

PAOLO DAL MOLIN

LE *LIRICHE SU VERLAINE* DI BRUNO MADERNA.
DISPOSIZIONE, TESTO POETICO, OCCASIONI
DI UN'OPERA GIOVANILE E LUOGHI CRITICI
DELLA SUA FORTUNA POSTUMA

ABSTRACT

Capita a un ritrovamento di subire una prima incerta valorizzazione e di dover successivamente assecondare il tempo per ricevere una più giusta collocazione. Così è avvenuto a una parte dell'opera e delle fonti di Bruno Maderna, compresa la sua produzione giovanile, a cui appartengono tre *Liriche su Verlaine*. Il presente articolo discute i temi che sollevano alcuni significativi passi della loro edizione postuma, delle esecuzioni registrate e dei commenti sin qui elaborati, con l'obiettivo di verificarne i fondamenti e, se necessario, di rettificare o aggiustare il tiro, per una migliore comprensione futura di questo ciclo verlainiano nell'opera del compositore e nella musica italiana degli anni quaranta del novecento. In particolare sono affrontati: l'ordinamento interno della raccolta; le caratteristiche salienti dei testi poetici e i problemi linguistici della parte vocale composta da Maderna; certa resistenza all'immediatezza analitica del risultato musicale; e le ragioni che hanno condotto a intonare Verlaine alla fine del 1946.

PAROLE CHIAVE Maderna, Verlaine, Liriche su Verlaine, opere giovanili, poetica, edizione, performance, ricezione

SUMMARY

It is not unusual for a discovery to meet with a first uncertain evaluation which needs to be reassessed with the passage of time. This is exactly what happened for a significant part of Bruno Maderna's work and sources, including his early production, to which the three *Liriche su Verlaine* belong. The article will discuss the issues that are raised by some significant moments in the posthumous edition, recorded performances and existing criticism of the *Liriche*. It will examine their grounds, trying, where necessary, to fine-tune or modify them so as to enable a better future understanding of this Verlaine cycle in Maderna's work and in the Italian music of the 1940s. The following topics are focused on: the internal ordering of the collection; the salient features of the three poems and the linguistic problems of the vocal part composed by Maderna; a certain resistance of the musical result to analytical immediacy; and the reasons that led the composer to set Verlaine to music in late 1946.

KEYWORDS Maderna, Verlaine, Liriche su Verlaine, early works, edition, poetics, performance, reception



Sembrerebbe che le *Liriche su Verlaine* per voce di soprano e pianoforte siano state composte nell'ultimo bimestre del 1946 poiché il 13 novembre Bruno Maderna annuncia alla madre adottiva, Irma Manfredi, di aver terminato la prima e di volerne comporre altre due per un'occasione romana di fine dicembre, circostanza che due missive posteriori confermano. Alcuni giorni dopo, infatti, rientrando dalla capitale, dove aveva registrato le musiche per il film *Sangue a Ca' Foscari* e preso accordi per nuove collaborazioni cinematografiche e progetti di concerti, il compositore scrive alla stessa Manfredi (è il 24 novembre): «A Roma eseguiranno il 29 dicembre le mie liriche su testo di Verlaine». Dopodiché il lavoro viene portato a termine, come si evince da una successiva lettera non datata: «Carissima mamma, / ho finito le liriche e le ho fatte stampare dai lucidi. Domani le spedirò a Roma».¹

Altre notizie non sono sinora emerse. Solo il titolo spunta, qualche mese dopo, nelle note di sala del concerto tenutosi il 3 maggio 1947 al Teatro Comunale di Firenze e diretto da Maderna stesso:

Allievo di A. Bustini al Conservatorio di S. Cecilia in Roma, e quindi di G. F. Malipiero al «Benedetto Marcello» di Venezia.

Sue composizioni: Concerto per pianoforte e orchestra, Quartetto d'archi, Serenata per 11 strumenti, Tre liriche di Verlaine per soprano e pianoforte, Requiem per soli, cori e orchestra, Concerto per due pianoforti, arpe, celesta, xilofono e percussioni.²

* I prossimi paragrafi presentano alcuni risultati di una ricerca sui testi poetici intonati da Bruno Maderna nei propri lavori giovanili, ricerca nata su invito della Fondazione Paul Sacher per un volume di studi celebrativo del centenario del compositore, all'interno del quale esporrò, in un capitolo, gli altri esiti (*Utopia, Innovation, Tradition: Bruno Maderna's cosmos*, ed. by Angela Ida De Benedictis, in preparazione per Boydell & Brewer). Le corrispondenze, i manoscritti e i documenti maderniani citati si trovano, salvo indicazione contraria, nella Collezione Bruno Maderna della fondazione di Basilea. Per le lettere rimando a DE BENEDICTIS, cur., *Per un ritratto di Bruno Maderna*. Ringrazio sentitamente Angela Ida De Benedictis, curatrice della Collezione Bruno Maderna presso la Fondazione Paul Sacher, per aver favorito l'accesso alle fonti nelle migliori condizioni, condiviso generosamente ricerche e pubblicazioni in corso, e autorizzato le riproduzioni negli esempi. Sono riconoscente anche a Gabriele Bonomo, Responsabile Ufficio Promozione delle Edizioni Suvini Zerboni, per il permesso a pubblicare gli esempi musicali; all'ultimo/a referee per i rilievi costruttivi e al direttore della rivista per gli ultimi lungimiranti consigli, che hanno consentito di perfezionare il saggio.

¹ Che le «liriche» menzionate siano quelle su Verlaine è fuor di dubbio dato che nella stessa lettera Maderna allude alle musiche per *Il fabbro del convento – La rivolta dei cosacchi* completate nei mesi successivi («Ho cominciato a lavorare per il nuovo film che sarà d'ambiente russo»).

² *Città di Firenze | TEATRO COMUNALE | Ente Autonomo | XXX° Concerto | della Stagione Sinfonica 1946-47. Diretto da | Bruno Maderna | Con la partecipazione dell'attrice drammatica | Anna Letizia Genazzani | e del pianista | Alessandro Tamburini | Giovedì 3 Aprile 1947*

Una volta apparse, quindi, le «Tre liriche di Verlaine» vengono presto fatte sparire. Già il programma generale dell'undicesimo Festival Internazionale di Musica Contemporanea (1948) elenca il *Concerto, per pianoforte e orchestra*, il *Quartetto d'archi*, l'*Introduzione e passacaglia*, il *Requiem* e il *Concerto per due pianoforti arpe e batteria* eseguito in quell'edizione (a cui si aggiungono due anni dopo la *Fantasia e fuga per due pianoforti*, le *Liriche greche per solo piccolo coro e orchestra*, la *Composizione per orchestra n. 1*, la *Composizione per orchestra n. 2* e gli *Studi per «Il Processo» di Kafka* in prima esecuzione), mentre sottrae il magistero subito di Alessandro Bustini, le *Liriche su Verlaine* e le coeve musiche 'alimentari' per la radio e per il cinema: Maderna si presenta come un «dodecafonico arrabbiato».³

L'esumazione delle *Liriche su Verlaine*, che neppure il *Maderna musicista europeo* di Massimo Mila aveva prodotto, inizia a metà degli anni ottanta con la pubblicazione del *Catalogo ragionato delle opere*, le prime esecuzioni, i primi commenti, e porta, nella seconda metà del decennio seguente, alla stampa della partitura⁴ e alla prima edizione discografica.⁵

Il presente contributo discute diversi temi che sollevano l'edizione postuma, le esecuzioni e i commenti sulle *Liriche*, con l'obiettivo di verificarne le basi e, se necessario, di rettificare o aggiustare il tiro, per una futura, più esatta, collocazione della raccolta nell'opera del compositore e nella musica italiana degli anni quaranta del novecento. Prima ancora che del Maderna minore, si tratta infatti di un esemplare di certa sua produzione giovanile carsica, perché rapidamente composta, presto abbandonata e scarsamente documentata. La conoscenza del testo musicale proviene infatti da un solo testimone, un manoscritto autografo composito recante la bella copia di due melodie e un abbozzo della terza.⁶ Risultano invece disperse la successiva stesura su lucido e la sua riproduzione fotomeccanica menzionate da Maderna nella corrispondenza citata poc'anzi, la cui attestazione smentisce però le ipotesi sin qui avanzate sulla redazione e sul diverso grado di «finitura» dell'unica fonte superstite.⁷

Analitici soltanto per un breve tratto, i paragrafi che seguono considerano anzitutto l'assetto della raccolta, il suo ipotesto poetico e alcuni possibili o sicuri

ad ore 21 (copia consultata al Centro Studi su Bruno Maderna e la musica contemporanea in Italia dell'Università degli studi di Bologna). A questo programma rinvia la notizia «Liriche su Verlaine» di G[iordano] Mo[ntecchi] del «Catalogo ragionato delle opere», in BARONI – DALMONTE, cur., *Bruno Maderna documenti*, p. 190.

³ Così Luigi Dallapiccola, in merito allo stile del commento autoriale al *Concerto per due pianoforti* pubblicato nel programma dell'ultimo Festival Internazionale di Musica Contemporanea della Biennale di Venezia (lettera a Maderna del 24 dicembre 1948).

⁴ Cfr. MADERNA, *Liriche su Verlaine*.

⁵ Cfr. Bruno Maderna, *Liriche su Verlaine* [ecc.], Stradivarius (STR 33547), Milano 2002: registrazione del dicembre del 1998, con Alda Caiello accompagnata da Maria Grazia Bellocchio. La nota illustrativa della *pochette* menziona un'edizione della partitura del 1985 che alle Edizioni Suvini Zerboni non risulta essere mai esistita (perlomeno ufficialmente). Ringrazio Gabriele Bonomo (Edizioni Suvini Zerboni) per l'informazione.

⁶ Una descrizione si legge in MADERNA, *Liriche su Verlaine*, pp. V-VI e VIII-X.

⁷ *Ibid.*, pp. VI-VII.

fraintendimenti al loro riguardo (§1). Quindi percorrono erraticamente alcuni luoghi critici dell'opera, scelti sulla base dei commenti e delle interpretazioni che hanno già ricevuto (§2). Infine tentano di giustificare, alla luce delle occasioni e delle disposizioni del contesto, ma nella completa assenza di dichiarazioni autoriali, la scelta maderniana di intonare, nel 1946, Paul Verlaine (§3).

