

Introduzione

di Paul Griffiths

Sebbene per compositori delle epoche passate – come Monteverdi o Bach, per menzionare due nomi che risaltano in questo volume – si conservino lettere o documenti o, ancora, come nel caso di Beethoven, taccuini di conversazione, nulla suggerisce come essi avrebbero risposto a una serie di domande assimilabili al genere “intervista”.

I colloqui con i compositori cominciarono ad affermarsi nella prima metà del Novecento e coinvolsero, tra i primi, musicisti come Debussy, Schönberg e Stravinskij (tre illustri predecessori, spesso citati nelle pagine che seguono). Come tante altre innovazioni dell'epoca, il diffondersi delle interviste testimonia di una crisi: la musica stava cambiando rapidamente, si era alla ricerca di spiegazioni, e ci si aspettava che, a offrirle, fossero gli stessi compositori. Non tenendo forse in conto che – come spesso Luciano Berio afferma in modo ora esplicito ora tacito – la musica è di per sé pensiero ed espressione di un pensiero, e che solo sapendola ascoltare essa può soddisfarci a tal punto, da portarci con i suoi mezzi e le sue finalità a rispettare la sua discrezione. Com'era percepita, invece, la musica aveva bisogno di aiuto. O, perlomeno, la musica nuova richiedeva aiuto. E le parole sarebbero venute in soccorso.

Ma le parole hanno nondimeno i loro limiti. Forse, in questo libro di dialoghi, quello fondamentale è proprio il dialogo che si instaura tra parole e musica: da una parte, vi è un intervistatore che viene dal mondo delle parole, e si adopera per cogliere qualcosa che rimarrà sempre sfuggente nelle intercapedini tra le parole; dall'altra, vi è un intervistato che vive nel mondo della musica e cerca di dare forma al suo pensiero – che è pensiero musicale – attraverso termini inevitabilmente riduttivi. Ma, paradossalmente, tra questi interlocutori è proprio Berio a essere il più appassionatamente comunicativo, il più profondamente consapevole. I punti

interrogativi, le somiglianze di dizione, persino l'uso redazionale del corsivo, tutto si somma fino a rendere la molteplicità degli intervistatori un'unica entità che interroga incessantemente, laddove la persona intervistata si espande in ampiezza e molteplicità. Rare le eccezioni, con interlocutori come Umberto Eco.

Subito dopo la seconda guerra mondiale, con l'insorgere di una nuova svolta, le interviste ai compositori si affermarono diffusamente. I compositori avevano di certo dei segreti – la tecnica dodecafonica, la musica elettronica – e dovevano essere spronati a rivelarli. Quest'attitudine si percepisce nella titubanza insita nelle domande poste nella prima intervista qui antologizzata, realizzata nel 1960 (pp. 3-12). A distanza di quattro decenni, però, l'atmosfera cambia. Berio non è più l'esponente di un gruppo di esordienti: egli è un maestro unico. Nell'ampio panorama della musica occidentale il repertorio è pur sempre dominato dagli stessi classici, ma il suo nome è legato a rappresentazioni sceniche alla Scala, a composizioni orchestrali eseguite in tutto il mondo, a brani solistici che costituiscono un cimento tecnico e musicale cui nessuno studente vorrebbe mai sottrarsi. Si registra, in parallelo, un graduale intensificarsi del riconoscimento e del rispetto nei suoi confronti. Ciononostante, permane lo stesso rifiuto degli intervistatori di accontentarsi della sola musica, di lasciarle l'ultima parola.

Naturalmente, dobbiamo esser loro grati per questo. Senza la loro insistenza, questo libro non sarebbe mai esistito. E nonostante Berio abbia ragione a dubitare dell'utilità che le parole possono avere nel catturare l'esperienza musicale (in uno dei rari scorci che qui si aprono sulla sua vita privata, egli confessa di avere ben maggiore successo nel catturare dei pesci nell'Atlantico), ha altrettanta ragione a continuare a presentarsi davanti al microfono, giacché uno dei feticci contro cui ci mette in guardia è proprio l'idea di un contatto diretto tra l'ascoltatore e l'opera musicale. Se la musica ci giunge principalmente come suono, essa può arrivare anche attraverso innumerevoli altre strade: un titolo o un'illustrazione sulla copertina di un disco, una nota di programma o uno studio erudito, una biografia o, appunto, un'intervista. Il rumore intorno a un'opera non comporta necessariamente distrazione: esso può anche stimolare e arricchire.

