

NOMI PROPRI

L'invenzione della voce

Testo e musica secondo Luciano Berio.

di [Sandro Cappelletto](#) – 29 Settembre 2025



La musica e il testo hanno una loro autonomia e non sono facilmente sostituibili. Tuttavia, quello che si vede in un'opera, e che dovrebbe circostanziare e confermare un'intesa fra musica e parola, fra senso della musica e senso del discorso, può anche contribuire a rendere conflittuale quell'insieme o a ridicolizzarlo, come spesso avviene nelle faraoniche quanto inutili riesumazioni di opere dimenticate.

In queste poche parole – pronunciate nella quinta, *Vedere la musica*, delle sue lezioni americane (ora in [Un ricordo al futuro](#), 2006) Luciano Berio racconta, senza infingimenti, quale sia stato il suo complesso, non lineare, contrastato e talvolta geniale nelle soluzioni proposte, rapporto con la parola, il testo, il suo senso e il suo suono. **Il suo rispetto o la sua frantumazione e reinvenzione affidata alla musica alla quale, nell'insieme della sua drammaturgia musicale, che sia scenica o concertistica, va sempre riconosciuto il primato.**

La ricerca sulle risorse espressive della voce appare, assieme «alle potenzialità idiomatiche dei singoli strumenti, una delle peculiarità del “fare” compositivo di Berio, caratterizzato da un incessante processo di commento, sviluppo e di (auto)analisi creativa che prosegue e prolifera da un brano all’altro» (De Benedictis 2025).

Tra i letterati, amici e collaboratori di Berio, spicca la presenza dello scrittore e poeta Edoardo Sanguineti. Nel 1963, a Milano, in uno spazio teatrale oggi perduto, la Piccola Scala, nasce *Passaggio*. La regia è di Virginio Puecher, l’organico prevede un soprano, due cori e strumenti. Lei, il soprano, è in scena; il Coro A è in orchestra, il Coro B in sala, confuso tra gli spettatori. «*Passaggio* – scrive Sanguineti nell’occasione – è un testo che non vuole essere letto, ma ascoltato nella musica. È stato concepito non per la lettura muta, ma in stretta relazione con la musica, al punto che il mio testo non è stato definito che dopo la scrittura della musica». Ecco un momento del testo di Sanguineti. La didascalia prescrive:

Buio completo: sipario lento, possibilmente inavvertito: nulla in scena. Il Coro B, cioè quello che sta in sala, inizierà a sipario alzato. E le parole sono queste: ma adesso (ma come resistendo) *widerstehend* – ma in silenzio – *still* – *stillence*(adesso) e poi sst! – *c’est-à-dire*, adesso: zitti)...: *achtung* ma – *achtung* ordine cioè – *voilà: chacun à sa place* – *natürlich*

Il programma di sala per il debutto di *Passaggio* è firmato da Umberto Eco:

Sanguineti ci fa ritrovare alcuni procedimenti tipici della sua opera di poeta: la accumulazione e giustapposizione di parole o frasi in varie lingue, che trascinano con sé un carico di implicazioni culturali e sociali, in un gioco di richiami intricato, ma carico di una immediatezza barbara e di una violenza sonora che si integra a fondo nell’invenzione musicale di Luciano Berio (Eco 2013).

Proprio l’immediatezza barbara e la violenza sonora anticipate da Umberto Eco disturbano il pubblico di quella prima esecuzione. Berio prevede lo scandalo:

Sapevo che il pubblico avrebbe perso la testa quindi ho informato il coro di ciò. Ho detto al coro che avrebbero dovuto unirsi non appena il

pubblico avesse iniziato a gridare, fare eco all'ultima parola e improvvisare su di essa. E questo è esattamente quello che è successo. Qualcuno ha gridato "Buffoni". Il coro ha subito fatto eco alla parola, l'ha accelerata, l'ha sussurrata, ha allungato la "o" e ha trasformato l'improvvisazione in parte della *performance*. Il pubblico è diventato completamente isterico perché aveva perso la possibilità di protestare.

