

Roberto DOATI

LA MESSA IN SCENA DELLA PAROLA: «THEMA (OMAGGIO A JOYCE)» DI LUCIANO BERIO

Roberto Doati

Conservatorio “Niccolò Paganini” - Genova
Scuola di Musica Elettronica
info@robertodoati.com

Résumé

L'utilisation de la voix dans les pièces de Luciano Berio tourne autour de quatre éléments : une conception théâtrale de la voix, le recours au support radiophonique, le refus d'une conception du langage envisageant de façon dichotomique le son et le sens, l'utilisation de la technologie électronique. L'œuvre *Thema (Omaggio a Joyce)* (pour bande magnétique, avec la voix de Cathy Berberian lisant le texte de James Joyce), considéré par l'auteur comme un « exercice téméraire dans une direction hétérodoxe », est analysée au fil de son processus de création en mettant en relief les sources littéraires et linguistiques qui ont guidé les choix de Berio.

Abstract

The use of voice in most of Luciano Berio's works revolves around four elements: a theatrical concept of voice, the radio studio and diffusion, the rejection of a dualistic concept of language that puts sound on one side and sense on the other, the use of electronic technology. *Thema (Omaggio a Joyce)* (for magnetic tape, with the voice of Cathy Berberian on James Joyce's text), considered by his author as a “reckless exercise in a heterodox direction”, is analyzed through its compositional process highlighting the literary and linguistic sources that influenced Berio's choices.

L'uso della voce nelle opere di Luciano Berio ruota intorno a quattro elementi:

1. Una concezione teatrale della voce.

«Le grandi esplorazioni musicali, da Monteverdi a Schoenberg e ai giorni nostri, sono spesso avvenute sotto l'ombrello protettivo della parola cantata (o quasi cantata) che, qualunque fosse la natura e la complessità del processo musicale, garantiva comunque un senso» (Berio 1993: 22). «La musica vocale, ha dichiarato Berio una volta, è una “messa in scena della parola”». (SANGUINETI 1995: 74)

2. Il mezzo radiofonico.

«È curioso notare come in questi ultimi trent'anni le idee su un'arte e su un'estetica radiofonica non abbiano ancora potuto fissarsi in termini precisi e come l'esperienza passata non abbia fruttato che rare e generiche conclusioni che potessero costituire la base di una eventuale grammatica radiofonica». (BERIO 1956: 108)

3. Il linguaggio.

«[...] globalità dell'espressione vocale [...] rifiuto di una concezione dualistica del linguaggio [...] che pone il suono da una parte e

il senso dall'altra [...]» (BERIO 1995: 103). Possiamo dire che gran parte della produzione vocale di Berio degli anni '50 e '60 (esclusi i *Folk Songs*) derivi esclusivamente dal rifiuto di questa concezione dualistica. «[La musica vocale] mima e descrive “quel prodigioso fenomeno che è l'aspetto centrale del linguaggio: il suono che diventa significato”». (SANGUINETI 1995: 74)

4. L'elettronica.

Nel 1977, coinvolto dall'amico Pierre Boulez nell'avventura dell'IRCAM (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique), realizza lo spettacolo audiovisivo “La Voix des voies” da cui l'elettronica emerge come immagine universale.

L'opera che ho scelto per questa presentazione¹, *Thema (Omaggio a Joyce)* (1958) su testo di James Joyce per voce elaborata su nastro magnetico, è paradigmatica della pratica musicale di Berio sulla parola che si accosta perfettamente, come ha fatto notare Enzo Restagno (RESTAGNO 1995: 25), a quanto James Joyce fa dire a Stephen nel capitolo XV di *Ulysses* (Circe): «So that gesture, not music, not odour, would be a universal language, the gift of tongues rendering visible not the lay sense but the first entelechy, the structural rhythm». (JOYCE 1922: 411)

Ma è doveroso almeno menzionare sei altre composizioni esemplari della messa in scena della parola in Berio: *Chamber Music* (1953) per voce, violoncello, clarinetto, arpa su testo di Joyce, *Epifanie* (1959-61) per voce e orchestra su testi di Joyce, Pound, Machado, e altri, *Circles* (1960) per voce, arpa e 2 percussionisti su testo di E.E. Cummings, *Visage* (1961) per voce e suoni elettronici su testi inventati, *Sequenza III* (1965-66) per voce sola su testo di Markus Rutter, e *a-ronne*² (1974) per 5 attori o 8 cantanti (1975)³ su testo di Edoardo Sanguineti.

Il testo su cui lavora Berio è una porzione (circa la metà) di quella che lo stesso Joyce definisce un'*ouverture* al capitolo XI di *Ulysses* (Sirens) (non a caso quello dedicato alla Musica⁴), in cui viene descritto il pranzo di Leopold Bloom all'Ormond bar, contornato da un'infinità di suoni: voci delle “sirene” Kennedy e Douce (le bariste), degli avventori, di bicchieri, stoviglie, posate, canzoni suonate al pianoforte del pub (fra cui *The Rose of Castille*), gli zoccoli dei cavalli dall'esterno. Un esempio di quello che oggi definiremmo *paesaggio sonoro* (SCHAFER 1977).

