

Musica & Arte

QUADERNI del MUSEO TEATRALE alla SCALA

Scala

la Stagione 1996/97

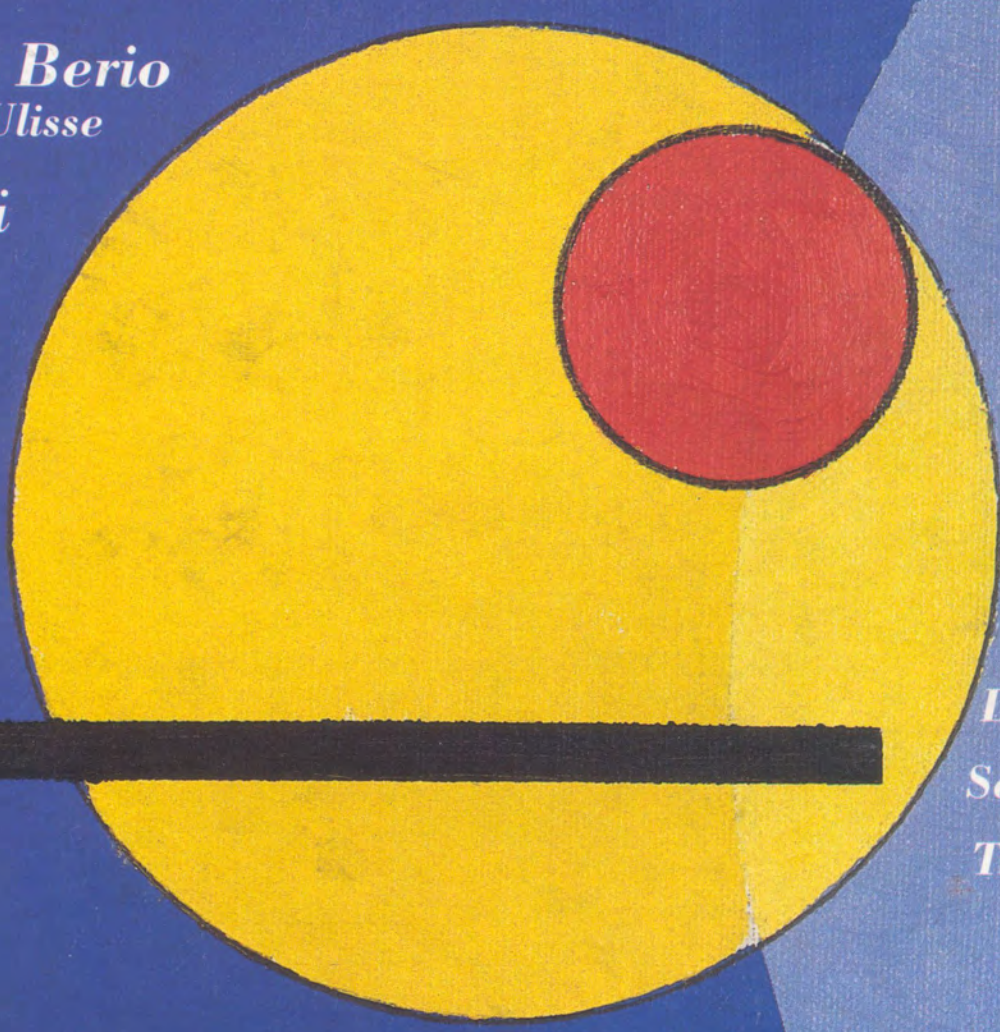
Anni '60

la rivoluzione annunciata

Outis di Berio

il mito di Ulisse

*I balletti
di Verdi*



Veronesi

Afeltra

Bolchi

Barrault

De Grada

Sanguineti

Tranfaglia

Girardi

Medail

3

agosto '96

Studio di Fonologia della RAI: i pionieri di Milano

di Francesco Leprino

Tra la fine degli anni Cinquanta e la fine dei Sessanta la vita dello Studio di Fonologia della RAI di Milano coincide con una stagione fondamentale dell'attività di compositori quali Luciano Berio, Bruno Maderna e Luigi Nono; è un periodo di grande entusiasmo per la ricerca e di grande comunicazione umana fra gli attori della sperimentazione con le nuove macchine.

