

Fondazione  
Teatro La Fenice di Venezia

Stagione 2010  
Lirica e Balletto

# LE RIRE

*Bruno Maderna  
Saburo Teshigawara*

# DIDO AND ÆNEAS

*Henry Purcell*



# LE RIRE

---

(Il riso)

*per nastro magnetico*

*musica di* **Bruno Maderna**

*coreografia di* **Saburo Teshigawara**

# DIDO AND ÆNEAS

---

(Didone ed Enea)

*opera in tre atti*

*libretto di Nahum Tate*

*musica di* **Henry Purcell**

## **Teatro La Fenice**

domenica 14 marzo 2010 ore 19.00 turno A

martedì 16 marzo 2010 ore 19.00 turno D

giovedì 18 marzo 2010 ore 19.00 turno E

sabato 20 marzo 2010 ore 15.30 turno C

domenica 21 marzo 2010 ore 15.30 turno B

---

La Fenice prima dell'Opera 2010 2



## Sommario

- 5 La locandina
- 7 «La musica è fatta dall'uomo per l'uomo»  
di Michele Girardi
- 13 Michele Girardi  
Omaggio a Maderna, veneziano cosmopolita
- 31 Carlo Vitali  
*Dido and Æneas*, tragedia del fato o del disinganno?
- 53 Attilio Cremonesi  
Gli amori di Didone ed Enea
- 57 Saburo Teshigawara  
*Le rive – Dido and Æneas*
- 61 *Dido and Æneas*: libretto e guida all'opera  
a cura di Stefano Piana
- 93 *Dido and Æneas*: in breve  
a cura di Maria Giovanna Miggiani
- 95 Argomento – Argument – Synopsis – Handlung
- 99 Emanuele Bonomi  
Bibliografia
- 107 *Dall'archivio storico del Teatro La Fenice*  
Una regina amorosa per Maderna  
a cura di Franco Rossi

*prima di ogni rappresentazione verrà proiettato il video*

Jana Sterbak

Waiting for High Water

*a cura di* Francesca Pasini

*in collaborazione con*

Fondazione Bevilacqua La Masa, Teatro La Fenice, Galleria Raffaella Cortese - Milano

*e con il sostegno tecnico di* **EPSON**  
EXCEED YOUR VISION

<i>direttore degli allestimenti scenici</i>	Massimo Checchetto
<i>direttore di scena e di palcoscenico</i>	Lorenzo Zanoni
<i>maestro di sala</i>	Andrea Marchiol
<i>altro maestro di sala</i>	Ilaria Maccacaro
<i>altro maestro del Coro</i>	Ulisse Trabacchin
<i>altro direttore di palcoscenico</i>	Valter Marcanzin
<i>consulente artistico per la danza</i>	Franco Bolletta
<i>assistenti alla regia</i>	Rihoko Sato Allyson Way Wanselius
<i>assistente coreografo</i>	Rihoko Sato
<i>assistente alle luci</i>	Sergio Pessanha
<i>maestro di palcoscenico</i>	Raffaele Centurioni
<i>maestro rammentatore</i>	Pier Paolo Gastaldello
<i>maestro alle luci</i>	Maria Cristina Vavolo
<i>capo macchinista</i>	Vitaliano Bonicelli
<i>capo elettricista</i>	Vilmo Furian
<i>capo sartoria e vestizione</i>	Carlos Tieppo
<i>capo attrezzista</i>	Roberto Fiori
<i>responsabile della falegnameria</i>	Paolo De Marchi
<i>coordinatore figuranti</i>	Claudio Colombini
<i>scene</i>	Marc Art (Treviso)
<i>costumi</i>	Nicolao Atelier (Venezia)
<i>calzature</i>	Laboratorio Fondazione Teatro La Fenice (Venezia)
<i>trucco</i>	Effe Emme Spettacoli (Trieste)
<i>sopratitoli</i>	realizzazione Studio GR (Venezia) la cura dei testi proiettati è di Maria Giovanna Miggianni

## «La musica è fatta dall'uomo per l'uomo»

Siamo nella Scuola grande di San Giovanni Evangelista, l'Orchestra del Teatro La Fenice sta provando con Bruno Maderna il suo Concerto per violino che verrà dato in prima esecuzione assoluta il 12 settembre del 1969 nel corso del XXXII Festival internazionale di musica contemporanea. Maderna, inquadrato in primo piano, spiega il pezzo agli interpreti:

Prima de cominciare, ghe xe quela specie... de... diatriba fra... questi tre contrabasi (*li indica*) e quei tre contrabasi ... (*li indica*). La diatriba avviene così: dovete improvvisarla da voi senza note: uno di questi contrabasi, uno qualsiasi, prima che mi incomincia, prima che mi tòga la barchetta in màn, eh, uno comincia a far cusi: zz trrrrr, trrrrr... tr... tr... (*tossisce*). Quando i contrabasi se gà invià a sonàr, faso usir le marimbe e el xilofon e vuàltri soné la vostra parte che gavi, papapapà, el più... cativo, el più veloce el più interròto possibile. La vostra parte che gavi da l'inizio, la suonate saltando a casaccio: do note, tre note, el più volento co le bache, el più duro possibile (*i contrabbassi attaccano a suonare il passo, panoramica sull'orchestra e su Maderna, inquadrato di spalle, sul podio*). O, sssssssss! no no dev'esser così, deve esser semplice (*intonando*): papapapà... (*Fissa un contrabbassista, parlato*) Tì! (*intonando*) papipopò... (*Fissa un altro contrabbassista, parlando*) Tì! (*intonando*) papapapà... (*Fissa un altro contrabbassista*) Tì! (*intonando*) tatà tìtì!... (*Parlato*) Capito? no no, no far più complicato, se nò no serve a niente! (*Gli orchestrali suonano nuovamente il passo, Maderna, inquadrato, dà tre attacchi*) Eco... (*alza la mano sinistra*) sssssssss! adesso, però... sssss! no imitatevi... Lù ga fatto: parapapà-tatì-tatàta, e mi... tì parapapà-tatì-tatàta, e però quel'altro tatì-tòoooooooo, tatì-tatàaaa, eh, tatì-tatàta (*alza la voce*) tàa tii... tatotàti (*alza ancor più la voce, rauco*) tiiiiii... tàa tì, ehhh no limitarve se no no serve a niente! No imitarve, come i cocorito, capito? No, no xé bruto, no xé bèò, uno propone na cosa l'altro risponde queàltra (*dà nuovamente i tre attacchi, l'orchestra riprende a suonare; Maderna fa gli occhi brutti, con grinta*) Forte!... Cativi!... (*Dà l'attacco allo xilofono, e viene di nuovo inquadrato di spalle davanti all'orchestra; sobbalza*) Sempre pì forte! (*Scrollando il testone*) Più forte ancora! (*L'orchestra suona, attaccano gli ottoni, Maderna canticchia*).

