

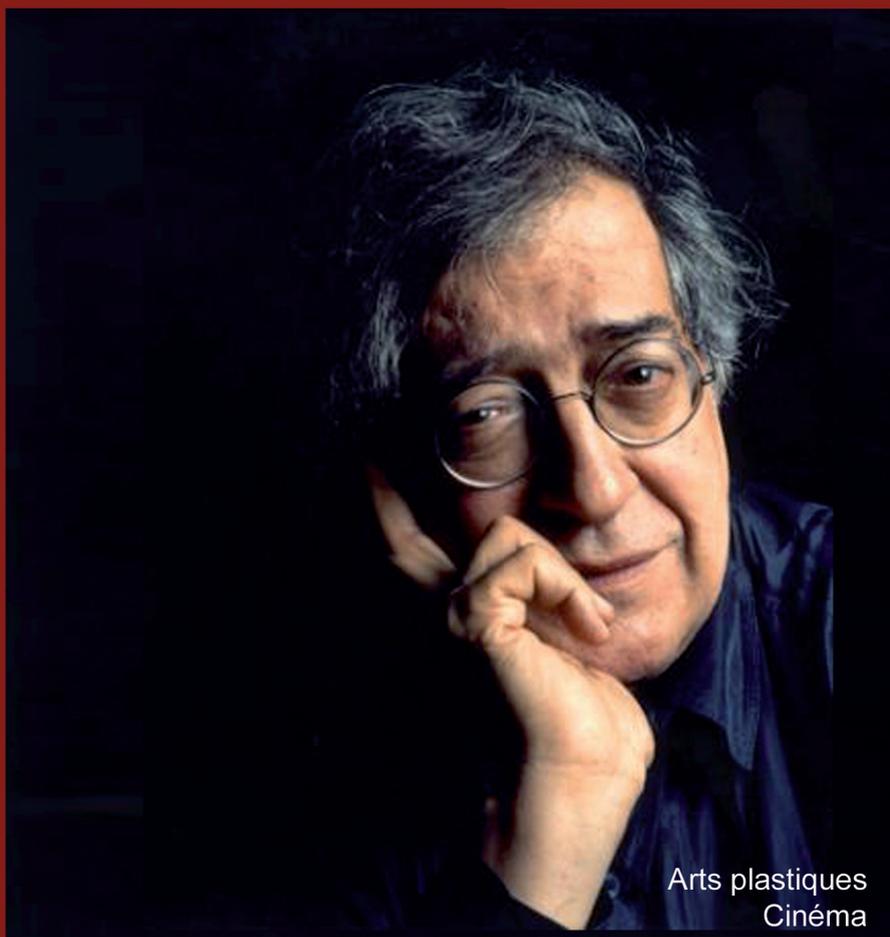
Collection
arts 8

UFR Arts, Philosophie et esthétique - Université Paris 8

Le théâtre musical de Luciano Berio

II

De Un re in ascolto à Cronaca del Luogo



Arts plastiques

Cinéma

Danse

Musique

Photo

Théâtre

Esthétique

L'Harmattan

LE THÉÂTRE MUSICAL
DE LUCIANO BERIO

Arts 8

Collection dirigée par Jean-Paul Olive et Claude Amey

Consacrée à l'art du XX^e siècle et à la réflexion esthétique, la collection *Arts 8* a pour vocation de diffuser les travaux collectifs de groupes et équipes de recherche, de promouvoir un débat transversal entre les diverses disciplines artistiques, et d'encourager les recherches et échanges autour de thématiques contemporaines importantes.

Dernières parutions

Gianfranco Vinay et Antony Desvaux (dir.), *Giovanni Morelli, la musicologie hors d'elle*, 2015.

Robin Dereux et Serge Le Péron (dir.), *Alain Cavalier, cinéaste et filmeur*, 2014.

Jean-Paul Olive (dir.), *Réfléchir les formes : Autour d'une analyse dialectique de la musique*, 2013.

Susanne Kogler et Jean-Paul Olive (dir.), *Expression et geste musical*, 2013.

Joseph Delaplace, *Tours et détours*, 2011.

Isabelle Launay, *Mémoires et histoire en danse*, 2010.

Giordano Ferrari (dir.), *Pour une scène actuelle*, 2009.

Jean Paul Olive (dir.), *Présents musicaux*, 2009.

Georges Bloess (dir.), *Destruction création, rythme: l'expressionnisme, une esthétique du conflit*, 2009.

Márta Grabócz et Jean-Paul Olive (dir.), *Gestes, fragments, timbres : la musique de György Kurtág*, 2008.

Giordano Ferrari (dir.), *La parole sur scène*, 2008.

© L'HARMATTAN, 2016

5-7, rue de l'École-Polytechnique ; 75005 Paris

www.harmattan.fr
diffusion.harmattan@wanadoo.fr

ISBN : 978-2-336-30387-1

EAN : 9782336303871

Sous la direction de
Giordano Ferrari

Le théâtre musical de Luciano Berio

Tome 2
De Un re in ascolto à Cronaca del Luogo

ACTES DES SIX JOURNÉES D'ÉTUDES QUI ONT EU LIEU
À PARIS ET À VENISE ENTRE 2010 ET 2013

L'HARMATTAN

Tous les documents sont reproduits à titre gracieux, grâce à :

© Héritiers Luciano Berio (originaux conservés à La Fondation Paul Sacher, Bâle), pp. 82, 95, 113, 285, 320, 321, 326, 327, 328-29, 332, 342, 344, 348, 352, 357.

© Universal Edition, Milano, Wien, pp. 98, 115.

© MGB Hal Leonard, Italy, pp. 190, 191, 192, 194, 195, 209, 211, 213, 215, 219, 267, 279, 284.

Publié grâce au financement de l'Université de Paris 8 (laboratoire MUSIDANCE, EA 1572), de l'Istituto per la Musica de la Fondazione Giorgio Cini de Venise et du Centro Studi Luciano Berio de Florence.

Conception graphique : Viviane Ferran.

Photo de couverture : Luciano Berio, environ 1995. © Philippe Gontier

Sommaire

volume II

Sulle tracce di «un altro teatro»: <i>Un re in ascolto</i> di Luciano Berio Introduzione critica e documentaria RENATA SCONAMIGLIO	5
‘The crises of sense’: listening to <i>Un re in ascolto</i> ROBERT ADLINGTON	53
Aspetti del pensiero melodico in <i>Un re in ascolto</i> CARLO CICERI	79
Scrittura dell'ascolto: Calvino in Berio TOMMASO POMILIO	117
Prospero’s Death: Modernism, Anti-humanism and <i>Un re in ascolto</i> BJÖRN HEILE	145
<i>Outis</i>. Introduction critique et documentaire ÁLVARO OVIEDO	161
Dynamiques du temps et de la forme dans <i>Outis</i> de Luciano Berio SUSANNA PASTICCI	181
How Do You Make an Opera Without a Narrative? Journeying with Ulysses and <i>Outis</i> JONATHAN CROSS	201
À propos des structures temporelles dans <i>Outis</i> DAMIEN COLAS	223

«A lei la parola taciuta». Testo e subtesto di <i>Cronaca del Luogo</i>	
TALIA PECKER BERIO	241
<i>Di voce e di vento</i> : il live electronics nel teatro musicale di Luciano Berio	
FRANCESCO GIOMI	269
La funzione dei campi di altezze in <i>Cronaca del Luogo</i> di Luciano Berio. Uno studio degli schizzi.	
MASSIMILIANO LOCANTO	305
Passing into Another: Berio's <i>Cronaca del luogo</i> on the Threshold of Dramaturgy	
MICHAL GROVER FRIEDLANDER	369
À propos de <i>Cronaca del Luogo</i>, sur le mètre de la tradition	
ALESSANDRO ROCCATAGLIATI	387
Les auteurs	415

RENATA SCOGNAMIGLIO

**Sulle tracce di «un altro teatro»: *Un re in ascolto* di
Luciano Berio**

Introduzione critica e documentaria

Informazioni generali

Un re in ascolto. Azione musicale in due parti di Luciano Berio
(1979-1983)

Testi di Italo Calvino e Luciano Berio

[traduzioni in tedesco di Burkhard Kroeber]

[fonti testuali aggiuntive: Wystan Hugh Auden, *The Sea and the Mirror*; Friedrich Wilhelm Gotter e Friedrich Hildebrand zu Einsiedel, *Die Geisterinsel*; William Shakespeare, *The Tempest*, Lionel Abel, *Shakespeare and Caldéron*]

Prima esecuzione: Salzburg, Kleines Festspielhaus, 7 agosto 1984.

Durata complessiva: 90'

Lorin Maazel, *direttore d'orchestra*

Wiener Philharmoniker, *orchestra*

Götz Friedrich, *regia*

Günther Schneider-Siemssen, *scene*

Rolf Langenfass, *costumi*

Bernd-Roger Bienert, *coreografie*

Erwin Ortner, *maestro del coro*

Renata Scognamiglio

Cast della prima rappresentazione

Theo Adam, *Prospero*; Heinz Zednik, *Regista*; Helmuth Lohner, *Venerdì*; Patricia Wise, *Protagonista*; Karan Armstrong, *Soprano I*; Sylvia Greenberg, *Soprano II*; Rohangiz Yachmi, *Mezzosoprano*; *Tre cantanti*: Thomas Moser, *Tenore*; Georg Tichy, *Baritono*; Alfred Muff, *Basso*;

Gabriele Sima, *Infermiera*; Anna Gonda, *Moglie [di Prospero]*; Helmut Wildhaber, *Dottore*;

George Ionescu, *Avvocato*; Stephen Harrap, *Pianista, che canta*; Stephen Lano, *Pianista II*; Samy Molcho, *Mimo*; Emil Rieder, *Suonatore di fisarmonica*; Willy Schützner, *Messaggero*; *Vokalensemble*

Ruoli e registri vocali

Prospero, *basso-baritono* ; Regista, *tenore*; Venerdì, *attore*; Protagonista, *soprano*; Soprano I e II; Mezzosoprano; 3 Cantanti, *tenore, baritono, basso*; Infermiera, *soprano*; Moglie, *mezzosoprano*; Dottore, *tenore*; Avvocato, *basso*; Pianista (che canta); Suonatore di fisarmonica; Un mimo; Un messaggero; Acrobati, Danzatori; I Clown; Coro: SATB.

Orchestra

3 flauti (3° anche ottavino); 2 oboi; 1 corno inglese; 1 clarinetto piccolo in Mib; 2 clarinetti; 1 clarinetto basso; 1 sax tenore; 2 fagotti; 1 controfagotto; 3 corni; 3 trombe; 3 tromboni (3° basso); 1 basso tuba; celesta e organo elettrico (1 esecutore*); percussione (1 o 2 esecutori*): timpani, snare drum, bongos, grancassa, cymbals (sizzle), tam tam, claves, guiro, triangolo, woodblocks, flexaton, frusta, tamburo basco; violini I; violini II; viole; violoncelli; contrabbassi.

* devono poter vedere la scena

Sulle tracce di «un altro teatro»: «Un re in ascolto» di Luciano Berio

*Effetti speciali*¹:

Macchina del vento; Spari dietro la scena; Sirena d'ambulanza dietro la scena.

Struttura

Parte prima:

Aria I (Prospero)

Duetto I (Regista – Venerdi)

Concertato I (Regista, 3 Cantanti, Pianista, Venerdi, Coro)

Audizione I (Soprano, Regista, Prospero)

Duetto II (Regista, Prospero, Coro)

Concertato II con Figure (Pianista, Venerdi, Regista, 3 cantanti, Coro)

Serenata (Venerdi)

Aria II (Prospero)

Audizione II (Mezzosoprano)

Duetto III (Venerdi, Mimo)

Aria III (Prospero)

Parte seconda:

Duetto IV (Regista – Prospero)

Concertato III (Prospero, Regista, Venerdi, Soprano I, Infermiera, Mezzosoprano, Moglie, Tre cantanti, Dottore, Avvocato, Coro)

Air (Sola orchestra)

Audizione III (Soprano II)

Aria IV (Prospero)

Aria V (Protagonista)

1. L'elenco è realizzato integrando le informazioni contenute in calce alla copia fotostatica della partitura manoscritta autografa disponibile per il noleggio (UE 17850 © Universal 1983) con quelle disponibili nella partitura a stampa con testo in italiano (UE 32993 © Universal 1983), da me consultata presso gli archivi Paul Sacher Stiftung di Basilea. Ringrazio di cuore Ulrich Mosch, Angela Ida De Benedictis e tutto lo *staff* (musicologico e tecnico) della Fondazione per il prezioso aiuto fornitomi durante il mio soggiorno di ricerche.

