Au-delà d'*Opera*, un autre théâtre : sur la dramaturgie de *A-Ronne*

Mila De Santis
Université de Florence

Sette anni intercorrono tra il primo approdo di *Opera* sulle scene (Santa Fe, 12 agosto 1970) e l'inizio della composizione del lavoro teatrale successivo, *La vera storia*, su cui verterà la terza giornata di questo ciclo di incontri. Sarebbe tuttavia un errore considerarli un intervallo, ossia un'interruzione nel processo di riflessione e nello stesso percorso compositivo di Berio, relativamente ai problemi della dramaturgia musicale. Da una parte infatti, come è già stato osservato, nessun altro lavoro scenico fu sottoposto al pari di *Opera* a un altrettanto profondo processo di ripensamento e di revisione in vista, prima, delle molte riprese ventilate all'indomani della prima americana, ma mai realizzate; poi, della effettiva riedizione fiorentina nell'ambito del Maggio Musicale 1977.¹ D'altra parte, una commissione da parte dello Holland Festival risalente al giugno 1970 strinse per alcuni anni Berio e l'amico Edoardo Sanguineti intorno a un nuovo progetto drammatico. Il titolo del lavoro (*Amores*) e il soggetto ("una specie di piccola enciclopedia dell'erotismo, da Platone a Sade") erano stati rapidamente individuati. Occorreva però configurarne la struttura e confrontarsi dunque con un problema di 'genere', sia pur inteso – com'è distintivo della poetica di Berio - in modo fluido, teso cioè a trasformare la monodimensionalità di una linea di confine nella polidimensionalità di un territorio da esplorare. Ben lo illustra la lettera inviata da Sanguineti l'8 novembre 1970, su cui già nella prima di queste sei giornate dedicate al teatro di Berio è stata richiamata l'attenzione:

prima di articolarla [l'enciclopedia] in forma come che sia 'operistica' (sia detto con pardon) per l'autore di *Opera*, ho bisogno di sapere se brami orientarti verso un 'Passaggio', un 'Esposizione' o un 'Laborintus' (se hai cioè in animo un'azione unitaria, sia pure episodicamente frantumata; un'evidenza coreutica, una gestualità caotica, un chediavolosoio); se non hai niente in testa (come mi par di capire) occorre al minimo che io lo sappia con certezza, ma con qualche limite, prima di concepire 13 o 27 personaggi, prima di mettere 4 cori a bocca chiusa e 317 danzatori più o meno osceni [...]²

Le testimonianze raccolte da Ute Bruederemann nella sua monografia sul teatro beriano, relative alla continua metamorfosi della concezione di *Amores* e alle difficoltà della sua fissazione e della sua trasformazione in spettacolo reale, ci parlano in particolare di una volontà di radicale

¹ Ute Bruederemann, *Das Musiktheater von Luciano Berio*, Frankfurt am Main et al., Peter Lang, 2007 pp. 109 e ss.

² La lettera, integralmente pubblicata da Bruederemann (ivi, p. 137), è stata citata da Angela Ida De Benedictis, nella prima parte (veneziana) di questo ciclo di incontri sul teatro di Berio

cambiamento nel rapporto spazio/azione/pubblico: questa volta si sarebbe trattato di utilizzare non un vero teatro, bensì uno spazio performativo diverso, una concatenazione di stanze nelle quali avrebbero dovuto aver luogo eventi simultanei e attraverso le quali sarebbe stato il pubblico a spostarsi e dunque a co-agire.³

Nuove commissioni consentirono tuttavia a Berio di muoversi anche lungo un binario parallelo di ricerca: un teatro musicale ‘altro’, privo cioè della concreta dimensione visiva, ma in qualche modo chiamato a ricrearla, a livello mentale, con mezzi esclusivamente sonori. Agli inizi degli anni Settanta su questo binario poteva convergere una pluralità di esperienze compositive pregresse, legate in particolare allo studio sulla voce (una vera e propria ‘drammaturgia della voce’ è ad esempio *Sequenza III*, 1965) e all’uso del mezzo radiofonico: dalle più lontane sonorizzazioni di drammi radiofonici per la RAI, a partire dall’adattamento del *Trifoglio fiorito* di Rafael Alberti realizzato alla fine del 1953, ai veri e propri documentari sonori per e con lo Studio di fonologia di Milano,⁴ alle ricerche sulla voce ancora attraverso processi tipici del lavoro condotto in uno studio radiofonico, quali la registrazione, la manipolazione dei dati sonori e il montaggio (*Thema. Omaggio a Joyce*, 1958 e *Visage*, 1961)⁵. Se è vero che interesse primario di Berio nello Studio di Fonologia era stata la possibilità di condurre delle sperimentazioni potendo contare su risorse tecniche e competenze professionali altrimenti al tempo irraggiungibili, fu subito chiaro allo stesso Berio che tra i compiti dello Studio doveva esserci la creazione di “speciali trasmissioni drammatiche e *documentarie* volte ad attuare *un’espressione radiofonica*”, così come la raccolta di “brani di *commento sonoro* di diverse durate, *catalogati* secondo *situazioni e categorie psicologiche standard* specialmente adatti per lavori comuni di sonorizzazione”,⁶ ma soprattutto il fatto che la radio si sarebbe configurata come “nuovo palcoscenico della comunicazione sonora”.⁷

Sullo sfondo del mio contributo resteranno le musiche per l’adattamento del *Malato immaginario* di Molière curato da Vittorio Sermonti, con le quali Berio si riaccostava nel 1973 agli

³ Bruedermann, *Das Musiktheater* cit., p. 135-143.

⁴ Si rimanda all’ampia trattazione di Angela Ida De Benedictis, *Radiodramma e arte radiofonica. Storia e funzione della musica per la radio in Italia*, Torino, Edt, 2004, in particolare pp. 15, 56-60, 96-150, 185 e ss.

⁵ Per approfondimenti su questo aspetto si rinvia a Richard Causton, “*Visage*” di Berio e il teatro della musica elettroacustica, “*Dissonance*”, 61, 1999, pp. 30-36; Agostino Di Scipio, *Da un’esperienza in ascolto di Phoné e Logos. Testo suono e struttura in “Thema (Omaggio a Joyce)” di Berio*, “*Il Saggiatore musicale*”, VII, 2, 2000, pp. 325-359; Angela Ida De Benedictis, *Riflessi del suono elettronico: sinergie e interazioni nell’orizzonte compositivo di Luciano Berio*, in *Luciano Berio. Nuove prospettive / New perspectives*, atti del Convegno internazionale (Siena, Accademia Musicale Chigiana, 28-31 ottobre 2008) a cura della stessa, Firenze, Olschki, 2012, pp. 293-336.