Ho cercato di trascrivere fedelmente l'eloquio di Maderna per conservare la memoria di un video, della durata di 2' 37", scomparso da YouTube dov'era disponibile, e per divulgare uno scorcio di concertazione straordinario per i risultati. Purtroppo nessuna descrizione può tradurre lo sguardo serafico, venato d'ironia, del musicista veneziano, e la sua sapienza comunicativa che trovava nel dialetto (con inflessioni chiozzotte marcate) l'espressione ideale.

Cambia la scena, e ci spostiamo nello Studio di fonologia della RAI di Milano. Anche questo breve video (5' 5"") è un documento prezioso della sua intelligenza vivissima. Qui ci parla invece il compositore d'avanguardia, che replica così alla domanda dell'intervistatore che gli chiedeva lumi sul possibile futuro delle tecniche di composizione elettronica (trascrivo il più fedelmente possibile, compresi gli svarioni, anche questa dichiarazione):

Io penso che sia necessario continuare questo studio e ampliarlo molto di più, e questo sarà molto difficile. Ma in realtà, tutto questo lavoro non è altro che un'esplorazione ai margini del fatto musicale vero e proprio, perché non bisogna dimenticare mai che la musica è fatta dall'uomo per l'uomo e gli strumenti dell'uomo, già gli strumenti sono estremamente molto più complicati di tutto questo studio, e poi specialmente la voce umana è talmente complicata che uno studio che comprendesse un'area di alcuni chilometri quadrati non riuscirebbe ad arrivare nemmeno vicino alla formulazione di alcune vocali o alcune consonanti. Mi ricordo che con Berio avevo una volta tentato per studio di riprodurre soltanto la consonante A che in italiano è molto corta, è molto povera. Ebbene ci accorgemmo che per riuscire ad avvicinarsi alla A diciamo così umana si doveva almeno far conto su 165 diverse frequenze, e la manipolazione di 165 diverse frequenze con le loro varie formanti, intensità eccetera, è una cosa veramente abissale, a meno che non si trovi nel futuro dei sintetizzatori tali che riescano a riprodurre quasi per onomatopeia tecnica, diciamo così, certi fatti umani – è quello che stanno studiando, è quello che tutto il mondo sta studiando – per ora non si è ancora arrivati a risultati pratici così lontani. Né d'altra parte servirebbe riprodurre degli elementi umani qualora c'è l'uomo, perché una volta prodotti gli elementi umani, non si potrebbe mai riprodurre quegli elementi degli affetti umani che muovono un uomo a dire certe cose, e come le dice, e come le interpreta. Quindi, il lavoro sulla musica elettronica è un lavoro che servirà sempre di più per... studiare e conoscere ancora meglio i meccanismi che nell'uomo formano la musica, e d'altra parte anche per trovare anche dei mezzi che io penso che in teatro saranno molto utili.

Dopo la prima assoluta del *Requiem* (1946) recentemente ritrovato, il Teatro La Fenice celebra Maderna con un dittico che ricorda un compositore d'avanguardia scevro da dogmi, che cercava sempre, con energia incessante, di difendere la causa della musica, in tutte le sue epifanie. La palingenesi di *Le rite*, dovuta alla coreografia di Saburo Teshigawara, unito alla riproposta di quel *Dido and Æneas* che Maderna aveva diretto alla Piccola Scala nel 1963, introducendo la tormentata prima assoluta di *Passaggio* di Berio, rappresenta la fede di Maderna nell'universalità della musica di tutte le epoche, e il suo amore consapevole per la musica del passato, ch'egli riteneva viva al pari di quella scritta cinque minuti prima. Questo volume ospita un saggio ricco di sorprese di Carlo Vitali sul capolavoro di Purcell, mentre il direttore Cremonesi illustra la sua concezione dell'opera, così come fa il regista Teshigawara, affidandosi alle suggestioni della poesia. Apre le danze un *Omaggio a Maderna veneziano* che si chiude con un commovente ricordo del compositore da parte del compianto Marino Zuccheri, che fu *magna pars* dello Studio di fonologia chiuso nel lontano 1983. Per meglio intendere *Le rite* consigliamo al lettore la fotografia di p. 22: da troppi anni la guardo spesso, con infinita nostalgia.

Michele Girardi



Sébastien Bourdon (1616-1671). *La morte di Didone*. Olio su tela. Pietroburgo, Ermitage.



TEATRO  
**LA FENICE**  
VENEZIA

**SABATO 8 OTTOBRE 1932**

alle ore 21.15

**A Grande Richiesta**

**CONCERTO ORCHESTRALE**  
con  
**75 ESECUTORI**

Direttore e Concertatore d'Orchestra il Concittadino

**BRUNETTO GROSSATO**  
*Bambino di 9 anni*

**PROGRAMMA**

PARTE PRIMA		PARTE SECONDA	
1. VERDI	Forza del Destino - Sinfonia	3. CATALANI	Loreley - Duetto della Qualità
2. MENDELSSOHN	Grotta di Fingal	4. WAGNER	I Maestri Cantori - Frottole
PARTE TERZA			
5. SUPPÉ	Poeta e Contadino - Sinfonia		
6. BOSSINI	Guglielmo Tell - Sinfonia		

La Direzione si riserva il diritto di sostituzione, qualora venisse il Programma.

**PREZZI**

Ingresso Platea e Palchi L. **6**

Poltrone di platea . . . . . L. <b>10</b>	Palchi peipano e 1. ordine L. <b>30</b>
Poltroncine di platea . . . . . <b>7</b>	Palchi di secondo ordine . . . <b>20</b>

Ingresso Galleria L. **3**

Posti num. di parapetto in Galleria L. **6** - Posti num. di II. fila in Galleria L. **4**

Ingresso Loggione L. **2**

Posti numerati di parapetto in Loggione L. **3**

Le prezzi applicati da oggi in poi (1932) per conto del Teatro Fenice ed il 1933 per conto del Sig. Giuseppe Comandini

Michele Girardi

## Omaggio a Maderna, veneziano cosmopolita

Nel 1938 Hermann Scherchen, forse incoraggiato dal prestigio delle prime edizioni del Festival internazionale di musica contemporanea, propose a Goffredo Petrassi, allora sovrintendente del Teatro La Fenice, di istituire un corso estivo di direzione d'orchestra, dove i giovani avrebbero studiato sotto la sua guida le opere di autori del passato, come Monteverdi e Scarlatti, insieme a quelle di autori contemporanei, quali Dallapiccola, Hartmann, Webern. La proposta fu azzerata allora da un telegramma proveniente dal *MinCulPop*, che proibiva l'ingaggio sotto qualsiasi titolo di Scherchen, perché «noto comunista».<sup>1</sup>

Il progetto fu ripreso con esiti ottimi nell'estate del 1948, e portò a risultati insperati, che Giovanni Morelli ricorda con parole emozionanti:

Il corso di direzione «quarantottana» di Scherchen è divenuto oggi un piccolo mito storico: in poco meno di un mese il Maestro tedesco richiamò a Venezia uno stuolo di gioventù musicale che non aveva vissuto appieno gli anni bui (erano, nel '38, tutti dei bambini, seppure alcuni bambini prodigio), che proveniva da diversi paesi del mondo, spedito appunto a Venezia a studiare con Scherchen, nel torrido agosto, da Maestri di musica, di Composizione e di Direzione d'orchestra, perlopiù tedeschi ed austriaci o ebrei costretti dalla emigrazione a far musica o a insegnare musica nei paesi disperatamente inomogenei. Quell'occasione [...] era simbolica ma anche reale; sembrava voler essere, e difatto forse lo fu, un atto di fondazione di una internazionale-giovani per l'affermazione dei valori artistici già umiliati dai regimi nazifascisti, sperabilmente risorgenti a Venezia, presso il suo Festival e il suo Teatro [...].

