

MARCO UVIETTA

GLOSSE BIBLIOGRAFICHE  
A UNA SELEZIONE DI SCRITTI DI LUCIANO BERIO

2011

Dipartimento di Filosofia, Storia e Beni culturali  
Università degli Studi di Trento

Versione 1.0

Copyright © Marco Uvietta, 2011

Questo paper © Copyright 2011 by Marco Uvietta è pubblicato con Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0 Unported. Maggiori informazioni circa la licenza all'URL:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/>



Trento, 25 luglio 2011

## GLOSSE BIBLIOGRAFICHE A UNA SELEZIONE DI SCRITTI DI LUCIANO BERIO

### I. QUALCHE RIFLESSIONE SU «UN LIBRO DA LEGGERE»

Nel 2002 Luciano Berio mi affidò la curatela di una raccolta di suoi saggi sulla musica. Dopo la sua scomparsa le circostanze e le responsabilità cambiarono progressivamente, tanto da non rendere più possibile la realizzazione di questo progetto. Lo scopo del presente contributo, di natura prevalentemente bibliografica, è quello di rendere disponibili agli studiosi le informazioni da me raccolte in alcuni anni di lavoro.<sup>1</sup>

La selezione di saggi oggetto della mia ricerca corrisponde sostanzialmente alla scelta operata da Berio all'interno del corpus dei suoi scritti, frutto in parte anche di discussioni, dubbi e ripensamenti. In linea con le intenzioni dell'autore di proporre «un libro da leggere» (ossia fruibile da parte di un pubblico più ampio di quello degli studiosi), dopo la sua morte aggiunsi alcuni saggi probabilmente da lui dimenticati. È il caso ad esempio di *Invito a Wozzeck* (1952),<sup>2</sup> che vale senz'altro la pena di leggere in quanto esprime, nelle poche righe che introducono una mera guida all'ascolto dell'opera di Berg,

[...] entusiastico stupore guastato tuttavia da una certa amarezza: ci pare di aver subito per molto tempo un inganno constatando che la voce di *Wozzeck* è stata lontano da noi, sia pure per motivi contingenti di documentazione musicale e di possibilità pratiche d'ascolto, proprio negli anni formativi dello studio e della ricerca. Di *Wozzeck* che, nato come dramma musicale circa trent'anni fa, può essere considerato il compendio *ante litteram* di tutto il travagliato periodo di storia vissuta dal 1925 ad oggi. (*Invito a Wozzeck*, p. 14).

Con la consapevolezza di una tardiva ma salutare rivelazione inizia la parabola artistica del giovane Berio, anche nella produzione saggistica, che accompagnerà sempre quella compositiva. Certamente dimenticato anche il saggio compendiario *Note sulla musica elettronica* (1957):<sup>3</sup> privo del carattere estemporaneo e contingente dei saggi appassionati scritti nel pieno del fervore della ricerca allo Studio di Fonologia, esso tenta già una sistematica ricognizione delle esperienze

---

<sup>1</sup> In questa sede si fornirà solo una parte del lavoro svolto: nella sua forma integrale esso è depositato presso il Laboratorio di Filologia musicale del Dipartimento di Filosofia, Storia e Beni culturali dell'Università degli Studi di Trento.

<sup>2</sup> Vedi sotto, II. INFORMAZIONI BIBLIOGRAFICHE, 31)

<sup>3</sup> Ivi, 45)

elettroacustiche di quegli anni. Fu semplice dimenticanza anche l'omissione del saggio di carattere polemico *Agli amici degli «Incontri Musicali»* (1958),<sup>4</sup> così come del contributo all'inchiesta *Musikalische Avantgarde - echt oder gemacht?* intitolato *Ma che cos'è l'avanguardia fabbricata?*(1960).<sup>5</sup>

Fu invece autocensura, probabilmente, a indurre Berio alla rimozione di un tagliente giudizio su Puccini ([*Lettera su Puccini*], 1974),<sup>6</sup> sul quale il compositore si sarebbe dovuto ricredere alla fine degli anni Novanta, accingendosi alla composizione del finale di *Turandot*. Avrebbe dovuto rivedere anche l'apodittico giudizio di superiorità di Debussy su Ravel, espresso nel 1957:

[Ravel] ha saputo mutare in materia rara anche le cose più comuni, in misura assai maggiore e più efficace del suo più grande compatriota: Debussy. Più grande, quest'ultimo, perché la materia rara la inventava sempre. ([*Princesse, nommez-nous berger de vos sourires...*], p. 2).<sup>7</sup>

Criterio di valutazione che almeno dalla metà degli anni Sessanta Berio avrebbe smentito con la sua stessa opera, che proprio nella sublimazione attribuita a Ravel – più che nell'atto euristico puro – trovava uno degli assunti poetici fondamentali.

*Grazie per la magnifica fase* (1969),<sup>8</sup> caustica critica a *Fase seconda* di Mario Bortolotto, è un caso a parte. A molti anni di distanza Berio ammise l'eccesso di difesa nei confronti di Bortolotto. Per questa ragione espresse la sua intenzione di non pubblicare il saggio nella raccolta di scritti sulla musica, al fine di dare un segnale di distensione e di ravvedimento (ma già l'abortita raccolta del 1980, di cui si parlerà più avanti, non comprendeva questo saggio). Oggi – nell'epoca del *politically correct* – alcuni toni di quel saggio suonano quasi offensivi, mentre negli anni Sessanta erano assolutamente abituali nelle polemiche fra intellettuali. Dunque, oltre che essere un paradigma della *vis polemica* e dello stile di Berio, *Grazie per la magnifica fase* è anche un documento del tempo, che la tentazione 'revisionistica' dell'autore cercava inconsapevolmente di occultare. Naturalmente è compito dello studioso non accondiscendere all'immagine che il compositore vuole lasciare di sé: quindi, se il «libro da leggere» fosse uscito, avrebbe contenuto anche questo saggio (ma con la segnalazione che l'autore non avrebbe voluto ripubblicarlo; vedi «Informazioni bibliografiche», 27). D'altra parte, trascurare del tutto le intenzioni dell'autore è prova di falsa scientificità:

---

<sup>4</sup> Ivi, 3)

<sup>5</sup> Ivi, 40)

<sup>6</sup> Ivi, 38)

<sup>7</sup> Ivi, 54)

<sup>8</sup> Ivi, 27)

l'insieme di correzioni, revisioni, omissioni e riabilitazioni operate o avallate a posteriori dall'autore rivela molto dell'autore stesso, aiutandoci a storicizzarne il pensiero.

Nel 1980 era prevista la pubblicazione di una raccolta di scritti di Berio a cura di Francesco Degrada. Essa non uscì mai, ma a quanto risulta da una lettera di Degrada a Berio del 4 novembre 1980, il musicologo milanese tradusse il saggio *On vocal gesture*,<sup>9</sup> e verosimilmente alcuni altri testi inclusi nell'indice del volume, allora disponibili solo in lingua straniera: *Du geste et de Piazza Carità* (1963),<sup>10</sup> *Manners of speaking* (1965-1966),<sup>11</sup> *Problems of musical theater* (1966?),<sup>12</sup> *Meditation on a twelve-tone horse* (1968).<sup>13</sup> Si presume che queste traduzioni siano state tutte avallate da Berio: nei dattiloscritti conservati alla Paul Sacher-Stiftung di Basilea<sup>14</sup> si distinguono talvolta tracce di correzioni autografe, circostanza che induce ragionevolmente ad assumere queste traduzioni come fonti principali per un'eventuale edizione italiana.

Il volume curato da Francesco Degrada includeva provvisoriamente i seguenti saggi:

*Aspetti di artigianato formale*

*Poesia e musica – un'esperienza*

*Eugenetica musicale e gastronomia dell'«impegno»*

*Modi di dire*

*Del gesto e di Piazza Carità*

*Commenti al rock*

*Meditazione su un cavallo a dondolo dodecafonico*

*Notre Faust* (con replica di Pousseur)

*Prospettive nella musica. Ricerche ed attività dello Studio di Fonologia Musicale di Radio Milano*

*Prefazione a La musica elettronica di Henri Pousseur*

*Una domanda a Luciano Berio in La musique en projet*

*Problemi di teatro musicale*

[Lettera su Puccini]

*Verdi?*

[Su Wagner]

*Milhaud*

---

<sup>9</sup> Ivi, 47)

<sup>10</sup> Ivi, 22)

<sup>11</sup> Ivi, 41)

<sup>12</sup> Ivi, 55)

<sup>13</sup> Ivi, 42)

<sup>14</sup> Nel 2002 Berio mi fornì le copie di numerosi documenti dattiloscritti e manoscritti che oggi sono custoditi alla Paul Sacher-Stiftung di Basilea.

*Bruno e la gioia di far musica*

*Musica e politica*

*Saggio su A-ronne (poi A-ronne)*

*Il gesto vocale (con riserva, a causa delle parti riutilizzate in *Del gesto e di Piazza Carità*)*

Fatta la tara all'insieme di inestricabili ragioni che inducono un autore, nel tempo, a rimuovere o a riabilitare propri lavori, lascio al lettore il piacere di formulare ipotesi su alcune successive omissioni, forse non del tutto casuali, e di valutare, se mai il «libro da leggere» dovesse vedere la luce, quanto esso corrisponda ancora alle intenzioni dell'autore, oppure, rivolgendosi precipuamente agli studiosi, consideri addirittura queste intenzioni come un impedimento. In questo caso, il «libro da leggere» concepito con Berio fra il 2002 e il 2003 sarà di nuovo, come già nel 1980, una fase storicizzabile, ma non cancellabile. I «NO», i «SÌ», i punti di domanda scritti nel margine superiore delle fotocopie dettati da Berio nei nostri incontri a Radicondoli dovrebbero mantenere, con tutte le riserve del caso, valore di documento delle volontà dell'autore, che le si voglia rispettare o no.

Un esempio. Il brevissimo testo incluso nell'indice di Degrada col titolo *Musica e politica* (1977), si conclude con la frase seguente:

Quando il musicista che crea si pone il rapporto musica-politica come un problema da risolvere e da rappresentare in un pezzo di musica, allora quel rapporto diventa una faccenda piuttosto arbitraria, musicalmente astratta e, per assurdo, politicamente privata.<sup>15</sup>

Nel 2002 Berio sostituì l'espressione «per assurdo, politicamente privata» con «politicamente scorretta» (scrissi sotto dettatura), affermazione più diretta e priva di qualsivoglia attenuazione. Nel margine superiore, sempre sotto dettatura, annotai «Da abbinare a quello in cui si parla di Pestalozza», ma alla destra di questa frase misi un punto di domanda (anch'esso di Berio). La frase costituiva un rimando a una lettera che documenta la fase conclusiva di una polemica con Luigi Pestalozza, che rimbalzò dalle pagine di «Mercurio»<sup>16</sup> a «Cuore» («L'Unità») e ritorno.<sup>17</sup> Il compositore tacciava Pestalozza di stalinismo, oltre a considerarlo corresponsabile della iniqua legge che doveva regolare il doppio lavoro dei docenti di conservatorio; Pestalozza reagì e Berio

<sup>15</sup> [Oggi c'è un solo problema...] in *Musica e politica*, a cura di M. Messinis e P. Scarnecchia, Venezia, Marsilio, 1977, p. 441.

<sup>16</sup> BERIO, *Requiem per la musica*, intervista con Corrado Augias, «Mercurio», supplemento a «La Repubblica», 16 settembre 1989, pp. 1-3.

<sup>17</sup> «Mercurio» 30 settembre 1989, p. 2, dove compaiono sia la risposta di Pestalozza già pubblicata su «Cuore» sia la replica di Berio.

rincarò la dose: «l'accostamento che lui [Pestalozza] ha proposto sul Cuore fra il blitz al Centro Culturale Leoncavallo (sull'utilità del quale non vorrei giurare) e il lavoro di Renzo Piano, mio e di tanti altri professionisti al Lingotto, è semplicemente irrealista. Secondo lui i due fatti avrebbero la stessa matrice capitalista».<sup>18</sup> Sul dattiloscritto di questo testo un «NO» nel margine superiore destro. Non fu tanto la violenza della replica a Pestalozza che indusse Berio a omettere il testo, quanto l'accento – questo sì un po' 'politicamente scorretto' – al fatto che nel blitz della polizia al Centro Sociale Leoncavallo rimase coinvolto anche il figlio di Pestalozza. In tal modo le insinuate ragioni personali destituivano di ogni credibilità l'invettiva di Pestalozza contro il regime capitalistico.

