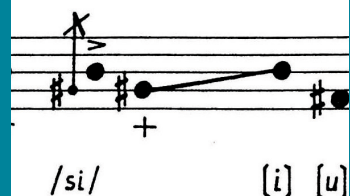


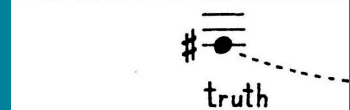
# Didattica musicale e ricerca – 2022

A cura di Massimo Zicari

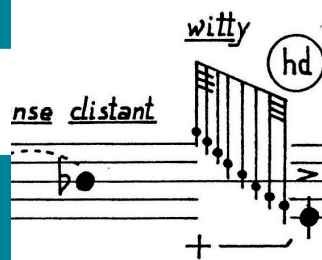
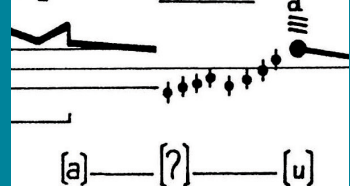
*under tense wistful*



*le*



*ing tense L. d*



# Libreria Musicale Italiana



# PDF

I nostri PDF sono per esclusivo uso personale. Possono essere copiati senza restrizioni sugli apparecchi dell'utente che li ha acquistati (computer, tablet o smartphone). Possono essere inviati come titoli di valutazione scientifica e curricolare, ma non possono essere ceduti a terzi senza una autorizzazione scritta dell'editore e non possono essere stampati se non per uso strettamente individuale. Tutti i diritti sono riservati.

Su [academia.edu](http://academia.edu) o altri portali simili (siti repository open access o a pagamento) è consentito pubblicare soltanto il frontespizio del volume o del saggio, l'eventuale abstract e fino a quattro pagine del testo. La LIM può fornire a richiesta un pdf formattato per questi scopi con il link alla sezione del suo sito dove il saggio può essere acquistato in versione cartacea e/o digitale. È esplicitamente vietato pubblicare in [academia.edu](http://academia.edu) o altri portali simili il pdf completo, anche in bozza.

Our PDF are meant for strictly personal use. They can be copied without restrictions on all the devices of the user who purchased them (computer, tablet or smartphone). They can be sent as scientific and curricular evaluation titles, but they cannot be transferred to third parties without a written explicit authorization from the publisher, and can be printed only for strictly individual use. All rights reserved.

On [academia.edu](http://academia.edu) or other similar websites (open access or paid repository sites) it is allowed to publish only the title page of the volume or essay, the possible abstract and up to four pages of the text. The LIM can supply, on request, a pdf formatted for these purposes with the link to the section of its site where the essay can be purchased in paper and/or in pdf version. It is explicitly forbidden to publish the complete pdf in [academia.edu](http://academia.edu) or other similar portals, even in draft.



Quaderni del Conservatorio della Svizzera italiana  
A cura di Massimo Zicari  
N. 2

Editore responsabile: Massimo Zicari

Comitato editoriale

- Stefano Bragetti (area pedagogica)
- Matteo Piricò (scienze dell'educazione e didattica della musica)
- Nadir Vassena (area teoria e composizione)
- Lorenzo Micheli (area performance)
- Massimo Zicari (area ricerca)
- Christoph Brenner, Direttore SUM (membro di diritto)

Comitato scientifico

- Thomas Bolliger (Haute École de Musique de Genève)
- Michele Biasutti (Università di Padova)
- Constance Frei (Università di Losanna)
- Renato Meucci (Università degli Studi di Milano)

Conservatorio della Svizzera italiana, via Soldino 9, 6900 Lugano.

[www.conservatorio.ch](http://www.conservatorio.ch)

[massimo.zicari@conservatorio.ch](mailto:massimo.zicari@conservatorio.ch)

+41 (0)91 960 30 40

Studio grafico: Federica Basso

Redazione, grafica e layout: Cecilia Malatesta, Ugo Gianì

© 2023 Libreria Musicale Italiana srl, via di Arsina 296/f, 55100 Lucca

[lim@lim.it](mailto:lim@lim.it) [www.lim.it](http://www.lim.it)

Tutti i diritti sono riservati. Nessuna parte di questa pubblicazione potrà essere riprodotta, archiviata in sistemi di ricerca e trasmessa in qualunque forma (elettronica, meccanica, fotocopiata, registrata o altro) senza il permesso scritto dell'editore.

ISBN 978-88-5543-342-6

# **DIDATTICA MUSICALE E RICERCA – 2022**



## SOMMARIO

- VII *Introduzione*
- 1 *Sequenza III di Luciano Berio: prassi esecutiva e autorità del compositore*  
*Un'intervista di Massimo Zicari a Luisa Castellani*
- 21 *L'interpretazione di un brano atonale del '900 con allievi al primo anno di violoncello: strategie didattiche in azione*  
Cristina Bellu
- 47 *I 24 Caprichos de Goya di Mario Castelnuovo-Tedesco: idiosincrasie strumentali e soluzioni interpretative*  
Sofia Silvestrini
- 65 *Danzar sull'arco, suonar nei passi. L'utilizzo della danza per lo sviluppo di competenze ritmiche e interpretative nel violino*  
Enrico Osti
- 85 *La body percussion nell'insegnamento della fisarmonica*  
Raffaele Diego Cardone
- 107 *L'arco-pendolo nella didattica per violino*  
Doriano Giovanni Maria Di Domenico
- 131 *La pratica musicale come veicolo relazionale in aiuto agli allievi con disturbi specifici dell'apprendimento e bisogni educativi speciali*  
Lia Piaia-Bardelli
- 157 *Politiche urbane per la musica in Europa, dal secondo dopoguerra a oggi*  
Franco Bianchini





## INTRODUZIONE

A poco più di un anno dall'uscita del primo, siamo in grado di licenziare alle stampe il secondo volume dei *Quaderni del Conservatorio della Svizzera italiana*, che si caratterizzano per la presenza di un gruppo di tre contributi il cui comune denominatore appare essere l'interesse per i repertori del Novecento. La scelta non è priva di conseguenze e solleva questioni importanti in merito alla rilevanza che i secoli ventesimo e ventunesimo assumono nei programmi di studio dei conservatori di musica. Il problema può essere affrontato su due piani: da una parte la scelta dei repertori e dall'altra la maniera in cui la didattica musicale si china sulle sfide che questi comportano. In merito alla scelta dei repertori, e nonostante il fatto che istituzioni come la nostra dedichino importanti sforzi e una costante attenzione ai repertori a noi cronologicamente più vicini, è inevitabile osservare come gli autori che vanno dal primo barocco al tardo romanticismo continuino ad occupare una posizione assolutamente centrale nelle formazioni musicali, mentre quelli delle epoche precedenti e successive siano relegati ai margini. La musica antica e quella contemporanea assumono di volta in volta una funzione complementare, spesso nella prospettiva di una futura specializzazione.

Senza voler mettere in discussione la necessità, per ogni buon studente, di padroneggiare i linguaggi, gli stili e le tecniche proprie di quei repertori che compongono il nucleo centrale della tradizione musicale eurocolta, è quantomeno opportuno interrogarsi proprio sul grado di marginalità che i repertori *altri* rivestono in questo quadro. La questione diventa tanto più urgente se si pensa che la stessa distanza che separa noi dai 5 *Klavierstücke* op. 23 di Arnold Schönberg separa questi ultimi dalla *Sinfonia n. 9* di Beethoven o dalla *Semiramide* di Rossini. È chiaro come questi autori richiedano la conoscenza di stili, tecniche e prassi esecutive lontane tra loro. Quali sfide interpretative impongono i repertori che si sono cristallizzati nel corso degli ultimi cento anni? Quale grado di maturità dovrà aver raggiunto uno studente, allo scopo di comprendere le istanze estetiche del secondo dopoguerra? Per interpretare Luciano Berio sarà opportuno che i nostri allievi abbiano letto *Opera aperta* di Umberto Eco e digerito le teorie semiologiche di Jean Jacques Nattiez? La tentazione di rispondere positivamente è forte: se è vero che per interpretare Händel e Vivaldi è indispensabile avere familiarità con i testi di Quantz, Leopold Mozart e Carl Philip Emmanuel Bach, per affrontare Berio sarà altrettanto indispensabile aver letto i suoi testi ed avere una adeguata comprensione della temperie estetica e culturale di quel momento storico. Ma quanto risponde al vero il quadro sin qui tratteggiato?

A corollario di questo primo interrogativo se ne pone un secondo, di non minore importanza, che riguarda la didattica e la preparazione necessaria per poter

uscire dal solco della tradizione classico-romantica ed avventurarsi alla scoperta della musica contemporanea, magari già con allievi principianti. Di quali strumenti didattici dovrebbe disporre un insegnante che desiderasse esplorare i compositori di oggi con i propri giovani allievi, che volesse introdurli alla lettura delle più aggiornate notazioni grafiche e che cercasse di convincere i loro genitori che quelle bizzarre cacofonie nella cui produzione i loro figli sono strenuamente impegnati non rappresentano una pratica pericolosa ma, al contrario, un oggetto musicale esteticamente valido? Non è difficile immaginare la preoccupazione di un genitore che dovesse vedere il pianoforte di famiglia riempito di oggetti strani e percorso in punti che non sono i tasti.

Nel tentativo di affrontare alcune di queste questioni, il volume si apre con un'intervista a Luisa Castellani, docente di canto e interprete di riferimento per il repertorio del Novecento, legata personalmente a Luciano Berio, col quale lavorò a lungo registrando alcune delle sue più importanti composizioni per voce. Con l'idea di recuperare una più corretta relazione con un secolo al quale tendiamo a riferirci nei termini di una interminabile, illusoria contemporaneità, con Luisa Castellani abbiamo affrontato il problema delle prassi esecutive del Novecento e della necessità di dedicare loro la stessa attenzione che dedichiamo allo studio dei repertori dei secoli precedenti. In particolare, abbiamo affrontato il problema della autorialità delle registrazioni discografiche, discutendo la misura in cui una interpretazione registrata in presenza e sotto la supervisione del compositore possa essere considerata quale documento privilegiato e fonte imprescindibile per la ricostruzione dell'immaginario artistico di quest'ultimo. In qualche modo, una registrazione si aggiunge alla partitura quale secondo livello testuale, fornendo indicazioni che non sempre appaiono perfettamente coerenti con quanto affidato alla scrittura. È quindi necessario riconoscere alle registrazioni un valore normativo? Oppure dobbiamo limitarci al loro carattere di esemplarità e concederci, come interpreti, un più ampio margine di libertà interpretativa? Come si vedrà dalle prossime pagine, la questione è assai complessa e va a toccare, tra le altre, la dimensione del consumo musicale attraverso le piattaforme digitali: il fenomeno della massificazione dell'accesso alla musica solleva non pochi interrogativi sulla legittimità dei modelli che propone e, soprattutto, sulla maniera in cui questi intervengono nei processi formativi.

