

LUCIANO BERIO

Compositore italiano d'avanguardia,
pioniere anche nel campo della musica elettronica.

(Imperia, 24 ottobre 1925 – Roma, 27 maggio 2003)



Luciano Berio nasce ad Oneglia (centro industriale ligure, già dal 1923 parte del comune di Imperia). Impara a suonare il pianoforte dal padre e dal nonno, musicisti (furono entrambi organisti). Durante la Seconda Guerra Mondiale è chiamato alle armi, ma il primo giorno si ferisce ad una mano mentre impara ad armare una pistola. È così costretto a trascorrere molto tempo all'ospedale militare, prima di fuggire dalle truppe naziste.

Dopo la guerra, Berio studia al conservatorio di Milano con Giulio Cesare Paribeni e Giorgio Federico Ghedini. Essendogli preclusa la carriera concertistica come pianista (a causa della ferita alla mano), Berio sceglie di concentrarsi sulla composizione. La prima esecuzione pubblica di un suo pezzo, una *Suite per pianoforte*, avviene nel 1947.

In questo periodo lavora come accompagnatore al pianoforte in alcune classi di canto; è in questo modo che fa la conoscenza del mezzosoprano americano Cathy Berberian, che sposa dopo essersi diplomato e dalla quale divorzierà nel 1964. Molte composizioni di questi anni sfruttano le caratteristiche peculiari della versatile, quanto inimitabile voce di questa cantante.

Nel 1951, Berio arriva negli Stati Uniti per studiare con Luigi Dallapiccola a Tanglewood. Nonostante in seguito Berio esprimerà delle riserve sulle capacità didattiche di Dallapiccola, il maestro gli trasmette un vivo interesse per le problematiche legate alla scrittura dodecafonica. Successivamente frequenta i corsi estivi di Darmstadt, incontrando Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, György Ligeti e Mauricio Kagel. Prende anche un vivo interesse per la musica elettronica ed insieme a Bruno Maderna nel 1955 fonda a Milano lo *Studio di Fonologia della RAI*, uno studio dedito alla produzione di musica elettronica. Qui invita parecchi famosi compositori, tra cui Henri Pousseur e John Cage. Fonda inoltre il periodico *Incontri Musicali*.

Nel 1960, Berio ritorna a Tanglewood come *Compositore in Residenza*, e nel 1962, su invito di Darius Milhaud, assume una cattedra presso il *Mills College*, a Oakland (California). Nel 1965 incomincia ad insegnare presso la Juilliard School di New York, dove fonda il *Juilliard Ensemble*, un gruppo dedito ad esecuzioni di musica contemporanea. Lo stesso anno si sposa, questa volta con la filosofa della scienza Susan Oyama, dalla quale divorzierà nel 1971. Tra i suoi studenti ci sono anche Louis Andriessen e Steve Reich.

In tutto questo periodo Berio si è alacramente creato una solida reputazione, vincendo il "*Prix Italia*" nel 1966 per *Laborintus II* (testo di E. Sanguineti, con il quale già aveva collaborato, nel 1963, con l'opera "Passaggio"). Nel 1968 compone la sua *Sinfonia*.

Nel 1972, Berio torna in Italia. Tra il 1974 ed il 1980, su richiesta di Pierre Boulez è direttore della divisione *elettro-acustica* dell'IRCAM di Parigi. Nel 1977 si sposa, per la terza volta, con la musicologa Talia Pecker. Nel 1987 fonda a Firenze Tempo Reale, centro di produzione, ricerca e didattica musicale attivo ancora oggi, con lo scopo di investigare nell'ambito delle applicazioni delle nuove tecnologie al campo musicale.

Nel 1994 è "*Distinguished Composer in Residence*" presso la Harvard University, dove rimane fino al 2000. È stato attivo anche in qualità di direttore d'orchestra, ed ha continuato a lavorare, sia come direttore che come compositore, fino agli ultimi giorni della sua vita. Nel 2000

diventò Presidente e Sovrintendente dell'*Accademia nazionale di Santa Cecilia* a Roma, e fu proprio sotto la sua sovrintendenza che venne inaugurato, nel 2002, il nuovo Auditorium Parco della Musica. Luciano Berio muore nel 2003 in un ospedale a Roma, poco dopo aver ultimato la stesura del brano *Stanze*, per baritono, coro ed orchestra. Berio è uno dei più significativi, poliedrici ed anche amati compositori della metà del XX sec.. La sua musica testimonia una vivace intelligenza, che si accompagna ad un distacco al tempo stesso sereno e riflessivo.



Racconto mimico su una pulce

La prima opera di Berio è stata il racconto mimico *Allezhopf*, del 1952-59, su testo italiano di Calvino (per mezzosoprano, otto mimi, balletto ed orchestra).

La vicenda ha luogo in un mondo immaginario.

Una pulce è fuggita dal circo di stato ed approda ad un ricevimento politico ufficiale.

Qui assilla i politici al punto tale che questi gli dichiarano guerra.

Quando è tornata la pace, al proprietario del circo delle pulci il mondo appare così noioso che libera intenzionalmente uno dei suoi insetti.

In questo modo tutto può ricominciare da capo.

Già in quest'opera si evidenzia la volontà di Berio di porsi di fronte ai conflitti più gravi della sua epoca con ironia ed arguzia, rifuggendo da atteggiamenti cattedratici e da toni troppo pessimistici.

PASSAGGIO

di Luciano Berio

testi propri e di Edoardo Sanguineti

Messa in scena

Prima:

Milano, Piccola Scala, 1963

Personaggi:

Lei (S), coro

FOTO DI SCENA



Passaggio è stata composta tra il 1961 ed il 1962, ed è dedicata a Darius Milhaud. Non esiste una vera e propria vicenda, ma solo una traccia narrativa. Una donna si muove, sulla scena, tra sei Stazioni che scandiscono una sorta di 'via crucis' profana. 'Lei' è ridotta dall'ingranaggio sociale a soggetto anonimo, privo di storia e di nome, che si definisce soprattutto nel rapporto con il sadismo e la banalità degli altri. La sua condanna, che passa attraverso la cattura, la tortura e la prigionia, è la solitudine.

Un coro in orchestra (A) e un altro in sala (B), diviso in cinque gruppi distanziati, determinano o commentano le situazioni. Poiché il coro B si confonde tra gli spettatori, noi stessi, in quanto pubblico, siamo chiamati in causa: l'ottusità dei carcerieri e torturatori della donna è specchio del nostro cinismo. Il coro A spesso colora ed arricchisce la linea vocale del soprano che si articola su due piani: uno melodico e uno recitato. In un certo senso, si pone come dimensione intermedia tra la recitazione disumana e parossistica del coro B ed il lato soggettivo e più espressivo della voce di Lei (e degli strumenti).

La trama

La Stazione I (Introitus) si apre con un incitamento a salvare l'ordine sociale da parte del coro B. Il testo di Sanguineti è costituito da frammenti di frasi in italiano, tedesco, inglese, francese. In questo tessuto di ripetizione ossessiva, gradualmente, cominciando dai timbri più scuri, si inseriscono anche gli strumenti ed il coro A. Sono le paure a spingerci verso un ordine oppressivo; Berio suggerisce rifiuto e distanza da questo orrore - rifugio che la società costruisce per insicurezza. Il coro A incita la prigioniera a resistere; la voce di Lei intona, *ppp*, la nota Si che avvia la Stazione II (Pes enim meus stetit in via recta), nella quale viene assediata e costretta contro un muro. Tutti, però, appaiono insieme vittime e carnefici. Il riferimento al fuoco 'accende' una scrittura nella quale le altezze assegnate ai cori e quelle che costruiscono il tessuto strumentale sono strettamente connesse. Fraseologia, armonia e timbro sono riconducibili ad organismi unitari.

Nella Stazione III (In medio umbrae mortis), la donna «è seduta su una sedia in un cono di luce violenta: si guarda attorno assente». Nonostante la tortura e la confessione, la violenza ed il sangue, la sua voce disegna fin dalle prime battute un profilo melodico espressivo, su intervalli-chiave di volta in volta variati in senso armonico e timbrico.

Struggenti ed agitati ricordi la sostengono fino alla richiesta di aiuto «non lasciarmi adesso». Malgrado tutto, è proprio la narratività della musica che lascia trapelare uno spiraglio di partecipazione umana, accogliendo le sollecitazioni del testo che fanno riferimento alla percezione: ai profumi, ai suoni, al canto, al tatto, agli animali, alla natura, all'amore.

FOTO DI SCENA



Nella Stazione IV (*Ut non moveantur vestigia mea*) si vede solo il viso di Lei dietro una grata. La sua voce si sdoppia: da un lato recita dolori e tradimenti, dall'altro intona sentenze latine. Mentre la tensione orgiastica cresce a dismisura, ciascun corista intona un motivo liberamente scelto fra un'ampia lista fornita dall'autore (da motivi di autori anonimi a temi a piacere tratti da *Wozzeck* di Berg, da *Histoire du soldat* di Stravinskij o genericamente da Weill, Mascagni, Respighi, dalla canzone *Volare* di Modugno e molti altri). Segue un inno al denaro da parte dei due cori: anche qui, il coro B recita e quello A intona, per poi adeguarsi ad una scansione puramente ritmica ed asettica, mentre la scrittura strumentale incalza con grande

tensione. La donna è venduta all'asta; cori e strumenti si eccitano vicendevolmente nel fortissimo generale.

