## Piano delle opere di Luciano Berio A cura di Talia Pecker Berio

Un ricordo al futuro. Lezioni americane Scritti sulla musica Interviste e colloqui

## © 2017 Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino

Intervista n. 9 di Jack Bornoff © La Baconnière Intervista n. 45 di François Burkhardt © Editoriale Domus S.p.A. L'introduzione di Paul Griffiths è tradotta da Michele Chiappini

La curatrice, esperite le pratiche per acquisire tutti i diritti relativi alla riproduzione dei testi pubblicati nella presente opera, rimane a disposizione di quanti avessero comunque a vantare ragioni in proposito.

Supervisione scientifica di Angela Ida De Benedictis

Volume pubblicato sotto l'egida del

CENTRO STUDI LUCIANO BERIC

con il contributo della

9 ernst von siemens musikstiftung

www.einaudi.it ISBN 978-88-06-19956-2

## Luciano Berio Interviste e colloqui

A cura di Vincenzina Caterina Ottomano

Introduzione di Paul Griffiths

Shil 27 novembre 2017.

Einaudi

«Quelques visages de Visage» Colloquio con Flo Menezes (1993)

In tutti i suoi scritti vi sono solamente due passaggi in cui fa riferimento alla parola "volto" [visage] in quanto espressione. Nessuno di questi passaggi si riferisce però a Visage<sup>a</sup>. Perché ha intitolato questo pezzo Visage e perché in francese se è stato composto in Italia?

Si tratta di un ritratto vocale di una personalità, quella di Cathy Berberian. Come un pittore ritrae i volti di certe persone, io ho voluto fare *un volto sonoro*, *vocale*, *musicale* di una personalità. D'altra parte, per esempio, questa espressione non esiste, almeno con questa connotazione, in italiano o anche in inglese. Pousseur stesso ha composto un pezzo elettronico che si intitola *Trois visages de Liège* realizzato nello stesso anno (1961). È dunque in questa prospettiva che l'ho intitolato cosí.

Pensavo che, visto l'utilizzo della lingua francese, ci potesse essere una relazione con il termine "parole" nelle sue diverse accezioni. Ha pensato ai diversi significati di questo termine fondamentale in Visage? Piú precisamente mi riferisco ai due significati suggeriti da questo vocabolo: da una parte "parole" in italiano come plurale di parola; dall'altra nel suo significato francese, vale a dire "parole"...

... opposta a langue, nell'accezione di de Saussure? Volendo sí. In effetti, parole è il solo termine in tutta la composizione dotato di una significazione specifica. In maniera molto generale potrei descrivere la sua funzione significativa cosí: in Visage si è davanti a una situazione in cui la voce non dice mai delle cose, ma si limita piuttosto a dei gesti, dei gesti vocali. Ci sono sempre i modelli dell'inglese, dell'ebraico, del dialetto napoletano, del linguaggio televisivo, di Joyce, ecc. Ma si tratta, a dire il vero, di una sequenza, di un repertorio organizzato di gesti vocali in cui le parole non dicono veramente delle cose. È in questo contesto che l'etimo parole si rivela nell'opera, anche in modo ironico. La sua apparizione acquista dunque la funzione di un segnale.

Se la "langue" in quanto sistema prestabilito non esiste nell'opera, la "parole", al contrario, diventa la sola realtà concreta del linguaggio. Da qui, questo termine cardine potrebbe essere interpretato attraverso una gamma di significati piú aperti?

Certo!

Lei ha nominato Joyce... Da che punto di vista? C'è, per esempio, un qualche legame con Thema (Omaggio a Joyce)?

