

Etica e poetica. Il pensiero utopico di Luciano Berio

Nella foto grande Luciano Berio con la sua compagna di vita, la mezzosoprano Cathy Berberian. A destra il compositore ligure in un'immagine più recente

di GIACOMO FRONZI

Il 27 maggio scorso, probabilmente in «modalità silenzioso», si è celebrato il primo decennale della scomparsa di Luciano Berio, figura centrale nel panorama musicale e intellettuale del Novecento, ma anche portavoce illustre della «scuola italiana» nel mondo. Fortuna che, nel tourbillon massmediatico sordo all'intenzion dell'arte, almeno due uscite editoriali hanno ravvivato il dibattito su Berio. La prima riguarda la pubblicazione di un ricco e prezioso volume curato da Angela Ida De Benedictis, intitolato *Luciano Berio. Nuove prospettive* (Leo Olschki 2012), volume che raccoglie gli atti dell'omonimo convegno tenuto all'Accademia Chigiana di Siena alla fine d'ottobre del 2008. La seconda, *C'è musica & musica* (Feltrinelli 2013), riguarda invece la pubblicazione in doppio dvd (accompagnato da un volumetto dal titolo *Una polifonia di suoni e immagini*, curato ancora da Angela Ida De Benedictis) dello straordinario ciclo televisivo ideato e condotto da Berio in dodici puntate intitolato, appunto, *C'è musica & musica*, trasmesso dalla Rai a partire dal 1972. Si tratta di un «capolavoro di comunicazione» (Umberto Eco) che - con la profondità e l'ironia di Berio - ha messo in contatto il vasto pubblico con il mondo della musica, al di là di barriere radical-chic e/o pseudo-colte, passando da Bach ai Beatles, da Monteverdi a Venditti, da Beethoven a Joplin, e così via. È un'esperienza che ci dice molto sulla persona Berio, sul compositore Berio, ma anche su un certo modo di concepire le funzioni e gli obiettivi della televisione pubblica, interessata

non solo a intrattenere e distrarre (direbbe Adorno), ma anche a fornire strumenti di conoscenza e un'offerta culturale utile sul terreno della «civiltà». C'è *musica & musica*, quindi, ci riporta a un'idea, condivisa dalla Rai di allora, ma che è tutta «beriana»: quella dell'arte come ineguagliabile strumento di progresso.

Luciano Berio nasce il 24 ottobre 1925 a Oneglia, in Liguria. Quasi per dovere genetico (padre e nonno erano compositori), anche Luciano inizia a occuparsi di musica, prima a livello domestico, poi al Conservatorio di Milano, dove studierà *Composizione e Direzione d'orchestra*. Milano, dopo la guerra, stava attraversando un eccezionale momento di rinascita. L'attività del Teatro alla Scala, del Piccolo Teatro di Strehler, dei Pomeriggi musicali, ma anche la circolazione della musica underground di allora, del pop, del jazz, tutto questo rappresenta per Berio un universo nuovo nel quale immergersi senza remore né esitazioni.

Come accade ancora oggi per molti giovani musicisti agli esordi, anche Berio si mantiene con i proventi dell'attività di accompagnatore, in particolare per la classe di canto. È così che, nel 1950, Luciano incontra un giovane mezzosoprano statunitense, ma di origini armena, Cathy Berberian, che sposerà dopo pochi mesi. Sollecitato anche dalle sue capacità vocali, Berio inizia ad approfondire il rapporto tra musica e voce, tra suono strumentale e suono vocale. *Thema (Omaggio a Joyce)*, del 1958, è sicuramente - nel Novecento musicale - un modello ineguagliato di ricerca sulle relazioni tra musica e voce, pari soltanto a *Gesang der Jünglinge* (1955-56) di Stockhausen.

L'approccio speculativo (intermedio rispetto alla musique concrète di Schaeffer e all'elektronische musik di Stockhausen) che si sviluppa attorno allo Studio di Fonologia, istituito nel '55 da Berio e

Maderna, implica anche una precisa idea della musica: essa deve saper intervenire nella situazione contemporanea, nella storia, nel mondo, istituendo nuovi rapporti con il contesto, con il pubblico, con la comunità. Un tale obiettivo può e deve essere raggiunto anche attraverso l'intreccio di mezzi e di sistemi espressivi diversi (come quello, già citato, di musica e voce). Questo, dopo *Thema*, accadrà in lavori come *Visage* (1961), ma anche *Epifanie, Circles, Passaggio* (1961-62), *Folksongs, Sequenza III* (1965-66) o *Laborintus II* (1965).