Folk Songs – canti popolari, folklorici – è un ciclo di canzoni che nasce nel 1964. Il compositore sceglie e arrangia dodici canti popolari provenienti dalla tradizione orale di differenti popoli e nazioni: gli Stati Uniti, l'Italia (con un canto siciliano e uno sardo), la Francia, l'Azerbaigian e l'Armenia, terra d'origine della famiglia di Cathy Berberian, la grande cantante, la meravigliosa interprete che Berio aveva conosciuto al Conservatorio di Milano e che dal 1950 era diventata la sua prima moglie. I *Folk Songs*, scritti dapprima per voce, flauto, clarinetto, arpa, viola, violoncello e percussioni, poi arrangiati per grande orchestra, rappresentano uno dei primissimi esempi di un'attitudine che rimarrà costante in Berio: **l'ascolto e la ricreazione di materiali musicali che già esistono, e che appartengono sia alla tradizione della musica d'arte sia, come in questo caso, alle tradizioni popolari**. Berio si diverte anche a giocare con questi materiali, si mimetizza in essi: il testo di due *Folk Songs*, *La Donna Ideale* e *Ballo*, è scritto da lui stesso.

La serie delle *Sequenze* – opere dedicate ciascuna a uno strumento diverso – era nata nel 1958 con la *Sequenza* per flauto, dedicata a Severino Gazzelloni. Ognuna di esse, saranno alla fine 14, è destinata in origine a uno strumentista individuato come disponibile a correre queste nuove avventure sonore. Nel 1965 nasce *Sequenza III*, per voce sola, ancora per Cathy Berberian. «**La voce porta sempre con sé un eccesso di connotazioni**», scrive Berio in una nota del 1965.

Dal rumore più insolente al canto più squisito, la voce significa sempre qualcosa, rimanda sempre ad altro da sé e crea una gamma molto vasta di associazioni. In *Sequenza III* ho cercato di assimilare musicalmente molti aspetti della vocalità quotidiana, anche quelli triviali, senza per questo rinunciare ad alcuni aspetti intermedi ed al canto vero e proprio. Per controllare un insieme così vasto di comportamenti vocali era necessario frantumare il testo e in apparenza devastarlo, per poterne recuperare i frammenti su diversi piani espressivi e ricomporli in unità non più discorsive ma musicali (*ibidem*).

Frantumare il testo: perché un testo c'è, e dice anche qualcosa di preciso. Un testo inglese: "Give me a few words for a woman / to sing a truth allowing us / to build a house without worrying before night comes" (*ibidem*) (Datemi qualche parola per una donna / per cantare una verità permettendoci / di costruire una casa senza preoccupazioni prima che arrivi la notte). Ma quando si ascolta questa *Sequenza* non si pensa ci sia un testo che racconta una sia pur breve storia. Si rimane stupefatti nello scoprire e nel tentare di seguire le acrobazie della voce.

Il rifiuto di ogni dogmatismo compositivo, la molteplicità degli sguardi emerge in numerose opere e connota anche uno dei lavori sinfonici di maggior

successo. *Sinfonia*, per otto voci e orchestra. Il debutto è a New York, nel 1968, in occasione del 125° anniversario dell'Orchestra Filarmonica. La dedica è all'amico Leonard Bernstein. Avevano le stesse iniziali: L. B.

Per la parte vocale il compositore sceglie come esecutori gli Swingle Singers, un gruppo nato nel 1962 che sembra non porre limiti al proprio repertorio, dal classico, al jazz, al pop, al folk. Questa duttilità, questa plasticità, spiega la scelta di Berio. In *Sinfonia* gli Swingle Singers cantano testi tratti da *Il crudo e il cotto*, dell'antropologo Claude Lévi-Strauss, e da *L'innominabile*, un romanzo di Samuel Beckett. Due autori contemporanei: **questo costante interesse verso la produzione letteraria internazionale, questo bisogno di informarsi, di conoscere aspetti della creatività contemporanea al di fuori dell'ambito musicale, è stata una costante attitudine di Berio.**

In *Sinfonia* i testi non sono comprensibili, si tratta piuttosto di frammenti che si possono intuire o proprio non capire, e che si sciolgono all'interno della forma musicale, dialogando con essa. Il secondo movimento di *Sinfonia* ha come titolo *O King*: la parola inglese significa "re", e lui è stato un vero re, un re dei diritti del suo popolo: *O King* è un omaggio a Martin Luther King, il leader del movimento per i diritti civili dei cittadini afroamericani assassinato il 4 aprile 1968 a Memphis, nello Stato del Tennessee. Le otto voci - microfunate e amplificate - si rimandano una con l'altra dapprima i suoni che formano il nome del martire per giungere infine a pronunciare in modo intelligibile quel cognome. In *Sinfonia* Berio cita un compositore amatissimo, Gustav Mahler: il riferimento è alla sua Seconda Sinfonia, *Resurrezione*, in particolare all'inizio del quarto movimento, *In ruhig fließender Bewegung* (Con movimento tranquillo e scorrevole). E' un tempo ternario, in 3/8. **Tempo ternario come il valzer: i valzer di Mahler, riconoscibili e deformati, eco di un mondo amato e perduto, e insieme annuncio di un futuro oscuro nel quale ogni certezza si sgretolerà.** È alla complessità del "rumore del mondo" presente nelle sue sinfonie, dove il popolare e l'ineffabile, il triviale e il sublime si sfiorano e si confondono, che Berio intende rendere omaggio.

