

*Intertestualità relativa al libretto:*

Angelo Maria Ripellino, *Vivere è stare svegli* in Angelo Maria Ripellino, *Non un giorno ma adesso*, in *Poesie prime e ultime*, Torino, Aragno, 2006  
Henri Alleg, *La tortura*, con uno scritto di J.-P. Sartre, Torino, Einaudi 1958  
Roberto Fertonani (a cura di), *A coloro che verranno* in *Per conoscere Brecht*, antologia delle opere, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1970  
Paul Éluard, *Liberté*, dal sito internet: <http://eddyburg.it/article/articleview/3309/0/25/>  
Franco Calamandrei (cura di), *Julius Fucik, Scritto sotto la forca*, Universale Economica, Milano 1951  
*La cancrena*, Einaudi, Torino 1959  
Vladimir Maiakovski, *La nostra marcia* dal sito internet: [http://italpag.altervista.org/6\\_letteratura/letteratura17.htm](http://italpag.altervista.org/6_letteratura/letteratura17.htm)

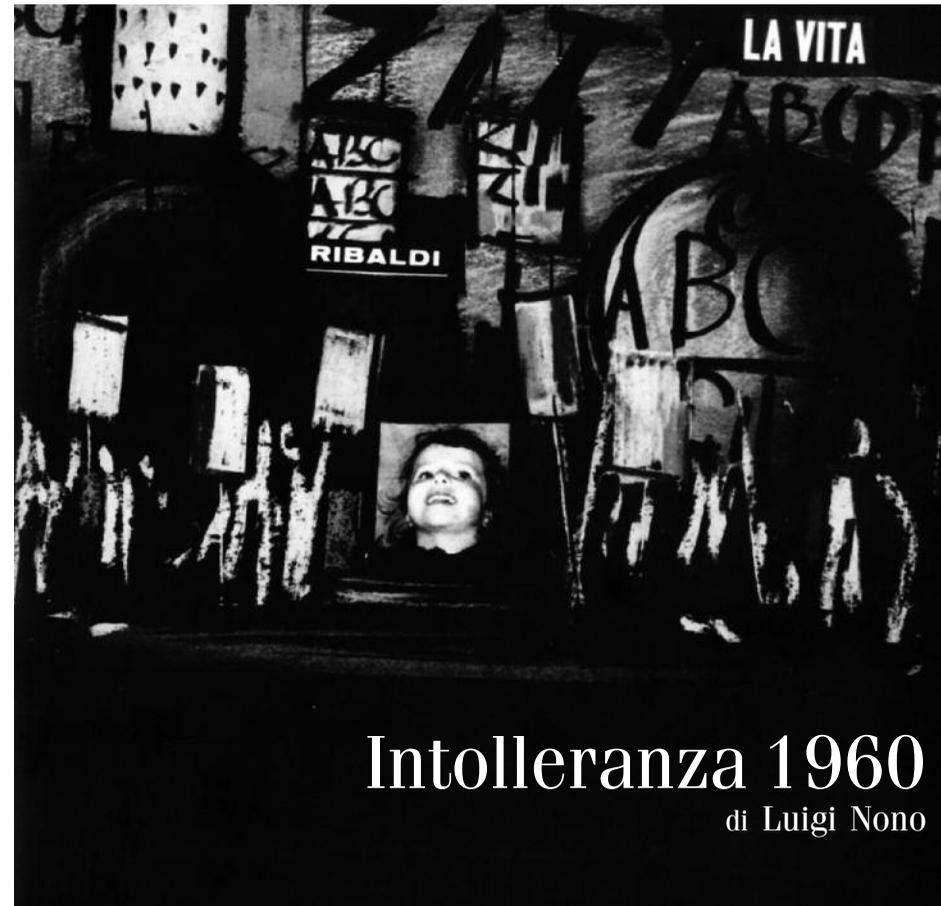
*Intertestualità relativa ai contesti storici e sociali richiamati dalla composizione di Nono:*

