

Procedimenti intertestuali e articolazione della forma nell'opera di Luciano Berio*

Un testo implica una pluralità di testi. Le grandi opere sono sempre costituite da un gran numero di altri testi non sempre identificabili nella superficie: fonti, citazioni e ascendenze più o meno nascoste che sono state assimilate, non sempre volontariamente e consapevolmente dall'autore stesso.¹

Molte sono le composizioni di Luciano Berio in cui si possono mettere a fuoco elementi citazionali ricavati da tradizioni eterogenee, che vanno dalla musica colta del passato alla musica europea di tradizione orale, a musiche etniche o popolari di varia provenienza.

L'interesse di Berio per le musiche del passato e per musiche "altre" costituisce un filo rosso che si dipana in tutto l'arco del suo percorso artistico e umano.

In questo saggio mi propongo di enucleare alcune tipologie di captazione messe in atto da Berio e di dimostrare come esse contribuiscano all'articolazione della forma: infatti, percepite chiaramente o soltanto intuite come "altre", esse offrono all'ascoltatore la possibilità di cogliere la struttura dell'opera attraverso la memoria dei loro riaffioramenti nel suo svolgimento temporale, secondo un intento di chiarezza comunicativa che Berio non ha mai smesso di ricercare e rivendicare.

La memoria agisce su due fronti, nel momento della creazione attraverso associazioni forse non sempre totalmente consapevoli, e a livello della percezione consentendo all'ascoltatore di cogliere i nessi, percepire le somiglianze e le differenze e dunque ricostruire la rete dei possibili sensi.

Nella poetica di Berio si può rintracciare un concetto-cardine, in riferimento da un lato con i processi di captazione, dall'altro con l'interesse per il livello percettivo: la ridondanza.² Questo articolo mira a porre l'accento sulla ridondanza a livello macro-formale, intesa come ricorrenza di oggetti che vanno da una singola nota a un testo poetico, da un

* Una versione preliminare di questo studio è stata presentata in occasione dell'EuroMac, VII European Music Analysis Conference, Roma, 29 settembre – 2 ottobre 2011.

¹ LUCIANO BERIO, *Poetica dell'analisi*, in Id., *Un ricordo al futuro. Lezioni americane*, Torino, Einaudi, 2006, p. 101.

gesto a una tecnica compositiva, garantendo all'opera coerenza e chiarezza e consentendo che «ogni evento, ogni processo sonoro, sia bagnato dal senso».³

Citazione

In alcune opere i riferimenti sono espliciti e il processo di captazione si realizza proponendo una drammatizzazione – una sorta di messinscena – di canzoni popolari di varia origine: si vedano composizioni quali *Folk Songs*,⁴ *Voci*,⁵ *Naturale*.⁶ Tali *objets trouvés*, nel caso di *Voci* (1984) e *Naturale* (1985) le melodie popolari siciliane interpretate dalla viola solista, non sono dei bei cammei, esse portano con sé elementi della cultura da cui provengono, ivi comprese le prassi esecutive originali: si pensi ad ornamenti come le acciacature, alla libertà agogica, alle oscillazioni microtonali di altezza tipiche del canto mediterraneo (Es. 1), o all'emissione piena, quasi dura, senza vibrato richiesta all'interprete (Es. 2), che richiama modalità esecutive di alcuni generi del canto tradizionale siciliano e non solo. Le indicazioni performative, unitamente alle linee melodiche, consentono un contatto “vero” con quel mondo, seppur mediato e nient'affatto disinteressato:

Non sono un etnomusicologo, sono solo un egoista pragmatico: infatti tendo a interessarmi solo a quelle espressioni, a quelle tecniche popolari che, in un modo o nell'altro, possono essere assimilate da me senza frattura e che mi permettono di esercitarmi a fare qualche passo in avanti nella ricerca di un'unità soggiacente fra mondi musicali apparentemente estranei l'un l'altro.⁷

² Sul concetto di ridondanza in Berio cfr. LUCIANO BERIO, *Intervista sulla musica*, a cura di Rossana Dalmonte, Bari, Laterza, 1981, pp. 142 sgg.; cfr. inoltre CHRISTOPH NEIDHÖFER, *Berio at Work: Compositional Procedures in “Circles”, “O King”, “Concerto” for two Pianos, “Glossa” and “Notturmo”*, in *Luciano Berio. Nuove Prospettive / New Perspectives*, a cura di Angela Ida De Benedictis, Firenze, Olschki, 2012, pp. 195-233 («Chigiana», 48) e ANGELA CARONE, *When the Returns Take Shape: Some Observations on the Genesis and Structure of Luciano Berio's Ritorno degli Snovidena*, «Ex-tempore. A Journal of Compositional and Theoretical Research in Music», XV, 1 (2010), pp. 97-117.

³ L. BERIO, *Intervista sulla musica*, cit., p. 143.