Ma al di là dell'aneddoto, che Berio stesso non stentò a liquidare nel 2002 come battibecco sterile e superato, traspare la nota idiosincrasia di Berio per l'*engagement* ideologico di alcuni compositori italiani con i quali Luigi Pestalozza aveva assidui rapporti. Superata anch'essa? Forse non del tutto, se ancora nel 2002 la ridefinizione in termini di «scorrettezza» di un rapporto musica-politica ideologicamente sbilanciato doveva far riemergere le vecchie ruggini di quella polemica. Di fatto, ben dodici anni intercorrono fra le due dichiarazioni pubbliche – che per un appiattimento di prospettiva e per spontanea associazione di idee si trovano arbitrariamente a ricongiungersi. Ma l'esigenza di fornire un contesto – quello sbagliato – a *Musica e politica* tradiva la carenza, in questa brevissima dichiarazione come in altri testi di più ampio respiro, di quella vocazione saggistica che Berio stesso considerava indispensabile perché un testo entrasse a far parte di questo «libro da leggere», senza richiedere al lettore un eccessivo sforzo di contestualizzazione (di fatto, il «NO» scritto nel margine superiore della Lettera a «Mercurio» 'tagliava la testa al toro'). Queste e molte altre considerazioni di natura analoga guidarono la scelta postuma dei saggi da pubblicare e la loro organizzazione in sezioni.

La questione non è irrilevante, se si considera che Berio intendeva trasformare in saggi testi che erano nati per altre finalità: sul frontespizio del volume del 47° *Maggio Musicale Fiorentino*<sup>19</sup> annotai (sempre sotto dettatura) la seguente prescrizione: «Estrai commenti alle opere, da inserire in una sezione "Appunti" insieme a *Il mio Bach* e a *Commento Minimo a Don Giovanni*». Si trattava di una serie di brevissimi commenti (specie di glosse a margine del testo principale) su alcune delle opere in programma al 47° *Maggio Musicale Fiorentino* di cui in quell'anno Berio era direttore artistico. Ma soprattutto si trattava di un testo di più ampie dimensioni che a fine volume illustrava, in modo assai avvincente, il progetto di una realizzazione collettiva dell'*Orfeo* di Monteverdi da

---

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> 47° *Maggio Musicale Fiorentino. Musicacittà*, a cura di Luciano Berio in collaborazione con M. Fino e C. Majer, Teatro Comunale di Firenze, Roma-Bari, Laterza, 1984.

realizzarsi nell'ambito del festival. *Genesis dell'Orfeo B* – questo era il titolo dell'intervento<sup>20</sup> – sfociava direttamente in una discussione a otto (in ordine di 'apparizione', Luciano Berio, Franco Piperno, Marco Stroppa, Luigi Venegoni, Gennaro Urbani, Nino Pirrotta, Talia Pecker Berio, Ludovico Einaudi). Ma senza l'avallo dell'autore, la trasformazione di questo dibattito in saggio sarebbe stata un arbitrio inaccettabile. Lo stesso può dirsi per un paio di interviste, con prescrizione di «estrapolare interventi di LB, ricucire e condensare». È evidente che Berio mi chiedeva di assumermi responsabilità che avrei potuto accettare solo a fronte di un suo avallo, e a condizione di porre doppia data ai testi: quella del testo originale e quella della revisione.<sup>21</sup> Ma la trasformazione di interviste in saggi implica un ulteriore problema. Infatti, molte interviste di Berio nascono come testi autonomi ai quali vengono aggiunte le domande a posteriori. In alcuni casi la procedura è documentabile, ma ciò non significa che laddove non vi siano fonti a dimostrarlo, l'intervista sia 'reale'. Pertanto, tracciare una netta linea di demarcazione fra interviste 'reali' e 'fittizie' è praticamente impossibile: dopo la morte di Berio fu necessario omettere questa tipologia di testo dalla raccolta di saggi, onde non sottrarla – secondo criteri arbitrari – alla pubblicazione di un già progettato volume di interviste.

Molto altro si potrebbe aggiungere sui testi non avallati da Berio,<sup>22</sup> ovvero sui quali il controllo dell'autore è scarsamente documentabile o è stato alquanto distratto. Qualunque soluzione, in questi casi, è altamente opinabile e discutibile, riscuotendo consensi o dissensi a seconda che la prospettiva sia quella di rendere disponibili frammenti e stralci di un pensiero certamente d'autore ma formalmente spurio (in tal caso la collocazione in Appendice è la più appropriata), oppure se si voglia sottrarli al lettore in nome di una filologia dimentica del proprio ruolo: applicarsi in primis alle *opere*, ossia alle composizioni, rispetto alle quali gli scritti svolgono pur sempre un ruolo funzionale e secondario.

Nel rispetto delle intenzioni dell'autore, e quindi della «leggibilità del libro», il corpus di saggi così selezionato fu organizzato in 12 sezioni:

---

<sup>20</sup> Ivi, pp. 215-219.

<sup>21</sup> [*Se si tentasse di rappresentare...*] (vedi 59) è un caso diverso: privato dall'autore stesso delle sue funzionalità contingenti, tanto nella forma (articolata in *Introduzione* e *Postfazione*) quanto nei riferimenti editoriali a ciò che inquadra, il testo è sottoposto altresì a un'attenta revisione che lo trasforma in saggio; l'astrazione dal suo contesto editoriale permette inoltre di recuperare l'assai pertinente titolo originale, documentato dal dattiloscritto utilizzato per l'edizione: «*Graecia capta ferum victorem coepit*». In questo caso è d'obbligo accogliere (e segnalare) le correzioni e le modifiche d'autore, così com'è d'obbligo indicare la doppia data.

<sup>22</sup> Vedi sotto *Lecture on Eclecticism in Music* (37), *Une mélodie de Gustav Mahler* (65), [*Sulle Sequenze*] (61), *Formare la forma* (25). Di tutti questi testi Berio auspicava la pubblicazione nel cosiddetto «libro da leggere», ma le incongruenze ivi riscontrabili (si vedano in particolare *Une mélodie de Gustav Mahler* e [*Sulle Sequenze*]) provano una scarsa o nulla azione di controllo dell'autore.



A) <i>Poetica della composizione</i>	(5, 62, 22, 65, 16)
B) <i>Aspetti del linguaggio musicale</i>	(35, 42, 10, 19)
C) <i>Musica e parola</i>	(52, 47, 2)
D) <i>Il teatro musicale</i>	(31, 55, 48, 34, 20, 44, 18, 15)
E) <i>La ricerca</i>	(56, 45, 6, 9)
F) <i>Linguaggi a confronto</i>	(64, 41, 32, 21)
G) <i>La musica e le arti</i>	(33, 49, 53, 30)
H) <i>Radici</i>	(54, 38, 66, 57, 60, 29, 36, 12)
I) <i>Altre musiche</i>	(11, 59, 14, 26, 51)
L) <i>Dibattiti e repliche</i>	(3, 40, 28, 24, 46, 27, 1, 23, 43, 50)
M) <i>Commiati</i>	(17, 7, 8, 4, 13, 39, 58)
N) <i>Appendice: testi non avallati dall'autore</i>	(37, 65bis, 61, 25)

All'interno di ciascuna sezione i testi furono disposti in ordine cronologico. Nella seconda parte del presente contributo (II. INFORMAZIONI BIBLIOGRAFICHE) i testi vengono disposti in ordine alfabetico<sup>23</sup> per una più rapida reperibilità, ma accanto ai singoli titoli una lettera dell'alfabeto indica la collocazione nelle sezioni. Viceversa, i numeri che seguono i titoli delle 12 sezioni rimandano alla numerazione progressiva dei saggi.

Per ogni titolo sono stati forniti i riferimenti bibliografici sinora disponibili (e senz'altro perfettibili, data la gran mole di riedizioni, di nuove versioni, di traduzioni alle quali alcuni di questi saggi sono stati soggetti in un arco di tempo piuttosto ampio). Nel caso di qualche testo manoscritto o dattiloscritto non è stato possibile reperire una pubblicazione, né stabilirne la destinazione precisa; pertanto, talvolta anche la datazione è incerta. Sarà compito di chi proseguirà le ricerche integrare, precisare ed eventualmente correggere i dati qui forniti. Tutti i dattiloscritti e i manoscritti citati sono custoditi alla Paul Sacher-Stiftung di Basilea.

Dopo i riferimenti bibliografici, si è ritenuto utile fornire al lettore sintetiche informazioni relative ad eventuali diverse versioni (per una collazione più sistematica delle fonti si rimanda all'Apparato critico completo depositato presso il Laboratorio di Filologia musicale del Dipartimento di Filosofia, Storia e Beni culturali dell'Università degli Studi di Trento). Inoltre, si ritiene di aver dato un contributo significativo alla ricostruzione di una mappa delle letture di Luciano Berio indicando i precisi riferimenti bibliografici degli autori e dei testi citati nei suoi saggi. Questa indagine potrebbe aprire nuove e interessanti prospettive nella definizione di quella

---

<sup>23</sup> Per il titolo dei saggi pubblicati si fa riferimento alla prima edizione; fanno eccezione le prime pubblicazioni in tedesco, sulla redazione delle quali Berio non ebbe verosimilmente alcuna parte, non conoscendo la lingua; in tal caso si è fatto riferimento alla redazione originale in italiano e al titolo relativo.

fittissima rete di relazioni fra diversi ambiti del sapere che costituisce la peculiarità del background culturale del compositore.

Colgo l'occasione per ringraziare alcuni di coloro che a diverso titolo hanno collaborato alla mia ricerca, pur consapevole che i contenuti del lavoro pubblicato qui e altrove<sup>24</sup> non renderanno merito alla loro appassionata e preziosa condivisione degli obiettivi e dei percorsi che dell'iniziativa originaria costituivano la ragion d'essere. Innanzitutto desidero ringraziare Carla Gubert, che mi ha aiutato a districarmi nella rete labirintica delle citazioni letterarie di Berio; Elena Mollo, per avermi coadiuvato nella ricerca bibliografica; Patrick Azzolini, per la sua acribia nella collazione delle diverse versioni dei testi; Daniele Torelli e Maria Micaela Coppola, per le loro pregevoli traduzioni; Giovanni Giannini, per l'individuazione di alcune criptiche citazioni musicali; e ancora Philip Gossett, Gabriele Dotto, Enzo Restagno, Claudia Di Luzio, Nicola Scaldaferrì, Marco Russo, Marina Rossi, Gwen Goudie, Paolo Quazzolo per le consulenze, i consigli, gli scambi di idee, le segnalazioni e le informazioni fornite nello spirito della più spontanea e disinteressata collaborazione. Ringrazio inoltre Egizia Bonelli Degrada per aver gentilmente autorizzato la citazione della lettera di Francesco Degrada a Luciano Berio del 4 novembre 1980 (vedi sopra e II. INFORMAZIONI BIBLIOGRAFICHE, 22).

---

<sup>24</sup> Vedi anche MARCO UVIETTA, *Gesto, intenzionalità, indeterminazione nella poetica di Berio fra il 1956 e il 1966*, «Rivista Italiana di Musicologia», XLVI (2011), pp. 197-243.

## II. INFORMAZIONI BIBLIOGRAFICHE

### 1) *A night at the Opera, Or What's Wrong with the Met?* [L]

«New York Times», 5 luglio 1970, pp. 11 e 20 (il titolo dell'articolo è un esplicito riferimento al film del 1935 diretto da Sam Wood e interpretato dai fratelli Marx); versione italiana ridotta (*Una notte all'Opera, ovvero: cosa c'è che non va col Met*) in LUCIANO BERIO - FEDELE D'AMICO, *Nemici come prima. Carteggio 1957-1989*, a cura di Isabella d'Amico, Milano, Archinto, 2002, pp. 125-128.

In quest'ultima edizione il testo è ampiamente tagliato; benché i tagli siano presumibilmente dell'autore, che nel 2002 era ancora vivo, non c'è dubbio che la versione originale definisca meglio il pensiero di Berio nel contesto dell'epoca.

### 2) *A-Ronne* [C]

in *Musica senza aggettivi. Studi per Fedele d'Amico (II)*, a cura di Agostino Ziino, Quaderni della «Rivista Italiana di Musicologia» 25, Firenze, Olschki, 1991, pp. 815-824. Ripubblicato in *Berio*, a cura di Enzo Restagno, Torino, EDT, 1995, pp. 98-106. Una prima versione del saggio, tratta da una conferenza tenuta a Firenze il 13 dicembre 1979 presso il «Musicus Concentus», è stata pubblicata in *54° Maggio Musicale Fiorentino*, Teatro Comunale di Firenze, 1991, pp. 189-197.

A p. 820 Berio cita ROMAN JAKOBSON, *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963, trad. it. (*Saggi di linguistica generale*) a cura di Luigi Heilmann, Feltrinelli, 1966, 2000<sup>2</sup>, p. 217.

A p. 823 Berio cita lo slogan («I like Ike») per la campagna elettorale di Dwight David Eisenhower, soprannominato Ike.

### 3) *Agli amici degli «Incontri Musicali»* [L]

«Incontri Musicali», 1958, n. 2, pp. 69-72; poi in *Milano, laboratorio musicale del Novecento. Scritti per Luciana Pestalozza*, a cura di Oreste Bossini, Milano, Archinto, 2009, pp. 59-61.

### 4) *Appunti sulla morte di un grande creatore* [M]

Prima pubblicazione in francese, in occasione del centenario della nascita di Igor Stravinskij, in *Festival d'Automne à Paris, 1972-1982*, par Jean-Pierre Leonardini, Marie Collin et Joséphine Markovits, Ed. Messidor / Temps Actuels, Paris, 1982, pp. 229-231; ripubblicato (*Igor Stravinsky. Sur la mort d'un grand créateur*), in «Contrechamps» n. 1, settembre 1983, pp. 57-59. Una versione italiana dell'autore è attestata da un dattiloscritto con correzioni autografe e datazione autografa «Radicondoli 17 aprile 1982».

