

n. 14 - anno II - dicembre 1986
coop. La Musica s.r.l.
prezzo di copertina Lit. 15.000

1985 la musica

trimestrale di musica contemporanea

Sommario

Silvia Belfiore <i>A tu per tu col Festival di Metz</i>	2
Francesco Pennisi <i>Jacques Offenbach, Gioacchino Rossini, Hector Berlioz</i>	7
Alessandro Sbordoni <i>Parla con Giancarlo Bizzi</i> <i>La scuola sperimentale di composizione</i>	8
Jesús Villa Rojo <i>¿Precision o imprecision en mi labor compositiva?</i>	13
Francesco Leprino <i>"A-Ronne" di Sanguineti/Berio</i> <i>Un incontro fra poesia e musica oggi</i>	21
Daniele Lombardi <i>Compositori italiani nati tra il 1900 e il 1950</i>	24
Antologia:	
Roberto Lupi <i>Armonia di gravitazione</i>	25
Roberto Nardi <i>Trama gravitazionale e attrattiva</i>	38
Carlo Dall'Argine <i>"Armonia di gravitazione"</i>	39
Gaetano Gianni Luporini <i>Roberto Lupi</i>	49
Roberto Lupi <i>Quaderno per uno studio sulle "verità musicali"</i>	50
Roberto Masotti <i>Fototeca</i>	60

Redazione

**Claudio Ambrosini, Guido Baggiani, Mauro Bortolotti,
Walter Branchi, Marcello Panni, Fausto Razzi,
Alessandro Sbordoni, Daniela Tortora**

Registrazione Tribunale di Roma n. 393 del 14/11/1984
Spedizione in abbonamento postale gruppo III/70
Abbonamento annuo Lit. 50.000 (4 numeri)
Per l'estero il doppio
Conto Corrente Postale n. 76865005 intestato a
Coop. LA MUSICA - viale Mazzini, 6 - 00195 Roma

direttore responsabile

Daniele Lombardi
direttore editoriale

Bruno Nicolai

segreteria e amministrazione

LA MUSICA s.c.r.l. viale Mazzini, 6 - 00195 Roma - tel. 06/360.59.52

stampa

Pubbliprint Service s.n.c. - Roma

“A-Ronne” di Sanguineti/Berio

Un incontro fra poesia e musica oggi di Francesco Leprino

La problematica della commistione fra il linguaggio poetico e il linguaggio musicale è oggi decisamente mutata rispetto al passato. Nell'incontro tra musicista e poeta c'è stato quasi sempre un testo poetico già composto: il musicista aveva il compito di “metterlo in musica” lasciando integro il componimento.

Tutta la letteratura musicale madrigalistica, liederistica fino ad arrivare alle romanze di Tosti, ha accoppiato una musica che si adattasse al ritmo poetico, ma che soprattutto ne esprimesse i contenuti lirici, epici o drammatici del caso attraverso l'afflato della melodia.

Oggi, avendo la poesia (certa poesia) acquisito le valenze di “opera aperta”, è stato congeniale per il musicista appropriarsi come “materiale” del testo poetico.

Il “materiale”, nel senso della musica contemporanea, non corrisponde più al tema da sviluppare, cioè ad un organismo che contiene in potenza tutta l'evoluzione dell'opera, ma è una specie di “cellula germinale” che, tutta o in parte, dà origine a nuove figurazioni che non sono sviluppi bensì mutazioni di essa. La “serie dodecafonica” codificata da Schönberg è un classico esempio (se non il primo) di materiale generatore, di cellula germinale; ma si potrebbe anche sostenere che già i “corali” della tradizione germanica erano per Bach puro materiale, nel senso moderno, a cui attingere.

“A-RONNE”, una poesia di Edoardo Sanguineti, è stata “messa in musica” (ma qui il termine è quanto mai fuorviante) da Luciano Berio nel 1974 in una composizione per otto voci.

Cercheremo di fare dapprima un momento di riflessione sull'annoso problema del matrimonio fra musica e poesia.

Il concetto di compatibilità o incompatibilità fra musica e poesia è stato da sempre motivo di polemica, anche se ha finito col prevalere sempre la prima soluzione.