Nel secondo contributo, Cristina Bellu indaga le strategie di insegnamento adottate nel lavoro sull'interpretazione di un brano atonale con bambini al primo anno di violoncello. Nel constatare come il repertorio violoncellistico sia costellato di compositori del Novecento, l'autrice osserva la mancanza di materiali didattici che, nel momento di affrontare la musica contemporanea, aiutino i giovani allievi nel processo di costruzione di senso e riducano al minimo il rischio che questa musica suoni come un accumulo di incomprensibili e spesso sgradevoli bizzarrie. Risulta chiara non solo la necessità di un repertorio didattico di qualità, ma anche di una serie di strategie efficaci per preparare i giovani allievi a conoscere e ad

apprezzare le sfide strumentali e estetiche proprie di questo repertorio. Anche in paesi come la Francia, dove già a partire dagli anni '60 è stata condotta una campagna di promozione della musica contemporanea, non sono accessibili strumenti didattici in grado di mediare (per usare le parole di Jean Jacques Nattiez) tra livello testuale, dimensione poetica e dimensione estetica. In pratica, pur avendo del materiale musicale valido tra le mani, come farà il nostro insegnante a mediare tra le complessità grafiche e di notazione del testo, le istanze estetiche che sono alla base di quella scrittura e le competenze musicali dell'allievo? Dall'indagine condotta da Cristina Bellu risultano due indicazioni estremamente interessanti. La prima riguarda la differenza di atteggiamenti che qualifica il lavoro degli insegnanti più giovani rispetto a quelli più maturi: mentre i primi sembrano concentrarsi sulla dimensione estetica, ovvero sulla sensibilità degli allievi e sul loro bagaglio linguistico e musicale, i secondi si focalizzano sulla decodifica del testo e sulla comprensione delle intenzioni compositive attraverso la notazione. Questa indicazione, che varrebbe la pena verificare ed approfondire, sembra suggerire non soltanto una diversa sensibilità personale, ma anche quella che potrebbe essere la distanza culturale che esiste tra generazioni diverse di insegnanti. Potremmo essere di fronte a quel salutare aggiornamento dei paradigmi della didattica strumentale, che pone al centro del processo di apprendimento l'allievo e non il testo da riprodurre. La seconda indicazione riguarda la necessità di fare ampio ricorso al linguaggio figurato, dove l'uso frequente di metafore, analogie e similitudini spesso legate alla dimensione corporea sembrano rispondere all'esigenza di ricucire la distanza tra i codici musicali tradizionali (basati sulle funzioni tonali) e quelli moderni. Queste strategie, che si aggiungono a quelle imitative (modelling) e alla verbalizzazione di una serie di informazioni e istruzioni, non sono nuove e vengono comunemente applicate anche nel lavoro sui repertori tradizionali. Tuttavia, nella musica contemporanea sembrano assumere un ruolo centrale proprio nel processo di costruzione di senso.

Il terzo dei contributi incentrati sui repertori del Novecento viene da Sofia Silvestrini che, durante l'ultimo anno di Bachelor, si è occupata delle difficoltà che ruotano intorno alle soluzioni compositive adottate da Mario Castelnuovo-Tedesco nei *Caprichos de Goya* per chitarra. Come ci ricorda l'autrice, compositori come Castelnuovo-Tedesco, sollecitati da un interprete d'eccezione come Andrés Segovia, scrivevano per chitarra senza possedere una conoscenza adeguata dello strumento, delle sue diteggiature, della distribuzione delle voci, dei suoi registri. La mancanza di queste conoscenze ha portato a comporre brani in cui interi passaggi musicali si scontrano con le possibilità dello strumento e, per essere eseguiti, devono essere modificati. Segovia, che spesso guidava i compositori nella realizzazione dei brani che questi gli dedicavano, non ebbe modo di collaborare nel processo di scrittura dei *Caprichos*, né di rivedere i brani in vista della loro pubblicazione. Il caso vuole che nemmeno il lavoro di revisione lasciato da Angelo Gilardino nel 1970 metta interamente d'accordo i chitarristi che si confrontano

con questi brani, con la conseguenza che ognuno di loro dovrà esplorare soluzioni personali. Sorge quindi il problema di mediare tra le intenzioni compositive, i limiti della chitarra e, non da ultimo, la sensibilità dell'interprete moderno. Nel suo articolo, Sofia Silvestrini elabora una serie di proposte interpretative basate su criteri tecnici che implicano la semplificazione degli accordi, lo spostamento delle voci, l'uso degli armonici e, soprattutto, sull'identificazione degli elementi caratterizzanti della scrittura musicale del compositore. Il punto di partenza è quindi l'idioletto compositivo di Castelnuovo-Tedesco.

A questi primi contributi si aggiungono tre articoli ricavati dai più meritevoli lavori finali preparati per il conseguimento del Master of Arts in Music Pedagogy nell'anno accademico 2021/22. Enrico Osti e Dorianò Giovanni Maria Di Domenico si sono concentrati sulla didattica per violino occupandosi di due dimensioni molto diverse. Enrico Osti incrocia il metodo Dalcroze e le teorie di Vygotskij sull'appropriazione degli artefatti culturali per sviluppare un approccio al repertorio barocco basato sui passi di danza e sull'immersione culturale. Si tratta non solo di riprodurre le sequenze di movimenti che permettono di interiorizzare il metro 3/4 in una danza come il minuetto, ma di riportare in vita la pratica storica del ballo attraverso semplici ausili didattici e qualche accessorio di abbigliamento, con l'obiettivo di facilitare il processo di familiarizzazione con brani e autori molto distanti dalla quotidianità dei nostri giovani allievi. L'idea di un'esperienza didattica più immersiva, come oggi si tende a dire, va oltre i problemi puramente tecnici, nella prospettiva di una educazione alla musica a tutto tondo.

Su un piano completamente diverso si è mosso Dorianò Di Domenico, che ha sperimentato un dispositivo in grado di fornire ai violinisti indicazioni visive e cinestetiche utili al controllo del movimento dell'arco rispetto al ponticello: l'arco-pendolo. Nel quadro di una ben documentata discussione sugli aspetti motori e posturali che qualificano l'apprendimento del violino e sui rischi derivanti da una cattiva gestione del proprio corpo, magari dovuta all'acquisizione di routine di studio inefficaci, l'arco-pendolo si propone come un semplice strumento per sensibilizzare gli allievi al corretto movimento da compiere con il braccio destro. L'intervento proposto è servito a testare le prime impressioni suscitate dall'utilizzo di questo dispositivo con partecipanti di età diverse, nella prospettiva di poterlo utilizzare quale strumento didattico sussidiario, sia a lezione che nello studio a casa. Malgrado l'età dei partecipanti abbia condizionato le loro risposte, appare chiaro che l'arco-pendolo può fornire un importante giovamento, agendo a livello sensoriale e motorio e fornendo informazioni visive e cinestetiche utili per intervenire sulla postura e sui gesti che braccio e avambraccio devono compiere per mantenere il movimento dell'arco parallelo al ponticello.

Raffaele Diego Cardone presenta un'esperienza didattica che mirava a verificare se l'uso della body percussion applicata all'insegnamento della fisarmonica potesse favorire la lettura, l'esecuzione corretta di alcune figure ritmiche e l'acquisizione consapevole dell'indipendenza e della coordinazione delle due mani.

A monte di questo lavoro vi sono due premesse importanti: la prima riguarda la necessità di lavorare sul ritmo in funzione degli aspetti motori che sono alla base dello sviluppo delle relative competenze; la seconda affronta lo scollamento tra l'insegnamento dello strumento e quello della teoria e del solfeggio. A questo si aggiunga il fatto che nell'immaginario collettivo questo strumento è spesso associato ai repertori popolari e che gli allievi vi si avvicinano senza avere un'idea precisa di cosa aspettarsi. I risultati mostrano, ancora una volta, l'utilità di affiancare attività motorie dal carattere ludico a quelle strumentali, allo scopo di raggiungere più rapidamente obiettivi di apprendimento che, se affidati al consueto rituale della decodifica grammaticale della pagina scritta in una situazione di insegnamento frontale, risulterebbero più precari.

Il contributo di Lia Piaia-Bardelli si colloca a conclusione del *Master of Arts SUPSI (doppio titolo) in Pedagogia musicale con specializzazione in Educazione Musicale Elementare e in Insegnamento dell'Educazione Musicale per il Livello Secondario I*, la formazione che conduce al conseguimento di due titoli, proposta dal Conservatorio della Svizzera italiana e dal Dipartimento formazione e apprendimento (DFA) della Scuola Universitaria Professionale della Svizzera Italiana. Il lavoro di Lia Piaia Bardelli riporta i risultati di una ricerca che intendeva verificare se e come la musica potesse favorire l'instaurarsi di dinamiche relazionali positive nel contesto della scuola elementare tra allievi con disturbi specifici dell'apprendimento e bisogni educativi speciali. Come ben sa chi lavora nei contesti delle scuole dell'obbligo, oggi più che mai la dimensione inclusiva della scuola pone gli insegnanti di fronte a sfide sempre più complesse che spesso derivano dalla presenza in classe di allievi con bisogni speciali, siano essi di natura culturale o causati da disturbi specifici. Alcuni di questi disturbi si manifestano spesso sotto forma di difficoltà relazionali, irrequietezza, incapacità di rimanere seduti e concentrarsi, comportamenti tradizionalmente etichettati nella categoria della "cattiva educazione". Il lavoro svolto con gli allievi di una quarta elementare del Canton Ticino ha evidenziato, ancora una volta, il potenziale delle attività musicali e la loro capacità di incanalare in maniera costruttiva i comportamenti degli allievi con maggiori difficoltà. Questa esperienza invita due riflessioni: da una parte si conferma il fatto che la musica può costituire un vettore privilegiato di espressione personale e di scambio in contesti qualificati da grande eterogeneità; dall'altra si evidenzia ancora una volta come le attività musicali abbiano una forte valenza collaborativa e siano quindi in grado (non uniche) di favorire dinamiche interpersonali costruttive. L'assunzione di responsabilità, la definizione dei ruoli e la condivisione di un obiettivo comune, in questo caso di tipo musicale, possono costituire un catalizzatore molto efficace nei processi di costruzione di rapporti collaborativi all'interno di una classe. Questi effetti sono generalmente associati alla riduzione dei livelli di conflittualità e ad un aumento della disponibilità al confronto.

L'ultimo contributo viene da Franco Bianchini, responsabile scientifico del *Certificate of Advanced Studies (CAS) in Cultural Policies – Strategies, policies and*

*practices for sustainable development*, un percorso di post-formazione che il nostro conservatorio offre ai professionisti della cultura interessati alle dinamiche del cambiamento con le quali anche il mondo della cultura è costantemente confrontato. Si tratta di una delle (numerose) anime che caratterizzano il Conservatorio della Svizzera italiana e che, in questo caso, si aprono ad una prospettiva di più ampio respiro. Franco Bianchini ci offre una breve retrospettiva sulle politiche urbane per la musica in Europa a partire dal secondo dopoguerra, individuando tre età distinte che definisce *della ricostruzione*, dal secondo dopoguerra alla metà degli anni sessanta, *della partecipazione*, dalla fine degli anni sessanta alla metà degli anni ottanta, e *del city marketing*, dalla fine degli anni ottanta all'inizio del nuovo secolo. Se è chiaro che la prima fase si lega profondamente al processo che vide l'Europa impegnata nella ricostruzione e condizionata dalla guerra fredda, la seconda aprì la strada a pratiche culturali musicali che oggi tendiamo a dare per scontate, come per esempio il *busking*, fino a giungere a quel concetto rinnovato di città che oggi anima molte delle discussioni sulle politiche culturali urbane. Questo tema ha delle implicazioni importanti anche per il nostro conservatorio, in un momento storico che appare decisivo per il suo futuro sviluppo. Con il messaggio licenziato lo scorso autunno dal Municipio per la creazione della Città della Musica, Lugano ha segnato una svolta decisiva verso la ridefinizione del ruolo della musica nelle sue politiche culturali grazie alla creazione di "un nuovo polo di competenze dedicato alla formazione musicale, al patrimonio sonoro e alle principali realtà di livello nazionale e internazionale in campo musicale attive nel comprensorio comunale" (Città di Lugano, comunicato stampa del 29 settembre 2022). Come evidenziato nello stesso comunicato, si è trattato di impiantare un nuovo ecosistema all'interno di un biotopo in grado di facilitare la crescita e la convivenza di istituzioni diverse, impegnate in attività che vanno dall'educazione alla musica alla formazione musicale professionale, dalla creazione al consumo musicale, dalla diffusione di artefatti musicali alla loro conservazione e alla ricerca. Progetti come questo, oltre ad ancorare al territorio realtà diverse promuovendone lo sviluppo, offrono la possibilità di produrre un enorme valore aggiunto anche a livello economico, favorendo il riposizionamento della città di Lugano nella geografia culturale cantonale, nazionale ed internazionale.