### 5) *Aspetti di artigianato formale* [A]

«Incontri Musicali», 1956, n. 1, pp. 55-69; trad. fr. di Vincent Barras (*Aspects d'un artisanat formel*) in «Contrechamps» n. 1, settembre 1983, pp. 10-23. Intorno al 2000 Berio utilizzò questo testo come base per un saggio intitolato *Formare la forma* (25), riferito però alla seconda versione di *Allelujah* (*Allelujah II*, 1956-57), anziché alla prima.

Il saggio esordisce con l'incipit del racconto di Franz Kafka *Der Bau* (*La tana*) del 1923-24.

Alcuni dei temi affrontati nella nota 3 a piè di p. 63 sono sviluppati nel saggio *La «nuova musicalità»* (35). Berio fa qui riferimento alla celebre raccolta di scritti di Debussy, *Monsieur Croche antidilettante*: «Signore, non amo gli

specialisti. Per me specializzarsi significa restringere il proprio universo, assomigliare a quei cavalli che anticamente facevano girare la manovella delle giostre e che morivano al suono ben noto della *Marche Lorraine*» (CLAUDE DEBUSSY, *Monsieur Croche antidilettante*, 1921, raccolta postuma di saggi scritti fra il 1901 e il 1912, trad. it. Milano, Adelphi, 2003, p. 15).

6) *Avevamo nove oscillatori* [E]

in *Nuova Atlantide: il continente della musica elettronica 1900-1986*, a cura di Roberto Doati e Alvisè Vidolin, ed. Biennale di Venezia, 1986, pp. 173-174. In questa pubblicazione Luciano Berio, John Cage, Henri Pousseur, Luigi Nono e Giacomo Manzoni rendono omaggio a Marino Zuccheri (1923-2005), ingegnere del suono dello Studio di Fonologia Musicale della Rai di Milano.

7) *Bruno e la gioia di far musica* [M]

«La Biennale di Venezia», Annuario 1975, p. 829.

8) *Bruno Maderna ai Ferienkurse di Darmstadt* [M]

in *Bruno Maderna. Documenti*, a cura di Mario Baroni e Rossana Dalmonte, Milano, Suvini Zerboni, 1985, pp. 126-128. Il saggio di Luciano Berio fu scritto in occasione del Convegno Internazionale «Bruno Maderna», Bologna, 27-28 maggio 1983, i cui Atti costituiscono la quarta parte del suddetto volume.

p. 126: sotto la guida di Alessandro Bustini (Roma, 1876 – ivi, 1970), fra il 1937 e il 1940 Maderna compì il corso superiore di Composizione presso il Conservatorio di Santa Cecilia di Roma. Per una svista, Berio sbaglia il nome proprio di Bustini (Antonio anziché Alessandro) e i curatori di *Bruno Maderna. Documenti* cit. reiterano l'errore.

Ivi: la similitudine della «scimmia» è tratta dalla raccolta di scritti di PIERRE BOULEZ, *Points de repère*, a cura di Jean-Jacques Nattiez, Paris, Bourgois, 1981, dove apparve *Salut à Bruno Maderna*, già pubblicato in «Le Nouvel Observateur», 26 novembre 1973, per la morte di Bruno Maderna (trad. it. *Bruno Maderna: abbozzo di un ritratto* in ID., *Punti di riferimento*, trad. it. di Giuseppe Guglielmi, Torino, Einaudi, 1984, pp. 485-486). Come altre volte, Berio cita a memoria: «Era un poco come una scimmia, capace di saltare agile da un albero all'altro della musica, con un'incredibile disinvoltura» (*Punti di riferimento* cit., p. 485).

9) *Centro Tempo Reale* [E]

in *L'ora di là dal Tempo, momenti di spiritualità nella musica contemporanea* (46. Festival Internazionale di Musica Contemporanea), La Biennale di Venezia, Ricordi, 1995, pp. 217-218. Ripubblicato nel programma del *Festival Luciano Berio*, Milano Musica (Associazione per la musica contemporanea), 1996, pp. 140-141.

10) *Che tempo fa* [B]

Dattiloscritto con correzioni autografe databile alla seconda metà degli anni Ottanta. Non è stato possibile stabilire la destinazione di questo testo.

11) *Commenti al rock* [I]

«Nuova Rivista Musicale Italiana» I (1967), n. 1, pp. 125-135; trad. fr. (*Commentaires au rock*) in «Musique en jeu» n. 2, 1971, pp. 56-65; estratto in inglese autorizzato da Berio (*Comments on Rock*) in E. THOMSON E D. GUTMAN

(ed.), *The Lennon Companion: Twenty-Five Years of Comment*, New York, Schirmer, 1988, nuova ed. Da Capo Press, 2004, pp. 97-99.

Il saggio è corredato da otto corpose note redatte da Susan Oyama, seconda moglie di Luciano Berio; esse sono riportate anche nella traduzione francese del 1971, e devono dunque essere intese come doppiamente avallate dall'autore.

A p. 4 Berio cita ERNST H. GOMBRICH, *Invention and Discovery in Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, London, Phaidon Press, 1960; trad. it. (*Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*) di Renzo Federici, Torino, Einaudi, 1965, p. 443. Berio cita l'edizione inglese e propone la propria traduzione.

A p. 6 Berio sembra adottare l'espressione «ascolto distratto» da Adorno, ma nell'accezione che il termine più generale «percezione distratta» assume nel pensiero di Benjamin, soprattutto in riferimento all'architettura: non una forma riduttiva di conoscenza rispetto alla percezione «impegnata», bensì condizione per un rapporto concreto fra uomo e architettura, intesa come oggetto d'uso quotidiano anziché di contemplazione.

#### 12) *Commento minimo a Don Giovanni* [H]

Prima pubblicazione in tedesco (*Ein kleiner Kommentar zu 'Don Giovanni'*) in «Salzburger Festspiele», programmi, numero unico, 1999.

In calce al testo preparato da Berio per la traduzione in tedesco si legge «Salisburgo 6 Luglio 1999»; in attesa della prima di *Cronaca del Luogo* (Salisburgo, 24 luglio 1999), Berio scrisse questo breve saggio su *Don Giovanni*, anch'esso in programma quell'estate.

#### 13) *Compagno Mila* [M]

in *Intorno a Massimo Mila. Studi sul teatro e il Novecento musicale*, Atti del convegno di studi, Empoli, 17-19 febbraio 1991, a cura di Talia Pecker Berio, 1994, pp. 13-15. Ripubblicato con alcune modifiche col titolo *Parlando con Massimo Mila* in *Nel segno di Massimo Mila*, Atti del Convegno, 28 marzo 1999, Fiesole, 1999, pp. 44-50; questa stessa versione, con un incipit diverso finalizzato ad adattare il saggio al nuovo contesto, uscì pochi mesi dopo sul «Corriere della Sera» (*Mila. La musica del pensiero*, 1 giugno 1999, p. 33). La differenza sostanziale fra la seconda e la prima versione di questo saggio consiste nell'aggiunta di un ampio passo tratto da un precedente articolo dedicato a Mila: *Massimo Mila*, discorso pronunciato al Circolo della Stampa di Torino fra il 1983 e il 1988 (non mi è stato possibile reperire – e quindi datare – la pubblicazione dalla quale è stata tratta la fotocopia consegnatami da Berio nel 2001), pp. 31-32.

A p. 13 (edizione 1994), con l'accento alla «conversione a Brahms» di Mila, Berio allude agli «sparuti e giovanili errori di prospettiva (come la pena di morte inflitta incautamente a Johannes Brahms nelle pagine del suo *Cent'anni di musica moderna* e la grazia accordatagli trent'anni dopo)», cui fa cenno in *Parlando con Massimo Mila* cit., p. 46.

p. 14: la frase «sulla soglia di valori eterni, ultimi e sovrapersonali» è tratta da MASSIMO MILA, *Lettura del 'Don Giovanni' di Mozart*, Torino, Einaudi, 1988, p. 255.

p. 15: «oggi siamo tutti tenuti a vivere con un bagaglio di passato dal quale non possiamo prescindere. L'innocenza delle età che vivevano tutte intere nella contemporaneità e nell'espressione diretta non è più per noi...» (MILA, *Compagno Strawinsky*, Torino, Einaudi, 1983, p. 196).

14) *Costanti* [I]

Testo datato 27 aprile 1991 (dattiloscritto; anche versione in inglese). Nel margine superiore del dattiloscritto Berio scrisse a mano «questo può essere il nucleo di partenza della mia seconda *lecture*: “Tradurre la musica” PS oppure può essere integrato a quello che [sia?] (conoscere la musica)». Infatti la parte finale di questo testo (da «ognuno di essi suona una sorta di tromba di legno...» sino alla fine) è diventata con qualche modifica la conclusione di *Tradurre la musica*, seconda delle lezioni americane (vedi *Un ricordo al futuro*, Torino, Einaudi, 2006, pp. 46-48). Non è stato possibile individuare una pubblicazione di questo saggio; la frase iniziale e l'incipit dell'ultimo capoverso lasciano supporre che si tratti di un testo redatto per una esposizione orale in una circostanza pubblica.

A c. 3, l'espressione «una musicalità come competenza universale della specie umana» è un riferimento a JOHN BLACKING, *How musical is man?*, Seattle-London, University of Washington Press, 1973; trad. it. *Come è musicale l'uomo*, a cura di Francesco Giannattasio, BMG Ricordi / LIM, Roma / Lucca, 1986. Il quesito sull'universalità delle competenze musicali come tratto peculiare della specie umana ricorre spesso nel saggio di Blacking (trad. it. pp. 30, 55, 125, 126), ma l'espressione è testualmente citata dalla *Presentazione* dell'edizione italiana scritta da Giorgio Adamo (p. 7).

15) *Cronaca del Luogo* [D]

Testo letto da Talia Pecker Berio alla sede dell'Ambasciata austriaca a Roma, in una conferenza stampa (tenuta fra la fine di maggio e l'inizio di giugno del 1999) per la presentazione del programma del Festival di Salisburgo; al 24 luglio 1999 risale infatti la prima rappresentazione di *Cronaca del Luogo* a Salisburgo.

Il testo è una sintesi e una riformulazione di alcuni concetti già apparsi in forma di intervista (*Interview with Luciano Berio* di Michel Lambert) in «Opéra International», n. 237, luglio-agosto 1999; poi anche in *Cronaca del Luogo* (brochure stampata in occasione della prima assoluta dell'opera), Milano, Ricordi, 1999, pp. 12-15 (trad. it. con testo inglese a fronte).

La frase conclusiva cita WALT WHITMAN, *Song of Myself*, in *Leaves of Grass* (1855): «Do I contradict myself? Very well then I contradict myself, / (I am large, I contain multitudes.)»

## 16) «...da musicista laico...» [A]

in *La Musica e la Bibbia*, Atti del Convegno internazionale di Studi promosso da Bibbia e dall'Accademia Musicale Chigiana, Siena 24-26 agosto 1990, a cura di Pasquale Troia, Roma, Garamond, 1992, pp. 285-286. Il saggio riproduce la relazione letta da Talia Pecker Berio (in assenza del compositore) il 25 agosto nella cripta della Basilica di San Domenico.

Scrive Berio concludendo la sua relazione: «Dettagli sull'origine del lavoro, a Gerusalemme, e sull'uso del testo originale ebraico (le mie conoscenze della lingua ebraica sono molto sommarie) vi verranno dati da mia moglie Talia che ha gentilmente preso il mio posto». Ma purtroppo le considerazioni di Talia Pecker Berio sull'origine di *Cronaca del Luogo* non sono state raccolte in un testo scritto.

17) *Darius Milhaud* [M]

Non è stato possibile reperire una pubblicazione di questo testo, probabilmente scritto nel 1974 in morte di Darius Milhaud oppure in occasione del decennale.

Fonti: manoscritto autografo; dattiloscritto derivato dal precedente.

18) *Dei suoni e delle immagini* [D]

*Lectio magistralis* pronunciata da Luciano Berio in novembre 1995 in occasione del conferimento del Dottorato *honoris causa* presso l'Università di Siena.

Versione inglese (*Of sounds and images*), in «Cambridge Opera Journal» 9, 3 (1997), pp. 295-299. Prima edizione italiana in «Revue Belge de Musicologie», vol. LII (1998), pp. 67-71 (contiene numerosi errori); edizione corretta in «Rivista di estetica», nuova serie, n. 9 (3/1998, ma stampato in marzo 1999), xxxviii, pp. 29-33; trad. ted. (*Von Klängen und Bildern*) in *Cronaca del Luogo*, programma di sala dei Salzburger Festspiele 1999, Salisburgo 1999, pp. 22-27.

