

---

STEFANO OLIVA

## FRA L'OCCHIO E L'ORECCHIO: LA QUESTIONE DELLA FORMA IN LUCIANO BERIO E PAUL KLEE

**Abstract:** According Luciano Berio, in musical listening it is possible to find two elements: the intermediation between sound and image and the manifestation of an otherwise inaccessible and sacred space. But how to justify such intermediation and how to articulate such a manifestation? The notion that can help to elaborate an attempt to answer these questions is that of form, to which Berio dedicated some theoretical essays in the late 1950s and early 1960s, then returning to the subject in the course of subsequent reworkings. Starting from a reconstruction of the meaning of this term in Berio's writings, I will go back to the sources that inspired the composer's reflection (in particular Paul Klee's theoretical writings) and highlight the relationship between sound and image in the experience of a mysterious space opened by music.

**Keywords:** Luciano Berio; Paul Klee; Form; Music; Image

### 1. *Suono e immagine: la nozione di forma*

Nella prolusione pronunciata in occasione della laurea *honoris causa* conferitagli dall'Università di Siena, Luciano Berio declina la propria riflessione sul teatro musicale in direzione di un ripensamento dei rapporti tra suono e immagine.

Vedere la musica. L'impulso a cercare una unione fra immagine e suono ci giunge da molto lontano, da una antica visione sinestesica del mondo. Exodus, 20, 18: "E tutto il popolo vide i suoni e i lampi e il suono dello shofar". Il legame fra luce e suono, fra luce e parola, è comune a quasi tutte le narrazioni delle origini, degli eventi primordiali, dei miti e della coscienza del mondo, e la musica sembra spesso diventare il più potente intermediario fra l'occhio e l'orecchio, fra i punti mobili ed estremi di uno spazio che è sempre da esplorare e da interrogare. Uno spazio che sembra talvolta condurci alle soglie di un mistero. Uno spazio che, anche con i mezzi del teatro, tentiamo insistentemente di esplorare e di secolarizzare ma che in effetti contiene sempre un nucleo intangibile e, forse, sacro<sup>1</sup>.

Che tipo di intermediazione può offrire la musica? In che modo l'arte dei suoni può fare da tramite fra occhio e orecchio? Rispetto alla sinestesia originaria di cui parla Berio, da intendersi come impulso ed esigenza piuttosto che nei termini di una effettiva unità, la musica pare dischiudere e rendere percepibile uno spazio misterioso. Circostan-

---

1 L. BERIO, *Dei suoni e delle immagini* (1995), in Id., *Scritti sulla musica*, a cura di A. I. De Benedictis, Einaudi, Torino 2013, p. 163. Sulla stessa tematica, e in particolare sulla sua trattazione veterotestamentaria, si veda il saggio di T. PECKER BERIO, 'Teofonie' ovvero *Suono e silenzio nella Bibbia*, in *Sequenze per Luciano Berio*, a cura di E. Restagno, Ricordi, Milano 2000, pp.183-194.

za non trascurabile per quella che viene abitualmente ritenuta un'arte temporale, della successione e del ritmo; ma come suggerisce Roland Barthes, autore caro a Berio, l'udito è in primo luogo un senso spaziale, preposto ad assicurare l'animale contro le improvvise incursioni dei predatori<sup>2</sup>.

Nell'ascolto musicale Berio mette dunque in rilievo due elementi: intermediazione tra suono e immagine e manifestazione di uno spazio altrimenti inaccessibile e sacro. Ma come giustificare tale intermediazione e come articolare una simile manifestazione? La nozione che può venire in aiuto per elaborare un tentativo di risposta a queste domande è quella di *forma*, cui Berio dedica alcuni saggi teorici tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta del secolo scorso, ritornando poi sul tema nel corso di rielaborazioni successive. A partire da una ricostruzione del significato di questo termine negli scritti di Berio, il presente contributo risalirà alle fonti che hanno ispirato la riflessione del compositore e metterà in luce la relazione tra suono e immagine nell'esperienza, esemplificata dalla musica, del dischiudersi dello spazio misterioso che è stato evocato.