Nella Stazione V (*Excute pulverem de pedibus vestris*), Lei si trova in una stanza squallida e piena di spazzatura: da uno stralcio di giornale legge alcuni passi di Lucrezio. Sono considerazioni materialistiche, di matrice epicurea, sulla morte; Sanguineti ha infatti 'rimontato' alcuni versi sparsi, tratti dal *De rerum natura*. I cinque gruppi del coro B interpretano le aspettative borghesi dei *teen-agers*: il *college*, la famiglia, gli oggetti di consumo - banalità. L'elenco ossessivo, per lo più 'urlato' (solo il gruppo I ha qualche indicazione di altezze) si sposta su bare, aerei, armi, dichiarazioni latine sulla giustizia della guerra. Dopo una pagina orchestrale dal carattere percussivo, con un andamento quasi di marcia visionaria, il coro A interpreta i pensieri della donna: alle parole più comunicative (la mano che stringe, la bocca che parla, l'occhio che guarda) corrisponde una linea vocale espressiva, con momenti di dolcezza e di drammatica partecipazione, sostenuta e colorata dagli interventi strumentali.

La Stazione conclusiva (*Manete donec exeatis*) si apre su accordi dell'arpa che punteggiano, come sinistri rintocchi, le frasi di Lei. Mentre la donna rievoca i momenti della sua 'Passione', il coro B commenta i fatti come si rivolgesse ad una compagnia di spettacolo. Il riferimento al carattere fittizio della realtà e della rappresentazione porta all'aprirsi di un'ulteriore ambiguità, poiché la donna non accetta questa giustificazione della vita come teatro, e disperatamente caccia via gli attori-spettatori.

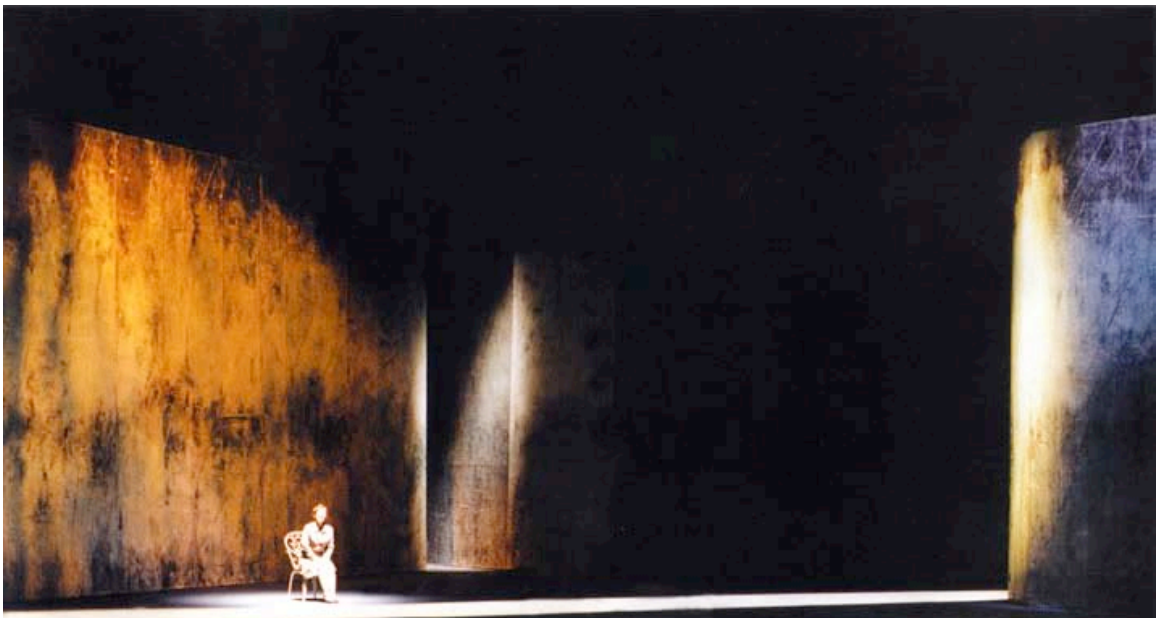
In tutta la partitura, alla massima articolazione, densità e sovrapposizione di materiale tematico, corrisponde l'accumulazione e giustapposizione di parole e frasi in varie lingue del testo. In questa 'messa in scena' dei primi anni Sessanta, Berio fa del melodramma l'oggetto e la sostanza del suo teatro. Il compositore chiama in causa attori e spettatori, ma soprattutto se stesso: il contenuto è solo un indizio rispetto alla situazione stessa del comporre e del rappresentare. Il materiale è sottoposto ad un continuo processo di metamorfosi, attraverso ripetizioni, montaggi, ricomposizioni e variazioni di sezioni e di cellule; Berio scava nel passato e nel presente per ricostruire un'identità etica.

Già fin d'ora, è all'espressività musicale che spetta questo compito. La donna, pur rappresentando, innanzitutto, una condizione (femminile,

sociale, storica, politica), acquista, grazie alla forza trasfiguratrice della musica e del teatro, la ricchezza e le sfumature di una personalità complessa e sfaccettata. In questo senso, forse, si colgono i lineamenti della Milena delle lettere kafkiane, cui pensava Berio, e quelli dei *Diari di prigionia* di Rosa Luxemburg, cui si ispirò Sanguineti.

Quindi *Passaggio* non dichiara la morte della comunicazione, del teatro e del melodramma; anzi, Berio denuncia l'ingranaggio politico ed ideologico che toglie all'uomo le 'storie' ed i sogni che soli gli consentono, nell'arte e nella vita, di resistere. Da un lato, infatti, riduce a puro scheletro la drammaturgia tradizionale, dall'altro ci mostra dove conduce la spoliatura dell'uomo da quel continuo 'racconto' di sé che costituisce la grande forza propulsiva dell'arte: ed è proprio la musica a restituire al personaggio quella consistenza umana che il contesto sociale, ostinatamente, gli toglie.

FOTO DI SCENA



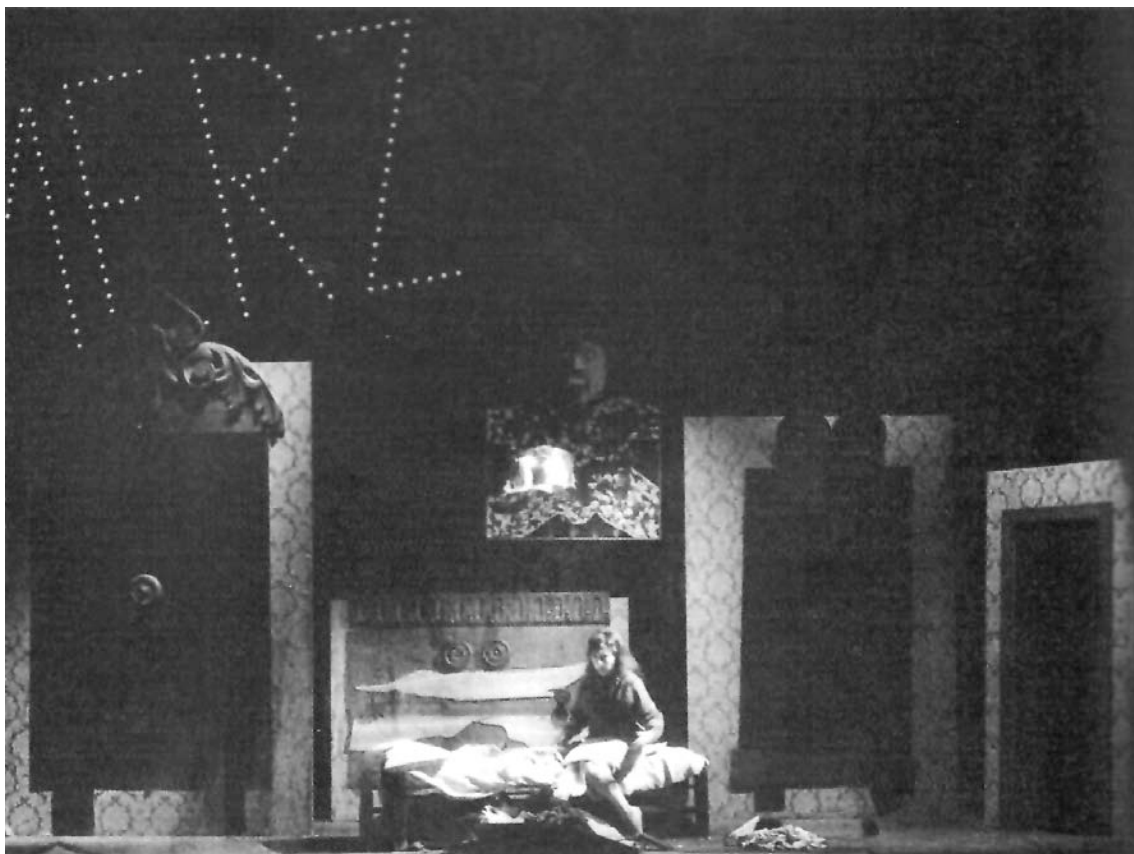
"Messa in scena"

I modelli per la figura principale, denominata lapidariamente Lei, furono la giornalista ebrea Milena Jesenská nata nel 1896 e morta nel campo di concentramento di Ravensbruck nel 1944, entrata nella storia della letteratura come amica di Franz Kafka e di Rosa Luxemburg (1870-1919).

La particolarità di quest'opera, che Berio ha definito "messa in scena" e che rimanda a passi dei testi biblici, è il coro, che recita in italiano, in inglese, francese, tedesco, latino ed ha il compito di rappresentare il pubblico come una parte del popolo ottuso ed indifferente, spiritualmente intorpidito, non reattivo e privo di compassione, che segue il percorso della "passione".

In questo senso Berio non vuol tanto eliminare la separazione fra palcoscenico e spettatori, quanto invece dare un senso al genere "opera" in un'epoca in cui, secondo il suo parere - che in questo si rifà a Brecht - un discorso sugli alberi è quasi un crimine, in quanto implica un colpevole silenzio su tanti, gravi misfatti.