A p. 31 (edizione in «Rivista di estetica») Berio cita Adolphe François Appia (Ginevra 1862 - Nyon 1928), scenografo svizzero, promotore di nuove teorie scenografiche e autore del saggio *La mise en scène du drame wagnérien*, Parigi, 1985; il passo citato non proviene tuttavia da questo saggio, come suggerisce l'errata datazione di Berio, bensì da *Comment réformer notre mise en scène*, in «La Revue des Revues», 1 giugno 1904, n. 9, pp. 342-349; ora in ADOLPHE APPIA, *Oeuvres complètes*, a cura di Marie Luoise Bablet-Hahn, Paris, L'Age d'Homme, 1983-1991, tome II, p. 351 («nous ne chercherons plus à donner l'illusion d'une forêt, mais bien l'illusion d'un homme dans l'atmosphère d'une forêt»).

19) *Delle forme* [B]

in *Ovunque lontano dal mondo. Elogio della fantasia*, Milano, Longanesi & Co, 2001, p. xv.

In epigrafe Berio cita WALLACE STEVENS, *The house was quiet and the world was calm* (1947) in *The Collected Poems of Wallace Stevens*, New York, Alfred A. Knopf, 1954, p. 358 («The house was quiet and the world was calm. / The reader became the book; and summer night / Was like the conscious being of the book.»)

Il saggio di REMO BODEI, *Alzare lo sguardo. Una meditazione sulla vicinanza a partire da Wallace Stevens*, citato da Berio a fine p. xv è stato pubblicato in *Sequenze per Luciano Berio*, a cura di Enzo Restagno, Ricordi, Milano, 2000, pp. 79-86 (la frase citata è a p. 79).

20) *Dialogo fra te e me* [D]

Prima pubblicazione in tedesco, in occasione della prima rappresentazione di *Un re in ascolto* (Salisburgo, 7 agosto 1984), in *Programmheft der Salzburger Festspiele*, Salzburg und Wien, 1984, pp. 10-16. Ripubblicato (*Dialogo fra te e me*) in occasione della prima rappresentazione italiana (Teatro alla Scala, 1986) in *Un re in ascolto*, Milano, Edizioni del Teatro alla Scala, 1986, pp. 36-37, 40.

A p. 37 Berio cita l'*Amleto* di Shakespeare («l'itinerario espressivo di un'azione musicale come questa è qualcosa che, attraverso la musica, si pone consapevolmente al di là del testo e, come dice Amleto a Orazio all'apparire del padre, va guardato "con l'occhio dello spirito"»). Atto I, scena II: Amleto: «[...] I see my father»; Orazio: «Where, My Lord?»; Amleto: «In my mind's eye, Horatio.»

p. 40: «Seppi di un certo Friedrich Wilhelm Gotter, amico di Goethe, che aveva adattato *La tempesta* di Shakespeare a libretto d'opera. Pare l'abbia fatto pervenire a Mozart (pochi giorni prima della sua morte) e pare anche che il compositore ne sia rimasto profondamente colpito». Si ritiene erroneamente che questo libretto sia stato conosciuto e gradito da Mozart: è accertato che dieci giorni dopo la sua morte, il testo non gli era ancora stato inviato (cfr. MATTHIAS THEODOR VOGT, *Listening as a Letter of Uriah: A Note on Berio's 'Un re in ascolto'*, «Cambridge Opera Journal», 1990, n. 2, pp. 173-185: 179).

p. 40: «[...] come il vero Prospero, direi io stesso che, sul palcoscenico dell'opera, "our revels now are ended"»; WILLIAM SHAKESPEARE, *La tempesta*, Atto IV, scena I.

21) *Disegnomusica* [F]

in *Institut du Dessin. Fondazione Adami*, Milano, Skira, 1996, pp. 11-12 (trad. fr. *Dessinmusique*, ivi, pp. 45-46; trad. ing. *Music Drawing*, ivi, pp. 87-88; trad. ted. *Zeichnung und Musik*, ivi, pp. 115-116); poi in «Annali della Fondazione Europea del Disegno (Fondation Adami)» 2005/1, a cura di Amelia Valtolina, Milano, Bruno Mondadori, pp. 16-18.

22) *Du geste et de Piazza Carità* [A]

in *La Musique et ses problèmes contemporains*, Cahiers Renaud-Barrault, n. 41, Parigi, 1963, pp. 216-223; poi in «Contrechamps» n. 1, settembre 1983, pp. 41-45. Una versione italiana molto diversa e 'alleggerita' è stata pubblicata in *Sequenze per Luciano Berio*, a cura di Enzo Restagno, Milano, Ricordi / Fondazione Umberto Micheli, 2000, pp. 275-277. In quest'ultimo volume il saggio è accompagnato da una nota esplicativa – ovvero una testimonianza – di Enzo Restagno, che riteniamo utile citare allo scopo di rendere noto il contesto in cui è stato scritto questo saggio nonché le motivazioni di una sua edizione riveduta:

«Evocato e definito "mitico" da Pierre Boulez nella sua "Ouverture", lo scritto di Berio su Piazza Carità torna qui a concludere il volume delle *Sequenze per Luciano Berio*. Sono passati più di quarant'anni da quella 'illuminazione napoletana' verificatasi nell'estate del 1958, ma le meditazioni scaturite da quel gesto restano fra le più incisive dichiarazioni di poetica della musica contemporanea.

In *ex ergo* al testo, Berio pone un frammento dell'*Ulysses* di Joyce, di quel libro la cui lettura lo aveva avviato sui terreni fertili dove si sarebbero sviluppati gli aspetti più originali della sua musica.

In un giorno del giugno 1958 a Napoli, dove erano impegnati per i concerti degli "Incontri Musicali", Berio e Boulez, entrambi poco pratici dell'agrovigliata topografia partenopea, cercano di raggiungere il loro hotel situato, per l'appunto, in Piazza Carità. Non si orientano, e allora Berio chiede a un passante dov'è la piazza: la risposta, non si fa fatica a immaginarlo, gestuale fino alla teatralità, fa precipitare come entro una miracolosa epifania tutte le meditazioni che la lettura di Joyce aveva a suo tempo innescato. Bisognava raccontare quell'illuminazione che riassumeva una storia così meravigliosamente travagliata, e Berio lo fece con il saggio che fu pubblicato per la prima volta nel 1961.

La rievocazione di quel momento, contenuta nell'affettuosa, bellissima meditazione di Boulez che apre il volume, mi ha suggerito di chiedere a Berio di ripubblicare quel celebre scritto. Il Maestro ha voluto per l'occasione renderlo più leggero ed essenziale, e in questa nuova formulazione lo affido al lettore di oggi.» (*Sequenze per Luciano Berio* cit., p. 274).

Di fatto, non è stata reperita un'edizione del 1961, ma non si può escluderne l'esistenza; l'errore di datazione potrebbe essere stato indotto da Berio stesso, che nel dattiloscritto destinato all'edizione del 2000 indica appunto questa data. Per un'eventuale edizione italiana della versione del 1963 è disponibile una traduzione di Francesco Degrada avallata da Berio. Nel 1980, infatti, era prevista la pubblicazione di una raccolta di scritti di Berio a cura di Degrada. Essa non uscì mai, ma a quanto risulta da una lettera di Degrada a Berio del 4 novembre 1980, il musicologo milanese tradusse il saggio *On vocal gesture* (47), e verosimilmente alcuni altri testi inclusi nell'indice del volume, allora disponibili solo in lingua straniera: *Du geste et de Piazza Carità* (1963), *Manners of speaking* (1965-1966), *Problems of musical theater* (1966?), *Meditation on a twelve-tone horse* (1968). Si presume che anche queste traduzioni siano state avallate da Berio; nei dattiloscritti conservati si distinguono talvolta tracce di correzioni autografe, circostanza che



induce ragionevolmente ad assumere queste traduzioni come fonti principali per un'eventuale edizione italiana. Su due copie dattiloscritte della traduzione di *Du geste...* redatta da Degrada, Berio apportò modifiche e correzioni, probabilmente in momenti diversi; nella prima parte del testo tali modifiche risultano, nelle due fonti, ora diverse, ora addirittura contrastanti.

- *Ein kleiner Kommentar zu 'Don Giovanni'* (vedi *Commento minimo a Don Giovanni*, 12)

### 23) *Eroismo elettronico* [L]

«Nuova Rivista Musicale Italiana» VI (1972) n. 4, pp. 663-665; si tratta di una recensione del libro di ARMANDO GENTILUCCI, *Introduzione alla Musica Elettronica*, Milano, Feltrinelli, 1972.

p. 664, col. 2: Berio allude alla seguente affermazione di Luigi Rognoni, citata parzialmente da Gentilucci: «Il musicista sembra ora trovarsi in condizioni simili a quelle del pittore che manipola direttamente la materia-colore sulla tavolozza e la fissa in un'unica e definitiva rappresentazione espressiva sulla tela. Così il musicista 'fissa' su nastro magnetico il suo pensiero, una volta per sempre, partendo dai suoni sinusoidali, cioè da suoni puri, che egli può filtrare, cioè 'colorare', dotare di timbro, mescolare polifonicamente, strutturare ritmicamente, sino ad ottenere una voluta e compiuta architettura sonora.» (LUIGI ROGNONI, *La musica «elettronica» e il problema della tecnica*, in «Aut aut. Rivista di filosofia e di cultura», 1956, n. 36, pp. 450-461: 454; ripubblicato in *Fenomenologia della musica radicale*, Milano, Garzanti, 1974, pp. 23-34: 27; cit. in GENTILUCCI, *op.cit.*, p. 13).

### 24) *Eugenetica musicale e gastronomia dell'«impegno»* [L]

in «Malebolge» I (1964), n. 1, pp. 39-42 e in «Il Convegno Musicale» I (1964), n. 2 pp. 123-131 (originariamente si trattava di una lettera a Fedele d'Amico, 14 agosto 1963, pubblicata in LUCIANO BERIO - FEDELE D'AMICO, *Nemici come prima. Carteggio 1957-1989*, a cura di Isabella d'Amico, Milano, Archinto, 2002, pp. 46-51; dattiloscritto originale conservato presso la PSS). Le due pubblicazioni del 1964 sono quasi contemporanee, ma la seconda sembra essere più accurata, oltre che emendata da toni eccessivamente polemici – o forse tali dovettero apparire a Berio una volta avulsi dal loro contesto originario.

All'inizio del saggio Berio cita Armando Plebe, all'epoca docente di Storia della filosofia all'Università di Palermo, autore appunto del saggio *Il critico marxista e la musica d'oggi*, in «Il Contemporaneo», n. 61, giugno 1963, pp. 28-39. Isabella d'Amico specifica che «il dibattito tra Berio, d'Amico e Plebe ebbe luogo all'«Einaudi» di Roma il 17 maggio 1963» (*Nemici come prima...* cit., p. 80).

p. 39 (in «Malebolge»), p. 124 (in «Il Convegno Musicale»): in realtà il titolo del saggio di ROCCO MUSOLINO è *Appunti su una questione di estetica marxiana*, in «Il Contemporaneo», n. 52, settembre 1962, pp. 40-48.

- *Form* (vedi [*I want to consider some problems...*], 28)

### 25) *Formare la forma* [N]

Versione riveduta e abbreviata del saggio *Aspetti di artigianato formale* (1956), databile intorno al 2000, forse redatta in vista dell'esecuzione di *Allelujah II* a Lione il 18 maggio 2001, Orchestre National de Lyon: infatti il saggio si riferisce specificamente a questa composizione, rielaborazione di *Allelujah I*. Il 1° febbraio 2000 Berio ricevette per fax dall'Istituto Storico Germanico (Sezione Musica) una copia del suo saggio *Aspetti di artigianato formale* del 1956, che evidentemente non aveva a portata di mano (sulla copia da me visionata a Radicondoli la data è riportata sul margine

sinistro del primo foglio). Quasi certamente da questo fax fu generato un file digitale, sulla stampa del quale Berio operò tagli e modifiche per ottenere *Formare la forma*. Nel margine superiore della prima pagina di questa stampa si legge, probabilmente di mano di Berio stesso: «L. Berio non voleva pubblicare questo articolo»; ciononostante riteniamo che la lettura di questo testo possa contribuire, con la sua chiarezza, a una migliore comprensione di passi particolarmente complessi della prima versione.

Nella prima pagina della stampa da file digitale sopra citata il titolo *Aspetti di artigianato formale* è barrato e sostituito da *Formare la forma (1956)*, che secondo Berio (testimonianza diretta, 2001) doveva essere il titolo originario del saggio *Aspetti di artigianato formale*; tuttavia, le modifiche autografe apportate al testo del 1956 sono così profonde – oltre al fatto che ora il testo si riferisce ad *Allelujah II (1956-57)* anziché ad *Allelujah I (1955)* – che non è in alcun modo pensabile riferire questo titolo alla prima versione del 1956. Riguardo al concetto di «formazione della forma» nella poetica di Berio vedi MARCO UVIETTA, *Gesto, intenzionalità, indeterminazione nella poetica di Berio fra il 1956 e il 1966*, «Rivista Italiana di Musicologia», XLVI (2011), pp. 197-243: 227n e 241-243.

- *Forme* (vedi [*I want to consider some problems...*], 28)

- *Geburt eines Königs* (vedi *La nascita di un re*, 34)

#### 26) *Geografie della musica* [I]

*Lectio Magistralis* pronunciata per il conferimento della *Laurea honoris causa*, Università di Bologna, 29 ottobre 2000. Sul dattiloscritto letto da Berio in quell'occasione il titolo è cancellato e sostituito da una sorta di motto: «Un mondo senza canzoni è impensabile».

