Zeitschrift: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 31 (2011)

Artikel: Passaggio alla Scala

Autor: Ferrari, Giordano

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-835117

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 16.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Passaggio alla Scala

GIORDANO FERRARI (Parigi)

La voce umana, il materiale verbale, la parola intesa come suono, sono elementi che si ritrovano costantemente nel fare compositivo di Luciano Berio, soprattutto in quella fase, a cavallo tra gli anni Cinquanta e Sessanta, in cui il compositore concretizza i primi progetti nell'ambito della drammaturgia musicale. In quest'ottica appare fondamentale la collaborazione con lo scrittore Edoardo Sanguineti, di cui *Passaggio. Messa in scena di Luciano Berio e Edoardo Sanguineti*[1] è il primo prodotto concepito espressamente per la scena teatrale.[2] Come ricorda Eco nel programma di sala della prima rappresentazione,[3] la forza di questa cooperazione risiedeva soprattutto in uno sforzo creativo che puntava dritto al centro delle preoccupazioni estetiche di entrambi, preoccupazioni che presentavano più punti in comune. In tal senso, la particolare ricerca di Berio attorno alle possibilità della voce, compiuta soprattutto grazie alla collaborazione con Cathy Berberian (pensiamo a *Circles*, *Epifanie*, *Thema-Omaggio a Joyce* e *Visage*), trova una convergenza d'intenti con quella ricerca iniziata da Sanguineti fin dal libro *Laborintus* (1956) e all'interno di alcuni importanti sviluppi dell'avanguardia letteraria, dai *Novissimi* al *Gruppo '63*. Il suo lavoro era infatti orientato verso la rottura della dimensione lineare del racconto, il confronto dei diversi livelli semantici all'interno del testo, il 'meta-linguaggio', l'estensione del materiale linguistico. Lo stesso Sanguineti ricorda come in quegli anni i letterati procedessero verso una drammatizzazione e una teatralizzazione

1 *Passaggio* fu presentato alla Piccola Scala di Milano il 6 maggio 1963, sotto la direzione musicale dello stesso compositore, la regia di Virginio Puecher e la scenografia di Enrico Baj e Felice Canonico.

2 Da questa collaborazione sono anche scaturiti *Laborintus II* (1965) e *A-Ronne* (1974-78), mentre per quanto riguarda *Epifanie* (1959-93), *Canticum Novissimi testamenti* (1989) e *Calmo* (1990) Berio ha musicato testi di Sanguineti già esistenti. Grazie alle lettere che Sanguineti ha indirizzato a Berio tra il 1963 e il 1964 (oggi conservate alla Paul Sacher Stiftung di Basilea) si è a conoscenza del fatto che anche *Traces* (1964) – su testo di Oyama – doveva nascere da uno scritto o un'idea di Sanguineti. Quest'opera è stata al centro di una discussione tra i due artisti e Sanguineti ha proibito di aggiungere il suo nome tra gli autori dell'opera. Si noti come in un catalogo delle opere di Berio rivisto dall'autore stesso non figuri *Traces*. Vedere *Berio*, a cura di Enzo Restagno, Torino, Edt, 1995, pp. 263-268, e il catalogo dell'editore Universal Edition pubblicato nel 2008.

3 Umberto Eco, *Introduzione a* Passaggio, ora in *Berio*, a cura di Restagno, pp. 66-73.

della parola poetica; la parola era percepita sempre più come parola detta, come fatto vocale o «come fatto corporale, di investimento corposo nel linguaggio».[4] È significativo come riconosca in questo l'elemento di maggiore continuità con le esperienze di quegli anni,[5] e come nelle sue dichiarazioni si evochi una parola non semplicemente 'sonora', ma che rimanda anche all'atto fisico della fonazione, aprendo così a dimensioni corporali, visive e, in senso lato, teatrali.[6] Ma egli percepiva un certo ritardo delle avanguardie letterarie rispetto alla musica e alla pittura e trovava più facile «discutere problemi di poetica con un pittore o un musicista, che con un letterato della precedente generazione, e, nella maggior parte dei casi, anche della mia».[7]

Bisogna rammentare anche il dichiarato amore del poeta per la musica, non da semplice appassionato, ma da ammiratore dei processi e delle forme musicali. Questo interesse porta Sanguineti a considerare il compositore come qualcuno a cui delega quello che non sa fare in prima persona, fino a considerare le opere di teatro musicale a cui ha collaborato come suo teatro, al pari del teatro in prosa.[8] Quanto detto fin qui è sufficiente per capire come la voce umana in tutti i suoi aspetti sia stato il principale elemento ad essere messo in scena.

Un altro punto importante nell'ideazione di *Passaggio* è il suo nascere come progetto d'opera per la Piccola Scala di Milano, anzi, di 'anti-opera' che provocasse il pubblico di quel teatro; un pubblico che, brechtianamente, si voleva far riflettere su se stesso e non semplicemente 'distrarre'. Nello stesso programma di sala Eco afferma con chiarezza: «Proposta dura per uno spettatore che ritenga di avere diritto, per il biglietto pagato, a un trattenimento che lo 'distragga' e lo rimandi a casa riconciliato con se stesso. Ma è con questo modello di spettatore che un teatro veramente moderno non vuole più scendere a patti».[9]

Una provocazione ideologica, prima ancora che artistica, che riuniva entrambi gli autori anche se con qualche differenza: Sanguineti avrebbe

---

4 *Conversazione con Edoardo Sanguineti*, in Edoardo Sanguineti, *Per Musica*, a cura di Luigi Pestalozza, Modena, Ricordi-Mucchi, 1993, pp. 9-24: 14.

5 Ibid.

6 A proposito dell'aspetto teatrale della parola all'interno del teatro musicale di Berio è interessante l'articolo dello stesso Edoardo Sanguineti, *La messa in scena della parola*, in *Berio*, a cura di Restagno, pp. 74-78. Il curatore del volume segnala che lo scritto è apparso precedentemente su un programma di sala per il Teatro Comunale di Firenze di cui però non riferisce né l'occasione né la data.

7 *Conversazione con Edoardo Sanguineti*, p. 11. Più oltre Sanguineti ricorda: «Oggi, per quel che mi riguarda personalmente, direi che in fondo i due personaggi fondamentali furono Baj sul piano della pittura e Berio sul piano della musica». Ivi, p. 12.

8 Cfr. Franco Vazzoler, *La scena, il corpo, il travestimento. Conversazione con Edoardo Sanguineti*, in Sanguineti, *Per Musica*, pp. 187-211: 189.

9 Eco, *Introduzione a* Passaggio, p. 73.

voluto un testo politicamente più incisivo, mentre Berio tendeva a una certa ambiguità.[10] Al di là di queste divergenze, l'idea di coinvolgere e provocare il pubblico ha determinato alcune scelte fondamentali sia dal punto di vista musicale sia da quello drammaturgico. Innanzitutto la particolare organizzazione dello spazio della sala: il soprano in scena, l'orchestra e il coro A in buca, il coro B tra il pubblico. Da un lato il compositore tenta di cancellare la distanza tra palcoscenico e sala e dall'altro, attraverso la provocazione, di mostrare al pubblico i limiti del proprio pensiero e dei propri atteggiamenti politico-sociali (i tabù, le paure, le intolleranze). E la provocazione passa non soltanto attraverso i contenuti del testo e un universo sonoro denso e talvolta volontariamente caotico, ma dipende soprattutto dal coro B, che partecipa all'azione lanciando ingiurie, gridando, producendo suoni di ogni sorta: il pubblico della prima reagì associandosi spesso agli insulti, protestando e, dunque, identificandosi con il coro stesso, ovvero esattamente nel modo in cui si auguravano gli autori.[11] La speranza era probabilmente quella che un'identificazione con 'chi si scandalizza' potesse portare verso una presa di coscienza. Certo è che la platea della prima interpretò involontariamente il ruolo che gli autori gli avevano affidato: ciechi rappresentanti di quella «società d'abbondanza» – che proprio in quegli anni Marcuse stava descrivendo[12] – pronti a condannare e a distruggere un essere umano in nome di ipocrite convenzioni morali.

Gli epiteti del coro B erano rivolti verso la scena, e sulla scena si trovava un solo personaggio: una donna, Lei, simbolico capro espiatorio. Lei compie un percorso suddiviso in sei momenti, sei punti precisi del palcoscenico, sei situazioni drammaturgiche e musicali chiamate «stazioni». Nell'ambito di questo itinerario Lei è braccata, torturata, messa all'asta, vive una vera propria passione.[13] E allora il sottotitolo *messa in scena* allude anche al rito religioso e le stazioni fanno riferimento a quelle della passio-

10 Cfr. Ivanka Stoianova, *Luciano Berio*, «La Revue musicale», n. 375-377, 1985, pp. 245-246.

11 Cfr. Luciano Berio, *Intervista sulla musica*, a cura di Rossana Dalmonte, Roma-Bari, Laterza, 1981, p. 127. Si veda anche la testimonianza di Sanguineti in Stoianova, *Luciano Berio*, p. 256.

12 Cfr. Herbert Marcuse, *One-dimensional man*, Boston, Beacon, 1964; trad. it. di Luciano Gallino e Tilde Giani Gallino, *L'uomo a una dimensione*, Torino, Einaudi, 1967.

13 Nell'ombra fino al finale della *Stazione I*, Lei appare immobile contro un muro nella *Stazione II*, in chiaro pericolo nella *Stazione III*, prigioniera nella *Stazione IV*, sola in una stanza nella *Stazione V* e fuori dalla finzione, mentre si sta sbarazzando il palco, nella *Stazione VI*. Per una breve ricostruzione dell'azione scenica della prima milanese, basata sulle didascalie della partitura e su una breve testimonianza dello stesso Berio (*Passaggio*, «Musique en jeu», 15, Paris, Éd. du Seuil, 1974, p. 60), vedere Giordano Ferrari, *Les débuts du théâtre musical d'avant-garde en italie. Berio, Evangelisti, Maderna*, Paris, L'Harmattan, 2000, pp. 107-109.

ne cristiana: all'inizio di ogni stazione è annotata in partitura una piccola citazione dalla Bibbia.[14]

Esiste anche un'altra interpretazione della definizione di *messa in scena* che è suggerita dallo stesso Sanguineti: «poiché qualunque *posa* di un corpo è già un gesto significativo, è *recita*, e una *messa in posa*, è già una *messa in scena*».[15] Allora la parola *messa* assume il doppio significato di 'mettere un corpo in posa' e di rito religioso: ma il rito non è anche una messa in posa di una serie di gesti, di formule?

A questo punto è necessario sottolineare come, fin dalle sue premesse, il teatro di Sanguineti sia legato all'idea brechtiana di 'distanza critica' e di 'straniamento', soprattutto in quel concetto di 'travestimento' che egli identifica con l'idea stessa di teatro:

> Che cos'è il teatro? È travestirsi. Qualcuno sta per un altro. In fondo, il mettersi in maschera, il mimare (anche nel senso del parodiare), qualunque situazione di alterità, questo scambio di persone: è questo il teatro [...] Il teatro è falsificazione [...] E poi, credo che tutto il discorso dello straniamento brechtiano si può ridurre a questo nucleo. Anzi, io preferirei parlare di travestimento piuttostoché di straniamento, il quale è rimasto non a caso piuttosto mitico. Perché, in sostanza, che cosa è lo straniamento se non il riconoscere esplicitamente che si è in situazione di travestimento?[16]

E allora il 'travestire' una rappresentazione teatrale in un rito religioso non è in fondo un'applicazione dello straniamento brechtiano? Esiste però anche un'altra possibilità che non esclude questa prima ipotesi. Come ha già sottolineato Ivanka Stoianova nella sua monografia, il ricorso al rito nel suo aspetto formale può essere interpretato come volontà di colpire il subconscio collettivo del pubblico attraverso un riferimento mitico.[17] Un atteggiamento che evoca la visione del teatro che proprio in quegli anni

---

14 I frammenti sono stati identificati da Ivanka Stoianova. *Stazione I*: «Introitus». *Stazione II*: «Pes enim meus stetit in via recta», dal *Salmo di David 26 (25)*. *Stazione III*: «In medio umbrae mortis», dal *Salmo 23 (24), Il Buon Pastore*. *Stazione IV*: «Ut non moveantur vestigia mea», dal *Salmo 17 (16), Chiamata dell'innocente*. *Stazione V*: «Excutite pulverem de pedibus vestris», dal *Vangelo secondo Matteo* ('Missione dei dodici'). *Stazione VI* : «Manete donec exeatis», come *Stazione V*. Cfr. Stoianova, *Luciano Berio*, p. 239.

15 Vazzoler, *La scena, il corpo, il travestimento*, p. 191.

16 Ivi, pp. 190-91.

17 Stoianova, *Luciano Berio*, pp. 226-227. Per entrambi gli autori, l'idea di mito come elemento evocatore di un'eredità culturale, religiosa o ideologica, nasce dal pensiero di Roland Barthes formulato nel saggio *Le Mythe aujourd'hui*, pubblicato in *Mythologies*, Paris, Éd. du Seuil, 1957 (Points). Cfr. Giordano Ferrari, *Le théâtre musical comme critique de la société:* Passaggio *de Luciano Berio et Edoardo Sanguineti*, «Doce nota preliminares», 14, 2004-2005, pp. 120-138.

stava formulando Jerzy Grotowski,[18] ovvero in linea con un'altra grande corrente di pensiero teatrale: quella di Antonin Artaud e del suo *théâtre de la cruauté*.

Se ci troviamo di fronte a un'opera che si 'maschera' sotto alcuni aspetti del rito religioso, non deve sorprendere il fatto che il protagonista – il solo vero personaggio dell'opera – sia «une ideé, un fantôme, un personnage vague, pour donner l'idée d'un type, finalement, ou d'un archétype, si l'on veut».[19] Lei, fantasma, archetipo di donna, si traveste per diventare nello stesso tempo Milena (la destinataria delle lettere di Franz Kafka tra il 1920 e il 1922), Rosa Luxemburg, Ifigenia di Lucrezio e Madame Irma, la protagonista del *Balcon* di Jean Genêt.

Per avere un approccio globale all'opera è necessario soffermarsi con attenzione alla genesi di questo personaggio dalle molteplici personalità, rintracciando gli elementi che lo legano alle quattro figure ispiratrici.

È il caso di cominciare da Irma, centro dell'azione della commedia di Genêt. Madame Irma è la tenutaria di una casa chiusa. In questa casa c'è un continuo 'passaggio' di personaggi, clienti della casa, che amano travestirsi. Fuori da questa 'casa delle illusioni' c'è una rivolta: si odono – di tanto in tanto – i crepitii di una mitragliatrice. Si attua, di fatto, una separazione tra la casa, dunque la scena, e il mondo esterno. Una divisione che balza agli occhi quando Carmen, una delle donne al servizio di Irma, dice: «Aucun. Entrer au bordel, c'est refuser le monde. J'y suis, j'y reste. Ma realité, ce sont vos miroirs, vos ordres et les passions».[20] Si tratta di due realtà: una costruita dalle illusioni, dai travestimenti (il teatro), l'altra costruita da echi lontane (il mondo reale). Questa separazione condiziona la struttura drammaturgica di *Passaggio*, come confermano le similitudini

---

18 «Ce dont nous parlons, c'est la possibilité de créer un *sacré* laïque au théâtre. La question est de savoir si le rythme actuel de développement de la civilisation peut transformer en réalité ce postulat, à l'échelle collective. [...] Il faut contribuer à sa réalisation, car une conscience laïque à la place d'une conscience religieuse semble être une nécessité psycho-sociale pour la société.» Jerzy Grotowski, *Le nouveau testament du théâtre*, in *Vers un théâtre pauvre*, traduction française par Claude B. Levenson, Lausanne-La Cité, L'Âge d'homme, 1971, pp. 25-52: 49. (Intervista curata da Eugenio Barba in *Alla ricerca del teatro perduto*, Padova, Marsilio, 1965, pp. 83-116, prima di essere inclusa in *Towards a poor theatre*, a cura di Jerzy Grotowsky, Holstebro, Odin Teatres Forlag, 1968, pp. 61-77). Traduzione: « Ciò di cui stiamo parlando, è la possibilità di creare un *sacro* laico a teatro. La questione è di sapere se il ritmo attuale di sviluppo della civiltà può trasformare in realtà questo postulato, in scala collettiva. [...] Bisogna contribuire alla sua realizzazione, poiché una coscienza laica al posto di una coscienza religiosa sembra essere una necessità psico-sociale per la società».

