

*Direttorato Ensemble*

---

# PRODUZIONI DI TEATRO DA CAMERA

BRUNO MADERNA  
DON PERLIMPLIN, OVVERO  
IL TRIONFO DELL'AMORE  
E DELL'IMMAGINAZIONE

Bologna, Teatro del Sole - Bologna Festival

## Produzioni di teatro da camera

Bruno Maderna

Don Perlimplin

Bologna, Teatro del Sole - Bologna Festival



CD Stradivarius - str 33436  
e Note al libretto del CD

---

**29.4.1996**

ballata amorosa di Federico Garcia  
Lorca

Belisa soprano: *Alda Caiello*

Belisa attrice: *Daria Nicolodi*

Marcolfa: *Anna Nogara*

Don Perlimplin: *Carlo Cecchi*

**Direttore:** *Sandro Gorli*

**Elaborazione elettronica dal vivo:**  
*Agon, Michele Tadini e Pietro Pirelli*

---

## Riprese in forma di concerto

**Monfalcone**

Teatro Comunale

30.4.1996

**Milano**

Teatro dell'Arte, Milano Musica

12.10.1

## Produzioni di teatro da camera

Bruno Maderna

Don Perlimplin

Note al libretto del CD Stradivarius, str 33436. di Sandro Gorli

---

**Approfondimento:**  
Note al libretto del CD  
Stradivarius, str 33436.  
di *Sandro Gorli*

L'opera radiofonica "Don Perlimplin" costituisce il primo approccio di Maderna al teatro, avvenuto non sul palcoscenico ma attraverso la mediazione della radio.

La vicenda è piuttosto semplice: convinto a sposarsi dalla sua governante Marcolfa, Don Perlimplin, "un uomo timido e gentile che viveva tranquillo e forse felice in mezzo ai suoi libri", prende in moglie la giovane Belisa; questa, che ha accondisceso al matrimonio solo per interesse e spinta dalla madre, già nella prima notte di nozze tradisce il marito. Perlimplin, che l'ama teneramente, manda a Belisa appassionate lettere d'amore, fingendosi un misterioso spasimante. Nel primo incontro notturno Belisa scopre che l'amante sognato è lo stesso marito, che in quel momento si conficca un pugnale nel petto.

Il protagonista, Don Perlimplin, è nell'adattamento di Maderna, un flauto, e la Suocera un quintetto di saxofoni. Uno speaker, con funzione di narratore, o meglio di "coro", come dice l'autore, riassume le parti di testo non recitato.

Sia l'avvicinamento al teatro, sia l'uso del mezzo radiofonico appaiono, nel quadro della produzione maderniana degli inizi degli anni '60, come due passi naturali e forse necessari.

Le avventure spirituali e intellettuali di chiunque viva, come Maderna, in una costante e totale adesione alla propria attività creativa, necessitano quasi sempre di essere affermate e portate al di fuori di sé, nell'opera; non è raro allora identificare queste avventure in un testo poetico o letterario o teatrale. Lorca si è presentato a Maderna, citando Mila, come "la voce della giovinezza e dell'amore: qualcosa come un profumo di primavera, effimero, ma inebriante, una stagione breve, appassionata e intensa"; era il "trionfo dell'amore e dell'immaginazione", come vuol dirci Maderna nel sottotitolo della sua partitura, non presente nel testo di Lorca.

D'altra parte, la dimensione teatrale è fortemente presente da sempre nella sua produzione: la sua capacità di muoversi entro un incredibile spazio musicale gli permetteva di utilizzare materiali molto diversi, appartenenti ad epoche e tradizioni diverse, e di farli interagire come personaggi su un palcoscenico. Dieci anni più tardi, ancora in una produzione per la RAI, Ages, utilizzando "As you like it" di Shakespeare, ci dirà: "All the world's stage", il mondo è un grande palcoscenico!

»

Anche l'uso del mezzo radiofonico sembra uno sbocco naturale dell'attività compositiva di Maderna. Il radiodramma o qualunque altra forma destinata alla trasmissione radiofonica non presuppone la necessità di un'esecuzione dal vivo ma utilizza un nastro magnetico elaborato in uno studio. Da tempo Maderna si era avvicinato alla musica elettronica, che gli permetteva di sperimentare e realizzare ciò che con l'orchestra gli era vietato per motivi tecnici: con il nastro magnetico riesce a combinare sezioni, sovrapporre e mescolare materiali molto più facilmente e liberamente di quanto potesse fare in un'esecuzione. Se è vero che soprattutto qualche anno dopo, nelle grandi partiture sinfoniche dell'ultimo periodo, Maderna scrive "pagine aleatorie che sembrano pensate in funzione di un'operazione compositiva compiuta nell'atto stesso del dirigere", come fa notare Petazzi, è anche vero che il "comporre concertando" era una dimensione creativa presente già anni prima; in studio e alle prese con il mezzo elettronico Maderna poteva effettuare una specie di concertazione su nastro magnetico.

E inoltre l'elaborazione elettronica gli permetteva di avvicinarsi con molta disinvoltura a quei risultati aleatori, o meglio, non previsti, inattesi, che costituivano l'interesse principale della sua ricerca seriale.

Scrive Maderna: "la musica seriale oggi è soprattutto una forma mentis; ciò che ieri era sistema grammaticale, strumento d'organizzazione, è diventato oggi una concezione del mondo della musica... il principio seriale resta il principio fondamentale della musica attuale" e la permutazione è la strategia più tipica della tecnica seriale. Berio cita una frase che Maderna gli aveva detto mostrandogli il risultato di un certo procedimento permutatorio: "Guarda, Luciano, vieni a vedere; guarda che bello, questo sistema ha più immaginazione di noi due messi insieme": scoprire risultati inattesi, spesso dotati di un tipo di coerenza che avrebbe avuto difficoltà ad immaginare, per poi impossessarsi di quei materiali e plasmarli, trasformarli, reinventarli.

