

Società Italiana di Musicologia

RIVISTA ITALIANA
DI MUSICOLOGIA

LIII - 2018

SIIdM

RIVISTA ITALIANA DI MUSICOLOGIA
Periodico della Società Italiana di Musicologia
Fondata nel 1966

Direttore

Claudio Toscani (Università degli Studi di Milano)

Comitato scientifico

Livio Aragona (Istituto Superiore di Studi Musicali di Bergamo), *segretario coordinatore*

Enrico Careri (Università degli Studi di Napoli Federico II)

Paolo Dal Molin (Università degli Studi di Cagliari)

Marco Mangani (Università degli Studi di Ferrara)

Renato Meucci (Conservatorio di Musica di Novara)

Luisa Nardini (University of Texas, Austin)

Consulenti / Advisors

Virgilio Bernardoni (Università degli Studi di Bergamo)

Daniel Brandenburg (Universität Bayreuth)

Thomas D. Brothers (Duke University, Durham)

Mauro Calcagno (University of Pennsylvania, Philadelphia)

Michele Calella (Universität Wien)

Stefano Castelvechi (University of Cambridge)

Damien Colas (Centre National de la Recherche Scientifique, Paris)

Pascal Decroupet (Université Nice Sophia Antipolis)

Norbert Dubowy (Goethe-Universität, Frankfurt am Main)

Anselm Gerhard (Universität Bern)

†Philip Gossett (University of Chicago)

Arnold Jacobshagen (Hochschule für Musik und Tanz Köln)

Ulrich Mosch (Université de Genève)

Fiamma Nicolodi (Università degli Studi di Firenze)

Friedemann Sallis (University of Calgary)

Herbert Seifert (Universität Wien)

Neal Zaslaw (Cornell University, Ithaca)

Luca Zoppelli (Université de Fribourg)

In copertina: Giorgio De Chirico, *Il trovatore* (1917), olio su tela (particolare)

SIdM – SOCIETÀ ITALIANA DI MUSICOLOGIA

c/o Accademia Nazionale di Santa Cecilia

Largo Luciano Berio 3 - 00196 Roma

<http://www.sidm.it>

ISSN 0035-6867

ISBN 978-88-942387-3-0

SOMMARIO

Editoriale 5

Saggi

FRANCESCO ROCCO ROSSI

Dentro il Ms. CS 51: Guillaume Faugues, la *Missa Vinus vina vinum* e un *restyling* 'in diretta' 9

LUCA AMBROSIO

«Se sei senza cervello, che ci posso far io?» Drammaturgia del comico nella produzione melodrammatica romana post-rosigliosiana (1668-1689) 21

IRENE MARIA CARABA

I Bassi per esercizio d'accompagnamento all'antico: Giuseppe Giacomo Saratelli e la tradizione del partimento in area veneta 57

NINA GALLO

Il teatro per tastiera di Liszt. *Ars construendi* e drammaturgia nel *Miserere du Trovatore* 73

MARIA BORGHESI

L'Invenzione a due voci n. 1 di Bach nelle edizioni italiane d'inizio Novecento: un modello per l'analisi della prassi esecutiva 117

CANDIDA FELICI

L'opera come frammento e l'albero di Tule: procedimenti intertestuali nelle opere della maturità di Franco Donatoni 149

Note d'archivio

PAOLA COSSU

Propositi eccentrici di Gian Francesco Malipiero: tre lettere inedite 173

Interventi

SIMONA FRASCA

La canzone 'porosa': riflessioni a margine di *Sull'interpretazione della canzone napoletana classica. Il caso di Tammurriata nera* di E. A. Mario 185

FRANCESCO BRACCI

The Reception of Neapolitan Opera and Southern Italian Nationalism 197

Recensioni

LUIA NARDINI, <i>Interlacing Traditions. Neo-Gregorian Chant Propers in Beneventan Manuscripts</i> (Giovanni Varelli)	213
<i>Giovanni Gabrieli. Transmission and Reception of a Venetian Musical Tradition</i> , a cura di Rodolfo Baroncini, David Bryant e Luigi Collarile (Michelangelo Gabbrielli)	218
FEDERICO SCHNEIDER, <i>Unsuspected Competitive Contexts in Early Opera. Monteverdi's Milanese Challenge to Florence's Euridice (1600)</i> (Marco Bizzarini)	224
FEDERICO MARRI – MARIE ROUQUIÉ, <i>Pietro Nardini (1722-1793) da Livorno all'Europa. Catalogo tematico delle opere</i> (Francesco Passadore)	228
GIUSEPPE SIGISMONDO, <i>Apoteosi della musica del Regno di Napoli</i> , a cura di Claudio Bacciagaluppi, Giulia Giovani e Raffaele Mellace (Giovanni Polin)	230
MARCO EMANUELE, <i>Maschi all'opera. Soggetti eccentrici nel teatro di Benjamin Britten</i> (Federica Marsico)	234
<i>Le théâtre musical de Luciano Berio</i> , a cura di Giordano Ferrari (Thomas Gartmann)	239
<i>Perspectives on a 21st Century Comparative Musicology: Ethnomusicology or Trans-cultural Musicology?</i> , a cura di Francesco Giannattasio e Giovanni Giuriati (Giovanni De Zorzi)	246