FOTO DI SCENA
DALL'OPERA "PASSAGGIO"



LA VERA STORIA

di Luciano Berio

libretto di Italo Calvino

Azione musicale in due atti

Prima:

Milano, Teatro alla Scala, 9 marzo 1982

Personaggi:

Leonora (S), Ada (Ms), Luca (T), Ugo (T), il prete (T), Ivo (Bar), il comandante (Bar), il condannato (B), quattro passanti (S, rec, rec, rec); passanti, cantastorie, coro

Italo Calvino e Luciano Berio si incontrano su diversi piani poetici: entrambi, mentre inventano, riflettono sul processo dell'invenzione. Il lettore dei testi di Calvino si trova inevitabilmente coinvolto nell'esperienza del 'raccontare' e del 'leggere'. Berio, come Calvino sul piano narrativo, scardina, analizza e ricomponde l'opera lirica nei suoi aspetti solipsistici (di 'creazione' soggettiva), comunicativi, sociali, storici e percettivi. Coinvolgendo l'ascoltatore in questo suo procedimento, non gli offre certezze: anzi, gli consegna un enigma che non vuole soluzioni ma si definisce per l'aperta ed irrisolvibile ricchezza di prospettive che contiene.

Quindi, sul piano musicale, ritroviamo ciò che caratterizza certe poesie che hanno per tema lo scrivere, ed in particolare lo scrivere 'quella' specifica poesia. Come in una figura di Escher, la mano si leva dalla superficie piatta della rappresentazione simbolica per acquistare consistenza percettiva e disegnare se stessa come altra mano. Ma Berio lascia uno spiraglio aperto all'interno di quello che potrebbe sembrare un *loop* senza scampo: compositore ed ascoltatore escono dal circuito chiuso attraverso la discorsività musicale. Avanguardia e tradizione recuperano uno spazio comunicativo comune, nel quale l'opera lirica, dopo essersi negata, si ridefinisce. Come in tutta la sua produzione, il materiale musicale, sia nel senso più generico di scelta di altezze, campi armonici, forme, sia nel senso di reinvenzione di organismi già definiti (sezioni, brani interi, atti), si presta ad una continua variazione.

Terminata nel 1981, *La vera storia* viene in quello stesso anno presentata alla Biennale di Venezia in forma di suite; alla prima rappresentazione scaligera, ed all'Opéra di Parigi nel 1985, la cantastorie è interpretata da Milva. Che si tratti, come *Opera* (1970), di un meta soggetto, è anche qui suggerito dal titolo. Berio afferma, infatti, che deriva dall'espressione tipica con la quale i cantastorie siciliani iniziano le loro narrazioni: «Venite, ora vi racconto la vera storia di...».

La vera storia si divide in due parti, nella seconda delle quali Berio rivisita le parole e la musica della prima. David Osmond Smith, sottolineando l'influenza verdiana, nota che «i primi tre brani solistici, La condanna, Il ratto e La vendetta, reinterpretano un momento del racconto in cui Ferrando apre *Il trovatore* (Incoraggiato, non dimentichiamolo, da un invito del coro a raccontare 'la vera storia... di

García'»). Nel continuo riproporsi di parole-chiave, Berio utilizza infiniti modi di emissione vocale (dal parlato allo *Sprechgesang*, a vere e proprie espansioni melodiche), di sfumature timbriche e di stili (dalla musica rock ai caratteri del melodramma romantico). La prima parte è costituita da quattro Feste (con l'intervento del coro), sei Ballate (dal *sound* moderno, popolare o arcaico) e da arie, duetti e concertati: (Festa I, La condanna, Festa II, Il ratto, Ballata I, La vendetta, Il tempo, Ballata II, La notte, Il duello, La preghiera, Ballata III, Ballata IV, Il grido, Ballata V, La prigioniera, Festa III, Ballata VI, Il sacrificio, Festa IV, Il ricordo).

FOTO DI SCENA



La trama

Atto primo

Durante una festa popolare, dall'aspetto violento e sacrificale, avviene la cattura e la feroce esecuzione, da parte delle forze dell'ordine, di un uomo, il condannato. Ada, probabilmente sua figlia, rapisce per vendetta il bambino di Ugo, il tiranno. Ugo muore di dolore, ed il figlio maggiore Ivo prende il suo posto, giurando di vendicare padre e fratello. Ivo, spalleggiato dalla forza pubblica, sfida a duello Luca, sostenuto dal popolo, poiché entrambi amano Leonora; Ivo è ferito e Luca imprigionato. La protesta della folla viene repressa nel sangue: Ada, rimasta sola, canta la speranza in un futuro migliore e la disperazione per il dolore del presente.

Atto secondo

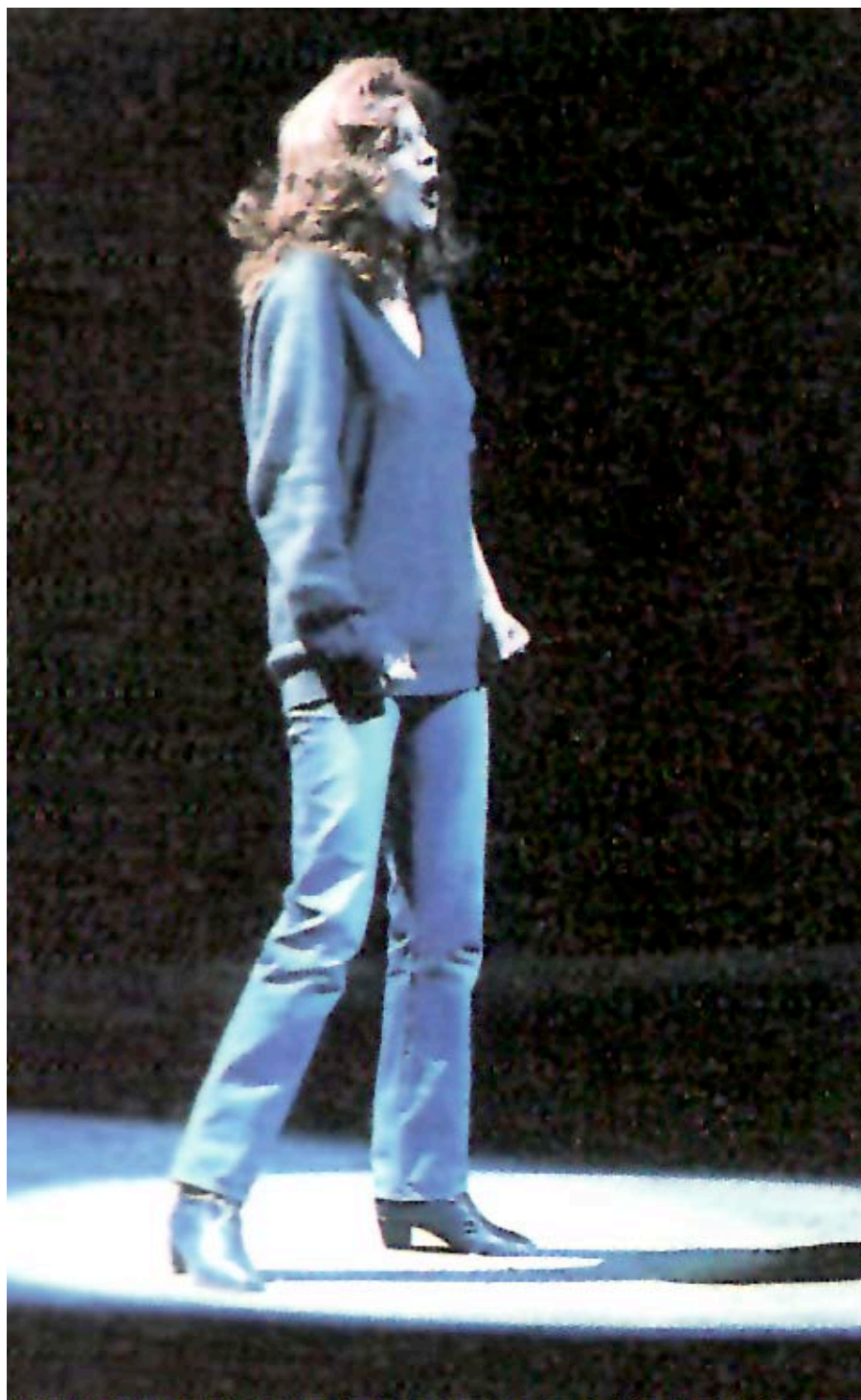
È costituito da nove scene. In questa parte dell'opera manca la guida di una trama vera e propria; il testo della prima parte viene ripercorso e 'rimontato' con modifiche e tagli; Berio afferma che per questa seconda parte si potrebbe parlare di un ritornello o di una parodia della prima.

David Osmond Smith nota che «in verità, se la lezione di Verdi ha informato la prima parte, qui l'influsso dominante è chiaramente quello di Wagner, in particolare del *Tristan und Isolde* ». Le quattro Feste rappresentano il doppio volto della trasgressione e dell'intolleranza, dell'eccitazione collettiva. La stessa energia rivoluzionaria rischia di lasciarsi assorbire proprio dalle ossessioni del potere, perdendo così la propria autenticità: individuo e folla, talvolta, si confondono e si scambiano i ruoli.

Berio toglie alla vita borghese la patina ipocrita e pedante sotto la quale si nasconde un caos ribollente. L'io moderno non è più saldamente ancorato ai piani razionali della soggettività e dell'oggettività, ma si *disperde* in molteplici realtà, interne ed esterne. La direzionalità teatrale, più evidente rispetto ad *Opera*, l'uso frequentissimo di convenzioni melodrammatiche settecentesche e ottocentesche, la ricchezza e bellezza del materiale melodico, la presenza di una latente modalità, rimandano continuamente a fulcri e punti di riferimento linguisticamente stabili, in cui l'ascoltatore si riconosce sia percettivamente sia storicamente. Riflettendo sul

linguaggio e sulla società, Berio ne ricava un'analisi tragica e spietata, che viene smentita solo dalla vitalità della sostanza musicale. Nel trio (La notte), ad esempio, Leonora e Luca danno vita ad un'intimità affettiva che melodicamente contrasta con il campo armonico di Ivo.

