fuoco alcune delle succitate omologie.²

2. Il gesto e il corpo

La valorizzazione scenica del gesto esecutivo, l'attenzione alla corporeità del musicista e alle sue potenzialità teatrali – elementi caratterizzanti di quel 'gestualismo' che, assieme all'alea e alla ricerca elettroacustica, consentirà alle avanguardie musicali degli anni Sessanta di superare il serialismo integrale – hanno un importante precedente nella prassi esecutiva strumentale e vocale della musica italiana dei secoli XVI e XVII. Pur se sospinta da premesse e obiettivi diversi, l'attenzione al gesto, alla postura e perfino all'espressione facciale del musicista è ben attestata dalla manualistica strumentale veneziana della prima metà del Cinquecento. Silvestro Ganassi, figura mitica dello strumentalismo lagunare dell'epoca, autore di tre importantissimi trattati di tecnica strumentale editi tra 1535 e il 1543,³ dedicati, il primo, al flauto diritto e alla prassi diminutiva e, i restanti due, alla viola da gamba, chiarisce fin dal prologo del suo secondo trattato l'importanza dell'aspetto visivo dell'esecuzione e il suo potenziale espressivo:

² Sull'elezione di Monteverdi in San Marco e la sua attività a Venezia si vedano Paolo Fabbri, *Monteverdi*, EDT, Torino, 1985; e Rodolfo Baroncini, *Monteverdi a Venezia: l'azione in San Marco* e Id., *Monteverdi a Venezia: l'azione in città*, in *Monteverdi a San Marco. Venezia 1613-1643*, a cura di Rodolfo Baroncini e Marco Di Pasquale, Libreria Musicale Italiana, Lucca, 2020, pp. 113-183.

³ Silvestro Ganassi, *La Fontegara*, presso l'autore, Venezia, 1535; Id., *Regula Rubertina, regola che insegna sonar de viola d'archo tastada*, ad istantia de l'autore, Venezia, 1542; Id., *Letitione seconda, pur della prattica di sonare il violone d'arco da tasti*, stampata per l'autore proprio, Venezia, 1543.

Degno lettor hai da saper come in ogni facultà se gli conviene bellezza e bontà, la bellezza nel sonator si conosce nel tenir il suo stromento con gratia & portamento della mano & motto di persona di tal equalità che induca gli audienti a prestarli silentio, acciò venghino a gustar la bontà, la qual è cibo dell'audio, sì come la bellezza ciba il vedere, e si la bellezza consiste nel tenir lo stromento e con movimenti proportionati, la bontà serà ancor essa conosciuta per lo saper formar le specie over consonantie ne gli suoi termini [...].⁴

Se già da questa generica premessa si intuisce quale sia il peso attribuito dalla sensibilità dell'epoca al «motto» dell'esecutore nell'atto performativo, nel capitolo successivo, dedicato espressamente al «movimento della persona», Ganassi codifica in modo inequivocabile quella che potremmo definire un'estetica del gesto esecutivo:

Per il capitolo precedente s'ha ammaestrato il tenir la viola & aggiutar la persona acciò stia succinta con muovere il braccio & mano, & è di necessità per duoi ragioni doversi muovere con la persona: uno per non parer essere di pietra, l'altro per causa della musica ben composta su le parole; perciò il muovere suo serà proportionato alla musica ben formata su le parole, dove se la musica serà miserevole per parole tal ancora gli membri farà la sua moventia conforme, e l'occhio come principal in giustificar la conforme moventia serà compagno dal peio e bocca, e mento della faccia & il collo appressatti alla spalla più e manco secondo il bisogno a simile soggetto formato a tal parole [...].⁵

Questa polifonia di gesti, comprensiva di movenze del busto, degli arti, e della testa, espressione degli occhi, e mimica facciale (bocca, mento e barba), in cui quasi non c'è parte del corpo che non sia scenicamente coinvolta in una produzione di segni conforme alla musica prodotta, costituisce già in sé una sorta di 'scrittura scenica': un piano visivo di comunicazione, parallelo a quello sonoro che, almeno nei suoi principi di base, pare contiguo a quelle forme di gestualismo e teatralizzazione della musica da camera che caratterizzeranno la poetica della Nuova Musica delle ultime 3-4 decadi del Novecento.

Una seconda succosissima e inedita fonte, «Description del cantar nel Chitarrone», esemplare, non solo delle virtù sceniche implicite nell'atto performativo ma anche, nel caso in cui a prodursi sia un «bellissima suonatrice», delle sue prevedibili pulsioni erotiche, ci introduce direttamente nel contesto di produzione del *Combattimento*. Il suo autore, infatti, era un fervente ammiratore di Monteverdi e, come lui, un membro assiduo della corte di musicisti e letterati

⁴ Ganassi, *Regula Rubertina*, cit., «Prologo», p. V.

⁵ Ivi, «Del movimento della persona», cap. II, p. VI.

del patrizio Girolamo Mocenigo, committente di questo e altri «opuscoli» in genere rappresentativo. Non a caso, la descrizione figura in un'operetta dedicata allo stesso Mocenigo edita proprio nel 1624, l'anno di esecuzione del *Combattimento*:

Bellissima Suonatrice, & amorosa Cantatrice con gentil maestria, e con soave diletto trae dalla sua nera cassa l'amato, e desiato suo chitarrone, e rimaso ignudo, leggiadramente tra l'amorose braccia se lo piglia, & al bianco seno manerosamente lo stringe. Quindi con le maestre, e delicate mani ella va quello da per tutto soavemente maneggiando, e dolcemente tastando, per sentire s'egli accordato giustamente corrisponde al tatto, al tasto della virtuosa toccatrice; la quale, quando attenta, & accorta sente, ch'egli benissimo tirato rende in suono discorde concordevole armonia; all'ora ella sen v'è con vezzosissima maniera con la man manca tastandolo e toccandolo da una parte, e con lieve destra con corrispondenti tocche va dolcemente scherzando sopra sonore corde intorno al suo dolcissimo pertugio. Et così muovendo l'incantatrice cantatrice al dolce suono concorde l'amoroso canto.⁶

Se già il passo nel suo ricco menu di inequivocabili allusioni erotiche è un inno alla corporeità della «virtuosa toccatrice», ciò che colpisce e che, ancora una volta, pare emblematico di una piena consapevolezza del valore visivo della *performance*, sono i reiterati accenti sugli aspetti tattili e gestuali (il rapporto con lo strumento, il movimento delle mani e delle dita sulla tastiera ecc.). Un aspetto che, pur se sospinto dall'idea di creare un gioco allusivo atto a compiacere e solleticare la fantasia del dedicatario (Girolamo Mocenigo), è pur sempre spia di una mentalità in cui l'aspetto sonoro e quello visivo-gestuale dell'esecuzione preservano ancora quell'unità primigenia riscoperta e attivata quattro secoli dopo nelle sperimentazioni scenico-musicali avviate negli anni Sessanta del Novecento.

La conferma, tuttavia, forse più eloquente di quanto fosse radicata nella sensibilità dell'epoca e in quella lagunare in particolare, l'idea che il corpo e il gesto, in forza di propri codici di comunicazione, esercitassero un ruolo non secondario nella gestione espressiva dell'esecuzione, è la realizzazione, nel 1610, «in Venetia» di un «Theatro fatto per la musica». Sito in Cannaregio, nella contrada di San Marziale, e creato per iniziativa di Antonio Milani, un fine mecenate di ceto cittadino, tale teatro non era destinato come altre «stanze»

⁶ Per la citazione completa della fonte e una sua dettagliata discussione si veda Rodolfo Baroncini, *Monteverdi a Venezia. Un contesto per il Combattimento*, in corso di stampa. A questa testimonianza si aggiunga Giovanni Bonifacio, *L'arte de cenni con la quale formando favella visibile, si tratta della muta eloquenza che non è altro che un facondo silenzio* [...], Francesco Grossi, Vicenza, 1616, p. 521.

della città alla rappresentazione di commedie, né tanto meno dell'opera in musica che giungerà in laguna solo svariati anni dopo. «Ampio ricetto», munito di una scenografia serliana e di un sofisticato apparato luministico, il teatro Milani era destinato specificamente all'esecuzione della nuova musica concertata a una o più voci e continuo.⁷ L'idea di disporre su una scena degli esecutori, mettendone in luce corpi e gesti (un aspetto, quello luminotecnico, sottolineato e descritto con precisione da una delle rare fonti pervenuteci sul teatro), è un'azione che conferisce alla loro *performance* una forza rappresentativa tale da enfatizzarne il potere di comunicazione e seduzione. Che questo caso davvero esemplare di teatralizzazione del gesto esecutivo avvenga proprio agli inizi del Seicento in una fase storica dominata dalla figura del virtuoso, dal canto a voce sola accompagnata e da una vocalità atteggiata, ammantata da una teatralità allusiva, non è ovviamente casuale. Sappiamo, infatti, che la nascita di questo peculiare progetto teatrale fu, almeno in parte, sospinto dal monodista Bartolomeo Barbarino, cantante e virtuoso di chitarrone, legato a Ca' Milani, che ne celebrò le lodi con uno speciale madrigale per voce sola.⁸ Ma, al di là della voga e della spinta esercitata dalle nuove pratiche a voce sola accompagnata, sappiamo pure dalla succitata fonte che in questo spazio si cimentavano normalmente anche i migliori suonatori della città, un dato che non stupisce, se si considerano la notevole tradizione strumentale locale e i precetti impartiti da Ganassi più di mezzo secolo prima sull'estetica del gesto esecutivo strumentale.

3. *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda*

3.1. La ricezione del *Combattimento*: note generali

Nel quadro delle molteplici motivazioni che a partire dal Novecento e fino ai giorni nostri hanno portato Monteverdi al centro dell'attenzione della musica italiana vi sono, al di là di una generale consapevolezza della statura del compositore, alcune non trascurabili differenze. Tra la prima e la seconda metà del secolo la ricezione del compositore subisce, com'è noto, un cambio di passo dovuto sia al mutato quadro storico segnato dalla fine del fascismo, sia al pieno

⁷ Sul Teatro Milani si vedano Rodolfo Baroncini, *Giovanni Gabrieli, L'Epos*, Palermo, 2012, pp. 502-522; Rodolfo Baroncini e Luigi Collarile, *L'altro Orfeo (1613) e le «nuove musiche» a Venezia*, Istituto Italiano per la Storia della Musica, Roma, 2016, pp. 11-16 («Il teatro Milani»). Sull'argomento, oggetto di costanti ricerche e aggiornamenti, lo scrivente ha in corso di preparazione una monografia.

⁸ Cfr. Baroncini e Collarile, *L'altro Orfeo*, cit., pp. 13-14.

riconoscimento da parte della comunità musicologica internazionale del ruolo guida svolto dall'Italia in campo musicale tra 1550 e il 1750 e, nella fattispecie, del carattere epocale dei mutamenti verificatisi proprio negli anni cruciali dell'età monteverdiana.⁹ Così, se Malipiero, pur vedendo in Monteverdi un precursore e un innovatore, quasi un antidoto all'opera pucciniana, si premura di enfatizzarne le abilità di contrappuntista, «armonista» e «sinfonista», comparandole, in un'ottica tipicamente nazionalista, a quelle dei grandi della tradizione classica, romantica e postromantica europea (Beethoven, Chopin e Debussy),¹⁰ del tutto diversa sarà la percezione degli esponenti della generazione postbellica. Scevri da obblighi revanscisti e edotti dai primi importanti studi dedicati al compositore,¹¹ costoro saranno in grado non solo di cogliere nelle più ardite opere monteverdiane aspetti ed elementi stilistici affini in linea di principio ad alcune prerogative del linguaggio musicale del secondo Novecento (discontinuità del tessuto musicale, gestualità icastica e carattere polisemico di alcune sue opere semisceniche), ma anche di trarne ispirazione diretta per le loro sperimentazioni.