Schede

<i>Atti dell'Accademia Filarmonica di Verona. Volumi I-III</i> , a cura di Marco Materassi, Michele Magnabosco e Laura Och (Francesco Bissoli); PHILIPPE CANGUILHEM, <i>L'improvisation polyphonique à la Renaissance</i> (Francesco Saggio); STEFANIA LANZO, <i>Musica e madrigali al tempo di Vincenzo Gonzaga. L'amorosa caccia e i suoi autori – L'Amorosa Caccia. 24 Five-voice Madrigals by Mantuan Masters (Venezia 1588/1592)</i> , a cura di Stefania Lanzo (Angela Fiore); MARCO SCACCHI, <i>Canones nonnulli</i> , a cura di Marco Bizzarini e Aleksandra Pister (Jonathan Pradella); <i>La musica poliorale in Italia e nell'Europa centro-orientale fra Cinque e Seicento</i> , a cura di Aleksandra Patalas e Marina Toffetti – <i>Italian Music in Central-Eastern Europe. Around Mikolaj Zieleński's Offertoria and Communiones (1611)</i> , a cura di Tomasz Jeż, Barbara Przybyszewska-Jarmińska e Marina Toffetti (Roberta Mangiacavalli); <i>Passaggio in Italia. Music on the Grand Tour in the Seventeenth Century</i> , a cura di Dinko Fabris e Margaret Murata (Carmela Bongiovanni); <i>The Early Keyboard Sonata in Italy and Beyond</i> , a cura di Rohan H. Stewart-MacDonald (Candida Felici); ENRICA DONISI, <i>La scuola violoncellistica di Gaetano Ciandelli</i> (Paola Carlomagno); <i>Franz Liszt e Jessie Taylor Lausot Hillebrand. Un capitolo inedito della storia musicale dell'Ottocento</i> , a cura di Mariateresa Storino (Francesco Passadore); MASSIMO ZICARI, <i>Verdi in Victorian London</i> (Emiliano Michelon); IVAN IVANOVIČ SOLLERTINSKIJ, <i>Musica e letteratura al tempo dell'Unione Sovietica. Saggi</i> , a cura di Samuel Manzoni (Carlo Bianchi)	249
Autori e collaboratori	273
Libri ricevuti	277

fronte a testi operistici come quelli britteniani, il confine fra soggetto biografico e soggetto estetico non appare sempre netto.

Oltre a vari refusi, dal punto di vista tipografico si segnala che talvolta l'impaginazione degli esempi musicali li presenta talmente rimpiccioliti da inficiarne la leggibilità. Poco leggibile è anche la riproduzione di una pagina dalla partitura manoscritta di *Albert Herring* (p. 215). Inoltre la scelta, più che condivisibile, di tradurre in italiano le citazioni in lingua straniera avrebbe richiesto, per coerenza, anche la traduzione della lunga recensione del film di Bernard-Deschamps riportata in nota a p. 172, nonché di quella più breve citata nella nota successiva. Infine, nella trascrizione dei dialoghi tratti dai libretti, distinguere tipograficamente i nomi dei personaggi dai loro interventi avrebbe giovato alla fluidità della lettura.

Si segnala, ancora, una piccola inesattezza. L'esecuzione di Pears del brano di Pérotin che ispirò l'esteso vocalizzo di Quint nell'ottava scena del primo atto di *The Turn of the Screw* viene collocata cronologicamente «pochi mesi prima della composizione dell'opera» (p. 31; poi ribadito a p. 375), citando il dato dalla biografia di Carpenter (p. 340). In realtà, l'esecuzione risale al 16 giugno 1954 (cfr. PHILIP BRETT, *Eros and Orientalism in Britten's Operas*, in *Queering the Pitch. The New Gay and Lesbian Musicology*, a cura di Philip Brett, Elizabeth Wood e Gary C. Thomas, New York, Routledge, 1994, pp. 235-256: 255), ovvero a quando Britten aveva già iniziato a comporre l'opera da più di due mesi (cfr. JOHN EVANS, *The Sketches. Chronology and Analysis*, in *Benjamin Britten. The Turn of the Screw*, a cura di Patricia Howard, Cambridge, Cambridge University Press, 1985, pp. 63-70: 63).