Bronze by gold heard the hoofirons, steelyringingImperthnthn thnthnthn.
Chips, picking chips off rocky thumbnail, chips.
Horrid! And gold flushed more.
A husky fifenote blew.
Blew. Blue bloom is on the.
Goldpinnacled hair.
A jumping rose on satiny breast of satin, rose of Castile.
Trilling, trilling: Idolores.
Peep! Who's in the ... peepofgold?
Tink cried to bronze in pity.
And a call, pure, long and throbbing. Longindying call.
Decoy. Soft word. But look: the bright stars fade.
Notes chirruping answer.
O rose! Castile. The morn is breaking.
Jingle jingle jaunted jingling.
Coin rang. Clock clacked.
Avowal. Sonnez. I could. Rebound of garter. Not leave thee. Smack. La cloche! Thigh smack. Avowal. Warm.
Sweetheart, goodbye!
Jingle. Bloo.
Boomed crashing chords. When love absorbs. War!
War! The tympanum.
A sail! A veil awave upon the waves.
Lost. Throstle fluted. All is lost now.
Horn. Hawhorn.
When first he saw. Alas! Full
tup. Full throb. Warbling. Ah,
lure! Alluring. Martha!
Come!
Clapclap. Clipclap. Clappyclap.
Goodgod henev erheard inall.
Deaf bald Pat brought pad knife took up.
A moonlit nightcall: far, far.
I feel so sad. P. S. So lonely blooming.
Listen!
The spiked and winding cold seahorn. Have you the?
Each, and for other, plash and silent roar.
Pearls: when she. Liszt's rhapsodies. Hissss.

In questa *ouverture* si trovano elencati i nuclei tematici e fonemici che nell'episodio saranno ripresi e sviluppati, incastonati o fusi nella narrazione. Da qui nasce l'idea di costruire una musica di parole e di creare significati diversi da quelli originali giocando con le sovrapposizioni.

Non erano ignoti a Joyce i principi formali della musica classica. Già il fatto di chiamare *ouverture* la parte "riassuntiva" che precede il capitolo ne è una chiara indicazione. Lo stesso Berio riconosce nello scrittore un'intenzione polifonica, data non tanto dalla sovrapposizione (la scrittura di Joyce, per quanto sperimentale, non sfugge alla sua tradizionale linearità), ma dall'intreccio di fatti e personaggi.

Berio parla di «[...] una tecnica narrativa che è stata suggerita a Joyce da un procedimento musicale tra i più classici: la *Fuga per canonem*» (BERIO 1976: 127). Questa affermazione deriva sicuramente da quello che per Berio ed Eco è stato il testo di riferimento su Joyce, cioè *James Joyce's "Ulysses": A Study* di Stuart Gilbert (GILBERT 1955) secondo il quale si possono individuare: i *soggetti* nelle bariste del bar Ormond, la *risposta* in Bloom, il *controsoggetto* in Boylan, e *episodi della fuga* negli altri personaggi:

The various themes are introduced in the fugal manner: the first, the *Subject*, is obviously the Sirens' song: the *Answer*, Mr Bloom's entry and monologue; Boylan is the *Counter-Subject*. The *Episodes* or *Divertimenti* are the songs by Mr Dedalus and Ben Dollard. The *Episodes*, *Subject*, *Answer* and *Counter-Subject* are often bound together contrapuntally in the narrative or in the texture of Mr Bloom's monologue [...] (GILBERT 1955: 253)

Lo stesso Joyce nel 1919 scrive in una lettera indirizzata a Harriet Weaver (responsabile della rivista *The egoist* e grande sostenitrice, anche finanziaria, di Joyce): «They are all the eight regular parts of a fuga per canonem: and I did not know in what other way to describe the seductions of music beyond which Ulysses travels» (ZIMMERMAN 2002: 1)⁵.

Nessuno, fra tutti i protagonisti dell'avanguardia musicale del XX secolo, è stato più influenzato e "attraversato" da Joyce, di John Cage. Comincia nel 1942 quando estrae un brano da *Finnegans Wake*, che aveva acquistato poco dopo la sua pubblicazione in forma di libro⁶ (1939), per una composizione per voce e pianoforte (percosso), *The Wondrousful Widow of Eighteen Springs* (1942), in cui il canto si basa su poche altezze e senza vibrato, quasi fosse un canto popolare. E finisce con *Muoyce II (Writing through Ulysses)*, per oratore e nastri magnetici (1992).

Difficile indicare con certezza quando Berio sia venuto a contatto per la prima volta con la scrittura di Joyce. Potrebbe essere stato durante la frequenza al corso di composizione tenuto da Luigi Dallapiccola a Tanglewood (USA) nel 1952⁷. Oppure il 28 ottobre dello stesso anno quando conosce un amico di Joyce degli anni di Zurigo, Otto Luening (MARTIN e BAUERLE, 1990), compositore che ascolta presso il Museum of Modern Art di New York in un concerto di musica elettronica (*tape music*). Fatto sta che il primo lavoro di Berio su testo di Joyce è *Chamber Music* (1953) per voce femminile, violoncello, clarinetto, arpa e prende il titolo dall'omonimo testo di Joyce di cui usa i testi I, XXXV, IX. Il secondo movimento (a 3' circa) è quasi interamente costruito su una sola nota e non è un caso: il testo di Joyce si intitola infatti "Monotone".

Ma sappiamo per certo che è l'amico Umberto Eco a fargli conoscere *Ulysses*, nel 1957. Eco ricorda che all'epoca Berio aveva già nella sua biblioteca il *Trattato di linguistica generale* di Saussure⁸, anzi fu proprio lui a farglielo conoscere⁹. Berio era infatti molto interessato alla linguistica e alla fonologia. Non a caso il centro RAI per la Musica Elettronica fondato da Berio e Bruno Maderna nel 1955, e che grande contributo darà al repertorio musicale del Secondo Dopoguerra, si chiamerà Studio di Fonologia Musicale.

Ma nessun trattato di linguistica, fonetica o fonologia poteva bastare per dare vita a *Thema* senza la voce e l'esperienza di Cathy Berberian. Il suo apporto è così importante per Berio da fargli dire che la sua voce era quasi come un secondo Studio di Fonologia (Berio 1981: 102).

Si è detto che Berberian e Berio hanno portato nella musica la "fisicità" della voce e della cantante.

