

ISTITUTO ITALIANO ANTONIO VIVALDI

STUDI VIVALDIANI
18 – 2018

FONDAZIONE GIORGIO CINI
VENEZIA

Cesare Fertonani

GIOCARE CON VIVALDI:
I QUATTRO ANACOLUTI PER A V DI ENNIO MORRICONE

A Ennio Morricone
con affetto e riconoscenza

UNDICI STRUMENTI AD ARCO

Ennio Morricone compose i *Quattro anacoluti per A V*, dedicati a Marco Betta, tra l'agosto e il settembre 1997; sotto l'acronimo «A V» si cela il nome di Antonio Vivaldi. La partitura, pubblicata dalle Edizioni Suvini Zerboni, fu commissionata da Marino Baratello,¹ il quale coordinava a quel tempo l'attività di concerti nella Chiesa della Pietà (o di Santa Maria della Visitazione) di Venezia, inserendo nuove composizioni in programmi con repertorio vivaldiano o comunque settecentesco; la prima esecuzione ebbe luogo appunto nella Chiesa della Pietà il 20 aprile 1998, sotto la direzione dello stesso Marino Baratello. La destinazione veneziana spiega il riferimento a Vivaldi, che lavorò a vario titolo nell'Ospedale della Pietà per quasi quarant'anni – benché non senza interruzioni – tra il 1703 e il 1740, facendone di fatto il maggiore centro di irradiazione e diffusione internazionale della sua musica. Composto per un ensemble da camera a parti reali di 11 strumenti ad arco (6 violini, 2 viole, 2 violoncelli, 1 contrabbasso), così da valorizzare una scrittura propriamente solistica, il pezzo ha una durata che s'aggira intorno ai dieci minuti. L'organico ricorda quello della *Musica per undici violini* (1958), con cui Morricone si confrontò con il mondo della Neue Musik di Darmstadt. D'altro canto, il complesso di archi a parti reali ha avuto una certa fortuna nel Novecento, a partire da *Metamorphosen* per 23 archi solisti (1945) di Richard Strauss, e nello specifico l'organico 'neobarocco' con 11 strumenti è stato frequentemente impiegato negli ultimi decenni come testimonia una serie di composizioni: *Fantasia* (1971) di Hugo Raithel, *Les soupirs de Geneviève* (1976) di Fabio Vacchi, *Sinfonia* (1977) di David Sidney Morgan, *Esquisse* (1987) di Nigel Osborne, *Cabaletta* (1993) di Flavio Emilio Scogna, *Catena* (2001) di Nicola LeFanu, *Murmurs in the mist of memory* (2001) di Augusta Read Thomas; *Idyllily* (2000) di Marc Sabat (con Martin Arnold, John Oswald e Richard Wagner), *Palace of the winds* (2003) di Anthony Gilbert, *Soliloquy* (2011) di Nicolas Kingman. Il com-

Cesare Fertonani, Corso di Porta Vigentina 34, 20122 Milano, Italia.

e-mail: cesare.fertonani@unimi.it

¹ Un sentito ringraziamento va a Gabriele Bonomo delle Edizioni Suvini Zerboni per avermi fornito una copia della partitura (ENNIO MORRICONE, *Quattro anacoluti per A V*, Milano, Edizioni Suvini Zerboni, 1997) e per le informazioni, desunte dal catalogo generale della casa editrice, relative alla commissione e alla prima esecuzione dell'opera.

plesso di 11 archi solisti è stato poi utilizzato in trascrizioni, per esempio in «Come esser può ch'io viva...» dall'omonimo madrigale di Gesualdo da Venosa (2005-2006) di Wilfried Maria Danner, e quale sezione di organici più ampi, come in *Antifone* (1960) di Hans Werner Henze, dove interagisce con fiati e percussioni, oppure nel Concerto per due arpe e orchestra (1978) di Jean Françaix, in cui costituisce appunto la formazione orchestrale.

