

[Titolo](#) | Note sul teatro di Luciano Berio. Tra riflessione e gioco

[Autore](#) | Fiamma Nicolodi

[Pubblicato](#) | Rosa Meccia, *a cura di*, «Il teatro come pensiero teatrale», Edizioni scientifiche italiane, 1990, pag. 183.

[Diritti](#) | © Tutti i diritti riservati.

[Numero pagine](#) | pag 1 di 6

[Archivio](#) |

[Lingua](#) | ITA

[DOI](#) |

Note sul teatro di Luciano Berio. Tra riflessione e gioco.

di Fiamma Nicolodi

Per un musicista come Luciano Berio, per il quale il teatro è un'entità più articolata e complessa del «genere» abitualmente accolto sulle assi del palcoscenico, alludere a un pensiero «teatrale» senza dar nello stesso tempo conto del suo pensiero «musicale», del modo in cui egli organizza l'intera materia sonora, la distribuisce, ritaglia, diluisce, condensa, sembra impresa parzialmente vana.

Chi vieta per esempio di considerare *Sequenza III* per voce sola (1966), pagina fra le più note dell'artista, caratterizzata da una densa gestualità, da un'«azione» latente e da una fisicità fonica di assoluta eloquenza (per il cantante che interpreta e per il pubblico che ascolta), come un teatro vocale senza scena? Lo stesso dicasi per *Circles* (1960), dove il carattere circolare della forma è illustrato dai movimenti dell'interprete (cantante-strumentista-attrice), così rivendicando alla musica uno degli aspetti più intrinseci, anche se meno coltivati: la possibilità di manifestarsi in forme visibili oltre che udibili. E perché scorporare determinate soluzioni linguistico-formali dai lavori espressamente destinati al teatro, senza documentarne la ricorrenza nelle composizioni strumentali (sinfoniche o cameristiche)?

In maniera ovviamente sommaria, come si addice a un convegno in cui l'intervento sulla musica resta un'isolata eccentricità, non si dovrebbero allora trascurare altri aspetti del linguaggio e del pensiero musicale beriano nella loro accezione più vasta che, spingendo oltre lo sguardo, potrebbero essere intesi come la traduzione sul pentagramma del suo modo di porsi di fronte al reale (e forse anche di pensare se stesso).

Pierre Boulez, non essendosi dedicato al teatro altro che in veste di interprete e non avendo dunque toccato con mano la specificità dei problemi compositivi ad esso connessi, poteva dichiarare alcuni anni fa una sorta di omologazione ideale fra «musica per la scena e pura musica da concerto»¹. Non così Berio che, pur mantenendo ferma l'interscambiabilità di lessici e stile mi fra i due generi, si è trovato a seconda delle occasioni culturali della storia ora a esorcizzare (negandole), ora ad accogliere determinate convenzioni operistiche, badando però sempre a fare del teatro un momento di autoriflessione, dove i materiali vengono scomposti, frantumati, ricomposti muovendo da premesse di ordine speculativo, di un'idea vincolante di forma. Durante gli anni duri della contestazione, quando era costume aggredire il pubblico per sollecitarne una più attiva partecipazione (ma di fatto per corroderne le certezze, polemizzando contro l'assetto sociale di cui era espressione: borghese e filisteo, come si diceva), il ribaltamento di funzioni strutturali, l'inversione di valori e nessi logici nel pianeta-opera si rivestiva di un significato inequivocabilmente provocatorio.

«Quando si lavorava a *Passaggio* - ricorderà Edoardo Sanguineti nel 1978 -, l'idea di Berio era di fare un'anti-opera. Entrare per lui nel "grande tempio della musica", come definiva La Scala, implicava un sentimento molto forte di trasgressione. Egli vi andava per sbeffeggiare il teatro. E voleva un'anti-opera per ottenere delle reazioni negative. Lavorava contro il pubblico»²

Eppure anche in *Passaggio* (1961-62) denominato «messa in scena» con il sottaciuto proposito di eludere logore etichette del passato Berio insegue un pensiero coerente, sperimentando soluzioni nuove e avventurose al limite dell'arbitrio (perché sostituente alla narrativa teleologicamente intenzionata propria dell'opera tradizionale la staticità dell'ideologia), nel luogo scenico aduso d'altro canto a tutti gli arbitri.

Il coacervo di riferimenti testuali, la fitta agglomerazione di parole e frasi destinate a una recitazione in più lingue, l'utilizzazione di un doppio coro (A collocato in orchestra, B confuso tra il pubblico e interferente con l'azione), il gioco ramificato dei piani e delle stazioni in cui si svolge questa «passione profana» dominata dalla figura centrale di una donna (Lei), vittima dell'ipocrisia, del cinismo e della violenza della società, tutto questo è sottoposto al filtro di un'idea musicale che tende a razionalizzare il caos preventivamente programmato ad assegnare una parvenza di ordine alla babele informe che sostanzia questa tragica e moderna via crucis.