Ebbene, in quell'estate del 1948, Malipiero chiamò Bruno Maderna e Luigi Nono, espose loro una certa sua rinuncia a poterli seguire personalmente nello sviluppo della loro già espressa vocazione avanguardistica, e, autorevolmente, autoritariamente, li obbligò a iscriversi e a frequentare intensivamente il corso di Scherchen, a cercare lì il loro radicamento formativo, ideologico, tecnico. E in effetti accadde che in quel brevissimo mese di apprendistato a contatto con il Maestro e con i giovani compagni venuti da quelle scuole decentrate nel mondo fondate ovunque dai musicisti emigrati, Luigi Nono e Bruno Maderna, per loro espressa testimonianza, trovarono tutti gli *input* elementari della loro imminente carriera artistica: idee e tecniche per la creazione delle loro prime opere originali (emblematicamente forse, in prima posizione, *Il canto sospeso*). Opere originali e rinnovatamente veneziane.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> GIOVANNI MORELLI, *La musica*, in *Storia di Venezia. L'Ottocento e il Novecento*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 2002, pp. 2129-2185: 2184.

<sup>2</sup> Ivi, pp. 2184-2185.



Siamo nei vecchi camerini del Teatro La Fenice. Bruno Maderna si sta cambiando, mentre Luigi Nono stringe la mano a Gian Francesco Malipiero, maestro e mentore di entrambi.

Due dati emergono con evidenza da queste considerazioni: la generosità consapevole di Gian Francesco Malipiero – il quale, pur non condividendo le tendenze stilistiche di Bruno Maderna e Luigi Nono, ebbe la modestia di farsi da parte per consentire che il loro talento ‘radicale’ esplodesse davvero, a contatto con quel formidabile catalizzatore di novità linguistiche ed estetiche che rispondeva al nome di Hermann Scherchen – e il segno della continuità fra tradizione e modernità autentica ancora per poco di là da venire, nel nome di Venezia, città di esperimenti per eccellenza.<sup>3</sup> Si trattò di una tappa importante per la fioritura delle nuove tendenze musicali dopo le macerie belliche: Scherchen invitò Maderna a Darmstadt, che stava per diventare una delle capitali della composizione contemporanea, nel 1949, e nell’anno successivo Bruno vi tornò con Luigi Nono. Furono anni che cambiarono decisamente il modo di concepire l’arte dei suoni.

<sup>3</sup> Oltre ad ascoltare una cospicua quantità di arrangiamenti di musiche di Leo, Pergolesi, Piccinni, Tartini (nella versione di Scherchen), Maderna cantò nel coro degli allievi del corso, insieme a Nono, tra l’altro nell’*Ave Maria* su scala enigmatica di Verdi, che molti anni dopo avrebbe costituito un polo attrattivo per *Frammente - Stille, An Dio-tima* (1979-80) di Nono, per quartetto d’archi. Il corso fu ospitato allora a Ca’ Giustinian (Sala grande del Ridotto).



Bruno Maderna sul podio a Darmstadt, in una foto giovanile.



Presentato col cognome paterno, 'Brunetto' dirige al Castello Sforzesco di Milano i primi concerti importanti (17-18 settembre 1932): resta bimbo prodigio, come lo presentano nel *dépliant* stampato per l'occasione, anche se in realtà ha dodici, e non nove anni.

Sedici giorni dopo (4 e 8 ottobre 1932), il piccolo Maderna si esibisce in due concerti al Teatro La Fenice, e anche qui si preferisce ringiovanirlo, per renderlo ancor più eccezionale. Venezia, Archivio storico del Teatro La Fenice.

Quando frequentò il corso della Biennale di Venezia, Bruno Maderna era già un compositore che si affacciava alla notorietà anche come direttore d'orchestra. Era stato protagonista, ad esempio, di un importante «Concerto dedicato alla giovane scuola italiana» nell'ambito del IX Festival di musica contemporanea (settembre 1946), una rassegna in cui fu dato un segnale forte di discontinuità col passato, specie dopo i rigurgiti di Salò. Il compositore, allora ventiseienne, diresse il gruppo strumentale «Benedetto Marcello» nella propria Serenata per undici strumenti e, tra l'altro, nelle Variazioni per pianoforte e orchestra del ventiquattrenne Camillo Togni, compagno d'avventura a Darmstadt (solista Enrica Cavallo).

A quel tempo molti veneziani dovevano serbare memoria viva delle sue esibizioni in veste di bimbo prodigio, visto che aveva dimostrato una precocità rara e un talento innato per la concertazione e la direzione d'orchestra.<sup>4</sup> La prima grande occasione di sa-

<sup>4</sup> Gli anni dall'infanzia al secondo dopoguerra sono stati raccontati con amore e acume da Mario Baroni e Rossana Dalmonte (*Notizie sulla vita di Bruno Maderna*, pp. 7-69) nel volume da loro curato *Bruno Maderna*.



Passa poco più d'un anno, la foto del *dépliant* per il concerto è la medesima esibita a Milano (anche se tagliata), ma non si fa più cenno all'età di 'Brunetto', in compenso il cognome della madre affianca quello paterno; la ricorrenza qui celebrata non è di quelle che si amerebbe ricordare nella propria carriera, anzi: per Maderna, impegnatosi come partigiano nel corso della seconda guerra mondiale, fu un evento decisamente da dimenticare! Venezia, Archivio storico del Teatro La Fenice.

lire alla ribalta era infatti arrivata nel settembre del 1932, quando 'Brunetto' dicesse, appena dodicenne, complessi di dimensioni davvero ragguardevoli a Milano in un programma di forte impronta popolare, imperniato sulle sinfonie e intermezzi d'opera italiana più celebri (dal *Barbiere di Siviglia* a *Cavalleria rusticana*). Meno di venti giorni passano, e stavolta Maderna, presentato nei manifesti come «il Concittadino Brunetto Grossato bambino di 9 anni», ebbe la possibilità di dimostrare le sue doti a casa sua, e nella prima vera sala teatrale della sua vita, quella del Teatro La Fenice (si vedano le immagini in queste pagine). A Venezia poté presentare un programma più sofisticato del precedente, che includeva Mendelssohn (uno dei suoi autori favoriti anche nella maturità) e, nella ripresa, l'*ouverture* dei *Maestri cantori* (vedi la locandina a p. 12).<sup>5</sup> Un anno dopo Maderna, di nuovo alla Fenice, allargò ulteriormente il proprio repertorio includendovi la Quinta sinfonia di Beethoven e il Wagner imprescindibile di *Tristano e Isotta*.<sup>6</sup>

*Documenti*, Milano, Suvini Zerboni, 1985, tuttora imprescindibile punto di partenza (e sovente d'arrivo) per le ricerche sul compositore veneziano (da cui si traggono informazioni indispensabili nelle pagine seguenti, oltre a qualche immagine). I due studiosi ricostruiscono, basandosi su notizie raccolte da quotidiani e periodici, il repertorio di Maderna dal 1932, anno di un primo concerto 'balneare' a Diano Marina, fino al 1947 (*Notizie dei primi concerti diretti da Bruno Maderna*, ivi, pp. 71-74).

