

BRUNO MADERNA (1920-1973). UN RITRATTO

Maderna con Pierre Boulez e Karlheinz Stockhausen



Due recenti ritrovamenti e le successive pubbliche esecuzioni di opere perdute di Bruno Maderna: il Concerto per pianoforte (1941) e il Requiem (1946), consigliano una riflessione sulla sua figura di compositore, direttore e protagonista della vita musicale.

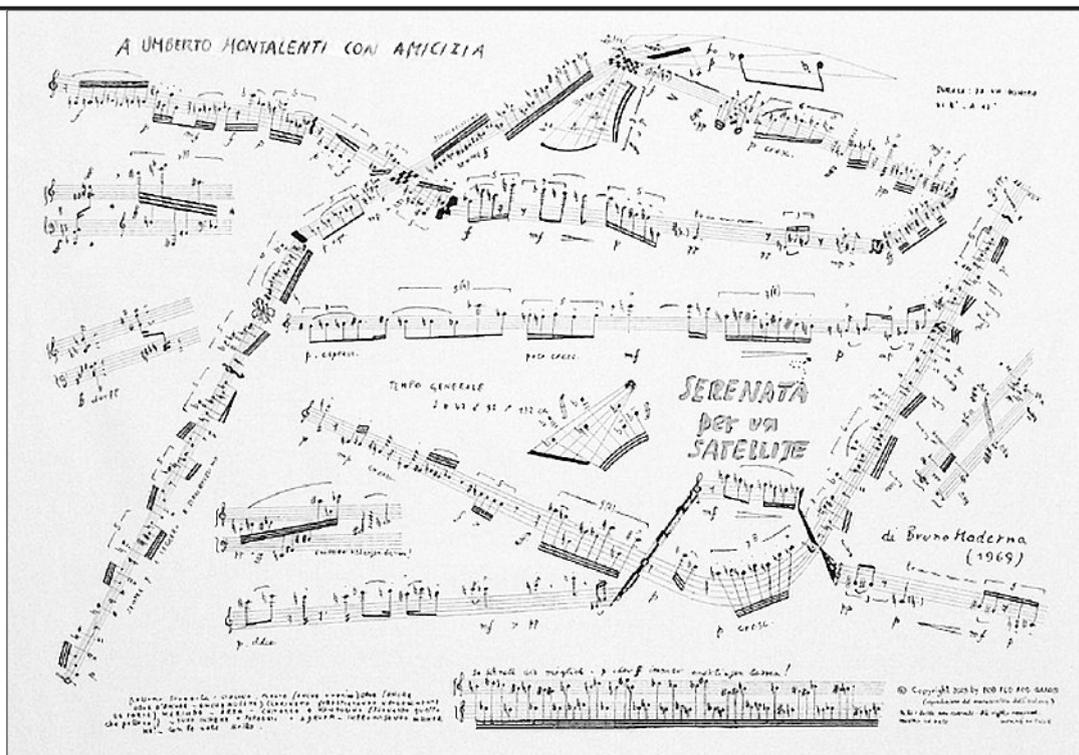
di Nicola Verzina

Anni Quaranta: alla ricerca di un linguaggio

Nel 1940 il ventenne Maderna si diploma in composizione al Conservatorio di S. Cecilia di Roma, dove ha studiato per tre anni con il severo Alessandro Bustini. A quegli anni risale una delle sue prime composizioni compiute e mature, *Alba*, per voce di contralto ed orchestra d'archi (1939) su testo di Vincenzo Cardarelli, poeta crepuscolare dell'inquietudine e della disperazione per il quale la vita è perpetua attesa nella solitudine, costante vigilia di qualcosa che deve ancora accadere. Il testo di *Alba* ben esemplifica tale poetica ma rappresenta altresì uno dei rari momenti in cui il poeta sembra trovare pace, sebbene sofferta e sospesa. Il giovane Maderna fa musicalmente suoi questi temi e nonostante la diversità di immagini presenti nella lirica di Cardarelli, egli li trasfonde in un trattamento musicale complessivamente omogeneo in cui solo a tratti emerge un dualismo fra la parte vocale e quella degli archi, quasi a simbolizzare una

