Conservatorio “L. Marenzio” – Brescia

Scuola di Musica Elettronica

Anno Accademico 2017/18

Docente: Marco Marinoni

Storia della musica elettroacustica 1 – Lezione 08

GLI ESORDI DELLO STUDIO DI FONOLOGIA MUSICALE: “IL RISULTATO DI UN INCONTRO FRA LA MUSICA E LE POSSIBILITÀ DEI NUOVI MEZZI”

MM1

di Angela Ida De Benedictis

Diapositiva 1

MM1 La citazione nel titolo è tratta da Luciano Berio, "Studio di Fonologia Musicale" (testo letto in occasione del concerto di musiche elettroniche tenutosi a Milano l'8 maggio 1956

mariner; 24/01/2013

Indice

1. *Introduzione*
2. *Le premesse*
3. *Mimusique (L. Berio, 1952)*
4. *Verso la nascita dello Studio*
5. *Ritratto di Città (L. Berio, B. Maderna, 1955)*
6. *Una sintesi tra Parigi e Colonia?*
7. *Nasce lo Studio di Fonologia*
8. *L'abbandono di Berio*

1. Introduzione

- La nascita della musica elettronica fu salutata come la grande «*terza epoca*» della storia della musica, iniziata dopo le grandi ere della musica vocale e strumentale e «*nata proprio nel punto d'intersezione tra progresso tecnologico e illuminismo estetico*».

[Hans Heinz Stuckenschmidt citato da Heinz-Klaus Metzger nell'introduzione a Gottfried Michael Koenig, Genesi e Forma. Origine e sviluppo dell'estetica musicale elettronica, Se-mar, Roma 1991, p. I. Cfr. anche Hans Heinz Stuckenschmidt, Die dritte Epoche. Bemerkungen zur Ästhetik der Elektronische Musik, «die Reihe», Wien 1955, Bd. 1 (Elektronische Musik), pp. 17-19]

1. Introduzione

- I fervori iniziali lasciano il posto a una **pragmatica ricerca condotta nei singoli laboratori elettronici a partire da premesse estetiche di volta in volta condizionate dai risultati precedenti**.
- La pratica elettroacustica si radicò nel metabolismo sperimentale di compositori per i quali non v'era alcuna distinzione tra "musica e musica".
  - Già nel 1976 **Luciano Berio** giunse ad affermare, con lucidità e concretezza, che «*la musica elettronica in un certo senso "non esiste più", perché è dappertutto e fa parte del pensare musicale di tutti i giorni*»;

1. Introduzione

- **Luciano Berio**, 1976
  - "*Da alcuni anni la musica elettronica fa meno rumore, se ne parla sempre meno ed è raro incontrare musicisti e pubblicisti che ne parlino ancora col vocabolario avveniristico e ottimista degli anni Cinquanta o che l'assumano come vessillo avanguardista o come simbolo di liberazione dalla schiavitù dell'accademia strumentale. Non solo è difficile trovare chi ancora cerca di difendere e descrivere le infinite possibilità della musica elettronica: è diventato addirittura difficile usare e precisare il termine stesso di musica elettronica*".
    - Luciano Berio, "Prefazione", in *La musica elettronica*. Testi scelti e commentati da Henri Pousseur, Feltrinelli, Milano 1976, p. VII.

1. Introduzione

- All'epoca di queste affermazioni, la grande stagione elettronica si era aperta in Italia da circa vent'anni e già si era resa evidente l'**impossibilità di misurarne gli effetti o di valutarne l'incredibile impatto nell'orizzonte tanto compositivo-creativo quanto musicale in generale**.
  - La musica elettronica aveva contribuito:
    - Ad approfondire **una visione unitaria dei processi musicali**;
    - a **superare la dicotomia armonia-timbro**;
    - a sviluppare un'**omogeneità e continuità di senso musicale fra caratteri acustici diversissimi fra loro**;
    - ad **abbattere la stessa distinzione tra musica strumentale, vocale e di sintesi**

1. Introduzione

- Affermare quanto o fino a che punto i fautori di queste rivoluzioni fossero coscienti degli effetti della loro impresa, è sforzo impossibile.
- Nell'Italia musicale del dopoguerra la prima delle utopie era forse quella di *giungere alla creazione di un laboratorio di musica elettronica*.
  - Una "sfida" i cui contorni si delineano a condizione di ripercorrere gradualmente le tappe che portarono due giovani compositori come **Luciano Berio** e **Bruno Maderna** alla fondazione dello **Studio di Fonologia presso la RAI di Milano**.