⁶ Luciano Berio, *Progetto per la costituzione di un “Centro Sperimentale di Ricerche Radiofoniche”*, cit. da Angela Ida De Benedictis, *Gli esordi dello studio di fonologia musicale: “Il risultato di un incontro tra la musica e la possibilità dei nuovi mezzi”*, in *Lo studio di fonologia. Un diario musicale 1954-1983*, a cura di Maria Maddalena Novati, San Giuliano Milanese (Mi), Universal Music, 2009, pp. 7-23: 19. Il corsivo è mio.

⁷ Alvise Vidolin, *La scuola di fonologia*, in *Lo studio di fonologia* cit., p. 25. Sull’argomento utile il ricorso a *Nuova musica alla radio: esperienze allo Studio di fonologia della Rai di Milano, 1954-1959*, a cura di Angela Ida De Benedictis e Veniero Rizzardi, Roma, Rai-Eri/Cidim, 2000.

studi radiofonici italiani dopo oltre dieci anni di lontananza (nel 1963 aveva realizzato infatti il nastro magnetico per *Esposizione*)⁸ e che avrebbero fruttato, una volta rese autonome rispetto all'originaria destinazione, una vera e propria opera radiofonica, il fortunato *Diario immaginario*, vincitore del Premio Italia nel 1975.⁹

Absolutamente centrale nell'esperienza compositiva di Berio fu però un altro lavoro radiofonico, *A-Ronne*, commissionato nel 1973 dalla Katholieke Radio Omroep, radio pubblica olandese (d'ora innanzi KRO), e realizzato negli studi di Hilversum tra il 22 maggio e il 16 giugno 1974.¹⁰

Per l'inizio dei rapporti di Berio con la KRO occorre indietreggiare di un anno. Nel 1972, infatti, in occasione dell'ampia retrospettiva su Berio messa in cartellone dal già ricordato Holland Festival, la radio olandese aveva programmato la trasmissione di molti concerti. Occorreva tuttavia introdurre quel ciclo di trasmissioni con una qualche forma di presentazione, dal momento che gli ascoltatori – così almeno era dato supporre – non avevano sufficiente familiarità con le composizioni non sceniche di Berio né, più in generale, con la musica contemporanea. Frans van Rossum, allora direttore di produzione, pensò così di chiedere a Berio un'autopresentazione, uno "special radio show" che ne illustrasse gusti e idiosincrasie. Così nel ricordo dello stesso van Rossum:

It should be on tape and use the simple means that most radio programs use: LPs and voices, audio tapes, recording and editing equipment. No interviews. I asked Luciano to be entertaining; to host his personal show about music. I specified that he should not present any of his own music or even talk about it. For this "Berio Show" I offered him 4 hours non stop from 20.00 until midnight, only interrupted by one newscast (mandatory on public radio). I told him that I was, in fact, curious to experience how a composer (to me "a sound sculptor of time") would "compose" four hours of radio time with quite common radio means.¹¹

Berio preparò una scaletta, scrisse alcuni dialoghi da far interpretare ad attori professionisti, stilò una lista di ascolti. In tre giorni, di otto ore lavorative ciascuno, fu confezionato un programma analogo a quel *C'è musica e musica* da poco prodotto per la televisione italiana con la cura di Vittoria Ottolenghi e la regia di Gianfranco Mingozzi (1972), di cui ricalcò peraltro anche il titolo

⁸ È forse utile precisare che si parla qui di distacco dagli studi radiofonici in senso stretto, non dalla RAI, per la quale Berio aveva registrato nel 1972 la serie di trasmissioni televisive *C'è musica e musica* (si veda oltre, nota 11).

⁹ Cfr. De Benedictis, *Radiodramma* cit, p.111. Di *Diario immaginario* è ora disponibile la versione originale, pubblicata nel cofanetto *L'immaginazione in ascolto. Il Prix Italia e la sperimentazione radiofonica*, a cura di Angela Ida De Benedictis e Maria Maddalena Novati, Roma, Rai-Trade/Die Schachtel, 2012.

¹⁰ Di *A-Ronne* sono in cantiere la ricostruzione genetica e l'edizione del testo critico ad opera di chi vi parla e di Angela Ida De Benedictis, che desidero ringraziare per l'ampio supporto fornitomi in questa occasione.

¹¹ Frans van Rossum a Mila De Santis, messaggio e.mail in data 5 settembre 2011. Con il permesso dell'autore.

(*Muziek en muziek is twee*).¹² Un ritardo nei tempi previsti dalla tabella di marcia della registrazione si sarebbe rivelato particolarmente fecondo di sviluppi futuri. I tempi di produzione si erano infatti dilatati oltre misura: a sei ore dalla trasmissione, con sole quattro ore di agibilità di studio disponibili, restava da registrare ancora un'ora e mezza di programma. Quest'ultima parte fu dunque realizzata come se si fosse in presa diretta: Berio si sottopose a un estenuante *tour de force* che consisteva nel muoversi continuamente dallo studio dei tecnici, per reperire gli estratti musicali da mettere in onda, e la cabina di registrazione adiacente, ove lui stesso li commentava in inglese e praticamente a braccio, e viceversa. Ricorda infine van Rossum:

Crucial: at one point during this associative improvisation, an exasperated Luciano said to me: "This is the worst example of 'automatic writing' like those damned Surrealists did". He was certainly not happy with the outcome of those final one and a half hour. Early 1973 my colleague of the Drama Department and I decided to commission Luciano a 'sweet revenge': a work specifically for Radio, using only voices as in a Beckett radio play, and in one way or the other it should be his alternative to those damned Surrealists and their automatic writing tricks. The work should last about 30 minutes. Luciano liked the idea and his first request was that KRO radio commission an original text from Sanguineti. Which we did.¹³

Il testo originale che Sanguineti approntò per Berio (lo si può leggere in calce a questo intervento) non fu certamente quello di un radiodramma 'alla Beckett'. Si trattò piuttosto di una particolare 'esposizione', di un catalogo di citazioni, da fonti diverse e in lingue diverse (dal Vangelo di Giovanni, in più lingue e nella riscrittura di Goethe nel *Faust*, a Eliot, da Dante a Marx, da Barthes allo stesso Beckett), montate secondo un accuratissimo studio fonosemantico, con le quali si perlustravano i concetti di principio – mezzo – fine. Ma quale il ruolo di questo testo nell'economia della composizione?