dicotomia esistenziale che nel nostro compositore apparirà in maniera compiuta nel corso degli anni Sessanta. Puccini, Barber, Hindemith sono alcune delle suggestioni che vengono in mente all'ascolto di questo bellissimo brano d'esordio. Maderna ritorna poi a Venezia per seguire, nel 1941-42, il "Corso Internazionale di perfezionamento per compositori" tenuto da Gianfrancesco Malipiero al Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia, di cui era anche direttore. Contemporaneamente prosegue gli studi di direzione d'orchestra all'Accademia Chigiana di Siena con Antonio Guarnieri. A questo periodo risale la composizione del *Concerto per pianoforte e orchestra* (1941), la cui partitura manoscritta completa è stata ritrovata solo di recente.

Negli anni Quaranta Maderna è dunque alla ricerca di un proprio linguaggio e di una propria tecnica, e i suoi molteplici orientamenti si possono facilmente individuare nei modelli dello Stravinskij russo, di Bartók, dell'impressionismo francese, ma anche di Hindemith, di cui possedeva e conosceva



bene il trattato di composizione in tedesco. Ma il compositore veneziano si guarda bene dal lasciarsi facilmente sedurre dalla poetica e dai modelli formali del Neoclassicismo, e questo nonostante proprio negli anni Quaranta collabori con Malipiero all'edizione critica di diverse partiture di musica barocca veneziana. Testimonianza importante di questa pluralità di riferimenti sono due lavori del 1946: le *Liriche su Verlaine* e l'appena "riesumato" *Requiem* per soli, cori e orchestra (archi, ottoni, 3 pianoforti), ritrovato da Veniero Rizzardi ed eseguito in prima assoluta nel novembre 2009 alla Fenice di Venezia. Nelle *Liriche su Verlaine* il compositore è interessato soprattutto al binomio spiritualità-passione, che caratterizza l'intera opera poetica di Verlaine e che Maderna intende tradurre musicalmente attraverso una fine ricercatezza melodica e un preziosismo timbrico, sia nel trattamento vocale che pianistico, secondo la lezione di Ravel e di Debussy. Nel *Requiem*, opera monumentale e in certo modo ricapitolativa dal punto di vista musicale ed esistenziale dopo la fine della Seconda Guerra Mondiale, Maderna sfoggia la sua vastissima cultura musicale. Numerosi i riferimenti rintracciabili: la tecnica dei cori spezzati veneziani, ancora Hindemith, Stravinskij, la musica sacra francese (Fauré, Duruflé, Poulenc), la coralità operistica romantica. Sul finire degli anni Quaranta avviene l'importante "svolta seriale" di Maderna, grazie alla conoscenza di Hermann Scherchen, che a Venezia nel 1948 tiene un "Corso di perfezionamento per direttori d'orchestra" e che Maderna fre-

quenta insieme a Nono. Questo incontro sarà fondamentale per Maderna per l'approfondimento della conoscenza dei compositori della Seconda scuola di Vienna, di cui Scherchen era uno specialista. Si tratta dell'inizio di un sodalizio umano e musicale fra i tre musicisti e che porterà i due giovani veneziani ad abbracciare la tecnica di composizione con i dodici suoni prima e il serialismo integrale poi. Maderna si accosta dunque ai procedimenti compositivi dodecafonici di cui si riappropria ripensandoli in maniera individuale e coniugandoli con la tecnica canonica e le tecniche contrappuntistiche antiche (tecnica della mutazione seriale, la denominerà egli stesso), anche sulla spinta della lezione etico-musicale di Dallapiccola, con il quale, insieme a Nono, egli intrattiene in questo periodo un profondo rapporto umano e artistico. Nascono così importanti lavori come le *Tre liriche greche* per soprano, coro e strumenti (1948), la *Fantasia e fuga (B.A.C.H. Variationen)* per due pianoforti (1948), gli *Studi per il "Processo"* di *F. Kafka* per soprano, recitante e orchestra (1950).