### 2. La formazione della forma

Nel saggio *Aspetti di artigianato formale* (1956), in una illustrazione *ex post* dei principi che hanno guidato la composizione di *Allelujah I* (1956), Berio torna a più riprese sul concetto di forma. Pur senza definire mai esplicitamente la nozione, il compositore fornisce alcune indicazioni preziose per comprenderne il ruolo non solo nella fase di ideazione e scrittura, ma anche successivamente nel corso della ricezione da parte dell'ascoltatore. Quest'ultimo è infatti dotato di una «facoltà creatrice» che lo mette in grado di completare «gli innumerevoli disegni dell'opera stessa»<sup>3</sup>, in un rapporto di collaborazione attiva con il compositore. La parte attiva riservata all'ascoltatore è radicata nella multipolarità del tessuto musicale, che non si lascia ridurre a un semplice decorso sonoro lineare o circolare, correlato a una percezione «prospettica»<sup>4</sup> relativamente fissa, com'era ad esempio quella legata all'esperienza della musica tonale. La musica contemporanea non abbandona del tutto questa modalità di fruizione ma lascia che essa coesista con un altro tipo di percezione del suono, puntuale, che si sviluppa momento per momento. Da questa coesistenza di percezione mediata e percezione immediata, ricordo e istantaneità del suono, emergono «le infinite possibilità della forma e dell'essere»<sup>5</sup>, l'una e l'altro da intendersi non come totalità concluse e predeterminate ma come processi da

---

2 Il saggio di ROLAND BARTHES, *Ascolto*, in *Enciclopedia*, vol. I, Einaudi, Torino 1977, pp. 982-91, contribuì a ispirare l'azione musicale *Un re in ascolto* (1984) frutto della collaborazione tra Berio e Italo Calvino. Nell'intervista a cura di R. Dalmonte Berio suggerisce: «Forse i pittori dovrebbero leggere quello stupendo saggio, *Ascolto*, che Roland Barthes ha scritto per l'Enciclopedia Einaudi. E, tanto per equilibrare le cose, i musicisti dovrebbero leggere *Teoria e forma della figurazione* di Paul Klee» (L. BERIO, *Intervista sulla musica*, a cura di R. Dalmonte, Laterza, Roma-Bari 1981, p. 27).

3 L. BERIO, *Aspetti di artigianato formale* (1956), in ID., *Scritti sulla musica*, cit., p. 238.

4 *Ibidem*, p. 251.

5 *Ibidem*, p. 252.

seguire e sviluppare.

In una successiva rielaborazione del medesimo saggio, *Formare la forma* (1998-99), Berio è ancora più esplicito; parlando questa volta di *Allelujah II* (1958), il compositore afferma: «A me interessava segnalare il ritorno dello stesso materiale e l'avvicinarsi delle sue trasformazioni senza però suggerire un'idea di ripresa, ma piuttosto di germinazione spontanea, alleluistica e priva di contrasti elementari»<sup>6</sup>. Di nuovo, la questione non è rifiutare *in toto* la ripetizione, che già strutturava la ripresa del tema o dei temi nelle forme classiche, ma proporre un nuovo uso che permetta di produrre l'esperienza di una forma in via di sviluppo, paragonabile – attraverso l'uso di un'immagine vegetale che incontreremo più volte – a un processo di germinazione spontanea.

Se nel saggio del 1956 (e nella sua rielaborazione successiva) il concetto è evocato ma non definito, in un intervento del 1960 Berio torna invece esplicitamente sul tema della forma offrendo importanti coordinate teoriche e filosofiche: «Una forma musicale è innanzitutto un'evidenza, una testimonianza – non uno stato d'animo da percepire, né uno schema da analizzare, e nemmeno un sistema comunicativo fisso attraverso il quale si scambiano suoni e significati allo stesso modo in cui si scambiano merci»<sup>7</sup>. Da questa breve definizione emergono almeno due aspetti degni d'attenzione: il carattere non comunicativo, e in particolare non linguistico, dell'espressività musicale, e il carattere di evidenza che contraddistingue la forma, intesa come qualcosa che si manifesta autonomamente rispetto alle intenzioni del compositore e dell'ascoltatore ma che al tempo stesso richiede l'intervento di entrambi per giungere a una pieno dispiegamento. Ancora una volta l'appello alla partecipazione dell'ascoltatore – che in questo scritto si specifica in direzione di una poetica dell'opera aperta<sup>8</sup> – va di pari passo con il rifiuto di un'idea di forma come progetto predeterminato da parte del compositore o come disegno finito<sup>9</sup>.

La non comunicatività della musica e l'invito alla partecipazione dell'ascoltatore si fondano entrambi in una concezione della forma come processo: nei casi in cui l'idea di linguaggio musicale tende a ridurre il suono a segnale (in cui, ad esempio, «la tromba significa guerra, l'oboe sta per un paesaggio tranquillo»<sup>10</sup>), l'ascoltatore si trova coinvolto in un gioco innocuo di decodifica in cui «trova una conferma all'armonia generale nella legittimità di un linguaggio comune, nella contemplazione dell'ordine linguistico. Ma non ascolta la forma. La “formazione della forma”, come avrebbe detto il pittore Paul

6 BERIO, *Formare la forma* (1998-99), in Id., *Scritti sulla musica*, cit., p. 463.

7 Id., *Forma* (1960), in Id., *Scritti sulla musica*, cit., p. 24.

8 Cfr. U. Eco, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano 1962; LUCIANO BERIO, *Un ricordo al futuro. Lezioni americane*, Torino, Einaudi 2006, pp. 65-77.

9 In un breve scritto del 1996 (*Disegnomusica*, in Id., *Scritti sulla musica*, cit., pp. 165-166) Berio si sofferma sul rapporto tra musica e disegno, rifiutando analogie troppo strette e al tempo stesso riconoscendo le ragioni profonde di un accostamento metaforico tra le due forme espressive: «La tendenza a gestire la pittura, l'architettura, la scultura e la musica in maniera concettualmente omogenea, cioè con le stesse parole, con gli stessi emblemi mentali, con le stesse proporzioni, con le stesse logiche formali e con gli stessi algoritmi, ha marcato l'evoluzione della nostra cultura. [...] Stacciamo dunque gli ormeggi dalla metafora del disegno musicale. Credo che un termine più appropriato per istituire una simmetria di pensiero fra pittura e musica sia quello di linea».

10 BERIO, *Forma*, cit., p. 25.

Klee, non viene mai presa in considerazione [...]»<sup>11</sup>.

La forma, da intendersi non come configurazione in sé compiuta ma nella sua coincidenza con il materiale<sup>12</sup>, si presenta nel pensiero di Berio come un processo dinamico non ‘già fatto’ ma sempre ‘da fare’. Per illustrare la propria concezione, il compositore fa riferimento a Paul Klee e alla sua idea di figurazione come formazione della forma. In *Teoria della forma e della figurazione*, raccolta di scritti da collocare nell’ambito delle riflessioni pedagogiche sviluppate durante l’insegnamento presso il Bauhaus a partire dal 1921, l’artista svizzero si sofferma sull’aspetto dinamico del processo formativo:

La teoria della figurazione (Gestaltung) si occupa delle vie che conducono alla figura (alla forma). Essa è la teoria della forma, ma con l’accento sulle vie che a questa conducono: la desinenza della parola stessa sta ad indicare quanto s’è detto or ora. L’espressione “teoria della forma”, come si dice dai più, trascura di porre l’accento sulle premesse e le vie che vi conducono. “Teoria della formazione” è espressione troppo inconsueta. Figurazione implica inoltre chiaramente l’idea di una certa mobilità, ed è quindi preferibile.

Rispetto a “forma” (Form), “figura” (Gestalt) esprime inoltre qualcosa di più vivo. Figura è più che altro una forma fondata su funzioni vitali: per così dire, una funzione derivante da funzioni. Tali funzioni sono di natura puramente spirituale; alla loro base sta il bisogno di espressione. [...] La forza creativa non si può definire: essa permane in ultima analisi misteriosa. Tuttavia non è un mistero quel che ci ha scosso dal profondo: questa forza ci pervade tutti, fin nelle più sottili fibre. Non possiamo esprimerne l’essenza, ma ci è dato, per quanto lontana sia, di risalire alla sua fonte<sup>13</sup>.

Si prenda ad esempio *Botanischer Garten* (1926), opera di Klee a partire dalla quale Berio sviluppa il saggio *Giardino botanico* (1957).

«Le linee parallele e le forme radianti (paragonabili alle regolarità metriche del Quartetto op. 28 [1937-38] di A. Webern)»<sup>14</sup> esemplificano quei processi di ‘formazione della forma’, condivisi da musica e pittura, che sollecitando in modi sempre diversi l’ascoltatore e l’osservatore consentono di mettere al riparo l’espressività artistica da ogni sorta di contenutismo. Più che veicolare un significato (emotivo, narrativo o addirittura politico<sup>15</sup>), le linee invitano l’osservatore a seguire uno dei molteplici percorsi percettivi possibili, assecondando i movimenti e le prospettive cogliendone il carattere dinamico e generativo.

L’obiettivo comune a Berio e Klee è quindi un concetto di forma non polarizzato sulla riuscita, sul compimento, ma che sia in grado di porre attenzione al processo colto nel

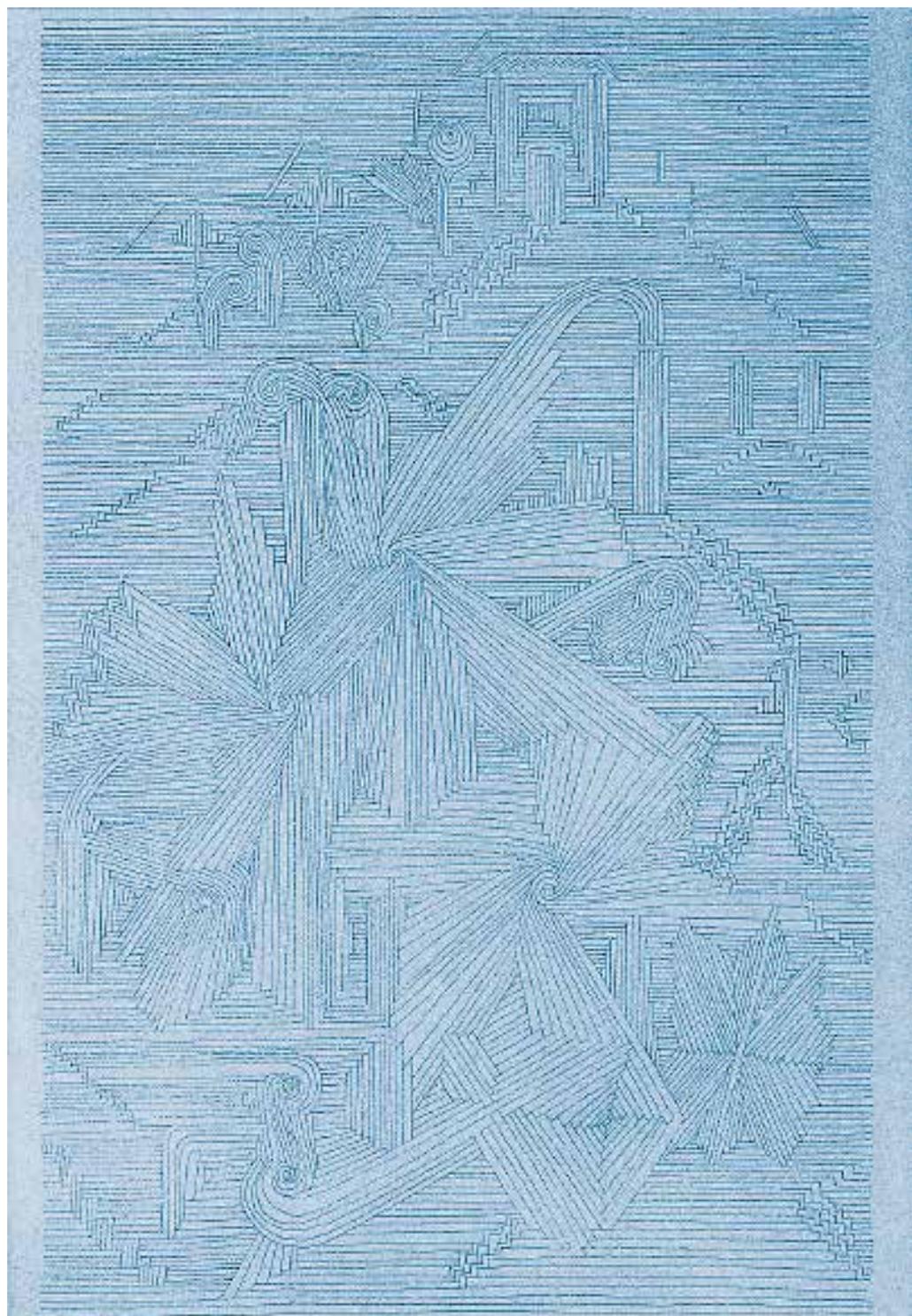
11 Ivi.

12 «In breve, il materiale prescelto e la forma divengono tutt’uno», *ibidem*, p. 26.

13 P. KLEE, *Concetti introduttivi alla teoria della figurazione*, in *Id.*, *Teoria della forma e della figurazione* (1956), trad. it. a cura di M. Spagnol e R. Sapper, Feltrinelli, Milano 1984, p. 17.

14 LUCIANO BERIO, *Giardino botanico* (1957), in *Id.*, *Scritti sulla musica*, cit., p. 363.

15 Nel saggio Berio si scaglia in particolare contro quella forma di contenutismo *engagé*, ben esemplificata secondo il compositore nel saggio di L. PESTOLAZZA, *I compositori milanesi del dopoguerra*, in «La Rassegna Musicale», XX, 1957, 1, pp. 27-40.



Paul Klee, *Botanischer Garten* (1926)

suo farsi. L'aspetto mobile e vitale enfatizzato da Klee consente inoltre di non accordare alcun privilegio al registro visivo, al disegno compiuto e posto come oggetto percettivo, cogliendo piuttosto nella formazione l'istanza espressiva di una forza misteriosa e al contempo intima e familiare che si estrinseca lungo l'intero processo.

Da questo riferimento a Klee si può cogliere una risposta al primo interrogativo, relativo alla musica come «intermediario fra l'occhio e l'orecchio»: così come per Klee la figurazione non riguarda unicamente l'ambito del visibile, avendo a che fare piuttosto con il processo formativo colto nel suo divenire, allo stesso modo per Berio il concetto di forma permette di porre in relazione visione e ascolto in virtù di un comune carattere processuale, che chiede di essere seguito attivamente e che reclama una considerazione delle linee di sviluppo del materiale che si va formando. Dal momento che fare musica implica in primo luogo «il desiderio di realizzare una forma» (e ascoltare musica significa seguirne lo sviluppo arrivando a percepire l'opera non in se stessa ma «in noi»<sup>16</sup>), è nella dimensione formativa che va cercato il termine medio tra vedere e ascoltare. Ma, per venire al secondo quesito che ci siamo posti, in che modo questa formazione sarebbe in grado di manifestare uno spazio misterioso o addirittura sacro?

### 3. Il modello organico

Il termine 'forma', come già si è detto, si presta a due diverse interpretazioni: da una parte esso sembra riferirsi a una configurazione compiuta e stabile, dall'altro – come suggerisce Berio sulla scorta di Klee – esso può indicare un processo generativo. «Buona – scrive Klee – è la forma come movimento, come fare: buona è la forma attiva, cattiva la forma come riposo, come fine. Cattiva è la forma che si subisce, la forma compiuta. Buona è la formazione, cattiva è la forma, perché la forma è fine, è morte. Formazione è movimento, è atto; formazione è vita»<sup>17</sup>. Le due accezioni del termine 'forma' sarebbero connesse a due polarità antitetiche (vita e morte, buono e cattivo). Senza entrare nel merito di questo rapporto tra opposti, che nel pensiero di Berio sembra essere ben più articolato e problematico<sup>18</sup>, è interessante notare come la forma/formazione sia pensata dai due autori nei termini di uno sviluppo biologico, come una sorta di processo organico e, in particolare, vegetale.

Il nome di Klee ricorre con una certa frequenza negli scritti di Berio. In un articolo pubblicato originariamente su «L'Europeo» nel 1992 in occasione di una mostra su Klee a Verona, il compositore nota le affinità tra le opere del pittore e la formazione musicale proprio a partire dal comune carattere di processo organico: «C'è un pensiero di Goethe che sembra rendere sinteticamente omaggio alla dimensione organica del pensiero musicale e, quindi, anche all'opera di Klee: “Lo stelo è già contenuto nella radice, la foglia

16 BERIO, *Aspetti di artigianato formale*, cit., p. 238.

17 P. KLEE, *Contributi alla teoria della forma*, in Id., *Teoria della forma e della figurazione*, cit., p. 169.

18 Cfr. LUCIANO BERIO, *Elogio della complementarietà* (2000), in Id., *Scritti sulla musica*, cit., pp. 475-481.

nello stelo e il fiore, a sua volta, nella foglia: variazioni su una stessa idea»<sup>19</sup>. La forma, in quanto formazione, si presenta come principio di sviluppo che dirige l'organismo alla piena maturazione. La configurazione finale rispecchia dunque una linea di sviluppo inscritta fin dal principio nel materiale, che si risulta pertanto 'animato' dalla forma, la cui «evidenza»<sup>20</sup> sta proprio in questa esistenza autonoma, al confine con l'espressione<sup>21</sup>.

A molti anni di distanza dai saggi presi in esame, nell'*Intervista sulla musica* (1981) a cura di Rossana Dalmonte, Berio ritorna sull'idea di uno sviluppo organico a partire dal concepire la forma musicale.

Qualche volta ho la curiosa sensazione che i processi musicali possano essere più intelligenti degli uomini che li producono e li ascoltano, questi processi; che le cellule di questi processi musicali, come i cromosomi di un codice genetico, possano essere più intelligenti degli organismi percettivi che dovrebbero dar loro un senso e ho l'impressione che la musica mimi uno dei più incredibili processi naturali: il passaggio dalla vita inanimata alla vita animata, dalle forme molecolari alle forme organiche, da una dimensione astratta e immobile a una dimensione vitale ed espressiva<sup>22</sup>.

La riflessione di Berio ha il merito di ricollegarsi a una lunga e prestigiosa tradizione che vede nella *mimesis* il principio ispiratore del processo musicale proponendone al contempo una reinterpretazione globale che finisce per trasformare in profondità quello che altrimenti rimarrebbe un luogo comune piuttosto abusato. La musica non imita tanto i sentimenti e le emozioni umane, non è cioè un «ritratto logico della vita senziente e responsiva»<sup>23</sup>, quanto piuttosto un processo che mette in scena il più generale passaggio dall'inorganico all'organico. In questa prospettiva la musica si costituisce come laboratorio del vivente, luogo di esperimento che consente di assistere alla trasformazione del molecolare in organico<sup>24</sup>, secondo linee di sviluppo insite nel materiale internamente

19 BERIO, *Paul Klee* (1992), in Id., *Scritti sulla musica*, cit., p. 332. Come nota Angela Ida De Benedictis nelle note di cura al testo di Berio, il riferimento a Goethe è probabilmente mediato attraverso la lettura di Webern, che cita il medesimo passo tratto dalla *Metamorfosi delle piante*. In ogni caso, è interessante notare la matrice goethiana della concezione di forma come sviluppo organico, elemento che consente peraltro di ricollegare l'idea di 'opera aperta', teorizzata da Umberto Eco a partire da alcune esperienze musicali contemporanee tra cui la *Sequenza I* (1958) di Berio, con la riflessione di Luigi Pareyson, maestro di Eco a Torino, che indica proprio Goethe come uno degli ispiratori della sua teoria della formatività; cfr. Angela CARONE, *La concezione formale di Luciano Berio negli anni Cinquanta*, in *Luciano Berio. Nuove prospettive – New Perspectives*, a cura di A. I. De Benedictis, Oslchki, Firenze 2012, pp. 107-132: 111-112.

20 BERIO, *Forma*, cit., p. 24.

21 BERIO, *Formare la forma*, cit., p. 468.

22 BERIO, *Intervista sulla musica*, cit., p. 12.

23 S. K. LANGER, *Filosofia in una nuova chiave* (1951), Armando Editore, Roma 1972, p. 286.

24 M. SCHERZINGER (*Luciano Berio's Coro: Nexus between African music and political multitude*, in *Luciano Berio. Nuove prospettive*, cit., pp. 399-430: 417), nel corso di una approfondita analisi di *Coro* (1976), traccia un confronto tra la distribuzione de-gerarchizzata del suono da parte di Berio e quello che «Gilles Deleuze and Félix Guattari would call *molecular*». Tuttavia il modello vegetale cui si ispira la concezione della forma non è 'rizomatico' ma piuttosto 'arborescente', e il passaggio che viene messo in scena non è un divenire-molecolare ma il processo di sviluppo dal molecolare all'organico.

animato dalla forma.

È in questo modo che la musica, in quanto processo di formazione, introduce gli attori coinvolti – compositore, esecutore o ascoltatore qui non ha importanza<sup>25</sup> – nello spazio altrimenti impercettibile del divenire vivente. Lo spazio misterioso, che contiene «un nucleo intangibile e, forse, sacro», evocato da Berio in rapporto all'aspirazione sinestetica di 'vedere la musica' trova una spiegazione a partire dalla concezione, tutt'altro che formalista, di una forma sempre in via di sviluppo, il cui punto d'approdo non è mai la compiutezza monolitica di un'opera ma l'inafferrabile e indefinibile riuscita di una vita.

---

25 Contro la distinzione tra produzione e fruizione musicale, cfr. BERIO, *Intervista sulla musica*, cit., p. 14.