§1. L'edizione curata da Passannanti si apre con la melodia *Aquarelles* che intona *Green* («Voici des fruits, des fleurs, des feuilles et des branches»), prima delle sei *Aquarelles* dalle *Romances sans paroles*, sulla quale Maderna si cimenta dopo una schiera di nomi più o meno illustri – questo «chef d'œuvre, parmi les plus justement célèbres, a si malheureusement défrayé le zèle de maint compositeur» si crucciava Le Dantec –⁸, a cominciare da Claude Debussy, Gabriel Fauré, Reynaldo Hahn, Francesco Paolo Tosti (*Rêve*). Segue *Sérénade*, dai *Poèmes Saturniens* («Comme la voix d'un mort qui chanterait»), ai cui versi si era dedicato ugualmente più di qualcuno: Louis Vierne e Tony Aubin, per esempio. Chiude *Sagesse*, titolo imprestatato all'omonimo *recueil* di Verlaine, del quale però Maderna non traspone *Un grand sommeil noir* come Varèse, Stravinsky e Vierne, né *Le ciel est, par-dessus le toit*, come Hahn, Delius, Fauré, Vierne, Vaughan Williams, Séverac e Le Flem, e neppure una delle poesie scelte da Debussy (*La mer est plus belle que les cathédrales*, *Le son du cor s'afflige vers les bois*, *L'échelonnement des haies*), bensì il poema inaugurale della seconda parte («Ô mon Dieu, vous m'avez blessé d'amour»), oggetto di contrastata ammirazione in sede letteraria ma di rarissime e dimenticate composizioni.

Si ignora se il compositore attinga da un'edizione di ciascuna raccolta (poco probabile), da un'edizione 'completa' dell'opera poetica di Verlaine, oppure da uno dei diversi florilegi stampati prima del 13 novembre 1946, a cominciare dall'autorevole e replicatissimo *Choix de poésies* pubblicato da Charpentier sin dal 1891, fino all'antologia del 1945 curata da Enrico Emanuelli e illustrata da De Pisis per l'editore Damiani (sulle edizioni citate in questo paragrafo si veda *infra*). Di sicuro non legge da *Les plus belles pages de Paul Verlaine* pubblicate da Messein (prima edizione nel 1935) né – sono solo esempi – dalle *Poesie* scelte e annotate da Adelchi Baratono (1946), che omette *Sagesse* II,i. Al netto degli errori palesi nella trascrizione di alcune parole e di molta punteggiatura omessa, il testo ricopiato da Maderna presenta due caratteristiche discriminanti. Il manoscritto della melodia *Sérénade* reca «Ange» con iniziale maiuscola, come dev'essere, ossia diversamente da com'è nel *Choix de poésies* e nei suoi cloni (tra i quali quello delle Editions de la Roseraie). Nell'abbozzo di *Sagesse*, poi, Maderna trascrive i versi 34 e 36 con il «!» dopo «Hélas», mentre la maggior parte delle edizioni *ante* 1947 attestano «Hélas,» (seguito, dunque, da virgola) in entrambi i casi,⁹ e altre invece «Hélas,» e «Hélas!» rispettivamente per l'uno e l'altro verso: così si trova per esempio nel «texte définitif collationné sur les originaux et sur les premières

⁸ VERLAINE, *Œuvres poétiques complètes*, ed. Le Dantec, p. 906.

⁹ Così nelle tre edizioni di *Sagesse* pubblicate mentre Verlaine era in vita, così nel suo *Choix de Poésies* (contrariamente a quanto si legge nelle note di VERLAINE, *Sagesse*, ed. Bivort) e ancora nelle *Œuvres complètes* di Vanier e poi Messein.

éditions» di Albert Messein,¹⁰ nelle già citate *Œuvres poétiques complètes* della *Pléiade* e nelle *Poésies* di Damiani.¹¹ Il testo di *Green*, infine, corrisponde sostanzialmente a quello della seconda (1887) e delle successive edizioni a stampa, diverse dalla prima. A questa però rinvia la partitura edita, che aggiunge all'intestazione trascritta dalla fonte «*Aquarelles* | da *Romances sans paroles*», con un inopportuno intervento di curatela, la data della *princeps* (1874). Un simile eccessivo didascalismo collide peraltro con la scelta di basare gli apparati sull'edizione Gallimard del 1957 (perché?), salvo conservare «la versione dell'autografo» maderiano dove ritenuto opportuno.

Né le fonti né tanto meno la cronologia delle opere di Verlaine (i *Poèmes saturniens* precedono di diversi anni e di tre libri le *Romances sans paroles*) suggeriscono la disposizione delle tre melodie allestita nell'edizione del 1997. Nel manoscritto i titoli non sono numerati, la paginazione autografa (a matita, in alto) riprende all'inizio di ogni melodia, mentre la paginazione continua (a inchiostro, a piè di pagina) è allografa e seriore.¹² Solo la prima pagina di *Sérénade* reca il sottotitolo «per voce di soprano e pianoforte» e la dicitura «da “Poèmes Saturniens” di Verlaine» altrimenti assenti; e l'uno e l'altra sembrano richiamare l'espressione con cui Maderna annuncia a Manfredi di aver completato la prima di tre melodie da Verlaine, suggerendo se non altro la precedenza di *Sérénade* nel processo compositivo.

La sequenza *Aquarelles* – *Sérénade* – *Sagesse* impostata sin dal *Catalogo ragionato* del 1985 sembra rispondere anzitutto ad un criterio inventariale: prima le due melodie in bella copia in ordine alfabetico (*Aquarelles*, *Sérénade*), poi l'abbozzo di *Sagesse*. Pur giustificabile per impatto estetico, con la serenata in *Tempo di tango* frapposta a due diverse estasi, quest'ordine offusca un aspetto potenzialmente saliente delle tre *Liriche su Verlaine* e distintivo rispetto, per esempio, alle notissime *Ariettes oubliées* e *Fêtes Galantes* di Debussy. I testi trasposti da Maderna non provengono da una stessa raccolta poetica o persino da una sezione interna di raccolta, ma da tre libri, rappresentativi di tre – o per taluni dei tre – momenti cardinali dell'itinerario del poeta. «La transformation commencée, [...] poursuivie dans une partie des *Romances sans paroles*, atteinait le but dans *Sagesse*»¹³ aveva sancito Edmond Lepelletier, amico d'infanzia, corrispondente e influente esegeta di Verlaine, intendendo, con «transformation commencée», *La Bonne Chanson*, dopo i *Poèmes saturniens* e le *Fêtes Galantes*:

La Bonne Chanson, c'est la transition, c'est le passage de la poésie objective, descriptive, plastique, extériorisée, à l'expression personnelle, à la confession d'âme, à la notation des battements du cœur ou des excitations du cerveau. C'est la substitution d'un art à un autre. Aux visions cérébrales, aux sentiments reçus, suggérés, développés plutôt qu'éprouvés, aux passions imaginées, aux douleurs inventées, aux sensations issues de lectures, de conversations, d'hypothèses, de

¹⁰ Ho verificato le edizioni del primo volume datate 1923 e 1944.

¹¹ Si noti che il testo trascritto da Maderna non può derivare da quello della terza edizione di *Sagesse*, che ai versi 1, 3, 4 e 6 recita «Dieu vous» senza virgola.

¹² Sono grato per il riscontro a Gabriele Bonomo.

¹³ LEPELLETIER, *Paul Verlaine*, p. 242.

rapprochements, succède la poésie personnelle, subjective, intime, ressentie, vé-
cue, soufferte.¹⁴

Da questo prospetto aveva mosso in Italia uno dei maggiori contributi critici della fase «scientifica» della ricezione verlainiana:¹⁵ le ventisette pagine consacrate al poeta da Luciano Anceschi nel suo *Autonomia ed eteronomia dell'arte*.¹⁶ Qui si additava l'apporto fondamentale di Verlaine alla causa della *poésie pure*, lungo la linea simbolista francese, proprio nell'anima di *Sagesse*, nel farsi preghiera di una poesia che aveva già conquistato il proprio «principio d'indipendenza» nella musica. Dove con 'musica' s'intendono i versi delle *Romances* («[...] sono ormai "sans paroles": la sintassi stessa del periodo non è più una sintassi logica, è una sintassi musicale: anche le parole non sono più scelte per il loro significato logico-discorsivo, ma per il loro valore fonico»), dopo il «passaggio» dall'«intellettualismo severo ed autocritico, che non permetteva quasi gli abbandoni ad una confessione» (*Poèmes Saturniens*), alla poesia «più sciolta, più limpida», «specchio luminoso di una esperienza», «contrappunto di una felice autobiografia» (*La Bonne Chanson*).¹⁷

Ecco dunque (*i*) tre tempi di Verlaine di cui Maderna ebbe a intonare tre frutti, tutti al contempo tanto emblematici delle raccolte d'appartenenza quanto eccezionali sul piano strofico e metrico, come provo ora succintamente a ricordare. C'è *Sérénade*, studiata parodia della serenata che il poeta rivolge, con la «voix d'un mort qui chanterait / du fond de sa fosse», a una «nota erma bifronte»¹⁸ dalle vultà doppie: ella è «Ange» e «Gouge»; è rassicurante, oblioso Lete e Stige «bourbeux et plombé» (nei *Fleurs du mal*); è occhi «d'or et d'onyx»; è «parfum opulent» e «chair bénie»; ed è colta per di più nel suo scandaloso «retrait».¹⁹ Accade nel tempo di sette quartine, con ripresa della prima e della seconda; e tutto alterna. Alternano le rime (abab), le *terminaisons* 'maschili' e 'femminili' (quindi a^m-b^fa^mb^f)²⁰ e anzitutto i versi: il letterario *décasyllabe* (con cesura 4.6 o ambivalente 4.6 6.4)²¹ e il meno aristocratico *pentasyllabe*. E nella loro combinazione «un peu bizarre» (Philippe Martinon), finiscono per avvicinarsi, di fatto, misure di 4, 5 e 6 sillabe che pongono invero problemi di discriminazione metrica.²²

¹⁴ *Ibid.*, pp. 241-242.

¹⁵ Secondo le fasi della ricezione italiana di Verlaine individuate da Antoine Fongaro, cfr. *infra* la nota 43.