Come è noto, il complemento del titolo individuato da Berio per *A-Ronne* sarebbe stato "documentario radiofonico per cinque attori su una poesia di Edoardo Sanguineti"¹⁴. La definizione – scelta con quella scrupolosa attenzione che caratterizza gran parte della produzione drammatico-musicale delle avanguardie novecentesche¹⁵ - ne mette indubbiamente in luce il motore principale: l'esplorazione e l'investigazione del testo di Sanguineti effettuate con le tecniche della composizione musicale, sfruttando le possibilità espressive di un *ensemble* di voci eterogenee e i mezzi di uno studio di registrazione. Nei numerosissimi scritti che Berio dedicò a quest'opera - e

¹² Trasmesso il 14 giugno 1972, il programma sembra oggi definitivamente perduto, a causa della cancellazione dei nastri avvenuta nel corso degli anni Ottanta. Di *C'è musica e musica*, invece, grazie all'accordo Rai-Trade-Feltrinelli, è prevista per il 2013 la riedizione integrale, nella collana *Real Cinema*.

¹³ Frans van Rossum a Mila De Santis, messaggio e.mail in data 5 settembre 2011. Con il permesso dell'autore.

¹⁴ Si veda oltre, a testo, la descrizione delle fonti.

¹⁵ Rimando per questo aspetto al mio *Opera o altro. Sul complemento del titolo nella drammaturgia musicale italiana del Novecento*, in *Drammaturgie musicali del Novecento. Teorie e testi*, atti del Convegno internazionale di studi (Centro studi musicali Ferruccio Busoni di Empoli, 14-16 ottobre 2004), a cura di Marco Vincenzi, Lucca, Lim, 2008, pp. 43-103.

che, confezionati per un'occasione determinata o rimasti invece allo stadio di appunto privato, testimoniano dell'importanza nodale che l'autore le riconobbe nel proprio percorso di ricerca - troviamo però anche altre approssimazioni a una definizione. Particolarmente significativo, a questo proposito, mi sembra il seguente passaggio tratto da una presentazione di *A-Ronne* in occasione di una ripresa fiorentina dell'opera nella versione a 5 voci. L'originalità e la novità inducono Berio a una definizione per via negativa:

[*A-Ronne*] è un oggetto un po' strano, non classificabile – ed è per questo che ci ritorno spesso. A-R. è un progetto che ho portato e porto con me da molto tempo e che – con altre forme e altri mezzi – forse continuerò a portare sempre con me. Il progetto, cioè, di investigare musicalmente, di tradurre, di illustrare e rappresentare musicalmente un breve testo, posto che sia dotato di un certo spessore semantico. [...] A-R. non è una composizione music[ale] in senso stretto, non è teatro, non è una lettura di poesia [...] Non è un pezzo di musica perché non c'è musica vera e propria ma c'è però una organizzazione musicale, non è teatro vero e proprio perché si presta a infinite concezioni (è casomai teatro per orecchie che vagamente può far pensare ai madrigali rappr.[esentativi]), non è proprio una lettura di poesia perché la poesia di ES, in AR., viene trasformata concretamente in un'altra cosa.¹⁶

In realtà *A-Ronne* partecipa per singoli aspetti di tutte le nature elencate da Berio, ma non vi si identifica mai, piuttosto le trascende. Quanto a quella teatrale, reiteratamente Berio autorizzò a riconoscere “un qualche tenue legame coi madrigali rappresentativi, cioè col teatro degli orecchi (della mente, diremmo oggi) del tardo Cinquecento”.¹⁷ Alla concezione di *A-Ronne* è in effetti sotteso anche un pensiero drammaturgico. Ma – inquadrandolo in un contesto radiofonico - non lo si dovrà intendere nel senso più tradizionale di commento sonoro a una storia narrata o drammatizzata; e neppure in quello più sperimentale di storia narrata o agita attraverso o anche attraverso la componente sonora. Si trattò piuttosto di far agire un catalogo di “situazioni e categorie psicologiche” e renderlo generatore di ‘comportamenti vocali’ con cui dare nuovo senso al denso testo poetico di Sanguineti; di comporre e legare tra loro ‘scene’ immaginarie – alcune semplici, altre decisamente molto complesse – usando come materiali di base suoni prodotti esclusivamente dalla voce umana e in particolare quei ‘comportamenti vocali’ studiamente applicati al testo di Sanguineti, e utilizzando gli spazi, le risorse e le tecniche ‘elementari’ offerti da uno studio radiofonico: i microfoni, i filtri, l'amplificazione, il riverbero, la registrazione, la possibilità di rallentare o velocizzare, il missaggio, il montaggio.¹⁸ Ribadisce Berio, in un altro appunto:

¹⁶ Luciano Berio, «Textmanuskripte», [*A-Ronne*], Paul Sacher Stiftung, SLB (d'ora innanzi PSS), foglio ms (penna blu), 2 ff. (trascrizione di A.I. De Benedictis). Presentazione di *A-Ronne* nella versione per cinque voci al Musicus Concentus di Firenze.

¹⁷ Luciano Berio, *La voce e la traccia*, in *Musica senza aggettivi. Studi per Fedele d'Amico*, a c. di Agostino Ziino, Firenze, Olschki, 1991; quindi come *A-Ronne*, in *Berio*, a c. di Enzo Restagno, Torino, Edt, 1995, pp. 98-106: 99 (trascrizione e revisione di una conferenza tenuta nel 1983 alla Sala Vanni di Firenze per il ciclo di manifestazioni ‘Fonè’).

tutto quello che si sente ha un potenziale musicale, come tutto quello che si vede ha un potenziale pittorico e *tutto quello che si esibisce come comportamento ha un p[otenziale] teatrale, drammaturgico*, così come ogni aspetto del linguaggio ha un potenziale di poesia.¹⁹

Di un siffatto pensiero drammaturgico si è inteso qui illuminare lo sviluppo, almeno per alcuni aspetti e per quanto consentito dalle ricerche fin qui condotte.

Il primo nucleo progettuale si nasconde dietro due lettere, già note, scritte tra il settembre e l'ottobre 1973 da un divertito Sanguineti nella parte del produttore di mercanzia verbale al servizio del cliente (Berio) che gliene ha fatto richiesta.²⁰ Nella prima, datata 28 settembre, si legge tra l'altro:

[...[l'idea c'è, e sarà Nostra cura risolverla in voci, urlamenti, rumori, vocalizzi e similia, degni della Sua Arte, proporzionati al Suo Ingegno, atti alla Sua Ispirazione, per la portata di 30 righe massime dattiloscritte. In attesa delle da di Lei preannunziate ulteriori ordinazioni, Ci preghiamo ecc. ecc. [...].