Un'opinione autorevole è stata espressa verso la metà dell'800 dal critico viennese Eduard Hanslick il quale, a proposito del “wort-ton-drama” wagneriano così di esprimeva: “L'unione della poesia con la musica nell'opera è un matrimonio morganatico. Quanto più da vicino consideriamo questo connubio, che la bellezza musicale effettua con il contenuto determinatamente prescrittole, tanto più ingannevole ci appare la sua indissolubilità”⁽¹⁾.

Insomma la musica per Hanslick è arte pura, da non inquinare con altri linguaggi, e per ciò il critico viennese si schierava con Brahms nella polemica contro Wagner il quale sosteneva la supremazia del “drama” sulla musica nell'opera d'arte totale che vagheggiava.

Altra posizione è quella dell'americana Suzanne Langer, la quale afferma: “Il canto non è un compromesso fra poesia e musica, ... il canto è musica ... Quando un compositore mette in musica una poesia, annulla la poesia e fa un canto”⁽²⁾.

Come fanno notare Dalmonte e Lorenzini⁽³⁾ gli studiosi, a seconda delle competenze, stanno in genere su due posizioni: 1) fanno partire la loro indagine dalla musica, nel qual caso la poesia viene ad essere giustificata dalla musica (ad es. una certa stroficità è giustificata dal ritornello, certe brutture metriche o dissonantiche vengono scusate da procedimenti tecnici particolari etc.); 2) adottano un procedimento che parte dalla poesia, nel qual caso viene di molto sminuita l'importanza strutturale del livello musicale.

Sanguineti è uno dei pochi poeti che si è interessato direttamente del problema, infatti ha sempre dichiarato intenzionali e strette relazioni tecnico-espressive con altre arti come la musica o la pittura. D'altro canto Luciano Berio è il musicista contemporaneo che più è stato sensibile a questo rapporto e non a caso ha utilizzato spesso poesie dello stesso Sanguineti (vedi “Laborintus II”, “Passaggio”, “Purgatorio de l'Inferno” e “A-RONNE” di cui parleremo in seguito).

Del resto sia nella poesia che nella musica è avvenuta una trasformazione che rende più proficuo questo rapporto: la scomparsa del verso, della rima, del metro per la poesia, il rifiuto della forma preconstituita, del rapporto tensivo-distensivo basato sulla tonalità per la musica, hanno permesso ai due linguaggi di essere più liberi e disponibili l'uno verso le suggestioni strutturali e semantiche dell'altro.

L'incontro proficuo fra musica e poesia è avvenuto all'inizio degli anni '60 quando nascevano le nuove avanguardie protese verso aree di ricerca interdisciplinare (proprio in quegli anni Sanguineti partecipa al gruppo dei "Novissimi", che si imponeva scelte precise come l'uso del metalinquinaggio o la rottura della dimensione lineare).

Il formalismo degli anni '60 pone la tecnica al centro e mette in primo piano il già accennato "materiale"; la parola, liberatasi dalle costrizioni delle due dimensioni spazio-temporali sottomesse a una consequenzialità lineare, si isola in "gesti", diventa fatto fonico, si associa liberamente ed imprevedibilmente. Nella musica c'è il rifiuto di ogni mediazione logico-funzionale, il creatore (compositore) non è più al centro e diviene marginale tutto quello che prima era fondamentale. In questo sperimentalismo frenetico Berio e Sanguineti non si pongono fra i provocatori ad ogni costo, ma costruiscono una forma costituita da complessi rapporti eclettici fra i due linguaggi.

Berio in quegli anni dirà, in un'intervista, che si deve pensare la poesia come "un congegno generatore di situazioni vocali"⁽⁴⁾.

Alla base del far poesia di Sanguineti stanno le capacità combinatorie del linguaggio, per cui diventa possibile utilizzare, in maniera a prima vista spregiudicata, differenti lingue, frammenti di citazioni che vanno da Lucrezio a Jung, dai testi biblici a Marx, dal latino medioevale agli slogans pubblicitari etc...