Ancora nel 1969, intervistato da Leonardo Pinzauti, Berio affermava:

E poi mi interessano tutte le tecniche vocali autentiche, quelle cioè non influenzate dall'opera devastatrice e cretina delle canzonette della radio e della televisione [...] e dal "belcanto". Mi interessa a tutto quello che concerne la voce, alla voce non "impostata", alla voce nel microfono, che parla, che risuona nella testa, nel naso, nel petto e, si fa per dire, nell'utero... La musica non è la manifestazione sonora di un *codice*... è anche un fatto, espressivo, ovviamente, cioè un *codice di codici* – se si potesse dire così – o, anche, una polifonia di codici che talvolta entrano in conflitto fra loro. (PINZAUTI 1978: 103)

Mi preme qui ricordare un altro primato di Cage. Secondo Berberian (STOIANOVA 1985: 67) Berio scoprì le nuove possibilità vocali (in particolare quelle della stessa Berberian che era in grado di cantare in molte lingue e stili diversi) dopo *Aria* di John CAGE (1958) che fu il primo a lavorare con la cantante di origini armene. La partitura, in forma grafica (CAGE 1960), prevede 10 diversi stili, scelti liberamente dalla cantante, un testo in armeno, russo, italiano, francese, inglese e uno composto da parole risultanti dalla "arbitraria" concatenazione di vocali e consonanti.

Thema (Omaggio a Joyce) è considerato dal suo autore un «esercizio spericolato in direzione eterodossa» prodotto dalla preparazione della trasmissione radiofonica "Omaggio a Joyce: documenti sulla qualità onomatopeica del linguaggio poetico". Realizzata nel 1958 insieme a Umberto Eco non sarà mai mandata in onda¹⁰, ma grazie al lavoro e alla ferma volontà di Maddalena Novati, responsabile dell'Archivio di

Fonologia di cui ha curato il recupero e la catalogazione dei nastri, ci è giunto sotto forma di cd audio accompagnato da un volume che raccoglie testi storici e diversi importanti contributi di carattere musicologico (Aa.Vv. 2000).

La seguente descrizione del processo compositivo si basa su questo documento sonoro (d'ora in poi 'cd-NMR') e sul testo di Luciano Berio (BERIO 1976) da cui sono tratte le figure.

Il processo inizia con la "piana" lettura del testo joyciano da parte di Cathy Berberian (cd-NMR, traccia 26). Già questo primo ascolto mette in evidenza:

1. l'intenzione di Berio nella semplice sottolineatura della musicalità insita nel testo
2. l'importanza musicale della lettura (meglio: una vera e propria interpretazione) di Berberian, anche se talvolta è stato Berio a chiederle di insistere su certi suoni (in particolare la 's').

Sarà per questo, e per la ragione che nessuna lettura è una semplice traslazione neutrale di un testo scritto ma un vero atto creativo, che Berio, con l'occasione del riversamento digitale e del restauro¹², ha deciso di inserire in testa alla versione del 1958 la lettura "piana".

Vi sono, nella trasmissione di Eco e Berio, alcuni concetti che guidano la mano del compositore:

- l'onomatopea come bisogno di rifare la natura, come tecnica dell'evocazione
- la parola è in grado di avvolgere l'ascoltatore in un'aura di emozione
- il senso si scioglie nella musica
- la lingua inglese è la più ricca di onomatopee¹³.

[...] si tratta, in un certo senso, di una *Klangfarbenmelodie* nella quale l'autore [Joyce] ha anche voluto creare dei riferimenti con i più tipici artifici dell'esecuzione musicale: trillo, appoggiatura, martellato, portamento, glissando. [...]:

Impertthn thnthn. trillo
Chips, pickings chip. staccato
Warbling. Ah, lure. appoggiatura
Deaf bold Pat brought pad knife took up. martellato
A sail! A veil awave upon the waves glissando
(BERIO 1976: 127).

Non ci è dato sapere se Eco e Berio avessero avuto fra le mani lo studio di Stuart Gilbert, la cui 4.a edizione esce proprio nel 1958, ma leggendo quanto scrive lo studioso e amico di Joyce risulta verosimile sia questa la fonte dell'annotazione di Berio (anche se riferite ad altri passi del capitolo):

Of the hundreds of musical forms verbally reproduced in the course of this episode [The Sirens] I select a few to illustrate the lines on which Joyce has set his Canto of the Sirens to unheard music "of some eccentric kind". Mr Bloom thinks of the days to come when Marion's lovers will have abandoned beauty in decay. "Leave her: get tired. Suffer then. Snivel. Big Spanish eyes goggling at nothing. Her wavyavyeavyheavyeavyevyevy hair un comb : 'd." The last phrase here is a *trillando*, and the word *uncombed* is written exactly as a singer might have to enounce it at the close of a cadence.
"Will? You? I. Want. You. To" is a *staccato* effect; "luring, ah, alluring" an *appoggiatura* (an ornamentation of the basic word *luring*). The triumphant knock of Boylan, the "cock o' the roost", sounds *martellato*: "One rapped on a door, one tapped with a knock, did he knock Paul de Kock, with a loud proud knocker, with a cock carracarracarra cock. Cockcock." Miss Mina Kennedy bending across the counter whispers *sordamente* to the "gentleman with the tankard" that the singer is Ben Dollard. There are several *portamento* or *glissando* effects, the words slide on into one another, as in "Rain. Diddle, iddle, addle, oodle, oodle". There is the rhythm, sound and form of a *rondo* in the passage : "From the saloon a call came, long in dying. That was a tuning-fork the tuner had that he forgot that now he struck. A call again. That now he poised that it now throbbled. You hear? It throbbled, pure, purer, softly and softlier its buzzing prongs. Longer in dying call." (GILBERT 1955: 254-255)

Non sorprende che un letterato quale Gilbert tragga i termini di un confronto testo - linguaggio musicale dal glossario accademico, ma se notiamo bene molte delle onomatopee di Joyce sono non-lessicali, evocano non tanto articolazioni musicali, quanto le sorgenti sonore descritte nel testo; quindi più rumori che musica (FISCHER 1990: 45)! *Impertthn thnthn*, per esempio, rappresenta lo sbuffare dei cavalli, non un'alternanza di note musicali.