<sup>5</sup> I due concerti erano tappe di una *tournée* iniziata a Milano e che, dopo Venezia, portò Maderna a Trieste (15, 16 e 20 ottobre 1932) e Padova (16 novembre 1932); ivi., p. 72.

<sup>6</sup> Anche in questo caso si trattò di una *tournée*, con tappe a Padova (22 ottobre 1933) e Verona (25 e 26 novembre 1933); ivi, pp. 72-73. I dati di opere e concerti veneziani vengono da MICHELE GIRARDI-FRANCO ROSSI, *Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli 1938-1991*, Venezia, Marsilio-Albrizzi, 1992.

Non vale dunque per Maderna il detto «Nemo propheta in patria», visto che in laguna nacque il suo talento e che, forte della protezione di calli, ponti e canali, poté affrontare serenamente una carriera internazionale di primo livello sia come direttore sia come compositore. Anche la sua tendenza a mescolare l'antico al contemporaneo nacque e crebbe a Venezia, città che era vissuta di commistioni sin dai tempi del suo splendore, quand'era incrocio liberale di popoli, culture e lingue. La musica della Serenissima entrò anche nella programmazione del Festival internazionale di musica contemporanea come uno fra gli elementi di raccordo tra passato e presente, fin da quando fu ripresa *L'incoronazione di Poppea* di Monteverdi seguita da un «concerto sinfonico-vocale di musiche inedite di Antonio Vivaldi» nel 1949, e si rafforzò negli anni successivi.<sup>7</sup> D'altro canto non era raro udire alla Fenice la musica d'avanguardia nei cicli di concerti tradizionali, mescolata a composizioni d'altre epoche. Nella stagione sinfonica d'autunno del 1952, ad esempio, Scherchen diresse Haydn e Beethoven, ma anche la *suite* sinfonica del *Lieutenant Kije* di Prokof'ev, e soprattutto la prima italiana di *Polifonica/Monodia/Ritmica* di Luigi Nono.

E Bruno Maderna recitò un ruolo di primo piano nel proporre programmi dove convivessero musiche di diverse epoche, come fece nel primo concerto in cui tornò a Venezia da direttore d'orchestra oramai d'eccellente livello (15 maggio 1951), proponendo tre sonate di Legrenzi, un concerto per tastiera di Bach nella revisione di Busoni seguito dal Quarto concerto per pianoforte di Malipiero (solista Gino Gorini), insieme all'*Adagio* dalla Decima sinfonia di Mahler – da vero allievo di Scherchen, che ne aveva diretto la prima italiana nel corso dell'XI Festival di musica contemporanea (1948)<sup>8</sup> – e alla *Mer* di Debussy. Non meno misto il programma dell'appuntamento veneziano successivo, inserito nel ciclo di concerti di primavera (11 aprile 1955), in cui Maderna accostò le Variazioni per orchestra op. 30 di Webern al Concerto per violino di Brahms (solista Aldo Ferraresi), aprendo con la sinfonia di *Sant'Elena al Calvario* di Leonardo Leo, e chiudendo con brani di Ravel (*Suite* di *Ma mère l'Oye*) e Stravinskij (*Suite* n. 2).

Per Maderna fare musica significava dunque muoversi a tutto campo. Nato come violinista in erba, si era esibito nelle orchestre del padre Umberto, musicista dilettante molto noto in città, e da lì era salito sempre più in alto, fino a diventare un punto ri-

<sup>7</sup> Igor Stravinskij diresse nella Basilica di San Marco musiche dei Gabrieli e di Monteverdi (1956), a cui fece seguire, in una linea di continuità ideale, la prima assoluta del suo *Canticum sacrum ad honorem Sancti Marci nominis* (13 settembre 1956). Lo sguardo retrospettivo, secondo schemi già collaudati, crebbe con Virgilio Mortari, già sodale di Casella e Malipiero, che iniziò la sua attività di sovrintendente della Fenice (nella stagione lirica 1955-1956) allestendo *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* di Monteverdi, anche se nella revisione di Giorgio Federico Ghedini.

<sup>8</sup> Scherchen diresse il suo ultimo concerto alla Fenice il 16 aprile 1966 ancora nel segno di Mahler, quando eseguì, alla testa dell'Orchestra di Bologna, i *Kindertotenlieder* e la Nona sinfonia due mesi prima di morire a Firenze (12 giugno 1966). Come non ricordare che una delle esecuzioni più straordinarie e intense di Maderna fu proprio la Nona sinfonia di Mahler, data alla Scala nel 1969, un'interpretazione «stupefacente, che superò di molto i limiti del suo standard», secondo UGO DUSE (*Maderna e la critica italiana*, in *Bruno Maderna. Documenti*, cit., pp. 152-155: 153), che fu allora fra il pubblico in sala. E non poteva che essere Maderna a commemorare Scherchen, nel concerto sinfonico d'apertura del XXX Festival internazionale di musica contemporanea, che si tenne il 9 settembre 1967 nel Teatro La Fenice.