Le inserzioni e le citazioni musicali anche "basse" (canzonette) sono alla base del procedimento compositivo di Berio, ma tutto questo materiale di recupero viene assimilato nella economia del pezzo secondo una logica ferrea e sembra fare naturalmente parte del tessuto connettivo della composizione stessa. Il poeta e il musicista raccolgono e "ruminano" (se mi è concesso il termine) millenni di cultura de-semantizzandoli e accostandone i materiali per quello che sono: parole, quindi fonemi, quindi timbri da un lato, suoni, altezze e ritmi dall'altro.

In definitiva riescono a farsi strada, proprio perché liberate, le "potenzialità profonde della poesia e della musica"⁽⁵⁾.

Con tutto ciò il livello semantico non viene certo annullato, come vedremo parlando di A-RONNE, ma viene semplicemente aperto, reinventato e moltiplicato.

I testi poetici di Sanguineti utilizzati da Berio si possono dividere in tre categorie: da una parte quelli chiusi ("Passaggio") che, in quanto tali, hanno necessità di essere "ricomposti" in sede musicale da Berio, dall'altra quelli aperti ("Laborintus II") che proprio perché aperti (musicalmente precomposti) si prestano integralmente ad un'appropriazione musicale, dall'altra ancora quelli che, più semplicemente, sono classicamente citati ("Purgatorio de l'Inferno" in "Epifanie").

Questo testo, che viene ripercorso dai cantanti in maniera circolare una ventina di volte, ha fondamentalmente tre temi che corrispondono alle tre strofe: il "principio", il "mezzo", la "fine". Le lingue usate vanno dal latino al tedesco, dall'inglese al francese e naturalmente all'italiano.

Il testo è formato da una serie di citazioni che vanno dall'inizio del "Vangelo secondo Giovanni" ad un verso di una poesia di Eliot, da un verso dell'Inferno di Dante all'inizio del Manifesto comunista, da alcune parole di un saggio di Barthes su Bataille alle tre parole che venivano dopo la "Z" nell'antico alfabeto italiano: i segni "ette, conne, ronne" (cui il titolo A-RONNE che starebbe per "dall'A alla Z").

Dalla lettera "A" che forma i primi suoni originari, che poi a loro volta danno luogo alle parole tedesche "am anfang" (in principio), viene esposto tutto il tema del "principio".

"In principium erat verbum" dice il vangelo di Giovanni, ma quel "verbum" originario era nient'altro che un suono e quindi come tale indicibile. Ma ecco che il principio dell'umanità, con una "sineddoche" efficace, diventa il principio dell'uomo in quanto corpo ("nel mio principio") ed il suono (verbum), elemento fondamentale del moto dell'universo, viene trasformato nella materia fondamentale del corpo: la carne ("in principio è la mia carne"). "Erat" si trasforma in "è" in quanto il soggetto è l'io vivente. Nelle altre due strofe la frase diventa "in principio è la mia boc-

ca" (l'organo fisico della parola).

Mentre la prima strofa ha come unico tema quello del "principio", la seconda contiene anche il tema della prima oltre quello proprio, e la terza strofa, "la fine", contiene tutti e tre i temi in maniera circolare in una specie di rondeau accentuato da una particolare punteggiatura, del resto spesso usata da Sanguineti, costituita quasi esclusivamente dai "due punti" che "aprono" la conclusione e al tempo stesso rimandano al principio come una specie di canone rotatorio e senza fine.

Il mezzo è il "mezzo del cammino" ma è anche il "corpo", è "l'anus", è "le phallus", mentre la fine (forse anche "il fine"?) è la musica: "in my end is my music"; "e con ciò ho detto tutto" sembra dire Sanguineti quando termina con "ette, conne, ronne:". "E subito riprende il viaggio" (tanto per fare una citazione ungarettiana), un nuovo ciclo riprende come un nuovo organismo, uguale ma al tempo stesso diverso e comincia, cresce, muore...

Quale migliore "materiale", nel senso moderno, da sviluppare in musica?

A-RONNE, a livello musicale, nasce dall'esperienza precedente di "Sequenza III" per voce sola, su testo di M. Kutter e, come quel primo caso, si può riassumere con una semplice frase dello stesso Berio: "Anche gli stereotipi del linguaggio e dei comportamenti vocali in genere possono diventare la base di un discorso musicale fatto, appunto, di luoghi comuni"⁽⁶⁾ (Berio 1979).

