

Berio, Maderna e i «sottofondi»

Storia sintetica di un tributo involontario all'evoluzione di un'arte

von Angela Ida De Benedictis

Dalla costituzione dell'URI (Unione Radiofonica Italiana) nel 1924, trasformatasi nel 1927 in EIAR (Ente Italiano Audizioni Radiofoniche) e nel 1944 in RAI (Radio Audizioni Italiane),¹ nei locali della radio si sono specchiate quasi tutte le vicende artistiche e culturali del XX secolo. Da mezzo di diffusione esso acquisì progressivamente la funzione di mezzo di espressione, comunicazione e di comportamento, dotato di una propria tecnica e di canoni estetici specifici. Per le sue caratteristiche di ripresa microfónica e, successivamente, di creazione del suono, il mezzo radiofonico fu inteso in tutti Paesi al pari di un vero e proprio strumento che implicava un nuovo modo di pensare la musica. Eppure, contrariamente a quanto avvenne nelle altre nazioni, in Italia il cammino verso il riconoscimento di un linguaggio autonomo fu lungo e travagliato.² Se teoricamente i primi dibattiti sull'arte radiofonica presero avvio all'inizio degli anni Trenta, nella pratica i primi risultati concreti si ebbero solo intorno alla seconda metà degli anni Cinquanta grazie anche al filtro dell'esperienza radiodrammatica.

Fino a questa data il radiodramma e le cosiddette «opere radiofoniche» percorrevano binari di produzione e di ricerca nettamente differenziati. Da una parte, dopo alcuni malriusciti tentativi compiuti negli anni precedenti, agli inizi degli anni Cinquanta l'ente cominciò a promuovere sedicenti «opere radiofoniche» – realizzate da compositori quali Pizzetti, Alfano, Ghedini, ecc. – che si configuravano piuttosto come estensione di una pratica teatrale consolidata che non come lavori innovativi e consoni al mezzo. Dall'altra parte, e in un contesto di teatro di prosa, i «commenti sonori» avevano acquisito sempre maggiore importanza per le varie funzioni di sipario, cornice immaginaria e collegamento tra le singole parti dell'azione. Dal 1950 nel panorama pressoché anonimo dei creatori di musica per radiodrammi si affacciano i nomi di Maderna e Berio. Alla seconda metà del 1949 risale il primo radiodramma musicato da Maderna, *Il mio cuore è nel Sud*, su testo di Giuseppe Patroni Griffi, mandato in onda l'11 marzo 1950.³ Al dicembre 1953 data invece la prima simile esperienza di Berio, *Il trifoglio fiorito*, «tragicommedia radiofonica» trasmessa l'8 gennaio 1954.⁴

Che i nomi dell'avanguardia siano entrati in RAI dalle porte del radiodramma è dato facilmente comprensibile se si considera che in Italia la sola realtà in grado di garantire ai giovani compositori un supporto sperimentale per cimentarsi con nastri, forbici e magnetofoni era costituita dall'ente radiofonico.⁵ Fu nel 1953, di ritorno dall'America, che Berio prese i primi contatti con l'azienda radiotelevisiva. Il tramite per i suoi primi approcci con la RAI fu Luigi Dallapiccola, a cui si devono contatti specifici nonché involontari suggerimenti «pratici»:

[...] Giulio Razzi mi aveva scritto in data 23 ottobre una lunga lettera, ridondante di elogi all'indirizzo tuo; ma con poche speranze di lavoro continuativo. [...] oggi sono un po' più lieto che non allora perché una seconda lettera del Razzi, sempre confermando il giudizio iniziale e sempre – con rammarico che non dubito sia sincero – esclude il lavoro continuativo – è assai meno «catastrofica»: mi pare anzi di capire che, qualora tu volessi darti le mani d'attorno e farti vivo molto spesso negli ambienti di Radio Milano, potresti trovare un lavoro che, pur non essendo «stabile» avrebbe una periodicità non disprezzabile. Ritengo molto possa fare anche per te l'amico Rognoni. E, in fondo, il malvezzo di non poter più dare una commedia alla radio senza commenti musicali più o meno «concreti», forse questa volta torna a tuo vantaggio [...].⁶

