

Titolo | Gesto-contesto: cortocircuito. Gli scritti sul teatro musicale di Luciano Berio

Autore | Daniele Vergni

Pubblicato | «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2018

Diritti | Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia.

Numero pagine | pag 1 di 3

Lingua | ITA

DOI |

Gesto-contesto: cortocircuito. Gli scritti sul teatro musicale di Luciano Berio

di Daniele Vergni

«Čechov scrisse che se si vede un fucile in scena al primo atto,
prima o poi nella rappresentazione il fucile deve sparare.
Nel teatro musicale il fucile è lo sparo»

Luciano Berio

Luciano Berio dedica al teatro musicale un solo testo, *Problemi di teatro musicale*¹, titolo di una delle due conferenze tenute presso la Harvard University di Cambridge l'11 gennaio 1967. In realtà anche la seconda conferenza, del 18 gennaio, intitolata *Del gesto vocale*², è strettamente collegata al teatro musicale, infatti, con variazioni, il compositore riunì i due testi in uno, *Verso un teatro musicale*³. In un altro scritto precedente Berio si era soffermato sul gesto, *Del gesto e di Piazza Carità*⁴, del 1963, anno del debutto dello spettacolo *Passaggio*⁵. Su questi tre testi occorre focalizzare l'attenzione per comprendere meglio la sua idea di teatro musicale.

Cominciando dallo scritto più lontano, *Del gesto e di Piazza Carità*, incontriamo quella che sembra essere un'urgenza di tutte le neoavanguardie, il pensiero del *gesto*. La prospettiva di Berio sul gesto è antropologico-linguistica: il gesto non è qualcosa di spontaneo, ma qualcosa che è già esistito, che appartiene a una cultura umana, che ha una memoria. Quel che interessa il compositore è la possibilità del *gesto*, «possiamo arrivare a utilizzare il gesto per *quello che può eventualmente diventare*»⁶, e non per quello che è oggi diventato, alludendo al teatro d'opera che dal II dopoguerra ostina a riprodursi in un regno che ormai è stagno. Quello che *può eventualmente diventare* lo definisce più avanti come 'cortocircuito' tra gesto e contesto. E proprio questo tipo di cortocircuito tra gesto e contesto è il principio di funzionamento del dispositivo di *Passaggio*, 'messa in scena' di Berio e Sanguineti, composto tra il 1961 e il 1962, rappresentato presso la Piccola Scala di Milano (il contesto). Il cortocircuito è assicurato dall'espedito del doppio coro: il coro A, posizionato nella buca per l'orchestra, sorregge la protagonista, una lei anonima che subisce l'arresto, la tortura e arriva ad essere messa all'asta; il coro B, suddiviso in cinque gruppi mischiati tra gli spettatori, si scaglia contro la protagonista, che trasgredisce i valori borghesi del Coro B e soprattutto degli spettatori scaligeri. Sanguineti ricorda come il pubblico della Piccola Scala protestò una prima volta contro i disturbatori, il coro B, e una seconda volta perché «si accorse che collaborava all'opera, non volendo»⁷. L'azione si apre a tutto lo spazio del teatro, è l'intera Piccola Scala a esser messa in scena, ecco un significato della descrizione 'messa in scena di Luciano Berio ed Edoardo Sanguineti'. È interessante notare come la composizione musicale che prevede anche parlato, fischi e urla, accolga benissimo nella composizione le lamentele degli spettatori, che si ritrovano a essere coro musicale e parte dello svolgimento dello spettacolo⁸. Nello scritto del 1963 il gesto non è legato alle estetiche della spontaneità, ma prende posizione contro il teatro d'opera, contro i suoi gesti opponendo una nuova forma, il teatro musicale, che non è sostituibile con le forme del romanzo, del balletto e del teatro psicologico. Questa prima presa di posizione la ritroveremo ben più marcata in *Problemi di teatro musicale*, ma prima di affrontare questo scritto è opportuno soffermarsi prima su *Del gesto vocale*, seguendo questa traccia che non è confinabile al solo teatro musicale, investendo composizioni che mettono in rilievo problematiche non solo musicologiche ma anche teatrali. È il caso di *Sequenza III* del 1966, di un anno precedente a *Del gesto vocale*. Proveremo a seguire questo scritto partendo dalla composizione. *Sequenza III* per voce fa parte del ciclo delle XIV Sequenze, composte tra il 1958 e il 2002, in cui Luciano Berio ha esplorato il rapporto tra strumento e musicista. Nella terza lo fa con la voce, dove strumento e strumentista coabitano in una stessa unità irrimediabilmente separata tra significato e suono, tra voce e phonè. Quello che si mette in azione è la separatezza tra performer e personaggio vocalico. Con le parole di Berio «*Sequenza III* può anche essere considerata come un saggio di drammaturgia musicale la cui

¹ L. Berio, *Problemi di teatro musicale*, in L. Berio, *Scritti sulla musica*, a cura di Angela Ida De Benedictis, Einaudi, Torino 2013, pp. 42-57.