Sempre negli anni '70 lo stesso Sanguineti del resto era molto vicino ai "luoghi comuni del quotidiano", basti osservare la raccolta "Postkarten", 67 cartoline poetiche piuttosto stravaganti, dove però "la casualità turistica e l'abbandono al fluire degli accadimenti obbediscono... come sempre nella minuscola epica del quotidiano sanguinetiano, al ferreo controllo strutturale di un'intelligenza letteraria di prim'ordine: che sa quello che vuole e come lo vuole"⁽⁷⁾.

Una cartolina di quella raccolta recita paradossalmente: "Raccomando ai miei posteri un giudizio distratto, per i poeti del mio tempo / perché fu il tempo, dicono, della distratta percezione".

Dice Berio: "... preferisco definire questo lavoro un documentario su una poesia di E. Sanguineti... (la poesia) non è trattata come un testo da mettere in musica, ma piuttosto come un testo da analizzare e come un generatore di situazioni vocali e di espressioni diverse... Il senso musicale di A-RONNE non risiede dunque negli episodi cantati ma nel rapporto che viene istituito fra un testo scritto e una "grammatica" di comportamento vocale, fra una poesia che resta sempre fedele ai suoi vocaboli e una articolazione vocale che ne modifica continuamente il senso e gli aspetti referenziali. Avviene cioè che le due dimensioni (quella del testo scritto e quella del comportamento vocale) interagiscono in maniera sempre diversa, producendo significati sempre nuovi"⁽⁸⁾.

L'interpretazione musicale del testo offre un ventaglio di situazioni riconducibili a comportamenti, sentimenti e stati d'animo elementari, banali, riconoscibili da tutti: discorsi in piazza o tra amici, in caserma, in confessionale, nell'atto sessuale etc...

Il segno della parola acquista l'ulteriore dimensione dinamica che ha nella realtà, la polisemanticità legata ai gesti verbali: è la parola stessa che diventa opera aperta ed estremamente ambigua, equivoco della comunicazione non sempre disvelabile. È questo certamente il modo migliore perché la musica si appropri in maniera "musicale" della parola poetica.

Gli interpreti vocali, non casualmente, sono gli "Swingle II" un gruppo vocale eclettico non legato solo alla musica colta ma anche al jazz e al teatro (una prima versione radiofonica di A-RONNE era addirittura affidata alla voce di 5 attori). L'inizio è caratterizzato da una voce che sulla vocale -A- intona un intervallo di terza minore discendente, una specie di richiamo seguito da altri sovrapposti.

Si nota subito la stratificazione verticale di tutta la prima strofa. I gesti sono fondamentalmente di richiamo, di annunciazione, il tono è incisivo, ma poi assume carattere di presa in giro (risate), quindi si trasforma in antifonale: da un lato una voce maschile con intonazione dittatoriale ("nel mio principio!") dall'altra il resto del coro.

A questo punto c'è un'ulteriore scomposizione dei fonemi in suoni gutturali che formano una specie di meccanismo ritmico che si muove con cadenza ossessiva.

Su questo ritmo la stessa frase è proferita da una voce femminile implor-

rante contrappuntata da una voce maschile che cerca faticosamente di partorire dei fonemi.

Si passa alla seconda sezione, al "mezzo", l'atmosfera cambia totalmente, tutto è sussurrato, emerge il suono della salivazione e di un parossistico mastichio: atmosfera da complotto. Le voci, una alla volta, si staccano dal gesto precedente e "cantano" il testo con note spezzate contrappuntandosi l'un l'altro. Da questo tessuto sonoro emerge una voce bassa, da confessore, che ripete in maniera circolare e veloce la sezione, le altre voci diventano quindi un coro polifonico con inflessioni jazzistiche. Alla prima voce bassa si aggiunge un'altra voce maschile che scandisce il medesimo testo con un tempo più lento creando un effetto asincronico incalzante.