Cosicché, mentre l'inadeguatezza di alcune opere radiofoniche della vecchia guardia portava Massimo Mila a decretare nel 1952 il fallimento dell'utopia «radiogenica» italiana (definita una «generosa illusione» e «sogni»),⁷ di lì a poco essa si sarebbe invece finalmente realizzata anche grazie alla costituzione presso la sede RAI di Milano dello Studio di Fonologia. Tra gli obiettivi dello Studio stilati da Berio nel 1954, a un anno dalla sua costituzione ufficiale, oltre alla «produzione di musica concreta ed elettronica» figuravano anche (e necessariamente) «la creazione di commenti sonori per la Radio e la Televisione» nonché «la realizzazione di speciali trasmissioni drammatiche e documentarie volte ad attuare un'espressione radiofonica».⁸ La ricerca di un'arte acustica pura ampliò i propri orizzonti da problematiche inerenti alla riproduzione tecnica del suono a più stimolanti prospettive offerte dalla creazione e manipolazione del suono mediante strumenti elettronici. Grazie alle potenzialità offerte dai sistemi di sintesi ed elaborazione sonora, nell'orizzonte dei radiodrammi il suono si affrancò da un contesto naturalistico evolvendosi da sfondo a commento fino a divenire personaggio (esemplare, a questo proposito, la parabola realizzata da Maderna da *Il mio cuore è nel Sud* a *L'Augellino belverde* ad *Amor di violino* fino al *Don Perlimplin* e oltre; cfr. *Esempio 1*). L'intento di differenziarsi da ogni realtà preesistente fu reso esplicito alla fine del 1954 con la produzione del «manifesto» del laboratorio elettronico, lo «studio per una rappresentazione radiofonica» *Ritratto di città* (di Berio, Maderna e Leydi).⁹ Tra musica funzionale e musica d'arte si creò da quel momento una sorta di rapporto sinergico: ogni prova o realizzazione finalizzata alle sonorizzazioni d'occasione poteva essere intesa anche come «palestra» per le composizioni elettroacustiche. Nonostante non manchino nella corrispondenza dei due com-

Anno	LUCIANO BERIO	Testo / Regia	BRUNO MADERNA	Testo / Regia
1949			<i>Il mio cuore è nel Sud</i>	G. Patroni Griffi (T) / A.G. Majano (R)
1953	<i>Il trifoglio fiorito</i>	R. Alberti (T) / E. Ferrieri (R)		
1954	<i>Amor circulus est bonus</i> <i>Ritratto di città</i>	V. Sermonti (T)	<i>Ritratto di città</i>	Roberto Leydi (T) / B. Maderna – L. Berio (R)
1955	<i>Morte di Wallenstein</i> <i>Mi devi ascoltare</i> <i>Annibale alle porte</i>	F. Schiller – V. Sermonti (T) / E. Ferrieri (R) N. Kneal (T) / E. Convalli (R) R.E. Sherwood – G. Landi (T) / E. Convalli	<i>Sequenze e strutture</i>	
1955–56 <i>Mutazioni</i>				
1956	<i>Un caso clinico</i> <i>L'abito verde</i> <i>Le cose in solitudine</i> <i>Santa Giovanna</i> <i>Verso l'ignoto</i>	D. Buzzati (T) / S. Bolchi (R) N. Meloni (T) / A. Merlin (R) M. Mattolini (T) / E. Convalli (R) G.B. Shaw – P. Ojetti (T) / S. Bolchi (R)	<i>Notturmo</i> <i>Brigida vuole sposarsi</i> <i>Uomo e superuomo</i>	E. Labiche – A. Miserendino (T) / E. Convalli (R) G.B. Shaw – P. Ojetti (T) / A. Brissoni
1957	<i>Perspectives</i> <i>Waterloo</i> <i>La Loira</i>	G.B. Angioletti – N. Saba (T) / G.B. Angioletti (R) A. Obey – A. Brissoni (T) / A. Brissoni (R)	<i>Syntaxis</i>	
1958	<i>Omaggio a Joyce</i> . Documenti sulla qualità onomatopeica del linguaggio (con Umberto Eco). <i>Thema (Omaggio a Joyce)</i> <i>La bella del bosco</i> <i>La fanciulla di neve</i> <i>Le 18 misure cantate sul corno unno</i>	J. Supevielle – A. Savini (T) / A. Brissoni A.N. Ostrovskij – E. Lo Gatto (T) / A. Brissoni (R) Tsai-Yen – C. Campo (T) / C. Campo (R)	<i>Continuo</i> <i>Musica su due dimensioni</i> <i>L'Augellino belverde</i>	C. Gozzi – V. Sermonti (T) / V. Sermonti (R)