FOTO DI SCENA



Ed ancora, la linea vocale e strumentale dell'aria di Luca (La prigionie) intreccia, in un rigoroso reticolo armonico e contrappuntistico, l'aspetto politico e quello psicologico: «forse questa prigionie la portavo in me da sempre». Le sei Ballate, poi, creano delle vere e proprie oasi di diretta espressività. Le prime cinque, oltre alla voce non impostata ed all'accompagnamento orchestrale, sono 'colorate' da una particolare atmosfera timbrica, evocata dal poetico e singolare impiego di strumenti in scena (rispettivamente due chitarre, fisarmonica, ottavino, pianola, violino e fisarmonica). Non è un caso che Platone, nel suo sistematico disegno di scissione tra ciò che è spirituale e ciò che è corporeo, tra ciò che è accettabile e ciò che va censurato, avesse prospettato una città ideale (sia nelle *Leggi* sia nella *Repubblica*), che non sarebbe più stata abitata da «cantastorie ambulanti» ma da «mitoplasti» ufficiali. Anche i miti e le storie sarebbero stati costruiti e diffusi in base a principi standardizzati, eliminando sequenze, proibendo nomi, espellendo poeti non 'allineati'. Talvolta, le Ballate insinuano riflessioni che, pur essendo accorate, tradiscono un'aspettativa.

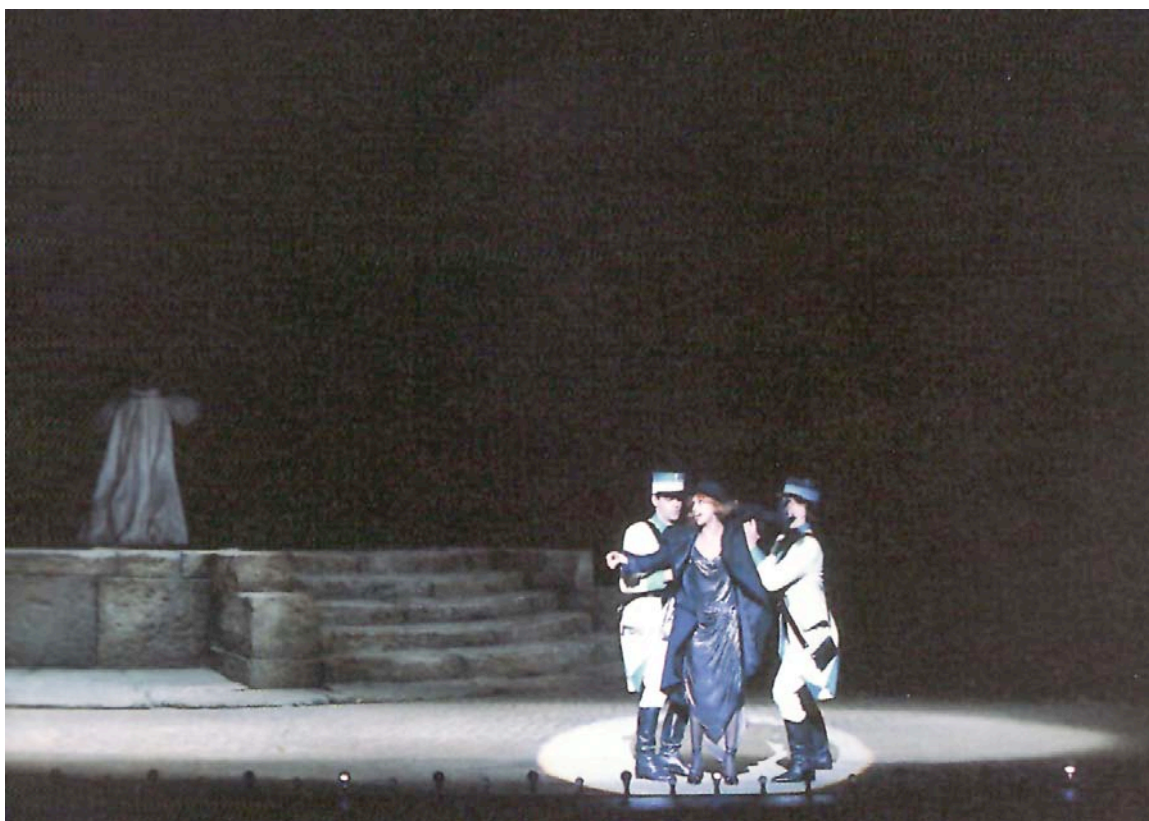
Già nella seconda ('Quando ricordiamo'), la cantastorie termina, quasi si trattasse di un grido di speranza, con queste parole che sfociano nel successivo episodio, La notte: «Ma se noi riusciamo a fissare un punto di partenza per i nostri mali si potrebbe prevedere un punto dove conseguenze dirette ed indirette non si facciano più sentire...». Forse è proprio questa la 'storia nascosta' cui si accenna nella quarta Ballata ('Fratelli avversi'), il cui *sound* jazzistico è reso onirico dalla presenza della pianola. Ed ancora, nella quinta Ballata ('Che il canto faccia'), la cantastorie intona un inno al canto, su melismi modali, riprendendo il tema di Orfeo di *Opera*. La vicenda ripercorre arie, duetti e concertati come archetipi dell'opera tradizionale, fondendo con sapienza l'allontanamento e l'attrazione per il melodramma storico.

Il canto riacquista la sua carica trasfiguratrice. Nella già citata aria del tenore (La prigionie), riaffiora il motivo del canto e della comunicazione in un indiretto riferimento al tema di Orfeo «Tendo l'orecchio e mi raggiunge un canto. Tornano vita e morte ad avere un senso». La prima parte si conclude con l'aria di Ada (Il ricordo), nella quale ogni prospettiva di riscatto è affidata alla forza collettiva ed al coraggio di non dimenticare: «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

rifonderci della pena più amara ma non farà rivivere quel che tu non hai più».

L'espressivo lirismo della sua linea vocale, suggestivamente sostenuto, all'inizio, solo dall'organo elettronico, dagli archi e dalle percussioni, chiude, con l'intervento drammatico dell'intera orchestra, il primo atto. La sua bellissima reinvenzione-ricapitolazione si conclude nella nona scena, sul gioco della memoria, del tempo e del loro continuo ritorno, come avviene nella seconda parte della *Vera storia* .

FOTO DI SCENA



UN RE IN ASCOLTO

di Luciano Berio

libretto di Italo Calvino

Azione musicale in due parti

Prima:

Salisburgo, Großes Festspielhaus 8 agosto 1984

Personaggi:

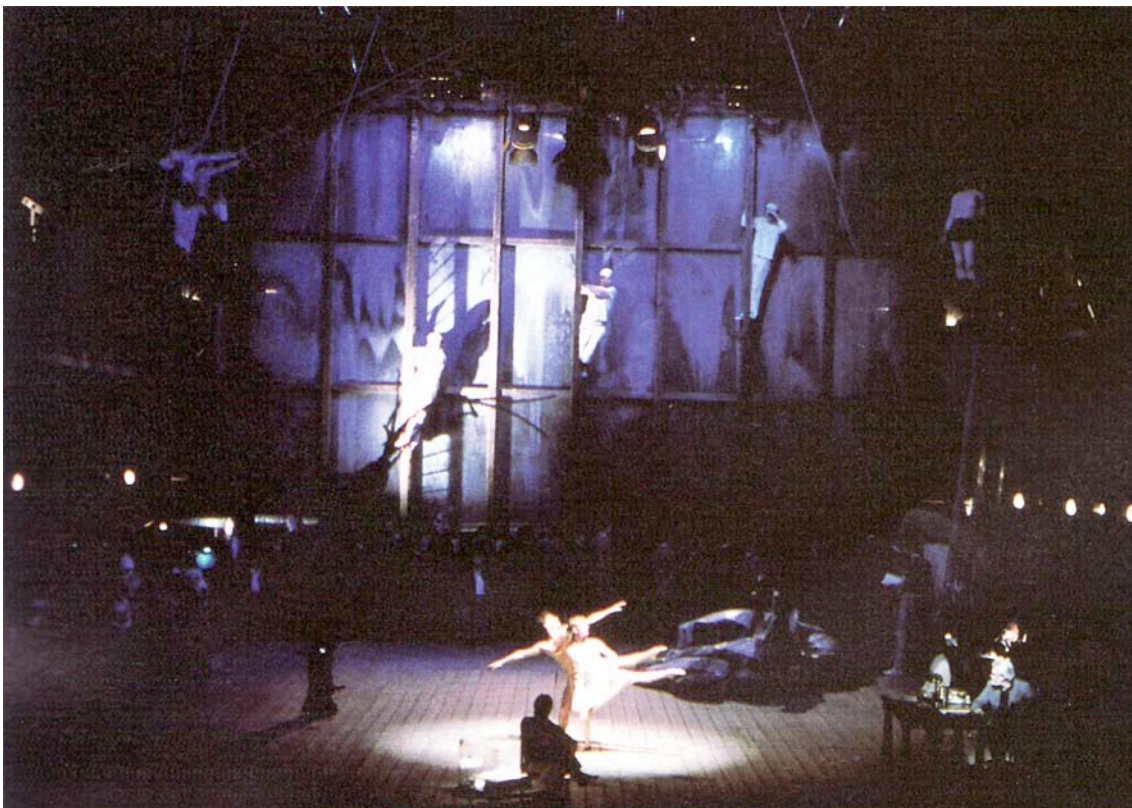
Prospero (B/Bar), il regista (T), Venerdì (rec), la Protagonista (S), il Soprano I, il Soprano II, il Mezzosoprano, tre cantanti (T, Bar, B), l'infermiera (S), la moglie (Ms), il dottore (T), l'avvocato (B); il pianista (voce maschile); coro

Presentata nel 1984 a Salisburgo ed a Vienna, ripresa nel 1986 alla Scala ed a Londra, l'azione musicale *Un re in ascolto* nasce, come *La vera storia* (1982), dalla collaborazione del compositore con Italo Calvino. Berio utilizza solo una parte dello scritto originale, al quale lo scrittore darà forma autonoma in un omonimo racconto pubblicato nella raccolta *Sotto il sole giaguaro* (1986). Sulla traccia delle suggestioni ricevute dalla voce 'Ascolto' di Roland Barthes per l'Enciclopedia Einaudi, si inserisce in modo intermittente una precedente vicenda teatrale, già storicizzata. Come già in *Opera* ed in *La vera storia*, qui aleggia la *Tempesta* di Shakespeare, nella versione librettistica di Friedrich Gotter per un *Singspiel* del 1791; tale rilettura è ulteriormente filtrata attraverso le riflessioni esposte da W.H. Auden in *The Sea and the Mirror. A Commentary on Shakespeare's 'The Tempest'*.