## Documenti audiovisivi:

*Intolerance*, un film di David Wark Griffith con Lilian Gish, Mae Marsh, Robert Harron, Tully Marshall e Howard Gaye. Wark Producing Corporation - USA 1916, Ermitage 2005  
Henri Alleg, giornalista francese e direttore di *Alger républicain*, quotidiano algerino di opposizione, dibatte sul tema della tortura in un'intervista, condotta da Amy Goodman per conto dell'emittente televisiva statunitense *Democracy Now* (testo in lingua inglese e estratto audiovisivo in [http://www.democracynow.org/blog/2010/12/29/watch\\_amy\\_goodman\\_on\\_cnns\\_john\\_king\\_usa](http://www.democracynow.org/blog/2010/12/29/watch_amy_goodman_on_cnns_john_king_usa))  
*La battaglia di Algeri*, un film di Gillo Pontecorvo con Yacef Saadi, Jean Martin, Michèle Fawzia El Kader, Ugo Paletti e Tommaso Neri. Igor Film e Casbah Film - Italia 1966, Surf Video 2005  
*Borinage*, un documentario di Joris Ivens e Henri Stork - Belgio 1934 (sulla condizione degli emigranti italiani in Belgio)  
*Marcinelle*, un film di Andrea e Antonio Frazzi con Claudio Amendola, Maria Grazia Cucinotta, Antonio Manzini e Lorenza Indovina. Rai Trade, Italia 2003  
*Polesine 1951/1991, L'alluvione, la rinascita*, un documentario di Gianni Ferraretto, Immagini di repertorio dell'Istituto Luce di Roma, Abbinamento editoriale con *Il Gazzettino*, Prima edizione 1991  
Iconografia e documenti sonori sui temi dell'emigrazione (condizioni di lavoro, episodi tragici) e dell'alluvione del Polesine, tra cui una raccolta di canzoni di tradizione popolare e d'autore comprendente, tra altre:  
*Un bel giorno andando in Francia*, canto popolare italiano (Lazio) in Leydi R. (a cura di), *I canti popolari italiani*, Mondadori, Milano 1973  
*Mamma mia dammi cento lire*, canto popolare italiano (Lombardia) in Leydi R. (a cura di), *I canti popolari italiani*, Mondadori, op. cit.  
*Trenta giorni di nave a vapore*, canto popolare italiano (Piemonte) in Leydi R. (a cura di), *I canti popolari italiani*, Mondadori, op. cit.  
*Tutti mi dicono Maremma Maremma*, canto popolare italiano (Toscana) in Leydi R. (a cura di), *I canti popolari italiani*, op. cit.  
*Quaranta giorni che dormo sulla paglia* (raccolta da Luisa Betri e Silvio Uggeri a Cremona) in Vettori G. (a cura di), *Canti popolari italiani*, Newton Compton, Roma 1974  
*Lu furastiero*, dal repertorio di Matteo Salvatore di Apricena (Puglia) in Vettori G. (a cura di), *Canti popolari italiani*, op. cit.  
*Il tragico naufragio della nave Sirio*, una ballata molto diffusa nell'Italia settentrionale, pubblicata anche su un foglio volante in Vettori G. (a cura di), *Canti popolari italiani*, op. cit.  
*No sta piandar catineta*, (in veneto, raccolto da Vere Paiola a Noventa vicentina,) in *Canti popolari vicentini*, Neri Pozza Editore, Vicenza 1975  
*Lu trenu de lu sulì* su testo Ignazio Buttitta (in siciliano con traduzione) nelle interpretazioni dei cantastorie Nonò Salomone e Ciccio Busacca  
Giovanna Marini, *Partono gli emigranti* su testo di Alfredo Bandelli  
Alfredo Romano, *Ballata dell'emigrazione* su testo di Vitavisia, in *La linea rossa della canzone*, Gallo, Milano 1973  
Sergio Endrigo, *Il treno che viene dal sud*  
Francesco De Gregori, *Il minatore di Frontale* su testo di Davide van de Sfroos  
New Trolls, *Una miniera* (audio di sottofondo a foto storiche sulla tragedia mineraria di Marcinelle)  
Gualtiero Bertelli, *Il custode della miniera: la storia di Galvan Angelo, testimone della tragedia di Marcinelle* (Ballata con illustrazioni di Edoardo Pittalis), in *Il custode della miniera block nota 2010* (cd-audio)  
Gualtiero Bertelli, *Rimorso atroce: la drammatica storia di Primo il cuoco nel Polesine alluvionato del 1951* (Ballata con illustrazioni di Edoardo Pittalis) in *Il custode della miniera*, op. cit.  
Margot Galante Garrone, *Polesine*, su testo di Gigi Fossati e musica di Sergio Liberovici (in veneto con traduzione).