L'idea di Berio è duplice: da un lato egli adotta i principi basilari della dialettica musicale (dal livello massimo di densità e complessità testuale a quello minimo, dal tutto al solo, dal rumore al suono, dal parlato al canto e così via) dall'altro elegge un elemento strutturale - la «ripresa varia che tanta importanza rivestirà nella sua opera, non solo teatrale - a tratto distintivo di cementazione logica dell'illogico filo rosso di mutevole riconoscibilità nel labirinto dell'assurdo. «Veri e propri "ritornelli" - preciserà a tal proposito l'artista, già in pieno distacco da Vienna, da quanto è dato vedere - che, affidati indipendentemente ai solisti e (...) al soprano, si troveranno continuamente sfasati e non verranno mai percepiti come ripetizioni elementari ma, piuttosto, come colorazioni continuamente cangianti di uno Stesso materiale»³.

Che la commistione di stili, livelli (alto-basso, colto-popolare), strumenti, vocaboli storicamente e geograficamente distanziati costituisca un fatto caratteristico dell'utopia musicale beriana, assimilato a seconda dei casi ad esigenze biologiche primarie (i suoi appetiti definiti a buon diritto «onnivori»), oppure a processi osmotici con altre discipline (la trasposizione in

¹ *Sprengt die Opernhaus in die Luft*, intervista pubblicata nel settimanale di Amburgo «Der Spiegel», n. 40, 1967.

² Intervista di Ivanka Stoianova a Edoardo Sanguineti del 3 luglio 1978, in I. STOIANOVA, *Luciano Berio Chemin en musique*, «La Revue musicale», nn. 375-376-377, 1985 pp. 250.251.

³ L. BERIO, Nota a *Passaggio*, nel libretto, Vienna, Universal Ed. 1963.

Titolo | Note sul teatro di Luciano Berio. Tra riflessione e gioco

Autore | Fiamma Nicolodi

Pubblicato | Rosa Meccia, *a cura di*, «Il teatro come pensiero teatrale», Edizioni scientifiche italiane, 1990, pag. 183.

Diritti | © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine | pag 2 di 6

Archivio |

Lingua | ITA

DOI |

enunciato musicale dell'universo linguistico di Joyce, autore con cui Berio si è spesso confrontato, vincendo su questo terreno le sue più audaci scommesse), tutto ciò è ampiamente noto.

Il musicista stesso ha provveduto a offrire chiavi esplicative su questo punto, ora argomentando in favore dell'«opera aperta», causa ed effetto concomitante della pluralità, nonché momento significativo di scelte autonome per l'autore ed il pubblico, ora dichiarando i propri debiti verso la lezione «epica» brechtiana, da cui restò in particolare attratto dopo una memorabile rappresentazione dell'*Opera da tre soldi* (Milano, nel 1954, regia di Giorgio Strehler e direzione orchestrale di Bruno Maderna, alla presenza dell'autore).

«Ho molta fiducia - si apprende - nella coesistenza di significati simultanei nella musica e soprattutto nella musica che si avvale di testo e azione. Non penso che ci sia un solo significato da privilegiare». E ancora: «Accumulare cose diverse è un modo per mantenere una certa distanza, trattandole in maniera emblematica, un po' simbolica, un po' lontana»⁴.

Che questa predilezione per il molteplice, per il continuo intersecarsi di piani prospettici sia qualcosa di molto profondo del pensiero di Berio (non solo teatrale, come illustra in modo esemplare il terzo movimento di *Sinfonia*, 1968, dove l'orchestra assomma frammenti da un'infinità di compositori del passato e del presente, sopra le proliferanti cellule tematiche dello Scherzo della *Seconda* di Mahler, mentre otto solisti intonano brani da *The Unnamable* di Beckett) è confermata dalla sua persistenza in tutti i lavori per le scene nell'arco di oltre un ventennio: *Passaggio*, *Opera* (1969-70; 1977), *La vera storia* (1977-78), fino al recente *Un re in ascolto* (1979-83).

Non si tratta beninteso di limitarsi alla costruzione di alcune scene unendo alla rinfusa ingredienti eterogenei, oggetti irrelati, come avviene con buona dose di gratuità in tante «azioni» post-dada e pop.

No, in Berio, che pure non ignora le tentazioni del guazzabuglio e il piacere del paradosso, il procedimento si fa più radicale sino a investire l'intera composizione: messa a nudo e analizzata nel suo divenire proprio in virtù dei tanti fuochi incrociati disposti sulla pagina che si illuminano a vicenda e degli infiniti depistaggi imposti ai mezzi che rinviano al loro *analogon* (voce usata come strumento e viceversa, fasce di suoni-rumori naturali che imitano quelli elettro-acustici, ecc.). In questa maniera, anziché invitare alla dispersione centrifuga, allo stordimento non-sensical che certo può essere previsto come una delle tante regole del gioco, i lavori si avvalgono al loro interno di nessi strutturali, ripresa, infiltrazioni, rimandi di fortissima (per nulla fortuita) coesione. Il processo mistificatorio, il bluff sono contemplati nella misura in cui possono esser fatti oggetto di controllo e di smascheramento e i trucchi che li corredano portati allo scoperto.

La ricerca di denominatori comuni, rispondenze, simmetrie perseguita fra campi a tutta prima incomunicanti non con l'occhio asettico del musicologo, ma con l'esuberanza vitale del musicista inappagabilmente curioso, sottende la conoscenza e l'applicazione delle leggi fondamentali dello strutturalismo e delle discipline linguistiche: materie che solleccitarono non a caso i suoi interessi in forte anticipo sulle mode (fu Berio, non dimentichiamo, a segnalare a Umberto Eco nel lontano

'57 il *Cours de linguistique générale* di Saussure e scritti di altri linguisti e non, come ci saremmo potuti attendere, viceversa)⁵.

