

MARCO UVIETTA
Trento

FA-SI DI LUCIANO BERIO: PERCORSI ANALITICI PER L'ESECUZIONE*

1. Il contesto

FA-SI per organo e registranti di Luciano Berio, composizione terminata nell'agosto del 1975, fu eseguita solo tredici mesi dopo per ragioni contingenti. Luigi Celeghin (Briana, 1931-Roma, 2012) la tenne a battesimo per l'inaugurazione del nuovo organo Formentelli nella chiesa di San Marco a Rovereto.¹ La stampa diede scarsissima risonanza all'evento, in particolare alla composizione di Berio commissionata appositamente per l'occasione.² Ancora più sorprendente appare l'assenza di bibliografia musicologica su *FA-SI*, cosicché l'unica composizione per organo di un compositore figlio e nipote di organisti è stata ignorata per quasi cinquant'anni,³ tranne che dalla nicchia degli organisti dediti anche alla musica contemporanea.

Quali sono le ragioni di questo oblio? Gli anni Settanta non si distinguono come un periodo favorevole alla ricerca delle risorse composite offerte dall'organo, probabilmente a causa di due tendenze divergenti: da una parte i compositori d'avanguardia approfittavano delle maggiori possibilità timbriche, della praticità e delle funzionalità elettroacustiche offerte dalle tastiere elettroniche (basti scorrere il catalogo delle composizioni di Stockhausen di quegli anni); dall'altra si avvertiva un grande fervore nel mondo degli organisti per il recupero dell'organo meccanico sei-settecentesco.⁴ È interessante notare che nello stesso

* Questo saggio è il frutto della collaborazione ormai più che decennale con l'organista Simone Vebber. Senza le sue competenze e i suoi consigli la stesura del presente contributo sarebbe stata impossibile. Colgo pertanto l'occasione per esprimergli tutta la mia riconoscenza.

¹ La composizione, datata «Sydney, 26 agosto 1975», è stata eseguita solo il 26 settembre del 1976. La prima esecuzione era prevista per il 16 settembre 1975, ma l'organo di San Marco non era ancora pronto («Alto Adige», 14 settembre 1976).

² Per i pochi e lapidari riferimenti si veda «Alto Adige», 26, 29 settembre e 10 ottobre 1976.

³ È noto che il padre Ernesto il nonno Adolfo Berio erano entrambi organisti e compositori.

⁴ Negli anni Settanta Luigi Fernando Tagliavini e Oscar Mischiati si distanziarono dalla tradizione organaria del Novecento, basata sull'utilizzo dapprima di trasmissioni pneumatiche e successivamente elettriche. Fra gli anni Sessanta e Settanta Tagliavini promosse il recupero degli organi meccanici in uso tra il Seicento e il Settecento. Su questo argomento si veda L. F. TAGLIAVINI, *Nuove vie dell'arte organaria italiana*, «L'organo: rivista di cultura organaria e organistica», 1962, n. 1, pp. 77-113 (in specifico, il paragrafo intitolato *Le Trasmissioni*, alle pp. 85-87).

periodo Berio concepisce *F4-SI* come un brano di ispirazione barocca («a tribute to the early baroque *fantasies*»),⁵ anziché trattare l'organo come uno strumento elettronico (ciò che già negli anni 1961-1962, per esempio, aveva realizzato Ligeti in *Volumina*). L'organo Formentelli di Rovereto è uno strumento ispirato alla tradizione classica francese, ma pensato anche per l'esecuzione del repertorio tedesco (J. S. Bach compreso). La scelta estetica di Berio è perfettamente in linea con questa tendenza al recupero dello strumento meccanico, una circostanza piuttosto sorprendente se si pensa che nel 1974 il compositore aveva assunto la direzione della sezione elettroacustica dell'IRCAM di Parigi. Ma nella produzione di Berio degli anni Settanta una sola composizione può definirsi propriamente elettronica: *Chants parallèles* su nastro magnetico, alla quale lavora nello stesso anno di *F4-SI*. Periodo alquanto intenso, se si pensa alla stratificazione di composizioni iniziate, concluse, eseguite per la prima volta, in corso d'opera o composte durante il 1975:

- 1974-1975: *A-ronne* (nuova versione, prima esecuzione 1° gennaio 1975)
- 1974-1975: *Chants parallèles* su nastro magnetico
- 1975: *Cries of London* (seconda versione per otto voci)
- 1975: *Diario immaginario*, opera radiofonica
- 1975: *F4-SI* per organo con registranti
- 1975: *Chemins IV* su *Sequenza VII* per oboe/sassofono soprano e orchestra
- 1975: *Quattro versioni originali della Ritirata notturna di Madrid* per orchestra
- 1975-1976: *Coro*, per 40 voci e 40 strumenti

Si potrà notare che almeno tre titoli di questa lista, *Coro*, *Chemins IV* e la nuova versione di *A-ronne* sono di notevole impegno compositivo e che la differenziazione dei generi è estrema. Rispetto ai capolavori attorno al 1975, *F4-SI* sembra avere una posizione piuttosto ancillare. La composizione non è inoltre finita nella lista delle Sequenze per le sue caratteristiche intrinseche.

In sintesi, cosa distingue questo pezzo dalle Sequenze? Una relativa semplicità di concezione, in cui si assiste a un processo formale chiaro e rettilineo, dove la stratificazione di diverse strutture temporali, in questo caso solo due, si manifesta infatti in modo quasi paradigmatico. Le ingegnose strategie strumentali, caratteristiche anche delle Sequenze, si concentrano qui solo su due o tre soluzioni esecutive atipiche (da questo punto di vista *F4-SI* potrebbe essere paragonato a *Gesti*, del 1966; entrambe le composizioni hanno forse il carattere di ‘studi preparatori’). Per queste ragioni, *F4-SI* può essere un ottimo ausilio didattico per accedere al linguaggio musicale di Berio, in particolare alla scrittura per tastiera. Senza entrare nel merito di complesse analisi dell’organizzazione delle altezze, se non nei casi in cui essa determina caratteri formali generali, questo sag-

⁵ L. BERIO, *Preface*, in ID., *F4-SI*, Wien, Universal Edition, 1975.

gio intende proporre un percorso integrato che favorisca l'approccio ermeneutico ed esecutivo all'opera, utilizzando, laddove utile, concetti tratti da altri ambiti del sapere.

2. Un primo approccio empirico alla forma

This work, written in 1975 for the inauguration of a new grand organ in the city of Rovereto, is a tribute to the early baroque *fantasies* as forms of great instability, of continuous changes and, also, of a certain instability of expression. All the aspects of this work are in a constant state of change: from the interval FA-SI that goes through all the possible harmonic functions and all possible “translations” and “spellings”, to extreme and fast changes of density and registration.⁶

Nella prefazione alla partitura Berio liquida dunque la questione della forma con un riferimento alla fantasia del primo barocco (più propriamente allo *stylus phantasticus*, sebbene non esplicitato), che proprio nella sua natura rapsodica e improvvisativa si definisce come una non-forma (o quanto meno una forma non codificata).⁷ È significativa l'unica indicazione espressiva di tutta la composizione, prescritta all'inizio, dopo l'indicazione metronomica $\text{♩} = 60$: «sempre molto flessibile, come improvvisando». La forma di *FA-SI* è un processo in cui stabilità e instabilità si contendono dialetticamente la priorità formale. I principali fattori di discontinuità riguardano le indicazioni metronomiche e le dinamiche (che nel caso dell'organo sono strettamente legate alla scelta dei registri, quindi dei timbri); ciò vale in particolare nella prima delle tre sezioni. Il principale fattore di continuità riguarda il processo di polarizzazione del totale cromatico, che giunge a compimento poco oltre la metà della composizione con la costituzione di un accordo di dodici suoni diversi, ottenuto per accumulazione di lunghi suoni pedale.