In questo volume Berio offre numerose e illuminanti sollecitazioni all'interno di interviste che, selezionate a partire da un'ampia mole di materiale, si distinguono per generi diversi. Innanzitutto, vi è varietà nel grado d'informalità. Uno scambio apparentemente

spontaneo può ben essere il frutto di un'accattivante finzione, considerando che Berio – come informano le note di curatela – rivedeva spesso le sue risposte iniziali. In certi casi – come nel dialogo con Umberto Eco (pp. 171-82) – abbiamo più a che fare con un artefatto letterario che non con la trascrizione di una conversazione di alto livello. Alcuni passaggi, tuttavia, arrivano a trasmettere la natura e il carattere dell'eloquio di Berio; ciò si denota soprattutto nelle interviste rilasciate agli esordi della sua carriera o in quelle condotte originariamente in francese o in inglese, ossia in contesti in cui il compositore non solo si esprimeva in un'altra lingua, ma doveva collocarsi in un altro *milieu* culturale.

Per quanto esemplare fosse la capacità di Berio di esprimersi fluentemente nelle lingue straniere, si potrebbe pensare che forse, in italiano, egli era in grado di comunicare con maggior sottigliezza. Ma questa considerazione non leva nulla all'immediatezza e alla densità che deriva dall'uso di un altro idioma. L'uso di lingue diverse può pertanto comportare differenze sul piano del discorso, ma, come i lettori potranno notare, le posizioni e gli argomenti di Berio vanno man mano affinandosi e stratificandosi in parallelo con gli sviluppi della sua musica, e questo a prescindere dalla lingua originale del colloquio.

Ciò che lo stesso compositore rivela su tali sviluppi è affascinante, e riguarda due caratteristiche della musica post-1945 che, ancora negli anni Sessanta, erano considerate strane e sconcertanti: il principio dodecafonico e la musica elettronica. La storia inizia per l'appunto con l'introduzione alle idee di Schönberg, coadiuvata da Bruno Maderna, amico fraterno dal 1953. Berio era allora sul volgere dei vent'anni, e aveva già scritto diversi brani che in seguito entrarono a far parte del suo catalogo. Comporre con la tecnica dodecafonica costituì ad ogni modo per lui un nuovo inizio; e, in un certo senso, anche la dodecafonia si giovò di una nuova partenza grazie all'uso che ne fece Berio, poiché fin da subito egli si rese conto che quel principio sarebbe stato molto più proficuo se interpretato non in termini di oggetti (i dodici suoni), ma – per usare una parola su cui Berio torna sovente – di proporzioni (gli intervalli che distanziano quei suoni). Di qui l'impiego in *Nones*, come egli stesso spiega (p. 446), di una serie fatta di tredici suoni, ovvero di dodici intervalli. L'intervallo, inteso come proporzione, come rapporto di frequenza – un insegnamento che si potrebbe far risalire alle prime composizioni di musica elettronica negli studi radiofonici – era molto più generalizzabile dell'altezza. Si

sarebbero potute avere proporzioni tra diversi aspetti relativi alla durata (nota, frase, sezione, movimento), tra rumore e suono, tra strumenti, tra suono e significato nella manipolazione di parole, tra il noto e l'ignoto, il presente e il passato.

Il secondo importante insegnamento della musica dodecafonica fu quello di incoraggiare un approccio analitico sin dalle fasi aurorali della creazione. I compositori furono indotti a prendere atto delle loro idee e dei materiali, e a intendere la loro arte come un'incoraggiante crescita organica a partire da quei punti di partenza, al pari degli esseri viventi che si sviluppano dal loro DNA (la cui struttura, si noti, è stata individuata proprio all'epoca di questi sviluppi nella musica, nel 1953). Qui può notarsi un altro punto di contatto con la musica elettronica, che richiedeva senza indugi una precisa selezione di elementi e processi. Di qui, tra l'altro, l'importanza attribuita da Berio al suo lavoro per nastro magnetico *Thema (Omaggio a Joyce)*, composto nel 1958 nello Studio di Fonologia Musicale della RAI di Milano. Su questa composizione egli rilascia non solo un'intera intervista (pp. 143-47), ma vi ritorna costantemente, fino a una delle sue ultime conversazioni.