Che il percorso creativo, rigoglioso e dissipatorio si ponga agli antipodi con quello dei Viennesi, portati a costruire cattedrali sonore partendo da nuclei germinali di poche note, è quanto confessa l'autore stesso. «Ciò che mi ha sempre interessato - scrive - è il cammino inverso a Vienna: ossia sperimentare una moltitudine di cose, ricercando un numero illimitato di differenze»⁶. Il senso dell'unità da raggiungere nel molteplice o della diversità da enfatizzare nell'unitario adombra quel relativismo etico ed estetico insieme che in Berio non si qualifica come generica tolleranza artistica, indistinto *laissez-faire*, ma come desiderio di sondare l'insondabile, là dove la materia è fonte primigenia, ignara di dogmi e restrizioni che non siano quelli autoimposti dalla musica stessa. L'artista ama in altri termini entrare nell'essenza delle cose musicali, senza preconcetti gerarchici per coglierne il funzionamento. Convivere con il mondo delle apparenze più vere del vero significa per lui rimettere sempre in moto la macchina, alla ricerca di percorsi virtualmente infiniti, di tracciati immutabilmente aperti. E questo, se applicato al teatro, equivale a far circolare una miriade di ingredienti intorno a un'idea sostanzialmente identica, che è la proposta di una meta-opera, di un'opera che racconta se stessa mentre si viene confezionando e le cui componenti sono dilatabili a piacere. Così avviene in particolare con *Opera*, in cui tre livelli, diversi e distanziatissimi, si intrecciano nel comune segno allegorico della morte, così si riscontra ne *La vera storia*, opera a due facce, ognuna autonoma eppur complementare all'altra, così accade in *Un re in assoluto*, definito dall'autore «un insieme di situazioni che rimanda di continuo a una storia virtuale»⁷.

Né diversamente dall'operista portato a far tornare conti apparentemente improbabili, a narrare in musica l'inenarrabile, la pensa Berio esegeta, in cerca di indizi nascosti, di piste che diano senso e giustificino le categorie dell'eterogeneo e dell'opposto. Fissando la sua attenzione su *Rigoletto*, partitura modernissima, dirà e anticipatrice a suo avviso di tanti effetti «Stranianti», Berio privilegia l'Introduzione come emblematica di una drammaturgia capace di far coesistere la pluralità di eventi musicali lontanissimi in funzione di un centro affettivo unitario, colto nel suo formarsi. Ricordiamo. È il momento

⁴ Da I. STOIANOVA, *Luciano Berio...* cit., p. 17 e p. 52.

⁵ *Ivi*, p. 154.

⁶ *Ivi*, p. 374.

⁷ L. BERIO, *La nascita di un re*, nel programma di sala del Teatro alla Scala, 14 gennaio 1986, p. 25.

Titolo | Note sul teatro di Luciano Berio. Tra riflessione e gioco

Autore | Fiamma Nicolodi

Pubblicato | Rosa Meccia, *a cura di*, «Il teatro come pensiero teatrale», Edizioni scientifiche italiane, 1990, pag. 183.

Diritti | © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine | pag 3 di 6

Archivio |

Lingua | ITA

DOI |

culminante della festa nel palazzo del Duca di Mantova. La banda che suona internamente evoca svaghi paesani; il minuetto e il perigordino intonati «sul palco» dal quintetto d'archi ritmano frivole danze di corte contornanti le imprese amorose del duca; quindi in una successione che sa di contemporaneità e di spazio multiplo riattacca la banda. È da questa «vivace tappezzeria sonora» che prende corpo, confondendovisi, la maledizione di Monterone, il primo padre irriso della vicenda, lanciata contro il gobbo arrogante e beffardo. Con tutto ciò che ne consegue ai fini del dramma. «Quando, finalmente, il discorso musicale diventa sempre più cromatico, si trasforma e si congiunge [...] con le emozioni dei personaggi e del coro, si ha la consapevolezza di aver assistito al manifestarsi di un processo, al formarsi di qualcosa di molto profondo, di molto vero e di terribilmente serio, piuttosto che allo svolgersi, al funzionamento di un procedimento già noto»⁸.

A Berio saggista musicale, parallelamente al drammaturgo non interessa dunque la storia, il plot, il contenuto dell'azione che possono essere semplici spunti marcatamente convenzionali (e anche mai sviluppati). Interessa invece al massimo grado la possibilità combinatoria delle forme, il loro manifestarsi e divenire, la dinamica, le aggregazioni, gli innesti del discorso musicale, una volta stabilite certe indicazioni preliminari.

Eppure, si obietterà, Berio è partito da un teatro (o da un'idea di teatro) fortemente connotato in senso ideologico. Il ricorso a Brecht, che pure si traduce nella sua opera teatrale in precise valenze strutturali (articolazione in numeri chiusi, uso di canzoni, songs, ballate con effetti dilatori o di straniamento, rifiuto di psicologismi e sguardi introspettivi) parrebbe inscindibile dall'accettazione di una determinata concezione del reale (e non solo di un puro pensiero teatrale).