In questa cornice non stupisce se, a partire dalla metà degli anni Sessanta, ad essere al centro della lente d'osservazione delle nuove avanguardie e delle loro eventuali riletture non sono più solo le tre grandi opere in musica, *L'Orfeo*, *La coronazione di Poppea* e *Il ritorno di Ulisse in patria* – le quali, con *L'Orfeo* in testa, da Respighi a Berio, sollecitano la curiosità e la fantasia di ben tre generazioni di compositori –, ma anche e soprattutto un'opera semiscenica, difforme e altamente sperimentale come il *Combattimento di Tancredi e*

⁹ Tra i numerosi lavori musicologici pubblicati nel corso degli anni Quaranta e Cinquanta dedicati alla musica italiana dei secoli XVI-XVII è d'obbligo menzionare, a titolo di esempio, almeno i seguenti: Walter H. Rubsamen, *Literary Sources of Secular Music in Italy*, University of California Press, Berkeley, 1943; Id., *From Frottola to Madrigal: the Changing Pattern of Secular Italian Vocal Music*, in *Chanson & Madrigal, 1480-1530. Studies in Comparison and Contrast*, ed. by James Haar, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts), 1964; Manfred Bukofzer, *Music in the Baroque Era from Monteverdi to Bach*, Norton & Company, New York, 1947; Alfred Einstein, *The Italian Madrigal*, 3 voll., Princeton University Press, Princeton, 1949; Nigel Fortune, *Italian Secular Monody from 1600 to 1635. An Introductory Survey*, «The Musical Quarterly», XXXIX, 1953, pp. 171-195; Claude Palisca, *Studies in the History of Italian Music and Music Theory*, Clarendon Press, Oxford, 1994 (raccolge saggi sulla musica italiana stesi dall'autore a partire dal 1956).

¹⁰ Gian Francesco Malipiero, *Claudio Monteverdi*, Fratelli Treves, Milano, 1929, pp. 26 e 30.

¹¹ Per esempio, Leo Schrade, *Monteverdi Creator of Modern Music*, Victor Gollancz Limited, London, 1951; Wolfgang Osthoff, *Die venezianische und neapolitanische Fassung von Monteverdi "Incoronazione di Poppea"*, «Acta Musicologica», XXVI, 1954, pp. 88-113; Id., *Das dramatische Spätwerk Claudio Monteverdis*, Hans Schneider, Tutzing, 1960; Denis Arnold, *Monteverdi*, Dent, London, 1963; Nino Pirrotta, *Scelte poetiche di Monteverdi*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», II, 1968, pp. 10-42 e 226-254.

Clorinda.¹² Per comprendere le ragioni di questa fatale attrazione sarà bene illustrare in cosa consiste precisamente questo peculiare esperimento scenico-musicale, provando a ricostruirne il ‘pensatoio’ socio-culturale di provenienza.

3.2. Il contesto storico del *Combattimento*

Far luce sul contesto di produzione è un’operazione preliminare indispensabile poiché, nei vari tentativi di decrittazione di questa *pièce* monteverdiana attivati fin qui da musicologi e interpreti-esecutori, ha prevalso la tendenza a un approccio totalmente decontestualizzato.¹³ Una tendenza paradossale, oltretutto foriera di letture spesso fantasiose e ingiustificabili, se si considera il forte radicamento del *Combattimento* nel micro e nel macro contesto lagunare dell’epoca, vale a dire entro le specifiche esigenze di una classe dominante atipica quale il patriziato veneziano e il generale *humus* socio-antropologico, culturale e musicale locale.¹⁴

Quando Monteverdi nell’agosto-settembre del 1613 ottiene la nomina di maestro di cappella della Basilica di San Marco, fulcro cerimoniale della Serenissima, Venezia era una città che preservava ancora tutte le caratteristiche

¹² Sulla ricezione dell’*Orfeo* si rimanda al lavoro di Federico Lazzaro, *I meccanismi recettivi della musica antica nelle trascrizioni novecentesche dell’“Orfeo” di Monteverdi*, «Il Saggiatore musicale», XVII/2, 2010, pp. 197-236.

¹³ È un approccio che riguarda un po’ tutta la produzione monteverdiana del periodo veneziano e deriva principalmente da una scarsa conoscenza delle caratteristiche della musica lagunare e del suo peculiare contesto mecenatesco di quelle quattro cruciali decadi che precedono e preparano l’abbrivio dell’opera pubblica, fenomeno, invece, come noto, studiatissimo. Per una discussione e un approfondimento su queste problematiche si veda Rodolfo Baroncini, *Monteverdi in Venice: new Documents and Perspectives*, «Early Music», XLV/3, 11 December 2017, pp. 365-376; e, soprattutto, Id., *L’altro Orfeo (1613)*, cit., pp. 9-28 («Orfeo in Adria») e Id., *Monteverdi a Venezia: l’azione in città*, cit., pp. 155-183.

¹⁴ Perfino le riflessioni di uno studioso solitamente avvertito come Tim Carter incluse nel suo volume dedicato al teatro monteverdiano (*Monteverdi’s Musical Theatre*, Yale University Press, New Haven and London, 2002, pp. 167-195) risentono di questo approccio. Carter non sembra cogliere il *quid* e la *raison d’être* del brano, inoltrandosi in una faticosa, quanto improbabile, discussione sulla struttura della *pièce* monteverdiana la quale deriverebbe da un archetipo classico (la battaglia di Apollo contro il Pitone) divulgato dallo Zarlino nelle *Istituzioni armoniche*. In questo panorama, segnato per lo più da studi metodologicamente arretrati o da letture psicoanalitiche estreme e autoreferenziali, come quella di Susanne Cusick (*‘Indarno chiedi...’: Clorinda and the Interpretation of Monteverdi’s Madrigali amorosi e guerrieri*, in *Word, Image and Song: Essays in Honor of Ellen Rosand*, ed. by Beth Glixon et al., vol. 1, University of Rochester Press, Rochester, 2013, pp. 117-144), fa eccezione un recente articolo di Antonio Cascelli (*Place, Performance and Identity in Monteverdi’s Combattimento di Tancredi e Clorinda*, «Cambridge Opera Journal», XXIX/2, July 2017, pp. 152-188) che centra l’obiettivo inquadrando l’analisi del *Combattimento* nel suo *humus* locale.

di un grande centro internazionale, caratterizzato da una forte vocazione commerciale e manifatturiera e da una struttura sociale piuttosto articolata che, pur entro i limiti di classe tipici delle società di antico regime, consentiva margini di ascesa e mobilità sociale più ampi di molte altre aree d'Italia e d'Europa.¹⁵ È su questo ricco sfondo sociale che a partire dal primissimo Cinquecento prende corpo un sistema di produzione artistico-musicale che, al di là dei vertici statuali di Palazzo dogale e della Basilica marciana, è sostenuta da un fenomeno di mecenatismo privato e collettivo diffuso e trasversale, animato cioè, oltretutto dai membri del patriziato, dal ceto cittadinoesco (una classe intermedia a vocazione burocratica e mercantile) e perfino da associazioni devozionali e professionali (scuole di arti e devozione) composte e governate da membri delle classi subalterne.¹⁶ Il principale mezzo di veicolazione di questa forma di mecenatismo diffuso era costituito dalla pratica socio-culturale del «ridotto», una sorta di laboratorio letterario-musicale, privo delle rigidità formali di un'autentica accademia, animato da uno o più membri del patriziato o del ceto cittadinoesco, in cui, oltre a esecuzioni di ogni sorta di musica vocale e strumentale, si recitavano versi e presentavano discussioni su temi estetici, giuridici e filosofici.¹⁷ È nell'ambito di questa diffusa rete di ridotti ad alta intensità musicale che prendono forma e si sospingono elementi di novazione come la nuova pratica espressiva del canto a voce sola accompagnata (nella forma del madrigale, dell'aria e della proto-cantata), le prime operine semisceniche in stile rappresentativo e la sonata «concertata in stil moderno».¹⁸ Sappiamo per certo che Monteverdi, già pochi mesi dopo il suo arrivo in laguna, era un assiduo frequentatore del ridotto di Ca' Bembo in Santa Marina ed è proprio nell'ambito di un consimile cenacolo, quello di Ca' Mocenigo in calle delle Rasse, che circa dieci anni dopo, nel 1624, prenderà corpo l'audace idea di intonare in forma semiteatrale le stanze più crude del dodicesimo canto della *Liberata*.¹⁹ Sul ruolo di Girolamo Mocenigo nel sostegno non solo materiale dell'impresa vi sono pochi dubbi se si considera l'afflato sperimentale delle opere teatrali e semiteatrali monteverdiane (tutte perdute purtroppo) che,

¹⁵ In attesa di analisi più aggiornate che integrino il dato economico con quello socio-antropologico, lo studio di maggior peso sull'argomento è ancora quello di Domenico Sella, *L'economia*, in *Dal Rinascimento al Barocco. Economia e finanza*, a cura di Gaetano Cozzi e Paolo Prodi, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 1994 (Storia di Venezia, 6), pp. 651-711.

¹⁶ Sull'argomento si veda Baroncini, *Giovanni Gabrieli*, cit., pp. 50-67; e Id., *Ridotti and Salons: Private Patronage*, in *A Companion to Music in Sixteenth-Century Venice*, ed. by Katelijne Schiltz, Brill, Leiden-Boston, 2018, pp. 149-202.

¹⁷ Cfr. Baroncini, *Ridotti and Salons: Private Patronage*, cit., pp. 182-186.

¹⁸ Cfr. Rodolfo Baroncini, *Nuove musiche e nuova storia: attori e contesti delle pratiche per voce sola e concerto ristretto a Venezia (1600-1630)*, «Recercare», in corso di stampa.

¹⁹ Cfr. Baroncini, *Monteverdi a Venezia: l'azione in città*, cit., pp. 172-176.

subito dopo il *Combattimento*, nell'arco di meno di un decennio, presero corpo sotto la sua protezione: *L'Armida abbandonata* (Tasso-Monteverdi, 1626-27); *La Finta Pazza Licori* (Strozzi-Monteverdi, 1627-28); *La Proserpina rapita* (Strozzi-Monteverdi, 1630).²⁰ Squarci inediti sulla sua figura, sul clima che si respirava nel suo ridotto e sul ruolo rilevante che vi ebbe Monteverdi, si colgono nelle opere di Giorgio Graziani, un letterato che a Mocenigo dedicò ben tre delle sue cinque operette. Nel Secondo volume delle sue *Descrittioni* (1624), oltre a quella già citata della «suonatrice di chitarrone», v'è anche una notevole *Descrittione del Signor Claudio Monteverde Mastro di Capella della Serenissima Repubblica di Venetia*. Sfuggito fino a questo momento all'attenzione dei biografi monteverdiani, questo ritratto, oltre a essere un documento emblematico della fama che Monteverdi aveva raggiunto all'epoca presso l'udienza veneziana, coglie, al di là del tono encomiastico e delle iperboli letterarie, il carattere contrastivo, discontinuo e sempre cangiante del suo linguaggio musicale, quella dialettica dei «contrarij» che il compositore aveva elaborato proprio in quel momento nell'ambito del *Combattimento*: un'opera che Graziani, in quanto *routinier* di Ca' Mocenigo, aveva probabilmente avuto occasione di ascoltare. Eloquente in tal senso ci sembra il passo che segue:

Laonde non è meraviglia, se al musico valore di questo canoro Monte ogni ascoltante per sua felicissima sorte in un'istesso tempo tiene il corpo in terra, gli orecchi in Cielo, e l'anima in Paradiso; mentre nell'esprimere, che fanno molte variate voci le soavissime composizioni d'un sì ingegnoso Monte, si sentono [...] hor amorosamente morire, hor giocondamente avvivarsi, hor capricciosamente tremoleggiare, hor meste mancare, hor furiose tornare, hor preste incielsarsi, hor subite inabbissarsi, e in sì diversi canti, e in sì diversi modi elleno rassembrano appunto innamorati Rusignuoli, che armoniosamente si lamentino, lusinghiere sirene, che lascivamente armonizzino, canori cigni, che amorosamente venghino meno [...].²¹

Queste parole, che paiono una calzante descrizione del *mood* sempre cangiante («in sì diversi canti e in sì divini modi») di *Mentre vaga Angioletta*, costituiscono una delle prime testimonianze verbali della svolta stilistica maturata da Monteverdi nel corso della sua fase veneziana.²² Si tratta, come dicevamo, di una svolta caratterizzata, oltreché da una accentuata e

²⁰ *Ivi*, p. 174.

²¹ Per una citazione integrale del passo e gli estremi della fonte letteraria da cui è tratto si veda ancora Baroncini, *Monteverdi a Venezia: un contesto per il Combattimento*, cit.