Il libro di Emanuele apre nuovi spiragli sulla visione estetica della creatività di Britten e offre, soprattutto, un importante contributo alla conoscenza del suo teatro in Italia. Un'osservazione dell'autore, a proposito della prospettiva assunta da Hans Keller negli anni Cinquanta nell'ambito degli studi su Britten, si offre come spunto per una riflessione finale. «Keller interpreta l'identità sessuale del compositore come punto di vista privilegiato», scrive Emanuele, «ma asserendo questo sente il bisogno di dare conferma della propria eterosessualità di ascoltatore e musicologo: quasi che la conferma renda più credibili e incisive le sue considerazioni» (p. 39). A distanza di più di mezzo secolo, sarebbe auspicabile che la musicologia italiana iniziasse ad aprirsi più diffusamente agli studi di genere, a prescindere dall'identità sessuale del musicologo.

FEDERICA MARSICO

Le théâtre musical de Luciano Berio. I: De Passaggio à La vera storia; II: De Un re in ascolto à Cronaca del Luogo, a cura di Giordano Ferrari, Paris, L'Harmattan, 2016, 506 e 418 pp.

Luciano Berio è un compositore che come pochi altri si è costantemente rinnovato in ogni sua opera. Ciò vale in particolar modo per il suo teatro musicale, che ha lasciato tracce significative nel dibattito internazionale di almeno mezzo

secolo. Tuttavia questa produzione non ha ricevuto finora più che un'attenzione saltuaria: in Germania ci sono state le dissertazioni di Claudia Di Luzio e Ute Brüdermann, che ne affrontano sistematicamente alcuni singoli aspetti; oltre a ciò si contano alcuni lavori monografici e saggi dedicati a questioni specifiche. Dopo il primo, importante convegno su Berio svoltosi a Siena nel 2008, si sono riproposti di far luce sui più vari aspetti di questo cosmo il Centre de Documentation de la Musique Contemporaine di Parigi e la Fondazione Cini, in collaborazione con il Centro Studi Luciano Berio di Firenze e la Paul Sacher Stiftung di Basilea, organizzando un convegno in due fasi presso l'Université Paris VIII e la Fondazione Cini a Venezia. Giordano Ferrari, già autore di una monografia su *Passaggio*, nell'arco di tre anni è riuscito a pubblicare gli atti del convegno – due ponderosi volumi di 924 pagine complessive – che comprendono quasi tutti gli interventi all'epoca presentati. Trattandosi di un'iniziativa italo-francese, la maggior parte dei contributi è redatta in una di queste due lingue; qualche saggio è scritto in inglese.

L'idea di presentare, oltre agli atti del convegno, anche un'opera manualistica è stata chiaramente presa in considerazione, ma realizzata senza troppa convinzione. Le singole opere sono accompagnate da *fiches* di documentazione che offrono i dati principali sui testi, i personaggi, la partitura, l'organico orchestrale, il cast, la prima rappresentazione e gli allestimenti successivi. Ma ciò avviene solo per le opere la cui genesi e la cui storia esecutiva sono complesse. La configurazione delle *fiches* – alcune delle quali precedono, altre seguono la trattazione dell'opera – è estremamente eterogenea. Solo raramente vi compaiono anche una bibliografia oppure una videografia (della quale si sente particolarmente la mancanza). È comprensibile che non vi siano indicazioni sulla trama, essendo le opere teatrali di Berio costantemente antinarrative. Nella sua introduzione, di sole dieci pagine, il curatore è piuttosto reticente: si limita a spiegare la genesi dei due volumi e a commentarne doviziosamente l'indice. Temi tipicamente trasversali della ricerca su Berio come i campi armonici, il metabolismo o il *live electronics* vengono sfiorati, ma raramente approfonditi; non viene neppure fatto alcun tentativo di mostrare uno sviluppo nella produzione del compositore. Ogni opera fa dunque caso a sé. Tuttavia è proprio su questi ampi temi che emerge, grazie agli approcci metodologici più diversi degli autori, un discorso latente; molti contributi ampliano consapevolmente il loro *focus* in altre direzioni e trattano ulteriori aspetti e opere in *excursus* dettagliati. Il lettore dovrà cercare da sé il filo rosso che li collega.