Massimo Zicari  
Lugano, 15 settembre 2023

# SEQUENZA III di LUCIANO BERIO: PRASSI ESECUTIVA E AUTORITÀ DEL COMPOSITORE UN'INTERVISTA DI MASSIMO ZICARI A LUISA CASTELLANI

Nel corso di un convegno sulle prassi vocali operistiche ottocentesche che si è svolto nel luglio del 2019<sup>1</sup> Luisa Castellani interveniva con una riflessione rivelatrice: la questione poteva e doveva essere estesa al repertorio del Novecento. Si apriva, quantomeno ai miei occhi, una prospettiva nuova nella discussione sul recupero delle prassi esecutive, oramai ampiamente diffusa e per certi versi abusata: in un convegno dedicato all'Ottocento e alla controversa relazione tra intenzioni compositive, fedeltà al testo, convenzioni (o meglio *convenienze*) e libertà interpretativa, si segnalava la necessità di guardare al secolo ventesimo con la stessa attenzione critica riservata a quelli passati. Ovviamente, le condizioni e i contesti che caratterizzano la musica del Novecento sono lontani da quelli ottocenteschi, che erano in quel momento oggetto di discussione; tuttavia, l'opportunità di considerare come passato un secolo al quale tendiamo a riferirci nei termini di una interminabile, illusoria, e quindi fallace contemporaneità, ha fornito un ulteriore e quanto mai fertile spunto di discussione. Laddove l'Ottocento canalizzava i comportamenti compositivi ed interpretativi in un sistema di coordinate stilistiche e di codici linguistici ampiamente condivisi e per lo più comprensibili al pubblico (relazioni tonali, funzioni armoniche, forma), il Novecento, con i suoi idioletti, i suoi molteplici indirizzi estetici e l'ansia costante di innovazione, pone l'interprete di fronte a numerosi interrogativi.

A chiarire molti dei possibili dubbi interpretativi che circondano i repertori del Novecento interviene spesso il compositore, offrendo indicazioni scritte che vanno dalle indispensabili e spesso complesse *legende* che accompagnano la partitura, ai testi programmatici e alle dichiarazioni di natura estetica.<sup>2</sup> Il lavoro di familiarizzazione con il compositore beneficia anche della testimonianza di quei musicisti che lo hanno affiancato nel processo creativo e sulle cui caratteristiche strumentali o vocali, magari, il brano in questione potrebbe essere stato modellato. Non da ultimo, a documentare le prassi del passato più prossimo si offrono, quale strumento formidabile di ricostruzione, le registrazioni discografiche, a maggior

---

1. *L'opera italiana dell'Ottocento in laboratorio: musicologia e prassi*. Convegno internazionale tenutosi al Conservatorio della Svizzera italiana, Scuola universitaria di Musica, Lugano, 12-14 luglio 2019.

2. Il caso di Berio è esemplare, dal momento che i suoi scritti sulla musica, raccolti e pubblicati insieme a numerose interviste, offrono una serie di strumenti fondamentali per accedere al suo immaginario musicale.



ragione se realizzate alla presenza del compositore e con la sua approvazione.<sup>3</sup> Le registrazioni costituiscono un patrimonio pressoché inesauribile, che ha recentemente raggiunto la condizione di ubiquità grazie a piattaforme come YouTube e Spotify. Malgrado gli studiosi si siano chinati soltanto occasionalmente su questa nuova dimensione del consumo musicale e sulle sue implicazioni didattiche ed estetiche, è sotto gli occhi di tutti come il fenomeno della massificazione dell'accesso alla musica (e non soltanto) abbia sollevato non pochi interrogativi sulla legittimità dei modelli che inevitabilmente propone e, soprattutto, sulla maniera in cui questi intervengono nei processi formativi plasmando il gusto musicale.<sup>4</sup> A questo si aggiunga il fatto che, fino a qualche decennio fa, la cosiddetta musica contemporanea non poteva contare su un corpus adeguato di registrazioni e che per lo studio di una nuova partitura, in assenza del compositore, si doveva fare affidamento sul proprio intuito e su una scrupolosa lettura del testo.

A distanza di quasi tre anni da quel convegno, il primo scambio di idee con Luisa Castellani si è concretizzato in un'intervista, realizzata a marzo del 2022 negli studi della Radiotelevisione della Svizzera italiana (RSI).<sup>5</sup> Lo scopo voleva essere proprio quello di ripercorrere alcuni dei cambiamenti intervenuti negli scorsi decenni nell'interpretazione di un brano che è centrale nel repertorio di molti cantanti: *Sequenza III* di Luciano Berio. In un certo senso, si trattava di fare con Luisa Castellani quello che molti vorrebbero poter fare con Johann Joachim Quantz o Giuseppe Tartini: interrogare i testimoni del tempo allo scopo di raccogliere informazioni di prima mano sulla giusta maniera di eseguire la musica. L'ambizione era quella di completare il quadro storico relativo alla musica di Luciano Berio scrivendo, nel vero senso della parola, il capitolo relativo alla prassi esecutiva della *Sequenza III* insieme a colei che, fatta salva la figura iconica di Cathy Berberian (1925–1983), forse più di tutti può dirsi testimone delle intenzioni e degli

---

3. Malgrado l'idea che una registrazione discografica possa essere chiarificatrice delle intenzioni del compositore sia tutt'altro che condivisa, è possibile quantomeno sostenere che essa documenti il gusto del compositore e la prassi del tempo in cui è essa stata realizzata.

4. Si vedano in proposito TÁNIA LISBOA, AARON WILLIAMON, MASSIMO ZICARI E HUBERT EIHOLZER, *Mastery through Imitation: A Preliminary Study*, «Musicae Scientiae», ix/1 2005, pp. 75–110, GEORGIA VOLIOTTI E AARON WILLIAMON, *Recordings as Learning and Practising Resources for Performance: Exploring Attitudes and Behaviours of Music Students and Professionals*, «Musicae Scientiae», xxi/4 2017, pp. 499–523, GEORGIA VOLIOTTI E AARON WILLIAMON, *Performers' Discourses on Listening to Recordings*, «Research Studies in Music Education», Aprile 2020, pp. 1–17. Di prossima uscita è il volume curato da Giorgia Voliotti e Daniel Barolsky *Recorded Music in Creative Practices: Mediation, Performance, Pedagogy* (SEMPRE) Routledge Series. Una ricca letteratura accademica studia ed analizza le caratteristiche stilistiche e tecniche delle interpretazioni registrate in oramai oltre un secolo di storia del supporto sonoro. Sorprendentemente, ben poco di quanto emerso da questi studi è entrato nelle classi di insegnamento strumentale dei moderni conservatori.

5. Un sentito ringraziamento va a Davide Fersini non soltanto per aver accolto questa proposta mettendo a nostra disposizione il suo tempo e gli studi della RSI a Besso, ma soprattutto per avervi contribuito con numerosi stimoli, con la sagacia di numerose osservazioni e non da ultimo con un buon numero di ascolti, individuati setacciando tra le registrazioni discografiche disponibili in commercio o conservate presso gli archivi della RSI.



orientamenti del compositore.<sup>6</sup> Nel corso della sua carriera Luisa Castellani ha lavorato a lungo con Luciano Berio, di cui nel 1998 ha registrato *Sequenza III* in una storica pubblicazione della Deutsche Grammophon.

### *Sequenza III (1966)*

Le circostanze che condussero alla composizione di *Sequenza III* sono note. Nel 1965 Berio aveva ricevuto dal comitato del festival di Brema la richiesta di scrivere un brano per voce sola da far eseguire a Cathy Berberian l'anno successivo. Berio si mise al lavoro a partire da un testo preparato per lui da Markus Kutter, il compagno della clavicembalista svizzera Antoinette Vischer, per la quale Berio aveva appena completato *Rounds* (1965).<sup>7</sup> Kutter fornì a Berio un testo dalla struttura modulare, frammentata: «Give me / a few words / for a woman / to sing / a truth / allowing us / to build a house / without worrying / before night comes». Contrariamente a quello che si potrebbe immaginare, in queste prime fasi il compositore non lavorò avendo Cathy Berberian al suo fianco. I due avevano divorziato e mentre Berio si era trasferito negli Stati Uniti per seguire la seconda moglie, Susan Oyama, Cathy Berberian viveva a Milano. Berio spedì la partitura alla ex moglie sei giorni prima della sua partenza per Brema. Berberian giudicò la musica «assolutamente impossibile: ci sono sei differenti tipi di risata in una sola riga». <sup>8</sup> I due si incontrarono poi a Londra nel mese di giugno ed il lavoro svolto per preparare una registrazione per la BBC condusse alla stesura della versione definitiva.<sup>9</sup>

In verità, Cathy Berberian portava in dote una maturazione vocale avvenuta all'insegna di quella sperimentazione che aveva avuto nel lavoro di John Cage (*Aria*, 1959), Silvano Bussotti (*Pièces de chair II*, 1958–60) e Bruno Maderna (*Dimensioni II o Invenzione su una voce*, 1960) tre pietre angolari. Proprio in funzione delle opere di questi tre autori Berberian aveva sviluppato la capacità di esplorare i confini della vocalità attraverso una disciplinata tecnica di decomposizione e ricomposizione degli effetti vocali.<sup>10</sup> In quegli stessi anni Berio aveva scritto *Circles* (1960) e *Visage* (1960–61), l'ultimo dei quali prevede una serie di improvvisazioni monologanti, ognuna basata su un repertorio di gesti vocali e materiali fonetici provenienti da una lingua o da un modello linguistico diversi.

Il lavoro di quegli anni fu caratterizzato da una svolta che condusse Berio dall'esplorazione delle tecniche combinatorie mutate dall'esperienza del serialismo vissuta negli ambienti di Darmstadt, alla maturazione di una poetica del gesto sonoro. La scelta del gesto sonoro doveva essere funzionale alle sue qualità e non

---

6. Paradossalmente, le storiche registrazioni di Cathy Berberian, che di *Sequenza* fu vera e propria coautrice, potrebbero dirsi viziate da quelle particolari condizioni di vicinanza biografica, di familiarità, che ne determinarono la nascita.

7. DAVID OSMOND-SMITH E CATHY BERBERIAN, *The Tenth Oscillator: The Work of Cathy Berberian 1958–1966*, «Tempo», LVIII/227 2004, pp. 2–13 (p. 11).