² L. Berio, *Del gesto vocale*, in L. Berio, *Scritti sulla musica*, op. cit., pp. 58-70.

³ L. Berio, *Verso un teatro musicale*, in L. Berio, *Scritti sulla musica*, op. cit., pp. 425-433.

⁴ L. Berio, *Del gesto e di Piazza Carità*, in L. Berio, *Scritti sulla musica*, op. cit., pp. 30-36.

⁵ *Passaggio*, messa in scena di Luciano Berio ed Edoardo Sanguineti, regia di Virginio Puecher, scenografia Enrico Baj e Felice Canonico, Milano, Piccola Scala, 6 maggio 1963.

⁶ L. Berio, *Del gesto e di Piazza Carità*, op. cit., p. 31.

⁷ E. Sanguineti, *Quattro passaggi con Luciano*, in A. I. De Benedictis (a cura di), *Luciano Berio. Nuove prospettive/New perspectives*, Leo S. Olschki, Firenze 2012, p. 52.

⁸ Per un approfondimento degli aspetti musicologici di *Passaggio* rimando a G. Ferrari, *Les débuts du théâtre musical d'avant-garde en Italie: Berio, Evangelisti, Maderna*, L'Harmattan, Paris 2000, pp. 43-114; e I. Pustijanac, *Osservazioni analitiche su alcune questioni fondamentali e di tecnica compositiva in Passaggio di Luciano Berio*, in G. Ferrari (a cura di), *Le théâtre musical de Luciano Berio*, vol. I, L'Harmattan, Paris 2016, pp. 139-176.

Titolo | Gesto-contesto: cortocircuito. Gli scritti sul teatro musicale di Luciano Berio

Autore | Daniele Vergni

Pubblicato | «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2018

Diritti | Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia.

Numero pagine | pag 2 di 3

Lingua | ITA

DOI |

storia, in un certo senso, è il rapporto fra l'interprete e la sua stessa voce»⁹. Lo scopo è spezzare il rimando a sé costitutivo della voce attraverso un conflitto reale tra corpo vocale e corpo performativo, tra l'altro nella voce e la voce dell'altro, con tutti i conflitti emotivi espressamente segnati in partitura¹⁰. C'è continuità con il gesto-culturale del precedente scritto, infatti il gesto-vocale qui è espressione dinamica di un'intenzione e assieme una *realtà ritualizzata*¹¹ dalla ripetizione. In altre parole un'azione e un linguaggio. In *Sequenza III* attraverso una serie di azioni vocali paralinguistiche come tossire, piangere, ridere si capisce meglio l'aspetto linguistico-antropologico del *gesto* in Berio: il gesto vocale è universale nel suo essere legato ad emozioni specifiche già esperite, in quanto tale non necessita di traduzioni. I gesti pre-verbali non mirano alla mimica ma a degli attributi emotivi, ad esempio nel caso della risata possiamo trovare in partitura delle prescrizioni verbali come "nervosa, tesa, ansiosa". Queste didascalie sono inviti all'oggettivazione di uno stato emotivo e psicologico, non indicano un rapporto mimetico tra performer e personaggio vocale ma un coinvolgimento della singolarità di chi interpreta, che deve trovare la propria drammaturgia. Gesto come memoria attiva, quindi, dipendente dal contesto narrativo e fenomenologico in cui è inserito. Gesto come *residuo*, già esperito ed esperienziale per chi lo fa e chi ne fruisce, è comunicazione e condivisione, intenzionalità e ascolto.