Non direttamente. Ma come Thema (Omaggio a Joyce) si basa su un capitolo dell'Ulysses di Joyce (il capitolo XI, quello delle Sirene), cosí Visage utilizza, per l'elaborazione di uno dei suoi momenti, un episodio aneddotico della stessa opera di Joyce proveniente questa volta dal capitolo XIII [Nausicaa]. Si tratta dell'episodio dei fuochi d'artificio. Al calar del giorno, il protagonista Leopold Bloom si trova sulla spiaggia vicino a un gruppo di persone tra le quali ci sono due fratelli gemelli (Tommy e Jacky) che giocano molto, due donne (Cissy e Edy) con un bambino piccolo, e infine una ragazza molto giovane che si chiama Gerty (abbreviazione di Gertrud MacDowell). Poco a poco si percepisce un intrigo che si sviluppa tra questa giovane ragazza un po' civettuola e il signor Bloom che la guarda fisso. A un certo punto nel cielo c'è un'esplosione di fuochi d'artificio che attirano l'attenzione di tutti i personaggi coinvolti, eccetto Gerty e Bloom che sintomaticamente rimangono al loro posto. Gerty, che allo stesso tempo cerca di vedere i fuochi d'artificio e di provocare il signor Bloom, si sporge un bel po' mostrandogli interamente le gambe. Allora il signor Bloom con la mano in tasca si masturba: ciò accade parallelamente all'esplosione dei fuochi d'artificio. Tutti guardando i fuochi gridano: «O! O! Ah!»; e Joyce con un virtuosismo incredibile, non dice in verità null'altro, se non descrivere in modo eccezionale l'orgasmo del suo personaggio.

Questo episodio sarebbe dunque una motivazione fondamentale per la situazione "semantica" in Visage?

Per *una* situazione! Quando la voce di Cathy è sommersa da una specie di esplosione di colpi sonori molto bruschi.

Ah, sí! Quella che d'altronde si può denominare come la prima "testura di impulsi"?<sup>b</sup> (e che raggiunge il suo punto culminante a ca. 3´25"). Esattamente. Se si può riconoscere nettamente la provenienza di questi suoni elettronici – si tratta probabilmente in questo caso di suoni sviluppati a partire da un generatore di impulsi – nel pezzo si possono trovare suoni o masse di suoni molto piú vicini alla voce o alle articolazioni vocali. Ascoltando l'opera ci si domanda se questi suoni non derivino in qualche modo dalla voce stessa.

Mai dalla voce! Era questo il punto. Questa problematica era esattamente il mio fine: sviluppare la voce, avvolgerla in una struttura fatta unicamente per mezzo degli oscillatori.

Siamo dunque di fronte a un'opposizione tra voce e suoni elettronici...

Sí, per quanto riguarda il concetto di opposizione, ma a dire il vero si tratta piuttosto di un fenomeno, di una relazione di contiguità. È appunto qui che risiede la questione...

In ogni caso, a partire da questo trattamento della voce in rapporto ai suoni elettronici, emerge una concezione binaria. Lei vede in questo aspetto un'influenza della concezione binaria jakobsoniana nella sua opera in generale e piú precisamente in Visage? Fino a che punto lei ammette un'influenza della fonologia, come è stata sviluppata per esempio da Jakobson?

A quell'epoca ero certamente molto influenzato dalla fonologia classica. Ho conosciuto Jakobson personalmente. È successo all'università di Harvard negli Stati Uniti<sup>c</sup>. Credo che la sua concezione riguardo le opposizioni binarie sia allo stesso tempo semplice e universale. Penso che la si possa applicare a tutto, a tutti i livelli dell'esperienza.

Compreso l'ambito della musica?

Sicuramente si può trovare il pensiero binario anche nella musica. Tuttavia in *Visage* non c'è stata alcuna influenza sistematica per quel che riguarda l'impiego o il controllo delle opposizioni binarie. O almeno questa influenza non era premeditata. Esse sono presenti in qualche modo ma non in maniera sistematica.

E per quanto riguarda l'afasia linguistica? Lei ha detto una volta c'he in Visage vi sono delle inflessioni hasate sull'afasia. Osservando

l'approccio di Jakobson a questo fenomeno linguistico, si nota che ci sono grossomodo, secondo l'eminente linguista, due tipi di afasia: da un lato «l'afasia della contiguità», nella quale la "metafora" gioca un ruolo più importante rispetto al "contesto"; dall'altro «l'afasia della similarità», dove il "contesto" linguistico acquisisce una funzione più importante rispetto alle sostituzioni semantiche operate dalle metafore del linguaggio. Si tratta evidentemente di un'accezione molto specifica dell'afasia e sono passati già quasi trent'anni da quando lei ha composto Visage. Ad ogni modo, considerando oggi questa questione in maniera più generale, in quale misura l'afasia ha giocato un ruolo veramente fondamentale nell'elaborazione dell'opera?