19 Parole di Sanguineti citate in Stoianova, *Luciano Berio*, p. 236.

20 Jean Genêt, *Le balcon*, Paris, Marc Barbezat – L'Arbalète, 1962[3] (1ª ed. 1956), p. 78.

tra i finali dei due spettacoli. *Le balcon* si chiude con un piccolo monologo della protagonista (come in *Passaggio*):

IRMA, *seule, et continuant d'éteindre*: Que de lumières il m'aura fallu... mille francs d'électricité par jour... Trente. Huit salons!... tous dorés et tous, par machinerie, capables de s'emboîter les uns dans les autres, de se combiner... Et toutes ces représentations pour que je reste seule, maîtresse et sous-maîtresse de cette maison et de moi-même... (*Elle éteint un commutateur, mais se ravise*) Ah, non, ça c'est le tombeau, il y a besoin de lumière pour deux mille ans de nourriture... (*Elle hausse les épaules*) enfin, tout est bien agencé, et il y a des plats préparés: la gloire c'est de descendre au tombeau avec des tonnes de mangeaille!... (*Elle appelle, tournée vers la coulisse*) Carmen?... Carmen?... Tire les verrous, mon chérie, et place les housses... (*Elle continue d'éteindre*) Tout à l'heure, il va falloir recommencer... tout rallumer... s'habiller... (*On entend le chant d'un coq*) s'habiller... ah, les déguisements! Redistribuer les rôles... endosser le mien... (*Elle s'arrête au milieu de la scène, face au public*) ...préparer le vôtre... juges, généraux, évêques, chambellans, révoltés qui laissez la révolte se figer, je vais préparer mes costumes et mes salons pour demain... il faut rentrer chez vous, où tout, n'en doutez pas, sera encore plus faux qu'ici... Il vous faut vous en aller... Vous passerez à droite, par la ruelle... (*Elle éteint une dernière lumière*). C'est déjà le matin. (*Un crépitement de mitrailleuse*).[21]

Le analogie di questo estratto con il finale di *Passaggio* sono:

1. la stessa situazione di smobilitazione della scena (in *Passaggio*, durante il monologo finale, macchinisti e inservienti sgombrano la scena);
2. l'impressione d'essere già fuori dalla finzione (la realtà della vita esteriore al teatro come altra finzione?);
3. l'«il vous faut vous en aller» di Irma, e l'«andate via» di Lei chiudono i due spettacoli;

21 Ivi, pp. 206-207. «IRMA (*sola e continuando a spegnere*) Le luci che mi ci son volute... mille franchi al giorno di corrente!... Trentotto salotti!... Tutti dorati, e tutti, grazie ai miei meccanismi, capaci d'incastrarsi l'uno nell'altro, di combinarsi insieme... E tutte queste rappresentazioni perch'io possa restar sola, padrona e vicepadrona di questa casa e di me stessa... (*Spegne un commutatore, ma poi ci ripensa*). Ah, no, questo è il sepolcro, lui ha bisogno di luce per duemila anni!... E per duemila anni di cibarie... (*Si stringe nelle spalle*). Ma infine, tutto è ben congegnato, e ci sono piatti già pronti: la gloria consiste nello scendere nella tomba con tonnellate di viveri!... (*Chiama rivolta verso le quinte*) Carmen!... Carmen!... Tira i catenacci, mia cara, e metti le fodere ai mobili... (*Continua a spegnere*). Presto dovremo ricominciare... riaccender tutto... vestirsi... (*Si sente il canto d'un gallo*). Vestirsi... ah, i travestimenti! Ridistribuire le parti... io accollarmi la mia... (*si ferma in mezzo alla scena, fronte al pubblico*) ...preparare la vostra... giudici, generali, vescovi, ciambellani, rivoltosi che lasciate raggelare la rivolta; io vo a preparare i miei costumi e i miei salotti per domani... bisogna tornare a casa, dove tutto, non dubitate, sarà ancor più falso che qui... Dovete andarvene... Passerete a destra, per il vicolo... (*Spegne un'ultima luce*). È già mattina. (*Crepitio di mitragliatrice*)» (trad. it. a cura di Giorgio Caproni, Torino, Einaudi, 1981, pp. 104-105).

4. un'assonanza tra la sonorità di «un crépitement de mitrailleuse» del *Balcon* e gli applausi di *Passaggio* dopo le ultime parole delle due donne.[22]

La seconda idea di donna – la prima ad ispirare gli autori – è Milena, amata da Kafka e destinataria d'una lunga serie di lettere. Milena è Milena Jesenská, una donna intellettuale, molto emancipata per quegli anni, tanto da essere rinchiusa in un ospedale psichiatrico dal padre che si opponeva al suo matrimonio. Riuscita a fuggire e a raggiungere Vienna, realizzò l'aspirato matrimonio, che però si rivelò in breve tempo un errore: è in questo stato d'animo che a ventitre anni Milena conobbe Kafka. Ebbe inizio allora un rapporto oggi testimoniato solo dalle lettere scritte da Kafka. Al di là dei fatti biografici, ciò che probabilmente ha destato maggior interesse negli autori è quell'immagine di donna creata gradualmente dalle parole di Kafka: si ha una sola prospettiva di questa figura femminile, quella ricostruita dall'immaginario dell'artista. L'idea iniziale di una donna sola, dai tratti fisici e caratteriali non ancora ben definiti, assomiglia molto a quello che Kafka confida all'amica ricordando il loro primo incontro: «Mi viene in mente che non riesco a ricordare nessun preciso particolare del Suo viso. Vedo ancora soltanto come Lei si allontanò poi tra i tavolini del caffè, la Sua figura, il Suo abito».[23] Un'immagine vaga, un'idea che si precisa gradualmente, lettera dopo lettera. Questa figura – grazie al distacco implicito in un colloquio epistolare – prende più forme, create e deformate dall'immaginario e dalla sensibilità di Kafka. Milena come presenza spirituale, come sogno e fantasma dell'intelletto dello scrittore, è sempre più la donna sola messa in scena da Berio e Sanguineti. Lei, come Milena, prende più forme, più realtà, più registri espressivi. Dopo la morte di Kafka, nel 1924, Milena conduce una vita sentimentale tumultuosa e partecipa attivamente alla vita politica nei ranghi comunisti, per finire nel campo di concentramento di Ravensbrück dove muore nel 1944. Una donna, dunque, perseguitata per ragioni politiche: soggetto trattato nella *Stazione IV*. Ma questo argomento è stato senz'altro maggiormente ispirato da un altro testo, le lettere che Rosa Luxemburg scrisse dalla prigione.

---

22 Analogie suggerite da una frase di Berio: «Et peu à peu Elle s'approche du public et crie: '*Via andate via*...'. Un peu comme Madame Irma du *Balcon* de Jean Genêt: quand elle a terminé son travail, elle éteint les lumières et dit du milieu de la scène, face au public: 'Il faut rentrer chez vous, où tout, n'en doutez pas, sera encore plus faux qu'ici... il faut vous en aller...'». Stoianova, *Luciano Berio*, p. 242.

23 Franz Kafka, *Lettere a Milena*, trad. it. a cura di Ervino Pocar, Milano, Mondadori, 1964, p. 650.

Rosa, ebrea polacca, vive all'incirca negli stessi anni di Milena (nasce nel 1871 e muore nel 1919). Altro caso di donna molto emancipata per i costumi dell'epoca, Rosa Luxemburg, dopo aver discusso una tesi di laurea sullo sviluppo industriale in Polonia, si dedica all'attività politica. Internazionalista, pacifista, comunista, per sostenere le sue idee fino in fondo conosce a più riprese l'esperienza della detenzione: nel 1904, 1906, 1915 e dal 1916 al 1918. Facendo parte della sinistra rivoluzionaria in aperto contrasto con la Sozialdemokratische Partei Deutschlands, allora al potere, Rosa è vittima della repressione sanguinaria ordinata dal capo del governo Noska prima delle elezioni del 19 gennaio 1919: il 15 gennaio viene arrestata e, durante il viaggio dall'hotel Eden alla prigione, uccisa e gettata nel Landwehrkanal.

Anche nel caso di Rosa ciò che è entrato nel testo di *Passaggio* non è tanto la sua storia, ma la personalità della donna ricostruita, che si può intuire da una serie di scritti. In questo caso sono le lettere dalla prigione, dove Rosa si esprime in un linguaggio intimo, confidenziale, lontano dalla prosa usata negli scritti politici: parla di sé in quanto donna. Una donna in politica, ma prima di tutto una donna nella solitudine di un carcere. Molte sono le immagini, le situazioni, gli stati d'animo che si trovano in *Passaggio* e che rimandano direttamente alle lettere di Rosa. Per averne un'idea più concreta, riportiamo un breve estratto di una lettera datata 17 aprile 1917 indirizzata a un'amica:

> Soprattutto: le nuvole! Quale inestinguibile fonte di piacere per un paio di occhi umani. Ieri, sabato, verso le 5 del pomeriggio, ero appoggiata a quella siepe che divide il giardinetto dal resto del cortile, prendevo il sole sulla schiena e guardavo verso oriente. In quel punto si accumulò nel fondo pallido del cielo una grande nuvola del più tenero grigio, sulla quale era diffuso un leggero chiarore rosato, e ciò per incanto creò tutto un mondo lontano infinitamente calmo, mite, tenero. Tutto era un gentile sorriso, come un bel ricordo vago della prima infanzia, o come quando ci si sveglia al mattino col sentimento gradevole di aver sognato qualche cosa di molto bello senza potersi più ricordare che cosa propriamente fosse. Il cortile era vuoto ed io ero come sempre sola e lontana da tutti.[24]

Echi di questa pagina si possono individuare soprattutto nella *Stazione II* e nella *III*. In effetti, la descrizione di un movimento di nuvole ricorda la visione di «schiume» e di «vento» dove Lei «si allontanava» nella *Stazione II*. C'è soprattutto lo stesso punto di vista: si parla di un giardino e di un cortile in entrambi i testi. Si può anche percepire lo stesso distacco quasi incosciente dal pericolo che incombe su entrambe le donne: su Rosa quel-

24 Vedi *Per conoscere Rosa Luxemburg*, a cura di Lelio Basso, Milano, Mondadori, 1977, pp. 9-11.

lo della prigione e della persecuzione fino alla morte e su Lei quello drammaturgicamente parallelo, l'immagine ricorrente dell'incendio.

Si hanno dunque tre donne riunite in una: una prima donna simbolo del travestimento, del teatro (Irma), una seconda vista e descritta in terza persona da uno scrittore (Milena), un'ultima che parla, in prima persona, dei moti del proprio spirito (Rosa). Si capisce allora perché Lei parli talvolta in prima persona e talvolta in terza, e perché – come per esempio all'inizio della *Stazione VI* – Lei diventi *noi*. Le tre donne si mescolano in Lei. Ma Lei, a un certo momento, parla anche in latino. Ciò avviene all'inizio della *Stazione IV*, dove parole latine si mescolano con il testo italiano. La situazione è quella di Lei in prigione, e il principale riferimento è quello di Rosa. Ad esprimersi in latino è invece Ifigenia, figura femminile del primo libro del *De rerum natura* di Lucrezio.[25]

Ifigenia, figlia del re, viene sacrificata per ottenere dagli dèi una partenza propizia alla flotta navale. Un sacrificio assurdo che serve a Lucrezio d'esempio – nella sua visione materialistica del mondo – per giustificare la sua posizione «contre les prétendues puissances célestes, inventions de l'ignorance et de la peur et qui préparaient les citoyens au joug» (contro le pretese potenze celesti, invenzioni dell'ignoranza e della paura e che preparano i cittadini al giogo).[26] Il riferimento a Lucrezio è qui anche pretesto per affrontare l'argomento della religione dal punto di vista della concezione marxista: Sanguineti rileva nella filosofia del materialismo latino una concezione della religione come riflesso di ciò che accade in terra e una stigmatizzazione della crudeltà e la perfidia dei potenti.[27]

Dalla religione si passa all'idea della morte – ancora basandosi sul pensiero di Lucrezio – nella *Stazione V*, dove Lei canta solamente in lingua latina. Qui non ci sono semplicemente parole evocatrici, bensì la citazione di frammenti estratti direttamente dal terzo libro del *De rerum natura* di Lucrezio, in cui si parla dell'anima umana e del concetto della morte. Per Lucrezio l'anima e il corpo sono talmente uniti che l'anima nasce e muore insieme al corpo; egli arriva a concludere che non bisogna temere la morte, perché non è altro che un ritorno alla situazione anteriore alla nascita. La vita come un passaggio tra due silenzi, come un brano musicale, come una rappresentazione. Ecco l'idea di fondo insita nel titolo

25 Le parole intercalate qua e là rimandano al testo di Lucrezio: «...muta metu, ...tremibundaque ad aras, ...deductas, ...et casta, ...inceste, hostia concideret, ...lacrima effundere, scelerosa, ...impia facta». A queste parole si sovrappone il «Religio – peperit religio» del coro A.

26 Henri Clouard, *Préface*, in Lucrèce, *De la nature*, traduction, introduction et notes par H. Clouard, Paris, Flammarion, 1964, p. 6.

27 Vedere Stoianova, *Luciano Berio*, p. 240.

dell'opera, peraltro chiaramente esposta dal monologo parlato di Lei all'inizio della *Stazione VI*, al momento della ricapitolazione:

> passano i giorni
> la pietra passa, il fuoco, il verme:
> tutto passa:
> il cristallo, il delirio:
> la nuvola, lo specchio, il sogno:
>
> e passa il vento, la rosa, la stella:
> il sangue, la violenza, la vita:
> e il denaro passa, il cavallo, la calce:
> e questo, questo è il nostro passaggio.

Tutto è destinato a passare, tutto è soggetto a una trasformazione, compresi gli elementi che compongono lo spettacolo, da quelli teatrali (il soprano stesso compie un percorso preciso sulla scena, un passaggio tra un punto e un altro) a quelli musicali: sarà interessante verificare, sulle basi di un'analisi della partitura e degli appunti di lavoro di Berio, come e quanto questo concetto abbia caratterizzato le strutture musicali, a cominciare da quei 'passaggi' che costituiscono l'intelaiatura formale dell'opera.

1. Una forma a doppia struttura

All'articolazione scandita dalle sei stazioni si sovrappone un percorso musicale che di fatto organizza le stesse stazioni tra loro, riunendole all'interno di un unico gesto formale. La prima di queste presenta alcune generiche caratteristiche dell'*ouverture* operistica, contenendo in embrione tutti gli elementi musicali fondamentali dell'intera composizione.[28] Si tratta soprattutto di una doppia 'apertura', sonora e armonica: un'uscita dal silenzio per dirigersi verso il suono (la S di 'silenzio' con la quale il coro B dà inizio all'opera) e una graduale uscita dal caos (creato dallo stesso coro B) per arrivare a Lei e al suo canto. In pratica si ha un passaggio dal silenzio al suono e da una situazione sonora indeterminata a una determinata. La stazione si chiude su un accordo di undici note, a cui si aggiunge il *si*^{4} affidato al canto del soprano, che completa il totale cromatico; particolare importante, perché un accordo composto dalle stesse undici note (ovvero senza il *si* della voce) segna anche la fine della *Stazione V* e dunque prepa-

28 Cfr. ivi, p. 245.

ra la *Stazione VI*, che è pensata come un riassunto delle precedenti, nello spirito di una lunga 'coda'. La chiusura della *Stazione V* e la *Stazione I* hanno anche un altro elemento in comune. Nella *Stazione I*, l'apertura verso il determinato comincia alla cifra 2 con il primo intervento strumentale di tuba, tromboni, corno e contrabbasso, che suonano nel grave un accordo originato da seconde (re^0-mi^1-fa^0). Questo intervento si aggiunge al parlato 'caotico' del coro B, costituito da parole, frasi spezzettate e lettere (la S di 'silenzio' ma ora anche di 'social' e di 'ssst!').

A pagina 42 – siamo in piena *Stazione V* – troviamo la stessa situazione: tuba e tromboni suonano un accordo di tre note nel registro grave (sempre due seconde: la‹♭›^{0}-la^0-si‹♭›^{0}) sovrapposto a tre testi recitati simultaneamente dal coro B. Inoltre, qualche battuta dopo (siamo all'inizio di pagina 46), tuba, contrabbasso e corno suonano in ottava sempre, nel registro grave (fa^0-fa^1), a sostegno di una testura in contrappunto del coro A. La situazione è armonicamente più chiara (abbiamo solo suoni di altezza determinata), e la ripresa di una sonorità strumentale simile alla situazione precedente sottolinea ancor più una graduale uscita dalla situazione di caos e l'idea di 'ripresa'. Ma per esserci una 'ripresa' deve esserci stata anche una ricaduta nel campo dell'indeterminato. Benché il caos sia sempre incombente con dei brevi *flash* irrompenti, nella *Stazione II* e nella *Stazione III* siamo chiaramente in una situazione armonica costruita da suoni ad altezza determinata, armonie a volte dense ma riconoscibili. Si precipita invece, per ben due volte, in una situazione caotica nella *Stazione IV*. La prima volta, dalla cifra 7 fino alla 8, si tratta dell'episodio che potremmo chiamare 'Dell'ira del povero', seguito immediatamente dalla messa all'asta di Lei (dalla cifra 8 alla 10). Il primo episodio è caratterizzato da voci sovrapposte e da suoni percussivi, mentre il secondo, più violento, da frasi, rumori, percussioni, grida, suoni ribattuti nel fortissimo. La sezione dove il soprano canta in latino (inizio *Stazione V*) separa questa caduta nel caos dalla 'ripresa' sopra descritta: anche se non si tratta di una situazione aggressiva e apertamente caotica (la voce appare chiara e il testo è comprensibile), l'accompagnamento è costituito in gran parte da strumenti ad altezza indeterminata o da strumenti che hanno indicazione di suonare note isolate in staccato o parti improvvisate. In conclusione, il gesto formale che lega l'intera partitura sembra essere definito dal passaggio tra comprensibile e incomprensibile, tra determinazione e indeterminazione del materiale sonoro.