Renata Scognamiglio

Concertato IV (Soprano I, Mezzosoprano, Regista, Cantante 2° (baritono), Soprano II, Moglie, Cantanti 1° e 3° (tenore e basso), Infermiera, Dottore, Avvocato, Coro)
Aria VI (Prospero)

Cronologia delle Performance²

1) Salzburg, Kleines Festspielhaus, 7 agosto 1984. Prima rappresentazione assoluta. Repliche: 12 e 20 agosto 1984.
Wiener Philharmoniker, Lorin Maazel (direttore); Götz Friedrich (regia).

2) Wien, Staatsoper, 12-21-24 settembre 1984.
Wiener Philharmoniker, Ulf Schirmer (direttore); Götz Friedrich (regia). Ripresa dell'allestimento salisburghese.

3) Milano, Teatro alla Scala, 14 gennaio 1986. Prima rappresentazione italiana. Repliche: 16-18-19-21 gennaio 1986.
Orchestra del Teatro alla Scala, Lorin Maazel (direttore 14-16), Luciano Berio (direttore 18-19-21)³, Götz Friedrich (regia). Ripresa dell'allestimento salisburghese.

*x) Roma, Auditorium Pio (Santa Cecilia), 13-14-15 aprile 1986. Uniche esecuzioni della Versione concertante (1986), poi ritirata dall'autore.
Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Luciano Berio (direttore).*

4) Düsseldorf, Großes Haus am Schauspielhaus (Deutsche Oper am Rhein), 28 maggio 1988. Prima rappresentazione tedesca. Repliche 30 maggio; 8-9-24-26 giugno 1988.

2. Fonte: Archivio Universal Edition, Vienna. Si ringraziano per la gentile collaborazione Katja Kaiser ed Eve Maria Barwart.

3. Luciano Berio subentrò a Maazel a causa di un'indisposizione di quest'ultimo, com'è possibile desumere dalla rassegna stampa (cfr. *Lorin Maazel ammalato dà forfait alla Scala*, «La Stampa», venerdì 17 gennaio 1986, sezione «Spettacolo, Cultura e Varietà», p. 23, articolo non firmato).

Sulle tracce di «un altro teatro»: «Un re in ascolto» di Luciano Berio

[Orchester der Deutsche Oper am Rhein], Hans Wallat (direttore); Holk Freitag (regia).

4a) Duisburg, Duisburg Theater (Deutsche Oper am Rhein), 14-16 giugno 1988.

[Orchester der Deutsche Oper am Rhein], Hans Wallat (direttore); Holk Freitag (regia). Ripresa dell'allestimento di Düsseldorf.

5) London, Royal Opera House - Covent Garden, 9 febbraio 1989. Prima rappresentazione britannica. Repliche: 11-14-22-24-27 febbraio e 2 marzo 1989.

Orchestra of the Royal Opera House, Luciano Berio (direttore), Stephen Harrap (direttore), Graham Vick (regia).

6) Paris, Opéra Bastille, 31 gennaio 1991. Prima rappresentazione francese. Repliche: 2-5-8-11-13 febbraio 1991.

Orchestre de L'Opéra National de Paris, Stephen Harrap (direttore), Graham Vick (regia). Ripresa dell'allestimento londinese.

7) Amsterdam, Concertgebouw (Holland Festival), 4 giugno 1991. Prima rappresentazione olandese.

Koninklijk Concertgebouworkest, Luciano Berio (direttore), Graham Vick (regia). Ripresa dell'allestimento londinese.

8) Chicago, Lyric Opera, 9 novembre 1996. Prima rappresentazione americana. Repliche: 12-15-21-24-27-30 novembre; 4-7 dicembre 1996.

Lyric Opera of Chicago Orchestra, David Russell Davies (direttore), Graham Vick (regia). Ripresa dell'allestimento londinese.

9) Luzern, Luzerner Theater, 12 settembre 2000. Prima rappresentazione svizzera. Repliche: 16 settembre, 1-8-13-19-28 ottobre 2000 e 12-24-29 novembre 2000.

Luzerner Symphony Orchestra, Jonathan Nott (direttore), Andreas Baesler (regia).

Renata Scognamiglio

10) Genève, Grand Théâtre, 28 gennaio 2002. Repliche: 30 gennaio; 3-5-7 febbraio 2002. Orchestre de la Suisse Romande, Patrick Davin (direttore), Philippe Arlaud, (regia).

11) Frankfurt am Main, Oper Frankfurt: 19 gennaio 2002. Repliche 24-27 gennaio; 1 febbraio; 21-24 marzo 2002; Frankfurter Oper- und Museumsorchester, Johannes Debus (direttore), Andrés Maspero (regia).

12) Frankfurt am Main, Oper Frankfurt: 7-15-21 febbraio 2003. Frankfurter Oper- und Museumsorchester, Johannes Debus (direttore) Rosamund Gilmore (regia).

13) Münster, Städtische Bühnen (Festival KlangZeit), 2-7-16-19-27 febbraio 2008. Sinfonieorchester Münster, Fabrizio Ventura (direttore), Ernö Weil (regia).

Fonti testuali ('libretto'):

Un re in ascolto, azione musicale in due parti, parole di Italo Calvino; *Ein König horcht*, Musikalische Handlung in Zwei Teilen, Texte von Italo Calvino, aus dem Italienischen von Burkhard Kroeber [testo a fronte italiano e tedesco], Milano, © Universal Edition 1983, UE 17854;

Fonti Musicali

I. *Un re in ascolto* (S4, M2, T3, Bar, BBar, B2, Attori, Danzatori, Ch, Orch; 1979-1983)

- Partitura autografa con testo in italiano:

a) Originale *Reinschrift* conservata presso la Paul Sacher Stiftung di Basilea;

b) Copia eliografica UE 17850 © Universal 1983;

- Partitura a stampa con testo in italiano UE 32993 © Universal 1983;

- Partitura a stampa con testo in tedesco (trad. Burkhardt Kroeber) UE 33736, © Universal 1983

Sulle tracce di «un altro teatro»: «Un re in ascolto» di Luciano Berio

- Spartito per canto e pianoforte, riduzione di Simonetta Bungaro, UE 17852a, © Universal 1983.

- Schizzi, abbozzi e materiali analitici conservati presso la Paul Sacher Stiftung di Basilea.

II. *Un re in ascolto*, 'versione concertante' (S2, M, T, BBar, Spr., Orch; 1986). Ritirata dall'autore.

- Partitura fotostatica con correzioni, frammenti incollati e aggiunte a mano, conservata presso la Paul Sacher Stiftung di Basilea.

III. *Duo. Teatro Immaginario*, testo di Italo Calvino, (Bar, VI 2, ch e orch, su nastro magnetico). XXXIV Premio Italia 1982.

- Partitura fotostatica conservata presso gli Archivi RAI e presso la Musikbibliothek della Hochschule der Künste di Berna.

- Materiali preparatori conservati presso la Paul Sacher Stiftung di Basilea.

Trasmissioni radiofoniche rilevanti

- Conferenza di presentazione alla stampa in occasione dell'allestimento di *Un re in ascolto* al Teatro alla Scala nel 1986. Messa in onda: 11 gennaio 1986 (*Una stagione alla Scala*, RAI Radio Uno).

- *Duo*, teatro immaginario, testo di Italo Calvino: [prima messa in onda: 1 agosto 1982], seconda messa in onda: 29 novembre 1982 (*Piccolo Concerto*, RAI Radio Uno, con intervista di Flaminia Rinonapoli a Luciano Berio, registrata il 22 novembre alla sede RAI di Roma)⁴.

- Diretta radiofonica della serata commemorativa organizzata dal Piccolo Regio di Torino in occasione del decennale della scomparsa di Italo Calvino (Radio 3 Suite, RAI Radio Tre, 19 settembre 1996).

4. Questi dati, come pure quelli relativi alla precedente trasmissione, sono tratti da Claudia Di LUZIO, '*Un re in ascolto*' di Luciano Berio. *Drammaturgia e poetica*, Tesi di Laurea in Drammaturgia Musicale, Università degli studi di Bologna, Facoltà di Lettere e Filosofia. Anno accademico 2001/2002.

Luciano Berio rievoca la genesi di *Allez-Hop!*, *La Vera Storia* e *Un re in ascolto*.

Materiale video rilevante

- Registrazione video dell'allestimento scaligero di *Un re in ascolto* (1986), conservata presso gli Archivi del Teatro alla Scala di Milano, nonché presso la Paul Sacher Stiftung di Basilea.
- Registrazione video di una puntata del *magazine* televisivo di arte, musica e cultura *The Late Show* (I Stagione, 1989, BBC 2), dedicata alla prima britannica di *Un re in ascolto*. A cura di Michael Richard Jackson. David Osmond-Smith intervista Luciano Berio. Ospiti in studio, con la presentatrice Sarah Dunant, il critico musicale Peter Heyworth, il compositore Mark-Anthony Turnage e il regista Jonathan Moore. Copia conservata presso gli Archivi del Centro Studi Luciano Berio.

Ricostruzione della genesi e cenni sulla ricezione critica

Il «detonatore iniziale⁵» dell'operazione *Un re in ascolto* risiede notoriamente (e per ammissione dello stesso Berio) nella lettura della voce enciclopedica *Ascolto* firmata da Roland Barthes e Roland Havas e pubblicata nel 1977 nel primo volume dell'*Enciclopedia Einaudi*⁶. Partendo dal presupposto secondo il quale «*udire* è un fenomeno fisiologico; *ascoltare* è un atto psicologico⁷», Barthes e Havas individuavano tre tipi d'ascolto: un primo tipo, comune anche agli

5. Espressione utilizzata da Luciano Berio nel corso della Conferenza di Presentazione del lavoro al Teatro alla Scala, in occasione della prima esecuzione italiana. La conferenza sarà trasmessa da RAI Radio1 l'11 gennaio 1986. Cfr. su questo C. DI LUZIO, *'Un re in ascolto' di Luciano Berio. Drammaturgia e poetica*, *op. cit.* p. 12.

6. Cfr. Roland BARTHES, Roland HAVAS, *Ascolto*, in *Enciclopedia Einaudi*, I, Torino, Einaudi 1977, pp. 982-991, poi ripubblicato in Roland BARTHES, *L'ovvio e l'ottuso*, Torino, Einaudi 1985, pp. 237-251. Le citazioni che seguono sono tratte da quest'ultima edizione.

7. R. BARTHES, *Ascolto*, *op. cit.* p. 237.

animali e consistente nell'audizione di indizi; un secondo tipo – proprio dell'uomo in quanto essere razionale – inteso come decifrazione di segni sulla base di codici condivisi; infine un terzo tipo di ascolto, definito «moderno» o *psicanalitico*, che «ha luogo nello spazio intersoggettivo, ove io ascolto vuol dire anche ascoltami⁸». Se si considera la parabola creativa di Luciano Berio fino alla seconda metà degli Anni '70, e in particolare la sua concezione di *teatro per l'orecchio*, appare evidente che non pochi spunti proposti nel saggio di Barthes e Havas toccassero le 'corde' della sua sensibilità poetica: la definizione dell'ascolto come intelligenza⁹ spazio-temporale sembra rispecchiarsi ad esempio nella ventennale esperienza radiofonica del compositore, dalle sonorizzazioni di radiodrammi RAI¹⁰ a lavori di maggior ambizione e respiro come *Thema-Omaggio a Joyce* (1958), *Visage* (1961), *A-Ronne* (1974), *Diario immaginario* (1975). In secondo luogo l'immagine di una voce che «inaugura la relazione con l'altro¹¹», che in qualche modo si fa 'volto' permettendo un 'riconoscimento', ricorda molto da vicino la definizione che il compositore dà proprio di *Visage*, «ritratto sonoro, vocale, musicale di una personalità¹²». Infine l'idea che la voce umana comunichi di per

8. *Idem*.