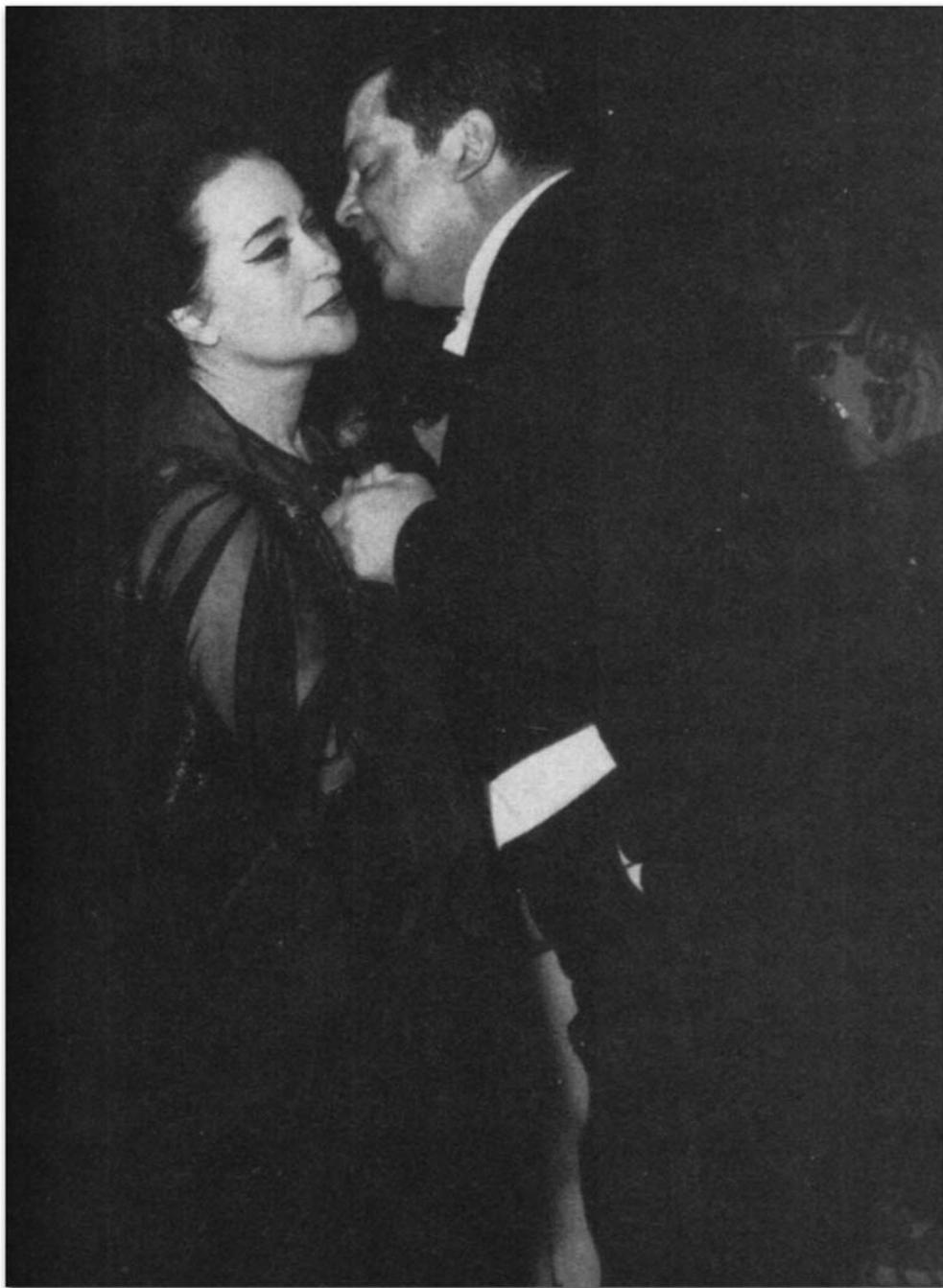


Maderna alla Scala, dopo la prima recita dell'*Incoronazione di Poppea* (1967), sembra colpito dalla bellezza di Grace Bumbry, interprete di Poppea.

ferimento imprescindibile per la nuova musica italiana e mondiale, ma anche un compositore che non disdegnava di occuparsi di altri repertori, come la musica da film, e un trascrittore estroso che aveva alimentato nel contatto con Gian Francesco Malipiero la sua innata passione per la musica del Seicento e in particolare per quella di Monteverdi.<sup>9</sup> Rimase memorabile la sua interpretazione dell'*Incoronazione di Poppea* alla Scala nel 1967 (prima di lui l'aveva diretta Giulini nel 1953). Maderna diresse allora la

---

<sup>9</sup> Si veda in proposito *Malipiero Maderna. 1973-1993*, a cura di Paolo Cattelan, Firenze, Olschki, 2000.



Qui il direttore mostra il suo affetto a Leyla Gencer, Ottavia nell'*Incoronazione di Poppea* alla Scala (1967).

partitura nella 'revisione' di Giacomo Benvenuti pubblicata da Suvini-Zerboni nel 1937 (sei anni dopo quella curata da Malipiero), la cui orchestrazione tardo-romantica farebbe infuriare gli ascoltatori odierni, abituati al recupero delle sonorità originali, al pari del *cast*, peraltro stellare, che comprendeva Grace Bumbry nel ruolo di Poppea, impegnata nel duetto finale con Giuseppe Di Stefano (Nerone), mentre Leyla Gencer incarnava la dolente, ma colpevole Ottavia. L'idea di vivere la musica antica e di volgerla al presente era eredità diretta di Malipiero, mentre il contatto con Scherchen aveva spinto Maderna a «proiettare nel futuro la musica del presente».<sup>10</sup>

Ma il gesto più rappresentativo della volontà di accostare l'antico al moderno era già stato compiuto nel 1963, in una tra le sale di esperimenti più in vista di allora, la Piccola Scala. Confermando una generosità sconosciuta ai colleghi, che tanto spesso lo spinse a sacrificare la propria musica per dare impulso a quella altrui, Maderna aveva proposto la prima milanese di *Didone ed Enea* di Purcell come pannello d'apertura di un dittico con la prima assoluta di *Passaggio* di Luciano Berio, collega e sodale nello Studio di fonologia della RAI di Milano da loro fondato nel 1955, nonché marito della cantante Cathy Berberian, autentica musa ispiratrice della nuova musica vocale. Fino a quel momento il capolavoro di Purcell, dopo la prima ripresa del 1940 al Maggio Musicale Fiorentino diretta da Gui con le coreografie di Aurelio Millos, era stato rappresentato soltanto all'Opera di Roma nel 1949, e nuovamente a Firenze nel 1959, nell'allestimento firmato dallo scrittore Riccardo Bacchelli. A Milano Adriana Martino era Belinda, Teresa Berganza Didone e Antonio Boyer Enea, mentre lo spettacolo era firmato dalla regista Margherita Wallmann (che curò anche la coreografia) e, per le scene, da Jacques Dupont.<sup>11</sup> Maderna diresse *Passaggio* nelle repliche, lasciando la *première* all'autore che fu letteralmente sommerso di fischi. L'operazione tentata allora non fu ben compresa nemmeno dalla critica cosiddetta 'militante', tuttavia l'amore per il passato non lo abbandonò mai.

Maderna morì a Darmstadt, la sua seconda patria, dieci anni dopo le recite del dittico *Didone-Passaggio*, stroncato da un male incurabile il 13 novembre 1973: aveva lavorato fino a pochi minuti prima di morire. Questo lutto irreparabile per la cultura mondiale fu l'ultima tappa di un anno terribile anche per la sua città, Venezia, e per il suo teatro, la Fenice. Nel 1973 scomparve infatti anche Mario Labroca (21 luglio), direttore artistico della Fenice e della Biennale dal 1959, e in questa veste promotore di una delle imprese più importanti di Maderna direttore della nuova musica: *Intolleranza 1960* di Luigi Nono, artatamente fischiata da mestatori codini alla Fenice il 13 aprile del 1961; nove giorni dopo Labroca se ne andò Gian Francesco Malipiero (1 agosto).

---

<sup>10</sup> DUSE, *Maderna e la critica italiana* cit., p. 154.

<sup>11</sup> L'unica testimonianza sonora rimasta del contatto fra Maderna e Purcell è la sua prima registrazione discografica (1956) che propone una *suite* tratta da *The Fairy Queen*, con Cathy Berberian come solista e l'orchestra dell'Angelicum di Milano (LP Angelicum LPA 970). Maderna aveva già diretto all'Angelicum questa *suite* il 10 dicembre 1942 (cfr. *Notizie dei primi concerti diretti da Bruno Maderna* cit., p. 73).