2. Materiale pre-compositivo e percorso musicale

Il soprano (Lei), i 28 solisti, il coro A (in orchestra) e il coro B (tra il pubblico) sviluppano indipendentemente una serie di rapporti armonici e di registro (ora assumendoli come serie di accordi, come campo armonico o come organizzazione della polifonia), che costituisce uno dei principali elementi strutturali dei passaggi – ora graduali ora improvvisi – tra una situazione e l'altra. Più precisamente:
da una massima a una minima densità e complessità testuale
da una massima a una minima possibilità strumentale (il più piano o il più forte possibile, il più acuto o il più grave possibile, il più breve o il più lungo possibile ecc.)
dal tutti al solo
dal 'rumore' al 'suono'
dal parlato al canto (e tutte le emissioni vocali intermedie)
dalla voce allo strumento
dall'indeterminato al determinato
dal discontinuo al continuo.
(Luciano Berio)[29]

Queste parole dell'autore confermano che l'idea di trasformazione, di passaggio, è un a priori basilare per la strutturazione musicale dell'opera. Negli abbozzi conservati alla Fondazione Paul Sacher troviamo un'altra annotazione di Berio che precisa come il timbro, le frequenze e il ritmo siano sottoposti a certe mutazioni. Questa annotazione appare su un foglio inizialmente attribuito a *Passaggio*, ma che oggi sappiamo, grazie al contributo di Ingrid Pustijanac, che si tratta di uno schema riassuntivo che riguarda *Differences*, una composizione per cinque strumenti del 1958.[30] Detto questo, le annotazioni sono valide anche per *Passaggio*, sia per un'annotazione del compositore all'angolo destro del foglio, sia, come vedremo qui sotto, per la loro applicazione nella scrittura dell'opera:

Mi interessa toccare la gamma più vasta di trasformazioni.\\ informazioni. Quantità additiva.
1. Trasformazione timbrica sulla stessa nota. Vari modi di attacco, armonici. [Segue esempio]
2. Trasformazioni delle frequenze. Espansione a partire dal re. [Segue esempio].
3. Trasformazioni delle durate progressive a partire dal [...], [...] di trasformazione. Progressiva accelerazione.
4. Trasformazione dei caratteri generali strumentali: overlapping sempre più frequente tra viola e cello, complessità di articolazioni.

29 Citato in Eco, *Introduzione a* Passaggio, p. 2.
30 Cfr. Ingrid Pustijanac, *Ossevazioni analitiche su alcune questioni formali e di tecnica compositiva in* Passaggio *di Luciano Berio*, in atti provvisori della prima giornata di studi del progetto «Le théâtre musical de Luciano Berio», Université de Paris 8 / DMCE / Centro Studi Luciano Berio / Fondazione Cini, www2.univ-paris8.fr/DMCE/page.php?page=9 (04.07.2011).

Secondo questi appunti, Berio seguiva quattro principi di sviluppo del materiale musicale che possono essere utilizzati come punto di riferimento nell'analisi. In un'altra pagina degli appunti conservati a Basilea si trova questa annotazione: «presenza e mancanza di una struttura. Un certo disordine 'il disordine è necessario alla creazione perché questa si definisce attraverso un certo ordine' PV».[31] Qui Berio parla della presenza-assenza di una struttura. Quest'ultima si può identificare con i principi di trasformazione, con materiale musicale (serie di note, agglomerati accordali), o entrambe le cose insieme: Berio non ha lasciato, a livello di schizzi, elementi sufficienti che la possano identificare senza lasciare ombre di dubbio.[32]

È a partire da questi dati che si è scelto di presentare gli elementi estratti da un'analisi degli schizzi preparatori alla composizione, confrontandoli direttamente con tracce riconoscibili nella versione definitiva dell'opera: ovvero cercando di individuare le tracce della progettualità originaria reperibili nella composizione finita.

3. «Trasformazione timbrica sulla stessa nota. Vari modi di attacco, armonici»

L'idea di mutazione timbrica è spesso annotata negli schizzi di Berio. Bisogna anche osservare che la sua applicazione alla variazione dei modi d'attacco è facilmente verificabile in tutta la partitura. Quello che non è sempre agevole da individuare è il tipo di percorso, l'evoluzione timbrica, da un punto all'altro della musica.

L'esempio che Berio dà negli schizzi è quello di un *solo* della viola che si trova in *Differences*. Ma la scrittura è identica anche a quella della viola alla *Stazione IV*, con la sola differenza che quest'ultima è trasposta a un registro più acuto (un *fa*♯^{4} come nota perno al posto di un *re*^{3}). Se poi si osserva la linea della viola nell'arco di tutta la *Stazione IV*, si può costatare una ricchezza di variazioni degli attacchi del suono attorno al quale è polarizzata la linea 'melodica' (ovvero il *fa*♯^{4}). Questo suono è attaccato dalla viola per ben sette volte:

31 «PV» potrebbero essere le iniziali dell'autore della frase citata. Si pensa a Paul Valéry, ma al momento non si è ancora riusciti a identificare con certezza da dove queste parole siano estratte.

32 Alla Fondazione Paul Sacher sono conservate soltanto una dozzina di pagine che riguardano la lavorazione di *Passaggio*.

1. lungo suono nel pianissimo (*pp*), raddoppiato all'unisono da un breve intervento della tromba con uno sforzando e sostenuto dall'attacco di un rullo – sempre nel pianissimo (*pppp*) – di uno *snare drum*;
2. con una breve pausa di terzina sempre nel pianissimo (*ppp*);
3. attacco di un lungo suono nel pianissimo (*ppp*) segnato da un tocco di *spring coils* (*ppp*);
4. lungo suono in *mf*;
5. suono acuto di un accordo con violoncello, contrabbasso e percussioni (tre *spring coils* e due *hi-hat*) nel forte;
6. balzato su un suono tenuto nel forte anticipato e raddoppiato da due trombe con sordina;
7. suono acuto di un accordo con violoncello e contrabbasso nel pianissimo (*pppp*).

Bisogna sottolineare che questi attacchi sono legati a una figura musicale in qualche modo 'tematica'; essi sono dunque percepiti come un punto di riferimento per l'ascoltatore. Infatti il *fa*♯ è legato a un piccolo gesto discendente che può essere interpretato come un'unificazione tra due elementi ricorrenti. Ci riferiamo al primo enunciato musicale che appare in apertura d'opera, costituito appunto da un movimento discendente (altezze aleatorie) 'cantato' dal coro B. Si tratta di un elemento che fa parte del campo che noi abbiamo definito dell'indeterminato. Il suono tenuto, invece, caratterizza il primo accordo strumentale alla cifra 2 della *Stazione I* e la maggior parte delle armonie o strutture armoniche di tutta l'opera: è chiaramente un elemento che rimanda al campo del determinato. Inoltre il *fa*♯ come suono tenuto apre e chiude la *Stazione III*.

Cercando di trovare una logica interna alla variazione timbrica degli attacchi della viola, il primo aspetto che appare chiaro è la curva disegnata dalle indicazioni dinamiche: le prime tre volte siamo nel pianissimo, la quarta nel mezzoforte, la quinta e la sesta nel forte, per finire ancora nel pianissimo. Tra l'altro questa struttura a curva è comune a tutte le altre stazioni, salvo naturalmente la prima, che parte dal silenzio per arrivare al fortissimo. Un'ipotesi potrebbe essere formulata anche partendo da questa considerazione: timbro della viola 'sporcato' dal suono della tromba; timbro della viola 'amplificato' dal violoncello e dal contrabbasso; timbro della viola 'alterato' (il balzato e le trombe); ritorno alla viola 'amplificata' dal violoncello e dal contrabbasso. Siamo dunque nell'ambito dell'evoluzione di un timbro di base. Ma a questa possibilità si aggiunge quella di un doppio percorso timbrico (non segnalato negli appunti pre-compositivi): anche il suono della tromba, che del resto apre la stazione, potrebbe essere considerato come un colore base. Infatti due trombe aprono all'unisono sullo stesso *fa*♯[4] nel fortissimo (*ff*), che ripetono una seconda volta prima

di sovrapporsi all'entrata della viola. Le stesse trombe riprendono questo suono una battuta prima della cifra 7 e vengono seguite, come alla loro prima entrata, dall'ingresso di un insieme strumentale che risolve con un breve gesto discendente. Si capisce allora come il colore di questo strumento diventi l'elemento principale nell'alterazione del suono della viola, come due tinte dominanti dalle quali si possono ricamare raffinatissime gradazioni. In tal senso il percorso sarebbe il passaggio tra un timbro e l'altro (dalla tromba alla viola).

Un altro esempio di percorso timbrico si trova alla fine della *Stazione II*, nell'ambito di una breve 'coda' o 'cadenza' strumentale (cifra 6). Siamo qui di fronte a una corrispondenza tra struttura armonica e variazione timbrica degli attacchi. Lo scheletro armonico è piuttosto chiaro perché è marcato da suoni tenuti (Es. 1).

Es. 1: Struttura armonica della conclusione della *Stazione II* (le note della struttura sono disposte su un'unica ottava).

Questa struttura presenta innanzitutto un passaggio dal fortissimo iniziale al pianissimo conclusivo. La 'cadenza' inizia con quattro suoni: *si*‹♭›^{4} (due trombe), *fa*♯^{5} (clarinetto piccolo), *fa*^{1} (due tromboni e tuba) e *mi*^{3} (corno). Questi suoni, dopo essere stati 'presentati', subiscono delle variazioni timbriche. Il *si*‹♭›^{4} delle trombe passa al clarinetto, quindi al violoncello, per finire alla viola. Il *fa*^{1} è suonato, in successione, da tuba, trombone, controfagotto, fagotto, clarinetto basso e violoncello. Il *mi*^{3} dal corno passa al sassofono tenore, sassofono contralto, trombone e clarinetto. L'unico suono che non subisce variazioni timbriche è il *fa*^{5} del clarinetto piccolo. Si presentano con un carattere molto diverso le ultime due note di questa struttura armonica, il *mi*^{1}‹♭› e il *re*^{1}. Suonate dal contrabbasso nel pianissimo, queste note sono introdotte da un *fa*^{1} e un *mi*^{1} del violoncello, che riprende due note precedenti della struttura. Si sfuma dunque sulle note gravi del contrabbasso, sottolineate soltanto da due accordi dell'arpa (l'ultimo, sul *re* del contrabbasso, costituito dal bicordo *fa*^{0}-*mi*^{0}). Si passa dal forte degli strumenti a fiato al pianissimo degli archi e dell'arpa; un gesto di chiusura che termina proprio su quei colori strumentali con cui si apre la *Stazione III* (*fa*♯^{3} della viola e del canto a bocca chiusa, *fa*♯^{3}-*sol*^{3} dell'arpa).

Il rapporto tra percorso timbrico e percorso armonico caratterizza tutta la scrittura di *Passaggio*, e numerosi potrebbero essere gli esempi a tal proposito: ricordiamo anche la prima frase della *Stazione II*, dove le armonie strumentali (e il coro A) ruotano intorno a una sola nota, il *si*‹♭›. Su questa nota avviene un vero percorso timbrico: suonata inizialmente dalla

chitarra elettrica, viene ripresa dal corno, dal coro A, dal vibrafono, per ritornare alla chitarra alla fine della frase.

L'organico orchestrale è pensato in funzione di questa scrittura: si tratta di un *ensemble* di strumenti solisti in cui prevalgono gli strumenti a fiato e le percussioni; la sezione degli archi è composta di soli tre elementi (contrabbasso, violoncello e viola; manca il violino). Di fatto ogni colore strumentale copre un ampio registro: dal clarinetto basso al piccolo, sax contralto e tenore, controfagotto e fagotto, flauto e ottavino, tuba, due tromboni, corno in *fa* e due trombe in *do*.[33] I legami e i giochi timbrici possibili sono molteplici: un ruolo importante viene svolto in tal senso dalla chitarra elettrica usata come 'collante timbrico' (si pensi al sopracitato inizio della *Stazione II*), mai per produrre linee melodiche o ritmiche. Bisogna sottolineare anche uno stile di scrittura omogeneo che appartiene a tutti gli strumenti; anche alle percussioni, che vengono impiegate soprattutto per le loro qualità timbriche. Lo stesso coro A, situato tra l'orchestra e la voce, è trattato spesso come uno strumento (si veda ancora la prima frase della *Stazione II*), proponendosi di fatto come un elemento di legame tra il soprano e gli strumenti. L'effettiva componente di costante contrasto rispetto a questo universo sonoro è il coro B, con il suo parlato e le sue percussioni (a cui si aggiungono, naturalmente, gli attori tra il pubblico).

L'annotazione sul principio di trasformazione timbrica rivela dunque un parametro strutturante della partitura: si trova ulteriore conferma anche nell'ultimo punto elencato da Berio: «Trasformazione *dei caratteri generali strumentali*: overlapping sempre più frequente tra viola e cello, complessità di articolazioni». Quest'ultimo concetto di trasformazione rimanda all'elaborazione del timbro strumentale, ma sotto una prospettiva leggermente diversa da quella che abbiamo appena visto. La differenza consiste nell'idea di sovrapposizione di strumenti: la variazione non è quella di un suono che assume il timbro di vari strumenti o quella della variazione d'attacco, ma quella dello strumento che si trasforma in qualcosa d'altro, nel risultato di una somma di altri strumenti. Prima di tutto Berio appunta un *overlapping*, se così si può dire, 'centrale', legato alla viola e al violoncello. Questo tipo di procedimento (allargato anche al contrabbasso) si trova nella prima parte della *Stazione III*, ma soprattutto nella *Stazione IV*, dove la scrittura è identica (anche se con altezze differenti) all'esempio annotato da Berio nei suoi appunti di lavoro. L'*overlapping* è anche legato all'idea di intensificazione ritmica e di complessità della scrittura dovuta

33 Organico strumentale in partitura: 2 flauti (anche ott.), clar. picc. in *mi*♭, clar. in *si*♭, clar. basso in *si*♭, sax alto in *mi*♭, sax ten. in *si*♭, fagotto, contro fagotto, corno in fa, 2 trombe in do, 2 tromboni ten., tuba, harmonium, chitarra elettr., arpa, viola, cello, contrabbasso, 5 percussionisti.

alla sovrapposizione di linee indipendenti (e non sovrapposizione di accordi o di note staccate). In tal senso è esemplare il caso della *Stazione IV*, dove alla viola, che accompagna la voce insieme a suoni staccati e rarefatti degli strumenti a fiato, si sovrappone più volte il violoncello (quarta battuta dopo la cifra 4). A questi due strumenti si aggiunge il contrabbasso (una battuta prima di 6) prima di cadere nel 'caos' dei canti sovrapposti dell'episodio 'Dell'ira del povero' (una battuta dopo 7). Più oltre, la viola riprende tre battute dopo 8: le si aggiungono ancora il violoncello e tre percussioni (siamo a quattro battute dopo 8, ovvero a pagina 37), cui si sovrappongono – nell'ordine – tromba prima, clarinetto piccolo e clarinetto alla cifra 1 sempre di pagina 37; contrabbasso, tuba, trombone secondo e controfagotto alla cifra 2; trombone primo, fagotto, sassofono tenore e clarinetto basso alla cifra 3; due percussioni (*spring coils*) alla cifra 4; tromba seconda, corno e sassofono contralto alla cifra 5. Le linee si fanno ritmicamente più intense e il tutto corrisponde alla seconda caduta nel 'caos', quella in cui Lei viene messa all'asta.

Quest'idea di partenza dal nucleo 'viola-cello', che in seguito si allarga agli altri strumenti, è il frutto di una dinamica meditata, come dimostrano ancora una volta gli schizzi, dove sono annotati schemi di questo tipo:

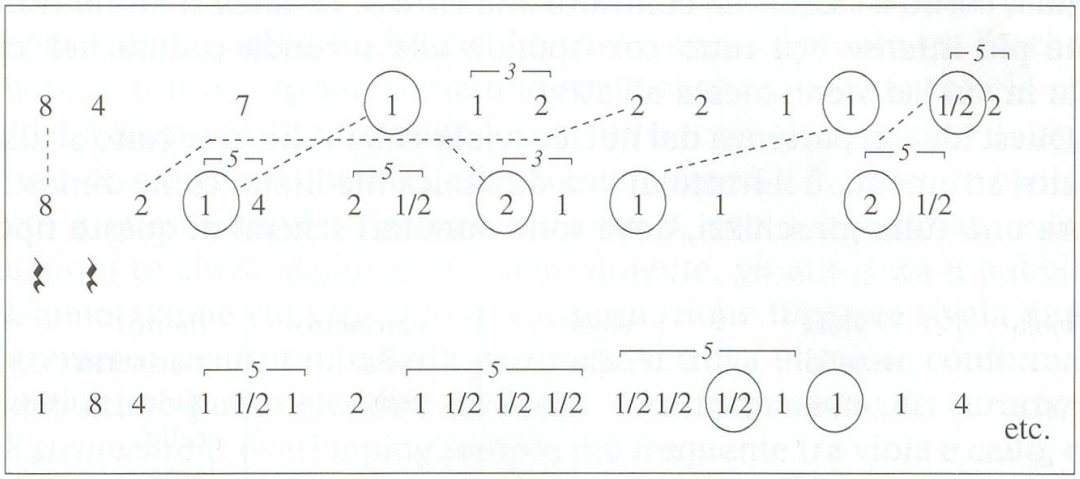
viola	viola	viola	clarinetto	flauto
	cello	cello	viola	clarinetto
	arpa		cello	viola [ecc.] [34]
				cello
				arpa

La logica della trasformazione del colore strumentale contribuisce da una parte all'intensificazione della complessità di scrittura, così importante nella situazione 'caotica', e dall'altra a una progressiva accelerazione ritmica. Naturalmente il controllo della pulsazione ritmica non avviene semplicemente intensificando o rallentando la sovrapposizione di linee strumentali: a tal proposito bisogna passare all'analisi del terzo punto annotato da Berio.