La discrezione del curatore riguarda anche le decisioni formali; gli approcci sono del tutto eterogenei, tanto che non è possibile individuare termini di confronto generali. La presenza di saggi redatti in tre lingue rispecchia diverse culture scientifiche e le differenti tradizioni citazionali e terminologiche. Inevitabili, confrontando i singoli contributi, sono ripetizioni, affermazioni contraddittorie e differenze di qualità. D'altra parte questo ibridismo ha l'effetto di produrre un libro policromo, che si lascia sempre riprendere in mano con piacere e con profitto.

La scelta delle opere non viene giustificata. Sono giustamente presi in considerazione (senza contributi specifici ma *en passant*) lavori radiofonici, quasi un

teatro per l'orecchio, per i quali Berio fu uno dei pionieri assieme a Bruno Maderna ed ebbe praticamente carta bianca per i suoi esperimenti nello Studio di Fonologia della Rai di Milano. Assieme a questi, anch'essi senza un proprio capitolo, si trovano lavori ritirati o non portati a termine come *Amores*, una «piccola enciclopedia dell'eroticismo» (Edoardo Sanguineti) o *Esposizione*, che adeguandosi a un principio d'efficienza quasi inquietante sono confluiti, sotto un'altra forma, in una nuova opera. Non si parla invece di un'altra opera destinata anch'essa alla scena, *Compass* (1994), scritta per il balletto dell'Opera di Zurigo.

Nel suo saggio sul «racconto mimico» *Allez hop* (1955) Martin Kaltenecker presenta le molteplici fonti di ispirazione di Berio, che qui vengono documentate anche fotograficamente: Lecoq, Brecht, il teatro Nô, Dario Fo, il teatro popolare, e soprattutto *Limelight* di Charlie Chaplin (al cui domatore di pulci questo primo lavoro deve il titolo), preparato in collaborazione con Italo Calvino nella periferia Bergamo. L'analisi musicale, che si appoggia anche a una lettera di Berio, mostra come in questo lavoro, che si colloca nella scia di Dallapiccola, la melodia, l'armonia, il timbro e il ritmo vengano correlati reciprocamente in una grande *Klangfarbenmelodie*, ponendosi a una certa distanza dal serialismo. Kaltenecker estende poi queste osservazioni anche ad altre opere strumentali coeve o successive; inoltre mette in evidenza come già qui siano presenti due elementi che per le opere sceniche di Berio sono costitutivi: l'inclusione del genere jazzistico e il teatro nel teatro.

Con *Passaggio* Berio arriva, nel 1963, al Teatro alla Scala di Milano. Il contemporaneo trasferimento dall'editore Suvini Zerboni alla Universal Edition determina un salto nella sua carriera. La scelta dei testi (Sanguineti, Lukrez, Genet, Kafka, Rosa Luxemburg) delimita il campo d'azione che sarà decisivo per tutta la vita di Berio: la letteratura mondiale, l'impegno politico e il multiculturalismo. Giordano Ferrari considera l'opera un percorso *oltre e nel* teatro, in cui anche la ricezione è incorporata nell'opera stessa (la qual cosa fu fortemente criticata, per esempio, da Eugenio Montale come esempio di neo-avanguardia), una sorta di *opera aperta* nella quale il pubblico può scegliere tra uno scioglimento rivoluzionario e uno borghese-reazionario: *opera aperta* intesa, dunque, anche come un'alternativa di pensiero. Le reazioni del pubblico vengono stimolate da un coro recitante, sparso per l'auditorium, che rilascia commenti politici ad alta voce ed entra in dialogo con gli spettatori. Con l'ambiguo sottotitolo «messa in scena» Berio allude consapevolmente al parallelismo tra la messinscena e la celebrazione della messa. *Passaggio*, con la sua orchestra ibrida che include anche elementi della musica leggera, è presentata come un'opera anti-festivaliera.

Emilio Sala si muove trasversalmente tra il radiodramma, la 'musica concreta' e la collaborazione con Dino Buzzati (assieme al quale Berio vinse il Premio Italia). Dal punto di vista della drammaturgia, paragona *Passaggio* a un'anti-opera del teatro dell'assurdo. Ampi *excursus* sono dedicati al primo impiego del coro parlato e alle ricche informazioni che si ricavano dalle note di regia e dai taccuini di Virginio Puecher. Cecilia Bello Minciocchi si concentra sulla collaborazione con Sanguineti, allarga la visuale al precedente *Tracce*, al balletto *Esposizione* e soprat-

tutto all'omaggio a Dante *Laborintus II*, e definisce il rapporto col testo con i due concetti di «vociferazione» e di «discorso ininterrotto». Ritiene che i «riferimenti» rivestano un ruolo centrale per la rete onnipresente di citazioni, rinvii e allusioni. *Passaggio* e *Laborintus II* sono presentati come il frutto di una stretta collaborazione tra Berio e Sanguineti, che va dalla preparazione del testo alla teatralizzazione e al coinvolgimento del poeta come voce recitante. Vengono anche messe in risalto le pretese universali insite negli aspetti sociali, economici e politici dell'opera e l'impiego del coro come massa di popolo.

