

Fondazione
Teatro La Fenice di Venezia

Stagione 2011
Lirica e Balletto

Luigi Nono

INTOLLERANZA 1960



volume a cura di
Angela Ida De Benedictis

copertina e layout
Tapiro Camplani+Pescolderung

si ringrazia



©2011
by Marsilio Editori® s.p.a. in Venezia

prima edizione
gennaio 2011

www.marsilioeditori.it
isbn 88-317-0933

Senza regolare autorizzazione è vietata la
riproduzione anche parziale o a uso interno didattico
con qualsiasi mezzo effettuata, compresa
la fotocopia

indice

- 5 **La locandina**
- 8 Luigi Nono
Alcune precisazioni su *Intolleranza 1960*
- 20 Angela Ida De Benedictis
**Tra le pieghe segrete della creazione:
considerazioni sulla drammaturgia musicale
di *Intolleranza 1960***
- 34 **Tre voci di cinquant'anni fa:**
Giulio Carlo Argan
Massimo Mila
Eugenio Montale
- 44 **«Per un libretto»**
il testo originale di Angelo Maria Ripellino
a cura di Angela Ida De Benedictis
- 68 Luigi Nono
Intolleranza 1960
- 76 Giovanna Gronda
Intolleranza 1960, in breve
- 80 Angela Ida De Benedictis
Intolleranza 1960: argomento e fortuna
- 94 **Biografie**
- 102 **Orchestra e Coro
della Fondazione Teatro La Fenice**



I

Fo
Li
O

Tea
ver

do
ma
gio
sal

INTOLLERANZA 1960

Fondazione Teatro La Fenice Stagione 2011 Lirica e Balletto Opera inaugurale

Teatro La Fenice
venerdì 28 gennaio 2011 ore 19.00 anteprima Marsilio



domenica 30 gennaio 2011 ore 15.30 in abbonamento
martedì 1 febbraio 2011 ore 19.00 in abbonamento
giovedì 3 febbraio 2011 ore 19.00 in abbonamento
sabato 5 febbraio 2011 ore 15.30 in abbonamento



Intolleranza 1960

azione scenica in due parti

da un'idea di Angelo Maria Ripellino
su testi di Henri Alleg, Bertolt Brecht, Paul Éluard, Julius Fučík, Vladimir Majakovskij,
Angelo Maria Ripellino, Jean-Paul Sartre
e frammenti da *La cancrena*

musica di Luigi Nono
prima rappresentazione assoluta:
Venezia, Teatro La Fenice, 13 aprile 1961

editore proprietario Ars Viva Verlag (Schott Musik International), Mainz
rappresentante per l'Italia Sugarmusic, Milano

personaggi e interpreti

<i>Un emigrante</i>	Stefan Vinke
<i>La sua compagna</i>	Cornelia Horak
<i>Una donna</i>	Julie Mellor
<i>Un algerino</i>	Alessandro Paliaga
<i>Un torturato</i>	Michael Leibundgut
<i>Quattro gendarmi</i>	Roberto Abbati Stefano Moretti Raffaele Esposito Cristiano Nocera
<i>Voce di soprano solo</i>	Stacey Mastrian

maestro concertatore e direttore
Lothar Zagrosek

regia del suono
Alvise Vidolin

regia, scene, costumi e luci
Facoltà di Design e Arti IUAV di Venezia
Performing Arts - Corso di Laurea magistrale in Teatro e Arti visive
Laboratorio di Teatro musicale Teatro La Fenice / IUAV
coordinamento Walter Le Moli, Claudio Longhi

tutors di regia, scene, costumi, luci
Luca Ronconi, Franco Ripa di Meana, Margherita Palli,
Vera Marzot, Gabriele Mayer, Claudio Coloretto,
Alberto Nonnato, Luca Stoppini

studenti GlasT per la regia

Agnese Cesari, Giacomo Giuntini, Matteo Moglianesi, Veronica Niccolini

studenti GlasT per le scene e le luci

Alice Biondelli, Anna Bonomelli, Filippo Botter, Elena Brunato, Alessia Cacco, Laura Chianese, Elena Conti, Alice Coppo, Maria Alessandra Dolce, Camilla Ferro, Marco Gnaccolini, Lidija Hamp, Juliette Lavault, Giulia Magrin, Davide Pachera, Ninetta Pasotti, Serena Piccoli, Jacopo Porreca, Elena Punzi, Leonia Quarta, Eleonora Ribis, Isabella Terruso, Emanuele Trevisiol, Milena Wayllany

studenti GlasT per i costumi

Anna Bille, Rita Giacobazzi, Giovanna Spinelli, Teresa Valerio

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del coro Claudio Marino Moretti

con sopratitoli

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
nel 50° anniversario della prima rappresentazione assoluta

anteprima in esclusiva per Marsilio Editori
nell'ambito delle celebrazioni del 50° anniversario della fondazione della casa editrice

direttore degli allestimenti scenici Massimo Checchetto

direttore di scena e di palcoscenico Lorenzo Zanoni

maestro di sala Luigi Di Bella

altro maestro di sala Jung Hun Yoo

altro maestro del coro Ulisse Trabacchin

altro direttore di palcoscenico Valter Marcanzin

assistente del direttore d'orchestra Francesco Cilluffo

maestro di palcoscenico Raffaele Centurioni

maestro rammentatore Pier Paolo Gastaldello

maestro alle luci Ilaria Maccacaro

capo macchinista Vitaliano Bonicelli

capo elettricista Vilmo Furian

capo sartoria e vestizione Carlos Tieppo

capo attrezzista Roberto Fiori

responsabile della falegnameria Paolo De Marchi

coordinatore figuranti Claudio Colombini

scene Fondazione Teatro Due (Parma), Fondazione Teatro La Fenice (Venezia)

attrezzeria Fondazione Teatro La Fenice (Venezia)

costumi G.P.11 (Roma)

calzature Fondazione Teatro La Fenice (Venezia)

parrucche e trucco Effe Emme Spettacoli (Trieste)

sopratitoli realizzazione Studio GR (Venezia)

la cura dei testi proiettati è di Maria Giovanna Miggiani

Luigi Nono

**Alcune precisazioni su
*Intolleranza 1960***

l'invito rivoltomi da Mario Labroca nell'ottobre del '60 per un lavoro di teatro musicale da presentare nell'anno successivo al Festival Internazionale di Musica Contemporanea della Biennale di Venezia, costituì la 'provocazione' ultima nella decisione per *Intolleranza 1960* **1**.

da anni infatti studiavo la possibilità di una composizione scenico-musicale: praticamente, per quanto riguarda l'uso delle voci (varie composizioni per coro e soli), il rapporto tra semantica e fonetica di un testo e tecnica ed espressione musicale, la stesura di un testo (vari incontri con letterati e poeti tra cui Alfred Andersch e Italo Calvino), e teoricamente, nell'informazione analitica e critica di quanto già realizzato nel teatro musicale soprattutto in questo secolo.

in nessun caso credo a un inizio, ché tale è per me nel teatro *Intolleranza 1960*, da una condizione di tabula rasa o per improvvisa 'folgorazione divina'; il balletto *Il mantello rosso*, scritto nel '54, rapporta musica e coreografia **2**.

iniziata ai primi di dicembre del '60, terminai la partitura il 7 marzo dell'anno successivo.

la concezione scenico-musicale s'è sviluppata in reciprocità di rapporto tra necessità di contenuto, sua strutturazione ideologica, e possibilità tecnico-linguistiche attuali: alcune situazioni umane nelle quali l'intolleranza e il precisarsi della coscienza e dell'opposizione a essa, in vario manifestarsi, sono i due veri protagonisti, e, per esempio, le possibilità tecniche della *laterna magika*, sviluppate a Praga da Alfred Radok da Josef Svoboda e da Václav Kašlík **3**, per cui una visività pluridimensionale, sia nell'unità di un fatto che nella simultaneità di più fatti, permette una irradiazione polivalente nella concezione e nella stesura di un testo.

alcune situazioni umane sono state da me scelte non a caso tra quelle verificatesi nel '60 e precedentemente.

in esse il contrasto e lo scontro è ideologico, e non ristretto a psicologismi sottili da nevrosi o letterari, né a uno schematismo da 'realismo socialista'. il loro concatenamento è in rapporto a varie fasi di uno scontrarsi e di un destarsi di precisa coscienza umana, e non a momenti pragmaticamente esistenziali, a procedimenti combinatori, di sommatoria casuale, più o meno 'colorati'. le due idee, intolleranza e opposizione a essa, non si materializzano in due personaggi, ma le varianti nella successione del loro manifestarsi - sfruttamento capitalista, fascismo, colonialismo da una parte, dall'altra: minatore emigrante che si ribella, popolo che si oppone e lotta anticolonialista - rivelando nuovi aspetti e integrandoli continuamente contribuiscono a comporre poliedricamente due situazioni, i due veri protagonisti, nel prisma risultante dai loro ruoli contrastanti. qualche esempio:

nella I scena presenza potenziale e evocata di una parte - miniera incombente e suoi disastri partecipati dal coro dei minatori - e presenza agente e diretta dell'altra - un minatore emigrante che di conseguenza decide di mutar condizione di vita;

nella III scena scontro ideologico e fisico preciso tra i due protagonisti: tentativo di restaurazione fascista reso scenicamente in modo indiretto - la dimo-

Testo pubblicato nel 1962 in «La Rassegna Musicale», anno xxxii, nn. 2-4, numero speciale dedicato all'Opera del xx secolo, pp. 277-289 (ora in L. Nono, *La nostalgia del futuro. Scritti scelti 1948-1986*, a cura di A.I. De Benedictis e V. Rizzardi, Milano, il Saggiatore, 2007, pp. 97-110; tutte le note qui allegate al testo sono dei curatori di quest'ultima pubblicazione).

1 In realtà l'invito fu esteso da Labroca (all'epoca direttore della Biennale Musica) nel maggio del 1960; cfr. A.I. De Benedictis, *L'opera nel racconto... "Intolleranza 1960": dietro le quinte di un esordio*, in *Intolleranza 1960*, a cura di A.I. De Benedictis e G. Mastinu, Venezia, Marsilio, 2011, p. 34 (e Doc. 16, p. 74).

2 Il balletto in tre quadri *Il mantello rosso* (*Der rote Mantel*) - per soprano, baritono, coro misto e orchestra; coreografia di Tatjana Gsovsky - si basa su una riduzione del *Don Perlimplin* di Federico García Lorca nella traduzione di Heinrich Beck.

3 Svoboda e Kašlík collaborarono alla prima messa in scena di *Intolleranza 1960* rispettivamente in qualità di regista e sceneggiatore.

strazione di conseguenza con le parole d'ordine inequivocabili – e diretto – l'intervento della polizia, sua *longa manu* –, e i dimostranti il coro le grida le scritte;

nella IV scena interrogatorio e inizio di tortura con presenza agente e diretta di entrambi, ma mentre nella III scena dominano visivamente e acusticamente i dimostranti, cioè l'opposizione a un principio di intolleranza, nella IV scena è la tortura, suo braccio secolare, a dominare.

il rapporto tra i due protagonisti si sviluppa all'interno di ogni scena e nella loro successione.

da esso si origina e prende forma un terzo protagonista: un emigrante, il destarsi della coscienza umana.

questa risultante dialettica accomuna in sé sia un fattore propriamente scenico-musicale, sia una parte del pubblico: certo non della borghesia che «vuole avere rappresentata un'immagine di se stessa, un'immagine che sia di pura partecipazione; e non un'immagine dell'uomo che indaga e cerca attraverso questa sorta di mondo costituito da individui che si vedono l'un l'altro, da gruppi che si giudicano reciprocamente, perché allora il potere della borghesia sarebbe contestato» (J.-P. Sartre) **4**.

alla modellazione prismatica chiusa in sé dei due protagonisti corrisponde nel terzo protagonista, l'emigrante-coscienza, un continuo sconfinamento tra la sua presenza di individuo e una realtà collettiva – situazione collettiva sintetizzata in lui e individuale rapportata a quella – e non un irrigidimento come quello schematico ideologico da «uomo-massa» (Toller) o formale musicale, solista-coro. nello sviluppo dell'azione scenico-musicale il precisarsi di alcune figure e di alcune voci (una donna, presenza del ricatto erotico che si trasforma in persecuzione – voce di Alleg – un torturato **5**, voce di Julius Fučík **6** – voce di Sartre – un algerino – la sua compagna) non è da intendere come improvvise intronmissioni, ma fasi in altro modo a fuoco nell'articolazione variata della dialettica presenza dei tre protagonisti.

sempre la genesi di un mio lavoro è da ricercare in una 'provocazione' umana: un avvenimento un'esperienza un testo della nostra vita provoca il mio istinto e la mia coscienza a dare testimonianza come musicista-uomo **7**.

per *Intolleranza 1960* varie provocazioni:

a) disastri minerari, il più tragico quello di Marcinelles in Belgio **8**, provocati da criminali incurie di una classe per la quale la vita degli altri è strumento da sfruttare: I scena.

in essa la miniera è il motivo iniziale di oppressione che ne contiene simbolicamente anche le successive proiezioni variate: scena III, IV, V, VI del primo tempo e la III del secondo – intolleranza diretta di classe – e scena IV del secondo tempo – oppressione indiretta per incuria di una classe che cerca la propria discolpa nell'origine 'naturale' di disastri minerari e di alluvioni.

b) le grandi dimostrazioni di popolo che nel luglio del '60 han bloccato in Italia un tentativo di restaurazione fascista **9**: III scena.

c) la lotta degli algerini per la propria libertà, e i sistemi neonazisti di tortura posti in atto dai paras francesi nel tentativo di stroncare quel movimento: IV, V, VI, VII scena.

4 Citazione tratta da J.-P. Sartre, *Oltre il teatro borghese*, in *Conoscenza di Jean-Paul Sartre*, a cura di A. Canevaro, I. Chiesa e L. Squarzina, Genova, Edizioni del Teatro Stabile, 1962, pp. 7-17, in particolare p. 10.

5 Il riferimento va al giornalista francese Henri Alleg, direttore di «Alger republicain», quotidiano dell'opposizione, arrestato e torturato nel 1957 dai suoi stessi connazionali. Nono aveva da poco letto il libro-documento di Alleg, *La tortura* (cfr. *infra*, nota 17).

6 Julius Fučík, giornalista e dirigente della Resistenza cecoslovacca, impiccato dai nazisti a Berlino l'8 settembre 1943 (cfr. *infra*, nota 15).

7 La medesima dichiarazione compariva già nel testo di presentazione scritto da Nono per *Diario Polacco '58* (cfr. *Luigi Nono, Scritti e colloqui*, a cura di A.I. De Benedictis e V. Rizzardi, vol. I, Milano, Ricordi, 2001, pp. 433-436; in part. p. 433).

8 L'8 agosto del 1956 morirono a Marcinelles 253 minatori, di cui 136 italiani.

9 Il riferimento va alle manifestazioni popolari contro il governo nazionale filofascista presieduto da Ferdinando Tambroni.

- d) varie manifestazioni di intolleranza razziale e rigurgiti neonazisti nel '60: III scena del secondo tempo.
e) l'alluvione del Po e la tragedia del Polesine **10**: IV scena finale.

per il montaggio del testo mi sono servito:

- a) di «materiali per un'opera» di A. M. Ripellino;
b) di inserti da poesie:
– Ripellino, *Vivere è stare svegli* **11**, per il coro iniziale
– Éluard, *La libertà* **12**, per la VI scena «in un campo di concentramento»

coro di prigionieri

– Majakovskij, *La nostra marcia* **13**, per il coro di rivolta di algerini e di emigranti alla fine del primo tempo

- Brecht, *A coloro che verranno* **14**, per il coro finale;

c) di documentazione diretta:

– per la III scena «grande dimostrazione di popolo» cinque parole d'ordine tra le più popolari di questo secolo: «nie wieder!» del primo dopoguerra tedesco contro la guerra, «no pasaran!» della lotta antifranchista, «morte al fascismo e libertà ai popoli!» dei partigiani comunisti, «down with discrimination!» contro il razzismo di colore, «la sale guerre» contro la guerra colonialista franco-indocinese;

– l'interrogatorio nazista subito da Julius Fučík, riportato nel suo libro *Scritto sotto la forza* **15**, e quelli effettuati dalla polizia parigina ad alcuni algerini, riportati ne *La cancrena* per la IV scena «in un posto di polizia, interrogatorio di alcuni arrestati» **16**;

– da *La tortura* **17**, di Henri Alleg per «voce di Alleg», alla fine della IV scena;

– dallo scritto introduttivo di J.-P. Sartre a *La tortura* per «voce di Sartre», alla fine della scena V «la tortura»;

– alcune espressioni di poliziotti parigini, riportate ne *La cancrena* per «paras trascinano un torturato» nella VI scena;

– frasi di Julius Fučík, subita la tortura e riportate nel suo libro, per «torturato – voce di J. Fučík» nella VI scena.

la tematica ideologica di questi materiali non comporta né impone di per sé una validità scenico-musicale, ma informa la coscienza artistica nell'impegno attuale, che si risolve però nella elaborazione e nel risultato tecnico-espressivo.

nella III IV e VI scena si fondono situazioni lontane tra loro nel tempo:

1) vari movimenti di lotta antifascista – le cinque parole d'ordine – sviluppati successivamente tra il primo e il secondo dopoguerra;

2) prassi poliziesca nazista e quella dei paras contro gli algerini.

nella III scena la dimostrazione si potenzia del contenuto e del tempo delle parole d'ordine ciascuna, assommandole.

nella IV e VI scena si presenta, nel secondo caso, la continuità di un metodo. e di contro il canto di «un torturato (dai nazisti) – voce di J. Fučík» si unisce e si dissolve ne *La libertà* di Éluard cantata dai prigionieri dall'algerino e dall'emigrante.

10 Nono ricorda qui la tragica alluvione che colpì il Polesine nel 1951.

11 In A.M. Ripellino, *Non un giorno ma adesso*, Roma, Grafica edizioni, 1960, p. 62. Qui e in seguito si fa riferimento alle fonti testuali del compositore, conservate in Archivio Luigi Nono, Venezia (molte delle pagine annotate dal compositore sono variamente riprodotte in *Intolleranza 1960*, vol. citato a n. 1).

12 Paul Éluard, *Liberté*, in Id., *Choix de Poemes*, Paris, Gallimard, 1951, pp. 277-280. La selezione del testo è avvenuta sull'edizione francese; solo in un secondo tempo Nono ha optato per una traduzione italiana solo parzialmente conforme a quella a cura di Franco Fortini (P. Éluard, *La liberté*, Torino, Einaudi, 1955, pp. 290-295).

13 Cfr. V. Maiakovski, *Opere*, a cura di I. Ambrogio, (trad. di I. Ambrogio, B. Carnevali, G. Crino, M. De Micheli, G. Ketoff, M. Socrate, P. Zveteremich), vol. 1 (1912-1921), Cassino, Editori Riuniti, 1958, p. 143; e *Poesia russa del '900*, a cura di A.M. Ripellino, Parma, Guanda, 1954, p. 284 (i frammenti utilizzati da Nono sono il risultato di una commistione tra le due traduzioni).

14 In B. Brecht, *Poesie e canzoni*, a cura di R. Leiser e F. Fortini, con una bibliografia musicale di G. Manzoni, Torino, Einaudi, 1958, pp. 215-219.

15 Cfr. J. Fučík, *Scritto sotto la forza*, a cura di F. Calamandrei, Milano, Universale Economica, 1951; le parti utilizzate sono tratte dalle pp. 16, 25 e 51.

16 Il volume *La cancrena* (trad. di R. Panziera, Torino, Einaudi, 1959) raccoglieva diverse testimonianze di algerini su interrogatori della polizia francese.

17 Per questo e il successivo riferimento cfr. H. Alleg, *La tortura*, con uno scritto di J.-P. Sartre, Torino, Einaudi, 1958, p. 26 (per «voce di Alleg») e p. 18 (per «voce di Sartre»).

ragioni ideologiche nel testo e insieme di concezione scenica.
mi ricollego a quanto detto prima circa una irradiazione polivalente di un testo in rapporto a un uso pluridimensionale dello spazio scenico per mezzo anche della *laterna magika*.

per esempio, nella III scena è possibile:

a) canto e azione dei dimostranti unitaria: il coro canta e agisce sulla scena – vedo fisicamente chi e ciò che ascolto;

b) canto e azione separati: il canto registrato su nastro viene diffuso in sala per mezzo di altoparlanti dislocati in vari posti, ampliando così l'uso dello spazio sonoro in tutto il teatro per mezzo di più fonti, rispetto all'unica prospettiva e centrale localizzata nell'orchestra e sulla scena.

azione corrispondente realizzata da comparse e mimi liberi, rispetto a un coro, nei loro movimenti.

in questo caso v'è maggiore libertà di resa nei due elementi visivo e sonoro – vedo non chi ma ciò che ascolto (per arrivare poi alla simultaneità ricettiva: vedo non ciò che ascolto e ascolto non ciò che vedo).

l'elemento visivo può esser realizzato genericamente – una dimostrazione – oppure mosso in qualche modo secondo le cinque parole d'ordine variamente «composte» nel coro tra loro e nell'orchestra.

c) sulla scena vari schermi per proiezioni fisse o mobili, per un uso pluridimensionale dello spazio visivo, corrispondente, ma limitato data l'attuale struttura dei teatri, all'uso ampliato dello spazio sonoro: applicazione della *laterna magika*.

è possibile in questo caso ampliare visivamente e concettualmente la scena,

– proiettando su tutto lo spazio, vari schermi, particolari della dimostrazione ripresi durante le prove e fissati in diapositive o in brevi inserti cinematografici,

– proiettando elementi integrativi della stessa: fasi collettive e individuali precedenti, scritta, testi, parole d'ordine,

– proiettando anziché le cinque parole d'ordine, diversi materiali di documentazione dei movimenti di lotta che le hanno generate nel tempo, rielaborati e reinventati formalmente e plasticamente come avviene del resto per un materiale letterario nel rapporto testo-musica.

un esempio tra i tanti: il manifesto a «nie wieder Krieg!» della Käthe Kollwitz (1924) **18**, fotografie di Robert Capa sulla guerra di Spagna **19**, momenti di lotta partigiana, e di vario razzismo di colore, e della situazione franco-indocinese; da soli oppure alternati a materiale della parte antagonista, cioè dei vari momenti di intolleranza; a loro volta da soli oppure alternati e sovrapposti da proiezioni plastico-pittoriche, come quelle, per esempio, bellissime inventate da Emilio Vedova per l'esecuzione veneziana.

è chiara in tal modo una più ampia possibilità di composizione scenica, simultanea e successiva, separata in più piani e sovrapposta, per le varie combinazioni tra l'azione viva e quella riprodotta.

18 Lo si veda riprodotto in Gerhard Strauss, *Käthe Kollwitz*, Dresden, Sachsenverlag, 1950, p. 123.

19 Raccolte ora in R. Capa, *Capa: cara a cara, fotografías de Robert Capa sobre la guerra civil española de la colección del Museo nacional Centro de arte Reina Sofia*, presentaciones por E. Aguirre Gil de Biedma, J. Guirao Cabrera, y C. Capa, Museo nacional Centro de arte Reina Sofia, Ministerio de educación y cultura, Madrid 1999.

così tra concezione politestuale composizione musicale e scenica intercorre un rapporto non di meccanica trasposizione, ma di interazione e di invenzione funzionale ciascuno rispetto ai propri elementi formativi.

anche nella concezione della III IV e VI scena del primo tempo di *Intolleranza 1960* prende l'avvio una mia possibilità di teatro musicale aperto ora a sviluppi necessari.

(a tal proposito rimando ad «Appunti per un teatro musicale attuale», già pubblicato nel numero 4 della *Rassegna Musicale* '61, e a «Possibilità e necessità di un nuovo teatro musicale» di prossima pubblicazione ne *il Verri* 20).

ciascuna scena si differenzia nella tecnica compositiva-formale che di volta in volta caratterizza la diversità della situazione umana-musicale.

ne risulta l'articolazione del rapporto tra il primo e il secondo tempo.

nelle voci e negli strumenti, in varie combinazioni tra loro, la differenziazione risulta da diversità di rapporti compositivi, che li strutturano.

la coscienza critica e l'invenzione nella precisazione di un rapporto attuale, sia esso tra gli altri soprattutto quello intervallare, tra due suoni o tra gruppi di suoni, all'interno di essi o di fasce sonore continue, è per me fondamentale.

sia nella massima complessità che nell'unicità monodica di una materia sonora, come non è possibile prescindere dal fenomeno sonoro oggetto in sé o abbandonarne la costituzione al caso, a maggior ragione non è possibile in qualche modo prescindere o abbandonare al caso il rapporto che, variamente collegando due oggetti sonori, li struttura.

e questo non solo per quanto riguarda un suo verificarsi immediato e diretto, ma anche e soprattutto oggi per un suo attuarsi indiretto in una irradiazione polivalente pluridirezionale e pluritemporale, non esaurentesi cioè nel momento immediato e apparentemente concluso in sé.

(è possibile derivarne un'analogia di natura ideologica proprio oggi in tempo di vario 'disarmo ideologico', comodo cavallo di Troia per una condizione politico-culturale precisa.)

la differenziazione o l'integrazione tra i solisti si realizza come conseguenza di precisa tecnica nel canto.

un esempio: - prescindendo dalla caratterizzazione corrispondente nel tessuto sonoro strumentale cui partecipa e limitatamente all'analisi di un solo elemento compositivo - il rapporto tra tenore e contralto si sviluppa per diverso uso di quattro intervalli base: seconda minore - seconda maggiore - quarta - tritono.

il canto del contralto si articola, differenziandosi dal tenore, esclusivamente per seconda minore (e settima maggiore e nona minore) e per tritono, allorché l'espressione della donna è aggressiva e ricattatoria nei confronti dell'emigrante. scena II, battute 220-223, «resta! resta! resta!»:



20 Per il primo dei testi citati (edito in «Rassegna Musicale», anno xxx, n. 4, 1961, pp. 418-424) si veda Nono, *Scritti e colloqui*, cit., vol. I, pp. 86-95. Il secondo saggio (ora in Nono, *La nostalgia del futuro*, cit., pp. 111-123) è nei fatti una elaborazione approfondita e ampliata degli "appunti" pubblicati nel 1961, sviluppata proprio in seguito alle polemiche scatenatesi all'indomani della prima messa in scena di *Intolleranza 1960*.

battute 285-292, «maledetto emigrante!»:

Ma le de to c...
mi gra nte!

scena IV, «una donna qui come aguzzina» battute 492-493 «[cacciategli in corpo torrenti di scariche] elettriche!»:

E le ttri che

v'è un momento di integrazione tra tenore e contralto: il loro rapporto agente e reagente riflesso in un'unica condizione, le tenebre della miniera, nel testo e nel canto.

tenore, scena I, battute 106-109, «sono stanco di questo lavoro nelle tenebre»:

Di que sto la vo ro
ne lle te ne bre.

contralto, scena II, battute 241-249, «nella miniera i miei occhi ti facevano luce»:

Ne lla mi nic ra i
mie i o cchi ti fa ce
va no lu ce.

qui il canto del contralto si articola sui quattro intervalli base, che caratterizzano il tenore.

nel contralto v'è quindi una individuazione di canto propria già limitatamente a un solo elemento compositivo.

nel tenore l'individuazione avviene anche per il ritorno variato de «il desiderio di tornare alla mia terra», battute 86-93, scena I:

Il de - si - de - rio di to - rna -
- re - ne - - la mia te - - - rra.

l'inserimento della terza minore, intervallo caratterizzante il canto del soprano, è un'anticipazione, nel desiderio, anche della sua compagna che poi incontrerà.

scena IV, battute 475-479, «sono di passaggio, torno al mio paese»:

So - - - - no di pa - ssa - - - - ggio to -
- - - - rno al mio pa - - - - e - se.

scena IV, secondo tempo, battute 375-381, «sul declivio dei sogni c'è la mia terra»:

Sul de - - - - vio dei so - gni
c'è la mia te - - - - rra

altro uso costruttivo, nel tenore, di due intervalli: quarta e tritono iniziano il canto «da anni mi divora il desiderio» (79-82, scena I) ritornano ne «il desiderio di tornare alla mia terra» (761-764, scena VII), e concludono intensificati nella ripetizione-scambio tra soprano e tenore, con l'oscillazione anche sulla seconda minore «qui bisogna restare e qui mutare» battute 511-515, scena IV del secondo tempo:

Qui bi - so - gna re - sta - - - -
 - - - - re e qui mu - ta - - - - rel

ripreso poi, battute 521-525, da due flauti e due trombe come 'memento'.

tutti i cori sono registrati su nastro e diffusi variamente nella sala da quattro gruppi di altoparlanti.

nell'uso ampliato dello spazio sonoro si interviene a sottolineare e a intensificare in nuova dimensione i vari significati nelle varie funzioni del coro.

questo elemento compositivo s'aggiunge agli altri nella differenziazione tra i numerosi cori di *Intolleranza 1960*.

tre esempi:

1) il coro iniziale, battute 1-39, gira nella sala, buia e con proiezioni di parte del testo, in successione nei quattro gruppi di altoparlanti:

I battute 1-15, S. divisi fino a 5, C. fino a 3, **21**

II battute 15-24, C.T.B. uniti o divisi a 2,

III battute 22 (in sovrapposizione alle tre ultime del coro precedente) - 31, S.C.T.B. uniti o divisi a 2,

IV battute 27 (in sovrapposizione alle ultime cinque del precedente) - 39, S. uniti, C.B. uniti o divisi a 4, T. uniti o divisi a 3.

2) il coro dei minatori, S.C.T.B. uniti o divisi a 2, battute 121-144 della I scena, inizia - I gruppo di altoparlanti - dalla scena dove si svolge il dialogo tra l'emigrante («la mia vita è sospesa all'uncino del bisogno») e i minatori («tu giungesti qui emigrante con qualche speranza»), si sviluppa anche al II gruppo («i giovani del tuo paese sono costretti a lasciarlo»), per ampliarsi ai quattro gruppi («là non c'è lavoro»).

il rapporto è tra intensificazione concettuale nel testo e sua resa nello spazio sonoro.