Com'è noto, l'anacoluto è una figura sintattica in cui si susseguono, nello stesso periodo, due diversi costrutti, il primo dei quali resta incompiuto e sospeso mentre il secondo non manca di alcun elemento essenziale e porta a compimento il pensiero; più genericamente, il termine è impiegato per indicare qualsiasi costrutto in cui non è osservata la normale sintassi. Il concetto di anacoluto implica l'importanza di tre aspetti: innanzi tutto la presenza di un elemento che, proprio perché rimane incompiuto e sospeso, assume grande rilievo; quindi lo scollamento, la slegatura; da ultimo, l'inconsequenza (dal punto di vista etimologico, «anacoluto» è ciò che è inconsequente). Aspetti che si ritrovano puntualmente nella composizione di Morricone, dove tuttavia il concetto di inconsequenza è interpretato in modo da ridimensionare o addirittura escludere il significato primario di mancanza di connessione logica e di coerenza nelle idee o nei comportamenti per porre piuttosto in luce l'aspetto dei rapporti tra destrutturazione-decontestualizzazione e ricostruzione del materiale musicale.

Come afferma Morricone, «la partitura dei *Quattro anacoluti* è stata scritta pensando ad Antonio Vivaldi, prendendo tutte le cose più ovvie, i vizi, i pregi e gli scarti di questo autore. Senza dubbio ho stravolto certe tecniche e alcuni procedimenti standard usati da Vivaldi: questo per me è l'anacoluto, cioè estrarre da una realtà in sé efficace un qualcosa che può diventare altro». ² A Vivaldi, del resto, Morricone si era già rivolto per la colonna sonora del film poliziesco di Sergio Sollima *Revolver* (1973) con Oliver Reed, Fabio Testi, Agostina Belli e Paola Pitagora, dove compaiono il breve brano intitolato *Quasi un Vivaldi* (1:54) e la sua versione più estesa *Quasi un Vivaldi* (#2) (3:04), costruiti impeccabilmente come un movimento mosso di concerto con tanto di ritornello ed episodi: gustosi calchi che anticipano in modo sorprendente di una decina d'anni i rifacimenti vivaldiani in salsa pop ed *easy listening* sul genere del *Rondò Veneziano* di Gian Piero Reverberi. Curiosamente il brano *Quasi un Vivaldi*, benché compreso nell'edizione in LP della colonna sonora, ³ non compare nel film: si tratta di un *take* che venne poi scartato oppure che fu utilizzato per una scena poi tagliata nel montaggio finale del film stesso. Comunque sia, rimane il rammarico di non sapere quale fosse il nesso semantico e drammaturgico tra la rievocazione della musica di Vivaldi e la situazione narrativa della sequenza del film. La versione più estesa *Quasi un Vivaldi* (#2) è invece un *outtake* che sarà incluso soltanto nella successiva edizione

² Dichiarazione tratta da una conversazione dell'autore con Ennio Morricone avvenuta a Milano il 24 gennaio 2017.

³ ENNIO MORRICONE, *Revolver*, colonna sonora originale, LP EMI General Music, ZSLGE 55496 (1973).

in CD della colonna sonora.⁴ In ogni caso, nella realizzazione di una colonna sonora molto spesso veniva registrata più musica di quella poi in effetti utilizzata nel film, proprio anche in vista dell'edizione discografica. Come ricorda lo stesso Morricone – autore, del resto, di grande richiamo per le case discografiche –, il contratto per la realizzazione della colonna sonora di un film poteva già includere l'opzione per la pubblicazione di un LP come prodotto autonomo che avrebbe potuto riscuotere un buon successo commerciale anche nel caso di pellicole di scarsa circolazione:

A volte poi, in abbinamento al film, l'editore predisponeva anche l'uscita di un disco contenente la colonna sonora. In casi come questo, ancora di più, la musica doveva essere autonoma e ben strutturata.