Angela Ida De Benedictis si occupa dello stesso gruppo di lavori, illustrando minuziosamente – alla luce di manoscritti dei testi, materiali didattici, foto di scena e analisi musicali – come Berio evolve da un'opera all'altra. Per la prima volta, qui, viene trattata in dettaglio l'anti-opera *Esposizione*, frutto forse della prima collaborazione con Sanguineti. Sulla scorta di informazioni fornite dal librettista, lettere, abbozzi compositivi provenienti dall'archivio dell'editore, foto di scena di proprietà privata e un frammento video della RAI, De Benedictis ne ricostruisce, con l'acume di un detective, la genesi, la forma e la distribuzione dei ruoli. Un'opera 'fantasma' è anche *Tracce*, una composizione – poi ritirata – sulla discriminazione e i conflitti razziali che si fonda sulla reciproca contrapposizione di due cori. Anche in questo caso gli schizzi, il testo introduttivo, le lettere e il libretto sono utilizzati in modo efficace per ricostruirne la genesi e la struttura. Con il suo plurilinguismo (italiano, inglese, latino) e la sua carica politica, *Tracce* conduce direttamente a *Laborintus II*; assieme ad *Esposizione*, con la sua coreografia innovativa, verrà più tardi incorporata in *Opera*. A proposito di *Laborintus II* De Benedictis, prendendo in esame le situazioni polifoniche, mostra come la versione finale sia da intendersi alla stregua di una sintesi tra lo spazio, la scena e l'idea originaria, basandosi sulle versioni preliminari attestate, rispettivamente, da una partitura per le parti 'determinate' e da una per quelle 'indeterminate'. Allo stesso tempo interpreta *Laborintus* come un *continuum* sonoro tra la linea strumentale e quella vocale: un tema che ha impegnato Berio sino alla fine della sua vita.

Nella sua analisi musicale, che attinge anche agli schizzi e a *Différences* per cinque strumenti e nastro magnetico, Ingrid Pustijanac prende le mosse dal 'modello di relatività a tre livelli' di chi scrive, che non si applica ad opposizioni strutturali bensì a relazioni reciproche. Perciò parla, a ragione, di campi di possibilità e mostra come questo modello possa essere ulteriormente sviluppato, sia a livello micro sia macrostrutturale, utilizzando il concetto di 'trasformazione'.

Il lavoro successivo, intitolato programmaticamente *Opera*, è giustamente definito da Vincenzina Ottomano come un progetto «magmatico», nel senso che rompe ogni convenzione riguardo alle situazioni teatrali, le strategie narrative e la spazialità operistica. Dal punto di vista estetico, l'autrice lo collega a *Laborintus II*. Anch'essa ne rintraccia i precursori in *Esposizione* (che non fu portata a termine) e nel progetto radiofonico *Opera aperta* (1956) sul naufragio del Titanic, concepito con Umberto Eco e illustrato da Berio in una lettera al suo editore Alfred Schlee. Il termine 'opera aperta' si riferisce, qui, alle diverse possibilità interpretative, comprese quelle mediali. Il lavoro fu pensato per linee vocali e strumentali, musi-

ca elettroacustica e registrazioni magnetiche. L'«azione scenica» fu appositamente concepita per l'inaugurazione della stagione del Teatro di Santa Fe, nel 1970, con il gruppo Open Theater, che sosteneva una nuova idea, sperimentale e non naturalistica, di teatro d'opera. Con il ribaltamento dello spazio teatrale, illustrato anche da diverse foto di scena, *Opera* si presenta come uno specchio di se stessa. La prima rappresentazione fu in ogni caso un insuccesso, se non addirittura un 'fiasco', come emerge dalla critica e dalle testimonianze epistolari: le pretese, allora, furono eccessive, e troppe intenzioni rimasero oscure. Una versione francese semplificata e un'ulteriore versione italiana preparata per Firenze, con tagli, aggiunte, nuove intonazioni del testo, hanno felicemente riscattato l'insuccesso iniziale. Ottomano illustra anche gli aspetti politici di questa nuova tipologia teatrale, come pure la tecnica di citazione (*Feu d'artifice* di Stravinskij e singoli passi da *Tempi concertanti*) e la preparazione di diverse versioni, con cambiamenti nella struttura, destinate alle differenti occasioni rappresentative. Un'appendice presenta estratti da schizzi e lettere, riprodotti purtroppo in dimensioni talmente ridotte (senza sfruttare l'intera gabbia disponibile) da risultare illeggibili.