⁴ LUCIANO BERIO, *Folk Songs*, per mezzosoprano e sette esecutori, Wien, Universal Edition, UE 13717, 1964; seconda versione per mezzosoprano e orchestra, Wien, Universal Edition, UE 35542, 1973.

⁵ LUCIANO BERIO, *Voci (Folk Songs II)*, per viola sola e due gruppi strumentali, Wien, Universal Edition, UE 31122, 1984 (korr. XII/1999). Cfr. CANDIDA FELICI, “Voci” di Luciano Berio, «per archi», I, 1 (2006), pp. 11-45; cfr. anche MAURIZIO AGAMENNONE, *Di tanti ‘transiti’. Il dialogo interculturale nella musica di Luciano Berio*, in *Luciano Berio. Nuove Prospettive / New Perspectives*, cit., pp. 359-397.

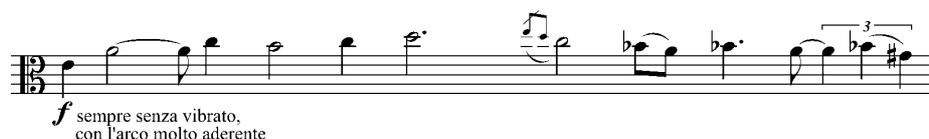
⁶ LUCIANO BERIO, *Naturale (su melodie siciliane)*, per viola sola, percussione e voce registrata, Wien, Universal Edition, UE 32634, 1985. Cfr. CECILIA VENDRASCO, “Voci” e “Naturale” di Luciano Berio: procedure di una filiazione, «per archi», I, 1 (2006), pp. 45-71.

⁷ L. BERIO, *Intervista sulla musica*, cit., pp. 118-119.



* oscillazione di 1/4 di tono senza cambiare posizione.

Es. 1: LUCIANO BERIO, *Voci (Folk Songs II)*, Universal Edition, Wien, UE 31122, © 1984, inizio, parte della viola (trascrizione)



Es. 2: LUCIANO BERIO, *Voci (Folk Songs II)*, Universal Edition, Wien, UE 31122, © 1984, Ladata II, parte della viola (trascrizione)

Infatti, benché le melodie siciliane adottate in *Voci* e poi trasferite in *Naturale* provengano da fonti scritte – le trascrizioni realizzate da Alberto Favara all’inizio del secolo scorso, apparse a stampa in più volumi⁸ e poi raccolte nel *Corpus di musiche popolari siciliane* del 1957⁹ –, tuttavia Berio ebbe modo di esperire personalmente le modalità performative di quelle tradizioni musicali, sia ascoltando in più occasioni cantastorie siciliani (vedi il *cuntista* Giuseppe Celano, una registrazione del quale costituisce parte essenziale di *Naturale*), sia attraverso la mediazione di amici siciliani (il violista Aldo Bennici) o studiosi del folklore musicale italiano (Roberto Leydi).¹⁰ Il contatto con le musiche tradizionali avviene, qui come altrove, attraverso fonti eterogenee, che convergono nel travaso di melodie-modi stilistici-modalità performative nelle opere di Berio.

Voci

Ciò che interessa in questa sede è mettere in luce l’influsso delle musiche citate (secondo diverse e complesse gradazioni di prelievo) sulla configurazione delle composi-

⁸ Cfr. ALBERTO FAVARA, *Canti della terra e del mare di Sicilia*, 4 voll., Milano, Ricordi, 1907, 1921, 1954 e 1959 (contenenti rispettivamente 25, 20, 30 e 15 canti); i voll. 3 e 4 apparvero a cura di Ottavio Tiby.

⁹ Cfr. ALBERTO FAVARA, *Corpus di musiche popolari siciliane*, a cura di Ottavio Tiby, Palermo, Accademia di Scienze, Lettere e Arti, 1957.

¹⁰ Sull’amicizia e collaborazione tra Berio e Leydi cfr.: M. AGAMENNONE, *Di tanti ‘transiti’*, cit., p. 390.

zioni, sul loro formarsi, secondo una forma in divenire che in Berio si realizza più come processo che come struttura:

Vi ho parlato di possibili forme – operative piuttosto che dimostrative – ovvero di processi o formazioni; non di forme di sviluppo ma di forme che *sono*, che guardano dentro se stesse mentre divengono; non di forme che passano ma di forme che *rimangono*, che si osservano nel loro continuo rinnovamento interno. Forme che suscitano e interrogano il ricordo ma allo stesso tempo lo negano. Forme silenziose che si trasformano, spesso occultando i processi che le hanno generate e che nascondono il gran numero di «punti di fuga» che le abitano.¹¹