21 Nonno usa qui le abbreviazioni comunemente impiegate per le parti corali (soprani, contralti, tenori e bassi).

3) il coro di rivolta – battute 776-802 alla fine del primo tempo –, S.C.T.B. non più suddivisi, inizia alle spalle del pubblico, III gruppo di altoparlanti, mentre dal fondo della scena incomincia ad avanzare una massa di algerini e di emigranti: il pubblico si trova preso tra i due fuochi della rivolta, visivo e sonoro. battute 776-782 «battete sulle piazze il calpestio delle rivolte!», e invade tutta la sala, dai quattro gruppi insieme, allorché la massa arriva sul proscenio. battute 784-802:

in alto catene di teste superbe!
con la piena di un nuovo diluvio
laveremo le città dei mondi!
battete sulle piazze il calpestio delle rivolte! **22**

22 Maiakovski, *La nostra marcia* (cfr. nota 13).

la tecnica compositiva, due esempi tra gli altri, delle battute 40-79, solo orchestra, e 361-430, scena III orchestra e coro, è per fascia sonora continua unica e blocchi sonori.

particolarmente in essa la struttura ritmica non si limita più a una funzione metrico quantitativa di pulsazione, ma si allarga alla possibilità costruttiva derivata dalla funzione dei vari elementi compositivi: tra gli altri il timbro, l'attacco del suono, gruppi armonici, vibrazioni dinamiche, registri.

da *Incontri per 24 strumenti* (1955) si sviluppa nel mio lavoro questa tecnica di interazione ritmica non su basi statistiche né casuali, e soprattutto ben contrastante in sé a quella staticità equivocamente intesa per una remora di naturalismo ottocentesco: natura del tempo basata unicamente su pulsazioni ritmiche, per cui tempi veloci attiva vitalità = cascate di suoni alla Liszt; tempi lenti contemplazione statica = stasi ritmica.

nell'inizio strumentale, battute 40-79, la settima maggiore



delimita una fascia sonora comune a tutti gli strumenti, bassi esclusi. i dodici suoni in essa contenuti si compongono continuamente e variamente tra loro nel tempo per differenziazione: timbrica, unitaria o composta – di gruppi armonici dai rapporti intervallari varianti – dinamica unitaria o composta – di attacco e di fine di suono anche per intervento della percussione variata nelle combinazioni tra 8 tamburi senza corda 8 piatti sospesi 4 grancasse 4 tamtam di differente intonazione – di tecnica del suono, trilli vari *flutterzunge* accentuazioni archi sul ponte scivolando dal ponte al tasto pizzicati.

ne risulta un *continuum* prospettico di tensioni strutturato in un'unità di fascia sonora, per particolare espressione musicale in sé e in rapporto all'azione drammatica che seguirà.

diversamente nella III scena.

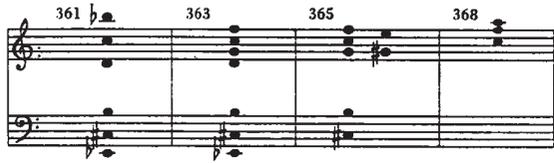
come esempio mi limito alle battute 361-384 di questa scena.

quattro blocchi si succedono differenziati:

a) nella costituzione da un suono a gruppi armonici di più suoni che si

trasformano o divengono o restan fissi in vari registri.

1) battute 361-368, nella sua trasformazione:



2) battute 369-374, unico suono:



3) battute 375-381, nel suo divenire:



4) battute 382-384, tre suoni per seconda minore:



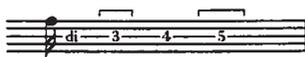
b) nell'elemento timbrico, incluso il coro cantato e gridato.

c) nella dinamica:

1) e 2) variata per simultaneità di crescendo, dal *p* al *fff*; di diminuendi, dal *fff* al *p*; e di *fff*,

3) unidirezionale: crescendo dal *p* al *fff*,

4) ripetizione di *fff-p* crescendo al *fff* per gli strumenti nelle durate variate nell'unità di base:



mentre coro cantato e gridato sempre *fff*.

d) nel rapporto durata e dinamica nei suoni.

le durate sono suddivise e variate nell'unità di base, ma in 1) 2) e 4) per la sovrapposizione del loro ritroso anche dinamico, soprattutto tra coro e unisono strumentale, il suono acquista una plasticità più eccitata:

battute 361-362:

S.
C.
T.
H.
Ob.
Tr.
V.ni I

No - - - pa - - - sa - - - ran!

4° Trib.
C. bassi

mentre in 3) questo non avviene.

questa differenziazione è in rapporto al vario uso delle cinque parole d'ordine:
in 1) i gruppi armonici si trasformano nella successione di quattro parole d'ordine

361-362	363-364	365-366	367-368
S. NO PASARAN!	LIBERTÀ AI POPOLI!		NIE WIEDER!
C. NO PASARAN!	LIBERTÀ AI POPOLI!		NIE WIEDER!
T. NO PASARAN!	LIBERTÀ	LA SALE GUERRE	
B. MORTE	AL FASCISMO!		NIE WIEDER!

in 2) unica parola d'ordine-unico suono, coro tutti: DOWN WITH DISCRIMINATION!

in 3) solo orchestra, da un minimo a un massimo.

in 4) unica parola d'ordine-gruppo armonico di tre suoni, coro tutti: NO PASARAN!

a sua volta si precisa una differenziazione formale tecnica-espressiva tra la fascia sonora continua e unica dell'inizio e i blocchi varianti e successivi nella III scena.

anche se per un equivoco nell'edizione tedesca s'è eliminato l'anno **23**, resta definitivo il titolo originale: *Intolleranza 1960*.

è dedicata a Arnold Schönberg. **24**

23 Nella partitura edita dalla Schott nel 1962 (AV 75, riproduzione del manoscritto), tanto nella copertina quanto nel frontespizio il titolo è attestato come *Intolleranza*.

24 Nella prima edizione del testo (1962) seguono firma e, in calce, i riferimenti bibliografici (qui forniti alle note 11-16 e alla nota 4).

Angela Ida De Benedictis

**Tra le pieghe segrete
della creazione:
considerazioni sulla
drammaturgia musicale di
*Intolleranza 1960***

In una lunga intervista del 1989, guardando retrospettivamente al suo percorso creativo, Nono ebbe a dire: «i miei lavori procedono secondo cadenze non risolte, che li raccolgono in gruppi di tre o quattro. Questa frattura, questo mutamento è ancora più evidente dopo una composizione teatrale» **1**. Il riferimento andava al gruppo di composizioni scritte dopo *Intolleranza 1960*, opera spartiacque che si pone da una parte come momento di sintesi, in cui convergono tecniche ormai acquisite, dall'altra come laboratorio in cui l'autore sperimenta nuove procedure compositive che aprono verso il futuro. L'«azione scenica», rappresentata in prima assoluta a Venezia il 13 aprile 1961, rappresentava per Nono un esordio nel campo teatrale. Ma, come ogni esordio, esso era stato preceduto da vari ripensamenti e numerosi progetti mai realizzati che, in maniera più o meno evidente e a prescindere dalla loro importanza, avevano contribuito alla creazione di un impegnativo corredo di premesse e aspettative **2**. Queste riguardavano tanto le idee su una «nuova drammaturgia», su un teatro musicale totalmente differente dall'Opera di tradizione, quanto soprattutto le procedure tecnico-compositive con cui questo nuovo teatro avrebbe preso forma.

Nell'esperienza artistica di Luigi Nono, l'approdo agli anni sessanta è caratterizzato dalla conquista di nuove frontiere tecnico-linguistiche. Come era già avvenuto tanto nel 1955-1956 per *Il canto sospeso*, quanto nel 1958 per i *Cori di Didone*, è ancora una volta sul terreno della vocalità che Nono ricerca e sperimenta nuove tecniche compositive. Nello scambio epistolare intercorso con Angelo Maria Ripellino nei mesi immediatamente precedenti alla stesura del testo di *Intolleranza 1960*, Nono rivela a più riprese questo bisogno di «nuove frontiere»: «sento che mi deve nascere il nuovo, con sentimenti e relazioni umane nuove_ / ora sono in attesa _ / terminato sarà dolce tacere di Pavese per 8 voci_ / ora in attesa: per Silvia - canzoni - unica linea_ / e tutto per nostra opera!» (6 aprile 1960); e a distanza di un mese: «è il tempo - per me - per composizioni corali senza strumenti (tutti anche studi su nuove possibilità tecniche espressive del canto)» (5 maggio 1960) **3**. Queste due lettere furono scritte a ridosso del completamento delle due partiture che inaugurano gli anni Sessanta: *Sarà dolce tacere*, per 8 soli (terminata il 13 aprile 1960), e «*Ha venido*». *Canciones para Silvia*, per soprano solo e coro di sei soprani (portata

1 Un'autobiografia dell'autore raccontata da Enzo Restagno, in Luigi Nono, *Scritti e colloqui*, a cura di A.I. De Benedictis e V. Rizzardi, 2 vol., Milano, Ricordi, 2001, pp. 477-568, in part. p. 519.

2 Sui progetti teatrali precedenti a *Intolleranza 1960* cfr. V. Rizzardi, *Verso un nuovo stile rappresentativo. Il teatro mancato e la drammaturgia implicita*, in *La nuova ricerca sull'opera di Luigi Nono*, a cura di G. Borio, G. Morelli e V. Rizzardi, Firenze, Olschki, 1999 («Quaderni Archivio Nono. Studi», 1), pp. 35-51.

3 Lettere conservate presso il Fondo Angelo Maria Ripellino, Facoltà di slavistica, Università «La Sapienza» di Roma (e in copia presso l'Archivio Luigi Nono di Venezia); pubblicate integralmente in *Intolleranza 1960*, a cura di A.I. De Benedictis e G. Mastinu, Venezia, Marsilio, 2011, pp. 66-67 e pp. 70-73.

a termine il 16 maggio dello stesso anno), pagine musicali che, per l'uso esclusivo delle sole voci, costituiscono una sorta di *unicum* nel catalogo noniano. Composte pressoché contemporaneamente, queste due opere condividono tecniche e materiale seriale che, per ragioni tanto pratiche quanto espressive, saranno nuovamente ripresi per la composizione di *Intolleranza 1960* ⁴.

Nell'ottobre del medesimo anno, con *Omaggio a Emilio Vedova* (per nastro magnetico a quattro tracce) si apre per Nono una ulteriore e fondamentale frontiera creativa, quella della musica elettronica, esperienza «immediata» e «senza nessuna limitazione» che – come dirà all'amico Massimo Mila – gli aveva finalmente permesso di esprimere «una particolare violenza drammatica, ancor più liberamente» ⁵. È in questo ricco contesto che si sviluppa la genesi di *Intolleranza 1960*, tempestoso esordio teatrale in cui le procedure compositive di Nono si svincolano progressivamente da griglie seriali e di regolazione statistica (proprie alle composizioni degli anni cinquanta) e si avviano verso la libera organizzazione degli eventi in strutture locali. In questo percorso di liberazione del suono da sistemi rigidamente organizzati, gli aspetti più esplorati e maggiormente coinvolti in un ripensamento della scrittura musicale saranno il trattamento intervallare e la logica di generazione e distribuzione delle altezze in relazione a esigenze di carattere manifestamente “drammaturgico”.

Tra le opere composte da Nono nel corso degli anni cinquanta e quelle realizzate tra il 1960 e il 1962 si nota un processo di graduale autonomia tra la dimensione del ritmo e quella dell'intervallo (inteso come distanza tra i suoni da strutturare secondo precise logiche armoniche e/o tematiche). Inizialmente, era infatti il ritmo a rivestire il ruolo di principale elemento strutturale della composizione; ad esso, nel corso degli anni, si avvicenda progressivamente l'intervallo, parametro inizialmente subordinato alle decisioni temporali. Tale slittamento nelle priorità del materiale sembra favorito da una parallela riflessione sul “significato” e sulla forza tanto strutturale quanto espressiva dell'intervallo. Osservando in successione le scelte e la tipologia degli intervalli che costituiscono le serie delle opere degli anni cinquanta, si evidenzia che Nono privilegia ai suoi esordi l'organizzazione e/o la rielaborazione di materiali tratti da modelli o serie preesistenti (si pensi alle *Variazioni canoniche sulla serie dell'op. 41 di Arnold Schönberg*, 1949-1950, o a *La victoire de*

⁴ Per maggiori approfondimenti su questi aspetti compositivi mi sia concesso rimandare al mio *Gruppo, linea e proiezioni armoniche. Continuità e trasformazione della tecnica all'inizio degli anni Sessanta*, in *Le musiche degli anni Cinquanta*, a cura di G. Borio, G. Morelli, V. Rizzardi, Firenze, Olschki, 2004 («Quaderni Archivio Luigi Nono. Studi», II), pp. 183-226.

⁵ Citazioni tratte da una lettera a Massimo Mila del 31 ottobre 1960, ora in Luigi Nono-Massimo Mila, *Nulla di oscuro tra noi. Lettere 1952-1988*, a cura di A.I. De Benedictis e V. Rizzardi, Milano, il Saggiatore, 2010, p. 45.

Guernica, 1954). In seguito, e dopo aver perfezionato varie tecniche di permutazione statistica delle altezze, le preferenze sono accordate per lungo tempo alla cosiddetta *Allintervallreihe* (serie di dodici suoni che comprende tutti gli intervalli possibili, dalla seconda minore alla settima maggiore), utilizzata per la prima volta nel 1955 in *Canti per tredici*, poi ne *Il canto sospeso*, quindi reimpiegata sistematicamente fino ai *Cori di Didone* del 1958 (Esempio 1). Questa serie permetteva all'autore da una parte di potenziare il principio di impiego non tematico della serie, dall'altra gli forniva una griglia sufficientemente neutra e "plasmabile" per assecondare qualsiasi esigenza di carattere espressivo.



Esempio 1: Serie di dodici suoni a totale intervallare (*Allintervallreihe*)

Sul volgere degli anni sessanta, superato il controllo statistico delle altezze dato dalla rotazione dell'*Allintervallreihe*, la scelta degli intervalli diviene sempre più «intuitiva», definita localmente e proiettata verso la formazione di superfici di suono complesse quali blocchi, fasce, gruppi, ecc.

Cosicché, mentre nelle composizioni dei primi anni cinquanta la caratterizzazione drammatico-espressiva delle situazioni sonore – o dei personaggi, nel caso di progetti teatrali incompiuti – è affidata in primo luogo a delle formule o a delle serie ritmiche ⁶, agli inizi degli anni sessanta e, nello specifico, nel progetto iniziale di *Intolleranza 1960*, la stessa funzione arriva ad essere assunta dall'intervallo, strutturato ora in serie armoniche intese quasi alla pari di "figure drammatiche". La tendenza a isolare intervalli specifici per la costruzione di serie di suoni dotate di precisi "significati espressivi" si era già evidenziata chiaramente in *Sarà dolce tacere* e in «*Ha venido*». *Canciones para Silvia*, basate su differenti serie di altezze generate da specifici «intervalli base» selezionati da Nono in base ad una sua personale "lettura sonora" (o interpretazione musicale) dei testi poetici intonati (e prescelti rispettivamente da Pavese e Machado). È proprio grazie alla costellazione intervallare associata alle singole strofe – al loro carattere armonico più o meno dissonante/consonante – che il compositore esalta la dimensione espressiva dei

⁶ Cfr. a questo riguardo G. Borio, *Tempo e ritmo nelle composizioni seriali. 1952-1956*, in *Le musiche degli anni Cinquanta*, cit., pp. 61-115.

singoli poemi: maneggiando intervalli come una tavolozza di colori, Nono caratterizza intere superfici armoniche in base alle connotazioni simboliche o semantiche del testo.

In queste opere vocali la selezione degli «intervalli base», la loro strutturazione in serie di altezze, nonché l'uso di queste serie nel processo compositivo si basa su procedure alquanto diverse da quelle che avevano guidato le composizioni della seconda metà degli anni cinquanta. A partire da *Sarà dolce tacere*, Nono sviluppa tutti gli eventi sonori grazie a una particolare tecnica generativa che, per la sua complessità, non potrà qui che essere illustrata nelle sue caratteristiche generali. Dopo aver selezionato degli «intervalli base» (come sono chiamati negli schizzi), Nono struttura delle serie dodecafoniche intese come “matrici generative”: ognuna delle dodici altezze della serie, ossia, è intesa come “madre” di vari altri suoni generati in base a precisi rapporti di moltiplicazione che determinano rispettivamente la quantità (il numero) e la qualità (la distanza intervallare) delle altezze generate. Detto altrimenti, Nono sostituisce in questa maniera gli automatismi propri della musica seriale con un dispositivo di “produzione delle altezze” che, benché regolato in questa fase ancora da griglie e matrici per la distribuzione controllata dei suoni, gli consente al contempo la libera creazione di fenomeni sonori in continua trasformazione. Questa complessa tecnica si evolve e si perfeziona ulteriormente proprio in *Intolleranza 1960*, opera in cui il divario tra l'accurata progettazione dei materiali e la definitiva (e frenetica) fase di scrittura è tale da permetterci di osservare in modo privilegiato il processo di evoluzione di alcuni procedimenti compositivi. E una delle trasformazioni più interessanti riguarda qui proprio l'uso dell'intervallo e la sua graduale “liberazione” da logiche di strutturazione del materiale ingabbiate in serie o moduli prestabiliti.

In *Intolleranza 1960* i personaggi principali (i Soli) sono cinque, tutti presentati non con un nome proprio ma, in base al loro ruolo drammatico, simbolicamente definiti con il solo sostantivo generico: «un emigrante» (Tenore), «la sua compagna» (Soprano), «una donna» (Alto), «un ribelle» (Baritono), «un torturato» (Basso). Il coro interagisce con questi personaggi ora come “voce” autonoma, a commento, ora come amplificazione dei sentimenti dei singoli (come “perso-

naggio collettivo”). Lo stesso Nono nel programma della prima assoluta del 13 aprile 1961 così spiegava la sua azione scenica agli spettatori:

Intolleranza 1960 è il destarsi della coscienza umana di un uomo che, ribellatosi a una costrizione del bisogno – emigrante minatore –, ricerca una ragione un fondamento ‘umano’ di vita. Subite alcune prove di intolleranza e di incubi, sta ritrovando il rapporto umano, tra sé e gli altri, e viene con gli altri travolto in un’alluvione. Resta la sua certezza nell’«ora che all’uomo un aiuto sia l’uomo». [Brecht, N.d.A.]

Simbolo? Cronaca? Fantasia?

Tutto insieme in una storia del nostro tempo.

Priorità della parola sulla musica, o della musica sulla parola? Colonna sonora?

No. Ma composizione con gli elementi fondamentali di un possibile teatro musicale: elemento visivo e auditivo nelle possibilità dello spazio di realizzazione. Varie fonti sonore nel teatro, dinamismo dell’elemento visivo nella sua molteplicità di resa scenica, anche simultanea.

Mejerchol’d? Schlemmer? Piscator? Certo. Da loro ebbe inizio, variamente, una nuova concezione e realizzazione teatrale, spezzata poi anche da una restaurazione teatrale. [...]

Il testo è ricavato da «materiali per un’opera» di A.M. Ripellino. *Intolleranza 1960* è dedicata ad Arnold Schönberg. Anche per *Die glückliche Hand*. È per me fondamentale il riferimento a questo «drama mit musik», in quanto la sua concezione e realizzazione, in rapporto all’elemento visivo-auditivo, ha aperto una strada nuova per il teatro musicale **7**.

Per la creazione del suo primo “dramma in musica”, Nono decide di affidare a ciascun ruolo/timbro vocale – coro compreso – una o più serie generative specifiche che, come rivela lo studio della genesi dell’opera, assecondano una logica chiaramente simbolico-drammaturgica.

I primi schizzi e appunti tracciati dal compositore sulla futura *Intolleranza* ci rivelano un assetto dell’opera alquanto diverso da quello definitivo. Dell’asimmetria formale dell’opera definitiva – suddivisa in due parti rispettivamente di sette e quattro scene ciascuna – non vi è infatti nessuna traccia **8**. Nei quaderni di appunti l’opera si sviluppa simmetricamente in dieci scene, cinque

7 In La Biennale di Venezia, XXIV Festival Internazionale di Musica Contemporanea, Teatro La Fenice 1961, p. 29 (ora in Luigi Nono, *Scritti e colloqui*, cit., I, p. 440). La citazione di Brecht nel testo rimanda al verso del Coro finale intonato nella quarta scena del secondo atto (tratto da *A coloro che verranno*, in B. Brecht, *Poesie e canzoni*, a cura di R. Leiser e F. Fortini, con una bibliografia musicale di G. Manzoni, Torino, Einaudi, 1958, pp. 215-219, in part. p. 219).

8 Sull’assetto della prima idea di *Intolleranza 1960* e, più in generale, sulle caratteristiche e le problematiche relative alla genesi dell’opera, cfr. di chi scrive *Azione e trasformazione: la riconquista di un’idea. Genesi drammaturgica e compositiva di “Intolleranza 1960”*, in «Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft», 28/29, 2008/2009, pp. 321-376.

per atto, chiamate talora (sulla scia di Sartre) «situazioni». Nella loro definizione, Nono prevede ogni più piccolo particolare, musicale e scenico. Una cura particolare è rivolta agli equilibri drammaturgici, alla simmetria interna e ai rapporti tra le varie scene, in cui i poli opposti della tragedia e della speranza si alternano in equa proporzione grazie alle situazioni rappresentate (la dura condizione dell'emigrante, l'inizio del viaggio, la repressione poliziesca, la tortura, la fuga, e ancora l'amore, le catastrofi naturali ecc.) e all'alternanza dei personaggi e/o dei momenti corali. Nei suoi appunti Nono arriva anche a delineare precisamente il carattere "affettivo" ed "emotivo" dei singoli timbri-personaggi (ridotti a quattro grazie all'associazione dei timbri di Baritono e Basso):

Soprano: sempre forte e resistente – e dolce_

Baritono: deciso_ anche di fronte alla morte_ cosciente

Tenore: dubbio_ incerto_ forte_ resistente_ deciso.

Alto: [iraconda?] maligna_ disperata_ anche innamorata 9.

Il compositore prevede al contempo anche di trattare compositivamente le voci in due maniere diverse distinguendo la voce dell'Alto da quelle del Tenore, del Baritono e del Soprano. Nelle intenzioni di Nono, la prima deve infatti essere «sempre differenziata!!!» (ossia, deve essere sempre chiaramente distinta nei suoi interventi dagli altri personaggi); gli altri tre timbri «si integrano tra loro, secondo le situazioni, simboliche e non. (come per intervalli)». Di conseguenza, le linee vocali del Tenore, Soprano e Baritono – ossia dei poli positivi della rappresentazione – avrebbero potuto nelle intenzioni del compositore anche "mutare" l'una nell'altra ed essere simbolicamente interscambiabili. Per l'Alto, invece, Nono prevede un trattamento autonomo, con la sola eccezione di occasionali «integrazioni di registri e timbri, specie del Tenore».

Decisi i contenuti dell'opera, i ruoli e i caratteri dei personaggi, Nono rivolge la sua attenzione all'organizzazione dei materiali più propriamente musicali. La prima scelta, e la più ponderata (stando alla quantità degli schizzi a noi giunti), è dedicata proprio alla definizione delle serie di dodici suoni da destinare ad ogni singolo personaggio e al coro. Quest'ultimo doveva soddisfare, anche grazie all'uso di intervalli specifici, una delle esigenze drammaturgiche più sentite da Nono, ossia il rapporto complementare solo-massa visto come

9 Questo e gli appunti citati oltre nel testo sono tratti, se non altrimenti specificato, da un quaderno di schizzi e appunti su *Intolleranza 1960* catalogato presso la Fondazione Archivio Luigi Nono di Venezia come «Q. 07».

«passaggio da situazioni individuali a situazioni collettive». Tra le prime idee, quella di creare attraverso intervalli e serie dei *Leitmotive* (il termine compare negli schizzi del compositore), ossia delle linee vocali immediatamente riconoscibili per ogni personaggio. L'idea della possibile integrazione tra i vari timbri si sposta ora più concretamente sul campo intervallare: per ogni personaggio Nono prevede la strutturazione di una o più serie generatrici “base”, ciascuna fondata sull’alternanza di due intervalli specifici. La selezione degli intervalli base è estremamente ridotta e si limita a cinque rapporti di distanza: seconda maggiore e minore, terza minore, quarta giusta e tritono. La scelta finale sarà così schematizzata dal compositore (Es. 2) **10**:

10 Esempio tratto da De Benedictis, *Azione e trasformazione*, cit., p. 367.

Esempio 2: Schizzo con la scelta degli intervalli base per le singole voci

Di qui alla scrittura delle singole serie generatrici per i vari personaggi il passo è breve: in uno schizzo successivo, Nono traccia per esteso le singole linee armoniche, arrivando a un totale di sette serie. Ognuna è costruita mediante l’alternanza interna dei due intervalli base prescelti, affidati ai diversi ruoli in base al loro “carattere” espressivo. Due serie generative sono per il Tenore, l’una basata sull’intervallo di seconda, maggiore e minore («2- / 2+»), l’altra sui due poli della quarta giusta e del tritono («4 / 4+»); due serie anche per il Soprano, strutturate sulla seconda minore e quarta giusta («2- / 4») e sulla seconda e terza minore («2- / 3-»); per l’Alto è prevista una sola serie struttu-

rata sull'alternanza di seconda minore e tritono («2- / 4+»); infine, una sola serie anche per il Baritono-Basso, basata sulla seconda maggiore e quarta giusta («2+ / 4»). Per la settima serie – destinata alle scene 2, 4, 6, 8 e 9 **11**, e ai cori quando entità autonoma – Nono riprende la serie a totale cromatico, l'*Allintervallreihe*. Per le parti corali intese come amplificazione dei sentimenti del singolo il compositore non prevede serie specifiche poiché, come si legge in alto a destra nell'Esempio 3, «i CORI si adeguano agli intervalli di solisti cui riferiti». Il passaggio da situazioni individuali a situazioni collettive si realizza quindi con la ripresa delle medesime serie intervallari dei Soli (Es. 3) **12**.

Esempio 3: Schizzo con la definizione delle serie generative

Negli intervalli prescelti per la formazione delle diverse serie generatrici è possibile intravedere precisi riferimenti simbolici: base della serie del Tenore, ossia del *polo positivo* dell'opera, sarà la quarta giusta, rivelatore della speranza, del desiderio di stabilità, della “trasparenza” dei sentimenti e dell'amore. Ma il Tenore è anche il personaggio che più di ogni altro, nel corso dell'intera opera, sente e deve infondere «dubbio, incertezza». Di qui sembra provenire l'oscillazione, nelle sue due serie, del medesimo intervallo alternato nella sua dimensione maggiore e minore (la seconda), o giusta e aumentata

11 Nello schizzo riprodotto nell'Es. 3 la numerazione delle scene – che rimanda al primo assetto dell'opera in dieci scene (5 per parte) – è in numeri romani.

12 Esempio tratto da De Benedictis, *Azione e trasformazione*, cit., p. 368. È da notare che, a conferma del complesso rapporto che lega *Intolleranza 1960* con le precedenti composizioni vocali, le quattro serie del Tenore, dell'Alto e del Basso sono identiche a quelle utilizzate in «*Ha venido*». *Canciones para Silvia*.

(la quarta). Come mette in risalto lo stesso compositore nei suoi schizzi (cfr. l'uso delle frecce nell'Es. 2), gli intervalli prescelti per le serie del Tenore si ritrovano impiegati in modo antitetico e incrociato nelle serie dell'Alto e del Baritono-Basso. Per l'Alto, ossia per colei che simbolizza il ricatto amoroso, la vendetta, la persecuzione (frutto però, si badi, di un sentimento frustrato) **13**, Nono trae simbolicamente dalle due serie del Tenore gli intervalli di segno *negativo*: la seconda minore e la quarta aumentata (o tritono). Quest'ultimo intervallo sembra essere inteso da Nono – sulla scia di Paul Hindemith – come l'intervallo “autonomo” e inclassificabile per eccellenza, come il perno centrale in cui «Melodische-» e «Harmonische Kraft» convergono **14**. E, forse, proprio per questo come la giusta rappresentazione in musica di sentimenti antitetici, siano essi “speranza-dolore” o “odio-amore”. La compresenza nella seconda serie del Tenore della quarta giusta e del tritono, nonché la centralità di questo intervallo nella serie dell'Alto, ci fa del resto capire che le due figure sono intrecciate anche in un rapporto di «integrazione» (per usare le parole di Nono) e contrapposizione: la figura dell'Alto è da vedere ossia anche quale simbolica antitesi dei valori del Tenore, come elemento autonomo e sfaccettato nelle sue persecutorie manifestazioni di intolleranza, piuttosto che come semplice rappresentazione del male. In modo speculare rispetto all'Alto, il Tenore cede invece al Baritono gli intervalli “positivi” della libertà e della fiducia, ossia la seconda maggiore e la quarta giusta.

Anche se la logica della scelta è sufficientemente chiara, non è forse superfluo qui rilevare che negli schizzi dell'opera il timbro del Baritono (o meglio, Basso-Baritono) è sempre associato alle situazioni dedicate alla «libertà e rivoluzione». Anche per il Soprano, personaggio che identifica la «speranza», la «forza» e la «resistenza», non è previsto l'intervallo “negativo”, il tritono. Alla serie di seconda minore e quarta giusta, da leggere come “sintesi” espressiva degli affetti del Tenore, Nono affianca una serie formata dalla seconda minore (intervallo comune tanto al Tenore quanto all'Alto) e dalla terza minore, che compare eccezionalmente solo per questo personaggio.

Le stesse serie dovevano inoltre servire per la creazione di «pedali armonici», corali e strumentali, in cui si sarebbero amplificate le atmosfere e i “paesaggi” intervallari legati ai singoli. «Orchestra e coro stesse tecniche», annota il compositore: oltre al coro, anche l'orchestra avrebbe quindi

13 Si ricordino infatti le parole «anche innamorata» presenti nello schizzo di Nono citato *supra* nel testo (cfr. nota 9).

14 Cfr. Paul Hindemith, *Unterweisung im Tonsatz*, (I: «Theoretischer Teil»), Mainz, Schott, 1940, p. 109 e p. 111.

partecipato all'edificazione di atmosfere sonore idealmente cariche di riferimenti simbolici.

