

Da New Orleans a Vienna Strategie compositive in *Il mio cuore è nel Sud* di Bruno Maderna

di Leo Izzo

Nel 1949 Bruno Maderna ricevette dall'ente radiofonico nazionale italiano (RAI) la commissione per comporre le musiche per un radiodramma dal titolo *Il mio cuore è nel Sud* su testo di Giuseppe Patroni Griffi. L'idea di una narrazione radiofonica in cui il racconto agisse in stretta sinergia con la parte musicale era decisamente innovativa per l'Italia e, a tale scopo, fu chiesto a Maderna di comporre delle «espressioni jazzistiche in un clima d'arte».¹ Il racconto è ambientato in un'immaginaria città del Sud, povera, degradata e popolata di vite disperate. In questo contesto si narra la graduale discesa nella follia di una giovane madre, che, nel suo delirio, è attratta da un fischio misterioso e incessante proveniente dalle finestre di un carcere. Per questo testo dalla prosa visionaria, imperniato su un'idea di città in cui convergono istanze neorealiste e angosce metropolitane, Maderna realizzò una musica raffinatissima, costellata da continui riferimenti jazzistici e strutturata interamente sulla base di una personale rivisitazione della tecnica dodecafonica.²

L'intera parte musicale (edita da Suvini Zerboni) scaturisce, attraverso un laborioso processo di elaborazione, da un unico elemento motivico, il semitono discendente Si-La#, che, nel radiodramma, contraddistingue il richiamo del carcerato. Anche se i manoscritti preparatori (una ventina di documenti, tra schizzi e abbozzi di partitura, conservati nel fondo Bruno Maderna della Fondazione Paul Sacher) permettono di ricostruire con accuratezza gli stadi compositivi dell'intero lavoro, in questa sede ci si concentrerà su un breve episodio che accompagna nel radiodramma una scena di carattere grottesco. Quest'ultima compare a circa metà della narrazione e costituisce una sorta di intermezzo comico che interrompe la vicenda principale: un vivido ritratto dei bassifondi della città, popolati da personaggi bizzarri e gatti randagi. Questo episodio musicale, *Tempo di boogie-woogie*, seppur meno carico di valenze simboliche rispetto ad altri momenti del radiodramma, permette di illustrare quali strategie compositive abbia impiegato Maderna per ottenere una sonorità di tipo jazzistico attraverso la predeterminazione delle altezze. La funzione di digressione dell'episodio è



Esempio 1: serie n. 1 e n. 3.

sottolineata musicalmente da una discontinuità timbrica: la ricca orchestra da camera che contraddistingue il resto della partitura qui è sostituita da un inconsueto trio di sassofoni contralto (un sassofono tenore interviene solo nella prima battuta), accompagnati da pianoforte e contrabbasso pizzicato. Un ulteriore livello di discontinuità risiede nel procedimento compositivo. Salvo poche eccezioni, i manoscritti preparatori de *Il mio cuore è nel Sud* contengono piani armonici dettagliati, elaborati secondo una personale rivisitazione del metodo dodecafonico, allo scopo di ottenere aggregati verticali dall'effetto quasi tonale. Nella preparazione dell'episodio *boogie-woogie*, invece, la componente armonica riveste un ruolo secondario, mentre la priorità è data alla condotta polifonica e all'intreccio delle voci. L'intero passaggio si basa su un'unica serie, indicata in un schizzo con il numero 3 e ricavata dalla serie originaria (designata dal numero 1; cfr. *Esempio 1*) secondo un procedimento permutatorio di derivazione berghiana, che Maderna utilizza anche nella composizione degli *Studi per «Il processo» di F. Kafka* (1950).³

Le serie n. 1 e n. 3 differiscono in particolare per le relazioni intervallari: nella prima, la ridondanza della seconda minore rimanda esplicitamente al nucleo generatore Si-La# (il richiamo del carcerato e l'elemento cardine del dramma), mentre nella forma derivata l'intervallo si presenta una volta soltanto. Questo dettaglio sembra rispondere ad una precisa concezione drammaturgica: nel momento in cui il racconto devia momentaneamente dal tema principale (la follia della protagonista), viene introdotto – temporaneamente – un materiale nuovo, in cui l'eco simbolica della seconda minore non è più preponderante. Come traccia dell'intero episodio, Maderna realizza una linea melodica di 18 misure (corrispondenti alle battute 111–128 della partitura), adoperando le quattro varianti della serie n. 3: O, R, I, e RI (*Figura 1*). Per procedere alla stesura della melodia, egli utilizza la sequenza delle dodici note come griglia temporale, in modo che ad ogni altezza corrisponda una determinata posizione metrica. Maderna seleziona liberamente quali note adoperare, ma fa sì che il profilo ritmico della melodia dipenda dall'ordine di comparsa delle altezze nella serie, seguendo un procedimento che potremmo chiamare di «precipitazione» (cfr. *Esempio 2*).⁴



Da. Ritr. R.