²² Madrigale per due tenori e continuo su testo del Guarini, *Mentre vaga Angioletta* è il terzo brano dei «Canti amorosi» presenti nei *Madrigali guerrieri, et amorosi* [...]. *Libro ottavo*, dato alle stampe da Monteverdi nel 1638.

destabilizzante discontinuità musicale (suggerita come sempre dal testo ma trascendente i confini del regolare pittoricismo madrigalistico), dall'adozione di un'intonazione 'mimetica', segnata da potenti gesti icastici e fondata sul principio di opposizione (la dialettica degli affetti contrari) di cui il *Combattimento di Tancredi e Clorinda* costituisce il 'manifesto' pratico-teorico. Un mutamento che, come si intuisce dall'ammirata descrizione di Graziani, fu indotto probabilmente più dal processo di integrazione del compositore nel nuovo tessuto socio-culturale lagunare con l'assorbimento della tradizione musicale locale e del suo spiccato gusto per gli effetti di contrasto, che dalla sua attenzione per i testi del Marino.²³

3.3. Un'azione semiscenica «mai più vista né udita»

«Opuscolo in genere rappresentativo», per Soprano (Clorinda), due Tenori (Testo e Tancredi), «quattro viole da braccio» («violino», «violino», «viola da braccio», e «basso [da braccio]»), contrabbasso da gamba e clavicembalo, il *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, la cui base letteraria è costituita dalle stanze 52-62 e 64-68 del canto XII della *Gerusalemme Liberata* del Tasso, è una delle opere semiteatrali più accattivanti e insieme più dibattute e problematiche di Monteverdi.²⁴ Su di esso, infatti, si addensano una serie di complesse questioni che riguardano l'identificazione del genere scenico-musicale di appartenenza e il fatto che in esso Monteverdi fornisce per la prima volta una concreta applicazione del «genere concitato». Ciò allo scopo, come spiega il compositore nella lettera programmatica acclusa all'*Ottavo libro di madrigali*, di pervenire a una tassonomia stilistica tripartita in grado di poter rappresentare adeguatamente le tre principali passioni o «affettioni» dell'animo umano: «Ira, temperanza, & Humilta o supplicatione», passioni corrispondenti, sul piano della rappresentazione musicale, rispettivamente ai generi concitato, temperato e molle. Tuttavia, poiché l'animo umano è mosso soprattutto dagli

²³ Alludo all'ipotesi formulata da Gary Tomlinson nel suo *Monteverdi and the End of the Renaissance*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles, 1987, sulle ragioni che avrebbero indotto i mutamenti stilistici verificatisi nel linguaggio monteverdiano dopo il *Sesto libro di madrigali* (1614), in pratica, subito dopo l'insediamento del compositore in laguna. Un cambio di rotta che, secondo l'influente studioso americano, sarebbe stato determinato essenzialmente dal nuovo interesse di Monteverdi per la lirica icastica del Marino.

²⁴ L'opera, come noto, venne pubblicata da Monteverdi nei suoi *Madrigali guerrieri, et amorosi con alcuni opuscoli in genere rappresentativo, che saranno per brevi episodij fra i canti senza gesto. Libro ottavo di Claudio Monteverde maestro di capella della serenissima repubblica di Venetia. Dedicati alla sacra cesarea maestà dell'imperator Ferdinando III*, Alessandro Vincenti, Venezia, 1638.

affetti contrari (ira e supplicazione), espressi musicalmente dai generi «incitato» e «molle», la tassonomia tripartita (ira, temperanza e pietà) si riduce per lo più *de facto* a un dualismo contrastivo tra i generi concitato e molle.

Molta dell'attenzione suscitata dal *Combattimento* si è concentrata sul tentativo di incasellarlo e ricondurlo a una forma nota.²⁵ Un tentativo dagli esiti prevedibilmente incerti, trattandosi, come dichiara lo stesso Monteverdi, in piena coscienza del suo carattere sperimentale, di un «canto di genere non più visto né udito»: un'opera 'altra' e anomala, dunque, non assimilabile a nessuna delle pur varie forme di intrattenimento scenico-musicale praticate presso le corti ducali italiane dell'epoca, la cui unicità discende dalle ardite soluzioni ingegnate da Monteverdi per dar sfogo all'obiettivo ambizioso di conferire una forma e una forza drammatica a un testo narrativo come quello della *Liberata*. A sospingere il progetto, forzando la mano al compositore e alla natura epica del testo, non sono soltanto la vissuta familiarità dell'antropologia lagunare con l'argomento eroico-moresco del poema e la sua connaturata propensione alla teatralizzazione,²⁶ ma fors'anche l'interesse morboso del committente e della sua cerchia per le atipiche eroine tassesche.²⁷ Che in questo variegato viluppo di spinte la tematica amorosa e le connesse problematiche psicologiche abbiano esercitato un ruolo di peso, forse perfino maggiore di quello eroico, lo suggeriscono sia i nuovi dati emersi sul profilo psicologico e culturale del senatore Mocenigo,²⁸ sia

²⁵ Numerosi gli studiosi che si sono inutilmente adoperati in questo esercizio. Un resoconto esaustivo delle diverse ipotesi avanzate è leggibile in Carter, *Monteverdi's Musical Theatre*, cit., pp. 172-173.

²⁶ La pratica teatrale era, come ben noto, un genere spettacolare estremamente radicato nella cultura lagunare almeno fin dal primo Cinquecento, prodotta e perseguita con fervore non solo dai ceti elevati, ma anche da larghi strati della articolata struttura sociale della città. Teatralizzare un poema che alle soglie del XVII secolo aveva ormai raggiunto lo statuto di un classico e che, per ovvi motivi, godeva in laguna di una specialissima ricezione era dunque un'operazione del tutto coerente con le esigenze e la tradizione spettacolare locale. Non stupisce, dunque, che tentativi di drammatizzazione di episodi salienti della *Liberata* fossero realizzati, sul versante del teatro professionale di recitazione, giusto negli stessi anni in cui Monteverdi e Mocenigo ideavano il *Combattimento* e l'*Armida*. È il caso delle parafrasi teatrali di alcuni episodi del poema tassesco realizzate da Tobia De' Ferrari, mercante-assicuratore genovese residente a Venezia a partire dal 1615 (*De' successi di Erminia. Intermedi cinque cavati dalla Gerusalemme del Tasso* [...], Antonio Pinelli, Venezia, 1615; e *Sofronia dalla Gerusalemme Liberata del sig. Torquato Tasso cauata. In tre intermedij. Da Tobia De Ferrari genouese*, Antonio Pinelli, Venezia, 1615).

²⁷ Sulla 'potenza' delle figure femminili che animano la *Liberata* si veda Paola Casale, *La potenza femminile: le eroine della "Liberata" tra Eros e Thanatos*, Tesi di Dottorato, Università di Tor Vergata, Roma, 2008.

²⁸ Dall'analisi delle tre operette di Graziani dedicate a Mocenigo, tutte munite di corpose lettere dedicatorie, dense di informazioni sul committente e di alcuni «ritratti», anonimi, ma a lui chiaramente riferibili, emerge una personalità complessa, immersa negli studi letterari e in altri

le tematiche erotizzanti delle successive sperimentazioni scenico-musicali che egli continuò a commissionare all'esperta mano di Monteverdi, soggetti tra cui spicca quello di Armida abbandonata: un'altra complessa e sfaccettata eroina della *Liberata*, amante seduttrice, ma poi anche donna amante, umanissima creatura piena di passione e di dolore. C'è, infine, a conforto di questa ipotesi, la qualità stessa dell'intonazione musicale di Monteverdi, la sua elevata e raffinata stilizzazione che, assecondando ed enfatizzando gli spunti psicologici impliciti nei versi del Tasso, depotenzia e smaterializza gli aspetti militareschi del *Combattimento* con due tocchi magistrali: la regia sonora, affidata non più alle trombe, ma a un astratto e duttilissimo complesso omogeneo di strumenti ad arco; e la regia di scena, affidata non a due maestri d'arme, ma a due istrioni cantanti. Anche in questa scelta emerge il peso e il carattere dell'antropologia locale. Diversamente dalla nobiltà di spada continentale, il patriziato veneziano pativa forse in minor misura le frustrazioni dovute alla perdita sempre crescente di autonomia e di prestigio militare. Di conseguenza, esso non aveva gli stessi bisogni di consolatoria auto-rappresentazione spettacolare di cui aveva invece necessità la nobiltà delle piccole corti italiane (inclusa quella fiorentina), che nella variegata congerie degli intrattenimenti spettacolari dell'epoca (intermedi, tornei, barriere ecc.) amava spesso dar mostra diretta delle sue abilità tecnico-militari. L'aristocrazia lagunare, inoltre, forte della sua vocazione mercantile e della sua coscienza civica e collettiva, godeva di un'identità più solida e articolata, meno esclusivamente legata alla gloria personale delle armi di quella continentale. Ciò spiega forse perché il *Combattimento*, alla fin fine, sia un abbattimento senza cavalieri, in cui lo scontro armato tra Tancredi e Clorinda si smaterializza nella gestualità dei due istrioni cantanti.

Comunque sia stato, l'audace obiettivo di 'piegare' l'ottava rima realizzando una versione drammatizzata di questa dolente 'guerra d'amore' è centrato e abilmente perseguito da Monteverdi attivando tre diversi livelli d'azione fonica e visiva. Anzitutto c'è il piano narrativo, affidato in una asciutta intonazione vocale in stile recitativo al Testo, cui i pochi ma significativi momenti interlocutori di Tancredi e Clorinda, realisticamente affidati alle voci (l'una maschile e l'altra femminile) di due istrioni cantanti, conferiscono già una tinta drammatica. Gli altri due livelli che, rendendo ancor più viva e incandescente la narrazione del Testo, agiscono potentemente sull'opera aumentandone le potenzialità drammaturgiche, sono il gesto e il suono. Dalle istruzioni del compositore risulta chiaramente come la narrazione del Testo debba essere agita e drammatizzata in scena dall'azione mimica dei due protagonisti: Clorinda e

«studi di cose curiose di scienze di suoni e di canti». Per un approfondimento della questione si veda Baroncini, *Monteverdi a Venezia: un contesto per il Combattimento*, cit.

Tancredi dovranno accompagnare l'«orazione», ovverosia, l'intonazione del testo con gesti e movimenti acconci («Faranno gli passi et gesti nel modo che l'oratione esprime et nulla di più né meno, osservando questi diligentemente gli tempi, colpi et passi»). Oltre che sul Testo (la cui voce «dovrà essere chiara, ferma e di buona pronuncia»), tuttavia, il livello dell'azione pantomimica si svolge ed è guidato nei momenti salienti da un secondo livello di significazione che è quello sonoro prodotto dai notevoli effetti espressivi degli strumenti ad arco, i quali, osservando «gli suoni incitati [concitati] e molli», impattano anch'essi potentemente sulla scena surriscaldandone la temperatura drammaturgica. È dall'imitazione unita di questi tre livelli, precisa infine Monteverdi, che deriva il senso e la riuscita dell'opera. Se si considerano le difficoltà implicite in una siffatta impresa, le soluzioni escogitate da Monteverdi con quell'accumulo di piani espressivi diversi paiono non solo originali, ma proprie di un approccio che non è esagerato definire sperimentale.