## Lirica 2011

Sentieri esplorativi & Risorse di studio  
per studenti di scuola secondaria di II grado,  
università, conservatorio, educazione permanente



## Intolleranza 1960

di Luigi Nono

Venezia, Teatro La Fenice  
martedì 18 gennaio 2011  
ore 9.30 e ore 15.00

## I Fase

Giudecca, Archivio Luigi Nono  
 lunedì 20 dicembre 2010, ore 16.00

L'OPERA E IL SUO MODELLO: INTRECCIO E PRINCIPI NARRATIVI  
*seminario di studio e appoggio alla didattica per insegnanti*

con **Nuria Schoenberg Nono**

**Angela Ida De Benedictis** (*musicologa*)

e un'introduzione di **Domenico Cardone** (*epistemologo*)

## II Fase

Venezia (v. calendario in copertina)

GUIDA ALLA DRAMMATURGIA E ALL'ASCOLTO  
*seminario didattico per studenti ed insegnanti*

**Intolleranza 1960: un percorso di conoscenza nella composizione di Luigi Nono**

con **Nicola Cisternino** (*compositore*)

**Il progetto visivo, teatrale e scenotecnico di Emilio Vedova e Julius Svoboda**

con **Giorgio Mastinu** (*storico della scenografia*)

**Presentazione dell'antologia multimediale elaborata a sussidio della sperimentazione didattica  
 (EduMediaTeca del Teatro La Fenice, 2011)**

con **Domenico Cardone** (*epistemologo*)

*In copertina:*

Bozzetto scenico di Julius Svoboda per la messa in scena di *Intolleranza 1960* al Teatro La Fenice nel 1961.

*Si ringrazia la Fondazione Archivio Luigi Nono Onlus per la collaborazione scientifica.*

Cura e coordinamento del programma formativo: Domenico Cardone

Area Formazione, Ricerca, Progetti innovativi della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

Informazioni: tel. 041786532 - 041786520, fax 041786571

e-mail: edu1@teatrolafenice.org - edumEDIATECA@teatrolafenice.org

# INTOLLERANZA 1960: DALL'OPERA-PLURIMO AL TEMPO REALE

di **Nicola Cisternino**

«[...] Non c'è attività umana da cui si possa escludere ogni intervento intellettuale, non si può separare l'*homo faber* dall'*homo sapiens*. Ogni uomo, infine, all'infuori della sua professione, esplica una qualche attività intellettuale, è cioè un 'filosofo', un artista, un uomo di gusto, partecipa di una concezione del mondo, ha una consapevole linea di condotta morale, e quindi contribuisce a sostenere o a modificare una concezione del mondo, cioè a suscitare nuovi modi di pensare.» (Antonio Gramsci)

“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” (Luigi Nono)

«*Mai, Mai, Mai*» è il canto-urlo della Compagna che si leva dopo i tumulti di piazza su una scena di gravido silenzio tra una folla attonita, spaventata dagli annunci e da un'esplosione (siamo in un apocalittico clima di minaccia atomica in anni di piena guerra fredda) ad apertura della seconda scena della seconda parte di *Intolleranza 1960* «azione scenica in due parti su un'idea di Angela Maria Ripellino» di Luigi Nono (Venezia 1924-1990) che andò in scena in un Teatro La Fenice trasformatosi in arena quel 13 aprile del 1961 nell'ambito del XXIV Festival Internazionale di Musica Contemporanea di Venezia (1), sotto la direzione del fraterno amico e compagno di strada Bruno Maderna. La cronaca dell'evento, ormai vero e proprio reperto storico non solo musicale ma sociale e civile del nostro paese contro il quale, il giorno seguente alla prima rappresentazione, ci fu persino un'interpellanza parlamentare (2) racconta di un Teatro della rappresentazione mai come in quell'occasione fuso con il teatro di vita e di strada, con i muri dorati (quelli del teatro) del buon gusto e del distacco borghese dalla scena, squarciati dalla provocazione squadrista e fascista premeditata e progettata di un gruppo ben organizzato armato di fischiotti, volantini e bombette puzzolenti (quasi certamente ispirati e guidati da un insegnante del locale Conservatorio) che interruppero ripetutamente e lungamente la rappresentazione fino all'arrivo della polizia che riuscì ad allontanare i provocatori e a far proseguire l'opera, fra interminabili applausi finali del pubblico di sala. Fu come se già dalle settimane precedenti fino al giorno dell'evento, la capacità proiettiva (e inconscia) della complessa materia sonora e dell'avvolgente macchina scenica fosse *tracimata* dalla partitura e dalla scena fra il pubblico, nelle calli e nei palazzi veneziani (anche quelli istituzionali), andando forse oltre le stesse aspettative (inconsce) dei suoi diretti protagonisti, una bottega musicale rappresentativa piena di vita e di *futuro* fondata sul sodalizio *empatico* che solo Nono (allora trentaseienne) si dimostrerà essere in grado sempre più, anche nella sua attività creativa futura, di alimentare: da Bruno Maderna al fraterno compagno Emilio Vedova qui direttamente investito (all'ultimo minuto) per la prima volta in qualità di

artista-scenografo-costumista, al mago della Lanterna Magica praghese Josef Svoboda.