La trama

Ci troviamo immersi in un'atmosfera irreali: Prospero, re del teatro, si aggira nel suo regno, pensieroso ed assente. Nel frattempo appaiono un regista, un attore (Venerdì), danzatori, acrobati, mimi ed illusionisti, che provano scene della *Tempesta* di Shakespeare. Alcune cantanti si sottopongono all'audizione per la scelta della protagonista; intanto Prospero si accascia, colto da malore. L'intero secondo atto non è che una lenta agonia di Prospero che, alla fine, forse muore.

FOTO DI SCENA



Il carattere fenomenologico della musica, il suo disporsi nel tempo vivendo di memoria, si espande, con grandissima efficacia teatrale, alla dimensione generale dell'opera. Tutto - gesti, parole, vita e letteratura - acquista la consistenza *musicale* dell'ascolto, creando uno spazio intermedio tra il vuoto del potere (che è poi il vuoto della morte) e l'energia creativa del canto, con la sua assoluta autoreferenzialità. Se il puro canto fa già parte dell'opera, infatti, il canto dell'opera diventa un 'meta-canto', un canto sul canto. Ecco perché le due parti di *Un re in ascolto* si completano, formando un doppio cerchio: il presente reale e la *duplicazione* rappresentativa del teatro si intrecciano e si confondono.

Nel 'Duetto II', come ne 'La notte' de *La vera storia*, si percepisce il senso della solitudine legata al potere. Quando Prospero canta «con un personaggio che possa visitare altre menti... tante menti diverse...», si pensa all'atroce impossibilità di Filippo II, nel *Don Carlos* verdiano, di 'leggere nei cuori'. I costanti riferimenti letterari e musicali alle opere precedenti si sommano quindi alle metamorfosi interne del materiale. Ad un'analisi dettagliata della partitura, risulta poi evidente che la grandissima varietà espressiva di *Un re in ascolto* poggia su un materiale unitario che continuamente prolifera. La variazione, infatti, non riguarda solo l'assetto formale e le arcate più ampie, ma le microcellule costitutive degli organismi musicali. Nel 'Duetto I', la prova del monologo di Venerdì aiutato dal regista ricorda le situazioni di 'Air' e 'Melodramma' in *Opera*.

E nel 'Concertato II con figure' le parole: «Ecco la vera storia. È finita la festa» alludono naturalmente al tema della *Vera storia*. Il tentativo di annullare la narrazione attraverso la scoperta dei suoi meccanismi ha dato vita ad un'altra storia, o meglio, ad una storia che continuamente si racconta. Tutto ciò è possibile solo attraverso la malleabilità circolare, metamorfica, non dogmatica e non lineare del linguaggio musicale. Prospero, fin dalla 'Aria I', intona infatti il tema orfico della musica «che non ricordo e che io adesso vorrei cantare». La bellissima 'Aria II' approfondisce e sviluppa la meditazione sul suono, il silenzio, l'ascolto: «Il mio orecchio teso accoglie quei suoni all'arrivo: diversi da com'erano partiti. Sono i suoni con in più l'ascolto dei suoni». In 'Aria III', prima che Prospero si accasci, egli avverte che «c'è una voce nascosta tra le voci». E la splendida 'Aria IV' comincia con «Dietro i suoni. I suoni hanno un rovescio». Come avviene in Beckett, Berio ci porta sull'orlo di un baratro; il protagonista cerca un luogo che sia al riparo dalle voci che lo tormentano.

La coincidenza quasi totale tra l'io compositore e l'io narrante non conduce al silenzio ma, sorprendentemente, alla coerenza ed alla direzionalità espressiva ricchissima della partitura. Continua così quel genere di 'opera della coscienza' che caratterizza la produzione di Berio, ponendolo in una posizione originale rispetto alle esperienze teatrali che vanno dagli anni Sessanta agli Ottanta. Alle macabre lusinghe di uno sperimentalismo e di un nichilismo che negavano alla comunicazione con il pubblico ed alla narratività qualsiasi speranza di riscatto, Berio sostituisce un'arte che, pur non sottraendosi alla

riflessione sulla propria agonia e sul proprio passato, dolorosamente rivive. Scrive Hegel nella *Fenomenologia dello spirito* : «l'autocoscienza, dunque, mediante il suo rapporto negativo, non è in grado di togliere l'oggetto; anzi, non fa che riprodurre l'oggetto nonché l'appetito» (I,4). Berio non vuole farci evadere dal cerchio di cause ed effetti che lega il mondo all'unico modo possibile che abbiamo di percepirlo, il *nostro* : noi stessi facciamo parte, insieme al compositore, dell'opera che stiamo ascoltando.

FOTO DI SCENA



OUTIS

Azione musicale in due parti su libretto di Luciano Berio e Dario Del Corno.

Musica di Luciano Berio

Prima rappresentazione: Milano, Teatro alla Scala, 5 X 1996

L'azione musicale *Outis*, terminata nel 1996, prosegue il cammino intrapreso da Berio, nel campo del teatro musicale, fin da *Passaggio* (1962).

Nel programma di sala, il compositore stesso svela premesse che fanno sostanzialmente parte della sua estetica: "La variabilità della musica, del testo e della scena è la costante "narrativa" di *Outis*, che resta comunque ancorato a condizioni strutturali non prescrittive, ma intese a proteggere una coerenza sintattica e, appunto, espressiva.

Questa variabilità permette di percepire figure e fatti diversi in una stessa luce, oppure permette di cogliere il senso di una cosa sola in luci e prospettive musicali sempre diverse.

Nei cinque cicli affiorano, ogni tanto, frammenti di storie già dette e di viaggi già compiuti, da Omero a Catullo, da Auden a Brecht, a Joyce, a Melville, a Sanguineti, a Celan ed altri ancora.

I cinque cicli cominciano sempre dalla fine (con l'uccisione del padre) e ripercorrono uno stesso paradigma narrativo o parte di esso.

Nel dialogo tra le due temporalità, quella della musica e quella delle immagini, è la qualità del tempo della musica che ha il sopravvento e che ci permette di scrutare, analizzare e commentare quello che sta davanti ai nostri occhi, condizionandone la percezione.

Sempre in occasione della "prima" scaligera, il grecista Dario Del Corno prende spunto dal titolo *Outis* (Nessuno) per introdurre il suo testo e, più in generale, il suo lavoro con Berio: "*Outis emoi g'onoma*", (Nessuno è il suo nome), risponde Ulisse al ciclope Polifemo; ironia ed astuzia si associano nella repentina invenzione, che salverà l'eroe omerico dal gigante antropofago.

Attraverso la sigla dell'enigmatica battuta, con *Outis*, ancora una volta Ulisse si instaura perentoriamente nell'universo dell'arte, imponendo le molte facce della sua persona come un passaggio obbligato per ripensare la condizione umana secondo quanto richiede il trasformarsi dei tempi. Ma con il suo personaggio, Berio condivide la sapienza dell'ironia, il gusto della manifestazione - e l'ingannevole titolo

afferma, ed al tempo stesso nega un'identità.

Outis è l'Ulisse di Omero e della lunga tradizione che da lui si diparte, ed al tempo stesso non lo è - o piuttosto, è anche qualcosa d'altro: colui che, rifiutando un nome, elude l'arbitrio di ogni identificazione.

Già queste parole indicano una caratteristica fondamentale dell'opera, vale a dire la mancanza di uno svolgimento narrativo lineare.

Ancora una volta, come nei suoi lavori teatrali precedenti, Berio costringe l'ascoltatore a riflettere sul processo creativo al quale è chiamato a partecipare.

BERIO – MADERNA



Tutti diventano protagonisti, poiché ognuno riflette nell'evento musicale una parte di se stesso, condividendo il lavoro del compositore, degli interpreti e degli altri spettatori.

Tale molteplicità percettiva è accentuata dalla presenza, nel testo, di varie lingue o dialetti moderni ed antichi, come accadde anche in altre sue opere ed in particolare in *Passaggio*.

Per questo, l'apparente distanza dal tradizionale codice melodrammatico rivela un diverso e più sfaccettato recupero del divenire narrativo.

Il senso formale deriva da un equilibrio e da una complessità di rimandi interni che, da un lato, forgiavano una partitura di straordinaria compattezza tecnica e stilistica, dall'altro si traducono in un'energia

comunicativa ed in una profondità espressiva riconoscibili e leggibili a diversi livelli. Con estrema naturalezza, il sofisticato addensarsi linguistico si scioglie in presa emotiva immediata. Invece di una storia, incontriamo molte storie sminuzzate in modo libero ed imprevedibile.

La trama

Atto I

Tutti i cinque cicli cominciano con l'immagine edipica di Outis ucciso da Isaac, il figlio che ha avuto da Emily. Il "doppio" di Outis, però, continua a vivere.

A tale "punto di avvio - che è ancora punto di arrivo e comunque momento che smentisce la durezza del tempo, trasformando l'attimo in una eternità - corrisponde, in funzione di "sigla", la nota Si bemolle.

Il primo ciclo vede l'arrivo di Steve, figlio di Outis e di Samantha, anch'egli in cerca del padre che non conosce. Segue una folla di persone ed animali con il banditore Pedro, che organizza un'asta. Appare Emily, che "era o forse è" moglie di Outis, con il bambino Rudy, inghiottito dal corpo dilatato di Pedro finché Outis stesso non riesce a sgonfiarlo.