Nella legenda l'autore riporta un segno (\blacktriangle) che prescrive «block the indicated key, taking as much time as needed (unless otherwise indicated)»; lo stesso segno barrato obliquamente indica «release the indicated key».⁸ Progressivamente, a partire dalla metà del secondo sistema a p. 6,⁹ vengono bloccati in sequenza i tasti corrispondenti alle seguenti altezze (i primi due sono bicordi, il Do^{\sharp} non richiede bloccaggio perché è prodotto sulla pedaliera):

⁶ BERIO, *Preface* cit.

⁷ Per la lettura di questo saggio si consiglia la consultazione della partitura completa.

⁸ *Ibid.*

⁹ Poiché in *FA-SI* manca la divisione in battute, è necessario fare riferimento al numero di pagina, al sistema e casomai a un suo punto specifico (inizio, metà, fine). In questo caso, ad esempio si indicherebbe 6/II (metà). D'ora in poi si utilizzerà questo metodo di abbreviazione.



FIGURA 1: L. BERIO, *F4-SI*, Wien, Universal Edition, 1975, sequenza delle altezze bloccate sul 2° manuale

Con il bloccaggio del Mi_{b3} a 11/II (inizio) si ottiene un accordo di dodici suoni disposti secondo criteri intervallari facilmente riconoscibili (vedi Fig. 2): due seste nel grave a cui è sovrapposta una serie di terze (solo il Mi_4 fa eccezione a questo criterio).

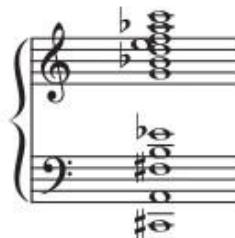


FIGURA 2: L. BERIO, *F4-SI*, Universal Edition, 1975, accordo totalcromatico Ω (p. 11/II inizio)

Il totale cromatico espresso da questo accordo non è in alcun modo assimilabile a un *cluster*, ovvero a un'entità materica neutra e indifferenziata, bensì a un'armonia ordinatamente eufonica determinata dalla prevalenza di rapporti intervallari consonanti, in quanto riconducibili al principio di sovrapposizione di terze.¹⁰ Questo fattore statico costituisce la pietra angolare dell'intera composizione. È da qui che si deve partire anche per comprendere i processi di proliferazione del materiale.

La struttura complessiva dell'opera risulta così articolata:

- una prima sezione caotico-improvvisativa (dove si esprime al massimo l'instabilità di cui parla Berio), che – a partire da 6/I (metà) – si conclude con una sorta di falsa ripresa del materiale iniziale. Indicheremo questa sezione con la lettera A e la falsa ripresa con $\alpha'' + \beta''$ (dove gli apici indicano il livello di distanza figurale da α e β come si manifestano in 1/I);

¹⁰ L'accordo potrebbe essere analizzato anche sulla base dei criteri esposti in P. DE CROUPET, ‘Formazioni’: *A Sketch Study and Speculative Interpretation of Berio’s Compositional Strategies*, in *Luciano Berio. Nuove prospettive. New Perspectives*, Atti del Convegno, Siena, Accademia Musicale Chigiana, 28-31 ottobre 2008, a cura di A. I. De Benedictis, Firenze, Olschki, 2012 («Chigiana», 48), pp. 133-162 (specialmente pp. 154-157). In questo contesto ci limitiamo empiricamente a osservare che, secondo una prassi ricorrente in Berio, gli intervalli più ampi sono collocati nel registro grave, con riduzione della loro ampiezza salendo verso l'acuto, sul modello di distribuzione degli armonici.

- una seconda sezione in cui viene progressivamente realizzato il processo di polarizzazione delle altezze, a partire da $\text{Si}_{\flat 3}\text{-Fa}_4$, mediante il bloccaggio dei tasti sul secondo manuale. Indicheremo questa sezione con la lettera B;

- una terza sezione che, dal completamento dell’accordo totalcromatico (11/I, inizio), avvia un processo di sottrazione progressiva dei suoni di esso. Indicheremo questa sezione con la lettera C. In essa inizialmente tutte le note suonate sul primo manuale corrispondono a quelle tenute, nella stessa ottava, sul secondo, risultando pertanto anch’esse polarizzate. Gradualmente si assiste poi a un processo di depolarizzazione (ossia le note possono comparire anche in ottave diverse), parallelo al processo sottrattivo applicato all’accordo totalcromatico (che d’ora in poi denomineremo Ω). La terza sezione si conclude con una ripresa dell’inizio della composizione – come accade molto spesso anche nelle Sequenze – che indichiamo con $\alpha' + \beta' + \gamma'$, dove l’apice singolo indica una maggior vicinanza all’incipit della composizione rispetto alla falsa ripresa $\alpha'' + \beta''$. La struttura complessiva potrebbe quindi visualizzarsi come segue:

A	B	C
$\alpha + \beta + \gamma$	$\alpha'' + \beta''$	$\alpha' + \beta' + \gamma'$

A partire dalla seconda sezione (B) la percezione della forma dipende totalmente dal rapporto fra Ω sul secondo manuale – nel processo di accumulazione, poi di sottrazione – e le figure di carattere improvvisativo sul primo manuale. La metafora più utile per comprendere questa dialettica è il rapporto figura/sfondo come si realizza nell’ambito della comunicazione visiva. Come in certe immagini ambivalenti, in FA-SI si assiste a un rovesciamento dei ruoli fra ciò che percepiamo in primo piano e ciò che istintivamente releghiamo in funzione di sfondo. Questa metafora consente di visualizzare il processo di rovesciamento a cui si assiste in B e C, ossia come le altezze fissate bloccano i tasti finiscano per imporsi gradualmente al nostro orecchio come figura (espressa nella sua completezza in Ω) e viceversa come ciò che avevamo inizialmente percepito come figura viene allontanato sullo sfondo. Come nelle immagini ambivalenti,¹¹ dopo lo sforzo per riconoscere la figura in origine interpretata come sfondo, analogo (o maggiore) sforzo implica l’inversione del rapporto.