Quello che mi interessava in *Visage* era raccontare delle cose, ma senza degli elementi appartenenti a un'analisi tematica, dando l'illusione di una storia, di un percorso con una voce, attraverso inflessioni diversissime, ma sempre senza impiegare le parole. In questa attitudine risiedeva quindi la natura dell'opera. Di conseguenza, nell'elaborazione di questo percorso ho sicuramente pensato all'afasia, poiché il momento dell'afasia è molto importante in questo contesto: vale a dire il momento in cui la voce è veramente incapace di articolare delle cose. A dire il vero, volendo, si può fare un'analisi "clinica" di *Visage*.

Riprendendo la concezione binaria, credo che in Visage ci sia una contraddizione, in senso molto "positivo", poiché non fa altro che arricchire la percezione fenomenologica dell'opera. Si tratta in altre parole di un' "opposizione" tra due tendenze nell'opera al momento del suo ascolto: da un lato la tendenza all'associazione semantica attraverso l'esistenza di modelli linguistici diversissimi (linguaggio televisivo, lingua turca, armena, ecc.); dall'altro, l'opposizione a questa tendenza attraverso le inflessioni di Berberian nelle quali si percepisce l'intenzione primordiale di una certa «neutralizzazione della parola».

Neutralizzazione della parola?

Sí, mi riferisco a un commento di Cathy Berberian citato dalla Stoianova nel suo libro Berio: Chemins en musique. Secondo la Berberian, quando pronunciava delle parole troppo vicine a una certa lingua, lei avrebbe detto: «Oh, no, è un suono troppo tedesco», o ancora «È troppo italiano, non va bene!»<sup>8</sup>.

Ma sí! Visto che si trattava dell'elaborazione di un processo musicale, volevo semplicemente evitare che nell'opera avesse luogo l'aneddoto troppo evidente, troppo elementare. Bi sognava sceglie re dei gesti vocali determinati, poi integrarli nella struttura musicale, scartandone l'aneddoto troppo elementare, troppo semplice.

Detto altrimenti, se da una parte c'era l'esistenza di modelli di lingue diverse e, di conseguenza, la strada aperta all'associazione libera, dall'altra c'era l'intenzione di «neutralizzare la parola»...

... che aveva lo scopo di scartare aneddoti troppo banali. Le associazioni dovevano muoversi in ogni caso su un livello molto piú elaborato, molto piú sottile.

Da questo punto di vista c'è una questione molto interessante che riguarda l'utilizzo dell'onomatopea in Visage. Una volta lei ha detto che la funzione onomatopeica ha giocato un ruolo fondamentale nell'elaborazione dell'opera. Che cosa voleva dire veramente con questo? Glielo chiedo perché sono d'accordo con l'osservazione di Lyotard e Avron a proposito della sua affermazione<sup>b</sup>. Penso che in Visage la simulazione linguistica, molto piú elaborata dell'onomatopea pura e semplice, giochi un ruolo molto piú essenziale per la costituzione di una pseudo-lingua rispetto alla funzione onomatopeica.

Ma è anche una forma di onomatopea, che non è altro se non la trasposizione di una situazione reale, determinata, con altri mezzi, senza raddoppiarla, senza ripeterla. In questo senso c'è un'onomatopea del dialetto napoletano, dell'armeno, ecc., poiché non si impiegano veramente delle parole napoletane o armene. Volendo, si può anche vedere questa simulazione come una forma di onomatopea, perché i confini di questo fenomeno linguistico non sono assolutamente molto chiari. Al contrario, sono molto aperti e flessibili, Joyce stesso con il suo elevato livello di complessità ha impiegato molto l'onomatopea.

Ma in Thema (Omaggio a Joyce) l'onomatopea, in funzione dell'utilizzo del testo joyciano, è in ogni caso molto piú evidente che in Visage.

Naturalmente. Questo era centrale in *Omaggio a Joyce*. Ad Ogni modo in *Visage* l'onomatopea deve essere intesa in un senso piú ampio.

Può essere una sorta di "meta-onomatopea"... In ogni caso si deve riconoscere che anche in Visage c'è un livello di percezione legato in qualche maniera a un certo "realismo". In qualche passaggio si è in

28

presenza di elementi piú o meno realistici. In questo senso, lei ha voluto fare riferimento alla radio, luogo in cui l'opera è stata realizzata? Ci sono dei momenti che possono suggerire una guerra, come nel caso delle testure d'impulsi in tre momenti del pezzo; c'è un altro momento che genera una specie di riferimento musicale, come se si trattasse di un Lied con accompagnamento di un "pianoforte" trasformato dai mezzi elettroacustici.