Il rapporto tra scelta dei materiali musicali e drammaturgia è sufficientemente chiaro e ben definito; al compositore non resta dunque che passare dalla pianificazione alla vera e propria scrittura dell'opera. Fin qui, tutto fa pensare che questo tentativo di rendere acusticamente percettibile il dramma attraverso la caratterizzazione intervallare sia solidamente avviato verso una sua concreta realizzazione. E infatti, la scrittura del coro iniziale – basato sui versi di *Vivere è stare svegli* di Angelo Maria Ripellino – ci rivela fino a che punto Nono abbia inteso le selezioni intervallari come mezzo privilegiato per la comunicazione (squisitamente sonora) del dramma. A livello tecnico, la scrittura di questa pagina corale segue fedelmente, con sole poche eccezioni, una tecnica compositiva rigorosamente ancorata a una stretta coordinazione (e controllo) dei parametri. Come già in «*Ha venido*». *Canciones para Silvia* e in *Sarà dolce Tacere*, Nono impiega anche per questo coro una diversa serie armonica per l'intonazione di ogni singola strofa. La relazione tra testo e serie prescelta ci rivela che, con questo coro introduttivo, Nono abbia voluto realizzare una vera e propria *entr'acte* drammatica. Nella successione delle quattro strofe, e nell'articolazione sonora del loro contenuto semantico, il compositore attua infatti una sorta di presentazione “armonica” dei personaggi principali dell'opera.

La prima strofa è enunciata sulla prima serie del Soprano, la compagna di lotta e di vita che, per l'implicita “stabilità armonica” di questa serie (basata su seconda minore e terza minore), sembra essere ritratta nei versi iniziali del coro d'apertura:

Vivere è stare svegli
e concedersi agli altri,
dare di sé sempre il meglio
e non esser scaltri.

Segue quindi la seconda strofa, espressione di un incondizionato amore per la vita nonostante le sue vicende altalenanti e contraddittorie:

Vivere è amare la vita
coi suoi funerali e i suoi balli,

trovare favole e miti
nelle vicende più squallide.

Per intonare queste parole non a caso Nono presceglie invece la serie del Baritono, di volta in volta il reietto, il perseguitato, il torturato, di fatti il rappresentante delle vicende umane «più squallide» ma, forse proprio per questo, ancor più legato alla vita.

Vivere è attendere il sole
nei giorni di nera tempesta,
schivare le gonfie parole
vestite con frange di festa.

La terza strofa è basata invece sulla serie armonica dell'Alto, simbolo della nemesi amorosa ma, in fondo, anche della rabbia che consegue a un abbandono e dell'odio figlio di un amore frustrato. Per i «giorni di nera tempesta», inoltre, non a caso è prescelta l'unica serie in cui compare il tritono.

Vivere è scegliere le umili melodie
senza strepiti e spari,
scendere verso l'autunno
e non stancarsi d'amare.

L'ultima strofa è caratterizzata dai colori della seconda serie del Tenore (seconda minore e maggiore). Sulle sue sfumature armoniche si chiude il preludio corale e, nello stesso tempo, si apre il duro viaggio dell'emigrante. Sul medesimo *fa* diesis con cui termina l'ultima parola, «amare», può cominciare la prima scena (batt. 40). Senza soluzione di continuità, il colore armonico del Tenore chiude il preludio corale – diffuso su nastro magnetico a sala buia e a sipario calato – e apre l'opera, imprimendole con i suoi rapporti intervallari una chiara connotazione anche simbolica. È sulle due serie generative del Tenore che è infatti basata la scrittura sia dell'introduzione orchestrale (batt. 40-79), sia dell'intera prima scena, sviluppata «in un paese di minatori» (bb. 80-219). Nonostante la lettura delle serie non sia lineare e che, a scrittura compiuta, sulla pagina di partitura sia quasi impossibile riconoscere i suoni generativi da quelli generati, sono gli intervalli delle due serie del Tenore che permeano l'intera atmosfera sonora della prima scena. Fin

dal coro d'apertura, quindi, la drammaturgia è idealmente proiettata in una dimensione squisitamente sonora, assecondando un uso dei campi armonici intesi come "campi di carattere".

In fase di scrittura, però, gli eventi prendono un corso inatteso e molto differente da quanto predisposto.

Per una serie di circostanze, la redazione del libretto dell'opera si era protratta più a lungo del previsto e, allorché Nono comincia a scrivere la prima scena (siamo circa a metà del dicembre 1960), egli non dispone ancora di un testo verbale "chiuso" e chiaramente definito. Ma la data della prima assoluta di *Intolleranza 1960* è già fissata ed è prevista di lì a quattro mesi: la fretta di chiudere la partitura diviene pressante. Analizzando l'opera attentamente, si nota come l'applicazione della tecnica generativa basata su linee armoniche intese come "serie-personaggio" (o, detto altrimenti, la meticolosa associazione "intervalli-dramma") è seguita in modo più o meno rigoroso fino alla scrittura della seconda scena **15**. Ma a partire dalla terza scena in poi, tutti i piani precompositivi, tanto tecnici quanto drammaturgici, vengono abbandonati. Con una procedura eccezionale rispetto alle sue consuetudini, Nono indirizza la composizione verso una totale estemporaneità in cui creazione del testo e della musica coincidono. Salvati alcuni schemi di coordinazione dei parametri per le sole parti corali – le uniche che continueranno a essere scritte in base alla tecnica generativa –, tutte le altre parti vocali e strumentali diventano frutto di decisioni prese *in itinere* o, molto spesso, di recuperi e citazioni (lineari o retrogradate) di parti scritte in opere precedenti (*Il canto sospeso*, *Incontri*, *Due espressioni per orchestra*) **16** o nelle scene iniziali della stessa *Intolleranza*. E se per alcune citazioni è riconoscibile una chiara logica drammaturgica (e l'iniziale idea del *Leitmotiv*) **17**, in altre – soprattutto a partire dalla quarta scena del primo atto – è difficile intravedere una ragione differente da un angoscioso precipitare compositivo.

Cosa resta dunque nell'opera definitiva di quanto ideato e stabilito con tanta cura negli schizzi? Quanto di questa "drammaturgia intervallare" è sopravvissuto nelle pagine licenziate alla stampa, e quanto si è dileguato nel solco che sempre separa un'idea dalla sua realizzazione?

Gli intervalli, ha affermato Hindemith, non sono argilla ma acciaio, sono ela-

15 Si fa qui riferimento alla conformazione definitiva dell'opera. Nel piano iniziale in dieci scene l'attuale seconda scena era ancora inglobata nella prima.

16 Il brano n. 4 de *Il canto sospeso* è interamente citato alle batt. 500-544 del primo atto. Di *Incontri* si riprendono le batt. 217-205 lette a ritroso e le batt. 82-135 (vedi *Intolleranza 1960*, partitura, II/2, batt. 13-25 e 79-133); della seconda *Espressione per orchestra* – citazione mascherata da una nuova orchestrazione – Nono riprende le batt. 1-24 (vedi *Intolleranza 1960*, partitura, II/3, batt. 294-313).

17 Per le citazioni da altre opere, altamente simbolica è per esempio la ripresa di *Incontri* per la scena dell'"incontro" con la Compagnia (II/2). Una logica drammatica "circolare" è inoltre quella che guida la ripresa a batt. 200-206 delle batt. 73-80, o delle batt. 80-92 a batt. 206-219: preludio orchestrale e prima frase del Tenore («da anni mi divora il desiderio di tornare nella mia terra») forniscono il materiale per chiudere la scena, laddove la citazione musicale si sposa con l'assonanza semantica dell'ultima frase del Tenore («non sarò più con voi, la mia terra mi chiama»).

stici e forti; tanto forti che, con un trattamento giudizioso, il materiale sonoro si lascia volentieri piegare e annodare **18**. Nel caso di *Intolleranza 1960* quanto sopravvive nella versione definitiva dell'opera è la forza dell'idea, salvata proprio dalla malleabilità del materiale intervallare. L'associazione tra intervallo e personaggio resta infatti pressoché intatta (ora più, ora meno percepibile) anche allorché il compositore è costretto a disfarsi dei piani precompositivi e delle serie nella loro concezione originaria. Proprio le serie, nel corso della scrittura, si trasformano gradualmente dapprima da matrici generative a vere e proprie linee vocali, con le quali talvolta il compositore realizza direttamente le parti dei Soli; in seguito, gli «intervalli base» si svincolano ulteriormente anche da sequenze chiuse in una serie di dodici elementi, e diventano il primo elemento strutturale dell'opera, autosufficiente per la formazione di ogni tipo di fenomeno sonoro.

Più che indugiare oltre sulla nuova tecnica di “libera scrittura intervallare” che si affaccia ora all'orizzonte, o sull'esemplificazione di alcune linee vocali dei solisti in *Intolleranza 1960* **19**, è una riflessione sulle conseguenze di carattere estetico a costituire l'elemento di maggiore interesse. La liberazione dell'intervallo da griglie numeriche e da moduli di coordinazione parametrica da una parte, e il suo libero uso per la formazione di linee vocali apertamente condizionate da esigenze drammaturgiche dall'altra, conducono direttamente verso una rilettura delle sue funzioni e delle sue finalità. A poco a poco, acquistando sempre maggior forza propulsiva, l'intervallo arriva a sostituire *in toto* il concetto di “serie di altezze” nell'organizzazione del materiale. Esso arriva ad essere uno tra i più determinanti elementi strutturali dell'opera (se non l'elemento strutturale *par excellence*) e uno stimolo verso il completo abbandono della predeterminazione. Conquista che si compirà, in modo impetuoso quanto risolutivo, nelle successive opere degli anni Sessanta (dai *Canti di vita e d'amore* a *La fabbrica illuminata*). Così come la serie ritmica aveva segnato «la transizione verso un pensiero più propriamente seriale» **20**, in *Intolleranza 1960* sarà proprio la funzione generativa dell'intervallo (e l'approfondimento delle sue potenzialità tanto drammaturgiche quanto motivico-espressive) a segnare una nuova transizione che porterà verso forme di automatismo più libere, svincolate dalle classiche griglie numeriche, che condurranno Nono verso il completo superamento della serialità.

18 Cfr. Hindemith, *Unterweisung im Tonsatz*, cit., p. 110.

19 Si vedano a questo proposito gli esempi musicali forniti dallo stesso Nono in *Alcune precisazioni su “Intolleranza 1960”*, pubblicato in questo volume alle pp. 9-19.

20 Cfr. V. Rizzardi, *La «nuova scuola veneziana». 1948-1951*, in *Le musiche degli anni Cinquanta*, cit., pp. 1-59, in part. p. 10.

**Tre voci di cinquant'anni fa:
Giulio Carlo Argan
Massimo Mila
Eugenio Montale**

Gi

Co

Ver

do

pe

lità

se

Di

chi

tec

e n

cie

ide

co

Per

di

an

d'a

me

È

do

so

su

d'a

lan

ca

am

all

vie

ide

gra

è il

del

cul

zio

sp

fos

Co

19

Giulio Carlo Argan, “Intolleranza 1960” e il teatro d'avanguardia

Con *Intolleranza 1960*, rappresentata il mese scorso al Festival musicale di Venezia, Ripellino, Nono e Vedova hanno riaperto improvvisamente, ponendolo in termini molto duri, il problema del teatro di avanguardia. L'hanno riaperto affrontando coraggiosamente, al di là della vecchia questione dell'utilità didascalica, quelle ben più alta dell'originaria «ritualità» del teatro. Nel senso originario, appunto, perché il più antico teatro greco, legato al culto di Dioniso, è spettacolo rituale, manifestazione del divino o del sacro, e non nel chiuso di un santuario, ma davanti alla comunità intera, spettatrice e partecipe. Gli autori di *Intolleranza 1960* si sono dunque proposti di individuare e rappresentare quelli che sono oggi, in questa condizione storica della società, i grandi temi del divino o del sacro; e li hanno identificati negli assunti ideologici della lotta politica mediante la quale la società tende a realizzarsi come unità ideale.

Perciò essi si sono apertamente ricollegati al teatro fortemente «ideologico» di Mejerchol'd e di Piscator, nell'altro dopoguerra: volendo così dimostrare, anche polemicamente, che cosa propriamente debba intendersi per teatro d'avanguardia e come questo termine non possa applicarsi indiscriminatamente a ogni ricerca d'innovazione strutturale e tecnica dello spettacolo.

È teatro d'avanguardia quello che, muovendo da assunti ideologici che prendono il posto dell'antico contenuto sacro o mitologico, s'inserisce in una situazione rivoluzionaria e la promuove, dando per scontato il principio stesso del divenire storico della società, dell'attenuarsi del suo destino, della sua stessa esistenza come organismo vitale. In questo senso è certamente d'avanguardia il teatro di Brecht, benché pieno di motivi tradizionali e popolari, e non lo è quello, strutturalmente nuovissimo, di Jonsco, tutto giocato com'è su un'ambiguità ideologica che trasforma in divertita, intelligente, ammiccante connivenza l'intesa di protagonisti e pubblico, e così permette alla borghesia di accettare senza tradirsi l'immagine deformata di sé che le viene, con implicita critica, presentata. In un ambito più largo, il contrario ideologico del teatro d'avanguardia è la massa della produzione cinematografica, a quasi tutti i suoi livelli e con pochissime eccezioni (una di queste è il cinema di Eisenstein, che però muove proprio dal teatro d'avanguardia della rivoluzione); e non tanto perché sia di fatto condizionata dall'apparato culturale del capitalismo borghese, quanto perché, riducendo la partecipazione del pubblico a reazione passiva, elimina totalmente la «ritualità» dello spettacolo, che non può attuarsi senza l'intervento attivo della platea, quasi fosse un secondo coro, nella azione scenica.

Come il teatro specificamente di avanguardia a cui si ricollega, *Intolleranza 1960* è uno spettacolo nettamente, intenzionalmente antiborghese: precisiamo

subito che uno spettacolo antiborghese non è necessariamente uno spettacolo popolare né una rappresentazione analitica, critica, polemica o satirica della morale e del costume della borghesia. Mirando a ritrovare, sul piano della spiritualità laica e politica moderna, i valori del divino o del sacro ch'erano alla base del teatro antico, il teatro d'avanguardia non può proporsi fini secondi oltre l'unità e la totalità visiva e sonora del fatto scenico: esso è fortemente educativo perché impone alla comunità una esperienza simultanea e collettiva, ma non può proporsi un preciso fine didascalico o di propaganda. Più precisamente: *Intolleranza 1960* ha un'essenza e un alto potenziale ideologico in quanto popone all'esperienza collettiva, come temi del divino o del sacro, i grandi temi della lotta politica; ed è antiborghese soprattutto in quanto esclude dalla nuova «ritualità» dello spettacolo, cioè dalla solidarietà di interpreti e spettatori nella celebrazione del rito scenico, il «tipo umano» del borghese. [...]

Il ritmo incalzante dei suoni e delle immagini, in *Intolleranza 1960* mira palesemente a sopraffare ogni altra esperienza sonora e visiva, a trasportare gli spettatori in una regione dove le emozioni deflagrano con la violenza di una bufera in alta montagna e si succedono col ritmo delle onde di un mare in tempesta: la musica di Nono e le violente mutazioni sceniche di Vedova, integrandosi, vogliono appunto creare un diverso spazio visivo e sonoro. Chi riuscirà a entrare in questo spazio e a vivere intensamente l'esperienza visiva e sonora, cesserà di essere, in quel particolare momento, un «borghese», perché la forza e la successione incessante delle emozioni lo porranno al di sopra del livello di medianità o mediocrità a cui è di fatto condizionata, nell'ordine estetico come nell'ordine etico, l'esistenza del «tipo umano» del borghese. Per intendere la portata educativa di questa momentanea evasione da una condizione storica della società, bisogna chiarire che cosa significhi, per gli autori di questo spettacolo antiborghese, l'essere un borghese. Non significa tanto appartenere a una determinata classe sociale, con il suo modo di vita e i suoi pratici interessi, quanto trovarsi in una condizione di negatività morale o di colpa, che certamente dipende da una perdita di attualità storica, ma ha come conseguenza inevitabile la riduzione del tono dell'esistenza, l'intorpidirsi delle capacità d'emozione, e quindi l'indifferenza e l'inerzia morale, il conformismo, la piatta rinuncia a ogni volontà di evoluzione e di rivoluzione. Gli eventi della storia dell'umanità si producono sempre in una scala dimensionale molto maggiore di quella con cui si misurano le vicende personali; nel bene e nel male sono sempre enormi, e non è possibile prenderne coscienza se non si superi il livello dell'io e non ci si ponga al livello della collettività. Soltanto dall'emozione collettiva può nascere l'azione collettiva; e l'emozione collettiva è quantitativamente e qualitativamente diversa dall'emozione individuale. Soltanto se tutta l'umanità partecipi di quegli eventi storici, reagen-

do positivamente o negativamente, essi potranno valere *per* l'umanità, come momenti del suo progresso storico; altrimenti, essi varranno *contro* l'umanità e il suo progresso, saranno momenti negativi o d'involuzione, crimini, atrocità. L'indifferenza, la mediocrità, l'egoismo, la mancanza di solidarietà umana di quell'eterno, immobile spettatore della storia che è, per definizione, il borghese, sono responsabili di enormità storiche, che forse il borghese non vorrebbe, ma finisce sempre per accettare come faccende che non lo riguardano: si tratti delle persecuzioni religiose e politiche, o dello sterminio degli ebrei nei campi nazisti, o delle torture inflitte ai combattenti algerini. Non avrebbe senso obiettare che in *Intolleranza 1960* i misfatti della reazione sono posti sullo stesso piano, trasposti nella stessa chiave simbolica dei cataclismi naturali, dell'alluvione: di fatto, si vuole dimostrare che quei misfatti non sono gli episodi di una lotta politica aspramente combattuta da due parti antagoniste, ma il gratuito e tuttavia inevitabile prodotto dell'indifferenza politica, dell'assenteismo borghese.

[...] *Intolleranza 1960* non critica direttamente la mediocrità dell'esistenza borghese, la esclude; la esclude perfino dalla consapevolezza dei misfatti storici di cui è la causa. Essere un borghese significa essere in stato di colpa sociale e politica; ma un riscatto è sempre possibile, perché è sempre possibile passare dal piano degli interessi personali a quello degli interessi collettivi. Basterà staccarsi dalla parte morta del corpo sociale, quella che genera la putrefazione dell'oppressione e della violenza; negarsi all'ordine fittizio e meccanicistico, alla strumentazione burocratica e poliziesca dello stato borghese; respingere fra i diavoli dell'inferno quelli che Sartre chiamava gli «uomini del no»; mettersi dalla parte delle vittime, dei ribelli, dei torturati; resistere all'appello erotico della «donna» e stringere con la «compagna» il primo, elementare rapporto umano e sociale; liberarsi, soprattutto, dalla passibilità dell'esistenza e fare che ogni emozione che si riceve sia anche un'azione che si compie. Questa è la via del riscatto dalla condizione borghese, come condizione oggettiva di mediocrità, ambiguità, passività d'esistenza. Se oggi, anche oggi, nel mondo si seguita a perseguitare, deportare, torturare, uccidere, e gli spettatori sono milioni, ciò accade perché gli spettatori rimangono spettatori anche se piangano lacrime di coccodrillo: l'inerzia non è neutralità (e sarebbe già colpa), ma causa efficiente del male, come l'azione è causa efficiente del bene. Ecco perché il dinamismo sonoro di questo *Drama mit Musik* riconduce sempre ai grandi temi del bene e del male, della luce e della tenebra, del sì e del no, dell'essere e del nulla, dando realtà a una visione profonda, radiografica, che rivela il simbolo sotto la sembianza emotiva. Perciò lo spettacolo diventa, come nel più antico teatro, una «ierofania», una manifestazione del sacro o di ciò che nell'anima collettiva moderna ha il valore e il senso del sacro.

Ma non sarà ancora, questa azione simbolica, un modo di evasione? Simboli e immagini non sono astrazioni, sono realtà inseparabili dalla realtà stessa dell'esistenza individuale e collettiva. Non vi sono simboli buoni per le azioni buone, simboli cattivi per le cattive azioni: quanti crimini non sono stati perpetrati, e si seguita, inalberando il simbolo «buono» della libertà? Il male non è altro che l'ipocrisia, il rifiuto di accettare la realtà nella sua crudezza, di agire con una decisione commisurata alla forza dell'impulso emotivo. In ogni simbolo o immagine, come in ogni cosa della realtà, v'è un momento positivo, quello in cui rivela la realtà, e un momento negativo, quello del disimpegno, dell'astrazione, dell'ipocrisia della formula, dell'autorità. [...] Nella vita storica della società, come in questo succedersi torrenziale di apparizioni simboliche, quello che conta è la dinamica, il ritmo della successione, del rapido formarsi e apparire, del subito distruggersi e ottenebrarsi dei simboli. Tale è infatti la condizione d'impegno che il dramma vuole suscitare in noi: la disperata volontà di liberarci, nella serrata dialettica di emozione e azione, da *rigor mortis* del simbolo scaduto, che non può più esprimerci. Il tema fondamentale, il tema del divino o del sacro che il dramma rivela, è il tema della libertà; ma non esiste una libertà in astratto, concessa in dono dal cielo agli uomini, esiste soltanto la liberazione, come lotta senza sosta.

Questo hanno voluto esprimere gli autori di *Intolleranza 1960* negli atti di un rito teatrale che ha la violenza furente, ma anche la virtù liberatoria, di certi riti primitivi o barbarici; e questa è la ragione dell'importanza di quest'opera d'avanguardia in un momento in cui la cultura appare dubbiosa, se non riluttante, di fronte ai propri doveri.

[da «Avanti!», 18 maggio 1961, p. 3]

Massimo Mila, *Anatomia del nostro tempo*

Considerata fra noi come una punta avanzata dell'estremismo d'avanguardia, con i relativi attributi di cerebralismo, astrattismo tecnicistico e via dicendo, la musica di Nono si distingue anch'essa, nel panorama generale dell'arte contemporanea, per quelle doti di plasticità vocale e d'urgenza figurativa che caratterizzano i prodotti della scuola italiana in seno all'apparente cosmopolitismo del linguaggio musicale più aggiornato. Non meno che nel caso di Dallapiccola, è latente in questa musica così "costruita" una vocazione drammatica che talvolta a noi può sfuggire, sopraffatta dalla ricchezza di nuovi riferimenti lessicali e sintattici, mentre ad ascoltatori stranieri appare per lo più evidente, come la traccia d'una tradizione inestinguibile.

Certo è che se *Intolleranza 1960* è stata condotta a termine in un tempo con-

siderevolmente breve, il progetto di un'opera, e di un'opera di questo tipo, su questo soggetto di protesta contro le varie forme d'oppressione che angariano l'umanità, esisteva da tempo nella coscienza del compositore. E parallelamente al forte impegno politico e sociale esisteva una convinzione non meno salda circa il tipo di teatro non convenzionale, che tale messaggio avrebbe dovuto concretare. Un teatro totale, nel senso che la collaborazione scenico-visiva si pone sullo stesso piano di importanza del testo verbale e musicale: la messa in scena non è soltanto uno strumento per realizzare il dramma consegnato al testo e allo spartito, ma ne è essa stessa sostanza concreta. L'attuazione di questo dramma totale avviene in chiave simbolistica, secondo i dati d'una polemica che da anni Nono e i suoi amici, primo fra tutti il fraterno collaboratore pittorico Emilio Vedova, vengono conducendo nella cultura di sinistra, contro l'identificazione obbligatoria di realismo in arte e di progressismo politico, e all'opposto, d'avanguardia e di reazionalismo borghese. Essi sembrano persuasi, al contrario, che realismo in arte sia necessariamente sinonimo di tradizionalismo conservatore, e su questo ci sarebbe molto da discutere. Ad ogni modo, rifiutata in partenza la soluzione realistica, Nono e i suoi collaboratori si sono attenuti risolutamente a quella simbolistica: la partitura è dedicata alla memoria di Arnold Schönberg, con particolare riferimento a *Die glückliche Hand*, il singolare dramma con musica dove i personaggi umani sono quasi simboli impersonali, e veri protagonisti devono essere invece i colori che di volta in volta investono la scena a seconda del variare delle situazioni interiori ed esteriori.

Anche qui, nell'azione scenica di *Intolleranza 1960*, tratta da un'idea di Angelo Maria Ripellino, i personaggi sono simboli che rifiutano d'assumere generalità; ossia individuazione: il protagonista è «un emigrante», intorno al quale s'aggirano «la sua compagna», «una donna», «un ribelle», «un torturato», «4 gendarmi». Questi personaggi sono fin da principio tutti interi nella qualifica con cui vengono designati: ogni divenire e crescere del personaggio su se stesso è escluso in partenza. Qualunque cosa che rassomigli anche solo lontanamente alla psicologia, anch'essa in sostanza ingrediente tipicamente realistico, è estranea al simbolismo di questa concezione teatrale. I personaggi non stabiliscono autentici rapporti umani tra di loro. L'emigrante protagonista, anche se allontanandosi dalle miniere per ritornare alla sua terra abbandona una donna che era divenuta sua possessiva compagna, e ad un'altra si accompagna che incarna le sue aspirazioni di fiducia nell'avvenire e di fraternità umana, anche se con un ribelle tenta la fuga dal campo di concentramento, dal punto di vista drammatico è una monade chiusa in se stessa, intera e incomunicabile, che passa successivamente attraverso diverse situazioni-limite dell'alienazione nel mondo moderno: l'atroce lavoro

della miniera, lo sciopero e la manifestazione di protesta, la tortura poliziesca, il campo di concentramento, l'incubo disumano della burocrazia e della stolidità giornalistica (manifestata all'inizio del secondo atto in una specie di grottesco coreografico su montaggio elettronico di voci umane, realizzato dal compositore nello Studio di Fonologia di Milano della Radiotelevisione Italiana) ¹, la bomba atomica e il flagello di un'alluvione.

Per chi crede nel teatro come fatto eminentemente umano, dove tutti i problemi più universali possono benissimo trovare espressione, purché si puntualizzino nella concretezza di circostanze individuali e si manifestino quali conflitti nella coscienza dei singoli personaggi, *hic et nunc* realizzati, il simbolismo astratto dell'azione è probabilmente la ragione per cui *Intolleranza 1960*, sebbene si serva d'una musica che stilisticamente sta sullo stesso piano e sullo stesso livello del *Canto sospeso*, solo parzialmente riesce a ritrovarne la pungente potenza emotiva. Le parti corali, e specialmente il preludio, il coro dei minatori, quello dei prigionieri e quello potentissimo dell'alluvione, ritrovano quella sorprendente rinnovazione dell'antica tradizione polifonica che è una delle forze della nostra musica contemporanea. E tra le parti solistiche spicca specialmente l'alto e prolungato canto della «compagna», nel secondo atto, dove si concretano, almeno in forma di speranza, i valori positivi, di fiducia nella fraternità umana, presenti in quest'opera di protesta. La partitura strumentale è spesso violenta, aspra, aggressiva, con particolare efficacia nella scena della manifestazione di protesta e della sanguinosa repressione di essa.

Nel suo insieme l'opera si presenta come una successione di cantate, o di pezzi strumentali, tenute insieme da passi in cui l'impegno musicale diminuisce, e soprattutto si puntualizza in attimi di espressionismo sonoro senza continuità di sviluppo formale, per lasciare libero il passo all'evidenza della realizzazione scenica. Esaltati e ingigantiti dalle proiezioni della *laterna magica* dello specialista cecoslovacco Josef Svoboda, i tormentosi simboli figurativi della pittura di Emilio Vedova, quei grovigli atroci di spine, di sbarre, di ferraglie contorte, di forme sfigurate da una furia distruttiva, occupano tutta la scena, colano i loro colori sanguigni sugli elementi del palcoscenico, sulle masse delle comparse, sui personaggi, ed evocano immagini indistinte di sofferenza, d'angoscia, di disastri e d'oppressione. Quante volte è accaduto, di fronte a un quadro di Vedova, o dopo una delle composizioni orchestrali di Nono, per esempio il *Diario polacco*, quante volte è accaduto di pensare: «In fondo, questo caos di immagini (o di suoni) è l'aspetto del mondo in cui viviamo». Per lo più cose simili si pensano, ma non si osa dirle a un pittore che viene qualificato "astratto", o a musicisti che professano il più luciferesco disprezzo per qualsiasi riferimento descrittivo della musica. In realtà, se gliele dicevate,

¹ In realtà montato da Bruno Maderna su precise indicazioni di Nono [N.d.C.].

queste cose, li vedevate illuminarsi di gioia, e la vostra impressione vi veniva confermata con calore e precisione di riferimenti. Ora, dopo *Intolleranza 1960*, la cosa è fin troppo chiara: la violenza espressionistica del messaggio di protesta è la più palese che si possa desiderare. E talvolta può accadere di dover rimpiangere il reticente ermetismo dell'arte astratta, dove il significato dei simboli bisognava penetrarlo da sé, e ancora non era conclamato in tutte lettere, a caratteri cubitali, per mezzo di scritte proiettate sul sipario metallico della Fenice.

Un'opera simile costituisce, dal punto di vista della realizzazione, un fatto senza precedenti, ed è pervenuta ad una impressionante efficacia grazie al valore di tutti gli elementi che hanno concorso all'esecuzione, e alla loro eccezionale dedizione. La direzione di Bruno Maderna e la regia di Václav Kašlík hanno coordinato sapientemente tutti i disparati ingredienti, che andavano dai cantanti solisti alle voci recitanti, dall'orchestra bravissima della BBC di Londra alla banda registrata dal non meno bravo coro polifonico di Milano, sotto la direzione di Giulio Bertola. Altoparlanti collocati in ogni parte della sala, macchine di proiezione che puntavano da vari angoli i loro fuochi, tutto ciò poneva una serie di problemi inediti che sono stati felicemente risolti. E in mezzo a tanto trionfo di mezzi meccanici va dato il giusto merito ai cantanti che si sono prodigati con eccezionale impegno [...]. La rappresentazione si è svolta in un clima di battaglia, forse più politica che artistica, è stata disturbata spesso da manifestazioni di intolleranza che hanno ancor più fatto risaltare la fermezza della direzione di Bruno Maderna e la sicurezza dei cantanti, e si è conclusa con uno schiacciante successo.

[da «L'Espresso», 23 aprile 1961]

Eugenio Montale, «Intolleranza '60» di Nono Venezia, 14 aprile.