In *Voci* le melodie citate contribuiscono all'articolazione della forma, poiché l'esposizione di ognuna di esse coincide con una sezione dell'opera, che consiste dunque in una successione di pannelli, la cui durata e configurazione interna sono determinate dal canto popolare stesso. Un altro elemento che contribuisce a strutturare la successione di sezioni in un insieme coerente è la predilezione per determinate altezze, che si esplica nella scelta delle *finales* dei canti e nei suoni ribattuti della viola solista durante gli interludi orchestrali; in particolare il la_3 costituisce un chiaro baricentro, poiché caratterizza sia l'inizio sia la fine della composizione come pure la sezione immediatamente precedente la fine, una sorta di cadenza che in parte riprende alcuni dei canti popolari intonati dalla viola. Vedremo più avanti come lo stesso suono costituisca il nucleo generatore della *Sequenza VIII* per violino.¹²

Inoltre l'urgenza del mondo popolare siciliano sulla scena si ripercuote nell'organizzazione dei due gruppi strumentali nello spazio appunto "scenico" e nel rapporto fra essi, la viola solista e i tre gruppi di strumenti a percussione. Se la suddivisione della compagine orchestrale in svariate combinazioni strumentali ubbidisce a una tendenza sviluppatasi nelle avanguardie europee, determinata dalla ricerca di nuove soluzioni formali, di una diversa spazializzazione e di nuovi impasti timbrici, d'altro canto le novità sono pure legate all'evocazione dell'esperienza musicale comunitaria propria delle musiche di tradizione orale, per cui in *Voci* gli strumenti riecheggiano e rispondono al solista portatore delle melodie popolari, con atteggiamenti ora di sintonia, ora di contrapposizione, che rinviano al dialogo-relazione fra il cantante e la comunità da cui le melodie captate provengono.

In *Voci* l'interazione fra i gruppi strumentali e il solista si realizza però anche sottolineando nel commento orchestrale l'alterità delle melodie affidate alla viola rispetto allo sfondo di matrice eurocolta che le accoglie: mentre queste sono sostanzialmente caratteriz-

¹¹ L. BERIO, *Poetica dell'analisi*, in Id., *Un ricordo al futuro*, cit., p. 110.

¹² LUCIANO BERIO, *Sequenza VIII*, per violino, Wien, Universal Edition, UE 15990, 1977. Per un'analisi della *Sequenza VIII* cfr. CANDIDA FELICI, *La "Sequenza VIII" per violino solo di Luciano Berio, «per archi»*, IV, 3-4 (2009), pp. 11-32.

zate dal diatonismo, se pur smussato dalle oscillazioni d'intonazione di cui ho parlato sopra, il commento si attua invece per contrasto attraverso una scrittura cromatica che tende a saturare lo spazio acustico, mantenendosi comunque il più delle volte nell'ambito coperto dalle melodie popolari stesse, generando quindi una fluttuazione irriducibile fra identità-alterità dei mondi evocati.

Coro

In altri casi i materiali che l'onnivoro Berio ha introiettato nelle sue partiture possono non corrispondere a strutture diastematiche, bensì a *modi operandi* compositivi, come nel caso dei procedimenti eterofonici ispirati alle musiche dei Banda Linda dell'Africa centrale, utilizzati in una delle sue opere più significative, *Coro*.¹³

La sollecitazione in questo caso gli fu offerta dagli studi sugli ensembles di trombe della Repubblica Centrafricana, che l'etnomusicologo franco-israeliano Simha Arom realizzò negli anni Sessanta¹⁴ e su cui Berio, secondo quanto racconta lo stesso Arom, ebbe occasione di ascoltare una relazione in un convegno su "Musica e linguistica" a Parigi nel 1975.¹⁵ La peculiare e appassionante tecnica messa in atto da questi ensembles corrisponde a una sorta di rapidissimo *hoquetus* in cui gli strumentisti emettono singoli suoni, sovrappo- nendo sequenze brevissime di pausa-suono.

Berio ripropone questa tecnica in numerosi passi della monumentale composizione per quaranta voci e quaranta strumenti, intrecciandola a molteplici tecniche di combinazione delle diverse parti vocali e strumentali. Alla fitta rete di rimandi-influssi-intrecci intertestuali nella musica si aggiunge la molteplicità dei testi poetici, anch'essi provenienti dalle più svariate tradizioni popolari¹⁶ e non (tra cui alcuni versi di denuncia di Pablo

¹³ LUCIANO BERIO, *Coro*, per voci e strumenti, Wien, Universal Edition, UE 15044, 1976. Su quest'opera si vedano: M. AGAMENNONE, *Di tanti 'transiti'*, cit., pp. 373-380; MARTIN SCHERZINGER, *Luciano Berio's Coro: Nexus between African Music and Political Multitude*, in *Luciano Berio. Nuove Prospettive / New Perspectives*, cit., pp. 399-430; si vedano anche: DAVID OSMOND-SMITH, *Berio*, Oxford, Oxford University Press, 1991, pp. 80 sgg., e IVANKA STOIANOVA, *Luciano Berio. Chemins en musique*, «La Revue musicale», triple numéro 375-377 (1985), pp. 181 sgg.