Una foto che non ha bisogno di commenti: Berio e Maderna che, con la bacchetta in mano, contagia chi lo guarda con una risata sfavillante.

In queste pagine abbiamo ripercorso solo alcune tappe di una carriera straordinaria di direttore-compositore che rendono toccante l'omaggio che gli viene tributato come compositore, con *Le rire*, e come direttore di repertori desueti, nella convinzione che l'abbraccio tra la musica contemporanea e la musica del passato sia una delle premesse migliori al rinnovamento del gusto. Una carriera paragonabile a quella di Gustav Mahler, non a caso fra gl'idoli di Maderna, purtroppo anche per la fine prematura di entrambi: poco più di cinquant'anni per Mahler (7 luglio 1860 – 18 maggio 1911), tre di più per Maderna, che era nato il 21 aprile del 1920.



LA BIENNALE DI VENEZIA  
**XXIX Festival  
 Internazionale  
 di Musica  
 Contemporanea**  
 4 - 14 Settembre 1966

---

**TEATRO LA FENICE**  
**MERCOLEDÌ 7 SETTEMBRE - ORE 21.15**

Modificazione n. 2 in abbonamento

**CONCERTO  
 PER VOCI,  
 STRUMENTI  
 E NASTRI  
 MAGNETICI**

PROGRAMMA

**LUIGI NONO**  
 a floresta é jovem e chea de vida  
 per voci, clarinetto, lastre di rame e nastri magnetici  
 Voci: Elena Vicini - Kadigia Bove - Berto Troni  
 LILIANA POLL, soprano  
 WILLIAM O. SMITH, clarinetto  
 Tecnici del suono: Marino Zuccheri e Giovanni Merighi  
 Regia del suono: Luigi Nono  
prima esecuzione assoluta

**GIACOMO MANZONI**  
 Studio tre  
 introduzione all'opera *Atomtod*  
 per nastro magnetico e proiezioni

**BRUNO MADERNA**  
 Le rive  
 per nastro magnetico  
prima esecuzione in Italia

REGISTRAZIONI EFFETTUATE PRESSO LO STUDIO DI FONOLOGIA MUSICALE DI MILANO  
 DELLA RADIOTELEVISIONE ITALIANA

**STRUMENTISTI DELL'ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE**

---

DURANTE L'ESCELAZIONE È VIETATO L'ACCESSO IN SALA

**PREZZI (tasse comprese)**

Palcoscenico	L. 2.000	Palchi di III fila Laterali	L. 1.000
Palchi di I e II fila Centrali	L. 4.000	Loggione di palchi	L. 500
Palchi di I e II fila Laterali	L. 3.000	Prima Galleria, prima ammobiliata e loggione	L. 300
Palchi di III fila Centrali	L. 1.000	Seconda Galleria, prima ammobiliata e loggione	L. 200

Per informazioni e prenotazioni rivolgersi alla biglietteria del Teatro La Fenice - Telefono 23.954  
 Sp. abbon. - 1966/67

Locandina per la prima esecuzione italiana di *Le rive*. Venezia, Archivio storico del Teatro La Fenice.



Luigi Nono, Nuria Schönberg e Maderna a Darmstadt (1959).

## *Le rire*: scheda catalografica<sup>12</sup>

L'identificazione precisa di questo brano crea problemi non facilmente risolvibili sui quali esistono tuttora alcuni dubbi. Con il titolo di *Le rire* è contraddistinto infatti un brano elettronico più volte usato da Maderna in contesti diversi, ma con lo stesso titolo si indica talvolta anche una composizione in cui entrano strumenti dal vivo (e non sempre gli stessi strumenti), e infine anche una composizione in cui strumenti tradizionali (particolarmente flauti) vengono utilizzati in un montaggio su nastro insieme a materiali elettronici. Non si tratta di tre composizioni diverse: fra questi tre tipi di stesura esistono legami assai stretti. Ciò significa che Maderna manipolò più volte la composizione aggiungendo o sottraendo degli elementi, ma sempre pensando le diverse versioni come metamorfosi di una composizione unica. Di alcune di tali versioni esistono documenti scritti e registrazioni che ne facilitano l'identificazione, mentre di altre si possiede soltanto la notizia, cosa che contribuisce non poco a complicare un problema già di per sé intricato. In sintesi, le principali informazioni sull'argomento sono le seguenti: secondo la testimonianza di Roberto Leydi e di Marino Zuccheri, Maderna aveva intenzione di intitolare il brano in questione *Ritratto di Marino Zuccheri*.<sup>\*</sup> Luigi Rognoni, a sua volta, afferma di aver proposto egli stesso il titolo che poi risultò definitivo, ispirandosi all'omonimo saggio di Bergson, in cui si afferma che il riso scaturisce dalla meccanizzazione di aspetti del reale.<sup>13</sup> È possibile considerare il primo titolo come sottotitolo del secondo: *Le rire, ritratto di Marino Zuccheri*; in questo senso si esprime l'anonimo estensore delle note di presentazione all'esecuzione del brano a Venezia il 7 settembre 1966.

Nel programma relativo alla prima esecuzione documentata della composizione (Berlin-W.D.R., Akademie der Künste Studio, 28 settembre 1964) essa è indicata come «*Le rire mit Flöte, Marimba und elektronischen Effekten (Tonband)*». In questa forma il titolo presuppone la presenza di due strumentisti che agiscono dal vivo (per l'occasione essi furono K. B. Sebon, flauto, e K. Engel, marimba); manca purtroppo il documento sonoro di questa serata. Nelle successive esecuzioni di cui si ha notizia non vengono più menzionati strumentisti di sorta: in occasione della prima italiana del brano (Venezia, 7 settembre 1966) e di una successiva esecuzione romana (23 aprile 1968) il titolo indica: «*Le rire per nastro magnetico*». Va però ricordato che nell'elenco di Ages, *Le rire* è indicato come opera «per flauto e nastro magnetico». Di questa destinazione strumentale recano testimonianza due serie di fogli manoscritti di Maderna intitolati appunto *Le rire*: la prima serie contiene parti per flauto e ottavino mentre la seconda contiene parti per ottavino e xilofono.

<sup>12</sup> La scheda, di Tiziano Popoli, è tratta dal *Catalogo ragionato delle opere*, in Bruno Maderna. *Documenti cit.*, pp. 243-244. Abbiamo distinto le note originali dei testi con simboli diversi.

<sup>\*</sup> Questa notizia è riportata anche nel volume di MASSIMO MILA, *Maderna musicista europeo*, Torino, Einaudi, 1976, p. 95.

<sup>13</sup> HENRI BERGSON, *Il riso. Saggio sul significato del comico* [*Le rire*, 1899], Bari, Laterza, 1916, 2003<sup>5</sup>.