2. Le premesse

- Nel **1953**, di ritorno da un soggiorno di studio negli USA, **Luciano Berio** dedicò un breve testo alle nuove realtà musicali d'oltreoceano in cui inquadrava la musica concreta ed elettronica in un contesto di naturale progresso dell'arte musicale.
- **La creazione/manipolazione elettronica dei suoni era da intendere come un fenomeno non di rottura bensì di continuità**, motivato dalle medesime «*ragioni storiche ed umane*» che avevano guidato lo sviluppo della musica da **Palestrina** a **Luigi Dallapiccola**.
  - [Cfr. Luciano Berio, *Musica per Tape Recorder*, «Il Diapason», IV, 3-4, 1953, pp. 10-3: 10]

2. Le premesse

- Germania, Francia, America
  - sostegno e promozione negli ambienti radiofonici e televisivi
  - due grandi studi elettronici europei
    - **Colonia** fondato presso la radio tedesca (WDR – Westdeutschen Rundfunks nel **1951**
    - **Parigi** con il Groupe des Recherches Musicales (GRM) di **Pierre Schaffer**, culla della musica concreta, costituito presso la radio francese nel **1948**.

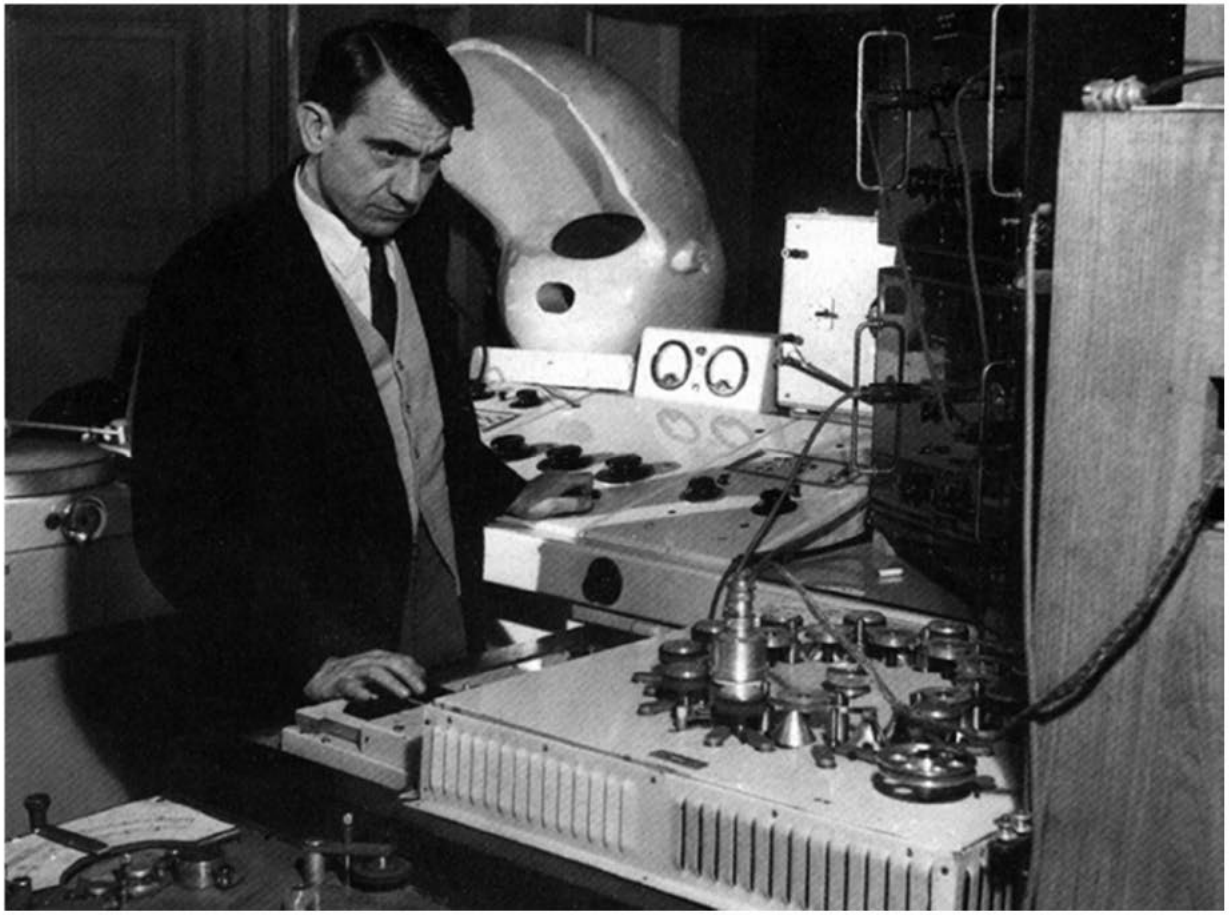
2. Le premesse

- **Berio** osservava con rammarico:
  - "*Nessuno dei giovani musicisti italiani ha sino ad ora potuto «consumare» con serietà, in patria, esperienze elettroniche di sorta. Tenori e mandolini sono evidentemente i privilegi che, al momento, si preferiscono ancora riscattare. Perciò, musica concreta, e quanto ad essa si ricollega, suonerà forse nella lingua italiana come una parola insensata da non salvare*".
    - [Cfr. Luciano Berio, *Musica per Tape Recorder*, «Il Diapason», IV, 3-4, 1953, p.10]

    Dietro questo severo giudizio di Berio si cela non tanto il riflesso di un'esigenza collettiva, quanto piuttosto un'**aspirazione personale**. Fino a questa data, infatti, soltanto un altro compositore italiano, **Bruno Maderna**, si era cimentato con nastri e generatori di frequenze.