Naturalmente molte delle invenzioni ingegnate nel *Combattimento* derivano da un'abile manipolazione di elementi preesistenti: un *must* per un'epoca in cui il legame con la tradizione è sempre, comunque, una doverosa dimostrazione di conoscenza. Sul fronte squisitamente musicale, per esempio, è interessante osservare come le armonie statiche che contraddistinguono i passaggi in stile concitato siano un evidente residuo (e intenzionale richiamo) di quella prassi trombettistica d'assieme (esemplarmente documentata dallo stesso Monteverdi nella toccata dell'*Orfeo* con le sue 16 misure di Do maggiore) che costituiva l'abituale sonorizzazione degli «abbattimenti», tornei a piedi, nei quali l'aristocrazia curtense dell'epoca dava dimostrazione in forma spettacolare delle proprie abilità militari. In questi passaggi il processo di stilizzazione che dai basici squilli di tromba porta ai rapidi 'tremoli' degli strumenti ad arco è tale dal rendere irricognoscibile l'antico calco di provenienza, se non fosse per l'arresto del ritmo armonico sulla triade di Sol maggiore. Un adeguamento stilistico e sonoro, va aggiunto, tanto geniale, quanto acconcio all'illustrazione sonora, entro il raffinato contesto di un ridotto, di una guerra che non è un semplice duello d'arme, bensì, come s'è già osservato, una «guerra d'amore», resa ancor più devastante dalle forti timbrature psicologiche dei due protagonisti. Certo è che, al di là della sua origine, l'impressionante potenza icastica del genere concitato (un effetto sonoro che nessuno fino a quel momento aveva davvero mai udito), da un lato, l'azione scenica affidata alle movenze e ai gesti di due istrioni (anche) cantanti, dall'altro, e, infine, l'intonazione del testo in stile recitativo fanno del *Combattimento* una vera e propria polifonia di significati. È proprio questo suo precoce e marcato aspetto polisemico, oltretutto l'agile formato da camera che ne smarca l'aspetto da qualsiasi contatto diretto con

il melodramma, a esercitare, a partire dalla metà degli anni Sessanta e fino al nuovo millennio, una forte seduzione su alcuni protagonisti della scena musicale italiana.

4. «An indissoluble unit»: la ricezione del *Combattimento* da Berio a Ambrosini

Nel 1950 il *Combattimento* fu oggetto di attenzione da parte di Ghedini, che ne aveva curato una revisione per orchestra²⁹ per una esecuzione alla Scala diretta nel marzo del 1951 da Nino Sanzogno. Prima di questa data, se si prescinde dalla profetica intuizione della prima newyorkese del 1929, in cui la *pièce* monteverdiana, in virtù del suo singolare progetto scenico-musicale, venne abbinata alla *première* de *Les nocces* di Stravinskij, la sua ricezione appare, come s'è già osservato, assai più blanda di quella dell'*Orfeo* e dell'*Incoronazione*.³⁰ Ci sono, a onor del vero, alcune altre revisioni prima di quella di Ghedini, che daranno adito, come illustra la Tabella 1, a diverse esecuzioni, ma a nessun tipo di manipolazione o rielaborazione modernista sintomatico di un'effettiva comprensione del suo potenziale sperimentale.

Sarà soltanto Luciano Berio, che nel 1966 ne stende una accuratissima trascrizione, a comprenderne per primo il significato e a trarne ispirazione per un approccio a un nuovo tipo di musica teatrale scevra da richiami alla tradizione operistica.³¹ Recante una dedica a Nino Pirrotta, questa trascrizione è esemplare, oltre che dello specifico interesse di Berio per il *Combattimento*, dell'approccio scientifico e storicamente informato con cui il compositore si accosta ai classici del passato e, in generale, all'antico. Da alcuni dettagli risulta, per esempio, che Berio realizzò la sua versione direttamente dagli esemplari a stampa dell'edizione Vincenti del 1638 o, almeno, prendendone visione.³²

²⁹ *Combattimento di Tancredi e Clorinda: madrigale in forma rappresentativa da la Gerusalemme liberata di T. Tasso / di Claudio Monteverdi*, revisione di Giorgio Federico Ghedini, Suvini Zerboni, Milano, 1950. Ghedini si era già cimentato con Monteverdi pubblicando nel 1936 una trascrizione del madrigale concertato con una voce e nove strumenti *Con che soavità* per arpa e archi e, nel 1949, una trascrizione dei celebri *Vespri* del 1610. Cfr. Antonio Sardi De Ietto, voce *Ghedini, Giorgio Federico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Vol. 53, 2000 (https://www.treccani.it/enciclopedia/giorgio-federico-ghedini_%28Dizionario-Biografico%29/).

³⁰ Il dittico *Combattimento-Les nocces* fu eseguito, precisamente, il 25 aprile 1929 al Metropolitan Opera House (cfr. Carter, *Monteverdi's Musical Theatre*, cit., p. 8).

³¹ Claudio Monteverdi, *Il combattimento di Tancredi e Clorinda*, a cura di Luciano Berio, parole di Torquato Tasso, Universal Edition, London, 1968.

³² È un dato che si evince dalla presenza nella trascrizione beriana della dicitura «Passaggio

SQUARCI DI RICEZIONE MONTEVERDIANA DA BERIO IN POI

	Autore	Edizione	Modalità di intervento
1891	Anonimo	Ms, I-Nc, Arie 676.5	Trascrizione in partitura di un frammento
1897	Luigi Torchi	<i>L'arte musicale in Italia</i> , vol. 6, Ricordi, Milano, pp. 135-195	Trascrizione, partitura col basso continuo dell'autore e la composizione per pianoforte di Luigi Torchi
1919	Alceo Toni	Società anonima Notari, Milano (I Classici della Musica Italiana. Raccolta Nazionale diretta da Gabriele d'Annunzio, 19)	Riduzione per canto e pianoforte
1921	Alceo Toni	Società Anonima Notari per edizioni di musica italiana, Milano (Quaderno 224)	Revisione per orchestra («Partitura integrale in notazione moderna col basso elaborato per pianoforte»)
1926	Gian Francesco Malipiero	Universal, Wien (Madrigali guerrieri, vol. 1)	Trascrizione
1931	Gian Francesco Malipiero	J. and W. Chester, London	Partitura d'orchestra e riduzione per clavicembalo
1947	Gian Francesco Malipiero	Heugel et Cie, Paris	Partition chant et piano
1936	Alceo Toni	Carish, Milano	Revisione per orchestra
1946	Virgilio Mortari	Carish, Milano	Revisione per canto, pianoforte e archi
1949	Giorgio Federico Ghedini	Suvini Zerboni, Milano	Revisione per orchestra
1951	Giorgio Federico Ghedini	Suvini Zerboni, Milano	Riduzione per canto e pianoforte

Tabella 1. Trascrizioni e revisioni del *Combattimento* (1891-1951).

Tranne alcuni interventi si tratta, infatti, di una trascrizione sostanzialmente rispettosa dell'originale a stampa. L'unica modifica di qualche rilievo riguarda

bellicoso e grave», posta a commento dell'intervento strumentale che accompagna i versi che descrivono il momento in cui Tancredi e Clorinda si studiano e si preparano allo scontro («l'ira accende e vansi incontro a passi tardi e lenti»): un'indicazione di scena fondamentale, assente nell'edizione Malipiero del 1926 e in altre precedenti e successive edizioni (si veda Tabella 1), che nella fonte (Vincenti, 1638) si trova solo nella parte di Violino I (Alto II). Questa fase 'preparatoria' si esprime scenicamente mediante un «passeggio» da eseguirsi a passi tardi e lenti (questo è evidentemente il senso dell'indicazione monteverdiana che sembra sfuggire però anche a Berio), ovverosia, con dei movimenti mimici appropriati, eseguiti dai due istrioni cantanti sulle sicure guide onomatopeiche prodotte dagli archi. Più avanti, tuttavia, Berio indica con maggior precisione di Malipiero («Passaggio più ristretto»), equivocandone però il senso (scrive infatti «Passaggio» e non «Passeggio» come scrive invece Malipiero), il nuovo più rapido passaggio mimico che segue la Sinfonia della «notte».

la strumentazione e, segnatamente, la composizione delle «quattro viole da braccio» che, curiosamente, in luogo dei due violini, viola e basso [violoncello] previsti in partitura da Monteverdi, richiede 3 viole (notate, come d'ordinario, in chiave di contralto) e un violoncello.³³ È possibile che tale intervento, più che a una intenzionale scelta timbrica, sia da attribuirsi a una sorta di ipercorrettismo filologico indotto da un equivoco, tipico dell'arretratezza della ricerca musicologica dell'epoca su tematiche di tipo strumentale-organologico. Il termine «viola da braccio», nome generico nella nomenclatura dell'epoca per designare uno strumento della famiglia del violino, è stato infatti spesso frainteso e unicamente riferito alla viola propriamente detta.³⁴ Un'ipotesi che pare avvalorata, oltre che dalla generale fedeltà della trascrizione, dallo sforzo di fornire una realizzazione del continuo stilisticamente in linea con la prassi esecutiva dell'epoca, nonché dalle modalità rigorose con cui, seguendo le indicazioni monteverdiane, è realizzata, su un pentagramma sovrapposto a quella della parte originale e in uno stile appropriato, una versione diminuita dell'ottava meditativa della Notte.

L'idea di una trascrizione rigorosa e funzionale del *Combattimento* germina, precisamente, nell'autunno del 1966, quando Berio, che all'epoca, come docente di composizione della Juilliard School of Music, ne dirigeva anche l'ensemble strumentale, risolve di farne il perno programmatico di una serie di concerti da eseguirsi a New York e a Boston nel gennaio del 1967. Alla base di questo progetto c'è l'idea di abbinare la *pièce* monteverdiana, in virtù del suo carattere sperimentale, della sua forte componente gestuale e del suo formato non operistico, all'esecuzione di alcuni suoi recentissimi lavori improntati al gestualismo e proiettati alla ricerca di una nuova forma di teatro musicale. Così, la *première* del *Combattimento*, che nel clima dell'epoca risuonò anche come un atto di protesta contro la guerra in Vietnam, ebbe luogo, in dittico con *Passaggio* (anch'esso in prima esecuzione negli Stati Uniti), il 9 gennaio del 1967 presso la Juilliard Concert Hall.³⁵ Lo stesso programma venne replicato

³³ Le indicazioni di Monteverdi, equivocabili nella presentazione del pezzo acclusa a p. 19 della parte del Basso continuo in cui egli parla di «quattro viole da braccio, soprano, alto, tenore e basso», sono chiarissime nei rispettivi libri parte dove figurano i termini «violino [I]» (parte inclusa in quella dell'«Alto II», p. 13), «violino [II]» (inclusa nella parte del «Basso II», p. 11), «viola da brazzio» (inclusa nella parte del «Tenore II», p. 20). Manca una parte separata per il «basso da braccio» (proto-violoncello), essendo la stessa del basso continuo.

³⁴ Nello stesso equivoco cade molti anni addietro anche Luigi Torchi nel suo pionieristico e lodevole tentativo di restituire una trascrizione tendenzialmente fedele alla fonte (*L'arte musicale in Italia nei secoli XIV-XVIII*, 7 voll., Ricordi, Milano, 1897). Lo studioso, infatti, nel destinare le parti degli archi all'inizio della sua partitura usa dei termini che potrebbero aver influenzato la scelta di Berio: «Viola Soprano», «Viola Alto» e «Viola Tenore».

³⁵ Orchestra e coro della Juilliard School of Music, solisti: Jones Robert, Alan Titus, Evelyn

il giorno dopo e altre tre repliche furono allestite il 13, 14 e 15 gennaio, a Cambridge (Boston), presso il Loeb Drama Center dell'Università di Harvard che aveva sponsorizzato il progetto.³⁶ A curare l'allestimento scenico delle due opere fu Ian Strasfogel, uno strettissimo collaboratore di Berio che per il *Combattimento* ideò una scena attualizzante in cui, come si vede nelle rare immagini pervenuteci di questo evento (si vedano le Figure 1 e 2), Tancredi e Clorinda, in abiti neutri, privi di armature e armi, erano collocati su un ring illuminato ai lati da una coppia di riflettori, mentre il Testo era posizionato su un podio collocato sulla sinistra del palcoscenico.³⁷ La scena era supportata dalla proiezione di alcune immagini, concernenti scene di combattimento di ogni epoca (tra cui un mosaico di epoca ellenistica raffigurante la Battaglia di Issa) e scene della guerra in Vietnam rielaborate dagli studenti del Carpenter Center for Visual Arts dell'Università di Harvard.³⁸ Per l'esecuzione Strasfogel stese anche un prologo in cui si illustravano al pubblico americano il contesto della *Liberata* e la particolare vicenda di Tancredi e Clorinda.

Mandac. Evento prodotto dalla Juilliard School of Music e dalla Harvard University con l'ausilio di una borsa della Fondazione Rockefeller. L'esecuzione imminente fu annunciata sul New York Times il 20 dicembre 1966: «The American premier of Luciano Berio's opera "Passaggio" will take place at the Juilliard Concert Hall at 8:30 P.M. on Jan. 9. It will appear on a double bill with a new production of Monteverdi's "Il Combattimento di Tancredi e Clorinda"». È frutto di una svista la data del 1966 fornita come anno di esecuzione della prima beriana del *Combattimento* nella relativa scheda curata dal Centro Studi Luciano Berio (Claudio Monteverdi - Luciano Berio, *Il combattimento di Tancredi e Clorinda*).