Dopo il «concretismo» dello Studio di Parigi e il «purismo» di quello di Colonia, lo Studio di Milano nasce, per contrasto, con un atteggiamento fortemente empirico e privo di ogni preconcetto o determinismo estetico, anche se i suoi fondatori si erano formati su quelle premesse. Il gruppo di Colonia vedeva nell'elettronica una possibilità di fare *tabula rasa* della tradizione storica, secondo i dettami post-darmstadtiani, attraverso il perverso meccanismo della «disciplina del 12» (ossia della dodecafonia). In comune c'era la necessità di un nuovo approccio al materiale, che uscisse da una logica di considerazione lineare del tempo, mentre a caratterizzare gli intenti di Berio e Maderna c'era la necessità di superare l'*impasse* dello strutturalismo, che costituiva la spinta principale verso la sperimentazione elettronica di quegli anni. «L'incontro col mezzo elettronico determinò un vero e proprio rovesciamento delle mie relazioni col materiale musicale» diceva Maderna a Darmstadt nel 1957. Il gruppo di Milano era ben



conscio della necessità di restare collegato alle funzioni linguistiche ed estetiche della tradizione musicale ma, al tempo stesso, la «libertà di sbagliare» lo spingeva verso la sperimentazione pura: «Decisi di abbandonarmi alla mia intuizione musicale, piuttosto che lasciarmi guidare da considerazioni razionali» diceva ancora Maderna, rivelando intenzioni divaricanti rispetto al gruppo tedesco.

Intanto il quinto piano del palazzo della RAI di Corso Sempione a Milano era inconsapevole, all'inizio degli anni Cinquanta, del suo immediato destino, impegnato com'era a produrre effetti, rumori, ambientazioni musicali... Inconsapevole che da produttore di arredamenti sonori si sarebbe trasformato in produttore di

oggetti estetici. Ed ecco che gli oscillatori dello Studio di

Fonologia si attivano con spirito pionieristico, con intensa dimensione progettuale. Tale spirito contagia, oltre che musicologi come Piero Santi o Luigi Rognoni, che danno il loro contributo, anche gli animatori tecnici dello Studio, il fisico Alfredo Lietti (progettista-inventore delle apparecchiature richieste dai musicisti, a cui si deve un utilissimo «amplificatore a soglia», apparecchio in grado di selezionare e far passare solo i segnali che superano una certa dinamica) e il tecnico Marino Zuccheri.

A favorire la nascita del Centro non è secondario che negli anni Cinquanta la radio avesse ancora una funzione preminente come mezzo di comunicazione e formazione, in assenza della televisione che, di lì a un decennio, avrebbe spostato l'asse di attenzione e avrebbe demandato ai «funzionari» l'attiva sopravvivenza di un'esperienza sviluppatasi per volontà dei musicisti.

«Avevamo solo un oscillatore e un paio di filtri, non strumenti musicali, ma strumenti di misura» dice Zuccheri. «Tutto andava a finire su un nastro: si faceva un anello, veniva eliminata la testina di cancellazione e si sovraregistrava». La possibilità del montaggio, di oltrepassare i limiti della sequenzialità dell'esecuzione dal vivo, di trovare suoni prodotti dalla macchina era un bisogno ormai impellente, e già i

pionieristici studi di Parigi e Colonia avevano aperto una corsa la cui staffetta era stata raccolta dal trentenne Luciano Berio e dal trentacinquenne Bruno Maderna, che si possono considerare i fautori unici della «nobilitazione» delle apparecchiature di Corso Sempione. La presenza di Berio, che già lavorava in qualità di consulente musicale alla RAI, sperimentando con onde, rumori e magnetofoni per «condire» le trasmissioni di effetti sonori vari, è determinante, così come determinante è l'apporto dell'agente esterno Maderna che, spesso impegnato in campo europeo come direttore, portava dai suoi viaggi le novità della ricerca.