Non è un caso che proprio nel capitolo XI, Joyce scriva: «There's music everywhere. Ruttledge's door: ee creaking. No, that's noise» (JOYCE 1922: 270).

Lo stesso Berio d'altra parte aggiunge: «Ma questi riferimenti [ai più tipici artifici dell'esecuzione musicale] hanno un significato assai relativo di fronte alle possibilità di analisi, di scomposizione e sintesi dei mezzi elettronici» (BERIO 1976: 127). Soprattutto, aggiungiamo noi, per una cultura come quella della musica elettroacustica che a partire dall'abbattimento definitivo di ogni distinzione fra suono e rumore ad opera del futurista Luigi Russolo (RUSSOLO 1916), prosegue con l'esperienza della *Musique Concrète* di Pierre Schaeffer, che nell'immediato II Dopoguerra rende nobile ogni materia sonora, di qualunque natura essa sia.

A questo punto Berio si dedica all'applicazione delle tecniche con i mezzi messi a disposizione dallo studio della RAI. Il primo esperimento lo realizza con una semplice polifonia a tre voci (ma la voce registrata è una sola ed è sempre quella di Berberian, in inglese). Ogni registrazione viene alterata nel tempo (leggeri rallentandi) e soprattutto in dinamica (cd-NMR, traccia 33), come illustrato in figura 1.

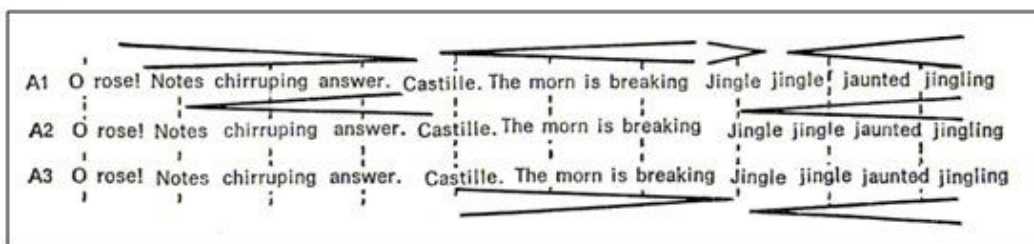


Figura 1. Una voce inglese con diversi rapporti di tempo e di dinamica

Lo stesso procedimento viene applicato a una parte di testo da cui emerge maggiormente l'elemento ritmico (figura 2).

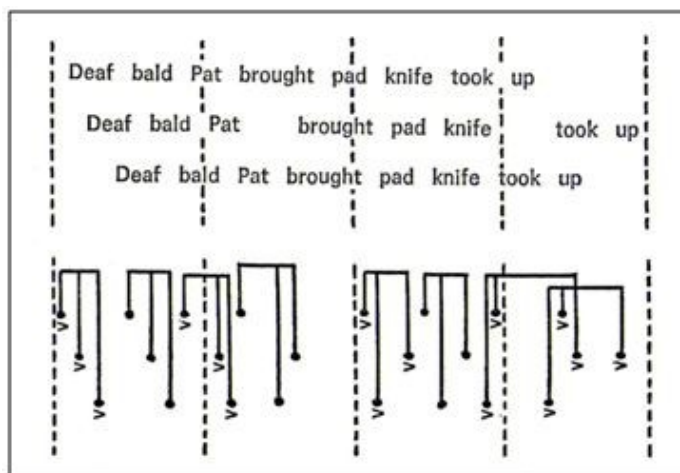


Figura 2. Oscillazioni di tempo e dinamica

Un successivo esperimento, sempre applicando la stessa tecnica di variazione dinamica e temporale, lo compie con altre lingue e altre voci: una voce femminile e una maschile (sovrapposta due volte) per il francese (cd-NMR, traccia 34) e una voce femminile e due maschili per l'italiano (cd-NMR, traccia 35).

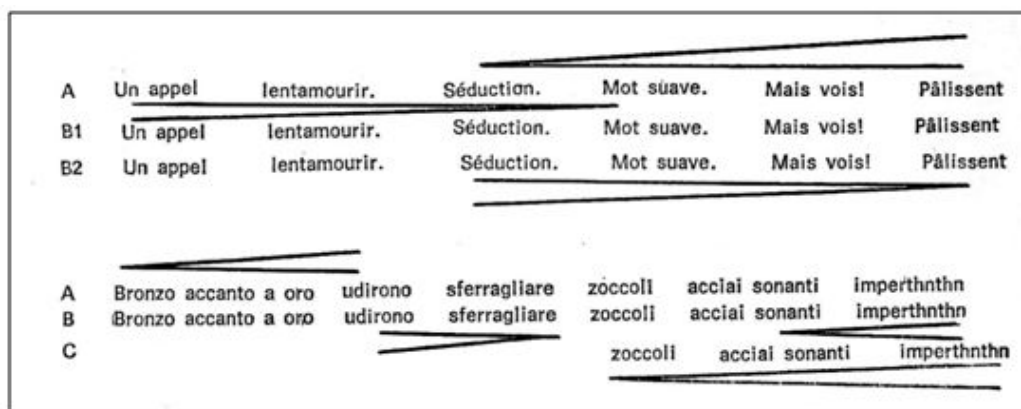


Figura 3. Lingua francese: una voce femminile e una maschile. Lingua italiana: una voce femminile e due maschili

Si noti come, con il diminuire della “efficacia onomatopeica” del francese e dell’italiano, Berio ottenga una maggiore dinamicità timbrica cambiando voce e genere.