¹⁴ Simha Arom ha pubblicato le sue ricerche sulle polifonie dei Banda-Linda in diversi saggi e volumi: *Une méthode pour la transcription de polyphonies et polyrythmies de tradition orale*, «Revue de Musicologie», LIX, 2 (1973), pp. 165-190; *The Use of Play-back Techniques in the Study of Oral Polyphonies*, «Ethnomusicology», XX, 3 (1976), pp. 483-519; *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique Centrale: Structures et méthodologie*, 2 voll., Paris, Selaf, 1985.

¹⁵ Cfr. I. STOIANOVA, *Luciano Berio*, cit., pp. 192-197.

¹⁶ Gran parte dei testi popolari di varia origine che in *Coro* appaiono tradotti in inglese provengono da *Technicians of the Sacred. A Range of Poetries from Africa, America, Asia, Europe & Oceania*, a cura di Jerome Rothenberg, Berkeley - Los Angeles, University of California Press, 1968.

Neruda, che agiscono da *refrain*).¹⁷ Ciò che tiene insieme questo magma variegato di apporti è certamente la chiarezza formale dell'opera nel suo articolarsi, parodiando il concerto, in alternanza di *sol*i (i testi popolari) e *tutti* (l'intonazione da parte dell'intera massa vocale dei versi di denuncia di Pablo Neruda): sembrerebbe trattarsi di un capovolgimento fra individuale e collettivo operato affidando alla massa la voce individuale del poeta e ai singoli solisti i testi di canti popolari che vertono su tematiche universali; in realtà i versi di Neruda prescelti non fanno riferimento a un vissuto puramente individuale, al contrario sollecitano con forza una risposta collettiva alla violenza franchista («venid a ver la sangre por las calles»).

La ricorrenza del *refrain* «venid a ver la sangre», affidato all'intonazione corale in grandi blocchi omoritmici, agisce da forte strumento di strutturazione; inoltre garantisce all'opera una marcata direzionalità, che trova solo nei due ritorni finali dei versi di Neruda il compimento di senso, poiché la citazione si amplia coinvolgendo i versi precedenti: infatti «venid a ver la sangre» nel poema *Explico algunas cosas* appare solo alla fine, come risposta alle domande che il poeta immagina gli vengano poste e che in *Coro* vengono esplicitate solo al termine dell'opera. Dunque Berio nel suo prelievo procede a ritroso, inoltre il percorso è reso più tortuoso dal fatto che a partire dalla sezione VIII egli unisce al motto-*refrain* un verso proveniente da un altro poema di Neruda, *Débil del alba*, il cui pessimismo, impregnato del sentimento di morte, precede l'esperienza della guerra civile spagnola. Anche in questo caso il frammento di verso rimane isolato, ambiguo e oscuro, finché nelle ultime sezioni la parte del poema citata si amplia fino ad accogliere un'intera strofa, seppur privata da Berio di due frammenti che renderebbero forse più difficile associare i versi in questione a quelli tratti da *Explico algunas cosas*.¹⁸ Ultimo elemento che complica il quadro aggiungendo un ulteriore strato di senso è l'inserimento nella sezione XXVIII di versi tratti da *Colección nocturna*, come *Débil del alba* proveniente dalla raccolta *Residencia en la tierra*.

Per rendere più chiaro il percorso, riporto qui di seguito la sezione finale di *Explico algunas cosas*, da cui Berio ha prelevato alcuni versi, e i versi tratti da Neruda nell'ordine in cui appaiono in *Coro*.

¹⁷ I versi sono tratti da PABLO NERUDA, *Débil del alba* e *Colección nocturna*, in *Residencia en la tierra* I, Santiago de Chile, Nascimento, 1933; *Explico algunas cosas*, in *Tercera Residencia*, Buenos Aires, Losada, 1947 (trad. it. *Residenze sulla terra*, a cura di Giuseppe Bellini, Firenze, Passigli, 1999).

¹⁸ Si tratta delle prime parole della lirica e di parte del quarto verso, rispettivamente «El día de los desventurados» ed «es un naufragio en el vacío».

Pablo Neruda, da *Explico algunas cosas*:¹⁹

Generales
traidores:
mirad mi casa muerta,
mirad España rota:
pero de cada casa muerta sale metal ardiendo
en vez de flores,
pero de cada hueco de España
sale España,
pero de cada niño muerto sale un fusil con ojos,
pero de cada crimen nacen balas
que os hallarán un día el sitio
del corazón.

*Preguntaréis por qué su poesía
no nos habla del sueño, de las hojas,
de los grandes volcanes de su país natal?*

Venid a ver la sangre por las calles,
venid a ver
la sangre por las calles,
*venid a ver la sangre
por las calles!*²⁰

Coro, testi tratti da Neruda:²¹

II, IV - Venid a ver (E.)