Più eloquente ai nostri fini la seconda, del 21 ottobre, con cui Sanguineti inviava finalmente il suo testo all'amico e dalla quale estraiamo il passaggio finale:

il testo parmi corrisponda alle Sue esigenze, di ogni possibile pluralità di intonazione, non avendo che due fini: scandire la pura transizione temporale (principio-mezzo-fine) implicando con scivolamenti i tre momenti l'uno nell'altro: renderla capace di metamorfosarsi 'psicologicamente' in forza del trattamento e della intonazione: mettere in causa, con il massimo di astrazione, anche il massimo di corporeità (così a livello fonico, come a livello concettuale): è urlabile, balbettabile, dialogabile, sparpagliabile, liturgizzabile, litigabile, caricaturabile, disperabile, nobilitabile, casermabile, confessionabile, rissabile, fumettabile, bofonchiabile, interrogabile, frantumabile: che sono, se non vado errato, le 16 condizioni da Lei poste a suo tempo: + 1, che è probabilmente anche musicabile-cantabile-parlabile [...]²¹

Berio gli aveva dunque chiesto un testo relativamente breve, che si prestasse a essere smembrato e pronunciato secondo un'ampia casistica di inflessioni espressive diverse. Certamente non dedurremo dall'esattezza del riferimento numerico di Sanguineti – “le sedici condizioni” – l'esistenza di una lista già chiusa di situazioni topiche, né tanto meno di una ‘sceneggiatura’ già definita, neppure *in mente auctoris*. E tuttavia che Berio pensasse a una composizione di comportamenti vocali in grado di suggerire situazioni e in alcuni casi vere e proprie ‘scene’ emerge

¹⁸ Il diario di produzione di *A-Ronne*, sul quale torneremo, consente di affermare che Berio non si limitò – come amava ricordare - a registrare e a montare i pezzi registrati, ma ricorse, sia pur molto sporadicamente, all'amplificazione delle voci, agli effetti di eco, ai filtri, al rallentamento e alla velocizzazione nello scorrimento di nastri.

¹⁹ Luciano Berio, «Textmanuskripte», PSS, 1 foglio a quadretti ripiegato con appunti a penna blu (Incipit: “Il lungo cammino musicale”) [Appunti per una presentazione di A-RONNE]. Il corsivo è mio.

²⁰ Più volte, in seguito, Berio e Sanguineti avrebbero ricordato in modo sostanzialmente coincidente i termini del loro accordo: lo scrittore – per citarne solo l'ultima testimonianza - avrebbe dovuto fornire al compositore “un testo non molto lungo, dal contenuto tale che possa non essere caratterizzato in un'unica direzione, ma anzi detto da voci”. Ci sarebbero stati infatti cinque attori “e questi attori devono poter leggere, rileggere frantumando” (Edoardo Sanguineti, *Quattro passaggi con Luciano*, in *Luciano Berio. Nuove prospettive* cit., pp. 49-60: 57).

²¹ Entrambe le lettere sono riportate in Claudia Di Luzio, *Sanguineti e Berio. Suono – voce – gesto*, “Poetiche. Rivista di letteratura”, VIII, 3 2006, pp. 529-548.

con chiarezza proprio da alcuni di quegli aggettivi conati ex novo, presumibilmente da Sanguineti stesso: “liturgizzabile”, “confessionabile”, “casermabile” ecc. E lo confermano, anche se in modo tutt’altro che omogeneo, i testimoni manoscritti oggi conservati presso la Paul Sacher Stiftung. Prima di procedere alla loro disamina, in ogni caso, sarà bene descrivere sommariamente le modalità di lavoro nello studio olandese, per cui mi avvalgo ancora una volta dei ricordi di van Rossum.

Oltre a quattro settimane piene di agibilità dello studio,²² Berio aveva chiesto di poter disporre di cinque attori, tre uomini e due donne, con caratteristiche vocali diverse, non dotati di preparazione musicale specifica e tuttavia possibilmente capaci di intonare facili melodie. In una prima fase egli lavorò esclusivamente con le voci: agli attori – presi singolarmente o a gruppi – chiedeva di pronunciare porzioni del testo di Sanguineti con determinate inflessioni espressive, oppure di riprodurre suoni di strumenti, versi di animali, rumori della natura, rumori meccanici. Tali interpretazioni venivano via via registrate e catalogate.

[...] he worked with the actors like a director: "now say this line as if you are in love, now say it as if you are in a confessional, now say it as if you are angry with your partner, now as if you are quoting from a scholarly book, as if you are reacting to disastrous news, as if you've lost your voice, as if you're in tears... etc." He gave them often tempo instructions "fast, slow, andante," etc. In fact, he really patiently "milked" them for as many vocal variations and shades as he could get from them.²³

A partire dal 26 maggio ebbe inizio il lavoro di editing, che procedette parallelamente a ulteriori registrazioni delle voci.

The editing was done in bits and pieces. Sometimes Luciano edited some materials right after the recording session and even combined a few seconds on various tracks, so that he would remember his ideas when he edited larger sections. All in all, the work developed gradually. Earlier ideas and recorded sections could be discarded if he suddenly was surprised by something (an emotion, an effect, a timing) that an actor achieved. This could change the course of the work.²⁴

In altre parole, i risultati delle registrazioni, dei messaggi e del montaggio, così come gli stimoli e i suggerimenti provenienti dagli stessi attori, influirono sul configurarsi dell’opera complessiva, secondo un procedimento genericamente riconducibile a quanto avviene di norma nella genesi delle opere elettroniche. Ma come, nello specifico? Di quali documenti possiamo

²² Si veda il dettagliatissimo programma trasmesso da Rossum a Berio con la lettera del 29 marzo 1974, secondo il quale i lavori avrebbero dovuto avere inizio il 19 maggio e termine il 24 giugno (la leggo in Renata Scognamiglio, *A-Ronne di Luciano Berio. Genesi radiofonica e proiezioni concertistiche*, tesi di Laurea in Musicologia e Storia della Musica, Università degli Studi La Sapienza di Roma, a.a. 2010-2011, pp. 97-97. Ringrazio sentitamente l’autrice per avermi messo a disposizione la sua ricerca).

²³ Frans van Rossum a Mila De Santis, messaggio e.mail in data 5 settembre 2011. Con il permesso dell’autore.

²⁴ *Ibid.*

disporre oggi per ricostruire la genesi dell'opera, quali le loro funzioni e la loro collocazione sull'asse diacronico?