Ma in sostanza, cosa consente in FA-SI di distinguere due dimensioni differenziate, rispettivamente in primo e in secondo piano? E come si verifica il loro rovesciamento? Considerato che la funzione melodico-tematica è praticamente assente in questa composizione – e con essa anche i tradizionali rapporti melodia/accompagnamento o, in una dimensione contrappuntistica, parte principale/parte secondaria, compresa la schönberghiana distinzione fra *Hauptstimme* e *Nebenstimme* – il rapporto figura/sfondo deve necessariamente realizzarsi su un

¹¹ Si veda ad esempio S. DALÌ, *Mercado de esclavos (con aparición del busto invisible de Voltaire)*, 1940, Dalí Museum di St. Petersburg in Florida.

altro piano. Lo schema seguente propone alcune suggestioni che possono essere utili per orientare la percezione della forma a un primo approccio d'ascolto molto empirico. Si tenga conto che in questa prospettiva ermeneutica la sezione A svolge la funzione di presentare un orizzonte imprevedibile e discontinuo, in cui il compositore tende a evitare lunghi suoni pedale (inferiori, centrali, superiori) onde poterli utilizzare più efficacemente nelle sezioni B e C. Lo schema si riferisce pertanto solo a queste due sezioni.

TIPO DI SUGGESTIONE	DIALETTICA		
visiva	figura	vs	sfondo
cinetica	gesticolazione / ipercinetismo	vs	immobilità
temporale	massimo di articolazione e discontinuità	vs	massima continuità
psicologica / percettiva	imprevedibilità	vs	certezza
emozionale	caos ansioso / elettrizzante	vs	stasi meditativa

TABELLA 1: Dialettica fra diversi tipi di suggestione nelle sezioni B e C

Lo Schema qui proposto focalizza il momento di massima divaricazione fra le due dimensioni, che si colloca a 11/II, inizio (precisamente in corrispondenza dell'indicazione metronomica $\text{♩} = 92$), ma si riferisce più in generale a buona parte della fase di avvicinamento e allontanamento da questo punto. Man mano che la polarizzazione delle altezze sul secondo manuale (sfondo) acquisisce spessore armonico, l'esuberante scrittura ‘improvvisativa’ (figura) entra in rapporto dialettico con le note pedale fino a farsi completamente assorbire da esse: completato il processo di accumulazione delle note pedale, l'accordo Ω che ne deriva si trasforma in figura, mentre la scrittura improvvisativa diventa arabesco ornamentale (sfondo), che muove delicatamente la figura insieme all'attivazione del «tremolo meccanico» al secondo manuale. Si potrà facilmente notare che già a partire dalla pagina precedente (10) il processo di polarizzazione della figura sulle altezze dello sfondo è in progressiva accelerazione (per dirla più semplicemente, le note cominciano a collocarsi nella stessa ottava in cui sono disposte nel pedale accordale sul secondo manuale). In un certo senso vengono attratte dallo sfondo. A partire da 11/II ($\text{♩} = 92$) si assiste al processo inverso: molto gradualmente

avviene un processo di depolarizzazione, ossia le note suonate sul primo manuale cominciano poco alla volta a comparire in ottave diverse rispetto all’acordo-pedale, in concomitanza con il suo processo di dissolvenza per sottrazione progressiva delle altezze. Poco a poco le note pedale tornano sullo sfondo e gli arabeschi recuperano la loro autonomia figurale, allontanandosi dalla struttura intervallare di Ω .

Per agevolare una prima percezione empirica della forma di *FA-SI* ci si può spostare dall’ambito della suggestione visiva a quello della suggestione cinetica (si veda lo schema sopra tratteggiato): il carattere improvvisativo di dichiarata matrice barocca – quindi ricco di ornamentazioni, fioriture e diminuzioni – ha una componente ipercinetica e gestuale che si contrappone pertanto all’immobilità dei suoni tenuti. L’aspetto ‘gesticolatorio’ della componente figurale di *FA-SI* da una parte è legata al carattere improvvisativo dello *stylus phantasticus* e alla conseguente gestualità idiomatica, che rende in generale le disposizioni molto comode all’organista; dall’altra rilegge in modo personalizzato certa *koinè* contrappuntistica post-tonale e seriale, basata sulla discontinuità ritmica e di tempo, sulla divaricazione degli intervalli, sui contrasti dinamici, sull’alternanza di note singole e agglomerati accordali di ogni genere, sull’introduzione di fermate e ripartenze improvvise. Questo tipo di scrittura caratterizza perlopiù la sezione A, che per questa ragione può essere definita ‘caotica’. Nelle sezioni B e C subentra, invece, una forza regolatrice, una sorta di catalizzatore che nella sua immobilità esercita un’attrazione sulla componente figurale, imprimendo una direzionalità e un’accelerazione al processo formale: il sistema di note pedale che si stratifica nell’accordo Ω .

Pertanto anche la percezione del tempo nelle sezioni B e C è determinata dalla compresenza di due dimensioni temporali nettamente differenziate. Dal punto di vista psicologico-percettivo, lo strato figurale rappresenta l’imprevedibilità rispetto alla certezza imperturbabile dello sfondo, dialettica che sotto il profilo emozionale può essere vissuta come contrasto fra caos ansiogeno (ma anche elettrizzante) e stasi meditativa.

3. Il processo formale

3.1. La sezione A: caos e tendenza all’ordine

Un’analisi dodecafonica o seriale di *FA-SI* sarebbe inefficace ancor più che per molte altre composizioni di Berio. Ciò dipende dal fatto che il materiale iniziale, che solo a posteriori al momento della ripresa possiamo interpretare con tutte le cautele come ‘tematico’, prolifera a una tale velocità da essere a breve irriconoscibile. Nella sezione A le trasformazioni avvengono in modo discontinuo, mentre in B e C in modo più omogeneo. Le due forme soggette a questo processo sono il materiale iniziale $\alpha + \beta + \gamma$ (1/I-II fino a *rall.* → $\text{♪} = 60$) e l’accordo Ω . Il rapido allontanamento dal materiale iniziale si può imputare solo in

parte a tecniche di permutazione: il massiccio processo di permutazione, proliferazione, rimpasto del materiale favorisce l'indebolimento e la neutralizzazione dei suoi legami strutturali distintivi e quindi la graduale polarizzazione su elementi caratteristici di Ω . Sostanzialmente Berio trasforma un insieme totalcromatico in un altro.

Cosa distingue i due insiemi totalcromatici, apparentemente interpretabili come entità neutre? Fondamentalmente la struttura intervallare e la sequenza dei suoni, tenendo conto ovviamente di tutte le possibilità di inversione, retrogradazione e l'insieme delle due varianti (e considerando che la verticalizzazione di due o più suoni neutralizza momentaneamente la loro successione; infatti l'accordo Ω si definisce sul piano della struttura intervallare, ma è neutro dal punto di vista della successione dei suoni). La velocità di trasformazione di queste componenti indebolisce i legami di tale “composto instabile”, rendendolo disponibile all'assimilazione alla nuova struttura totalcromatica per effetto di un “catalizzatore”. In un processo di catalisi un elemento catalizzatore accelera la reazione chimica dei reagenti; mentre i reagenti mutano il loro stato, il catalizzatore resta invariato. Esistono anche casi di catalisi reversibile, in cui i reagenti possono tornare allo stato originario. Nella nostra metafora, il catalizzatore è l'accordo Ω . Il suo formarsi per addizione di note pedale (sezione B) e il suo dissolversi per sottrazione di esse (sezione C) rappresenta rispettivamente il progressivo incremento e decremento dell'energia catalizzatrice. Il carattere caotico della sezione A rappresenta lo stato instabile dei reagenti prima dell'azione del catalizzatore (il fatto che nella sezione A la scrittura improvvisativa coinvolga anche il secondo manuale, con conseguente variabilità dei registri, costituisce un'ulteriore conferma del fatto che solo con l'inizio dell'azione del catalizzatore le funzioni di figura e sfondo si separano ordinatamente sui due manuali). Naturalmente questa metafora chimica è solo un espediente di natura espositiva che nulla ha a che vedere con l'orizzonte immaginativo del compositore. Tuttavia deve essere chiaro sin dall'inizio che la metamorfosi dei materiali non può essere trattata con gli strumenti dell'analisi seriale, per la semplice ragione che la *ratio* sta altrove e risponde a linee di tendenza e di ‘comportamento’ del materiale, non a un suo trattamento sistematico.