9. *Ibid.*, p. 238. Il termine *intelligenza* è usato da Barthes in senso etimologico, ovvero come capacità di distinguere, selezionare, valutare i dati percettivi e quindi di collocare noi stessi (e gli altri) all'interno del continuum *spazio-temporale*.

10. Su questo aspetto cfr. l'ormai classico Angela Ida DE BENEDICTIS, *Radiodramma e arte radiofonica. Storia e funzioni della musica per radio in Italia*, Torino, De Sono, EdT 2004.

11. R. BARTHES, *Ascolto*, *op. cit.*, p. 246.

12. Definizione rilasciata da Berio in un'intervista con Florivaldo Menezes Filho: «Il s'agit ici d'un *visage vocal* d'une personnalité: celle de Cathy Berberian. De même qu'un peintre fait de certaines *visages* de certaines personnes, j'ai voulu faire un *visage sonore, vocal, musical* d'une personnalité». '*Quelques visages de Visage*' (*Luciano Berio parle de l'œuvre à Flo Menezes*, in appendice a Florivaldo MENEZES FILHO, *Un essai sur la composition verbale électronique 'Visage' de Luciano Berio*, Premio Internazionale Latina di Studi Musicali 1990, Modena, Mucchi 1993, («Quaderni di "Musica/Realtà"»), 30), p. 132. Noto di passaggio che la metafora del 'volto' verrà utilizzata da Berio anche nel suo principale testo esplicativo dedicato a *Un re in ascolto*, il celebre *Dialogo fra te e me*: «Vorrei che questo lavoro rivelasse

sé a prescindere dal contenuto della comunicazione presenta forti somiglianze con un'altra lettura fondamentale per il Berio degli Anni '60: *Linguistica e poetica* di Roman Jakobson (1960), a cui Sabine Ehrmann-Herfort ha riconosciuto un contributo non marginale nell'ispirazione di *Sequenza III*¹³. Se fu Calvino a segnalare a Berio il saggio di Barthes e Havas, l'idea di trarvi un soggetto per un'opera destinata al Festival di Salisburgo risale allo stesso Berio. Le prime testimonianze documentarie in merito risalgono all'estate del 1977: dal carteggio fra il compositore e Margherita Kalmus – futura dedicataria del lavoro e all'epoca in forze presso l'Universal Edition – desumiamo che Berio si sarebbe recato a Salisburgo intorno al 4 agosto 1977. È presumibile che una prima trattativa per la commissione si avvii proprio in quel frangente. Alla fine del mese Kalmus ricontatta Berio chiedendo notizie circa il soggetto per il Festspiele:

Sarebbe molto importante farmi avere un abbozzo dell'opera salisburghese non appena Tu puoi, dato che i mulini 'festivaleschi' macinano a tempo lento e preistorico. E non è necessario ricordarTi che l'opera di Salisburgo, seguendo il trionfo che aspetta Te alla Scala¹⁴, Ti metterà sull'olimpio dei compositori di oggi¹⁵.

un'espressività simile a quella di un volto umano, ora sereno, ora triste, ora stanco, ora allegro e, infine, senza vita». Luciano BERIO, *Dialogo fra te e me*, (1984), ora in *Scritti sulla musica*, a cura di A. I. De Benedictis, Torino, Einaudi 2013, pp. 273-279 (prima edizione in *Un re in ascolto*, programma di sala del Salzburger Festspiele 1984, Salzburg 1984 [pp. 66-71])

13. Ehrmann-Herfort ipotizza che nello stendere la lista delle 44 indicazioni interpretative di *Sequenza III* Berio abbia ripensato all'esperimento sull'analisi linguistica dei processi emotivi messo in atto da Jakobson e descritto all'interno di *Linguistica e poetica*. Cfr. Sabine EHRMANN-HERFORT, *Luciano Berio: die amerikanische Jahre, Neue konzepte des musikalischen Theaters in bewegter Zeit*, in *Rebellische Musik: gesellschaftlicher Protest und kultureller Wandel um 1968*, hrsg. von Arnold Jacobshagen und Markus Leniger unter Mitarbeit von Benedikt Henn, Köln, Dohr 2007, p. 69.

14. Kalmus si riferisce qui a *La vera storia*, il cui debutto era inizialmente previsto per il novembre 1979. A questo proposito la corrispondenza fra il compositore e Universal conferma come già a partire dalla seconda metà del 1977 la genesi delle

Sulle tracce di «un altro teatro»: «Un re in ascolto» di Luciano Berio

Berio risponderà circa 4 mesi dopo, in data 12 dicembre 1977, inviando a Vienna un dattiloscritto di 5 pagine: «UN RE IN ASCOLTO (titolo provvisorio)¹⁶». Sulla provvisorietà del documento il compositore insiste anche nella lettera di accompagnamento: «Eccoti il testo di Calvino. È la prima idea dalla quale svilupperemo il testo definitivo. Il titolo è provvisorio. Potrà essere deciso solo quando il lavoro sarà precisato in tutti i dettagli. Come forse sai Calvino è il più interessante scrittore italiano di oggi¹⁷». A giudicare dalla numerazione dei blocchi, questo piano preliminare – steso da Calvino fra il 6 e l'8 dicembre 1977¹⁸ – prevedeva una ripartizione in tre parti (o atti), articolate rispettivamente in 5 scene (I parte), 3 scene (II parte) e ancora 3 scene (III parte). Il soggetto ruota attorno alla vicenda di un re che «ascolta con gli orecchi degli altri» e che vive nel suo palazzo «circondato di agenti segreti¹⁹». Quando però i suoi informatori lo mettono a conoscenza della presunta 'infedeltà' della regina, il re si sente perduto, «solo e circondato da nemici». Da quel momento egli si mette in trepidante ascolto di ogni minimo suono o

due opere proceda contemporaneamente – fra intrecci, sovrapposizioni e conseguenti ritardi – fino al 9 marzo del 1982, data della prima rappresentazione de *La Vera Storia* al Teatro alla Scala di Milano.

15. Lettera di Margherita Kalmus a Luciano Berio del 23 settembre 1977, Fondazione Paul Sacher (FPS), Collezione Luciano Berio (CLB), per gentile concessione. Le lettere sono riportate in trascrizione semi-diplomatica: qui e altrove mi riservo ove possibile di correggere alcuni errori di ortografia, mantenendo però invariati lo stile e la sintassi.

16. Il documento, conservato negli archivi viennesi dell'Universal Edition, è trascritto integralmente in Ute BRÜDERMANN, *Das Musiktheater von Luciano Berio*, Frankfurt/M, Peter Lang 2008, pp. 147-149.

17. Lettera di Luciano Berio a Margherita Kalmus del 12 dicembre 1977, FPS/CLB, per gentile concessione.

18. Questa datazione è proposta in Claudio MILANINI, *Materiali per «Un re in ascolto» di Berio*, in ITALO CALVINO, *Romanzi e racconti*, a cura di M. Barenghi e B. Falchetto, III, Milano, Mondadori 1994, pp. 1292-1295: 1293 (sezione *Note e notizie sui testi* a cura di M. Barenghi, B. Falchetto e C. Milanini).

19. Italo CALVINO, [dattiloscritto del soggetto originale di] *Un re in ascolto*, in U. BRÜDERMANN, *Das Musiktheater von Luciano Berio*, *op. cit.*, p. 147, *passim*.

(silenzio) proveniente dal palazzo, alla ricerca di ‘indizi’ affidabili. La sua stessa percezione spaziale e temporale è descritta dai suoni, che egli racconta nell’orecchio a un vecchio scudiero sordo – il solo di cui egli senta di potersi fidare. «Pure, c’è qualcosa che lo scudiero ascolta e il re no: è una voce che viene da sottoterra» e che appartiene all’antico sovrano di quei luoghi, spodestato e imprigionato. Il re non ha orecchie per quella voce, poiché vuole rimuovere il proprio passato (e la propria condizione) di usurpatore. Alla fine del primo atto, il protagonista sta ascoltando, affacciato al balcone, il tappeto sonoro proveniente dalla città in lontananza. Da questo suono indistinto, simile a «un mare lontano» o al «fruscio delle foglie di una foresta», si leva a tratti un canto: «una voce che s’interrompe e riprende, una melodia che non riesce a decifrare e che gli comunica un turbamento indefinibile». L’inizio del secondo atto ci presenta il re dedito ad esplorare sotto mentite spoglie la «città che egli ha dominato dispoticamente per anni», ma che ancora «gli resta sconosciuta». Ascoltando i canti che ivi provengono egli sembra percepire, sotto l’apparenza festosa, «un cupo fondo di violenza, una spinta di morte²⁰». Sempre travestito, egli «segue un canto di donna», riconoscendovi quello che lo aveva colpito sul balcone della reggia. La melodia lo porta a cospetto di una donna mascherata, con la quale il re intreccia un canto d’amore «e per un momento ascoltare ed essere ascoltato è una cosa sola». Nell’impossibilità per entrambi di rivelare la loro identità, i due si perdono. Ma non appena ritornato al palazzo, il re (ormai incurante di trame e congiure) fa indire un concorso di canto, ufficialmente per premiare la voce migliore, in realtà per tentare di ritrovare la donna mascherata. Ben presto però si rende conto che la nuova condizione in cui egli si rivela – quella di re, appunto – rende il reciproco riconoscimento praticamente impossibile. Nel frattempo una congiura di palazzo mette a repentaglio la sua vita, ma il re riesce sfuggire da una porta segreta. Inizia il terzo atto. «Il re fugge nella notte. La rivoluzione è scoppiata in città; i palazzi sono in fiamme» e tra le ombre egli non riesce più a riconoscere amici e nemici. «Dai

20. *Ibid.*, p. 148, *passim*.

rumori della città in fiamme passa a quelli della campagna, il vento tra le foglie, le strida degli uccelli notturni, il fiume, le rane. Perduto tra questi rumori, è anche lui un rumore nella notte tra i tanti; non c'è più nessuno che ascolta; solo la notte ascolta se stessa». Mentre cammina, il re si accorge di essere finito in un sotterraneo: lo stesso che custodisce il suo predecessore spodestato. «Mi ascolti? Si ti ascolto»: i due re si trovano faccia a faccia, in quel momento sembra che i loro ruoli possano capovolgersi. «Parlano con la stessa voce, s'ascoltano come ascoltassero se stessi. Chi dei due è il prigioniero²¹», soprattutto considerando che c'è una rivoluzione in atto? Ad un certo punto, nello stesso sotterraneo compare la donna misteriosa venuta a portare la libertà al prigioniero. Il re ode costoro allontanarsi insieme cantando la stessa aria della notte precedente, ma la sua identità è ormai così incerta che egli non sa più «se lui sia lui o l'altro». «Sente di dissolversi nei rumori, nel vento, nelle foglie, nell'abbaiare dei cani, nel risveglio degli uccelli, nel battito metallico che viene dalla città, nel rombo che invade tutto lo spazio, come se egli non fosse mai esistito²²».

Il soggetto, immaginifico e dall'indiscutibile fascino – ancorché recante non poche tracce terminologiche della sua fonte saggistica – fu accolto a Vienna con grande entusiasmo, come si può desumere dalla risposta di Alfred Schlee, datata 16 dicembre 1977: «J'ai lu l'exposé de Calvino avec grande joie. Ce qui m'a fascine est le fait que la musique y est effectivement partie intégrante, que la fonction de la musique est tout à fait naturelle. Je trouve la conception magnifique et je vous en félicite²³». L'accordo ufficiale con il Festival di Salisburgo, raggiunto circa 8 mesi dopo, il 14 agosto 1978, fissava il debutto di *Un re in ascolto* per l'estate 1983. Come vedremo fra breve, tale scadenza fu posticipata di un anno a causa della concomitante genesi

21. *Ibid.*, p. 149.