¹⁶ ANCESCHI, *Autonomia ed eteronomia dell'arte*, pp. 154-180.

¹⁷ *Ibid.*, pp. 155-157, 160-161.

¹⁸ SICILIANO, *Verlaine*, p. 29.

¹⁹ Cfr. MURPHY, *De la difficulté de lire les Poèmes saturniens*.

²⁰ Le lettere M e F distinguono tra *terminaison* maschile e femminile, quest'ultima eccezionalmente in fine di strofa; cfr. il *Postface*, in VERLAINE, *Poèmes Saturniens*, ed. Murphy, pp. 352-353. Sulla rima «fosse»-«fausse», ma non solo, cfr. pp. 330-341.

²¹ Cfr. per esempio DE CORNULIER, *Sur la métrique de Verlaine*, pp. 55, 65-66.

²² Cfr. MURPHY, *De la difficulté de lire les Poèmes saturniens*; l'argomento è sviluppato in VERLAINE, *Poèmes Saturniens*, ed. Murphy, pp. 320-330, da cui è tratta anche la precedente citazione (p. 329).

C'è poi *Green*, «alborada» che Diego Valeri collocava in cima alle *Romances sans paroles*. E questa volta sono tre quartine isometriche di tipo a^bm^ab^m, in versi alessandrini con l'arcaica cesura mediana, dove però forme tradizionali, «tonalité "classique"», clichés ed espressioni desuete convergono per specifici effetti poetici di distanziamento (che molti eseti di prima e seconda generazione non colsero):²³

Ed ecco, infine, una donna che pare viva ed è dalle altre diversa, alla quale il trovatore offre un madrigale che non ha nulla da vedere con la "Buona Canzone", né con la cattiva. Donna restata nel mistero – capriccio o passione – donna probabilmente inesistente: donna impastata (ma tutta nuova) di echi di qualche elegia di Marceline [Desbordes-Valmore], come si vuole, di accenti baudelariani, come crediamo (nostalgie e inviti dal *Balcon* e di *Chant d'automne*) e soprattutto della magia musicale di Verlaine: e c'è un po' di Matilde, magari, ma ricondotta nel quadro puro del *Rêve familier*, trasferita nel gratuito universo nel quale il poeta realizza la felice conquista della bontà e del sogno).²⁴

C'è infine l'estratto da *Sagesse*, «poignante prière» (Charles Morice) del peccatore punito e pentito, secondo «prodigio poetico» (Siciliano) dell'ispirazione mistica di Verlaine, ma «più gracile e intermittente» del colloquio con Dio di *Sagesse* II,iv,²⁵ che si dipana in quindici terzine a^mb^fa^m più un verso finale. Nell'isometria decasillabica, si riconoscono le divisioni 3.7 (a^m) / 4.6 (b^f) nelle prime tre strofe, 4.6 dalla quarta all'undicesima strofa e più variamente dalla tredicesima.²⁶ Eccole allora, al plurale, le «prières dolentes et transies» (Huysmans), le «litanie al Signore» stigmatizzate in Italia da Benedetto Croce:

«E osò [Verlaine] mettersi a intonare laudi, quasi che fosse egli uno dei nostri disciplinati umbri o uno dei Bianchi del nostro Trecento, che cantavano veramente in un divino furore, ebbri di Dio: laddove egli, anche qui, acciabbattava [...]».²⁷

La provenienza delle tre poesie intonate è stata fraintesa in un articolo del 2012 successivamente citato in altrui ricerche.²⁸ Vi si afferma che «il testo delle tre liriche è tratto dalle *Romances sans paroles* (1874, ma scritte prevalentemente nei due anni precedenti)», individuando nelle titolazioni 'musicali' (*Romances, Ariettes*) e 'pittoriche' (*Paysages, Aquarelles*) la cifra di una poesia – apposta tralasciata dal compositore – che si sottrae «al peso delle parole», al «discorso», per essere «canto dell'anima, respiro, mormorio». Qualche riga dopo si nota persino che i testi intonati da Maderna «sono tre delle sette poesie di *Aquarelles*», donde

²³ Cfr. GOUVARD, *Les innovations métriques*, e il commento del curatore in VERLAINE, *Romances sans paroles*. pp. 411-412. Di «écriture faussement transparente» ha più recentemente parlato BERNADET, *Poétique de Verlaine*, p. 355.

²⁴ SICILIANO, *Verlaine*, p. 87. «Come si vuole» allude presumibilmente a un rilievo intertestuale di Le Dantec (cfr. VERLAINE, *Œuvres poétiques complètes*, ed. Le Dantec, p. 907).

²⁵ SICILIANO, *Verlaine*, p. 119.

²⁶ Cfr. VERLAINE, *Sagesse*, ed. Simon, p. 191.

²⁷ CROCE, *Nota sul Verlaine*, p. 168. La nota al titolo precisa: «A proposito della edizione critica delle sue *Poésies complètes*, texte établi et annoté par J. C. [sic] Le Dantec (ed. delle *Pléiade*)».

²⁸ DALMONTE, *Prima della serie*, pp. 136-137.

proviene però soltanto *Green* (quindi non *Sérénade*, né tanto meno *Sagesse*), le altre sei essendo infatti *Spleen*, *Streets*, *Child wife*, *A poor young shepherd* e *Beams*.

Inesattezze e conclusioni infondate o affrettate ingombrano anche il commento ai testi. «La struttura simmetrica dei versi e delle strofe» di *Sérénade* e di *Sagesse* rappresenterebbe un aspetto nientemeno che «decisivo per la scelta dei testi» da parte di Maderna, costituendo il testo «una sorta di appiglio, non solo semantico ma propriamente formale» utile al compositore «in cerca di sé». ²⁹ Ma in *Sérénade* si contano esassillabi, in luogo di pentassillabi, e proprietà strutturali nient' affatto generalizzabili se non insussistenti («La strofa è suddivisa in due frasi ciascuna unita da *enjambement*»). Poi, a proposito di *Sagesse II*,ⁱ viene osservato: «Ogni strofa non solo rima A B A, ma il primo e il terzo verso terminano con la stessa parola», non rilevando che ogni terzo 'epiforico' verso riprende letteralmente il primo della stessa terzina. Soprattutto però, in contraddizione con l' assunto di partenza, *Sagesse II*,ⁱ diventa addirittura «una materia uniforme» a cui Maderna «imprime una struttura che si sovrappone alla ricercata piatezza della versificazione». Eppure, il poema ha una impronta formale assai rigida – da «Moyen Âge énorme et délicat» (per esempio: 3+1 strofa – 7 strofe con chiasmo a «Voici mon cœur» – 3+1 strofa e verso finale) – che irradia solo a tratti e parzialmente la *Sagesse* di Maderna, mentre la traiettoria imposta dal compositore alla realizzazione musicale, per come è stata descritta nel 2012 («con scelte che vanno da un minimo a un massimo e di nuovo a un minimo di suono e di movimento»), finisce per assomigliare a quella imposta da un Pierre Hermant alla sua *Sagesse – O mon Dieu*.³⁰ Quest'ultimo, peraltro, inizia anch'egli salmodiando (ma *recto tono*) ciascun verso delle tre terzine invocatorie, «sans mesure», «très lent et calme», sopra un accordo pieno, piano e «soutenu» del pianoforte. Ora, escludendo, sino a prova contraria, una filiazione Hermant-Maderna, in assenza d' illustri intonazioni degli stessi versi, bisogna evincere che ogni eventuale aspetto comune delle due trasposizioni musicali dipenda in primo luogo dal comune ipotesto letterario. E così, la cosiddetta «forma precisa» impressa da Maderna alla sua *Sagesse* emanerebbe proprio dalla presunta «materia informe», cioè dalla poesia intonata, dalle sue iterazioni anaforiche e dall'acme retorico ed espressivo toccato alla dodicesima strofa («Hélas! Vous, Dieu d'offrande et de pardon»).

§2. Benché la partitura delle *Liriche su Verlaine* sia pubblicata da circa vent'anni, gli specialisti non sembrano essersi accapigliati per analizzarla, come d'altro canto gli interpreti per eseguirla. E si capisce, giacché le tre melodie prese singolarmente e ancor più in raccolta sono alquanto sfuggenti. Ormai Maderna padroneggia la costruzione formale e i suoi effetti, e non s'imbatte più nei vicoli ciechi dell'«impressionismo *statico*» e della «mistica *senza movimento*», come gli era

²⁹ DALMONTE, *Prima della serie*, p. 137.

³⁰ Cfr. HERMANT, *Sagesse*; una riproduzione è consultabile sul portale Gallica della Bibliothèque nationale de France.

capitato con le liriche anteriori (un precoce esercizio del 1938 su *La sera fiesolana* di Gabriele D'Annunzio e, l'anno seguente, *Alba* da Vincenzo Cardarelli).³¹ Ma la musica è liberissima e modulare; talento e «ingegnaccio» dell'autore convivono in un diseguale risultato. Sicché l'analista v'incontra le asperità di molto repertorio coevo e, più in generale primo novecentesco, di cui peraltro sfilano sonorità e gesti: quand'anche si deducano le mosse del compositore, la coerenza fra tecnica compositiva, sistema di riferimento e effetto sonoro rimane sfuggente.