Anni Cinquanta: serialismo integrale e sperimentazione elettroacustica

Gli anni Cinquanta sono dominati da due filoni di ricerca nella produzione di Maderna: da un lato lo sviluppo e l'approfondimento della tecnica dodecafonica e l'approdo ad una concezione "veneziana"

o “espressiva” del serialismo integrale; dall'altra la ricerca tecnologica riguardante la musica elettroacustica realizzata allo Studio di Fonologia della RAI di Milano insieme a Luciano Berio. *Musica su due dimensioni* per flauto e nastro magnetico (1952) è la prima composizione di musica cosiddetta “mista” della storia della musica occidentale, un brano in cui per la prima volta la dimensione acustica di uno strumento tradizionale viene accostata alla dimensione tecnologica. Maderna si pone seriamente il problema di come risolvere la questione del dissidio fra due dimensioni musicali così diverse fra loro e lo risolve utilizzando per la parte elettroacustica lo stesso suono del flauto registrato, come materiale da rielaborare su nastro magnetico. Ne viene fuori una sorta di immagine deformata, di *alter ego* del flauto che si confronta con se stesso e con l'angoscia, all'epoca seriamente avvertita, di una presunta minaccia nei confronti della musica tradizionale ad opera della musica elettronica, ma alla quale Maderna ovviamente non credeva.

A differenza della concezione “astratta” e “geometrica” che Boulez e Stockhausen ci presentano del serialismo multiparametrico nella prima metà degli anni Cinquanta, mediante una lettura “deformata” dell'ultimo Webern, il serialismo integrale maderiano si configura da subito come “discorsivo” e carico di riferimenti extramusicali, filosofici, politici, sociali e culturali, tali da farlo intendere non come esclusiva ricerca nell'ambito dello sviluppo della tecnica compositiva *tout court*, ma soprattutto come elemento propulsore di sviluppo musicale e di “impegno” in senso lato, secondo l'idea di cultura e di arte che Gramsci aveva elaborato nei suoi scritti e a cui Nono e Maderna all'epoca facevano riferimento. Si vuole affermare cioè l'idea che la musica, anche quella più difficile e complessa tecnicamente, oltre ad essere autonoma ricerca compositiva e formale, possa anche essere linguaggio e strumento di denuncia, di espressione di idee, di sentimenti, di valori con funzione civile e sociale.

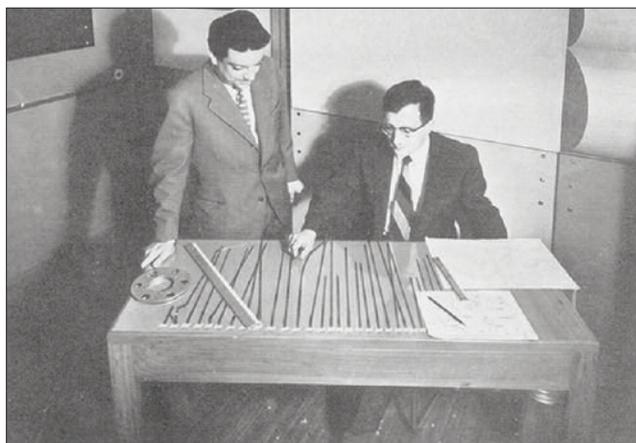
A tal proposito emblematica è *Vier Briefe* (Quattro lettere) una cantata per soprano, basso e orchestra del 1953. Si tratta di un lavoro che utilizza i testi di quattro differenti lettere (Condannato a morte della Resistenza, Commerciale, Kafka a Milena, Gramsci alla moglie) secondo il mo-

dello della composizione-testimonianza di *Un sopravvissuto di Varsavia* di Schoenberg. *Vier Briefe* aprirà la strada a Nono per la composizione del *Canto sospeso* (1956), i cui testi saranno tratti da lettere di condannati a morte della Resistenza europea.