22. *Idem.*

23. Lettera di Alfred Schlee a Luciano Berio del 16 dicembre 1977 (Archiv der Universal Edition, Wien), cit. in U. BRÜDERMANN, *Das Musiktheater von Luciano Berio*, op. cit., p. 149.

de *La Vera Storia* e di incomprensioni sopraggiunte fra Berio e Calvino circa la natura del testo poetico.

La prima stesura attualmente nota del 'libretto' di *Un re in ascolto* risale al 1979; alla sua composizione rimanda infatti una nota del taccuino dello scrittore in data 27 agosto²⁴: il testimone, trascritto integralmente da Claudio Milanini nel III volume dei *Romanzi e Racconti* calviniani, consta di 25 pagine dattiloscritte con con «rare correzioni autografe²⁵» a carbone. Il «libretto originale 1979» sviluppa il precedente soggetto confermando l'impianto in tre atti e introducendo alcune interessanti modifiche quali la figura dell' Eco (*Personaggio - coro* con funzioni di commento), interpretato da una «voce femminile» e collocato «in disparte sulla scena²⁶». Secondo Ute Brüderman, l'introduzione di questa figura 'astratta', cui spetta il compito di definire il quadro spaziale-sonoro dell'azione drammatica, consente di alleggerire il personaggio del re dei suoi tratti più macchinosi e teorizzanti. Cionondimeno, un libretto improntato a una narritività lineare, dal forte *coté* fiabesco, popolato di personaggi dagli altisonanti nomi pseudo-operistici²⁷ (Sigisberto, Elfrido, Arminia, Alfeo, Doralice, ecc.) non rientrava esattamente fra i *desiderata* di Berio. Rievocando, anni dopo, le prime fasi della collaborazione, il compositore definirà la prima idea di Calvino «une

24. Cfr. C. MILANINI, *Materiali per «Un re in ascolto» di Berio*, *op. cit.*, p. 1293.

25. *Ibid.*, p. 1294. Milanini avanza l'ipotesi che non si tratti della prima stesura in assoluto, poiché nel numero di riferimento presente sul dattiloscritto è possibile leggere sia un «1» sia un «4». Com'è noto la genesi del lavoro evolverà diversamente. Tuttavia le prime due pagine di questo dattiloscritto furono pubblicate in copia nel programma di sala realizzato dal Teatro alla Scala per la prima rappresentazione italiana dell'opera, con l'indicazione «Originale dattiloscritto di 'Un re in ascolto'». Cfr. *Un re in ascolto*, Programma di sala, Teatro alla Scala di Milano, *op. cit.*, pp. 26-27.

26. Italo CALVINO, *Per Un re in ascolto di Berio: libretto originale 1979*, in I. CALVINO, *Romanzi e racconti*, *op. cit.*, pp. 730-754: 730.

27. Diversi anni dopo, Luciano Berio ricorderà in un'intervista rilasciata a Radio3 Suite (RAI, Radio Tre) il 19 settembre 1996 che Calvino usava nomi da 'libretto d'opera', inutilizzabili dal compositore (fonte consultata da chi scrive presso sede RAI di via Asiago a Roma)

Sulle tracce di «un altro teatro»: «Un re in ascolto» di Luciano Berio

sorte d'histoire du XIX siècle, absolument intraitable musicalement!²⁸».

Una seconda ipotesi di lavoro, risalente al 24 febbraio 1980 e battezzata da Milanini²⁹ *Trattamento 1980*, colloca l'azione all'interno di un teatro lirico, trasformando il sovrano del primo soggetto in «un roi dans le théâtre, comme figure métaphorique, [...] une sorte de Diaghilev³⁰». La nuova idea accentua, da una parte, il carattere metateatrale del lavoro mediante un procedimento di *mise en abyme*, e dall'altra consente abbandonare la linearità del *plot* originario, facendo «proliferare il palcoscenico in tante direzioni diverse³¹». Ne deriva una struttura per così dire '3 x 3', composta cioè di tre atti nei quali l'azione si svolge *contemporaneamente* su tre livelli distinti (A, B e C):

A) IL PADRONE DELLA MUSICA. Il «luogo» dell'azione del livello A si situa nella mente del direttore di un grande teatro d'opera, mentre egli è in preda a un'angosciosa crisi interiore, durante una serata di gala.

B) L'OPERA SULLA SCENA. L'esecuzione d'un'opera tradizionale, vista dalla parte del palcoscenico anziché dalla sala, durante quella serata di gala.

C) DIETRO LA SCENA. Tutto ciò che avviene tra le quinte e dietro il fondale durante l'esecuzione d'un'opera: elettricisti, sarte, pompieri, buttafuori, attrezzisti, va e vieni di coristi e cantanti e comparse³².

Ancorché di ardua realizzazione, l'ambizioso congegno drammaturgico pianificato nel *Trattamento 1980* presenta già

28. Philippe ALBÈRA, Jacques DEMIERRE, *Entretien avec Luciano Berio*, in *Luciano Berio*, a cura di P. Albèra, Lausanne, L'Age d'homme 1983, («Contrechamps», 1), pp. 61-66: 64.

29. Cfr. C. MILANINI, *Materiali per «Un re in ascolto» di Berio*, *op. cit.*, p. 1293.

30. P. ALBÈRA, J. DEMIERRE, *Entretien avec Luciano Berio*, *op. cit.*, p. 64.

31. Espressione frequentemente utilizzata da Berio, non da ultimo durante la diretta radiofonica di cui a nota 27.

32. Italo CALVINO, *Per Un re in ascolto di Berio: Trattamento 1980*, in I. CALVINO, *Romanzi e Racconti*, *op. cit.*, pp. 755-757: 755.

interessanti anticipazioni della concezione definitiva. L'elemento introspettivo rappresentato dal «livello A» – il sogno di «un altro teatro» e la ricerca di «una voce al di là di ogni voce» da parte del «padrone della musica³³» – sarà sviluppato in *Un re in ascolto* attraverso le cinque *Arie* di Prospero, mentre la struttura del *backstage*, costituente il «livello C», si espliciterà nei riferimenti alla Prova teatrale (*Duetto I*, *Concertato I* e *Concertato II con figure*), nelle tre *Audizioni* e nel più generale viavai di artisti e maestranze sul palcoscenico³⁴. Anche l'idea di contrapporre la figura del direttore ad «una proiezione di se stesso da giovane» con funzione di antagonista / *alter-ego* può esser fatta risalire al *Trattamento 1980*. Alla luce dei documenti in nostro possesso, viene tuttavia da chiedersi fino a che punto «la bellissima idea di Calvino³⁵» – secondo l'entusiastica definizione beriana – sia effettivamente da ascrivere allo scrittore. L'idea di organizzare l'azione attorno al monologo-delirio di un direttore di teatro, tormentato dalle proprie memorie personali e artistiche, appare infatti debitrice di *Diario Immaginario*, l'opera radiofonica di Luciano Berio e Vittorio Sermoni con la regia di Giorgio Pressburger, vincitrice del Prix Italia 1975 e a sua volta rielaborata da un precedente radiodramma (*Il malato immaginario*, da Molière, RAI 1973)³⁶. Quanto al congegno brechtiano dello *split stage*, è possibile ravvisarne un'anticipazione nel piano originale di Berio per *La Vera Storia*, così come appare dal quaderno di appunti

33. *Idem*.

34. «Quello che il pubblico vede» racconterà Luciano Berio presentando l'opera al Teatro alla Scala nel 1986 «è il 'sedere' del palcoscenico e si sente quello che avviene dall'altra parte: si vedono cantanti, ballerini, coristi, figure tipiche che si avvicinano, che escono, che entrano eccetera; ed è il direttore del teatro a raccontare, far agire, e vivere la sua storia». Conferenza di presentazione di *Un re in ascolto* al Teatro alla Scala (11 gennaio 1986), cit. in C. DI LUZIO, 'Un re in ascolto' di Luciano Berio. *Drammaturgia e poetica*, op. cit. p. 19.

35. Lettera di Luciano Berio a Wolfgang Fleischer, 3 settembre 1981, FPS/CLB, per gentile concessione.

36. Il lavoro è stato recentemente pubblicato nel cofanetto *L'immaginazione in ascolto. Il Prix Italia e la sperimentazione radiofonica*, a cura A. I. De Benedictis e M. Novati, Roma-Milano, Rai-Trade/Die Schachtel 2012.

Sulle tracce di «un altro teatro»: «Un re in ascolto» di Luciano Berio

autografo conservato negli archivi della Paul Sacher Stiftung di Basilea³⁷. La genesi di quest'ultimo lavoro prenderà notoriamente altre strade, sia sul piano drammaturgico sia registico. Non possiamo tuttavia escludere che Berio e Calvino abbiano riesumato il congegno in vista di *Un re in ascolto*, destinandolo non più allo svolgimento di un intreccio teleologico (come nella Prima Parte de *La Vera Storia*) bensì a funzioni diametralmente opposte. Appare evidente, in ogni caso, che la radicale trasformazione del soggetto salisburghese sia stata più subita che patrocinata da Calvino. In un'intervista pubblicata postuma su «La Stampa» (14 settembre 1995) egli dichiara: «L'idea iniziale [di *Un re in ascolto*] era mia, poi Berio si è innamorato della metafora del teatro e anche io ho seguito il suo suggerimento³⁸».

Ma al di là dell'effettiva paternità dell'idea e della struttura, svolgere l'articolato *Trattamento 1980* in una drammaturgia teatrale compiuta e concretamente realizzabile sulle tavole del palcoscenico era impresa tutt'altro che agevole. Ancora alla fine 1980 la scrittura dei testi procedeva a rilento e con scarsi risultati, mentre da Salisburgo e Vienna cominciarono a piovere le prime richieste di visione del libretto:

Dear Luciano,

I keep hearing repeated requests for the text book of UN RE IN ASCOLTO not only for Salzburg but also for Lorin Maazel, who will be director here at the State Opera, when your opera will have its first performance in Salzburg and who will, I hope, take it into his repertory³⁹.

37. Cfr. in particolare il disegno riportato nella prima pagina del quaderno (45 pp.) che nel catalogo FPS (aggiornato al 2012) è definito *Skizzenbuch* e che contiene un piano preliminare de *La Vera Storia*, seppure ancor lontano dalla concezione definitiva.

38. Helene HART, Burkhard KROEBER, Ulrich WYSS, *Calvino lettore del mondo. Un'intervista inedita dello scrittore a dieci anni dalla scomparsa*, «La Stampa», 14 settembre 1995, sezione «Società e Cultura», p. 15.

39. Da una lettera di Margherita Kalmus a Luciano Berio, 25 settembre 1980, FPS/CLB, per gentile concessione.

Per superare l'*impasse*, Berio chiede a Margherita Kalmus di suggerirgli un autore 'di supporto' a cui affidare la stesura del testo sulla base del trattamento calviniano; la scelta cade su un certo Wolfgang Fleischer. Due lettere inviate da Kalmus rispettivamente a Berio (28 gennaio 1981) e ad Alfred Schlee (29 gennaio 1981) ci permettono di desumere che Fleischer si è dichiarato disponibile e che Kalmus ha quindi provveduto, sempre in data 28 gennaio, a inviargli «the first exposé by Calvino of *Un re in ascolto*⁴⁰». Fleischer sembra tuttavia avere poca familiarità con la produzione beriana, a giudicare dalla sua richiesta di ricevere qualche nastro per potersi fare un'idea dello stile («Mr. Fleischer has also asked me to send him tapes of your works, because he wants to listen to your music, and I am sending him especially tapes of your vocal works⁴¹»). Quanto a Calvino, consultato in proposito attraverso una telefonata prudenziale, Kalmus sottolinea la sua disponibilità e cortesia nell'aver accettato di buon grado questa convivenza. I tempi sono tuttavia troppo ristretti perché si possa materialmente pensare di rispettare i tempi di consegna ipotizzati nel precedente accordo. Il 9 febbraio 1981, Margherita Kalmus comunica a Berio di aver ottenuto dal Direttorium di Salisburgo una proroga di un anno, sollecitandolo dunque a rispettare le nuove scadenze per non lasciarsi sfuggire un'occasione così prestigiosa, di rado offerta a un compositore italiano:

Caro Luciano,

Ho qui la risposta del Direttorium del Festival di Salisburgo. Loro [sono] d'accordo [a] spostare la data della prima assoluta dell'opera UN RE IN ASCOLTO per un periodo di un anno, cioè per l'estate 1984.