Esempio 1

Anno	LUCIANO BERIO	Testo / Regia	BRUNO MADERNA	Testo / Regia
1958	<i>L'uccellino azzurro</i> <i>Peter Pan</i>	M. Maeterlinck – A. Savini (T) / A. Brissoni (R) J.M. Barrie – C. Ricono e F. Pucci (T) / A. Brissoni (R)		
1959	<i>Il viaggio impossibile del Sig. Flectar</i> <i>Luce nella notte di Soferino</i> <i>Il professor Taranne</i> <i>Elettra</i>	A. Merlin (T) / U. Benedetto (R) G. Guerrieri (T) / G. Giagni (R) A. Adamov – G.R. Morteo (T) / A. Brissoni (R) H. von Hofmannsthal – G. Bemporad (T) / M. Ferrero (R)	<i>Il cavallo di Troia</i> [<i>Laure persécutée</i>] <i>Aspetto Matilde</i> <i>Mani</i> <i>L'altro mondo ovvero Gli stati e imperi della luna</i> <i>L'altro mondo ovvero Gli stati e imperi del sole</i> <i>Amor di violino</i>	C. Morley – G. da Venezia e U. Liberatore (T) / M. Ferrero (R) [J. Rotrou – V. Sereni (T) / V. Puecher (R)] E. Maurri (T) / N. Meloni (R) R. Marinkovic – D. Cernecca (T) / A. Brissoni (R) C. de Bergerac – A. Brissoni (T) / A. Brissoni (R) C. de Bergerac – A. Brissoni (T) / A. Brissoni (R) E. Carsana (T) / A. Brissoni (R)
1960	<i>Différences Moments</i> <i>Johnny e i pescecani</i>	V.G. Rossi – A. Brissoni (T) / A. Brissoni (R)	<i>Invenzione su una voce</i> <i>Macbeth</i> <i>Il puff</i>	 Shakespeare – S. Quasimodo (T) / M. Ferrero (R) E. Scribe – A. Mori (T) / A. Brissoni (R)
1961	<i>Visage</i> <i>Don Giovanni</i>	Molière – C. Vico Lodovici (T) / M. Ferrero (R)	<i>Serenata III</i> <i>Don Perlimplin</i>	F.G. Lorca – V. Bodini e B. Maderna (T) / B. Maderna (R)
1962			<i>Le rire</i>	
1963	<i>Esposizione</i>			
1969			<i>Ritratto di Erasmo</i>	B. Maderna (T/R)
1972			<i>Ages</i>	
1973	<i>Il malato immaginario</i>	Molière – V. Sermonti e L. Diemoz (T) / G. Pressburger (R)		
1975	<i>Diario Imaginario</i>			

positori riferimenti a «bruttore» composte per la radio, questa particolarità del loro lavoro di sonorizzatori fu chiara agli stessi compositori che, nel 1956, così rispondevano a Gian Francesco Malipiero:

Non appena saranno pronti le manderemo, caro maestro, degli altri esempi di «sottofondo» che, comunque, ci impegnano con diversi problemi e ci mettono a disposizione una enorme quantità di potenziali possibilità musicali.¹⁰

Parole confermate da Berio in una recente intervista in cui ha dichiarato che «con Maderna si produceva una grande quantità di musiche «funzionali» non solo perché avevamo bisogno di soldi ma anche perché, ogni volta, ci interessava sperimentare qualcosa».¹¹