La data ufficiale di attivazione dello Studio di Fonologia è il 1956 (l'anno della composizione di *Gesänge der Jünglinge* di Stockhausen), ed è a 4 mani che Berio e Maderna realizzano il primo brano prodotto dallo studio, *Ritratto di città*, un collage della vita sonora di una città (Milano, naturalmente) lungo il corso di una giornata. Un'opera radiofonica quindi, la cui tradizione sarà continuata da Maderna con *Don Perlimplín* (1961), *Ritratti di Erasmo* (1970) e *Ages* (1972). *Ritratto di città*, al cui testo collabora l'allora giovane Roberto Leydi, è il frutto di 14 giorni e 14 notti di lavoro quasi ininterrotto che si giustifica solo con l'ansia della scoperta della nuova dimensione, della sindrome del navigatore in vista della nuova isola. I suoni concreti sono registrati a Milano, ma i suoni elettronici sono costituiti dal «cascame» su nastro, come lo definiva Maderna, portato da

quest'ultimo dagli Studi di Colonia. Un ritratto sonoro forse ancora ingenuo, contagiato dagli esperimenti parigini di Schaeffer... Una sorta di poema radiofonico con una voce recitante che racconta diacronicamente lo svolgersi della vita della città. Il primo approccio col nuovo eccitante mezzo è quindi un documentario, una forma coniata da un linguaggio visivo, una forma che può esprimersi con la tecnica del montaggio: il nastro magnetico come la pellicola cinematografica. Berio e Maderna registi di un *reportage* sonoro in un nuovo linguaggio. Questa propensione al montaggio documentario sarà una delle costanti di Berio: si pensi a *Thema*, *Visage* e, ancor di più, all'opera radiofonica *A-Ronne*.

Ma accanto alla produzione «ufficiale» lo Studio, con l'ausilio di Berio, continua a produrre commenti elettronici per sceneggiati tratti da George Bernard Shaw M. Maeterlinck, R. L. Stevenson... Questi «intermezzi» per la radiofonia trasformavano l'espressività del mezzo elettronico in banco di prova per la conversione stilizzata musicalmente dei suoni del reale. Ecco le produzioni fondamentali dello Studio di Fonologia, nel periodo preso in esame, dalla seconda metà degli anni Cinquanta ai primi anni Settanta. La precisione delle date è in qualche caso approssimativa, poiché i diversi documenti (cataloghi, monografie, discografie, nastri) recano notizie a volte discordanti:¹

1954: *Sequenze e strutture* (Maderna); 1955: *Ritratto di città* (Berio-Maderna), *Mutazioni*

(Berio); 1956: *Notturmo* (Maderna); 1957: *Perspectives* (Berio), *Syntaxis-Musica su due dimensioni* (Maderna); 1958: *Continuo* (Maderna), *Texte I* (Boucorechliev), *Scambi* (Pousseur), *Fontana Mix* (Cage), *Thema. Omaggio a Joyce* (Berio); 1959: *Differences* (Berio); 1960: *Momenti* (Berio), *Dimensioni II. Invenzione su una voce* (Maderna), *Omaggio a Emilio Vedova* (Nono), *Collage II* (Clementi); 1961: *Visage* (Berio), *Don Perlimplín-Serenata III* (Maderna); 1962: *Le rire. Ritratto di Marino Zuccheri* (Maderna); 1964: *La fabbrica illuminata* (Nono); 1965: *Atomtod* (Manzoni); *Musik zu «Die Ermittlung»* (Nono); 1966: *Ricorda cosa ti hanno fatto ad Auschwitz-A floresta é jovem e cheia de vida* (Nono); 1967: *Per Bastiana-Tai-Yan Cheng (L'Oriente è rosso)* (Nono), *Collage III (Dies Irae)* (Clementi); 1968: *Contrappunto dialettico alla mente* (Nono); 1969: «*Musica-Manifesto n°1: Un volto del mare-Non consumiamo Marx*» *Musiche per Manzù* (Nono); 1970: *Y entonces comprendió* (Nono), *Parole da Beckett* (Manzoni); 1971: *Tempo libero* (Maderna); 1972: *Venetian Journal-Ages* (Maderna); *Como una ola de fuerza y luz* (Nono).