La folla scompare: la sarta Ada veste Emily da sposa.

Riconosciamo alcuni personaggi teatrali di *Un re in ascolto*: oltre alla sarta (il cui nome coincide, tra l'altro, con una delle protagoniste della *Vera storia*) ed al regista, c'è anche il suggeritore (che in qualche modo corrisponde all'attore Venerdì, anch'egli voce recitante) ed è il solo a dirci qualcosa riguardo a Outis, con una frase che annuncia, ad ogni ciclo, il rinnovarsi della sua esistenza.

Il secondo ciclo si apre sullo spazio concitato di una banca, dove il regista organizza alcuni affaristi, che scherniscono Outis.

Gli impiegati sono in realtà ragazze, che attirano Outis con gesti di seduzione. Maria si accosta ad Outis, che la abbraccia. Samantha ed Olga si abbandonano a gesti erotici: la scena si trasforma in un bordello.

Giunge anche Emily; si sdraia e tra le sue gambe si apre una galleria che occupa la scena ed ingloba tutti i personaggi.

Nel terzo ciclo, Outis e Steve si trovano in un supermercato: sugli schermi di scena appaiono immagini di guerra e di violenza. Steve prende un libro e si mette a leggere, quando giungono i deportati.

Atto II

Nel quarto ciclo il regista cerca di inscenare una guerra con un gruppo di bambini, che si rifiutano di partecipare a quel gioco perverso e si fanno proteggere da Outis.

Compaiono infermieri ed un ferito, tra i quali si mescolano i clown.

Il regista fugge. Ada offre una fisarmonica, un violino piccolo ed un trombone ai clown che si mettono a suonare. Giungono gli esuli, che si abbracciano teneramente insieme ai bambini.



Quinto ciclo: *su una nave da crociera.*

Mentre vengono proiettati su degni schermi dei paesaggi marini ed esotici, scoppia una tempesta. Outis si ritrova su una spiaggia e si risveglia dopo che Marina si è accostata a lui e si è allontanata. Steve lo aiuta ad alzarsi e si allontana anch'egli. Outis ed Emily, con i loro Doppi, cantano come se fossero gli interpreti di un concerto, accompagnati da due pianoforti.

Gradualmente, escono dalla scena i Doppi ed Emily.

Outis, rimasto solo, si appresta a ricominciare il suo canto.

Nell'intreccio di riferimenti, riprese e sviluppi del materiale (che si articola attraverso un uso capillare della tecnica della derivazione tematica), si inseriscono non solo le memorie letterarie del testo, ma anche flashback creativi e visionari sulle opere precedenti di Berio.

Così, nel primo ciclo, riconosciamo l'asta consumistica ed insensata di *Passaggio*, mentre la simbolica tempesta del quinto ciclo è una sorta di rievocazione della *Tempesta* di Shakespeare già filtrata, in *Un re in Ascolto*, attraverso le riflessioni di Auden in *The Sea and the Mirror* (il mare e lo specchio).

Il luogo dell'incontro - festa, teatro, crociera, supermercato, banca - denuncia l'omologazione sociale che alimenta aggressività e si smussa solo grazie alla fantasiosa schiettezza dei bambini. Un'importante funzione di risonanza emotiva è affidata, come in *Opera* ed in *La vera storia*, all'ottetto vocale, che introduce un'ulteriore dimensione acustica, musicale e drammaturgica.

Ma la vera protagonista dell'opera è ancora la Memoria: come l'inconscio, la sua fluida consistenza non ha un sopra ed un sotto, un'entrata ed un'uscita, un prima ed un poi.

La partitura è tutta un incresparsi, un ricamare flussi e riflussi su un materiale incantatorio ricolmo di simbologia storica ed archetipica.

Affiorano reminiscenze di episodi e di altre opere di Berio, come Memoria da *Opera* o il ricordo dalla *Vera storia*.

L'elemento femminile accoglie e protegge, sconfinando dalla tenerezza materna e coniugale alle più elementari pulsioni erotiche.

La solidarietà affettiva di Emily, la suadente tenerezza di Marina, il potere di seduzione di Olga e Samantha si sovrappongono e si confondono come aspetti complementari, che ognuna di loro condivide con le altre e con Outis.

Solo alla donna è concesso infatti di ricondurre al ciclo ininterrotto di vita - morte - rinascita, quella concezione del tempo aperta e circolare

dall'inconfondibile strumentazione di Berio.

E sulla dissolvenza incrociata tra le arie di Outis ("Un du - e tu") e quella di Steve ("Evò se meno"), prende consistenza un'aura antica ed archetipica, che ricorda il cullante e nostalgico finale di *Opera* ("E vò"), anche per il carattere popolare e la significativa analogia, nel testo, dell'*incipit*. Ancora una volta, è alla musica ed al canto che spetta il compito di custodire l'ultimo segreto, l'indicibile indizio per rintracciare un senso.

Riaffiorano le atmosfere della Ballata V o della prigione di *La vera storia*. Il profilo emotivo dei cicli recupera la narratività nei suoi elementi essenziali.

C'è quasi un'esasperazione virtuosistica degli artifici tipicamente discorsivi (esposizione, tensione, accumulo, svuotamento, ripresa, ricordo, intreccio) trasformati, da semplice mezzo, in soggetto che invade completamente lo spazio percettivo.

La lirica, assecondando una concezione più cinematografica che letteraria, richiama le immagini: la loro invadenza può diventare metafora di un universo tecnologico e consumistico dove l'apparenza sostiene la realtà, come segnala la presenza ossessiva degli schermi o il dilatarsi e moltiplicarsi dell'occhio alla fine del terzo ciclo.

Oppure, può custodire panorami naturalistici rassicuranti; ecco perché l'articolazione musicale direziona la regia in senso drammaturgico.

Ma la plasticità vocale si modella anche sulle minime inflessioni del testo suggerendo, oltre al piano onirico ed associativo, una dimensione di simboli linguistici nelle sue radici ancestrali, come nel coro dei deportati del terzo ciclo.

L'ironia volge talvolta verso il sarcasmo e l'angoscia, talvolta verso una malinconia e sorridente tenerezza. La guerra, la malattia ed il dolore straripano dalle ondate di musica che travolgono lo spettatore, ma è il canto che stilizza il *logos*.

Non per niente Homunculus, nel *Faust* di Goethe, si trasforma da pura voce in corpo congiungendosi, nel mare, con la bellissima Galatea. A differenza della lenta agonia di Prospero, che occupa tutta la seconda parte di *Un re in ascolto*, qui la morte è data come attimo di eternità, come passato e presente che si incontrano e si smentiscono.

In Outis, Marina-Galatea (che è anche Emily, Olga, Samantha e molti altri personaggi mitici femminili) evapora e si ricondensa facendosi, ancora una volta, suono, voce e canto e trasformando così il tempo rettilineo del lavoro e della guerra, della frustrazione e degli affari, del potere e dell'immobilità, nella duttile espansione del tempo musicale ed erotico.

L'Odissea, antico esempio di narrazione infinita nasce, come l'amore, dal contatto con il diverso, che scatena intreccio ed intrigo, ironia, sorpresa, rischio, peripezia, complicità.

Il canto e l'acqua scardinano le geometrie cartesiane e la concezione di un tempo esclusivamente quantitativo.

Maschile e femminile, alto e basso, attori e spettatori, angoscia e speranza scivolano gli uni negli altri; l'individuo diventa il riflesso dei suoi incontri.

L'amore si fa portavoce di una più vasta possibilità di comunicare, che non può essere contenuta in tipologie farisee. Non più, dunque, un'unica direzione del tempo e della morale, ma l'apertura alle diversità, alla compresenza ed alla reciproca tolleranza di atteggiamenti, storie e culture.

BERIO – BOULEZ



OPERA

di Luciano Berio

libretto proprio

Rappresentazione in tre atti

Prima:

Santa Fe, Opera, 1970

Dopo la ‘prima’ americana, *Opera*, composta nel biennio 1969-70, venne revisionata e ridotta da quattro atti a tre per il Maggio musicale fiorentino (1977) e ripresa, in questa stessa versione a Lione (1989). Afferma il compositore che *Opera* è un lavoro a tre livelli. All’immagine del *Titanic* mortalmente ferito si è aggiunta quella di *Terminal* (uno dei più bei pezzi di teatro dell’Open Theatre di New York, ambientato nel reparto terminale di un ospedale) e del mito di Orfeo.