2. Le premesse

- **Pierre Schaeffer** nello Studio della Radio di Parigi
  - (Foto Serge Lido, 1952 – © INA France)



2. Le premesse

- Di cinque anni più anziano di **Berio**, **Maderna** fu uno dei primi musicisti della cosiddetta avanguardia postbellica a cimentarsi con la sperimentazione elettronica.
    - Tra i primi in assoluto furono **Pierre Schaeffer** e **Pierre Henry** e il loro *Orphée 51 ou Toute la lyre* (1951)
- Il suo primo contatto diretto con nastri e generatori di frequenze risale al 1952 e alla composizione di ***Musica su due dimensioni*, per flauto, nastro magnetico e piatto**.
  - La concezione del brano, realizzato presso l'«Institut für Phonetik und Kommunikationsforschung» dell'Università di Bonn con l'assistenza di **Werner Meyer-Eppler**, era all'epoca pressoché inedita e partiva dalla volontà di tentare una **sintesi tra suoni artificiali e suoni strumentali**.

2. Le premesse

- I tempi non erano ancora maturi e gli ambiti d'espressione sonori elettronici troppo acerbi e diversi da quelli strumentali ma fin dall'inizio le sperimentazioni di **Maderna** si distinsero da quelle condotte da **Pierre Boulez** o **Karlheinz Stockhausen**.
- Per **Maderna** l'adozione di processi compositivi di combinazione e distribuzione propri della tecnica seriale presupponeva *un 'dialogo' tra le «due dimensioni», quella strumentale e quella elettronica*, e non il radicalismo elettronico "purista" che, soprattutto agli inizi, caratterizzava gli esperimenti di marca tedesca.
  - Questa **ricerca di interazione** caratterizzerà in seguito le opere maderniane prodotte soprattutto a partire dal 1958 presso lo Studio di Fonologia della RAI di Milano.

2. Le premesse

- La soglia del nuovo universo sonoro di sintesi si era dischiusa per **Maderna** nel 1951, un anno prima di *Musica su due dimensioni* [lo stesso titolo è impiegato nel 1958 da Maderna per un'ulteriore (e del tutto differente) composizione per flauto e nastro]. Risalire ai tempi e alle circostanze del suo primo incontro pratico con il mezzo elettronico è un'operazione che resta a tutt'oggi circoscritta nella nebulosa cornice temporale indicata in un promemoria tracciato dal compositore qualche anno dopo: «***Meyer-Eppler** e i miei primi esperimenti nel 1951 (**Eimert**)*».
  - » Sicura è invece la sua partecipazione ai corsi di **Darmstadt 1950 e 1951**
  - Promemoria manoscritto inedito per un intervento di carattere orale sulla musica elettronica
    - (datazione congetturale: 1957 ca.)

2. Le premesse

- A Darmstadt nei corsi estivi del 1951 la musica elettronica occupò degli spazi considerevoli nella discussione tra i giovani compositori grazie al ciclo *Musik und Technik. Der Klangwelt der elektronischen Musik* [Musica e Tecnica. Il mondo sonoro della musica elettronica] in cui furono presentati alcuni **esempi sonori realizzati da Meyer-Eppler** presso l'«Institut für Phonetik und Kommunikationsforschung» di Bonn.
  - oltre alle relazioni di teorici o compositori come
    - **Theodor W. Adorno**
    - **Herbert Eimert**
    - **Robert Beyer**
    - **Werner Meyer-Eppler**
    - **Friedrich Trautwein**
    - **Pierre Schaeffer**

2. Le premesse

- Pur conoscendo le coeve prove di musica concreta compiute presso la stazione radiofonica di Parigi (RTF) da **Pierre Schaeffer** e **Pierre Henry**, in vista della preparazione del nastro per la sua composizione del 1952 **Maderna** preferì indirizzarsi verso le sperimentazioni più propriamente di sintesi del suono condotte a Bonn.
- Tra *Musica su due dimensioni* e l'apertura del primo centro italiano di elaborazione elettroacustica passano quindi tre anni in cui le vicende artistiche e biografiche di **Maderna** si incrociano con quelle del più giovane **Berio**.
  - Grazie all'incontro tra l'entusiasmo e la dirompente inventiva del primo e la destrezza e la ferrea volontà del secondo, che la stagione elettronica italiana potrà prendere avvio.