VI - Venid a ver la sangre por las calles

VIII - Venid a ver la sangre por las calles / *el día pálido se asoma* (D.)²²

X - Venid a ver la sangre por las calles

XII, XIV - Venid a ver la sangre

XVIII - Venid a ver

¹⁹ I versi oggetto di prelievo sono posti in corsivo.

²⁰ «Generali / traditori: / guardate la mia casa morta, / guardate la Spagna distrutta: / ma da ogni casa morta esce metallo ardente / invece di fiori, / ma da ogni buco di Spagna / esce la Spagna, / ma da ogni bimbo morto esce un fucile con occhi, / ma da ogni crimine nascono pallottole / che vi troveranno un giorno il posto / del cuore. // Domanderete perché la sua poesia / non ci parla del sogno, delle foglie, / dei grandi vulcani del suo paese natale? // Venite a vedere il sangue per le strade, / venite a vedere / il sangue per le strade, / venite a vedere il sangue / per le strade!», P. NERUDA, *Residenze sulla terra*, trad. it. cit., p. 215.

²¹ I numeri romani indicano le sezioni di *Coro*, i poemi *Débil del alba* e *Colección nocturna* sono posti in corsivo e le tre liriche sono identificate dall'iniziale della prima parola del titolo.

²² «Il giorno degli sventurati, il giorno pallido si affaccia / con uno straziante odor freddo, con le sue forze in grigio, / senza sonagli, gocciolando l'alba da ogni parte: / è un naufragio nel vuoto, con un contorno di pianto», P. NERUDA, *Residenze sulle terra*, trad. it. cit., p. 31. Ho posto in corsivo le parole intonate in *Coro*.

XX - *El día pálido se asoma / Mirad mi casa muerta*

XXI - *Mirad mi casa muerta*

XXVIII - *El día oscila rodeado / de seres y extensión / de cada ser viviente hay algo en la atmósfera (C.)*²³

XXX - *El día pálido se asoma / con un desgarrador olor frío / con sus fuerzas en gris / sin casca-
beles / goteando el alba / por todas partes / con un alrededor / de llanto (D.) / preguntaráis por
qué esta poesía / no nos habla del sueño, de las hojas; / de los grandes volcanes del país
natal?*

XXXI - *El día pálido se asoma / con un desgarrador olor frío / con sus fuerzas en gris / sin casca-
beles / goteando el alba / por todas partes / con un alrededor / de llanto / preguntaráis por qué
esta poesía / no nos habla del sueño, de las hojas; / de los grandes volcanes del país
natal? / Venid a ver la sangre por las calles.*

La fine della sezione XXX con il punto interrogativo e la ripetizione degli stessi versi nell'ultima sezione, con l'aggiunta stavolta della risposta, in più inframezzando le due intonazioni con versi popolari provenienti dal Cile, garantiscono al finale di *Coro* una forte intensificazione emotiva.

Berio agisce con i prelievi testuali esattamente come fa con la musica, giustappo-
nendo versi di origine diversa e ponendoli in relazione in modo da arricchire di nuovi
innesti il tessuto semantico proposto.

La chiarezza formale è garantita non solo dalla ridondanza a livello testuale, ma
anche dal periodico ritorno dell'eterofonia²⁴ di matrice africana. In questo caso una tecnica
compositiva riproposta nel corso dell'opera funge da richiamo per la memoria e da
strumento di articolazione del flusso narrativo. All'apparente semplicità formale si contrap-
pone la molteplicità dei rimandi simbolici, che vanno dai temi-motivi-istanze trasmessi dai
testi poetici alle configurazioni del testo musicale. Certamente nella rievocazione di questa
umanità tanto diversa, eppure accomunata dagli stessi bisogni e aspirazioni fondamentali
(l'amore, il lavoro, la libertà, la giustizia), ricoprono un ruolo importante non solo l'ado-
zione di tecniche compositive ispirate a musiche di tradizione orale (l'eterofonia dei Banda
Linda), ma anche l'inserimento vero e proprio di melodie folkloriche, realizzando quello che
Ivanka Stoianova ha definito *collage de citations*:²⁵ qui cito a titolo di esempio la melodia del

²³ Berio introduce qui parte dell'ultima strofa di *Colección nocturna*: «il mio cuore, è tardi e senza rive, / il
giorno, come una povera tovaglia posta ad asciugare, / oscilla circondato di esseri e distese, / di ogni essere
vivente c'è qualcosa nell'atmosfera», P. NERUDA, *Residenze sulla terra*, trad. it. cit., p. 45. Anche in questo caso ho
posto in corsivo le parole oggetto del prelievo.

²⁴ Per una definizione del termine eterofonia in ambito etnomusicologico cfr. M. AGAMENNONE, *Di tanti 'transiti'*,
cit., pp. 375-376.

²⁵ I. STOIANOVA, *Luciano Berio*, cit., p. 98.

primo clarinetto nella sezione V, b. 21, cui Berio appone la dicitura «(Macedonia)» (Es. 3) esplicitandone l'origine folklorica,²⁶ il canto di marinai siciliani «O ringo ringo» (XXV, b. 4, Es. 4 a-b) e il canto di filanda «Oh mamma mia tegnim a ca'» (XXV, b. 5, Es. 5 a-b).