Chi compra il supporto discografico non vuole ascoltare una serie di pezzi da venticinque secondi l'uno, ma qualcosa di più corposo e soddisfacente (a meno che non abbia voglia di Webern e delle sue *Bagatelle*).⁵

Almeno un ulteriore richiamo a Vivaldi ricorre nella musica per film di Morricone. La prima e l'ultima sezione del brano *Un violino* (1:53), dalla colonna sonora per *La migliore offerta* (2013) di Giuseppe Tornatore con Geoffrey Rush, Jim Sturgess, Silvia Hoecks e Donald Sutherland,⁶ consistono nel montaggio condensato e nella sovrapposizione – grazie alla sovraincisione – di diverse figure idiomatiche e scintillanti che suonano molto vivaldiane (pur ricordando in sordine un po' anche il Bach del Preludio della Partita n. 3, BWV 1006, per violino solo).⁷ Dal punto di vista drammaturgico il *take*, la cui sezione centrale è invece occupata da un tema espressivo che per la curvatura melodica e il fitto tessuto degli archi – poi prolungato come sfondo nella sezione finale – allude significativamente allo struggente *Deborah's Theme* di *C'era una volta in America* (1984) di Sergio Leone, è impiegato quale efficacissimo commento e contrappunto musicale per la presentazione del protagonista Virgil Oldman (interpretato da Geoffrey Rush), ricco, raffinato e solitario battitore d'aste destinato per amore a perdersi e a finire vittima di un atroce raggio.

A differenza dei calchi in cui gli stilemi e i processi formali della musica di Vivaldi sono ripensati e attualizzati in chiave pop come nel caso di *Rondò Veneziano*, i *Quattro anacoluti per A V* appartengono alle partiture di «musica assoluta» composte da Morricone che dialogano con grandi autori del passato, come per esempio *Roma (Pensando al «Ricercare cromatico» di Girolamo Frescobaldi)* per soprano, voce recitante e sette strumenti (2010); d'altro canto, essi si possono

⁴ ID., *Revolver*, colonna sonora originale, CD GDM Music, CD Club 7035 (2006).

⁵ ID., *Inseguendo quel suono: la mia musica, la mia vita. Conversazioni con Alessandro De Rosa*, Milano, Mondadori, 2016, pp. 260-261.

⁶ Ringrazio di cuore Erica Silchev per aver attirato la mia attenzione sul film di Tornatore e sulla colonna sonora composta da Morricone.

⁷ ENNIO MORRICONE, *La migliore offerta*, colonna sonora originale, CD Warner Chappell, CD 256464755-3 (2013).

considerare un'estensione in chiave modernista di altri lavori novecenteschi su e intorno a Vivaldi, dal delizioso falso di Fritz Kreisler (composto intorno al 1906 ma pubblicato nel 1927)⁸ ai pezzi di compositori decisamente minori come Armando La Rosa Parodi e Giulio Cesare Brero sino a *Vivaldiana* (1953) di Gian Francesco Malipiero.⁹

Nei *Quattro anacoluti*, infatti, non si tratta di scrivere musica *à la manière de*, di creare un fantasioso *pastiche* con allusioni ad aspetti e comportamenti compositivi né di trascrivere e riscrivere Vivaldi a proprio piacimento. Non si assiste qui a un'operazione di banale neoclassicismo, ma piuttosto a un ripensamento strutturale (e semantico) e di proliferazione di segno modernista se non addirittura d'avanguardia che, pur nella sua inconfondibile originalità, richiama per qualche analogia da un lato i procedimenti di commentario e derivazione del materiale musicale di compositori come Boulez o Berio e dall'altro le tecniche della musica minimalista consistenti nel ricorso ad armonie statiche e sulla prolungata ripetizione di brevi figure in cui sono introdotte graduali trasformazioni intervallari e ritmiche.