Della loro intensa attività in questo settore testimonia la quantità produzioni radiodrammatiche, realizzate in Italia dal 1950 alla prima metà degli anni Settanta, la cui musica reca la firma di Luciano Berio o Bruno Maderna. Nell'*Esempio 1* si riporta un compendio relativo agli anni 1949–75, comprensivo delle composizioni elettroacustiche realizzate parallelamente presso lo Studio di Fonologia. Molti di questi titoli potrebbero essere portati come esempi di preziosissimo valore nell'arte del commento musicale. Che ciò si debba alla qualità dell'interpretazione o a una felice collaborazione con il regista, o ancora all'efficacia del commento sonoro o a un geniale mimetismo che permetteva ai due musicisti di giocare con stili e linguaggi a seconda dell'occasione, *pièces* radiofoniche come *Ritratto di città*, *Waterloo*, *La Loira*, *La bella del bosco*, *L'Augellino belverde*, *Il cavallo di Troia*, *Aspetto Matilde*, *Mani*, e via via fino a *Ritratto di Erasmo* e *Il malato immaginario* – e questo per citarne solo alcuni – si distaccano di gran lunga per stile e qualità dalle produzioni coeve realizzate nelle altre sedi regionali della RAI.¹²

Se della musica composta per alcune produzioni non esiste alcuna traccia cartacea o sonora lasciata dal compositore, per altre si dispone di partiture, abbozzi e talora di nastri preparatori, solitamente custoditi in archivi differenti. In questi casi – tra i quali figurano *Waterloo*, *La bella del bosco* e *La fanciulla di neve* di Berio, *L'Augellino belverde* e *Il cavallo di Troia* di Maderna –¹³ la possibilità di confrontare l'opera diffusa radiofonicamente con i nastri contenenti i soli incisi musicali e/o i manoscritti musicali, ha reso talvolta intelligibili le caratteristiche del processo di creazione e sincronizzazione dei differenti elementi che compongono un radiodramma (testo, musica, rumori). Tra le varie indicazioni agogiche, verbali ed espressive contenute talvolta in queste partiture, compaiono anche indicazioni registiche «radiofoniche» che prendono il posto delle avvertenze didascaliche presenti nelle partiture d'opera (vedi *Esempio 2*).

In un contesto di ricerca ampliato all'intera area italiana non può passare inosservato che la qualità e lo sviluppo delle funzioni della musica realizzata per le produzioni radiofoniche devono un notevole tributo a quanto fu realizzato, soprattutto nella seconda metà degli anni Cinquanta, nello

22 **60 ANDANTE**

Fl. 1
Fl. 2
ob.
cl. p.
cl. b.
clarinetto
Fag.
Corno
Vcl. I
Vcl. II
Vcl. III
Vcl. IV
Cello
Basso

ANDANTE

60

TAM-TAM GRAVE
p al fondo

Supra vib.
D.V. a. 2
D.V. a. 2
Supra vib.
(tenere a lungo)

MIX. con rumore di mulino a vento

33

STABILIMENTO MUSICALE CAVIOTTI - INPERIA

Esempio 2: Luciano Berio, *Waterloo* (1957), pagina finale della «I Battaglia» (Fondo Luciano Berio).

Studio di Fonologia della RAI di Milano. Poco muta se tali produzioni furono frutto di necessità, ricerca, coercizione o volontà. Poco muta se, storicamente, l'importanza di questo centro di elaborazione elettronica dimora altrove. Ciò che ne risulta, oggi, è che da quel momento, grazie anche al lavoro svolto da Berio e Maderna per le sonorizzazioni di drammi e commedie, si registrò in Italia una svolta nell'arte radiodrammatica e al contempo la nascita di una vera e propria arte acustica o, per dirla con le parole di Berio, di un «teatro degli orecchi».¹⁴

¹ Dall'1 gennaio 1954 la stessa sigla assume il significato di «Radiotelevisione Italiana».

² Per maggiori approfondimenti su quanto segue nel testo cfr. Angela Ida De Benedictis, *Radiodramma e arte radiofonica. Storia e funzioni della musica per radio in Italia*, tesi di dottorato, 3 voll., Università degli Studi di Pavia, 2001.