Senza arrivare a concludere che la sovrimpressionazione di senso politico resti estranea ai convincimenti di Berio, che sarebbe una palese forzatura, si noterà come lavori teatrali quali *Allez-hop* (1959, in collaborazione con Calvino), *Tre moai per sopportare la vita* (1953, scritto con Leydi), *Passaggio* (1962-63) e *Laborintus II* (1965; entrambi su testo di Sanguineti) tollerino letture supplementari alla mera individuazione stilistica, che sono poi quelle che si addicono a un musicista giunto a maturazione nel clima del dopoguerra, inserito nei dibattiti culturali di quegli anni che implicavano una presa di posizione decisa contro i retaggi del ventennio e le sue restrizioni (anche musicali); quando essere artisti comportava un impegno e una militanza «di sinistra» e l'arte veniva decifrata come «specchio» della società. A proposito del gemellaggio poetico con Sanguineti, autore più vicino a Nono (di una volta) politicamente e al nostro esteticamente, Eco sembrava inferire una sorta di accettazione di secondo grado da parte di Berio degli elementi politici disseminati nei lavori scritti in comune. («Non c'era alcun interesse diretto per l'operazione ideologica; Berio avrebbe potuto ottenere lo stesso risultato artistico lavorando su una favola per l'infanzia o su un testo di Celine»⁹).

Quello che è certo è che a partire da *Opera* i fattori sociali, nient'affatto sconfessati e sempre presenti, assumono un rilievo secondario rispetto all'auto-analisi che il teatro viene conducendo di se stesso e dei suoi mezzi espressivi. Per sapere che il confronto avviene con una società «repressiva» e «classista», è necessario interrogare le didascalie al testo o le dichiarazioni dell'autore, perché la musica non sarà sempre eloquente in proposito (altro che sotto forma di tensione indistinta, folla tumultuante, ecc.). *Opera* (un titolo che sta per plurale di «opus», non per parodia del genere) sovrappone tre sequenze diversificate (più che storie) ruotanti intorno al tema della fine, ora restituita in presa diretta, ora attraverso quegli elementi accessori che fingono la tragica parodia della vita (si veda nell'episodio *Melodrama* l'esibizione «caricata» del tenore, il suo falso intrattenimento giocoso accompagnato "da un' orchestra da transatlantico": canto di seduzione e morte di fronte a un uditorio già segnato dal destino). Un primo piano è costituito dal mito musicale per antonomasia di Orfeo ed Euridice. (Il testo di Striggio già celebrato da Monteverdi è qui ripreso nella tradizione inglese di Denis Stevens per facilitare attraverso la neutralità del dettato una maggior fusione con gli altri livelli dell'azione. Secondo il tipico procedimento beriano di decontestualizzazione e camuffamento del già noto, la parte della messaggera è affidata invece alla voce di baritono e canta in italiano). Il secondo piano propone scene altamente drammatiche dell'affondamento del Titanic, la nave simbolo dell'efficienza tecnologica e della spavalda gioia di vivere della Belle Époque, incagliatasi nelle secche di un iceberg nel lontano 1912. (Vi perirono 1500 persone; il 20 per cento passeggeri di prima classe, puntualizza Berio, il 40 per cento di seconda, il 40 per cento di terza)¹⁰. Il terzo piano denominato Terminal adotta un lavoro assai caro al musicista realizzato dall'Open Theatre e ambientato nel reparto terminale di un ospedale (psichiatrico, gerontocomio e luoghi analoghi). La violenza, l'istinto di sopraffazione, il sadismo perpetrato da infermieri-aguzzini e becchini e le immagini apocalittiche che testimoniano un indice elevato di dolore e di sofferenza universale restano indubbiamente un elemento stringente di unificazione tematica dell'intera composizione. (La loro trasposizione scenica è non però necessaria, dal momento che la drammaturgia «epica» cui il compositore fa ricorso, prevede la frequente narrazione di avvenimenti accaduti al passato: ricordi angosciosi di sopravvissuti, vittime o pazienti. D'altro canto anche la comprensibilità di un testo dove la concitazione, in quanto espressione del terrore agghiacciante è prevalente, arretra, in favore dei valori fonemati e acustici delle parole o delle singole sillabe). L'engagement sociale resta così a nostro avviso uno schermo. La novità non risiede nel contenuto del «libretto» e neppure nella politemporalità, nella sovrapposizione di epoche (barocca, inizio '900, data imprecisata), di stili musicali (musica di consumo,

⁸ L. BERIO, *Verdi?*, relazione tenuta al IV Congresso internazionale di studi verdiani, Chicago, settembre 1974; quindi nel n. unico del 40° Maggio musicale fiorentino, 1977 e in «Studi verdiani», 1982, n. 1, p. 104

⁹ Da I. STOIANOVA, *Luciano Berio...*, cit., p. 42.

¹⁰ L. Berio, *Opera*, nota illustrativa nel programma di sala del Teatro Comunale di Firenze, 27 maggio 1977, p. 143.

Titolo || Note sul teatro di Luciano Berio. Tra riflessione e gioco

Autore || Fiamma Nicolodi

Pubblicato || Rosa Meccia, *a cura di*, «Il teatro come pensiero teatrale», Edizioni scientifiche italiane, 1990, pag. 183.