DA UN ANACOLUTO ALL'ALTRO

La composizione è articolata in quattro parti, appunto gli altrettanti anacoluti, che si susseguono l'uno all'altro in un'idea di unica arcata musicale, come indica anche la numerazione continua delle battute e l'impaginazione stessa della partitura. Se i quattro anacoluti sono i diversi momenti di un unico discorso, ciascuno di essi ha la forma del frammento (in quanto brano completo in sé e al contempo incompiuto): i primi tre terminano con una sospensione, resa tanto più esplicita dalla presenza del punto coronato, mentre il quarto s'interrompe all'apice della tensione come prescrive il compositore in una nota: «Il pezzo finisce con il gesto del direttore che spezza simultaneamente tutti i suoni senza alcuna coda, in maniera improvvisa, senza equivoci, concludendo il crescendo di tutti gli esecutori». Dunque, in ciascuno degli anacoluti la fine non ha mai carattere conclusivo, cioè di epilogo, anche se in modo ogni volta diverso: nel primo, una pausa con punto coronato segue a un accordo di dieci suoni staccato, forte e pizzicato, a pieno organico (b. 52); nel secondo (bb. 94-98), così come nel terzo (bb. 135-139), si delinea un effetto di dissolvenza in pianissimo; nel quarto la musica semplicemente s'interrompe in un momento di massima forza e tensione dinamica (b. 140).

⁸ ANTONIO VIVALDI [recte Fritz Kreisler], *Concerto (C dur) für Violine mit Streichorchester und Orgel aus dem Manuskript herausgegeben und bearbeitet von Fritz Kreisler*, Mainz und Leipzig – New York, B. Schott's Söhne – Carl Fischer [1927].

⁹ Si vedano in merito di CESARE FERTONANI, *Il gusto del paradosso: a proposito di «Vivaldiana» di Gian Francesco Malipiero*, in *Antonio Vivaldi. Passato e futuro*, a cura di Francesco Fanna e Michael Talbot (Atti del Convegno Internazionale di Studi, 13-16 giugno 2007, Venezia, Isola di San Giorgio Maggiore), Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 2009, pp. 395-411, pubblicazione online: <<https://www.cini.it/publicazioni/antonio-vivaldi-passato-e-futuro-it>> e ID., *La rinascita vivaldiana alla RAI*, in *La politica sinfonica della RAI. Storia delle orchestre radio-televisive italiane*, a cura di Andrea Malvano, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2016, pp. 37-49.

Gli anacoluti sono quattro, ma l'impressione è che nella loro sequenza Morricone abbia inteso alludere alla forma tipica in tre movimenti del concerto di Vivaldi; impressione avvalorata, oltre che dalla configurazione e dalla sostanza musicale, dall'assenza della doppia barra verticale che segna la fine del secondo e poi anche del terzo anacoluto. In altri termini, il primo e il secondo anacoluto potrebbero essere letti rispettivamente, sullo sfondo dell'archetipo del concerto vivaldiano, come introduzione in tempo moderato al primo movimento e come primo movimento mosso, mentre il terzo corrisponderebbe al secondo movimento lento e il quarto al finale mosso.

Tipo di concerto di Vivaldi	<i>Quattro anacoluti</i>	Battute
Introduzione al I movimento	[1] Senza indicazione di tempo	1-52
I movimento	[2] Senza indicazione di tempo	53-98
II movimento	[3] Adagio	99-139
III movimento	[4] Veloce	140

In ogni caso, come già s'accennava, Morricone interpreta il concetto di anacoluto escludendo l'assenza di connessione logica e puntando viceversa a porre in luce, se si vuole in modo anche paradossale, una specie di coerenza nella non consequenzialità, in altri termini a rendere coeso e integrato ciò che in apparenza può non sembrare tale: stilemi, figure, stereotipi e residui vivaldiani sui quali e intorno ai quali è costruita la struttura compositiva che d'altro canto da essi stessi si genera.