Non sappiamo se queste parti scritte corrispondano a qualche schizzo per l'opera che fu eseguita a Berlino nel 1964 (e difficilmente potremo saperlo se non si ritroverà la registrazione di quest'ultima). Sappiamo però che nessuna delle parti strumentali notate in quei fogli è stata usata per il nastro elettronico di *Le rire*. Un'utilizzazione imprevista di queste parti per flauto (abbinata per l'occasione ad alcune sezioni elettroniche di *Le rire*) si ritrova invece in certi nastri preparati per la versione scenica di *Hyperion* che ebbe luogo a Bruxelles nel 1968. In particolare uno di questi nastri (intitolato da Maderna *Introduzione*) contiene brani di *Le rire* sovrapposti a una melodia per flauto corrispondente alla prima serie dei fogli menzionati. Analoga sovrapposizione (ma della parte dell'ottavino) si trova in un secondo nastro di Bruxelles, intitolato anch'esso *Le rire*.

Per quanto riguarda la data di composizione di *Le rire* il catalogo RAI indica il 1962, e questa data è confermata dal fatto che il nastro fu utilizzato nella *Komposition für Oboe, Kammerensemble und Tonband* eseguita a Darmstadt in quell'anno.

La composizione fu realizzata presso lo Studio di fonologia della RAI di Milano con l'assistenza del tecnico Marino Zuccheri. I diritti di esecuzione del nastro furono acquisiti dalle Edizioni Suvini Zerboni. La durata è di 16' 01".

Come si è detto, *Le rire* fu utilizzato da Maderna in diverse occasioni. Anzitutto va sottolineato il costante uso di alcune sezioni della composizione nelle varie versioni sceniche di *Hyperion*; in particolare Maderna utilizzò sistematicamente la seconda sezione a commento di episodi scenici di ossessività tecnologica. E poiché questi episodi accadono all'inizio dello spettacolo la seconda sezione di *Le rire* venne poi denominata *Introduzione*. Ciò avvenne sia nello spettacolo di Venezia (1964) sia nelle successive versioni di Bologna (1968 e 1972). Il nastro *Introduzione* fu utilizzato anche a Bruxelles nel 1968; ma in quest'occasione altri brani di *Le rire* furono ampiamente distribuiti nel corso della serata.

*Le rire* viene citato da Maderna anche in opere successive: in *Venetian Journal* viene utilizzata gran parte della prima sezione della composizione, mentre la prima sezione e l'*incipit* della seconda si ritrovano nella realizzazione di un lungo episodio su nastro inserito in *Satyricon*.

I principali materiali sonori utilizzati in *Le rire* sono: voci, rumori concreti (scrosciare d'acqua, tonfi, passi), suoni sinusoidali, rumore bianco, timpano, flauto e ottavino.

Le principali tecniche di elaborazione dei materiali sonori sembrano essere: micro-montaggi dei materiali vocali, loro filtraggio ed elaborazione per variazione di velocità, filtraggio del rumore bianco, selettore d'ampiezza.

## *Le rire*: un'interpretazione<sup>14</sup>

In *Le rire*, del 1962, la commistione di suoni di sintesi e materiali concreti (voci e rumori), già adottata in precedenza, si spinge verso nuove frontiere espressive che letteralmente 'esplodono' sotto la spinta di una drammaturgia acustica in cui si misura tutta l'inventiva maderniana. Nei primi 11' del brano, Maderna articola in una successione veloce e rarefatta brevi frammenti di varia natura tra i quali voci (la sua, di Zuccheri, di Cathy Berberian ecc.), rumori di passi, scrosciare d'acqua, rullii metallici e suoni sinusoidali. I gesti sono inarticolati, parcellizzati in una specie di balbettio concreto che sembra obbedire a un processo di 'de-composizione' dei materiali. È una sorta di teatro dell'assurdo in cui – complice anche la tecnica di scorrimento inverso del nastro – il tempo sembra procedere al contrario. Ma dall'undicesimo minuto alla fine, per circa 5', tutto assume una maggiore fluidità e gli eventi sembrano ritrovare la loro linearità temporale. I precedenti suoni concreti si dissolvono in un panorama sonoro molto più omogeneo all'ascolto, in cui prevalgono suoni di sintesi (rumore bianco), suoni percussivi e *continuum*. Sia l'illusoria percezione temporale sia il titolo fanno pensare a Henry Bergson che, secondo la testimonianza di Rognoni, sembrerebbe aver indirettamente fornito lo spunto per dare un nuovo titolo a un brano che, inizialmente, avrebbe dovuto chiamarsi *Ritratto di Marino Zuccheri*.<sup>§</sup> Il nastro è stato talvolta associato in concerto ad altri strumenti dal vivo (quali, per esempio, flauto e marimba) e riutilizzato più volte come 'materiale parziale' in contesti diversi (da *Komposition für Oboe, Kammerensemble und Tonband a Satyricon*).

## La risata di Marino Zuccheri<sup>15</sup>

ZUCCHERI: Il lavoro sulla voce che Berio aveva cominciato in *Thema* continua in questo racconto radiofonico [*Visage*], che è esemplare dal punto di vista delle possibilità di lavorare sulla voce, dentro la voce. Era completamente diverso dall'uso della voce nelle opere di Bruno... mi ricordo per *Le rire*, un capolavoro...

<sup>14</sup> Il passo è estratto da un saggio di ANGELA IDA DE BENEDICTIS, *Bruno Maderna e lo Studio di fonologia della RAI di Milano: musica d'arte e d'uso tra creazione, ricerca e invenzione*, di prossima pubblicazione in «Musica/Realtà». Ringrazio vivamente l'autrice per aver consentito la pubblicazione di questo stralcio in anteprima.

<sup>§</sup> «Ricordo come nacque *Le rire*, nel 1962, l'ultima composizione di Bruno di quel periodo [l'attività presso lo Studio di fonologia di Milano nei tardi anni Cinquanta]. Aveva registrato la voce di Marino Zuccheri e poi l'aveva elaborata con suoni sinusoidali, filtri e sovrapposizioni. Quando l'ascoltai, gli dissi che mi sembrava una dimostrazione della definizione che Bergson aveva dato del riso: "Quelque chose de mécanique plaquée sur du vivant". Ebbene, mi disse, lo intollereremo *Le rire*» (LUIGI ROGNONI, *Memoria di Bruno Maderna negli anni Cinquanta*, in *Bruno Maderna. Documenti*, Milano, Suvini Zerboni, 1985, pp. 146-151: 150).

<sup>15</sup> Il passo è estratto da ANGELA IDA DE BENEDICTIS, «...all'epoca delle valvole...». *Incontro con Marino Zuccheri*, in *Nuova musica alla radio. Esperienze allo Studio di fonologia della RAI di Milano 1954-1959*, ed. bilingue (italiano-inglese) a cura di A. I. De Benedictis e Veniero Rizzardi, CIDIM – ERI-RAI, 2000, pp. 177-213: 185.

DE BENEDICTIS: ... c'è chi sostiene che nel titolo si celi un implicito omaggio a Marino Zuccheri, è vero?