Negli anni Cinquanta Maderna prosegue l'approfondimento delle possibilità tecniche ed espressive della musica elettroacustica ed elettronica. L'estetica dello Studio di Fonologia di Milano (Berio e Maderna) è caratterizzata soprattutto dall'elaborazione di un materiale musicale di origine acustica (suoni strumentali e vocali), a differenza della scuola parigina di Radio France (Schaeffer e Henry) che predilige suoni di natura concreta, e dello Studio della Radio di Colonia, dove predomina un approccio seriale basato sulla sintesi di timbri nuovi (Stockhausen). I lavori più importanti di questo periodo sono: *Notturmo* (1956), *Syntaxis* (1957), *Continuo* (1958), basato sulla trasformazione progressiva di un unico suono di flauto. Punto di arrivo di questa fase di ricerca con il mezzo elettronico è *Dimensioni II (Invenzioni su una voce)* del 1960, che utilizza un testo composto esclusivamente da fonemi, appositamente creati dal linguista Helms e recitati da Katy Berberian, e successivamente rielaborati e sottoposti da Maderna ad una serie di trasformazioni prima di essere fissati su nastro.

Anni Sessanta e Settanta: teatro musicale, melodia, alea, forma

Negli anni Sessanta con Hyperion (1964-1970) Maderna è impegnato alla realizzazione di una nuova idea di teatro musicale, che, rifiutando la vecchia concezione psicologica e narrativa, prende le mosse dalla lezione del teatro espressionista di Schoenberg e Berg, coniugata con la visione brechtiana del teatro di situazioni e dello straniamento. *Hyperion* non è un'opera nel senso tradizionale, ma un universo in progress, un “grande affresco mobile” composto da differenti partiture che assumono una fisionomia complessiva sempre differente in ognuna delle undici realizzazioni, sceniche o da concerto, proposte da Maderna. L'idea poetica che permea *Hyperion*, di natura prettamente dialet-



Maderna con Luciano Berio, nello Studio di fonologia della Rai di Milano

tica, è tratta dall'omonimo romanzo epistolare del pre-romantico Hölderlin ed è rappresentata dal dissidio insanabile fra l'individuo, l'artista, (incarnato dal flauto) e il mondo che lo circonda, simbolizzato dall'orchestra o dai suoni stranianti della musica elettronica: è l'eterno quesito sul ruolo e la funzione dell'arte nella società attuale. La dimensione melodica vi gioca un ruolo fondamentale, poiché incarna un'idea di soggettività in crisi nell'era post-industriale. Per essa Maderna ha coniato il termine di aulodia, di canto monodico per strumento ad ancia, l'aulos di ellenica memoria, nell'immaginario maderniano rappresentato dal flauto e dall'oboe, veicoli di questo ideale e ormai impossibile canto archetipico, specchio di un'armonia e di una bellezza perdute per sempre: *Concerto per oboe n. 1* (1963), *Concerto per violino* (1969), *Grande aulodia per flauto e oboe soli con orchestra* (1970). La drammaturgia di Hyperion si realizza all'interno della musica, come già in *Don Perlimplin* (1960), lavoro radiofonico in cui il protagonista viene impersonato dal flauto, che invece di comunicare con la parola utilizza i suoni. La seconda metà degli anni Sessanta vede fiorire una serie notevolissima di partiture orchestrali e di concerti solistici che testimoniano un grande dominio della scrittura e dell'orchestrazione, oltre che dell'affinamento delle qualità direttoriali, versante sul quale Maderna sarà sempre più spesso impegnato. Molte di queste partiture sono il frutto della messa a punto di problemi di carattere compositivo, al centro dell'interesse dei compositori della

sua generazione, che riguardano la macroforma, il timbro complesso, l'alea, la tecnica dei gruppi: *Concerto per oboe n. 2* (1967), *Quadrivium per 4 percussionisti e 4 gruppi d'orchestra* (1969), *Aura* (1972), *Biogramma* (1972), *Ausstrahlung per voce femminile, flauto, oboe, grande orchestra e nastro magnetico* (1971) su testi di poeti indiani e persiani. Nelle ultimissime opere, grazie all'affinamento della sua personale tecnica aleatoria, Maderna mette a punto una concezione modulare della macroforma, con cui l'opera si ridefinisce in maniera diversa ad ogni esecuzione, e ciò grazie al trasferimento di un principio prettamente seriale, la permutazione, dalla microstruttura alla macrostruttura: *Venetian journal* (1972), *Concerto per oboe n. 3* (1973), *Satyricon* (1973). Ciò è possibile in quanto Maderna è il principale esecutore della propria musica e dunque il processo compositivo per lui in qualche modo continua e si compie durante l'esecuzione. L'alea non rappresenta per Maderna la negazione della forma ma la sua glorificazione. Il compositore veneziano si spegne prematuramente all'età di 53 anni nel 1973, a causa di un tumore. @