Nel primo anacoluto entrano in gioco tre elementi: la ripetizione di una stessa nota seguita da un motivo con ritmo anapestico di due sedicesimi e un ottavo (bb. 7-9); un modulo figurale in sedicesimi (b. 13) e una scala, utilizzata soltanto nell'epilogo (bb. 51-52). I primi due elementi in questione sono sottoposti a minime proliferazioni; nel caso della ripetizione di una stessa nota seguita dal motivo con ritmo anapestico compare anche un semplice trattamento imitativo come Vivaldi usa fare molto spesso nei suoi concerti tra due parti di violino o comunque melodicamente prominenti. La combinazione dei primi due elementi si svolge su fasce di suoni tenuti di cluster cromatici affidate per lo più alle viole e ai violoncelli.

Il secondo anacoluto ha fa diesis come centro modale (il che è chiaramente indicato dall'armatura di chiave con tre diesis). L'idea di impilare l'uno dopo l'altro diverse figure di scala, di arpeggio o di ribattuto proviene con ogni probabilità dal celebre Largetto del secondo movimento del Concerto Op. III, n. 10, RV 580, dove sono sovrapposte quattro differenti forme di arpeggio alle altrettante parti di violino dell'organico. I sei moduli figurali, affidati ai violini, sono diversificati nel profilo melodico e nel ritmo e quindi soggetti a lievi variazioni soprattutto di natura intervallare, mentre le viole, i violoncelli e il contrabbasso ne sostengono la tessitura con note lunghe tenute o ripetute e con cellule d'accompagnamento che contribuiscono a fissare l'ambiente modale.

L'archetipo del terzo anacoluto, in tempo Adagio, è il modello arcaico ma ancora ben presente in Vivaldi di movimento lento di concerto dalla conformazione accordale e modulante. L'inizio con le parti che entrano una dopo l'altra creando un accordo dissonante ricorda il primo movimento dell'*Inverno*, RV 297, anche se qui le parti entrano dal grave all'acuto e non viceversa come nel pezzo di Morricone. Il terzo anacoluto, chiaramente articolato in tre sezioni, può essere considerato uno studio sul principio dell'iterazione e del ribattuto. In ciascuna delle tre sezioni, infatti, sono sovrapposti diversi moduli con differenti valori ritmici; inoltre, poiché non soltanto la terza e ultima sezione ma anche le prime due terminano con una sospensione, il terzo anacoluto contiene per così dire al suo interno altri due anacoluti. Nella prima sezione (bb. 99-110) c'è solo un semplice modulo di ripetizione. Nella seconda sezione (bb. 111-122) i moduli sono otto (Violini 1 e 2; Violini 3 e 4; Violino 5; Violino 6; Viola 1; Viola 2; Violoncello 1 e 2: stesso modulo ma con sfasatura ritmica; Contrabbasso) e ad essi s'aggiunge un motivo ascendente (Violoncello 1 e 2: bb. 114-115). Nella terza sezione infine (bb. 123-139) i moduli diventano infine undici – cioè uno per ciascuna parte, e ritorna anche il motivo ascendente della seconda sezione (Violoncelli 1 e 2; Contrabbasso: bb. 123 e 125; Violini 1-6; Violen 1 e 2: bb. 135-139).

Il quarto anacoluto, in tempo Veloce, è una cadenza molto virtuosistica per i sei violini che entrano ancora una volta uno dopo l'altro in successione, attaccando con il gesto del direttore. A ciascun violino è assegnato un proprio stampo figurale di tipo melodico-ritmico che, come spesso accade in Morricone, presuppone un'idea di modularità ma declinata di fatto in modo molto libero, per cui il principio della ripetizione è sempre associato a quello della variazione e della permutazione intervallare (Violini 1, 2 e 4) oppure intervallare e anche ritmica (Violini 3, 5 e 6). Alcuni di questi stampi figurali, nella fattispecie quelli in sedicesimi del Violino 1 e in trentaduesimi dei Violini 2 e 4, evocano moduli vivaldiani. Al brulicante tessuto virtuosistico dei violini è sotteso alle parti degli archi inferiori un tappeto sonoro di armonici intrecciato con le note di cangianti cluster cromatici sino all'epilogo troncato, che rimane sospeso.