Mutazioni e Perspectives, i primi brani elettroacustici di Berio, sono nell'orbita del divisionismo e puntillismo postweberniano, così come *Notturmo* (che conia il suo titolo dalle ore della giornata in cui è stata realizzata), prima composizione elettronica «ufficiale» di Maderna, costruita sul filtraggio di bande di rumore bianco, mentre il successivo *Syntaxis* si contrappone alla concezione strutturalista, diventando un esempio di pura



sperimentazione col mezzo («L'ho composto scegliendo di volta in volta l'effetto ottimale prodotto dalla materia sonora» diceva Maderna). *Musica su due dimensioni* è uno dei primissimi esempi di «live electronics» *ante litteram* (ma già nel 1952 Maderna aveva composto una prima versione del brano, per flauto, percussioni e nastro) in cui al tecnico alla consolle (sempre il fido Zuccheri) è attribuita la stessa dignità esecutiva del solista al flauto.

Kontakte di Stockhausen (prodotto a Colonia) parte dalle stesse premesse, ma verrà elaborato l'anno successivo, ed è l'esempio che viene additato come punto di svolta della musica elettronica nel guardare all'interazione con lo strumento acustico. Nel successivo *Continuo* Maderna raggiunge un ulteriore grado di maturità nell'utilizzo del mezzo: dalla manipolazione dei suoni del flauto, registrati da Gazzelloni, si giunge, attraverso ventidue momenti di ulteriore trasformazione, a un *continuum* di differenti densità sonore, iniziando la consuetudine dell'elaborazione elettronica di un materiale non sintetico (*Serenata III*, del 1961, è una composizione elettronica completamente costruita con i suoni acustici della marimba e del flauto).²

Differences (1959) di Berio, per 5 strumenti a nastro, nasce sull'esperienza delle «due dimensioni» di Maderna, ma è *Thema. Omaggio a Joyce*, dello stesso anno, la composizione che nella seconda metà degli anni Cinquanta maggiormente caratterizza la produzione dello Studio di Fonologia.³ Il testo di *Thema* è tratto dall'inizio del



capitolo delle Sirene (l'XI) dell'*Ulisse* di James Joyce, con una voce femminile elaborata elettronicamente che recita il testo nell'originale inglese e nelle traduzioni in francese e italiano. Berio non mira tanto alla ricerca di soluzioni tecnico-linguistiche

radicalmente nuove, se non nella loro interazione con gli aspetti fonetici del testo, nella messa in evidenza delle potenzialità musicali del singolo fonema. Il compositore ligure, a differenza di Stockhausen, si collega alla tradizione, nel tentativo di



Nella pagina a fronte, L'ora del sandwich di Valerio Adami (1963).

«rendere la parola capace di assimilare e di condizionare completamente il fatto musicale» (Luciano Berio, *Poesia e musica*, in «Incontri musicali», 3/1959). Berio individua nella *fuga ad canonem* il procedimento musicale usato da Joyce per strutturare il capitolo. La voce registrata dall'inglese viene moltiplicata per tre, quindi ognuna delle tre voci risultanti è differenziata nei suoi rapporti temporali e dinamici. Il testo francese è letto da una voce femminile e una maschile, mentre quello italiano utilizza a sua volta tre differenti voci. Tale diversità di trattamento è dovuta al fatto che il francese, e ancor più l'italiano, possiedono un'efficacia onomatopeica inferiore a quella dell'inglese.