Concepito e realizzato come lavoro radiofonico, affidato una volta per sempre al supporto magnetico in quanto esito di un determinato processo di registrazioni e montaggio, *A-Ronne* fu dunque originariamente destinato a essere ascoltato e riascoltato, non a essere eseguito. Ben presto tuttavia Berio lo ripensò come lavoro eseguibile e ne stese una partitura con valore performativo (UE 19329, © 1975), per poi approdare a una radicale riscrittura per otto cantanti (UE 31679, ©1975). Neppure la partitura a stampa della prima versione a cinque voci, in ogni caso, si configurò come meccanica trascrizione dal nastro, da cui anzi si differenzia in più punti. Più utili per comprendere lo strutturarsi di una drammaturgia di *A-Ronne* – anche se non tutti di facile collocazione sull'asse diacronico - risulteranno dunque alcuni dei testimoni manoscritti superstiti, di cui si fornisce ora una sintetica descrizione (La numerazione corrisponde a quella con cui sono attualmente conservati presso la Paul Sacher Stiftung, ma preferisco presentarli qui in ordine cronologico di stesura).²⁵

1) PSS 4 = Quaderno manoscritto (ora fogli sciolti).

Diario tenuto da Josien Augustijn, segretaria di produzione, dal 22 maggio al 16 giugno 1974

Augustijn descrive accuratamente le diverse fasi della lavorazione a partire dal primo incontro con i tecnici e con i cinque attori (Ileana Melita, Nelly Frijda, Henk Reyn, Hans Veerman, Hans Karsenbarg), annotando tutte le richieste di Berio e le reazioni degli interpreti. Oltre al numero di nastro di volta in volta impiegato, ai tempi di registrazione e alla porzione di testo di Sanguineti utilizzata, il quaderno reca molto spesso un'ulteriore numerazione cui prove e registrazioni devono essere ricondotte. Tale numerazione si riferisce con tutta evidenza a 'episodi' (o 'scene') e, sia pure con alcune lacune (mancano riferimenti espliciti ai nn. 8, 11, 12, 15) raggiunge il 18. Se ne desume che Berio avesse un suo schema preliminare di massima, al momento non pervenutoci, articolato appunto in 18 numeri (o 'scene').

2) PSS 1 = Quaderno autografo, pp. 95 (ora fogli sciolti)

²⁵ Non si inserisce nell'elenco un piccolo fascicolo di abbozzi autografi di musica, conservato presso la PSS con numerazione 2.

Stesso tipo di supporto di PSS4, utilizzato da Berio per una sorta di ‘partitura-copione’: alle diverse voci degli attori, disposte in partitura, corrispondono le diverse stringhe di testo da pronunciare; oltre ad alcuni inserti di musica autografa su carta pentagrammata incollati, vi risultano aggiunte indicazioni di espressione, alcune indicazioni di ‘suoni di sfondo’, indicazioni relative all’uso dei microfoni. Tale partitura-copione è evidentemente incompiuta e non completamente definita all’interno dei singoli numeri. Contempla un Prologo e 19 numeri (o ‘scene’), alcuni con titolo, altri senza, secondo la seguente successione:²⁶

Prologue (p. 1/[2]) A

I “Living room” (p. 2([4]) A

II Hitler + his people (p.3/[6]) A

III The dying man [sic] and his love (p. 6/[11]) *N.b.: indicazione iniziale: “mechanical sounds”; finale, p. [13]: “rumori”*

IV “as if something serious happened” (p. 7) B “+ rain”. *Nota: “to amplify”*

V “three praying monks” (p. 8/[17]) C

VI “confession” (p. 11/[24]) A

VII [Senza titolo]. (p. 13/[30]) A B C. *N.b.: Solo testo della linea ‘contrabbassistica’ maschile, qui assegnata a HV (mentre in PSS3 alla voce 4)*

VIII “despair” p. 15/[35] B

IX [Senza titolo] p. 16/[36] C *Nota Incollato sulla parte di Henk rigo musicale con la “canzone”. Un* rimanda a una nota in calce: “comt vrienden in den ronde”.*

X “Interrogation” p. 17/[37] C. *Scena militare a due: un capitano e un soldato; indicate ‘in campo aperto’ onomatopoeie “bark”. A p. 18/[40] nuovo rigo musicale nella parte di Henk, ma con il solo incipit della canzone. Vuoto a p. [41]*

XIa “Duel” p. 19/[42] B. *N.b.: Indicazione fuori campo sulla prima pagina: “chorus”↓ (on “end[])*

XIb [Senza titolo] p. 22/[50] C12 *N.b.: indicazione “ette conne ronne improvising a duel”*

XII “love scene” p. 23/[51] B

XIII [Senza titolo] C *[effetto artificioso–meccanico di taglio del testo letto da una attore intromissione di un altro. Finisce con l’integrazione delle lettere tra HV e HK: in my end is my music + indicazione “4 part chorus” (sarà den-den)]*

XIV [Senza titolo] p. 27 bis/[63]. *[Senza indicazione della porzione di testo ABC]. [Solo testo di HV per basso che accompagnerà lezione di canto] A p. 28/[64], inserzione di canzone per Ileana (in Do- [Sarà in Mi- J]); combattimento tra le parole ette conne ronne*

XV [Senza titolo] p. 29 bis/[67]. *[Senza indicazione di porzione di testo]*

XVI [Senza titolo] p. 30 bis /[69] B+C *Stuttering scene: testi letti in modo inverso dai due attori HK e HV. = UE fine n. 10 p. 12*

XVII [Senza titolo] p. 32/[73] C *Tutto il testo C affidato al solo HV. A p. 32/[73] segni relativi all’uso del microfono(?). A p. 33: “ette conne ronne”.*

XVIII “Interrogation” p. 34/[78] C *N.b.: Incollato sulla parte di HV rigo musicale con altra “canzone”, stesso testo: “l’uomo ha un centro...” Nota a matita: “cambia [accanto, staccato] ? [poi ancora due piccoli segni incomprensibili, quindi] sprech gesang “ubriaco” [altro segnetto]*

XIX p. 35bis/[83] *Senza titolo*

È di immediata evidenza il fatto che la suddivisione in ‘scene’ di questa partitura-copione non coincide con l’originario schema di lavoro sotteso alla testimonianza di PSS4 e testimonia di uno

²⁶ Con A B e C si indicano sul quaderno le tre parti in cui è suddiviso il testo di Sanguineti. La doppia paginazione rende testimonianza sia della numerazione di pagina originale, sia del riferimento alla pagina effettiva del quaderno, secondo la numerazione apposta in PSS. In corsivo le mie annotazioni.