DA VIVALDI A MORRICONE

Sotto l'apparenza di un pezzo breve e forse anche disimpegnato nel gusto del *divertissement* e dell'esercizio di stile, si cela in realtà un lavoro compositivo complesso e sottile, che gioca con la musica di Vivaldi su almeno tre livelli strutturali, riproponendo il rapporto, frequente nella musica di Morricone, tra la staticità di fondo di campi armonici dati da note lunghe tenute e la dinamicità della superficie melodica e ritmica che rientra nel concetto di «immobilità dinamica».¹⁰

¹⁰ ENNIO MORRICONE, *Inseguendo quel suono: la mia musica, la mia vita. Conversazioni con Alessandro De Rosa*, cit., p. 312.

Il primo livello è dato dalle figure: di fatto quasi tutti i motivi che hanno pregnanza e consistenza per così dire tematica sono riconducibili a figure, modelli e *clichés* di ribattuto, di arpeggio e di scala caratteristici della musica del primo Settecento e, nello specifico, di Vivaldi. Fanno eccezione i motivi in ottave del Violino 4 e le quintine del Violino 6 nel secondo anacoluto, ancora le quintine di ribattuto alla Viola 1 e al Violoncello 2 nel terzo, i gruppi irregolari e spigolosi dal punto di vista melodico del Violino 5 nel quarto; e tuttavia queste sono eccezioni che possono essere facilmente lette come alterazioni e distorsioni di figure moderniste contemporaneamente presenti nello stesso contesto.

A un secondo livello il ripensamento della musica di Vivaldi riguarda la tessitura strumentale, con configurazioni e tecniche di scrittura che ricordano quelle utilizzate dal Prete rosso. Morricone utilizza nel primo anacoluto per due parti melodiche sia, come già si diceva, la semplice imitazione in canone di brevi incisi (Violini 5 e 6: bb. 26-29, 32-36) sia la condotta per terze parallele (Violini 4 e 5: bb. 40-52; Violini 1 e 2: bb. 43-42). Nel secondo e nel quarto anacoluto la sovrapposizione simultanea di moduli figurati differenti, che in Vivaldi non supera le tre o le quattro parti come nell'Op. III, n. 10, RV 580, ma anche nel Concerto per tre violini RV 551 e in quello per quattro violini RV 553, è estesa da Morricone sino a sei parti, così da provocare una deformazione del modello originario attraverso una moltiplicazione prospettica. Nel terzo anacoluto le entrate in successione delle parti generano accordi che divengono via via più ricchi e complessi. Anche in questo caso il passaggio dalle abituali quattro parti (come nell'*Inverno*, RV 297), o al massimo cinque (come nel movimento intitolato «Il sonno» del Concerto per fagotto *La notte*, RV 501), alle undici della composizione di Morricone provoca una sorta di deformazione: una volta che nelle tre sezioni dell'anacoluto sono entrate tutte le parti, le armonie sono costituite da serie rispettivamente di dieci, nove e undici suoni, ciascuna delle quali 'risolve', per così dire, su un'ulteriore nota suonata all'unisono, così che le note costitutive delle tre serie sono di fatto 10 + 1 (fa diesis, si, re, mi, sol, do, la, fa, re bemolle, si bemolle + sol diesis: bb. 99-110), 9 + 1 (la, re, fa, sol, si bemolle, mi bemolle, do, la bemolle, mi + si: bb. 111-122) e 11 + 1 (do, fa, la bemolle, si bemolle, re bemolle, sol bemolle, mi bemolle, si, sol, mi, do diesis + re: bb. 123-134).