Ma la versificazione è ancora troppo percepibile, per cui viene ripresa l’idea di polifonia a tre voci, questa volta mescolando le tre lingue (cd-NMR, traccia 37), trattate con la tecnica precedente al fine di perdere del tutto la possibilità di riconoscimento semantico (esempio in figura 4). Questa sovrapposizione di parole, voci e lingue diverse è anche un’allusione alla simultaneità di eventi della vita, ottenuta in *Ulysses* con la tecnica dello *stream of consciousness*.

Per Berio, tuttavia, anche questa forma di organizzazione del materiale sonoro non è sufficiente a far emergere con chiarezza la musicalità, in senso astratto, della voce. Non dimentichiamo che in quegli anni era ancora molto forte la tensione del pensiero musicale d’avanguardia verso una ricerca timbrica pura, astratta. Ecco quindi che Berio scopre che «Tutto è già implicito nell’originale joyciano [...] fondato, appunto, sulle tipiche possibilità d’accentuazione e timbriche della lingua inglese» (BERIO 1976: 130). Delle altre letture, conserverà l’italiana ‘r’ di “morbida” (3’43.4”, versione 1958), e dal francese la frase “petites ripes, il picore les petites ripes d’un pouche reche, petites ripes” di cui sfrutta la ritmicità modulando dinamicamente un rumore bianco, e “fredon, fredon”.

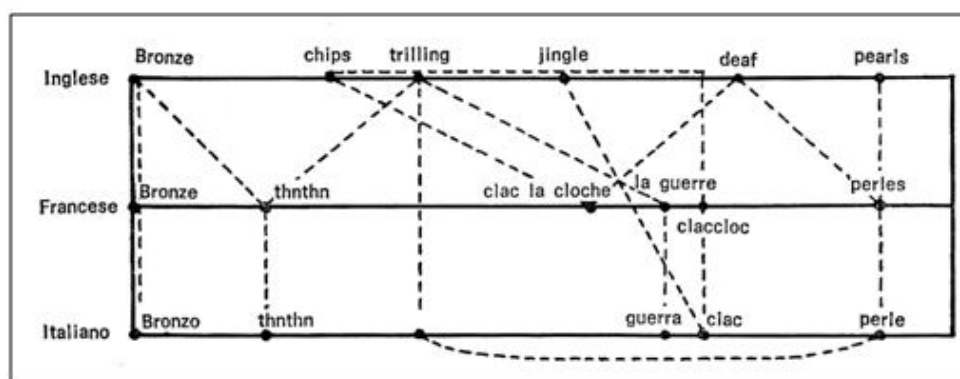


Figura 4. Scambi fra le tre lingue

Pur limitandosi all’inglese, Berio sente che occorre liberarsi dell’espressività che la prosodia del parlato possiede e che ci distrae da un ascolto attento del timbro. Compie quindi un’operazione geniale, che non solo toglie naturalità al parlato, ma produce anche senza alcun “artificio” elettronico quel contrappunto ritmico e dinamico che aveva inizialmente sperimentato con intere frasi. Forse guidato da Stéphane Mallarmé, che cita all’inizio del suo scritto¹⁴ (BERIO 1976: 124), frammenta la linearità del testo nelle singole parole che lo compongono, per ri-comporlo in un’altra dimensione, quella verticale.

È vero, come lo stesso Berio ha scritto, che mediante questo procedimento intendeva realizzare la polifonia che Joyce poteva solo desiderare perché impedito dalla sequenzialità della lettura di un testo (BERIO 1976: 127), anche se come indica Zack Bowen¹⁵ (BOWEN, 1974) qualche tentativo di *verbal chord* Joyce lo ha lasciato in margine alle bozze di *Ulysses* e la parola “chord” ricorre spesso in *Ulysses*, in particolare in *Sirens* («Boomed crashing chords»).

Ma con questo cambio di dimensione Berio fa molto di più. Innanzitutto si dà un criterio: raggruppare le singole parole per classi timbriche, fondate semplicemente sull’ascolto del suono vocalico (figura 5). Poi, sfruttando il concetto di similarità timbrica, ne seleziona alcune per sovrapporle (con il taglio e il missaggio verticale del nastro) creando dei cluster (cd-NMR, traccia 43).

La breve durata dei suoni selezionati nega l’intelligibilità al testo (per questo credo sia meglio definirli cluster, piuttosto che accordi, come li chiama Berio) e nello stesso tempo dà vita a una massa sonora ricca e complessa risultante dalle peculiari identità dinamico/timbriche di ogni parola.

(team)	(tip)	(tape)	(time)		
steelyringing	chips	fade	by		
peep	picking	awave	Idolores		
leave	tink	waves	cried		
sweetheart	pity	sail	dyng		
fell	jingle	veil	bright		
	listen		I		
	liszt		thigh		
	hiss		night		
			spiked		
			winding		
			silent		
(never)	(ever)	(tap)	(far)	(ton)	(talk)
breast	heard	satin	bronze	thnthnthn	more
never	answer	rang	stars	not	call
deaf	have	clacked	garter	love	morn
sad	pearls	smack	throb	tup	warm
when		Pat	ah	come	war
		pad	Martha		all
		plash	far		lost
					saw
					call
					roar
(town)	(tone)	(took)	(tool)	(few)	
rebound	gold	look	blue	blew	
now	note	could	bloom	fluted	
avowal	rose	full	who's	lure	
jaunted	chords	good	bloo	alluring	
	horn	took	bloomed		
	hawhorn		moonlit		
	so lonely		blooming		
	cold				

Figura 5. Classificazione delle parole secondo una scala di colori vocali

L'idea di scala timbrica, che ha sicuramente le sue origini nel concetto di *Klangfarbenmelodie* (SCHOENBERG 1922: 506-507), ricorda quanto fatto da Karlheinz Stockhausen per *Gesang der Jünglinge* (1955-56) organizzando il materiale sonoro lungo 3 scale timbriche per ognuna delle due sorgenti sonore che userà nella composizione:

- materiale elettronico:
 1. da timbro scuro a timbro brillante
 2. da suoni armonici a rumori
 3. da rumore cupo a rumore chiaro
- voce bianca (canto di bambino)
 1. da vocali scure (u) a vocali chiare (i)
 2. da vocali a consonanti
 3. da consonanti scure (ch) a consonanti chiare (s).