Con *Problemi di teatro musicale* Berio affonda il colpo nei confronti del teatro d'opera, e proprio attraverso il confronto con esso descrive la sua idea di teatro musicale. La prima definizione che il compositore dà di teatro musicale è quella di rifiuto dell'opera, costruita su modelli e parametri *kitsch*¹². Il compositore aggiunge una serie di caratteristiche del Nuovo Teatro musicale, ma prima di vederle dobbiamo considerare che all'altezza del periodo in cui Berio tiene questa conferenza il Nuovo Teatro musicale comincia già ad avere una sua fisionomia, seppur caratterizzata da proposte molto eterogenee¹³. È proprio all'interno delle riflessioni e delle pratiche dei compositori in quegli anni che si viene a sviluppare anche il pensiero di Berio sul Nuovo Teatro musicale. Se negli scritti precedenti le problematiche attorno al gesto hanno lasciato poco spazio a una definizione di teatro musicale, in questo scritto il compositore tenta di abbozzarne una teoria. Il richiamo diretto è al teatro epico di Brecht, cercando di attuarne ulteriori possibilità: «la possibilità di separare e di straniare i vari elementi della rappresentazione e dell'esecuzione e di riassembrarli combinandoli in maniera differente [...] per evitare un'identificazione totale tra i vari elementi (visivi, verbali, gestuali, musicali, emozionali, sociali ecc.) e per proporre un tipo di unità e di formazione del significato fondato, in senso brechtiano, sul modo con il quale ogni singolo elemento contraddice l'altro»¹⁴; «Il teatro musicale – continua Berio - ha come scopo la possibilità di integrare eventi fuori della struttura data non in omaggio al caso, ma in omaggio alla realtà. Il teatro musicale tende non solo a eliminare la separazione tra palcoscenico e pubblico, tra vita rappresentativa e vita reale, ma, più propriamente, tra aspetti differenti della stessa realtà»¹⁵. L'autonomia dei linguaggi della scena è un aspetto fondamentale nel Nuovo Teatro, e potremmo dire che è parte di quel lungo movimento novecentesco che pone attenzione sugli specifici linguaggi delle arti e che proprio negli anni '60 trova una rinnovata forza. Ciò che qui Berio sottolinea è la necessità di reale e non di realismo. Torna quindi il 'cortocircuito' con il contesto, già incontrato nell'analisi del *gesto*. Quel che è importante sembra essere proprio questo momento in cui il dentro e il fuori dello spettacolo e della realtà coincidono. Per questo «il posto e il ruolo dei suoi partecipanti (incluso il pubblico) può cambiare con ogni lavoro»¹⁶. Ciò che contraddistingue il suo teatro musicale da un lato è la sua poetica del *gesto*, con la dimensione drammaturgica e performativa vista in precedenza e con le possibilità che apre attraverso il 'cortocircuito', dall'altro è proprio questo cortocircuito che attiva una dimensione dialettica forte, in cui forma e contenuto diventano tutt'uno: «il termine teatro musicale suggerisce la comprensione musicale della drammaturgia e la comprensione drammatica della musica»¹⁷.

Gli anni che vanno da *Del gesto e di Piazza Carità* agli altri due scritti, per il compositore, sono segnati da un *desiderio di teatro*, come l'ha definito Angela Ida De Benedictis¹⁸, che da *Passaggio* tratterà un percorso in cui episodi come *Esposizione* del 1962-63 e *Traces* del 1964, ambedue con la collaborazione di Edoardo Sanguineti, ambedue ritirati dopo la prima, porteranno a due nuove opere di teatro musicale, *Laborintus II* (1964-65) e *Opera* (1969-70). Se quest'ultimo è a tutti gli

⁹ Le note redatte da Berio per le sue composizioni sono disponibili sul sito del Centro Studi Luciano Berio <http://www.lucianoberio.org>

¹⁰ Sono quarantaquattro le indicazioni espressive presenti nella partitura.

¹¹ L. Berio, *Del gesto vocale*, op. cit., p. 68.

¹² L. Berio, *Problemi di teatro musicale*, op. cit., p. 53.

¹³ Tra il 1961 e il 1967 sono stati realizzati vari spettacoli di Nuovo Teatro musicale: *Intolleranza 1960* (L. Nono, 1961); *Collage* (A. Clementi e A. Perilli, 1961); *Die Schachtel* (F. Evangelisti, 1962); *Passaggio* (L. Berio e E. Sanguineti, 1963), *Hyperion* (Maderna, 1964), *Atomtod* (G. Manzoni, 1965), *Passion Selon Sade* (Bussotti, 1965), *Anno Domini* e *(A)lter (A)ction* (E. Macchi, 1962 e 1966), *Tutti la vogliono, tutti la spogliano* (A. Paccagnini 1966).

¹⁴ L. Berio, *Problemi di teatro musicale*, op. cit., p. 54.

¹⁵ Ivi, pp. 49-50.

¹⁶ Ivi, p. 52.

¹⁷ Ivi, p. 49.

¹⁸ A. I. De Benedictis, *From Esposizione to Laborintus II: transitions and mutazione mutations of «a desire for theatre»*, in G. Ferrari (a cura di), *Le théâtre musical de Luciano Berio*, L'Harmattan, Paris 2015 vol. I e II, L'Harmattan, Paris 2016, pp. 177-246.

Titolo || Gesto-contesto: cortocircuito. Gli scritti sul teatro musicale di Luciano Berio

Autore || Daniele Vergni

Pubblicato || «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2018

Diritti || Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia.

Numero pagine || pag 3 di 3

Lingua || ITA

DOI ||

effetti uno spettacolo di teatro musicale, *Laborintus II* pone delle problematiche, a partire dal suo debutto, avvenuto in radio¹⁹. Qui Berio inaugura un'altra dimensione: lo spazio scenico non è più indispensabile, può esserci, o meno. È una drammaturgia polifonica la sua, in cui tutti gli elementi concorrono a un andamento che non è narrazione o rappresentazione, è ancora quel luogo di possibilità del cortocircuito.

¹⁹ 26 settembre 1965, presso l'ORTF, Office of Radiodiffusion Télévision Française.