Innanzitutto sarà utile analizzare il materiale iniziale e i suoi rapporti con la ripresa, anche in relazione alla falsa ripresa alla fine della sezione A. Come avverte il compositore stesso, tutti gli aspetti di questa composizione sono soggetti a cambiamento, a partire da «the interval FA-SI, that goes through all possible harmonic functions and all possible “translations” and “spellings”».¹² In lingua inglese Berio non traduce «SI» con «B», mentre il traduttore del *Vorwort* specifica «(f-h)», suggerendo arbitrariamente che il Si possa essere solo ♭ (nell'*Avertissement* il problema non si pone). Ma certamente Berio intende il costante stato di cambiamento anche come variabilità dell'intervallo Fa-Si, visto che le prime tre note

¹² BERIO, *Preface* cit.

della composizione sono Fa₄, Si₁, Si_{b3}, nonché per il fatto che nella ripresa conclusiva la seconda e la terza altezza sono invertite. Nella falsa ripresa compare inizialmente solo la quinta giusta Si_{b3}-Fa₄. Inoltre, l'accordo Ω sul secondo manuale comincia a formarsi con l'intervallo Si_{b3}-Fa₄ (6/II, poco dopo la metà) seguito da un altro intervallo di quinta giusta (Sol₃-Re₄; 7/I, fine), mentre il Si_{#1} compare solo a 8/III, inizio (Si₂, distanziato dal Fa₄ sia nel tempo, sia nello spazio). Va rilevata anche l'insistenza sulla quarta giusta Fa_{#1}/Si₁ in un pedale multiplo che occupa 3/II e III, seguito nella pagina successiva da un doppio pedale Fa₁-Si_{b1}. Una non trascurabile proliferazione di quarte e quinte giuste variamente trasportate nel corso di tutta la composizione è verosimilmente da imputare all'originaria ambivalenza della nota Si.

All'inizio della composizione si evidenziano tre blocchi di materiale diversamente connotati che corrispondono *grosso modo* ai primi cambiamenti metronomici, ad esclusione di ♩ = 60 a 1/II, inizio, il cui contenuto appartiene contemporaneamente al secondo e al terzo blocco (si veda la Fig. 3).

The musical score consists of four staves, each with a different instrument or section. The first staff is for 'Man I' (voice), the second for 'Ped.' (pedal), the third for 'I' (instrument), and the fourth for 'P.' (percussion). The score is divided into four main sections: **α**, **β**, **γ**, and **δ**. The first section, **α**, starts with a dynamic of **pp** and includes a instruction: **bordone 8'**. The tempo is **♩ = 60**. The second section, **β**, begins with **mf** and **♩ = 90**. The third section, **γ**, has a tempo of **♩ = 124** and includes a **rall.** instruction. The fourth section, **δ**, has a tempo of **♩ = 64** and includes a **rall.** instruction. Various dynamics such as **sforzando** (sf), **p**, and **f** are used throughout the score. Measure numbers **1-2/I** are located at the bottom of the page.

FIGURA 3: L. BERIO, *FA-SI*, Wien, Universal Edition, 1975 (© Copyright 1975 by Universal Edition S.p.A. Milano / UE16827), pp. 1-2/I

Il primo blocco (α) mette in evidenza con durate lunghe il nucleo Fa/Si/Sib; introduce inoltre strutture accordali che compariranno con una certa frequenza

nel corso della composizione: si tratta di intervalli di settima maggiore varia-mente “riempiti”.¹³ Il blocco α è perlopiù statico e lento ($\text{♩} = 60$), il β dinamico, sia per quanto riguarda il tempo di esecuzione ($\text{♩} = 90$), sia per via del rapporto ritmico 4 : 3 fra gli accordi della mano sinistra e della mano destra; β si conclude all’inizio del secondo sistema con una sorta di cadenza in tempo più lento ($\text{♩} = 60$), che introduce alla mano destra un altro intervallo di settima maggiore riem-pito.¹⁴ Il blocco γ è quello più veloce ($\text{♩} = 124$) e si apre con una sorta di tremolo misurato delle parti superiori dell’accordo precedente, proseguendo con un rap-porto ritmico fra mano destra e mano sinistra simile a quello di β , salvo rialli-nearsi omoritmicamente in corrispondenza del rallentando per recuperare il me-tronomo iniziale ($\text{♩} = 60$).¹⁵ È da questo momento che alcuni elementi strutturali assumono carattere ornamentale. Seguono varianti libere di α , β , γ ; è, inoltre, ipotizzabile anche un blocco δ (da 2/I, in corrispondenza di $\text{♩} = 124$ a 2/II, inizio), che benché intrattenga rapporti più laschi rispetto a quelli che intercor-rono fra i tre blocchi precedenti, viene ripreso in diverse varianti nel corso della sezione A.

Il blocco α è difettivo, consistendo di undici note diverse (la dodicesima, La₃, compare solo a metà del blocco β), mentre β e γ sono sovrabbondanti. Non è ravvisabile una logica dodecafónico-seriale, come nella maggior parte della mu-sica di Berio dopo i primi anni Sessanta.¹⁶ Risulta invece evidente che a partire dalla terza indicazione metronomica di 1/II l’insieme di altezze di α , β e γ viene sottoposto a variazione, dando luogo ad α^1 , β^1 e γ^1 (si veda la Fig. 3). Mentre α , β e γ hanno caratterizzazioni metronomiche ben distinte, α^1 , β^1 e γ^1 si stabilizzano sull’indicazione metronomica $\text{♩} = 124$, ad esclusione del rallentando fino a $\text{♩} = 64$ alla fine di γ^1 (2/I, inizio). Da questo momento fino alla falsa ripresa alla fine

¹³ Il primo accordo (Do \sharp_3 -Mi \flat_3 -Do $_4$) ricompare all’ottava superiore all’inizio del blocco successivo (β); il secondo (Sol \sharp_2 -Do \sharp_3 -Re \flat_3 -Sol $_3$) anticipa, con un suono aggiun-tivo (Do \sharp_3), la struttura intervallare della “terna ambivalente” in forma accordale (Si $_2$ -Fa $_3$ -Si \flat_3) immediatamente successiva.