8. OSMOND-SMITH, *Ivi*, p. 12.

9. OSMOND-SMITH, *Ivi*, pp. 12–13.

10. *Ibidem*.

conseguente all'uso di procedimenti sistematici: si trattava del «superamento della sensazione di serie di altezze focali e di intervallo a favore di una sensazione di qualità sonore e di registro, considerando questi ultimi gli elementi attivi e determinanti della struttura formale».<sup>11</sup>

*Sequenza III* per voce sola può essere considerata come il manifesto di quella che Berio stesso definì «la nuova vocalità». Come dichiarato dal compositore, in *Sequenza III* non si trova soltanto l'idea di riunire la voce nobile (il canto) e quella quotidiana (parlato, gesti vocali ecc.), ma anche quella di ripercorrere i diversi stadi dell'espressione vocale, seguendo lo sviluppo dell'individuo dai primi gemiti, dalle grida, al canto stilizzato.<sup>12</sup> Fu il compositore a fornire, nel 1967, una dettagliata descrizione del brano e delle sue intenzioni:

Come nelle mie altre *Sequenze*, lavori scritti per strumenti solisti, in *Sequenza III* mi sono cimentato con la simultaneità di azioni differenti, cioè con lo sviluppo, simultaneo ma indipendente, di diverse caratteristiche esecutive, che dà luogo a un teatro di azioni strumentali (un teatro, in questo caso, soprattutto per le orecchie) e che permette all'ascoltatore di percepire polifonicamente ciò che, per la sua specifica natura fisica, sarebbe costretto ad essere monodico.

Di nuovo, come ho accennato la settimana scorsa discutendo di teatro musicale, ci sono sei classi d'interazione da prendere in considerazione:

1. Carattere vocale convenzionale (ma non gestuale) e uso convenzionale della voce legata a una articolazione verbale convenzionale. Un esempio potrebbe essere una linea vocale data che presenta una convenzionale distribuzione delle sillabe (è il caso della maggior parte della musica vocale della nostra cultura).
2. Modificazioni dei suoni della classe precedente (vocalizzando, mormorando, bisbigliando, nasalizzando, ecc.).
3. Suoni prodotti senza implicare canali vocali (battito delle mani, schiocco delle dita ecc.).
4. "Gesti vocali" in genere e suoni associati a modelli o fonti esterne (ridere, ansimare, tossire, imitare un uccello o un sassofono, cantare in stile jazz ecc.).
5. Movimenti del corpo che simulano il suono così come viene prodotto nelle classi precedenti: in particolare, azione della mano sulla bocca.
6. Movimenti del corpo che non simulano né producono suono, come passeggiare qua e là o portare il tempo con le mani o un piede.

Queste sei classi sono combinate a loro volta con sottoclassi di caratterizzazione psicologica, quali "impassive", "wistful", "joyful", "desperate", "whimpering", "urgent", "witty", "distant and dreamy", "ecstatic" ecc., che suggeriscono tutte chiaramente stati emozionali. E talvolta al gesto vocale principale – ridere – è attribuito un'ulteriore caratterizzazione: "tense laughter", "open laughter" e così via.

L'esecutore non deve prendere queste indicazioni come suggerimenti ritmici, non deve rappresentare la disperazione o lo stato di sogno. Deve considerarle piuttosto come indicazioni di tempo e dinamiche, e, inoltre, come descrizione della

11. LUCIANO BERIO, *Aspetti di artigianato formale*, «Incontri Musicali», I (1956), pp. 55–69 (62). Per una disamina di questa svolta si veda MARCO UVIETTA, *Gesto, intenzionalità, indeterminazione nella poetica di Berio fra il 1956 e il 1966*, «Rivista Italiana di Musicologia», 46 2011, pp. 196–243.

12. PHILIPPE ALBÈRA, *Neuf Sequenzas de Luciano Berio*, in *Le Son et le sens : Essais sur la musique de notre temps*, Éditions Contrechamps, Genève 2007, pp. 475–506. Si veda anche Luciana Galliano (a cura di), *Le "Sequenze" per strumento solo*, in Enzo Restagno (a cura di), *Berio*, EDT, Torino 1995, p. 155.

sequenza di quelle emozioni in cui ogni essere umano è costantemente immerso. Questa sequenza di emozioni è così sovrapposta alla ripresa continuamente variata del testo che è, per così dire, costantemente assorbito in differenti processi di articolazione ed “emozioni”.

Di nuovo, il numero e la complessità di queste sei classi e delle loro possibili caratterizzazioni può facilmente dare un’idea del numero delle combinazioni possibili. Esse sono tutte in relazione tra loro e la modificazione dell’una provoca la modificazione o la limitazione degli usi dell’altra. Uno degli esempi più ovvi di ciò si verifica sul livello della percepibilità del testo, cosicché l’intelligibilità (o la non intelligibilità) di una parola, il riconoscimento di una frase, diventa uno stadio o un aspetto, tra altri, dell’elaborazione musicale del lavoro.<sup>13</sup>

Berio stesso, nel descrivere le sei classi di gesti vocali utilizzati, dal canto convenzionale alle sue alterazioni, enfatizza l’importanza del gesto vocale quale entità significativa qualificata dalle consuetudini che la accompagnano: «La parola “gesto” può essere applicata a quasi tutto quello che ha a che fare con il nostro corpo, a ogni espressione formalizzata di significato... Il significato di un gesto è sempre il risultato di qualche convenzione sociale... e quindi è sempre parte di un processo più vasto».<sup>14</sup>

### **La testimonianza di Luisa Castellani**

MZ: In occasione del convegno del 2019 avevi lanciato un segnale sul quale adesso vorrei ritornare chiedendoti cosa è cambiato nell’interpretazione del repertorio del Novecento.

LC: In quella occasione mi aveva colpito il discorso sulla libertà nell’uso dei registri vocali (di petto, di testa e di passaggio): ciò mi confermava la bella sensazione liberatoria di cui avevo sempre “goduto” nell’affrontare i diversi registri della voce femminile nella musica contemporanea. Ora, per rispondere alla tua domanda, se andiamo a ritroso cercando di ritrovare le intenzioni del compositore nelle registrazioni discografiche fatte sotto la sua diretta supervisione (cosa che per i secoli precedenti è impossibile) andrei al *Pierrot Lunaire* di Arnold Schoenberg. Questo è un ottimo esempio di ciò di cui andremo a parlare, dal momento che esiste una registrazione degli anni quaranta con Erika Stiedry-Wagner sotto la direzione di Schoenberg stesso.<sup>15</sup> Ci troviamo di fronte ad una cosa che, dal punto di vista storico è ineccepibile. Eppure, all’ascolto, contraddice quello che l’autore scrive nel *Vorwort*: l’interprete a momenti segue le indicazioni e a momenti

---

13. LUCIANO BERIO, *Del Gesto vocale* (1967), in LUCIANO BERIO, *Scritti sulla musica*, a cura di Angela De Benedictis, Einaudi, Torino 2013, pp. 58–70 (66–67). Si tratta del testo che Berio preparò per la seconda di due conferenze tenute presso la Harvard University (Cambridge, Massachusetts) l’11 e il 18 gennaio 1967: da qui il riferimento alla discussione della settimana precedente sul teatro musicale.

14. BERIO, *Ivi*, p. 60. Per comprendere meglio questa svolta vale riprendere quanto raccontato da Berio nell’intervista curata da Rossana Dalmonte: Luciano Berio, *Intervista sulla musica*, a cura di Rossana Dalmonte, Laterza, Bari 2007, pp. 100–106.

15. Si tratta di un disco 78 giri della Columbia (MM-461 – XH 23 – 30) registrato nel 1940.

La versione digitale si trova anche su <[https://www.youtube.com/watch?v=C34\\_qrc4g54&list=OLAK5uy\\_k9fCncvug8R-jjhkpQQfE0o96rjhr90qg](https://www.youtube.com/watch?v=C34_qrc4g54&list=OLAK5uy_k9fCncvug8R-jjhkpQQfE0o96rjhr90qg)>.

>se ne distanzia totalmente. Se poi guardiamo la prassi esecutiva della tecnica dello *Sprechgesang* che ne è derivata nel corso del Novecento fino ad oggi, ci troviamo di fronte ad una varietà infinita di approcci, tra i quali le contrastanti interpretazioni di Boulez e, più recentemente, l'audace registrazione del *Pierrot* ad opera della violinista Patricia Kopatchinskaja.<sup>16</sup> Da qui la grande questione: Schoenberg ha scritto delle cose un po' contraddittorie, confuse, oppure era precisissimo e siamo invece noi che non riusciamo ad arrivare alle altezze della sua scrittura? La stessa domanda possiamo porcela con la musica di Luciano Berio.

MZ: Intorno alla scrittura ruotano due questioni: da una parte le sfide che questa impone all'interprete, dal momento che si tratta di un sistema convenzionale che consegna al cantante o allo strumentista informazioni codificate la cui lettura si presta inevitabilmente a spazi interpretativi a volte più grandi di quanto siamo disposti a concedere. Più inquietante è la questione della maniera in cui le intenzioni del compositore si ritrovano espresse nella scrittura: sono molti i casi che si prestano allo stesso dubbio, come insegna quello di Stravinsky, che esegue le sue musiche in maniera diversa da quanto lui stesso ha scritto.

LC: Tra questi, appunto, i famosi metronomi di Stravinsky, non sempre rispettati nelle sue registrazioni. Lo stesso vale a volte per Berio: le sue registrazioni mostrano talvolta una scelta dei tempi alquanto distante dalle indicazioni metronomiche che scrive; al contrario, molti interpreti di oggi seguono diligentemente quanto scritto in partitura, che però non è sempre quello che lui chiedeva ai suoi interpreti

MZ: Si direbbe che il compositore stesso faccia un passo indietro rispetto alle sue decisioni compositive. Questo ci porta alla prima domanda, ovvero dobbiamo riconoscere un valore statutario, normativo, alle registrazioni di questi interpreti e dei compositori-interpreti, rispetto alla partitura?

LC: È proprio questa la grande domanda: che valore ha lo *Sprechgesang* della Stiedry-Wagner? Che valore ha la registrazione fatta da Cathy Berberian che, obiettivamente, non fu soltanto una esecutrice ma, lo ammette Luciano stesso, coautrice di *Sequenza III*? Io mi sono data un'etica professionale che impone che non si cerchi di imitare altre interpreti ma si parta sempre dalla partitura. È però anche vero che nel caso di brani come questo non si può prescindere dall'ascoltare una registrazione di riferimento come quella di Cathy, riconoscendo tuttavia che in certe cose era molto libera rispetto alla scrittura. Ma ne era, appunto coautrice, venendo da *Thema (Omaggio a Joyce)*,<sup>17</sup> e da *Visage*,<sup>18</sup> lavori nei quali riconosciamo la genesi di *Sequenza*: è tutta voce sua. Quando si parla di universo femminile, quell'universo si concentra in quella voce lì, ha un nome. Se è dunque vero che bisogna partire dalla partitura, è pur vero che dobbiamo farci un'idea di quell'universo ascoltandone le registrazioni.

MZ. Questo conduce ad un paradosso, e quindi ad una questione che si presenta spesso in ambito didattico: se, come in questo caso, esiste una registrazione che

16. Si tratta di una registrazione di Patricia Kopatchinskaja del 2021: <[https://music.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy\\_mQwYuwEhIbKg0mGMgJwmpWJa5du66PaOA](https://music.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_mQwYuwEhIbKg0mGMgJwmpWJa5du66PaOA)>.

17. *Thema (Omaggio a Joyce)*, elaborazione elettroacustica su nastro magnetico della voce di Cathy Berberian (1958). Prima esecuzione, Napoli 1958.

18. *Visage*, per suoni elettronici e la voce di Cathy Berberian, su nastro magnetico (1961)

ha un valore esemplare, ci si deve riferire ad essa come ad un modello da imitare, o si deve piuttosto invitare l'interprete a sviluppare la propria originalità, anche a costo di allontanarsi da quel modello? Il caso di Berio è emblematico, dal momento che il compositore dichiara di aver lavorato su una vocalità ben precisa, di cui abbiamo una traccia udibile nella registrazione di Cathy Berberian. A quel punto l'interprete si preoccuperà di avvicinarsi a quel modello o dovrà ricavarci uno spazio interpretativo originale?