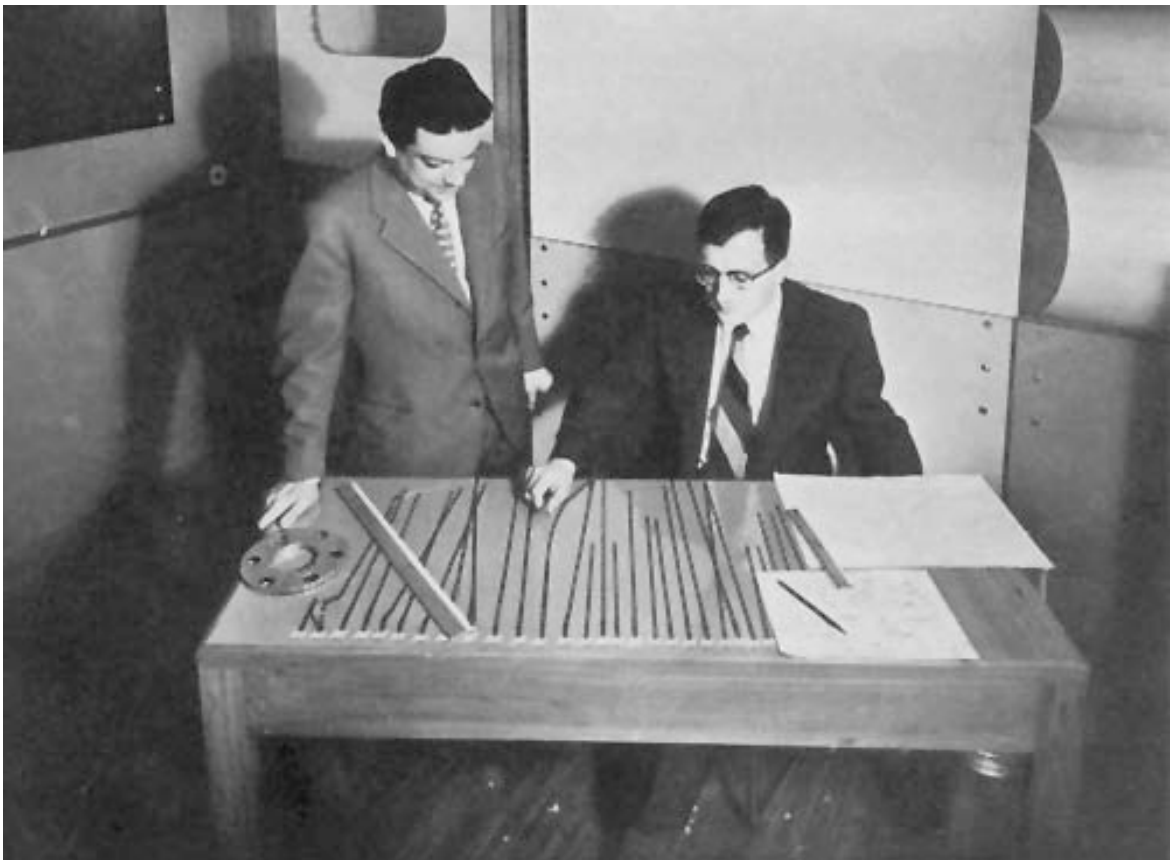
Vi sono dunque frammenti di *Terminal* in versione originale o adattati alla necessità di rappresentare l’idea della fine e della violenza in maniera non sempre specifica. Anche il mito di Orfeo, naturalmente, tratta il tema della fine inesorabile e definitiva ed è presente in *Opera* con frammenti del libretto che Alessandro Striggio ha scritto per l’*Orfeo* di Monteverdi. I tre livelli s’intrecciano e si confondono e si commentano a vicenda, uno scivola nell’altro, scompare e riemerge.

Il titolo del lavoro già concentra in sé - e suggerisce - una molteplicità di significati e di aspettative. Infatti va inteso alla latina, come plurale neutro di *opus*, che si riferisce alla serie di numeri chiusi di cui si compone, ma evoca anche la carica culturale ed emotiva dell’opera tradizionale, sia come generico pezzo artistico sia come vero e proprio melodramma. Berio approfondisce per questo lavoro teatrale uno spunto del 1956, elaborato insieme ad Umberto Eco ed a Furio Colombo, sul naufragio del *Titanic*.

I dieci attori, il soprano, il tenore, il baritono, l’ottetto vocale ed i bambini che formano il *cast* vocale non sono personaggi compiuti in senso tradizionale, ma figure di un impianto narrativo solo abbozzato. La caratteristica principale di *Opera* è la continua metamorfosi del

materiale letterario e musicale; già all'interno di ogni singolo episodio ma anche delle sezioni e delle più piccole cellule tematiche, gli elementi costitutivi sono organizzati con estrema coerenza. È la loro continua reinvenzione e rielaborazione a tradursi in una ricchezza cangiante di atteggiamenti, sfumature e stili. La denuncia sociale, che coinvolge impietosamente anche l'arte, non si riduce ad una presa di posizione ideologica di rifiuto o di capovolgimento; Berio prende le distanze dalla storia operistica, come ci si allontana da quell'oggetto amato per sperimentare la propria autonomia e capacità di riscoprirlo. Infatti, se è vero che *Opera* ci costringe a riflettere sull'atto del comporre, dell'ascoltare e del partecipare, ciò avviene sempre attraverso il gesto creativo: Berio, contemporaneamente, nega e recupera l'universo storico, culturale ed emotivo dell'opera lirica.

BERIO - NONO



In tal senso smentisce la concezione storica lineare e dogmatica di molta avanguardia: il 'nuovo' non è qualcosa che segue necessariamente il 'vecchio' in un riduttivo rapporto di causa ed effetto, ma nasce dalla continua e sorprendente riscoperta di combinazioni, punti di vista ed aspettative. Questa circolarità musicale, insieme filosofica ed affettiva, è la sostanza di *Opera*. L'Air iniziale del soprano, ad esempio, ritorna ben tre volte, e ad ogni atto risulta sempre più organizzata (Air II e Air III), secondo un crescendo espressivo che asseconda il rito del teatro musicale, simbolicamente rappresentato dal soprano che prova la sua aria. E mentre le parole dell'aria alludono al prologo dell'*Orfeo* di Striggio, l'ironia dei commenti crea una sorta di 'restauro', con ampio e vistoso tratteggio, dell'archetipo narrativo dell'aria. Il passaggio dal Concerto I (in parte derivato da *Tempi concertati*) all'ancora più denso ed elaborato Concerto II, segue un'intensificazione emotiva accentuata dalla ripresa di elementi dell'Air e dall'inserzione delle voci.

Anche il Melodramma, nel primo atto, recupera un luogo assai caratteristico nella storia dell'opera lirica. Il tenore cerca disperatamente di intonare una nota e quando, alla fine, ci riuscirà, cade esausto. Bilanciando mirabilmente ironia, partecipazione e ripensamento, il fulcro affettivo e musicale dell'opera tradizionale, l'aria, viene ridisegnata dal punto di vista nevrotico del cantante; è infatti costante l'alternanza tra il processo narrativo e la riflessione su di esso. Nelle tre brevi riprese di 'Memoria', su testo ancora legato al tema di Orfeo ("A te ne vengo messaggero infelice, la tua diletta è morta") Berio ricama un'area lirica intessuta su un campo armonico statico, svelando il lato magico ed il potere lenitivo del messaggio musicale, anche con l'uso insistito di intervalli di tritono; musica e memoria sono una faccia della morte ed una sua potenziale smentita. Così, ai momenti di scansione ritmica ossessiva, si contrappongono le atmosfere che custodiscono una speranza collettiva.

In Scena (cui si aggiunge, nella rielaborazione del secondo atto, una citazione da *Feu d'artifice* di Stravinskij), le parole del quarto atto di *Orfeo* ("Pietà oggi e amore"), avviano una sezione nella quale coro ed orchestra intessono, sulla costante presenza dell'intervallo di tritono, un densissimo episodio polifonico, carico di struggente espressività. La recitazione angosciata degli attori e l'espansione lirica del canto (prima del soprano e quindi del coro), vengono 'ricucite' dal tessuto connettivo orchestrale, che da un lato risponde alle sollecitazioni

drammaturgiche, dall'altro mantiene un senso formale e un'organizzazione interna assolutamente autonomi.

Vero è, come sostiene Enzo Restagno, che «l'idea della catastrofe penetra per infusione in ogni dettaglio del testo, conferendo ad ogni scena un identico colore distribuito però con infinite sfumature». Tale percorso di dolore e di iniziazione, simbolizzato da Orfeo, è drammaticamente riportato all'estraneità agghiacciante della società contemporanea, dove la tecnologia avanzata non ha risolto né l'accanirsi del destino (*Terminal*), né la segregazione dei 'diversi' (l'ospedale). La morte si affaccia come spettro reso ancora più agghiacciante e vacuo dalla perdita di contatto con le scansioni e le pulsioni naturali. Nel breve Intervallo che chiude il secondo atto, la terrificante voce del nastro che ripete le parole «Continuare a muoversi: girare, girare», è interrotta solo dal boato del disastro aereo.



La poetica di Berio, naturalmente atteggiata ad una sapienza musicale artigianale e costruttiva, tocca però i punti nodali dei più scottanti quesiti esistenziali e linguistici dell'epoca moderna. Certi aspetti di *Opera* fanno pensare, ad esempio, alla scrittura di Beckett; la conclusione della trilogia di romanzi *Molloy*, *Malone muore* e l'*Innominabile* è segnata infatti da un'analogha ossessività priva di scampo: «Bisogna continuare, non posso continuare, continuerò».

Ma la spirale angosciante non soffoca, in Berio, gli aneliti di desiderio e di vitalità. L'urlo disperato dove, nel terzo atto, i bambini vengono uccisi come in un rito primordiale ed inspiegabile, si scioglie nella

pietà dell'Agnus, nella malinconica espressività del suo perfetto equilibrio polifonico. E non a caso *Opera* si conclude sull'espansione lirica della bellissima, cullante ninna-nanna "E vo'". Nella sua continua metamorfosi di materiali, *Opera* smentisce l'assolutezza e l'orrore della morte proprio attraverso la narrazione musicale. La spirale metamorfica, intrecciando in modo sempre nuovo e sorprendente cellule, organismi e forme musicali, lascia aperti tutti gli interrogativi di fondo, rifiutando di fornire risposte certe.

Meditazione, sogno e "morality play": *Opera*

Luciano Berio chiamò il suo terzo lavoro teatrale *Opera*, intendendo con tale termine più "opere" presenti contemporaneamente in una.

La prima versione fu rappresentata per la prima volta nel 1970 all'Opera di Santa Fe nel New Mexico, la seconda versione nel 1977 al Teatro della Pergola di Firenze.

Gli ottoni hanno la stessa importanza dei cantanti, un coro rammenta la morte di Euridice ed il mito di Orfeo.

Scene del naufragio del *Titanic* si combinano con episodi di morte nel reparto di cure intensive di una moderna clinica per malati terminali.

Secondo Berio, *Opera* è "una meditazione, un sogno ed un po' anche un "morality play", sul tema della fine".