A questi va forse aggiunta la melodia intonata nella sezione VII da Soprano 1 e 2 all'unisono con i flauti 1 e 2: per le caratteristiche modali e la sua configurazione in segmenti ripetuti di lunghezza variabile sembrerebbe provenire da, o essere ispirata a musiche tradizionali dell'Europa orientale.²⁷

suono aperto e paesano
(Macedonia)

Es. 3: LUCIANO BERIO, *Coro*, Universal Edition, Wien, UE 15044, © 1976, V, bb. 19-24 (trascrizione)

Es. 4a: Favara 1957, 1 n. 582, *Cialoma quannu si isa la vela*

²⁶ Per quanto riguarda la probabile fonte di questa melodia cfr. M. AGAMENNONE, *Di tanti 'transiti'*, cit., p. 376.

²⁷ Riguardo la sezione IX, in cui si verifica la prima occorrenza dell'eterofonia di origine africana, la melodia intonata da voci e strumenti non pare potersi ascrivere al folklore macedone, come invece sostiene M. SCHERZINGER, *Luciano Berio's Coro*, cit., pp. 413 sgg.

(tight throat)

A 4 *p* O rin - go rin - go cu - nu - é sciavi ra vi ... *f* >

Es. 4b: LUCIANO BERIO, *Coro*, Universal Edition, Wien, UE 15044, © 1976, XXV, bb. 4-7 (trascrizione)

8 O mam - ma mia te-gnim a ca

Es. 5a: Leydi 1973,²⁸ *O mamma mia tegnim a cà*, pp. 84-85

S 7 *f* > oh mam - ma mia te-gnim a ca'

Es. 5b: LUCIANO BERIO, *Coro*, Universal Edition, Wien, UE 15044, © 1976, XXV, bb. 5-7 (trascrizione)

Vale la pena sottolineare come parte della sezione XXIV e tutta la sezione XXV introducano nell'opera una nuova tematica, quella del lavoro. I canti di lavoro proposti, tutti italiani, vanno dai Battipali veneziani («Oh issa») ai marinai siciliani («Oh ringo»), passando per la Romagna²⁹ degli scariolanti («A mezzanotte») e la Lombardia delle filande («Oh mamma mia»)³⁰. Essi vengono proposti da Soprano, Alto, Tenore e Basso unitamente ai testi persiani intonati in tedesco («Ich sehe Tautropfen» e «Komm in meine Nähe») e al testo polinesiano in inglese («Your eyes are red») precedentemente ascoltati, in una sovrapposizione politestuale e plurilingue, mentre gli ottoni propongono un tappeto crepitante di eterofonia africana.

²⁸ Per questo e gli altri canti di lavoro italiani della sezione XXV di *Coro*, Berio ha molto probabilmente attinto a ROBERTO LEYDI, *Canti popolari italiani*, con la collaborazione di Sandra Mantovani e Cristina Pederiva, Milano, Mondadori, 1973.

²⁹ Il canto proviene dalla Romagna e non dal Piemonte, come erroneamente indicato nella partitura di *Coro*.

³⁰ Per un'analisi di questa sezione cfr. M. AGAMENNONE, *Di tanti 'transiti'*, cit., pp. 377-378.

Auto-citazione

La captazione di altri materiali nelle opere di Berio non è solo rivolta all'esterno, infatti innumerevoli sono gli esempi di auto-citazione, che permettono di istituire legami con altre opere dello stesso autore, creando un filo conduttore che unisce le composizioni in una reciproca referenzialità, i cui possibili significati sono sempre suscettibili di ampliamento e moltiplicazione: nessi di questo tipo possono essere rintracciati, solo per fare alcuni esempi, tra *Voci* e le Sequenze VI per viola³¹ e VIII per violino, ma anche tra *Coro* e la stessa *Sequenza VIII* e tra *Coro* e i *Cries of London*.³²

Il materiale citato in un'opera può ritornare quasi "camuffato" in un'altra composizione e in qualche modo influire sulla sua articolazione formale, determinando la costituzione intervallare delle cellule utilizzate o contribuendo a generare suoni assiali attorno a cui si dipana il materiale musicale: la prossimità temporale di due composizioni o l'utilizzazione degli stessi strumenti in opere diverse possono fungere da catalizzatori della proliferazione di elementi testuali al di là dei confini della composizione.