Altri lavori che lo coinvolsero in profondità, o per lunghi periodi, comprendono *Laborintus II* (1965), *Sinfonia* (1968-69), *Coro* (1975-76) e le quattro opere di teatro musicale della maturità. Sorprende che tutte queste fondamentali opere siano vocali ed essenzialmente drammatiche, perfino quelle non concepite per alcun tipo di teatro, se non quello della mente. Molte tra queste, inoltre, risultano dalla collaborazione con l'uno o l'altro dei tre scrittori piú volte menzionati da Berio con riconoscenza e affetto: Umberto Eco (*Thema*), Edoardo Sanguineti (*Laborintus II*) e Italo Calvino (*La vera storia* e *Un re in ascolto*, fra gli altri lavori teatrali). La musica, come egli afferma in varie maniere, è un'arte collaborativa. Se non uno scrittore, richiederà degli interpreti (o nel caso di una composizione elettronica, degli assistenti tecnici). Essa avrà anche bisogno di ascoltatori. In effetti, ci dice Berio, è proprio nella mente di chi ascolta che la musica si crea, a partire dalle percezioni sollecitate dalla musica e dalle strutture e i concetti che essa mette in gioco. Ogni composizione è molteplice, labirintica, e il compositore non rappresenta l'autorità suprema. Quello che Berio ci trasmette non è tanto un'asserzione perentoria, quanto un invito a vivere un'esperienza che dipenderà in parte da quelle strutture e da quei concetti che noi, in quanto ascoltatori, possiamo riconoscere e fare nostri. Nondimeno le parole del composi-

tore – su singole composizioni o, piú genericamente, sul proprio lavoro e sulle sue prospettive – contribuiranno senza dubbio ad arricchire e focalizzare la nostra capacità di reazione.

I lettori di questi dialoghi – che presumibilmente saranno anche tra gli ascoltatori piú appassionati della sua musica – faranno da soli le loro scoperte. Mi piace però suggerirne alcune. Berio legge Lévi-Strauss (e lo fa in Brasile) svariati anni prima di fare dell'antropologo uno dei pilastri della sua *Sinfonia* (p. 5). Egli concorda con Debussy: «Voglio comporre con delle realtà» (p. 45): realtà di suoni, relazioni, percezioni e, non ultime, strutture sociali e comportamenti in atto a quel dato momento, prima che tutto evolva, come è giusto che sia, verso realtà alternative (non a caso tutta l'opera di Berio ruota intorno al concetto di evoluzione). *Coro* «affronta il problema forse piú profondamente radicato in me: mettere insieme, dare un ordine a delle cose apparentemente eterogenee» (p. 150), laddove l'idea di affiancare i cantanti a strumenti dal registro affine – così proficua in quest'opera – è nata da una considerazione di tipo pratico, ossia quella di assicurare ai cantanti una buona intonazione. E ancora: «una delle mie piú indimenticabili esperienze teatrali è stata la *Dreigroschenoper* messa in scena da Giorgio Strehler e Brecht a Milano nel 1954» (p. 409). Il nome di Brecht è uno dei piú citati nelle pagine che seguono, quale stimolo costante per una nuova concezione del teatro musicale, mentre l'opera d'arte su cui il compositore ritorna costantemente – fonte letteraria non limitata al solo *Thema* – è l'*Ulysses* di Joyce.

Altri temi riappaiono, si immergono per riemergere poi nuovamente, in uno sviluppo continuo che, ancora una volta, richiama così da vicino quanto accade nella musica. La musica non è forma ma formazione costantemente in atto. È «un linguaggio di linguaggi» (pp. 86, 261, 274), una conversazione che annovera tra i suoi partecipanti non solo l'intero retaggio della musica colta europea, ma anche le tradizioni popolari e gli stili esecutivi di tutto il mondo, così come i gesti elementari di una canzone e il movimento fisico, le posture di preghiera e lamento, gioia e amore, contemplazione e interrogazione, e altri modi di essere, intrecciati nello stesso tessuto degli strumenti musicali. Ogni composizione, ogni esperienza offerta è un filo di una totalità senza limiti. La musica è una casa, una città, una serie di stanze (*Stanze*, l'*opus ultimum*) che possono essere attraversate dai suoi linguaggi, e in cui questi ultimi possono essere uditi indirettamente. Le metafore diventano

sempre piú architettoniche allorché, in compagnia di Renzo Piano, Berio si appassiona sempre di piú a progetti architettonici: la trasformazione dello stabilimento Fiat in disuso al Lingotto, il nuovo complesso di auditori per l'Accademia di Santa Cecilia.

Poiché: «Il tessuto della musica ha le sue radici ovunque. È per questo che è così bella» (p. 327).