¹⁴ La \flat_3 -Mi \flat_4 -Sol $_4$; nel corso della composizione questa figura accordale tornerà ri-petutamente, spesso nella forma enarmonica Sol \sharp -Re \sharp -Sol \sharp .

¹⁵ Si noti che l’ultimo accordo del blocco γ contiene le altezze Sol \sharp -Re \sharp -Sol e che subito dopo, in corrispondenza dell’indicazione $\text{♩} = 60$, il tremolo della mano sinistra apparso all’inizio del blocco γ (Do \sharp_3 , Fa \sharp_3 , Do \sharp_3 , Fa \sharp_3) diviene ornamentale, una sorta di trillo/tremolo da eseguire il più rapidamente possibile.

¹⁶ La natura seriale della musica di Berio è una questione controversa. Il mio punto di vista è espresso in M. UVIEITA, *Gesto, intenzionalità, indeterminazione nella poetica di Berio fra il 1956 e il 1966*, «Rivista Italiana di Musicologia», XLVI, 2011, pp. 197-243, con specifico riferimento al paragrafo *Dalla “poietica” seriale alla “poetica” del gesto* (pp. 201-212). Alcuni studiosi sono strenui sostenitori del fondamento seriale del linguaggio di Berio. Si veda ad esempio DECROUPET, “Formazioni” cit. e soprattutto C. NEIDHÖFER, *Berio at Work: Compositional Procedures in “Circles”, “O King”, “Concerto” for two Pianos, “Glossa”, and “Notturno”*, in *Luciano Berio. Nuove prospettive* cit., pp. 195-233.

di A ogni tentativo di riconoscere il materiale finora esposto risulterebbe inconcludente. Si possono senz'altro riconoscere figure, disposizioni accordali, *pattern* di altezze già visti – molti dei quali probabilmente dettati anche da una forma di memoria manuale –, ma la successione delle altezze sembra essere governata da ragioni di tutt'altra natura. Emerge con evidenza una tendenza alla ripetizione del tutto assente in α , β , γ e nelle sue varianti, salvo nel caso dei tremoli/trilli ornamentali, che devono essere intesi come anticipazioni di formule ripetitive. Non a caso, la prima di esse riguarda le altezze Si_{b3} e Fa_4 (2/II, da $\text{♩} = 124$, e 2/III). Una sorta di tendenza all'ordine si manifesta sia nella ripetizione di *pattern* limitati, come nel caso appena citato, sia nella loro divisione su piani differenziati corrispondenti a mano destra, mano sinistra e pedaliera (vedi anche 3/II e III). In questa componente meccanica è ravvisabile una momentanea adesione a una logica toccistica, quasi un piacere gestuale e manipulatorio che di tanto in tanto sfocia nell'ornamentale puro (trilli e tremoli su intervalli che si riveleranno significativi man mano che questa tendenza alla ripetizione acquisirà, oltre a una direzione, anche un senso).

Nell'alternanza fra caos e tendenza all'ordine, cui contribuiscono anche lunghi pedali atti a stabilizzare il decorso polifonico,¹⁷ si può leggere sul piano della quantità di informazione sonora una dialettica fra concentrazione e ridondanza che caratterizza tutta la sezione A. La tendenza all'ordine, alla ridondanza e alla gratificazione toccistica risulta più evidente nella sezione che dal *fff* di 3/I (fine) occupa tutto il resto della pagina. La ridondanza assume qui il senso di un gesto liberatorio che gratifica la pulsione a ripetere una situazione strumentale e corporea soddisfacente. Incardinata sul rapporto Si/Si_b , questa sezione tende a ripetere ostentatamente gli stessi *pattern*, ben suddivisi fra i manuali e pedaliera fino a dissolversi in tremoli liberi ornamentali (vedi rallentando a fine p. 3), dove significativamente compare anche il $Do^{\#}_1$, ossia la nota più grave di Ω . Possiamo osservare che in generale in questi passi ripetitivi una non trascurabile quantità di note comincia ad assestarsi e stabilizzarsi nella stessa ottava in cui comparirà in Ω : in altri termini, molte altezze cominciano a obbedire alla forza attrattiva di questo accordo, ossia a polarizzarsi.

La sezione che occupa le pp. 4-5 e l'inizio di p. 6 presenta una situazione di grande concentrazione degli stimoli sonori, stabilizzata però da lunghi pedali inferiori (vedi il doppio pedale Fa_1-Si_{b1}) anche nella forma di trilli scritti. Concentrazione e ridondanza scorrono quindi contemporaneamente, dove la prima è costituita perlopiù da rimpasti di materiali precedenti da cui i pedali 'fioriti' sottraggono i loro suoni: le varianti devono essere pertanto intese come adattamenti all'introduzione di nuovi elementi.

¹⁷ Oltre al già citato doppio pedale Fa_1-Si_{b1} , si vedano anche i pedali in forma di trillo scritto da 4/III, metà (in corrispondenza di $\text{♩} = 144$) a 5/III.

Con la falsa ripresa $\alpha'' + \beta''$ (da metà di 6/I a metà di 6/II) i materiali di α e β vengono riletti in profondità, conservandone tuttavia alcuni elementi figurali distintivi e ben riconoscibili (si veda la Fig. 4).

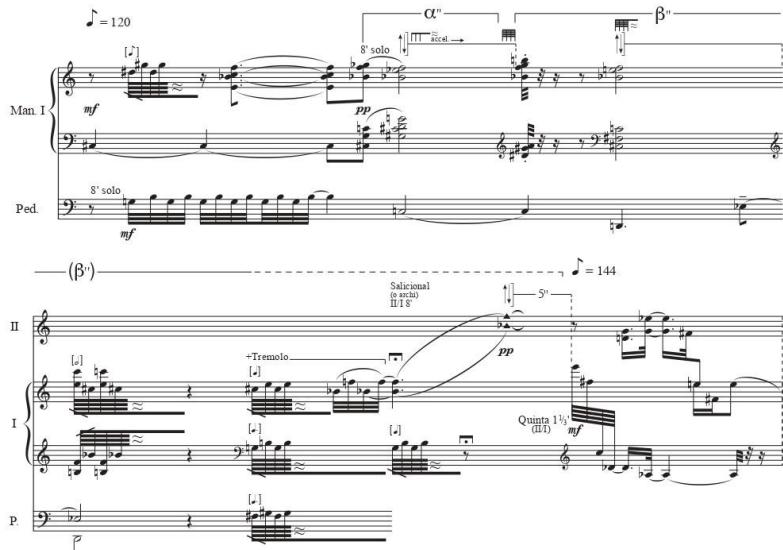


FIGURA 4: L. BERIO, *FA-SI*, Universal Edition, 1975 (© Copyright 1975 by Universal Edition S.p.A. Milano / UE16827), p. 6/I-II

3.2 Le sezioni B e C: catalisi reversibile

La falsa ripresa si conclude con β'' dando enfasi, come già la forma originale β , all’intervallo $\text{Si}_{\flat 3}-\text{Fa}_4$, che viene fissato bloccandone i tasti corrispondenti. Da qui comincia la sezione B e il processo di catalisi che essa mette in atto. Da questo punto la composizione assume una direzionalità e un senso molto chiari, rispetto ai quali la discontinua e sporadica tendenza all’ordine della sezione A – espressa in termini di ripetizione e ridondanza prive di uno scopo preciso – si percepisce, a posteriori, ancora come dominata dal caos.