LC: Questo spazio di originalità esiste ed è irrinunciabile: io lo chiedo sempre ai miei allievi, perché studiare *Sequenza* è fondamentale anche per le voci maschili allo scopo di cominciare ad acquisire e sviluppare il vocabolario degli effetti vocali del Novecento. Chiedo a tutti i miei studenti di trovare una loro personale interpretazione, perché *Sequenza* è la voce di ciascuno di noi; ognuno deve cercare la propria voce in questo brano, e non imitare i "gridolini" di Cathy. Tuttavia, ascoltare Cathy è indispensabile; allo stesso tempo credo anche che una registrazione come la mia, realizzata con Berio dall'altra parte del vetro in sala di incisione, sia forse tra le più obiettive: io ero l'esecutrice che l'autore poteva fermare ogni volta che non fosse soddisfatto del risultato.<sup>19</sup> Berio ha approvato quell'esecuzione, in cui non entravano le libertà che Cathy poteva permettersi. Oggi invece vedo in giro delle esecuzioni di *Sequenza* che non rispettano quello che lui chiedeva e puntualizzava.

MZ: Questo ci porta al nocciolo della nostra chiacchierata, e cioè se è possibile identificare e descrivere i cambiamenti avvenuti nei decenni che ci separano dalla composizione di *Sequenza*. Un breve sguardo alla cronologia delle registrazioni accessibili mostra una prima incisione del 1969 con Cathy Berberian alla RSI, poi la tua, effettuata nel 1995 ma pubblicata nel 1998, a quasi trent'anni dalla prima, seguite da molte altre, più recenti, fino ad arrivare a quella di Barbara Hannigan del 2017. Potresti descrivere i cambiamenti che osservi in questa rassegna discografica considerando che, come dicevi, molte cose che si sentono nelle registrazioni dei nostri giorni, per quanto interessanti, non andrebbero fatte?

LC: In generale credo che possiamo vedere un primo cambiamento nella spettacolarizzazione legata all'uso delle piattaforme digitali. La mia *Sequenza*, che è solo audio, è stata visitata finora da 18'000 persone<sup>20</sup> mentre quella con il video di Laura Catrani, con frammenti di partitura che compaiono e scompaiono, ne ha più di 380'000: peccato che non c'entri con quello che è scritto in partitura. Alcuni effetti sono fatti bene mentre altri, forse in funzione del video e della sua valenza didascalica, sono stati ammorbidenti, dilatati. Forse, più che alla cantante, bisognerebbe dare un premio al videomaker! Ad esempio, le durate degli effetti non sono quelle scritte. La durata della battuta è di 10 secondi, da cui si deduce la durata di ogni effetto in partitura, quasi come se si usasse il metronomo. Vedo che questo aspetto è spesso arbitrariamente ignorato.

MZ: Questo mi riporta provocatoriamente a quanto detto prima. Tu stai invocando l'aspetto normativo della scrittura, in maniera simile a quanto avvenuto con i compositori del passato (Beethoven *in primis* sul quale sono stati versati fiumi

---

19. LUCIANO BERIO, *Sequenzas*, Ensemble InterContemporain, Deutsche Grammophon, GMBH LC 0173, 1998.

20. <https://www.youtube.com/watch?v=z6873TGwCXQ>

di inchiostro senza tuttavia giungere ad una conclusione definitiva), laddove la libertà interpretativa può guidare l'interprete a scelte molto diverse.

LC: Però la libertà interpretativa deve rispettare le indicazioni date: lì abbiamo una durata scritta chiaramente, ad eccezione della prima battuta, la cui durata è approssimativa perché va misurata sulla base dell'ingresso sul palco e dipende, diceva Luciano, dalla grandezza della sala e della distanza da percorrere. Se in un brano per voce sola è accettabile un certo grado di libertà, tagliare alcuni effetti per comodità o allargarne altri per farli sentire meglio sconfinava nell'arbitrarietà.

MZ: A tua memoria, Berio avrebbe rivendicato questo rigore?

LC: Sì certo, a mia memoria Luciano prestava attenzione a questo aspetto, ma in primo luogo alla qualità degli effetti; ne è un esempio l'indicazione «increasingly desperate» sulla terza pagina: non andava bene se non era lungo abbastanza da avere un crescendo di disperazione che doveva sconfinare nel grido, con una voce che iniziando dal canto si “guasta” nell'urlo e alla fine cede per sfinimento nel «subsiding» (Figura 1).

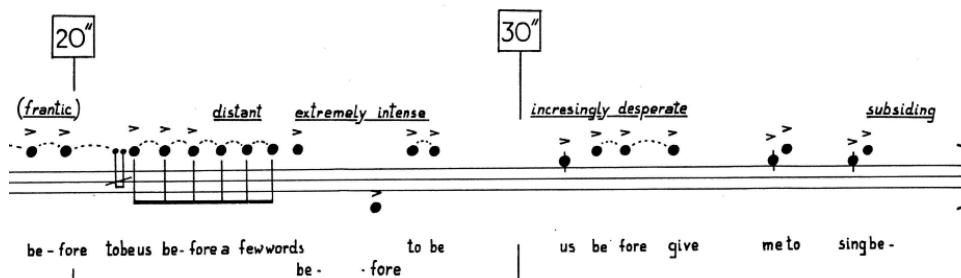


Figura 1. Luciano Berio, *Sequenza III*, p. 3, prima riga

MZ: Mi viene in mente Verdi quando diceva «l'effetto, nient'altro che l'effetto»: alcune scelte sono negoziabili a condizione che l'effetto, scenico, teatrale, vocale che sia, abbia raggiunto la sua più completa realizzazione. Come ci ricorda Davide Fersini, Richard Wagner distingueva tra *Effekt* e *Wirkung* cioè l'effetto senza causa e quello con causa. Ovviamente la domanda a questo punto è se Cathy Berberian rispettasse questa indicazione.

LC: No, non sempre la rispettava, ma era Cathy. Trovo che le libertà che Cathy si prendeva dipendevano dal fatto che era coautrice e poteva fare quello che voleva. Noi no, perché abbiamo una partitura di fronte alla quale quel margine di libertà non è dato; che poi questo sia in parte giustificato dall'autore a favore dell'effetto è un'altra cosa. L'effetto con causa era fondamentale per Berio: guai se si sconfinava in un effetto senza causa, cioè in una *marionettata*; guai se si degenerava in aspetti pagliacceschi. A volte Berio mi redarguiva aspramente: quando io mi lasciavo prendere dai momenti giocosi, per esempio nelle risate, mettendoci un po' del mio, lui reagiva con severità. Ogni effetto deve coincidere con un gesto vocale che nasce da una indicazione scritta precisamente in partitura. Come vedi, i margini di manovra si stringono molto. Prendiamo ad esempio i puntini che a volte collegano vocali, note o effetti. La loro ragion d'essere consiste principalmente nel graduale e inavvertibile passaggio da una

vocale (nota, effetto ecc.) ad un'altra. Allo stesso modo, l'effetto della sordina (ad esempio tra la prima e la seconda riga di pagina 1) è volto a realizzare al meglio questa indicazione dei puntini per rendere più graduale possibile il processo di cambiamento delle vocali, coperto dal passaggio delle mani davanti al volto (Figura 2).

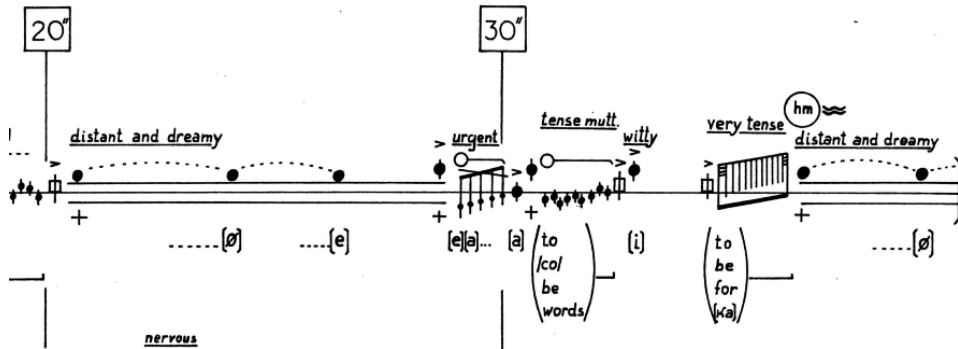


Figura 2. L'ultima misura del primo rigo presenta l'effetto della sordina con l'indicazione hm «hand (or hands) over mouth» seguita dalla doppia linea ondulata: «moving hand cupped over mouth to affect sound (like a mute)».

MZ: quindi, se la scrittura offre una certa libertà interpretativa la questione cruciale è in che modo questa libertà può essere usata, dal momento che alcune scelte sono guidate proprio dalla scrittura mentre altre se ne allontanano, o addirittura la distorcono in maniera arbitraria: siamo di nuovo alla questione dell'arbitrio del cantante, che abusa della partitura piegandola alle proprie vanità?

LC: Penso che il discrimine sia dato dalla buona fede e dalla buona volontà, ovvero dalla volontà di lavorare bene sul testo. Anche se qualcuno in buona fede travisa le intenzioni del compositore perché non le capisce fino in fondo oppure perché la sua sensibilità lo porta in un'altra direzione, alla fine, se dietro c'è una seria buona volontà di ricerca, funzionerà, avrà un suo percorso, che magari inaugurerà vie nuove nell'esecuzione di quel brano. Dico comunque che le esecuzioni che ho visto proporre e che ho vissuto io in prima persona durante i vent'anni della mia collaborazione con Berio erano certamente influenzate dalla sua presenza, dalle sue richieste e dall'ambiente che sapeva creare attorno a sé. Ho iniziato appunto la nostra conversazione con l'esempio di Schoenberg ed Erika Wagner, proprio per mostrare che una registrazione, per quanto autorevole non va intesa come un diktat irremovibile in grado di risolvere una volta per tutte ogni dubbio interpretativo.

MZ: Se una prima criticità riguarda la dimensione del tempo, quali sono gli altri aspetti che si prestano ad una riflessione?

LC: Da quello che sento posso dire che gli effetti vocali relativi al parlato sono un po' trascurati e si tende a sottovalutare l'aspetto relativo alla mescolanza dei registri. Berio scrive tre registri: il grave, il medio e l'acuto ma molto spesso questi sono fraintesi e scambiati per i registri vocali in senso tradizionale. Invece Berio voleva che *Sequenza III* fosse cantata con la stessa voce con cui chiami un taxi, come dice anche nell'intervista rilasciata a Rossana Dalmonte: da qui l'uso della



tosse, dello schiocco di lingua e così via.<sup>21</sup> Questi effetti si devono incarnare nel proprio intimo anche a rischio di alcuni fastidi, perché si deve “sporcare” la voce. Poi bisogna vedere caso per caso il rispetto di tutte quelle indicazioni che in legenda sono abbastanza chiare.

MZ: Andrei proprio alla legenda e alla questione della notazione grafica. Le istruzioni che vi si trovano sono abbastanza dettagliate ma i segni musicali usati da Berio non hanno alle spalle una tradizione consolidata: una codifica, o forse meglio una convenzione, è intervenuta solo negli anni successivi. Rispetto a questo prontuario, quanti spazi sono lasciati alla libertà interpretativa?

LC: Molto pochi! È tutto scritto piuttosto precisamente. Si tratta di un brano che non si può studiare solo in modo astratto e teorico, ma va “incarnato” nella voce. Quando io ho studiato *Sequenza* per la prima volta nel 1982 con Dorothy Dorow, grande interprete di musica contemporanea ma non certo specialista di Berio, abbiamo fatto una lettura attenta del testo, fonema per fonema, effetto per effetto. Per esempio, nelle prime due misure, lì dove troviamo l’indicazione «tense muttering», Berio usa tanti pallini tagliati per indicare note brevi (Figura 3).