Si prenda alla fine di *Aquarelles* il momento della dolce, torpida quiete dopo la «bonne tempête» (Esempio 1).³² Le componenti non potrebbero darsi a *vedere* in modo più trasparente:³³ al centro del pianoforte gorgoglia un ottacordo simmetrico notevolissimo per formanti cicliche (8-9), registrato {si_{b2} mi_{b3} fa₃ la_{b3}} più la trasposizione sei semitoni sopra {mi₃ la₃ do_{b4} re₄} con il tricordo diminuito {fa₄ la_{b4} do_{b5}} nel mezzo e altre proprietà *costruttive* notevoli; sopra i flutti pianistici, nell'ambito compreso la_{#4}-re₅, scivola il tetracordo (4-3) della voce, anch'esso simmetrico ma non incluso in 8-9, differente di un elemento dal *pitch-class set* del pianoforte (do#). La domanda si pone però di sapere come si dia all'*ascolto* l'ipnotico 'composto' nelle prime due occorrenze e nella variante conclusiva 'slittata' (*a bocca chiusa*). È, come sembra, modale? Se del caso, qual è la tonica o quali sono le toniche? Non è detto che la risposta possa essere univoca, ma fare appello all'«indipendenza delle due parti»³⁴ non sembra risolvere il quesito: semmai può indicare una premessa compositiva. Tant'è che le stesse domande sulla pagina precedente di *Aquarelles* (Esempio 2), dove si è scorto «l'unico momento di unione» di canto e pianoforte,³⁵ hanno trovato sinora una risposta contraddittoria e insufficiente: «viene utilizzata per la melodia vocale» è stato scritto «una scala sostanzialmente frigia, trasportata sul *la*, ma difettiva del *mi*». ³⁶ Accade tuttavia che la voce rimugini per un po' le note del tetracordo {re do si_b la}, e che finisca, mentre rimugina, sotto diverse luci modali (una a batt. 38₂-39₁, un'altra a batt. 39₂-40₁, un'altra ancora a batt. 40₂-41₁).³⁷ Quando poi tocca il *sol*, poggiano dovizi (batt. 41₃-42₁) essa è presa nella 'collezione diatonica' con due bemolli. Infine, allorché sgrana tutte le note dell'esacordo {si_b fa do sol re la}, l'ultimo mi udito è quello bemolle del pianoforte, mentre il mi naturale, di cui nessuna struttura difetta qui, c'era e tornerà sotto altre atmosfere.

³¹ Le due precedenti espressioni tra virgolette e la prossima sono di Maderna e provengono da Fondazione Paul Sacher, Collezione Bruno Maderna, Textmanuskripte, *Diario di annotazioni e pensieri*, 5 aprile e 31 luglio 1938, rispettivamente.

³² Tutti gli esempi sono collocati alla fine del testo.

³³ Nelle righe che seguono chiamo i *set classes* secondo la nomenclatura di Allen Forte, distinguendo però tra *most normal order* (a) e la sua inversione (b).

³⁴ DALMONTE, *Prima della serie*, p. 137.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ GIOVANNINI, *Il linguaggio armonico*, p. 267.

³⁷ Le rispettive collezioni sono facilmente identificabili e anche riconducibili a ben note *referential collections*: il 'diatonico' 6-235b, 7-32 (il *set-class* del modo andaluso), 7-34 (il *set-class* del modo acustico). Ma il fuoco tonale o i fuochi tonali risultanti che si susseguono richiedono esperienze d'ascolto e spazi di scrittura non compatibili con il presente saggio.

Allargando il campo, sorgono le questioni del concatenamento delle sezioni e delle varianti trasversali. La trasformazione che si opera lungo il penultimo alessandrino di *Green* (*Aquarelles*, batt. 42₂-45₂, leggibili alla fine dell'esempio 2 e all'inizio di 1), dall'esacordo testé menzionato alla collezione 8-9 descritta poco sopra, e le diverse 'mutazioni' cui è sottoposta la monodia di batt. 36-41 (Esempio 2) nell'introduzione del brano (bb. 1-6, parzialmente trasposte a batt. 18-20) offrono un terreno di prova quasi didattico. Se tuttavia si volesse cambiare oggetto, l'esercizio potrebbe riguardare le due 'barbariche' sequenze apicali di *Sagesse* (Esempio 3, batt. 24-45) per la prominenza di un'armonia ottatonica (strofa «Hélas! Vous, Dieu d'offrande et de pardon» e verso «Hélas! ce noir abîme de mon crime») e le trasformazioni della linea 'otofonica' ad alto tasso cromatico (8-2a) di «Voici mes yeux lumineux d'erreur» (batt. 24-26, 30-33) variata sopra «Dieu de terreur et Dieu de sainteté» (8-5b).

L'iterazione di figure musicali non è senza conseguenze nel rapporto testo-musica di questi cimenti maderniani con versi francesi, e per di più di Verlaine. Le manifestazioni più evidenti del tipo di fenomeno che mi accingo a illustrare, si hanno certamente in *Sagesse* e in *Sérénade*. In quest'ultima, sopra un congegno d'accordi verticalmente 'ambigui', i versi scorrono a colpi di varianti e invariante motiviche con frequenti effetti stranianti sul testo cantato. Al pentasillabo è imposto lungo quasi tutto il brano un medesimo profilo ritmico e intervallare, applicato a livelli traspositivi differenti (Esempio 4), con una variazione melodica ed espressiva sul *clou* («Mon Ange! ma Gouge», Esempio 5) e con un'unica vera eccezione, su cui tornerò («Les nuits d'insomnie», Esempio 6). Il modello però non sembra calzare perfettamente a nessuno dei versi nel segmento che precede l'ictus sulla quinta sillaba e finisce per corrompere la prosodia gravando troppo dove non deve («Purs de toutes ombres», «De tes cheveux sombres», etc.).

Per il decasillabo Maderna sceglie, in caso di ambiguità, tra 4.6 e 6.4 («Comme la voix · d'un mort qui chanterait», ecc. ma «Puis je louerai beaucoup, · comme il convient»); oppure manipola in vario modo il 4.6 in favore di alternative meno autorizzate. In «Ouvre ton âme et ton oreille au son» non intona «o-reill(e) au son» (come Louis Vierne, per esempio)³⁸ bensì «o-reil- [pausa] -le^au son» (Esempio 7), intendendo presumibilmente /ɔ.ʀɛj.jo.sɔ̃/ in luogo di /ɔ.ʀɛj.o.sɔ̃/. Il ritmo di tango è assecondato, ma non senza imbarazzo per le interpreti. Tiziana Scandaletti, per esempio, ripartisce la prima volta il fono [j] fra due sillabe e riesce a farlo percepire bene su entrambe (batt. 11-12 [ɔ.ʀɛj.jo.sɔ̃]), mentre la seconda volta sembra far seguire a [ɛ] un [e] più chiuso, non facendo percepire [j] sulla prima sillaba (batt. 63-64 [ɔ.ʀɛe.jo.sɔ̃]). Alda Caiello, invece, dapprima allunga [ɛ], omette di fare la pausa, producendo anche coarticolazione (batt. 11-12 [ɔ.ʀɛ:ːjo.sɔ̃]), quindi, sempre allungando [ɛ], esegue [j] nella seconda sillaba, forse dopo una breve pausa quasi impercettibile (batt. 63-64 [ɔ.ʀɛ:ːjo.sɔ̃]); ed entrambe le volte, peraltro, la prima vocale di oreille suona più [œ] che [ɔ].³⁹

³⁸ VIERNE, *Spleens et détresses*, p. 24.

³⁹ Sono riconoscente a Riccardo Farci e a Paolo Bravi per la consulenza che mi hanno generosamente fornito. Per le due registrazioni citate, cfr. rispettivamente i dischi *La voce contemporanea in Italia*, vol. 2, e MADERNA, *Liriche Su Verlaine, Y Después*.

In «*Je chanterai tes yeux d'or et d'onyx*» e «*Puis le Léthé de ton sein, puis le Styx*», il canto si fa quasi sgangherato, enfatizzando oltremodo la seconda sillaba (Esempio 8). I trapianti musicali sopra i decasillabi costringono talora le strutture del testo in un'esecuzione forzata. Il parossismo di questo fenomeno è raggiunto alla fine della quinta strofa, prima della ripresa finale («*Et pour finir*»). La melodia di «*Dont le parfum opulent*» (7 sillabe, giacché Maderna non lascia nulla del 4-6 a cui si può ricondurre l'intero verso) stira quella sul precedente «*Puis je louerai beaucoup*» (6 sillabe), prima che «*le parfum opulent me revient*» sia ribattuto, senza «*Dont*» (Esempio 9); la scansione 'anapestica' investe poi tutto, anche il pentasillabo che segue (ecco l'eccezione, Esempio 6). Le notti dieretizzate su due altezze distinte apicali («*les nu-its d'insomnie*»), prima dei capovolgimenti insonni, impongono che si faccia sentire marcatamente [ny.i] anziché il monosillabo [nɥi]. (Ugualmente, all'inizio di *Aquarelles* si legge «*fru-its*», ma l'effetto è attenuato dall'unisono e dal ritmo).

Si noti, infine, che l'edizione critica rende astruso un passaggio che non lo è affatto, con ripercussioni in tutte le esecuzioni registrate: il profilo ritmico di «*Et pour finir, je dirai le baiser*» non riprende (Esempio 10.1) quello di «*d'un mort qui chanterait*» (Esempio 1) / «*monter vers ton retrait*» / «*pour toi, cette chanson*» / «*à me martyriser*» – come invece oblitera anche Dalmonte –,⁴⁰ ma è chirurgicamente variato per non battere su «*dirai*» (Esempio 10.2).

§3. *Perché Verlaine?* L'ombra lunga di una fortunata tesi di Massimo Mila, ha finito, suo malgrado, per appianare importanti differenze fra opere di Maderna, sussunte invece nell'idea di un'«*allegria di naufragi*», quindi, con particolare riferimento ai lavori prima e dopo il *Requiem*, nell'idea del riparo nei/dai tempi bui.⁴¹ Lo si è detto per *Alba*, per le varie serenate, per le *Tre liriche greche*, e dunque anche per le melodie francesi del 1946: «*Nel ricorso al fine simbolismo della poesia di Verlaine e, poco dopo, alla dolcezza incantata della lirica greca, si può leggere un desiderio di rifugio dalla catastrofe del secondo conflitto mondiale*».⁴²

Ma certi paralleli, senza pezze d'appoggio, non reggono, a maggior ragione al cospetto della storia letteraria e culturale italiana alla quale cui si deve guardare in assenza di documenti biografici che spieghino il fenomeno osservato, ossia, in questo caso, la composizione da parte di Maderna, alla fine del 1946, di tre melodie per soprano e pianoforte su testi di Paul Verlaine. Qualche indizio o almeno qualche suggestione sulla scelta del poeta provengono infatti dal contesto, considerando la ricezione verlainiana nell'Italia di quel periodo.

A metà anni cinquanta, per la prima edizione della sua *Bibliographie de Verlaine en Italie*, Antoine Fongaro aveva già censito e in gran parte annotato 281 titoli (libri, antologie – escluse quelle scolastiche –, traduzioni e articoli) pubblicati tra il 1885 e 1955.⁴³ Ne inferiva che Verlaine, per quanto noto al pubblico

⁴⁰ DALMONTE, *Prima della serie*, p. 138.