2. Le premesse

- 1983: ricordando l'amico a dieci anni dalla morte, **Berio** ha dichiarato che «*guardando indietro, ho quasi l'impressione di aver cominciato a vivere veramente musicalmente, in maniera completa e piena, da quando ho incontrato Bruno*».
    - Estratto dalla trasmissione RAI «In memoria di Bruno Maderna» (1983) ora in Maddalena Novati, *Lo Studio di Fonologia musicale di Milano*, CD-Rom allegato a *C'erano una volta nove oscillatori… Lo Studio di Fonologia della Rai di Milano nello sviluppo della Nuova Musica in Italia*, a cura di P. Donati ed E. Pacetti, Roma, ERI-RAI 2002.
  - L'incontro è di poco successivo al primo contatto diretto di **Berio** con le tecniche di trasformazione e manipolazione dei suoni su nastro.
- Fu dopo un soggiorno presso il Berkshire Festival di Tanglewood, per frequentare le lezioni di **Luigi Dallapiccola** che **Berio** ebbe modo di recarsi a New York il 28 ottobre 1952 per assistere a un'esecuzione di musica per *tape recorder.*

2. Le premesse

- «Al Museum of Modern Art assistetti a un concerto diretto da **Leopold Stokowski** che, a metà concerto, si rivolse al pubblico dicendo '***adesso vi lascio, due altoparlanti prenderanno il mio posto***'. Fu in quell'occasione che ascoltai per la prima volta musiche elettroacustiche (la chiamavano *tape music*). Erano di **Vladimir Ussachevsky** e di **Otto Luening** e musicalmente significavano poco o nulla. Ma la novità dei suoni mi impressionò. […] A New York, **Ussachevsky** e **Luening** mi avevano raccontato per filo e per segno come fabbricavano quei suoni (**Ussachevsky** aveva "trattato" i suoni preregistrati di un pianoforte) e con quali apparecchiature. Arrivato a Milano, alla RAI, mi sono procurato dei filtri, degli oscillatori, dei generatori di suono bianco e mi sono fatto allestire un variatore di velocità: le stesse povere apparecchiature, cioè, che abbiamo impiegato per la realizzazione di *Ritratto di città*.»
  - Angela Ida De Benedictis – Veniero Rizzardi, *Colloquio con Luciano Berio*, in *Nuova musica alla radio*, cit., pp. 161-163.
  - Cfr. anche Luciano Berio, *Musica per Tape Recorder*, «Il Diapason», IV, 3-4, 1953, pp. 10-13: 10-11. I brani ascoltati il 28 ottobre 1952 erano *Sonic contours* di **Ussachevsky** e *Low Speed*, *An Invention on a Twelve-Tone Theme* più *Fantasy in Space* di **Luening**.

2. Le premesse

- **Vladimir Ussacevski** e **Otto Leuning** nello Studio della Columbia University

2. Le premesse

- La «*novità*», in definitiva, non era nei suoni ascoltati quanto «*nell'**organizzata e precisa finalità del mezzo che vuole stabilirsi come modus operandi normale**, come valutata acquisizione pratica del compositore*».

  – L. Berio, *Musica per Tape Recorder,* cit., p. 11.

- **Berio** comprese fin da subito che, per la sua libertà da schemi precostituiti e per la sua alta permeabilità, questa nuova musica, oltre ad aprire il mondo dei suoni a inedite soluzioni ritmiche e timbriche «*attraverso una più coerente e più salda organizzazione creativa*», poteva adattarsi perfettamente a differenti situazioni psicologiche, ossia alla sonorizzazione «*di copioni radiofonici, televisivi e cinematografici*».

2. Le premesse

  - In America queste sperimentazioni erano promosse e praticate anche in luoghi estranei alle emittenti radiofoniche (es. i dipartimenti di alcune Università o studi privati
  - In Italia il solo ambiente che poteva garantire uno strumentario tecnologico adeguato per cimentarsi con nastri, forbici e magnetofoni era la **RAI**.
- Al suo ritorno dall'America, **Berio** prese i primi contatti con l'azienda radiofonica grazie a una lettera di presentazione scritta da **Luigi Dallapiccola** per l'amico **Luigi Rognoni**, all'epoca responsabile del III Programma radiofonico.
- Sempre a Dallapiccola il giovane compositore deve il contatto con uno dei massimi dirigenti della radiofonia italiana di allora, **Giulio Razzi**.

2. Le premesse

- **Dallapiccola** fornì anche alcuni consigli pratici a **Berio**
  - «***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. Se gli elogi mi hanno fatto piacere (oltre al resto perché concordavano con la mia opinione personale), oggi sono un po' più lieto che non allora perché una seconda lettera del* ***Razzi****, sempre confermante 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*».
    - Da una lettera di **Luigi Dallapiccola** a **Luciano Berio**, 6 novembre 1953

2. Le premesse

- Gli elogi di **Razzi** devono essere presumibilmente ricondotti (anche) all'attività di consulente musicale e assistente al doppiaggio che **Berio** aveva ricoperto presso la RAI di Milano – quale collaboratore a contratto per la Direzione Esercizio Televisione – già nel giugno-agosto 1953.
- Al novembre 1953, a circa un mese dalla lettera di Dallapiccola, data invece il primo incontro di **Berio** con il «malvezzo» dei commenti sonori, compiutosi con la realizzazione delle musiche per la "tragicommedia" radiofonica *Il trifoglio fiorito* (da Rafael Alberti per la regia di Enzo Ferrieri).