1 2 3 7 8 9 13 14 15

Ritr. Ritr. Dr.

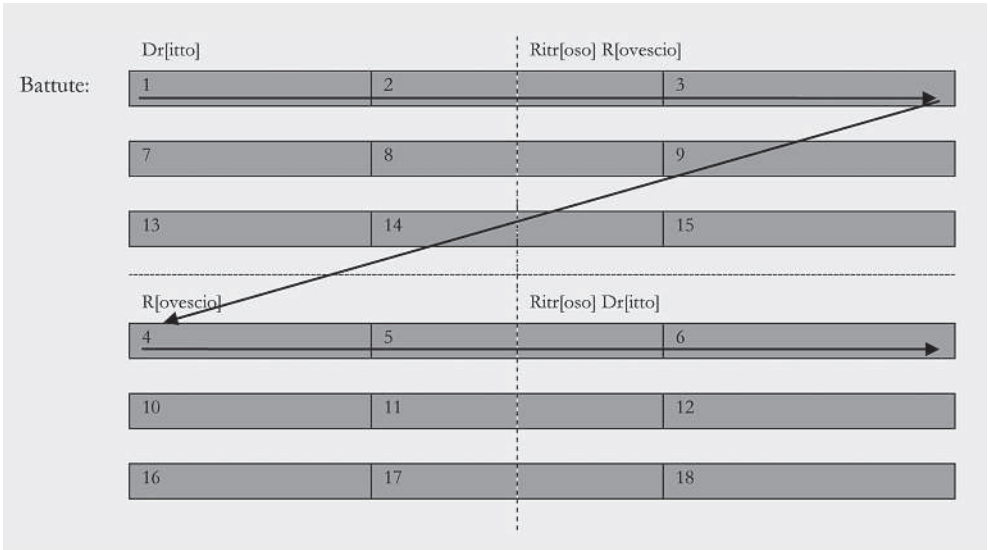
4 5 6 10 11 12 16 17 18

Figura 1: Bruno Maderna, *Il mio cuore è nel Sud per ensemble* (1949), schizzo (Fondo Bruno Maderna).


Esempio 2: stesura della melodia a partire dalla serie n. 3 (corrispondente alle battute 1–3 di *Figura 1* e alle battute 111–113 della partitura).

Inoltre, per enfatizzare l'effetto jazzistico, la suddivisione di ogni movimento è organizzata secondo l'articolazione «lunga-breve» (che in questo caso diventa «croma puntata-semicroma») tipica del jazz. In questo modo, nel complesso, le 12 altezze di una serie equivalgono ad una battuta e mezzo di 4/4 e la somma delle quattro varianti (48 altezze) corrisponde a sei misure.

Per ottenere 18 misure, la melodia percorre tre volte il ciclo delle quattro varianti, secondo l'ordine: «Dr[itto]» (che nella terminologia maderiana corrisponde alla serie O), «Ritr[oso] R[ovescio]» (RI), «R[ovescio]» (I), «Ritr[oso] Dr[itto]» (R). A tale scopo, Maderna imposta una griglia di lavoro, dividendo il foglio pentagrammato in quattro settori, uno per ogni variante della serie (come schematizzato nell'*Esempio 3*) e, nella stesura della melodia, procede sostandosi di quadrante (il procedimento è illustrato nell'esempio con una freccia).