⁴¹ Cfr. MILA, *Maderna musicista europeo*, e DALMONTE, *Scelte poetiche e letterarie*, p. 16.

⁴² SCALFARO, *I "Lirici greci" di Quasimodo*, p. 275.

⁴³ FONGARO, *Bibliographie de Verlaine en Italie*.

colto, avesse sin lì goduto, complessivamente, di una fortuna limitata rispetto a Rimbaud e Mallarmé. Tra i poeti italiani, infatti, «il poeta più celebre del decadentismo francese»⁴⁴ aveva toccato direttamente e manifestamente secondo lui soltanto i primi traduttori, D'Annunzio e pochi altri, specie nel secolo nuovo («[...] très tôt au début du siècle le mouvement futuriste d'abord et les écrivains qui se groupaient autour des revues *Lacerba* et *La Voce*, puis le *frammentismo*, et surtout le courant appelé *ermetismo* – qui domine, en gros, pendant l'entre-deux-guerres –, orientent la poésie italienne vers des préoccupations et des problèmes qui font oublier – voire mépriser Verlaine, tandis que Mallarmé et Rimbaud sont mis en vedette»)⁴⁵ – e ciò sia per cause «intrinseque», proprie dell'*œuvre* verlainiano (la mole, la resistenza alla traduzione) sia per cause «extrinseque», proprie del campo letterario (la Francia che disperde l'eredità di Verlaine nel biografismo scabroso e la sacrifica sull'altare di Rimbaud e Mallarmé; l'Italia occupata prima «par le problème du naturalisme», poi dal superamento di «tout ce qui était *decadentismo* e *dannunzianismo*», e infine lontana da Verlaine quando gli studi d'oltralpe compiono i passi maggiori).

Dal canto loro, le antologie scolastiche e la musica avevano fornito un apporto certamente prodigioso, irradiando il poeta al di fuori delle cerchie letterarie, ma affatto limitato, rivelando solo «un nombre infime de poèmes, et, qui plus est, toujours les mêmes». Quanto alla critica, infine, solo in tempi recenti (1935-1955) essa era passata da una prima, lunga fase «primitive et artisanale», in cui pochi «pionniers» (Vittorio Pica per esempio) si erano distinti sopra molta approssimazione e molto moralismo (ancora verde nell'illustre esempio tardivo di Croce), a una nuova fase, chiamata «scientifique» per qualità d'informazione e conoscenza diretta dell'opera verlainiana, fase che ebbe tra i principali protagonisti Luciano Anceschi, Diego Valeri e Pietro Paolo Trompeo. (In diversi punti la sinossi di Fongaro trascendeva il dato bibliografico con esiti disomogenei. Alcune sue tesi erano inappuntabili: il censimento delle «mises en musique» di Verlaine pubblicate in Italia aveva restituito solo 17 titoli di melodie o raccolte stampate, per lo più da Ricordi, fra il 1893 e il 1933; ma l'estensore ne suppose l'incompletezza e considerò la notorietà delle intonazioni di «Debussy, Ravel, Fauré, R. Hahn, par exemple, connues évidemment des amateurs de musique de tous les pays». Altre tesi, più impegnative e rischiose, erano invece dubbie e fecero infatti scalpitare più d'uno:⁴⁶ la ricezione poetica e quella critica di Verlaine erano sottostimate o ricondotte a schemi semplificatori, parzialmente rivisti nella seconda edizione della *Bibliographie*,⁴⁷ nei quali – per questo interessano qui – l'astrazione dei dati

⁴⁴ PRAZ, *La carne, la morte e il diavolo*, p. 397.

⁴⁵ FONGARO, *Bibliographie de Verlaine en Italie* (ed. 1957), alla *Introduction*, pp. 11-27: 18-19. Qualche paragrafo dopo si legge: «[...] on peut se hasarder de dire que le seul poète italien du XXème siècle qui soit vraiment de la lignée verlainienne est M. Diego Valeri» (*ibid.*, p. 26).

⁴⁶ Fra gli altri, Eurialo De Michelis segnalò a più riprese i limiti del discorso di Fongaro. Cfr. DE MICHELIS, *D'Annunzio a contraggenio*, pp. 56-58 e soprattutto la recensione del 1961 alla *Bibliographie de Rimbaud en Italie*, successivamente rivista e pubblicata nel saggio d'apertura di DE MICHELIS, *Francesi in Italia*, pp. 3-10.

⁴⁷ FONGARO, *Bibliographie de Verlaine en Italie* (ed. 1976), alla *Introduction*, pp. 13-54.

e della loro diseguale lettura rifletteva le posizioni su Verlaine defintesesi negli anni tra le due guerre, posizioni attualissime nel 1946 come vedremo fra poco).

Stando ai dati, il 1944-1946 registra nell'editoria libraria e nella stampa periodica italiane un significativo e a lungo ineguagliato incremento della produzione su Verlaine, favorito evidentemente dai fermenti di rinascita culturale post-bellica e dai due importanti anniversari verlainiani del decennio: il centesimo della nascita nel 1944 – nel quale s'inaugura, secondo Fongaro (1976), «l'embaumement», terza e ultima fase della ricezione verlainiana nella penisola dopo «la mêlée du “decadentismo”» (1884-1911) e «l'impuissance et la gloire» (1912-1943);⁴⁸ e soprattutto il cinquantesimo della morte, caduto proprio nel 1946. Nel corso del triennio, opere di Verlaine in traduzione e in lingua originale escono infatti a ritmi eccezionali, seppur con tirature ancora contenute, in edizioni di pregio, in libri d'artista:

- *Choix de poésies*, Editions de la Roseraie, [Roma] 1944 (500 esemplari);
- *Il fiore di tutte le poesie e le prose; traduzione italiana di Decio Cinti; con ritratto; e un disegno originale di E. Vannuccini*, Editoriale Italiana, Milano 1944, 1945 (riprende con modifiche una pubblicazione del 1921);
- *Confessions: notes autobiographiques*, Spartaco Giovene, Milano 1945 (250 copie);
- *Romances sans paroles*, Spartaco Giovene, Milano 1945 (250 copie);
- *L'Amour et Le Bonheur* [sic]; *avec dessins de M. R. Ferenzona*, Spartaco Giovene, Milano 1945 (500 copie);
- *Sagesse*, Fantoni, Venezia 1945;
- *Œuvres libres: Femmes, Hommes*, Editions de la Rose, Paris [ma Roma] [1945] (18 copie su *papier japon*, 28 riservate, 470 numerate);
- *Poesie: Poèmes saturniens, Sagesse; con dieci ritratti di donna di Massimo Campigli*, Edizioni della Conchiglia, Milano 1945;
- *Poesie religiose; traduzione di Luigi Doni*, C. Margotti, Roma 1945;
- *Poésies; aquarelles de Filippo de Pisis*, [a cura di Enrico Emanuelli], Enrico Damiani editore, Milano 1945 (10 copie numerate i-x con acquarello firmato, 2 copie a e b «avec une aquarelle originale d'essai», 30 copie editore «avant la lettre» numerate, 600 esemplari numerati);
- *Le mie prigioni; traduzione di Giuseppe Lanza*, Edizioni Toninelli, Milano 1946 (993 copie);
- *Poesie; a cura di Adelchi Baratono; 154 liriche scelte; 3 disegni di Paul Verlaine fuori testo; ritratto del poeta di E. Carriere; note e commenti*, M.A. Denti, Milano 1946 (poesie in lingua originale, note in italiano).⁴⁹

⁴⁸ Cfr. FONGARO, *Bibliographie de Verlaine en Italie* (ed. 1976), alla *Introduction*, p. 41.

⁴⁹ L'elenco è selettivo e non considera le apparizioni di poesie in rivista e nelle antologie di più autori. I dati bibliografici provengono da FONGARO, *Bibliographie de Verlaine en Italie* (ed. 1976) e sono stati verificati direttamente su un esemplare di ciascuna edizione.

L'anniversario della scomparsa in particolare viene celebrato nelle riviste. Ne scrivono uomini di lettere – poeti, traduttori, critici – e artisti di diversa estrazione, quasi tutti con trascorsi o consuetudini a Parigi: Franco Fortini su due pagine de *La Lettura* del 1° giugno, illustrate da un manoscritto di Verlaine e da un suo ritratto disegnato dal pittore e poeta Filippo De Pisis; lo stesso De Pisis in giugno e Diego Valeri in ottobre su *La Rassegna d'Italia*; Renato Mucci, Italo Siciliano e Vittorio Orazi a tinte contrastanti sul numero ferragostano della *Fiera Letteraria*; Alberico Sala e Carlo Martini sul fascicolo di settembre-ottobre di *Misura*, impreziosito da una traduzione del *Colloque sentimental* ad opera del direttore e poeta Lionello Fiumi; il pittore G[ino] S[everini] sull'*Emporium* di novembre.⁵⁰ E lo fanno da angolature diverse con il comune intento del riscatto di Verlaine dalla «disattenzione», dalla «disaffezione», dall'«attuale distacco che sembra un abbandono» (De Pisis, Siciliano, Valeri):

Si sa: in codesti anni non c'è stata soltanto la poesia dell'«aventure», inaugurata da lui, Verlaine, ma anche quella della «connaissance», inaugurata da Mallarmé – e, a suo modo, anche da Rimbaud – e condotta a maggiori fortune, non si dice a maggiore altezza, da Valéry: una poesia che aspira a spogliarsi dell'umano, a ricavare con sapiente alchimia della materia mutevole e corruttibile del sentimento alcuni *charmes* stabili e puri.⁵¹

O almeno della sua rivalutazione selettiva (Fortini e, con più stereotipi, Severini):

Una importante antologia della lirica francese, alla vigilia di questa guerra, non lo nominava neppure [Verlaine]. Era una protesta per la fama manierata e per la indiscreta leggenda del poeta di *Sagesse*? Probabilmente. Fra Baudelaire, Nerval, Rimbaud e Mallarmé, il buon Verlaine appare fioco. Troppi versi [...] Barbaro e bambino, come è stato definito, dell'uno e dell'altro ha l'abbondanza, la ripetizione, l'autobiografismo ingenuo. È il destino di molto nostro Pascoli (anche del migliore). [...] Si direbbe che il suo genio abbia brillato soprattutto fra il sessanta, fra i *Poèmes Saturniens* e la *Bonne chanson*. [...] Verlaine – la critica è concorde [sic!] – non è nelle allocuzioni alla divinità; è proprio nei giuochi disperati e acuti della sua rima, nelle *silhouettes* velocissime dei suoi paesi, nelle sue maschere, in tutto il *bric-à-brac* del tempo, persino nei suoi Pierrot lunari...⁵²

Soltanto un censorio Mucci coglie intempestivamente l'attimo per liquidare il poeta proprio con una versione parossistica del tipo di giudizio esecrato dai

⁵⁰ Per le descrizioni complete di queste e altre pubblicazioni legate al cinquantenario cfr. *ibid.*, pp. 207-208.