Alla fine?

Sí, alla fine (a partire da circa 13'50"), proprio prima dell'ultima testura d'impulsi.

Ah! Si tratta di un lungo riferimento a una preghiera intonata da un'attrice ebrea di Gerusalemme. L'avevo ascoltata una volta e poi ne ho avuto una registrazione. Per me è stata un'esperienza molto bella e di valore: lei cantava, cantava, poi spingeva la voce verso il registro piú acuto della sua tessitura prolungando allora le vocali. È stato un momento veramente commovente quando ha incominciato a cantare! È ciò che accade alla fine di *Visage*: un riferimento a questa preghiera ebraica che diventava a dire il vero un pezzo di musica. E giustamente, per suggerire un po' meglio, anche se in modo molto semplice, la situazione musicale alla quale volevo fare riferimento, ho ideato una specie di accompagnamento alla voce con suoni elettronici che rassomigliano a delle percussioni: pon, pon, pon, pon, pon...

Che ci dà l'impressione di un pianoforte trasformato...

Ma è tutto strettamente elettronico. Ho imparato molto componendo quest'opera!

Riguardo le sue opere dopo Visage, possiamo cercare di stabilire qualche parallelo. Lei ha scritto Visage per la radio, come una specie di critica alla radio.

Un po' sí. È stato il mio addio alla radio. All'epoca sapevo che avrei lasciato la radio, che ho definito come lo strumento più usato per la diffusione di parole inutili.

E molto piú tardi lei ha composto A-Ronne, nel 1974-75, sempre per la radio...

... olandese<sup>i</sup>.

C'è una relazione tra queste due opere per ciò che riguarda l'"oggetto"?

Assolutamente. Le due opere si basano su gesti vocali. In A-Ronne c'è un testo molto bello di Edoardo Sanguineti che si basa soltanto su citazioni, su dei gesti culturali. Questo testo è ripetuto dalle voci ventitre, ventiquattro volte nei modi piú disparati e soprattutto con un grande potere di associazione, suggerendo cose, situazioni reali, concrete.

A livello delle suggestioni vi è dunque una relazione molto forte con Visage...

Sí, assolutamente. Con la differenza tuttavia che in A-Ronne non c'è musica elettronica ma solo le voci di cinque cantanti.

Seguendo il parallelo con altre sue composizioni vorrei riprendere questo riferimento alla preghiera ebraica. Nel 1968 lei ha composto un pezzo che si intitolava Prayer per voce e strumenti ad libitum. C'è forse qualche legame tra Visage e questa composizione?

Per niente. D'altronde questa composizione è ritirata dal mio  $catalogo^k$ .

Quindi un'ultima domanda: so che nel 1972 ha composto una nuova opera basata su Visage, dal titolo Après Visage, che lei ha ugualmente ritirato dal suo catalogo. Che vorrebbe dire a proposito di questo lavoro?

C'era un coreografo olandese che voleva fare un pezzo coreografico su *Visage*<sup>1</sup>. Poiché non volevo realizzarlo solo con il nastro magnetico, ho dunque aggiunto l'orchestra, dei suoni orchestrali al nastro. Ma non ha funzionato.

Note bibliografiche e di commento al testo a p. 482.

I riferimenti di Menezes vanno all'intervista di Michel Philippot antologizzata in questo volume alle pp. 43-51, in particolare p. 46 («Bisogna invitare l'ascoltatore a scoprire ciò che c'è dietro, a scoprire l'altra faccia della luna o, meglio ancora, di un volto»); e a L. BERIO, Dialogo fra te e me (1984), ora in SCRITTI, pp. 273-79, in particolare p. 277 («[...] vorrei che questo lavoro [Un re in ascolto] rivelasse un'espressività simile a quella di un volto umano, ora sereno, ora triste, ora allegro, ora stanco e, infine, senza vita»).

Nel saggio dedicato a Visage in cui in appendice fu pubblicata l'intervista (cfr. Note bibliografiche e di commento ai testi, p. 482) Flo Menezes spiegava a p. 36 le textures

d'impulsions come segue: «Definiamo questi avvenimenti acustici, presenti in tre momenti differenti della composizione, testure d'impulsi perché sono molto simili all'irnpulso elettronico derivato dal generatore di impulsi [...] Essi sono costituiti o dagli stessi impulsi o da colpi sonori cosí corti che non se ne può percepire alcuna disposizione dal punto di vista delle altezze (frequenze)».