³⁶ Una sesta replica del dittico verrà riproposta con lo stesso allestimento scenico, ma con un nuovo cast di cantanti, nel 1983 al festival di Aix En Provence (comunicazione verbale del 15 luglio 2021 di Ian Strasfogel allo scrivente).

³⁷ Ringrazio Ian Strasfogel per avermi gentilmente fornito e concesso l'uso di queste preziose immagini e per la video intervista rilasciatami il 25 luglio 2021, da cui derivano molte delle informazioni contenute nel presente paragrafo.

³⁸ Queste informazioni sono tratte dalla scheda di presentazione della trascrizione beriana consultabile sul sito del Centro Studi Luciano Berio: <http://www.lucianoberio.org/il-combattimento-di-tancredi-e-clorinda-authors-note>. Una riproduzione del programma di sala originale si può visionare al seguente link: <http://www.lucianoberio.org/node/33465>. Le informazioni sulla proiezione di immagini relative alla guerra in Vietnam sono mutate da Strasfogel, che fu un protagonista e un testimone diretto dell'evento, e da Tiffany M. Kuo, *Composing American Individualism. Luciano Berio in the United States, 1960-1971*, Doctoral Dissertation in Philosophy - Department of Music, New York University, 2011, pp. 112-113. Ringrazio Angela Carone per quest'ultima segnalazione.



Figura 1. Luciano Berio (sinistra) dirige Robert Jones (Testo), Alan Titus (Tancredi) e Evelyn Mandac (Clorinda) ne *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda* (New York, Juilliard Concert Hall, 9 gennaio 1967). Fotografia di Milton Oleaga. © Juilliard Archives. Per gentile concessione.

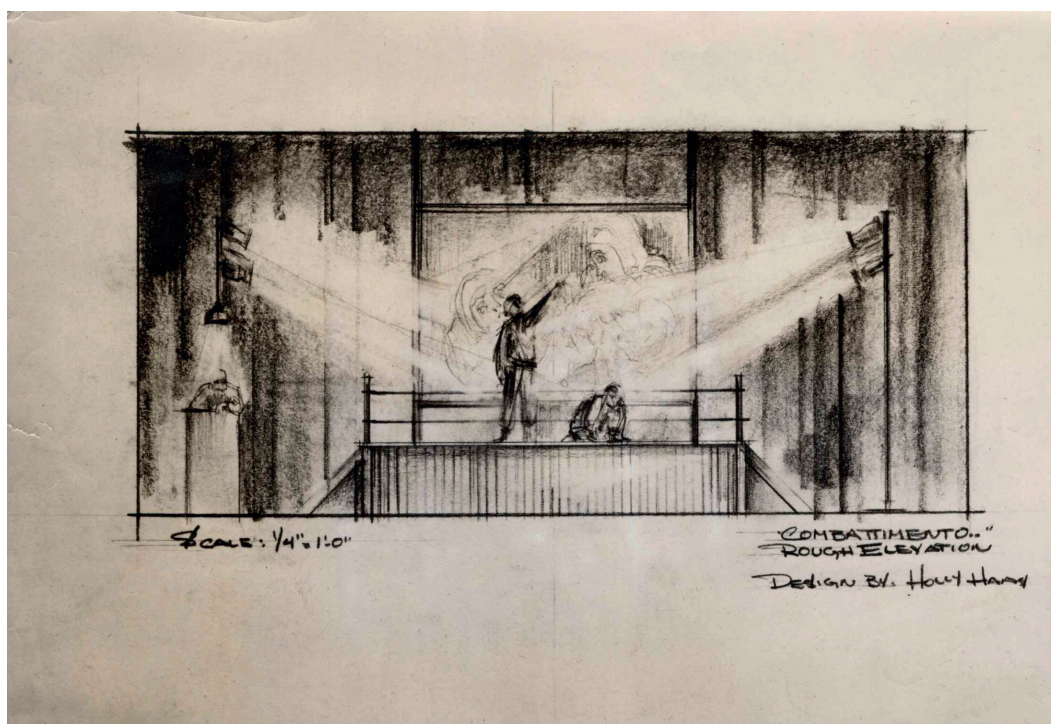


Figura 2. Holly Haas, schizzo preparatorio della scena del *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, realizzato da Berio e Strasfogel in prima esecuzione il 9 gennaio 1967 presso la Juilliard Concert Hall di New York. Archivio privato di Ian Strasfogel. Per gentile concessione.

È d'uopo ricordare che *Passaggio*, su testi di Lucrezio, Jean Genet, Franz Kafka e Rosa Luxemburg rielaborati da Edoardo Sanguineti, è una delle prime esemplificazioni della svolta gestuale di Berio e, più in generale, del nuovo teatro musicale italiano.³⁹ L'idea di accoppiare il *Combattimento* con questo brano sperimentale non è casuale, né è dettata, come dichiarano espressamente Berio e Strasfogel nel programma di sala, dall'idea di creare un contrasto di sapore meramente «culinario» tra vecchio e nuovo:

This is not going to be an evening opera. Neither is it a chance association of old and new, to be savored as contrasting culinary experience. The double bill represents for us an indissoluble unit, designed to present to American audiences an alternate approach to music-drama in the theater. This approach has a tradition, even if it is embodied in only a few works, among which is "Il Combattimento di Tancredi e Clorinda" by Claudio Monteverdi [...].⁴⁰

«An indissoluble unit»: nessuna espressione potrebbe essere più chiara del potenziale sperimentale che il compositore attribuiva alla *pièce* monteverdiana. «Vero e proprio paradigma di gestualità sonora e di teatro musicale d'avanguardia»,⁴¹ il *Combattimento* sarà, infatti, fonte di continua riflessione e ispirazione per Berio che, non a caso, proprio tra il 1965 e il 1966, dava in luce opere fondamentali della sua poetica gestuale come *Sequenza III* (1965), *Gesti per alto recorder* (1966) e, soprattutto, *Laborintus II* (1965), un'azione, ancora una volta, stesa su 'scampoli' testuali di varia provenienza destrutturati da Sanguineti, che con il *Combattimento* ha in comune l'integrazione polisemica di diversi piani espressivi. A riprova del costante interesse di Berio per il lavoro monteverdiano è sufficiente ricordare che esso, assieme ad altri suoi madrigali, è menzionato più volte nel ciclo televisivo *C'è musica & musica* (1972): Berio, ideatore del programma, nella IV puntata *Recondita armonia* introduce il *Combattimento* precisando che la voce «si fa teatro in maniera nuova»: per tale motivo, esso è ritenuto un modello attualissimo per chi compie sperimentazioni vocali.⁴²

³⁹ Sulla produzione teatrale beriana si rimanda ai due volumi curati da Giordano Ferrari, *Le théâtre musical de Luciano Berio*, Editions L'Harmattan, Paris, 2016.

⁴⁰ Informazioni tratte dal testo menzionato alla nota 38.

⁴¹ Marco Uvietta, *Gesto, intenzionalità, indeterminazione nella poetica di Berio fra il 1956 e il 1966*, «Rivista Italiana di Musicologia», XLVI, 2011, pp. 197-243: 213. Alla gestualità nella produzione teatrale di Berio ha dedicato uno studio anche Claudia Di Luzio, *Reverberating History. Pursuing Voices and Gestures in Luciano Berio's Music Theatre*, in *Luciano Berio. Nuove prospettive*, a cura di Angela Ida De Benedictis, Leo S. Olschki, Firenze, 2021, pp. 267-289.

⁴² [Luciano Berio], *Recondita armonia*, in *Una polifonia di suoni e immagini*, a cura di Angela Ida De Benedictis, Feltrinelli - Real Cinema, Milano, 2013, pp. 61-68: 62 (volume allegato al

È in virtù forse dell'attivismo beriano nel presentare la *pièce* monteverdiana in un contesto di musica d'avanguardia che il *Combattimento* nell'ottobre dello stesso anno figura alle Berliner Festwochen '67 in una produzione dell'Accademia Filarmonica Romana, in cui l'opera è abbinata all'*Histoire du soldat* di Stravinskij. Un abbinamento significativo e quanto mai appropriato, se lo stesso Berio nella seconda parte del succitato programma di sala del gennaio 1967 spiegava lucidamente come il *Combattimento di Tancredi e Clorinda*

With rigorous economy of means proposes a dramaturgy that will not find its fulfillment until three centuries later in certain aspects of Brecht's epic theater (truly, the narrator of *Il Combattimento* is helping the public to scrutinize and interpret facts as they happen), in Stravinsky's *L'Histoire du Soldat*, in the representational experiments of the Twenties at the Donaueschingen and Baden Baden Festivals (Milhaud, Hindemith, Weill, etc.), and in the more recent developments of musical theater as distinct from opera, in the works of Pousseur, Kagel, Bussotti and Berio.⁴³

Dopo le Berliner Festwochen '67 l'interesse della Nuova Musica per il *Combattimento* e la voga beriana di abbinarne l'esecuzione con opere contemporanee si afferma saldamente in tutta Europa. Nel 1969 la *pièce* di Monteverdi viene eseguita al Festival di Edimburgo assieme a *Sequenza III* e *Visage* di Berio. Oltre che dell'indispensabile voce di Cathy Berberian, la realizzazione di questo «mouth watering programme» si valse del neonato Music Theatre Ensemble guidato dal compositore Alexander Goehr, un altro estimatore di Monteverdi che di lì a poco avrebbe pubblicato una curiosa rielaborazione del *Combattimento* per clarinetto.⁴⁴

L'anno dopo, in occasione della XXVII Settimana musicale senese, è lo stesso Berio a proporre nuovamente il *Combattimento* in dittico con un suo lavoro: *Melodrama*, eseguito, tra l'altro, in prima europea.⁴⁵ Ma forse il «double

cofanetto con 2 CD Luciano Berio, *C'è musica & musica*).

⁴³ Cfr. nota 38.

⁴⁴ Festival di Edimburgo, King's Theatre, Claudio Monteverdi, *Combattimento di Tancredi e Clorinda*; Luciano Berio, *Visage*; Luciano Berio, *Sequenza III*; Igor Stravinskij, *Renard*. Direttore, Alexander Goehr; allestimento scenico, John Cox; costumi, Bernard Culshaw. Per l'esecuzione della *pièce* monteverdiana Goehr utilizzò la trascrizione di Berio del 1966. Una recensione dell'evento è leggibile in <http://www.operascotland.org/opera/306/Combattimento+di+Tancredi+e+Clorinda>. Gli estremi della succitata revisione di Goehr sono, invece, i seguenti: Alexander Goehr, *Paraphrase on the dramatic madrigal Il Combattimento di Tancredi e Clorinda by Claudio Monteverdi*, for clarinet solo, op. 28, Schott, London, 1973.

⁴⁵ Per una recensione dell'evento si veda Leonardo Pinzauti, *Il programma della XXVII Settimana musicale senese*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», 5, 1970, pp. 920-923.

bill» più significativo, in vista di quanto rilevavo poc'anzi, è quello allestito alla Scala il 20 febbraio 1973, in cui il *Combattimento* di Berio fu abbinato a *Laborintus II*. Un evento eccezionale, sotto ogni profilo, perché a curare la messa in scena di queste due simmetriche azioni semi-teatrali, così contigue nel loro ricorso a risorse alternative a quelle operistiche, fu lo stesso Edoardo Sanguineti.⁴⁶

4.1. Dopo Berio: le riletture modernizzanti del *Combattimento* di Guaccero e Macchi

Dai primi anni Ottanta in poi il *Combattimento*, dopo che sulla scia dell'azione 'divulgativa' di Berio la sua difformità sperimentale e il suo potenziale espressivo erano divenuti meglio noti e riconosciuti, iniziò a entrare sotto la lente di osservazione anche di altri esponenti della Nuova Musica. A Roma, per esempio, che dalla metà degli Sessanta era divenuta sede di una ramificata fucina di ardite sperimentazioni musico-teatrali, ne restano sedotti due componenti di spicco dell'Associazione e del Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza: Domenico Guaccero e Egisto Macchi. L'attenzione di Guaccero per Monteverdi era cosa nota, in virtù soprattutto di una sua conferenza del 1966, tenuta all'Università "La Sapienza", apparsa in forma di articolo svariati anni dopo.⁴⁷ Meno nota, invece, è la lettura modernizzante per voce, pianoforte e nastro magnetico che egli fece nel 1980 di alcuni episodi della *Liberata*, precedenti il *Combattimento*, in occasione di uno spettacolo dedicato al Tasso ideato dal regista Ezio Alovisi.⁴⁸ È da questo momento in poi, infatti, che l'attenzione della scena musicale e teatrale d'avanguardia italiana

⁴⁶ Una scheda completa dell'evento è leggibile nel sito del Teatro della Scala al seguente indirizzo: https://www.teatroallascala.org/archivio/interpreti.aspx?lang=it-IT&id_allest=778&id_event=439&id_allest_conc=23059.