Come nei *Folk Songs*, come in *Sequenza III*, un richiamo alle tradizioni, alle emissioni vocali popolari è presente anche in *Coro*, lavoro del 1976 per 40 voci e strumenti. Bisogna “vedere” *Coro*. Accanto ad ogni strumentista sta un corista. Durante l’esecuzione, mentre i musicisti restano seduti, i coristi, a gruppi più o meno consistenti, da soli, pochi o tanti, qualche volta tutti assieme, si alzano, si risiedono, si alzano di nuovo, rendendo così evidente da dove proviene quella voce. I testi di *Coro* provengono da fonti diverse: c’è un livello popolare, formato da canti d’amore e di lavoro, e un livello definito “epico”, la poesia *Residencia en la tierra* di Pablo Neruda. **I canti popolari provengono da paesi geograficamente molto lontani tra loro. È un segno della visione universalista di Berio, della necessità che ha spesso avvertito di conoscere, confrontarsi, reinventare almeno per alcuni tratti quell’immenso fiume di storia, conoscenze, invenzioni che è la musica.**

Nel catalogo di Berio figurano numerose opere di teatro musicale. Lui preferiva definirle “azioni musicali”. Quale sia la differenza, lo racconta in una conversazione con Umberto Eco, rintracciabile sul sito www.lucianoberio.org, curato dal Centro Studi Luciano Berio:

Fra un’azione musicale e un’opera lirica ci sono delle differenze sostanziali. L’opera lirica è sorretta da un tipo di narrativa “aristotelica”, che tende a essere prioritaria sullo sviluppo musicale. In un’azione musicale è invece il processo musicale che tiene il timone della ‘storia’. La prima consapevole azione musicale è stata *Tristano e Isotta* di Wagner che, guarda caso, ha avuto delle conseguenze incalcolabili nelle vicende del pensiero musicale e non in quelle del teatro (Berio 1986).

La vera storia, “azione musicale in due atti” su libretto di Italo Calvino debutta alla Scala nel 1982. Il titolo è un omaggio al modo in cui i cantastorie iniziano i loro racconti: “Venite gente, ora vi racconto la vera storia di questo o di quel fatto”. Ed è anche un riferimento al *Trovatore* di Giuseppe Verdi. Un condannato viene ucciso. Ada, sua figlia, rapisce per vendetta il figlio bambino di Ugo, il tiranno che ha ordinato quell’esecuzione. Il tiranno muore di dolore e l’altro suo figlio giura di vendicare sia il padre che il fratello rapito. Sì, siamo in pieno *Trovatore*. C’è perfino un personaggio che si chiama Leonora e che è contesa da due rivali. **Ci sono arie, duetti, concertati, scene corali: gli archetipi dell’opera tradizionale, ma visti sempre con lo sguardo tipico del teatro di Bertolt Brecht. Avvicinarsi e allontanarsi, immedesimarsi e prendere le distanze, “straniarsi” dal contesto.** Il ruolo della cantastorie venne interpretato non da una cantante lirica, ma

da Milva. Nella Quinta Ballata la cantastorie intona un inno al canto e riprende dei materiali già usati da Berio in un lavoro teatrale di qualche anno prima, chiamato – forse con ironia, forse per provocazione – proprio *Opera*.

Nella seconda parte di *La vera storia* scompare il ruolo del cantastorie e si assiste a una parodia della prima parte. E questo meccanismo narrativo l'opera tradizionale proprio non lo prevedeva. La collaborazione con Italo Calvino nelle vesti di librettista si rinnova in occasione di *Un re in ascolto*, che debutta al Festival di Salisburgo nel 1984. Durante il lavoro al testo, Calvino immagina un dialogo tra lui e Berio. Un dialogo che probabilmente non è troppo distante dalla realtà delle loro conversazioni. Il primo a parlare è

Berio: ... si dovrebbe vedere tutto questo come dall'interno di un palcoscenico, mostrando il rovescio di una rappresentazione d'opera. Tutto il nervosismo che c'è dietro le quinte, un'agitazione reale che fa da contrappunto alla tensione drammatica reale. Tutte le cose che vanno di traverso all'ultimo momento.