ZUCCHERI: Mah! piuttosto che alla mia risata è un omaggio alla risata della moglie di Renzo Dall'Oglio, allievo e amico di Bruno. Sua moglie lavorava nella discoteca della RAI; una signora emiliana simpatica, allegra, che rideva spesso. Io ho registrato la sua risata che Bruno – lui aveva intanto già fatto *Invenzione su una voce* [1960] – ha integrato sulla parte musicale. *Le rire* comincia con dei risolini di donna: è la voce della moglie di Dall'Oglio.<sup>§§</sup> Ricordo un altro nastro – anzi, altri nastri, con lui bisogna sempre utilizzare il plurale! – che Bruno ha realizzato partendo dalle registrazioni delle nostre voci, quelli per *Tempo libero* [1970]. In pratica l'abbiamo fatto insieme: ognuno diceva delle frasi, poi lui tagliuzzava «a cavolo», come diceva ridendo, e metteva tutto insieme, miscelava, costruiva combinazioni. È stato un lavoro bellissimo perché il lavoro coincideva veramente con il 'tempo libero' tra un viaggio e l'altro di Bruno, che allora era in piena attività. Quando era a Milano di passaggio mi telefonava anche alle tre di notte dicendomi che era alla stazione. Stavamo insieme fino alle cinque del mattino, poi lui riprendeva il taxi e partiva con il treno per Roma... è stato uno degli ultimi lavori che ho fatto con lui.

### *Ricordo di Bruno, di Marino Zuccheri*<sup>16</sup>

«Ciamèmosse per nome e lassemo perder i titoli altrimenti diventa troppo complicà!» con questa tua frase di apertura e di chiara presentazione, iniziai nel lontano '55 la mia collaborazione tecnica presso l'allora nascente Studio di fonologia della RAI. Da quel momento e da quelle semplici parole dette nel tuo bel dialetto veneziano, mi rendevo conto subito di trovarmi davanti ad una rara personalità dove la modestia segnava il punto di partenza del nostro incontro, il tempo che seguiva confermava sempre più di trovarmi a fianco di un grande artista, uomo di cultura e amico generoso.

Giorno dopo l'altro, il lavoro trascorso insieme non conosceva il tempo, l'orologio non ci serviva e spesso si attendeva ansiosi un nuovo inizio o una tua pronta idea per riprendere con entusiasmo ciò che si lasciava in sospeso il giorno prima. Quante volte senza accorgerci ci siamo trovati a notte inoltrata presi dal tuo interessante lavoro, mentre le guardie notturne di servizio nel Palazzo di Corso Sempione ci davano il loro saluto. Ricordo ancora, quando arrivavi allo Studio si sentiva il tuo vocione in distan-

<sup>§§</sup> In realtà è *Dimensioni II – Invenzione su una voce* che inizia chiaramente con risolini trattati, per proseguire con materiali ricavati in massima parte dalla voce di Cathy Berberian che interpreta i fonemi approntati per Maderna da Hans G. Helms. È propriamente *Le rire*, il cui titolo venne suggerito a posteriori a Maderna da Luigi Rognoni, a incorporare brevissimi frammenti di frasi pronunciate da Zuccheri e Maderna. In apparenza, tuttavia, non vi sono materiali comuni alle due composizioni.

<sup>16</sup> Questo commovente ricordo viene tratto da *Nuova Atlantide. Il continente della musica elettronica 1900-1986*, catalogo della mostra a cura di Roberto Doati e Alvise Vidolin, Venezia, ERI-RAI – Biennale, 1986, p. 173.

za gridare: «Marino, impissa le pignate che scomincemo!» ed io pronto ubbidivo e le «pignate» – ovvero tutte le apparecchiature elettroniche – si accendevano e tutto si rimetteva in moto. Il clima di lavoro veniva continuamente colorato dalla nostra parlata veneta che come tu affermavi, diventava la lingua ufficiale dello Studio di fonologia, lo scherzo e la risata pausavano lo scorrere dei nastri sui magnetofoni, mentre qualche antica canzone veneziana concludeva, con le nostre voci baritonali, la giornata. Non mi è mai riuscito di vederti imbronciato anche quando tentavo invano di stuzzicarti senza risultati, il «musone» non trovava posto nel nostro Studio, il lavoro anche se impegnativo si mescolava al piacere di fare musica. Per te non esistevano difficoltà né calcoli inutili, i suoni elettronici e no, i rumori, le voci ed altri materiali sonori, trovavano il loro giusto posto, trovavi sempre soluzioni nuove con la facilità di uomo semplice, di vero artista che non si ferma mai.

Spesso, quando alternavi la composizione elettronica su nastro con quella tradizionale sulla carta, buttavi giù le note sul pentagramma e nello stesso tempo discutevi di calcio o di astronomia, oppure mi raccontavi del tuo passato partigiano, non voglio poi contare le interruzioni causate dalle frequenti visite dei tuoi amici o allievi musicisti che accoglievi sempre con sincera gentilezza, intavolando così con loro lunghissimi ed interessanti discorsi musicali.

Fra le tante composizioni elettroniche da te create, ricordo quando, con alcuni suoni di flauto registrati dal bravo Gazzelloni, nasceva *Continuo*. Quanto materiale sonoro venne fuori da quei semplici suoni attraverso sovraimpressioni magnetiche, trasformazioni per mezzo di filtri, modulatori ecc. tanto da non sapere come elencarlo o catalogarlo per poi distinguerlo durante la fase di composizione. Il problema lo risolvesti con il tuo solito umorismo dando cioè ad ognuno di questi materiali il loro nominativo secondo la loro natura sonora come: «denti carciati, leoni spetenai, osei silvani ecc.» che poi con logica tua scelta componevi in un lungo mosaico sonoro che oggi a distanza di tempo è diventato un classico della musica elettronica.

Questo piacere di lavorare con te l'ho portato quasi fino all'ultimo dei tuoi giorni, quando stavi preparando la colonna magnetica da inserire nell'ultimo tuo lavoro teatrale, *Satyricon* per la Piccola Scala; prima di lasciarci mi raccomandasti: «Alla prima non sarò presente per impegni, se troveremo alla seconda rappresentazione, cerca di far ben l'impianto». Invano ti ho atteso, ma ugualmente ho avuto la sensazione di averti visto salire sul podio, Bruno Maderna, sei stato come sempre di parola!!

Milano, 1976



Alessandro Tiarini (1577-1668), *La morte di Didone*. Bologna, Collezione privata.

Scheda: 1/1

[▶ Scheda Unimarc](#) [▶ Scarico Unimarc](#) [▶ Scheda Marc21](#) [▶ Scarico Marc21](#)

[▶ Export Endnote](#) [▶ Export Refworks](#) [▶ Citazioni](#) [☆ Aggiungi a preferiti](#) [▶ Permalink](#)

Livello bibliografico	Periodico
Tipo documento	Testo a stampa
Titolo	<b>La Fenice prima dell'Opera</b>
Numerazione	A.1, n. 0 (nov. 2002)-
Pubblicazione	Venezia : [s.n., 2002]-
Descrizione fisica	v. : ill. ; 24 cm
Note generali	<ul style="list-style-type: none"><li>- Periodicità non determinata</li><li>- Suppl. a "La Fenice : notiziario di informazione musicale e avvenimenti culturali della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia"</li></ul>
Numeri	<ul style="list-style-type: none"><li>- [ISSN] 2280-8116</li></ul>