Questo vuol dire che la partitura dell'opera completa deve arrivare a Salisburgo nel mese di agosto 1982, quando Tu riceverai la seconda rata di pagamento.

40. Da una lettera di Margherita Kalmus a Luciano Berio, 28 gennaio 1981, FPS/CLB, per gentile concessione.

41. *Idem*.

Sulle tracce di «un altro teatro»: «Un re in ascolto» di Luciano Berio

[Qualora] Tu non riuscissi [a] mantenere le date qui sopra [nominate] la Direzione del Festival di Salisburgo si vedrà costretta a sciogliere qualsiasi contratto finora stabilito fra Te e Salisburgo e naturalmente anche con noi; con il risultato che tu devi rimborsare la prima rata da Te già concepita [si legga: ‘ricevuta’].

Penso che non devo dirTi che è stato non soltanto difficilissimo riuscire a prendere dal Festival di Salisburgo una commissione per un’opera per un italiano (tu sei il primo italiano che riceve una commissione del genere), ma se tu non dovessi [adempiere al] contratto stabilito, penso che sarebbe molto negativo per il tuo renommé internazionale e farebbe fare brutta figura anche a me, il che mi dispiacerebbe molto.

Perciò, caro mio Luciano, Ti prego di considerare questa mia lettera nel senso amichevole ed affettuosa come la detto ora, e spero che il Tuo incontro con il signor Fleischer nei primi giorni di marzo sar[à] il principio di una fruttuosa collaborazione fra voi due.

Sarebbe certamente molto triste di perdere un’occasione come quella di un’opera per Salisburgo.

Un abbraccio affettuoso,

Tua

Margherita Kalmus⁴²

Il primo incontro con Wolfgang Fleischer viene fissato per il 10 marzo 1981 a Milano. Dopo quell’occasione i due si incontreranno almeno un’altra volta *de visu* a Roma e Fleischer farà recapitare a Berio una prima stesura del nuovo libretto – intitolato *Poker di re* – non prima del 26 giugno 1981⁴³. A differenza di quanto auspicato da

42. Lettera di Margherita Kalmus a Luciano Berio, 9 febbraio 1981, FPS/CLB, per gentile concessione. Le correzioni riportate fra parentesi quadre riguardano piccoli refusi di tipo grammaticale o ortografico, tranne il penultimo e l’ultimo emendamento, dove si è interpretato l’originario «riempire il contratto» come «adempiere al contratto».

43. Il *terminus post quem* è offerto da un appunto della Universal Edition (26 giugno 1981) relativo a un colloquio con Berio avvenuto due giorni prima a Vienna dal quale emerge chiaramente che il compositore ancora non ha avuto il testo. Cfr. U. BRÜDERMANN, *Das Musiktheater von Luciano Berio*, op. cit., p. 154.

Renata Scognamiglio

Kalmus, il compositore rimane piuttosto deluso dal suo nuovo collaboratore, sebbene aspetti diversi mesi prima di comunicargli la propria risposta negativa. La missiva, datata 3 settembre 1981, è molto interessante poiché contiene a suo modo una dichiarazione di poetica. Nel liquidare Fleischer, con garbo ma anche con franchezza, il compositore sente il bisogno di argomentare il suo rifiuto sulla base della teoria teatrale che sta elaborando da decenni, soffermandosi in particolare sui risvolti etici:

Caro Wolfgang,

ho ricevuto il tuo testo parecchio tempo fa ma ho rimandato di giorno in giorno il momento di scriverti perché ho avuto delle grosse difficoltà a dirti con sincerità quello che penso del tuo 'Poker di Re'. Ma il silenzio non giova e lasciarmi dunque dirti la mia grande sorpresa e il mio sconforto vedendo che nel tuo testo nulla è rimasto della bellissima idea di Calvino e che nulla, proprio nulla, è rimasto di quello che abbiamo discusso insieme a Milano e a Roma. Come puoi aver dimenticato che al nostro primo incontro ho insistito sul fatto che ero molto attratto dall'idea di sviluppare un personaggio complesso (un 're') che combinasse assieme un massimo grado di responsabilità pubblica e una massima intensità di affettività ed emozioni private? Ti avevo infatti parlato di Filippo del Don Carlos di Verdi. Ricordo di averti anche parlato di Diaghilev (anche lui, alla sua maniera, un personaggio 'estremo') che ci avrebbe dato modo di esplorare responsabilmente, con tecniche diverse, l'interno di un palcoscenico inteso come fabbrica di simboli, di segni, di segnali, di gesti e come rappresentazione di un altro aspetto, nascosto, della realtà.

Io certamente non credo che con la musica e il teatro si possano interpretare e risolvere i problemi del mondo. Tuttavia, come struttura di idee, il teatro può proporci dei problemi che, presentati su un palcoscenico, possono apparirci come verifica sperimentale di situazioni reali. Questo, grosso modo, lo pensava anche Ernst Bloch, il filosofo della 'Hoffnung', quando scriveva del teatro come paradigma.

Dunque del tuo 'Poker di Re' io non riesco a cogliere la struttura di idee ma solo una struttura di aneddoti. Scusa se insisto ma,

Sulle tracce di «un altro teatro»: «Un re in ascolto» di Luciano Berio

del tuo lavoro, mi sfugge la struttura profonda: in altre parole, la sua necessità espressiva. Si vede che hai avuto grosse difficoltà in questo lavoro; infatti né il testo nel suo insieme, né il linguaggio da te usato mi sembra abbiano una loro fisionomia poetica. Insomma, mi viene il sospetto che la struttura profonda non ci sia. Capita spesso a tutti, è capitato anche a me, e adesso [è] stato il tuo turno. Pazienza.

Scusa la franchezza ma puoi ben capire il mio stato d'animo, proprio adesso che volevo riprendere il lavoro con un 're che ascolta'...

Ma che diavolo ascolta, il poveretto?

Con tanti cari saluti

Luciano Berio⁴⁴

Il riferimento al pensiero filosofico di Ernst Bloch assume particolare pregnanza se ricordiamo che uno dei più rappresentativi scritti beriani relativi al teatro – *Problems of musical theater* (1967)⁴⁵ – si concludeva proprio con un virgolettato da una traduzione inglese di *Das Prinzip Hoffnung* («theater is the laboratory reduced to the dimensions of stage performance – where we test the correct theories and practices which can be used as experimental models to the questions of real time⁴⁶»), che la lettera a Fleischer sembra quasi

44. Lettera di Luciano Berio a Wolfgang Fleischer, 3 settembre 1981, FPS/CLB per gentile concessione.

45. La datazione e la destinazione originaria di questo testo (una conferenza tenuta da Berio presso la Harvard University, Cambridge, l'11 gennaio 1967) sono state ricostruite da Angela Ida De Benedictis nell'ambito delle ricerche da lei effettuate in vista della pubblicazione del volume Luciano BERIO, *Scritti sulla musica, op. cit.* (cfr. p. 505). In questa edizione il testo è stato pubblicato in traduzione italiana con il titolo *Problemi di teatro musicale* (pp. 42-57).

46. Luciano BERIO, *Problems of musical theater*, FPS/CLB, per gentile concessione. La traduzione italiana proposta da Angela Ida de Benedictis a partire dal dattiloscritto originale di Berio -pubblicato in *Scritti sulla musica (Ibib., p.55)* - è la seguente: «il teatro è un laboratorio ridotto alle dimensioni di una rappresentazione scenica, dove sperimentiamo le teorie e le prassi corrette che possono essere usate come modelli sperimentali per rispondere alle domande della vita reale».

parafrasare. Nel frattempo, durante l'estate 1981, prima ancora di chiudere la parentesi relativa a *Poker di re*, Berio aveva ricontattato Calvino per cercare di trovare insieme una via d'uscita. Il nuovo «trattamento-riassunto», intitolato *Walkman*, risale al 6 agosto 1981 e rappresenta una deviazione rispetto a tutte le ipotesi formulate fino a quel momento. Protagonista di questo accattivante *Traumtheater* non è più né un re, né un direttore di teatro, ma semplicemente un uomo che incontra per strada una donna, assorta nell'ascolto di musica da un *walkman*. Quando lui tenta di interagire, lei gli porge un'altra cuffia, attraverso la quale l'uomo sente «una voce femminile che canta e risuona come in un immenso teatro»: «una voce» che egli «non si stancherebbe mai di ascoltare», ma per farlo «è obbligato a seguire la donna che lo guida come al guinzaglio⁴⁷». Il progetto sembrava tuttavia offrire poche possibilità di una concreta realizzazione scenica e l'ipotesi viene accantonata.

È a questo punto che, con ogni probabilità, la collaborazione fra Berio e Calvino prende la forma di un carteggio fittizio, una sorta di 'messa in scena' in forma epistolare del rapporto fra compositore e librettista. Il nuovo percorso di lavoro è documentato da due lettere dattiloscritte, inviate da Calvino a Berio, attualmente conservate presso l'Archivio della Paul Sacher Stiftung (nonché in copia presso l'Archivio della UE di Vienna) e pubblicate integralmente nel 1995 all'interno del volume miscelaneo su Berio curato da Enzo Restagno per la EdT⁴⁸. La prima lettera è datata 10 dicembre 1981, mentre per

47. Luciano BERIO, *La nascita di un re* (1984), in *Scritti sulla musica, op. cit.*, pp. 270-272 (prima edizione bilingue tedesco/inglese nel programma generale dei Salzburger Festspiele/Salzburg Festival 1984, Residenz Verlag, Salzburg-Wien 1984, pp. 134-35 e 135-36; prima edizione nell'originale italiano in *Un re in ascolto*, programma di sala, Teatro alla Scala di Milano 1986, p. 25).

48. Cfr. [Italo CALVINO], *A proposito di 'Un re in ascolto' (Due lettere inedite di Italo Calvino a Luciano Berio)*, in AA. VV., *Berio*, a cura di E. Restagno, Torino, Edt, 1995, pp. 135-141. La prima delle due lettere, datata 10 dicembre 1981 fu pubblicata anche su «La Stampa» il 26 agosto 1995 (sezione «Società e Cultura», p. 15) corredate di un titolo piuttosto indicativo: *Caro Berio, giochiamo al teatro. Le lettere inedite di Calvino librettista*, anche se per la verità una riproduzione integrale

la seconda (senza data) sono state formulate due ipotesi: aprile 1982 (Restagno) e 27 maggio 1982 (Brüdermann). Quest'ultima datazione concorda con il contenuto della lettera in oggetto, che fa risalire il precedente scambio epistolare a circa sei mesi prima⁴⁹. In merito alla pianificazione del lavoro, le due lettere sembrano 'incastrarsi' perfettamente, poiché la prima si conclude con la fine del primo atto e la seconda si apre con l'inizio del secondo atto. L'impostazione adottata è quella di un dialogo fra un «Io» (Calvino) e un «Tu» (Berio) grazie al quale «vengono ripercorse, parodiandole, le elaborazioni, le discussioni e i conflitti precedenti»⁵⁰. Più che opportunamente Ute Brüderman ha messo in luce e argomentato la natura 'artefatta' di questi documenti, la cui finalità non è tanto fare il punto della situazione a beneficio del compositore, quanto integrare la genesi del lavoro all'interno del lavoro stesso. In altre parole, il dialogo fra l'«Io» e il «Tu» intavolato da Calvino, sarebbe un vero e proprio canovaccio testuale, una sorta di nuovo trattamento-riassunto che risponde alla necessità, maturata nel frattempo, di trasformare *Un re in ascolto* in «un lavoro musicale che racconta il suo diventare opera»⁵¹. L'ipotesi di Brüderman trova una conferma indiretta nella rievocazione retrospettiva operata da Berio nel suo breve saggio *La nascita di un re*, laddove egli annovera le lettere di Calvino non fra le modalità di svolgimento della collaborazione, bensì fra le 'tappe' vere e proprie di avvicinamento all'idea centrale di *Un re in ascolto*, accanto al primo libretto, a *Walkman*, a *Duo*⁵². Vista in quest'ottica, la scelta successiva di utilizzare alcuni frammenti epistolari per i testi del

della prima missiva era già apparsa nel programma di sala dell'allestimento scaligero (pp. 28-33).