Cronaca del Luogo

Cronaca del Luogo, azione musicale, per voci, coro, orchestra e live electronics

Nell'estate del 1999 andava in scena al Festival di Salisburgo *Cronaca del Luogo*, l'ultimo lavoro di teatro musicale di Berio, in un allestimento incentrato sulla straordinaria struttura architettonica della Felsenreitschule, una sorta di grande piazza coperta racchiusa da un muro pieno di "stanze" scavate nella roccia. L'azione musicale si basa su un progetto testuale di Talia Pecker Berio che ruota intorno a temi della storia ebraica.

Sul piano musicale, il coro e l'orchestra sono collocati verticalmente all'interno delle nicchie del muro.

Per Berio questa idea di verticalità è centrale per tutta l'opera: «Posso solo dire che ho costruito un vero e proprio muro armonico

(nel senso strutturalmente più ampio e percepibile del termine) sul quale vengono inscritte (un po' come graffiti, forse) figure diverse e dal quale vengono estratti, dedotti e sviluppati processi musicali di carattere diverso, conflittuale e spesso contraddittorio». Anche gli altoparlanti, così come il coro e l'orchestra sono collocati dietro il palcoscenico a vari livelli d'altezza, contribuendo all'idea del muro di suono; l'opera prevede infatti una complessa ed articolata parte elettronica che insieme alla spazializzazione elettronica delle sorgenti contribuisce ad un risultato musicale di grande impatto e profondità



Composizioni

Berio scrisse numerosi arrangiamenti di lavori di altri compositori, tra cui Claudio Monteverdi, Henry Purcell, Johannes Brahms, Gustav Mahler, Kurt Weill, John Lennon e Paul McCartney. Per la Berberian scrisse i *Folk Songs* (1964), uno dei suoi lavori più universalmente conosciuti ed eseguiti, nel quale elaborò canti popolari provenienti dalla tradizione di differenti paesi (Stati Uniti, Armenia, Italia, Francia, Azerbaijan).

Orchestrò varie musiche di autori del passato, tra cui Johann Sebastian Bach (contrappunto finale da *L'arte della fuga*), Manuel de Falla (*Siete canciones populares españolas*), Johannes Brahms (*Sonata op. 120* per clarinetto e pianoforte), Giuseppe Verdi (liriche da camera per voce e pianoforte).

I completamenti invece riguardano:

Rendering (1989), da alcuni abbozzi di Franz Schubert per la *Decima Sinfonia*, con l'aggiunta di musica tratta da altri lavori di Schubert.

Finale di *Turandot* di Giacomo Puccini (Los Angeles, 27 maggio 2002)

Concerti

Concertino per clarinetto, viola, arpa, celesta ed archi (1949)

Serenata per flauto e 14 strumenti (1957)

Concerto per due pianoforti ed orchestra (1973)

Points on the Curve to Find per pianoforte e piccola orchestra (1974)

Il ritorno degli Snovidenia per violoncello e piccola orchestra (1977)

Corale per violino ed orchestra (1981)

Voci (Folk songs II) per viola ed orchestra (1984)

Echoing Curves per pianoforte ed orchestra (1988)

Alternatim per clarinetto, viola ed orchestra (1997)

SOLO per trombone ed orchestra (1999)

Musica orchestrale

Nones (1954)

Allelujah I (1956)

Divertimento (1957) (Scritto con Bruno Maderna)

Allelujah II (1958)

Tempi concertanti (1959)

Allez Hop (1959 - 1968)

Bewegung (1971 - 1984)

Still (1973)

Eindrücke (1974)

Encore (1978 - 1981)

Entrata (1980)

Requies (1984)

Formazioni (1987)

Festum (1989)

Continuo (1989 - 1991)

Compass (1994)

Ekphrasis - continuo II (1996)



Sequenze

- Sequenza I* per flauto (1958) dedicata a Severino Gazzelloni
Sequenza II per arpa (1963)
Sequenza III per voce femminile (1965 - 1966) dedicata a Cathy Berberian
Sequenza IV per pianoforte (1965 - 1966)
Sequenza V per trombone (1966) dedicata a Benny Sluchin
Sequenza VI per viola (1967)
Sequenza VII per oboe (1969) dedicata a Heinz Holliger
Sequenza VII b per sassofono soprano dedicata a Claude Delangle
Sequenza VIII per violino (1976 - 1977)
Sequenza IX per clarinetto (1980)
Sequenza IXb per sassofono contralto (1981) dedicata a Claude Delangle
Sequenza X per tromba e risonanze di pianoforte (1984) dedicata a Gabriele Cassone
Sequenza XI per chitarra (1987 - 1988) dedicata Elliot Fisk
Sequenza XII per fagotto (1995) dedicata a Pascal Gallois
Sequenza XIII per fisarmonica "Chanson" (1995 - 1996)
Sequenza XIV per violoncello (2002)

Chemins

- Chemins I* per arpa ed orchestra (1964)
Chemins II per viola e nove strumenti (1967)
Chemins IIb per piccola orchestra (1969)
Chemins IIc per clarinetto basso e piccola orchestra (1972)
Chemins III per viola, nove strumenti ed orchestra (1968)
Chemins IV per oboe e 11 strumenti ad arco (1975)
Chemins IV b per sassofono soprano e 11 strumenti ad arco
Chemins V per chitarra e piccola orchestra (1992)
Kol - Od (Chemins VI), per tromba ed ensemble (1996) - dedicato a Gabriele Cassone
Recit (Chemins VII) per sassofono contralto ed orchestra (1996)

FOTO DI SCENA DALL'OPERA “UN RE IN ASCOLTO”



Musica da camera

Tre pezzi per 3 clarinetti (1947)

Quartetto per strumenti a fiato (1950)

Due pezzi per violino e pianoforte (1951)

Opus no. Zoo per voce recitante e quintetto a fiati (1951 - 1971)

Quartetto per quartetto d'archi (1955)

Différences per 5 strumenti e nastro magnetico (1959)

Sincronie per quartetto d'archi (1964)

Gesti per flauto dolce (1966)

Autre fois: berceuse canonique pour Igor Stravinskij per flauto, clarinetto ed arpa (1971)

Linea per 2 pianoforti, marimba e vibrafono (1973)

Musica leggera per flauto, viola e violoncello (1974)

Les mots sont allés... "recitativo" per violoncello solo (1978)

Duetti per 2 violini (1983)

Lied per clarinetto solo (1983)

Call per 2 trombe, corno, trombone e tuba(1985)

Terre chaleureuse per quintetto a fiati (1985)
Naturale per viola, percussioni e nastro magnetico (1985)
Gute Nacht per tromba (1986)
Ricorrenze per quintetto a fiati (1987)
Notturmo per quartetto d'archi (1993)
Glosse per quartetto d'archi (1997)
Korót per 8 violoncelli (1998)
Altra voce per flauto contralto, mezzosoprano e live electronics (1999)

Musica per strumenti a tastiera

Petite suite per pianoforte (1947)
Cinque variazioni per pianoforte (1953 - 1966)
Rounds per pianoforte o clavicembalo (1965)
Memory per pianoforte elettrico e clavicembalo (1970 - 1973)
Fa-Si per organo (1975)
Six Encores per pianoforte (1990); comprende *Brin* (1990), *Leaf* (1990), *Wasserklavier* (1965), *Erdenklavier* (1969), *Luftklavier* (1985) e *Feuerklavier* (1989)
Sonata per pianoforte (2001)

Musica vocale

Magnificat per 2 soprani, coro ed orchestra (1949)
El mar la mar per 2 soprani e 5 strumenti (1950)
El mar la mar, versione per soprano, mezzosoprano e 7 strumenti (1969)
Quattro canzoni popolari per voce femminile e pianoforte (1952)
Chamber Music. testo di James Joyce, per voce femminile, clarinetto, arpa e violoncello (1953)
Circles per voce femminile, arpa e 2 percussionisti (1960)
Epifanie per voce femminile ed orchestra (1961 - 1965)
Questo vuol dire che per 3 voci femminili, coro e nastro magnetico (1968)
Sinfonia per 8 voci ed orchestra (1968)
Agnus per 2 soprani, 3 clarinetti ed organo (1971)
Bewegung II per baritono ed orchestra (1971)
Ora per soprano, mezzosoprano, flauto, corno inglese, coro ed orchestra (1971)
Calmo - in memoriam Bruno Maderna per mezzosoprano e 22 strumenti (1974)

Cries of London per 6 voci (1974)

a-ronne, testo di Edoardo Sanguineti, per 8 voci (1975)

Coro, testo di Pablo Neruda, per coro ed orchestra (1976 - 1977)

Ofanìm per due gruppi orchestrali, coro di bambini, voce femminile e live electronics (1988 - 1997)

Canticum novissimi testamenti per 8 voci, 4 clarinetti e 4 sassofoni (1989)

BERIO – CATHY BERBERIAN



Rage and Outrage per voci ed orchestra (1993)
Hör per coro ed orchestra (1995)
Altra voce per mezzosoprano, flauto contralto e live electronics (1999)
E si fussi pisci elaborazione di canto popolare per coro misto (2002)
Stanze per baritono, coro ed orchestra (2003)

Musica elettronica

Mimusique n. 1 (1953)
Ritratto di città, in collaborazione con Bruno Maderna (1954)
Mutazione (1955)
Perspectives (1957)
Momenti (1957)
Thema (Omaggio a Joyce) (1958)
Visage (1961)
Per la dolce memoria de quel giorno (1974)
Chants parallèles (1975)

Musica teatrale

Laborintus II, testo di Edoardo Sanguineti (1965)
Passaggio, testo del compositore e di Edoardo Sanguineti (1963)
Recital I (for Cathy) (1972)

Opere

Opera, libretto del compositore (1970 - 1977)
La vera storia, libretto di Italo Calvino (1981)
Un re in ascolto, libretto di Italo Calvino (1984)
Outis, libretto del compositore e di Dario Del Corno (1995)
Cronaca del luogo, libretto di Talia Pecker Berio (1999)