IL MITO IN FRANTUMI: ANALISI NARRATIVA DI OUTIS DI LUCIANO BERIO

"THE SHATTERED MYTH: A NARRATIVE ANALYSIS OF OUTIS BY LUCIANO BERIO"

CHIARA MACOR

Abstract (IT): L'articolo propone un'analisi narrativa e musicale di *Outis* di Luciano Berio, presentata alla Scala di Milano nel 1996 e ripresa nel 1999. L' "azione musicale", si configura come un lavoro complesso e aperto, che intreccia mito, fiaba e sperimentazione sonora in un metateatro capace di sfidare le categorie tradizionali dell'opera. L'indagine si concentra in particolare sulla costruzione narrativa, riconducibile ai paradigmi della *Morfologia della fiaba* di Vladimir Propp: i cinque cicli di *Outis* propongono infatti una sequenza di azioni e trasformazioni che spogliano la vicenda da un singolo intreccio, rendendola universale e continuamente rinnovabile. In questo senso, il viaggio diviene metafora del conflitto e del cambiamento, e più ampiamente della vita stessa. Parallelamente, l'articolo esamina il trattamento musicale: l'ampio organico, l'uso calibrato delle elettroniche e la complessa stratificazione timbrica traducono in suono i diversi piani della narrazione. L'analisi prende in considerazione anche la ricezione critica e i problemi legati alla rappresentazione teatrale e televisiva, che hanno talvolta ostacolato la leggibilità complessiva dell'opera. Ne emerge il ritratto di un lavoro radicale, che riflette sul rapporto fra mito, narrazione e musica, confermando la centralità di quest'ultima come guida emotiva e cognitiva.
Parole chiave: Luciano Berio, Outis, analisi narrativa, metateatro, sperimentazione sonora.

Abstract (EN): The article offers a narrative and musical analysis of Luciano Berio's *Outis*, premiered at La Scala in Milan in 1996 and revived in 1999. This "musical action" takes shape as a complex and open work, intertwining myth, fairy-tale structures, and sonic experimentation into a form of metatheatre that challenges traditional operatic categories. The study focuses in particular on the narrative construction, which can be traced back to the paradigms outlined in Vladimir Propp's *Morphology of the Folktale*: the five cycles of *Outis* present a sequence of actions and transformations that detach the story from a single plot, elevating it to a universal and ever-renewable myth. In this sense, the journey becomes a metaphor for conflict and transformation, and more broadly, for life itself. At the same time, the article examines the musical treatment: the vast orchestral forces, the calibrated use of electronics, and the intricate timbral layering translate the multiple narrative planes into sound. The analysis also considers the critical reception and the challenges related to theatrical and televised performance, which at times hindered the overall legibility of the work. What emerges is the portrait of a radical composition, reflecting on the relationship between myth, narration, and music, and reaffirming the latter's central role as an emotional and cognitive guide.
Keywords: Luciano Berio, Outis, narrative analysis, metatheatre, sound experimentation.

IL MITO IN FRANTUMI: ANALISI NARRATIVA DI OUTIS DI LUCIANO BERIO

CHIARA MACOR

Luciano Berio occupa una posizione di rilievo nel panorama delle avanguardie musicali del secondo Novecento, distinguendosi per una poetica che, pur radicata nella tradizione, si è costantemente aperta alla sperimentazione. Dall'apprendistato con Dallapiccola e Maderna fino agli esiti più maturi, il suo percorso si configura come un continuo processo di ricerca e di rielaborazione, in cui convivono linguaggi diversi: dalla musica da camera alla produzione orchestrale, dalla musica elettronica al teatro musicale. Centrale, in questa prospettiva, è l'idea di *work in progress*, che attraversa molte sue opere e riflette la tensione verso un'arte intesa come dialogo in divenire[1].
Un aspetto decisivo della sua attività è la sperimentazione sul rapporto tra parola e suono, che lo conduce a esplorare le potenzialità della vocalità in senso esteso, trattando la voce non solo come veicolo semantico ma anche come puro materiale timbrico. Questa indagine, favorita anche dal sodalizio con Cathy Berberian[2], si

[1] Per fornire un giusto contesto critico e biografico sull'autore in analisi, si rimanda a: DALMONTE, R. *Berio Luciano*, in *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, in BASSO, A. (1985) (a cura di) *Le biografie*, vol. I, Torino: UTET; RESTAGNO, E. (a cura di) (2000), *Sequenze per Luciano Berio*, Milano: Ricordi; RIZZARDI, V. – DE BENEDICTIS, A. (2000) *Nuova musica alla radio. Esperienze allo studio di Fonologia alla RAI di Milano 1954-1959*, Rai-Eri; DE BENEDICTIS, A. (a cura di) (2012), *Luciano Berio, nuove prospettive*, atti del convegno, Firenze: Olschki. Utilissime anche le opere dello stesso compositore: BERIO, L (2006) *Un ricordo al futuro, lezioni americane*, Torino: Einaudi; Id. (2013), *C'è musica e musica* (2013), Feltrinelli: Milano; DAL MONTE (a cura di) (2011), *Luciano Berio, intervista sulla musica*, Bari: Laterza.

[2] Compositrice e cantante, la sua figura è particolarmente significativa per la musica contemporanea. Compagna di Luciano Berio nella vita come nella musica, anche lei aveva fatto della sperimentazione

manifesta in lavori emblematici come *Thema (Omaggio a Joyce)*[3], *Circles* ed *Epifanie*, e trova compimento nel teatro musicale, dove convergono le sue riflessioni estetiche, etiche e comunicative.

Fin dagli anni Cinquanta, il teatro rappresenta per Berio il luogo privilegiato in cui la musica incontra altre forme artistiche, divenendo strumento di riflessione e di impegno civile. Il suo teatro si configura come un laboratorio linguistico in cui si superano le convenzioni narrative e si mettono in gioco le possibilità comunicative più profonde dell'arte dei suoni. Centrale in questo percorso è la costante attenzione all'uomo, alla sua condizione esistenziale e alla sua necessità di relazione.

In questo contesto, *Outis* (1996) costituisce una tappa fondamentale: attraverso di essa, Berio affronta i grandi temi del viaggio, dell'identità e dell'incomunicabilità, intrecciando mito e contemporaneità in un linguaggio che riflette una pluralità di esperienze umane. Analizzare *Outis* significa dunque comprendere non solo uno degli esiti più significativi del teatro musicale di fine secolo, ma anche il modo in cui l'autore ha saputo rendere attuale la funzione sociale e comunicativa della musica.