49. «Tu: - Ma che filo vuoi perdere se sono sei mesi che sto aspettando questa tua lettera». *Ibid.*, p. 139.

50. L. BERIO, *La nascita di un re* (1984), in *Scritti sulla musica, op. cit.*, pp. 270-272.

51. L. BERIO, *Dialogo fra me e te*, in *Scritti sulla musica, op. cit.*, p. 276.

52. Cfr. L. BERIO, *La nascita di un re*, (1984), in *Scritti sulla musica, op. cit.*, pp. 270-272. Sul ruolo giocato dall'esperienza radiofonica di *Duo* nella genesi di *Un re in ascolto*, v. oltre.

Duetto II e del *Duetto III* o di trarre ispirazione dal carteggio per confezionare il più noto saggio esplicativo dedicato a *Un re in ascolto* – il già citato *Dialogo fra te e me* – non appare in fondo sorprendente.

Nel ripercorrere sia il plausibile svolgimento del primo atto sia gli inizi della collaborazione, la lettera del 10 dicembre 1981 interpola citazioni semplificate dalla voce enciclopedica di Barthes e Havas, estratti dai *Tagebücher* di Kafka, rielaborazioni frammentarie del primo libretto e gli *incipit* di quelle che in ultima istanza diverranno rispettivamente l'*Aria I* e l'*Aria VI* dell'azione musicale: «Ho sognato un teatro, un altro teatro, esiste un altro teatro oltre il mio teatro»; «C'è una voce nascosta tra le voci⁵³». Il carattere metatestuale del documento – in cui «die Verschmelzung von Werkgenese und Werk so eng ist, dass seine richtige Einordnung schwer fällt⁵⁴» – si evince soprattutto dal fatto che i personaggi via via chiamati in causa (il re, lo scudiero, la «Voce di donna», il direttore di teatro ecc.) sembrano irrompere pirandellianamente come presenza viva nel *work in progress* dei due autori. Sul piano della ricostruzione cronologica, si aggiunga inoltre che l'indicazione «pezzo già scritto», apposta a macchina accanto ai già citati *incipit* delle *Arie*, ci mostra come la confusione in cui versava il piano generale dell'opera non avesse impedito a Calvino e Berio di procedere nella stesura di blocchi singoli. Infine l'ipotesi di contrapporre eventualmente due orchestre «una sulla scena che risponde all'altra [...] giù nella fossa⁵⁵», ancorché non realizzata sul piano letterale, sembra adombrare già la dialettica

53. Nella versione definitiva del libretto di *Un re in ascolto* l'*incipit* «C'è una voce nascosta tra le voci», accomunerà sia la terza che la sesta aria di Prospero. Nella lettera di Calvino tuttavia queste parole vengono messe in bocca alla «Voce di donna». E poiché, a giudicare dalle informazioni forniteci da Calvino si tratta di un «pezzo già scritto» (v. oltre), c'è da dubitare che si tratti dell'*Aria III*, in cui la connessione con il personaggio del direttore (e con la sua condizione esistenziale) è troppo evidente.

54. «La fusione del lavoro e della sua genesi è così stretta, che è difficile [operare] una classificazione». U. BRÜDERMANN, *Das Musiktheater von Luciano Berio*, op. cit., p. 156.

55. [Italo CALVINO], *A proposito di 'Un re in ascolto'*, op. cit. p. 135.

fra *musique de scène* e *musique de fosse* – o se si preferisce fra *phenomenal* e *noumenal* music⁵⁶ – che rappresenta uno degli aspetti più interessanti della partitura di *Un re in ascolto*.

La seconda lettera, risalente circa al 27 maggio 1982, ipotizza invece un secondo atto basato sull'episodio omerico-joyciano di Ulisse e le Sirene, elemento tematico che, com'è noto, non confluirà nel piano definitivo dell'opera. Fra gli spunti contenuti nel documento, sottolineiamo in particolare la proposta, formulata dal compositore, di contrapporre e infine fondere la rappresentazione metateatrale di un'opera sulla scena (l'elemento B del *Trattamento 1980*) con l'attività del *backstage* (elemento C) in modo che «l'agitazione reale» del dietro le quinte «fa[ccia] da contrappunto alla tensione drammatica irreal»: fino a giungere a un «coinvolgimento musicale generale» di «tutta l'orchestra» («forse due orchestre di modo che i due livelli divent[ino] uno») il cui impatto sonoro sia paragonabile ad una «tempesta⁵⁷». Questa seconda lettera, tuttavia, pone al ricercatore diversi problemi: non tanto per la sua datazione incerta, né per la presenza di spunti tematici non più inseriti nella concezione definitiva dell'opera (Ulisse e le Sirene, appunto), quanto piuttosto per l'assenza di riferimenti a una fonte letteraria che a questo punto della genesi aveva già acquisito particolare rilevanza nella mente di Berio, ovvero *La Tempesta* di Shakespeare.

I precedenti e spesso brillanti studi dedicati a *Un re in ascolto* e alla sua genesi hanno cercato di individuare i vari semi barthesiani, kafkiani, shakespeareiani e audeniani presenti nell'opera, sviscerando il contributo filosofico e immaginifico di ciascuna fonte, anche al di là

56. La distinzione, formulata da Carolyn ABBATE in *Unsung Voices*, Princeton University Press, 1996, è stata applicata in maniera interessante a *Un re in ascolto* in Arman SCHWARTZ, *Prospero's Isle and the Sirens' Rock*, «Cambridge Opera Journal», 15(1), pp. 83–106 e da Björn HEILE, in *Prospero's Death: Modernism, Anti-humanism and Un re in ascolto*, ivi, pp. 195–180.

57. [Italo CALVINO], *A proposito di 'Un re in ascolto'*, op. cit., p. 140.

degli effettivi prelievi testuali⁵⁸. Talvolta si è tentato, documenti alla mano, di ricostruire l'avvicinarsi dei vari spunti letterari, ma almeno finora non era stato ancora possibile stabilire *quando* (e dunque *perché*) la *Tempesta* di Shakespeare si fosse inserita nella genesi di *Un re in ascolto*. I due principali scritti beriani dedicati al lavoro – *La nascita di un re* e *Dialogo FRA te e me* – sorvolano infatti su questo argomento, né è possibile integrare tali informazioni attingendo alla corrispondenza. La testimonianza orale di Talia Pecker Berio, moglie del compositore, ha tuttavia offerto a chi scrive dettagli preziosi per periodizzare e contestualizzare la comparsa de *La Tempesta* nella storia dell'azione musicale⁵⁹. Affinché la gestazione del lavoro – e prima ancora del libretto – potesse uscire dalla situazione di stallo cui era pervenuta alla fine del 1981, Berio e Calvino avevano infatti bisogno di un nuovo 'detonatore'. Secondo Pecker Berio, lo stimolo esterno che aiutò il compositore a chiarire il quadro drammaturgico di *Un re in ascolto* arrivò proprio dalla visione televisiva di un allestimento de *La Tempesta* di Shakespeare, diretto da Giorgio Strehler. Confrontando le informazioni contenute nel database delle Teche RAI e quelle desumibili dall'Archivio on-line del Piccolo Teatro di Milano è stato possibile identificare lo spettacolo in

58. Ricordo soprattutto: Matthias Theodor VOGT, *Listening as a letter of Uriah: A note on Berio's Un re in ascolto (1984) on the occasion of the opera's first performance in London (9 February 1989)*, «Cambridge Opera Journal», 2, 1990, 173-185; Laura COSSO, *'Un re in ascolto': Berio, Calvino e gli altri* in AA. VV., *Berio, op. cit.*, pp. 113-134 (una prima versione del saggio era apparsa in «Nuova Rivista Musicale Italiana», XXVIII, 4, 1994, pp. 557-574); senza dimenticare i già citati A. SCHWARTZ, *Prospero's Isle and the Sirens' Rock*, *op. cit.*, pp. pp. 83-106; U. BRÜDERMANN, *Das Musiktheater von Luciano Berio*, *op. cit.*, (in particolare pp. 146-228); e l'intero C. DI LUZIO, *'Un re in ascolto' di Luciano Berio. Drammaturgia e poetica*, *op. cit.* Un aggiornamento, in lingua tedesca, di quest'ultima ricerca si trova in Claudia DI LUZIO, *Vielstimmigkeit und Bedeutungsvielfalt im Musiktheater von Luciano Berio*, Mainz, Schott 2010, pp. 130-142 e pp. 300-344. Recentemente si è aggiunto al novero anche Caroline LÜNDERSSEN, *Der wieder-gewonnene Text. Ästhetische Konzepte des Librettos im italienischen Musiktheater nach 1960*, Tübingen, Narr 2012, pp. 127-155.

59. Ringrazio di cuore Talia Pecker Berio per la disponibilità dimostrata nel periodo della preparazione di questo contributo attraverso colloqui e scambi epistolari.

questione con lo ‘storico’ allestimento del capolavoro shakespeariano andato in scena per la prima volta il 28 giugno 1978 al Teatro Lirico di Milano e trasmesso da RAI 2 il 14 dicembre 1981⁶⁰: vale a dire, quattro giorni dopo la stesura della prima pseudo-lettera da parte di Calvino. Parafrasando un noto saggio di Lionel Abel, autore molto caro a Berio⁶¹, potremmo dire che «un drammaturgo [musicale in difficoltà] non fu mai servito così bene»⁶². Attraverso l’efficace filtro della *mise en scène* strehleriana, Berio scopre nel Prospero di Shakespeare l’anello di congiunzione fra le diverse suggestioni emerse durante la gestazione di *Un re*: il protagonista della *Tempesta* è infatti un duca spodestato e allo stesso tempo un «magician-artist⁶³», il sovrano usurpatore di un’isola-teatro che dispiega la propria magia come un drammaturgo; ma soprattutto un personaggio autoconsapevole del proprio status di personaggio e che riconosce l’intrinseca teatralità della vita stessa. Un altro aspetto da non sottovalutare è il ruolo fondamentale giocato dalla musica nel fondere *coté* favolistico, onirico e *coté* metateatrale della pièce di Shakespeare. Come Agostino Lombardo affermerà nella prefazione all’edizione Garzanti della *Tempesta* da lui tradotta e curata: «in nessun’altra opera

60. Dal database delle Teche RAI non risultano altre trasmissioni televisive di allestimenti strehleriani della *Tempesta* durante il periodo corrispondente alla genesi di *Un re in ascolto*.

61. Per approfondimenti sul rapporto fra il pensiero teatrale di Berio e quello di Abel rimando a L. BERIO, *Scritti sulla musica, op. cit.*, pp. 42-55, pp. 56-57; e p. 505. La connessione traspare anche dai testi approntati da Berio per la nona puntata (*Come teatro*) del ciclo televisivo RAI *C’è musica & musica* (1972). La trascrizione integrale della puntata, realizzata da Federica Di Gasbarro, è leggibile in *Una polifonia di suoni e immagini*, a cura di A. I. De Benedictis, Feltrinelli, Milano 2013, pp. 119-127 (volumetto allegato al cofanetto Luciano Berio, *C’è musica & musica*, Feltrinelli, «Real Cinema»).