La salmodia si interrompe mentre le altre voci continuano e altre due voci riprendono il testo della prima sezione. A questo punto una voce canta ritmicamente solo le prime sillabe di ogni parola dell'ultima sezione, mentre un'altra voce in sottofondo canta le vocali, sempre dell'ultima sezione, con note legate. Le altre voci poco a poco si sovrappongono con una rete sempre più fitta di consonanti e vocali prese, ad esempio, solo dalla prima parola di ogni verso piuttosto che dall'ultima. L'effetto che ne viene fuori è una disgregazione di tutte le parole in consonanti e vocali mischiate insieme e poi riproposte in maniera casuale.

Viene in mente un aforisma di Tristan Tzara a proposito del teatro dadaista: "Gettate tutti i vocaboli in un cappello, tirateli fuori a uno a uno, ed ecco la poesia dadaista".

Oltre l'apparenza però le procedure di Berio sono estremamente rigorose, come si era del resto osservato per Sanguineti, e la scomposizione e intersecazione dei fonemi ubbidisce a delle regole precostituite precise.

Dal tappeto sonoro emerge una voce femminile che grida istericamente: "In my beginning: aleph: is my end:".

Il procedimento si fa sempre più polifonico anche nel senso della polisemanticità simultanea (una sorta di sviluppo verticale, una "progressione semantica in senso armonico" si potrebbe definire); "aleph is my end" diventa "a-e-i-ai-e" in un primo attore intersecato con un secondo che "suona": "-l-ph-s-m-nd-"... e la frase viene ricostruita nonostante la separazione fra vocali e consonanti (il suono e il timbro insieme ridiventano il messaggio).

Il testo continuerà ad essere percorso a spirale; le tre sezioni, come si era prima accennato, si succedono così: 1-2-1/2-1/2/3; dove nella terza sono contenute, come si è visto anche nel testo, le altre due.

Le modalità sono sempre diverse e non ci soffermeremo oltre a descriverle poiché ci sembrano sufficienti, come esemplificazione, quelle di cui si è parlato.

I pochi minuti di musica presi in considerazione (circa 8 minuti su oltre 30') sono solo un esempio necessario per illustrare le modalità con cui il musicista Berio si appropria del testo del poeta Sanguineti come "materiale" e ne genera un'interminabile serie di "comportamenti umani" che non perdono per un solo istante la valenza di segni musicali e di segni poetici.

⁽¹⁾ E. Hanslick: *Il bello musicale* (Martello)

⁽²⁾ S. Langer: *Sentimento e forma* (Feltrinelli)

⁽³⁾ Dalmonte, Lorenzini, Azzaroni, Frasnèdi: *Il gesto della forma* (Arcadia)

⁽⁴⁾ Berio (1974)

⁽⁵⁾ Dalmonte, Lorenzini: *op. cit.*

⁽⁶⁾ Berio (1979)

⁽⁷⁾ M. Lunetta: *Postkarten da Sanguineti* (Rinascita 26-5-1968)

⁽⁸⁾ Berio: libretto allegato al disco "Decca" - *Swingle II* (1976)

A-RONNE

1. a: ah: ha: hamm: anfang:
in: in principio: nel mio
principio:
am anfang: in my beginning:
ach: in principio erat
das wort: en arche en:
verbum: an anfang war: in principio
erat: der sinn: caro: nel mio principio: o logos: è la mia
cane:
am anfang war: in principio: die kraft:
die tat:
nel mio principio:

2.
nel mezzo: in medio:
nel mio mezzo: où commence?: nel mio corpo:
où commence le corps humain?
nel mezzo: nel mezzo del cammino: nel mezzo
della mia carne:
car la bouche est le commencement:
nel mio principio
è la mia bocca: parce qu'il y a opposition: paradigme:
la bouche:
l'anus:
in my beginning: aleph: is my end:
ein gespenst geht um:

3.
l'uomo ha un centro: qui est le sexe:
en meso en: le phallus:
nel mio centro è il mio corpo:
nel mio principio è là mia parola: nel mio
centro è la mia bocca: nella mia fine: am ende:
in my end: run: is my
beginning:
l'âme du mort sort par le pied:
par l'anus: nella mia fine
war das wort:
in my end is my music:
ette, conne, ronne:

Edoardo Sanguineti