- «*Graecia capta ferum victorem coepit*» (vedi [*Se si tentasse di rappresentare...*], 59)

#### 27) *Grazie per la magnifica fase* [L]

«Nuova Rivista Musicale Italiana» III (1969) n. 5 (settembre-ottobre), pp. 829-834; ripubblicato in LUCIANO BERIO - FEDELE D'AMICO, *Nemici come prima. Carteggio 1957-1989*, Milano, Archinto, 2002, pp. 113-119. Com'è noto, dopo l'uscita di *Fase seconda* di Mario Bortolotto (Torino, Einaudi, 1969) la «NRMI» rivolse due domande a ciascuno dei sette compositori trattati in questo saggio (Berio, Bussotti, Castiglioni, Clementi, Donatoni, Evangelisti, Nono): «Che pensa di *Fase seconda* in genere? Che pensa di quanto vi si legge su di Lei?». *Grazie per la magnifica fase* è la risposta di Berio. Per la lettura della replica di Bortolotto rimandiamo il lettore al numero successivo della «NRMI» (n. 6, 1969) oppure a BERIO - D'AMICO, *Nemici come prima...* cit., pp. 119-122.

Nel 2002 Berio mi comunicò che non voleva pubblicare nell'edizione dei suoi scritti questa sarcastica risposta a Bortolotto (vedi *Introduzione*).

Una curiosità: a p. 832 l'espressione «(dall'A alla B, direbbe Dorothy Parker)» è un riferimento alla feroce battuta della scrittrice Dorothy Parker – allora critica teatrale per il *New Yorker* – rivolta a Katharine Hepburn all'indomani del suo debutto teatrale a New York in *The Lake* (1933): «Andate al Martin Beck Theatre a vedere Katharine Hepburn sfoggiare una gamma espressiva che va dalla A alla B».

28) *[I want to consider some problems...]* [L]

Publicato per la prima volta in inglese in *The Modern Composer and His World. A Report from the International Conference of Composers, held at the Stratford Festival (Stratford, Ontario, Canada, August 1960)*, edited by J. Beckwith and U. Kasemets, Toronto, University of Toronto Press, 1961, pp. 140-145; ripubblicato in francese (*Forme*) in «Contrechamps» n. 1, settembre 1983, pp. 38-40. L'edizione del 1961 ripropone il breve dibattito seguito alla relazione di Berio al convegno.

Nella pubblicazione del 1961 il saggio di Berio è senza titolo; l'edizione in francese del 1983 utilizza quello della sessione del convegno in cui Berio presentò il proprio contributo (ingl. *Form*, fr. *Forme*).

29) *Il mio Bach* [H]

Una prima versione di questo saggio è stata pubblicata su «L'Unità» (24 marzo 1985, p. 13) col titolo *Il futuro è Bach* in occasione del terzo centenario della nascita di Johann Sebastian Bach. Nel 2000, in occasione del duecentocinquantenario della morte di Bach, Berio ne predispose una nuova versione (diversa dal punto di vista della forma, ma sostanzialmente uguale nei contenuti) col titolo *Il mio Bach*, in *L'Arte della fuga di Johann Sebastian Bach: progetto di rielaborazione e completamento* (coordinato da Luciano Berio), Atti del convegno internazionale di studi (Spoleto, 23 marzo 2000), a cura di Francesco Corrias e Paola Sarcina, Istituzione Teatro Lirico Sperimentale di Spoleto «A. Belli», 2001, pp. II-III. Una versione ulteriormente riveduta è stata pubblicata con lo stesso titolo in *Ovunque lontano dal mondo. Elogio della fantasia*, a cura di Enzo Restagno, Milano, Longanesi & Co, 2001, pp. 107-108. Altre fonti (stampe di documenti informatici) attestano anche i titoli provvisori *Pensando a Bach* e *Perché Bach*.

30) *Il tempo dell'isola* [G]

Una prima versione di questo saggio è stata pubblicata col titolo *Leggetelo, anzi ascoltatelo: è musica* in «L'Espresso», 7 ottobre 1994, pp. 28-32. In seguito Berio preparò un testo in parte diverso per la traduzione in tedesco (*Die Zeit der Insel*) e la pubblicazione in «*Staunen über das Sein*»: *Internationale Beiträge zu Umberto Eco's «Insel des vorigen Tages»*, a cura di Thomas Stauder, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1997, pp. 44-47. Non prima del 2001 il compositore stese un'ulteriore versione del testo già predisposto per la suddetta traduzione in tedesco, avallandola come definitiva (testimonianza diretta, 2001); il *terminus post quem* si evince dalla citazione del romanzo *In fondo al cuore, eccellenza* di Maurizio Bettini (Torino, Einaudi, 2001).

La parte iniziale della pubblicazione del 1994 documenta un fatto importante, che forse non tutti conoscono: all'epoca in cui fu progettato il film *Il nome della rosa*, Umberto Eco chiese a Berio di comporre la colonna sonora. Queste le intenzioni di Berio esplicitate nel saggio: «Avrei dato funzione tematica al galoppo del cavallo, ascoltato e acutamente analizzato da Guglielmo da Baskerville all'inizio del libro. Il rumore del galoppo (simile a quelle forme d'onda prodotte da generatori di impulsi che venivano frequentemente usati nella musica elettronica) opportunamente accelerato, filtrato e sovrapposto a se stesso, può generare altre forme d'onda e altri involuppi. Ne *Il nome della rosa* quel galoppo l'avrei trasformato in tante cose diverse: in un coro di voci che canta «Sederunt principes», nei passi dei monaci, nel crepitio di un incendio o in una voce che canta il gaudio erotico di Adso. Ma ogni tanto avrei fatto riascoltare, nudo e crudo, il galoppo originale, come in eco: non per suggerire la presenza di un enigmatico cavallo ma per segnalare un processo mentale, una operazione logica gravida di conseguenze, per suggerire una soluzione a un'incombente minaccia o per sottolineare significative piroette deduttive. Una sorta di metalinguaggio equino, si dirà. Ma non è proprio così. Percorrere la distanza acustica e mentale fra un galoppo di cavallo e l'universo del tardo

medioevo, fra un fatto banale e concreto e un vasto paesaggio culturale, può essere enormemente significativo se le cose che incontriamo sul percorso narrativo vengono sottilmente trasformate e interconnesse e sono implacabilmente descritte, interpretate e rivoltate dall'autore: come fossero gli eventi sonori di un complesso percorso musicale, terribilmente espressivo e responsabile, dove il "piccolo" e il "grande" si generano, si scrutano e si commentano a vicenda» (*Leggetelo, anzi ascoltatelo...* cit., p. 28).

### 31) *Invito a Wozzeck* [D]

«Diapason» III (1952) nn. 3/4, pp. 14-20, in occasione della prima rappresentazione milanese del *Wozzeck* di Berg (Teatro alla Scala, giugno 1952, direttore Dimitri Mitropoulos). Come ricorda Berio stesso in *Notre Faust*, l'evento è tristemente noto perché il pubblico interrompe l'esecuzione «con ululati e sputi» (vedi *Notre Faust*, 46).

A p. 15 e a p. 19 Berio cita WILLY REICH, ma non la nota monografia *Alban Berg. Mit Bergs eigenen Schriften und Beiträgen von Theodor Wiesengrund Adorno und Ernst Krenek*, Vienna, Reichner, 1937, bensì *A Guide to Alban Berg's Wozzeck* in «Modern Music. A Quarterly Review», Nr. 2 of a Series of Monographs, New York, The League of Composers, 1931, (rispettivamente p. 9 e p. 22). Si può ragionevolmente escludere che Berio avesse letto l'edizione originale in tedesco del 1927; assai più probabile, invece, che avesse letto la riedizione del 1952: Berio riporta anche, a fine testo, il noto *post scriptum* di Alban Berg, pubblicato nell'edizione della guida di Reich del 1952. Nello spirito e nelle intenzioni del programma di sala, l'ampia sezione centrale del saggio di Berio rispecchia sostanzialmente la struttura e i contenuti del capitolo *Analysis of the Individual Scenes* del saggio di Reich. Ma nonostante la scarsa originalità della sezione centrale, il passo introduttivo e quello conclusivo riservano non pochi elementi di interesse, contribuendo a definire meglio la poetica di Berio negli anni di formazione.

A p. 16 Berio cita Mantelli, senza precisare la fonte. Si tratta di ALBERTO MANTELLI, *Note su Alban Berg*, in «La Rassegna Musicale» IX, 1936, pp. 117-132.

### 32) *La danza del cinese* [F]

in *La filosofia della danza*, Supplemento di «Alfabeta» n. 78, novembre 1985, pp. 1-2; si tratta della traduzione italiana (firmata da Isabella Pezzini) di un testo di cui non è stato possibile individuare la fonte in lingua straniera. Non si può tuttavia escludere che si trattasse di un testo inedito redatto per una conferenza o per una lezione.

In questo saggio il punto di partenza delle riflessioni di Berio è il documentario di Michelangelo Antonioni intitolato *Cina Chung Kuo*, che fu trasmesso in bianco e nero dalla Rai nel 1972 e replicato a colori nel 1979; poi scomparve, fino alla recente riedizione in DVD del 2007 (Rai Trade). Si deve dunque supporre che la data in cui Berio colloca il tour cinese di Antonioni (1974) sia errata.

### 33) *La musicalità di Calvino* [G]

in *Italo Calvino. La letteratura, la scienza, la città*, Atti del Convegno nazionale di studi di Sanremo a cura di Giorgio Bertone, Genova, Marietti, 1988, pp. 115-117. Su una fotocopia di questa pubblicazione Berio operò piccole modifiche, finalizzate in parte a stemperare il carattere occasionale e contingente del discorso, in parte a conferire ad esso sfumature leggermente diverse, pur non alterandone la sostanza.

### 34) *La nascita di un re* [D]

Publicato in tedesco (*Geburt eines Königs*) in occasione della prima rappresentazione di *Un re in ascolto* (Salisburgo, 7 agosto 1984) in *Offizielles Programm der Salzburger Festspiele*, Salzburg und Wien, 1984, pp. 134-135 (anche in

inglese: *The Birth of a King*, pp. 135-136); ripubblicato (*La nascita di un re*) in occasione della prima rappresentazione italiana (Teatro alla Scala, 1986) in *Un re in ascolto*, Milano, Edizioni del Teatro alla Scala, 1986, p. 25.

35) *La «nuova musicalità»* [B]

Testo dattiloscritto databile presumibilmente fra la pubblicazione del Secondo Quartetto di Maderna ivi citato e la pubblicazione di *Aspetti di artigianato formale* (ossia fra il 1955 e il 1956): quest'ultimo contiene infatti una nota a piè di pagina che condensa i contenuti di *La «nuova musicalità»*. Non si può escludere, tuttavia, che Berio abbia viceversa sviluppato la nota del saggio del 1956 per produrne uno autonomo.

A c. 3 del dattiloscritto Berio cita Debussy; il passo a cui si riferisce è il seguente: «Signore, non amo gli specialisti. Per me specializzarsi significa restringere il proprio universo, assomigliare a quei cavalli che anticamente facevano girare la manovella delle giostre e che morivano al suono ben noto della *Marche Lorraine*» (CLAUDE DEBUSSY, *Monsieur Croche antidilettante*, 1921, trad. it. Milano, Adelphi, 2003, p. 15).

36) *La traversata* [H]

in *Dallapiccola. Letture e prospettive*, (Le sfere 28) Atti del Convegno Internazionale di Studi (Empoli-Firenze, 16-19 febbraio 1995) promosso e organizzato dal Centro Studi Musicali Ferruccio Busoni di Empoli, a cura di Mila De Santis, Ricordi / LIM, 1997, pp. 67-71.

37) *Lecture on Eclecticism in Music* [N]

Non è stato possibile risalire all'occasione in cui fu pronunciato il testo di questa lezione. L'unica fonte disponibile è un dattiloscritto in inglese datato «Siena, September 13th, 1983».

38) [*Lettera su Puccini*] [H]

Lettera pubblicata nell'articolo *Giacomo Puccini nelle testimonianze di Berio, Bussotti, Donatoni e Nono*, (iniziativa promossa da Leonardo Pinzauti) in «Nuova Rivista Musicale Italiana» VIII (1974), n. 3, pp. 356-357.

39) *Liebeslied per Weill* [M]

Pubblicato col titolo *Kurt Weill il rivoluzionario* in «la Repubblica», 31 gennaio 2000, p. 29.

40) *Ma che cos'è l'avanguardia fabbricata?* [L]

Pubblicato all'interno del dibattito *Musikalische Avantgarde - echt oder gemacht?* (Avanguardia musicale - autentica o fabbricata?) in «Melos», giugno 1960, n. 6, pp. 168-169. Il saggio, che a dispetto del titolo è in italiano, è la risposta di Berio a un appello della rivista tedesca rivolto a venticinque persone scelte fra musicisti, scrittori, studiosi, editori.