Berio, attraverso l'elaborazione elettronica, giunge a rendere indistinti i passaggi fra una lingua e l'altra, in favore di un'unica funzione musicale: «un tessuto polifonico che non vuole significare altro che la sua stessa struttura» (Berio, *ibidem*). Le parole del testo inglese sono classificate in «accordi», secondo una «serie» di colori vocali. Così il suono della «S» è una sorta di tonica timbrica di tutto il pezzo. Il testo francese, non avvertibile come tale, è utilizzato come «modello di modulazione dinamica», mentre nel testo italiano è evidenziata la consonante «R» della frase «morbida parola».⁴

Le vicende dello Studio di Fonologia, nella seconda metà degli anni Sessanta, sono caratterizzate dalla figura di Luigi Nono, che vi realizza tutte le partiture elettroacustiche di

quel periodo: *La fabbrica illuminata* (1964), opera in cui convivono tre diverse fonti sonore (il materiale concreto registrato nella «fabbrica», il materiale elettronico e le voci umane); la «composizione stereofonica» (la definizione è di Nono) *Contrappunto dialettico alla mente* (1968), brani come *A floresta é jovem e cheia de vida* (1966), *Per Bastiana...* (1967), *Non consumiamo Marx* (1969), *Y entonces comprendió* (1970), *Como una ola de fuerza y luz* (1972), tutti lavori che, oltre all'impegno politico di Nono espresso anche in termini di materiali concreti utilizzati, sono caratterizzati dal connubio strumenti-elettronica. Altri brani del compositore veneziano verranno prodotti negli anni successivi nello Studio milanese, dalle elaborazioni per l'opera *Al gran sole carico d'amore a Für Paul Dessau, ...sofferte onde serene...* e *Con Luigi Dallapiccola*, brano del 1979 in cui si utilizzano apparecchiature elettroniche dal vivo, e in cui il «live electronics» ha già assunto le sembianze che conosciamo.

Nono abbandonerà lo Studio milanese qualche tempo prima del suo smantellamento, anche su suggerimento del presidente Zuccheri, continuando la sua sperimentazione nello Studio di Freiburg. «Con Nono» dice Zuccheri «parlavamo in dialetto, facendo parte della Serenissima, io istriano, lui veneziano; due anni prima della chiusura gli consigliai: cercati un altro posto, perché qui si mette male... Con Luigi si discuteva molto, le idee nascevano lì per lì, come del resto era avvenuto in precedenza con Maderna e Nono».

Dopo Berio la direzione dello Studio di Fonologia è assunta per altri due o tre anni da Renzo Dall'Oglio, allievo di Maderna a Venezia; quindi, intorno al 1968, passa ad Angelo Paccagnini. Lo Studio si chiude di fatto (anche se non ufficialmente) il 28 febbraio 1983 (precedente sintomatico di future chiusure di strutture, spazi e orchestre a Milano), giorno del (forzato) pensionamento della sua memoria storica, ossia del tecnico Marino Zuccheri, che ne aveva seguito le vicende fin dal primo giorno e lascerà in un grande armadio che copre un'intera parete i nastri testimonianti l'esperienza dei quasi trent'anni di questa attività, purtroppo, ormai, storicizzata.

Note

1. La Sede RAI di Milano pubblicherà in autunno un catalogo completo del materiale prodotto nello Studio di Fonologia, colmando finalmente una lacuna e rendendo così disponibile tale patrimonio agli studiosi e, si spera, anche agli ascoltatori.
2. Ci sembra interessante segnalare che sette brani elettronici di Maderna, che costituiscono la produzione di questo periodo, sono stati recentemente pubblicati in CD dalla etichetta Stradivarius (STR 33349), dopo una operazione di restauro dei nastri a cura dello Studio AGON di Milano.
3. Questa composizione e altre prima citate si potranno ascoltare nel concerto del prossimo 14 ottobre a Milano, nell'ambito del «Festival Berio» di Milano Musica.
4. Lo stesso Berio, che di recente ha restaurato, con leggere modifiche, il nastro presso lo Studio Tempo Reale di Firenze, aveva scritto una analisi dettagliata del brano, a cui rimandiamo il lettore (*Poesia e musica - un'esperienza*, in *La musica elettronica*, Ed. Feltrinelli, Milano 1976).