3. *Mimusique* (1952)

- L'epifania in forma di studio compiuto giunge sempre nel 1953 con ***Mimusique***, breve «*esempio di musica concreta con impegno d'arte*», della durata di 2', basato su **tre materiali**:
  - un colpo di arma da fuoco
  - un suono di tam-tam
  - un suono di voce umana.
    - Su questo breve brano di musica concreta, da non confondere con il successivo *Mimusique II* del 1955, cfr. *Colloquio con Luciano Berio*, cit., pp. 163-164 (per la precedente citazione nel testo cfr. *Nuova musica alla Radio*, cit., p. 263).
      - Il breve brano, inedito, fu inserito all'interno della trasmissione «Musica concreta», curata dallo stesso **Berio** nel 1955 ca.

3. *Mimusique* (1952)

- Stando alle memorie di **Berio**, questo primo acerbo tentativo fu realizzato con quanto egli riuscì a procurarsi al suo arrivo a Milano:
  - «dei **filtri**, degli **oscillatori**, dei **generatori di suono bianco** e […] un **variatore di velocità**: le stesse povere apparecchiature, cioè, che abbiamo impiegato per la realizzazione di ***Ritratto di città***. [...] Per me è stato un tentativo, per certi aspetti acusticamente rigoroso, di **elaborare, estendere e liberare alcuni caratteri acustici partendo da condizioni assolutamente neutre e poverissime, come uno sparo di fucile**. Musicalmente non era niente più di un esercizio privato […] era come l'*esplorazione del paradigma elementare di un pensiero che mi si andava chiarendo e che volevo sviluppare in un altro momento e con altri mezzi*. Non era quindi un'opera musicale vera e propria».
    - *Colloquio con Luciano Berio*, cit., pp. 163-165 e p. 167.

3. *Mimusique* (1952)

- I primi protagonisti dello Studio di Fonologia Musicale di Milano della RAI:
  - in piedi da sinistra a destra **Luciano Berio**, **Marino Zuccheri**, **Bruno Maderna.**
  - Seduti **Alfredo Lietti** e **Gino Castelnuovo**
    - (Foto: Archivio di Fonologia di Milano della Rai).

3. *Mimusique* (1952)

- Nonostante la comprensibile presa di distanza del compositore da un "esercizio" realizzato senza pretese artistiche, la logica interna alla manipolazione del materiale – sottoposto a varie trasformazioni quali **sovrapposizioni, variazioni di velocità, riverberazioni, filtraggi, rovesciamenti ecc.**, il **tutto determinato da una proporzione numerica costante** – e l'attenzione verso la realizzazione di situazioni di suono complesse permettono di accostare *Mimusique* ai due studi di musica concreta compiuti da **Pierre Boulez** presso il *Club d'Essai* della radio parigina (RTF):
  - ***Étude I*** (1951)
  - ***Étude II*** (1952)

4. Verso la nascita dello Studio

- **Boulez** vedeva nelle potenzialità offerte dal nastro un ulteriore mezzo per «*risolvere le difficoltà presentate sia dalla creazione di spazi sonori non temperati e di suoni complessi sia dalla realizzazione di strutture ritmiche frazionanti gli irrazionali*».
    - Pierre Boulez, *Eventualmente…* (1952), in *Note di apprendistato*, a cura di P. Thévenin, trad. di L. Bonino Savarino, Torino, Einaudi 1968, pp. 135-164: 160.
  - Una ricerca inscritta in un più ampio contesto relativo all'**evoluzione del linguaggio musicale** e dell'**organizzazione dei suoi materiali**, situata al di là di una sperimentazione che vede nello strumentario elettronico un mero emblema del *nuovo*.

4. Verso la nascita dello Studio

- L'idea di poter fondare anche in Italia uno Studio di musica elettronica, al pari di quanto era già stato realizzato a Parigi o Colonia tra la fine degli anni Quaranta e il 1952, cominciò a prendere man mano consistenza anche grazie:
  - allo scambio di idee – all'interno e all'esterno della RAI – tra **Luciano Berio**, **Luigi Rognoni**, **Alberto Mantelli**, **Roberto Leydi**, **Piero Santi**
  - ai contatti con uomini interni all'ente radiofonico (**Mario Labroca**, **Fernando Ballo** e **Alfredo Lietti** oltre ai già citati **Mantelli** e **Rognoni**)
  - proposte, ipotesi, relazioni e bozze inviate a diversi dirigenti tra cui **Giulio Razzi**, **Gino Castelnuovo** e **Filiberto Guala**
- Il progetto si avviò verso gli ultimi mesi del 1954 a una reale attuazione.
  - È a quest'epoca che data l'attivo coinvolgimento nel progetto di **Bruno Maderna**, conosciuto da **Berio** nell'estate del 1953
    - Il contatto tra i due musicisti sembrerebbe essere stato sollecitato da **Hermann Scherchen**

4. Verso la nascita dello Studio

- Già nell'autunno dello stesso 1953 **Berio** e **Maderna** avevano assistito a delle conferenze sul tema elettronico in Svizzera, a Basilea
- Nel luglio del 1954 erano invece insieme tra i partecipanti a un seminario sulla teoria e tecnica compositiva della musica elettronica tenuto da **Herbert Eimert** nell'ambito dei *Ferienkurse* di Darmstadt.
- A distanza di un mese dai corsi estivi tedeschi, nell'agosto del 1954, il solo **Berio** aveva inoltre frequentato – anche in previsione dei progetti milanesi – un convegno sulla musica elettroacustica organizzato a Gravesano in occasione dell'inaugurazione dello Studio locale.