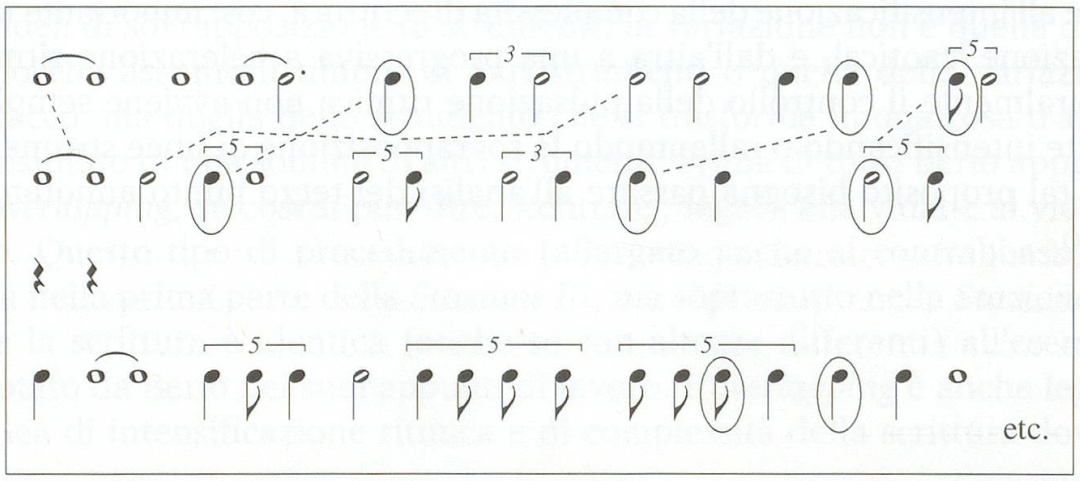
34 Per praticità abbiamo riportato solo un estratto: nell'originale l'annotazione continua articolandosi in una serie di blocchi di sovrapposizioni di cui non è chiaro l'ordine cronologico.

4. «Trasformazioni delle durate progressive a partire dal [...], [...] di trasformazione. Progressiva accelerazione»

Berio ha abbozzato una piccola tavola composta da cifre che dovrebbero mostrare un principio o 'il principio' di accelerazione progressiva a partire da un punto sconosciuto (non è chiaro negli schizzi e si è preferito non azzardare ipotesi, vedere Es. 2a). L'interpretazione delle cifre è piuttosto semplice e, come lascia immaginare un'annotazione dell'autore, questa tabella può essere applicata integralmente o parzialmente, partendo da un valore base (un ottavo, un quarto e così via). Diamo qui l'esempio di un'applicazione partendo dal valore base di un quarto (Es. 2b).



Es. 2a: Trascrizione della tabella di cifre annotata da Berio (Fondazione Paul Sacher).



Es. 2b: Una possibile lettura della tabella.

Quello che resta nella partitura di *Passaggio* è sicuramente il principio di una graduale accelerazione o intensificazione ritmica;[35] un'accelerazione progressiva che si ferma improvvisamente alla fine di un episodio, di una sezione o di una stazione, è un altro elemento ricorrente e strutturante di *Passaggio*. Infatti esso è fattore centrale non solo in quelle parti che portano verso ciò che noi abbiamo definito come 'campo dell'indeterminato' – si veda l'episodio dove Lei viene messa all'asta (*Stazione IV*)[36] – ma anche nell'articolazione delle fasi che si sono attribuite al 'campo del determinato', come la *Stazione II*.

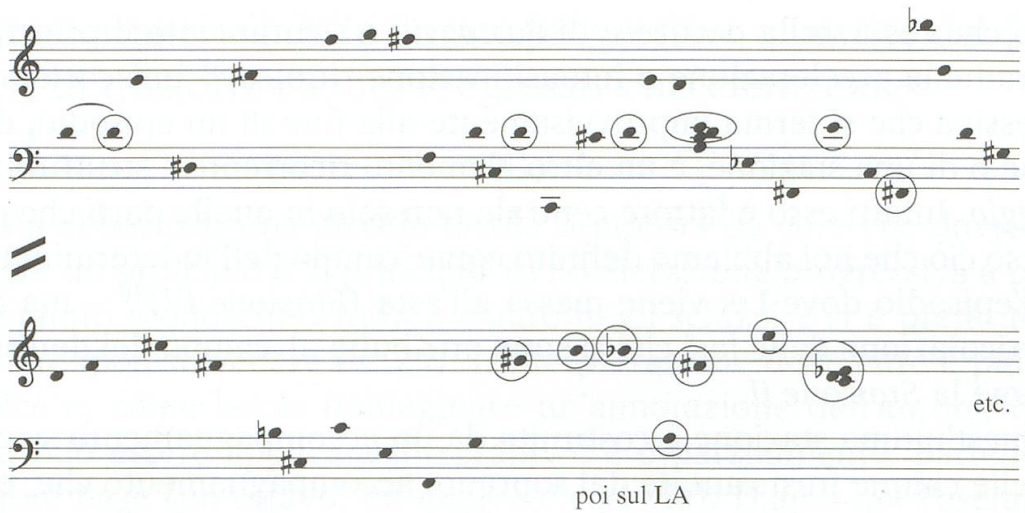
Quest'ultima stazione è costituita da un accompagnamento strumentale delle cinque frasi cantate dal soprano; accompagnamento che, oltre a un 'pannello sonoro' costituito da lunghi suoni, contiene degli accordi brevi e marcati che articolano una pulsazione ritmica. Nelle prime due frasi si ha semplicemente un 'impulso' prima e dopo il ritornello. La terza frase presenta invece già tre 'impulsi', a cui bisogna aggiungere un battito di mani eseguito dal coro A nel mezzo della frase del soprano. Nella quarta frase si trovano quattro accordi e due 'battiti': il primo 'battito' è sincrono al terzo accordo. Infine, nell'ultima frase, ci sono quattro 'impulsi' accordali suonati nel forte e vicini tra loro, di cui gli ultimi tre sono sincroni ai 'battiti' del coro A. Bisogna aggiungere che l'ultimo 'impulso' segna la fine del canto del soprano in questa stazione e l'ingresso del coro B su un «oh». Si può allora concludere che in questo caso l'accelerazione suggerisce una direzionalità dello stesso canto solistico verso la conclusione della stazione; una direzionalità che sarà confermata dall'analisi armonica della voce di soprano.

5. «Trasformazioni delle frequenze. Espansione a partire dal re»

Due schizzi quasi identici fra loro accompagnano queste parole del compositore. Essi mostrano la partenza di questa espansione a partire dal *re* (li mostriamo qui riuniti nell'esempio seguente: le note cerchiate sono quelle che si trovano in più nel secondo schizzo rispetto al primo).

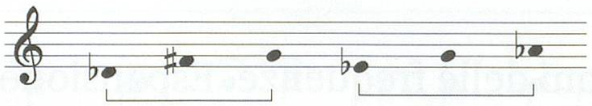
35 L'autore abbozza anche delle accelerazioni per numero di 'colpi per secondo' («cps» nell'originale).

36 Alle sovrapposizioni sempre più frequenti e all'intensificarsi del ritmo internamente ad ogni parte strumentale si aggiunge il coro B, il quale interrompe in quattro momenti un caotico commento all'asta di Lei (cifre 1-4 di p. 37) per gridare «oh, ehi, la polizia, uh» simultaneamente alle entrate degli strumenti.



Es. 3: Sistema di moltiplicazione delle frequenze a partire dal *re*; in questa trascrizione sono riuniti due schizzi di Berio (Fondazione Paul Sacher).

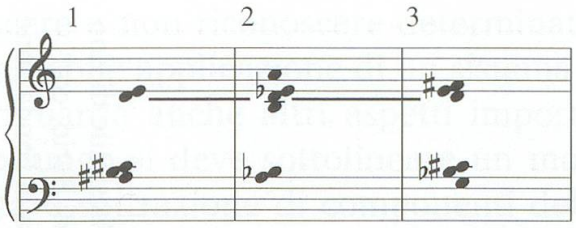
Il ruolo centrale svolto dal *re* è facilmente riscontrabile in tutta la partitura. Infatti questa nota apre – nel registro più grave – la parte strumentale della *Stazione I*. In seguito essa chiude la seconda, la terza, la quarta e la sesta stazione. Nei finali della *Stazione II* e della *Stazione III* il *re* svolge un ruolo importante: nel primo caso è l'ultima nota; nel secondo caso è il suono più grave del piccolo accordo conclusivo. Alla fine della sesta stazione – ovvero dell'opera stessa – si trova il *re* suonato dal violoncello insieme al *fa♯* e al *sol* dell'arpa. Lo stesso accordo (*re-fa♯-sol*) caratterizza il finale della *Stazione IV*: è suonato dagli archi e costituisce lo scheletro dell'accordo eseguito dai fiati (si trovano solo il *la‹♭›* e il *mi‹♭›* in aggiunta). Quest'armonia dei fiati può essere vista anche come una sovrapposizione dello stesso accordo (ovvero *re-fa♯-sol*) trasposto di un semitono.



Es. 4: Scomposizione dell'accordo conclusivo della *Stazione IV* (le note sono disposte su un'unica ottava).

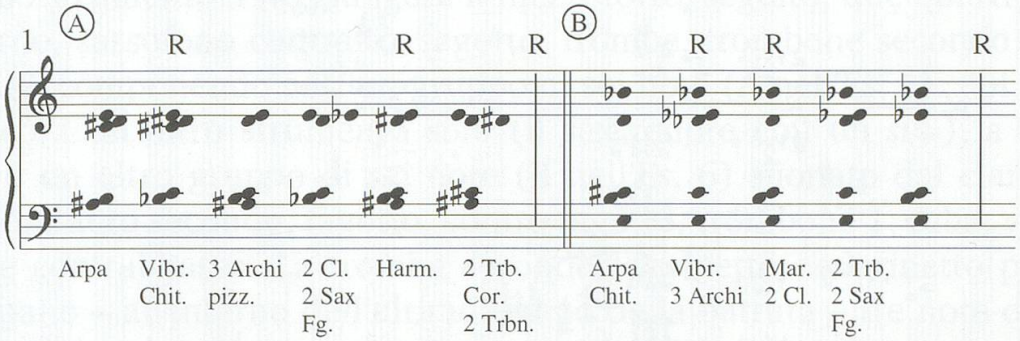
La presenza del *mi‹♭›*, suggerisce anche un legame con le due stazioni precedenti: nella *Stazione II* il *mi‹♭›* è un'appoggiatura del *re* finale, nella *Stazione III* il *mi‹♭›* è suonato dal contrabbasso con un *re* conclusivo del violoncello.

Ma il *re* non è solo al centro dei finali delle stazioni che appartengono a quello che abbiamo definito come 'campo del determinato' (ricordiamo che la *Stazione I* e la *Stazione V* sono invece caratterizzate dall'accordo di undici note), ma lo si trova come comune denominatore di certi processi armonici o serie d'accordi. È il caso dell'inizio della *Stazione VI*, costituito dalla voce recitata accompagnata da una serie di armonie dell'arpa. Più esattamente si tratta dell'esecuzione di una serie di tre accordi ripetuta due volte.



Es. 5a: Serie di tre accordi suonati dall'arpa all'inizio della *Stazione VI*.

Insieme al *si*♭ (= *la*♯), il *re* è la nota comune di queste armonie, fatto che acquista maggiore importanza perché la stessa 'serie' era già stata utilizzata al 4/4 di pagina 44 (harmonium e arpa), dopo l'asta di Lei, come base di un momento musicale molto denso dal punto di vista armonico. Effettivamente, a partire da ogni accordo Berio ricava una doppia serie di armonie nate dalla variazione dell'originale. Per esempio, con il primo accordo effettua un'elaborazione all'interno dell'intervallo delimitato dalle sue note estreme (parte A dell'Es. 5b), per poi effettuare la stessa operazione ma con le note estreme invertite e allargate di registro (parte B dell'Es. 5b).



Es. 5b: Elaborazione del primo accordo (trascrizione dagli schizzi di Berio; Fondazione Paul Sacher).

In seguito, attribuisce a ogni armonia una strumentazione: testimonia questa transizione una pagina di schizzi conservati alla Fondazione Paul Sacher, che trova riscontro alla pagina 44 della partitura definitiva (Fig. 1). Si può dunque ipotizzare il ruolo svolto dal *re*: suono generatore a livello delle strutture armoniche dell'opera, nota riferimento, punto di partenza e punto d'arrivo di tutto il brano. Ne consegue che il sistema generativo sviluppato intorno al *re*, che abbiamo trovato negli schizzi, assume un valore centrale nell'organizzazione armonica della partitura, anche se mancano ancora alcuni elementi riguardo al passaggio dal sistema generativo agli accordi fondamentali e al metodo con il quale Berio avrebbe utilizzato questo sistema in altri momenti della partitura. In ogni caso, contribuiscono ad alimentare questa ipotesi anche le somiglianze tra il 'sistema generativo' annotato negli schizzi e alcuni punti chiave della partitura. È sufficiente ricordare l'accordo finale (*re-fa*♯*-sol*) e confrontarlo con le prime cinque note del 'sistema generativo'.

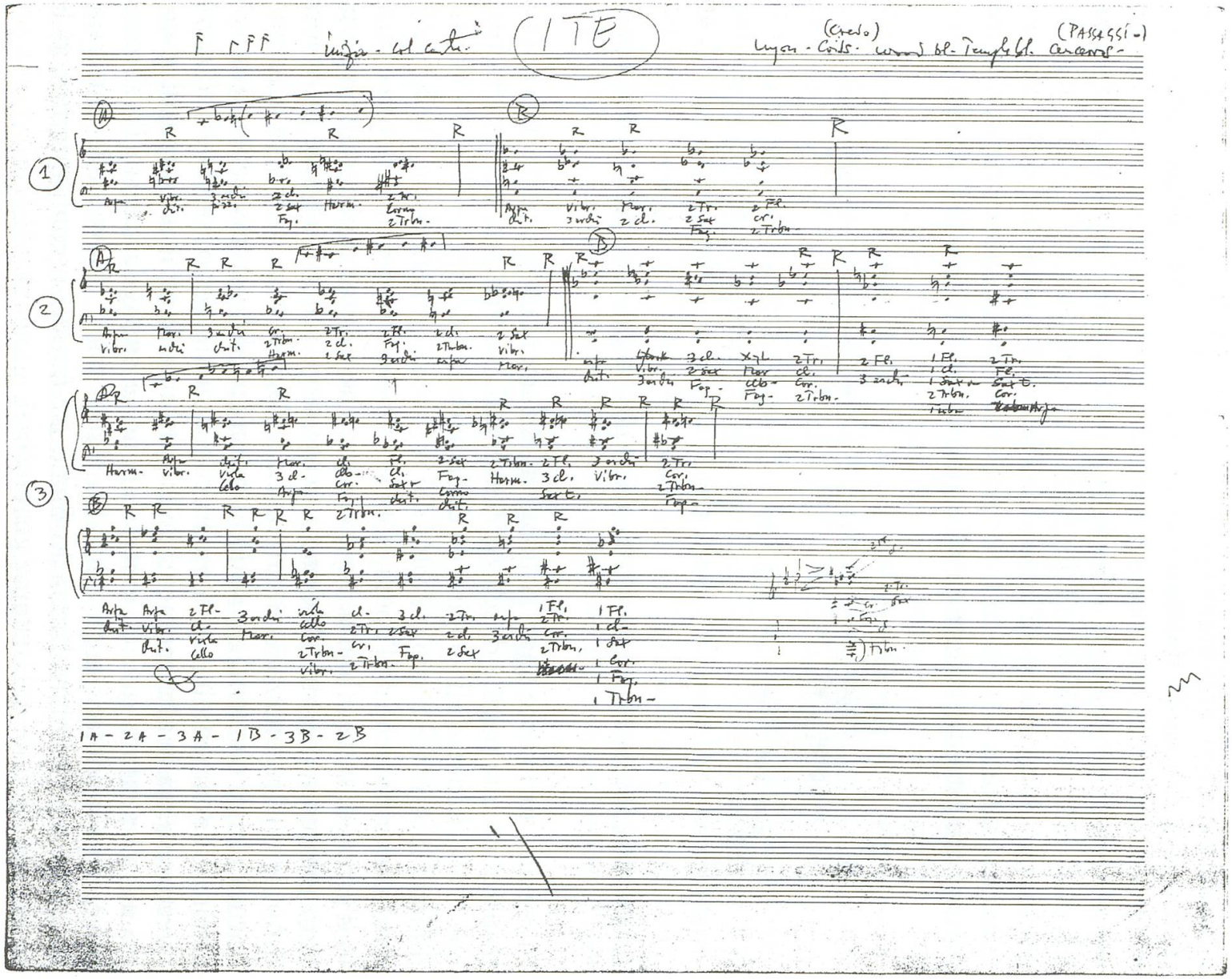
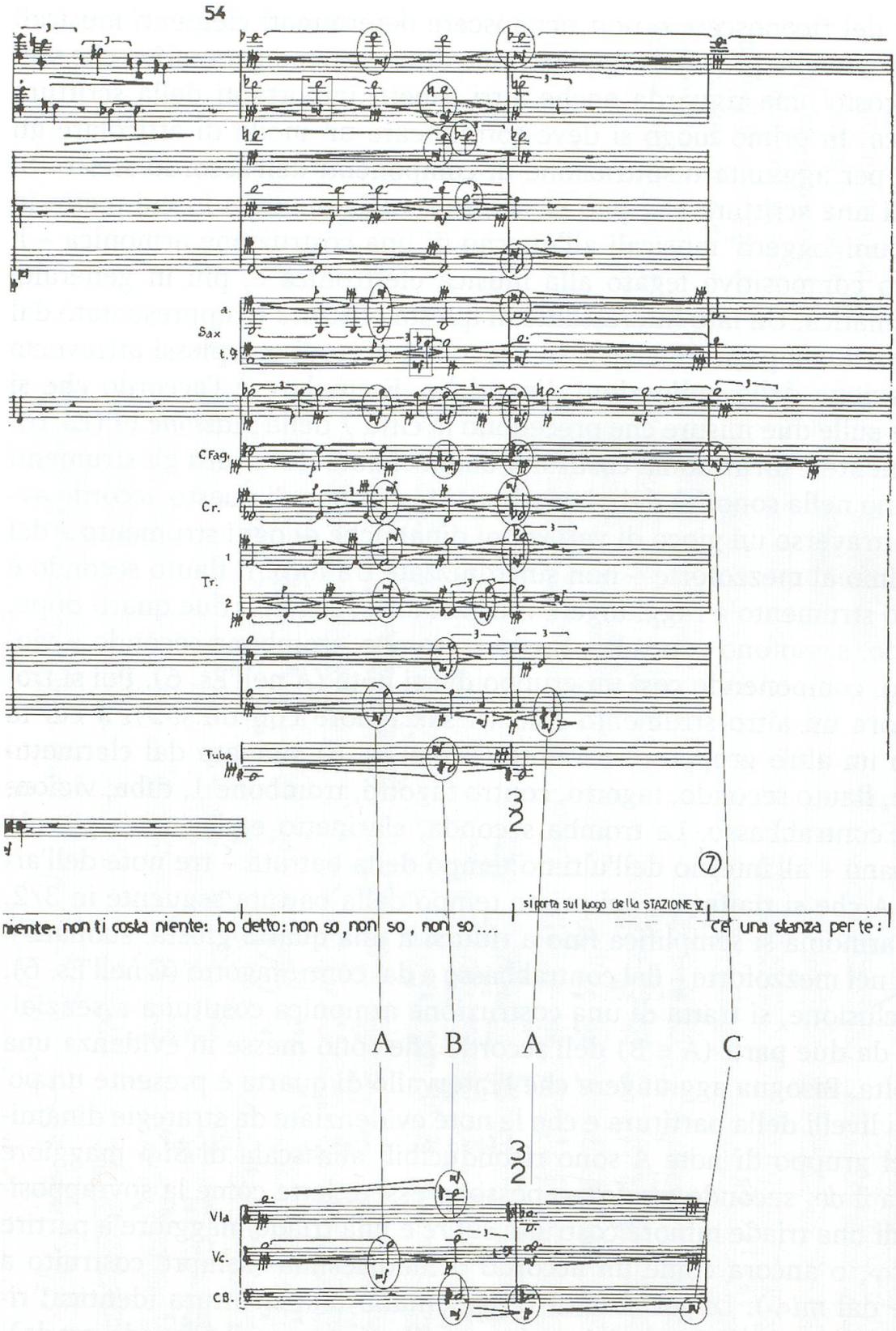