La prossimità temporale riveste un ruolo importante nella relazione tra *Coro* e la *Sequenza VIII*. Le due opere furono composte nello stesso periodo, *Coro* nel 1975-76, mentre la *Sequenza* fu completata ed eseguita nell'estate del 1977. Quest'ultima rimanda esplicitamente alla Ciaccona dalla *Seconda Partita* per violino solo di Bach; non vi è alcuna citazione esplicita di materiale proveniente dalla Ciaccona, ma la Sequenza trae ispirazione da essa soprattutto nel suo articolarsi in un periodico ritorno dei due suoni la_3 - si_3 , suoni assiali e generatori da cui ogni episodio si dipana e a cui ogni sezione ritorna. Non ci troviamo dunque in presenza di una captazione, bensì di un punto di riferimento ideale. Ma i rimandi intertestuali della *Sequenza VIII* non si fermano qui. La sezione XIX di *Coro* si articola in un duetto di violino e Soprano, con interventi dell'Alto e del pianoforte. Al principio violino e Soprano in parlato ritmico procedono in perfetta omoritmia, per poi sviluppare una polifonia a tratti imitativa quando il Soprano passa al cantato. Per quanto riguarda le altezze, risultano chiaramente riconoscibili e ampiamente reiterati i seguenti elementi: 1) si_3 ribattuto, 2) sol diesis₃-la diesis₃- si_3 , 3) re_4 - re diesis₄- mi_4 - fa_4 . Questi nuclei di altezze si trovano sviluppati, ampliati e sottoposti a un processo di ridondanza nella sezione centrale della *Sequenza VIII* (pp. 3-6 della partitura). Dietro il semplice travaso di materiali da una composi-

³¹ LUCIANO BERIO, *Sequenza VI*, per viola, Wien, Universal Edition, UE 13726, 1967.

³² LUCIANO BERIO, *Cries of London*, composti nel 1973-74 originariamente per i sei membri dei King's Singers, successivamente rielaborati a otto voci per gli Swingle Singers, Wien, Universal Edition, UE 16828, 1976.

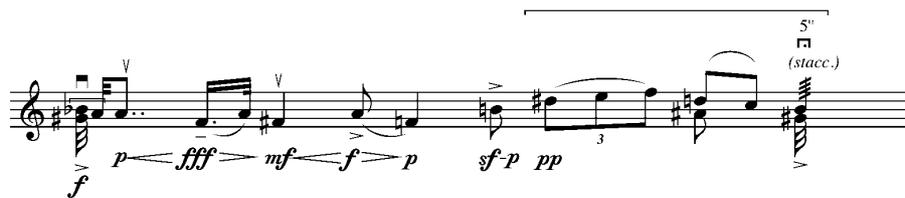
zione all'altra, con alcune perfette coincidenze testuali, si nasconde un ulteriore collegamento: infatti le altezze indicate al punto 3) sono costitutive di un canto popolare siciliano, la *Nota di Monte Erice*, che qualche anno più tardi Berio affiderà alla viola solista in *Voci*;³³ tale motivo scorre dunque come un fiume carsico tra *Coro*, la *Sequenza VIII* e *Voci* (Es. 6 a-b e 7 a-b).

Il legame tra *Coro* e i *Cries of London* è ugualmente evidente. Anche in questo caso vi è una contiguità temporale fra le due opere, poiché i *Cries of London* sono stati composti tra il 1973 e il 1974 e poi rielaborati nel 1976. In questi ultimi vi è una melodia, probabilmente di ascendenza folklorica, che ritorna periodicamente configurandosi come una sorta di *refrain* (nei movimenti 2 e 4 nella prima versione per sei voci; nei movimenti 1, 4, 5 nella versione successiva per otto voci). Essa viene citata in *Coro* alla sezione XVII abbinata al testo «Pousse l'herbe et fleurit la fleur» (canto croato presentato in francese). Qui la memoria funziona dunque come legante esterno, che attiva la comunicazione intertestuale con i *Cries of London* (Es. 8 a-b).

The image shows a musical score for 'Nota di Monte Erice' from Favara 1957, n. 6. It consists of four staves of music in G major, 2/4 time. The lyrics are in Italian and are written below the notes. The first staff has the lyrics 'Quan-nu ti viù vi-ni - - - ri di lun-ta - nu'. The second staff has the lyrics 'A mia mi pa - ri un ga - - - ro - fa - lu d'o - ru.' The third and fourth staves continue the melody without lyrics.

Es. 6a: Favara 1957, n. 6, *Nota di Monte Erice*

³³ Sulla relazione tra *Sequenza VIII* e *Coro* si veda C. FELICI, *La "Sequenza VIII" per violino solo di Luciano Berio*, cit., pp. 22-25.