The image shows a musical score for Luciano Berio's *Sequenza III*, specifically the first two measures. The notation is complex, featuring a vocal line with numerous small, cut-off notes (pallini tagliati) representing short sounds. Above the staff, there are markings for "tense muttering/walking on stage" and "urgent". A 10-second time signature is indicated above the first measure, and a 20-second time signature above the second. Below the staff, there are lyrics in parentheses: "(to/co/us/for/be)", "(sing/to/me)", "(tome..) to", and "(uta/be/few/co/)". The score is written on a single staff with a treble clef.

Figura 3 Luciano Berio, *Sequenza III*, prime due misure.

Come Berio stesso indica in legenda, queste sono note brevi («sung and whispered sound as short as possible») sotto le quali mette una sfilza di sillabe che l’interprete deve associare liberamente alle singole note. A partire dalla seconda misura (non la prima perché è libera), Dorothy, che era una campionessa di precisione, me le fece contare dando ad ogni nota scritta la sua sillaba. Quando Berio volle sentirmi cantare la *Sequenza* per la prima volta, la eseguii come l’avevo studiata, con le note contate. Berio mi guardò e mi chiese: «come mai le fa così misurate? È libera la scelta!» Quando gli risposi che non era così chiaro in partitura e che la notazione sembrava suggerire che nei 10 secondi della misura dovesse entrare esattamente il numero di note scritte, replicò che si trattava di un «tense muttering» (un teso borbottare indistinto) e che il numero di note era libero. Il senso di concitazione deve prevalere sulla lettera della scrittura. Si

21. «L’esperienza di *Sequenza III* per me è stata molto importante perché con essa ho cercato, appunto, di assimilare musicalmente molti aspetti della vocalità quotidiana, anche quelli triviali, senza però per questo rinunciare ad alcuni aspetti intermedi e anche “nobili” dell’esperienza vocale». LUCIANO BERIO, *Intervista sulla musica*, a cura di ROSSANA DALMONTE, Laterza, Bari-Roma 1981, p. 102.



trattava di un eccesso di precisione fatto in buona fede. Mi precisò anche che, invece, nelle frasi cantate, il segno composto dal pallino tagliato corrisponde chiaramente ad una sola nota breve (staccato).

MZ: Potremmo immaginare un filologo che fra centocinquant'anni, di fronte a questo segno e in mancanza di registrazioni, si faccia venire l'emicrania nel tentativo di dare ad ognuno di questi puntini un profondo significato, che il compositore stesso non ha inteso. Senza un riferimento uditivo e dei modelli autorevoli un interprete potrebbe facilmente fraintendere la scrittura.

LC: Difatti a quell'epoca io avevo già potuto accedere alla registrazione di Cathy, che era stata effettuata circa un decennio prima, e avevo capito che certe cose erano molto più libere di quanto pensassi, però avevo distinto tra quello che lei poteva permettersi e ciò che io trovavo scritto in partitura e che la mia insegnante mi aveva indicato. Trovo che nella scrittura c'è un'ambiguità che ti può portare in direzioni che si distanziano molto tra loro: per esempio, ho sentito alcune registrazioni in cui l'interprete tenta ostinatamente di scandire e far capire ogni fonema. Ma i fonemi obbediscono ad un progetto di frantumazione del testo che in Berio, a partire da *Thema (omaggio a Joyce)*, va nella direzione opposta.<sup>22</sup> Paradossalmente, meno è comprensibile e meglio è! Invece, per esempio, nella battuta riprodotta in figura 4 abbiamo cinque piccole crome legate tra loro con l'indicazione «urgent» e l'effetto della «fiatosità»: queste cinque note vanno eseguite precisamente come sono scritte, cioè «[e][a][e] [a][e]» (Figura 4).

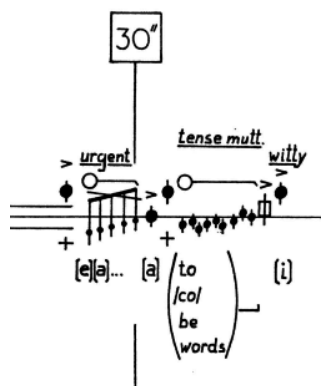


Figura 4 Berio, Sequenza III, ultimo passaggio prima della quarta misura.

Nelle esecuzioni più recenti invece sento spesso una certa confusione tra le note che vanno precisamente contate e quelle che possono essere eseguite in numero approssimativo. Tutto questo non è così ovvio nella scrittura, ma certamente non l'ho sentito rispettato in alcune registrazioni recenti.

22. Come Berio stesso afferma «il testo di Kutter viene setacciato attraverso diversi criteri di segmentazione» Dalmonte, ivi, p. 104.

Vi è poi l'aspetto relativo alle emozioni, alla libertà emozionale, che sono le dinamiche (in *Sequenza III* non abbiamo dinamiche ma emozioni).<sup>23</sup> Teoricamente, ciascuno potrebbe interpretarle con una scelta personale della dinamica: per esempio, «distant and dreaming» (distante e sognante) potrebbe persino essere cantato forte e straziante, se così viene percepito, mentre al «very tense» potrebbero essere assegnate sia dinamiche in piano che forte. L'emozione non deve essere per forza legata alla dinamica, ma deve essere quella indicata e deve trasparire in modo chiaro. Per rendere la tensione, si deve provocare necessariamente un'accelerazione, cosa che non trovo in molte registrazioni che ho sentito, forse perché prevale la volontà di far sentire molto bene le sillabe. Ognuno interpreta un po' a modo suo ma, quando scrive «tense» Luciano vuole davvero una tensione; e quando scrive «urgent» questa tensione va manifestata con urgenza aggiungendo un senso di necessità. L'affrettarsi è caratteristico della tensione, ma questo non è così ovvio per tutti. Alcuni interpreti nella tensione si bloccano e rallentano per esprimerla attraverso una sorta di irrigidimento. È qui che torno alla serietà dell'interprete ed è qui che giustifico anche interpretazioni lontane dalle intenzioni di Luciano, se sento che sono sostenute da una volontà di ricerca precisa. Invece non giustifico esecuzioni di *Sequenza* che arbitrariamente accorciano o allungano le durate indicate precisamente da Berio

Nell'avvicinarsi a quest'opera, la cosa a cui bisogna aggrapparsi con tutte le proprie forze è il rispetto della partitura, che deve essere tradotta nella propria vocalità non in modo che diventi un brano di musica, ma un pezzo di sé stessi; deve diventare una *tranche de vie*. Questa indicazione è più concreta di quello che sembra, perché la parola *effetto* non va intesa con superficialità; bisogna partire dall'emozione indicata, che ognuno può tradurre a modo suo, anche perché Berio si è concentrato su emozioni particolarmente ambigue. Quando parliamo di «wistful», cosa dobbiamo intendere? È un termine vago che suggerisce una certa nostalgica tensione, con un po' di ansia. O anche «bewildered», questo essere stupiti, ma di cosa? Ed anche un po' impauriti: non è quasi mai una indicazione univoca, come happy, sad ecc. Sono sempre delle emozioni sfumate, conflittuali, che ci danno un ampio margine di investigazione su noi stessi: in fondo *Sequenza* è anche un pezzo di psicanalisi e non un semplice brano musicale.

Ora parliamo delle risate, che in genere vengono considerate poco attentamente, ed io stessa inizialmente le avevo sottovalutate. Berio, quando ero andata a lavorare con lui, mi aveva chiesto di fare attenzione, proprio alla risata, perché non è un effetto che, impostato una volta, si può ripetere sempre uguale all'interno del brano e neppure un seguito di vezzose moine. Ogni risata, con la sua differente caratterizzazione emotiva, nasce da una situazione precisa, che la genera,

---

23. Berio riconosce il terzo livello di segmentazione del brano nelle indicazioni espressive che devono accompagnare e guidare (anche drammaturgicamente) l'esecuzione: «Si tratta di una quarantina di suggerimenti emotivi (*tense, serene, frantic, coy, desperate, joyful*, ecc.) cui fanno da perno diverse forme di risata le quali, con la loro velocità e regolarità di articolazione, si collegano con diversi caratteri vocali della segmentazione precedente». Dei due livelli di segmentazione precedenti il primo si riferisce alle unità linguistiche presenti nel testo (parola, frammento di parola, sillaba e fonema) e il secondo riguarda l'alternanza di «parlato» (gesti del parlare quotidiano) e di «canto», con tutte le caratterizzazioni proprie di ognuna di queste due classi di produzione vocale, in un gradiente ininterrotto di trasformazioni. Si veda ancora DALMONTE, pp. 104–105.

e l'interprete deve entrare in quella situazione emotiva. Non sono mai dei manierismi, bensì l'opposto. Un brano fortemente manierista, giusto per citare un autore scomparso da poco e al quale sono molto legata, è *Lachrimae* di Sylvano Bussotti, per altro bellissimo e generatore di infinite varianti e di grandi ricerche vocali, ma dove effettivamente l'esteriorizzazione del sentimento è la matrice fondamentale. Lì si può giocare, si deve esagerare, ci si può tuffare in questo mare di segni splendidi anche dal punto di vista grafico. *Sequenza* è l'opposto del manierismo: è di una crudezza, di una verità (ma non nel senso di realismo) tale, da invitare proprio ad andare dentro sé stessi per cercare il senso di quell'effetto.

MZ: Quello che dici è estremamente interessante ma tornerei allo studente, magari un po' disarmato, e al problema della decifrazione del testo e alla comprensione della notazione. Ci sono aspetti che hanno bisogno di essere chiariti?

LC: Una volta colta questa chiave di lettura, da un punto di vista tecnico il testo è molto chiaro, a parte qualche ambiguità all'inizio del brano, come dicevo prima, quando abbiamo il «tense muttering» e, volendo, questo discorso sulle emozioni. Ma già la questione delle risate è descritta molto bene. Tutto dipende dall'accuratezza dello studio e per questo parlavo della serietà e della buona volontà di chi si confronta con questa pagina.

MZ: Vorrei tornare alla notazione che definisce i tre registri vocali e che è spiegata in legenda. Come scrive Berio, le azioni vocali scritte su una linea sono «parlate» mentre quelle scritte su tre o cinque linee sono «cantate» (le virgolette sono sue). Sulle tre linee sono date soltanto posizioni relative di registro e solo quando abbiamo cinque linee sono indicati degli intervalli precisi, la cui altezza però non è assoluta.

LC: Si tratta di una indicazione operativa importante ed i registri possono essere anche di più, il cantante potrà estenderli: per esempio una voce maschile potrà usare tranquillamente il falsetto, generalmente poco usato, un registro medio del parlato, ed uno grave, che potrebbe comprendere degli effetti rauchi. È per questo che dico che bisogna incarnarlo nella propria vocalità, anche quotidiana. Per esempio, la voce che si ha quando si è arrabbiati, con il «tense», deve preludere allo scoppio di rabbia vero e proprio, che però nella prima pagina ancora non c'è, e che potrebbe essere realizzato con una voce stridula. Lavorando su queste emozioni si cerca di capire il tipo di vocalità che ne deriva e che invece va «purificata» quando entra in gioco il pentagramma. In questo senso Berio pensa con grande intelligenza anche al cantante che non ha l'orecchio assoluto, in primis Cathy Berberian, e indica con due frecce sopra e sotto la chiave di violino che bisogna rispettare la relazione intervallare mentre l'altezza delle note non è assoluta (Figura 5).