41) *Manners of speaking* [F]

in *The Juilliard Review Annual*, New York, 1965-1966, pp. 15-16; una versione ampliata nella parte finale è stata pubblicata in francese (*Façon de parler*) in «Preuves» (*La musique sérielle aujourd'hui*), XVI, febbraio 1966, 2, pp. 30-31. Il contesto in cui si colloca la riedizione in francese di questo saggio è l'inchiesta diretta da André Boucourechliev intitolata *La musique sérielle aujourd'hui* alla quale, nei precedenti numeri, avevano già collaborato con le proprie testimonianze Bruno Maderna, Gilbert Amy, Jean-Louis Barrault, Elliott Carter, Yannis Xenakis, José Vicente Asuar,

René Char, François Le Lionnais, Pierre Schaeffer, Henri Pousser, Maurice Le Roux, Betsy Jolas, Olivier Messiaen, Jacques Guyonnet, Fedele d'Amico, Claude Rostand, Jacques Lonchamp, Claude Samuel.

Una versione in lingua italiana di questo saggio (*Modi di dire*) è documentata da un dattiloscritto con correzioni manoscritte; si tratta probabilmente di una traduzione di Francesco Degrada, redatta nel 1980 in vista di una raccolta di scritti mai pubblicata (vedi *Introduzione* e nota a *Du geste et de Piazza Carità*, 22). Sebbene la versione avallata da Berio sia questa traduzione, corrispondente alla prima edizione in inglese, si suggerisce al lettore di leggere anche la parte di testo aggiunta nella versione in francese, utile a chiarire ed esplicitare i concetti sottintesi nella sintetica e provocatoria conclusione del saggio originale.

A p. 15 Berio si riferisce a CLAUDE LÉVI-STRAUSS, *Le totémisme aujourd'hui*, Paris, Presses Universitaires de France, 1962 (trad. it. di Danilo Montaldi, *Il totemismo oggi*, Milano, Feltrinelli, 1964).

#### 42) *Meditation on a twelve-tone horse* [B]

«Christian Science Monitor», 15 luglio 1968, p. 8 (ripubblicato in *Classic Essays on Twentieth-Century Music. A Continuing Symposium*, ed. by R. Kostelanetz and J. Darby, New York, Schirmer Books, 1996, pp. 167-171); in tedesco (*Meditation über ein zwölftonpferd*), in «Melos» XXVI, 1969, 7/8, pp. 293-295; in italiano (*Meditazione su un cavallo a dondolo dodecafonico*) «Spirali» III (1980), n. 11, pp. 13-14; in francese (*Méditation sur un cheval de douze sons*) in «Contrechamps» n. 1, settembre 1983, pp. 46-50.

Rispetto alle versioni in inglese, in tedesco e in italiano, il testo edito in francese, oltre ad essere tagliato in diversi passi, è preceduto da un'ampia introduzione che propone interessanti riflessioni di politica culturale e di etica, ma che in larga misura esulano dagli intenti originari del saggio.

Oltre all'ampio passo aggiunto, fra la prima edizione del 1968, quella italiana del 1980 e quella francese del 1983 si riscontrano alcune differenze. La versione del 1983 è stata tratta direttamente da quella del 1968, come dimostra un dattiloscritto in inglese con correzioni e tagli autografi.

#### 43) [*Mi hanno detto che George Steiner...*] [L]

Il testo costituisce una traccia preparata da Luciano Berio per l'intervista *Il nome della cosa* (Leonetta Bentivoglio, «la Repubblica», 4 aprile 1992, pp. 34-35).

Berio esordisce con la frase «Mi hanno detto che George Steiner ha “redarguito” Umberto Eco per non essersi occupato di musica»; si riferisce ad un'intervista a George Steiner (Enrico Ragazzoni, «la Repubblica», 14 marzo 1992, p. 36), nella quale lo scrittore avrebbe sottolineato il «ruolo “perdente” della critica nell'interpretazione dell'arte e le presunte colpe di Umberto Eco che, trascurando la musica, avrebbe sancito il fallimento della semiotica, condannata a “un'inadempienza ontologica”, essendo proprio la musica la sua problematica centrale» (Leonetta Bentivoglio, *Il nome della cosa* cit., p. 34).

#### 44) *Morfologia di un viaggio* [D]

Pubblicato in occasione della prima rappresentazione di *Outis* al Teatro alla Scala (5 ottobre 1996) nel programma del *Festival Luciano Berio*, Milano Musica (Associazione per la musica contemporanea), 1996, pp. 28-29; ripubblicato per la seconda rappresentazione del 1999 alla Scala (in *Outis*, Milano, Edizioni del Teatro alla Scala, pp. 37-38).

Berio fa esplicito riferimento a VLADIMIR PROPP, *Morfologia della fiaba* e al dibattito con Claude Lévi-Strauss. *Morfologia della fiaba* (Leningrado, 1928), uscì in traduzione inglese nel 1958 («International Journal of American Linguistics» 24, 4, 1958). Dopo questa traduzione le teorie di Propp suscitarono l'interesse dell'antropologo

strutturalista Claude Lévi-Strauss, che dedicò alla *Morfologia della fiaba* un saggio apparso prima col titolo *L'analyse morphologique des contes russes* («International Journal of Slavic Linguistics and Poetics» 3, 1960), poi con il titolo più esplicito *La structure et la forme. Réflexions sur un ouvrage de Vladimir Propp* («Cahiers de l'Institut de Science économique appliquée» 99, 1960). La traduzione italiana di *Morfologia della fiaba* edita da Einaudi nel 1966 includeva anche questo saggio (*La struttura e la forma. Riflessioni su un'opera di Vladimir Propp*), ma è possibile che Berio avesse seguito il dibattito 'in prima battuta' già nel 1958.

Nel suo saggio, Claude Lévi-Strauss rimproverava all'analisi di Propp di essere formalista e di separare troppo nettamente la *forma* dal *contenuto*. Ma ciò che forse risulta più pertinente alle riflessioni di Berio riguarda il dibattito sui fondamenti della narrazione: se per Propp la narrazione è una rete sottile che rischia di dissolversi se si astraggono le «funzioni» dalla loro successione temporale, per Lévi-Strauss, al contrario, è possibile individuare una struttura atemporale, logica e paradigmatica della fiaba, in parte indipendente dalla dimensione cronologica e sintagmica.

#### 45) *Note sulla musica elettronica* [E]

«Ricordiana. Rivista musicale della Casa Ricordi», 1956, n. 8, pp. 427-437.

#### 46) *Notre Faust* [L]

«Nuova Rivista Musicale Italiana» III (1969), n. 3, pp. 275-281; pubblicato a seguito della prima rappresentazione assoluta di *Votre Faust* (Michel Butor, Henri Pousseur) alla Piccola Scala di Milano (15 gennaio 1969); ripubblicato in trad. fr. in «Contrechamps» n. 1, settembre 1983, pp. 51-56. Nell'edizione italiana il saggio critico di Berio è seguito dalla replica di Henri Pousseur (14 febbraio 1969) nella traduzione di Paolo Gallarati (pp. 281-287).

#### 47) *On vocal gesture* [C]

Conferenza tenuta alla Harvard University probabilmente nel 1966 (l'autore parla di *Sequenza III* come di un suo «recente lavoro»). Per un'eventuale edizione italiana di questo saggio è disponibile una traduzione di Francesco Degrada avallata da Berio, redatta nel 1980 in vista di una raccolta di scritti mai pubblicata (vedi *Introduzione* e nota a *Du geste et de Piazza Carità*, 22).

A cc. 5-6 del dattiloscritto in italiano (da «Così, per quanto mi riguarda...» a «... maneggiare l'ago») vengono affrontati temi già trattati in *Del gesto e di Piazza Carità* (22).

Com'è noto, il teatro brechtiano esercitò un'influenza decisiva sulla poetica di Berio; a c. 7 la citazione («Solo quando il passo di marcia avviene sopra i cadaveri, si ha il gesto sociale del fascismo») è tratta da BERTOLT BRECHT, «Über gestische Musik», in *Schriften zum Theater* vol. I (*Gesammelte Werke* 15, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1967, pp. 481-485: 485); traducendo il testo di Berio dall'inglese, Degrada trasse la citazione testualmente dall'edizione di Einaudi (*Scritti teatrali*, Torino, 1975, vol. I, p. 253).

Verso la fine del saggio (c. 15) Berio cita Kandinskij («Possiamo sperare addirittura di suggerire sentimenti sempre più raffinati, sentimenti “che non hanno ancora – come disse Kandinsky – un nome o un rituale”»). Probabilmente Berio si riferisce al seguente passo tratto da *Über das Geistige in der Kunst* (1909): «Sentimenti rozzi come paura, gioia, tristezza, ecc., che nell'epoca della tentazione [materialista] potevano ancora costituire materia d'arte, interessarono meno l'artista. L'artista cercherà di suscitare sentimenti più delicati, senza nome. La sua è una vita complessa, relativamente aristocratica e le sue opere daranno allo spettatore sensibile emozioni sottili, inesprimibili a parole» (*Lo spirituale nell'arte*, a cura di Elena Pontiggia, Milano, SE, 1989, p. 18).

A c. 15 la frase «i gesti che furono necessari per costruire cattedrali, per trasformare la natura in paesaggio, per far

musica, per creare metafore, per produrre ed usare gli innumerevoli oggetti della nostra esistenza» è un'autocitazione quasi letterale dell'inizio di *Du geste et de Piazza Carità* (22).

#### 48) *Opera e no* [D]

Publicato in occasione della prima rappresentazione de *La vera storia* (Teatro alla Scala, 9 marzo 1982), in *La vera storia* (programma di sala), Milano, Edizioni del Teatro alla Scala, 1982, pp. 27-29.

A p. 29 Berio cita Calvino: «In chi guarda e ascolta potrebbe anche delinearsi la virtualità di una Parte III, forse più vera, simile, forse, a quella città e a quei giardini di Calvino che affacciano le loro terrazze “solo sul lago della nostra mente”»; la citazione è tratta da *Le città invisibili*, Torino, Einaudi, 1972; Berio si riferisce ad una frase con cui Marco Polo si rivolge a Kublai Kan: «... Forse questo giardino affaccia le sue terrazze solo sul lago della nostra mente...», VII, p. 123.

#### 49) *Paul Klee* [G]

Publicato col titolo redazionale *Berio: questo sì che è un pittore con lo spartito*, in «L'Europeo», 27 giugno / 2 luglio 1992, p. 58, in occasione della mostra su Paul Klee allestita a Palazzo Forti a Verona in quell'anno. Segnaliamo il testo nella versione attestata da un dattiloscritto di Berio, più aderente allo stile dell'autore; ad essa la redazione del settimanale apportò modifiche quasi certamente non autorizzate dal compositore. In particolare, nella pubblicazione sulle pagine de «L'Europeo» spicca un grossolano fraintendimento: nella frase «Klee ha raccontato a tutti che la sua formazione, non la forma, deve mantenere il predominio nella nostra analisi del mondo», l'errata aggiunta dell'aggettivo possessivo «sua» confonde maldestramente l'accezione del termine «formazione» in quanto «processo di creazione della forma» – centrale nella poetica di Klee (e di Berio) – con quella di «cultura personale». Riguardo al concetto di «formazione della forma» nella poetica di Berio, e alla sua derivazione da una parte da Klee e dall'altra da Pareyson, vedi MARCO UVIETTA, *Gesto, intenzionalità, indeterminazione nella poetica di Berio fra il 1956 e il 1966*, «Rivista Italiana di Musicologia», XLVI (2011), pp. 197-243: 227n e 241-243.

All'inizio del saggio su Klee Berio cita dichiaratamente Goethe: «Lo stelo è già contenuto nella radice, la foglia nello stelo e il fiore, a sua volta, nella foglia: variazioni su una stessa idea»; si tratta di una citazione molto libera da *Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären*, Gotha, 1790. In realtà Berio sembra piuttosto citare Webern: «Come la *Urpflanze* di Goethe: le radici altro non sono che il gambo, il gambo altro non è che la foglia, la foglia altro non è che il fiore, variazioni dello stesso pensiero» (ANTON WEBERN, *Der Weg zur Komposition in zwölf Tönen*, Wien, Universal, 1960, trad. it. *In cammino verso la nuova musica*, Milano, SE, 1989, p. 90).

#### 50) *Paura di Webern?* [L]

«Corriere della Sera», 17 agosto 2000, p. 31; il titolista del quotidiano aggiunse il sottotitolo *Una questione di buona educazione. Quando la musica non ha un mercato paragonabile a quello di un qualunque cantautore*. L'articolo di Berio è una presa di posizione in un dibattito, svoltosi sulle pagine del «Corriere della Sera», di cui proponiamo sinteticamente le principali argomentazioni.