Il terzo livello di interazione con la musica di Vivaldi si svolge sul piano dell'elaborazione del materiale. Già si accennava alla prossimità o alla convergenza peraltro piuttosto fortuita che nei *Quattro anacoluti*, così come del resto in altre partiture di Morricone, si profila con procedimenti della musica minimalista per la costruzione di un'idea compositiva «su un segmento ritmico-melodico che si ripete con ostinazione»;¹¹ prossimità o convergenza che appare forse con particolare evidenza nel secondo anacoluto, dove il principio iterativo delle figure si coniuga con uno statico centro modale. Tuttavia è ancora più importante che la ripetizione, la variazione e la permutazione degli elementi intervallari e ritmici,

¹¹ ENNIO MORRICONE, *Inseguendo quel suono: la mia musica, la mia vita. Conversazioni con Alessandro De Rosa*, cit., p. 353.

essenziali nella composizione della partitura, siano tecniche che, seppure utilizzate naturalmente secondo modalità e finalità ogni volta diverse, siano tipiche di Vivaldi, della musica minimalista e al contempo dello stesso Morricone.

Un paio di passaggi può servire per illustrare tali tecniche. Nell'attacco del secondo anacolutto il Violino 1 suona moduli di quartine di sedicesimi che, dal punto di vista del profilo intervallare, corrispondono a cinque modelli (a, b, c, d, e: bb. 53-55): mentre tre di questi modelli compaiono oppure ritornano invariati (a, b, d), gli altri due sono sottoposti a lievi variazioni o permutazioni (c2 differisce da c1 per un intervallo di quarta anziché di terza, mentre e2 è l'inversione di e1):

(48 = ♩)

55

V.no 1 *f* staccato (picchettato)

V.no 2

V.no 3

V.no 4

V.no 5

V.no 6

Vla 1

Vla 2

Vc. 1

Vc. 2

Cb.

(Copyright Edizioni Suvini Zerboni – Sugarmusic)

Battute	Moduli
53	a b c1 c2
54	d e1 c2 c2
55	c1 e2 d d

Nel quarto anacoluto la parte del Violino 6 consiste in una successione di varianti, parafrasi ed estensioni tanto melodiche quanto ritmiche di una semplice cellula in cui la prima nota di un intervallo di settima minore ascendente (mi diesis – re diesis) è breve e la seconda è invece lunga (b. 140, p. 17 della partitura):

The image shows a page of a musical score. At the top, it is labeled 'V.no 1' through 'V.no 6', 'Via 1', 'Via 2', 'Vc. 1', 'Vc. 2', and 'Cb.'. The Violino 6 part is marked with a box that says 'Attaccare con il gesto del direttore'. The Viola 2 part has a box that says 'Attaccare con il gesto del direttore' and a dynamic marking 'mf'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

(Copyright Edizioni Suvini Zerboni – Sugarmusic)

Proprio alla luce delle tecniche di ripetizione, variazione e permutazione degli elementi intervallari e ritmici si comprende il gioco di Morricone con la musica di Vivaldi, che in qualche modo passa attraverso la profonda ammirazione dello stesso Morricone per Johann Sebastian Bach. Com'è noto, questi, tra il 1713 e il 1714, studiò e trascrisse per clavicembalo o per organo dieci concerti di Vivaldi su incarico del giovane principe Johann Ernst di Sassonia-Weimar, acquisendo così familiarità con lo stile del compositore veneziano. Il debito di Bach nei confronti di Vivaldi, soprattutto per ciò che riguarda il genere del concerto, fu espresso per la prima volta nel 1802 da Johann Nikolaus Forkel, che per la sua biografia aveva utilizzato informazioni di prima mano fornitegli anzitutto dai due figli più anziani di Johann Sebastian, Wilhelm Friedemann e Carl Philipp Emanuel.¹² Secondo Forkel, da un punto di vista propriamente compositivo le