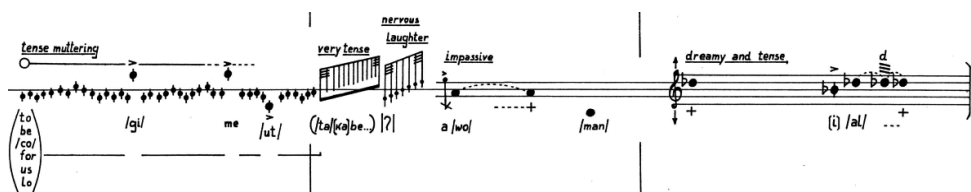


Figura 5. Berio, *Sequenza III*, pagina 1, secondo rigo.

Questi effetti devono entrare nella vocalità quotidiana, cosa che Berio indica inserendo i colpi di tosse, i singulti, ma che alcuni interpreti risolvono in una maniera che definirei didascalica, esteriore, come se eseguissero un compito. Non è questo che voleva Luciano.

MZ: Tra gli effetti che mi sembra abbiano bisogno di essere spiegati c'è il tremolo dentale («dental tremolo or Jaw quivering»). Di cosa si tratta?

LC: Effettivamente il tremolo dentale non è di immediata comprensione. Lo troviamo anche in *O King* e lo userà anche in *Sinfonia*: è un effetto tipico di Berio. L'idea è che sia un tremolo prodotto con una tensione della mandibola, quindi non un "battere i denti" bensì un tremolio della mandibola che si ripercuote sulle labbra. Ho spesso visto le cantanti trascurare questo effetto; invece è molto importante perché è legato ad «apprehensive», con la sua connotazione. Anche le righe dell'isteria («*frantic, gasping, subsiding*»), sono passaggi da vivere con grande intensità e non esercizi di stile o di maniera. Dietro questi effetti c'è un enorme lavoro: io li collego ad un uso anti vocale del diaframma e del fiato, per cui, anziché aprire il diaframma, quando arrivano questi momenti di tensione devi letteralmente combattere con il diaframma, andare contro il tuo corpo.

MZ: Questo aiuta a capire le parole di Berio stesso quando, rispondendo a Rossana Dalmonte, parla non solo di destrutturazione della vocalità ma anche di distruzione di un materiale che poi viene riorganizzato nella prospettiva di infinite connotazioni e quindi di generatori di senso. Il cantante dovrà destrutturare la voce, e non "impostarla"?

LC: C'è una impostazione nelle frasi cantate anche quando sono associate alle diverse emozioni, che sia la tenerezza o altro. Ci sono dei momenti in cui la voce è bellissima, quasi lirica, come nella prima riga della seconda pagina, seguita da tre righe di effetti estremi, che ti scuotono come un albero nella tempesta. In questi momenti bisogna dimenticare la vocalità e ritornare un essere umano in preda ad emozioni fortissime.<sup>24</sup>

MZ: Tornando alla questione relativa alle indicazioni che metteresti in un apparato critico da aggiungere alla legenda, cos'altro suggeriresti?

LC: Oltre ai differenti tipi di risata, farei molta attenzione a come la notazione indica suoni e durate diverse. Ne abbiamo un esempio nella seconda riga di pagina 3 (*Figura 6*), dove abbiamo le note separate (pallini) in corrispondenza di «anxious», che durano poco più di un secondo, con l'effetto di "fiatosità" che si estingue verso la fine del frammento. Ad «anxious» seguono le quattro rapide note di «urgent», ancora fiatose («be-co-be-co») mentre l'ultimo «be» è accentato e libero dall'effetto della fiatosità. A questo segue il «very excited» dove le sillabe non sono distinguibili. La risata che si mescola tra la [r] e la [l] è ancora molto concitata e non misurata. Bisogna fare molta attenzione a distinguere le note unite da una riga inferiore da quelle che non lo sono, cosa che viene molto trascurata.

---

24. L'importanza di questa distinzione è sottolineata ancora una volta da Berio quando parla dell'estrema mobilità dei caratteri vocali e la velocità di transizione da un carattere all'altro come dell'aspetto virtuosistico di *Sequenza III*, al punto di essere tentato di riscrivere il pezzo per due voci (DALMONTE, *Ivi*, p. 105).

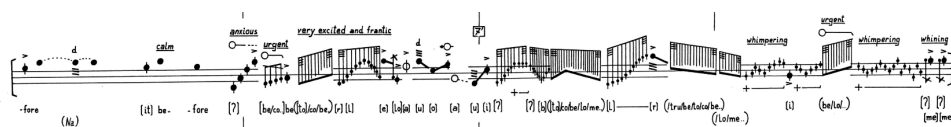


Figura 6. Berio, Sequenza III, pagina n. 3, seconda riga.

Un'altra cosa è l'uso delle mani, che non sempre ho visto gestire in modo corretto. *Sequenza* è teatrale, il performer è solo in scena e rappresenta il proprio universo emotivo ma, allo stesso tempo, non si tratta di una pièce da rappresentare. A questo proposito ricordo che diversi anni fa un bravo regista dell'Aterforum di Ferrara volle mettere in scena, appunto, *Sequenza* come prologo alla *Voix humaine* di Poulenc. Per l'occasione io ero vestita da donna delle pulizie che, col suo bravo carrello, si aggirava per la scena riassetandola ed eseguendo *Sequenza*. Il video che fu realizzato allora suscitò l'indignazione di Luciano, che mi proibì simili iniziative per l'avvenire.

MZ: Un'ultima domanda riguarda la voce che più si presta ad eseguire *Sequenza III*, dal momento che Berio scrive semplicemente «per voce femminile». Considerato il campionario di definizioni che distinguono, per esempio, un soprano leggero da uno drammatico, ognuno con una impostazione ed un'estetica della voce sua propria, e a fronte del fatto che nell'universo sconfinato di Internet si trovano anche alcune registrazioni per voce maschile, c'è una voce, una vocalità che Berio aveva in mente, a parte quel laboratorio vivente che fu Cathy Berberian?

LC: Cathy Berberian aveva una voce di mezzosoprano leggero, duttile, acuto. In questo senso la voce di riferimento è quella di mezzosoprano leggero: tuttavia, non avendo indicato un registro ed avendo usato quelle freccette di cui abbiamo già parlato, ad indicare che le note possono essere trasportate a condizione che si rispettino le relazioni intervallari, qualunque voce femminile può cantare *Sequenza*. Berio ha provato più volte a farla cantare anche a delle voci maschili, ma senza mai dirsene davvero soddisfatto, proprio perché si tratta di un'esplorazione dell'universo vocale femminile. Io la faccio studiare anche agli uomini soprattutto per una questione tecnica e per acquisire un primo vocabolario della vocalità del Novecento. Berio aveva provato anche con dei controtenori, ma non funzionava: essendo un brano così poco manierista esclude la possibilità di usare una voce che deve costruire i propri effetti in maniera lontana dalla propria naturale vocalità. Il tentativo di inseguire questi effetti con una voce che non li produrrebbe spontaneamente scadrebbe nel manierismo.

MZ: Torniamo alla questione dei registri: Berio a questo proposito dice che su queste tre linee sono date le posizioni di registro relativo. Come deve comportarsi l'interprete?

LC: Per me si dà per scontato, anche Berio lo fa, il collegamento con *Aria*, che Cage pubblicò nel 1950 per Cathy, e che segnò l'inizio di questa ricerca vocale. Cage arrivò in Italia per partecipare a *Lascia o raddoppia* e guadagnò un sacco di soldi come esperto di micologia, ma era interessato a capire cosa stava succedendo con la musica e andò allo studio di fonologia di Milano dove conobbe Maderna, Berio e la Berberian. Quindi scrisse per Cathy, che doveva essere una ragazza strepitosa all'età di 25 anni, *Aria*, che è il fondamento sia della scrittura per voce

del periodo dell'alea che delle ricerche sulla vocalità. *Sequenza* prende avvio da quelle esperienze, anche se non parlerei di un punto di arrivo. Tutto parte da Cage che, nella legenda di *Aria*, scrive che la verticalità dell'intonazione è «roughly suggested» cioè sommariamente indicata come registro basso, medio e alto relativamente alla posizione nella pagina. Al momento della composizione di *Sequenza* si dava un po' per scontata questa suddivisione, forse era sottintesa. Berio si riferisce, credo, a questo primo esempio ma non lo esplicita: infatti parla di un registro parlato «spoken» al quale si contrappone quello cantato «sung» con le cinque righe, che si può posizionare a seconda della propria tessitura. Le tre linee, per logica deduzione, si muovono dal parlato iniziale in alto o in basso verso gli altri due registri.

MZ: A questo punto è opportuno avvicinarci alla ricostruzione della prassi esecutiva di *Sequenza III* attraverso le registrazioni, partendo proprio da colei che è la prima testimone delle volontà musicali di Luciano Berio, non solo musa ispiratrice ma, come afferma egli stesso, anche laboratorio vocale vivente delle sue esplorazioni compositive. Delle due registrazioni che abbiamo preso in considerazione, 1969 e 1979, la prima fu realizzata a ridosso della composizione, mentre la seconda, realizzata a distanza di un decennio, presenta una diversa maturità: allontanandosi da quel primo laboratorio vivente, ci si potrebbe aspettare che Cathy abbia adottato un approccio più attento alla scrittura<sup>25</sup>

LC: Ascoltando la prima pagina di *Sequenza* nella registrazione della Berberian del 1969 notiamo che le durate in secondi indicate per le varie battute non sono rispettate e che tutti questi effetti bellissimi di vera emozione, molto forti, durano però più a lungo del dovuto.

MZ: Tuttavia, ad un ascolto non educato a cogliere le sfumature della partitura, si riceve l'impressione di una grande omogeneità di voce, piuttosto che quella di caratterizzazioni diverse con connotazioni affettive a volte estreme.

LC: Effettivamente queste emozioni non sono così nettamente differenziate come è scritto, per esempio la differenza tra il «tense muttering» ed il «very tense» o il riso nervoso; penso che però sia soprattutto una questione di rispetto dei tempi, anche per dare all'ascoltatore il tempo materiale per recepire il testo. Cathy in quel momento può permettersi di essere completamente sé stessa perché è parte di quel processo creativo, noi possiamo essere noi stessi attraverso lo studio consapevole ed il rispetto rigoroso delle indicazioni che leggiamo in partitura. Se ascoltiamo la versione del 1979 ci accorgiamo della distanza; anche qui troviamo una certa flessibilità interpretativa ma c'è un rapporto con il testo completamente diverso: la vicinanza al laboratorio vivente da cui tutto era scaturito le permetteva una irruenza nell'approccio al testo che si è mitigato nel tempo e che non troviamo nella registrazione di dieci anni dopo.

---

25. Una prima registrazione discografica in LP è del 1967, per l'etichetta Wergo (WER 60021) e comprende anche *Circles*, con Cathy Berberian (voce), Francis Pierre (arpa), Jean Pierre Drouet e Jean Claude Casadesus (percussioni), *Sequenza I* eseguita da Aurèle Nicolet, e *Sequenza V* eseguita da Vinko Globokar (<https://www.discogs.com/master/260003-Luciano-Berio-Circles-Sequenza-I-III-V>). Nell'intervista si fa riferimento ad una registrazione effettuata dalla RTSI a Lugano il 21 gennaio 1969 e pubblicata da Ermitage nel 1993 in un'antologia dal titolo *Nel labirinto della voce*. Dello stesso anno è una registrazione effettuata a Londra per la Philips (6500 631) e pubblicata nel 1970.