A queste, andrebbe aggiunta la scala della riconoscibilità della parola, che Stockhausen usa strutturalmente in tutta la composizione, diversamente da Berio che si limita invece a relegare le parole chiaramente intelleggibili nell'ultima sezione (da 5'07", "soft word", versione 1958).

Nonostante il primo suono sintetico possa considerarsi proprio il suono vocalico ottenuto nel 1862 dal fisico e fisiologo tedesco Hermann von Helmholtz (HELMHOLTZ 1954: 119-123) con diapason elettromagnetici, Berio rifiuta la possibilità di sintetizzare suoni vocali¹⁶:

A questo punto di elaborazione si poteva facilmente proseguire l'evoluzione continua del materiale vocale in maniera sintetica, introducendo cioè anche suoni prodotti elettricamente. Ma mi sono arrestato alle soglie di questa possibilità perché l'intenzione era solo quella di sviluppare la lettura del testo di Joyce in un ristretto campo di possibilità dettate dal testo stesso [...]. (BERIO 1976: 133)

Anche la manipolazione elettronica del materiale vocale (la voce di Cathy Berberian) è molto limitata; oltre alla modulazione dinamica già citata, si riconosce un filtraggio molto selettivo sui formanti della voce (cd-NMR, traccia 39). Possiamo dire che Berio piuttosto che per alterare la natura timbrica della voce, usi l'elettronica per realizzare ciò che l'interprete non potrebbe altrimenti fare; come ad esempio concatenare diverse consonanti (s→ f→ v→ sz→ zh, oppure b→ pt→ d). In tal modo ottiene delle interpolazioni timbriche, ovvero mutazioni continue fra un timbro e un altro, tecnica da lui usata per la prima volta nella *Sequenza* per flauto solo (1958)¹⁷.

I due principi strutturali dei materiali vocali in *Thema* (verticalità e linearità) vengono quindi sviluppati lungo tre dimensioni di articolazione (Berio 1976: 132): discontinuità, periodicità, continuità. Il parlato, per la grande varietà ritmica e timbrica che evolve in pochi decimi di secondo, implica naturalmente la dimensione della discontinuità. La continuità, come abbiamo visto, viene creata artificialmente con interpolazioni timbriche o con cluster timbrici. Resta da costruire la periodicità.

Agostino DI SCIPIO ha dichiarato: «Sorprende notare come nessuno tra gli autori che si sono occupati di quest'opera abbia inteso approfondire il rapporto tra i procedimenti tecnico-costruttivi operati da Berio e i procedimenti di scrittura messi in atto da Joyce [...]» (DI SCIPIO 2000a: 12). E quindi in un suo successivo articolo (Di Scipio 2000b: 336-338), mette in evidenza come i processi di elaborazione della parola in Joyce diano origine a tecniche di trasformazione del suono in Berio, fra cui la ripetizione e la dilatazione temporale. Entrambe hanno a che fare con la dimensione della periodicità.

Due esempi valgano per tutti:

1. ripetizione: 'blblblblblblblooming' (0'45.7", versione 1958), che in realtà è qualcosa di più di una semplice trasformazione periodica. Nella chiave in cui abbiamo inteso le onomatopee non-lessicali di Joyce è come fosse il suono della fioritura: cresce sul fonema isolato 'bl', realizzato con un anello di nastro, e con successive trasposizioni e missaggi "sboccia" in 'oooooming'.
2. dilatazione: il suono 's' è usato come cerniera fra le parti di cui è composta l'opera, in modo analogo a quanto farà con la parola 'parole' in *Visage*, e infine «giunge a saturare la forma» (BERIO 1976: 130) con la sovrapposizione di tante diverse 's' del testo, per una durata totale di circa 12".

Paolo Zavagna (ZAVAGNA 1992) ha fatto rilevare precise corrispondenze fra il processo di composizione di *Thema* e un elenco dei tipi di montaggio proposto dal regista sovietico Ejzenštejn (EJZENŠTEJN 1985), anche se Berio ha affermato di non essere, all'epoca, a conoscenza di questo testo. In effetti gli scritti del regista sono stati pubblicati nell'opera omnia in Unione Sovietica solo nel 1963, ma gli scritti in cui il regista spiega nel dettaglio il significato del montaggio, erano già stati pubblicati in lingua inglese nel 1942 (*The Film Sense*) e nel 1949 (*Film Form*).

È comunque curioso leggere come Ejzenštejn descriva le tecniche di scrittura di Joyce, che aveva personalmente conosciuto a Parigi, in termini analoghi al modo di procedere di Berio per *Thema* (frantumazione, ricomposizione, parola come colonna di piani, ecc.). Sarà un caso che la stessa citazione da *Ulysses* usata da Restagno nella monografia su Berio da lui curata (RESTAGNO 1995: 25) e riportata all'inizio di questo scritto¹⁸, compaia in testa al saggio "A course in Treatment" (EJZENŠTEJN 1949: 84)?