Il 2 agosto 2000 Pierre Boulez aveva rilasciato un'intervista al «Corriere della Sera» (Giuseppina Manin, *Boulez: Novecento dimenticato, punto sui giovani*, p. 34) in cui, fra il resto, lamentava la scarsa conoscenza della musica del XX secolo: «Il Novecento è stato il secolo più veloce dal punto di vista tecnologico, ma anche il più lento nella comprensione dei suoi linguaggi musicali. Il primo quarto del secolo è ancora chiuso in una zona d'ombra per gran parte del pubblico. E spesso anche per gli stessi musicisti [...] La colpa è del sistema educativo. Nei conservatori ci sono



ancora molti vuoti didattici. È raro per esempio che si spieghi cos'è diventato il ritmo dopo Stravinsky e Bartók. Oppure che si analizzi la polifonia novecentesca: Berg è più complesso di Brahms, ma non sono difficoltà insormontabili»; nella stessa intervista Boulez indicava nella conoscenza «la ricetta per far passare la paura del repertorio del Novecento».

Il giorno dopo Giovanni Raboni interviene sulla questione sollevata da Boulez (*Perché ci piace Proust e non amiamo Webern*, «Corriere della Sera», 3 agosto 2000, p. 29): «Esistono anche per la letteratura quella lentezza nella comprensione dei nuovi linguaggi elaborati all'inizio del Novecento, quella “zona d'ombra” che avvolge, agli occhi del pubblico, il primo quarto del secolo, di cui parla per la musica Pierre Boulez? [...] Sì e no. Per il sì farebbe propendere il pensiero della sorte toccata alle esperienze delle cosiddette avanguardie storiche, dal futurismo al surrealismo all'imagismo, rapidamente travolte dall'indifferenza o, peggio, dalla banalizzazione. Ma è anche vero che molte delle innovazioni più radicali intervenute allora in campo letterario non riguardano (a differenza di quelle intervenute in campo musicale) la forma dell'espressione, bensì la struttura conoscitiva del discorso, i suoi fondamenti profondi: si pensi a Proust, a Kafka, a Pirandello, scrittori che, non a caso, un pubblico mediamente colto non ha mai avuto difficoltà a “leggere”, mentre non c'è dubbio che ne abbia avute, e ne abbia tuttora, nell'“ascoltare” Schönberg o Webern o il primo Stravinskij. È abbastanza raro, credo, che un buon lettore della grande narrativa ottocentesca rifiuti la grande narrativa del primo Novecento, mentre continua ad essere “normale” che un appassionato di Brahms, o magari anche di Mahler, abbandoni la sala durante l'intervallo se la seconda parte del concerto propone un capolavoro della musica atonale o dodecafonia».

All'intervento di Raboni segue, qualche giorno dopo, una risposta di Gillo Dorfles (*Perché Webern ci fa paura*, «Corriere della Sera», 12 agosto 2000, p. 29): «[...] Non c'è dubbio, come afferma Raboni, che le difficoltà “tecniche” di certa musica siano alla base della sua scarsa accettazione, mentre tale difficoltà non è presente in Proust o in Kafka. Eppure c'è un'altra ragione che forse può giustificare meglio questo divario nella comprensione delle due arti e di due tra i più significativi artisti del secolo appena trascorso. E precisamente: mentre Proust si vale d'un linguaggio che è “comprensibile” a tutti (anche se non tutti ne possono apprezzare i significati profondi), appunto perché la lingua usata è quella stessa d'ogni rapporto quotidiano, nel caso di Webern l'accettazione della sua opera è subordinata non solo alla conoscenza tecnica del nuovo linguaggio espressivo, ma soprattutto alla familiarità con lo stesso [...] Tutto sommato le “difficoltà” di tali musiche non sono molto diverse (anche se indubbiamente maggiori) di quelle che un pubblico non preparato avverte, poniamo, davanti a certa musica pentafonica giapponese o a vetusti canti liturgici ambrosiani e gregoriani, e persino agli antichi “canti cilentani” memori dei remoti “modi” della Magna Grecia. E questo per quale ragione? Soprattutto perché manca in tutti questi casi il consueto e consueto rapporto tonica-dominante (o sottodominante-tonica) cui l'orecchio del pubblico è da sempre condizionato [...] Eppure esistono anche nel campo delle lettere degli esempi di una spiccata incomprensione dovuta proprio a quelle ragioni “tecnico-formali” cui Raboni accenna riferendole alla musica e non alla narrativa. Ed è il caso di alcuni testi, narrativi o poetici, dove si sia fatto uso di “novità gergali”, di distorsioni e “invenzioni” lessicali che li rendono altrettanto “difficili” dei brani musicali di cui sopra. Penso agli ormai antichi romanzi di Pizzuto, o al faticosissimo *Finnegans Wake* di Joyce, e a poeti dialettali indecifrabili senza la traduzione a lato. In questi casi anche la letteratura diventa inabbordabile o scarsamente comprensibile per ragioni non già contenutistiche quanto decisamente tecnico-linguistiche [...]».

#### 51) *Piccolo elogio della solidarietà musicale* [I]

Publicato col titolo redazionale *La musica colta impari dal rock* in «L'Unità», 29 marzo 2001, p. 17.

52) *Poesia e musica – un'esperienza* [C]

Scritto in luglio 1958, pubblicato per la prima volta in «Incontri Musicali» 3, 1959, pp. 98-111; poi in *La musica elettronica. Testi scelti e commentati da Henri Pousseur*, Milano, Feltrinelli, 1976; trad. ted. in «Darmstädter Beiträge zur neue Musik» 2, 1959, pp. 36-45 e in *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, Hrsg. Steven Paul Scher, Berlin, Schmidt, 1984, pp. 380-389; trad. fr. in «Contrechamps» 1, 1983, pp. 24-35 (in una versione diversa in «Revue Belge de Musicologie» XIII, 1959, pp. 68-75).

Il saggio è stato ripubblicato con qualche minima variante comunicata dall'autore e con testo inglese a fronte in *Nuova musica alla radio. Esperienze allo Studio di Fonologia della RAI di Milano 1954-1959*, a cura di Veniero Rizzardi e Angela Ida De Benedictis, Rai-Eri, 2000, pp. 236-259. Una versione riveduta e ridotta è stata pubblicata in inglese (*A Tribute to Joyce*) in *Classic Joyce* (Joyce Studies in Italy, 6), Papers from the XVI International James Joyce Symposium, Rome 14-20 June 1998, ed. by Franca Ruggieri, Roma, Bulzoni, 1999, pp. 89-92.

A p. 98 della prima edizione la citazione di Mallarmé («sous l'influence étrangère de la musique entendue au concert») è tratta da STÉPHAN MALLARMÉ, Prefazione a *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1914), in *Œuvres Complètes I*, Paris, Gallimard, 1945, p. 393. Nella stessa pagina Berio cita MALLARMÉ, «Avant-dire au *Traité du Verbe*» di René Ghil (1886), *Œuvres Complètes I* cit., p. 858.

53) *Presenza di Duchamp* [G]

in *Marcel Duchamp*, Milano, Bompiani, 1993, pp. 21-23; ripubblicato con alcune modifiche (talvolta significative) apportate dall'autore in *Berio*, a cura di Enzo Restagno, Torino, EDT, 1995, pp. 237-239. Versione inglese corrispondente all'edizione Bompiani: *Duchamp's presence* in *Marcel Duchamp: Work and Life*, edited by Pontus Hulten, Cambridge, MIT Press, 1993.

Il dattiloscritto di Berio da cui è stata tratta la pubblicazione di Bompiani del 1993 reca il titolo *Se Duchamp...*, forse più suggestivo; non si può tuttavia dubitare che Berio abbia autorizzato la modifica del titolo.

## 54) [«Princesse, nommez-nous berger de vos sourires...»] [H]

Intervento di Berio pubblicato nell'articolo a cura di Fedele d'Amico *Dibattito su Ravel, 20 anni dopo*, in «Il Contemporaneo» n. 32, 28 dicembre 1957, p. 2; ripubblicato in GIORGIO PESTELLI, *Il carteggio Berio-d'Amico*, in *Berio*, a cura di Enzo Restagno, Torino, EDT, 1995, pp. 240-260: 242-243, e con qualche piccola modifica, presumibilmente d'autore, in LUCIANO BERIO - FEDELE D'AMICO, *Nemici come prima. Carteggio 1957-1989*, a cura di Isabella d'Amico, Milano, Archinto, 2002, pp. 86-87.

Insieme a Berio, parteciparono a questa inchiesta Luigi Dallapiccola, Guido Turchi, Goffredo Petrassi.

55) *Problems of musical theater* [D]

Testo dattiloscritto in inglese con correzioni autografe (incompleto); esiste tuttavia il dattiloscritto completo della traduzione italiana (*Problemi di teatro musicale*) avallato da Berio. A queste due fonti si aggiunge un ulteriore dattiloscritto con pesanti tagli e modifiche autografe, apportati presumibilmente per la pubblicazione del saggio in «Opera News» (un ulteriore dattiloscritto, sulla cui prima pagina è riportato il timbro della rivista, raccoglie e ricomponi i contenuti di questa revisione abbreviata).

Il testo appartiene al gruppo di saggi in lingua straniera tradotti da Francesco Degrada per un'edizione degli scritti di Berio progettata nel 1980 e mai pubblicata (vedi *Introduzione* e nota a *Du geste et de Piazza Carità*, 22). Redatto per una conferenza ad Harvard, il testo è databile *post* 1965 e probabilmente *ante* 1970 (fra i lavori teatrali non viene citata

*Opera*); una datazione più precisa è forse deducibile dal fatto che in *On vocal gesture* (scritto quasi certamente nel 1966, giacché l'autore parla di *Sequenza III* come di un suo «recente lavoro») Berio fa riferimento a una conferenza sul teatro musicale tenuta la settimana prima.

Nel corso del testo Berio cita tre volte Brecht senza precisare la fonte; facendo riferimento alla traduzione italiana (traduzione Degrada) a seguire forniamo le relative indicazioni bibliografiche:

- 1) cc. 1-2: BERTOLT BRECHT, *Note a 'Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny'* (1930), in *Schriften zum Theater* vol. III, trad. it. *Scritti teatrali*, Torino, Einaudi, 1975, vol. III, p. 53.
- 2) c. 3: *ivi*, p. 59.
- 3) cc. 3-4: *ivi*, pp. 53-54.

Traducendo il testo di Berio dall'inglese, Degrada trasse testualmente le suddette citazioni dall'edizione italiana di Einaudi. Non poté invece risalire alla versione originale in italiano di un testo di Eco: a cc. 7-8 Berio parafrasa *Introduzione a 'Passaggio'* di Eco (programma di sala per la prima rappresentazione, 1963), o forse cita una versione inglese di questo testo; la diversità rispetto all'originale in italiano indusse Degrada a tradurre dall'inglese anziché riportare l'originale. Per un confronto, si rimanda il lettore al testo di Eco, pubblicato in *Berio*, a cura di Enzo Restagno, Torino, EDT, 1995, p. 67.

A c. 3 Berio cita in modo impreciso McLuhan («il messaggio è il mezzo»). In realtà la celeberrima frase, coniata da Marshall McLuhan nel 1964, è «The medium is the message» (MARSHALL MCLUHAN, *Understanding Media: The Extensions of Man*, New York, Mentor, 1964).

Oltre a Brecht, un altro punto di riferimento fondamentale della drammaturgia musicale di Berio è LIONEL ABEL, *Metatheatre. A New View of Dramatic Form*, New York, Hill and Wang, 1963; trad. it. *Metateatro. Una nuova interpretazione dell'arte drammatica*, Milano, Rizzoli, 1965. Sulla ricezione del pensiero di Abel da parte di Berio vedi UTE BRÜDERMANN, *Das Musiktheater von Luciano Berio*, («Perspektiven der Opernforschung» 13, Hrsg. J. Maehder und T. Betzwieser), Frankfurt am Main, Peter Lang, 2007, pp. 219-228.

A c. 13 Berio cita Lukacs («lo spettatore più importante della tragedia è Dio»), ma la riflessione che segue è in realtà ancora una citazione (molto libera) da LIONEL ABEL, *Metateatro...* cit., p. 139: «George Lukacs ha detto che il principale spettatore della tragedia è Dio. Non posso pensare che Dio sarà presente in un dramma di Shaw, di Pirandello o di Genet. Non posso cioè immaginare un Godot a cui piaccia *Aspettando Godot*».

A c. 15 Berio parafrasa liberamente un passo del saggio di ABEL *Beckett e il metateatro* (in *Metateatro...* cit., p. 108): «Il loro dramma [dei personaggi di *Aspettando Godot* e di *Finale di partita*] consiste nell'esser stati, un tempo, capaci di dramma, e nel loro ricordo di quel tempo. In scena, si ricordano che una volta avevano una scena per i loro pensieri, i loro sentimenti, e i loro corpi sani di allora». Tuttavia Berio cita più fedelmente – e inavvertitamente – una frase della *Nota introduttiva* di Giuseppe Bartolucci, che si riferisce appunto al passo succitato di Abel: «... il loro dramma [dei personaggi di Beckett] consiste nell'esser stati, un tempo, capaci di dramma e nel subirne ora il ricordo» (*op. cit.*, p. 15).