Es. 6b: LUCIANO BERIO, *Sequenza VIII*, Universal Edition, Wien, UE 15990, © 1977, p. 3, sistema 4 (trascrizione)



Es. 7a: LUCIANO BERIO, *Coro*, Universal Edition, Wien, UE 15044, © 1976, XIX, sistema 4 (trascrizione)



Es. 7b: LUCIANO BERIO, *Sequenza VIII*, Universal Edition, Wien, UE 15990, © 1977, p. 5, sistemi 1-2 (trascrizione)



Es. 8a: LUCIANO BERIO, *Coro*, Universal Edition, Wien, UE 15044, © 1976, XVII, bb. 2-5 (trascrizione)



Es. 8b: LUCIANO BERIO, *Cries of London*, Universal Edition, Wien, UE 16828, © 1973/1976, I, b. 1 (trascrizione)

Inoltre il modo di articolare la sezione XVII in rapporto alle altre sezioni di *Coro* rivela una modalità operativa peculiare, un livello elaborato di ridondanza, su cui vale la pena soffermarsi e che Berio descrive nel modo seguente:

Nel ventaglio piuttosto ampio di tecniche adottate in *Coro* l'elemento popolare non è certamente il solo; vi insisto perché esso è fondamentale nella struttura generale del lavoro: una struttura sostanzialmente epica e narrativa, fatta soprattutto di episodi chiusi spesso in contrasto fra loro. Non si tratta però di un contrasto elementare: infatti lo stesso testo ricorre più volte con musiche diverse, oppure lo stesso modello musicale appare più volte con testi diversi. Le voci possono identificarsi totalmente con l'articolazione strumentale, mentre il testo genera le sue trasformazioni fonetiche che si propagano da un episodio all'altro, oppure la velocità di enunciazione del testo può variare indipendentemente dall'articolazione generale.³⁴

Il testo «Pousse l'herbe» ritorna più avanti alla sezione XXIII, ma su una linea melodica diversa, la quale a sua volta ricompare al numero XXIV associata al testo «Ich sehe Taubtropfen»: il ritorno dello stesso testo funge da uncino per la memoria, richiamando, in virtù della sua assenza, la melodia cui era precedentemente associato e consentendo così di mettere in relazione le due sezioni. Non si tratta di un modo nuovo di articolare il rapporto musica-testo: già nel 1960 incontriamo un procedimento simile in *Circles*, per voce femminile, arpa e due percussionisti.³⁵ La presenza dello stesso materiale musicale con testi diversi attiva la creazione di nessi tra i contenuti degli stessi e le relative sezioni.

Per quanto riguarda invece il legame tra *Voci* e la *Sequenza VI* per viola, esso è dato non solo dalla presenza dello stesso strumento, bensì anche dello stesso interprete, Aldo Bennici, legato a Berio da lunga collaborazione e amicizia. La prima sezione, una introduzione in cui entrano prima il solista poi progressivamente tutti gli strumenti, trova una sorta di acme espressiva in un tremolo molto stretto di quattro suoni affidati alla viola (p. 3 della partitura, sistema 1), che richiamano in modo esplicito la *Sequenza VI*, tutta pervasa da accordi di più suoni eseguiti in tremolo fortissimo.

Infine, uno stesso principio strutturale lega la *Sequenza VIII* per violino a *Voci*: la ripetizione dello stesso suono variandone corde e diteggiatura – quindi il timbro – svolge il ruolo di articolare il flusso musicale in sezioni. Nella *Sequenza VIII* la ripetizione della diade la_3 - si_3 su corde diverse e con diteggiature diverse separa e allo stesso tempo genera gli episodi; in *Voci* le sezioni nelle quali la viola interpreta le melodie popolari sono inframmezzate da interludi orchestrali in cui la gestualità del solista si congela nella ripetizione dello stesso

³⁴ Cfr. LUCIANO BERIO, *Coro* (nota dell'autore), <http://www.lucianoberio.org/node/1433?779295517=1>.

³⁵ LUCIANO BERIO, *Circles*, 1960, per voce femminile, arpa e due percussionisti, Wien, Universal Edition, UE 33022, 1961.

suono su corde e con diteggiature diverse. Inoltre, come ho detto precedentemente, anche in *Voci* il la_3 riveste un ruolo primario e la composizione termina proprio con la reiterazione di questa altezza. In conclusione, nell'opera di Berio sono attuate molteplici tipologie di captazione, ancorate a forme chiare centrate sulla ricorrenza periodica di motivi, gesti, oggetti, tecniche compositive. Ciò permette di mettere in contatto mondi eterogenei e linguaggi dissimili, facendoli coesistere in un equilibrio precario e forse anche “pericoloso”, e tuttavia necessario, poiché

Musica è per me riempire di senso il percorso tra i diversi termini di un'opposizione e fra opposizioni diverse, inventar loro una relazione e fare in modo che un'opposizione parli con la voce dell'altra. [...] A me interessa collocare quegli elementi in zone sempre più lontane fra loro, così lontane che la ricerca di una complementarità e di una unità fra gli elementi diventa una operazione molto pericolosa e complessa.³⁶

NOTA

Circa gli esempi, in conformità alle norme editoriali l'autrice ha verificato, sotto la propria responsabilità, che le riproduzioni non sono coperte da diritti o, in caso contrario, ha ottenuto dai detentori dei diritti l'assenso alla pubblicazione.

³⁶ L. BERIO, *Intervista sulla musica*, cit., p. 158.