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 4 di 6

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

aulica, citazioni da Stravinsky e autocitazioni), sebbene nella maniera in cui viene coagulato il molteplice. Forse più «impegnata» è la seconda parte de *La vera storia* (la prima, si vedrà fra poco «racconta» tutt'altro). Ma l'esplicitazione dell'impegno è affidata soprattutto al regista e ai mimi che dovranno rendere visibile le indicazioni del musicista annotate sulla partitura e che rinviano agli anni insanguinati del terrorismo e della guerriglia urbana. «Intanto la polizia ha spinto il Passante I con la faccia al muro e le braccia alzate, mentre l'edificio si trasforma in una caserma-prigione. [...] Solo una stanza in alto è rimasta illuminata. Vi si intravede il Passante I circondato da gendarmi che lo interrogano e lo malmenano. [...] Il Passante I viene spinto fuori dalla finestra e si schianta sul selciato. [...] Gendarmi prontamente accorsi, portano via il corpo senza vita. Altri gendarmi allontanano in malo modo Passante II e III e i pochi curiosi che hanno assistito alla scena»¹¹. Per la verità Calvino autore del libretto de *La vera storia* utilizzato continuamente nella prima parte, estendeva a tutta quanta l'opera l'impressione di oscurità e di tensione: «specchio di un'epoca [gli anni '70] - scrive-, in cui notizie tragiche continuano a giungere da ogni continente, d'un mondo condannato a girare senza scampo in una ruota di violenza e d'oppressione»¹² Comunque sia, ciò che resta nella mente dell'ascoltatore e nella sua memoria, non sono slogans, pensieri, «messaggi» più o meno arcuali. (Fra gli esempi più alti di sollecitazione emotiva in sintonia con quegli anni, si rimanda all'aria di Ada «Il ricordo»: canto misto di speranza in un futuro migliore e di stoica rassegnazione al tempo presente)¹³.

Quello che si impone è soprattutto l'idea di un teatro «doppiato» e la sua realizzazione sonora. Dove la prima parte ricalca moduli, atteggiamenti e contenuti espressivi del melodramma italiano ottocentesco, con le sue forme chiuse (arie, duetti, terzetti, quartetti, cori), la sua tipologia drammatica vocale (soprano, contralto, tenore, baritono) le linee melodiche espanse e addirittura con un libretto modellato sull'archetipo sanguigno e aggrovigliato del *Trovatore*: due fratelli che amano la stessa donna, ancora, il ratto di un bambino, ecc. e dunque con una traccia «narrativa» affine). La seconda parte è invece la messa in partitura, dispiegata come nel dramma musicale senza cesure di ciò che non ha storia; è la manipolazione virtuosistica dei frammenti letterari e musicali esposti nel primo acro e resi per lo più irriconoscibili. Per questa lezione in bianco e nero che non esclude la germinazione di altre «storie» più vere o meno false di come si erano configurate quelle precedenti, Berio precisa: «nella Parte I ci sono dei personaggi vocali (...), nella Parte II c'è una collettività vocale. La Parte I è reale e concreta, la Parte II è sognata. La Parte I abbraccia la scena operistica, la Parte II la respinge. La Parte I è "orizzontale", la Parte II è "verticale". La Parte I è estiva e all'aria aperta, la Parte II è invernale e in città»¹⁴.

Detto in altri termini il musicista sa di aver realizzato con questo secondo atto una «Critica» (in senso brechtiano) al primo, raggiungendo quel grado di distanziamento epico e di oggettività che si conviene non a questo o quel parametro particolare, ma a tutta quanta l'opera nella sua globalità¹⁵. L'analisi del melodramma tradizionale effettuata a livello razionale ed emotivo ha compiuto il miracolo di un nuovo prodotto operistico, per nulla irriverente e dissacratore e ricco invece di soluzioni strumentali felicissime (riducendo al massimo gli esempi: stilizzazione di ritmi di danza, valzer e tango, in «Pas de quoi», part. Universal II, pp. 49 e 55; lungo assolo incantatorio di sassofono e clarinetto nella scena VII, ivi, pp. 127-153).

Più difficile rintracciare valenze di tipo socio-politico in *Un re in ascolto*. In questa pièce, che pone un unico spazio scenico e poetico, per quanto spezzettato, riflesso, deducibile all'infinito come nel gioco delle bambole russe, ossia il teatro, la sua vita (miti e ropoi inclusi), funzionamento, personaggi reali e immaginari che lo attraversano, si possono tutt'al più cogliere in forma mediata e quasi sottile proiezione autobiografica, l'insofferenza, i problemi, le inquietudini del compositore di oggi verso questa struttura «arcaica» e alla fin fine condizionante. Il teatro intravisto da Prospero, il protagonista del lavoro, è di fatto un luogo dello spirito, immateriale come i sogni, e la voce che questi insegue fra le ombre del silenzio, una prosecuzione delle proprie arrese, angosce, illusioni. (L'idea motrice dell'intera «azione», sposata con passione da Calvino e Berio, è quella esposta da Roland Barthes per la voce «ascolto» nell'Enciclopedia Einaudi, dove questa funzione si estende agli spazi intersoggettivi dominati dall'inconscio, per cui «io ascolto» equivale ad «ascoltami», in una dimensione sonoro-psicologica amplificata).