Nella sezione B la tendenza all’ordine si esprime in modo non più episodico, bensì sistematico e finalizzato. Dal momento in cui il catalizzatore comincia ad agire (ossia da quando comincia a formarsi Ω tramite bloccaggio progressivo dei tasti) il materiale di partenza α , β , γ e le relative varianti subiscono ulteriori elaborazioni, ma soprattutto non si dà più l’eventualità che una nota possa comparire in un’ottava diversa da quella già polarizzata. Per fare un esempio, da 6/II (metà), dove viene bloccato il bicordo $\text{Si}_{\flat 3}-\text{Fa}_4$, nessun Si_{\flat} e nessun Fa compaiono in un’altra ottava; lo stesso principio vale sistematicamente per tutte le altezze che andranno a formare Ω . In molti casi succede anzi che il catalizzatore acceleri il processo, cosicché molte note cominciano a polarizzarsi sull’ottava di destinazione prima ancora di essere bloccate sul secondo manuale. A partire da

11/II, inizio ($\text{♩} = 92$) si assiste a un processo molto graduale di depolarizzazione, inizialmente quasi impercettibile, che si conclude a 13/I (metà), in corrispondenza dell'interruzione del pedale grave Do \sharp_1 . Da questo momento le note sono libere di manifestarsi in qualsiasi ottava; allo stesso momento comincia anche il processo di sbloccaggio dei tasti, ossia di dissolvenza graduale di Ω .

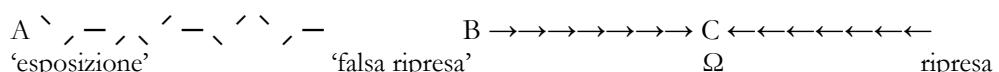
Per effetto di questo duplice processo, collocato tra la fine di B e l'inizio di C, una porzione consistente del materiale utilizzato sul primo manuale fra 10/II ($\text{♩} = 204$) e 12/III viene polarizzata sulle altezze di Ω . Si noterà che la dinamica ***fff***, attribuita anche al pedale a 10/II (fine) e ribadita al primo manuale a 10/III (inizio) con l'aggiunta del 16', impedisce per ora di percepire il rovesciamento del rapporto figura/sfondo. All'inizio di p. 11 la dinamica è ridotta a ***mf***, con l'esclusione del 16' dopo la corona («8' solo»), poi a ***pp*** (11/II). È qui che la dinamica della ‘figura’ e quella dello ‘sfondo’ si bilanciano sul ***pp***, ma lo sfondo (Ω) tende ora a venire in primo piano mediante l'attivazione del «tremolo meccanico», mentre gli arabeschi sul primo manuale (figure) devono essere percepiti quasi come increspature che muovono delicatamente Ω (qui la scelta dei registri è di primaria importanza). La forcella di crescendo a 11/III (inizio), dove la dinamica ***mf*** coincide con una corona al primo manuale (pausa di croma $\times 5$) dimostra l'intenzione di conferire maggior consistenza e mobilità allo sfondo. Anche la figura momentaneamente reagisce in modo simmetrico con una forcella di diminuendo da ***mf*** a ***pp***, ma poi si stabilizza su ***pp*** fino alla fine del processo di depolarizzazione. Lo sfondo, ormai diventato figura, si muove anche a 12/II con una sorta di messa di voce (***pp*** — ***mf*** — ***pp***), ripetuta nel sistema successivo con apice a ***f*** e arrivo a ***ppp***.

In B la progressiva polarizzazione determina una trasformazione della struttura intervallare del materiale, che alla fine del processo è completamente uniformata a quella di Ω . Ne deriva che all'inizio della sezione C le figure sul primo manuale sono retrocesse a funzione di arabeschi di Ω , che anche in virtù della stessa indicazione dinamica ne costituiscono una sorta di increspatura puntillista. La differenziazione timbrica – e se possibile anche spaziale – giova notevolmente all'effetto tridimensionale che questo procedimento intende produrre: alla verticalità e alla orizzontalità si aggiunge infatti anche la profondità.

Se il processo formale in B e C è più lineare che in A, lo stesso vale per l'organizzazione delle altezze. Senza entrare nel dettaglio, si può notare che l'esuberante florilegio neobarocco di altezze di p. 11 (almeno da quando viene bloccato sul secondo manuale il La \flat_4 a 11/I, inizio) è rielaborato con ingegnose permutazioni, inversioni, rifunzionalizzazioni, omissioni e/o ripetizioni a p. 12; e a sua volta a p. 13 si assiste a un'ulteriore rilettura di p. 12. Non si stenterà a trovare ulteriori relazioni fra questi passi e altri precedenti, ma la disamina di questa rete esula in ampia misura dagli scopi del presente saggio.

Come abbiamo già osservato, nel punto in cui termina il processo di depolarizzazione delle figure suonate sul primo manuale comincia anche la dissolvenza di Ω per progressiva sottrazione di altezze; la prima a interrompersi è $D\#_1$, l'unica a non richiedere lo stratagemma del bloccaggio mediante oggetti, essendo prodotta dalla pedaliera. Contemporaneamente ha inizio un altro processo progressivo: da un livello elevato di concentrazione dell'informazione sonora si passa gradualmente all'introduzione di figure ridondanti di carattere ornamentale, che a partire da p. 14 tendono a focalizzarsi sul nucleo generatore della composizione, cioè il rapporto ambivalente $Fa/Si/Si\flat$. In conclusione prevale la quinta giusta $Si_{b3}-Fa_4$, che è anche il bicordo residuo dell'accordo Ω , tenuto sino alla conclusione (isolato per 20" circa con indicazione «sparire»), nonché i primi due suoni della ripresa.

Ora possiamo visualizzare schematicamente il processo formale di *FA-SI* in questi termini:



Si può notare che da una parte la forma obbedisce a un principio ciclico (si veda la ripresa e la falsa ripresa), dall'altra è strutturata a blocchi giustapposti, dove tuttavia B e C obbediscono a una sorta di simmetria speculare del processo formale. Per quanto riguarda l'organizzazione del materiale, si assiste invece a una trasformazione che acquisisce una direzionalità precisa in B, poi invertita in C.

4. Suggerimenti per un'esecuzione di FA-SI

Che Berio abbia finito di comporre *FA-SI* a Sidney il 26 agosto 1975 è circostanza che induce ad avanzare affascinanti ipotesi, tuttavia smentite dai fatti: indipendentemente dal motivo per cui in quel momento il compositore si trovava nella capitale australiana (certamente non per una prima esecuzione, altrimenti se ne troverebbe facilmente traccia), siamo tentati di immaginare che la non trascurabile quantità di forcille di crescendo e diminuendo indicate in *FA-SI* sia il frutto dell'esperienza diretta di un organo che, come quello dell'Opera House di Sydney, disponesse di un'imponente cassa espressiva capace di rendere al meglio l'effetto di incremento e decremento del volume sonoro, oltre che di ‘aperto/chiuso’. Di fatto, però, l'organo dell'Opera House di Sydney fu terminato solo nel 1979, quattro anni dopo la composizione di *FA-SI*.¹⁸

¹⁸ Non possiamo tuttavia escludere che Berio avesse potuto disporre di un altro organo durante il suo soggiorno a Sydney: di fatto, la prassi organaria locale faceva capo alla tradizione inglese tardo-ottocentesca, che prevedeva abitualmente la presenza di almeno una cassa espressiva.