³ Tra i materiali del Fondo Bruno Maderna della Paul Sacher Stiftung (plico «M 140») ho potuto riconoscere diversi schizzi e materiali preparatori dell'opera. In questo fondo sono inoltre conservate lettere di Alessandro Piovesan e Giuseppe Patroni Griffi relative alla genesi de *Il mio cuore è nel Sud* (attualmente riprodotte in A.I. De Benedictis, *Radiodramma e arte radiofonica*, cit., vol. II, pp. 8–12; la lettera di Piovesan è citata parzialmente in Maurizio Romito, *I commenti musicali di Bruno Maderna: radio, televisione, teatro*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», XXXIV/2, 2000, pp. 233–268: 235).

⁴ Bobina RAI reperita presso la Fonoteca Centrale della RAI di Roma (attualmente riversata e depositata in copia presso l'Archivio dello Studio di Fonologia della RAI di Milano).

⁵ Non è qui ovviamente in discussione l'attività direttoriale di Maderna, che lo condusse negli ambienti della RAI in epoca precedente al 1949.

⁶ Lettera di Luigi Dallapiccola a Luciano Berio del 6 novembre 1953 (inedita; Fondo Luciano Berio). Giulio Razzi era all'epoca Direttore Generale dei Programmi Radiofonici, mentre Luigi Rognoni era tra i responsabili del Terzo Programma RAI. Alla fine della prima metà dello stesso anno Berio figurava già quale collaboratore a contratto presso la sede di Milano (ed esattamente per la Direzione Esercizio Televisione) come consulente musicale e assistente al doppiaggio (cfr. lettera della Direzione Generale RAI a Berio del 18 giugno 1953, inedita; Fondo Luciano Berio).

⁷ Cfr. Massimo Mila, *La musica e la radio*, in *RAI. Radio Italiana. Annuario 1952. Relazioni e bilancio dell'esercizio 1951*, Torino, ERI [1952], pp. 89–102: 89–90.

⁸ Cfr. «Progetto per la costituzione di un «Centro Sperimentale di Ricerche Radiofoniche»», in Piero Santi, *La nascita dello «Studio di Fonologia di Milano»*, «Musica/Realtà», V/14, 1984, pp. 167–188: 171.

⁹ Presso la Paul Sacher Stiftung (Fondo Bruno Maderna) si conservano due distinte versioni di *Ritratto di città* precedenti alla versione definitiva conservata presso l'Archivio dello Studio di Fonologia di Milano (attualmente pubblicata nel CD allegato a *Nuova musica alla Radio. Esperienze allo Studio di Fonologia della RAI di Milano 1954–1959*, a cura di A.I. De Benedictis e V. Rizzardi, Roma, CIDIM-ERI 2000).

¹⁰ Lettera di Luciano Berio e Bruno Maderna a Gian Francesco Malipiero, 11 gennaio 1956 (inedita; Fondo Luciano Berio).

¹¹ *Colloquio con Luciano Berio* (Firenze, 13 luglio 2000), in *Nuova musica alla Radio*, cit., pp. 161–175: 167.

¹² Nello schema sono incluse le sole opere prodotte in Italia; a questo si deve l'esclusione di due fondamentali composizioni di Berio legate agli ambienti radiofonici, *Laborintus II* (1965) e *A-Ronne* (1974–75). L'anno indicato è quello di composizione, che può coincidere o meno con quello di diffusione.

¹³ La partitura incompleta di *Waterloo* è conservata nel Fondo Luciano Berio della Paul Sacher Stiftung; i manoscritti degli altri quattro radiodrammi sono stati da me rinvenuti presso gli archivi della casa editrice Suvini Zerboni di Milano. Alcune bobine contenenti brani preparatori delle cinque produzioni sono conservate presso l'Archivio dello Studio di Fonologia della RAI di Milano; le produzioni complete si trovano presso la Fonoteca Centrale della RAI di Roma.

¹⁴ Luciano Berio, *A-Ronne*, in *Berio*, a cura di E. Restagno, Torino, EDT 1995, p. 99.