Nessuno vieta però come sempre avviene con i testi pluridirezionati, di imboccare il sentiero più pianeggiante (anche se il meno soddisfacente) e, facendo ricorso ad alcune dichiarazioni del musicista, leggere il teatro come «immagine del potere contemporaneo» con le sue limitazioni acustiche, la sua scarsa propensione a innovazioni tecnologiche, le sue fonti sonore fisse, la sopraffazione operata dall'orchestra sulle voci (schiazziate se di piccola estensione o viceversa, se ugole potenti, costrette a deformarsi nel cliché del grido). «Sono fermamente convinto che saranno ragioni musicali [...] a determinare una prima trasformazione [dello] spazio "lirico". Sono anche certo che le prime trasformazioni avverranno nei confronti della

¹¹ L. BERIO, *La vera storia*, partitura, Vienna, Universal Ed. 1981, parte II, pp. 12, 21, 23,24.

¹² I. CALVINO, *La vera storia*, nota illustrativa al programma di sala del Teatro alla Scala di Milano, 9 marzo 1982, p. 31.

¹³ «Forse di là dei secoli/ il male si cancella/ ma per ora ricordalo/ in ogni particella/ di sudore e di lacrime/ di sangue e di pietà./ Forse di là dei secoli un bene si prepara/ che basterà a rifonderei/ della pena più amara/ ma non farà rivivere/ quello che tu non hai più».

¹⁴ L. BERIO, *Opera e no*, nota illustrativa de *La vera storia* nel programma di sala del Teatro alla Scala di Milano cit., p. 27.

¹⁵ Berio stesso in un'intervista a I. Stoianova il 24 maggio 1978 rileverà come nella seconda parte della *Vera storia* c'è la «distanziamento epico, ma in forma totalizzante, cioè l'allontanamento brechtiano in sé, come personaggio o come situazione teatrale»; cfr. I. STOIANOVA, *Luciano Berio ...* cit., p. 324

[Titolo](#) || Note sul teatro di Luciano Berio. Tra riflessione e gioco

[Autore](#) || Fiamma Nicolodi

[Pubblicato](#) || Rosa Meccia, *a cura di*, «Il teatro come pensiero teatrale», Edizioni scientifiche italiane, 1990, pag. 183.

[Diritti](#) || © Tutti i diritti riservati.

[Numero pagine](#) || pag 5 di 6

[Archivio](#) ||

[Lingua](#) || ITA

[DOI](#) ||

fossa orchestrale che tende a immobilizzare i rapporti acustici fra i protagonisti musicali in maniera incongruente e arcaica». In questa luce il teatro ipotizzato da Berio in *Un re in ascolto*, in quanto scena multipla, luogo che unisce piani di una rappresentazione oggettiva e sussulti del soggetto (l'allestimento de *La tempesta* e i pensieri di Prospero), fuori e dentro, (il palcoscenico delle prove che fingono un'isola e la stanza limitrofa del protagonista in preda alle sue ansie), gioco e riflessione, può simboleggiare il riscatto della fantasia, il trionfo dell'utopia dell'arte sui condizionamenti di un teatro reale.¹⁶

Questa parentesi fin troppo estesa, ne siamo coscienti, aveva come unica finalità quella di ridimensionare il substrato ideologico - ammesso che l'autore lo avesse realmente previsto come parte integrante del testo - negli ultimi tre lavori teatrali: *Opera*, *La vera storia*, *Un re in ascolto*.

Le ragioni innovative che danno senso e vitalità a un assetto drammaturgico non sempre chiarissimo nelle sue giunture (non già nelle singole idee) e spesso fin troppo ossequioso verso i *Lehrjahre* brechtiani, vanno ricercate nella musica. La quale, come spesso avviene con i musicisti contemporanei e come l'attore stesso per suo conto rivendica, evita in linea generale di porsi come chiosa al testo o tautologia dell'azione, atteggiandosi invece a commento critico e integrazione analitica di questi due livelli. Ma è altrettanto vero che quanto più fitti, ambigui, complessi saranno gli intrecci drammaturgici e il pensiero che ne ha provocato la sovrapposizione (verticale) e lo scorrimento (orizzontale), tanto più semplice, concreta, percepibile sarà la struttura musicale. Questa «percepibilità», che risiede su categorie di ordine formale e culturale insieme - «forma» come anello di congiunzione e organizzazione del molteplice «cultura» come germinazione attiva di memorie, tracce, ideogrammi musicali significarvi del passato -, è un fine deliberatamente perseguito da Berio per condurre l'ascoltatore nei percorsi labirintici del suo teatro attraverso una segnaletica che gli consenta di orientarsi.

Tutto ciò in osservanza al principio della comunicabilità, assai pronunciato nell'artista, da non confondersi con una banale ricerca di successo, e che riflette invece la sua fisiologica disponibilità all'azione, quel suo pensare per immagini materiche, solide, definite e mai astrattamente introverse o teoriche, quel suo vivere senza scappatoia e sotterfugi tutta la dimensione instabile dell'*hic et nunc*, appena mitigata dal contano vivificante di un possibile interlocutore, il cui orizzonte d'attesa andrà dunque conosciuto (per corrispondervi, ma anche spesso per contrastarlo con disorientamenti, deludenti sottrazioni, improvvisi mutamenti di rotta).