In ogni caso, l'irrealistica ipotesi è suggerita da una incongruenza presente in partitura: della quindicina di forcelle indicate da Berio solo tre sono accompagnate da una nota a piè di pagina che indichi come ottenere l'effetto voluto. Si tratta delle prime due e della penultima: per la prima e la penultima «dim. levando registri», per la seconda «cresc. aggiungendo registri». Se Berio non avesse aggiunto la nota a piè di pagina alla penultima forcella, non vi sarebbe stato dubbio alcuno che le indicazioni fornite per le prime due valessero per tutte quelle successive. Tuttavia ipotizzare che solo queste tre forcelle debbano essere realizzate aggiungendo o sottraendo registri, mentre le altre richiedano l'uso della cassa espressiva è del tutto irragionevole. È un dato di fatto che l'organo di San Marco a Rovereto non dispone della cassa espressiva, che Berio ne fosse o meno al corrente. Una testimonianza diretta esclude che il compositore avesse preso contatto con l'organaro che costruì lo strumento per conoscerne meglio le caratteristiche, tantomeno che avesse potuto vedere lo strumento prima di finire la composizione.¹⁹ Questa circostanza autorizzerebbe sia la realizzazione delle forcelle 'a terrazze' sia graduali con cassa espressiva, a seconda dello strumento di cui si dispone. Poiché le forcelle sono indicate sia al primo sia al secondo manuale, disponendo di un organo con una sola cassa espressiva sarebbe preferibile che solo le forcelle indicate sul primo manuale venissero realizzate a terrazze, mentre quelle sul secondo usufruissero della cassa espressiva. Va detto, però, che in alcuni casi potrebbe essere necessario incrementare l'effetto graduale di crescendo e diminuendo così ottenuto mediante aggiunta o sottrazione di registri; probabilmente ciò vale anche per l'indicazione «sparire» sul secondo manuale alla fine della composizione.²⁰

Un dato certo è che la scelta dell'organo va a impattare non solo sulle *nouances* interpretative, ma anche – anzi, soprattutto – sulla realizzazione di aspetti formali che sono stati evidenziati precedentemente: l'inversione del rapporto figura/sfondo dipende in larga misura da come Ω comincia a "muoversi" dopo aver raggiunto la sua completezza totalcromatica. È lì, infatti, che Ω perde la sua fissità e si porta in primo piano dapprima con la forcella di crescendo a 11/III (inizio), poi con le quattro 'messe di voce' a partire da 12/II, dove la gamma dinamica si estende da **ppp** a **f**. Qui i crescendo e i diminuendo a terrazze dovrebbero essere pianificati con molta attenzione, onde evitare che i registri interferiscano con quelli scelti per le figure suonate sul primo manuale. Al contrario, la disponibilità della cassa espressiva consente di mantenere

¹⁹ Secondo Michel Formentelli, suo padre Bartolomeo e Berio non avrebbero avuto alcun contatto prima dell'esecuzione di *F&SI*; verosimilmente Berio non sarebbe stato informato riguardo alle caratteristiche dell'organo in costruzione per Rovereto (ringrazio Simone Vebber per avermi fornito queste informazioni assumendole da fonte diretta).

²⁰ È possibile che la nota a piè di pagina «dim. togliendo registri», riferita all'ultima forcella sul primo manuale (15/III), sia una precauzione per differenziarla da quella immediatamente successiva, ma di altra natura, proposta sul secondo manuale.

L’omogeneità timbrica di Ω , modificandone il timbro soltanto nei termini di ‘aperto/chiuso’: di fatto, l’unica indicazione di registro per il secondo manuale è «Salicional (o archi) 8» (6/II, metà).²¹ Se poi la cassa espressiva è dislocata a qualche distanza dalla fonte sonora principale, l’effetto di autonomia delle due dimensioni di figura e sfondo nel momento della inversione verrà valorizzato al meglio.

A questo riguardo, deve essere dato adeguato rilievo anche all’uso del «tremolo meccanico», che viene azionato in due soli casi: quando viene bloccato il bicordo Sol₃-Re₄ (7/I, fine; il tremolo viene tolto poco dopo, a 7/II, $\text{♩} = 144$) e quando Ω viene completato con il bloccaggio di Mi₃ (11/II, inizio). Nel secondo caso il tremolo meccanico viene disattivato solo quando rimane il bicordo Si₃-Fa₄, con cui si conclude la composizione. Quindi la disponibilità di un tremolo meccanico efficace è fondamentale per la realizzazione dell’inversione figura/sfondo. Dove è richiesto il tremolo sul secondo manuale non è specificata la registrazione degli arabeschi sul primo, bensì solo la dinamica ***pp***; sarà quindi compito dell’esecutore scegliere una combinazione di registri che lasci il primo piano a Ω , increspandone leggermente la superficie, come se avesse bisogno di essere sollecitato per continuare a risuonare. Le ‘messe di voce’ dovrebbero favorire proprio questa percezione.

La prima volta che viene utilizzato il tremolo meccanico (7/I, fine) la sua funzione non è molto dissimile: ottenuto il primo accordo per aggiunta di Sol₃-Re₄ a Si₃-Fa₄, il tremolo meccanico svolge la funzione di focalizzare l’attenzione dell’ascoltatore, rendendolo consapevole che è in atto un processo. Va forse avvertito l’esecutore che per dare il giusto rilievo a questo dettaglio psicoacustico, onde trasformarlo in elemento strutturale, è necessario abbassare il livello dinamico delle figure suonate sul primo manuale e sulla pedaliera, almeno a 7/II fino al disinserimento del tremolo: infatti da 6/II (seconda metà) la dinamica dovrebbe essere ancora ***mf***, mentre per le prime quattro altezze di Ω è ribadita la dinamica ***pp***.

Un fattore di difficoltà esecutiva è senza dubbio determinato dalla variabilità agogica e dinamica, soprattutto della sezione A, ma in parte anche della B. Ciò dipende dal carattere caotico che Berio ha voluto conferire a questa sezione prima che avessero luogo i processi di indirizzamento formale che connotano le sezioni B e C. Un primo aspetto di complessità esecutiva riguarda la richiesta di adattare l’indicazione espressiva generale «sempre molto flessibile, come improvvisando» a un continuo mutamento di indicazioni metronomiche. In altre parole, le indicazioni metronomiche devo essere rispettate rigorosamente al loro inizio,

²¹ Il *Salicional* (salicionale) è un registro appartenente alla categoria dei registri violeggianti. Si veda C. MORETTI, *L’organo italiano*, 3^a ed., Monza, Casa Musicale Eco, 2011, pp. 333-336. L’indicazione di Berio «(o archi)» suggerisce l’uso di un registro simile qualora le condizioni impediscono o scoraggino l’impiego del salicionale.

per poi essere sottoposte alla flessibilità richiesta, oppure possono essere interpretate in modo elastico?