Fig. 1: Facsimile di uno schizzo di Berio, conservato alla Fondazione Paul Sacher di Basilea (che ha gentilmente concesso la riproduzione); si tratta dell'elaborazione dei tre accordi dell'Es. 5a, fondamento armonico della pagina 44 della partitura di *Passaggio*.

Il gioco del riconoscere o non riconoscere determinati elementi musicali non si limita alla probabile applicazione di un sistema generativo che viene 'nascosto', ma riguarda anche altri aspetti importanti della scrittura armonica. In primo luogo si deve sottolineare un modo di articolare gli accordi per aggiunta o sottrazione di componenti dell'accordo stesso. Si tratta di una scrittura che può ricordare – nella maniera in cui mette in luce alcuni 'oggetti' musicali all'interno di una costruzione armonica – il pensiero compositivo legato alla musica elettronica e, più in generale, all'acusmatica. Un lato interessante di questa scrittura è rappresentato dal fatto che il compositore arriva ad articolare accordi complessi attraverso la variazione delle indicazioni dinamiche. Esemplare è l'accordo che si estende sulle due misure che precedono la cifra 7 della *Stazione VI* (Es. 6). Inizialmente è un'armonia costituita da dieci note dove tutti gli strumenti attaccano nella sonorità del pianissimo. Lo sviluppo di questo accordo avviene attraverso un gioco di variazioni dinamiche di ogni strumento – dal pianissimo al mezzoforte – non sincronizzate fra loro. Il flauto secondo è il primo strumento a raggiungere il mezzoforte, seguito, due quarti dopo, da corno, sassofono contralto, fagotto, trombe, trombone secondo e violoncello, componendo così un gruppo di sei note (A nell'Es. 6). Poi si trova ancora un altro strumento solo (il sax tenore con un *si*‹♭›), a cui fa seguito un altro gruppo di sei note (B nell'Es. 6) suonato dal clarinetto piccolo, flauto secondo, fagotto, contro fagotto, trombone 1, tuba, violoncello e contrabbasso. La tromba seconda, clarinetto e clarinetto piccolo anticipano – all'interno dell'ultimo tempo della battuta – tre note dell'armonia A che si riafferma nel primo tempo della battuta seguente in 3/2. Da lì l'armonia si semplifica fino a ridursi a una quarta giusta, suonata – ancora nel mezzoforte – dal contrabbasso e dal controfagotto (C nell'Es. 6). In conclusione, si tratta di una costruzione armonica costituita essenzialmente da due parti (A e B) dell'accordo che sono messe in evidenza una alla volta. Bisogna aggiungere che l'intervallo di quarta è presente un po' a tutti i livelli della partitura e che le note evidenziate da strategie dinamiche del gruppo di note A sono riconducibili alla scala di *Si*‹♭› maggiore (manca il *do*, secondo grado), o possono essere lette come la sovrapposizione di una triade minore costruita sul *re* e una triade maggiore a partire dal *mi*‹♭›, o ancora come un accordo di undicesima (sempre costruito a partire dal *mi*‹♭›). Le sei note di B presentano una struttura identica: rimando alla scala di *Re* maggiore (manca il *mi*, ancora il secondo grado), o sovrapposizione di una triade minore costruita sul *fa*‹♯› e una maggiore sul *sol*, o un accordo di undicesima. La riconducibilità di determinate strutture armoniche a elementi tonali non è un fatto isolato (frequente è, ad esempio, l'utilizzo dell'armonia di settima 'di dominante'); il gioco delle dissolvenze incrociate riguarda anche questi elementi musicali, a ulteriore



Es. 6: Luciano Berio, *Passaggio* (1963), Universal, p. 54 (da 2 batt. prima della cifra 7).

sostegno – se ancora ve ne fosse bisogno – del fatto che Berio «never assumes that the mind exploring his music is a *tabula rasa*» (non ha mai supposto che il pensiero che attraversa la sua musica sia una *tabula rasa*).[37]

In conclusione, secondo quanto si è potuto dedurre da un confronto tra questi schizzi e la partitura, le trasformazioni strutturano le linee principali dello sviluppo del materiale musicale, della sua forma, agendo su armonia, ritmo e timbro. Tratti che vengono 'nascosti' nell'ambito di una scrittura piena di 'oggetti' musicali riconoscibili all'orecchio come tematici (figura legata al *fa♯*, *Stazione IV*) o vagamente tonali; una scrittura dove il rapporto stretto fra timbro e armonia è senz'altro il principale contrassegno stilistico-compositivo della parte strumentale, ovvero di tutto ciò che circonda la voce solista.

6. Le 'trasformazioni' della voce

È dunque giunto il momento di addentrarsi nell'analisi della voce solista. Prima di ogni altra cosa è la trasformazione dal canto al parlato a guidare la scrittura della voce. Essa debutta alla *Stazione II*, con una scrittura ampiamente cantata con solo qualche parola parlata, e conclude alla *Stazione VI*, in una situazione completamente opposta. Questo passaggio si può riassumere con il seguente schema:

I	ingresso con *si* cantato
II	canto con qualche intervento parlato
III	canto, il testo parlato aumenta
IV	canto in latino, parlato in italiano
V	canto in latino
VI	testo parlato con qualche vocalizzo

Ricordiamo come questa trasformazione sia legata a un percorso visivo e drammaturgico: prima di passare ad un'analisi armonica e stilistica della voce del soprano è dunque importante delucidare il tipo di relazione che salda il testo alla musica. Per compiere quest'operazione si prenderanno in considerazione la *Stazione II* e la *Stazione III*, che presentano tutte le principali caratteristiche di questo rapporto.

37 David Osmond-Smith, *Berio*, Oxford – New York, Oxford University Press, 1991, p. 37. Osmond-Smith riporta anche un esempio tratto da *Passaggio* (prime otto battute della *Stazione III*).

Si veda la trascrizione del testo della *Stazione II*: le parole in carattere maiuscolo o tra parentesi sono parlate nella realizzazione musicale; i numeri indicano la frase. La *Stazione* è articolata da ritornelli per quanto riguarda la parte strumentale, mentre la voce canta un testo e una linea melodica diversa: la doppia barra indica l'inizio e la fine di ciascun ritornello, mentre la barra semplice indica il testo della ripetizione.

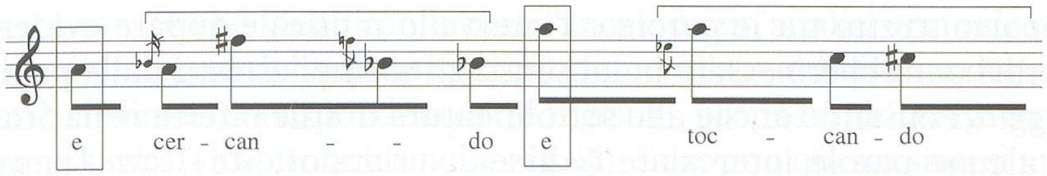
e silenzio \\: e sabbia negli occhi, nella mente: e cercando, e toccando: \ e (disse) toccando (te); e cercando (te): e (disse)\\ COME UNA LIBERAZIONE -2- e vento e schiu\\:ma ai piedi dell'alto muro e disse non aspetterò \ e poi (urlando) non aspetterò oh (disse) in questo :\\ IN QUESTO GIARDINO -3- e si allontanava in quel vento \\: e in quelle schiume si allontanava \ e giacevamo inerti tremando oh (disse) al riparo, al riparo:\\ dal vento -4- e colonne di fuoco \\: nell'alto NELL'ALTO CIELO in quel silenzio, cercando: in questo \ vuoto: cercando (disse) in questo vuoto (te): in questo vuoto, toccando (te) toccando: e ardendo, e ardendo, e:\\ -5- e senza fine, senza fine, ardendo: e MI SALVARONO I POMPIERI -6-

Le parole tra parentesi indicano o una persona («te») o il tono delle frasi («urlando», «disse»), indicazione, quest'ultima, che non trova mai nessuna eco nel canto. Se poi isoliamo i brandelli di frase parlata che si trovano alla fine di ogni frase cantata, otteniamo un discorso indipendente e in qualche misura coerente:

COME UNA LIBERAZIONE [...] IN QUESTO GIARDINO [...] (dal vento) [...] NELL'ALTO CIELO [...] MI SALVARONO I POMPIERI

Bisogna precisare che si sono inserite le parole cantate «dal vento» poiché esse sono situate al centro della stazione senza accompagnamento e senza vocalizzi: esse sono comprensibili, come se fossero parlate.

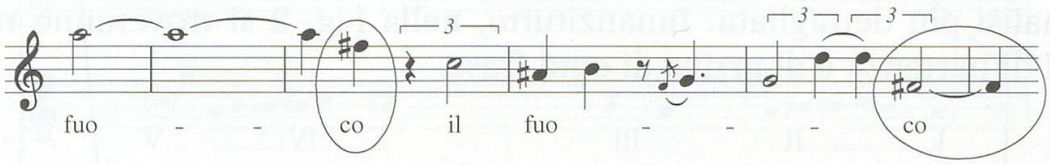
Altro elemento importante è la «e»: apre e chiude la stazione ed è utilizzata come congiunzione tra una frase e l'altra. Inoltre è ben caratterizzata da una figura musicale semplice e riconoscibile: si tratta di un solo suono al quale è spesso aggiunta un'acciaccatura o di due suoni divisi da un piccolo intervallo. Il fatto di essere facilmente identificabile rende questo fonema un punto di riferimento importante a livello dell'ascolto. Si tratta dunque di una congiunzione non solo letteraria ma anche musicale. Ruolo che il fonema «e» svolge anche nella *Stazione III*, dove è sostituito (dalla terza frase in poi; si veda la Fig. 3a) dal fonema «oh» (del resto già apparso anche nella *Stazione II*). Tornando alla *Stazione II*, bisogna sottolineare che la «e» compie la sua funzione di punto di riferimento anche all'interno delle frasi come nel caso che si è isolato nell'Es. 7.



Es. 7: Trascrizione di un estratto della linea del soprano nella *Stazione II* di *Passaggio* (cifra 1).

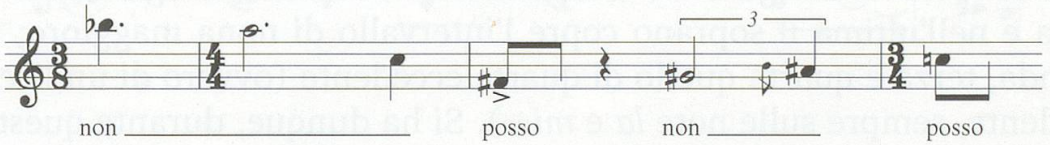
Qui la «e» si trova su un *la*^{3} e poi su un *la*^{4}. Tra i due *la* c'è la parola «cercando» che si sviluppa nell'ambito di una sesta maggiore ascendente partendo dal *la*^{3}. La parola «toccando», che segue la seconda «e», compie il gesto inverso: parte dal *la*^{4} per articolarsi all'interno di una sesta maggiore discendente. Il suono *la* e il fonema «e» sono il centro di un piccolo movimento simmetrico nel processo melodico: la musica e il testo seguono la stessa articolazione.

Nella *Stazione III* la linea del soprano è meno ricca di vocalizzi e la parte parlata prende consistenza: il rapporto tra la parola e la sua realizzazione musicale diventa più esplicito. Innanzitutto vediamo (Es. 8) come la parola «fuoco», cantata due volte di seguito, termini sempre su un *fa*♯, sebbene la seconda volta all'ottava più grave. La parola assume così un tratto caratteristico ed identificabile grazie a questa associazione nota-sillaba.



Es. 8: Trascrizione di un estratto della linea del soprano nella *Stazione III* di *Passaggio* (cifra 9).

Degno di nota è anche l'esempio dell'espressione «non posso» ripetuta a pagina 28 (Es. 9). La prima volta essa copre l'intervallo di quarta diminuita discendente in forma 'allargata' – ovvero come undicesima diminuita discendente (si♭^{4}-*fa*♯^{3}) – mentre la seconda volta rimane nell'ambito della forma 'ristretta' di quarta diminuita ascendente (*sol*♯^{3}-*do*^{4}). Inoltre, la seconda parola, «posso», si presenta in entrambi i casi con un intervallo 'indeterminato'.



Es. 9: Trascrizione di un estratto della linea del soprano nella *Stazione III* di *Passaggio* (cifra 15).

Il rapporto stretto tra le parole e l'intervallo musicale appare evidente, e numerosi potrebbero essere in tal senso gli esempi estratti dalle pagine di *Passaggio*. Pensando anche alle sottolineature di stile offerte nella *Stazione II* da alcune parole intercalate («disse», «urlando», «te») che lasciano il canto indifferente (non c'è una volontà di rendere questi registri espressivi), si può concludere che tra testo e musica c'è una relazione sviluppata a livello dell'articolazione sonora e semantica del testo: parole, ripetizioni di parole, piccole frasi importanti sono sottolineate o caratterizzate da punti di riferimento musicali all'interno della linea stessa del canto. Concentriamoci ora unicamente sui caratteri musicali (armonici e melodici) della voce solista.

Stazione II. Qui il soprano canta sopra un 'pannello' sonoro strumentale (più il coro A) formato da lunghi suoni. La stazione si articola in cinque frasi cantate più una sesta strumentale (o cadenza conclusiva) che abbiamo già analizzato dal punto di vista armonico-timbrico. Prima di tutto si può individuare un percorso che attraversa tutta la stazione: la linea del soprano si intensifica gradualmente con vocalizzi sempre più articolati e un crescendo ritmico e strumentale che abbiamo già avuto modo di sottolineare. Inoltre il soprano inizia su un *si*^{4} per terminare su un *do*^{4}: si può allora immaginare una forte direzionalità nello sviluppo armonico e melodico del canto del soprano; deduzione che trova subito conferma in un'analisi più dettagliata. Innanzitutto, nella Fig. 2 si troveranno tutti i suoni di partenza e di arrivo di ogni frase.