4. Verso la nascita dello Studio

- **Maderna** scriveva in una lettera a **Berio** il 13 novembre del 1954
  - *«Caro Berio, Sono venuto Sabato mattina alle 12 (per la verità alle 12,10) alla RAI, – ma non c'eri. – In ogni modo verrò a Milano Mercoledì mattina prossimo – Verrò a trovarti. – L'idea che sarà probabile lavorare insieme sulle possibilità della "musique concrète" e della "Elektronische Klangerzeugung" mi entusiasma – A Milano ti spiegherò le molte ragioni che mi renderebbero graditissima una tale collaborazione. – Speriamo di stare, finalmente, insieme»*.
- Dieci giorni dopo **Maderna** scriveva a **Luigi Nono**
  - «*A Milano si preparano grandi cose. Te ne parlerò in Gennaio a Venezia. Tu per ora non farne cenno con nessuno*»
    - Lettera da Amburgo del 23 novembre 1954, inedita

4. Verso la nascita dello Studio

- Quindi **Berio** stila un «**Progetto per la costituzione di un 'Centro Sperimentale di Ricerche Radiofoniche'**» e indica tra le **finalità**:
  1. La **produzione di musica concreta ed elettronica**. Queste creazioni di Laboratorio formeranno la base sperimentale delle altre attività del Centro;
  2. La creazione di **commenti sonori** per la Radio e la Televisione;
  3. La **realizzazione di speciali trasmissioni** drammatiche e documentarie volte ad attuare un'espressione radiofonica;
  4. La **costituzione di una Registroteca** specializzata che conservi il materiale da utilizzare nelle trasmissioni regolari [...] nonché tutto il materiale registrato interessante la radiofonia, raccolto dalle diverse Nazioni e conservato a fini storici e documentari. Una speciale sezione della Registroteca raccoglierà brani di commento sonoro di diverse durate catalogati secondo situazioni e categorie psicologiche standard, specialmente adatti per lavori comuni di sonorizzazione. Tali brani saranno prodotti naturalmente dal Centro.

4. Verso la nascita dello Studio

  - **Sonorizzazioni** e **arte musicale radiofonica** sarebbero dunque convissute nel «Centro»
- La coesistenza della doppia attività di produzione, d'arte e d'uso, era l'unica via da percorrere in seno all'ente radiofonico italiano per ovviare agli evidenti **problemi connessi alla mancanza di valore commerciale della musica elettronica** (definita da alcuni «*addirittura paradossale*»
  - Fred K. Prieberg, *Musica ex machina*, trad. di P. Tonini, Torino, Einaudi 1963, p. 176.
- **Luigi Rognoni** ricorda che «*bisognava formulare la proposta con cautela e prima di tutto dimostrare ai dirigenti l'utilità "pratica" di un simile Studio per le trasmissioni radiofoniche*».
  - L. Rognoni, Memoria di Bruno Maderna negli anni Cinquanta, cit., p. 148.

5. *Ritratto di città* (1955)

- In attesa del responso dell'alto dirigente RAI, **Berio** e **Maderna** vollero subito offrire un primo saggio sulle potenzialità espressive dei nuovi mezzi elettroacustici mediante la creazione di un documentario radiofonico dedicato a Milano.
  - ***Ritratto di città***, uno «*studio per una rappresenta- zione radiofonica*» (come recita il sottotitolo) che potesse in qualche modo esemplificare praticamente, con i suoi suoni, il terzo punto del citato «Progetto».
    - *Opus 1* dello Studio di Fonologia, **è da interpretare come un "esercizio" o un primo cimento sperimentale** più che come un "preludio tematico" in cui scorgere prodromi delle qualità poetiche o estetiche della successiva produzione elettroacustica messa a punto presso la RAI di Milano da **Berio** e **Maderna**.
    - un'**opera d'occasione**, nata dalla collaborazione tra **Berio**, **Maderna** e **Roberto Leydi**, la cui ideazione è coincisa con una elaborazione immediata, cominciata e conclusasi nel dicembre del 1954.

5. *Ritratto di città* (1955)

- *Ritratto di città* deve la propria caratteristica economia dei materiali – concreti ed elettronici – all'**esiguità degli strumenti tecnici allora a disposizione dei due compositori** (tra questi, un oscillatore utilizzato dai tecnici come strumento di misura che, secondo alcune testimonianze, fu fatto arrivare da Torino su richiesta di **Alfredo Lietti**).
    - Cfr. N. Scaldaferri, *Musica nel laboratorio elettroacustico*, cit., p. 65.
        - Per approfondimenti sulla genesi e sull'analisi di *Ritratto di città* cfr. A. I. De Benedictis, *Radiodramma e arte radiofonica*, cit., pp. 185-207;
        - per il testo di Leydi cfr. *Nuova Musica alla Radio*, cit., pp. 329-337.