Che la variabilità metronomica sia un connotato specifico della sezione A si evince dal fatto che a partire dall'inizio della sezione B tende a stabilizzarsi sull'alternanza di soli due valori metronomici, 144 e 64 alla croma (ad esclusione di 204 a 9/III, fine, e a 10/II, inizio); C si stabilizza ancor più nettamente su 92 (alternato a 40) e 64 (alternato a 124). Ma osservando attentamente i valori metronomici di A, si deve concludere che l'effetto caotico è in realtà frutto di un sistema di gestione del tempo piuttosto semplice e razionale. In primo luogo, il tempo iniziale $\text{♩} = 60$ indica che ciascuna croma dura un secondo, pulsazione che possiamo facilmente interiorizzare e che costituisce un riferimento continuo, sebbene con un leggero incremento da p. 2 fino alla fine: $\text{♩} = 64$. In secondo luogo, la seconda indicazione metronomica, $\text{♩} = 90$, è un terzo più veloce della precedente, il che significa che una croma a 90 corrisponde a una croma di terzina a 60. A 1/II (inizio) si torna a $\text{♩} = 60$; la successiva indicazione, $\text{♩} = 124$, è poco più del tempo doppio. Questi sono in sostanza i metronomi che si alternano nella sezione A, a cui si aggiunge $\text{♩} = 144$ a 3/III (spesso, ma non sempre, 144 è frutto di un accelerando). Come già detto, la sezione B si stabilizza perlopiù sull'alternanza binaria di 144 e 64, valori privi di una proporzione semplice, ma che possono essere facilmente memorizzati. Il metronomo $\text{♩} = 204$ marca in entrambe le sue apparizioni (9/III, fine, e 10/II, inizio) momenti espressivi paurosi in *fff*. Con l'inizio della sezione C (11/II) si assesta dapprima il tempo $\text{♩} = 92$, con una riduzione a 40 a 12/II (un po' meno del tempo dimezzato, che sarebbe 46) e a 13/I (fine); poi si stabilizza $\text{♩} = 64$, tempo di riferimento fino alla fine (con momentanei passaggi a 124, poco meno del tempo doppio).

Con un minimo di approssimazione, si può quindi affermare che le indicazioni di tempo più ricorrenti sono deducibili dal rapporto 60/90/120 (ossia, rispettivamente, un terzo più veloce e tempo doppio). Invece i valori 144 e 204 non sono deducibili da questi rapporti, se non mediante proporzioni puramente astratte. In ogni caso, l'esecuzione di *FA-SI* in 6 minuti indicata dall'editore è praticamente impossibile; infatti le esecuzioni attualmente reperibili durano da un minimo di 7'40" circa (si veda quella di Bernard Foccroulle)²² a un massimo di 11'30" circa (Pier Damiano Peretti).²³ È risaputo che Berio tendeva a prescrivere indicazioni metronomiche più veloci del necessario, onde non incoraggiare

²² Berio, *Amy, Darasse, Jolas, Boesmans*, Bernard Foccroulle (organo), Ricercar, 2013. Registrazione disponibile anche su YouTube all'indirizzo: https://www.youtube.com/watch?v=yUnBg0pTj4Q&list=RDyUnBg0pTj4Q&start_radio=1 (ultimo accesso: 10.10.2025).

²³ Pier Damiano Peretti, organo, registrazione dal vivo (Vienna, 2009), disponibile su YouTube all'indirizzo https://www.youtube.com/watch?v=R4-jZg9SpDP8&list=RDRAjZg9SpDP8&start_radio=1 (ultimo accesso: 10.10.2025).

indesiderati rallentamenti;²⁴ tuttavia la discrepanza fra i tempi indicati e quelli materialmente realizzabili ci sembra eccessiva. La prima e unica indicazione espressiva «sempre molto flessibile, come improvvisando» e la prescrizione in legenda di bloccare i tasti indicati «taking as much time as needed» induce a considerare le indicazioni metronomiche con una certa elasticità, nello spirito della fantasia barocca. Un’esecuzione *live* di FA-SI richiede verosimilmente non meno di 9-10 minuti, onde evitare che si perda completamente l’importantissima distinzione dei piani sonori.

Anche la variabilità dinamica è un connotato specifico del carattere ‘caotico’ della sezione A, sebbene anche su questo piano, come su quello di un ordine non orientato determinato dalla ridondanza, si possano riconoscere sequenze di indicazioni dinamiche dotate di una direzionalità. La sequenza di dinamiche nella sezione A è la seguente:

pp / mf / >> / p / mf / f / ff / fff / >> → p / << → f / <<
→ fff / >> → f / >> → mf / pp (falsa ripresa)

Complessivamente si può individuare in questa sequenza una sorta di crescendo a ondate, sebbene i singoli crescendo siano in realtà incrementi dinamici determinati da cambio e accumulo di registri (come abbiamo visto, anche le forcille alle pp. 4-5 vanno intese ‘a terrazze’). Sarà compito dell’esecutore scegliere se enfatizzare questa direzionalità, che attraverso un ampio diminuendo conduce alla falsa ripresa e poi all’inizio della sezione B, oppure se interpretare ogni cambiamento dinamico-timbrico come una condizione transitoria, imprevedibile e irrelata. Nel primo caso si imprimerà maggior direzionalità alla componente caotica, nel secondo la si asseconderà, rendendo probabilmente più efficaci i processi formali che entreranno in gioco nelle sezioni B e C, dove la variabilità dinamica – soprattutto in C – è molto più contenuta.

Una questione molto pratica riguarda le modalità di bloccaggio dei tasti sul secondo manuale. Berio non fornisce alcuna indicazione specifica, ma è ormai prassi consolidata utilizzare piccoli pesi. Essi devono essere tuttavia preparati in modo tale da non comportare incidenti di spostamento e caduta che comprometterebbero irrimediabilmente l’esecuzione. Tutti gli organisti sanno che da tastiera a tastiera il peso necessario per abbassare i tasti può variare sensibilmente. Poiché le dimensioni dei ‘pesetti’ devono essere contenute, il peso specifico del materiale di cui sono fatti deve essere piuttosto alto e commisurato alla ‘pesantezza’ della tastiera. Inoltre, per evitare scivolamenti soprattutto sui tasti neri, sarà necessario dotare questi blocchetti di un materiale più o meno aderente (materiale gommato o leggero nastro biadesivo). Di fatto, è praticamente inevitabile commissionare la preparazione di questi oggetti a un carpentiere, ma dopo aver

²⁴ Questa affermazione si basa su testimonianze dirette, nonché sulla frequentazione e collaborazione pluriennale con interpreti di fiducia di Berio.

valutato attentamente le caratteristiche dell'organo sul quale si suonerà la composizione. Inutile precauzione, perché gli organisti sono abituati a considerare l'imprevedibile diversità degli strumenti come una possibilità tecnica ed espressiva, nonché ludica, dell'esecuzione di un'opera potenzialmente aperta.

marco.uvietta@unitn.it