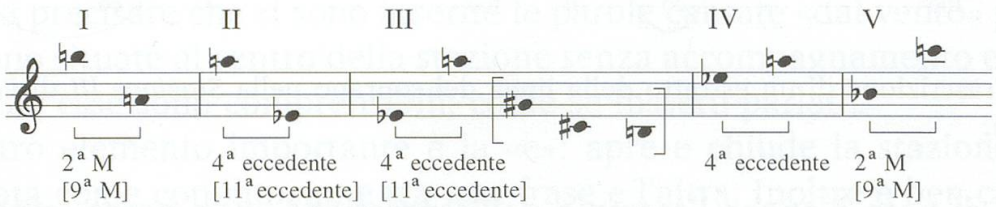
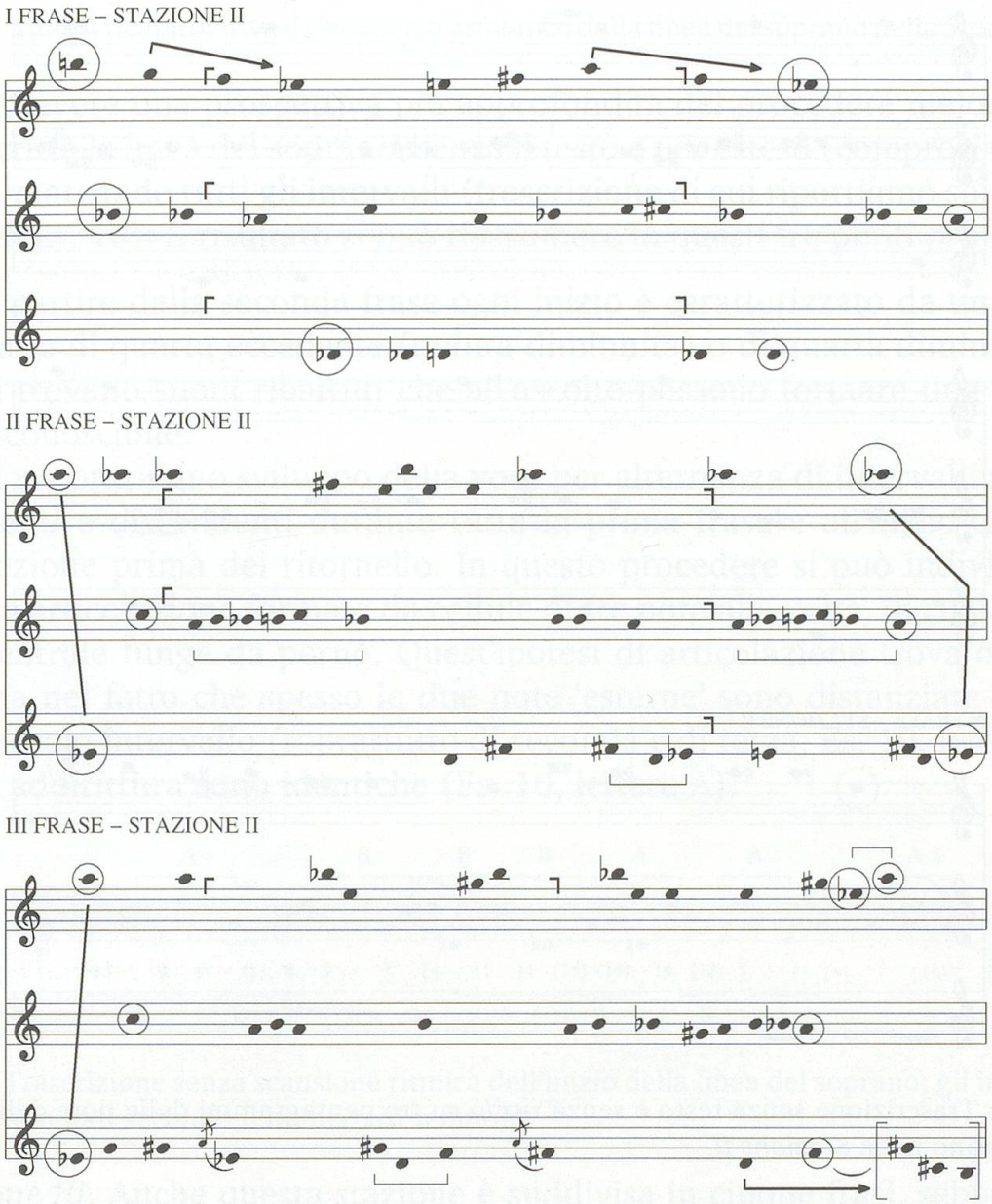


Fig. 2: Struttura del canto del soprano nella *Stazione II*.

Le tre note alla fine della terza frase sono messe tra parentesi perché cantate al di fuori della stessa, in un punto dove, generalmente, la voce parla. Questa infrazione della regola cade proprio nel mezzo del percorso melodico del soprano e sembra suggerire una simmetria; un'ipotesi che prende corpo se si osservano gli intervalli percorsi dal soprano in ogni frase: nella prima e nell'ultima il soprano copre l'intervallo di nona maggiore; nella seconda, terza e quarta quello di quarta eccedente (ovvero di undicesima eccedente, sempre sulle note *la* e *mi*‹♭›). Si ha dunque, durante queste tre frasi, una 'stasi armonica'. Le frasi estreme, invece, possono considerarsi come una sintesi del percorso compiuto dal soprano in tutta la stazione: il bicordo *si-la* risolve salendo di un semitono a *do-si*‹♭›. Un movimento armo-

nico ascendente che viene confermato anche da un'analisi armonica complessiva della parte del soprano. Ci riferiamo alla suddivisione della voce solista in tre linee (corrispondenti a tre registri), proposta nella Fig. 3a e che trova una sintesi ricapitolativa nella Fig. 3b. E proprio questa sintesi mostra come al movimento del bicordo si aggiunga una terza nota nel grave che si muove dal *re*‹♭› al *re* naturale. Inoltre appare evidente che questa terza linea è centrata sul *re* (*re*‹♭›-*re*-*mi*‹♭›-*re*), il che conforta ancora una volta l'ipotesi che questo suono vada inteso come punto di riferimento armonico.



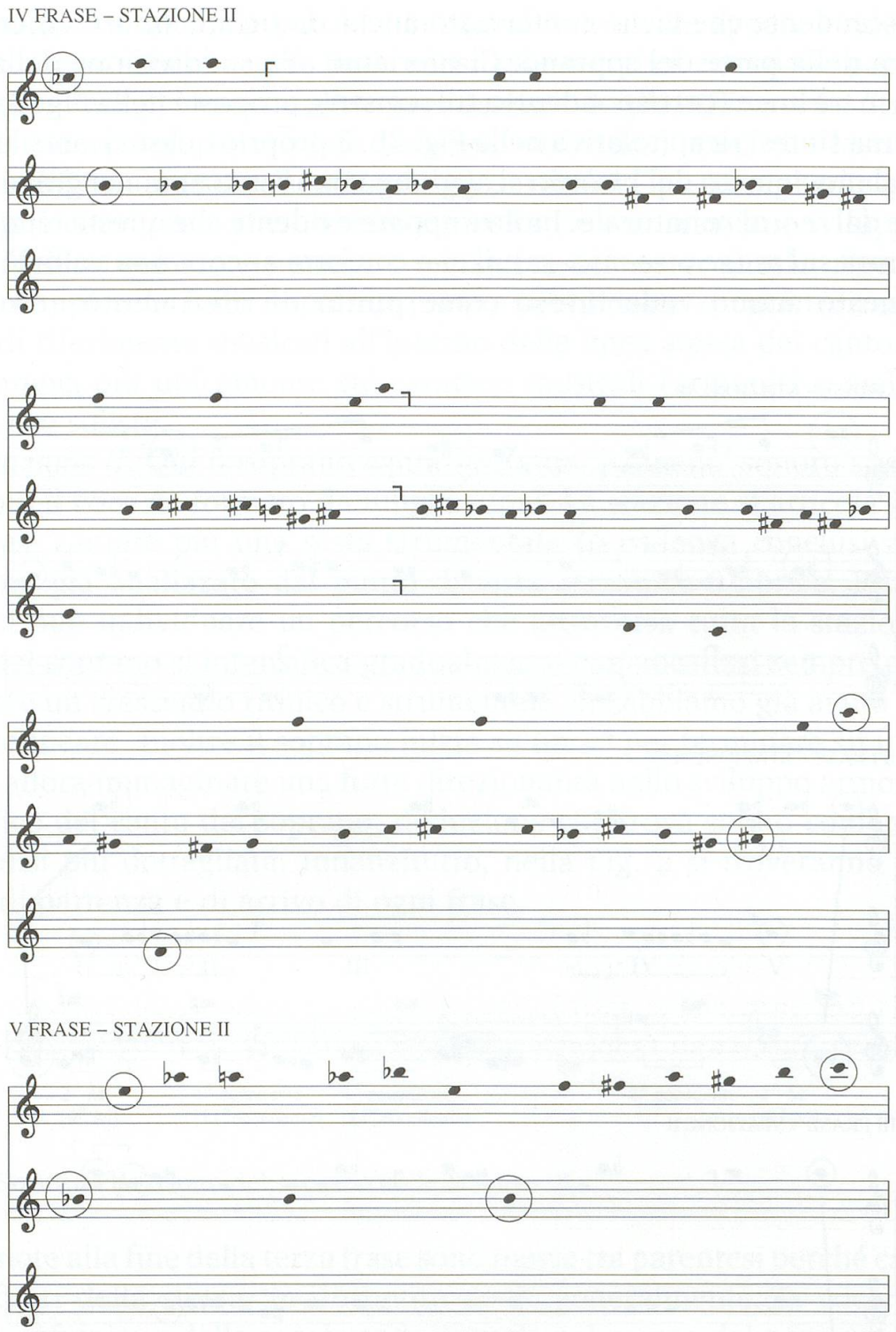


Fig. 3a: Trascrizione senza testo e senza ritmo su tre pentagrammi delle note della linea del soprano nella *Stazione II*.

Direzionalità melodica e armonica, dunque, che si aggiunge a quel crescendo ritmico già identificato nel paragrafo sulle trasformazioni delle durate. La suddivisione in tre linee del soprano ci mostra anche alcune particolarità, come la possibile suddivisione della prima frase in due semi-frasi grazie a due movimenti discendenti al *mi*‹♭›, o la polarizzazione negli acuti intorno

al *la*‹♭› nella seconda frase; vengono messe in luce anche piccole figure melodiche, come quel movimento per intervalli di seconda dal *la* al *si*‹♭›, ripetuto due volte nella seconda frase.

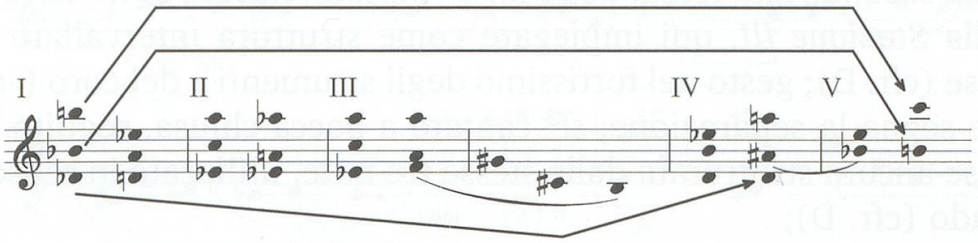
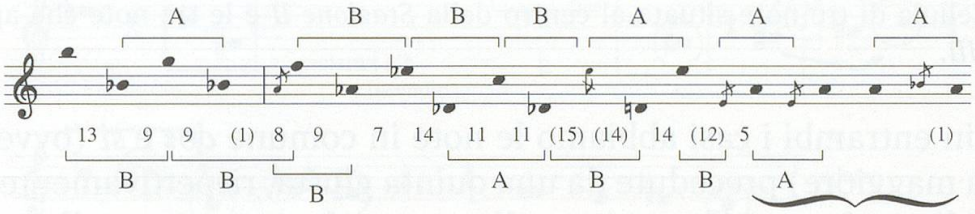


Fig. 3b: Sintesi ricapitolativa del percorso armonico della linea del soprano nella *Stazione II*.

Ma per avere una prospettiva più approfondita del procedere melodico si è trascritta la linea del soprano, senza il testo e per esteso (compresi i ritornelli), marcando tutti gli intervalli (trascrizione di cui riportiamo solo l'inizio nell'Es. 10). Il risultato si può riassumere in questi tre punti principali:

1. a partire dalla seconda frase ogni inizio è caratterizzato da un intervallo di quarta eccedente (quinta diminuita) o di quarta diminuita;
2. si trovano suoni ribattuti che all'ascolto possono formare una figura riconoscibile;
3. si riscontra uno sviluppo della voce per alternanza di intervalli ascendenti e discendenti durante tutta la prima frase e all'inizio di ogni sezione prima del ritornello. In questo procedere si può individuare un'articolazione formata da cellule di tre note alla volta, di cui la nota centrale funge da perno. Quest'ipotesi di articolazione trova conferma nel fatto che spesso le due note 'esterne' sono distanziate da un piccolo intervallo (soprattutto di seconda e di terza; Es. 10, lettere B) o addirittura sono identiche (Es. 10, lettere A).

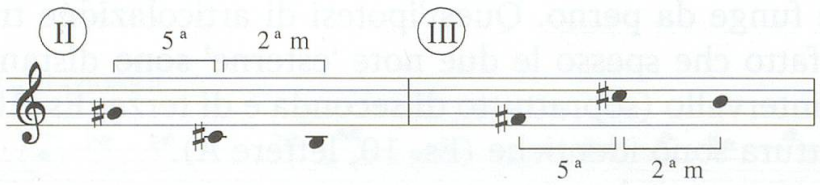


Es. 10: Trascrizione senza scansione ritmica dell'inizio della linea del soprano; gli intervalli sono annotati secondo il numero di semitoni.

Stazione III. Anche questa stazione è suddivisa in cinque frasi, sebbene la demarcazione non sia segnata dall'evidenza dei ritornelli. La voce di Lei appare subito meno isolata, meno 'voce solista su sfondo strumentale', ma più aperta a uno sviluppo in connessione con gli strumenti e i cori. Ciò è riscontrabile già nell'articolazione delle frasi segnata dai seguenti elementi (si veda la Fig. 4):

1. dalla prima alla seconda: il coro A riprende la «e» del soprano cinque battute dopo; insieme di suoni che chiudono cromaticamente la prima frase dal *sol* al *mi*‹♭› evocando una possibile cadenza a *re*;
2. dalla seconda alla terza: dopo la «e» parlata, ripresa di tre note iniziali della *Stazione III*, qui impiegate come struttura intervallare di una frase (cfr. D); gesto nel fortissimo degli strumenti e del coro («oh...»), che segna la separazione; *si*^{3} cantato a bocca chiusa, seguito da una frase ancora strutturata dalle stesse tre note, utilizzate in senso retrogrado (cfr. D);
3. dalla terza alla quarta: inizio con un «oh» su un *si*^{4} (come all'inizio della *Stazione II*) e ripresa quasi integrale del materiale con cui si apre la *Stazione III* (dodici suoni mancanti del *fa*♯ iniziale e del *si*‹♭›);
4. dalla quarta alla quinta: lunga pausa del soprano durante la quale il coro A canta un «oh»; la frase si chiude con un movimento cromatico discendente dal *fa*♯ al *re*, come una vera cadenza di chiusura, verso quella nota così importante nella struttura armonica di tutta la partitura.

Osservando la Fig. 4 (trascrizione senza testo e senza ritmo della linea del soprano), si può constatare che nella prima frase (ma non solo) si tende a mantenere il procedere per alternanza di intervalli ascendenti e discendenti e l'articolazione in cellule di tre note. Inoltre i due intervalli che aprono la stazione sono in relazione con le tre note poste al centro della *Stazione II*.



Es. 11: Cellula di tre note situata al centro della *Stazione II* e le tre note che aprono la *Stazione III*.

Infatti, in entrambi i casi abbiamo le note in comune *do*♯ e *si* (ovvero una seconda maggiore) precedute da una quinta giusta, rispettivamente ascendente e discendente. L'importanza di questa relazione viene affermata dal fatto che questo inizio viene ripreso alla fine della seconda e all'inizio della terza frase (cfr. D in Fig. 4), ed evocato dal frequente ritorno dell'intervallo di quinta giusta, spesso combinato con una seconda maggiore (cfr. D1 in Fig. 4; le lettere A e B mostrano rispettivamente gli intervalli di quinta e di seconda isolati). Bisogna anche osservare che combinando tutte queste 'varianti' di quinte e seconde maggiori 'legate', il *fa*♯ risulta punto di riferimento, suono che svolge, evidentemente, un ruolo importante – con il *si* – nella *Stazione III*.

STAZIONE III

D

D 1

2ª M

5ª 2ª M

5ª

Ritmo

1 | 2

5ª 5ª

rami e il

A

CADENZA?

D

2.1

è l'ora del tè

5ª 2ª M

5ª

A

2.1 | 3

5ª

5ª

2ª M

2ª M

e mi presero per mano

(E)

A

D (INIZIO)

5ª 2ª M

(A)

2ª M

D

3 | 4

perché abbaiano i cani?

B

è già notte

(Oh) (Oh)

INIZIO (senza il Fa♯)

5ª

4 | 5

5ª

A

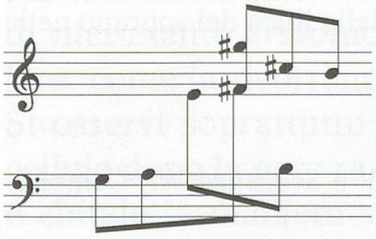
...sciarmi c'è un incendio...

B

adesso

CADENZA

Fig. 4: Trascrizione senza testo e senza ritmo delle note della linea del soprano nella *Stazione III*.



Es. 12: Combinazioni delle figure formate da seconda maggiore e quinta giusta presenti nella linea del soprano della *Stazione III* (cellule di tre note messe in evidenza anche in Fig. 4 con D o D1).

La seconda e la terza stazione sono dunque ben legate tra loro sia a livello di articolazione (cinque frasi), sia a livello di materiale melodico e armonico. Suggella questa ipotesi l'ultima frase della *Stazione III*, che è di fatto costituita dalle note della 'cadenza' strumentale a *re* che chiude la *Stazione II*.