Intanto, alla fine degli anni Cinquanta, Berio approfondisce l'interesse per le potenzialità tecniche e timbriche di vari strumenti. Ne sono testimonianza le quattordici *Sequenze* (1958-2002/3) e alcune loro elaborazioni (*Chemins*), che rendono bene l'idea della concezione progressiva, discontinua ma costante, ininterrotta, del «fare musica» che Berio aveva. Comporre è un'attività che si configura quasi come una trama elastica, proprio come in uno degli ambienti del Gruppo T (il celebre «Spazio elastico»), i cui fili, una volta messo in vibrazione uno di essi, iniziano gradualmente a loro volta a muoversi, in una rete che pare essere infinita, nel tempo e nello spazio.

Tutta la produzione di Berio, da quella strumentale ed elettroacustica fino al teatro musicale, incarna quest'idea di ricerca ininterrotta, di sperimentazione costante, è animata da incessanti tentativi di combinazione - anche inedita - tra strumenti e stili espressivi (da *Eindrücke*, 1973-74, a *Ekphrasis*, 1996, o *Stanze*, 2003), tra passato, presente e futuro (con il *Quartetto*, 1956, i *Concerti*, 1973 e 1988-89, o la *Sonata*, 2000).

L'astrattezza del linguaggio musicale e la questione relativa alla capacità iconica della musica sono temi centrali nel dibattito teorico che ruota attorno ad essa. Secondo Vladimir Jankélévitch è impossibile scrivere

sulla musica, dal momento che essa ci fa «intravedere» l'Essere vero che si trova al fondo delle cose, un fondo che è però

inattuabile. Piuttosto si potrebbe scrivere con la musica e musicalmente, restando complici del suo mistero. Ma l'altrove della musica, quell'altrove sfuggente con cui la musica va messa necessariamente in relazione, scrive Berio, non può che venir fuori dai discorsi sulla musica, in virtù dei quali essa viene interrogata. Questo significa che la musica è essenzialmente problematica, oltre che fondamentalmente insufficiente: «Un discorso sulla musica può sostituirsi alla creatività musicale quando si inoltra in territori che la musica non può consapevolmente percorrere».

Ciò che ha caratterizzato l'esperienza di Berio è anche la messa in discussione dell'idea di musica come territorio circoscritto, come riserva, come luogo «sacro», letteralmente separato dalla vita del mondo. Intendere l'apertura come chiave di volta della poetica di Berio non significa riferirsi esclusivamente alla teoria elaborata da Umberto Eco proprio nel periodo in cui i due erano in strettissimo contatto. L'opera di Berio - il cui pensiero musicale era «costituzionalmente differente» (Mario Bortolotto) - è un invito perpetuo rivolto ai compositori, sì, ma anche a tutti noi, ad allargare gli orizzonti, senza distruggere nulla di ciò che ci ha preceduto, ma coltivando la consapevolezza di essere eredi proiettati nel futuro.

Non è allora fuori luogo rimarcare ciò che torna ciclicamente nell'opera di Berio, vale a dire una forte tensione etica, una spinta verso l'«umano» che senza pause condiziona inequivocabilmente l'attività e il pensiero del maestro ligure. Non si tratta certo di moralismo, di pedante tentativo di attribuire alle arti una funzione e un compito che non possono assolvere, se non in un futuro lontano e, per certi aspetti, utopico. L'esperienza musicale (nella tripla direzione

della produzione, dell'esecuzione e della fruizione) acquisisce così il carattere di esperienza globale, di situazione tecnico-pratica, concettuale, conoscitiva e morale, capace di offrire all'uomo possibili scenari, ipotetici paradigmi, eventuali vie di salvezza.



RITRATTI ■ A DIECI ANNI DALLA SCOMPARSA DEL COMPOSITORE