La novità attesa con febbrile impazienza dagli ammiratori di Luigi Nono è apparsa stasera, alla Fenice, sotto la direzione di Bruno Maderna e col concorso dell'orchestra della B.B.C. Il titolo è *Intolleranza 1960*, autore del libretto lo slavista Angelo Maria Ripellino. Il testo originale del librettista ha subito una drastica potatura: da trentanove a nove pagine, accettando la definizione non di dramma, ma di «idea», e il tutto si presenta come un'azione scenica che molto richiede al gioco delle luci, alla lanterna magica e ad effetti elettronici. Registrata in precedenza a Milano, perché ineseguibile direttamente **2**, era la parte corale, diffusa poi da altoparlanti disposti in ogni parte della sala: il che dovrebbe produrre effetti spaziali, ma porta con sé anche fastidiosi strascichi di echi e rende problematica la sincronia del nastro con l'orchestra. L'im-

2 In realtà, come rivelano diversi appunti manoscritti e come lo stesso Nono ha più volte avuto modo di specificare in testi e interviste, la scelta di registrare il coro su nastro magnetico dipende esclusivamente da una precisa scelta di spazializzazione delle voci nella sala del teatro. La scelta consegue a intenti drammaturgici e non a presunte impossibilità esecutive [N.d.C.].

pressione generale dello spettacolo è subito quella di una laboriosa macchina visiva-auditiva, dalla quale è quasi inevitabile che lo spettatore si ritragga con una certa diffidenza. Viene in mente la frase di Tolstoj: «Andreev vuole farci paura, ma noi non abbiamo paura» ³. Luigi Nono, invece, ci fa paura, ma solo per il triste destino del suo personaggio: l'Emigrante; ci fa paura per il suo progressivo aderire a quella avanguardia industrializzata alla quale egli sacrifica il suo forte talento di musicista. Sacrificio, è inutile dirlo, compiuto in buona fede e con le più nobili intenzioni.

Ma vediamo come si svolge lo spettacolo, perché non di altro si tratta. Sul palcoscenico è posto un corridoio di cavalli di frisia, verticale alla buca del suggeritore: sulle assi dei cavalletti si adagia una piattaforma che può avanzare e indietreggiare; e su questa piattaforma si muovono, ma non sempre, i personaggi. Può accadere che l'Emigrante protagonista sia sospeso su un'altalena alta sulla piattaforma. Intorno, al disopra e ai lati di questa costruzione si alzano e si abbassano schermi mobili in forma di palloni o di tringoli o di strisce o di irregolari parallelepipedi; e su tali lacerti di schermo la lanterna magica proietta senza risparmio immagini visive di Emilio Vedova e, talvolta, sullo schermo centrale, l'intera opera sua, con innegabili effetti di suggestione; e, anzi, per essere giusti, con uno straordinario effetto nella scena finale dell'alluvione.

Che cosa accade all'Emigrante? Lo sappiamo leggendo ciò che sopravvive del libretto, perché le sue parole e le parole di tutti, compreso il coro ed escluso qualche accento del basso Italo Tajo, restano incomprensibili. L'Emigrante è dapprima minatore. Impreca al suo triste destino, respinge le proteste d'amore di una sua donna e si mette in viaggio per tornare in patria.

Nelle scene successive, egli si trova ad assistere ad un comizio antinazista, viene arrestato, torturato e portato in un campo di concentramento, dal quale riesce a fuggire. Il primo quadro finisce con un duetto tra il fuggiasco e un non meglio identificato «ribelle». Nel secondo quadro l'Emigrante si aggira tra proiezioni, voci, mimi «simboleggianti le assurdità della vita contemporanea». La scena culmina in una grande esplosione: la bomba di Hiroshima, commentata dal canto di una donna, la «compagna» dell'Emigrante, che inneggia alla vita e all'amore e alla fraternità, beni perduti dall'uomo imbestiato. [...] Seguono episodi di violenza, immagini di fanatismo razziale, contro cui l'Emigrante e la compagna si scagliano. Infine, i due viaggiatori giungono a un gran fiume in piena, l'inondazione dominando tutto e tutti, mentre la voce di uno «speaker» dice: «Il Governo ha provveduto, la colpa è del metano». Si abbassa una saracinesca, sulla quale sono proiettate parole di Brecht. [...]

A dare un senso musicale al mutilato canovaccio ha provveduto Nono con una agghiacciante dovizia di mezzi timbrici, talvolta accresciuti dal concorso

³ La nota frase, parafrasata in modi sempre diversi, fu espressa da Tolstoj in merito al *Diario di Satana* di Leonid Andreev [N.d.C.].

dell'elettrofonìa. E qui, in fatto di ricerche acustiche, egli raggiunge risultati impressionanti. Razionalmente condotto, seriale anche nelle strutture, l'ordigno non risparmia nulla per riempire le nostre orecchie di una cosmico-politico-esistenziale desolazione. Ma l'orecchio si abitua presto: apprezza al giusto la parte corale in cui le dissonanze si fondono in un blocco unico, ma poco dopo, quando entrano in scena personaggi che dovrebbero esprimere sentimenti umani, l'orecchio è già «mitridatizzato», l'orrore fa posto alla curiosità e la curiosità è sostituita dal senso di assistere ad una pura esercitazione accademica [...].

Con tutto questo non neghiamo all'azione scenica di Nono i suoi quarti di nobiltà, ma restiamo convinti che il suo innegabile talento meriti di approfondirsi e svolgersi senza l'incubo del «sempre più difficile»: la peggiore di tutte le «alienazioni», la sola che i «progressisti» professionisti si guardano bene dal deprecare.

[...] L'esito è stato burrascoso, come poteva prevedersi, dato l'argomento dell'opera e le provocazioni della musica. I due atti sono arrivati in porto a stento, tra fischi, vociferazioni, alterchi e pioggia di manifestini fascisti dalle gallerie. Alla fine i superstiti spettatori hanno organizzato un polemico trionfo ai vari autori e responsabili dell'immaturo spettacolo. Non è stata, purtroppo, la battaglia di *Hernani*. È stata una serata incivile che ha lasciato tutti a bocca amara.

[da «Corriere di Informazione», n. 1365, 14-15 aprile 1961]

**«Per un libretto»:
il testo originale
di Angelo Maria Ripellino**

a cura di Angela Ida De Benedictis

Nelle frenetiche fasi finali delle genesi di *Intolleranza 1960*, a cambiamenti sul suo testo ormai intervenuti nella più totale inconsapevolezza e dopo malintesi di vario tipo, Angelo Maria Ripellino così leggeva dell'accaduto nelle parole indirizzategli da Emilio Vedova:

«Della relazione tra te e Gigi io non ho avuto mai notizia esatta. Sei tu che mi hai messo al corrente che non eri stato mai consultato per tutti quei tagli, né avevi dato nessun consenso. [...] Quella sera qui [a Venezia] mi dicesti che esigevi che il tuo testo integrale venisse stampato nel libro di Einaudi. E me lo dicevi come se io potessi decidere una cosa del genere. Io non conosco..... “giuridicamente”, quali sono le consuetudini in materia; fino a che punto si può tagliare, se farlo senza consenso è un arbitrio etc. Ma qui si trattava di una collaborazione tra amici che si stimano. / Compresi benissimo che la tua condizione *sine qua non*, era che il materiale integrale “per un libretto” venisse pubblicato e sentii anche nell’aria una certa resistenza e nervosismo, che avrebbe potuto creare una rottura tra voi – in un momento molto delicato» **1**.

Sebbene i primi scambi tra compositore e scrittore risalgano agli inizi del 1960, le singole parti del libretto definitivo di Ripellino cominciarono a giungere a Nono solo nel dicembre dello stesso anno, in un momento in cui l’impazienza e l’urgenza di *dover* dare inizio alla scrittura dell’opera cominciavano già a compromettere i rapporti tra i collaboratori. Nella prima settimana del dicembre 1960, il compositore è conscio di non poter più attendere il libretto tanto atteso e, dopo aver pregato Ripellino di rifinire quantomeno la sola prima scena, comincia contemporaneamente a ricavare da una stesura provvisoria del primo atto un dattiloscritto-guida che, secondo la sua abituale prassi, possa fungere da base per la composizione **2**. È durante questa fase di elaborazione che giunge da Roma il primo quadro definitivo di Ripellino, accompagnato dalla timorosa precisazione «non è detto che tutto sia definitivo. Qualcosa ancora cambieremo» **3**. La scrittura musicale dell’opera può dunque finalmente cominciare: i piani precompositivi per l’evoluzione timbrica, drammatica e scenica dell’azione scenica sono ormai tracciati sui vari quaderni d’appunti in modo talmente netto da permettere ipoteticamente una procedura compositiva che avanzi per singole tappe, in parallelo a un testo ancora da cesellare nell’insieme. Ma la verbosità e l’ampollosità del primo quadro di Ripellino lasciano Nono perplesso: il libretto tanto atteso non corrisponde alle sue aspettative e, dopo una drastica ed energica selezione, egli arriva a salvare per il “suo” testo definitivo solo 46 dei 108 versi originali inviati dallo scrittore.

Da metà dicembre 1960 in poi, i contatti tra il compositore e il librettista si

1 Lettera integralmente pubblicata in *L’opera si racconta...* “Intolleranza 1960” nelle voci epistolari dei protagonisti, in *Intolleranza 1960*, a cura di A.I. De Benedictis e G. Mastinu, Venezia, Marsilio, 2011, doc. 60, pp. 100-101.

2 Si tratta di quattro fogli dattiloscritti con annotazioni manoscritte riprodotti nel mio *Intolleranza 1960: Opera o evento?*, in «Philomusica on-line», 1 (2001-2002), <http://philomusica.unipv.it/annate/2001-2/intro.html>, Es. 3.

3 Lettera non datata (*post quem non* al 10.12.1960); in *L’opera si racconta...*, cit., doc. 34, p. 83.

fanno sempre più radi a testimonianza dell'alacre lavoro di Ripellino da una parte, intento a scrivere e spedire man mano i restanti quadri del suo libretto – strutturato in due Tempi di tre quadri ciascuno –, e dall'altra della frenesia compositiva di Nono, il cui inconsueto tacere (per il suo temperamento manifestazione maggiormente eloquente del dissenso) suggerisce il delinearci di una sempre maggiore autonomia creativa. Come ci rivelano i tratti nervosi tracciati da Nono sul libretto originale di Ripellino, la delusione provata nel ricevere il primo invio si trasforma gradualmente in rabbia (con l'arrivo del secondo quadro) quindi in completo rifiuto **4**. Proiettate più in una dimensione onirica che reale, e contraddistinte da una versificazione densa e generosa che richiama strategie narrative tipiche delle avanguardie russo-tedesche degli anni venti, le pagine di Ripellino miscelano elementi fantastici e surreali a fatti di cronaca (presente o di un passato recente) senza apparente mediazione. I versi dello scrittore erano non solo lontani dai *desiderata* del compositore ma, talvolta, del tutto contrastanti con l'idea di teatro musicale agognata da Nono e con la sua accezione di impegno e denuncia, scevra da mascheramenti e mimetizzazioni. Ma il tempo per (far) riscrivere un testo non c'è e l'unica soluzione per il compositore è quella di riformulare le proprie idee a partire dal libretto esistente. Nei vari passaggi redazionali di Nono si intravede il cambiamento dei caratteri e dei temperamenti dei personaggi ripelliniani – gli umili e oppressi Piero, Erni e Zina, i contadini, i personaggi corali –, dei loro toni mesti e quasi rassegnati, non di rado vessatori. Le loro reazioni flebili e disperanti, il loro abbandonarsi a uno scioglimento delle situazioni causato sempre e comunque indipendentemente dalla propria volontà, le vaghe invocazioni sospese nel futuro o nel condizionale («Riuscirò a superare...? [...] Riuscirò a proseguire...? [...] Riuscirò a valicare...?», «Vorrei consolarti...») si capovolgono nella riscrittura di Nono in forza irruente. Rimodellati dal compositore, i protagonisti diventano simboli di una collettività e, come tali, non hanno più un nome proprio ma un sostantivo generico (l'Emigrante, una Donna, la Compagna ecc.). Nel bene e nel male essi assurgono a figure orgogliose e propositive: vittime, sì, ma sempre impegnate nel reagire, mosse da una volontà di cambiamento, tenaci e consapevolmente presenti fino all'estrema tragica morte nei flutti.

Nel libretto definitivo di *Intolleranza 1960* del testo di Ripellino non resta che una pallida eco. Dal secondo quadro del primo Tempo (138 versi) Nono ne salva 52; dei due seguenti quadri (3/I + I/II, rispettivamente di 118 e 128 versi) sopravvivono solo 13 versi per le assurdità contemporanee e 18 per l'incontro con la Compagna; dei 128 versi del secondo quadro del secondo Tempo Nono ne seleziona solo due, laddove del quadro finale (170 versi) solo 17 versi confluiscono nel testo definitivo dell'opera. Nel testo finale rielaborato da Nono,

4 Si vedano le riproduzioni di alcune pagine della copia del libretto di Ripellino (conservata presso l'Archivio Nono di Venezia) in *Intolleranza 1960*, cit., pp. 150-153. In merito alle date, si consideri che al 3 gennaio del 1961 il terzo Quadro del II Tempo ancora non era in possesso di Nono, che così racconterà di questi momenti a Nanni Balestrini il 21 gennaio 1963: «ricordo il periodo di 'intolleranza 1960', allorché m'arrivava di settimana in settimana il testo tra capo e collo, obbligandomi a salti mortali e capriole per renderlo 'lavorabile'» (lettera inedita, Archivio Luigi Nono di Venezia).

inoltre, tra lacerti di versi tratti da Ripellino e il recupero di passi o citazioni inseriti su sua richiesta, trovano una collocazione specifica quasi tutte le sezioni testuali individuate dal compositore durante le fasi preparatorie del lavoro **5**.

La presa di coscienza diretta della qualità e quantità delle modifiche apportate al suo libretto fu per Ripellino fonte di disillusione e amarezza. A fine febbraio egli scriveva a Nono:

«da quel che tu mi hai detto, mi sembra che del mio modesto contributo ben poco sia rimasto nell'opera. Io non ho nulla in contrario e mi rendo assolutamente conto delle tue ragioni musicali e drammaturgiche. So inoltre che è tale l'eterno destino dei testi per musica [...]. In realtà il lavoro è tuo, e non solo per la musica, ma per la concezione, il montaggio, l'impostazione, ecc. Di mio c'è solo la carcassa di qualche verso. Val davvero la pena che io entri in ballo con l'accademica e superflua denominazione di librettista? Non sarebbe forse più onesto, ora che siamo alle strette [...] che io mi traessi in disparte? Tu potresti, tutt'al più, mettere sotto il titolo, se lo volessi, la dicitura "su motivi di Eluard, Majakovskij, A.M.R., ecc"» **6**.

E contemporaneamente chiedeva a Mario Labroca, sovrintendente della Biennale Musica, di mutare su tutti i programmi e i cartelloni di *Intolleranza 1960* l'espressione «libretto di» in «da un'idea di Angelo Maria Ripellino» **7**, dizione accettata senza indugi tanto dall'ente committente, quanto dal compositore e dall'editore della partitura.

Qui di seguito il libretto originale dello scrittore è riprodotto per gentile concessione degli eredi Ripellino **8**.

5 Tutte le fonti testuali sono indicate in questo volume a p. 75.

6 Lettera pubblicata in *L'opera si racconta...*, cit., doc. 57, p. 99.

7 *Ibid.*, doc. 58, p. 99.

8 Già pubblicato da chi scrive in *Gli equivoci del sembiante: "Intolleranza 1960" e le fasi di un'opera viva*, in «Musica/Realtà», XIX (1998), n. 55, pp. 185-217.

A | B | C |

D | E | F |

(Il palcoscenico è idealmente diviso in sei parti)

I tempo

I quadro

(Mentre il coro canta, il palcoscenico resta immerso nel buio. Nei riquadri A e C appaiono fugacemente, in diapositiva, alcuni dei versi cantati dal coro. In E 1° quadro della storia pittorica parallela)

CORO IN SALA

Vivere è stare svegli
e concedersi agli altri,
dare di sé sempre il meglio
e non essere scaltri.

Vivere è amare la vita
coi suoi funerali e i suoi balli,
trovare favole e miti
nelle vicende più squallide.

Vivere è attendere il sole
nei giorni di nera tempesta,
schivare le gonfie parole
vestite con frange di festa.

Vivere è scegliere le umili
melodie senza strepiti e spari,
scendere verso l'autunno
e non stancarsi d'amare.

(Nel riquadro F che si va illuminando di luce fioca, appare Piero. In B film: a) dintorni d'una miniera; b) baracche di minatori; c) gabbie che vanno su e giù; d) gallerie e cunicoli. Poi la luce in F si va spegnendo)

BUIO PER TUTTO IL PALCOSCENICO

PIERO

Da anni mi divora il desiderio
di ritornare nella mia terra.
Sono stanco di questa vita grigia,
dell'ingrato lavoro nelle tenebre.

Dondolo come un fantoccio svuotato
come una larva senza radici.

La mia esistenza è sospesa
all'uncino del bisogno.

CORO IN SCENA

Tu giungesti qui come emigrante
in un abito sudicio e stracciato.

Tutta la gioventù del tuo paese
è costretta a esulare:
non vi trova lavoro, non vi trova lavoro.

(In B: FILM: minatori che salgono dalla miniera. Il resto del palcoscenico è ancora buio)

PIERO

Come sciami di farfalle ubriache
torniamo dal fondo dei pozzi.
Saliamo alla luce con maschere nere,
con lunghe criniere di fumo.

(In A: FILM: disastri minerari)

Quanti di noi si inabissano in quelle caverne,
nei labirinti di sghembi cunicoli,
restandovi in forma di felci impietrite
rizomi incrostati di sangue,
cataste di fossili.

E gli altri scavano, scavano,
fra spume scarlatte di fiamme,
trovando braccia a brandelli,
mani sparse come foglie secche,
schiene rattrappite dal terrore.

(LUGE su F)

CORO E PIERO

(In B 2° quadro della storia pittorica parallela)

Alles ist dunkel, ist dunkel.
Den ganzen Tag in Spannung.
Übermüdet, übermüdet. Na ja,
man muss weiter leben. **1**

PIERO

Non sarò più con voi.
La mia terra mi chiama.

(In A FILM: baracche di minatori)

CORO

Piero, anche noi ti vorremmo seguire.
Ma il bisogno ci lega.
Il bisogno è più forte del sogno.

(Entra da D verso F in un cerchio di luce violenta)

MARTHA

Rimani, Piero. Rimani!
Per anni ti ho dato
calore e conforto,
ti ho aperto il mio grembo.
In miniera i miei occhi
ti facevano luce,
come torce arborescenti.

PIERO

Mi fa pena lasciarti,
ma non posso restare.
La mia terra mi chiama.

(In E FILM: uscita di minatori, donne che li aspettano)

[MARTHA]

Quando salivi dal pozzo,
c'erano le mie parole a consolarti.
Eri una statua nera,
un nero amore.
Ed ora invece fuggi come il vento.

CORO

Martha, non puoi trattenerlo!
Martha, non puoi trattenerlo!

(In B FILM: volo di gabbiani che dissolve in inquadrature di strade, montagne, fiumi)

PIERO

Come gabbiani in burrasca, mi invocano
le voci della mia terra.

MARTHA (con ironia)

Alles vergessen, alles vergessen!

Ganz lustig! Das Fest geht zu Ende. **2**
Ed io che ti ho danzato attorno,
come Davide dinanzi all'arca.

Maledetto emigrante, non ti serve
ormai il mio corpo-violino.
Nero catarro, staccati dalla mia gola,
nero verme, non succhiare il mio petto!
Ma io seguirò le tue orme,
come una megera varicosa,
come un viscido rospo.

(scompare)

(In A visioni di megere, donne scarmigliate, bigotte, negromanti)

BUIO

(poi luce su D, E, F. Piero avanza sul tapis roulant, mentre in A e C appaiono in film i paesaggi autunnali che egli va attraversando)

PIERO

È penoso dividersi da un mondo
in cui si è vissuti per anni,
rinunziare alle inerti abitudini
alle figure consuete.
Ma la mia terra già mi sorride
attraverso le gelide nuvole.

CORO

Montagne, boschi e fiumi
entrano nello specchio dei tuoi occhi.
L'acqua rugginosa degli stagni
le piccole siepi di feltro,
gli alberi a coda di rondine
ti mandano un saluto.
Come pennacchi di carta
svolazzano gli ultimi fiori.
Come batuffoli neri, gli uccelli
ti danzano intorno. E i ruscelli balbettano
mulinelli d'addio.
Ti fa segno l'autunno, oscillando
la sua gialla parrucca di stoppa.
E le foglie ti dicono "Buon viaggio",
staccandosi per sempre
dai trampoli dei rami.

CORO IN SALA

Vivere è stare svegli
e concedersi agli altri,
dare di sé sempre il meglio
e non essere scaltri.

(Luci, suoni, voci si vanno assottigliando sino a spegnersi)
BUIO

Il quadro

(Rumore crescente d'una manifestazione. Per il palcoscenico dilaga uno scoppiettio sempre più intenso di grida, luci, rumori. Da sinistra e da destra avanzano moltitudini con bandiere e cartelli sui quali domina la parola "LIBERTÀ". La stessa parola lampeggia, in diapositiva, in B. Piero viene travolto dalla massa dei dimostranti e si mescola a loro)

CORO DI DIMOSTRANTI

Libertà! Libertà!
Libertà per i nostri fratelli!
Basta col giogo del colonialismo!
A morte i loschi aguzzini!
Aprite le nere prigioni.
I dittatori al patibolo!

(D'improvviso un ululo di sirene. Giunge un brutale reparto di paras in uniforme mimetizzata e coi mitra puntati. Si scontra coi dimostranti, disperdendoli e arrestandone alcuni, fra i quali Piero, che invano si oppone e protesta. Un attimo dopo il riquadro F si illumina d'una striscia di fioca luce che piove dall'alto. Siamo in un angusto e sordido sotterraneo. Dietro un'enorme scrivania siede l'Inquisitore con occhiali neri e baffetti alla Hitler: Egli punta una lampada negli occhi di Piero, che gli sta dinanzi fra due paras dai capelli luccicanti di brillantina)

INQUISITORE

Non vuoi confessare?

PIERO

Sono qui di passaggio:
sto tornando al mio paese.

INQUISITORE

Lurida spia!
Sputerai fuori, canaglia!
Ti ridurrò alla ragione.

PIERO

Non so nulla. Non conosco nessuno.

(D'improvviso, come se apparisse di sotterra, entra MARTHA nelle spoglie di aguzzina)

MARTHA

Canterà lo spaccone,
gli faremo passare la voglia.

PIERO

Tu qui, Martha?

MARTHA (all'Inquisitore)

Il nervo di gomma o lo spiedo?
L'acqua ghiaccia o la sbarra di ferro?

INQUISITORE

Il magnete, il magnete!
Le pinze con gli elettrodi!

(Dopo aver preparato il magnete e un asse nero, sporco di vomito, i due paras cominciano a spogliare Piero)

Cacciategli in corpo
torrenti di scariche elettriche:
Lavoriamolo bene.
Devi parlare, capisci?
Qui parlano tutti. Questa è la Gestapo.

BUIO

(Da F salgono gli urli e i sussulti strazianti di Piero assieme alle risate sgangherate dei suoi torturatori. Frattanto in A e C appaiono in FILM sequenze di torture nei campi nazistici e in Algeria, alternate con frasi di Alleg)

“Per notti intere, durante un mese, ho sentito urlare i torturati, e le loro grida si sono incise per sempre nella mia memoria.”

“Ho visto prigionieri gettati a colpi di manganello da un piano all’altro, resi ebeti dalla tortura e dalle percosse, che non sapevano più far altro se non mormorare le prime parole di una vecchia preghiera.”

“... denudate, picchiate, insultate da torturatori sadici, hanno subito anch’esse il supplizio dell’acqua e dell’elettricità.”

“... mi sentivo fiero e felice di non aver ceduto. Ero convinto che avrei resistito anche se ricominciavano. Volevo battermi fino alla fine.”

(D’improvviso tutto il PALCOSCENICO si illumina. Il CORO è sulla ribalta, rivolto al pubblico)

CORO

Sale violento un urlo dalle grotte,
in cui gli scrofolosi calibani,
i sapienti custodi dell’ordine
torturano, torturano, torturano
giorno e notte, giorno e notte.
E voi, spettatori, lo udite?
Siete sordi? O vi piace
restare nel gregge dei complici,
imbrattarvi di turpe vergogna?
Non vi ferisce il lamento dei nostri fratelli,
martoriati da reostati e spranghe di ferro,
da perfide pinze d’acciaio? **3**
Megàfoni, amplificate quest’urlo,
prima che la calunnia lo deformi,
che l’indifferenza lo strozzi.
In questo universo di foschi paras
la dignità degli uomini è sconfitta.
Una fitta barbarie si incrosta
alle putride mani del mondo.

[Simultaneamente al canto del coro:]

(In B appaiono in diapositiva sempre più ingrandendo, frasi di Sartre)

“La tortura è come una sifilide che devasta l’intera epoca.”

“La tortura è una vana furia nata dalla paura: si vuole strappare a una bocca, in mezzo alle grida e ai rigurgiti di sangue, il segreto di tutti.”

“In nessuna epoca la volontà di essere liberi è stata più cosciente e più forte: in nessuna epoca l’oppressione è stata più violenta e meglio armata.”

(In C 3° quadro della storia pittorica parallela)

BUIO

(In D si illumina l’angolo d’un campo di concentramento. Dietro il filo spinato è un prigioniero in un gabbano lacerato: Erni. Due paras dal berretto verde portano Piero svenuto e lo gettano per terra accanto a Erni)

I° PARA

È mezzo morto.

II° PARA

S’è presa una bella razione: dodici ore filate.

(Dopo una pausa agghiacciante Erni e il CORO in D attaccano il canto della libertà di Eluard, mentre in A e B appaiono, in FILM, campi di concentramento, reticolati e, in sovrimpresione, immagini di vita che trionfa: visi sorridenti di donne e di bambini)

ERNI

Sur mes cahiers d’écolier
sur mon pupitre et les arbres
sur le sable sur la neige
j’écris ton nom

CORO

Sur toutes les pages lues
sur toutes les pages blanches
pierre sang papier ou cendre
j’écris ton nom

ERNI

Sur les merveilles des nuits
sur le pain blanc des journées
sur les saison fiancées
j’écris ton nom

CORO

Sur les champs sur l’orizon

sur les ailes des oiseaux
et sur le moulin des ombres
j'écris ton nom

ERNI

Sur la mousse des nuages
sur les sueurs de l'orage
sur la pluie épaisse et fade
j'écris ton nom

CORO

Sur les sentiers éveillés
sur les routes déployées
sur les places qui débordent
j'écris ton nom

ERNI

Sur mes refuges détruits
sur mes phares écroulés
sur les murs de mon ennui
j'écris ton nom

CORO

Sur l'absence sans désir
sur la solitude nue
sur les marches de la mort
j'écris ton nom

ERNI

Sur la santé revenue
sur le risque disparu
sur l'espoir sans souvenir
j'écris ton nom

ERNI E CORO

Et par le pouvoir d'un mot
je recommence ma vie
je suis né pour te connaître
pour te nommer
Liberté 4

*(D'improvviso BUIO in palcoscenico e in platea. Cupo silenzio.
Poi sempre nel buio, si sente in platea il mormorio affannoso
di Piero e Erni che fuggono dal campo di concentramento)*

ERNI

Salta giù! Dai! Non di qui!
Lungo il fossato. C'è un varco.

PIERO

Eccom! Ti vengo dietro.

ERNI

Attento! Attento!

PIERO

Forza! Ci siamo!

ERNI

Ce l'abbiamo fatta!

*(Una sciabolata di luce sulla platea e sul palcoscenico.
In F appaiono Piero e Erni appena appena illuminati.
In B 4° quadro della storia pittorica parallela)*

PIERO

Ho ancora secca la lingua
dai morsi della corrente.
Il mio corpo è stordito
dagli incubi del Pentothal.

ERNI

Quanti giorni ho languito
fra le orride spine di ferro,
fra le unghie di mostri ringhiosi!
Raggiungerò la mia gente.
La lunga lotta continua.

PIERO

Ed io riprendo il viaggio. La sorte,
gettandomi in preda alla feccia del secolo,
ha scrollato la mia indifferenza.
La bieca tortura ha scavato nell'anima.
Sento qualcosa di nuovo, mi sento vicino
a chi combatte contro gli spauracchi
dell'oppressione e della tirannia,
a chi abbatte gli idoli, a chi spezza
i viscidati anelli di antiche catene.
La mia smaniosa brama di tornare
verso gli amati luoghi dell'infanzia

diventa brama della libertà,
desiderio di mutare il mondo.

[Contemporaneamente al canto di Piero] (In B appaiono in FILM un reticolato che si rompe, una sedia elettrica che va in frantumi, una croce uncinata che esplode, una catena che si scompone in anelli rotolanti.

Il riquadro F si spegne. Erni e Piero scompaiono. Dopo una pausa si illumina tutto il palcoscenico, e il CORO in palcoscenico e in platea attacca con un intenso crescendo La nostra marcia di Majakovskij)

CORO

Battete in piazza il calpestio delle rivolte.
In alto, catena di teste superbe!
Con la piena d'un nuovo diluvio
laveremo le città dei mondi.

Il toro dei giorni è spezzato.
Il carro degli anni è lento.
Il nostro dio è la corsa.
Il cuore è il nostro tamburo.
Che c'è di più celeste del nostro oro?
Ci pungerà la vespa d'un proiettile?
Nostre armi sono le nostre canzoni.
Nostro oro le voci squillanti.
Prato, distenditi verde,
copri il fondo dei giorni.
Arcobaleno, da' un arco
ai cavalli veloci degli anni.

Vedete, il cielo s'annoia delle stelle!
Senza di lui intrecciano i nostri canti.
Ehi, Orsa Maggiore, esigi
che ci assumano in cielo da vivi!

Bevi le gioie! Canta!
Nelle vene la primavera è effusa.
Cuore, batti la battaglia!
Il nostro petto è rame di timballi.

III quadro

BUIO

(Cadono dall'alto con luce fosforescente e restano sospesi a mezz'aria enormi cartelli con le scritte "Farsi annunciare", "È vietato l'ingresso", "I documenti sono l'anima dello stato", "L'usciera è sacro", "Non disturbare il sonno del capufficio", "Cimitero di pratiche", "Luna-park degli incartamenti".

D'improvviso si illumina tutto il palcoscenico, e Piero appare in mezzo a una folla di clowns deliranti, armati di grandi timbri, di gigantesche biro, di grosse cartelle. Sono gli abitanti della Contrada dei Burocrati.

Danno colpi di timbro nel vuoto, sciorinano nastri di carta colorata, cavalcano su mastodontiche penne stilografiche, portano schedari, dossiers, macchine calcolatrici. Piero è sbalottato e travolto, e sulle prime non ha forza di reagire)

I° CLOWN

Vidimare, autenticare,
allegare, corredare.

II° CLOWN

Bollo, data, firma. Bum!

III° CLOWN

Le carte rancide, le carte dure,
le carte flaccide, le carte scure.

I° CLOWN

Le tessere, i chirografi,
le cedole, gli apocrifi.

II° CLOWN

Und die Feuerversicherung. **5**

I CLOWNS INSIEME

Lomolarm, cache-cache,
ni-gugù, miche-mache.

I° CLOWN

Noi siamo i Burocefali,
gli angeli delle carte:
viviamo sulla Terra,
su Venere e su Marte.

II^o CLOWN

Chi sei? Che professione?

Azteco o bolscevico,
dentista o tirapiedi,
beatnik o droghiere,
oppure (che mestiere!)
charmeur de serpents,
de serpents,
de serpents,
ha si, boucher?
Boucher hippophagique?

III^o CLOWN

Segni particolari?

I^o CLOWN

Pleonastico, diarrotico,
galenico, terapico,
triassico, mesozoico,
onirico, tetrapodo,
o piedipiatti?

II^o CLOWN

Provenienza? Celidonia?
Patamala, Guategonia?
Nicarica, Costaruagua?
Turlupinia, Picambronia,
Vucutàn, Bogotà,
Borotalchia, Bahamà?
Cu...uuu...ba?

III^o CLOWN

Ahi, ahi, ahi, ahi:
Cuba mai, Cuuba mai.

I^o CLOWN

Canton Ticino? Tonchintonchino?
Fou-chu-kai-chow?
La Cina no, la Cina no...

I CLOWNS INSIEME

Lomolarm, cache-cache,
ni-gugù, miche-mache.

PIERO

(Mentre Piero canta, i clowns si scambiano i capelli e grandi buste, strisciano carponi, tirano dalle brache ciambelle in forma di [manca il termine] si gettano addosso l'un l'altro fogli di carta multicolore)

Macchinette di inutili fonemi,
trappole magnetiche di ciarle,
dondole sventrate, ancora adesso,
millenovecentosessantuno,
intasate con le vostre brache
il dedalo bruciante della vita.

(Come apparendo di sotterra, entra Martha in aspetto di gialla clownessa, simile alla clownesse Cha-U-Kao di Toulouse-Lautrec)

MARTHA

Gli manca l'estensione,
non ha il lasciapassare
della Consulta Araldica,
dell'Ente d'Oltremare.

I CLOWNS

Lomolarm, cache-cache,
ni-gugù, miche-mache.

MARTHA

Gli mancano due timbri,
è privo del permesso
del Pio Referendario
del Fondo del Progresso.

I CLOWNS

Lomolarm, cache-cache,
ni-gugù, miche-mache.

MARTHA

Le lettere patenti,
le marche, il protocollo,
la firma ed il riscontro
della Sezione Bollo.

I^o CLOWN

Nulla da dichiarare?

II^o CLOWN

Valute, cloridrato,
parures, bicarbonato,
perossidi, cannoni,
cocaina, corindoni?

III^o CLOWN (come in un orecchio a Piero)

Volumetti lascivi?
An-ti-fe-con-da-ti-vi?

I^o E II^o CLOWN (scattando allibiti)

Ah, dèmoni del male!
Oltraggio alla morale!

I^o CLOWN

Vocabolo indecente:
intorbida la mente.

II^o CLOWN

Come ci sei cascato,
collega stralunato?

III^o CLOWN

La colpa è degli autori.
Che mai ti tiran fuori?

I^o CLOWN

Questo ci offre il destro
di chiedere il sequestro.

MARTHA

Si spazzi la fanghiglia
che offende la famiglia.

I^o CLOWN

In simile iattura
ben venga la censura.

*(In B appare un grande cartello con la scritta
"FERMO IN CENSURA")*

*Restano tutti impietriti come statue, mentre metà del
palcoscenico viene per un istante oscurata. Poi il cartello
scompare, e i clowns riprendono a inseguirsi, a dar colpi di
timbro in aria. Infine, mettendosi in fila assieme a Martha,
sfilano alla ribalta e fingono di vendere qualcosa al pubblico)*

I CLOWNS E MARTHA

Matériaux de déchet,
matériaux méprisés!

PIERO

Da quali abissi proliferanti di mostri
si leva questo bailamme
di mezze vocine,
di perfidi squilli,
questa girandola di tronfi vaniloqui,
di sillabe in naftalina?

I CLOWNS E MARTHA (uscendo)

Lomolarm, cache-cache,
ni-gugù, miche-mache.

BUIO

*(Piero in E. È affranto e perplesso. In A e C si alternano
inquadrature filmiche:*

*baracche di minatori
interni di miniera
scene di tortura
giuochi di clowns
apparizioni di streghe e negromanti
fiumi in piena)*

PIERO

Come cacti inverocondi
pungono queste spore.
Quante insidie per un pellegrino!
Dalle baracche ingrommate di muffa,
dalle miniere senza ciglia
son finito fra i paras ed i pagliacci,
e la terra promessa è lontana.

Questi rospi non sanno che la vita
è semplice come l'erba, l'acqua, l'amore,
e scarruffano e strappano il mondo,
fragile albero di piume.

(Piero si rivolge alla propria figura che appare in A e C)

Riuscirò a superare le palizzate viventi,
le cataste di futili parole?
Riuscirò a proseguire, se torme di larve
mi fiutano come criniere in agguato,

mi graffiano come frantumi di specchi.
Raffiche di malànimo distorcono
la fiamma del mio desiderio.
Riuscirò a valicare le nere voragini,
che si vanno aprendo ai miei piedi?

CORO

Vivere è attendere il sole
nei giorni di nera tempesta,
schivare le gonfie parole
vestite con frange di festa.

Il tempo

I quadro

(Il palcoscenico è vuoto. Su uno schermo panoramico che da A va a C danza un mimo nelle spogli di Nembo Kid (calzari rossi, calzamaglia azzurra con rombo giallo sul petto, cintura gialla, rosso mantello svolazzante).

Nembo Kid balza giù dallo schermo e il palcoscenico è invaso da mimi in scafandri marziani e tenute spaziali. I mimi fingono di lanciare razzi, sparano con pistole magnetiche, muovono immaginari manometri d'una macchina interplanetaria.

In B appaiono in FILM visioni di fantascienza: enormi ragni, asteroidi, automi, piante mostruose, astronavi, dischi volanti.

Piero entra da F e si ferma a guardare come un estraneo. Sopraggiunge una seconda schiera di mimi, che si immedesimano, come le figure del Bracelli, con gli oggetti delle loro manie: uomini-robot, dai movimenti angolosi e automatici; donne-jukebox, squassate da ritmi frenetici; uomini-insegne, il cui costume è intessuto di lettere cubitali che si accendono e spengono; uomini-automobili, che avanzano come se obbedissero al moto di illusori volanti; vittime del conformismo con enormi catenacci alle labbra e antenne televisive sul capo)

PIERO

Stralunate forme del mio tempo,
macine d'un mulino cerebrale,
manie senza pietà, foschi trastulli.

(Entra una terza schiera di mimi in marsina con monocoli e ombrelli rossi da preti di campagna. Uno dietro l'altro,

come i "Keystone cops" delle comiche di Mack Sennett. Sono gli intellettuali. Il loro passo è scandito dal ritmo sommerso della parola "Joyce". Alcuni portano libri madornali e li mostrano al pubblico: sulle copertine luccicano scritte come "Monologo deterioro", "Automatismo", "Flashback". D'improvviso scende dall'alto una serie di cartelli coi nomi di vari premi letterari: "Nobel", "Goncourt", "Viareggio", "Strega". Gli intellettuali si tendono verso i cartelli con gomitate e sgambetti, salendo l'uno sull'altro. Uno di loro afferra, gongolante, un cartello, e gli altri, accigliati, si allontanano, raccogliendosi in piccoli gruppi, che imprecano contro il vincitore con gesti di mulino a vento.

Le tre schiere si alternano, mescolando le proprie figure come carte colorate)

PIERO

(In D appare Martha nelle spoglie di smorfiosa intellettualissima assieme a uno smilzo Critico con occhialoni e garofano all'occhiello. Martha ascolta attentamente le parole di Piero)

Vanno come squallidi congegni,
vanno come navigli impazziti
verso uno spettrale Wunderland.
Sembrano profondi, e sono invece
lisci come il dorso d'un cucchiaino.
Non turbate le loro fissazioni,
non turbate gli oggetti del loro decoro,
del loro fittizio universo.

MARTHA (rivolgendosi al critico)

Ahà! Ecco un "naif"!
Avete udito le sue riflessioni stilizzate,
il suo moralismo scaltrito?
Potremmo farne un caso letterario...

(I mimi continuano frattanto le loro evoluzioni in fondo al palcoscenico)

MARTHA (a Piero)

Siete un poeta o un pittore?

PIERO

Sono solo un viandante che cerca
la verità della vita
senza trucchi, senza talismani.

CRITICO

L'aspra derelizione non consente
gli ammiccamenti didascalici. Le vostre
disamine non sono riscattate
dal crisma esistenziale del dialetto.

MARTHA

Ah, il dialetto, il dia-letto:
l'incomposta materia brulicante,
l'impasto magmatico, il sollievo
viscerale della Volgarità!

PIERO

Non vi capisco. È tutto così inutile.
Pietre nell'abisso di un oceano.
Sono da voi diverso. Mi sembrate
porte ubriache, che stridano sui càrdini.

*(Irrompe una quarta schiera di mimi. Indossano magliette
sgargianti, su cui sono scritti i titoli di diversi giornali. Hanno
maschere con becco acuminato da pinguino e sventolano
enormi fogli di gazzette e riviste.*

Martha e Critico scompaiono.

Su A B e C si alternano in diapositiva titoli sensazionali)

"Marziani a sette teste sbarcano alla Giudecca"

"Il nonno di Marilyn vittima d'uno scippo"

"Madre di tredici figli, era invece uomo"

"Un chewing-gum impazzito terrorizza Besançon"

"Parto trigemino di un'ottantaquattrenne"

"Dallo scandalo delle squillo agli squilli degli scandali"

"Arsenio Lupin era figlio di Carlo Marx?"

"Una zia dà alla luce due nipoti per mezzo della fecondazione
artificiale"

"Elefanti in rivolta assediano Luang Prabang"

(tumultuoso crescendo)

"La base XY 200 in stato di preallarme per lo scoppio di un
palloncino"

"Un ordigno atomico esplode per errore nella base navale di
Dummyland"

"Esplode la terza atomica nel deserto di Cocasson"

"Polvere atomica avanza verso il nostro paese"

"Imprevisto aumento della radioattività"

"Nuvole atomiche si addensano sulle nostre regioni
meridionali"

*Uno schianto. Ondate di grigiastria caligine avvolgono il pal-
coscenico. Anche la platea è inondata di fumo. Buio. Sibilli di
sirene. Baraonda di gente che fugge. Su A e C appaiono in
diapositiva enormi frecce puntate verso il basso, come nei
quadri di Klee. Al riaccendersi delle luci, una folla spaurita e
disperata, affiorando in E da una cortina di fumo, indietreg-
gia verso D. Anche Piero è tra la folla. Dal gruppo si stacca a
un tratto la figura di ZINA (cappotto di felpa, capelli all'insù,
semplice e trasognata come certe creature di Cechov). Sul
brusio lugubre della folla si leva l'urlo di Zina)*

ZINA

Mai, mai, mai, mai!
Cessate, stregoni, le vostre
perfide trappolerie!

*(In F compaiono, come su un piedistallo, un Generale carico
di medaglie e un tronfio Borghese)*

GENERALE

L'esperimento è riuscito.
Si dia fiato alle trombe.

BORGHESE

Joyeux spectacle!
Dio, la patria, le bombe!

GENERALE

Ancora un altro fungo, ed entreremo
nella Società micetologica.

*(La folla che indietreggiava prende ora ad avanzare contro il
Generale e il Borghese, che se la danno a gambe)*

CORO

Grandi pentole girano lo spazio,
sul nostro capo ammiccano i siluri,
i missili saltellano smaniosi
come stormi di pazzi cormorani:
hanno cura di noi, ci proteggono,
promettendoci morte.

(In B 5° quadro della storia pittorica parallela)

*(Gradualmente la folla si allontana. Piero si va avvicinando a
Zina e la guarda ammirato)*

ZINA

Potremmo svegliarci in un mare di fuoco,
come isole spoglie e bruciate,
spuntare dal rovinio e dalla polvere,
come alberi nudi, come torce fumose.

CORO

Il fumo di Hiroshima si propaga
con mille nervature deliranti.
Vibrano come i fili d'una lampada
tutte le vene della nostra vita.

ZINA

E invece si potrebbe essere sereni,
scoprire i prodigi delle umili cose,
distruggere quest'altalena
di sfide, sogghigni e minacce.
Ho desiderio di capire gli altri,
non di vivere come una gazzella
incalzata da eterni temporali.

PIERO

Finalmente una voce,
che infonde speranza,
che scrolla la mia solitudine.

ZINA

Vaghiamo come ghiacci alla deriva
in oceani di futili parole:
vascelli-pirati con truci bandiere
ci allontanano gli uni dagli altri.

PIERO

Dopo l'ira e le beffe di sconci dragoni
i tuoi occhi mi dicono che il mondo
non è solo una macchina infernale.

(Da F fa capolino il Borghese)

Da un guazzabuglio di sangue e di inchiostro
affiorano ancora brandelli d'amore.

ZINA

Io ho sentito l'ebbrezza di esistere al mondo
anche negli anni più insani e più afflitti,
quando il cielo era un groppo di piombo,
e guerra e disastri squarciavano il cuore.

(Da F appare di sbieco il Borghese)

BORGHESE (rivolto al pubblico con aria preoccupata)

Basta, basta: impossibile!
Questa scena, signori, è un Engeltanz,
una rassegna di agnelli di zucchero.
Dove trovano tanta fiducia costoro,
tanto rigoglio di ingenuo ottimismo?
Charabia, charabia, charabia, chara...

(Le ultime parole del Borghese vanno svanendo. Buio. Poi un cerchio di luce illumina in D Piero e Zina che si guardano negli occhi innamorati. Buio. In E un cerchio di luce più intensa illumina Piero che cinge dolcemente col braccio la vita di Zina. Buio. In F un cerchio di luce violenta staglia nelle tenebre Piero e Zina mentre si baciano)

CORO

L'autunno accende le ultime
candeline di sogni e di crisantemi,
accende scintille d'amore, che tremano
come le ultime foglie.

PIERO (a Zina)

Hai una verdognola luce,
una luce palustre negli occhi.
Zina, mi inebriano i tuoi
luminosi capelli, la piccola bocca.
Ho bisogno d'amore.

ZINA

Vorrei consolarti. L'amore dirocca
le mura, dissolve le assurde frontiere.
Ero maestrina in un borgo sperduto
fra boschi di tremule, abeti e betulle,
fra stagni e pantani.
Canti di allegri rigògoli
cullavano la mia giovinezza.
Vorrei che il mio affetto donasse
un granello di quella mia gioia giovanile
al tuo lungo, tenace cammino.

PIERO

Nonostante le manie, i tormenti,
le torture, gli schianti, le rovine

nonostante lo strepito dei corvi
c'è ancora il sorriso d'una donna
a persuaderti che il mondo
può risplendere come nel giorno
della creazione.

*(In B appaiono in FILM:
baracche di minatori
interni di miniera
scene di tortura
giuochi di clowns
apparizioni di streghe e negromanti
fiumi in piena)*

CORO

Vivere è amare la vita
coi suoi funerali e i suoi balli,
trovare favole e miti
nelle vicende più squallide.

Il quadro

(In A, B, C appaiono in FILM torme di megere, beghine, stregoni, negromanti, fascisti, incappucciati del Ku-Klux-Klan, zitelle dell'Esercito della Salvezza. Guardano dagli schermi Piero e Zina che muovono da F verso D.

Gli schermi si spengono. Buio anche in platea.

D'improvviso, tra il pubblico, avanzano, con fiaccole rossastre, due lugubri file di bigotte, di streghe, di fattucchiere, di bacchettoni, con medagliette, santini, scapolari, cordigli. I loro costumi saranno fondati su una mescolanza di lilla, rosso e nero. Nel funereo corteo si riconoscono Martha (nelle spoglie di truce versiera) e il Gran Sacerdote, con un manto tempestato di segni cabalistici.

Mentre le due file salgono da lati diversi sul palcoscenico, dall'alto cala un grande cartello con la scritta:

"Contrada del Pregiudizio"

Le streghe, scarmigliate e frenetiche, attorniano Piero e Zina, che si sono fermati, attoniti, in D a osservare la processione barocca)

MARTHA (a Piero)

Ahà! Non sei più solo!
Ti ci voleva un conforto...

PRIMA MEGERA

Odor di peccato! Come putrida cera
la corruzione sgocciola sul mondo.
Lunghissime trombe scontorte
annunziano piaghe e rovina.

STREGHE

Nitrum tartari,
lutum sapientiae,
caput mortuum,
aurum potabile,
atramentum.

PRIMA MEGERA

Al rogo le concubine,
si brucino i libri insolenti,
si spargano ai venti le ceneri
di chi trasgredisce il buon senso.

SAGRESTANO

Bim-bom: Glockenton,
bim-bom: Glockenton.

SECONDA MEGERA

Chi pensa in modo diverso
sia subito preso e schedato,
ed una nube d'incenso
nasconda ogni gesto avventato.

STREGHE

Babilonia! Babilonia!

PRIMA MEGERA

Ritorni fra noi Torquemada,
e in autodafé incandescenti
distrugga l'insulsa masnada
di eretici e di miscredenti.

STREGHE

Intolleranza! Intolleranza!

GRAN SACERDOTE

Perquisite quei due pellegrini!
Rovistate nell'anima, traete alla luce le sporche fibre delle loro fisime.
Con mani di ragni frugate nella torbida psiche, in cui si nascondono, non le speranze della redenzione, ma le ubbie del progresso.

STREGHE

Avanti con torce e alambicchi,
cucurbite e cruciboli,
bàttole e candelabri,
pentàcoli e turiboli.

GRAN SACERDOTE

La crociata è in pieno sviluppo. Il risveglio della Morale porterà una nuova alba mistica. A noi l'appalto della Salvezza! Streghe, puntate le lingue-lance contro i mulini del razionalismo. Discriminare bisogna. Siate untuose, dolciastre, pungenti. Allungate, allungate i vostri telescopici nasi nelle beghe degli altri!

STREGHE

Nitrum tartari,
lutum sapientiae,
nihilum album,
atramentum.

SAGRESTANO

Bim-bom: Glockenton,
bim-bom: Glockenton.

GRAN SACERDOTE

Viandante, conosci gli assiomi,
le regole della Decenza?
Il mondo è un austero delùbro,
uno specchio di penitenza.

STREGHE

Segui i nostri precetti:
sono corroboranti,
tonici,
astringenti,
battericidi.

PIERO

Vecchie pagode tarlate,
lèmuri da spelonche,
schiave del Pregiudizio,
fate largo!

PRIMA MEGERA

Si ribella l'omuncolo! Abusa,
abusa del libero arbitrio.
Si dimena come una salamandra
nel fuoco ignominioso del peccato.

(In A 7° quadro della storia pittorica parallela)

STREGHE

Scomunica! scomunica!

GRAN SACERDOTE

Il buio si fa sempre più buio,
verranno di nuovo i faraoni,
un Gaurisànkhar di tenebre
incombe sui piccoli uomini.

SECONDA MEGERA

Nelle parole di questo straniero si avvertono i germi della sovversione. Bisogna far pulizia. Alla gogna gli agitatori!
Nessun accordo è possibile. Nessuna convergenza.

GRAN SACERDOTE

Sia legato all'albero del biasimo
con maligni cànapi di ciarle,
sia immerso nel fetido limo
della calunnia e della maldicenza.

MARTHA (rivolgendosi al pubblico, come per rivelare dei segreti)

Il quidam qui presente
fu amico di Cleopatra,
poi fece il terrorista, ed ora se l'intende
con la rosa dei venti e la zia di Macmillan.
Dicono sia implicato in reati senza nome,
crede ai libri russi e al papa d'Avignone.
Obbrobrio planetario, si dice che sia iscritto...

(Le ultime parole svaniscono, soverchiate dalla cantilena delle streghe)

STREGHE

Babilonia! Babilonia!

GRAN SACERDOTE

Sia dato in pasto ai giornali,
ai draghi di rotocalco:
il mondo si lava, spiando
dal buco della chiave.

SAGRESTANO

Bim-bom: Glockenton,
bim-bom: Glockenton.

PIERO

Armadi sgangherati, brontosauri,
mummie d'un Wandercircus maleolente,
svanite dal nostro cammino!

MARTHA

Calma, calma, spaccone! Ora vedrai
un tipo che ben conosci.

(Dalla platea megere e negromanti spingono Erni incatenato, dilleggiandolo)

STREGHE

Eccolo il rèprobo,
il morbo della terra.

PIERO

Erni, di nuovo in catene?

ERNI

Piero, che gioia rivederti...

PIERO

Perché ti hanno arrestato?

ERNI

Non ricordi che io sono ebreo?

(In B 8° quadro della storia pittorica parallela)

STREGHE

Intolleranza! Intolleranza!

PIERO

Esiste ancora l'odio per gli ebrei?
Ancora adesso questa bieca infamia,
questa vergogna lurida ci opprime?

MARTHA

Illuso avvocato di stoppa!
Non vorresti difendere anche i negri?

STREGHE

Br! I Negri? Liocorni diabolici,
unti e contorti saxofoni,
vesciche di seppia e d'inchiostro...

ZINA (*prorompendo*)

Vi sforzate ancora di dividere
il mondo in assurdi colori...

GRAN SACERDOTE

Il buio sarà sempre più buio,
verranno di nuovo i faraoni,
un Gaurisànkara di tenebre
incombe sui piccoli uomini.

STREGHE

Babilonia! Babilonia!

ZINA

Irsute Baccanti d'una lercia morale,
zucche rossicce su zampe di capra,
cassapanche di formulette flaccide,
nöttole ubriache delle nostre lacrime,
che cosa aspettate a capire che gli uomini
sono tutti, tutti, tutti uguali?

MARTHA

Ah, le belle parole, i castelli di carta.
Fischiate, frecce della derisione!
Fiottate, miasmi dell'odio!
Universo, impennati e sghignazza!

ERNI

I porto ancora il marchio di quei giorni:
Auschwitz, Terezin, Mauthausen,
Buchenwald, Flossenburg, Dachau,
Bergen-Belsen, Rawensbruck, Majdanek.
Ero nel ghetto di Varsavia.
Arbeit macht Frei!
Nere baracche muffite, città di sterminio,
spettrali foreste di morti, vagoni piombati,
casacche a strisce, sacconi di paglia,
camere a gas, crematori,
Zyklon B, Zyklon B, Zyklon B:
questi sono i ricordi.
E mucchi di ossa, di denti, di scarpe, di occhiali,
bambini smunti e stecchiti,
cadaveri appesi agli aculei del filo spinato:
questi sono i ricordi.
Incubi foschi gravano sul cuore.
E non è ancora finito il calvario.

PIERO E ZINA

Noi siamo con te, siamo con voi,
negri, ebrei, polacchi, gente odiata
da lillipuziani di sterco,
da tronfie canaglie.

PRIMA MEGERA

Portatelo via! In una tetra caverna!
Inchiodatelo a una croce uncinata!

(Le streghe trascinano Erni a strattoni)

PIERO

Voi, streghe penderete dagli uncini!
La vita, la vita farà giustizia!

(Si scatena una violenta tempesta con lampi, tuoni e rovesci di pioggia. Le megere, le streghe, i negromanti se la svignano alla rinfusa)

III quadro

BUJO

(Si riaccende la luce. Continua, più debole ma insistente, la pioggia. Per tutta l'ampiezza del palcoscenico, in proiezione, un freddo paesaggio autunnale, solcato da un fiume in piena. Zina e Piero proseguono il loro viaggio)

ZINA

Da lunghi giorni raffiche di pioggia,
turbini, spruzzaglie d'acquivento...
Siamo intrisi come alberi.
Il fiume, il grande fiume si contorce,
gelida lucertola di vetro.
Un lievito infernale gonfia le onde.

PIERO

Zina, il nostro viaggio è ormai alla fine,
là, dietro il fiume, su un dolce declivio,
sul declivio dei sogni, tra poco
apparirà la mia casa.

ZINA

Dubitavi di giungervi, e invece...
Da un delirio di nuvole e piogge
d'improvviso lampeggia la certezza.
Dal plumbeo ventaglio dei cirri e dei cumuli
come una sfera paglierina affiora
il sole spento della giovinezza.

PIERO

Uno strano gelo mi pervade.
Ciò che fu atteso a lungo ti si muta
in una gioia di ghiaccio, in un attònitto
torpore, in un'incredula stanchezza.
Ma nella gola preme, pulsa, canta
un arruffato gorgoglio di lacrime.

(La pioggia si fa più intensa e più fitta. Un rotolio minaccioso di tuoni. Di qui per tutto il sesto quadro il fondale cinematografico mostrerà le fasi incalzanti di un'alluvione)

ZINA

Non ha tregua il diluvio, non ha tregua,
rombano le arnie funeste delle onde.

Come un'immensa marionetta nera
la pioggia si dimena fra le sponde.

*(Attraversano il palcoscenico famiglie in fuga con masserizie
e poveri arnesi domestici)*

*(Affluiscono di dietro le quinte e dalla platea schiere di
contadini e braccianti con sacchi di sabbia e reti di ferro
colme di pietrisco per puntellare gli argini)*

PIERO

Diventa astiosa e asmatica la vita
sotto il peso di cataste d'acqua.
Le cose si disfanno e ti avviluppano
in groppi di vischiose ragnatele.
Un compatto sipario di caligine
fa della contrada dei miei sogni
un'illusoria landa di chimere.

I° CONTADINO

Barcolla il fiume. Sbuffa e rutta, ubriaco.

II° CONTADINO

Orso irsuto e malefico, protende
sui ciglioni le sue zampe d'acqua.

CONTADINA

Si avvolge in un tumido drappo,
come un profeta rabbioso.

PIERO

Zina, intere famiglie alla deriva,
piastrelle di carne spazzate dall'acqua.
Tutto fugge: l'erba, il cielo, il pane...
Gli alberi sono manichini gialli,
pronti a dissolversi a un soffio.

III° CONTADINO

Con manate di ghisa il fiume rompe
i gracili muretti rattoppati.
Gli argini oppongono all'urlo dell'orco
un fioco pigolio di moscerini.

CONTADINA

La piena inghiotte le strade,

spezza le cartilagini dei ponti,
schiaccia con mascelle di balena
baracche, tuguri, casupole.

I° CONTADINO

La corrente trascina ogni cosa,
ma di noi non si parla nella Bibbia.
Piccole arche sommerse, le barche
raccolgono schegge e reliquie
della nostra fluttuante miseria.

II° CONTADINO

Ogni anno, ogni anno, ai primi di novembre,
si ripete lo stesso sacrificio.

III° CONTADINO

L'acqua proterva allaga
aziende e comprensori.

CONTADINA

Prati, valli da pesca,
greppi di collettori.

PIERO

Dobbiamo aiutarli. Non siamo diversi.
La sventura è sorella della vita.
Il loro travaglio risuscita in me gli anni mesti
in cui lasciai questa terra smagrita.

ZINA

Aiutarli! Aiutarli!

*(Zina e Piero si mettono alacremente al lavoro accanto ai
contadini che costruiscono un argine di fortuna.)*

*Continuano a passare per il palcoscenico cupi cortei di fa-
miglie con nasse 6, gabbie, gerle di oggetti raccolti in gran
fretta nelle case inondate)*

PIERO

Le ruspe, i cassoni.

I° CONTADINO

Le reti di macigni.

V scena

La tortura

CORO DI TORTURA

I paras dell'ordine
torturano, torturano
giorno e notte, notte e giorno.

Rivolto al pubblico

E voi?
Siete sordi?
Complici nel gregge?
Nella turpe vergogna?
Non vi scuote il lamento dei nostri fratelli?
Megafoni! Amplificate quest'urlo!
Prima che la calunnia lo deformi
e l'indifferenza lo strozzi!

VOCE DI SARTRE

In nessuna epoca la volontà di esser liberi è stata più
cosciente e più forte.
In nessuna epoca l'oppressione è stata più violenta
e meglio armata.

VI scena

In un campo di concentramento

CORO DI PRIGIONIERI

Su le piane e l'orizzonte
su le ali degli uccelli
e il mulino delle ombre
scrivo il tuo nome.
Su ogni alti di aurora
su le onde su le barche
su la montagna demente
scrivo il tuo nome.
Su la giungla e il deserto
su i nidi e le ginestre.

Alcuni paras trascinano un torturato

GENDARMI

Che si fa?

Lo buttiamo nella Senna?

Meglio in una fogna.

Hai visto?

È orribile!

TORTURATO

(Voce di Fučík)

Sei stata lunga a venire morte.
Ho sperato poter vivere la vita di uomo libero.
Amavo la vita per la sua bellezza.
La tristezza non sia mai legata al mio nome.
Se sopravvivete: non dimenticate!
Non dimenticate!

CORO DI PRIGIONIERI

Su ogni carne consentita
su la fronte dei miei amici
su ogni mano che si tende
scrivo il tuo nome.
Su l'assenza che non chiede
su la nuda solitudine
su i gradini della morte
scrivo il tuo nome.
Libertà!

EMIGRANTE E ALGERINO

E in virtù di una parola
ricomincio la mia vita
sono nato per conoscerti
per chiamarti:
libertà!

VII scena

Dopo la fuga dal campo di concentramento

EMIGRANTE E ALGERINO

Abbiamo resistito insieme
fra orrende spine di ferro
e torture di mostri.
Insieme siamo fuggiti.

ALGERINO

Ora raggiungerò la mia gente.

rapide palizzate di terriccio,
spallette e ripari, castelli di pietre.

I^o CONTADINO

Eserciti di acque traboccano,
il molliccio contagio dilaga.

CONTADINA

Salvaci, Dio, dalla peste fluviale!

II^o CONTADINO

Un geyser di onde incandescenti...

CONTADINA

Salvaci, Dio, dalla peste fluviale!

III^o CONTADINO

Sulle squallide golene avanza
una colata di umida lava.

ZINA

Attento, Piero, non ti avvicinare.
Sprofondi nell'imbuto del pantano.

PIERO

Altri sacchi. Altre reti. Affrettatevi.
Qua un cassone di pietrisco.
Aiuto!
Sto scivolando. Datemi una mano!

ZINA

Una zaffata di pece lo investe;
un intruglio di morchia lo trascina.
Accorrete! Accorrete!

(Zina e i contadini, scavalcando ruspe e cassoni, si lanciano verso Piero, per trarlo dai gorgi)

PIERO

Aiuto, Zina! Non respiro! Un vortice...

(Piero scompare nel fiume ruggente)

ZINA

Un vortice di fango, un trabocchetto
di perfida fanghiglia...

(rompe in singhiozzi)

Piero, Piero, non mi abbandonare!
Come vivrò senza di te, amor mio?

(Scende la notte. Disperata penombra. Il fiume si va placando. Una lunga, lugubre fila di contadini attraversa il palcoscenico con fiaccole)

CORO

È caduto,
è caduto.
Una coltre di melma lo avvolge.
Piangete, alberi spogli,
piangete, alberi afflitti.
Rompi in singhiozzi, autunno,
gemi, rossiccio e violaceo.
Struggiti, terra intrisa, specchio di mestizia,
gronda il tuo luccichio disperato.
E se c'è ancora una foglia, si accenda
come una candela ingrommata di lacrime.

ZINA (In F)

Piero, mi sei sparito troppo presto.
I nostri sogni scendono nel buio.
C'è davvero qualcosa oltre il fiume?
Bisogna varcare l'odiosa voragine?
Credere, illudersi ancora? Continuare?

(Attraversano il palcoscenico schiere di nuovi emigranti con sacchi e cassette)

Tu avevi coraggio. Non ti hanno piegato
né lemuri né streghe né spauracchi.
Un fiume iniquo, impennandosi,
ha travolto anche te, come un argine.
Vedi? Altri uomini lasciano il paese,
nuovo stormo amaro di emigranti...
varcare dunque l'infausta voragine?
a che scopo, a che scopo continuare?
No, no! La vita non deve fermarsi.
Pianti, sciagure, angosce non potranno
stroncicare la nostra certezza.
Bisogna continuare. Tu sei vivo,
vivo accanto a me. Tu sei il mio amore.
E l'amore è l'unico amuleto,
che renda incomparabile la vita.

1 «Tutto è buio, è buio. / Tutto il giorno in tensione. / Sposato, sposato. Comunque, / si deve continuare a vivere».

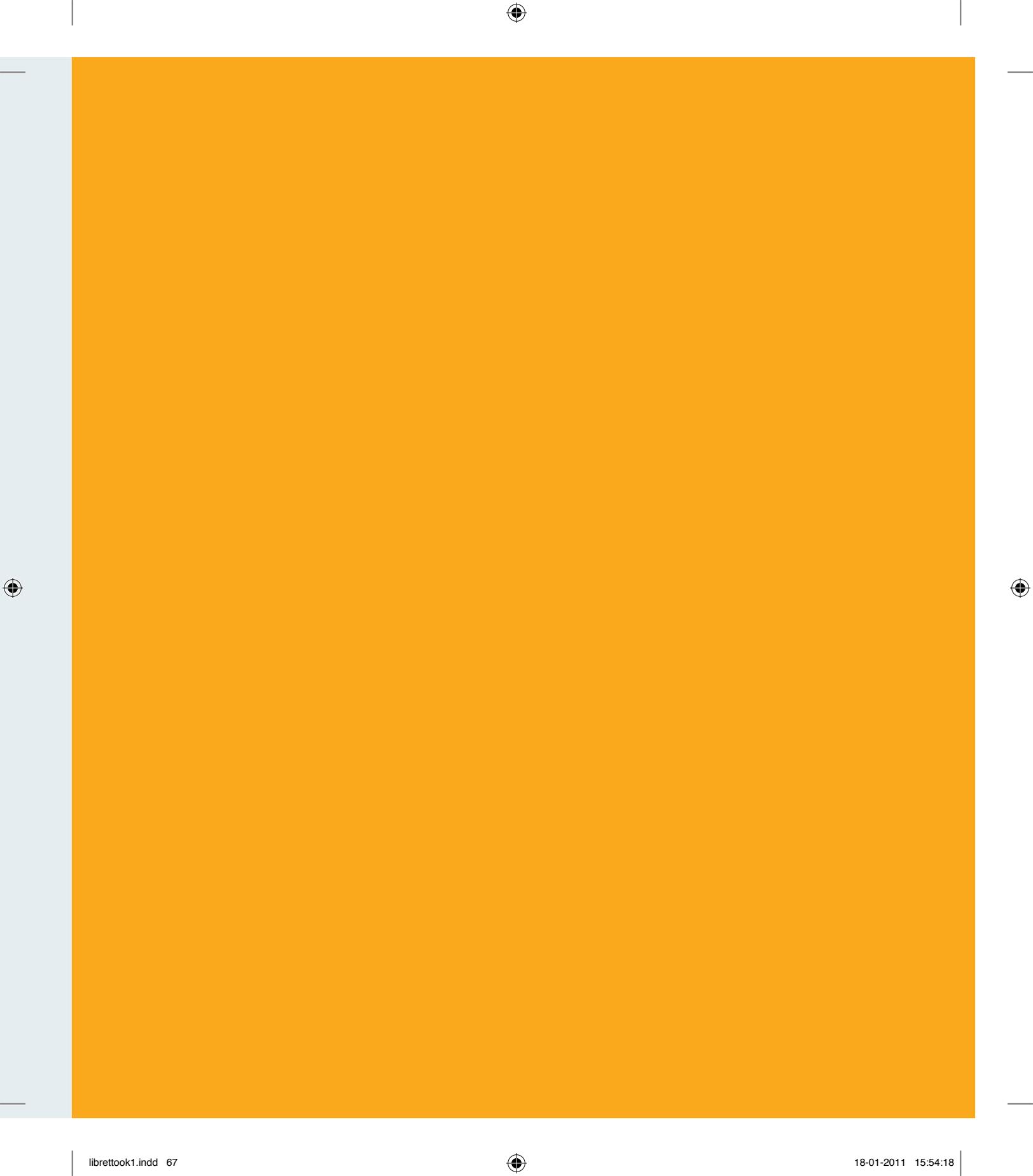
2 «Dimenticare tutto, dimenticare tutto! / Molto divertente! La festa sta per finire».

3 Nel libretto si legge: «di perfide pinze d'acciaio».

4 Selezione da *Liberté* di Paul Eluard, da P. Eluard, *Choix de Poemes*, Paris, Gallimard, 1951, pp. 277-280. Per la traduzione rimando all'edizione italiana a cura di F. Fortini (*La libertà*, Torino, Einaudi, 1955, pp. 290-295).

5 «E l'assicurazione sugli incendi».

6 Nel dattiloscritto «nacce» o «nasce» (sulla terza lettera si sovrappongono la s e la c).



Luigi Nono

Intolleranza 1960

Tempo Primo

Sipario calato – sala buia – proiezioni con scritte

CORO INIZIALE

Vivere è stare svegli
e concedersi agli altri,
dare di sé sempre il meglio
e non esser scaltri.
Vivere è amare la vita
coi suoi funerali e i suoi balli,
trovare favole e miti
nelle vicende più squallide.
Vivere è attendere il sole
nei giorni di nera tempesta,
schivare le gonfie parole
vestite con frange di festa.
Vivere è scegliere le umili
melodie senza strepiti e spari,
scendere verso l'autunno
e non stancarsi d'amare.

Lentamente il sipario si alza

I scena

In un paese di minatori

EMIGRANTE

Da anni mi divora il desiderio
di tornare nella mia terra.
Sono stanco di questa vita grigia,
di questo lavoro nelle tenebre.
Pendo come un fantoccio svuotato
senza toccare la terra.
La mia vita è sospesa
all'uncino del bisogno.

CORO DI MINATORI

Tu giungesti qui
emigrante
con qualche speranza.
I giovani del tuo paese,
sono costretti a lasciarlo:

là non c'è lavoro.
Dal fondo dei pozzi saliamo alla luce
maschere nere,
con lunghe criniere di fumo.

EMIGRANTE E CORO DI MINATORI

Quanti di noi
s'inabissano in quelle caverne
restandovi in forma di felci impietrite
insanguinati fossili.

CORO DI EMIGRANTI

E gli altri
scavano, scavano
fra spume scarlatte di fiamme
trovando braccia a brandelli
mani sparse come foglie secche.

EMIGRANTE

Non sarò più con voi.
La mia terra mi chiama.

II scena

Nella stessa scena irrompe una donna

DONNA

Resta! Resta! Resta!
Per anni ti ho dato
calore e conforto.
Ti ho aperto il mio grembo.
Nella miniera i miei occhi
ti facevano luce.
Quando salivi dal pozzo
erano le mie parole
a consolarti.
Eri una statua nera.
Un nero amore.
E ora fuggi come il vento!

EMIGRANTE

Come gabbiani in burrasca
m'invocano
le voci della mia terra!

DONNA

Maledetto emigrante!
Non ti serve più il mio corpo!
Nero catarro!
Staccati dalla mia gola!
Nero verme!
Non succhiare il mio seno!
Implacabile t'inseguirò!

La donna esce

CORO DI MINATORI

Montagne boschi fiumi
entrano nello specchio dei tuoi occhi.
Acque alberi nuvole
ti salutano.
Noi ti vorremmo seguire
ma il bisogno ci lega,
il bisogno è più forte del sogno.
Addio!

L'emigrante inizia il suo viaggio

III scena

In una città – Grande dimostrazione di popolo – Un emigrante v'assiste

CORO DI DIMOSTRANTI

Nie Wieder!
No pasaran!
Morte al fascismo! Libertà ai popoli!
Down with discrimination!
La sale guerre!

La polizia interviene – scontri tra polizia e dimostranti – alcuni d'essi vengono arrestati – tra essi anche l'emigrante. Sulla scena restano feriti alcuni dimostranti – gli altri e polizia via

IV scena

In un posto di polizia – Interrogatorio di alcuni dimostranti arrestati

I GENDARME

Il tuo nome? Parla! Con chi eri in rapporto? Parla!
Parla! Ti passeremo allo spiedo!

II GENDARME

Il tuo indirizzo? Parla! Le abitazioni? Parla! Sputa fuori!
Se no ti bastoneremo a morte. Confessa!

III GENDARME

Parla! Parla! Se m'arrabbio sono capace di tutto!
Ho imparato la tortura dai nazisti.

IV GENDARME

Qui si comanda a tutti!

EMIGRANTE

Sono di passaggio. Torno al mio paese.

GENDARMI

Non vuoi confessare?

EMIGRANTE

Non ho nulla da confessare!

GENDARMI

Spia! Sputerai tutto!
È una sporca razza! Bisogna ammazzarli tutti,
ora che siamo al potere!

DONNA *qui come aguzzina*

Cacciategli in corpo torrenti di scariche elettriche!

VOCE DI ALLEG

Per notti intere durante un mese, ho sentito urlare i torturati. Le loro grida si sono incise nella mia memoria.

I prigionieri vengono portati alla tortura

V scena

La tortura

CORO DI TORTURA

I paras dell'ordine
torturano, torturano
giorno e notte, notte e giorno.

Rivolto al pubblico

E voi?
Siete sordi?
Complici nel gregge?
Nella turpe vergogna?
Non vi scuote il lamento dei nostri fratelli?
Megafoni! Amplificate quest'urlo!
Prima che la calunnia lo deformi
e l'indifferenza lo strozzi!

Voce di Sartre

In nessuna epoca la volontà di esser liberi è stata più
cosciente e più forte.
In nessuna epoca l'oppressione è stata più violenta
e meglio armata.

VI scena

In un campo di concentramento

CORO DI PRIGIONIERI

Su le piane e l'orizzonte
su le ali degli uccelli
e il mulino delle ombre
scrivo il tuo nome.
Su ogni alti di aurora
su le onde su le barche
su la montagna demente
scrivo il tuo nome.
Su la giungla e il deserto
su i nidi e le ginestre.

Alcuni paras trascinano un torturato

GENDARMI

Che si fa?

Lo buttiamo nella Senna?

Meglio in una fogna.

Hai visto?

È orribile!

TORTURATO

(Voce di Fučík)

Sei stata lunga a venire morte.
Ho sperato poter vivere la vita di uomo libero.
Amavo la vita per la sua bellezza.
La tristezza non sia mai legata al mio nome.
Se sopravvivete: non dimenticate!
Non dimenticate!

CORO DI PRIGIONIERI

Su ogni carne consentita
su la fronte dei miei amici
su ogni mano che si tende
scrivo il tuo nome.
Su l'assenza che non chiede
su la nuda solitudine
su i gradini della morte
scrivo il tuo nome.
Libertà!

EMIGRANTE E ALGERINO

E in virtù di una parola
ricomincio la mia vita
sono nato per conoscerti
per chiamarti:
libertà!

VII scena

Dopo la fuga dal campo di concentramento

EMIGRANTE E ALGERINO

Abbiamo resistito insieme
fra orrende spine di ferro
e torture di mostri.
Insieme siamo fuggiti.

ALGERINO

Ora raggiungerò la mia gente.

La lunga lotta continua.
Ricordalo nel tuo paese.

EMIGRANTE

Riprendo il mio viaggio.
Il caso m'ha spinto nella lotta
degli uomini d'oggi.
Bisogna rompere le catene della paura.
Riprendo il mio viaggio.
Il desiderio di tornare alla mia terra
diventa ora volontà di libertà.

CORO DI ALGERINI ED EMIGRANTI

Battete sulle piazze il calpestio delle rivolte!
In alto, catena di teste superbe!
Con la piena d'un nuovo diluvio
laveremo le città dei mondi.

TEMPO SECONDO

I scena

Alcune assurdità della vita contemporanea

*Un emigrante s'aggira sulla scena tra proiezioni – voci – mimi
– simboleggianti alcune assurdità della vita contemporanea.
Frastornato e sconvolto ne viene quasi travolto.*

[Nastro magnetico]

VOCI

Farsi annunciare!
È vietato l'ingresso!
I documenti sono l'anima dello stato!
L'usciera è sacro!
Non disturbare il sonno del capufficio!
Vidimare–autenticare
allegare–corredare
bollo–data–firma.
Censura–fermo in censura
da censurare–censurato
i censoratori.
Proibito–défendu
verboten–forbiden.

ANNUNCI SUI GIORNALI

Attenzione!
Comunicato speciale!
Madre di tredici figli era invece uomo!
Parto trigemino di una ottantaquattrenne!
Zia dà alla luce due nipoti per mezzo della fecondazione
artificiale!
Elefanti in rivolta assediano Luang–Prabang!
La base XY 200 in stato di preallarme per lo scoppio
di un palloncino!
Un misterioso aereo sorvola le zone sudoccidentali!
Incertezza e perplessità fra i diplomatici di carriera!
Un aereo di ignota provenienza ha sorvolato la zona
di Cocasson!
Per il benessere, il progresso, la pace e la libertà!
Truppe di volontari organizzate da Dummyland
per il week-end nell'isola!
Un ordigno atomico esplose per errore nella base navale
di Dummyland!
Esplose la terza atomica nel deserto di Cocasson!
Polvere atomica avanza verso il nostro paese!
Imprevisto aumento della radioattività!
Nuvole atomiche s'addensano sulle nostre
regioni meridionali!
Per il benessere, il progresso, la pace e la libertà!
C'è solo una politica da seguire: quella giusta!
Energica e cauta protesta del governo del Dummyland!
Cocasson ribadisce: c'è una sola politica da seguire:
quella giusta!
Ultimatum a Cocasson o da Cocasson?
Ultimatum a Dummyland o da Dummyland?

Grande esplosione

II scena

Incontro tra un emigrante e la sua compagna

*Sulla scena una folla silenziosa e spaventata dagli annunci e
dall'esplosione*

COMPAGNA

Mai! Mai! Mai!
Cessate le perfide fatture!
Stormi di pazzi cormorani
girano lo spazio

ci proteggono
promettendoci morte.
Il fumo di Hiroshima si propaga
con mille nervature deliranti.
Vibrano
come fili di lampada
le vene della nostra vita.
Invece si potrebbe essere sereni,
scoprire prodigi della natura,
dell'amore.
Ho sentito l'ebbrezza di esistere
anche quando il cielo
era
un groppo di piombo
e guerra e disastri
squarciavano i cuori.

EMIGRANTE

Una voce decisa di speranza
nella mia solitudine.

COMPAGNA

Canti di allegri rigògoli
cullavano la mia giovinezza.
Oh, poter risvegliare
quella gioia
nel tuo lungo cammino!

EMIGRANTE

Torture! Schianti! Strepiti di corvi!
Ma anche per un sorriso di una donna
il mondo può splendere ancora!

III scena

Proiezioni di episodi di violenza e fanatismo

DONNA *(qui simbolo del fanatismo)*

Non sei più solo?

EMIGRANTE

Ho una compagna.

DONNA

È la tua nuova speranza?

COMPAGNA

Spettro!

Sparisci dal nostro cammino!

DONNA

Al rogo!

Ritorni Torquemada!

EMIGRANTE

Sparisci!

Dissolvenza di una donna e del gruppo di fanatiche, che si trasformano in spettri e ombre. Riprendono le proiezioni di fanatismo razziale: ingresso di miniera, ingresso di università, «Arbeit macht frei» e ingresso di campi di concentramento. Proiezioni di simboli e incubi di intolleranza. Su un muro di sinagoga la scritta «Juden heraus».

Mai più!

E si scagliano contro i simboli proiettati, facendoli scomparire.

CORO DI EMIGRANTI E LE LORO COMPAGNE

Battete sulle piazze il calpestio delle rivolte!

In alto, catena di teste superbe!

Con la piena di un nuovo diluvio

laveremo le città dei mondi!

IV scena

Vicino ad un paese lungo un grande fiume in piena

EMIGRANTE

Là dietro il fiume

sul declivio dei sogni

c'è la mia terra.

COMPAGNA

Il grande fiume si contorce

sotto raffiche di piogge e turbini.

EMIGRANTE

Da un delirio di nuvole e di acque
lampeggia la certezza.

CORO DI CONTADINI

Il fiume continua a crescere!

COMPAGNA

Non ha tregua il diluvio!

CORO DI CONTADINI

La piena inghiotte strade
travolge ponti
schiaccia baracche e case.

EMIGRANTE E COMPAGNA

Tutto fugge! Erba, cielo, pane!
Famiglie alla deriva!

CORO DI CONTADINI

Ogni anno ai primi di novembre
lo stesso sacrificio.

VOCE

Il governo ha provveduto!
La colpa è del metano.

CORO DI CONTADINI

E noi qui abbandonati in balia della piena!

COMPAGNA

Alcuni lasciano il paese.

EMIGRANTE

Nella loro fuga
rivedo il mio passato!

EMIGRANTE E COMPAGNA

Qui bisogna restare
e qui mutare!

CORO DI CONTADINI

L'argine si corrode!
La golenia si sgretola!
Saremo travolti!

Il fiume rompe gli argini e travolge tutto.

CORO FINALE

Voi che sarete emersi dai gorgi
dove fummo travolti
pensate
anche ai tempi bui
cui voi siete scampati.

Andammo noi, più spesso cambiando paese che scarpe,
attraverso guerre di classe, disperati
quando solo ingiustizia c'era.

Voi, quando sarà venuta l'ora
che all'uomo un aiuto sia l'uomo
pensate a noi
con indulgenza.

Via le proiezioni e buio in sala.

Fine.

FONTI TESTUALI DEL LIBRETTO DI *INTOLLERANZA 1960*

- Angelo Maria Ripellino, [*Materiali per un'opera*], libretto dattiloscritto, 1960–61, in questo volume alle pp. 48–65
- Angelo Maria Ripellino, *Vivere è stare svegli*, da Id., *Non un giorno ma adesso*, Roma, Grafica 1960, p. 62
- Julius Fučík, *Scritto sotto la forca*, a cura di Franco Calamandrei, Milano, Feltrinelli 1951, pp. 16, 25, 51
- *La cancrena*, traduzione di Raniero Panzieri, Torino, Einaudi 1959, pp. 28, 31, 37, 44, 45, 50, 51
- Henri Alleg, *La tortura*, con uno scritto di Jean-Paul Sartre, Torino, Einaudi 1958, pp. 18, 26
- Paul Éluard, *Liberté*, in Id., *Choix de Poemes*, Paris, Gallimard 1951 [traduzione italiana in *Poesie ininterrotte*, a cura di Franco Fortini, Torino, Einaudi 1955, pp. 290–295]
- Bertolt Brecht, *A coloro che verranno*, in Id., *Poesie e canzoni*, a cura di Ruth Leiser e Franco Fortini, Torino, Einaudi 1958, pp. 214–219
- Vladimir Majakovskij, *La nostra marcia*, in Id., *Opere*, a cura di Ignazio Ambrogio, Editori Riuniti, Cassino 1958, p. 143

Giovanna Gronda

***Intolleranza 1960,*
in breve**

Intolleranza 1960 ha origine da un malinteso – la collaborazione in seguito interrotta fra Luigi Nono (1924–1990) e lo slavista, poeta e traduttore Angelo Maria Ripellino (1923–1978) – e si conclude sulla scena della prima rappresentazione – il 13 aprile 1961 alla Fenice durante il XXIV Festival Internazionale di Musica Contemporanea della Biennale veneziana – con uno scontro fra detrattori e sostenitori che al grido di “Comunisti!” e “Fascisti!” insultano e di contro esaltano la dirimpiente provocatoria novità dell’opera, mettendo a dura prova il controllo, non solo professionale, di interpreti, coristi e direttore.

L’opera si propone di fatto, esplicitamente, come un esempio di *protest-music*: nella scelta del tema – la condizione di sofferenza di un emigrante, la lotta politica sua e dei suoi pari, la persecuzione, la morte –, nella costruzione di un libretto-collage, dove le voci di poeti e prosatori – come Brecht, Éluard, Majakovskij, Sartre – e di testimoni-vittime della tortura – come Henri Alleg e Julius Fučík – si mescolano alle minacce dei poliziotti, alle grida dei dimostranti, agli annunci dei giornali e alle rassicurazioni dello *speaker* di turno. Ma il progetto di Nono è più ambizioso: *Intolleranza 1960* non è solo un manifesto ideologico, ma il risultato a lungo meditato della volontà di dar vita a un nuovo teatro musicale inteso come “azione scenica” in cui un testo composito e complesso sollecita un uso pluridimensionale dello spazio scenico e un ampliamento dello spazio sonoro percorso da campi attentamente e sapientemente calcolati.

In questa prospettiva acquista tutto il suo senso l’interesse di Nono per la scrittura teatrale di Ripellino, autore nel 1959 del libro *Majakovskij e il teatro russo d’avanguardia*, la collaborazione con artisti diversi come lo scenografo cecoslovacco Joseph Svoboda, conosciuto a Praga nell’incontro con Alfred Radok, l’ideatore del teatro «La lanterna magica», il pittore veneziano Emilio Vedova, il regista Václav Kašík, i quali, per quanto ostacolati dai veti della censura, riuscirono a proiettare il testo in un inverso visivo altrettanto dirimpiente di quello uditivo.

Diretti da Bruno Maderna gli interpreti – il tenore Petre Munteanu (L’Emigrante), il soprano Catherine Gayer (La sua Compagna), il contralto Carla Henius (La Donna), il baritono Heinz Reffuss (L’Algerino), il basso Italo Tajo (Il Torturato) – assicurarono all’esecuzione l’intensità necessaria alla volontà

Tratto da *Libretti d’opera italiani dal Seicento al Novecento*, a cura di P. Fabbri e G. Gronda, Milano, Mondadori, 1997, pp. 1748-1751 (per gentile autorizzazione).

performativa di Nono che, valendosi del coro polifonico di Milano guidato da Giulio Bertola **1**, dell'orchestra della BBC nonché di nastri magnetici realizzati allo Studio di Fonologia della Rai di Milano, mirava a una «composizione scenica, simultanea e successiva, separata in più piani e sovrapposta, per le varie combinazioni, tra l'azione viva e quella riprodotta» **2**, a una struttura drammatica di masse sonore, di movimenti corali e di variazioni dialettiche tra scena e scena, personaggio e personaggio.

Ambizioso era del resto non solo il progetto musicale e teatrale, ma l'assunto dell'opera stessa: rappresentare il conflitto fra due principi di realtà – l'intolleranza e le forse che le resistono e le si oppongono – attraverso le reazioni di un terzo protagonista, un emigrante che vive nella condizione del bisogno, e riconoscere nelle prove della tortura, della fuga e del ritorno alla terra natale il «destarsi della coscienza umana» **3**. Questo processo dialettico, individuale e collettivo, non avviene nel continuo di una vicenda narrata, ma nella successione e nella simultaneità di situazioni storiche diverse, compresenti e interagenti, rievocate sulla scena con l'utilizzazione di vari schermi fissi e mobili che permettono un uso pluridimensionale dello spazio visivo. Ad esso corrisponde la stratificazione del testo e un'intonazione musicale in cui la differenziazione o l'integrazione tra i solisti si realizza come conseguenza di una precisa tecnica di canto, e il rapporto tra solisti cori strumentazione e nastri si compone in campi sonori pulsanti e fluttuanti. Una analogia corre dunque fra la simultaneità degli eventi storici in una sorta di presente simbolico dove il passato sopravvive e illumina l'oggi, la rappresentazione scenica di azioni diverse e il discorso musicale che procede tramite la differenziazione di campi sonori, ma anche attraverso la compressione di interi movimenti in una fascia sonora continua unica, in cui la struttura ritmica, come precisa Nono, «non si limita più a una funzione metrico-quantitativa di pulsazione, ma si allarga alla possibilità costruttiva derivata dalla funzione dei vari elementi compositivi: tra gli altri il timbro, l'attacco del suono, gruppi armonici, vibrazioni dinamiche, registri» **4** con effetti sulla percezione della durata e sull'interazione fra suono e senso, vista e udito.

Una ricerca utopica di "azione scenica" globale? La domanda è la stessa che si poneva il compositore a proposito delle prove del suo *Emigrante*: «Simbolo? Cronaca? Fantasia? Tutto insieme in una storia del nostro tempo» **5**. E il

1 Preregistrato in occasione della prima assoluta interamente su nastro magnetico; N.d.C.

2 Citazione tratta da L. Nono, *Alcune precisazioni su "Intolleranza 1960"*, in questo volume a pp. 9-19, in part. p. 12; N.d.C.

3 *Idem*, qui a p. 10; N.d.C.

4 *Idem*, qui a p. 17; N.d.C.

5 L. Nono, *Intolleranza 1960*, programma di sala per le rappresentazioni del 13 e 15 aprile 1961, in *La Biennale di Venezia, XXIV Festival Internazionale di Musica Contemporanea, Teatro La Fenice 1961*, p. 29; qui riprodotto a p. 25; N.d.C.

tempo degli anni Sessanta è tutto presente: nei dettagli dello sfruttamento dell'emigrazione e del lavoro minerario a Marcinelle come nell'alluvione del Polesine, nella protesta politica, nella minaccia atomica, nelle allusioni al nazismo tedesco, al fascismo italiano, alla guerra civile spagnola, al razzismo, alla guerra francese in Indocina, alla lotta di liberazione in Algeria, ma anche nelle follie dell'alienazione quotidiana gridata dagli annunci sui giornali, che con profetica lungimiranza descrivono eventi improbabili diventati a distanza di trent'anni fatti di cronaca vera. Tuttavia sarebbe far torto a Nono e alla sua opera ascoltarla solo come una testimonianza di una fase storica, di una fede internazionalista e non riconoscere in questa azione scenica un momento di profonda fiducia nella possibilità di un teatro musicale attuale, un esperimento importante e riuscito di quel nuovo *Drama mit Musik* che Nono vedeva realizzato nella *Glückliche Hand* di Schönberg e al quale egli desiderava con tutte le sue forze dare un seguito. [...]

Angela Ida De Benedictis

***Intolleranza 1960:*
argomento e fortuna**

Co
L'a
i ve
al
pre
pel

Te
In
sta
de
sap
ni
pre
vio
lav
ad
tà.
col
sie
No
tro
alt
gio
ces
inc
si
pa
si f
di
to
co
pre
deg

Coro iniziale

L'azione scenica apre sui suoni del coro a cappella (preregistrato) che intona i versi di *Vivere è stare svegli* di Angelo Maria Ripellino, spazializzato in sala al buio e a sipario calato. Per questo momento introduttivo il compositore prescrive in partitura la proiezione di alcuni versi tratti dalle quartine di Ripellino **1**.

Tempo primo

In un paese di minatori. Divorato dal desiderio di rivedere la propria terra e stanco della misera vita senza prospettive condotta in miniera, un Emigrante decide di far ritorno al suo paese. Il proposito è fermo nonostante la consapevolezza (espressa dal coro) che, per mancanza di lavoro, i suoi giovani compaesani continuano a emigrare in cerca di fortuna. Ma la decisione è presa e a nulla servono dapprima i richiami amorosi poi i ricatti sempre più violenti della Donna che lo ha accudito e consolato durante gli anni del duro lavoro in miniera. Nel corso del viaggio verso il suo paese, l'Emigrante si trova ad assistere a una grande manifestazione di popolo che si svolge in una città. La polizia interviene e, negli scontri che seguono con i dimostranti, resta coinvolto suo malgrado anche l'Emigrante. Egli viene arrestato e condotto insieme ad altri in un posto di polizia dove avrà luogo un violento interrogatorio. Nonostante l'Emigrante dichiari di non avere nulla da confessare e di essersi trovato lì solo di passaggio, alla fine dell'interrogatorio è condotto insieme ad altri prigionieri alla tortura. (La «voce di Alleg» accompagna questo passaggio di scena con la testimonianza reale della tortura inflittagli dai paras francesi; a questa fa seguito a fine della quinta scena la «voce di Sartre», con una incitazione alla volontà di essere liberi.) A seguito della tortura l'Emigrante si ritrova in un campo di concentramento, dove viene trascinato da alcuni paras (il coro intona i versi della poesia *Libertà* di Éluard e la «voce di Fučík» si fa carico del monito rivolto al pubblico sul dovere di ricordare e sul valore di una resistenza condotta con forza e dignità fino alla morte). Sopravvissuto alle torture, invocando la libertà l'Emigrante resiste e fugge dal campo di concentramento insieme a un Algerino. Nel riprendere il proprio cammino, il protagonista è ormai conscio di partecipare ora consapevolmente alla lotta degli uomini del suo tempo e che l'iniziale desiderio di tornare nella propria

1 La selezione originale di Nono comprende 3 differenti "scritte": «Amare la vita», «Attendere il sole nei giorni di festa», «Non stancarsi di amare».

terra si è tramutato in «volontà di libertà». Le parole di Majakovskij (intonate dal coro di Algerini e Emigranti) chiudono il primo tempo sottolineando questa nuova consapevolezza di una lotta che possa servire a lavare «le città dei mondi».

Tempo secondo

Il nastro magnetico diffonde in sala frasi che sottolineano alcune assurdità della vita quotidiana. È un crescendo che coinvolge differenti tipologie di vuota idiozia, dalla burocrazia al sensazionalismo giornalistico alla minaccia atomica. Sulla scena si aggira una folla silenziosa e spaventata dagli annunci che, in un crescendo quasi parossistico, deflagrano in una violenta esplosione finale. L'eco dell'esplosione non è ancora spenta che in scena si leva una voce femminile: è la Compagna, che con forza decisa e insieme amorevole intona il suo canto di speranza contro le brutture della vita. Nella sua voce e nelle sue parole l'Emigrante riconosce l'amore e sente rinascere la fiducia. Il seguito del viaggio vedrà i due opporsi e scagliarsi coraggiosamente insieme contro le nuove insidie, gli ostacoli e i simboli di violenza e fanatismo che ostacoleranno il loro cammino. Giunti infine in prossimità della mèta, i due troveranno il paese dell'Emigrante afflitto da un'inondazione che «inghiotte strade, travolge ponti, schiaccia baracche e case». Ma la volontà di restare e di contribuire a un mutamento di quella realtà è più forte del pericolo. L'opera termina con le voci dei Contadini che descrivono la catastrofe della piena che «rompe gli argini e travolge tutto».

Coro finale

Uomini e cose sono stati travolti dall'alluvione, ma resta la speranza in coloro che saranno «emersi dai gorghi» e la certezza nell'«ora che all'uomo un aiuto sia l'uomo»: il sipario cala lentamente sulle parole di Brecht, intonate dal coro a cappella (preregistrato). Solo le proiezioni resteranno sino alla fine del canto, che sfumerà in *pianissimo* e a sala completamente al buio.

L'azione scenica, rappresentata in prima assoluta la sera del 13 aprile 1961 alla Fenice di Venezia, tenne tenacemente fede alle premesse creative ed estetiche di Nono, basate su una ferma volontà di rottura: dopo *Intolleranza 1960* il teatro d'avanguardia – e non solo musicale – avrebbe acquistato una nuova fisionomia. A questo effetto si pervenne paradossalmente grazie a una recezione fatta di accesi dibattiti, forse di malintesi, ma non di suoni: dopo una sola replica a distanza di due giorni, il 15 di aprile, l'opera non fu mai più rappresentata nella sua versione originale con testo in italiano **2**. Nel giugno del 1961, in previsione della prima a Colonia del 3 aprile 1962, il libretto fu tradotto in tedesco dallo scrittore Alfred Andersch e, da allora, il destino “linguistico” dell'opera prese un nuovo corso, al contempo paradossale e imprevisto, interrotto solo dalla attuale ripresa veneziana: alla fine dello stesso 1962 la partitura di *Intolleranza 1960* fu pubblicata dalla Ars Viva Verlag (di proprietà della B. Schott's Söhne, attualmente Schott Musik International) come riproduzione del manoscritto – pressoché illeggibile in alcuni luoghi – e con il solo testo in traduzione tedesca **3**. Inizialmente, gli accordi tra l'editore e il compositore prevedevano anche la pubblicazione di un'edizione con testo in italiano, condizione in seguito disattesa senza preavviso e fonte di grande amarezza per Nono. Ancora nel 1965, in occasione della seconda ripresa di *Intolleranza 1960* avvenuta a Boston, il disappunto di Nono nei confronti della casa editrice era vivo come non mai: «non avete fatto niente. soltanto questa cattiva partitura da studio in tedesco (già una falsificazione perché l'originale è in italiano e forse soltanto avete avuto paura di ciò)» **4**.

Anche a seguito di queste vicissitudini editoriali, *Intolleranza 1960* è divenuta a tutti gli effetti appannaggio di un milieu linguistico e culturale, quello tedesco, estraneo alla sua genesi (nel quale, talora, sembra apparentemente misconosciuta tanto l'esistenza di una versione originale dell'opera, quanto l'essenza di un rapporto testo-musica basato sulla lingua italiana). Nelle sue riprese successive – da Colonia 1962 ad Hannover 2010 se ne contano almeno diciotto – l'opera è stata rappresentata pressoché esclusivamente in tedesco, lingua nella quale si può inoltre ascoltare nell'unica edizione discografica presente a tutt'oggi sul mercato. Le differenti interpretazioni e l'acceso dibattito che si svilupparono intorno all'azione scenica già all'indomani della

2 Nell'unica ripresa finora avvenuta in Italia – Firenze, 26 gennaio 1974 – la produzione era quella dell'opera di Norimberga, *Intolleranza 70*, in lingua tedesca (cfr. *infra*).

3 Cfr. partitura da studio [Studien-Partitur] Ars Viva Verlag, Mainz, AV 75, 1962.

4 Lettera di Luigi Nono a Michael Müller-Blattau (B. Schott's Söhne), da Boston, 2 marzo 1965, inedita, Archivio Luigi Nono. Cfr. anche per accordi sull'edizione bilingue lettera della Schott a Nono del 17 ottobre 1961 (inedita, Archivio Luigi Nono). Tra i motivi del passaggio alla casa editrice Ricordi, avvenuto agli inizi del 1966, va annoverato anche l'insoddisfazione per il 'caso' *Intolleranza*. Si segnala che, proprio in occasione del cinquantenario della prima assoluta, la casa editrice Schott ha deciso di riaprire l'edizione AV 75 ripubblicandola con il doppio testo italiano-tedesco ed emendandola di vistose imprecisioni (l'edizione, a cura di chi scrive, è in corso di stampa).

prima si basarono essenzialmente su un solo ascolto (gravemente compromesso da una gazzarra fascista organizzata ad arte nel Teatro La Fenice) e sulla forza delle opinioni di quanti facevano di *Intolleranza 1960* il vessillo o il bersaglio – in ambo i casi ideale o parziale – del “nuovo teatro musicale”. È forse proprio per questo che nell’arco creativo di Luigi Nono, e nella storia musicale della seconda metà del Novecento, il “caso” *Intolleranza 1960* apre più problemi di quanti non ne risolva, ponendosi nell’alveo di un *evento* tramandatosi attraverso una memoria, ora letteraria ora leggendaria, forse troppo distante dalla realtà sonora e dalle concrete problematiche musicali che l’opera implica.

ALLESTIMENTI di *Intolleranza 1960* 5

1961, 13 e 15 aprile (prima rappresentazione assoluta): Venezia, Teatro La Fenice (XXIV Festival Internazionale di Musica Contemporanea della Biennale di Venezia)

Regia: Václav Kašlík; *Scene e costumi:* Emilio Vedova; *Allestimento scenico:* Josef Svoboda.

Orchestra della BBC, *direttore:* Bruno Maderna; *Coro preregistrato:* Coro polifonico di Milano, *direttore:* Giulio Bertola; Nastro magnetico realizzato presso lo Studio di Fonologia della RAI di Milano.

Solisti: Petre Munteanu (T), Catherine Gayer (S), Carla Henius (A), Heinz Rehfuss (Bar), Italo Tajo (B).

1962, 3 aprile: Köln, Kölner Oper

Regia: Hans Lietzau; *Scene e costumi:* Chargesheimer [Carl-Heinz Hargesheimer]; *Pantomima:* Rolf Scharre.

Direttore: Bruno Maderna; Kölner Rundfunkchor, *direttore del coro:* Karl Kaufhold.

Solisti: Larry White (T), Catherine Gayer (S), Helene Raab (A), Hans-Gunther Grimm (Bar), Mark Elyn (B).

Prima rappresentazione in tedesco.

5 Si dà qui conto di tutte le riprese note (intese come differenti produzioni o ripresa della medesima produzione) avvenute dalla prima rappresentazione assoluta (Venezia 1961) alla prima ripresa in lingua originale (Venezia 2011, non inclusa nell’elenco). Sebbene la ricerca sia stata condotta in modo capillare, l’elenco non ha pretese di definitività.

1965, 21 febbraio: Boston, The Back Bay Theater

Regia: Sarah Caldwell; *Scene e luci:* Josef Svoboda.

The Opera Company of Boston INC., *direttore* Bruno Maderna; *Coro preregistrato:* Coro polifonico della RAI di Milano, *direttore:* Giulio Bertola.

Solisti: Larry White (T), Beverly Sills (S), Margaret Roggero (A), Guus Hoekman (Bar), Ercole Bertolino (B).

In inglese (con i cori preregistrati e scena II/1 su nastri originali in italiano). 6

6 Per la ripresa a Boston Nono rielaborò presso lo Studio di Fonologia della RAI di Milano una versione ridotta della prima scena del secondo atto (il nastro messo a punto per Boston dura ca. 5' minuti, contro i ca. 9' della versione originale).

1970, 10 maggio (e successive repliche): Nürnberg, Städtische Bühnen Nürnberg Furth. Messa in scena con il titolo *Intolleranza 70*

Regia: Wolfgang Weber; *Scene:* Peter Heyduck; *Proiezioni:* Lajos Keresztes; *Coreografia:* Günter Titt.

Coro dell'Opera di Nürnberg, *direttore:* Adam Rauth; Orchestra dell'Opera di Nürnberg, *direttore:* Hans Giester.

Solisti: Cesare Curzi (T), Maria De Francesca (S), Gerda Lammers (A), Barry Hanner (Bar), Fabio Giongo (B).

In tedesco. Rielaborazione del testo a cura di Yaak Karsunke.

1971, 26 marzo: Nancy, Grand Théâtre

Messa in scena con il titolo *Intolleranza 71*

Regia: Jean-Claude Riber; *Scenografia:* Serge Marzloff; *Costumi:* Lucien Robert; *Immagini e video:* Françoise Saur, Dany Mahler.

Orchestra sinfonica di Nancy, *direttore:* Wolfgang Gayler.

Gruppo di percussioni di Strasburgo.

Solisti: Cesare Curzi (T), Maria De Francesca (S), Michèle Vilma (A), Can Koral (Bar), Frank Schooten (B). Voci di Evelyne Arrighi, Lylia Drillon, Alain Simon.

In francese. Rielaborazione del testo a cura di Martine Cadieu.

1974, 26 gennaio: Firenze, Teatro Comunale (ripresa dell'allestimento *Intolleranza 70* di Nürnberg)

In tedesco.



Foto di scena dell'allestimento di Norimberga (*Intolleranza 70*,
Städtische Bühnen Nürnberg, maggio del 1970)

1985, 10 febbraio (e successive riprese): Hamburg, Hamburgische Staatsoper
Regia: Günter Krämer; *Scene:* Andreas Reinhardt; *Costumi:* Andreas Reinhardt e Danielle Laurent.
Direttore: Hans Zender; *Direttore del coro:* Albert Limbach.
Solisti: William Cochran (T), Slavka Taskova (S), Gabriele Schnaut (A), Richard Salter / Uder Krekow (Bar), Urban Malmberg / Carl Schultz (B).
In tedesco.

1992, 11 ottobre (e successive riprese): Stuttgart, Staatsoper Stuttgart, Grosses Haus
Regia: Christof Nel; *Scene:* Alfred Hrdlicka; *Costumi:* Gisela Storch.
Orchestra della Staatsoper Stuttgart, *direttore:* Bernhard Kontarsky; *Direttore del coro:* Ulrich Eister.
Solisti: David Rampy (T), Urszula Koszut (S), Kathryn Harries (A), Wolfgang Probst (Bar), Jerrold van der Schaaf (B).
In tedesco.

1995, 16 settembre (e successive riprese): **7** Darmstadt, Staatstheater Darmstadt
Regia: Werner Schroeter; *Scena e costumi:* Alberte Barsacq.
Coro, Extracoro e Orchestra dello Staatstheater Darmstadt, *direttore:* Marc Albrecht.
Solisti: Wolfgang Neumann (T), Claudia Kunz (S), Elisabeth Hornung (A), Daniel Sutin (Bar), Jens Larsen (B).
In tedesco.

7 Tra le riprese di questa produzione di Darmstadt figura anche una data a Strasburgo (Francia), il 6 ottobre 1995, nell'ambito del Festival des Musiques d'Aujourd'hui.

1996, 27 aprile: **8** Stuttgart, Staatsoper Stuttgart (ripresa dell'allestimento di Stuttgart dell'ottobre 1992)

8 Data incerta.

2000, 22 settembre (e successive riprese): **9** Köln, Bühnen der Stadt Köln
Regia: Günter Krämer; *co-regia:* Christian Schuller; *Scene e costumi:* Petra Bucholz; *Proiezioni video:* Axel Block.
Gürzenich-Orchester Kölner Philharmoniker, *direttore:* Jeffrey Tate; Opernchor der Bühnen der Stadt Köln, *direttore:* Albert Limbach.

9 Tra le riprese di questa produzione di Colonia figurano anche due date a Vienna, nell'ambito dei Wiener Festwochen, il 15 e 16 maggio 2001 (Theater an der Wien).

Solisti: Sidwill Hartman (T), Melanie Walz (S), Dalia Schaechter (A), Michael Vier (Bar), Andrew Collis (B).

In tedesco.

2000, 28 settembre: Stuttgart, Staatsoper Stuttgart (ripresa dell'allestimento di Stuttgart dell'ottobre 1992)

2001, 15 settembre (e riprese successive): **10** Berlin, Deutsche Oper

Regia: Peter Konwitschny; *Scene e costumi:* Hans-Joachim Schlieker.

Orchester und Chor der Deutschen Oper Berlin, *direttore:* Peter Rundel; *direttore del coro:* Ulrich Peatzholdt.

Solisti: Sidwill Hartman (T), Melanie Walz (S), Yvonne Wiedstruck (A), Peter Klaveness (Bar), Tom Erik Lie (B). Voce di Matthias Komm.

In tedesco.

10 Una delle riprese era dislocata alla Sächsischen Staatoper di Dresda il 5 ottobre 2001.

2001, 1 e 21 ottobre: Bremen, Bremen Theater

Regia: Johann Kresnik; *Scene:* Johann Kresnik e Till Kuhnert; *Costumi:* Johann Kresnik e Iris Bramsemann; *Video:* Dietlinde Stroh.

Philharmonisches Staatsorchester, *direttore:* Gabriel Feltz; *direttore del coro:* Gabriel Feltz e Theo Wiedbusch.

Solisti: Wolfgang Neumann (T), Judy Berry (S), Maria Kowollik (A), Armin Kolarczyk (Bar), Bartholomeus Driessen (B).

In tedesco.

2002, 2 ottobre: **11** Köln, Bühnen der Stadt Köln (ripresa dell'allestimento di Colonia del settembre del 2000) **11** Data incerta.

2003, 14 maggio: Berlin, Deutsche Oper (ripresa dell'allestimento di Berlino del settembre 2001)

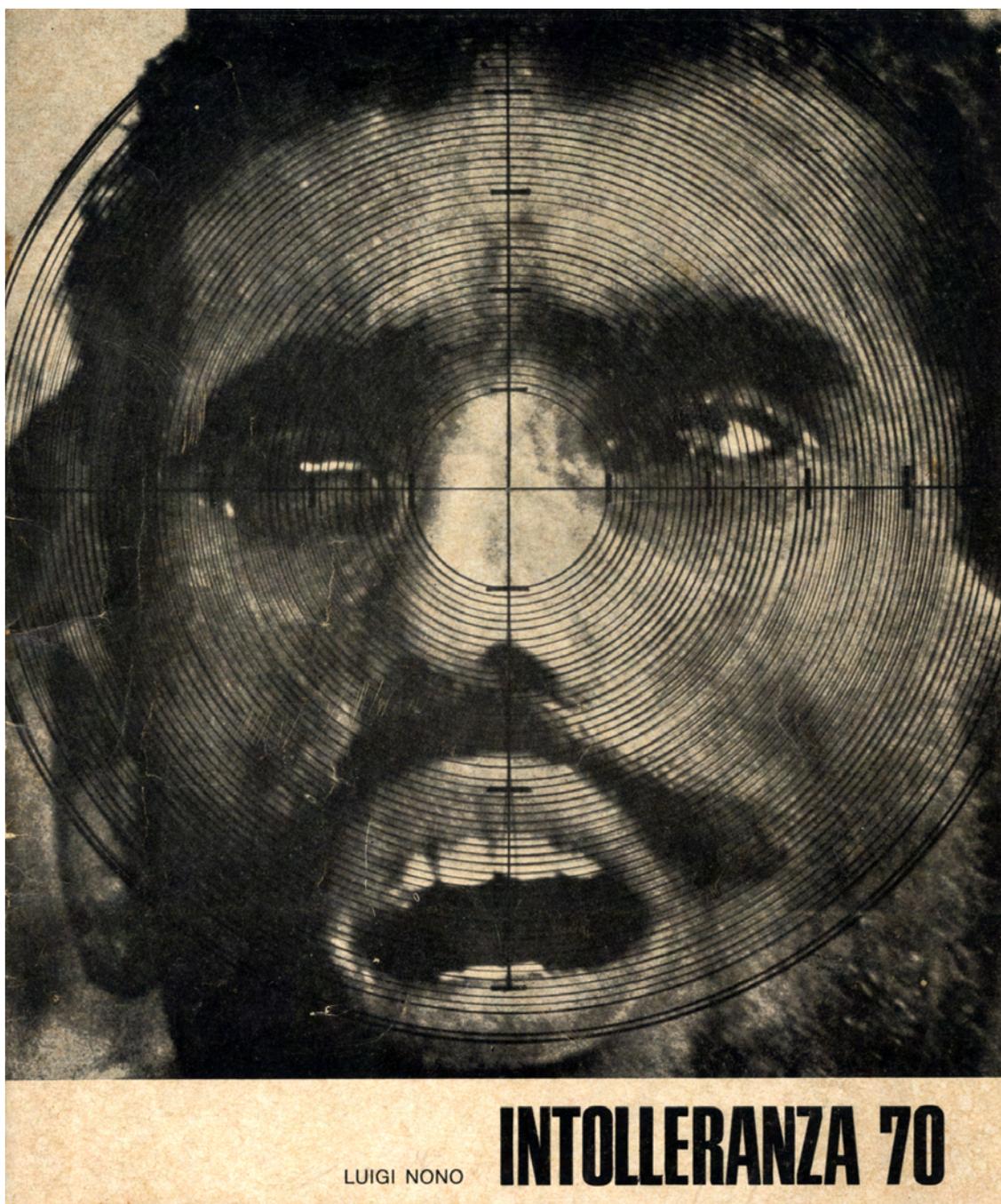
2004, 25 settembre: Saarbrücken, Saarländisches Staatstheater

Regia: Christian Pöppelreiter; *Scena e costumi:* Daniel Libeskind; *Installazione:* Thore Gabers.

Coro e Orchestra del Saarländisches Staatstheater, *direttore:* Costantin



Foto di scena dell'allestimento di Nancy (*Intolleranza 71*,
Grand Théâtre, 26 marzo 1971)
© Claude Martin



Intolleranza 70, presentazione dell'allestimento messo in scena a Norimberga (Städtische Bühnen Nürnberg) nel maggio del 1970

Trinks; *direttore del coro*: Andrew Ollivant.

Solisti: Stefan Vinke (T), Donna Ellen (S), Manou Walesch (A), Stefan Röttig (Bar), Horoshi Matsui / Volker Philippi (B).

In tedesco. Rielaborazione del testo (scena II/1) a cura di Heiner Müller.

2007, 13 maggio: München, Staatstheater am Gärtnerplatz

Regia: Florentine Klepper; *Scene*: Bastian Trieb; *Costumi*: Chalune Seiberth; *Proiezioni*: Lukas Nicol, Bastian Trieb.

Solisti, coro e orchestra dello Staatstheater am Gärtnerplatz; *direttore*: Ekkehard Klemm; *direttore del coro*: Hans-Joachim Willrich, Christian Jeub.

Solisti: Stefan Vinke (T), Cornelia Horak (S), Barbara Schmidt-Gaden (A), Fary Martin (Bar), Holger Ohlmann (B).

In tedesco. Rielaborazione del testo (scena II/1) a cura di Kathrin Röggla.

2010, 10 settembre (e successive riprese): Hannover, Staatsoper

Regia: Benedikt von Peter; *Scene*: Katrin Wittig; *Costumi*: Geraldine Arnold.

Niedersächsisches Staatsorchester Hannover, *direttore*: Stefan Klingele; Chor der Staatsoper Hannover.

Solisti: Mathia Schulz (T), Karen Frankenstein (S), Khatuna Mikaberidze (A), Christopher Tonkin (Bar), Tobias Schabel (B).

In tedesco.

INCISIONI

Intolleranza 1960 [in tedesco]

Orchestra della Staatsoper Stuttgart, *direttore*: Bernhard Kontarsky.

Incisione della produzione di Stoccarda (1992, ripresa in seguito nel 1996 e nel 2000) realizzata nel marzo 1993.

CD Teldec, 4509-97304-2, 1995 (ristampato nel 2010: Warner Classics&Jazz, Teldec 2564 68021-6).

Solisti: David Rampy (T), Urszula Koszut (S), Kathryn Harries (A), Wolfgang Probst (Bar), Jerrold van der Schaaf (B).

**Comunicato del collettivo
di lavoro dello IUAV**

finalmente *Intolleranza 1960* rinasce alle orecchie e agli occhi di nuovi spettatori: un omaggio a un grande compositore, con la curiosità di capire cosa e quanto ci sia ancora oggi di vitale in questo lavoro, misurando la distanza con anni nei quali ci si poteva scontrare anche fisicamente per un'opera d'arte.

da quella sera dell'aprile del 1961 per cinquant'anni il silenzio, nessuna esecuzione in lingua originale in Italia, solo la cura amorevole della Fondazione Archivio Luigi Nono nel preservare, documentare, tramandare ogni aspetto della nascita di quest'opera.

questo progetto, che vede lo sforzo comune di molti centri della cultura veneziana e rende omaggio a due suoi grandi artisti, ci è sembrato importante perché costruisce senza retorica una memoria consapevole della nostra storia.

abbiamo quindi accettato con entusiasmo la proposta della Fondazione Teatro La Fenice e costruito un gruppo di lavoro che avvicinasse quest'opera così densa agli studenti della laurea magistrale in Scienze e tecniche del teatro – Performing arts della Facoltà Design e Arti dello Iuav, per renderli consapevoli, farli appassionare e realizzare assieme una possibile nuova vita per questo teatro di musica.

Margherita Palli, Vera Marzot, Luca Ronconi, Franco Ripa di Meana,
Gabriele Mayer, Claudio Coloretti, Alberto Nonnato, Luca Stoppini,
Claudio Longhi, Walter Le Moli

Biografie

Lo
vie
dir
rig
e,
BBC
tea
Op
di
son
che
kes
NHK
alle
ed
xel
de
Me
te
De
di
l'in
l'H
Lu
in
si
Sq
Oc
Ari
da
Sta
Pic
cri
Ari
ni,
Br
ra
sta
Il t
Rh
il b
ria
Ma
tis

Lothar Zagrosek Maestro concertatore e direttore d'orchestra. Nato a Otting in Baviera, studia direzione d'orchestra con Swarovsky, Kertész, Maderna e Karajan. È stato direttore musicale della Radio-Symphonieorchester di Vienna (1982-1986), dell'Opéra di Parigi (1986-1989), dell'Opera di Lipsia (1990-1992), della Staatsoper di Stoccarda (1997-2006) e, dal 2006, della Konzerthausorchester di Berlino, oltre che primo direttore ospite della BBC Symphony Orchestra e, dal 1995, della Junge Deutsche Philharmonie. Ha collaborato con teatri quali Staatsoper di Vienna e di Amburgo, Bayerische Staatsoper di Monaco, Deutsche Oper di Berlino, Semperoper di Dresda, Théâtre de la Monnaie di Bruxelles, Covent Garden di Londra. Ha diretto orchestre quali Berliner e Münchner Philharmoniker, Gewandhausorchester di Lipsia, Wiener Symphoniker, Orchestra dell'Accademia di Santa Cecilia, Orchestre national de France, London Philharmonic Orchestra, Koninklijk Concertgebouworkest di Amsterdam, Orquesta nacional de España, Orchestre symphonique de Montréal, NHK Symphony Orchestra di Tokyo. Ha partecipato ai festival di Glyndebourne e Salisburgo, alle Wiener e alle Berliner Festwochen, ai Münchner Opernfestspiele, ai Proms di Londra, ed è ospite abituale dei festival di musica contemporanea di Donaueschingen, Berlino, Bruxelles e Parigi. Ha diretto fra l'altro *Al gran sole carico d'amore* di Nono, *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* di Lachenmann, *Dantons Tod* di von Einem, *Saint François d'Assise* di Messiaen (con Dietrich Fischer-Dieskau); si è inoltre dedicato agli autori della *entartete Musik* con esecuzioni di *Jonny spielt auf* di Krenek, *Der Kaiser von Atlantis* di Ullmann, *Deutsche Sinfonie* di Eisler (con la Gewandhausorchester di Lipsia), *Der Gewaltige Hahnrei* di Goldschmidt, *Die Vögel* di Braunfels, *Verlobung im Traum* di Krása. Ha diretto a Stoccarda l'integrale del *Ring* di Wagner. Nominato due volte direttore dell'anno, ha ricevuto nel 2006 l'Hessischer Kulturpreis e nel 2009 il Deutscher Kritikerpreis.

Luca Ronconi Tutor del Laboratorio di teatro musicale del Corso di laurea magistrale in teatro e arti visive della Facoltà di design e arti IUAV. Nato nel 1933 a Susa in Tunisia, si diploma nel 1953 all'Accademia d'arte drammatica di Roma e lavora come attore con Squarzina, Costa e Antonioni. Esordisce come regista nel 1963 con la Compagnia Gravina/Occhini/Pani/Volonté e nel 1969 si afferma a livello internazionale con *Orlando furioso* di Ariosto nella riduzione di Sanguineti. Direttore della Sezione teatro della Biennale di Venezia dal 1975 al 1977, del Laboratorio di progettazione teatrale di Prato dal 1977 al 1979, del Teatro Stabile di Torino dal 1989 al 1994 e del Teatro di Roma dal 1994 al 1998, è dal 1999 direttore del Piccolo Teatro di Milano e della sua Scuola per attori e dal 2002 del Centro Teatrale Santacristina. Nell'ambito del teatro di prosa ha messo in scena testi di Omero, Eschilo, Euripide, Aristofane, Bruno, Andreini, Shakespeare, Middleton, Ford, Calderón de la Barca, Goldoni, Ibsen, Strindberg, Dostoevskij, Cechov, James, Schnitzler, Holz, Hofmannsthal, Kraus, Broch, O'Neill, Léautaud, Bernanos, Gadda, Bradbury, Nabokov, Tutuola, fino ai contemporanei Wilcock, Bond, Jaeggy, Lagarce, Strauss, Barrow, Corbellini, Foa, Ruffolo. Come regista lirico, alla frequentazione dei classici dell'opera italiana (*Norma*, *Nabucco*, *Macbeth*, *Il trovatore*, *La traviata*, *Aida*, *Tosca*) ed europea (*Don Giovanni*, *Carmen*, *Lohengrin*, *Das Rheingold*), accompagna un interessante lavoro di studio su territori meno battuti, come il barocco (*L'Orfeo* di Rossi, la trilogia monteverdiana, *Giulio Cesare* di Händel, *L'Europa riconosciuta* di Salieri) o la produzione novecentesca (*Ariadne auf Naxos* di Strauss, *Il caso Makropulos* di Janáček, *The Turn of the Screw* di Britten, *Lear* di Reimann, *Teorema* di Battistelli). Incontro particolarmente felice è quello con la drammaturgia musicale rossiniana

con *Il barbiere di Siviglia*, *Moïse et Pharaon*, *Il viaggio a Reims*, *Guglielmo Tell*, *Ricciardo e Zoraide*, *Armida*, *La Cenerentola*, *La donna del lago*. Tra le regie liriche più recenti, *Falstaff* al Maggio musicale fiorentino (2006), la *Turandot* 'nuda' al Regio di Torino (2007), il Trittico pucciniano alla Scala (2008, ripreso nel 2010 all'Opéra di Parigi) e *La clemenza di Tito* al San Carlo di Napoli (2010).

Franco Ripa di Meana Tutor del Laboratorio di teatro musicale del Corso di laurea magistrale in teatro e arti visive della Facoltà di design e arti IUAV. Nel 1984 debutta in teatro alla Biennale di Venezia come attore nella compagnia La Gaia Scienza di Giorgio Barberio Corsetti; la sua prima regia d'opera è nel 1991 al Teatro di San Carlo di Napoli. Nell'ottobre 2006 mette in scena *Ascanio in Alba* di Mozart al Teatro alla Scala di Milano; sempre nel 2006 fonda la compagnia OPERAOGGI, la prima in Italia in grado di portare l'opera lirica in luoghi normalmente esclusi da questa forma d'arte. Come librettista ha scritto per Marcello Panni *Cella 27*, dedicata agli ultimi giorni di vita di Galeazzo Ciano, e per Nicola Sani *Il tempo sospeso del volo*, ispirato alla vita di Giovanni Falcone e andato in scena a Reggio Emilia nel 2007. Nel 2009 inaugura con *Tosca* la stagione estiva dell'Opera di Roma a Caracalla, e con un *tour de force* mette in scena per il Teatro del Maggio musicale fiorentino *Il trovatore*, *La traviata* e *Rigoletto* in tre serate consecutive. Nel 2010 debutta in Cina con la regia dell'*Elisir d'amore* per il Centro nazionale per le arti dello spettacolo di Pechino.

Margherita Palli Tutor del Laboratorio di teatro musicale del Corso di laurea magistrale in teatro e arti visive della Facoltà di design e arti IUAV. Di origini ticinesi, studia a Lugano e si trasferisce nel 1968 in Italia, dove si diploma in scenografia presso l'Accademia di Brera. Ha lavorato nell'atelier di Alik Cavaliere, con Pierluigi Nicolini per la XVI Triennale di Milano e con Gae Aulenti al progetto del Musée d'Orsay e alla realizzazione di spettacoli teatrali. Dal 1984 collabora come scenografa con Luca Ronconi, con il quale ha realizzato spettacoli di lirica e prosa in Italia e in tutto il mondo: Parigi, Salisburgo, Monaco di Baviera, Bruxelles, Atene, Spagna, Tokyo. Ha inoltre collaborato con i registi Avogadro, Branciaroli, Barzini, Cavani, Martone e Lievi. Nel 2006 ha curato i costumi per *Il festino di Santa Rosalia* a Palermo con le coreografie di Daniel Erzalow. Fra i riconoscimenti per la sua attività nel teatro di prosa e lirico ricordiamo i premi Ubu, Gassman, ETI, Abbiati, Amici del loggione del Teatro alla Scala, Samaritani, Associazione nazionale dei critici di teatro. Ha curato gli allestimenti delle mostre *La scena del Vate* al Museo alla Scala, *Van Dyck. Riflessi italiani* a Palazzo Reale di Milano, *Cina. Nascita di un impero* e *L'Europa dei 27* al Quirinale, *Sebastiano del Piombo* a Palazzo Venezia. Dal 1991 si dedica all'insegnamento: è stata professore di scenografia al Politecnico di Milano-Bovisa ed è titolare della cattedra di scenografia alla Nuova accademia di belle arti di Milano e del laboratorio di scenografia alla Facoltà di design e arti di Venezia.

Vera Marzot Tutor del Laboratorio di teatro musicale del Corso di laurea magistrale in teatro e arti visive della Facoltà di design e arti IUAV. Inizia l'attività professionale firmando i costumi per film di Zampa, Rossellini, Comencini, Damiani, Joseph Losey, Nanni Loy. Assistente di Piero Tosi nel *Gattopardo* di Visconti, ne condivide la firma dei costumi per *I compagni* di Monicelli, *Matrimonio all'italiana* di De Sica, *Le belle famiglie* di Gregoretti, *La donna scimmia* di Ferreri, *La caduta degli dei* di Visconti. In proprio alterna l'attività cine-

matografica (tra gli altri, film di Nelo Risi, Sergio Leone, Luchino Visconti) a quella di prosa (regie di Ferrero, Lavia, Visconti). È ancora Visconti che per primo la introduce al teatro di lirica affidandole i costumi per *Don Carlo* di Verdi all'Opera di Roma e per *Der Rosenkavalier* di Strauss e *La traviata* di Verdi al Covent Garden di Londra. Nel 1983 sospende l'attività professionale per frequentare l'École de peinture di Bruxelles dove ottiene il diploma con medaglia d'oro. Da allora alterna la pittura al teatro. Lunga nel tempo e ricca di tanti spettacoli di prosa e di lirica è la collaborazione con Luca Ronconi, in Italia e altrove in Europa. L'ampia rosa di spettacoli su palcoscenici lirici comprende opere di Verdi e Britten, Puccini e Wagner, Saint-Saëns e Strauss, Jommelli e Rossini e Weber e Mozart e Cherubini e Schubert e Monteverdi...

Gabriele Mayer Tutor del Laboratorio di teatro musicale del Corso di laurea magistrale in teatro e arti visive della Facoltà di design e arti IUAV. Romano e figlio d'arte, compiuti gli studi artistici dà inizio alla sua carriera lavorando nella sartoria di famiglia dove ha la possibilità di approfondire la conoscenza delle tecniche per il taglio maschile e femminile. Affiancando i migliori artisti del costume (Coltellacci, Gherardi, De Matteis, Costanzi) partecipa, come loro assistente, a film di Germi, Fellini, Patroni Griffi, De Sica, Rossellini, Monicelli, nonché a *La Bibbia* di John Huston. In seguito come costumista titolare firma spettacoli televisivi, cinematografici e teatrali vestendo attrici come Sofia Loren, Rossella Falk, Ursula Andress, Mariangela Melato, Annamaria Guarnieri, Carla Fracci, Claudia Cardinale, Raffaella Carrà e altrettanti attori famosi. Ha collaborato con registi come Luca Ronconi, Lina Wertmüller, Umberto Orsini, Renato Castellani, Franco Rossi, e con costumisti e stilisti importanti in film e spettacoli in Italia e all'Estero. Nel 2005 è stato premiato dall'Ente Teatrale Italiano per i costumi della *Centauro* al Teatro Olimpico di Vicenza. Ha ricevuto il Premio Cinecittà Holding 2007 come collaboratore all'esecuzione dei costumi del film *Marie Antoinette* di Sofia Coppola. Ultimo suo lavoro i costumi per *La compagnia degli uomini* di Edward Bond, andato in scena al Teatro Grassi di Milano l'11 gennaio 2011 con la regia di Luca Ronconi.

Alvise Vidolin Regista del suono. Musicista informatico, interprete *live electronics* e regista del suono, nasce a Padova nel 1949 dove compie studi scientifici e musicali. Ha curato la realizzazione elettronica e la regia del suono di molte opere musicali collaborando con compositori quali Ambrosini, Battistelli, Berio, Clementi, Donatoni, Guarnieri, Nono, Sciarrino, per esecuzioni in festival quali Biennale di Venezia, Maggio musicale fiorentino, Milano Musica, Festival delle nazioni di Città di Castello, Ravenna Festival, Settembre Musica di Torino, Festival d'automne e IRCAM di Parigi, Festival di Salisburgo, Wien Modern, Münchener Biennale, Konzerthaus e Musik-Biennale di Berlino, Donaueschinger Musikstage, Warszawska Jesień, CCOT Festival di Taipei, e in teatri quali Scala, Fenice, Opera di Roma, Comunale di Bologna, Almeida di Londra, Alte Oper di Francoforte, Staatstheater di Stoccarda, Théâtre national de Chaillot, Odéon e Opéra Bastille di Parigi, Opéra national du Rhin di Strasburgo. Collabora dal 1974 con il Centro di sonologia computazionale dell'Università di Padova ed è stato cofondatore dell'Associazione di informatica musicale italiana, responsabile del Laboratorio permanente per l'informatica musicale della Biennale di Venezia, responsabile della produzione musicale del Centro Tempo Reale di Firenze (1992-1998) e docente di musica elettronica presso il Conservatorio di Venezia (1976-2009). È inoltre membro del

comitato scientifico dell'Archivio Luigi Nono e docente di musica elettronica all'Accademia internazionale della musica di Milano. Svolge attività didattica e di ricerca nel campo dell'informatica musicale studiando le potenzialità compositive ed esecutive offerte dai mezzi informatici e dai sistemi multimodali.

Stefan Vinke Tenore, interprete del ruolo dell'emigrante. Studia musica sacra e canto alla Hochschule für Musik di Colonia e vince nel 1996 una borsa di studio della Richard-Wagner-Stipendienstiftung di Bayreuth. Dopo un'iniziale collaborazione con lo Staatstheater di Karlsruhe, dal 1999 al 2005 fa parte della compagnia del Nationaltheater di Mannheim dove interpreta importanti ruoli di *Heldentenor*, da Tristan, Parsifal, Lohengrin, Siegmund ed Erik a Idomeneo, Florestan, Don José e Hoffmann. Dal 2006 è membro dell'ensemble dell'Opera di Lipsia dove ha interpretato ruoli di protagonista in tutte le produzioni wagneriane (*Tristan und Isolde*, *Parsifal*, *Lohengrin*, *Der fliegende Holländer*, *Rienzi* e, recentemente, *Die Meistersinger von Nürnberg*) oltre che in *Carmen* e in *Ariadne auf Naxos*. Del 2003 è il debutto negli Stati Uniti in *Ariadne auf Naxos* a Philadelphia. Come artista ospite si è esibito a Saarbrücken, Halle, Colonia, Dresda, Monaco, Norimberga, Stoccarda, Berlino, Ginevra, Basilea, Salisburgo, Venezia, Lisbona, Parigi in lavori di Beethoven (Florestan in *Fidelio*), Weber (Max nel *Freischütz*), Wagner (ricordiamo in particolare Siegfried nel *Ring* a Venezia, Colonia, Lisbona e Berlino e Tannhäuser agli Eutiner Festspiele), Giordano (Chénier in *Andrea Chénier*), Strauss (Matteo in *Arabella*, Bacco in *Ariadne auf Naxos*), Korngold (Paul in *Die tote Stadt*), Weill (Jim in *Mahagonny*), Nono (l'emigrante in *Intolleranza*). Ha collaborato con direttori quali Tate, Rattle, Runnicles, Schirmer, Hager, Oue, Gielen, Fischer, Davies, Märkel, Weise, Stenz e Bramall. Nel luglio 2010 ha cantato la *Sinfonia dei mille* di Mahler per la First Night of the Proms alla Royal Albert Hall di Londra. Al Teatro La Fenice è stato Siegfried in *Siegfried* e nella *Götterdämmerung* con Tate e Carsen e Paul in *Die tote Stadt* di Korngold con Inbal e Pizzi.

Cornelia Horak Soprano, interprete del ruolo della compagna. Nata a Vienna, studia flauto dolce al Konservatorium der Stadt Wien e all'Universität für Musik und darstellende Kunst, frequenta le lezioni di canto di Hilde Rössel-Majdan al Goetheanistisches Konservatorium e si matura al Wiener Musikgymnasium. Nel 1990 debutta alla Volksoper di Vienna nel *Geburtstag der Infantin* di Zemlinsky. Nel 1992 vince il Concorso internazionale di s'Hertogenbosch. Ha fatto parte delle compagnie stabili del Landestheater di Innsbruck (1993-1999), della Volksoper di Vienna (1999-2000) e dello Staatstheater am Gärtnerplatz di Monaco (2000-2007). Ha inoltre cantato nei teatri di Heidelberg e Weimar, alla Musikalische Komödie di Lipsia, all'Opera di Graz, alla Staatsoper di Vienna e al Teatro Apollon di Patraso. Nelle ultime due stagioni ha cantato il *Messiah* di Händel (realizzazione scenica di Claus Guth) al Theater an der Wien, a Nancy e al Théâtre des Champs-Élysées di Parigi, *Ariadne auf Naxos* (il compositore) alla Volksoper di Vienna, *Fidelio* (Marzelline) a Klagenfurt, *L'incoronazione di Poppea* (regia Carsen) al Theater an der Wien, *Die Zauberflöte* (prima dama) al Festival di Erl e alla Volksoper di Vienna, la *Missa solennis* di Beethoven e *Die Jahreszeiten* di Haydn al Konzerthaus di Vienna e *Lobgesang* di Mendelssohn e *Die Schöpfung* di Haydn al Musikverein. Particolarmente attenta al repertorio contemporaneo, ha recentemente interpretato ruoli principali in *Tea* di Tan Dun per la Neue Oper Wien, *Gespensersonate* di Reimann alla Wiener Kammeroper, *A Phantom Feast for Bonhoeffer* di Thomas Desi al Fe-

stival di Ossiach, *Elisabeth von Thüringen* di Fheodoroff a Klagenfurt, *Spiel* di Haubenstock-Ramati al Festival Wien Modern.

Julie Mellor Mezzosoprano, interprete del ruolo della donna. Laureatasi al Royal Northern College of Music di Manchester con John Mitchinson e Nicolas Powell, prosegue gli studi all'Accademia di Osimo con Sergio Segalini, Alberto Zedda, Mario Melani e Dennis Hall e si perfeziona attualmente a Venezia con Alessandra Althoff. Ha collaborato in vari teatri italiani ed esteri con direttori e registi quali Inbal, Gardiner, Ötvös, Karabtchevsky, Tate, Bartoletti, Benzi, Diederich, Pizzi, Pountney, Carsen, Pichon, Grüber, Krief, in un ampio repertorio che comprende lavori di Cimarosa (Fidalma nel *Matrimonio segreto*), Mozart (Dorabella in *Così fan tutte*), Donizetti (Alisa in *Lucia di Lammermoor*), Verdi (Fenena in *Nabucco*, Maddalena in *Rigoletto*, Flora nella *Traviata*, Amneris in *Aida*), Puccini (Kate Pinkerton in *Madama Butterfly*), Mascagni (Santuzza in *Cavalleria rusticana*), Offenbach (Charlotte nella *Grande Duchesse de Gérolstein*), Wagner (Siegrune nella *Walküre*, la seconda Norna in *Götterdämmerung*, una fanciulla fiore in *Parsifal*), Strauss (la seconda ancella in *Elektra*), Ullmann (il tamburo in *Der Kaiser von Atlantis*), Britten (Hippolyta in *A Midsummer Night's Dream*, la mendicante in *Death in Venice*). Nel marzo 2010 è stata Lady Thiang nel musical *The King and I* di Rodgers e Hammerstein a Stoke-on-Trent in Inghilterra, in giugno Mrs Grose in *The Turn of the Screw* di Britten al Teatro La Fenice e in luglio Mrs Herring in *Albert Herring* al Cantiere internazionale di Montepulciano. Si è altresì cimentata nel repertorio contemporaneo collaborando con compositori quali Ambrosini, Furlani e Maguire.

Alessandro Paliaga Baritono, interprete del ruolo dell'algerino. Nato a Pisa, si dedica alla chitarra classica prima di iniziare lo studio del canto con Massimo Sardi a Fiesole e perfezionarsi con Walter Blazer e Roberto Gabbiani a Firenze. Debutta nel 1989 a San Sebastián con la *Petite messe solennelle* di Rossini. Negli anni successivi si esibisce nei principali teatri italiani (Scala, Comunale di Bologna, Regio di Torino, Opera di Roma, Fenice di Venezia, Festival Puccini di Torre del Lago, Sferisterio di Macerata, teatri di Bergamo, Como, Pavia, Piacenza, Rovigo, Ferrara, Reggio Emilia, Livorno, Lucca, Pisa, Lecce), oltre che all'Opéra di Nizza, al Teatro Municipal di Rio de Janeiro e São Paulo, al Seoul Arts Center e al Tokyo Bunka Kaikan, collaborando con direttori quali Clemencic, Bartoletti, Panni, Bolton, Allemandi, Bellugi, Severini, Aprea, Benzi, Ötvös, Guidarini, Chailly, Renzetti, Ranzani, Gelmetti, Maa- zel, Fisch, Fournillier, Roberto Abbado, Gatti. Il suo vasto repertorio include titoli di Rossini, Donizetti, Verdi, Puccini, Mascagni, Zandonai, Giordano, Bizet, Gomes, Humperdinck, Stravinskij, Britten. Tra gli impegni delle ultime stagioni ricordiamo *Tosca* a Macerata, *The Flood* di Stravinskij e *L'enfant et les sortilèges* di Ravel a Bari, Verona e Reggio Emilia, *La traviata* all'Opera di Roma con Gelmetti, *Il giocatore* di Prokof'ev alla Staatsoper Unter den Linden di Berlino con Barenboim; nel 2004 ha debuttato alla Scala in *Fedora* di Giordano, tornandovi in *Teneke* di Fabio Vacchi, in *Cyrano de Bergerac* di Alfano, nella *Traviata*, nel *Giocatore*, nella *Lustige Witwe* di Lehár e in *Assassinio nella cattedrale* di Pizzetti.

Michael Leibundgut Basso, interprete del ruolo del torturato. Dopo la maturità, studia direzione di coro con Hans-Martin Linde alla Musikhochschule di Basilea perfezionandosi quindi nello studio del canto con Yvonne Prinz a Vienna, Margreet Honig ad Amsterdam, Stefan Haselhoff a Basilea e Dennis Heath a Monaco. Nella stagione 2000-2001 fa parte dell'In-

ternationales Opernstudio dell'Opera di Zurigo entrando quindi nella compagnia stabile del Teatro di San Gallo, dove canta numerosi ruoli del repertorio classico. Ha partecipato a masterclass e workshop di Samuel Ramey, Peter Konwitschny, Mikael Eliassen, Christa Ludwig ed Elisabeth Schwarzkopf, e ha collaborato con direttori quali Pomarico, Vis, Molino, Roberto Abbado, Kuhn, Weiss, Linde e Krause. Specialista del repertorio contemporaneo, ha partecipato alle prime assolute di *Zauberberg* di Gregory Vajda (Festival di Davos), *Signor Goldoni* di Luca Mosca (Teatro La Fenice di Venezia), *La philosophie dans le labyrinthe* di Aureliano Cattaneo (alla Biennale di Monaco e al Museumsquartier di Vienna con il Klangforum Wien), *Wut* di Andrea Lorenzo Scartazzini (al Teatro di Erfurt) e *Melancholia* di Georg Friedrich Haas (cover del ruolo di Herr Winkelmann all'Opéra di Parigi). Si è inoltre esibito al Teatro Lirico di Cagliari, al Festival di Aix-en-Provence, all'Opéra di Bordeaux e all'Opéra di Monte-Carlo e ha interpretato numerosi lavori cameristici contemporanei fra cui, nel maggio 2010, *Havona* di Stockhausen (quattordicesima ora di *Klang*) alla Musiktriennale di Colonia. Ha iniziato la stagione 2010-2011 con un recital di Lieder di Rihm e Scartazzini al Teatro di Basilea.

Roberto Abbati Attore, interprete del ruolo del primo gendarme. Inizia a recitare nel 1968 con il Centro Universitario Teatrale di Parma e debutta professionalmente nel 1972 come socio dell'appena fondata Compagnia del Collettivo di Parma, divenuta nel 1983 Teatro Stabile di Parma e nel 2000 Fondazione Teatro Due. In quarant'anni ha partecipato ininterrottamente a tutte le maggiori produzioni della compagnia, interpretando tra l'altro il ruolo eponimo in *Amleto* (1979) e *Riccardo III* (2010) di Shakespeare.

Stefano Moretti Attore, interprete del ruolo del secondo gendarme. Nato ad Acqui Terme, dottore di ricerca in letterature comparate, inizia la sua formazione teatrale nel 1991 con la Compagnia Anna Bolens di Torino e con il Living Theater, si diploma nel 2002 presso la Scuola del Piccolo Teatro di Milano e completa nel 2004 il corso di perfezionamento per registi e attori del Centro Teatrale Santa Cristina, entrambi diretti da Luca Ronconi. Da dieci anni lavora con Ronconi, prendendo parte a diversi spettacoli tra i quali *Lolita*, *Candelaiò*, *Amor nello specchio*, *Infinities*, *La Centaura*, *Peccato che fosse puttana*, *Ibsen: lezioni* e *Un altro gabbiano*, per il quale è stato anche assistente alla regia. Ha lavorato, tra gli altri, con De Bosio, Carsen, Stein, Stark, Montecchi e de Luca. È apparso al cinema nel *Partigiano Johnny* diretto da Guido Chiesa, in televisione con *Il bivio* e ha lavorato ai radiodrammi di *Racconto italiano* di Radio Rai International. Come critico letterario collabora dal 2007 all'«Indice dei libri del mese», ha partecipato a numerosi convegni nazionali e internazionali e ha pubblicato articoli e saggi su riviste specialistiche di letteratura e teatro come «Studi secenteschi», «Paragrafo», «Commedia dell'arte. Annuario internazionale», «Aprosiana», «www.drammaturgia.it». Dal 2009 è socio degli Incauti - Libera associazione teatrale, con i quali ha realizzato *Le nuvole* di Aristofane e *1984* di Orwell. Nel 2010 ha ricevuto il Premio Hystrio alla Vocazione e il Premio Salicedoro Prosa.

Raffaele Esposito Attore, interprete del ruolo del terzo gendarme. Debutta in teatro nel *Vecchio e il mare* di Hemingway nel 1999 con la regia di Carlo Rivolta e in seguito lavora con Luca Ronconi nel *Candelaiò* di Giordano Bruno, in *Peccato che fosse puttana* di John Ford e in *Troilo e Cressida* di Shakespeare. In televisione lavora con Alberto Sironi, Vittorio Sindoni, Enrico Oldoini e Luca Ribuoli.

Cristiano Nocera Attore, interprete del ruolo del quarto gendarme. Nato a Catania nel 1977, fonda nel 1998 il duo comico Bacco & Tabacco. Nel 2000 nasce la compagnia Teatro di Fuori per la quale scrive e interpreta *Ciarlatanerie*, spettacolo di teatro circo vincitore della Vetrina Giovani Artisti del Teatro Libero di Palermo. Ancora per il Teatro Libero scrive, mette in scena e interpreta lo spettacolo per bambini *Preistoria da clown*. Nel 2001 è nella compagnia di Commedia dell'Arte di Carlo Boso formata in occasione del Festival di Sant'Arcangelo. Nel 2002 entra a far parte della compagnia di Antonio Latella per la cui regia interpreta *Querelle* e *La bisbetica domata*. Nel 2004 si laurea in filosofia con una tesi sperimentale in semiologia dello spettacolo. Nel 2005 lavora in *Fighting Dogs* di Andrés Mor-te Teres e *Re Lear* di Antonio Calenda per il Teatro Stabile di Trieste. Nel 2006 lavora con la compagnia URT-Ferrini in *Riccardo III* e inizia una collaborazione con Luca Ronconi per la regia del quale, negli anni successivi, interpreta *La mente da sola*, *Odissea: doppio ritorno* e *Lezioni di Ronconi*. Nel 2009 lavora con David Lescot a *L'Européenne*, una coproduzione Napoli Teatro Festival - Théâtre de la Ville de Paris. Nel 2010 nasce Lavoro Nero Teatro, un progetto di autoproduzione teatrale il cui primo frutto è lo spettacolo *Riding Buk*. È del 2010 anche *N.N.*, produzione del Teatro I di Milano per la regia di Renzo Martinelli.

Stacey Mastrian Soprano americano di origine italiana, ha studiato con Elizabeth Daniels e Martha Randall presso l'Università Cattolica Americana e presso l'Università del Maryland, conseguendo nel 2007 il Doctorate Degree in canto. Grazie alle borse di studio Fulbright e Beebe ha potuto soggiornare per un anno in Italia dedicandosi a un'approfondita ricerca storico-stilistica sul repertorio vocale italiano del Novecento, che è stato tema del suo dottorato. Nel 2005 e 2007 ha partecipato a due corsi dell'Archivio Nono di Venezia, esibendosi a Palazzo Pisani e alla Fondazione Cini con André Richard e l'Experimentalstudio di Friburgo. Nel 2007 ha cantato *Canti di vita e d'amore* di Nono con Lothar Zagrosek al Konzerthaus di Berlino. Collabora regolarmente con compositori americani come interprete di prime esecuzioni assolute dei loro lavori. Il suo repertorio operistico comprende lavori di Monteverdi (*L'incoronazione di Poppea*), Charpentier (*Les arts florissants*), Gluck (*Armide*), Mozart (*Die Zauberflöte*), Humperdinck (*Hänsel und Gretel*), Verdi (Gilda in *Rigoletto*), Puccini (Suor Genovieffa in *Suor Angelica*), Strauss (Adele nella *Fledermaus*), Sullivan (Mabel in *The Pirates of Penzance*, Patience in *Patience*), Poulenc (*Dialogues des Carmélites*), Britten (*The Turn of the Screw*), che ha cantato con compagnie quali Opera Lafayette, Bel Cantanti, Washington Savoyards e Summer Opera Theatre Company di Washington. Ha inoltre interpretato un ampio repertorio liederistico e oratoriale (da Bach a Pärt) negli Stati Uniti (inclusi il Lincoln Center di New York e il Kennedy Center di Washington), Canada, Italia e Germania.

**Orchestra e Coro
della Fondazione
Teatro La Fenice
di Venezia**

OR

Vio
Rob
Giul
Ful
Nic
Ma
Lon
Anc
Rob
Ma
Elis
San
Ma
Ann
Dan
Ann
Ann
Ma
Jos

Vio
Ale
Gial
San
Nic
Ale
Em
Ma
Luc
Ma
Eliz
Ald
Joh
mp
Rob

Vio
Dan
Alfr
Ant
Lon
Pac
Ma
Ele
Rom
Ann
Ste
Kat

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

Violini primi

Roberto Baraldi Δ
Giulio Plotino Δ
Fulvio Furlanut ●
Nicholas Myall ●
Mauro Chirico
Loris Cristofoli
Andrea Crosara
Roberto Dall'Igna
Marcello Fiori
Elisabetta Merlo
Sara Michieletto
Martina Molin
Annamaria Pellegrino
Daniela Santi
Anna Tositti
Anna Trentin
Maria Grazia Zohar
Josuè Esaù Iovane ◊

Violini secondi

Alessandro Molin ●
Gianaldo Tatone ●
Samuel Angeletti Ciaramicoli
Nicola Fregonese
Alessio Dei Rossi
Maurizio Fagotto
Emanuele Fraschini
Maddalena Main
Luca Minardi
Mania Ninova
Elizaveta Rotari
Aldo Telesca
Johanna Verheijen
nnp *
Roberto Zampieron

Viole

Daniel Formentelli ●
Alfredo Zamarra ●
Antonio Bernardi
Lorenzo Corti
Paolo Pasoli
Maria Cristina Arlotti
Elena Battistella
Rony Creter
Anna Mencarelli
Stefano Pio
Katalin Szabó

Violoncelli

Emanuele Silvestri ●
Alessandro Zanardi ●
Nicola Boscaro
Marco Trentin
Bruno Frizzarin
Paolo Mencarelli
Filippo Negri
Antonino Puliafito
Mauro Roveri
Renato Scapin

Contrabbassi

Matteo Liuzzi ●
Stefano Pratissoli ●
Massimo Frison
Walter Garosi
Ennio Dalla Ricca
Giulio Parenzan
Marco Petruzzi
Denis Pozzan

Ottavino

Franco Massaglia

Flauti

Angelo Moretti ●
Andrea Romani ●
Luca Clementi
Fabrizio Mazzacua

Oboi

Rossana Calvi ●
Marco Gironi ●
Angela Cavallo
Valter De Franceschi

Corno inglese

Renato Nason

Clarinetti

Alessandro Fantini ●
Vincenzo Paci ●
Federico Ranzato
Claudio Tassinari

Clarinetto basso

Salvatore Passalacqua

Fagotti

Roberto Giaccaglia ●
Marco Giani ●
Roberto Fardin
Massimo Nalesso

Controfagotto
Fabio Grandesso

Corni
Konstantin Becker ●
Andrea Corsini ●
Loris Antiga
Adelia Colombo
Stefano Fabris
Guido Fuga
Paolo Armato ◊

Trombe
Piergiuseppe Doldi ●
Fabiano Maniero ●
Mirko Bellucco
Milko Raspanti
Eleonora Zanella
Vincenzo Pierotti ◊

Tromboni
Giuseppe Mendola ●
Federico Garato

Tromboni bassi
Athos Castellan
Claudio Magnanini

Tuba
Alessandro Ballarin

Timpani
Dimitri Fiorin ●
Claudio Cavallini ● ◊

Percussioni
Claudio Cavallini
Gottardo Paganin
Paolo Bertoldo ◊
Roger Catino ◊
Antonio Ceravolo ◊
Nunzio Dicorato ◊
Giovanni Franco ◊
Chris Lorenzini ◊
Matteo Modolo ◊
Massimo Pastore ◊
Claudio Tomaselli ◊
Barbara Tomasin ◊
Luigi Vitale ◊

Pianoforte
Carlo Rebeschini ●

Arpa
Brunilde Bonelli ● ◊

△ primo violino di spalla
● prime parti
◊ a termine
* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

Coro del Teatro La Fenice

Claudio Marino Moretti *maestro del coro*
Ulisse Trabacchin *altro maestro del coro*

Soprani
Nicoletta Andeliero
Cristina Baston
Lorena Belli
Anna Maria Braconi
Lucia Braga
Mercedes Cerrato
Emanuela Conti
Chiara Dal Bo'
Milena Ermacora
Susanna Grossi
Michiko Hayashi
Maria Antonietta Lago
Loriana Marin
Antonella Meridda
Alessia Pavan
Lucia Raicevich
Andrea Lia Rigotti
Ester Salaro
Elisa Savino
Brunella Carrari ◊
Caterina Casale ◊
Anna Malvasio ◊

Alti
Valeria Arrivo
Mafalda Castaldo
Claudia Clarich
Marta Codognola
Roberta De Iuliiis
Elisabetta Gianese
Lone Kirsten Loëll
Manuela Marchetto
Misuzu Ozawa
Gabriella Pellos
Francesca Poropat
Orietta Posocco

Nausica Rossi
Paola Rossi
Rita Celanzi ◊
Eleonora Marzaro ◊

Tenori

Domenico Altobelli
Ferruccio Basei
Cosimo D'Adamo
Dionigi D'Ostuni
nnp *
Enrico Masiero
Carlo Mattiazzo
Stefano Meggiolaro
Roberto Menegazzo
Dario Meneghetti
Ciro Passilongo
Massimo Pastore
Marco Rumori
Bo Schunnesson
Salvatore Scribano
Massimo Squizzato
Paolo Ventura
Bernardino Zanetti
Matteo Pavlica ◊

Bassi

Giuseppe Accolla
Carlo Agostini
Giampaolo Baldin
Julio Cesar Bertollo
Antonio Casagrande
Antonio S. Dovigo
Salvatore Giacalone
Umberto Imbrenda
Massimiliano Liva
Gionata Marton
Nicola Nalesso
Emanuele Pedrini
Mauro Rui
Roberto Spanò
Claudio Zancopè
Franco Zanette
Ezio Borghetti ◊
Roberto Bruna ◊

◊ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso



Im
Lin
Sta
La
per

edi
10

Impianti

Linotipia Saccuman s.r.l., Vicenza

Stampato da

La Grafica & Stampa editrice s.r.l., Vicenza
per conto di Marsilio Editori® in Venezia

edizione

10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

anno

2010 2011 2012 2013 2014