62. In origine: «Un drammaturgo non fu mai servito così bene». Lionel ABEL, *Shakespeare e Caldéron*, in Lionel ABEL, *Metateatro. Una nuova interpretazione dell’arte drammatica*, trad. it. di L. Ballerini, Milano, Rizzoli 1965, p. 92 (ed. originale inglese, *Metatheatre. A New View of Dramatic Form*, New York, Hill and Wang 1963).

63. Cfr. Thomas R. THORNBURG, *Prospero, the Magician-Artist: Auden’s The Sea and the Mirror*, Muncie-Indiana, Ball State University 1969.

shakespeariana se non forse nel *Pericle*, la musica [...] è tanto presente come nella *Tempesta*, di cui è il vero e proprio tessuto connettivo». Al punto che, continua lo studioso, in entrambi questi lavori è possibile scorgere sia «un movimento verso la narrativa», sia «un movimento verso il teatro d'opera⁶⁴». Prescindendo per un attimo dal fonosimbolismo del testo originale inglese – solo in parte riproponibile nella traduzione italiana – ricordiamo l'azione demiurgica (o meglio illusionistica) dei *songs* di Ariel, attraverso i quali «prende corpo quel senso della perenne metamorfosi della realtà, del fluire incessante della vita, che è tra i motivi più suggestivi, seppur segreti, dell'opera⁶⁵». A tutto ciò si aggiunga l'allusione onnipervasiva del testo shakespeariano – e dell'eventuale musica di scena – al *soundscape* del regno di Prospero: «quest'isola dove l'udito conta, si direbbe, assai più della vista», «quest'isola che è come una grande conchiglia in cui echeggiano i suoni tutti del macrocosmo che essa diventa, [...] la voce della natura e quella dell'uomo e degli animali e delle piante», ma soprattutto «il suono del mare [...], sempre presente in tutte le sue varietà, dal ruggito iniziale alla finale quiete⁶⁶». Le considerazioni svolte da Lombardo – in cui sembrano quasi 'risuonare per simpatia' battute della collaborazione fra Berio e Calvino per *Un re in ascolto* – assumono particolare pregnanza se ricordiamo che fu proprio l'illustre anglista a realizzare la traduzione scenica utilizzata da Strehler per l'allestimento 1977-1978 della *Tempesta*. In una lettera datata 6 marzo 1978, Lombardo ammetterà con gratitudine di aver ricevuto «mille suggestioni critiche e letterarie⁶⁷» dal lavoro fianco a

64. Agostino LOMBARDO, *Introduzione a La Tempesta*, originariamente in William Shakespeare, *La Tempesta. Introduzione* di Nemi D'Agostino, prefazione, traduzione e note di A. Lombardo, Milano, Garzanti 2015 (XXI ed, I ed. 1084), pp. XXXVII-L. Ora anche in Agostino LOMBARDO *La grande Conchiglia. Due studi su La Tempesta*, Bulzoni, Roma 2002, pp. 13-48: 18. Le citazioni sono tratte da quest'ultima versione del testo. Corsivi miei.

65. *Idem*.

66. *Ibid.*, p. 20.

67. Lettera di Agostino Lombardo a Giorgio Strehler, 6 agosto 1978, cit. in Rosy COLOMBO, *Caro Agostino, Caro Giorgio*, [introduzione a], William SHAKESPEARE, Agostino LOMBARDO, Giorgio STREHLER, *La Tempesta. Tradotta e messa in scena*

fianco con il regista triestino, di cui è nota la spiccata sensibilità musicale. Difficile non ravvisare, quindi, nelle citazioni appena proposte un ricordo in filigrana della suggestiva musica di scena scritta per l'occasione da Fiorenzo Carpi, che fa percepire l'isola di Prospero come una sorta di 'divinità panica', scandendo le metamorfosi quasi coreutiche della scenografia di Luciano Damiani. Si consideri, infine, che la *Tempesta* del 1977-1978 rappresenta l'apogeo dell'approccio analitico e metateatrale dello Strehler maturo, particolarmente efficace nell'opera in cui Shakespeare ha compiuto una vera e propria «anatomia del teatro», qui «scomposto» e «rivelato nei suoi segreti, nei suoi meccanismi, e trucchi, e oggetti»⁶⁸. La regia televisiva di Carlo Battistoni amplifica ulteriormente questo aspetto non solo attraverso i prevedibili piani ravvicinati, ma portando le telecamere della RAI anche dietro le quinte, nel sottopalco, e offrendo così allo spettatore televisivo qualche fugace sguardo sul *backstage*.

Alla luce di quanto detto finora, è possibile comprendere meglio l'effetto dirompente che la visione della *Tempesta* strehleriana ebbe su Luciano Berio, la sera del 14 dicembre 1981. Perché tali stimoli si tradussero concretamente in una risistemazione del libretto di *Un re in ascolto* occorrerà tuttavia aspettare la fine dell'estate 1982, non da ultimo per la sovrapposizione cronologica con il debutto de *La Vera Storia* al Teatro alla Scala di Milano (9 marzo 1982). Nei mesi successivi l'azione di Berio si divide su tre fronti:

1977-78. *Un carteggio ritrovato fra Strehler e Lombardo e due traduzioni inedite realizzate da Lombardo per il Piccolo Teatro di Milano*, a cura di R. Colombo, Roma, Donzelli 2007, pp. XIII-XXIV: XXI. Lombardo ha poi argomentato le sue idee sull'approccio di Strehler alla regia shakespeariana in un saggio di lungo respiro: Agostino LOMBARDO, *Shakespeare e Strehler*, Roma, Bulzoni 1992 («Piccola biblioteca shakespeariana»), originariamente apparso in francese all'interno del volume miscelaneo, *Les voies de la création théâtrale: Strehler*, 16, textes réunis et présentés par O. Aslan, Paris, Éditions du CNRS 1989, pp. 227-253. Per ulteriori approfondimenti sull'allestimento in questione rimando invece a Stefano BAJMA GRIGA, *La Tempesta di Shakespeare per Giorgio Strehler*, Pisa, Ets 2003, («Narrare la scena. Esercizi di analisi dello spettacolo, 2»).

68. A. LOMBARDO, *Introduzione a La Tempesta*, *op. cit.*, p. 27.

a) Realizzazione di *Duo. Teatro Immaginario*, su testo di Italo Calvino, vincitore della XXXIV edizione del Premio Italia (Venezia, settembre 1982)⁶⁹. Nelle intenzioni del compositore – esplicitate in una lettera a Elena Hift del 14 luglio 1982 – il lavoro radiofonico si configurava come un vero e proprio studio per *Un re in ascolto*, che presentava una prima versione provvisoria delle cinque arie del baritono (non ancora identificato come «Prospero»). Secondo la testimonianza di Talia Pecker Berio, i testi scritti da Calvino per i soliloqui del direttore di teatro rappresentavano la porzione del libretto su cui il compositore non aveva mai avuto dubbi⁷⁰: il Premio Italia rappresentava quindi l'occasione più adatta per fissare su carta e, non da ultimo, ascoltare dal vivo la musica che Berio già 'sentiva' nella propria mente, e che «al momento costituiva già un nucleo compositivo (nel senso di cellule melodiche, aggregati armonici, ecc.) per l'intera opera ancora da realizzare⁷¹». Non solo. Fra le tappe di progressivo avvicinamento alla 'nascita di *Un re*', *Duo* rappresenta per il compositore «l'esperienza [...] che ha contribuito più delle altre a chiarirne il senso⁷²», nel più ampio contesto dei rapporti fra teatro per l'orecchio e azione scenica nella produzione beriana. In un'intervista rilasciata a Flaminia Rinonapoli in occasione della messa in onda di *Duo* su RAI Radio 1, Berio presenterà il lavoro come «un teatro virtuale [...], un teatro dell'immaginazione della mente che può svolgersi nella testa di chi ascolta ma implica anche [...] una possibile

69. Riporto qui i *credits* così come appaiono nella partitura del lavoro depositata nella Musikbibliothek della Hochschule der Künste di Berna: *Duo, Teatro Immaginario* di Luciano Berio, Testo di Italo Calvino ; Gastone Sarti, baritono; Carlo Chiarappa e Andrea Tacchi, violini; Orchestra Sinfonica e Coro di Torino della Radiotelevisione Italiana; Luciano Berio, direttore; Fulvio Angius, maestro del coro; ripresa ed elaborazione stereofonica di Riccardo Bignardi e Riccardo Marchetti del Centro di Produzione di Torino della RAI.

70. I riferimenti ad esse contenuti nella già citata lettera calviniana del 10 dicembre 1981 starebbero a confermarlo.

71. E-mail di Talia Pecker Berio a Renata Scognamiglio, 24 settembre 2012.

72. L. BERIO, *La nascita di un re*, (1984), in *Scritti sulla musica, op. cit.*, pp. 270-272.

Sulle tracce di «un altro teatro»: «Un re in ascolto» di Luciano Berio

realizzazione concreta sulle tavole del palcoscenico⁷³». Secondo la testimonianza di Talia Pecker Berio - basata sulle agende private sue e del compositore, la registrazione fu effettuata presso la sede RAI di Torino nei giorni 17-18 e 19 giugno 1982⁷⁴.

b) Ricerca di un nuovo librettista di supporto, dopo l'esperienza deludente con Wolfgang Fleischer. Questa volta è Berio a prendere l'iniziativa, contattando personalmente il regista australiano David Freeman. La notizia, finora inedita, è deducibile da una lettera inviata da Alfred Schlee al compositore l'8 luglio 1982, nella quale lo scrivente si fa portavoce dei dubbi di Freeman circa le garanzie contrattuali e finanziarie dell'operazione:

Cher Luciano,

Je viens d'être appelée par David Freeman qui m'a expliqué que tu lui as commandé une nouvelle version (plus dramatique) du libretto de Calvino pour 'Un re in ascolto'.

Freeman qui semble être extrêmement occupé, voudrait bien savoir avec qui il peut conclure un contrat afin d'avoir la certitude que son travail ne sera pas pour rien. Il m'a même demandé à qui il doit s'adresser auprès du Festival de Salzbourg afin d'obtenir un contrat.

Puisque cette chose nous est tout à fait nouvelle, je te serais reconnaissante de m'informer quelles sont tes intentions précises. La chose semble t'être [*sic*] urgente puisque tu as prié Freeman de te fournir son 'treatment' aussi tôt que possible. Dr Freeman voudrait savoir un peu plus sur le plan financier avant de commencer son travail⁷⁵.