stato dei lavori più avanzato. In altre parole: se è al momento questo, PSS1, il più antico documento autografo 'in partitura' che ci sia pervenuto, esso fu redatto a produzione già inoltrata. Lo provano, se non altre, le seguenti considerazioni:

- a) In PSS1 le parti risultano precisamente assegnate ai singoli attori. Sappiamo dal diario di Augustijn che Berio li mise invece ripetutamente alla prova, prima di decidere chi dovesse interpretare cosa;
- b) le correzioni relative al testo da pronunciare, segnalate in PSS4, sono recepite in PSS1 (Ad es., relativamente alla "military scene" del n. 10: in PSS4 Augusteijn annota che – su indicazione di Berio - Hans Veerman deve recitare il suo testo come se fosse un Capitano che interroga e Hans Karsenberg un Soldato insicuro che risponde. Un'aggiunta successiva attribuisce entrambe le porzioni di testo "in my end" e "run!", inizialmente ripartite tra Soldato e Capitano, al solo Hans Veerman e questa nuova distribuzione del testo è accolta in PSS1);
- c) PSS1 comincia con un Prologo, privo di numerazione: le prime parole del testo di Sanguineti sono pronunciate da due voci maschili con l'intonazione rispettivamente di chi sta cercando qualcuno che poi finalmente trova e di chi invece, nascosto, sfida l'altro a trovarlo. Sarà questa in effetti la 'scena' con cui si apre *A-Ronne*, nonché la n. 1 della partitura a stampa. Nel diario di Augustijn, però, con n. 1 – che è in effetti la prima 'scena' ad essere provata dagli attori - si indica sempre quella del "living room". Non solo: la paternità dell'idea del Prologo, di cui il diario fa menzione solo a partire dal 31 maggio, deve attribuirsi a uno dei suoi interpreti, Hans Veerman.²⁷

3) PSS 3 = LUCIANO BERIO / A-RONNE (1974) / Documentario radiofonico con cinque attori / soli – su un poema di Edoardo Sanguineti / UNIVERSAL EDITION

La presenza di un vero e proprio frontespizio e la stessa precisa titolazione delle scene lasciano pensare a una prima stesura, lasciata incompiuta oppure pervenutaci incompleta, di una vera e propria partitura: se non già quella a destinazione performativa, potrebbe trattarsi di una 'partitura

²⁷ Da PSS4, p. 68: "Hans Veerman has created a scene himself with the first words from text A. Character of scene: like playing hide and seek, one searching and calling, the other answering softly as if he said ha ha ha he can not find me. The one that calls in the searching way first has some distance to the microphone, but comes nearer and nearer."

d'ascolto', destinata ad accompagnare il deposito del nastro presso Universal. Difficile attualmente stabilire il momento della redazione di questo documento, che presenta la seguente articolazione:

- I. "Avanti"
- II. "über ALLE"
- III. "ORALE"
- IV. "ASPERSORIUM"
- V. "ARIA I"
- VI. "L'HOMME DÉSARMÉ"
- VII. "RECIT"
- VIII. STRIP
- IX. DUO

Si è provato quindi a mettere a fronte queste testimonianze, inclusa la partitura a stampa, focalizzando il confronto sull'articolazione in 'scene'. L'operazione, sia detto subito, si è rivelata tutt'altro che agevole e per certi aspetti anche azzardata, non foss'altro che per l'evidente incompletezza di alcune testimonianze e per la natura affatto diversa dei testimoni (il diario della segretaria; una partitura-copione utilizzata ancora, forse, come materiale di lavoro per la produzione radiofonica; una prima stesura di partitura; la versione definitiva di una partitura redatta sicuramente *ex post* e non come mera trascrizione dal nastro registrato).

Nella tavola sinottica riportata qui di seguito a partire dalla partitura-copione autografa nella prima colonna, sono collocate sulla medesima riga le 'scene' di contenuto drammatico identico, ciascuna con la numerazione e l'eventuale titolo che ciascun testimone le assegna.

PSS1 (partitura-copione)	PSS3 (1° stesura part.)	PSS4 (diario)	UE 19329 (part. stampa a 5)
Prologue	I Avanti	(I)^	I
I Living room	I	I	II
II Hitler + his people	II Uber alle	II	II
III dying man + his love	III Orale	III	III
IV something serious...	IV Aspensorium	IV	IV
V three praying monks	IV	V	IV*
VI confession	IV	VI	IV
VII [senza titolo]	[V]		V
VIII despair	V Aria I		V
IX [senza titolo]	VI L'homme désarmé		VI
X Interrogation	VI	X**	VI
XIa Duel	VII Recit	VII e VIIbis	VI
XIb [duel]	VIII Strip	XIV?	VII
XII love scene	IX Duo	XVI	VIII
XIII [senza titolo]	-	XIII	IX

XIV	[senza titolo]	-	XIV?	IX –X
XV	[senza titolo]	-		X**
XVI		-	XVI	[fine X]
-		-	XVII	-
XVII	[senza titolo]	-	IX	XI
XVIII	Interrogation	-	X**	VII
XIX	[senza titolo]	-		-
			XVIII	XII

Due considerazioni di carattere generale sono al momento possibili.

1) A parte l’inserzione del Prologo, l’ordine delle prime ‘scene’ non subisce sostanziali alterazioni durante il lavoro in studio e nella stesura delle partiture sul supporto cartaceo: si tratta di quadri abbastanza semplici e Berio doveva averne ben chiara fin da subito la successione. Viceversa, decisamente più tormentato appare l’assestarsi dell’opera a partire dalla sua seconda metà abbondante, come dimostra il divario netto tra la numerazione indicata dal diario e quella delle partiture: ciò che si spiegherà con la crescente complessità sia delle scene stesse, intese come composizioni di situazioni e comportamenti vocali, sia dell’architettura generale del lavoro, entrambe definibili e definite di fatto solo *ex post*, sulla base dei risultati delle varie fasi della registrazione e del montaggio.²⁸

2) La necessità di circoscrivere le scene appare così, anch’essa, funzionale alla produzione, alla ‘creazione di materiali’, mentre il risultato finale tende piuttosto alla loro integrazione, alla composizione in architetture più ampie e stratificate. Può essere significativa in questo senso la rinuncia a qualunque titolazione per i soli 12 numeri di cui si compone la partitura a stampa della versione a cinque voci; o il fatto che, nella versione per otto cantanti, la partitura non presenterà addirittura più alcuna apparente suddivisione.