Jean-François Trubert approfondisce l'argomento e colloca *Opera*, in quanto lavoro 'post-drammatico', tra Weill e Weiss, tra Piscator e il collettivo *Rimini Protokoll*. Definisce Berio un innovatore del teatro musicale, che procede per via sperimentale dal documentario sonoro *Ritratto di città* e dal ritratto di Cathy Berberian, *Sequenza III*, alle azioni sceniche giù giù sino alle ultime opere. Punto di partenza, per il lavoro, è il progetto *Opera aperta* sul naufragio del Titanic, ideato in collaborazione con Umberto Eco. L'Open Theater americano e l'*Orfeo* di Monteverdi sono le ulteriori fonti mitiche di quest'*Opera*, spontanea e inclusiva, il cui titolo non allude solo al genere dell'opera teatrale, ma anche al plurale di *opus* (Werke). Come opera di tutte le opere è paragonabile tanto a *Staatstheater* di Kagel quanto a *Europas* di Cage, di cui costituisce il modello. Allargando ulteriormente la prospettiva, Trubert accenna anche alle diverse versioni del libretto e alle sue traduzioni in francese e in italiano, al trattamento del materiale sonoro e dei tempi, con analisi che entrano molto nel dettaglio, ma che non sembrano sempre portare a delle conclusioni. Il saggio è corredato da alcune appendici con le versioni del testo e un'ampia nota di Berio per un programma di sala. Accanto a diverse ripetizioni del contenuto di altri saggi, che recano spesso le stesse citazioni, nei dati presentati dalle tabelle si danno discrepanze non spiegate rispetto ai dati riportati dagli altri autori.

Frédéric Maurin illustra l'influsso dell'Open Theater e della sua produzione *Terminal*, come pure l'importanza della nuova opera di Santa Fe per lo sviluppo del teatro musicale contemporaneo. Tiffany Kuo contestualizza i singoli pezzi di *Opera* e si occupa, soprattutto, della *querelle* con l'onnipotente Rudolf Bing, all'epoca sovrintendente del Metropolitan: una parodia brechtiana che colpisce il potere costituito nei teatri d'opera; i ruoli vocali sono, perciò, più cantanti che personaggi, che in più devono aprirsi alla musica popolare. Mila De Santis si dedica ad *A-Ronne*, definendolo per negazione: questo «teatro degli orecchi (o piuttosto della mente)» non è un pezzo di musica, né di teatro né una lettura poetica. De Santis indaga questo nuovo genere di 'documentario' radiofonico attraverso

una lettura della corrispondenza tra Berio e Sanguineti, oltre che con l'aiuto del diario di produzione, e ricostruisce la genesi dell'opera.

Come la maggior parte dei lavori teatrali successivi, anche *La vera storia* (1982) è definita «azione musicale». Claudia Di Luzio ne delinea la genesi, la struttura, la drammaturgia musicale, i campi sonori, la ricezione e gli allestimenti successivi. Toni Geraci legge *La vera storia* in chiave sociologica e contestualizza la storia successiva al 1968, caratterizzata dal terrorismo, fase in cui Berio riflette a fondo sull'estremismo politico. Yves Hersant si occupa del rapporto con il librettista Calvino. Uno studio sugli schizzi, condotto da Angela Carone, svela come Berio rintraccia il suo materiale, lo organizza e lo sviluppa in Leitmotive che possono relazionarsi strettamente al canto popolare. Carone mostra come Berio organizzi organicamente le *pitch classes*, dia forma a blocchi sonori, e ne faccia poi scaturire figure e quindi melodie. Luca Zoppelli, infine, indaga sulle relazioni drammaturgiche tra *La vera storia* e *Il trovatore*.