Quello che è certo, è che Ejzenštejn non solo fu il primo a usare il montaggio (tecnica narrativa che era stata già teorizzata dal suo maestro Lev Kuleshov), ma la sua concezione differisce significativamente da quella degli altri grandi cineasti sovietici dell'epoca. Se Dziga Vertov sviluppa un metodo denominato *Kinoglaz* fondato sulla sequenzialità, Ejzenštejn parla di un montaggio verticale (EJZENŠTEJN 1985: 339-366), addirittura armonico (EJZENŠTEJN 1985: 420 e 421, note del curatore [8] e [18]) e quindi in un senso propriamente musicale, anzi, elettroacustico. Vi è infine un'ultima considerazione di carattere tecnologico da fare. Nonostante la teoria del montaggio di Ejzenštejn scaturisca dalla attenta osservazione della letteratura¹⁹ (Shakespeare, Maupassant e Joyce gli autori più citati), è il mezzo, la pellicola, che si presta a essere agita con tagli e ricomposizioni. Ed è proprio su registratori per pellicola cinematografica a 4 canali che saranno compiute all'inizio degli anni '50 le prime esperienze di musica elettronica nello studio della Westdeutscher Rundfunk di Colonia.

Riferimenti bibliografici

AA.VV. (a cura di Veniero RIZZARDI e Angela Ida De Benedictis), *Nuova musica alla radio. Esperienze allo Studio di fonologia della Rai di Milano 1954-1959*, con audio CD, Roma, Rai Eri, 2000.

BERBERIAN, Cathy, *Stripsody*, Edition Peters, no. 66164, 1966.

BERIO, Luciano, «Poesia e musica: un'esperienza», in AA.VV. a cura di Henri Pousseur, *La musica elettronica*, Milano, Feltrinelli, 1976, p. 124-135 (ristampa da *Incontri Musicali*, n.3, 1959, p. 98-111).

BERIO, Luciano, «Presenza di Duchamp», in AA.VV., *Marcel Duchamp*, Milano, Bompiani, 1993, p. 21-23. Ristampato in AA.VV. (a cura di Enzo Restagno), *Berio*, Torino, EDT, 1995, p. 237-239.

BERIO, Luciano, «A-Ronne», in AA.VV. (a cura di Enzo Restagno), *Berio*, Torino, EDT, 1995, p. 98-106.

BERIO, Luciano, ECO, Umberto, LEYDI, Roberto, «Lo Studio di Fonologia a quarant'anni dalla fondazione», in AA.VV. (a cura di Veniero Rizzardi e Angela Ida De Benedictis), *Nuova musica alla radio. Esperienze allo Studio di fonologia della Rai di Milano 1954-1959*, Roma, Rai Eri, 2000.

BERIO, Luciano, «Prospettive nella musica. Ricerche ed attività dello Studio di Fonologia Musicale di Radio Milano», *Elettronica*, vol. 3, luglio settembre 1956, p. 108-115 (ristampato in *Elettronica e telecomunicazioni*, Anno XLVII, n. 2/3, dicembre 1998, p. 59-70).

BERIO, Luciano (a cura di Rossana DALMONTE), *Intervista sulla musica*, Roma-Bari, Laterza, 1981.

BERIO, Luciano, *Thema (Omaggio a Joyce)*, audio CD BV Haast BVH 9109, versione originale.

BERIO, Luciano, *Thema (Omaggio a Joyce)*, audio CD BMG 09026-68302-2, versione restaurata.

BERIO, Luciano, *Sequenza* per flauto solo, Milano, Edizioni Suvini Zerboni, 1958.

BOWEN, Zack, *Musical Allusions in the Works of James Joyce Early Poetry Through Ulysses*, New York, State University of New York Press, 1974.

CAGE, John, *Aria*, Edition Peters, no. 6701, 1960.

DI SCIPIO, Agostino, «Presenza di Joyce nella costruzione musicale di *Thema* di Luciano Berio», *Analitica. Rivista Online di Studi Musicali*, n. 2, vol. 1, (2000a), p. 12.

DI SCIPIO, Agostino, «Da un'esperienza in ascolto di phonè e logos. Testo, suono e struttura in *Thema (Omaggio a Joyce)* di Berio», *Il Saggiatore Musicale*, n. 2, vol. 7, (2000b), p. 325-359.

EJZENŠTEJN, Sergej, *The Film Sense*, New York, Hartcourt Brace, 1942.

EJZENŠTEJN, Sergej, *Film Form*, New York, Hartcourt Brace, 1949.

EJZENŠTEJN, Sergej, *Teoria generale del montaggio*, Venezia, Marsilio, 1985.

FISCHER, Andreas, «Strange words, strange music: the verbal music of the "Sirens" episode in Joyce's *Ulysses*», *SPELL (Swiss papers in English language and literature)*, vol. 5, 1990, p. 39-55.

GILBERT, Stuart, *James Joyce's "Ulysses": A Study*, New York, Vintage Books, 1955 (copyright 1930, 1952, 1958).

VON HELMHOLTZ, Hermann, *Die Lehre von den Tonempfindungen*, Braunschweig: Friedrich Vieweg, 1862. Traduzione inglese: *On the Sensations of Tone*, New York, Dover, 1954.

JOYCE, James, *Ulysses*, Parigi, Shakespeare and Company, 1922 (testo consultato: *Ulysses: A Facsimile of the First Edition Published in Paris in 1922*, Alexandria, Orchises Press, 1998).

MALLARMÉ, Stéphane, «Crise de vers», 1892-1895, in *Œuvres complètes*, Parigi, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1998. MARTIN,

Timothy, e BAUERLE, Ruth, «The Voice from the Prompt Box: Otto Luening Remembers James Joyce in Zurich», *Journal of Modern Literature*, n. 1, vol. 17, estate 1990, p. 34-48.

PINZAUTI, Leonardo, *Musicisti d'oggi. Venti colloqui*, Torino, ERI, 1978.

RESTAGNO Renzo, «Ritratto dell'artista da giovane», in AA.VV. (a cura di Enzo Restagno), *Berio*, Torino, EDT, 1995, p. 5-30.

RUSSOLO, Luigi, *L'arte dei rumori*, Milano, Edizioni Futuriste di "Poesia", 1916 (Reprints Carucci, a cura di Enrico Crispolti, Roma, 1976).