- MZ. In effetti nella seconda registrazione si avverte una attenzione per gli effetti che è resa possibile dalla giusta misura dei tempi, e soprattutto una attenzione per le caratterizzazioni vocali che Berio con tanta generosità ha indicato nella sua musica.
- LC: Questo è il livello di attenzione che ci si aspetta oggi da una buona interprete e una registrazione come quella di Barbara Hannigan del 2017 ci tranquillizza in questo senso perché mostra non soltanto una elevatissima qualità interpretativa, ma anche una assoluta godibilità del risultato musicale.
- MZ: Mi sembra di sentire nell'interpretazione della Hannigan un effetto che non ho notato in quelle della Berberian: all'inizio del secondo rigo si sente una specie di vibrato con la mano.
- LC: È una soluzione che lei produce per rendere meglio l'effetto di sordina richiesto in partitura ed indicato dai puntini che precedono le vocali dell'alfabeto fonetico. Come Berio scrive, si deve arrivare gradualmente all'effetto indicato, cosa che produce questo effetto di sordina.<sup>26</sup> La riga di sopra non viene interrotta, cosa che implica che non si può respirare per una decina di secondi e bisogna fare il cambio di vocali con gradualità, usando le mani che salgono alla bocca (hm = hand or hands over mouth) e che scendono (hd = hands down) per ottenere un effetto sordina (Figura 7).

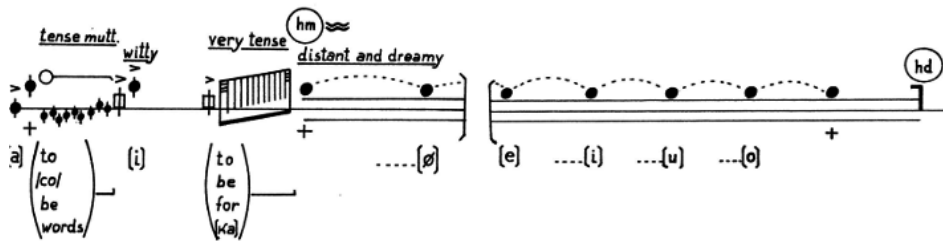


Figura 7. Berio, Sequenza III, misure 4 e 5.

Secondo Berio, l'effetto sordina delle mani che salgono davanti alla bocca poteva anche essere soltanto visivo, cosa che a me sembrava insufficiente, ragion per cui ho proposto che la mano si apra davanti alla bocca. A questo la Hannigan aggiunge del vibrato, ottenendo che la vocale vibri un po' e rendendo l'effetto sordina più chiaro acusticamente, oltre che visivamente.

- MZ. Mi sembra che vi sia una interessante evoluzione: sgranando il testo vengono fuori spunti sempre nuovi. Se la registrazione della Hannigan è esemplare per la qualità della interpretazione, come questi dettagli evidenziano, la popolarità mediatica su YouTube ci porta a considerare nuovamente la figura di Laura Catrani.<sup>27</sup> Ad un primo ascolto si nota come alcune indicazioni che sono in partitura manchino e come, al contrario, effetti non indicati siano stati aggiunti dall'interprete.

26. La legenda recita che «dotted lines indicate that the change of vocal colors on the same pitch must occur smoothly and without accents» BERIO, *Sequenza III*, Universal Edition.

27. La registrazione alla quale si fa riferimento è disponibile su You Tube all'indirizzo: <<https://www.youtube.com/watch?v=E0TTd2roL6s>>.



LC: Un problema è l'uso delle pause, che la signora Catrani aggiunge in funzione delle sue esigenze, come avviene nell'ultima battuta della prima riga, in cui troviamo un blocco che andrebbe eseguito senza interruzioni, seguito da una pausa, e non il contrario. A ciò si aggiunga che i registri sono molto fluttuanti, le emozioni assenti, come la tensione iniziale del «tense muttering» in contrapposizione con il «distant and dreaming». Suona come una vezzosa ricerca di piccoli effetti molto *affascinanti*, edulcorati. Siamo esattamente nella situazione descritta da Wagner quando distingue tra *Effeckt* e *Wirkung*: qui abbiamo gli effetti senza nessuna causa. Si osserva anche una strana attenzione verso l'intelligibilità delle parole, che non era un obiettivo del compositore, anziché verso l'effetto da raggiungere, anche a prescindere dalla comprensibilità delle parole. Mancano anche molti passaggi. È come se, anziché leggere il testo questa interprete abbia elaborato delle idee sue: è un esempio di infedeltà alla scrittura. Sembra che l'aspetto visivo abbia prevalso sull'attenzione musicale. Questo ci porta ad un altro problema tipico della nostra civiltà dell'immagine. La necessità di far prevalere l'immagine sul testo porta interpreti come questa in vetta alle classifiche di ascolti di YouTube, al contrario di quanto vediamo nel caso della Hannigan o della mia, che hanno molto meno ascolti.

MZ: Questa osservazione apre un discorso importante. Come si fa a spiegare ad uno studente che una registrazione è "sbagliata" e l'altra è "giusta"? E come si fa a distinguere la diversa qualità di tutte le registrazioni che sono disponibili su piattaforme come YouTube?

LC: Credo che non ci sia una soluzione al momento. Malgrado qualunque buon insegnante insista sul pericolo rappresentato da un ascolto non sufficientemente critico di tutto ciò che è accessibile su internet, obiettivamente la tentazione è troppo forte. È una scorciatoia che è troppo difficile evitare. Fortunatamente, la Hannigan costituisce un esempio virtuoso.

Altre interpretazioni, come quella di Magdalena Kožená, moglie di Simon Rattle, non rispettano il testo e difettano di tutte le caratterizzazioni che Berio indica. Mancano del tutto effetti come lo schiocco di lingua. La Kožená indugia sulla qualità pastosa della sua voce, che però diventa il registro unico di questa interpretazione. I tempi sono dilatati indebitamente. Sono anche da evitare quelle forme di complicità con il pubblico che passano dalla dimensione ludica: aspetti ironici e caricaturali sono da evitare e la mimica non deve sfociare in una serie di vezzosi ammiccamenti al pubblico.

Concluderei con una riflessione sul valore che un'etichetta discografica e una casa editrice hanno a garanzia e a difesa della qualità del lavoro che propongono, a fronte di tanto ciarpame che si trova facilmente su internet. D'altra parte, spezzerei una lancia a favore di YouTube e di internet in virtù di quel processo di democratizzazione della cultura al quale abbiamo assistito negli ultimi decenni e che ha garantito di condividere qualsiasi proposta di ascolto, qualunque sia la sua provenienza. Le registrazioni prodotte nella dimensione domestica hanno piuttosto un valore etnografico e sono spesso finalizzate all'autopromozione; tuttavia, anche nella prospettiva dell'autopromozione, la qualità del prodotto che si condivide con la collettività digitale diventa decisiva e rispecchia l'intelligenza di chi si sottopone al giudizio del web.



## Riferimenti bibliografici

- ALBERA, PHILIPPE, *Neuf Sequenzas de Luciano Berio*, in *Le Son et le sens : Essais sur la musique de notre temps*, Éditions Contrechamps, Genève 2007.
- BERIO, LUCIANO, *Aspetti di artigianato formale*, «Incontri Musicali», I, 1956, pp. 55–69.
- BERIO, LUCIANO, *Intervista sulla musica*, a cura di ROSSANA DALMONTE, Laterza, Bari-Roma, 2007.
- BERIO, LUCIANO, *Scritti sulla musica*, a cura di ANGELA DE BENEDICTIS, Einaudi, Torino 2013.
- GALLIANO, LUCIANA (a cura di), *Le "Sequenze" per strumento solo*, in ENZO RESTAGNO (a cura di), *Berio*, EDT, Torino 1995.
- LISBOA, TÂNIA et al., *Mastery through Imitation: A Preliminary Study*, «Musicae Scientiae», IX/1, 2005, pp. 75–110.
- OSMOND-SMITH, DAVID e BERBERIAN, CATHY, *The Tenth Oscillator: The Work of Cathy Berberian 1958–1966*, «Tempo», LVIII/227 2004, pp. 2–13.
- UVETTA, MARCO, *Gesto, intenzionalità, indeterminazione nella poetica di Berio fra il 1956 e il 1966*, «Rivista Italiana di Musicologia», 46 2011, pp. 196–243.
- VOLIOTI, GEORGIA, WILLIAMON, AARON, *Recordings as Learning and Practising Resources for performance: Exploring Attitudes and Behaviours of Music Students and Professionals*, «Musicae Scientiae», XXI/4 2017, pp. 499–523.
- VOLIOTI, GEORGIA, WILLIAMON, AARON, *Performers' Discourses on Listening to Recordings*, «Research Studies in Music Education», Aprile 2020, pp. 1–17.

## Discografia di riferimento

- Luciano Berio, *Circles, Sequenza I, III, V*, Wergo, WER 60021, 1967 (Cathy Berberian).
- Luciano Berio, *Berio*, Philips 6500 631, 1970 (Cathy Berberian).
- Cathy Berberian, *Nel labirinto della voce*, Ermitage, ERM 136, 1993 (Cathy Berberian).
- Luciano Berio, *Sequenzas*, Ensemble InterContemporain, Deutsche Grammophon, GMBH LC 0173, 1998 (Luisa Castellani).
- Barbara Hannigan, *Crazy Girl Crazy*, Alpha Classics, ALPHA293, 2017

\* \* \*

L'autrice. Luisa Castellani, soprano, è particolarmente apprezzata per l'estrema duttilità della sua voce, unisce temperamento appassionato, ironia e vis comica al rigore e al gusto dell'approfondimento musicale, qualità che mette al servizio del suo lavoro didattico, valorizzando le caratteristiche personali di ogni singolo allievo.

Molti compositori come Kurtág, Ligeti, Morricone e Sciarrino ne hanno fatto un'interprete d'elezione. Berio l'ha voluta per dar voce al suo *Calmo* e per lei ha creato il ruolo di Ada in *Outis*. Luisa Castellani ha cantato nel repertorio cameristico e in ruoli operistici, presso Teatro alla Scala, Teatro La Fenice, Teatro Real di Madrid, Maggio Musicale Fiorentino, Accademia di Santa Cecilia, Barbican Centre di Londra, Konzerthaus di Vienna, Philharmonie di

Berlino, Opéra Bastille e Châtelet di Parigi e Carnegie Hall di New York, dove è stata invitata da Maurizio Pollini.

Si è inoltre esibita sotto la conduzione di importanti direttori d'orchestra, fra i quali Berio, Boulez, Gelmetti, Sinopoli, Tate, Thielemann e con orchestre come Filarmonica della Scala, London Sinfonietta, Radio France, Israel Symphony Orchestra.

Invitata dal Wien Modern, dal Festival di Salisburgo, dalle Biennali di Helsinki, Venezia e Berlino, dal Settembre Musica di Torino e dall'Automne Musical di Parigi, ha cantato il *Marteau sans Maître* di Pierre Boulez con l'Ensemble intercontemporain di Parigi e l'Ensemble Modern di Francoforte, ha collaborato con il Quartetto Arditti, il gruppo Contrechamps di Ginevra e con solisti quali Ballista, Canino, Gaslini e Lucchesini. Ha inciso più di 40 LP e CD per le più importanti case discografiche tra cui Teldec e Deutsche Grammophon. Si segnalano in particolare l'integrale dei *Lieder* di Mozart, il monografico sulle cantate di Telemann, il *Pierrot Lunaire* di Schoenberg con Sinopoli, *Sequenza III* di Berio e la *Sinfonia n. 3* di Gorecki. Dal 2001 Luisa Castellani è docente principale di canto alla Scuola Universitaria di Musica del Conservatorio della Svizzera italiana.