⁴⁷ Domenico Guaccero, *Monteverdi fra l'antica e la moderna musica*, in Id., "Un iter segnato". *Scritti e interviste*, a cura di Alessandro Mastropietro, Ricordi-LIM, Milano, 2005, pp. 255-262, in origine pubblicato col titolo *Monteverdi fra l'antica musica e la moderna*, «Archivio. Musiche del XX secolo. Numero monografico - Domenico Guaccero», a cura di Stefania Gianni, CIMS, Palermo, 1995, pp. 132-137. Ringrazio Francisco Rocca per avermi gentilmente fornito copia di questo articolo, del quale esiste anche una versione in tedesco: *Monteverdi zwischen alter und moderner Musik*, in *Claudio Monteverdi: Vom Madrigal zur Monodie*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, Text+Kritik, München, 1994, pp. 6-13 («Musik-Konzepte», 83/84).

⁴⁸ *Fatti d'amore e di guerra. Azione scenica da La Gerusalemme liberata di Torquato Tasso*, ideazione e stesura di Ezio Alovisi. Per approfondimenti si rimanda al contributo di Angela Carone contenuto nel presente volume, *Dalla teoria alla pratica. Claudio Monteverdi secondo Domenico Guaccero*, pp. 141-160.

per la *pièce* monteverdiana assume sempre più frequentemente la forma di una rilettura musicale e/o visiva. Sul fronte musicale, tali riletture danno sfogo a vari livelli di rielaborazione comprensivi sia di ritocchi modernizzanti concernenti la strumentazione e il livello timbrico della composizione, sia di vere e proprie libere riscritture o *sequel* (sotto il profilo narrativo) strettamente ispirati al modello originario. Il primo importante adattamento scenico di questo tipo è quello realizzato nel 1989 da Egisto Macchi, un compositore, come Guaccero, fortemente radicato nell'ambiente dell'avanguardia romana degli anni Settanta-Ottanta, che ideò una soluzione registica i cui punti di forza sono costituiti dall'uso della luce e dall'enfasi gestuale.⁴⁹ È d'uopo ricordare, a questo punto, come nel *Combattimento* l'aspetto scenico, a dispetto delle sue numerose esecuzioni in forma di concerto, sia un elemento essenziale e, in quanto ingrediente strutturale della sua peculiare drammaturgia, assolutamente non derogabile, se non a costo di una sua restituzione parziale. Ciò detto, è pur vero che la sua realizzazione, sia essa in salsa filologica o modernizzante, costituisce, anche per le regie animate dalle migliori intenzioni, un'operazione sempre estremamente complessa e delicata. Perfino gli allestimenti curati da Strasfogel per Berio negli Stati Uniti non entusiasmarono la critica in modo unanime quanto la parte musicale: uno dei rari commenti pervenutici di questi spettacoli se, da un lato, esprime comprensione per le difficoltà di approntare una resa scenica adeguata, dall'altro non esita a dare un giudizio impietoso sulla qualità dell'azione pantomimica e sull'effetto delle diapositive che accompagnarono tutta la *performance*.⁵⁰ Per tale motivo, considerato che in tempi recenti sulla scena del *Combattimento*, quando non cala la mannaia, si è pasticciato alquanto, le soluzioni registiche operate da Macchi costituiscono un punto di riferimento non differibile per un approccio efficace e sensato al problema: senza stravolgere la scena originaria, attraverso mirati interventi luminotecnici capaci di produrre momenti di accelerazione e sospensione drammatica, Macchi crea un ulteriore piano espressivo attualizzante. La questione, comunque, è sempre la medesima: come ha ben compreso Peter

⁴⁹ Angela Carone, *Gettare nuova luce sul passato. Le regie di Egisto Macchi per l'Euridice e il Combattimento* di Tancredi e Clorinda, «Philomusica on-line», XVI/2, 2017, pp. 227-247.

⁵⁰ Ecco cosa scrive in merito Robert Cohen in un report apparso nell'«Harvard Crimson» relativo alle esecuzioni svoltesi presso la Juilliard Concert Hall il 9 e il 10 gennaio 1967: «The visual effect of *Il Combattimento* was less satisfactory. Director Ian Strasfogel made a noble effort to overcome the difficulties inherent in staging a pantomime which has to move as slowly as its verbal description; but the rather stylized battle he gave Titus and Miss Mandac was unimaginative and full of gaps in which nothing particular happened. The abstract slides projected on a blackboard behind the performers added little or nothing, and the sunset that appeared behind Clorinda's dying speech was downright embarrassing» (cfr. <https://www.thecrimson.com/article/1967/1/16/monteverdi-and-berio-pthis-weekend-harvard/>).

Brook, qualsiasi tentativo di recupero scenico che intenda generare senso non può prescindere da una profonda conoscenza dell'opera, delle sue strategie costruttive e del suo contesto di produzione.⁵¹

4.2. Il *Combattimento* nel nuovo millennio: le rielaborazioni di Battistelli e Fedele

Tra le rielaborazioni musicali modernizzanti apparse nel nuovo millennio, lasciando da parte i tentativi di autori meno noti,⁵² la prima e più significativa è indubbiamente quella di Giorgio Battistelli.⁵³ Commissionata dal Ravello Festival ed eseguita *in loco* il 30 luglio 2005 con la regia di Mario Martone, la rilettura di Battistelli consiste in un *remake* abbastanza fedele del dettato originale, condito però da alcuni efficaci elementi di riattualizzazione sonora, il più evidente dei quali, tra le risorse tradizionali, è l'inserimento (di marca tipicamente beriana) di un continuo realizzato in salsa *rhythm'n blues* (chitarra elettrica, basso elettrico e organo Hammond).⁵⁴ Non sono solo questi gli aggiustamenti timbrici di tipo modernizzante operati sulla trama sonora dell'originale monteverdiano. Battistelli, oltre che di una moderna orchestra d'archi e di alcune percussioni, si avvale di una «regia del suono», i cui effetti su nastro magnetico integrano in modo avvolgente quelli della strumentazione tradizionale. Un livello, questo elettroacustico, che forse costituisce l'aspetto più riuscito e interessante di questa rilettura, in quanto, coerentemente con la stratificazione polisemica della partitura monteverdiana, l'ulteriore potenziamento del piano sonoro aumenta la temperatura drammaturgica dell'opera. A parte questa fondamentale rivestitura timbrica e i relativi ritocchi d'orchestrazione, gli interventi composti *ex novo* consistono nell'aggiunta di una

⁵¹ «Vi è obbligo ad esplorare il testo, restando infinitamente *rispettosi, sensibili e aperti*. Siamo costretti a domandarci se, in qualità di registi, siamo in contatto con tutti i livelli di scrittura che sono così ricchi, fecondi, significativi e portatori di vita tanto oggi quanto nel passato». Il passo è riportato in Carone, *Gettare nuova luce sul passato*, cit., p. 244, che a sua volta cita da Paolo Gallarati, *Mozart e Shakespeare nel Don Giovanni di Peter Brook*, «Il Saggiatore musicale», VIII/2, 2001, pp. 261-294: 267-268.

⁵² Quella di Ermanno Pradella, per esempio, una riscrittura che mantiene lo stesso organico del modello monteverdiano (*Il Combattimento di Tancredi e Clorinda, cantata per tre voci e quartetto d'archi*, Lulu Press, Inc., United Kingdom, 2014).

⁵³ Giorgio Battistelli, *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda. D'après Claudio Monteverdi*, Ricordi, Milano, 2006.

⁵⁴ Un'operazione consimile era già stata fatta da Berio nell'*Orfeo B*. Si veda Angela Ida De Benedictis, *L'épiphanie d'un Orfeo redécouvert: notes sur la reconstruction du projet collectif conçu par Luciano Berio entre 1984 et 1986*, in *Orphée aujourd'hui. Lire, interpréter...*, éd. par Giordano Ferrari et Joël Heuillon, L'Harmattan, Paris, 2019, pp. 185-198.

sinfonia introduttiva che richiama, presentandoli in un'anteprima modernista, i gesti concitati della *pièce* monteverdiana e una parte cantata affidata a Clorinda inserita a mo' di prologo tra la sinfonia e l'incipit originale. Una nota critica particolare merita la messa in scena di Martone che, in controtendenza con l'intonazione progressiva di Battistelli, dopo aver inspiegabilmente trasformato la figura del Testo in quella di un frate, fornisce, con tanto di cavalcatura galoppante e maestro d'arme, la rappresentazione iperrealistica di un vero e proprio scontro d'arme all'ultimo sangue. Nonostante l'entusiasmo della critica, dovuto in buona parte agli 'effetti speciali', al dinamismo e alle indubbie qualità attoriali degli interpreti, la rilettura di Martone con l'enfasi conferita alle armi appare regressiva e totalmente difforme dalle intenzioni smaterializzanti di Monteverdi: con Martone, paradossalmente, il *Combattimento* torna a essere un «abbattimento», proprio ciò che il compositore, interpretando acutamente le implicazioni psicologiche e i substrati erotizzanti impliciti nella poesia del Tasso e nell'immaginario di Girolamo Mocenigo e dei patrizi veneziani della sua cerchia, aveva accuratamente evitato di fare. Se dovessimo fornire una veste sonora adeguata alla lettura scenica di Martone, allora, tra le tante revisioni del *Combattimento* prodotte anche oltre i confini italiani la più acconcia sarebbe quella recentissima ma arcaicizzante di Klaus Simon, che all'organico monteverdiano, oltre a un'improbabile fisarmonica («Akkordeon»), aggiunge una tromba in Do («Trompete in C»), un tamburello («Tamburin») e un «Tom Tom».⁵⁵

Diversa per molti aspetti da quella di Battistelli-Martone, come già si evince dal titolo (*Thanatoséros: Scena lirica dal "Combattimento di Tancredi e Clorinda"*), è la rilettura modernizzante che Ivan Fedele ha fornito della *pièce* di Monteverdi.⁵⁶ Frutto di una commissione del Teatro Ponchielli di Cremona e realizzata in prima esecuzione al Teatro Dal Verme di Milano l'8 marzo 2010, *Thanatoséros* è, infatti, una vera e propria moderna riscrittura del *Combattimento* in cui tuttavia affiorano riferimenti più o meno espliciti alla partitura di Monteverdi. Tali sono, per esempio, le ricorrenti scariche di semicrome ribattute affidate agli archi (il cosiddetto tremolo) – uno stilema,

⁵⁵ Claudio Monteverdi, *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda für Kammerensemble bearbeitet von Klaus Simon*, Universal Edition, Wien, 2016. Organico: Clorinda (Sopran), Testo (Mezzosopran), Tancredi (Bariton); Trompete in C, Schlagzeug; Harfe / Continuo; Akkordeon; 1 Violine, 2 Violine, Violoncello, Kontrabass. Della Schlagzeug prevista nell'organico si usano in realtà, come risulta dall'analisi della partitura, a seconda dei momenti solo due elementi: tom tom e «Tamburin».