Un esame dettagliato dei mezzi impiegati da Berio per creare il senso di continuità musicale e di cemento formale al suo teatro, senza omettere di registrare le funzioni connotative con cui la musica, più di quanto non si creda, si compiace di arredare il testo, sarebbe uno studio assai utile, ma improponibile in questa sede. Limitandoci a estrapolare dalla più recente produzione teatrale gli aspetti ricorrenti di una strategia compositiva che mira a unificare il diverso più che a differenziare l'omogeneo, si noterà l'importanza assegnata all'accrescimento progressivo del materiale secondo la tecnica della «ripresa ampliata». A livello microstrutturale, analogamente a quanto si verifica con l'opera nel suo complesso fatta di disvelamenti e maturazioni in fieri, Berio ama le trasformazioni a vista degli oggetti musicali che divengono completi, acquistano significato o lo riverberano retrospettivamente all'ultima apparizione. È il caso della prova in scena affidata all'interprete femminile, fra i più tipici esempi di «teatro nel teatro» coltivato dal musicista, oltre che summa di quella gestualità vocale dispiegata nei suoi risvolti «fisici» più intriganti in *Visage* o *Sequenza III*.

Questo procedimento della lezione che si impara nel tempo, dell'apprendimento in corso, fa la sua comparsa in *Opera* e in *Un re in ascolto*, collegato nel primo caso a un senso di instabilità, di scrittura sulle sabbie mobili, di abbozzo, fintantoché lo «sviluppo» non sia portato a termine. In *Opera* la cantante si esibisce all'inizio di ognuno dei tre atti, dapprima accompagnata da un pianista, alla fine, quando il suo recital acquisterà spessore ed estensione, dall'incera orchestra (ano III). La scansione regolare dell'aria interpretata dal soprano (Air) come primo numero in programma di un'opera che deve ancora esser svolta, è un indovinato espediente di cementazione formale e di impulso dinamico nel magmatico intreccio del lavoro. Sul testo inglese dell'*Orfeo* di Striggio-Monteverdi, la melodia si rapprende intorno ad alcuni intervalli caratteristici (semitoni, seconde e settime maggiori) e su alcuni moduli ripetitivi che simulano le fasi dello studio e che si riveleranno essere vocaboli strutturalmente essenziali dell'intera opera.

Anche in *Un re in ascolto* appare la cantante che, sugli arpeggi fluttuanti ed estrosi dell'accompagnamento pianistico, effettua i suoi vocalizzi. Ma questa volta, trattandosi della scena di un teatro, lo stratagemma delle audizioni è elemento più congruo dell'azione e privo dunque di quel senso di instabile precarietà tipico dell'esempio precedente. La sua funzione andrà eventualmente correlata ad altri spezzoni di prove che si preparano sul teatro di Prospero e che riguardano *La tempesta* di Shakespeare (modello già di per sé emblematico di meta-teatro), non citata letteralmente ma attraverso due fonti che la rielaborano più o meno autonomamente: il libretto di Friedrich Wilhelm Gotter, poeta del '700 amico di Goethe che apprestò

¹⁶ *Eco in ascolto*, intervista di Umberto Eco a L. Berio, in *Komponisten des 20. Jahrhunderts in der Paul Sacher Stiftung*, Basilea, Paul Sacher Stiftung 1986, p. 330; le dichiarazioni di Berio così proseguono: «È vero, grosso modo, che uno spettacolo rappresentato in un grande teatro d'opera ha bisogno di grandi voci "operistiche", cioè capaci di viaggiare dal palcoscenico alloggio ne volando sopra un'orchestra sinfonica. Ed è anche vero, per esempio, che la voce di Cathy Berberian aveva bisogno di spazi diversi, più raccolti e omogenei, ove fosse possibile cogliere i più piccoli dettagli della voce e del viso, quegli aspetti particolari e, direi microscopici, che hanno permesso alla musica di penetrare con grande sottigliezza nella totalità dell'edificio vocale». Cfr. anche PHILIPPE ALBERA-JACQUES DEMIERRE, *Entretien avec Luciano Berio*, in «Contrechamps», n. 1, settembre 1983, p. 66.

[Titolo](#) || Note sul teatro di Luciano Berio. Tra riflessione e gioco

[Autore](#) || Fiamma Nicolodi

[Pubblicato](#) || Rosa Meccia, *a cura di*, «Il teatro come pensiero teatrale», Edizioni scientifiche italiane, 1990, pag. 183.

[Diritti](#) || © Tutti i diritti riservati.

[Numero pagine](#) || pag 6 di 6

[Archivio](#) ||

[Lingua](#) || ITA

[DOI](#) ||

questo testo per Mozart (ma non fu musicato per la morte del compositore) e la partecipata analisi poetica di Wystan Hugh Auden, *The sea and che mirror*. Si ottiene così un'estensione brulicame di immagini, gesti, parole che si rispecchiano fra di loro in un'intricata metafora della macchina teatrale, che va a congiungersi ai due Concertati del primo atto, vere e proprie riproduzioni di un teatro visto dietro le quinte (o meglio dell'idea di teatro formulata dalla cultura del '900, con il regista al lavoro, un down, un mimo, acrobati ballerini, «Una donna segata in due», ecc. Un soprano, un mezzosoprano, quindi un secondo soprano si avvicinano sulla scena in modo che ognuna delle loro Audizioni perfezioni e sviluppi la precedente. Quando finalmente la protagonista sarà trovata la dimensione del teatro come luogo di tutti gli ascolti e rappresentazioni possibili e la dimensione dell'interiorità di Prospero (il suo teatro della mente e dello spirito) si fonderanno insieme. La protagonista, infatti, in un'aria di struggente mobilità espressiva (Aria V) non solo amplifica il contenuto musicale delle tre Audizioni ma assume su di sé con un sottile processo identificatorio che nel testo allude invece a un progressivo distacco non privo di recriminazioni verso Prospero, gli stessi ingredienti lessicali (semitono, tritono, scale cromatiche incomplete, figurazioni agili nei legni e negli archi) di questo re, vittima in pari tempo del suo teatro.