⁵¹ VALERI, *Verlaine, cinquant'anni dopo*, pp. 71-72. L'idea di fondo e qualche locuzione risalgono a dodici anni prima almeno (cfr. VALERI, *Il vero Verlaine*, p. 254, ripreso in VALERI, *Saggi e note*, pp. 75-88: 76-77).

⁵² FORTINI, *Commemoriamo un po' Verlaine*. L'«importante antologia» era presumibilmente la provocatoria *Introduction à la poésie française* di Thierry Maulnier pubblicata da Gallimard nel 1939. «Barbaro e bambino, come è stato definito» allude a una nota formula coniata da Jules Lemaitre nel 1888. Nel complesso Fortini mostra di prediligere la produzione che Verlaine stesso rinnegò nella prefazione di *Sagesse*, «le Verlaine d'autrefois que nous cherissons» secondo un celebre passo mallarmeano (lettera a Verlaine del 17 gennaio 1881). Il giudizio di Fortini su *Sagesse* non era affatto unanime, neppure in Italia.

collegli verlainiani. Riproduciamo due passaggi eloquenti, per concludere questo *excursus*, a esempio del genere di *méprise* che denuncerà poi Fongaro:

Semplice poeta della coscienza sensibile, non affrontò alcun problema d'intelletto e tanto meno di ragione, come, ciascuno a suo modo, fecero Rimbaud e Mallarmé i quali ci han lasciato, insieme alle loro poesie e alle loro poetiche, due metafisiche da cui le presenti generazioni han tratto, se non le norme, certo l'ispirazione a nuove visioni di vita, a nuove costruzioni del mondo. / [...] Il suo essere fu ambiguo, equivoco, ambivalente perché alla sua natura maschile si trovò stranamente congiunta anche l'altra. E ciò asseriamo non certo basandoci sulle sue anomalie sessuali – che, comunque, costituiscono una riprova del nostro asserto – e neppure sulla sua assenza di carattere, sulle sue crisi repentine, sulla fragilità estrema del suo temperamento, ma sulla qualità, sui modi, sul tono stesso della sua femminile poesia, resa flessuosa, sinuosa, snodata per cogliere le più eleganti, ondegianti ed incerte sfumature del sentimento.⁵³

Non ho riunito questi elementi per suggerire una relazione possibile, benché non suffragata da documenti autoriali, tra il cinquantesimo anniversario della morte di Verlaine e la composizione delle *Liriche su Verlaine* di Maderna, quanto piuttosto per concludere con una serie di affermazioni che mi sembrano inconfutabili.

(1) Il periodo d'elaborazione delle tre melodie coincide con gli ultimi mesi di un significativo acme della fortuna di Verlaine in Italia, al quale per di più contribuiscono personalità operanti o gravitanti nell'orbita di Venezia (dove oramai Maderna risiede), della Biennale, di Carlo Cardazzo e di Gian Francesco Malipiero (con cui Maderna fu in contatto):⁵⁴ Diego Valeri (allora funzionario della Soprintendenza ai Monumenti Medievali e Moderni, ubicata a Palazzo Ducale), Filippo De Pisis, Italo Siciliano (professore di lingua e letteratura francese nell'Istituto Universitario Ca' Foscari dal 1936, autore di una dispensa accademica su Verlaine pubblicata nel 1948-1949, più volte citate in queste righe), Mario Fantoni (editore di *Sagesse* in una propria collana di «classici francesi stampati in Italia», ma anche stampatore per conto di Cardazzo delle *Poésies* di Mallarmé), Beniamino Dal Fabbro (che nel 1944 aveva licenziato *La sera armoniosa e altre poesia tradotte* con versioni da Verlaine).⁵⁵

(2) Rispetto al Cardarelli di *Alba* e agli autori che Maderna intonerà dopo il 1946 (Quasimodo anzitutto), guardato dalla prima linea della poesia italiana di allora, Verlaine appare un necessario ma superato antecedente («evasioni

⁵³ MUCCI, *Ricordo di Paul Verlaine*

⁵⁴ Nella biblioteca del compositore figuravano, già prima del 1946, les *Œuvres complètes* pubblicate da Léon Vanier (il primo tomo, nella terza edizione del 1902).

⁵⁵ La documentazione e le ricostruzioni sulle contiguità di *milieu* sono numerose ma ancora parcellizzate (cfr. però ZANZOTTO, *Filippo De Pisis ogni giorno*, cap. *Venezia: 1943-1947*, pp. 417-493). Mi accontenterò di citare, dopo averlo letto in un album di ritagli stampa confezionato da Malipiero, un saggio di Diego Valeri del 1946 dedicato al novembre artistico veneziano: l'autore evoca l'«imperterrito e beato» De Pisis «in faccia a San Marco, alle prese con una grande tela» e, poco oltre, i «fedeli» della musica, «quasi una setta, raccolti nella penombra del Conservatorio di Malipiero, o sparpagliati nel troppo vasto splendore della Fenice in stagione di concerti o in tempo di festival» (VALERI, *I pittori a Venezia*, pp. 123-124).

spettacolari, calligrammi e cubi, disordini “dada” ed ermetici rigori – lamentò Siciliano – non potevano e non fecero che spingerlo sempre più indietro, fino all’attuale distacco che sembra un abbandono»⁵⁶ un balzo indietro o altrove nel firmamento poetico, nella poesia, appunto, de l’«aventure» (Valeri), della «vita come opera d’arte» (che «non ci interessa più» chiosò Fortini). Verlaine è «il poeta di Debussy» (Luigi Dallapiccola), situato in prossimità e riconosciuta fonte del ‘decadentismo italiano’ di Pascoli e soprattutto di D’Annunzio: non solo il D’Annunzio ‘evitato’ da Maderna (*Isotta Guttadauro, L’Isotteo, La Chimera, Poema paradisiaco*), quello cioè degli evidenti prestiti verlainiani che avevano rilevato Praz, Capasso, Trompeo *et al.*,⁵⁷ ma anche – per estensione, epurazione o sublimazione – il D’Annunzio della musica alcionia.⁵⁸ Dunque chi frequenta ancora Verlaine, o ne prolunga i modi, in certi ambienti, finisce per fare, insomma, professione di retroguardia.

(3) Sul piano della storia della composizione, sin dai primi anni trenta e ancor più negli anni quaranta, dentro e fuori i confini francofoni, intonare Verlaine è un’operazione divenuta singolare, certamente slegata da qualsivoglia tendenza della poesia in musica: la maggior parte delle composizioni da lui ispirate edite prima del 1946 risale infatti al periodo 1880-1914 – anche in Italia (Francesco Paolo Tosti, Alfredo Casella, Riccardo Pick-Mangiagalli e Riccardo Zandonai) – con variopinti strascichi fino al 1938 circa.⁵⁹ Dopodiché le prove si fanno sempre più rare.⁶⁰ Oltre a Casella, almeno altri due diretti conoscenti di Maderna si erano confrontati con Verlaine, rispettivamente prima e dopo il 1914: il veneziano Guido Bianchini (*Paysage triste*, 1913), già tutore artistico di Maderna nel periodo veronese, e il fiorentino Valentino Bucchi di *Maschere* (ossia *Fantoches*, 1935).⁶¹ Mentre il primo è dipinto nel 1946 come persona ininfluenza, disinteressata alla carriera del giovane e per di più ostile a Malipiero,⁶² il secondo partecipò nel settembre del 1946 al rinato Festival Internazionale di Musica

⁵⁶ SICILIANO, *Morto due volte*.

⁵⁷ Cfr. FONGARO, *Bibliographie de Verlaine en Italie* (ed. 1976), alla *Introduction*, p. 45-47.

⁵⁸ Cfr. BINNI, *La poetica del decadentismo italiano*, soprattutto pp. 86-92 e Noferi, *L’Alcyone nella storia della poesia d’annunziana*, in particolare la lunga nota sull’«accostamento D’Annunzio-Verlaine», nel capitolo dedicato al *Novilunio* (pp. 295-296). Per Gibellini, l’incipit della *Sera fiesolana* è debitore dell’«Ô bruit doux de la pluie» (*Romances sans paroles: Ariettes oubliées*, III, *Il pleure dans mon cœur*, v. 5 – tra le poesie di Verlaine più musicate): cfr. GIBELLINI, *I pentimenti della “Sera”*, pp. 105-106.

⁵⁹ Cfr. WHITE, *Verlaine et les musiciens*, p. 125.

⁶⁰ Merita una menzione, perché documento quasi emblematico della ricezione di Verlaine nella sensibilità poetico-musicale italiana, anche il meno conosciuto Enrico Contessa che intonò D’Annunzio, Pascoli, Giovanni Camerana e Paul Verlaine in una stessa serie di *Canti lirici* (cfr. Rosy Moffa cit. in DESANTIS, *Aspetti della lirica da camera*, p. 245), probabilmente ancora inedita.

⁶¹ In BUCCHI, *Quattro liriche per canto e pianoforte*.

⁶² Cfr. le lettere di Bianchini a Irma Manfredi e in particolare, fra queste, una minuta non datata di Manfredi, presumibilmente rivolta a Alessandro Bustini. Cfr. poi la lettera di Maderna a Irma Manfredi del 4 aprile 1946.