6. Una sintesi tra Parigi e Colonia?

- La **coesistenza delle dimensioni concreta ed elettronica** (due entità fino ad allora separate negli altri Studi) potrebbe erroneamente portare a scorgere in *Ritratto di città* i prodromi di quella che, nella storiografia relativa allo Studio di Fonologia di Milano, si è cristallizzata come *la* caratteristica distintiva della produzione elettroacustica italiana: **la sintesi tra le esperienze concrete francesi e quelle elettroniche tedesche**.
  - Questa visione è stata messa in discussione alcuni anni fa dallo stesso **Berio** che, nel corso di un'intervista, ha dichiarato: «*Il lavoro allo Studio di Fonologia, almeno quando c'ero io, non era la sintesi di due entità esistenti. Preferisco descriverlo come un dialogo fra dimensioni diverse piuttosto che come la sintesi di due entità specifiche*».

6. Una sintesi tra Parigi e Colonia?

- Tuttavia, agli esordi delle sperimentazioni elettroacustiche italiane, l'idea di un peculiare carattere di **«sintesi» tra l'"entità" concreta e quella elettronica** fu infatti avallata (e, in un certo senso, sollecitata) dagli stessi fondatori dello Studio.
  - Cfr., per esempio, **Luciano Berio**, programma di sala dell'audizione dell'8 maggio 1956 alla RAI di Milano, riprodotto integralmente in Nicola Scaldaferri, *Documenti inediti sullo Studio di Fonologia Musicale della Rai di Milano*, «Musica/Realtà», XV, 45, 1994, pp. 151-166: 157-159 (testo in cui si presenta lo Studio italiano come **l'unico «*in grado oggi di proporre una sintesi fra le differenti e spesso contrastanti esperienze già consumate negli Studi di Colonia (WDR), Parigi (RTF), New York (Columbia University) ecc.*»**;
    - » o ancora, **Luciano Berio**, *Studio di Fonologia Musicale* (testo letto in occasione dello stesso concerto dell'8 maggio 1956, ora in *Nuova musica alla Radio*, cit., pp. 267-273);
    - » e, dello stesso autore, *Studio di Fonologia Musicale*, «The Score», XV, 1956, p. 83, e *Prospettive della musica*, «Elettronica», III, 1956, pp. 108-115: 108.

6. Una sintesi tra Parigi e Colonia?

- A favore della lettura retrospettiva di **Berio** parla la produzione realizzata presso lo Studio dopo la sua inaugurazione.
  - Dopo *Ritratto di città*, infatti, per circa tre anni la ricerca sperimentale di **Berio** e **Maderna** sembra privilegiare la produzione puramente elettronica;
  - per Maderna, così come per Berio, bisognerà attendere il 1958 per ascoltare nuove opere di «sintesi»:
    - *Musica su due dimensioni* per **Maderna**;
    - *Thema (Omaggio a Joyce)* per **Berio**.
  - Le opere di entrambi i compositori prodotte fino al 1958 – *Sequenze e strutture* (1955), *Notturno* (1956), *Syntaxis* (1957) e *Continuo* (1958) per **Maderna**; *Mutazioni* (1955-56) e *Perspectives* (1957) per **Berio** – sono infatti **basate esclusivamente sull'esplorazione dei nuovi mezzi e sull'analisi delle possibilità offerte dalla manipolazione dei suoni di sintesi**, laddove **l'elaborazione di materiale concreto o misto era invece riservato negli stessi anni esclusivamente alle numerose sonorizzazioni realizzate per radiodrammi e commedie televisive**.

6. Una sintesi tra Parigi e Colonia?

- Questa differente destinazione delle due espressioni del nuovo universo elettroacustico sembra evidenziare un'**iniziale distinzione tra il 'mezzo' e il 'fine'**.
- Questa interpretazione rafforza la visione di *Ritratto di città* quale **primo saggio sperimentale in cui 'mezzo' e 'fine' convergono**:
  - un esercizio motivato da un «*sano e cinico pragmatismo*» e destinato nelle intenzioni degli autori a «*convincere i responsabili della RAI di allora a promuovere e sviluppare uno Studio di musica elettronica*».
    - *Colloquio con Luciano Berio*, cit., p. 161. La prima citazione è tratta da un passo inedi- to della medesima conversazione (Firenze, 13 luglio 2000).

7. Nasce lo Studio di Fonologia musicale

  - Le finalità dimostrative di *Ritratto di città*, presentata agli inizi del 1955 in un'audizione riservata a un gruppo ristretto di dirigenti aziendali (e nello stesso anno, fuori concorso, alla VII edizione del Premio Italia), ebbero fortunatamente buon esito.