*Nicola Verzina è curatore dell'Archivio Maderna dell'Università di Bologna. Insegna Storia della musica per didattica presso il Conservatorio G. B. Pergolesi di Fermo. Ha scritto numerosi saggi sulla musica del Novecento, fra cui una monografia dedicata a Bruno Maderna edita dalle edizioni l'Harmattan di Parigi.

Concerto per pianoforte e orchestra

Datato 1941, venne eseguito per la prima volta il 22 giugno 1942 a Venezia, presso il Conservatorio B. Marcello. La serata si intitolava *Dell'arte del comporre*; al pianoforte Gino Gorini diretto da Ettore Gracis, l'orchestra, non menzionata nella locandina della serata, era probabilmente quella del Conservatorio. La partitura completa di quest'opera, considerata perduta fino a pochi anni fa, è stata miracolosamente ritrovata pochi anni fa a Verona da Carlo Miotto, fra le carte del lascito della sua insegnante, la pianista veronese Bianca Coen, amica di Maderna. Ad essa il compositore nel 1946 aveva affidato la partitura perché fosse proposta a Benedetti Michelangeli per un'esecuzione durante il suo debutto a Londra, dove viveva il fratello della Coen; l'idea però non andò in porto. La parte originale autografa del pianoforte è invece posseduta dall'Archivio Maderna di Bologna, al quale era stata donata dallo stesso Gorini. Dopo la composizione e la prima esecuzione Maderna trascrive il lavoro per due pianoforti, allo scopo di realizzare un'esecuzione da camera da registrare (ai pianoforti Maderna e Gorini) su nastro di cartone, per poterlo poi diffondere più facilmente presso diverse sedi concertistiche. Il progetto non fu poi realizzato ma la versione per due pianoforti fortunatamente è sopravvissuta. La partitura originale di questa versione è stata ritrovata un paio di anni fa nel Fondo Gorini della Fondazione Cini di Venezia. Il *Concerto per pianoforte e orchestra*, della durata di poco più di dieci minuti, è caratterizzato da una grande libertà e spontaneità creativa che al contempo però rivela piuttosto chiaramente quali fossero i gusti e gli orientamenti stilistici del ventenne Maderna di ritorno a Venezia da Roma fresco di diploma: l'impressionismo prezioso e coloristico di Ravel coniugato con le sperimentazioni metrico-ritmiche di Stravinskij e Bartók; e ancora il modalismo e l'armonia per quarte, il riferimento ad Hindemith; vi si ravvisa addirittura, più evidente nella versione per due pianoforti, il richiamo al pianismo macchinistico di matrice futurista; e, non ultimo, un gusto per il jazz, stilema che il giovane Maderna aveva frequentato durante il periodo romano anche grazie all'amicizia con un religioso italo-americano appassionato di jazz. L'impressione che si ricava dall'ascolto di questo lavoro è quella di un compositore, sebbene giovanissimo, molto ben informato su ciò che avveniva in Europa a livello di ricerca musicale e che dopo i rigorosi anni di studio, sente il bisogno di respirare una boccata d'aria nuova. Sorprendente a parere di chi scrive è la "scrittura temporale" messa in atto in questo lavoro, fatta di dilatazioni, di contrazioni, di un tempo oggettivo e misurato degli orologi, o, al contrario, di un tempo soggettivo e psicologico più statico e relativo. A determinare ciò contribuisce il tipo di relazione che si instaura fra il solista e l'orchestra (o il 2° pianoforte), che non è un rapporto di tipo dialettico, ma neanche dialogico, quanto piuttosto di compenetrazione e di sintesi.