SANGUINETI Edoardo, «La messa in scena della parola», in AA.VV. (a cura di Enzo Restagno), *Berio*, Torino, EDT, 1995, p. 74-78.

SCALDAFERRI, Nicola, «"Bronze by gold", by Berio by Eco. Viaggio attraverso il canto delle sirene», in AA.VV. (a cura di Veniero Rizzardi e Angela Ida De Benedictis), *Nuova musica alla radio. Esperienze allo Studio di fonologia della Rai di Milano 1954-1959*, Roma, Rai Eri, 2000.

SCHAFER, Murray R., *The Tuning of the World*, Toronto, McClelland and Stewart, 1977. Traduzione italiana: *Il paesaggio sonoro*, Lucca, Ricordi/LIM, 1985.

SCHOENBERG, Arnold, *Harmonielehre*, Vienna, Universal Edition, 1922 (originamente scritto nel 1911). Traduzione italiana di Giacomo Manzoni, *Manuale di armonia*, Milano, Il Saggiatore, 1963.

STOIANOVA, Ivanka, «Luciano Berio. Chemins en musique», *La Revue Musicale*, n. 375-377, 1985.

ZAVAGNA, Paolo, «*Thema (Omaggio a Joyce)*. Un'analisi», *Quaderni della Civica Scuola di Musica di Milano*, n. 21-22, 1992, p.58-64.

ZIMMERMAN, Nadya, «Musical Form as Narrator: The Fugue of the Sirens in James Joyce's *Ulysses*», *Journal of Modern Literature*, n. 1, vol. 26, autunno 2002, p. 108-118.

1

Parte del contenuto di questo scritto è ricavato dall'intervista pubblica a Luciano Berio curata da Francesco Giomi (attuale direttore del Centro Tempo Reale) presso lo Studio C della RAI di Firenze nel dicembre 1998, a cui chi scrive ha partecipato in veste di intervistatore insieme a Lamberto Caccioli.

2

In incisioni e documenti diversi figura anche come *A-ronne* e *A-Ronne*.

3

Berio preferiva decisamente la versione con 5 attori, sulla quale fu costruito il famoso spettacolo di burattini di Amy Luckenbach.

4

Come risulta dai due schemi stilati da Joyce, noti come Linati Scheme (inviato nel 1920 ca. a Carlo Linati, amico e traduttore italiano di *Exiles*) e Gilbert Scheme (del 1921 e pubblicato in GILBERT 1955: 30).

5

Numerosi sono gli articoli pubblicati sul tema della Fuga in "Sirens"; un dettagliato elenco lo si trova in Di Scipio, 2000b, nota 25.

6

Alcune parti erano già state pubblicate da diverse riviste letterarie.

7

Nel 1949, quindi dieci anni prima di compiere l'opera *Ulisse* per il cui libretto fa ricorso anche all'*Ulysses* di Joyce, Dallapiccola aveva già composto *Tre poemi* per soprano e orchestra da camera, su testi di James Joyce, Michelangelo Buonarroti e Manuel Machado Ruiz.

8

Altri linguisti studiati da Berio furono Trubeckoj e Jakobson.

9

Umberto ECO ricorda: "La mia prima copia del *Cours de linguistique générale* di Saussure è quella che ho rubato allo Studio di fonologia, ma poi credo di aver rubato anche Trubeckoj. Questo per dire che all'epoca, in cui non sapevo nulla di problemi linguistici e fonologici (perché mi occupavo di estetica medioevale), allo Studio ci si occupava di queste cose" (BERIO, ECO, LEYDI 2000: 223).

10

La musica di Berio avrebbe subito un'altra vergognosa censura da parte della RAI, che pur essendo committente di *Visage* (1961), lo definirà un lavoro "pornografico (sic)". Anche per questa composizione per nastro magnetico, realizzata nuovamente con la voce di Berberian e suoni elettronici, Berio si ispira in parte alle atmosfere evocate nel capitolo XIII (Nausicaa) di *Ulysses*.

11

Fra gli altri numerosi suoi meriti, è importante citare nel 2008 il trasferimento e una collocazione museale secondo criteri multimediali delle apparecchiature dello Studio presso il Museo degli Strumenti Musicali di Castello Sforzesco, Milano.

12

Il restauro è stato effettuato al Centro Tempo Reale di Firenze da Nicola Bernardini, Paolo Zavagna e Andrea Baggio, con la supervisione dello stesso Berio nel 1988. Per una dettagliata descrizione del processo si veda Zavagna, 1992.

13

La stessa Berberian nel 1966 comporrà *Stripsody* per voce sola, la cui partitura (Berberian 1966) è una raccolta di indicazioni onomatopeiche ricavate dai fumetti.

14

«Le vers qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire, achève cet isolement de la parole: niant, d'un trait souverain, le hasard demeuré aux termes malgré l'artifice de leur retrempe alternée en le sens et la sonorité, et vous cause cette surprise de n'avoir ouï jamais tel fragment ordinaire d'élocution, en même temps que la réminiscence de l'objet nommé baigne dans une neuve atmosphère».
(MALLARMÉ 1998: 252)

15

Citato in Nicola SCALDAFERRI (2000: 111).

16

Oltre a *Gesang der Jünglinge*, l'altra opera musicale coeva importante da citare per l'uso di suoni elettronici associati alla voce è *Artikulation* (1958) di György LIGETI in cui l'autore evoca più che la voce, l'articolazione del parlato, ma con materiale puramente elettronico.

17

Penultima pagina, trillo Fa naturale – Sol bemolle con colpo di chiavi che gradualmente prevale sull'altezza.

18

«So that gesture, not music, not odour, would be a universal language, the gift of tongues rendering visible not the lay sense but the first entelechy, the structural rhythm».

19

Anche Berio, all'inizio del suo testo sull'esperienza di composizione di *Thema*, cita un poeta: Mallarmé (BERIO 1976: 124).