Contemporanea della Biennale con un'opera diretta da Maderna, nonché come critico musicale, lasciando di lì a poco palesi segni di sodalità con il collega.⁶³

Senza altre fonti non è possibile stabilire se Maderna abbia scelto autore e versi su indicazione altrui oppure per proprio conto esplorando l'*œuvre poétique*, completo o antologizzato, in relativa solitudine. Neppure si può escludere che egli abbia fraternizzato con l'*homo duplex* (Charles Morice) o *multiplex* Verlaine (Francis Carco), consapevole delle proprie fragilità che attestano le sue carte più intime, finanche di una combattuta fede,⁶⁴ propizia al confronto con il cattolicesimo sensuale di *Sagesse*, «à cent lieues du christianisme littéraire, de la vague religiosité romantique»,⁶⁵ dalle «rêveries vaguement mystiques, des poétiques religieuses»: ⁶⁶ si guardi in particolare la realizzazione musicale della terzina «Voici mes yeux, lumineux d'erreur». Certe anomalie dell'ipertesto, della lingua di Verlaine madernizzata (audacie o disinvolture?) consigliano di sospendere il giudizio sull'impresa (subita o voluta? ponderata o avventata?). Comunque sia, Verlaine a richiesta o Verlaine per passione, resta che il trittico illustra la parabola del *poète maudit* (insisto: per celebrarlo?), con tre *Liriche* tanto diverse fra loro quanto lo sono le poesie intonate: una habanera da cabaret 'degenerato', una vera *mélodie* stilisticamente spuria e un inno arcaico-modernista.

⁶³ Com'è noto agli studiosi, la recensione di Bucchi apparsa sulla *Gazzetta nel Nord* contiene una rara allusione al confidenziale *Requiem* di Maderna: «Resta ora da accennare al concerto dei giovani, diretto con calore e impegno da uno degli autori, Bruno Maderna, la cui *Serenata* per 11 strumenti è ispirata ad una simpatica linearità strumentale e già fra presentire quell'aspirazione espressiva che avrà rilievo nel più recente *Requiem*. [...]» (BUCCHI, *Per chi scrivere?*). L'intero passaggio, qui trascritto parzialmente, commenta il «Concerto della "Giovane scuola italiana"» – tappa fondamentale agli occhi di Maderna della propria carriera di compositore – nel quale fu eseguita anche la cantata di Bucchi *La dolce pena*, per voce (il soprano Luciana Bernardi, moglie di Alessandro Piovesan) e nove strumenti.

⁶⁴ Oltre a diverse pagine del *Diario* (cfr. la nota 31) e alla corrispondenza con il cappuccino Padre Policarpo Crosara, diversi passaggi della corrispondenza con Luigi Nono sono significativi al riguardo. Tra i tanti ne spicca uno a mio avviso, dell'aprile del 1952, nel quale Maderna reagisce al giudizio dell'allievo e amico Nono («In effetti, talvolta sembra un debole. Beh! Ma non esagerare!») richiamando infine «l'episodio di Noè ubriaco deriso dai suoi figli». Questo rinvio al libro della Genesi (9, 20-23), introdotto «come saggezza popolare» potrebbe essere stato mediato da un ricordo di catechismo oppure – senza considerare l'ampia disseminazione del passo nella letteratura non solo teologica (Simone Weil per esempio) – dall'iconografia che lo rappresenta sotto i titoli di *Ebbrezza di Noè* (Michelangelo nella Cappella Sistina, Bellini nella tela conservata da Besançon), *Noè ubriaco* (anche nella porta della Basilica di San Zeno a Verona), *Noè deriso*, *Noè deriso da Cam* ma anche, con riferimento alla lettura cristologica, *Noè deriso dai [suoi] figli*, *Noè ubriaco deriso dai figli*, ecc.

⁶⁵ LEMAITRE, M. *Paul Verlaine et les poètes "symbolistes" et "décadents"*, p. 9, ora in BIVORT, *Paul Verlaine*, pp. 127-155: 143. Cfr. anche BONNAMOUR, *Paul Verlaine*, p. 145, ora in BIVORT, *Paul Verlaine*, pp. 165-180: 172.

⁶⁶ MORICE, *Verlaine*, p. 43 ora in BIVORT, *Paul Verlaine*, p. 219-273: 244.

Esempio 1. B. Maderna, *Aquarelles*, bb. 44-55 (tratto da MADERNA, *Liriche su Verlaine* © Edizioni Suvini Zerboni – Sugarmusic S.p.A., Milano)

44 *dolcemente*

- p  - te, Et que je dor - meun peu

48 *p e diminuendo poco a poco sino alla fine*

puis - que vous re - po - sez -

52 *a bocca chiusa*

rit. perdendosi...

Esempio 2. Bruno Maderna, *Aquarelles*, bb. 36-43 (tratto da MADERNA, *Liriche su Verlaine* © Edizioni Suvini Zerboni – Sugarmusic S.p.A., Milano)

36 *Tempo 1°*

Sur vo - tre jeu - ne

39
sein lais - sez rou - ler ma tê - te Tou - te so - nore en -

41
- cor de vos der - niers bai - sers; Lais - sez - la s'a - pai - ser de la bon - ne tem -

Esempio 3. Bruno Maderna, *Sagesse*, bb. 25-45 (tratto da MADERNA, *Liriche su Verlaine*
© Edizioni Suvini Zerboni – Sugarmusic S.p.A., Milano)

25

lu - mi - nai- - - - - res d'er - reur,

p

27

Pour ê - tre é - teints aux pleurs de la pri -

p

29

- è - - - - re, Voi - ci mes yeux,

ff

Esempio 3. (segue)

Musical score for measures 31-32. The vocal line features a melodic phrase with a triplet of eighth notes and a quarter note, with lyrics "lu - mi - nai - - - - - res d'er - reur." The piano accompaniment consists of sixteenth-note chords in the right hand and a steady bass line in the left hand, marked with a piano (*p*) dynamic.

Musical score for measures 33-34. The vocal line has a short phrase with lyrics "Hé-las! Vous,". The piano accompaniment continues with sixteenth-note chords in the right hand and a steady bass line in the left hand.

Musical score for measures 35-36. The vocal line has a phrase with lyrics "Dieu d'of - fran - de et de par-don, Quel est le puits de". The piano accompaniment features a more active right hand with sixteenth-note patterns and a steady bass line in the left hand.

Esempio 3. (segue)

37

mon in-gra-ti-tu - de, Hé-las! Vous,

39

Dieu d'of - fran - de et de par-don, Dieu de ter - reur et

41

Dieu de sain - te - té, Hé-las! ce

Esempio 3. (segue)

43
noir a - bî - - me de mon cri - me, Dieu de ter - reur et

45
Dieu de sain - - - te - té,

Esempio 4. Bruno Maderna, *Sérénade*, batt. 1-7 (tratto da MADERNA, *Liriche su Verlaine*
© Edizioni Suvini Zerboni – Sugarmusic S.p.A., Milano)

Sérénade

da *Poèmes Saturniens* (1866)

1 *Tempo di tango* *sottovoce*
Com - me la voix d'un mort qui chan - te -

4
- rait Du fond de sa fos - se, Maî - tresse, en - tends mon - ter vers ton re -

Esempio 5. Bruno Maderna, *Sérénade*, batt. 60-62 (tratto da MADERNA, *Liriche su Verlaine* © Edizioni Suvini Zerboni – Sugarmusic S.p.A., Milano)

60 *Tratt.*..... *tempo*

- ser, - Mon An - ge! - ma Gou - ge!

The score shows a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The tempo marking changes from *Tratt.* to *tempo* between measures 61 and 62.

Esempio 6. Bruno Maderna, *Sérénade*, batt. 50-52 (tratto da MADERNA, *Liriche su Verlaine* © Edizioni Suvini Zerboni – Sugarmusic S.p.A., Milano)

50 *rit.*.....

- lent, me re - vient Les nu - its d'in - som - ni - e.

The score shows a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The tempo marking is *rit.* throughout the passage.

Esempio 7. Bruno Maderna, *Sérénade*, batt. 11-12, ripreso a bb. 63-64 (Fondazione Paul Sacher, Collezione Bruno Maderna)

2
4

Qu'ire tou à - met ton o - seie - ce au len

The score is handwritten and shows a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The time signature is 2/4.

Esempio 8. Bruno Maderna, *Sérénade*, batt. 22-28 (tratto da MADERNA, *Liriche su Verlaine* © Edizioni Suvini Zerboni – Sugarmusic S.p.A., Milano)

22

Je chan - te - rai tes yeux d'or et d'o - nyx Purs

26

de rou - tes om - bres, Puis le Lé -

The musical score consists of two systems. The first system (measures 22-25) shows the vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more complex bass line in the left hand. The second system (measures 26-28) continues the vocal line and piano accompaniment. The piano part includes some more complex rhythmic patterns and a prominent sixteenth-note figure in the right hand.

Esempio 9. Bruno Maderna, *Sérénade*, batt. 40-49 (tratto da MADERNA, *Liriche su Verlaine* © Edizioni Suvini Zerboni – Sugarmusic S.p.A., Milano)

40

Ma voix ai - gre et faus - se. Puis je loue - rai beau -

43

- coup, com - meil con - vient, Cet - te chair bé -

46

- ni - e Dont le par - fum o - pu - lent, le par - fum o - pu -

Esempio 10.1. Bruno Maderna, *Sérénade*, batt. 53-55, con errore di edizione nella parte vocale di batt. 55 (tratto da MADERNA, *Liriche su Verlaine*)

53 *tempo*

Et pour fi - nir, je di - rai le bai -

- ser De ta lè - vre rou - ge, Et ta dou - ceur à me mar - ty - ri -

Esempio 10.2. Bruno Maderna, *Sérénade*, batt. 53-55 (Fondazione Paul Sacher, Collezione Bruno Maderna)