⁵⁶ Ivan Fedele, *Thanatoséros: Scena lirica dal "Combattimento di Tancredi e Clorinda" per soprano, tenore e ensemble*, riduzione dall'originale di Giuliano Corti e Ivan Fedele, Suvini Zerboni, Milano, 2010.

quello dei suoni ribattuti, che, pur essendo un tratto tipico della scrittura di Fedele, qui ricorre con una tale frequenza da non lasciar dubbi sull'intenzionale richiamo al «concitato genere» – e soprattutto il finale, ove, rievocando il «genere molle» e il clima patetico del modello, Clorinda canta 'circonfusa' entro le lunghe e affilate note dei violini. La partitura, oltre ai ruoli vocali di Clorinda (soprano) e Tancredi (tenore), mette in campo un ricco organico, comprensivo di archi (violino I, violino II, viola, violoncello e contrabbasso in parti reali), fiati (flauto, oboe, fagotto, clarinetto, clarinetto basso, tromba, trombone e corno), arpa, pianoforte, percussioni (gestite da due esecutori) e un campionatore. Una risorsa, quest'ultima, fortemente caratterizzante, in quanto non solo determina l'eliminazione del ruolo vocale del narratore (il Testo), rimpiazzato da una campionatura sempre cangiante della voce dello stesso Fedele (il quale entra così a far parte della vicenda), ma anche il *background* sonoro di tutti questi interventi parlati e, *de facto*, lo stesso impianto formale del pezzo. *Thanatoséros* si sviluppa, infatti, secondo un disegno piuttosto semplice basato sulla regolare alternanza tra sezioni parlanti, sostenute da lunghi e misteriosi pedali di suoni campionati, colorati a tratti dagli interventi delle percussioni (per lo più fill di temple blocks e grancassa), e sezioni cantate a due voci (Tancredi e Clorinda) accompagnate da tutta l'orchestra. Una strategia che, se brilla per chiarezza, non riluce di *varietas*: aggravata dall'inclinazione dell'autore a insistere sugli stessi moduli tematici, la reiterazione a oltranza di questo meccanismo, oltre a risultare stancante, impedisce al pezzo di decollare, se si prescinde da un momento di tensione raggiunto faticosamente alla sessantunesima ottava («indarno il chiedi [...]»).

4.3. *Tancredi appresso il Combattimento*: il *sequel* di Ambrosini

Un *sequel*, benché in senso non strettamente narrativo, del *Combattimento*, la perduta *Armida abbandonata*, lo aveva già scritto lo stesso Monteverdi. Spinto dal successo dell'esperimento del 1624 e, verosimilmente, dal desiderio di Mocenigo di far rivivere in un'azione musicale semiscenica consimile un altro episodio della *Liberata*, il compositore, tra il 1626 e il 1627, metteva mano all'intonazione di una serie di ottave del sedicesimo canto concernenti uno degli episodi salienti di Armida, un'altra delle anomale e seducenti eroine del Tasso.⁵⁷ Una scelta non casuale, dati il potenziale erotico incarnato da questa

⁵⁷ Le notizie sull'*Armida abbandonata* provengono tutte dall'epistolario monteverdiano. Cfr. Claudio Monteverdi, *Lettere*, a cura di Eva Lax, Leo S. Olschki, Firenze, 1994, nn. 92, 115 e 118 ad Alessandro Striggi, primo maggio 1627, pp. 151-153; 18 dicembre 1627, pp. 186-187; 4 febbraio 1628, pp. 192-193. I versi del sedicesimo canto intonati da Monteverdi sono

figura e le ghiotte occasioni musicali offerte in queste ottave dal frequente ricorso al discorso diretto, dal dialogo serrato tra i due protagonisti (Rinaldo e Armida) e, soprattutto, dalla forza espressiva mobile (dal dolore alla rabbia) di un tema, quello della follia d'amore, che di lì a poco sarebbe divenuto un *topos* teatrale ed operistico. Che questo nuovo esperimento scenico-musicale, la cui unica copia della partitura stava nelle mani di Mocenigo, fosse riuscito e godesse di una certa considerazione, lo si evince dal fatto che Monteverdi, nel 1627, ne propose la rappresentazione presso la corte di Mantova.⁵⁸

A fronte di questo perduto *sequel* d'autore, le celebrazioni monteverdiane del 2017 hanno fornito l'occasione per la composizione di un nuovo moderno *sequel* del *Combattimento*, composto da Claudio Ambrosini: *Tancredi appresso il Combattimento [...] da eseguirsi da solo o, preferibilmente, dopo il Combattimento di Tancredi e Clorinda del signor Claudio Monteverdi*.⁵⁹ Realizzato su commissione dei festival umbri Opera InCanto e Reate, questo ardito progetto, in cui la *pièce* di Monteverdi è accostata per l'ennesima volta a una composizione contemporanea, addirittura a un suo *sequel* narrativo, sembra essere l'ultimo maturo frutto di quel «double bill», quella nozione di dittico, ideata e propalata da Berio alla metà degli anni Sessanta. Certo la situazione qui è notevolmente più audace e complessa. L'idea di intonare un vero e proprio *sequel* narrativo, steso sulle ottave della *Liberata* immediatamente successive all'episodio del *Combattimento* e concernenti lo strazio di Tancredi seguito alla sua inconsapevole e assurda uccisione di Clorinda, musicalmente parlando, non è, a ben vedere, una scelta del tutto favorevole. Quell'episodio cui, peraltro, lo stesso Monteverdi aveva messo mano nel corso dei suoi primi anni mantovani, limitatamente a tre ottave (77-79),⁶⁰ non è certo privo di potenziale drammatico

verosimilmente quelli racchiusi nelle ottave 40-60. Un resoconto e alcune ipotesi sull'opera sono leggibili in Carter, *Monteverdi's Musical Theatre*, cit., pp. 195-196.

⁵⁸ Significativamente, Monteverdi, dopo aver proposto al suo interlocutore mantovano (il conte Alessandro Striggi) l'esecuzione dell'*Armida*, propone in alternativa il *Combattimento di Tancredi e Clorinda*: «Mi trovo però fatto molte stanze del Tasso dove Armida comincia "O tu che porte / parte teco di me, parte ne lassi" seguendo tutto il lamento e l'ira con le risposte di Ruggiero, che forse non spiaceria. E mi trovo fatto il Combattimento di Tancredi con Clorinda». Cfr. Monteverdi, *Lettere*, cit., n. 92 ad Alessandro Striggi, primo maggio 1627, pp. 151-153.

⁵⁹ Claudio Ambrosini, *Tancredi appresso il Combattimento. Madrigale drammatico, parole del signor Torquato Tasso, da eseguirsi da solo o, preferibilmente, dopo il Combattimento di Tancredi e Clorinda del signor Claudio Monteverdi. Adattamento testuale e musica del Signor Claudio Ambrosini*, Ricordi, Milano, 2017. Sul verso del frontespizio: *Tancredi appresso il Combattimento, madrigale drammatico per soprano, tenore, baritono, tiorba, clavicembalo, quintetto d'archi e percussioni* (2017).

⁶⁰ Sono i madrigali 15, 16 e 17 inclusi in Claudio Monteverdi, *Il Terzo libro de' madrigali a cinque voci*, Ricciardo Amadino, Venezia, 1592 (*Vivrò fra i miei tormenti e le mie cure; Ma dove, oh lasso me!, dove restaro; Io pur verrò là dove sete, e voi*).

ma, oltre a protrarsi per un numero considerevole di ottave (70-97), quasi doppio di quello del *Combattimento*, ha il limite, proprio della natura del ‘lamento’, di essere affettivamente monocorde. Non a caso Ambrosini, conscio di questa difficoltà, nella prefazione acclusa alla partitura, nel rilevare alcune differenze tra il modello monteverdiano e il proprio *sequel*, sottolinea come «quelle usate da Monteverdi per il suo madrigale sono ottave protese: sono ‘azione’, che guarda avanti e inarrestabilmente precipita verso il suo esito tragico. Quelle che seguono al *Combattimento* sono invece strofe “retrotese”, retrovisive, retrogradanti... sono agnizione, ripensamento, rammarico, disperazione». Considerate le scarse opportunità offerte da un *mood* sostanzialmente statico di realizzare un’efficace «alternanza tra momenti musicalmente meditativi e mossi»,⁶¹ e le oggettive difficoltà di intonazione legate alla complessità e alla lunghezza del testo poetico, la risoluzione di Ambrosini di giocare ad armi pari mantenendo quasi le stesse risorse vocali e strumentali del *Combattimento*, oltre a essere un atto di rispettosa conoscenza e riconoscenza nei confronti del modello, costituisce una scommessa che ricorda gli ‘obblighi’ che i compositori del passato si davano nell’affrontare il processo creativo. Una scelta coraggiosa, dunque, ma tutt’altro che casuale.

Originario di Venezia, Ambrosini è un compositore che, muovendosi nel solco di Maderna e Nono, dialoga con il passato con rara consapevolezza e che appare perfettamente conscio del valore storico-musicale di una gloriosa tradizione particolarmente sensibile alla sperimentazione sonora, come quella lagunare, di cui egli si sente chiaramente erede. Ecco alcune sue dichiarazioni eloquenti del personale rapporto con l’antico e la tradizione musicale locale:

[...] a Venezia la pratica musicale è sempre stata orientata alla ricerca, al futuro. E questo fa sì che operando qui ci si senta quasi parte di una staffetta, iniziata nel tardo Medioevo, proseguita con le sperimentazioni timbrico-spaziali del Rinascimento e arrivata a Malipiero, a Maderna, a Nono e a noi in una sorta di corto circuito permanente.⁶²

E ancora:

Venezia è sempre stata una città multietnica e nello stesso tempo una città propensa alle ricerche ‘tecnologiche’: idrauliche, architettoniche e non ultime quelle musicali condotte nella Basilica di San Marco, che all’epoca era qualcosa di simile a ciò che fu il Centro di Fonologia della Rai negli anni Cinquanta o

⁶¹ Claudio Ambrosini, in *Ars Nova. Ventuno compositori italiani di oggi raccontano la musica*, a cura di Sara Zurletti, Castelvechi, Roma, 2017, pp. 45-60: 55.

⁶² *Ivi*, p. 57.

l'Ircam oggi. A Venezia, com'è noto, nacque per esempio la stampa musicale e vennero pubblicati i primissimi trattati di tecnica strumentale e di acustica, come le famose *Istitutioni* e le *Dimostrazioni Harmoniche* di Zarlino. La Basilica di San Marco è quindi un *locus* particolare (presenza di più organi, balconate perimetrali eccetera) in cui si praticavano l'alternanza timbrica, la spazializzazione del suono, l'uso strutturale dell'eco, ricerche che riaffiorano per secoli anche nei compositori venuti dopo l'epoca dei cori spezzati e/o battenti, non solo in quelli in cui è più evidente, come Maderna e Nono, ma anche in Malipiero e Donatoni, nel loro procedere 'a pannelli', per esempio. In questo *locus* quindi trova continuità una scuola compositiva che, attraverso i secoli, si pone gli stessi quesiti e dà risposte diverse: con i cori distribuiti sulle cantorie nel Cinquecento o con l'elettronica oggi.⁶³

Paragonare il 'suono di San Marco' del XVI secolo allo Studio di Fonologia di Milano o all'Ircam di Parigi pare esemplare, non già di una notevole coscienza storiografica (troppo spesso assente oggi perfino tra gli operatori musicali di elevato profilo), ma anche di un rapporto con l'antico che, lungi dall'essere nostalgico, si pone nei confronti del passato in modo dialettico. Detto ciò, e premesso che nella formazione di Ambrosini, che ama definirsi «compositore timbrico», l'impiego della musica elettronica ha svolto un ruolo nevralgico (tale dal condurlo, per sua ammissione, a riconsiderare completamente le modalità di orchestrazione tradizionale), si può intuire in virtù di quali risorse egli abbia accettato la sfida e sia riuscito in qualche modo a superarla. È proprio la gestione creativa del parametro timbrico, infatti, a costituire uno dei punti di forza del *Tancredi appresso il Combattimento*. Si deve certamente alla propensione del compositore a generare e impastare suoni, derivatagli dall'esperienza elettroacustica, la ricca veste sonora di cui si ammanta questo *sequel*, dove gli strumenti antichi, a partire dal clavicembalo, diventano, attraverso le più disparate modalità di eccitazione, generatori di suoni nuovi. Un approccio alla sperimentazione sonora che, a ben vedere, è perfettamente in linea con quanto realizzato da Monteverdi nel *Combattimento* dove non solo ci si avvale, in modo del tutto consapevole, di quanto di più moderno e duttile potesse offrire lo strumentario dell'epoca – un set completo di strumenti della famiglia del violino – ma se ne forzano, al di là di quella che era la normale prassi esecutiva di questo tipo di organico, le potenzialità foniche ed espressive, valorizzandone effetti noti (il pizzicato e il diminuendo ecc.) e ideandone di nuovi (il 'tremolo').