Stazione IV. La presenza del canto in questa stazione è ancora più ridotta: tutti gli interventi del soprano, esposti di seguito, formano solamente quattro righi di musica (Fig. 5). Immediatamente si nota l'abituale articolazione per cellule di tre suoni, che caratterizza, come in precedenza, soprattutto la prima parte della stazione. Ma questa prima sezione utilizza le stesse note dell'inizio della *Stazione II* (Fig. 6). Si può logicamente ipotizzare un materiale sviluppato in due modi differenti o un'interazione tra materiali diversi con una base comune.[38]

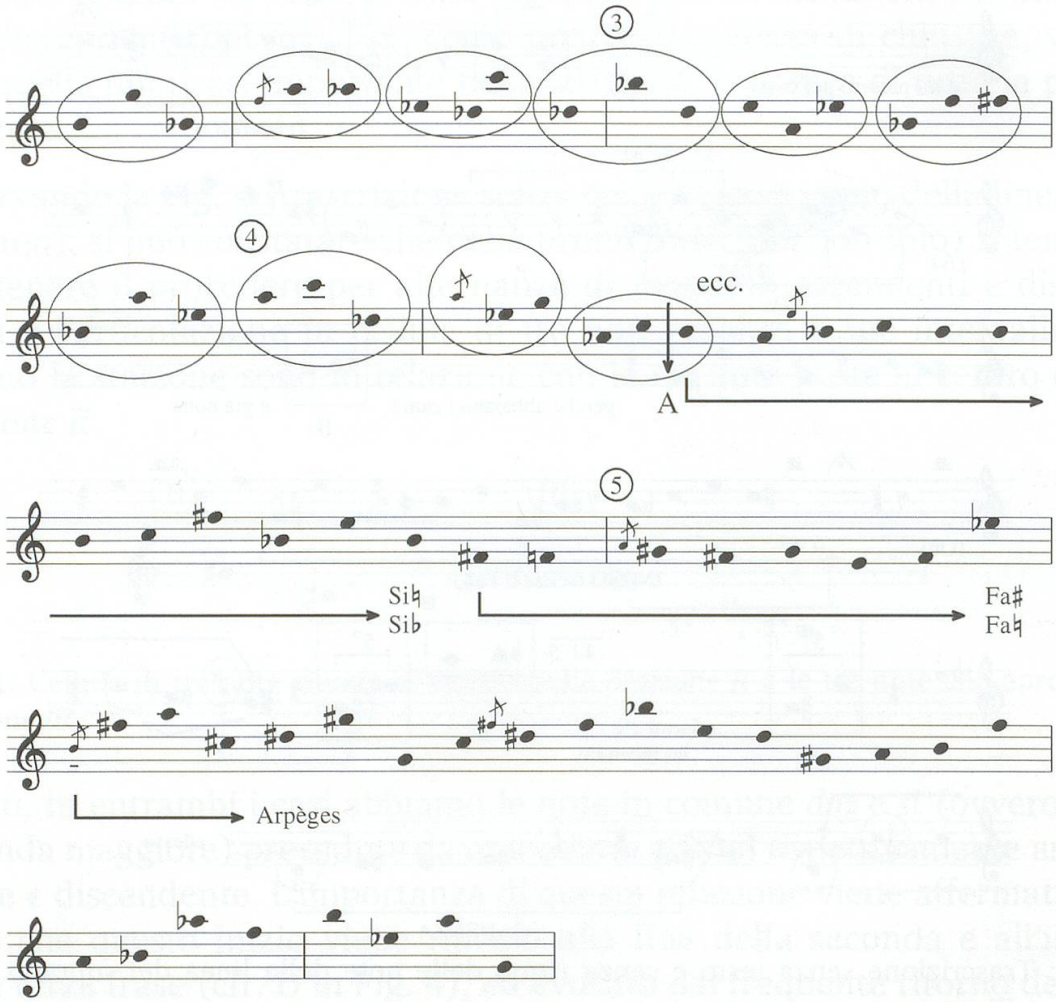


Fig. 5: Trascrizione senza testo e senza ritmo degli intervalli della linea del soprano nella *Stazione IV*.

38 Nell'analisi dei processi melodici in *Epifanie*, *Sequenza V* e *Sequenza VII*, Osmond-Smith arriva ad ipotesi molto simili. Cfr. Ivi, pp. 28-36.

Per quanto riguarda la seconda parte della *Stazione IV*, si può osservare una sezione costruita su una 'polarizzazione' centrata sull'asse *si-si*‹♭›, seguita da un'altra sezione 'polarizzata' sull'asse *fa*♯-*fa*♮ (Fig. 5). La stazione si conclude con una parte costituita da arpeggi spezzati. Questo gioco di polarizzazioni stringe una relazione diretta anche con la *Stazione III* (*fa*♯ e *si* note centrali) e con la parte strumentale (figura costruita sul *fa*♯).

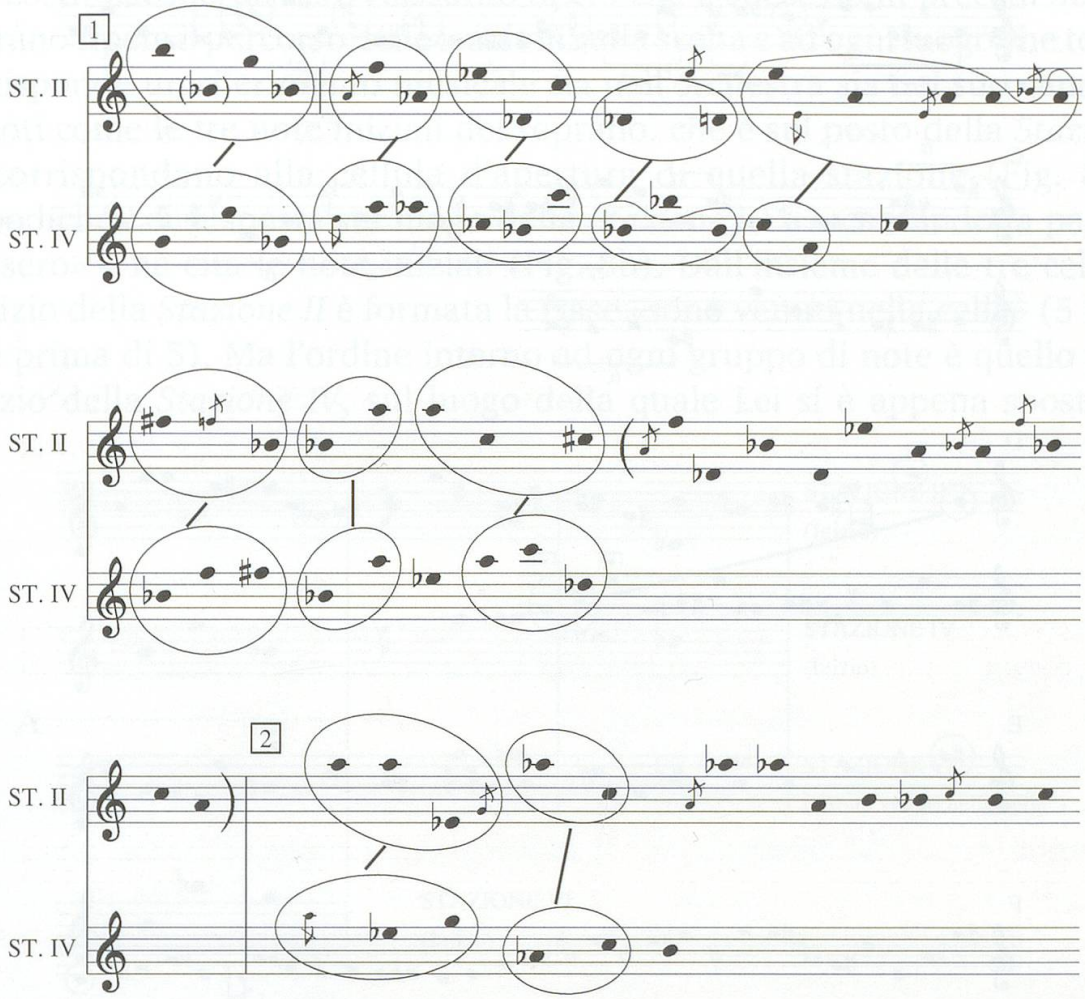


Fig 6: Confronto del materiale utilizzato per il soprano nella *Stazione II* (primo pentagramma) e nella *Stazione IV* (secondo pentagramma).

Stazione V. La voce di soprano interviene in questa stazione con sette frammenti cantati – e uno recitato – in lingua latina, su un pannello sonoro 'caotico' eseguito dalle percussioni e dagli strumenti a fiato (a cui si aggiunge il contrabbasso). Come si può ben vedere nella Fig. 7, la scrittura conserva le stesse caratteristiche delle stazioni precedenti, con gli stessi punti di riferimento armonici. È comunque interessante notare qualche particolare, come la ricorrente costruzione simmetrica del frammento melodico. Si osservi soprattutto il frammento A: costruito sulla ripetizione di tre cellule dopo la nota *re* (lette in modo retrogrado), con la cellula 1 che apre e chiude in maniera simmetrica (c'è lo scambio tra gli elementi 2 e 3).

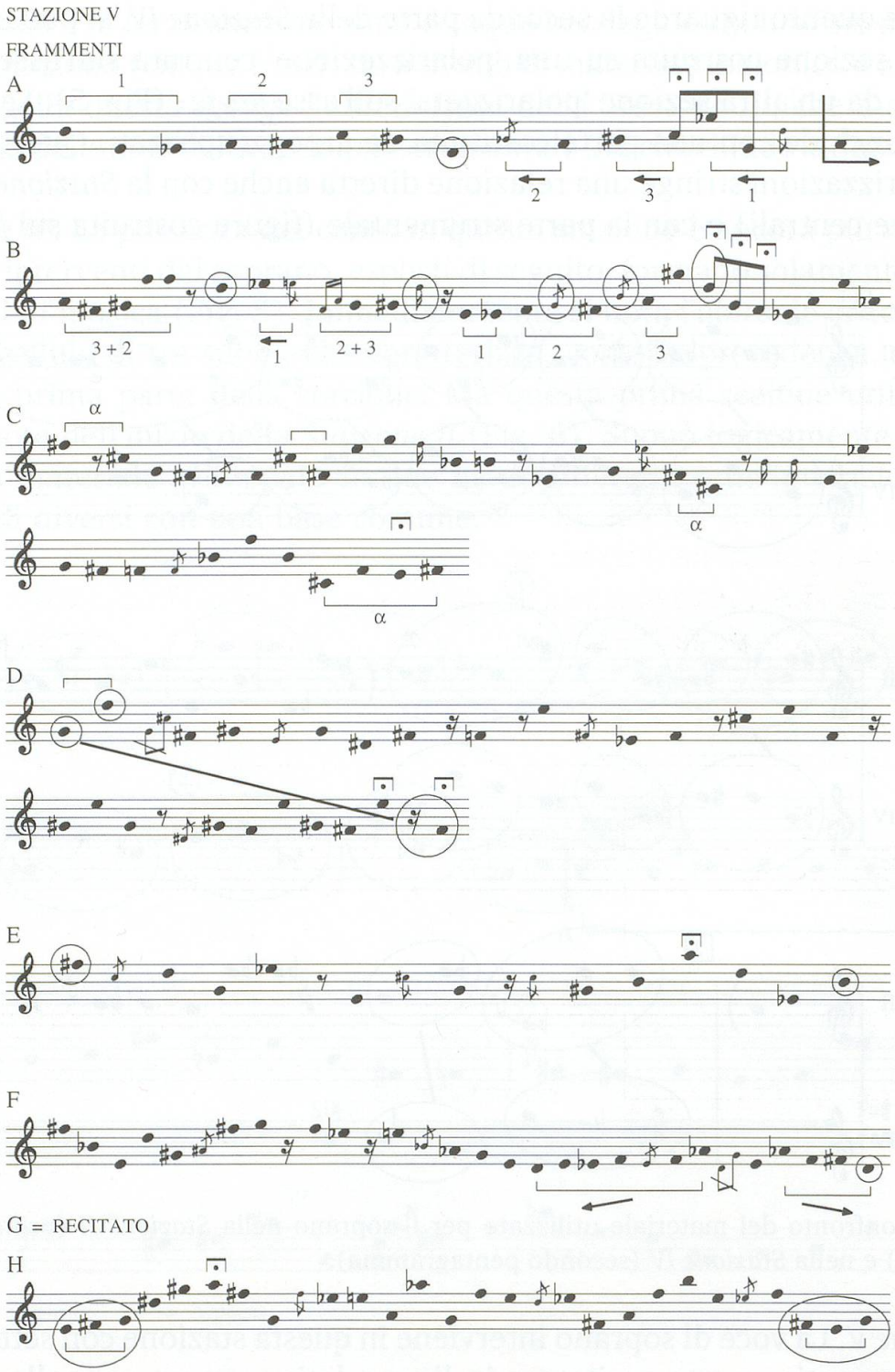


Fig. 7: Trascrizione senza testo e senza ritmo delle note della linea del soprano nella *Stazione V*.

Gli stessi elementi sono identificabili, combinati però in modo differente, nel frammento B. Come per le altre stazioni, abbiamo un materiale di partenza identificabile secondo una logica chiara (significativamente attorno al *re*) che in seguito si trasforma secondo principi che non è stato possibile ricostruire. In questo caso, oltre all'importanza delle note *fa*♯ e *si* (altro elemento ricorrente), rimane appunto l'idea di simmetria, che si ritrova nel

frammento C, dove l'intervallo di quarta giusta *fa♯-do♯* appare all'inizio, nel mezzo e alla fine della frase, e nel frammento H, che inizia e finisce con i suoni *mi*^{3}-*fa♯*^{3}-*sol*^{3}. Va sottolineata anche la 'cadenza' a *re* che chiude il frammento F.

Stazione VI. Quest'ultima stazione è formata da cinque frammenti cantati che costituiscono un vero riassunto di ciò che è successo in precedenza. Il soprano ripete il percorso delle stazioni sulla scena e ad ogni luogo che tocca corrisponde un riferimento musicale sia nell'orchestra sia nel suo canto.[39] Si noti come le tre note iniziali del soprano, che è sul posto della *Stazione II*, corrispondano alla cellula d'apertura di quella stazione (Fig. 8a). Dopodiché Lei si sposta sul luogo della *Stazione III* e – cantando la parola «dissero» – ne cita le note iniziali (Fig. 8b). Dall'insieme delle tre cellule d'inizio della *Stazione II* è formata la frase «sono venuti nella cella» (5 battute prima di 5). Ma l'ordine interno ad ogni gruppo di note è quello dell'inizio della *Stazione IV*, sul luogo della quale Lei si è appena spostata.

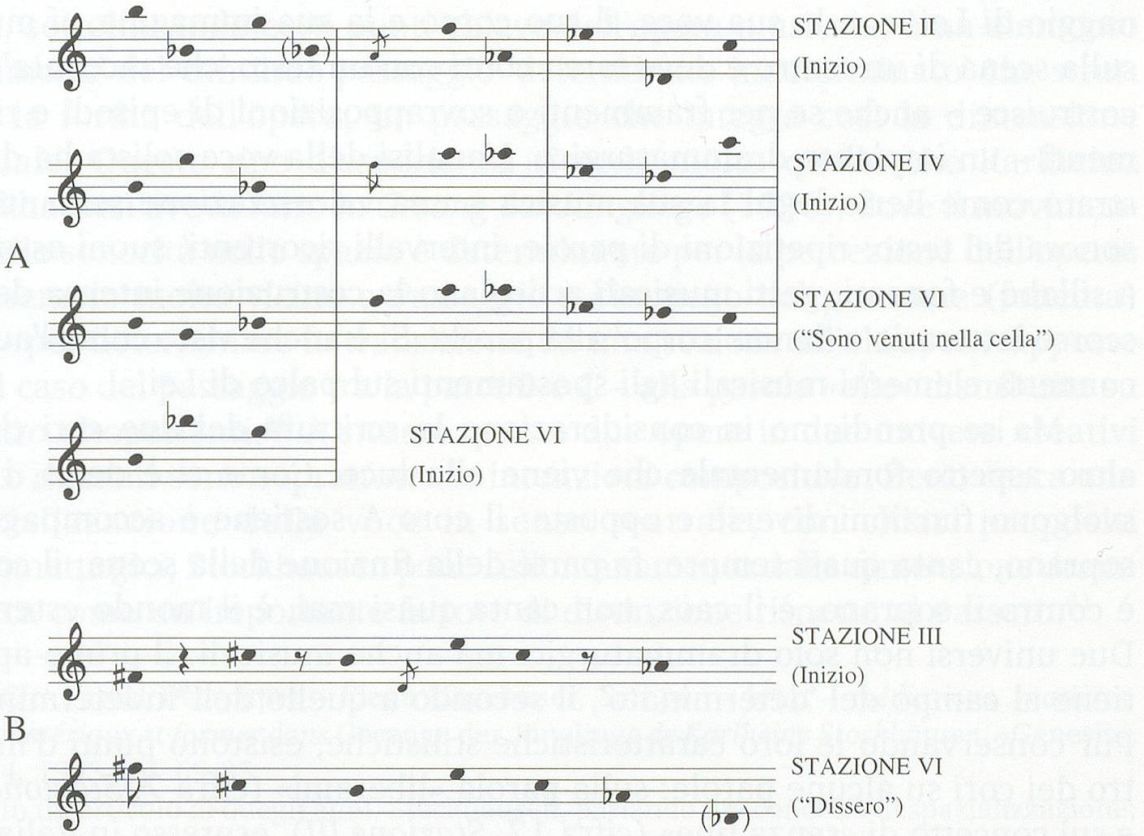


Fig. 8: Schema comparativo degli interventi del soprano nella *Stazione VI*, con frammenti appartenenti alle stazioni precedenti.

39 Per quanto riguarda l'orchestra, l'esempio più evidente è alla cifra 4: mentre il soprano termina di recitare il testo previsto sul luogo della *Stazione III*, la viola annuncia la *Stazione IV* suonando la figura musicale che l'aveva caratterizzata.