Tempo

Et pour fi - nir je di - rai le bai -

- ser De ta ce - vre rouge Et ta douceur à me marty - ri -

BIBLIOGRAFIA

- ANCESCHI, L., *Autonomia ed eteronomia dell'arte. Sviluppo e teoria di un problema estetico*, G.C. Sansoni Editore, Firenze 1936.
- BARONI, M. – DALMONTE, R., a cura di, *Bruno Maderna documenti*, raccolti e illustrati da Mario Baroni e Rossana Dalmonte, Edizioni Suvini Zerboni, Milano 1985.
- BERNADET, A., *Poétique de Verlaine: «En sourdine, à ma manière»*, Classiques Garnier, Paris 2014.
- BINNI, W. *La poetica del decadentismo italiano*, G.C. Sansoni – Editore, Firenze 1936.
- BIVORT, O., *Paul Verlaine*, textes choisis et présentés par Olivier Bivort, Presses de l'université de Paris-Sorbonne, Paris 1997 (Collection mémoire de la critique).
- BONNAMOUR, G., *Paul Verlaine*, «La Petite Revue de littérature et d'art», 1/2 (5 febbraio 1888), pp. 135-158.
- BUCCHI, V., *Quattro liriche per canto e pianoforte*, Edizioni Suvini Zerboni, Milano 1941.
- BUCCHI, V., *Per chi scrivere? [anche a proposito di un Festival]*, «Gazzetta del Nord: settimanale dei liberali cattolici», 1/20 (2 novembre 1946), p. 1.
- CROCE, B., *Nota sul Verlaine*, «La Critica: rivista di letteratura, storia e filosofia diretta da Benedetto Croce», 60 (1942), pp. 164-162.
- DALMONTE, R., *Prima della serie*, in *Maderna e l'Italia musicale degli anni '40*, a cura di G. Bonomo e F. Zannoni, Edizioni Suvini Zerboni, Milano 2012, pp. 129-139.
- DALMONTE, R., *Scelte poetiche e letterarie*, in *Studi su Bruno Maderna*, a cura di M. Baroni e R. Dalmonte, Edizioni Suvini Zerboni, Milano 1989, pp. 13-32.
- DE BENEDICTIS, A.I., a cura di, *Per un ritratto di Bruno Maderna: estratti dalla corrispondenza*, in BRUNO MADERNA, «Amore e curiosità». *Scritti, frammenti e interviste sulla musica*, a cura di A.I. De Benedictis, M. Chiappini e B. Zucconi, il Saggiatore, Milano 2020 (in corso di stampa), pp. 503-598.
- DE CORNULIER, B., *Sur la métrique de Verlaine dans les Poèmes Saturniens*, in *Lectures de Verlaine; Poèmes saturniens, Fêtes galantes, Romances sans paroles*, sous la direction de S. Murphy, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2007, pp. 55-71.
- DE MICHELIS, E., *D'Annunzio a contraggenio*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1963.
- DE MICHELIS, E., *Francesi in Italia*, Palumbo, Palermo 1984 (stampa 1985).

- DE SANTIS, M., *Aspetti della lirica da camera su testi di D'Annunzio*, in *D'Annunzio musico immaginifico*, a cura di A. Guarnieri, F. Nicolodi e C. Orselli, Leo S. Olschki editore, Firenze 2008 (Chigiana, vol. XLVII), pp. 215-251.
- FONGARO, A., *Bibliographie de Verlaine en Italie*, Institut Français de Florence, [Florence] 1957.
- FONGARO, A., *Bibliographie de Verlaine en Italie; deuxième édition entièrement refaite*, Libreria Commissionaria Sansoni, Firenze – Librairie Marcel Didier, Paris 1976.
- FORTINI, F., *Commemoriamo un po' Verlaine*, «La lettura: rivista di cultura e di attualità edita da il Nuovo Corriere della Sera», 2/22 (1° giugno 1946), pp. 5-6.
- GIBELLINI, P., *I pentimenti della "Sera". Saggio di un commento alle correzioni di "Alcyone" (1976)*, in P. GIBELLINI, *Logos e mythos: studi su Gabriele D'Annunzio*, Leo S. Olschki editore, Firenze 1985, pp. 85-117.
- GIBELLINI, P., *Logos e mythos: studi su Gabriele D'Annunzio*, Leo S. Olschki editore, Firenze 1985.
- GIOVANNINI, M., *Il linguaggio armonico del giovane Maderna*, in *Bruno Maderna. Studi e testimonianze*, a cura di R. Dalmonte e M. Russo, LIM, Lucca 2004, pp. 257-274.
- GOUVARD, J.-M., *Les innovations métriques dans Fêtes galantes et Romances sans paroles*, in *Fabula / Les colloques: Verlaine, reprises, parodies, stratégies*, <<http://www.fabula.org/colloques/document858.php>>, [§§3-5] (consultato il 2 febbraio 2019).
- HERMANT, P., *Sagesse; 12 poèmes de Verlaine; mis en musique par Pierre Hermant; Réduction pour chant et piano*, Enoch & C^{ie}, Éditeurs, Paris – Enoch & Sons, London – Henry Litolf's Verlag, Brunswick 1904.
- LEMAITRE, J., *M. Paul Verlaine et les poètes "symbolistes" et "decadents"*, «Revue bleue: revue politique et littéraire», 25/1 (7 gennaio 1888), pp. 2-14.
- LEPELLETIER, E., *Paul Verlaine: sa vie – son œuvre; avec un portrait reproduit en héliogravure et un autographe*, Société du Mercure de France, Paris 1907.
- MADERNA, B., *Liriche su Verlaine: per voce di soprano e pianoforte: (1946-47)*, a cura di B. Passannanti, Edizioni Suvini Zerboni (Riedizione critica delle opere di Bruno Maderna diretta da Mario Baroni e Rossana Dalmonte), Milano 1997.
- MILA, M., *Maderna musicista europeo*, Giulio Einaudi editore, Torino 1976, pp. 26-35.
- MORICE, C., *Verlaine*, Léon Vanier, Paris 1888.
- MUCCI, R., *Ricordo di Paul Verlaine*, «Fiera Letteraria», 1/19-20 (15-22 agosto 1946), p. 5.

- MURPHY, S., *De la difficulté de lire les Poèmes saturniens*, in *Fabula / Les colloques: Verlaine, reprises, parodies, stratégies*, journée d'études Verlaine (agrégation 2008), <<http://www.fabula.org/colloques/document839.php>> [\$44] (consultato il 2 febbraio 2019).
- PRAZ, M., *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Soc. editrice la cultura, Milano – Roma 1930.
- SCALFARO, A., *I “Lirici greci” di Quasimodo: un ventennio di recezione musicale*, Aracne editrice, Roma 2011.
- SICILIANO, I., *Morto due volte*, «Fiera Letteraria», 1/19-20 (15-22 agosto 1946), p. 5.
- SICILIANO, I., *Verlaine*, “La Goliardica” Edizioni Universitarie, Milano – Venezia, a.a. 1948-1949.
- VALERI, D., *I pittori a Venezia*, «Mercurio: mensile di politica, arte e scienze», 3/27-28 (novembre-dicembre 1946), pp. 123-127.
- VALERI, D., *Il vero Verlaine*, «Pan: rassegna di lettere arte e musica», 2/1 (gennaio 1934), pp. 253-262.
- VALERI, D., *Saggi e note di letteratura francese moderna*, G.C. Sansoni Editore, Firenze 1941.
- VALERI, D., *Verlaine, cinquant'anni dopo*, «La rassegna d'Italia: rivista di letteratura», 1/10 (ottobre 1946), pp. 69-74.
- [VERLAINE, P.], *Sagesse de Paul Verlaine*, texte établi, présenté et commenté par P.-H. Simon, avec une étude sur P.-H. Simon et des notes complémentaires sur *Sagesse* par A. Faudemay, Éditions universitaires, Fribourg 1982.
- VERLAINE, P., *Œuvres poétiques complètes*, texte établi et annoté par Y.G. Le Dantec, NRF, Paris 1938 (Bibliothèque de la Pléiade, 47).
- VERLAINE, P., *Poèmes Saturniens*, édition critique établie par S. Murphy, Honoré Champion Éditeur, Paris 2008.
- VERLAINE, P., *Romances sans paroles*, édition critique de S. Murphy avec la collaboration de J. Bonna et J.-J. Lefèvre, Honoré Champion, Paris 2012.
- VERLAINE, P., *Sagesse*, édition critique établie, annotée et présentée par O. Bivort, Librairie Générale Française, Paris 2006.
- VIERNE, L., *Spleens et détresses: dix poèmes pour chant et piano: op. 38: poésies de Paul Verlaine*, Éditions Maurice Senart, Paris 1924.
- WHITE, R.L., *Verlaine et les musiciens; avec une chronologie des mises en musique et un essai de répertoire biographique des compositeurs*, Librairie Minard, Paris 1992.
- ZANZOTTO, S., *Filippo De Pisis ogni giorno*, Neri Pozza Editore, Vicenza 1996, pp. 417-493

DISCOGRAFIA

La voce contemporanea in Italia, vol. 2, Morricone, Maderna, Gentile, Mosso, Berio, Sciarrino, Stradivarius, STR33743, © © 2011 (registrazione del 2006, Tiziana Scandaletti con Riccardo Piacentini al pianoforte)

MADERNA, B., *Liriche Su Verlaine, Y Después, Concerto per pianoforte e orchestra, Concerto n. 2 per oboe e orchestra*, Stradivarius, STR 33574, © © 2002 (registrazione del 3-4 dicembre 1998, Alda Caiello con Maria Grazia Bellocchio al pianoforte).



NOTA BIOGRAFICA Paolo Dal Molin è professore associato di musicologia all'Università di Cagliari dove insegna Storia della musica e drammaturgia musicale e Fondamenti di didattica della musica. Le sue ricerche riguardano principalmente il processo creativo e la poetica in autori di musica d'arte del ventesimo secolo quali Claude Debussy, Pierre Boulez, Luigi Nono e, più recentemente, György Ligeti e Bruno Maderna, toccando anche temi quali il rapporto tra poesia e musica, la ricezione della musica antica, il trattamento archivistico delle fonti musicali del novecento. Ha pubblicato gli esiti in monografie (UMI, LIM, il Saggiatore), capitoli di libro (Cambridge University Press, Fayard, Brepols ecc.) e varie riviste internazionali.

BIOGRAPHICAL NOTE Paolo Dal Molin is Associate Professor of Musicology at the University of Cagliari where he teaches History of Music and Music Dramaturgy, and Music Theory and Pedagogy. His research focuses on the creative process and poetics in some composers from 20th-century Western art music such as Claude Debussy, Pierre Boulez, Luigi Nono and, more recently, György Ligeti and Bruno Maderna, also dealing with topics like the relationship between poetry and music, the reception of early music and the archival treatment of modern musical sources. His results have been published in books (UMI, LIM, il Saggiatore), book chapters (Cambridge University Press, Fayard, Brepols etc.) and different national and international reviews.