Un re in ascolto, che sino ad oggi conta già 14 produzioni, è l'opera di maggior successo di Berio. Robert Adlington si pronuncia sul significato della parola 'ascolto', citata già nel titolo dell'opera. Da Tommaso Pomilio, esso è equiparato al nuovo ascolto solipsistico che si verifica, a partire dal 1979, grazie alla diffusione del walkman. Björn Helle definisce il carattere di questa 'anti-opera' e la contestualizza, con riferimenti che vanno da Debussy a Lachenmann. Carlo Ciceri analizza, con un proprio software di calcolo, i *patterns* melodici, indaga il concetto di eterofonia di Berio sulla scorta della coppia Prospero / clarinetto basso e indaga le microvariazioni timbriche. Renata Scognamiglio ricostruisce la genesi e la ricezione critica dell'opera, come pure i condizionamenti imposti dalla sovrintendenza teatrale, dalla tradizionale rappresentazione operistica e dal *backstage*. Il lavoro costituisce una metafora del teatro, ma anche del teatro 'sognato', di una «musica come teatro». Alcuni *excursus* riconducono agli stimoli che agirono su Berio, come la messinscena della *Tempesta* da parte di Strehler; con l'episodio omerico, la composizione fa già presagire *Outis*. L'ampio lavoro di Scognamiglio pone le basi per ulteriori ricerche e delinea il conflitto estetico tra idea e realizzazione. La produzione salisburghese, intenzionata a 'far sensazione' con l'opulenza scenica e l'esteriorità spettacolare, si è risolta in un *flop*. Solo in seguito Graham Vick ha potuto mettere in luce, alla Scala di Milano, tutta l'ambiguità dell'opera.

A Vick e alla Scala è da ricondurre anche la prima rappresentazione di *Outis* (1996). Per quest'opera Berio si rivolse alla casa editrice milanese Ricordi, dall'illustre tradizione. Alvaro Oviedo rappresenta *Outis* come un'opera di teatro anti-narrativo, antiomerico, come una forma di metateatro che tematizza l'atto stesso del raccontare. Anch'essa proviene da un'idea precedente, quella mai realizzata di *Musical*, del quale rimangono 47 pagine di schizzi. La produzione del Teatro alla Scala coincise con uno sciopero, che impedì al recensore di raggiungere il luogo della prima rappresentazione. Nel suo ampio e stimolante contributo, Susanna Pasticci si occupa delle strutture narrative e temporali. Considera *Outis* non tanto una negazione del genere dell'opera, quanto un genere del tutto peculiare. In ciò si riallaccia alla teoria narratologica di Vladimir Propp, che sviluppa molto

fruttuosamente. Un ampio *excursus* è dedicato al *live electronics*, inteso come un mezzo per evocare suoni di natura, rafforzare articolazioni, rendere più acuta la percezione dello spazio; l'*harmonixer* serve, in tutto questo, ad amplificare tutti questi effetti. Le conclusioni cui giunge Pasticci, in particolare sulla struttura armonica, si basano anche sulla partitura. Damien Colas si occupa anch'egli di strutture temporali e teorie narratologiche e affronta il tema dell'«opera aperta». In un saggio sull'assenza dell'elemento narrativo, Jonathan Cross evidenzia l'importanza per Berio di Omero e di Joyce, come pure del mito, e risale sino alla sua produzione degli anni Cinquanta.

Cronaca del luogo (1999) è il secondo lavoro di Berio per il Festival di Salisburgo. La vedova di Berio, Talia Pecker, mostra come la musica strutturi tempo e spazio, creando un'immagine visiva in tempo reale grazie a una *location* sonora. Il saggio, molto soggettivo e scritto in prima persona, contestualizza l'opera – assieme ai paralleli *Cantico dei cantici* e *Ofanim* – soprattutto all'interno della tradizione ebraica, alla quale rimandano anche l'integrazione di un gruppo Klezmer e le parole di Paul Celan, i cui testi vengono impiegati anche in *Outis*. Ma Pecker Berio mostra pure quanti altri riferimenti, anche più antichi, vi si trovino: le coppie di voci strumentali e vocali, che rimandano a *Coro*; l'«azione scenica», che risale ai primissimi lavori teatrali; l'idea di un progetto aperto e quella della figura 'R', che rinvia all'archetipo della donna e della gestualità.

Francesco Giomi, direttore del centro di ricerca Tempo Reale fondato da Berio a Firenze, illustra gli effetti di spazializzazione e di armonizzazione elettronica permessi dal *live electronics*, mostra come esso permetta un ascolto analitico e multistratificato, come il noto concetto di «campo armonico» assunta per Berio nuovi e più ampi significati, e come ciò comporti anche sfide semplicemente pratiche. Giomi risale anche alla preparatoria *Altra voce*, la prima opera che riesce a creare un *continuum* tra la linea vocale e quella strumentale e a fonderle in modo da rendere possibili nuove esperienze emozionali.