- Dopo le prime prove realizzate in forma semiclandestina in locali occasionali, nel giugno del 1955 *il laboratorio elettronico della sede RAI di Milano, attrezzato con apparecchiature ancora provvisorie e con alcuni impianti progettati da* ***Alfredo Lietti****, poté cominciare la sua attività – riconosciuta dai vertici – sotto il nome di «****Studio di Fonologia musicale****»*
  - *suggerito, sembrerebbe, da uno degli stessi dirigenti dell'ente radiofonico,* ***Gino Castelnuovo***.
    - » Cfr. Gino Castelnuovo, *Lo studio di Fonologia Musicale di Radio Milano*, «Elettronica», III, 1956, pp. 106-107 (testimonianza ripresa in N. Scaldaferri, *Musica nel laboratorio elettroacustico*, cit., p. 67).

7. Nasce lo Studio di Fonologia musicale

- La denominazione fu resa in seguito ufficiale nel 1956 in occasione dell'*Audizione di composizioni di musica concreta e di musica elettronica*, tenutasi l'8 maggio presso la RAI di Milano, con cui si sanciva l'approntamento della nuova sede dello Studio, fornito ora di macchinari rinnovati e all'avanguardia tra cui il rinomato **pannello con nove oscillatori**.
  - Nel corso dell'audizione, **Luciano Berio** lesse una breve relazione sulla musica elettroacustica. Il programma completo del concerto è in N. Scaldaferri, *Documenti inediti sullo Studio di Fonologia Musicale della Rai di Milano*, cit., pp. 157-159.

7. Nasce lo Studio di Fonologia musicale

- Dal **giugno 1955** la direzione dello Studio fu affidata a **Luciano Berio** (che ricoprì il posto **fino al 1959**).
- Il ruolo di **Maderna** non fu invece mai istituzionalizzato e, dal principio fino alle ultime fasi della sua vita, venne sempre regolato con vari contratti di collaborazione a termine – chiosati da causali diverse tra cui le più frequenti erano quelle di «*assistente*» o «*consulente musicale*» – talora mortificanti per attese e condizioni.
  - Spesso i contratti erano caldeggiati e sollecitati dallo stesso **Berio**.
  - Tra i documenti pubblicati cfr. lettera di **Razzi** a **Berio** del 1956 (*Nuova Musica alla Radio*, cit., p. 281) in cui il dirigente si «riserva di esaminare in un secondo tempo le condizioni di una eventuale, specifica collaborazione [di Maderna] allo Studio di Fonologia Musicale».
  - Persino negli ultimi periodi della sua vita, **Maderna** scriveva il 20 giugno 1973 a due dirigenti RAI (Mirino e Siciliani) per «ancora una volta […] fermamente protestare per il cattivo trattamento che l'amministrazione della RAI mi riserva» a proposito di compensi non pagati per la propria opera di «consulenza dello Studio di Fonologia» (inedita, *PSS*, Sammlung Bruno Maderna).

7. Nasce lo Studio di Fonologia musicale

- Il 17 maggio 1956, solo qualche giorno dopo l'audizione che sancì l'apertura ufficiale del "rinnovato" Studio di Fonologia, **Berio** scriveva a **Castelnuovo**:
  - «*Nella nuova sede il lavoro è ricominciato nelle condizioni più favorevoli: di ciò la "musica elettronica" è immensamente grata a Lei e a quanti hanno reso possibile questo nuovo traguardo*».

- All'epoca, **lo Studio di Fonologia era uno dei più attrezzati e più importanti laboratori di musica elettronica al mondo**.
- **Il suo primato in area europea durò fino alla fine degli anni Cinquanta**.

8. L'abbandono di Berio

- Già agli **inizi degli anni Sessanta** la gratitudine di **Berio** aveva lasciato il posto a una **cocente disillusione**:
  - le nuove tecnologie presupponevano un veloce e continuo aggiornamento e i nuovi quadri dirigenziali stentavano a comprendere l'importanza di un «*traguardo*» sempre potenzialmente rinnovabile e scarsamente redditizio.
- Le difficoltà burocratiche e il desiderio di sperimentare in altri Studi – ormai più attrezzati – fecero il resto:
  - con *Visage*, ultimo lavoro elettroacustico del 1961 elaborato interamente a Milano, **Berio** decide di lasciare lo Studio di Fonologia.

8. L’abbandono di Berio

  - *La prima stagione “aurea” del lavoro sperimentale collettivo può dirsi in un certo senso conclusa*.
- I lavori prodotti nei locali elettronici milanesi negli anni seguenti dovranno la loro grandezza esclusivamente all’immaginazione e alla forza creativa di singoli compositori (**Bruno Maderna** e **Luigi Nono** in testa), capaci di forgiare capolavori anche con (se non a dispetto di) uno strumentario tecnologico ormai obsoleto e potenzialmente “museale” fin dalla seconda metà degli anni Sessanta.

MATERIALI

CONSERVATORIO DI BRESCIA

Storia della musica elettroacustica 1 - Marco Marinoni

CD11 AUDIO

- 01 B. Maderna *Musica su due dimensioni* (versione 1952) 8'
- 02 B. Maderna, L. Berio *Ritratto di città* 1954 30'
- 03 Veniero Rizzardi racconta Luciano Berio (07-07-2011) 29'