Infine, Lei arriva sul luogo della *Stazione V*, dove canta solo una cellula di tre note (*sol*♯^{3}-*si*^{3}-*sol*^{3}, che da un punto di vista intervallare è il retrogrado dell'inverso di *si*^{3}-*sol*^{3}-*si*♭^{3}, cfr. Fig. 8a, Stazione VI). Questa costruzione musicale, sintesi di un percorso drammaturgico, è il primo di una serie di elementi che percorrono l'intera partitura chiaramente rivolti all'aspetto teatrale dell'opera.

7. Una voce per il teatro

Alla scrittura vocale di *Passaggio* non appartengono, rispetto alla produzione di Berio di quegli anni, tratti innovativi o particolari espedienti avanguardistici ma, come lascia intravedere la sintesi della *Stazione VI*, le è propria un'originale ricerca della dimensione teatrale. Infatti il personaggio di Lei, con la sua voce, il suo corpo e la sua immagine, si muove sulla scena di un teatro e deve fare i conti con un testo 'che racconta', che costruisce – anche se per frammenti o sovrapposizioni di episodi e riferimenti – un impianto drammaturgico. L'analisi della voce solista ha dimostrato come Berio leghi la sua musica a una valorizzazione semantica e sonora del testo: ripetizioni di parole, intervalli ricorrenti, suoni associati a sillabe e fonemi, gesti musicali articolano la costruzione interna del discorso letterario e danno 'corpo' alla parola. Si è anche visto come l'autore connetta elementi musicali agli spostamenti sul palco di Lei.

Ma se prendiamo in considerazione la scrittura dei due cori c'è un altro aspetto fondamentale che viene alla luce. Come si è detto, i cori svolgono funzioni diverse e opposte: il coro A sostiene e accompagna il soprano, canta quasi sempre, fa parte della finzione della scena; il coro B è contro il soprano, è il caos, non canta quasi mai, è il mondo esteriore. Due universi non solo drammaturgici ma anche musicali: il primo appartiene al campo del 'determinato', il secondo a quello dell'"indeterminato'. Pur conservando le loro caratteristiche stilistiche, esistono punti d'incontro dei cori su alcune parole: sulla parola «liberami» (cifra 7, *Stazione IV*) e sul concetto di «senza fine» (cifra 17, *Stazione III*), espresso in italiano e in tedesco («kein Ende»). Ancor più interessante è il caso del fonema «oh», che viene utilizzato in egual maniera dai cori e dal soprano. Questo fonema compare per la prima volta con l'ingresso del coro A nella *Stazione I* una battuta dopo la cifra 5 (p. 7). Ripreso spesso dal coro A durante tutta la *Stazione I*, nella *Stazione II* lo si trova alla voce di soprano e – in un caso – al coro B (due battute prima della cifra 6). Bisogna ricordare come all'in-

tervento del coro B corrisponda il *do* acuto del soprano, ovvero la conclusione del suo canto e il *climax* della stazione: il fonema «oh» si carica di un forte valore semantico ed espressivo. Il passaggio del fonema tra le voci si fa più intenso nella *Stazione III*. Cantato con un accordo di suoni tenuti dal coro A (una battuta prima di 9), viene ripreso due volte dal soprano nella pagina seguente (una battuta prima e tre dopo 11), dove sostituisce il fonema «e» nell'articolazione delle frasi. In seguito, appare al coro B tra i due «oh» del soprano e lo si trova ancora al coro A legato ad un accordo di suoni tenuti (*re-fa♯-sol*); un'armonia che si era vista in stretto rapporto con il sistema generativo del materiale (cantato dopo una pausa, segna l'inizio della quinta frase). Questo punto si rivela anche momento privilegiato dell'incontro dei due cori: il coro B anticipa con un «oh» parlato e poi rinforza con un «oh» cantato (ma su altezze approssimate) l'accordo del coro A. Un'ultima comparsa di questo fonema si verifica alle pagine 45 e 46, cantato dal coro A: in tal caso segna l'entrata del coro dopo il ritorno dell'elemento 'caos' nella *Stazione V*.

In definitiva il fonema «oh» si muove e si trasforma nello spazio teatrale, sottolineando certi punti chiave dell'opera musicale; è un elemento 'testimone' del continuo passaggio 'determinato-indeterminato' che struttura la forma dell'opera; un passaggio che integra così la dimensione spaziale. Questo tipo d'esperienza ricorda molto quello che Karlheinz Stockhausen aveva fatto in *Gesang der Jünglinge* (1956), dove il movimento delle sonorità nello spazio è determinante per la percezione dell'opera: un esempio molto vicino a *Passaggio* è l'impiego del pronome (fonema) «ihn» per determinare la transizione da una sezione all'altra, sovrapposto – nel caso del passaggio tra la parte B e C – alla parola «alle» distribuita su quattro altoparlanti.[40] A situare queste due opere in due universi creativi molto distanti sono soprattutto le intenzioni compositive: Berio cerca una spazializzazione della voce in senso teatrale, con chiari propositi drammaturgici; Stockhausen pone l'allontanamento dalla dimensione drammatica come un importante fattore di distinzione rispetto al passato.[41]

40 Cfr. Pascal Decroupet – Elena Ungeheuer, *Son pur – bruit – médiations, matières, matériaux et formes dans* Gesange der Jünglinge *de Karlheinz Stockhausen*, «Genesis», 4, 1993, pp. 69-85.

41 In un articolo di quegli anni, Stockhausen, parlando del concetto di spazializzazione, sottolinea le differenze tra le esperienze del passato e la musica contemporanea. Parlando di Berlioz egli afferma: «Le compositeur est à la recherche de la 'musique architecturale' et du 'drame en musique' [...] Il est évident que cette intégration de la répresentation spatiale dans une sorte d'opera symphonique est ce qui représente le moins de traits communs avec la situation actuelle» (il compositore è alla ricerca della 'musica architettonica' e del 'dramma in musica' [...] È chiaro che questa integrazione della rappresentazione spaziale in una sorta di opera sinfonica è quello che presenta meno tratti comuni con la situazione attuale). Cfr. Karlheinz Stockhausen,

L'idea di un pensiero teatrale legato alla concezione della scrittura vocale e al personaggio di Lei trova un momento di massima efficacia in quel vero 'colpo di teatro' che è il discorso chiarificatore all'inizio della *Stazione VI*. Infatti, dalle situazioni suggerite fino a quel punto attraverso parole isolate, fonemi e piccole frasi, si passa improvvisamente a un ragionamento chiaro, compiuto; da uno stato d'intuizione del contenuto alla sua spiegazione diretta; dall'astratto al concreto, dal sogno alla realtà. E questo 'colpo di teatro' rimanda al finale di *Traviata* di Giuseppe Verdi, quando Violetta – sul letto di morte – passa immediatamente dal canto al parlato, sul quale si chiude l'opera: si ha un effetto realistico, la morte di Violetta è proiettata nella realtà quotidiana dello spettatore, si annulla la distanza tra la scena e il pubblico, tra la finzione e la realtà. Un parallelo che continua se si considera che nella *Stazione VI* si compie la morte di tutte le donne-personaggio contenute nella figura teatrale di Lei; è la fine di queste donne ideali – vere o immaginarie – al contatto con la realtà di una società contemporanea devota al 'dio denaro'. Nel caso di Berio, questo effetto carica d'emozione – ma non di sentimentalismo – il momento della spiegazione d'impronta brechtiana. La sovrapposizione dei modelli teatrali di Brecht e di Verdi è solo in apparenza contraddittoria. Berio sottolinea con un effetto 'emozionante' l'elemento intellettualmente centrale dell'opera, ovvero il concetto di *passaggio*, ma non vuole assolutamente legare sentimentalmente il personaggio al pubblico come nell'opera di Verdi. Si resta d'accordo con Eco quando parla della volontà di non pacificare il pubblico con la storia, contrariamente a quanto accade nel teatro d'opera (e menziona appunto l'esempio di *Traviata*).[42] Ma ciò che non si deve sottovalutare è l'assenza di un rifiuto globale di riferimenti al teatro d'opera: il teatro musicale che Berio stava cercando in quegli anni passa attraverso un profondo rinnovamento, ma resta sempre lontano dall'idea di *tabula rasa* (come conferma anche la concezione armonica). La volontà di creare un'anti-opera', che era nei propositi creativi di *Passaggio*, rimane dunque principalmente a livello di poetica.

Il rapporto con l'opera e le esperienze di teatro musicale in senso lato merita ancora qualche riflessione. L'associazione dell'elemento caotico alla società, che tra l'altro si pretende «ordinata»,[43] sembra attribuire al pubblico la funzione di 'aggressore' del mondo della finzione: egli distrugge la parte di sogno che appartiene al teatro musicale, la parte che non arriva più a comprendere. La realtà, tutto ciò che nella casa chiusa di Irma resta-

Musik im Raum, «die Reihe», 5, 1957, pp. 59-73; trad. fr. *Musique dans l'espace*, in «Contrechamps», 4, 1988, pp. 78-100.

42 Cfr. Eco, *Introduzione a* Passaggio, p. 67.

43 Cfr. il testo del coro B nella *Stazione I*.

va fuori, invade la scena, la finzione e la musica. La rappresentazione musicale viene sacrificata all'altare della stessa società che gli ha dato vita tempo prima: al teatro in musica viene riconosciuta implicitamente la capacità di creare un sogno, di esprimere un'idea, un contenuto sociale (anche Violetta, in fondo, si sacrifica ai valori della moralità borghese dell'Ottocento). L'opposizione dialettica scena-sala coinvolge la questione del teatro musicale nel suo complesso (opera lirica compresa), attribuendo a quest'ultimo il ruolo di vittima: si tratta, in fondo, di un atto d'amore per questa forma d'espressione artistica.

Oltre all'aspetto estetico, è lecito ipotizzare che il proposito di Berio di creare un'anti-opera' sia legato anche alla coscienza di una forma di spettacolo che appartiene al passato, alla sua inattualità: Berio ha avuto occasione di affermare di non credere più «alla fabbricazione, oggi, di opere liriche, di storie da raccontare cantando»,[44] il che non vuol dire, come si è avuto modo di vedere, rifiuto della teatralità che era insita nell'opera lirica: 'anti-opera' non significa 'anti-teatralità'. Forma di teatro musicale attuale è quella che egli chiama «azione musicale»;[45] allora può essere utile ritornare brevemente sull'analisi compiuta partendo dagli schizzi. Come confermano gli elementi che si sono raccolti dall'analisi della voce di soprano, si può ipotizzare l'uso dello stesso materiale musicale in tutte le stazioni; un materiale che si presenta con un aspetto sempre differente. Appare evidente che questo materiale è legato al sistema generativo attorno al *re*, esattamente come nella parte strumentale; c'è una concezione unitaria del materiale della voce e degli strumenti, un'unità che sviluppa il principio della trasformazione continua degli stessi elementi in tutta la composizione.[46] Ma questa

44 *Eco in Ascolto. Intervista di Umberto Eco a Luciano Berio*, in *Berio*, a cura di Restagno, pp. 53-61: 54; già pubblicata in *Komponisten des 20. Jahrhunderts in der Paul Sacher Stiftung*, Basel, Fondazione Paul Sacher, 1986, pp. 329-334. Si fa notare come in tal senso Berio si allontani anche dal teatro di Brecht.

45 Ivi, pp. 54-55.

46 Lo stesso Berio afferma: «[...] veri e propri 'ritornelli' che affidati indipendentemente ai solisti e (nella *Stazione II*) al soprano, si troveranno continuamente sfasati e non verranno mai percepiti come ripetizioni elementari ma, piuttosto, come colorazioni continuamente cangianti di uno stesso materiale.» Cfr. Eco, *Introduzione a* Passaggio, p. 72. Si ricordino anche le frasi del coro B – «Let's hear again» alla fine della *Stazione II* e «kein Ende» alla fine della *Stazione III* – che possono essere interpretate come un riferimento al processo compositivo. Si ricordi anche che la partitura è dedicata a Darius Mihlaud e, come commenta Eco nel programma di sala: «Berio ha inteso dedicare quest'opera al Milhaud delle *Choéphores* e di *Mort d'un Tyran* [...]». Le *Choéphores* (1915) è una delle prime esperienze politonali di Milhaud dove ad ogni scena messa in musica applica delle 'variazioni armoniche' dello stesso materiale (vedere Giordano Ferrari, *Alle fonti della drammaturgia musicale del secolo XX. A proposito delle* Choéphores *di Darius Milhaud*, «Il Saggiatore musicale», 10/1, 2003, pp. 89-118).

trasformazione, risultato di una raffinata coordinazione di tante mutazioni (timbro, ritmo, armonia) non è forse il 'travestimento' del materiale stesso? Allora *Passaggio* non può essere anche la *messa in scena*, non solo di una voce, ma di un complesso processo musicale? Naturalmente questa *messa in scena* o 'travestimento' si concretizza attraverso il personaggio di Lei; di una Lei pensata musicalmente, linguisticamente e fisicamente in rapporto con lo spazio teatrale e la ritualità della rappresentazione. Come dire che nel 'travestirsi' l'azione musicale diventa teatro musicale: storie di un passaggio.

Abstract

This paper proposes an analysis of the scenic production *Passaggio* by Luciano Berio and Edoardo Sanguineti (Milan, 1963). This analysis elucidates the processes of transformations of harmonic, rhythmic and sonic materials, as well as the vocal conception, with the support of documents and sketches conserved at the Paul Sacher Fondation of Basel. This approach allows a new historical and aesthetic vision of *Passaggio*: always considered as a protest work about lyric opera establishment. *Passaggio* appears finally as the work in which Berio sets the foundations of his theatrical music vision.

Bibliografia

Berio Luciano, *Intervista sulla musica*, a cura di Rossana Dalmonte, Roma-Bari, Laterza, 1981.

Berio, a cura di Enzo Restagno, Torino, Edt, 1995.

Clouard Henri, *Préface*, in Lucrèce, *De la nature*, traduction, introduction et notes par H. Clouard, Paris, Flammarion, 1964.

Conversazione con Edoardo Sanguineti, in Sanguineti, *Per Musica*, pp. 9-24.

Decroupet Pascal – Ungeheuer Elena, *Son pur – bruit – médiations, matières, matériaux et formes dans* Gesange der Jünglinge *de Karlheinz Stockhausen*, «Genesis», 4, 1993, pp. 69-85.

Eco in Ascolto. Intervista di Umberto Eco a Luciano Berio, in *Berio*, a cura di Restagno, pp. 53-61 (già pubblicata in *Komponisten des 20. Jahrhunderts in der Paul Sacher Stiftung*, Basel, Fondazione Paul Sacher, 1986, pp. 329-334).

Eco Umberto, *Introduzione a* Passaggio, ora in *Berio*, a cura di Restagno, pp. 66-73.

Ferrari Giordano, *Les débuts du théâtre musical d'avant-garde en italie. Berio, Evangelisti, Maderna*, Paris, L'Harmattan, 2000.

Ferrari Giordano, *Alle fonti della drammaturgia musicale del secolo XX. A proposito delle* Choéphores *di Darius Milhaud*, «Il Saggiatore musicale», 10/1, 2003, pp. 89-118.

Ferrari Giordano, *Le théâtre musical comme critique de la société: «Passaggio» de Luciano Berio et Edoardo Sanguineti*, «Doce nota preliminares», 14, 2004-2005, pp. 120-138.
Genêt Jean, *Le balcon*, Paris, Marc Barbezat – L'Arbalète, 1962[3] (1ª ed. 1956).
Grotowski Jerzy, *Le nouveau testament du théâtre*, in *Vers un théâtre pauvre*, traduction française par Claude B. Levenson, Lausanne-La Cité, L'Âge d'homme, 1971, pp. 25-52; già pubblicata in Eugenio Barba, *Alla ricerca del teatro perduto. Una proposta dell'avanguardia polacca*, Padova, Marsilio, 1965, pp. 83-116 e in *Towards a poor theatre*, a cura di Jerzy Grotowsky, Holstebro, Odin Teatres Forlag, 1968, pp. 61-77.
Kafka Franz, *Lettere a Milena*, trad. it. a cura di Ervino Pocar, Milano, Mondadori, 1964.
Marcuse Herbert, *One-dimensional man*, Boston, Beacon, 1964; trad. it. di Luciano Gallino e Tilde Giani Gallino, *L'uomo a una dimensione*, Torino, Einaudi, 1967.
Osmond-Smith David, *Berio*, Oxford – New York, Oxford University Press, 1991.
Per conoscere Rosa Luxemburg, a cura di Lelio Basso, Milano, Mondadori, 1977.
Pustijanac Ingrid, *Ossevazioni analitiche su alcune questioni formali e di tecnica compositiva in* Passaggio *di Luciano Berio*, in atti provvisori della prima giornata di studi del progetto «Le théâtre musicale de Luciano Berio», Université de Paris 8 / DMCE / Centro Studi Luciano Berio / Fondazione Cini, www2.univ-paris8.fr/DMCE/page.php?page=9 (04.07.2011).
Sanguineti Edoardo, *La messa in scena della parola*, in *Berio*, a cura di Restagno, pp. 74-78.
Sanguineti Edoardo, *Per musica*, a cura di Luigi Pestalozza, Milano-Modena, Ricordi-Mucchi, 1993.
Stockhausen Karlheinz, *Musik im Raum*, «die Reihe», 5, 1957, pp. 59-73; trad. fr. *Musique dans l'espace*, in «Contrechamps», 4, 1988, pp. 78-100.
Stoianova Ivanka, *Luciano Berio*, «La Revue musicale», n. 375-377, 1985, pp. 245-246.
Vazzoler Franco, *La scena, il corpo, il travestimento. Conversazione con Edoardo Sanguineti*, in *Per Musica*, pp. 187-211.