¹² JOHANN NIKOLAUS FORKEL, *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig, Hoffmeister und Kühnel, 1802, pp. 23-24. Si vedano al riguardo CHRISTOPH WOLFF, *Vivaldi's compositional art and the process of «musical thinking»*, in *Nuovi studi vivaldiani. Edizione e cronologia critica delle opere («Quaderni vivaldiani»*, 4), a cura di Antonio Fanna e Giovanni Morelli, 2 voll., Firenze, Olschki 1988, I, pp. 1-17; CESARE FERTONANI, *La musica strumentale di Antonio Vivaldi («Quaderni vivaldiani»*, 9), Firenze, Olschki, 1998, p. 98.

trascrizioni da Vivaldi fecero comprendere a Bach il valore di «ordine, coerenza e proporzione» [«Ordnung, Zusammenhang und Verhältniss»] e gli insegnarono a «pensare musicalmente» [«musikalisch Denken»]: questo perché lo stile di Vivaldi si fonda sulle potenzialità e modalità di elaborazione di semplici elementi musicali sottoposti a procedimenti di generazione, ripetizione, variazione e permutazione che si sovrappongono al tradizionale patrimonio di tecniche e regole compositive e coincidono solo in parte con le leggi del contrappunto. «Ordine, coerenza e proporzione» della struttura e delle idee sono i criteri che consentono di progettare e realizzare una composizione. La logica formale che determina la configurazione, la condotta, la correlazione delle idee, l'articolazione e insieme la connessione della struttura, gli equilibri dell'architettura armonica e tonale rispecchia un pensiero propriamente musicale. L'organizzazione e la formalizzazione della fantasia creativa è infatti governata dai criteri di un'*ars combinatoria* raffinatissima e tuttavia riconducibile nella sostanza a elementari polarità dialettiche (identità/alterità, continuità/rinnovamento, correlazione/contrasto, simmetria/asimmetria, semplicità/complessità) che sono immanenti alle ragioni costitutive e semantiche, nonché ai fondamenti acustici e percettivi del linguaggio musicale.

Basato dunque sull'elaborazione di cellule e strutture essenziali, l'ingegnoso metodo compositivo di Vivaldi appare di natura induttiva e di astratta funzionalità, in quanto non legato a forme e generi specifici, anche se esso trova nel concerto strumentale, che all'inizio del Settecento è ancora un genere in fluida evoluzione e dunque sperimentale, il proprio ideale ambito di sviluppo. Proprio questa natura funzionale e astratta, ma radicata nella logica di un'*ars combinatoria* le cui molteplici operazioni corrispondono a concrete ragioni percettive e cognitive, rende il metodo compositivo di Vivaldi tanto rilevante per l'affermazione, nel corso del Settecento, dell'autonomia linguistica e espressiva della musica strumentale quanto attuale e propositivo per essere analizzato e reinterpretato da un compositore contemporaneo nella maniera così brillante dimostrata da Morricone nei *Quattro anacoluti*.

Cesare Fertonani

PLAYING WITH VIVALDI:
THE *QUATTRO ANACOLUTI PER A V* BY ENNIO MORRICONE

Summary

Quattro anacoluti per A V (*Four Anacoluthons for A V*) for 11 solo strings (1997) is one of the scores containing “absolute music” composed by Ennio Morricone as a dialogue with great authors of the past. Morricone’s homage to Vivaldi takes the form not of a venture into banal neoclassicism but rather of a structural (and semantic) rethinking featuring a proliferation, in a modernist guise, of selected stylistic elements associated with the music of the Red Priest. Under the appearance of a short piece with the character of a stylistic exercise lies, in fact, a complex and subtle composition that plays with Vivaldi’s music on at least three structural levels, exposing the relationship, frequent in Morricone’s music, between a stillness in the harmonic background produced by long, sustained notes and a dynamism in the melodic and rhythmic surface that forms part of the concept of “dynamic immobility”.