Outis è un'azione musicale in due parti per voci soliste, coro, orchestra e live electronics; il libretto è di Luciano Berio e Dario Del Corno[4]. L'opera fu rappresentata

sul suono uno dei cardini della propria ricerca artistica. DE BENEDICTIS, A. – SCALDAFERRI, N. (2014) *Berberian Cathy*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Treccani: Milano.

[3] Di straordinaria importanza risulta essere, in questo caso, il documentario *Omaggio a Joyce. Documenti sulla qualità onomatopeica del linguaggio poetico,* mai andato in onda in Itala ma solo in Belgio, ed in fine reso pubblico nel 2000 nel CD allegato al volume: DE BENEDICTIS, A. - RIZZARDI, V. *Nuova musica alla radio*, cit. Si veda inoltre sullo stesso argomento BERIO L. (1959), *Poesia e Musica,* in «Incontri Musicali», 3.

[4] Dario Dal Corno (Milano, 1933 – Ivi 2010) docente dell'Università di Milano dal 1972, ricoprì la cattedra di Letteratura Greca e Letteratura Teatrale dell'Antica Grecia. Si occupò, inoltre, della traduzione di opere teatrali dell'antica Grecia e di altri autori di teatro, come Shakespeare, Gohete, Brentano. Fu autore di manuali scolastici e direttore della rivista *Dioniso*, edita dall'Istituto Nazionale del Dramma Antico. CANTARELLA, E. *Dario Del Corno, signore dei classici*, in «Corriere della Sera», 30 gennaio 2010.

per la prima volta alla Scala di Milano nel 1996; nel 1999 ne vennero effettuate ulteriori recite alla Scala e, nello stesso anno, un nuovo allestimento fu presentato al Théâtre du Châtelet di Parigi.

L'analisi qui proposta si basa in parte sulla visione della registrazione Rai della rappresentazione scaligera del 1999 per la regia di Graham Vick, ma soprattutto sull'analisi del libretto, strumento che ci permette di addentrarci nel sottotesto e nel contesto narrativo dell'opera[5].

La struttura drammaturgica di *Outis* si articola in cinque cicli che propongono, con lievi varianti, un paradigma narrativo ricorrente. All'inizio di ciascun ciclo è sempre posta l'uccisione edipica di Outis ad opera di Isaac, figlio di Emily. Ad ogni uccisione sopravvive però un "doppio" di Outis, una presenza-voce che agisce come coscienza permanente e prende parte alle successive scene, le quali seguono generalmente una sequenza di situazioni riconoscibili: pericolo o conflitto (esplicito o evocato), rimozione o superamento del conflitto, un ritorno e, infine, un nuovo inizio, un nuovo viaggio[6].

Da questo schema emergono due fatti rilevanti: prima di tutto la costante di apertura è sempre la morte di Outis e quella di chiusura è il viaggio; in seconda istanza lo sconvolgimento dello schema nel terzo ciclo, dove la narrazione si arresta sulla situazione conflittuale, funge come climax drammatico e giustifica la collocazione dell'intervallo subito dopo[7].

Sul piano musicale e tematico Berio utilizza elementi che favoriscono il senso ciclico dell'opera. L'idea di déjà-vu è costruita attraverso veri e propri leitmotiv: la presenza

[5] BERIO, L. (1996) *Outis. Azione Musicale In Due Parti*, Milano: Ricordi.

[6] Si può sintetizzare la logica dei cinque cicli con la seguente codificazione: Ciclo I: a b c d e; Ciclo II: a b c d e; Ciclo III: a b c b; Ciclo IV: a d b c e; Ciclo V: a e b c d e. Cfr. BERIO, L. *Morfologia di un viaggio*, in Ivi. È lo stesso Berio a sottolineare come l'idea narrativa di Outis gli sia stata suggestionata dalla lettura della *Morfologia della fiaba*. Si veda PROPP, V. (2012), *Morfologia della fiaba. Le radici storiche dei racconti di magia*, Roma: Newton Compton.

[7] L'autore pare voler concentrare lì la tensione, lasciandone in parte la risoluzione sospesa.

costante del si♭, associata all'atto dell'uccisione, e la presenza di altre toniche che ricorrono per evidenziare determinate situazioni[8]. Ricorrono inoltre intervalli (in particolare la quarta giusta e la quarta aumentata) e cellule musicali che generano sviluppo tematico. Come osserva lo stesso Berio, «Outis è caratterizzato al suo interno e nel suo rapporto con il testo da variabili e da costanti»[9]: costanti sono alcuni eventi e materiali sonori, mentre variabile è il modo in cui l'azione si dispiega.

Il libretto si presenta come un mosaico di citazioni: immagini e frammenti testuali rimandano volontariamente ad archetipi e ad altre storie. Il titolo stesso (*Outis*, «Nessuno») rinvia al travestimento di Ulisse — «*Outis emoi g'onoma*» — e invita a leggere il protagonista non come figura definita, ma come un «nessuno» che può in realtà essere chiunque. Questa scelta contrasta con la tradizione del melodramma ottocentesco, in cui la figura personale del protagonista è centrale.

Nelle pieghe tematiche dell'opera si individuano molteplici riferimenti mitici e culturali: dalla possibile eco della morte di Ulisse per mano di Telegono (Isaac) [10], al motivo del re-cervo e del conflitto generazionale di stampo edipico, fino a suggestioni di matrice popolare e onirica. La morte qui assume valore creativo e catartico: è il gesto che genera l'onda narrativa. Altre letture, non mutuamente esclusive, si presentano sul piano simbolico — per esempio il viaggio come metafora dell'erranza

[8] OSMOND-SMITH, D. «Here comes Nobody»: *un'indagine sulla drammaturgia di "Outis" di Luciano Berio*, in RESTAGNO (a cura di) (2000) *Sequenze per Luciano Berio*, Milano: Ricordi, p. 179.

[9] BERIO, L. *Morfologia di un viaggio*, cit.

[10] Secondo la mitologia Telegono era figlio di Ulisse e di Cicrce (o Calypso); Telegono, vissuto lontano dal padre, non lo riconosce quando lo incontra durante una razzia, lo uccide. Questa tradizione viene riportata nella *Telegonia* di Eugammone di Cirene, poema epico andato perduto. GRAVES, R. (2004) *I miti greci*, Milano: Longanesi, p. 672.

del popolo ebraico o il nome Isaac come richiamo ambiguo a figure sacrificali ribaltate — ma queste interpretazioni restano intenzionalmente aperte dall'autore[11].
Berio sceglie deliberatamente di non fornire spiegazioni univoche: l'opera si configura come aperta e partecipativa, richiedendo allo spettatore di completare il senso attraverso il proprio bagaglio culturale ed esperienziale. Questo principio ermeneutico guida la presente analisi[12].

Primo Ciclo

La regia teatrale introduce fin dall'inizio un elemento visivo determinante: lo sfondo marino. L'immagine dell'acqua, vista dalla riva e lievemente increspata, serve da contrasto cromatico per mettere in risalto, in controluce, le figure di Outis e Isaac, protagonisti della scena di apertura. È qui che si consuma il primo omicidio: Isaac colpisce alla testa il padre, dando avvio all'intera azione.
La connessione visiva e simbolica tra Outis e il mare, ribadita più volte dalla regia, stabilisce da subito il parallelismo con Ulisse, marinaio e naufrago per eccellenza. Il canto del personaggio Steve (figlio di Outis, una sorta di "gemello buono" di Isaac), che intona un lamento funebre in greco salentino, richiama implicitamente la figura di Telemaco, il figlio che attende invano il ritorno del padre.

[11] Il tema della persecuzione del popolo di Israele, così come in generale la presenza di temi ebraici, ricorre anche in altre opere dell'autore, come *Ofanim*, per due gruppi strumentali, due cori di bambini, voce femminile e live electronics (1988 – 1997).
[12] Personaggi e interpreti della rappresentazione citata sono: Orchestra e coro del Teatro alla Scala - David Robertson, direttore - Graham Vick (regista); con Maryline Fallot, Alan Opie, Luisa Castellani, Luca Canonici, Monica Bacelli, Ofelia Sala, Elena Brilova, Dominique Visse, Roy Stevens, Donald Maxwell, Peter Hall, Paolo Calabresi, Antonino Contartese, Teodoro Zeller, Alois Hubner, Claudio Jacomucci, Vittorio Zannirato, Swingle Singers, Folco Vichi, Massimiliano Murrali.

In questa cornice entra in scena Ada, personaggio enigmatico, anche per la sua funzione drammaturgica: mantenendo l'interpretazione mitologica, potrebbe essere interpretata come incarnazione di Atena, la dea vigile e premurosa che guida Ulisse lungo il suo cammino[13]. Identificata scenicamente come sarta, una costumista, cioè colei che veste i protagonisti di fatto imponendo loro un ruolo, la fa somigliare più al Fato, un *non personaggio* che in qualche maniera determina lo svolgersi dell'azione, imponendo attraverso il ruolo anche un destino agli archetipi che sono in scena, ciclo dopo ciclo. Questa interpretazione si può associare anche agli altri personaggi che vengono identificati con un ruolo piuttosto che con un nome, e cioè il Regista, il Suggeritore. Tutte figure che in qualche modo funzionano compiendo un mestiere (il Regista dirige le comparse sul palco, il Suggeritore chiarisce alcuni passaggi narrativi, più al pubblico che agli attori).
Il canto di Ada, che cita alcuni versi di Esenin, evoca lo stato di incertezza esistenziale del viandante:

> Dove vivere dove morire
> dove stare dove andare
> non lo dice una canzone.
> Ma ho sentito raccontare
> che anche un cane vuol crepare
> nella casa del padrone[14].

[13] Tale interpretazione potrebbe essere avvalorata da quanto riferisce lo stesso Berio in una intervista (cfr. CRIPPA, *"Outis", ovvero Ulisse, il mito ispira l'ultima opera di Luciano Berio*, in «il Corriere della Sera» 16 giugno 1996) nella quale dichiara la presenza di Atena, senza però riferire il nome del personaggio che la rappresenta.
[14] Il riferimento al testo di Sergej Esenin, *Non tornerò nella casa natale*, è espressamente dichiarato all'interno del libretto. Cfr. BERIO, *Outis*, cit. p. 2.

Il costante rimando al mondo del mito e della fiaba viene rimarcato successivamente nella scena in cui il personaggio di Pedro il Banditore mette all'asta le favole. Attorno a lui la folla di comparse comincia a travestirsi da personaggi fiabeschi, avviando una sorta di degenerazione carnevalesca: le favole si assalgono fra loro, in primo piano Geppetto uccide Pinocchio, la Tartaruga colpisce la Lepre. In questo contesto interviene il canto acuto e disturbante del controtenore Guglielmo, che richiama esplicitamente l'Ulisse di Joyce e la morte del piccolo Rudy. Ada veste il bambino con scarpette di cristallo e gli consegna una bacchetta d'avorio, assumendo quasi il ruolo di una fata madrina.

Il riferimento, in particolare, è al quindicesimo episodio dell'*Ulisse*, dove appare a Bloom l'immagine di suo figlio:

> Contro il muro oscuro appare lentamente una figura, un fanciullo fatato undicenne, figlio cambiato, rapito, con l'uniforme di Eton e scarpine di cristallo e un piccolo casco di bronzo, un libro in mano. Legge da destra a sinistra mutamente, sorridendo, baciando la pagina[15].

Nel libretto infatti Ada:

> *Seguendo le indicazioni di Guglielmo, gli mette scarpine di cristallo e un piccolo casco di bronzo. Nella mano sinistra Rudy tiene una bacchetta d'avorio con un nastro violetto. Nella mano destra regge un libro che legge mutamente, baciandone le pagine. Un agnellino bianco gli fa capolino da una tasca*[16].

Qui emergono significative discrepanze tra libretto e messa in scena scaligera. Nel testo Rudy dovrebbe portare anche un casco di bronzo e un libro, elementi assenti nella

[15] JOYCE, J., (2013) *Ulisse*, Milano: Oscar Mondadori, 2013, p. 566.
[16] Cfr. BERIO, *Outis*, cit., p. 2.

rappresentazione scenica, sostituiti da un pallone colorato. Questa scelta registica attenua l'intento di citazione visiva rispetto all'Ulisse di Joyce, tradendo in parte l'idea di costruire un parallelismo che fosse perfettamente riconoscibile per quanti avessero letto il passaggio del celebre romanzo[17].

Successivamente sul palco fa il suo ingresso il personaggio di Emily, che ricopre il ruolo di compagna e amante di Outis. I due scenicamente sono divisi da un muro nero rotante che impedisce loro qualsiasi contatto visivo e fisico. Così è tradotta la distanza emotiva tra i due personaggi, condannati a muoversi su piani paralleli nel corso dell'intera opera senza mai incontrarsi realmente. Ada veste Emily da sposa, intonandole una filastrocca ironica sull'insoddisfazione umana. Emily risponde con il frammento di una poesia di Wystan Hugh Auden, una promessa d'amore:

> Se arrossirai, innalzerò le dighe.
> Se piangerai, muoverò le rupi.
> Quando starai male, mi siederò al tuo fianco.
> Se riderai arresterò le onde.
> Quando sarai annoiato, ti bagnerò la fronte[18].

Ada interviene anche su Outis, che viene rivestito con un impermeabile e dotato di una valigia, mentre Emily viene spogliata. In questo doppio gesto Ada sembra assumere il ruolo di mediatrice, attribuendo ai due protagonisti le maschere dell'uomo errante e della donna abbandonata. L'azione conferma la centralità del viaggio come destino ineluttabile.

La conclusione del primo ciclo è affidata al coro, mentre la scena si illumina lentamente di una costruzione enigmatica: un tronco di cono nero, sormontato da una

[17] Un'altra divergenza riguarda la scena con Pedro. Nel libretto Outis sottrae Rudy al corpo mostruoso del banditore e lo colpisce con la bacchetta di avorio, trafiggendolo. In scena, invece, è Rudy stesso, incoraggiato da Outis, a vibrare il colpo decisivo. *Ibidem.*

[18] Da AUDEN, W. H. *The Age of Anxiety*, Part. V, Berio, *Outis*, cit., p. 12.

forma piramidale sfaccettata su cui è sospesa una sfera metallica. L'effetto è fortemente surreale. Il triangolo richiama simboli divini, la sfera potrebbe alludere al globo terrestre; il tutto produce un'immagine di forte straniamento, aperta a interpretazioni molteplici.

Nel frattempo, il Coro cita il testo di una celebre poesia di Paul Celan: «è tempo che sia tempo. / È tempo»[19]. La lirica, che ha come titolo *Corona*, si presta di per sé a svariate simbologie: da un lato, si riferisce al punto coronato della scrittura musicale, che prolunga una nota, indicando una sospensione del tempo; dall'altro simboleggia la gloria, la ciclicità, ma anche la morte e la rinascita (come la corona di un fiore), sottolineando la necessità di una sospensione, di un tempo di riflessione e trasformazione, in cui il mondo arido possa sbocciare nuovamente alla vita attraverso l' amore.

Secondo Ciclo

Come nel primo ciclo, l'azione si apre con l'uccisione di Outis da parte di Isaac, ma questa volta la scena assume un carattere più contemporaneo: entrambi i personaggi sono in abiti borghesi e l'omicidio avviene tramite una pistola. In tal modo si colloca l'episodio in un tempo storico diverso e più avanzato. Tuttavia, il colpo non viene reso acusticamente percepibile: lo spettatore assiste solo alle conseguenze visive della morte di Outis e alla separazione dal suo doppio. Così facendo, si sottrae al suono il compito di rappresentare la distruzione, mantenendo il linguaggio musicale libero da connotazioni dichiaratamente negative.

Dopo l'uccisione, entra in scena il personaggio del Suggeritore. Attorno a lui comparse portano una struttura composta da schermi che formano la sagoma di un toro, su ciascuno dei quali appare l'immagine di un idolo di bronzo. La presenza del toro,

[19] Cfr. Ivi, p. 2.

collocata in un ambiente che il libretto descrive come «simile al salone di una banca»[20], suggerisce una riflessione sull'idolatria moderna: la sacralità antica traslata nel culto del denaro e nell'onnipresenza delle immagini televisive.

In scena i movimenti caotici richiamano le attività frenetiche della borsa, rimarcando ulteriormente la connessione con il capitalismo e l'instabilità economica.

Un nuovo personaggio, il Regista, prende il controllo della situazione: impartisce ordini alle comparse, ne guida i gesti e le reazioni. Mentre la scena si affolla, Outis rimane isolato, intento a leggere da un libro estratto dalla sua valigia, estraniandosi dal tumulto. Intanto Coro e solisti intonano all'unisono alcuni versi apocalittici, mentre lampi e esplosioni scuotono la scena: «E il sole è diventato tamquam saccus: nero: il sole; / e la luna, tutta, come sangue […]»[21].

Sugli schermi, intanto, scorrono immagini di crolli e catastrofi, amplificando l'atmosfera angosciosa.

A questo punto l'ambientazione si trasforma progressivamente: il salone-banca si muta in un bordello. I tre impiegati, fino a poco prima impegnati a contendersi una sedia, rivelano corpi femminili e uno di loro si siede a cavalcioni su Outis, che però mantiene un atteggiamento distaccato, quasi infastidito. La nuova ambientazione introduce una riflessione sulla mercificazione del corpo e sulla degenerazione dei valori, resa ancora più evidente dalle figure femminili discinte che progressivamente prendono la scena.

Tra queste emerge il personaggio di Marina, il cui canto introduce un momento di sospensione lirica[22].

[20] Cfr. BERIO, *Outis*, cit., p. 3.

[21] Cfr. *Ibidem*. Il riferimento qui è a *Factum est* di Edoardo Sanguineti. Si tratta di un'opera costruita su brani tratti dal libro dell'Apocalisse di Giovanni, dove il poeta applica alle frammentazioni testuali degli elementi stranianti probabilmente volti a risignificare in positivo un testo comunemente percepito come negativo.

[22] Il libretto indica un abbraccio con Outis, assente nella messa in scena scaligera, dove invece i due restano fisicamente distanti.

Marina intona un lamento amoroso che esprime solitudine e attesa: «Nessuno canta, nessuno dorme nel mio letto»[23]. La sua figura, caratterizzata da gesti leggeri che evocano ali in volo, richiama la purezza archetipica di Nausicaa. Outis ne imita i movimenti, trasformandoli in un gesto d'addio: la distanza rimane, ma si istituisce un legame sottile e poetico.

Il tono cambia radicalmente con l'ingresso di Olga e Samantha, personaggi dalla forte sensualità, che attraverso gesti espliciti e voci seducenti richiamano invece il mito delle sirene. Le loro movenze sfociano in atteggiamenti volutamente volgari e spettacolari, evocando i quartieri a luci rosse e la pornografia di massa[24]. Alcune comparse, discinte o nude, accentuano la rappresentazione della mercificazione sessuale, in forme ora grottesche (body-builder che esibiscono muscoli, uomini con bambole gonfiabili) ora disturbanti (legature e atti di sottomissione). In una sequenza particolarmente eloquente, Samantha viene avvolta nel Domopak, come carne da conservare: un'immagine che rimanda all'ossessione contemporanea per la giovinezza e la sua conservazione artificiale.

Ma è con l'ingresso di Emily che la scena raggiunge il suo punto culminante. Outis, per la prima volta, mostra una reazione diretta: corre verso di lei, ma si arresta davanti a una parete di vetro. Emily, ignorandolo, si siede al centro del palco e apre le gambe. Alle sue spalle si spalanca una galleria, che amplifica simbolicamente il gesto. A differenza della volgarità precedente, qui il sesso appare invece sacralizzato, si rimanda alla madre ancestrale, alla nascita e alla vita stessa, così come il testo cui dà voce:

[23] Cfr. Ivi. Si noti comunque che "nessuno canta, nessuno dorme nel mio letto" nel caso di Outis (cioè, nessuno) possono essere anche delle affermazioni in positivo. In questo modo il personaggio di Marina si pone come ambiguo all'interno della vicenda.

[24] Il riferimento potrebbe riguardare ancora il quindicesimo episodio dell'Ulisse di Joyce, in cui Boom, Linch e Stephen si trovano nella zona dei bordelli di Dublino. In particolare, una prostituta canta canzone oscene per attirare l'attenzione, e da case chiuse provengono fischi e richiami.

Assieme spontanee
Senza suono subito
Come al sorriso dell'alba
Si schiudono dall'assenza
Le porte ospitali del corpo
Come la terra
Senza storia
Senza nome[25].

Il ciclo si chiude con le parole di Outis, che cita Joyce attraverso il monologo di Molly Bloom: «Yes, oh yes, you will yes»[26]. Il "sì" di Molly, nella riscrittura scenica di Berio, diventa suggello di un legame onirico, enigmatico e complesso, che unisce e separa Outis ed Emily in una dimensione sospesa tra eros, memoria e distanza.

Terzo Ciclo

Il terzo ciclo si apre con l'immagine in movimento di un treno merci, che scorre sullo sfondo dell'omicidio di Outis. L'allusione ai convogli della deportazione nazista introduce immediatamente il tema centrale: la memoria della Shoah. Outis, questa volta a torso nudo, viene ucciso da Isaac per strangolamento, mentre l'atmosfera scenica si carica di riferimenti visivi e sonori alla tragedia novecentesca.
Il personaggio del Suggeritore interviene nuovamente, fornendo un tassello biografico in più: Steve, figlio di Outis, lo cerca da sempre, pur senza riconoscerlo, se non attraverso una misteriosa attrazione. La relazione tra Outis e i suoi figli si fa così più complessa: Isaac, pur senza saperlo, lo uccide; Steve, al contrario, tende la mano verso di lui, alla ricerca di un contatto che rimane inascoltato.

[25] Cfr. BERIO, *Outis*, cit., p. 4. il riferimento ancora una volta è ad una lirica di W.H. Auden, *Prime*.
[26] JOYCE, *Ulisse*, cit., p. 741.

La scena, diversamente dai cicli precedenti, presenta un Outis smarrito, in fuga come un animale braccato. Un suggestivo gioco di faretti verdi, sospesi a pochi centimetri dal suolo, felice trovata di Graham Vick, costruisce l'illusione di una foresta, in cui il protagonista vaga disorientato.

Outis dà voce a *Conta le mandorle* di Paul Celan, in un flusso farneticante, segnato da onomatopee e dal continuo passaggio tra tedesco e italiano[27].

La foresta in scena lascia poi spazio a un supermercato «labirintico e onirico»[28] mentre sugli schermi scorrono immagini di guerra e deportazione. I deportati stessi, ora clienti alle casse, attendono di pagare: un accostamento surreale che intreccia consumo e memoria della violenza. Steve imita il comportamento paterno del ciclo precedente, prendendo un libro da uno scaffale e iniziando a leggere, rifugiandosi anch'egli nella lettura come gesto di estraneità e difesa.

Il confronto padre-figlio si sviluppa attraverso i movimenti scenici: Outis, confuso, vaga fino al centro; Steve, più sicuro, cerca di avvicinarlo e gli tende la mano. Ma il gesto rimane ignorato: Outis, terminato il suo canto, si allontana in direzione opposta, sancendo l'ennesima impossibilità di comunicazione.

Intanto il coro dei deportati avanza progressivamente verso il proscenio, fino a diventarne unico protagonista. Il bosco di luci viene sollevato, mentre sullo sfondo compaiono grandi occhi che si moltiplicano e si trasformano. Questo motivo visivo,

[27] Non è un caso se Celan viene citato proprio qui e proprio in una situazione che va a legarsi con riferimenti all'Olocausto. «Paul Celan era un poeta ebreo rumeno che ritrovava nel tedesco, la lingua nativa di sua madre, l'insanabile trauma della perdita dei genitori nei campi di concentramento. E dunque si sentiva costretto a mettere continuamente in discussione la lingua tedesca (sia con neologismi inventati sia con deliberati arcaismi) così da aggirarne le altrimenti inevitabili e continue associazioni. I frammenti della sua poesia conferiscono una complessa risonanza all'evoluzione scenica del terzo atto, dal supermarket alla fantasia nel campo di concentramento». Cfr. OSOND-SMITH, D. (2000) *«Here comes Nobody»: un'indagine sulla drammaturgia di "Outis" di Luciano Berio*, in RESTAGNO, E. (a cura di) *Sequenze per Luciano Berio,* Milano: Ricordi.

[28] BERIO, *Outis*, cit., p. 6.

previsto dal libretto ma poco sviluppato in scena, sembra alludere sia alla sorveglianza ossessiva dei campi di concentramento, sia alla responsabilità collettiva di una società che, pur "avendo visto", scelse di non intervenire.
La chiusura del ciclo è affidata ancora al coro: giunti in primo piano, alcuni deportati si spogliano di un indumento e lo depongono a terra. Il gesto richiama l'usanza ebraica delle pietre d'inciampo, trasformando la scena in un rito di memoria e di lutto condiviso (ma anche un rifiuto del proprio ruolo scenico). Con questo atto solenne si conclude il terzo ciclo, che segna anche la fine della prima parte dello spettacolo.

Quarto Ciclo

Outis e Isaac sono in uniforme militare e si abbracciano, ma l'abbraccio si rivela fatale, poiché Isaac pugnala il padre a tradimento. Outis cade a terra, mentre il suo doppio rimane in piedi, e la scena piomba nel buio[29].
Gli abiti militari dei due personaggi inseriscono l'episodio in un contesto bellico preciso, suggerendo parallelismi con l'assenza di Ulisse da Itaca a causa della guerra di Troia. Poco dopo riappare Marina, che canta e danza con gesti enfatici. Il suo canto non cita fonti esterne, ma si compone di versi originali di Berio e Del Corno, nei quali riecheggia la figura di Nausicaa e il suo incontro con Ulisse naufrago.

> Solo.
> Venuto dal mare.
> Forse.
> Ombra di un viaggio al tramonto.
> Pensiero di case –

[29] Nella rappresentazione scaligera, tuttavia, tale gesto viene semplificato: Isaac si limita a colpire il padre senza alcun contatto fisico, probabilmente per motivi di leggibilità scenica, poiché le due silhouette abbracciate sarebbero risultate indistinguibili.

Perduto il ricordo.
Forse.
Nessuno.
Solo.
Negli occhi il profumo del mare.
Forse.
Perché solo?
Forse[30].

Il testo, essenziale, rimanda chiaramente alla stanchezza del viaggiatore e alla solitudine dell'eroe ridotto a "nessuno". Outis risponde a Marina con una sola parola, «andare»[31], ribadendo la sua condanna al movimento perpetuo.
Subentra il personaggio del Suggeritore, che questa volta presenta il nostro personaggio: «Questo è Outis: una guerra senza fine lo ha strappato lontano dalla sua casa. I figli che ebbe, prima e dopo, non lo hanno mai conosciuto»[32].
Dopo un intermezzo di Olga e Samantha, ancora una volta legate simbolicamente alle sirene omeriche, torna in scena Emily, anche questa volta separata da Outis da un muro nero che enfatizza la distanza e l'impossibilità di comunicazione tra i due. Il suo canto, ancora debitore di Auden, rinnova la promessa d'amore coniugale, culminando in una dichiarazione di maternità futura[33].
Ada trascina in scena un cavallo-guardaroba contenente divise e armi infantili, che distribuisce ai bambini che sono in scena come comparse, secondo il suo ruolo consueto di costumista. Dal cavallo emerge il personaggio del Regista, che invita i

[30] BERIO, L. *Outis*, cit., p.7. Corsivi degli autori.
[31] *Ibidem*.
[32] *Ibidem*.
[33] Da AUDEN, W. H. *The Age of Anxiety*, Part. III; cfr. *Ibidem*.

piccoli a giocare al war game, evocando prima la guerra di Troia e poi, con il riferimento alla "razza", i fantasmi della Seconda guerra mondiale[34].

La critica alla società di massa e alla logica bellica si fa evidente, ma i bambini, simbolo di una generazione nuova, si rifiutano di combattere. In questa cornice il piccolo Rudy si rifugia nella lettura.

La scena si arricchisce poi di voci registrate fuori campo che citano un testo tratto da un inedito di Carlo Bernardini, che denunciano l'orrore della guerra e la figura disumana del Generale, privo di madre e padre, simbolo della perdita di memoria storica.

Intanto comparse femminili stirano, evocando il lamento universale di tutte le madri private dei figli dalla violenza bellica. I tavoli da stiro diventano barelle su cui vengono adagiati bambini, portati poi fuori scena in un gesto di lutto collettivo. Il personaggio del Regista, rimasto senza interlocutori, cerca invano di convincere i bambini a sparare.

In scena compaiono quindi alcuni Clowns, che, armati di strumenti musicali distribuiti da Ada, intonano melodie che richiamano sonorità popolari e yiddish. La loro musica segna un momento di ricomposizione: le comparse, in abiti da deportati, si abbracciano in un intreccio di emozioni, sebbene la regia della Scala accentui il tono gioioso, a scapito delle sfumature di rabbia e disperazione previste dal libretto.

Il ciclo si chiude con un'ulteriore dichiarazione da parte di Outis di continuare il suo viaggio[35]. Ma invece del buio previsto, la regia inserisce una lunga danza corale: un girotondo che si trasforma in danza collettiva.

[34] «Una spada e una corazza, /per difendere la razza», *Ibidem.*

[35] «Andare. / Andare soltanto», Ivi, p. 9.

Quinto Ciclo

L'ultimo ciclo si apre con un nuovo scontro tra Outis e Isaac. I libretto prevede che i due lottino a torso nudo, in pantaloni da marinaio; Isaac fa precipitare il padre oltre il bordo di una nave, ma il doppio di Outis rimane in scena. Ciò che conta è la crescente fisicità del conflitto: per la prima volta Outis risponde alla violenza del figlio, e il loro rapporto si esprime come un corpo a corpo sempre più aspro[36].

La scena è ambientata sul ponte di una nave da crociera, investita da una tempesta. Sono presenti quasi tutti i personaggi incontrati finora, tranne Rudy, Isaac e Marina. Ognuno interviene con semplici vocalizzi, mentre il personaggio del Suggeritore entra ed esce rapidamente, limitandosi a un ironico «Outis, figlio di Cleo. Eccetera, eccetera»[37], come se fosse anch'egli travolto dall'instabilità della nave. Si assiste dunque a un naufragio, reso con un crescendo di caos e di movimenti convulsi.

Quando la tempesta si placa, rimane solo Outis, disteso e svenuto. Marina entra in scena e gli dedica un canto che evoca ancora una volta la figura di Nausicaa. Outis si risveglia, e sullo sfondo appaiono immagini marine. Il parallelismo tra bosco e mare, ricorrente in tutta l'opera, si riafferma qui anche grazie all'intervento dell'orchestra che, con strumenti e suoni registrati, evoca un grande volo di uccelli e i richiami dei gabbiani, creando un'atmosfera sospesa e onirica.

Il Suggeritore ritorna in scena e chiarisce la "questione dei figli":

> Questo era, è Outis. Ebbe due figli, Steve e Isaac. Molte volte è stato ucciso da Isaac che, senza conoscerlo, o proprio perché non lo conosceva, lo andava cercando per mare e per terra. Anche Steve lo ha cercato invano, a lungo. Ora lo ha trovato, ma lui non lo sa[38].

[36] Nella rappresentazione milanese, però, la colluttazione viene omessa, probabilmente per motivi di chiarezza visiva, come già accaduto nel ciclo precedente.

[37] Cfr. BERIO, *Outis*, cit., p. 10.

[38] *Ibidem*.

La scena mostra Steve che aiuta Outis a rialzarsi, lo saluta con un gesto silenzioso e poi si ritira, rinunciando al dialogo. È un momento che assume i tratti di un epilogo incompiuto, dove il desiderio di riconoscimento resta irrealizzato.

Ada riappare, in un ruolo non previsto dal libretto, vestendo Outis con un frac e un cravattino. La scena si trasforma così in un concerto meta-teatrale: Outis ed Emily restano in scena ma compaiono due pianoforti, ai quali siedono i rispettivi doppi dei due personaggi. Il coro si dispone come in una sala da concerto. Il duetto tra i due coniugi si dilata in un quartetto fatto di pensieri che contrappongono le illusioni del passato alla disillusione del presente. Già dall'incipit si percepisce il tono amaro: Emily offre «le stelle per guidare il cammino», ma il suo doppio risponde sarcastico che Outis «ci si perderà per troppa luce». Il nostro protagonista chiude il suo canto con un arreso «non mi hai mai conosciuto», e Emily conferma, suggellando così la frattura insanabile della loro relazione[39].

Questa conclusione, che mette al centro la coppia, può essere letta a diversi livelli: come riflessione sul matrimonio e sulle promesse disattese, come allegoria dell'illusione e del logoramento dei legami, o come simbolo della coppia intesa quale nucleo originario della vita.

Il libretto prevedeva che, alla fine, Outis rimanesse solo e i due doppi si allontanassero lungo una strada illuminata da lampioni, lasciando la scena in sospeso, come un dialogo mai chiuso. Nella rappresentazione della Scala, invece, tutti i personaggi restano in scena. Una luce intensa illumina Outis, che compie un gesto ambiguo: non tanto l'atto di ricominciare a cantare, quanto quello di protendere la mano, come per afferrare qualcosa (il pubblico?). Il sipario però cala troppo rapidamente, privandoci del tempo necessario a metabolizzare questo ultimo momento di sospensione.

[39] Ivi, p. 11.

Uno sguardo sulla musica

La partitura musicale di *Outis* rappresenta il cuore pulsante dell'opera e la sua vera architettura espressiva. Lo spartito, non facilmente accessibile, si rivela attraverso l'ascolto e attraverso le parole del compositore, nonché tramite alcune testimonianze critiche.

L'opera, di oltre due ore di durata, presenta proporzioni monumentali sia per estensione sia per organico: 19 solisti (13 cantanti, 1 attore e 5 strumentisti in scena), un gruppo vocale formato da otto voci, coro, orchestra e interventi elettronici dal vivo. Berio sottolinea che *Outis* non è un'opera secondo i canoni della tradizione. Piuttosto, si tratta di una realizzazione compiuta della sua concezione di meta-teatro, dove musica, testo e scena convivono simultaneamente in tensione, senza rispetto per le unità aristoteliche, ma entro una concezione circolare del tempo.

La musica assume qui una funzione primaria: veicolo di emozione e conoscenza, elemento unificante della narrazione, strumento di caratterizzazione dei personaggi e dei momenti chiave.

Come il titolo richiama solo indirettamente l'*Odissea* senza riprodurne la trama, così la musica si affranca da modelli lineari per assumere forme cangianti e molteplici. Vi convivono scritture modali e tonali, segni di riconoscibilità che fungono da punti di orientamento per l'ascoltatore, e gesti ricorrenti come l'avvio di ciascun ciclo con un intervallo di terza. L'invenzione di Berio si manifesta nelle sovrapposizioni sonore, nella fluidità tra declamato e melodia, e nella raffinatissima ricerca timbrica. L'orchestra, pur imponente, viene spesso trattata in senso cameristico, suddivisa in sezioni volte a privilegiare gli impasti e le sfumature.

Un ruolo decisivo è affidato all'elettronica. Non si tratta di un'aggiunta esteriore, ma di un dispositivo integrato nella scrittura, al punto che Berio concepisce una vera e propria "partitura elettronica" in cui vengono annotate spazializzazioni e interventi sonori. Lo stesso autore precisa:

> In questo lavoro – dove non ci sono, in effetti, delle 'vere' elettroniche dal vivo, ma c'è un grande rispetto per la sostanza musicale acustica dell'opera ed anche per lo spazio in sé – le tecnologie tendono a prolungare determinati aspetti, a svilupparli interiormente in un modo che potrebbe essere quasi chiamato subdolo e nascosto[40].

E ancora:

> Viene creata una dimensione acustica che non corrisponde più a quello del pezzo dell'orchestra. Ci sono altoparlanti nascosti ai lati del palco e sopra la platea, dei quali il pubblico non sarà a conoscenza, ma che serviranno ad allargare la prospettiva sonora. L'interesse principale di questi sofisticati sistemi è coinvolto quando essi sono adattati all'opera musicale. Non ci può essere indifferenza verso questo tipo di tecnologia in relazione all'opera rappresentata [;] vi deve entrare all'interno ed essere riprogettata in accordo con la natura dell'opera[41].

Questa concezione rende l'elettronica uno strumento volto ad ampliare e raffinare la materia sonora, più che ad introdurre effetti estranei. Berio stesso afferma:

> Io ho sempre provato a rinnovare il suono strumentale, quello prodotto da strumenti conosciuti ed accettati. Ho provato a trasformarlo per rendere l'ascolto più analitico, con vari livelli che interagiscono l'uno con l'altro… Basicamente, [il microfono] è usato come un microscopio, per l'ingrandimento degli aspetti minimali, acustici e musicali, dell'opera[42].

[40] Cfr. GIOMI, F.; MEACCI, A.; SCHWOON, T. (2003) «Live Electronics in Luciano Berio's Music» in Computer Music Journal, 27: 2, p. 42. L'articolo in oggetto tratta delle rappresentazioni tenutesi alla Scala di Milano e al teatro dello Châtelet nel 1999.
[41] Ivi, p. 41.
[42] Ivi, p. 42.

In *Outis*, ogni strumento orchestrale, il coro, gli strumenti solisti, la voce recitante e il gruppo vocale dispongono di microfoni individuali (eccetto i cantanti solisti). L'effetto è quello di un tessuto sonoro amplificato e rielaborato, arricchito da sequenze preregistrate (frasi recitate, suoni naturali e artificiali) che si intrecciano con l'esecuzione dal vivo. In questo modo la tecnologia non domina la scrittura, ma la potenzia dall'interno, fino a fare del suono stesso il vero protagonista dell'opera.

Conclusioni

L'analisi qui condotta si è basata oltre che sul libretto, anche sulla rappresentazione scaligera del 1999, documentata dalla registrazione televisiva realizzata dalla RAI per la regia di Patrizia Carmine. La registrazione RAI tuttavia, pur offrendo un'importante testimonianza, non sempre favorisce la piena comprensione dell'opera, soprattutto a causa della complessa simultaneità degli eventi scenici: l'insistenza su primi piani e inquadrature selettive, se da un lato chiarisce alcuni dettagli, dall'altro rischia di sacrificare la percezione dell'insieme. Per questo motivo è stato necessario integrare la visione con le riprese a camera fissa effettuate alla Scala, qualitativamente più modeste ma utili per cogliere la costruzione scenica nel suo complesso.
Per quanto riguarda la regia teatrale, si segnalano numerose discrepanze tra le indicazioni del libretto e la resa scenica. In effetti, la sovrabbondanza di stimoli visivi e la costante contemporaneità delle azioni possono disorientare lo spettatore, rendendo difficile individuare i nuclei narrativi principali in un contesto musicale di certo non di facile lettura. Tuttavia, non mancano momenti di grande efficacia, come l'uso simbolico del muro nero che separa Outis ed Emily, chiara metafora visiva della loro incomunicabilità.
L'illuminotecnica contribuisce in maniera determinante alla costruzione delle atmosfere, prevalentemente cupe e dominate da tonalità fredde, con interessanti contrasti cromatici — ad esempio nel terzo ciclo, tra il verde della foresta e l'azzurro

del supermercato, o nel quinto, nella contrapposizione tra la luce solare della quiete e il buio minaccioso della tempesta imminente. Anche in questo caso, il linguaggio visivo appare coerente con la natura drammatica e simbolica dell'opera.

Resta tuttavia il problema della gestione dei contatti fisici tra i personaggi. La regia sembra privilegiare l'idea della non-comunicazione, trascurando invece alcuni momenti in cui il libretto prescrive un'interazione diretta: una scelta che, pur coerente con una certa linea interpretativa, riduce la forza di passaggi concepiti dagli autori come nodi espressivi.

Non disponendo delle riprese della prima assoluta del 1996 né di quella parigina del 1999, non è possibile un confronto diretto; è tuttavia noto che Berio accolse con maggiore soddisfazione la messinscena francese, più attenta a un equilibrio tra complessità simbolica e chiarezza drammaturgica[43]. Del resto, lo stesso compositore apportò ripensamenti e modifiche anche alla partitura, specialmente nell'uso delle elettroniche, confermando il carattere aperto e in divenire di *Outis*.

La struttura narrativa di Outis appare fondata su precisi paradigmi narratologici riconducibili alla *Morfologia della fiaba* di Propp. Nei cinque cicli si ritrovano funzioni e schemi che spogliano la vicenda di connotati contingenti, rendendola universale: un mito che, pur affondando le radici in epoche lontane, si rinnova costantemente attraverso nuove varianti senza mai perdere i suoi tratti essenziali. Outis diviene così una riflessione sul rapporto dell'umanità con la narrazione, strumento

[43] Le cronache della prima di *Outis* (Scala, 1996) furono inizialmente dominate dalle vertenze sindacali che ne misero a rischio il debutto. Una volta revocato lo sciopero, la critica accolse l'opera con ampio favore, lodandone la raffinatezza musicale e l'originalità, pur con alcune riserve sulla regia di Graham Vick. Alla ripresa del 1999 le recensioni si confermarono positive, consolidando l'opera come uno dei lavori più significativi della maturità del compositore. Si vedano gli articoli Del Corona, *Lo sciopero incombe su Berio, Stato di agitazione per il contratto integrativo: rischia la "prima" mondiale di Outis*, in «il Corriere della Sera», 21 settembre 1996; Manin, *Nudi in palcoscenico e tanti applausi. Una prima da ricordare*, in «il Corriere della Sera», 6 ottobre 1996; Isotta, *Lieve, nostalgico Berio, in* «il Corriere della Sera», 6 ottobre1996.

attraverso il quale gli uomini hanno appreso a spiegare il mondo, a trasmettere valori e a ordinare l'esperienza collettiva. In questo senso si può comprendere anche il brusco troncarsi dello spettacolo, quasi a suggerire che un vero finale non sia stato ancora scritto, poiché coincide con il continuo evolversi della civiltà umana. Il tema del viaggio, centrale in questa prospettiva, si intreccia con le teorie di altri studiosi del mito e della fiaba: il viaggio diventa metafora del conflitto narrativo, del cambiamento dei personaggi, e in ultima istanza della vita stessa.

L'opera in oggetto, in definitiva, richiede allo spettatore un continuo lavoro interpretativo e una particolare disponibilità a confrontarsi con la molteplicità dei piani di significato. Proprio questo carattere, a tratti caotico ma fecondo, costituisce tuttavia uno dei punti di forza dell'opera: nell'intreccio di voci, suoni e immagini si manifesta la tensione esistenziale ed espressiva di un'umanità in cerca di significato. In questo percorso, l'unico elemento stabile rimane la musica, vero fulcro e guida dell'esperienza, secondo le intenzioni del suo autore.

Bibliografia

BERIO, L. (1959) «Poesia e Musica» in Incontri Musicali, n. 3.

BERIO, L. (1996) Outis. Azione musicale in due parti, Milano: Ricordi.

BERIO, L. (2006) Un ricordo al futuro. Lezioni americane, Torino: Einaudi.

BERIO, L. (2013) C'è musica e musica, Milano: Feltrinelli.

CANTARELLA, E. (2010) «Dario Del Corno, signore dei classici» in Corriere della Sera, 30 gennaio

CRISPI, A. (2011) [a cura di] Luciano Berio. Intervista sulla musica, Bari: Laterza.

CRIPPA, P. (1996) «"Outis", ovvero Ulisse, il mito ispira l'ultima opera di Luciano Berio» in Corriere della Sera, 16 giugno.

DALMONTE, R. (1985) «Berio Luciano» in BASSO, A. [a cura di] Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti. Le biografie, vol. I, Torino: UTET.

DE BENEDICTIS, A. (2012) [a cura di] Luciano Berio. Nuove prospettive. Atti del convegno, Firenze: Olschki.

DE BENEDICTIS, A. – SCALDAFERRI, N. (2014) «Berberian Cathy» in Dizionario Biografico degli Italiani, Roma: Treccani, https://www.treccani.it/enciclopedia/cathy-berberian

DEL CORONA, M. (1996) «Lo sciopero incombe su Berio. Stato di agitazione per il contratto integrativo: rischia la "prima" mondiale di Outis» in Corriere della Sera, 21 settembre.

GIOMI, F. – MEACCI, A. – SCHWOON, T. (2003) «Live Electronics in Luciano Berio's Music» in Computer Music Journal, 27: 2, pp. 38-52.

GRAVES, R. (2004) I miti greci, Milano: Longanesi.

ISOTTA, P. (1996) «Lieve, nostalgico Berio» in Corriere della Sera, 6 ottobre.

JOYCE, J. (2013) Ulisse, Milano: Oscar Mondadori.

MANIN, G. (1996) «Nudi in palcoscenico e tanti applausi. Una prima da ricordare» in Corriere della Sera, 6 ottobre.

OSMOND-SMITH, D. (2000) «"Here comes Nobody": un'indagine sulla drammaturgia di Outis di Luciano Berio» in RESTAGNO, E. [a cura di] Sequenze per Luciano Berio, Milano: Ricordi, pp. 179-192.

PROPP, V. (2012) Morfologia della fiaba. Le radici storiche dei racconti di magia, Roma: Newton Compton.

RESTAGNO, E. (2000) [a cura di] Sequenze per Luciano Berio, Milano: Ricordi.

RIZZARDI, V. – DE BENEDICTIS, A. (2000) Nuova musica alla radio. Esperienze allo Studio di Fonologia della RAI di Milano 1954-1959, Torino: RAI–ERI.