A c. 18 Berio cita ERNST BLOCH, *Das Prinzip Hoffnung* (1959), trad. it. (*Il principio speranza*) di E. De Angelis e T. Cavallo, Milano, Garzanti, 1994, vol. III, p. 479. Probabilmente Berio traduce il passo da una traduzione in altra lingua straniera, o lo trae da una citazione in altro testo, oppure cita a memoria, cosicché risulta discostarsi considerevolmente dall'originale. Inoltre, in Bloch il concetto è riferito specificamente al teatro brechtiano: «[...] il teatro brechtiano intende essere una serie di mutevoli tentativi di produzione dell'atteggiamento giusto. O, il che è lo stesso: essere un laboratorio di corretta teoria-prassi in piccolo, in forma di recitazione, per così dire in un caso scenico, che in via d'esperimento viene sotteso al caso d'emergenza. Come esperimento *in re* e tuttavia *ante rem*, cioè senza le

erronee conseguenze reali di una concezione per così dire non provata bene (cfr. il dramma didattico *La linea di condotta*) e con la pedagogia del mostrare drammaticamente tali conseguenze erronee».

56) *Prospettive nella musica. Ricerche ed attività dello Studio di Fonologia Musicale di Radio Milano* [E]

«Elettronica» V (1956) n. 3, pp. 108-115 (con 10 esempi sonori su disco in vinile allegato); una versione ridotta e priva di esempi musicali è stata pubblicata col titolo *Prospective musicale. Recherches et activités du Studio de phonologie musicale de Radio-Milan* in «Musique en jeu», n. 15 (1974), pp. 60-63.

p. 109, col. 2: Berio cita GIOSEFFO ZARLINO, *Dimostrazioni armoniche*, 1571, p. 9; il concetto è ampiamente discusso già nelle *Istitutioni Harmoniche*, 1558, I paragrafo, cap. 18-19.

57) *Radici* [H]

in *Musica Italiana del primo Novecento: "La generazione dell'80"* (Atti del Convegno, Firenze 9-11 maggio 1980), a cura di Fiamma Nicolodi, Firenze, Olschki, 1981, pp. 9-12.

In vista dell'edizione, nel 2002 Luciano Berio volle omettere alcuni passi troppo legati alle circostanze contingenti della prima apparizione del saggio (testimonianza diretta, 2002).

58) *Roberto Leydi* [M]

Pubblicato in morte di Roberto Leydi (21 febbraio 1928 - 15 febbraio 2003) col titolo *A Milano con Leydi e Brecht* «la Repubblica», 21 febbraio 2003, p. 44.

59) [*Se si tentasse di rappresentare...*] [I]

in ALBERTO BASSO - LUCIANO BERIO, *Sui sentieri della musica*, a cura di Alberto Conforti, Milano, Idealibri, 1985, p. 7 (*Introduzione*) e pp. 184-191 (*Postfazione*). I due testi sono privi di un titolo specifico, ma il dattiloscritto da cui è stata tratta l'edizione del 1985 reca il titolo «Graecia capta ferum victorem coepit», che potrebbe utilmente essere accolto per una nuova pubblicazione. Su una fotocopia dell'edizione l'autore apportò in seguito numerose modifiche e correzioni, allo scopo di espungere espressioni legate al carattere per lo più occasionale e contingente della collocazione originaria e trasformare i due testi in un saggio (revisione presumibilmente *ante* 2000, giacché i passi in cui il Novecento è definito «questo secolo» non sono stati corretti). Nel 2002, in previsione dell'edizione, Berio avallò nuovamente questa revisione (testimonianza diretta).

- [*Su Puccini*] (vedi [*Lettera su Puccini*], 38)

- [*Su Ravel*] (vedi [*Princesse, nommez-nous berger de vos sourires...*], 54)

60) *Su Wagner* [H]

Testo redatto verosimilmente in occasione del centenario della morte di Richard Wagner (1983); non è stato possibile individuare una pubblicazione.

Fonti: manoscritto autografo incompleto; dattiloscritto incompleto che integra il manoscritto autografo; dattiloscritto completo (con qualche correzione autografa e siglato dall'autore), derivato dalle due fonti precedenti.

## 61) [Sulle Sequenze] [N]

Lezioni tenute da Luciano Berio al Mozarteum di Salisburgo fra il 2 e il 5 giugno 1997.

Fonte: documento informatico. Si tratta quasi certamente della trascrizione di una registrazione dal vivo delle lezioni, redatta in modo alquanto impreciso, oppure di appunti presi durante le lezioni da un allievo: oltre alle frequenti lacune, manca quasi del tutto l'uso logico-sintattico della punteggiatura, e numerosi errori sono imputabili al fraintendimento di parole foneticamente simili (caso emblematico, la sostituzione di «homage» con «how much»). Il testo reca inoltre tracce evidenti di un'esposizione corredata di materiali illustrativi di varia natura (in particolare nella parte di testo relativa a *Sequenza XI* per chitarra, laddove Berio fa riferimento a schemi numerati di cui non si è potuto identificare con precisione il contenuto. L'inglese parlato 'a braccio' – essenziale e didattico, finalizzato a veicolare sostanzialmente contenuti tecnico-pratici – e l'uso di alcune espressioni tratte dal gergo non solo musicale, creano non pochi problemi di interpretazione. Non di rado, forme di espressione assai poco efficaci in un testo scritto si spiegano facilmente immaginando un'oratoria che dispone anche del linguaggio non-verbale.

62) *Testimonianza della nuova generazione* [A]

Publicato in occasione della prima rappresentazione di *Allez hop* (Biennale di Venezia, 21 settembre 1959) in *La Biennale di Venezia / XXII Festival Internazionale di Musica Contemporanea*, 11-26 settembre 1959, Programma generale, Venezia, 1959, pp. 58-60.

A p. 58 Berio cita CLAUDE DEBUSSY, *Monsieur Croche antidilettante*, 1921; il passo è riferito a Modest Musorgkij: «[...] non si tratta nemmeno di una questione di forma, o perlomeno quest'ultima è talmente molteplice che risulta impossibile determinarne una qualsiasi parentela con le forme stabilite, per così dire di ordinaria amministrazione» (trad. it. Milano, Adelphi, 2003, pp. 38-39). Sempre a p. 58 Berio fa risalire il *Livre pour quatuor*, la *Seconda Sonata* e *Polyphonie X* di Boulez al 1946; in realtà, il *Livre pour quatuor* fu composto fra marzo 1948 e luglio 1949, la *Seconda Sonata* fra il 1946 e il 1948 e *Polyphonie X* fra il 1950 e il 1951.

A conclusione (p. 60) Berio cita un noto saggio di ALFREDO CASELLA, *L'evoluzione della musica – A traverso la storia della Cadenza perfetta*, Londra, Chester, 1924, p. VIII. Confutando l'ipotesi che «la musica sia – per rapporto alle arti plastiche o spaziali – un'arte puramente di successione o di durata» (p. VI), Casella giunge alla seguente conclusione, parafrasata da Berio: «È chiaro che un accordo qualunque, contenente in se stesso un duplice valore estetico intrinseco e relativo, non acquista vero, pieno significato espressivo che mediante eventuali rapporti di vicinanza più o meno immediata con altri “complessi sonori”».

È evidente però – d'altra parte – che, di tutti gli artifici sonori, l'accordo – vale a dire la combinazione *simultanea* di almeno tre suoni diversi – è il solo assolutamente, fondamentalmente *musicale*. Ed essendo infinite le capacità evolucionistiche della sensibilità umana, non è da escludersi – *a priori* – la ipotesi che in un avvenire – forse non molto remoto – una sola “simultaneità” di suoni e di timbri possa racchiudere in sé una iridescenza di sensazioni e di emozioni uguale a quella che si svolge oggi nella *durata* di un intero frammento musicale.» (p. VIII).

63) *Text of Texts* [F]

in *Musik als Text*, Bericht über den Internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung, Freiburg im Breisgau, 1993, Hrsg. H. Danuser e T. Plebuch, Kassel *et al.*, Bärenreiter, 1998, vol. I, pp. 6-7); l'edizione italiana (*Testo dei testi in Eloquio del senso. Dialoghi semiotici per Paolo Fabbri*, a cura di Pierluigi Basso e Lucia Corrain, Ancona - Milano, costa & nolan, 1999, pp. 42-45) si discosta considerevolmente dalla prima edizione in inglese, soprattutto nella prima parte.

A p. 6 (ed. ingl.: p. 43 ed. it.) Berio cita le celeberrime frasi di Harold Bloom «You are or become what you read» e «That which you are, that only can you read» (HAROLD BLOOM, *Kabbalah and Criticism*, New York, Seabury Press, 1975; Continuum Press, London, 2005, p. 50).

64) *Una nuova tecnica del film?* [F]

«Ferrania» (Rivista mensile di fotografia, cinematografia e arti figurative) VI (1952), n. 12 (dicembre), pp. 28-29.

A fine saggio (p. 29), il «sig. Oldani» a cui si riferisce Berio è Luigi Oldani (1907-1997), segretario generale del Teatro alla Scala dal 1942 al 1973; poi, per due anni direttore di produzione dello stesso teatro.

65) *Une mélodie de Gustav Mahler. Notes sur l'Andante de la VI Symphonie de Mahler* [A]

in *Colloque international Gustav Mahler. 25.26.27 janvier 1985*, Atti del convegno a cura di Donald Mitchell e Carl E. Schorske, 1986, pp. 109-115.

La relazione letta da Berio al convegno [N], di cui si è conservato il dattiloscritto, e il testo pubblicato l'anno successivo sono di natura sostanzialmente diversa: la prima è un dattiloscritto in francese di natura descrittiva che fa riferimento ad un'esemplificazione musicale scritta alla lavagna (probabilmente si tratta della trascrizione, fatta da altri, di una registrazione dal vivo); il secondo consiste in un manoscritto autografo riprodotto in facsimile, cui segue la traduzione in francese. Condensato in cinque sintetici punti, il testo pubblicato ripercorre sostanzialmente i temi trattati nella relazione orale dell'anno precedente; segue una proposta di segmentazione in unità ritmico-melodiche delle prime quaranta battute dell'Andante della *Sesta Sinfonia* di Mahler, uno schema delle varianti degli elementi individuati e infine tre esempi di intermodulazioni fra elementi diversi. Sebbene l'esemplificazione musicale risulti chiarissima, oltre che assai più dettagliata della relazione orale, al lettore può risultare utile anche questo testo descrittivo, ricco di spunti interessanti ritenuti superflui dall'autore al momento di licenziare il saggio alle stampe. Per il carattere del testo, concepito come traccia per una relazione orale, e a causa di probabili errori di trascrizione, si segnalano numerose incongruenze rispetto all'analisi pubblicata: in particolare, l'identificazione degli elementi ritmico-melodici mediante lettere dell'alfabeto risulta in parte diversa rispetto al testo pubblicato negli Atti del convegno.

All'inizio della relazione letta nel 1985, Berio fa riferimento all'analisi del tema dell'Andante della *Sesta Sinfonia* che Schoenberg propone nel suo celeberrimo saggio *Gustav Mahler* (1912), pubblicato in *Style and Idea*, New York, Philosophical Library, 1950, trad. it. (*Stile e idea*) di M.G. Moretti e L. Pestalozza, Milano, Feltrinelli, 1975, pp. 18-42: 30-32.

66) *Verdi?* [H]

Testo pronunciato da Luciano Berio in apertura del *IV Congresso internazionale di studi verdiani*, Chicago, settembre 1974; pubblicato con il titolo *Berio on Verdi*, in «Opera News» Vol. 40, No. 6 (December, 1975), pp. 8-13; in seguito in *40° Maggio Musicale Fiorentino*, Teatro Comunale di Firenze, 1977. Ripubblicato in «Studi verdiani» 1, 1982, pp. 99-105 e nel programma di sala de *La vera storia*, Milano, Edizioni del Teatro alla Scala, pp. 46-51. La versione apparsa in «Studi verdiani» risulta più accurata nella forma, ma sostanzialmente identica nei contenuti alle altre due versioni.

A p. 102 («Pensate per un momento al finale di *Rigoletto* e di *Traviata* [...] La morte, dunque, giunge per sciogliere un nodo insolubile per quei tempi. Quasi un'operazione chirurgica, come suggeriva Umberto Eco [...]») Berio si riferisce all'introduzione a *Passaggio* scritta da Umberto Eco per la prima rappresentazione al ridotto del Teatro alla Scala nel 1963, ripubblicata in *Berio*, a cura di Enzo Restagno, Torino, EDT, 1995, pp. 66-73: 67.

A p. 103, ancora una citazione da BERTOLT BRECHT, *Note a 'Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny'* (1930), in *Schriften zum Theater* vol. III; trad. it. in *Scritti teatrali*, Torino, Einaudi, 1975, vol. III, pp. 53-62: 57. Berio cita e parafrasa passi del celeberrimo schema in cui Brecht indica «alcuni spostamenti di peso dal teatro drammatico a quello epico». Poco dopo fa riferimento a un altro noto passo di *Note a 'Aufstieg...*: «Un uomo che sta per morire è reale. Se in quel momento egli canta, eccoci nella sfera dell'assurdo. (Tale non sarebbe il caso, se l'*ascoltatore*, guardandolo, cantasse anche lui).» (Ivi, p. 55). E a p. 104 Berio parafrasa ancora il suddetto schema di Brecht (ivi, p. 57).