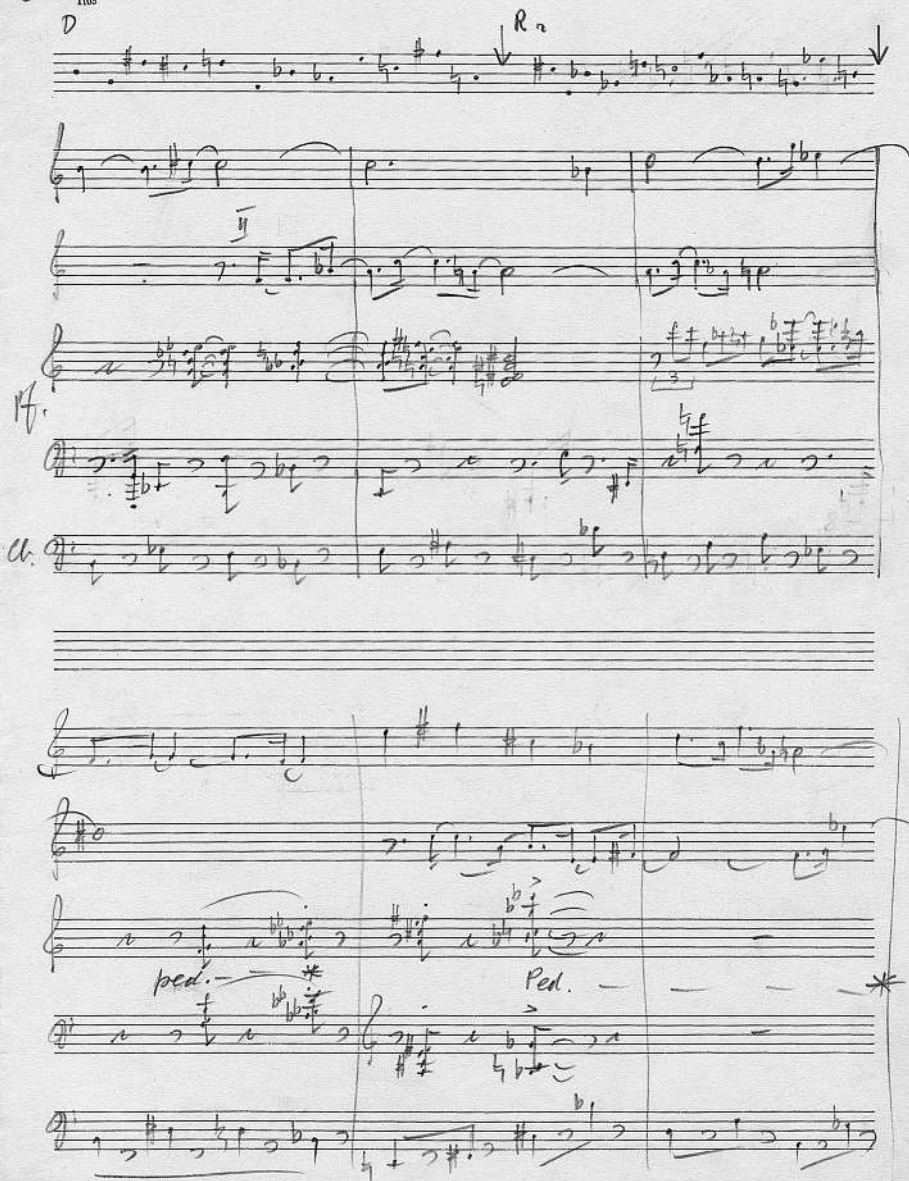
Esempio 3: schema dell'organizzazione delle serie in *Figura 1*.

①  1105

BRUNO MADERNA - VERONA

D

R₂



ff.

ped. *

Ped. *

Figura 2: Bruno Maderna, *Il mio cuore è nel Sud per ensemble* (1949), schizzo (Fondo Bruno Maderna).

Esempio 4: trascrizione dell'episodio *boogie-woogie* (relativo alle battute 111–115 della partitura).

Così facendo, la melodia attraversa i quattro settori nell'arco di sei misure e, nel suo decorso completo, attinge tre volte ad ogni serie. Questo sistema permette di ottenere una linea melodica che, pur essendo ricavata attraverso un procedimento dodecafonico, ha la caratteristica di mascherare il proprio impianto seriale. Infine, per stendere l'abbozzo di partitura Maderna trascrive l'intera melodia, assegnando la parte al primo sassofono contralto, sulle pagine interne di un bifolio e, con un principio analogo, realizza le voci degli altri strumenti, interpretando in maniera più flessibile le regole metriche del sistema per gli accordi di pianoforte (*Figura 2*).