“The order of scenes is changed until the end” ci dice Augustijn nel suo diario: dove con “scenes” non intenderemo più vere e proprie ‘scene’ nel senso lato di ‘episodi’, ma i singoli tasselli situazionali, i singoli spezzoni (frutto di registrazione e missaggio) che solo nella composizione finale trovano la loro precisa collocazione. Non a caso, l’ultimo dettagliato elenco registrato sul quaderno, quello che accoglie l’ultima volontà di Berio, consta di ben 43 numeri effettivi (44 in origine, ma il n. 8 appare cassato a penna; si noterà, in corrispondenza dell’ultimo numero di questo elenco, il perdurante riferimento a una suddivisione in 18 ‘scene’).²⁹

1 introduzione Hans-Henk

²⁸ Per il mutamento di ordine dei singoli pezzi in fase di montaggio di *A-Ronne* si veda PSS4, a partire da p. 88.

²⁹ Si fornisce qui una trascrizione ‘d’uso’, parzialmente tradotta in italiano, che mi riservo di verificare sull’originale e di pubblicare diplomaticamente nella versione definitiva di questo contributo.

- 2 Livingroom
- 3 hitler
- 4 uomo malato e donna che conforta, rumori meccanici
- 5 rumori meccanici, motocicletta, pioggia, scena di strada angosciosa
- 6 come il numero 5 con frammenti di ein gespenst
- 7 Ein gespenst cantato normalmente con pioggia
- 8 ~~prebaroc—dog's barking—henk's song ette conne ronne~~
- 9 Preti, uno dopo l'altro poi i tre insieme: normal Ein gespenst sullo sfondo
- 10) Confessione: nasale solo Nelly poi tutti
- 11) musical prebaroc
- 12) Normal prebaroc + Nelly short screaming
- 13) Henk's song, dog background still prebaroc
- 14) Scena militare 1 + 1; 1+2; 1+1
- 15) Ancora Henk's song + bark
- 16) Combattimento Nel mezzo + eden/mymy
- 17) Be/gin/ning eden ecc
- 18) aleph? Aleph is my end
- 19) Fall of crossing end's + my's
- 20) Striscia comica: combattimento ette conne ronne + rumori meccanici
- 21) scena degli amanti
- 22) denden
- 23) strana conversazione solo con vocali
- 24) hort mechanical sound (?)
- 25) i n m y e n d i s etc.
- 26) Den chorus
- 27) H.V. prebaroc. Ileana's scales. Background den den
- 28) Hans V. oeoeoe
- 29) Ileana's Am Amfang song
- 30) Gay denden e Ileana's song
- 31) Gay denden e background yddish denden
- 32) Yddishdenden
- 33) Normal low prebaroc
- 34) Ridiculous letter going on
- 35) Stuttering crossing going on
- 36) Lamentation newsreader
- 37) Newsreader alone
- 38) Canzone di Hans ubriaco + dog barking
- 39) scena militare n. 2. 1 C + 2 S no dog coughed ronne is the end
- 40) In in in very musical prebaroc
- 41) Denden group
- 42) Henk's vowel- Ileana's l'uo..l'uo..
- 43) Tutti il n. 42 come background a Nelly's long shout. H. V.'s low no C.
- 44) Henk's vowels still + of everybody n. 18. This 18 has crescendo (takes + o – 3 minuti e mezzo)

In buona sostanza: il pensiero drammaturgico è in *A-Ronne* strumentale alla composizione musicale, che - a dispetto della mancanza di vera e propria musica - ne costituisce il senso ultimo e profondo, come è peraltro testimoniato dall'ampia sezione finale.

Avviandomi alla conclusione, vorrei però portare alcuni esempi diversamente significativi proprio del senso della costruzione di un 'teatro per le orecchie': esempi relativi in particolare alla

creazione di una ‘sceneggiatura’ e alla realizzazione di uno ‘spazio scenico’ virtuale con i mezzi di offerti dallo studio radiofonico.³⁰

A quest’ultimo proposito, non si potrà non rilevare come lo sfruttamento dei mezzi consentiti dallo studio di produzione radiofonica, per la creazione di situazioni o di vere e proprie ‘scene teatrali’, avvenga in *A-Ronne* in modi per certi aspetti paradossali. Per semplici situazioni a due, infatti – come quelle della confessione (cfr. numero IV della partitura a stampa), o quella degli amanti (VIII) - la registrazione degli interventi degli attori avvenne separatamente, in tempi diversi, e montata successivamente, in fase di editing.³¹

Diverso però è il caso delle ‘scene di combattimento’ (cfr. VI e VII della partitura a stampa). Qui era previsto che le due voci maschili usassero le parole del testo di Sanguineti quasi come armi, scagliandosele addosso e arrivando a frantumarle nelle loro singole componenti fonetiche, per poi ricomporle come in un virtuosistico *puzzle*: ciascuna voce avrebbe dovuto a questo punto emettere un singolo tassello sonoro, ossia un singolo fonema da collocare con precisione cronometrica accanto al fonema pronunciato dall’altro. Proprio una simile necessità di esattezza avrebbe consigliato la registrazione separata degli interventi dei due attori e il successivo ricorso al montaggio (prospettiva che gli fu del resto esplicitamente suggerita da uno degli interpreti, Hans Veerman, probabilmente estenuato dal ripetersi delle prove e preoccupato per la difficoltà apparentemente insormontabile della prestazione richiesta). Berio pretese invece la registrazione di una realizzazione a due ‘dal vivo’, giacché diversamente l’interpretazione sarebbe risultata “too smooth, not aggressive enough”.³²

Quanto alla creazione di uno spazio drammatico, un *escamotage* abbastanza ovvio per rendere in radio il senso della profondità è costituito dalla maggiore o minore distanza della fonte sonora rispetto al microfono. Nella scena del Prologo, ad esempio, si deve supporre che l’uomo alla ricerca dell’altro giunga da lontano, da un ideale fondo-scena, e si avvicini gradualmente al proscenio, dove l’altro si trova nascosto. Ciò che viene reso semplicemente facendo avvicinare progressivamente il primo attore al microfono, mentre l’altro vi si trova già vicino.³³

³⁰ A proposito di *A-Ronne* Berio appunta: “Non c’è una messa in scena ma uno spazio drammaturgico che non vuole imporsi come tale ma suggerisce che anche questo *A-Ronne* come già *Laborintus* non è un pezzo da concerto ma piuttosto un’esperienza dove vengono organizzati musicalmente anche i nostri comportamenti” (PSS, *Textmanuscripte*, 1 foglio bianco scritto a penna biro rossa e nera su un lato, nera sull’altro).

³¹ Cfr. PSS4, pp. 12-20.

³² Ivi, p. 33.