Personaggi di sogno o personaggi reali, sentimenti vissuti o solo mimati, scorrimento lineare del tempo musicale fissato su tre parametri (ciclicità, sviluppo, inserti happening) e scorrimento discontinuo provocato dalla dimensione dell'inconscio, tutto questo poco importa o per dir meglio importa nella misura in cui Berio può slittare con dovizia di ambivalenza e oscillazione fra il livello dell'essere e dell'apparire. Quel che andrà eventualmente fatto notare è che per la prima volta in un teatro altrimenti privo di soggetti, fa il suo ingresso un personaggio connotato per filo e per segno che appaga le attese «melodrammatiche» del pubblico con una eclatante morte sulla scena. Personaggio teatrale e umano, carico di retaggi culturali non immemori della tradizione monteverdiana (si veda in particolare l'Aria II partitura Universal, p. 201 sgg.), il protagonista è il centro immobile del lavoro, caratterizzato da uno schema intervallare ritmicamente permutabile ma sostanzialmente- fisso (semitono la-si bemolle; quarta aumentata la bemolle-re). Che i suoi monologhi esposti in cinque arie di struggente intensità siano di fatto dei dialoghi con la realtà circostante e con gli altri sembrerebbe confermato dall'ultimo pezzo chiuso con cui termina l'opera (Aria VI), quando nel dare l'estremo saluto alla vita, Prospero introietta schegge musicali di numeri non suoi in un sintetico riepilogo di memorie vissute (fra queste la cellula tematica iniziale si bemolle-fa diesis-sol del valzer o waltz come scrive l'autore, che era stato il denominatore comune dei Concertati della prima parte). Altra testimonianza di coesione formale in un percorso ricco di accadimenti scenici, musicali e letterari è offerto dall'utilizzazione di uno stesso materiale di base che ricorre variato o stabile in tutta l'opera. È quanto avviene per esempio ne *La vera storia* che impiega in entrambi gli atti una serie di otto note diversamente combinate, conferendo così alla *pièce*, nelle intenzioni del musicista, l'aspetto di una grande passacaglia (do, do diesis, mi fa diesis, sol, la, si bemolle, si naturale). E analogamente otto sono i suoni che Prospero intona nelle cinque arie di assorto lirismo, strutturati verticalmente in clusters orchestrali più o meno densi o rarefatti.

Ma l'elemento che congiunge *La vera storia* a *Un re in ascolto* e che può essere assunto a cifra rivelatrice del pensiero drammaturgico di Berio è la funzione egemone della musica sull'azione e sul testo.

È vero infatti che l'artista si dimostra meno indifferente verso la connotazione verbale degli eventi e di quanto lui stesso non tenda ad accreditare. Basterebbe citare per la prima opera l'eco dei cori sillabici de *Les noces* stravinskyane per il colore pulsante, gelido e frenetico, del rito collettivo della festa (cfr. part. Universal), o la linea melodica tortuosamente cromatica del condannato che si riverbera al termine dell'aria («neppure la morte è verità in un tempo sventurato») nella curva discendente sinistra e tenebrosa di fagotti, controfagotto, tromboni e basso tuba (cfr. ivi, p. 37). Oppure nel *Re in ascolto* si ponga mente al peso evocativo della parola «valzerreggia» capace di dar vita alla struttura ritmica omonima (parte I, p. 19). Ma è altrettanto indubbio che l'esemplificazione che si può desumere non è eleggibile a regola.

Solo l'articolazione rigorosa delle forme musicali e la differenziazione altrettanto consapevole di un omogeneo disegno architettonico creeranno ordine nella multiforme varietà degli episodi teatrali e delle stratificazioni/interferenze verbali.

Ne *La vera storia* si tratterà di rimeditare sul già detto, frantumando l'essenza dei quattro cori, arie e concertati e lasciando sopravvivere intatto dalla prima parte solo il canto dolente di Ada (Il ricordo), sigillo conclusivo di entrambi gli atti. Tutto ciò in un libero fluire e aggregarsi delle sequenze secondo leggi squisitamente musicali.

Nell'opera originata dalla luminosa definizione sull'ascolto di Barthes, tre saranno le linee maestre su cui si muoverà la musica: la fissità rotati va e ciclica dell'enunciato di Prospero, il work in progress delle audizioni sotto forma di sviluppo e la gestualità happening e un po' casual dei Concertati (spari dietro la scena, sirene d'ambulanza, valzer, corallità operistica). Tre regole eterne della musica, sottratte alla loro formulazione astratta e calate nel vivo di un caleidoscopico, vitalissimo gioco della fantasia.