Il mezzo elettronico, sfruttando anch'esso strategie seriali molto complesse, permetteva a Maderna di "produrre" materiali sconosciuti da utilizzare poi con grande libertà.

I materiali registrati che Maderna aveva a disposizione quando, presso lo studio di fonologia della RAI di Milano e assistito dal bravo tecnico Marino Zuccheri, si accingeva a montare il nastro, erano molto vari: parti strumentali completamente scritte, improvvisazioni realizzate con organici diversi su precisi materiali, suoni di percussione, lunghe parti di flauto solo, dialoghi recitati, due brevi momenti cantati. Durante il montaggio alcuni di questi materiali hanno subito elaborazioni più o meno complesse: dalla semplice sovrapposizione più volte di uno stesso materiale (la "sovrapposizione di mandolini" che fa da sfondo alla Canzone di Belisa, o l'accordo di arpa "sovrapposta 16 volte" che prepara l'inizio del Terzo Quadro) a trattamenti più sofisticati del suono mediante riverberi, filtraggi o modulatori. Oggi i nastri di questi trattamenti "elettronici", cioè i nastri "intermedi" che Maderna ha poi utilizzato per montare il nastro finale, non esistono più: il compositore, il cui scopo era realizzare il nastro per la produzione radiofonica, non si è curato di conservarli, in modo da permettere una seconda esecuzione della partitura. Ma allora come mai ha voluto, o quanto meno permesso, la pubblicazione della partitura di Suvini Zerboni del 1961?

Maderna, in un articolo del '65, affrontando il problema delle "forme aperte" afferma che "l'interprete deve intervenire nella struttura stessa dell'opera, rivelare secondo il proprio giudizio questo o quel possibile aspetto dell'opera... Le opere aperte, mobili, sono un'avventura necessaria del pensiero creativo del nostro tempo, al quale bisognava logicamente arrivare... conducono ad

una glorificazione della forma dunque e non alla sua negazione". La partitura del Don Perlimplin è in questo senso un'opera aperta: ci sono parti rigorosamente scritte e improvvisazioni che si possono realizzare dal vivo, e parti che possono essere realizzate solo in uno studio, come ad esempio lo stupefacente trio vocale ottenuto dalla sovrapposizione di una stessa voce o le improvvisazioni "modulate in ampiezza". L'interprete interviene nella struttura dell'opera seguendo le indicazioni che l'autore ha lasciato, preparando prima i materiali in studio e montandoli successivamente.

La partitura pubblicata doveva servire solamente per una nuova esecuzione su nastro dell'opera o anche per una esecuzione dal vivo? Molte invenzioni musicali, come il già citato trio vocale, sono nate sfruttando limiti e possibilità del mezzo radiofonico: un'esecuzione dal vivo avrebbe dovuto in ogni caso piegarsi ad utilizzare anche una grande quantità di nastri.

Oggi, a distanza di 35 anni, gli studi di musica elettronica, come è facile immaginare, sono notevolmente cambiati. Molte operazioni che allora erano possibili solo su nastro, si possono effettuare anche dal vivo. Un esempio solamente: per realizzare un canone, per ripetere cioè uno stesso frammento musicale a distanza di un certo tempo, Maderna avrebbe potuto solamente utilizzare due magnetofoni messi a una certa distanza fra di loro, facendo scorrere uno stesso nastro da uno all'altro e operando in modo che il primo registrasse il frammento da "ritardare" e il secondo leggesse il frammento registrato, tanto più in ritardo quanto più era la distanza fra i due magnetofoni. L'operazione era quindi possibile ma molto macchinosa, con molti limiti e quindi molto più semplice e sicura se effettuata in studio; oggi esistono strumenti che realizzano questi ritardi senza quasi limiti e con una grande semplicità d'uso.

Utilizzando la tecnologia del "live electronics" è quindi possibile un'esecuzione del Don Perlimplin quasi interamente dal vivo.

Ci sono però due momenti dove Maderna non si è limitato a sovrapporre o ritardare, ma ha elaborato i suoi materiali acustici in modo più complesso: la partitura non dà informazioni precise su quanto è stato fatto ma quasi esclusivamente sui materiali utilizzati, nè esistono appunti maggiormente chiarificatori. E d'altra parte non è possibile utilizzare il nastro di Maderna per una nuova esecuzione in quanto, in quei punti, il materiale elaborato è sovrapposto alle voci degli attori o ad altro materiale non elaborato. Si è reso necessario allora un lavoro di "restauro", ovvero la ricostruzione del nastro "mancante", che, partendo dallo stesso materiale usato da Maderna, desumesse tendenze e tecniche operative dal nastro da lui realizzato. "Oltre alla poetica esplicita con cui un artista ci dice come vorrebbe costruire l'opera, esiste una poetica implicita che traspare dal modo in cui l'opera è effettivamente costruita", scrive Eco. Con questa convinzione si è operato il necessario "restauro".

L'esecuzione della presente edizione discografica è stata realizzata sull'edizione critica curata dallo scrivente per le Edizioni Suvini Zerboni, con la collaborazione dello studio AGON (Michele Tadini e Giorgio Colombo Taccani, collaboratori tecnico-musicali; Pietro Pirelli e Stefano Scarani, assistenti) per quanto riguarda la ricostruzione dei nastri magnetici e la progettazione del live electronics, e di Giuliano Corti per la revisione del testo.

**Sandro Gorli**