³³ Sul documento indicato come PSS3, appunti a biro (dunque successivi) su c. 4 (incipit). Le voci coinvolte sono, in ordine, la n. 4 e la n. 3. Sull’inizio della voce 4 è appuntato solo: (LONTANO) [*e poi*] (poco a poco VICINO). Sulla voce 3: (VICINO). Altri appunti concernono l’uso dei microfoni.

Più complicato si rivelò realizzare la dimensione spaziale nella “scena quarta”, ove le inflessioni interpretative connotanti smarrimento, incertezza e ansia trattenuta richieste agli attori (“As if an accident has happen[e]d”) avrebbero dovuto accompagnarsi a un certo grado di confusione, di movimento, come un via vai di gente. Apprendiamo dal diario di Augustijn che Berio ritenne di poter utilizzare entrambe le stanze (A e B) dello studio, ove aveva fatto piazzare quattro microfoni: gli attori avrebbero pronunciato il testo camminando, cosicché il suono della voce potesse di volta in volta sfumare e poi ricomparire. Ma alla prima registrazione il risultato si rivelò insoddisfacente. Nelly Friedman aveva infatti difficoltà a compiere contemporaneamente le due azioni del camminare e del recitare. I microfoni vennero allora collocati a costituire un triangolo, uno vicino all’altro: l’attrice avrebbe dovuto girarci intorno recitando. Ancora una volta il risultato non fu quello sperato. Finalmente i microfoni, sempre disposti ai vertici di un immaginario triangolo, vennero però collocati a due metri di distanza l’uno dall’altro: l’attrice avrebbe dovuto spostarsi, anche attraversando lo spazio da loro delimitato, e parlare posizionandovisi di fronte. Gli altri attori riuscirono ad esaudire le esigenze di Berio più o meno speditamente, e questo fu il risultato (ASCOLTO).

Anche la ‘scena della caserma’(cfr PSS1, no. 10, Military scene, p. 35 ss.), che verrà utilizzata in due luoghi di *A-Ronne*, la prima volta in una versione più breve, la seconda più estesa (cfr. VI e VII della partitura a stampa), ha una complessa gestazione in studio. Prevede innanzi tutto una variante. La traccia ‘base’ è infatti creata da due voci, un Capitano che pone domande e un Soldato che risponde. Queste, dalla testimonianza del diario, le istruzioni che Berio aveva dato ai due attori:

Captain asks his questions in a very intolerant way, very severe, angry. Hardly gives the Sold[ier] time for the answer. Shouts fast one time, speaks very slowly with danger in his voice the other. Sometimes he is completely hysterical.

Soldier: very afraid, shy, whispers, unsure, doesn’t really understand. Tries his best to give proper answers. Completely dominated by C[aptain].³⁴

La variante implica l’intervento di una terza voce, quella di un secondo Soldato che suggerisce al primo le parole della risposta. Diverso, evidentemente, il comportamento vocale richiesto al suggeritore: dovrà pronunciare le parole senza una particolare intonazione, sottovoce e velocemente. Inoltre, affinché il primo soldato possa rispondere in tempo alle domande incalzanti del Capitano, il secondo soldato dovrà agire d’anticipo, cominciando a suggerire prima che il Capitano abbia terminato la propria battuta. È evidente qui la sovrapposizione di due ‘situazioni

³⁴ PSS1, p. 35 ss,

sceniche³⁵: quella della caserma vera e propria e quella, metateatrale, dell'attività di palcoscenico con la presenza di un maestro suggeritore. Evidenti anche, con la creazione di un piano ulteriore, le ricadute sulla definizione dello spazio drammaturgico.³⁵ (Lo spunto del suggeritore, peraltro, ha un immediato precedente in un altro impegno radiofonico beriano: deriva infatti dall'adattamento del *Malato immaginario* di Molière curato da Vittorio Sermonti, cui si è fatto riferimento all'inizio di questa relazione).

La 'scena della caserma' mi offre la possibilità di esemplificare una delle modalità di strutturazione di A-Ronne, che è abituale nelle realizzazioni radiofoniche ma che, nel caso di Berio, può leggersi come particolare applicazione della tecnica allitterativa.³⁶ Si tratta di una *liaison des scenes* realizzata in sede di montaggio, mantenendo costante la presenza di una medesima fonte sonora che acquista però valenze diverse, ora di primo piano, ora di secondo o di sfondo. Il frammento estratto (da 11.30 a 12.59 della registrazione originale comincia con una linea di 'basso strumentale', quasi che si trattasse di un violoncello o di un contrabbasso suonati al tallone, su cui si innesta una melodia popolare olandese e l'abbaiare di un cane sullo sfondo. Con la scena militare, la linea del basso e la canzone popolare passano sullo sfondo, mentre in primo piano si colloca il dialogo di cui si è appena detto, ciò che ad un tempo organizza i collegamenti e ispessisce lo spazio drammaturgico virtuale.

³⁵ Nell'editing finale Berio riverserà le parti migliori delle due versioni (ivi, pp. 88-89).

³⁶ Per l'impiego delle tecniche allitterative in Berio rinvio al mio "Organizzare il significato di un testo". *Aspetti del rapporto musica/parola nell'opera di Luciano Berio* e a Christoph Neidhoefer, *Berio at work: compositional procedures in "Circles", "O King", "Concerto for two pianos", "Glossa" and "Notturmo"*, entrambi in *Luciano Berio. Nuove prospettive* cit, risp. pp.237-266 e 195-233.

APPENDICE

A-Ronne di Edoardo Sanguineti

A)

a: ah: ha: hamm: anfang:

in: in principio: nel mio

principio:

am anfang: in my beginning:

ach: in principio erat

das wort: en archè en:

verbum: am anfang war: in principio

erat: der sinn: caro nel mio principio: o logos: è la mia

carne:

am anfang war: in principio: die kraft:

die tat:

nel mio principio:

B)

nel mezzo: in medio:

nel mio mezzo: où commence?: nel mio corpo:

où commence le corps humain?

nel mezzo: nel mezzo del cammino: nel mezzo

della mia carne:

car la bouche est le commencement:

nel mio principio

è la mia bocca: parce qui il y a opposition: paradigme:

la bouche:

l'anus:

in my beginning: aleph: is my end:

ein gespenst geht um:

C)

l'uomo ha un centro: qui est le sexe:

en meso en: le phallus:

nel mio centro è il mio corpo:

nel mio principio è la mia parola: nel mio

centro è la mia bocca: nalle mia fine: am ende:

in my end: run: in my

beginning:

l'âme du mort sort par le pied:

par l'anus: nella mia fine

war das wort:

in my end is my music:

ette, conne, ronne: