

Berio ed Eco sull'(im)possibilità di una narratività musicale

Stefano Oliva

Centro di ricerca DISF, Pontificia Università della Santa Croce
oliva.fil@gmail.com

Abstract In Western culture, music has often aspired to be a fully narrative form. In the XX century, thanks to the overcoming of the tonal system, the traditional idea of musical narrativity falls into a crisis. An important example of the issue of narrativity in music is the compositional and theoretical work of Luciano Berio (1925-2003). In dialogue with Umberto Eco (1986), Berio discusses this theme starting from the narrativity of the opera, compared to his own 'musical actions'. In this context, the composer seems to exclude a properly musical narrativity and he rather ascribes the narrative element of the work to its dramaturgical (literary) component. For his part, Eco does not exclude the possibility of a musical narrativity and suggests that music could be a field of investigation for semiotic analysis. Starting from the debate between Eco and Berio, I will take the possibility of a musical narrativity as a test case for a comparison between two different visions of the relationship between music and language.

Keywords: Berio, Eco, Music, Language, Narrativity

Received 08/11/2021; accepted 01/12/2021.

0. Musica, linguaggio, narratività

L'interrogativo in merito al potere narrativo della musica ha una lunga storia e interseca la questione più ampia del confronto tra musica e linguaggio. L'idea platonica di musica come composizione di tre elementi – parola, melodia e ritmo (*Rep.* 398 d) –, così come l'affermazione aristotelica secondo cui i racconti oggetto dei diversi generi poetici sono resi attraverso ritmo, parola e musica (*Poet.* 47a 1-23), attestano una originaria commistione di musica e linguaggio, e in particolare un legame intrinseco tra musica e narrazione, che diviene uno dei principali assi intorno a cui si sviluppano la pratica e la teoria musicale occidentale. Se la relazione tra musica e parola è evidente nello sviluppo storico della musica vocale, il tema del potere narrativo della musica emerge con particolare forza proprio nel momento in cui la musica guadagna una propria autonomia dal testo verbale. La contrapposizione tra 'musica assoluta', cioè puramente strumentale (cfr. Dahlhaus 1978; Matassi 2007), e 'musica a programma', vale a dire sorretta da riferimenti letterari (come nel caso del poema sinfonico; cfr. Dahlhaus 1986: 90-99) attesta la vivacità dell'elaborazione pratica e teorica in merito alla possibilità di una narratività musicale. In virtù dei propri mezzi specifici o sorretta da un'ispirazione

letteraria, nell'Ottocento la musica aspira a presentarsi come una forma artistica pienamente narrativa.

Anche tra coloro che, come Eduard Hanslick, rifiutano l'idea che la musica sia veicolo di un contenuto extra-musicale, rimane l'ammissione secondo cui la musica «è un linguaggio che noi parliamo e comprendiamo, ma che non siamo in grado di tradurre» (Hanslick 1854: 65). L'idea di una linguisticità – per quanto *sui generis* – della musica entra in crisi nel Novecento, quando l'atonalità e la dodecafonia di Schönberg spezzano la *koine* tonale fino ad allora dominante. Rispetto a quanto affermava Hanslick, ora l'ascoltatore non è più sicuro di comprendere ciò che ascolta perché l'orizzonte d'attesa che egli porta con sé viene sistematicamente violato: la mancanza di punti di riferimento, nel sistema tonale rappresentati dalle funzioni armoniche associate ai diversi accordi, determina una crisi del linguaggio musicale e una serie di tentativi di rifondazione che però non sembrano uscire dalla discrezionalità delle differenti poetiche. Tra gli anni '20 e gli anni '40 del Novecento, la «lingua franca» del sistema tonale, compresa dal pubblico colto di ogni paese europeo, lascia spazio alla «torre di Babele» di una molteplicità di linguaggi musicali (cfr. Griffiths 2014: cap. 1). La crisi del linguaggio musicale porta con sé anche una crisi dell'idea di musica come narrazione, che si regge sulla possibilità di riconoscere nello sviluppo musicale lo svolgimento di una trama (sul teatro musicale nel XX secolo, cfr. Albèra 2001).

La modernità musicale, coincidente con una aspirazione alla conquista progressiva di una 'verità' in musica (Adorno 1949), si avvita in una serie di contraddizioni – ben note quelle ravvisate da Nicolas Ruwet (1959) nel linguaggio seriale – che determinano in molti casi una situazione di incomunicabilità tra compositore e ascoltatore. A questa crisi risponderanno nella seconda metà del Novecento le correnti post-moderniste, che prenderanno in carico gli esiti della crisi del linguaggio tonale e dei successivi tentativi di rifondazione di un linguaggio musicale totalmente nuovo. Così Jean-Jacques Nattiez descrive il passaggio dalla modernità alla post-modernità musicale:

Nel corso degli ultimi due decenni del xx secolo, il panorama musicale è totalmente cambiato dal punto di vista sonoro, estetico, ideologico ed economico. La musica del xx secolo ha rappresentato uno sconvolgimento profondo, non solo in ragione dei cambiamenti stilistici che ha conosciuto da Debussy a Boulez (simbolicamente) rispetto alla tonalità classica, ma anche perché «la lunga marcia» della modernità musicale non ha portato alla stabilità di un nuovo linguaggio universale (Nattiez 2001: XXIII).

È nel contesto di questa crisi del linguaggio tonale – e del tentativo di rifondazione linguistica delle avanguardie – che si forma Luciano Berio (1925-2003), compositore e teorico che inaugura una nuova stagione grazie alle sperimentazioni elettroniche condotte nello Studio di Fonologia della RAI di Milano, fondato insieme a Bruno Maderna nel 1954. Sono questi «gli anni dello Studio» cui fa riferimento Umberto Eco (2012), che proprio negli uffici di Corso Sempione conosce Berio e inizia con lui una frequentazione di grande importanza sul piano personale e teorico (cfr. Oliva 2021a). «Quando nel 1957-58 lavoravo insieme a Eco su Joyce, sono stato io a fargli leggere per la prima volta de Saussure! Mentre lui mi aveva fatto scoprire Joyce...», ricorda Berio (1983: 150), a testimonianza della reciproca influenza tra i due amici.

1. Eco e Berio: il caso dell'opera

Il tema della narratività musicale, o meglio la discussione in merito alla possibilità di tale narratività, emerge con chiarezza in un'intervista di Eco a Berio, pubblicato prima nel

volume *Komponisten des 20. Jahrhunderts in der Paul Sacher Stiftung* (1986) e poi con il titolo *Abbicci o doremi: colloquio tra Umberto Eco e Luciano Berio* sul settimanale *L'Espresso* (1986; ora in Berio 2017). Il colloquio tra Eco e Berio prende le mosse da una riflessione su uno tra i generi musicali più evidentemente connessi all'interrogativo sul rapporto tra musica e parola, ovvero l'opera lirica. La tradizione del melodramma italiano costituisce evidentemente un'eredità storica non trascurabile ed Eco imposta il suo primo intervento proprio a partire dall'accostamento tra la musica vocale composta da Berio e i caratteri distintivi dell'opera. Fin dalle prime battute, è il ricorso alla voce che fa da *trait d'union*, sebbene l'opera ponga in primo piano la questione della narratività in musica, i cui modelli possono per certi versi apparire datati nel contesto della musica del Novecento ma costituiscono altresì un punto di riferimento – fosse anche negativo – per ogni tentativo contemporaneo di raccontare una storia in musica. Eco prova dunque a offrire una definizione:

So bene che non è facile definire che cosa sia un'opera. Permettimi di attenermi alla nozione “commerciale” di questo genere, e cioè una azione raccontata con parole e con musica, che si svolge su un palcoscenico, con cantanti in costume, con un'orchestra, una scenografia e che viene annunciata da un manifesto con un titolo o una grafica che in qualche modo alludono alla tradizione dell'opera lirica (Berio, Eco 1986: 171).

La definizione di Eco pare volontariamente estrinseca, nel senso che si concentra su alcuni indizi di appartenenza al genere 'opera lirica' che non vanno all'essenza del fenomeno musicale ma si pongono sul terreno delle convenzioni che storicamente si sono costituite e che a loro volta hanno influito sul formarsi di una tradizione operistica. Ma al netto delle condizioni 'esteriori' (contesto, pubblico, luogo d'esecuzione, apparato scenico), ciò che sembra definire in primo luogo l'opera è la sua narratività, il suo appartenere a un genere narrativo, ovvero l'elemento che nel teatro di Berio risulta più difficilmente riconoscibile, tanto che Eco avanza l'ipotesi: «Mi sembra che anche nell'opera ti interessi la voce, non la storia» (*Ibidem*)

La risposta di Berio alle sollecitazioni provenienti da Eco mirano in primo luogo a modificare il quadro teorico appena tracciato, entro cui il lavoro del compositore fatica a inserirsi completamente. Nonostante il musicista rifugga dalla ricerca di generalità e sistematicità che necessariamente contraddistingue il lavoro filosofico, Berio ammette di avere talvolta la necessità di compiere un passo al di là delle singole esperienze musicali particolari: è così che nascono quelli che il compositore riconosce come «commenti, sintesi concrete: cioè o come forme di teatro musicale o, come insisti a chiamarle tu, opere» (Berio, Eco 1986: 172), come *Passaggio* (1962), *Opera* (1970), *La vera storia* (1980) e *Un re in ascolto* (1983). D'altro canto, Berio distingue nettamente la propria produzione rispetto alla tradizione operistica, mettendo in luce le differenze che caratterizzano le «azioni musicali» da lui composte:

Io non credo alla fabbricazione, oggi, di opere liriche, di storie da raccontare cantando. Io non ne ho mai scritte né mi risulta che negli ultimi trent'anni, nell'ambito di quella definizione (ch'è poi anche un modo di dire) sia stato concepito nulla di sensato. Ma non è certamente un problema di definizioni e di modi di dire. Fra un'azione musicale e un'opera lirica ci sono delle differenze sostanziali. L'opera lirica è sorretta da un tipo di narratività “aristotelica” che tende a essere prioritaria sullo sviluppo musicale. In un'azione musicale è invece il processo musicale che tiene il timone della “storia” (Berio, Eco 1986: 172-173)

Laddove l'opera rispetta ancora i canoni fissati da Aristotele nella *Poetica* e assegna un primato allo svolgimento della storia, nell'azione musicale – categoria nella quale Berio fa rientrare il proprio teatro – la narrativa è prodotta e guidata dal processo musicale, che dunque assume il ruolo principale nell'ambito della composizione. Il fatto che l'opera lirica e l'azione musicale condividano l'impiego della voce e l'utilizzo di uno spazio comune, ovvero il teatro d'opera 'all'italiana', genera nell'ascoltatore una serie di aspettative in merito al modello di narrativa adottato nei due diversi generi che però solo esteriormente, a motivo di quello che Berio pare considerare un riflesso condizionato del pubblico, possono essere equiparati e ridotti l'uno all'altro.

Il rapporto tra musica e parola può dunque essere diverso dalla semplice illustrazione o narrazione di fatti: a tal proposito Berio avanza una tesi, che riprenderà in più occasioni, circa la possibilità che la musica riesca ad analizzare un testo verbale mettendone in risalto alcuni aspetti, enfatizzando particolari elementi e 'setacciando' quanto al livello linguistico ha una pregnanza musicale. È questo precisamente il rapporto musica-parola che si configura nell'azione musicale, distinta dall'opera lirica. Eco riprende questa concezione della musica come strumento di analisi della parola chiedendo a Berio del suo rapporto con Calvino e Sanguineti, autori dei testi da lui adottati per le sue azioni musicali, e Berio risponde mettendo in risalto come il suo teatro presenti una serie di livelli di lettura, differenti per complessità e solo in misura limitata riconducibili al genere operistico.

Il dialogo prosegue toccando diversi temi e concentrandosi in particolar modo sull'influenza esercitata sul teatro di Berio da Brecht, che pure secondo il compositore aveva un atteggiamento ambivalente nei confronti dell'opera, dettato in parte da motivi ideologici. Infine Eco pone un'ultima domanda, ancora una volta partendo dall'esperienza concreta della collaborazione tra Berio e Sanguineti ma attestandosi su un piano generale, relativo al rapporto musica-testo. Ed è a questo proposito che Berio esplicita con maggior chiarezza la sua posizione, la cui rilevanza teorica eccede il piano della poetica o dello stile del singolo compositore.

2. Berio: la musica non è un linguaggio

Il dialogo sul rapporto tra azione musicale e opera lirica conduce i due interlocutori a una riflessione di ampio respiro sul rapporto tra musica e parola e, di qui, alla possibilità di un confronto tra espressività musicale e linguaggio. La conclusione cui giunge Berio è una decisa distinzione tra le due forme, linguistica e musicale:

I rapporti fra testo e musica non sono mai riducibili a fatti locali ma, piuttosto, a una gerarchia di rapporti ove dettagli lessicali e fonetici possono essere musicalmente irrilevanti o, di converso, possono assumere valore tematico e generativo. Pensa a *Thema (Omaggio a Joyce)*. L'importante è non affidarsi a parallelismi elementari fra parole e musica, come nella quasi totalità delle "opere liriche" di oggi che, ascoltate una volta, non hanno più nulla da dire. Altrettanto importante, mi sembra, è di non cercare parallelismi formalistici fra esperienza musicale e linguaggio: le loro differenze sintattiche sono irriducibili. In musica puoi dire che 'l'uomo morde il cane' e che 'il bambino spaventa la notte', e non succede proprio nulla... (Berio, Eco 1986: 180).

La distinzione tra musica e linguaggio viene ravvisata da Berio proprio nell'ambito che tradizionalmente viene indicato come il terreno comune tra le due forme espressive, ovvero l'ordinamento sintattico. Tanto sul piano linguistico quanto sul piano musicale esistono concatenazioni corrette o errate e i rapporti tra gli elementi di composizione, ognuno dotato di una specifica funzione, risultano retti da regole specifiche. Ora, è

proprio sul piano della sintassi, spesso riconosciuta come caratteristica della musica, che Berio imposta la distinzione rispetto al linguaggio: la violazione di norme sintattiche in ambito musicale non soltanto è possibile ma costituisce uno degli elementi di potenziale sviluppo del ‘discorso’ musicale. «Hai detto che le differenze sintattiche tra esperienza musicale e linguaggio sono irriducibili – nota Eco – [...] e questa è l’affermazione più forte di questo nostro colloquio, e disegna meglio di ogni altra la tua poetica» (Berio, Eco 1986: 180).

La riflessione sul rapporto tra musica e linguaggio compare molto presto negli scritti teorici di Berio e in più di un’occasione egli afferma che «la musica non è un linguaggio» (Berio 1976: 116). Il confronto con alcune tra le principali voci della linguistica e della filosofia del linguaggio, da Saussure a Chomsky, da Jakobson a Wittgenstein, mette in luce come in musica non si possa individuare una distinzione tra significante e significato, così come tra un livello superficiale e una struttura grammaticale profonda. Piuttosto, pur non essendo una forma di linguaggio, Berio afferma che la musica può essere considerata come «un linguaggio di linguaggi» (Berio 2006: 48), alludendo con questa espressione alla natura sintetica della musica e alla sua capacità di assorbire al proprio interno diversi codici (cfr. Oliva 2021b).

Nel dialogo con Eco la posizione di Berio si specifica in rapporto al tema della narratività musicale: dal momento che la musica non è un linguaggio – non condividendo con esso neanche il requisito minimo di uno stringente ordinamento sintattico – in essa è da escludersi la possibilità di una genuina narratività che non si appoggi all’elemento drammaturgico, e dunque letterario, fornito da un testo, rispetto al quale la musica entra in risonanza ed è in grado di offrire una specifica forma di commento e di analisi (musicale). La narratività appare dunque come aspetto particolare di una più vasta linguisticità alla quale la musica, secondo Berio, non accede: dal momento che la musica non è un linguaggio, essa non potrà raccontare storie ma piuttosto dirigerà con i propri mezzi la comprensione del testo (ed eventualmente della storia) a cui è associata.

3. Eco: linguaggio e narrazione

In risposta all’affermazione di Berio, secondo cui «in musica puoi dire che ‘l’uomo morde il cane’ e che ‘il bambino spaventa la notte’, e non succede proprio nulla...» (Berio, Eco 1986: 180), quasi a conclusione del dialogo Eco ribatte per un’ultima volta all’amico compositore:

Eppure io credo che la notte si inquieti, ansimi scarmigliata, spesso illune, udendo vagiti di quei viventi che si avviano alla morte. Per questo, con lei, si lamentano i gatti sui tetti. La notte si inquieta perché tra vagiti e miagolii ascolta qualcosa di diverso dai discorsi semanticamente coerenti che ossessionano il giorno. Ascolta qualcosa che ha un senso, ma non quello delle parole (*Ibidem*)

Con questo ‘colpo di teatro’ finale Eco quasi ribalta la posizione del suo interlocutore. Berio osserva come la sintassi musicale e la sintassi linguistica vadano tenute distinte dal momento che nei due ambiti lo spettro delle possibilità e delle combinazioni ammissibili e corrette varia in maniera incomparabile. Dal punto di vista linguistico, infatti, alcune possibilità sono da escludersi con maggiore decisione rispetto a quanto avvenga in musica. Dal punto di vista di Eco però questa presunta restrittività linguistica si riferisce solamente ad alcuni usi specifici del linguaggio e di certo non è rintracciabile in altri, come quello poetico o letterario, che appunto ammette connessioni inusuali tra sintagmi già adoperati nel discorso quotidiano. Filosofo del linguaggio e narratore di grande

successo, Eco risponde a Berio deviando dal registro teorico a quello letterario, *mostrando* – senza bisogno di spiegare ulteriormente – come il linguaggio e la sua sintassi non si possano ridurre alla ristretta casistica di combinazioni ammesse tenendo a mente soltanto un linguaggio ‘neutro’, da manuale di grammatica. L’uso poetico del linguaggio non rappresenta un caso raro o marginale ma costituisce, secondo il modello di Jakobson, una delle principali funzioni della comunicazione; pertanto Eco riesce a mettere in evidenza come la distinzione tra musica e linguaggio proposta da Berio si basi su una concezione che non tiene conto della molteplicità di usi del linguaggio stesso.

Uno dei punti rilevanti di questa argomentazione giocata sul registro del *mostrare*, piuttosto che su quello del *dire*, sta nel fatto che Eco pare suggerire di disarticolare l’unità tra linguaggio e narratività implicita nelle affermazioni di Berio. Come abbiamo visto precedentemente, il compositore pare riportare la narratività al tema più generale della linguisticità, dalla quale la musica è a suo parere esclusa (nel senso che la musica non si configura come un linguaggio *sui generis*, non che essa sia irrelata alla facoltà di linguaggio). Di contro, Eco suggerisce una distinzione tra usi possibili del linguaggio e mette in luce come l’uso poetico e i suoi effetti narrativi (proprio dal tema della narratività aveva preso avvio il dialogo) possano senza problemi violare le norme sintattiche che abitualmente presiedono alla formazione di enunciati corretti in altri tipi di discorso. Nelle affermazioni di Berio pare operare un rifiuto della narratività musicale dovuto all’associazione tra narrazione e linguaggio mentre nelle parole di Eco si rintraccia una tensione tra narrazione e linguaggio referenziale, ovvero tra diversi usi del linguaggio che non sottostanno esattamente alle stesse regole (o non in modo ugualmente stringente).

Ciò non deve stupire, considerando la definizione echiana di semiotica come «teoria della menzogna»: capacità essenziale del linguaggio non è infatti dire come le cose stanno, ma dire come non stanno; non rispecchiare il mondo ma creare mondi (illuminando aspetti diversi del mondo). Claudio Paolucci (2017, cap. 10) ha messo in luce come in Eco vi sia una tensione tra teoria e narrazione, tensione incarnata dalla doppia produzione, filosofica e letteraria, dell’autore. Secondo la ricostruzione offerta da Paolucci, teoria e narrazione non vanno tenute separate ma semplicemente costituiscono due ambiti differenti in cui le carenze dell’una vengono colmate dalle risorse dell’altra.

La narrazione per Eco può infatti *mostrare* ciò che la teoria non arriva a *dire* rispondendo indirettamente agli interrogativi che essa pone. All’interno della teoria, ordine semiotico e ordine ontologico non coincidono e il primo deve costantemente riformularsi e rimodularsi rispetto al secondo; nell’ambito della narrazione, la creazione di un mondo garantisce invece quella corrispondenza tra *ordo idearum* e *ordo rerum* che nel mondo è esclusa.

Eco condensa la sua concezione del rapporto tra teoria e narrazione nel risvolto di copertina del *Nome della rosa* (1980): «Su ciò su cui non si può teorizzare, si deve narrare». La parafrasi della proposizione 7 del *Tractatus* di Wittgenstein pone l’accento sulla questione dei limiti della teoria e delle risorse della narrazione. Come nota Anna Maria Lorusso, «se ‘i romanzi sono parte del pensiero filosofico’ di Eco [...] è perché ne esprimono i limiti [...]. Ne mettono in scena i nodi, non li sciolgono» (Lorusso 2021, XX-XXI). Il rapporto tra narrazione e teoria va dunque considerato sotto l’aspetto del limite, come peraltro suggerito già dallo stesso Eco:

Un testo detto creativo mette in scena un nodo, invece di scioglierlo. L’impegno del testo scientifico è sciogliere il nodo. L’impegno del testo creativo, invece, è decidere di dichiarare questo nodo, perché il dichiararlo e il metterlo in scena è un modo di pensare che si debbano pensare anche i nodi e le oscillazioni e non solo le soluzioni definite (Eco 2001: 632)

4. Narrare e cantare: verso una possibile conciliazione

La divaricazione tra la posizione di Eco e quella di Berio in merito alla questione della narratività musicale, come abbiamo visto, fa perno su una diversa considerazione del linguaggio. Ma le due concezioni possono essere riaccostate a partire proprio dalla questione dei limiti del linguaggio, evocata da Eco attraverso il riferimento a Wittgenstein.

A conclusione delle sue 'lezioni americane', raccolte nel volume *Un ricordo al futuro* (2006), Berio cita a sua volta la proposizione wittgensteiniana, questa volta in merito al rapporto tra musica e linguaggio:

“Le prove stancano la verità”, ha detto George Braque e, in tutt'altro contesto, Wittgenstein ha affermato che “quello di cui non si può parlare è meglio tacerlo”. Vorrei suggerire una parafrasi che sembra adatta al nostro caso: la verità di cui non si riesce a parlare bisogna cantarla, bisogna dirla in musica (Berio 2006: 110).

Il comune riferimento a Wittgenstein (autore peraltro richiamato in più di un'occasione da Berio: cfr. Cimatti, Oliva 2021) permette di porre nuovamente, e su basi differenti, le rispettive posizioni di Eco e Berio in merito al rapporto tra musica e narratività. Infatti ciò che nella parafrasi echiana si oppone alla teoria è la narrazione mentre ciò che per Berio risulta alternativo al parlare è il cantare. In una sorta di proporzione tra i termini utilizzati dai due autori,

teorizzare : parlare = narrare : cantare

Teorizzare e parlare si oppongono rispettivamente al narrare e al cantare, che questa volta compaiono sullo stesso fronte, in opposizione all'ambito semiotico-linguistico. Tanto per Eco quanto per Berio dunque vi è un ambito di 'verità' sottratto ai limiti di un uso linguistico che, a seconda dei punti di vista dei due autori, mira a sciogliere i nodi teorici (come fa il testo scientifico) o a sciogliere la complessità della musica in un'analisi puramente verbale (come certa analisi musicale contro cui si pronuncia Berio).

Narrare e cantare svolgono nelle riflessioni di Eco e Berio un ruolo simile ed è per questo motivo che il filosofo, nel dialogo preso in esame, sollecita ripetutamente il compositore sul tema di una possibile narratività musicale. Il rifiuto opposto da Berio va dunque considerato nell'ottica di una costante esigenza di non costringere il processo formativo tipico della musica entro i limiti di una corrispondenza tra suono e senso o di una teoria astratta e prescrittiva della correttezza sintattica; esigenza condivisa da Eco, che però nella parafrasi wittgensteiniana riserva proprio alla narrazione il posto assegnato da Berio al canto.

Bibliografia

Adorno, Theodor W. (1949), *Filosofia della musica moderna*, Einaudi, Torino 1959.

Albèra, Philippe (2001), *Il teatro musicale*, in *Enciclopedia della musica*, a cura di J.-J. Nattiez, vol. III, *Le avanguardie musicali del Novecento*, Einaudi, Torino, pp. 223-282.

- Aristotele, *Poetica*, trad. it. di D. Lanza, BUR Rizzoli, Milano 1987.
- Berio, Luciano (2017), *Interviste e colloqui*, a cura di V.C. Ottomano, Einaudi, Torino.
- Berio, Luciano (2013), *Scritti sulla musica*, a cura di A.I. De Benedictis, Einaudi, Torino.
- Berio, Luciano (2006), *Un ricordo al futuro*, Einaudi, Torino.
- Berio, Luciano (1983), *Intervista con Luciano Berio di Philippe Albèra e Jacques Demierre*, in Berio (2017): 149-159.
- Berio, Luciano (1976), *Luciano Berio sulla nuova musica. Intervista di David Roth*, in Berio (2017), pp. 115-122.
- Berio, Luciano, Eco, Umberto (1986), *Eco in ascolto*, in Berio (2017), pp. 171-182.
- Cimatti, Felice, Oliva, Stefano (2021), «Is Music a Metalanguage? Some Remarks on Wittgenstein and Berio», in *Intersezioni*, 1, pp. 85-102.
- Dahlhaus, Carl (1978), *Die Idee der absoluten Musik*, Bärenreiter, Kassel.
- Dahlhaus, Carl (1986), *L'estetica della musica*, Astrolabio, Roma 2009.
- De Benedictis, Angela Ida (a cura di) (2012), *Luciano Berio: nuove prospettive*, atti del Convegno, Siena, Accademia Chigiana, 28-31 ottobre 2008, Olschki, Firenze.
- Eco, Umberto (2012), *Gli anni dello Studio*, in De Benedictis (2012): 3-16.
- Eco, Umberto (2001), *Nel nome del senso*, Bompiani, Milano.
- Eco, Umberto (1980), *Il nome della rosa*, Bompiani, Milano 1983.
- Griffiths, Paul (2014), *La musica del Novecento*, Einaudi, Torino.
- Hanslick, Eduard (1854), *Il Bello musicale*, Aesthetica, Palermo 2001.
- Lorusso, Anna Maria (2021), *La filosofia per Umberto Eco*, introduzione all'edizione italiana, in S.G. Beardsworth, R.E. Auxier (eds), *La filosofia di Umberto Eco*, La Nave di Teseo, Milano 2021, pp. IX-XXVII.
- Matassi, Elio (2007), *L'idea di musica assoluta*, Il ramo, Rapallo.
- Nattiez, Jean-Jacques (2001), *Come raccontare il XX secolo?*, in *Enciclopedia della musica*, a cura di J.-J. Nattiez, vol. III, *Le avanguardie musicali del Novecento*, Einaudi, Torino, pp. XV-XLII.
- Oliva, Stefano (2021a) «Eco and Berio between Music and Open Work», in *Rivista di estetica*, n.s., n. 76 (1/2021), LXI, pp. 146-160.
- Oliva, Stefano (2021b), «Luciano Berio and the problem of musical language», in *RIFL – Rivista italiana di filosofia del linguaggio*, 14, 1, pp. 24-32.

Paolucci, Claudio (2017), *Umberto Eco. Tra Ordine e Avventura*, Feltrinelli, Milano.

Platone, *Repubblica*, trad. it. di M. Vegetti, BUR Rizzoli, Milano 2020.

Ruwet, Nicolas (1959), «Contradictions du langage sériel», in *Revue belge de Musicologie*, vol. 13, n. 1/4, pp. 83-97.