Nonostante il processo di predeterminazione possa sembrare rigido, in poiché vincola tanto l'altezza quanto la posizione metrica di ogni nota,

Maderna conferisce all'episodio un effetto di spontaneità e grande vitalità ritmica attraverso il contrasto tra gli accenti in levare dei sassofoni e la scansione isocrona del contrabbasso (il cosiddetto *walking bass*). Il gioco d'imitazione tra le voci sembra inoltre mettere in scena l'interazione improvvisativa tipica di un piccolo organico jazzistico.⁵ Anche se l'indicazione *Tempo di boogie-woogie* fa esplicito riferimento ad un genere pianistico, la fitta polifonia dei fiati evoca invece l'improvvisazione collettiva del primo jazz di New Orleans, deformata attraverso il filtro della seconda scuola di Vienna.

¹ Lettera di Alessandro Piovesan a Bruno Maderna del 15 febbraio 1949. L'intero epistolario relativo a *Il mio cuore è nel Sud* (che comprende anche otto lettere di Giuseppe Patroni Griffi a Bruno Maderna) è conservato presso la Fondazione Paul Sacher ed è stato riprodotto integralmente in Angela Ida De Benedictis, *Radiodramma e arte radiofonica. Storia e funzioni della musica per radio in Italia*, Torino, EDT, 2004, pp. 217–223 (citazione a p. 217). Sull'argomento si veda anche Maurizio Romito, «I commenti musicali di Bruno Maderna: radio, televisione, teatro», *Nuova Rivista Musicale Italiana*, 34, 2000, n. 2, pp. 233–268. Per un'analisi approfondita del radiodramma, dal punto di vista del processo compositivo e del rapporto tra musica e drammaturgia, si rimanda alla mia tesi di dottorato *Il ruolo del jazz nelle musiche composte da Bruno Maderna per la radio e per il cinema* (Università di Bologna, 2007, <http://amsdottorato.cib.unibo.it/228/1/Leo_Izzo_Tesi_dottorale.pdf>). Sul rapporto tra jazz e dodecafonia in Maderna cfr. Christoph Neidhöfer, «“Blues” through the Serial Lens: Transformational Process in a Fragment by Bruno Maderna», *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung*, 18, 2005, pp. 14–20.

² La scelta di inserire musiche di orientamento jazzistico in *Il mio cuore è nel Sud* merita qualche ulteriore considerazione, soprattutto se messa in relazione con le vicende storiche della musica per film. La prima «colonna sonora» interamente jazzistica nel cinema hollywoodiano si ha con il film *A Streetcar Named Desire*, di Elia Kazan (1951), basato sull'omonima *pièce* teatrale di Tennessee Williams (1947) e arricchito dagli arrangiamenti jazzistici di Alex North. Nel gennaio del 1949, prima della trasposizione cinematografica, il dramma di Williams venne rappresentato anche nei teatri italiani con la regia di Luchino Visconti, coadiuvato a quel tempo dal giovane assistente Patroni Griffi. Vi sono quindi motivi per ritenere che, a distanza di due anni, nella stesura di *Il mio cuore è nel Sud* Patroni Griffi si sia ispirato al lavoro di Williams e al riuscito binomio tra musica jazz e città del Sud, anticipando inconsapevolmente l'avvento della prima colonna sonora interamente jazzistica.

³ Cfr. Gianmario Borio, «La tecnica seriale in *Studi per “Il processo” di Franz Kafka* di Bruno Maderna», *Musica/Realtà*, 11, 1990, no. 32, pp. 27–39.

⁴ Un procedimento analogo si può osservare nella *Lulu* di Alban Berg: nell'episodio «Film-musik» (a battute 670–673) un gruppo di tre fiati (clarinetto, sassofono contralto e fagotto) inizia ad esporre il materiale seriale relativo ai vari personaggi dell'opera, con un andamento di semicrome isocrone, mentre il pianoforte enfatizza soltanto alcune delle altezze. Si noti però che nel *boogie-woogie* di Maderna nessuno strumento ha il compito di esporre la serie nella sua interezza. Cfr. Douglas Jarman, *The Music of Alban Berg*, Berkeley, University of California Press, 1979, p. 159.

⁵ Si veda nell'*Esempio 4* come l'elemento melodico di tre note che conclude una frase del secondo sassofono (punto 1) venga immediatamente ripreso dal pianoforte, mano destra (punto 2).