Presumibilmente, la trattativa non ebbe alcun seguito di natura ufficiale o ufficiosa. Il regista non è infatti più menzionato nella corrispondenza con Universal, anche se un riferimento a Freeman è

73. Trascrizione in C. DI LUZIO, 'Un re in ascolto' di Luciano Berio. *Drammaturgia e poetica, op. cit.*, p. 23.

74. E-mail di Talia Pecker Berio a Renata Scognamiglio, 23 settembre 2012.

75. Lettera di Alfred Schlee a Luciano Berio, 8 luglio 1982, FPS/CLB, per gentile concessione.

anch'esso rinvenibile nell'agenda di Berio in data 13 ottobre 1982, accanto a un numero di telefono zurighese.

c) Ricerca di materiale testuale legato, in maniera diretta o indiretta, alla *Tempesta* di Shakespeare (luglio-settembre 1982). Trattandosi di un trimestre particolarmente 'intenso' per il compositore – impegnato ad esempio nei corsi estivi di Tanglewood – costui delega la missione dapprima al giornalista Andrea Jacchia e successivamente a Talia Pecker Berio. Sarà quest'ultima a fornire indicazioni circa le due possibili fonti cui attingere per 'montare' i testi rimanenti di *Un re in ascolto: The Sea and the Mirror. A commentary on William Shakespeare's 'The Tempest'* di Wystan Hugh Auden (1943-1944) e *Die Geisterinsel* di Friedrich Wilhelm Gotter e Friedrich Hildebrand zu Einsiedel (1790-1795), che trasforma la materia del capolavoro shakespeariano in un libretto per un *Singspiel* in tre atti. Il primo suggerimento testuale è il risultato delle ricerche svolte da Pecker Berio durante un soggiorno londinese conclusosi il 5 settembre 1982, mentre per il secondo titolo la fonte d'ispirazione è un saggio di Alfred Einstein, *Mozart and Shakespeare's The Tempest* contenuto nella raccolta *Essays On Music*. Proprio da Einstein Berio ricava l'informazione – poi smentita da studi successivi⁷⁶ – secondo la quale Gotter avrebbe fatto pervenire a Mozart il libretto in questione e che costui ne sarebbe rimasto «profondamente colpito⁷⁷». Più che

76. Matthias Theodor Vogt ad esempio cita una lettera di Gotter e Einsiedel – datata 15 dicembre 1791 e conservata presso la biblioteca di Gotha – in cui il primo dichiara di voler inviare il testo a Mozart prima possibile. Purtroppo però Mozart era già morto dieci giorni prima (il 5 dicembre 1791). Cfr. M. T. VOGT, *Listening as a letter of Uriah: A note on Berio's Un re in ascolto (1984) on the occasion of the opera's first performance in London (9 February 1989)*, op. cit. p. 179. A conclusioni analoghe arriva anche uno studio di Cliff EISEN (*New Mozart Documents: A supplement to O. E. Deutsch's Documentary Biography*, Stanford, Stanford University Press 1991, pp. 66-67, ove tra l'altro è contenuto un elenco dei compositori che musicarono effettivamente il libretto). Cfr. su questo anche le note di cura di Angela Ida De Benedictis al *Dialogo* in: L. BERIO, *Scritti sulla musica*, op. cit. p. 279.

77. L. BERIO, *Dialogo fra me e te*, in *Scritti sulla musica*, op. cit., p. 278. Per la verità lo studioso tedesco-americano si era espresso con un po' più di cautela: pur

condivisibile, invece, l'affermazione beriana secondo cui *Die Geisterinsel* «è un libretto di grandissima intelligenza che, rispettando tutte le formalità dell'opera settecentesca, tende a tenere insieme le fila di quella complessa metafora shakespeariana», restituendocela «pervasa dal profumo misterioso de *Il Flauto Magico*⁷⁸».

Nei mesi che seguono, Berio opera una rapida compilazione del libretto – o meglio del ‘montaggio testuale’ – sulla base delle fonti finora descritte. Contestualmente egli approfondisce sul piano critico il lavoro di Shakespeare, specie attraverso il commento-epilogo fornito da Auden, come si può desumere dalle numerose annotazioni a margine della copia di *The Sea and the Mirror* da lui posseduta⁷⁹. In questa fase Berio deve aver probabilmente anche riletto e meditato le pagine dedicate alla *Tempesta* da Lionel Abel nel già citato saggio di Abel *Shakespeare e Caldéron*, tanto da decidere di inserirne alcuni frammenti parafrasati nel testo del *Duetto II*⁸⁰. Della lettura abeliana,

non conoscendo ancora il carteggio fra Gotter e Einsiedel (citato poi da Vogt e soprattutto da Eisen), Einstein nutriva forti dubbi sul fatto che Mozart, anche potendo, si sarebbe effettivamente deciso a musicare *Die Geisterinsel*: in primo luogo (e paradossalmente) proprio per la somiglianza di atmosfere con il suo *Zauberflöte* visto che «he never composed a duplicate in the field of opera, as he had done occasionally as a composer of instrumental music»; in secondo luogo, «Mozart would soon have recognized that Gotter's *Geinsterinsel* was a magic opera and nothing more, without the deeper charm and meaning which made Schikaneder's text seem to him bearable and even attractive. He would not even have needed any comparison with Shakespeare's original». L'unico apprezzamento ‘illustre’ riportato da Einstein non riguarda comunque Mozart, bensì Johann Wolfgang Goethe, il quale avrebbe definito il libretto «a masterpiece of poetry and speech». Alfred EINSTEIN, *Mozart and Shakespeare's The Tempest*, in Alfred EINSTEIN, *Essays on music*, New York, Norton 1956, 197-205: 201 e 202.

78. L. BERIO, *Dialogo fra me e te*, in *Scritti sulla musica*, op. cit., p. 278.

79. Wystan Hugh AUDEN, *The Sea and the Mirror*, in *Collected Long Poems*, London, Faber and Faber 1968, pp. 199-252. Informazione ricevuta da Talia Pecker Berio nella succitata e-mail del 24 settembre 2012.

80. Prospero: «Forse una tempesta, o una rivoluzione, ma pacifica, come in un sogno», Regista: «Una tempesta che rende drammatico l'intero universo?», Prospero: «Con un personaggio che possa visitare altre menti... tante menti diverse». In Abel leggiamo invece: «La vita, di solito, ci offre eventi così imperfetti che

vale la pena di sottolineare soprattutto la ricerca, da parte di Shakespeare, di una struttura formale adeguata allo spessore psicologico-drammaturgico del protagonista, se non addirittura concepita ‘a sua immagine e somiglianza’: «Bisogna ammettere» scrive Abel «che Prospero ha in sé qualcosa di sgradevole: gli manca quell’ingenuità essenziale per comparire in un dramma che non abbia prodotto lui stesso. [...] Tenterà di costringere gli altri a recitare nel suo?»⁸¹». È qui che il ‘dispotismo illuminato’ del personaggio mostra quei lati oscuri stigmatizzati da Auden in *The Sea and The Mirror*: in particolare nel secondo capitolo, non a caso saccheggiato abbondantemente da Berio per le Audizioni I, II, III e per l’Aria della Protagonista, veri e propri «atti d’accusa» indirizzati al suo Prospero. Ma a differenza del personaggio shakespeariano, il direttore di teatro creato da Berio è un despota dalle armi spuntate: laddove infatti per il Prospero di Shakespeare la rinuncia alla magia del teatro rappresenta il culmine di un processo che egli ha controllato fino alla fine, nel Prospero beriano ogni possibilità di controllo del mondo – professionale e perfino interiore – è senz’altro preclusa: «Il Prospero della *Tempesta*», scriverà più avanti il compositore, forse memore della lezione di Abel, «è il vero regista e la sua messa in scena si esaurisce nel copione che ha ‘scritto’. [...] Il Prospero di *Un re in ascolto* non ce la fa a dare un senso alla rappresentazione, la subisce. Ha infatti bisogno di un vero Regista, a lui esterno e perfino estraneo»⁸².

Chiarito il quadro concettuale e drammaturgico del lavoro, il completamento della partitura da parte di Berio procederà

pensare a una rivoluzione realizzata senza spargimento di sangue, e così pacificamente, sembra un sogno». E più avanti: «Ma un personaggio come lui [Calibano] può visitare altre menti, come appunto fece Calibano che si recò a visitare quella di Browning, che fu in grado di scrivere *Caliban upon Setebos* in cui Calibano rende drammatico l’intero universo e perfino il suo creatore», L. ABEL, *Shakespeare e Caldéron, op. cit.* p. 92-93.

81. *Ibid.*, p. 93.

82. L. BERIO, *Dialogo fra me e te*, in *Scritti sulla musica, op. cit.*, p. 278.

speditamente e senza intoppi fino al giorno della consegna della partitura all'Universal Edition⁸³. Nel frattempo a Salisburgo si cominciano a definire i numerosi risvolti pratici dell'operazione. Primo fra tutti la questione della lingua del libretto: il direttorio del Festival opterebbe infatti per una traduzione integrale in tedesco, ipotesi avversata invece da Alfred Schlee in un telegramma non datato, ma collocabile all'incirca fra agosto e settembre 1983: egli nutre infatti dei «dubbi severi» circa la possibilità di approntare «un testo cantabile e poeticamente adeguato» in un lasso di tempo così breve. «Una germanizzazione dell'opera per la prima mondiale a Salisburgo» conclude Schlee «dev'essere assolutamente impedita⁸⁴». Viene dunque formulata la proposta di un libretto bilingue, che alterni tedesco e italiano tentando di mantenere una certa coerenza: «Prospero, per esempio, è italiano: pensa in italiano e parla con altri in tedesco», scriverà più avanti il compositore, nel comprensibile tentativo di presentare un'evidente soluzione di compromesso come un «esperimento [...] significativo» pensato per il «pubblico cosmopolita» di Salisburgo e motivato da «precisi criteri musicali e drammaturgici⁸⁵». La corrispondenza con Kalmus, Schlee e Hift fra ci mostra, invece, che non solo l'opzione risultava piuttosto sgradita in seno a Universal, ma che ancora alla fine di gennaio 1984 non era stata presa alcuna decisione in merito. In una lettera datata 26 gennaio 1984 Margherita Kalmus chiede urgentemente «di mandarci anche

83. Secondo la testimonianza di Talia Pecker Berio, che appuntò il dato sulla propria agenda privata, la stesura della partitura fu terminata la notte del 10 ottobre 1983 e consegnata ad un messo dell'editore la mattina del giorno dopo (comunicazione orale a Renata Scognamiglio).

84. Telegramma di Alfred Schlee a Luciano Berio [non datato ma plausibilmente anteriore al 6 settembre 1983], FPS/CLB, per gentile concessione. Al 6 settembre risale infatti una lettera di Margherita Kalmus a Berio da cui si desume che Universal ha contattato una traduttrice, suggerita da Lorin Maazel, per realizzare la versione in tedesco, ma che costei ha rifiutato la proposta.

85. L. BERIO, *Dialogo fra me e te*, in *Scritti sulla musica*, op. cit., p. 277.

l'esatta composizione del libretto nelle varie lingue [...], perché il cast vuole studiare la sua parte nella lingua giusta⁸⁶».

Anche le scelte di *casting* sembrano provocare qualche frizione fra il compositore e il Festival di Salisburgo. Berio sembra particolarmente insoddisfatto della scelta di Theo Adam per il ruolo di Prospero, non intravedendo in lui quegli echi del Filippo II dal *Don Carlos* che tanta rilevanza avevano assunto già nelle prime fasi della genesi⁸⁷. Leggendo fra le righe il prosieguo del carteggio con Kalmus, si deduce che anche i rapporti con lo scenografo Schneider-Siemssen e con il regista Götz Friedrich siano stati all'inizio tutt'altro che idilliaci. Una eco retrospettiva di questi dissapori si può desumere anche dalla testimonianza rilasciata dal regista ed oggi reperibile all'interno del booklet del CD della prima rappresentazione:

Il regista è un povero cristo. Egli ha da progettare quadri e scenari, che alla fine non valgono nulla, vengono rigettati nel ricercare un «altro teatro». Ancora una volta ci sovviene il *Mosè e Aronne* di Schönberg: «Du sollst kein Bildnis machen» (Non ti farai immagini). Una scena chiave nel lavoro di Berio, il duetto [II] fra Prospero e il [R]egista, accoglie il conflitto tra idea e realizzazione, tra utopia e prassi e li recita a fondo: «Io, no, pensavo alla quiete» – «Ma tu dicevi, sembrava una tempesta» – «Forse una tempesta, o una rivoluzione, ma pacifica». [...] Salisburgo è un ruolo pericoloso e pericolante per una tale inchiesta del teatro musicale? Oppure è l'unico luogo giusto⁸⁸?

Che si tratti o meno dell' «unico luogo giusto», sta di fatto che *Un re in ascolto* va in scena per la prima volta al Kleines Festspielhaus di Salisburgo il 7 agosto 1984, con Lorin Maazel alla

86. Lettera di Margherita Kalmus a Luciano Berio, 26 gennaio 1984, FPS/CLB, per gentile concessione.

87. Cfr. su questo la succitata lettera di Kalmus a Berio del 6 settembre 1983.

88. Götz FRIEDRICH, *Un altro teatro?*, in [Libretto di accompagnamento a] *Un re in ascolto : azione musicale in due parti / Luciano Berio; Text von Italo Calvino aus dem Italienischen von Burkhard Kroeber*, [registrazione della prima esecuzione assoluta], 2 CD, München, Col Legno, 1997, pp. 13-14.