Calvino: La soprano che le manca la voce...

Berio: No, quello no.

Calvino: Allora cosa?

Berio: Mah, vediamo, i vestiti che non vanno bene...La sarta.

Calvino: No, la sarta non mi piace. Mi piacciono i pompieri. Perché non ci mettiamo un principio d'incendio? Intervengono i pompieri con gli estintori...

Berio: Mi pare che ti vai staccando dal tema centrale. Rischiamo di disperderci. Il tema centrale era l'ascolto...

Calvino: C'è sempre quel testo di Roland Barthes che ci serve per dare l'intelaiatura concettuale. Ascolta: "La natura, con i suoi rumori, è fervida di senso; così almeno, secondo Hegel, l'ascoltavano gli antichi Greci. Le querce di Dodona con il fruscio delle foglie esprimevano delle profezie". Eh, che ne dici? Le querce di Dodona, in Grecia, dove i sacerdoti di Zeus profetavano dopo aver ascoltato il fruscio delle foglie di quelle querce, potrebbero essere il finale del secondo atto. Un fruscio che occupa tutto lo spazio sonoro.

Berio: Macché Dodona, macché fruscio, non ci siamo, non ci siamo ancora. Meglio le Sirene che tentano Ulisse, riprendi a questo punto il tema delle Sirene.

Calvino: Ma è proprio la stessa cosa...c'era qualcosa di meraviglioso in

quel canto reale, comune, segreto. Canto dell'abisso che apriva in ogni parola un abisso e invitava con forza a sparirvi dentro...

Dietro l'ironia di Calvino, si nasconde il problema dell'opera contemporanea, la necessità di confrontarsi e insieme di prendere le distanze dalla tradizione, creando dei propri codici riconoscibili. Protagonista di *Un re in ascolto* è Prospero: un tributo a Shakespeare, ma il regno di questo Prospero è il teatro, mentre attorno a lui un regista, un attore, dei danzatori, degli acrobati, dei mimi, provano scene dalla *Tempesta*. Alcune cantanti sono lì per delle audizioni, assieme a un pianista. Il canto si alterna al parlato, il materiale musicale prolifera, si susseguono i riferimenti ad altre opere, anche dello stesso Berio. Prospero vive in una atmosfera irreali, di scontornati ricordi: "Ho sognato un altro teatro...Una musica che non ricordo".

Berio ritornerà ancora al teatro musicale, con *Outis*, nel 1996, molto liberamente ispirato a quell'esempio di narrazione multipla che è *l'Odissea* di Omero, e con *Cronaca del luogo*, nel 1999. Come e più che nelle opere precedenti, la trama, una trama è qui difficile da individuare. Ma il suo svolgimento non è la preoccupazione del compositore:

Non c'è nessun "soggetto" nel senso comune del termine e nessun libretto che si possa raccontare. Non esiste una storia lineare con un inizio, uno sviluppo più o meno conflittuale e una fine. *Cronaca del Luogo* non è un'opera ma, come tutte le mie opere teatrali, un'azione musicale.

E in una "azione musicale" è la musica che tutto genera, anche se il suo percorso è stato profondamente influenzato dall'architettura del testo. Ma allo stesso tempo il testo si è adattato, fin nei più piccoli dettagli, al discorso musicale, instaurando con esso un dialogo tanto intenso quanto discontinuo e imprevedibile. Tra testo e musica, ci dice Berio, sempre prevale la musica. E per questo aspetto almeno, anche le sue "azioni musicali" rientrano nella tradizione dell'opera in musica. Cercando una vocalità consapevole delle passate vicende, ma *altra*.

Riferimenti bibliografici

L. Berio, *Nota dell'autore. Sequenza III per voce 1965*, a cura del Centro Studi Luciano Berio, <https://www.lucianoberio.org>, 1965.

Id., *Abbicci o Doremi*, in "L'Espresso", anno XXXVII, n. 31, 10 agosto 1986.

Id., *Scritti sulla musica*, a cura di A. I. De Benedictis, Einaudi, Torino 2003.

Id., *Un ricordo al futuro. Lezioni Americane*, Torino, Einaudi 2006.

A.I. De Benedictis, *Berio, Luciano* in *Enciclopedia della musica contemporanea 1900-2025 Vol. I*, Treccani, Roma 2025.

U. Eco, *Introduzione a "Passaggio"*, in E. Restagno, a cura di, *Berio*, EDT, Torino 2013.