Il primo incontro di Berio con Roman Jakobson ebbe luogo al Faculty Club di Harvard nel 1965 (cfr. L. BERIO, Tradurre la musica, in UN RICORDO AL FUTURO, pp. 29-48, in particolare pp. 40-41; e in questo volume il dialogo tra Berio e Nicola Bernardini Esplorare la musica, antologizzato alle pp. 265-75, in particolare p. 268).

Si veda la nota d'autore a Visage pubblicata ora nella scheda dedicata all'opera sul sito ufficiale del compositore http://www.lucianoberio.org («Visage può essere inteso come una trasformazione di comportamenti vocali reali e concreti, che vanno dal suono inarticolato alla sillaba, dal riso al pianto e al canto, dall'afasia a modelli di inflessione derivati da lingue specifiche: l'inglese e l'italiano della radio, l'ebraico, il dialetto napoletano, ecc.»).

Cfr. R. JAKOBSON e M. HALLE, Two Aspect of Language and Two Type of Aphasic Disturbances, in ID., Fundamentals of Languages, Mouton & Co, L'Aja 1956, pp. 55-82 (trad. it. di L. Heilmann e L. Grassi, Due aspetti del linguaggio e due tipi di afasia, in ID., Saggi di linguistica generale, cura e introduzione di L. Heilmann, Feltrinelli, Milano 1966,

Come specificato piú avanti, il riferimento va qui al commento di Cathy Berberian. citato in I. STOIANOVA, Luciano Berio. Chemins en musique, «La Revue Musicale», nn. 375-77 (1985), p. 69, dove l'interprete parla di «neutralisation totale des mots».

Ibid.

Cfr. J. F. LYOTARD e D. AVRON, «A Few Word to Sing». Sequenza III, in «Musique en jeu», n. 2 (1971), pp. 30-44, in particolare p. 36 (ora anche in edizione bilingue francese-inglese in J. F. LYOTARD, Textes dispersés II: artistes contemporains / Miscellaneous Texts II: Contemporary Artists, Leuven University Press, Leuven 2012, pp. 56-93, in particolare pp. 68-69). Sebbene nel saggio dei due studiosi non ci sia alcun rimando alla fonte, essi si riferiscono alla nota d'autore a Visage apparsa nel libretto allegato al disco L. BERIO, Visage, Sequenza III, Cinque Variazioni, Circles, con Cathy Berberian e David Burge, Candide CE 31027, 1970 («[...] Visage can also be heard as a metaphor of vocal behavior: it means discourse mainly at the onomatopeic level»).

Si veda anche la nota d'autore ora pubblicata sul sito ufficiale del compositore all'in-

dirizzo www.lucianoberio.org.

A-Ronne, documentario radiofonico per cinque attori, fu composto nel 1974 presso la radio KRO di Hilversum.

Il brano, su testo di Calvino, fu composto da Berio nel 1968 in occasione del guarantesimo compleanno di Karlheinz Stockhausen e successivamente ritirato dal compositore.

Si tratta della coreografia di Rudi van Dantzig realizzata a L'Aja il 15 giugno 1972 con il National Ballet e la direzione musicale di Michel Tabachnik.

33. «Quelques visages de *Visage*» Colloquio con Flo Menezes (1993)

Pubblicata con il titolo Quelques visages de "Visage" (Luciano Berio parle de l'œvre à Flo Menezes), in F. Menezes, Un essai sur la composition verbale électronique 'Visage' de Luciano Berio, Mucchi, Modena 1993 («Quaderni di Musica/Realtà», 30[.1]), pp. 131-39.

Traduzione dal francese di Vincenzina C. Ottomano.

Come si evince dalla data posta in calce al testo, l'intervista ebbe luogo il 22 agosto 1989 a Salisburgo l'indomani del concerto in cui Berio aveva diretto alcune delle sue Sequenze, *Chemins IV (su Sequenza VIII)* e *Corale (su Sequenza VIII)*, nella cornice dell'Internationale Sommerakademie Mozarteum. Nell'introduzione all'intervista, Menezes raccontava le origini del suo interesse per *Visage*.