Massimiliano Locanto, nel suo ampio studio sugli schizzi, intende il *luogo* come il luogo della fede, oltre i confini della religione. Si concentra sulle strutture astratte, sulla costruzione armonica e la sua manipolazione eterofonica, indipendente da timbro, localizzazione e armonia. Nella sua trattazione integra numerose interviste e notizie estrapolate da programmi di sala, e si occupa inoltre dell'elaborazione elettronica. Mentre Alessandro Roccatagliati inquadra il lavoro all'interno della tradizione operistica, Michal Grover Friedlander lo interpreta come una «drammaturgia della transizione»: muri, pareti sonore e passaggi ne determinano perciò l'ascolto.

I due volumi si presentano in un'eccellente veste editoriale; solo alcuni esempi musicali, a causa del formato, sono a malapena decifrabili con l'aiuto della lente d'ingrandimento. La redazione è molto accurata; per i nomi e i titoli tedeschi è evidentemente mancato un redattore competente, ragion per cui a questo proposito sono rimasti errori in gran numero (Brüdermann, per fare un esempio, è scritto spesso con una sola *n*). Manca purtroppo un indice dei nomi. Quanto più le opere sono recenti, tanto più la loro ricezione sembra essere condizionata dallo

stesso Berio e dalla sua ultima moglie; un quadro più obiettivo emergerà forse in virtù di una maggiore distanza temporale. Ma per queste future ricerche è stata ora messa a disposizione un'enorme massa di fonti e d'altri materiali.

THOMAS GARTMANN
(traduzione di Claudio Toscani)

Perspectives on a 21st Century Comparative Musicology: Ethnomusicology or Transcultural Musicology?, a cura di Francesco Giannattasio e Giovanni Giuriati, Udine, Nota, 2017 (Intersezioni musicali), pp. 277.

Per collocare questo volume nel suo giusto contesto è importante partire dalla collana di cui esso fa parte, *Intersezioni musicali*, sempre più un punto di riferimento per musicologi, musicisti e appassionati. *Intersezioni* ospita lavori in diverso formato (*cd book*, dvd o libri più 'canonici', come questo) concepiti dall'Istituto Interculturale di Studi Musicali Comparati (IISMC) della Fondazione Giorgio Cini di Venezia, pubblicati dall'editore Nota di Udine. Bene: a oggi (2017) la giovane collana comprende già quattro *cd book* di musica classica ottomana, registrati dall'ensemble Bîrûn diretto da Kudsi Erguner; un dvd a cura di Stephen Jones intitolato *Folk Daoist Ritual Music of North China. The Li Family Daoist Band*; un volume curato da Nicola Biondi intitolato *A Descriptive Catalogue of Sanskrit Manuscripts in the Alain Daniélou Collection at the Giorgio Cini Foundation* e, infine, il volume di autori vari che ci si accinge a recensire.

Perspectives on a 21st Century Comparative Musicology nasce dalla selezione di alcuni interventi che si tennero nel corso di tre seminari internazionali dell'IISMC: *Perspectives on a 21st Century Comparative Musicology: Ethnomusicology or Transcultural Musicology?* (2013), *Living Music: Case Studies and New Research Prospects* (2014) e *Musical Traditions in Archives, Patrimonies, and New Creativities* (2015). Anche in questo caso appare doveroso collocare i tre recenti seminari nel loro contesto, ossia la serie di incontri annuali di etnomusicologia iniziati nel lontano 1995 e diretti da Francesco Giannattasio. Nel tempo, gli incontri veneziani sono diventati un appuntamento annuale di respiro internazionale, e non è dunque un caso che il libro sia interamente in lingua inglese, lingua nella quale vennero proposti gli interventi dei singoli studiosi e, allo stesso tempo, lingua che consente al volume una circolazione che esorbita dai confini nazionali, come accade sempre più spesso alle ricerche dell'etnomusicologia italiana.

Nel corso dei tre seminari veneziani emerse un tema ricorrente, ossia la necessità di un radicale ripensamento, anche su un piano teoretico ed epistemologico, di quella giovane e irrequieta disciplina che fu definita negli anni Cinquanta del secolo scorso 'etnomusicologia'. I motivi per un simile ripensamento sono diversi e ben esposti in questo volume. Mi sembra il caso di anticiparne almeno due: innanzitutto il contesto globale, profondamente mutato dal 1950 a oggi, nel quale termini e concetti come 'folk', 'popolare', 'colto', 'tradizionale', 'etnico'