⁶³ Claudio Ambrosini, *Local / Global / Universal Composing*, in *Le vie del comporre, domani. Atti del Convegno*, Palazzo dei Congressi di Taormina, 23-25 ottobre 2008 [nell'ambito del Festival Sinopoli di Taormina Arte], a cura di Federica Di Gasbarro, Taormina Arte, Taormina, 2009, pp. 35-40: 38.

Tornando al suono del *Tancredi* che, come s'è detto, oltre alle risorse monteverdiane, si avvale di diverse percussioni, tradizionali e non, ma comunque tutte essenziali per variare il colore dei fondali sonori, gioverà dare uno sguardo alla lista completa degli strumenti richiesti: lista quanto mai eloquente delle peculiari attenzioni sonoriali di Ambrosini, essendo 'condita' da alcune delle sue numerose e minuziose istruzioni sulla qualità degli strumenti e, soprattutto, sugli 'attrezzi' di volta in volta necessari per la loro eccitazione che si trovano nella «legenda» acclusa alla partitura e, a profusione, nel corso della stessa:

Clorinda soprano (e Spring Drum medioacuto) *

Tancredi tenore (e Spring Drum medio) *

Testo baritono (e Spring Drum grave) *

() se l'opera non è in forma di concerto, ma è messa in scena, gli Spring Drums vanno suonati da un secondo percussionista (Vedi sotto: Percussioni)*

Clavicembalo (con il registro "Liuto")

E inoltre: un pezzo di camera d'aria di bicicletta (gomma butile, caucciù) di cm. 10 ca., 2 cucchiaini di plastica (da cucina), una spatola di metallo da imbianchino (larghezza cm. 8-10 ca.), un paio di guanti, di cotone o lana, con le punte delle dita tagliate.

Tiorba

Foglio di carta argentata (tipo da cucina) cm. 15x20 ca.,

2 Shell Wind Chimes (Vedi sotto: Percussioni).

Percussioni (un esecutore, ma se l'opera non è in forma di concerto, è necessario un secondo percussionista per suonare i 3 Spring Drums dei cantanti).

Vibrafono

Arco da contrabbasso

1 Bottiglia di plastica (vanno bene quelle da acqua minerale, da L. 1,5)

3 piatti sospesi (medio, medio-grave, grave)

5 Temple Blocks

4 barattoli di latta: 2 fissati a un sostegno orizzontale e 2 in mano

5 Cow Bells (modello rustico, 'da mucca', e possibilmente gravi)

2 Bamboo Wind Chimes (medi e gravi)

2 Shell Wind Chimes (una dal suono molto chiaro e delicato – tipo vetri o piccoli metalli – e l'altra scuro) (N.B. Vengono suonate dal Tiorbista)

3 Spring Drums (medio-acuto, medio, grave: suonati rispettivamente dal soprano, dal tenore e dal baritono, o tutti dal secondo percussionista)

Soltanto per il Finale 2: una bacinella d'acqua, diametro cm. 50-60, altezza cm.

40 ca., con dentro almeno cm. 30 di acqua. Far entrare la Cow Bell più grave trasversalmente, immergendola poco a poco a partire da una delle curvature più corte.

(quintetto d'archi)

2 Violini

Viola

Violoncello

Violone (nel caso di un'esecuzione con il Contrabbasso, adattare la parte al meglio).

La breve toccata strumentale che introduce l'opera è già dimostrativa, oltre che di una apprezzabile capacità di sintesi musicale, di una non comune sensibilità timbrica. In pochi secondi Ambrosini rievoca efficacemente l'antefatto: all'attacco del cembalo che, trattato come uno strumento a percussione, esegue una terzina dattilica prima «battendo le corde con le dita», poi battendo le mani «ora sulle corde ora sul ponticello», segue l'attacco caliginoso («come un rombo scuro») degli archi (archetto sulla cordiera), i quali, prima con arcate staccate e poi con tremoli, man mano che la pulsazione sotto la spinta onomatopeica dei temple blocks diventa più incalzante, si inerpicano cromaticamente in tessitura sempre più acuta da Si₃ a Fa₅ (violini primi). Entrambi gli attacchi rappresentano una rielaborazione modernizzante del monteverdiano «Motto del cavallo» (Tancredi al galoppo che piomba su Clorinda appiedata per «provarla al paragone»), primo *step* di quel crudo combattimento e quella assurda uccisione che saranno causa dello strazio incommensurabile del cavaliere cristiano. Uno strazio e un affanno che, in coda alla toccata, sono ben annunciati da un peculiare effetto timbrico-gestuale: il modulo ritmico della toccata è ripreso dagli archi in una modalità 'muta', quasi afasica, strisciando l'archetto sul bordo della cassa armonica; un effetto la cui natura ansiogena è enfatizzata dal respiro affannoso emesso simultaneamente dagli esecutori («come un respiro molto affannoso che progressivamente si calma»).

Se questa breve introduzione strumentale costituisce un tocco premonitore dei numerosi effetti timbrici che caratterizzano il prosieguo della partitura, l'ingresso della voce (il Testo) ci fa capire come il compositore abbia sciolto una delle questioni più nodose del suo *Tancredi*, facendone alla fin fine, se non un punto di forza, un ulteriore elemento caratterizzante: il trattamento del testo poetico. La lunghezza e la complessità discorsiva dei versi del Tasso sono superate, come vedremo, oltre che con il ricorso ad alcuni tagli (una pratica cui ricorre, se pur in modo meno drastico, lo stesso Monteverdi nel *Combattimento*), trattando la voce in modo tale da far ricorso a tutte le possibili

modalità di emissione. Seguendo la filosofia di Berio, per cui nessuna risorsa acquisita debba essere eliminata, Ambrosini si muove agevolmente dal parlato al canto dispiegato (declinato in tutti gli stili possibili, incluso quello lirico), passando attraverso una serie di registri intermedi: canto accennato, bisbigliato e quasi sussurrato. Così, se il parlato, utilizzato anche in sovrapposizione ad altri segmenti di testo cantato, gli consente di enunciare rapidamente alcune porzioni di testo, tutte le altre gradazioni vocali gli permettono di indugiare su parole particolarmente sensibili, enfatizzandone la sostanza drammatica. Una dimostrazione eloquente di questa procedura è fornita dalle diverse emissioni con cui il Testo enuncia la prima ottava passando, come illustra il prospetto che segue, ora al parlato, ora al cantato, graduandone a seconda del momento l'intensità in voce piena, mediana e sussurrata:

1. *Come l'alma gentil uscita ei vede*: bisbigliato (quasi all'orecchio degli spettatori)
uscita ei vede: cantato
2. *rallenta quel vigor ch'avea raccolto*: bisbigliato
3. *e l'imperio di sé*: cantato
libero cede: bisbigliato
4. *al duol*: cantato
già fatto impetuoso e stolto: parlato
al duol [reiterato tre volte]: cantato («quasi un lamento»)
5. *ch'al cor si stringe e, chiusa in breve sede*: parlato
6. *la vita*: cantato
empie di morte i sensi e 'l volto: parlato
mmm morte: parlato («tra sé quasi balbettando») e poi cantato
sss sensi: cantato («dolce luminoso»)
volto [reiterato tre volte]: cantato («dolcissimo», poi «quasi con rabbia», infine «dolcissimo»)
7. *già simile all'estinto il vivo langue*: parlato
8. *al colore, al silenzio, a gli atti, al sangue*: parlato

Come si vede, quattro versi su otto (il primo, il terzo, il quarto e il sesto) sono particolarmente articolati con frequenti passaggi da un'emissione all'altra, e con effetti d'eco («uscita ei vede», verso 1) e reiterazioni di espressioni e parole significative («al duol», verso 4; «volto», verso 6) che danno adito a momenti di intensa cantabilità.

Se il trattamento vocale del testo incide potentemente sull'efficacia musicale dell'opera, la sua revisione, curata dallo stesso Ambrosini, non è meno importante in quanto, oltre a disegnarne la forma, consente la creazione

di un andamento sinusoidale, con l'inserimento di aree di contrasto animate dal dialogo o da momenti di sovrapposizione tra due voci (Tancredi e il Testo o Tancredi e Clorinda): una priorità assoluta in un testo che consta di ben 30 ottave dominate dalla fluente discorsività del narratore e dai monologhi di Tancredi. Per tal motivo il lavoro di revisione, lungi dall'essersi limitato a cospicui, ancorché necessari, tagli di diverse ottave, ha portato, in alcuni casi, a un'azione di scomposizione e ricomposizione del testo. Alla fine, tra tagli totali e parziali di strofe e ricombinazione di alcuni versi ne è uscito un testo ripartito in dieci quadri, caratterizzato da un profilo che, pur mantenendo i nessi logici fondamentali, appare più denso e funzionale.

Non sempre la ripartizione in quadri o sezioni del testo così ricomposto coincide con le singole ottave dell'originale. Così, se il primo, il quinto e il sesto quadro corrispondono ad altrettante ottave (rispettivamente, 70, 83 e 91), nella maggior parte dei casi ogni sezione è composta da porzioni di più ottave.

Sono proprio questi quadri compositi quelli che danno adito alle sezioni musicalmente più movimentate e contrastive – come, del resto, il secondo, il quarto, il settimo (quello dell'onirica apparizione di Clorinda) e il decimo, nei quali, mediante i succitati espedienti di ricombinazione testuale, si creano momenti di dialogo e, talvolta, di intricata sovrapposizione. Sezioni talora connotate da veri e propri momenti apicali dal punto di vista sonoro e drammaturgico, come avviene per esempio nella decima e ultima, alle parole «allor sarò dentro al tuo grembo accolto». Senza dover scomodare i casi più estremi, è sufficiente osservare quanto avviene nel secondo quadro, ove, dopo l'ingresso di un rantolante Tancredi («io vivo [...]»), annunciato da un potente stacco degli archi, e la cruda presa d'atto del suo destino («dunque vivrò tra memorandi esempi misero mostro»), si materializza la voce sentenziosa del Testo («ch'el primo error»): un ingresso che provoca un certo contrasto con il primo quadro, enunciato, invece, dal Testo solo. Una procedura consimile si verifica ancora tra il terzo quadro (Testo solo) e il quarto (Tancredi e Testo) e tra il quinto-sesto (Testo solo) e il settimo (Clorinda e Tancredi). Al di là di queste articolazioni strutturali, indubbiamente rilevanti per imprimere ordine e varietà al materiale, ciò che impressiona della partitura del *Tancredi* è, oltre a una diffusa qualità cantabile, una raffinata orchestrazione in cui il rapporto tra parola cantata o parlata e suono è declinato in forme sempre cangianti, comprensive, ora, di fantasmagorici tappeti sonori, ammiccanti sonorità elettroacustiche, ora di acute e contrastive punture timbriche, volte a sottolineare parole o stati particolarmente tesi, ora, infine, di ben calibrati avvolgimenti sonori che ammantano, prolungandone l'effetto espressivo, alcune tra le frasi liricamente più pregnanti. È il caso, per esempio, della drammatica reiterazione

delle parole «Oh viso» nel quarto quadro (frutto, sotto il profilo testuale, di una sintesi mutuata da versi delle ottave 81-83), ove entro uno sfondo sonoro prodotto da un vibrafono eccitato con un arco, e perturbato da sparsi tocchi di tiorba e clavicembalo, il cromatismo discendente degli archi rafforza, completa e potentemente prolunga il significato espressivo delle parole cantate. Questo e altri consimili momenti, presenti un po' ovunque, ma forse con maggior profusione nel settimo e nel decimo quadro («Deh prend'i miei sospiri e questi caldi caldi baci», nell'ultimo quadro), si ricollegano in qualche modo a quella feconda intuizione sonora monteverdiana («Clorinda in quattro viole») che segna in modo memorabile la chiusa del *Combattimento*, facendo pronunciare alla sfortunata eroina tassesca le sue ultime parole trasfuse entro le note tenute degli strumenti ad arco.