Significativa l'altrettanta netta contrapposizione critica e lo strascico fortemente polemico, a tratti violento, sulla stampa musicale italiana ma anche internazionale che accompagnò *Intolleranza 1960* nei due anni successivi. Una demarcazione netta il cui taglio era rappresentato spesso non tanto dalla specifica pertinenza dell'opera e dei suoi contenuti che non ammetteva sfumature o mezze misure (sui quali gli episodi di cronaca politica del tempo non permettevano certo alcun distacco) quanto soprattutto dall'inequivocabile caratterizzazione ideologica che la animava e dalla sua assoluta 'provocazione' linguistica; per cui se per alcuni, secondo vari gradi di adesione, come Giacomo Manzoni, Luigi Pestalozza, Piero Santi, Giuliano Scabia (ma anche Carl Dahlhaus che ne elogiò l'innovazione spazioscenica) e, anche se in forme più interrogative, lo stesso Massimo Mila, *Intolleranza 1960* si rivelava comunque come una nuova via del teatro musicale, per altri e sempre con varie gradazioni critiche, a cominciare da Fedele D'Amico, a Mario Bortolotto, a Ugo Duse, e numerosi altri (ad alcuni dei quali Nono, a varie riprese, ribattè pubblicamente anche negli anni successivi), *Intolleranza 1960* appariva come una pura e semplice provocazione ideologica del clima dei tempi o, quantomeno, un appuntamento-esperimento 'mancato' o 'velleitario' con la storia del teatro musicale. Significative poi le riflessioni del poeta Montale che vide nella 'frantumazione' drammaturgica e scenica di *Intolleranza 1960* un'amara constatazione di decadenza del più tradizionale logos narrativo e dell'unità melodrammatica, mentre illuminata invece e piena di futuro per noi oggi, appare la lettura di Giulio Carlo Argan che vi legge nella trattazione di tematiche politiche e sociali di *Intolleranza 1960*, un legame profondo con la tragedia greca poiché «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 alle comunità una esperienza simultanea e collettiva, ma non può proporsi un preciso fine didascalico o di propaganda» (3)

*Intolleranza 1960* è una creazione di Luigi Nono nata dall'emergenza e nell'emergenza nel suo pieno significato etimologico. Se certamente l'aspirazione (vera e propria *emersione* dal profondo) alla rappresentazione spaziale (prima che strettamente scenica) del teatro musicale era presente in Nono, tra composizione ed elaborazione teorica e poetica, fin dai suoi esordi musicali agli inizi degli anni cinquanta (Il Mantello rosso – *Der rote mantel* un balletto in tre quadri tratto dal *Don Perlimplin* di Federico Garcia Lorca del 1954 è certamente il suo primo approccio spazioscenico), è dal *Canto sospeso* del 1956 (di cui non a caso in *Intolleranza 1960* viene ripresa una sezione della celebre 'cantata') (4) composto su testi dei condannati a morte della resistenza, che Nono procede in un

magmatico accumulo di esperienze umane ed artistiche che culmineranno nell'*ibrida* azione scenica. Sono anni di condensazione stilistica di un processo sempre più originale e maturo sul piano poetico che porterà Nono, dopo aver composto vere e proprie *perle* corali della sua produzione musicale (*Canto sospeso*, *Cori di Didone* da *La terra promessa* dell'amato Ungaretti, *Sarà dolce tacere* da *La terra e la morte* di Cesare Pavese del 1960, ma anche l'orchestrata *Diario polacco '58*) ad 'esporsi' e ad aprirsi alla scommessa spazioscenica. Sono quelli gli anni in cui Nono, dopo essere stato assieme a Maderna, Stockhausen e Boulez uno dei protagonisti più attivi e vitali della stagione di Darmstadt (i celebri corsi estivi della piccola cittadina tedesca ai piedi della foresta nera nei quali si sviluppò l'avanguardia musicale sulle ceneri dell'Europa post-bellica) è un compositore 'della rivoluzione permanente' (definizione di H. K. Metzger) già largamente riconosciuto come uno dei più innovativi esponenti della nuova musica, che si distacca da quell'esperienza quasi decennale, con un gesto intellettuale di taglio e di grande rottura, con la lettura del celebre scritto '*Presenza storica nella musica d'oggi*' con cui l'intellettuale Nono affonda con taglio netto la separazione delle sue scelte poetiche ed artistiche, ma anche umane e politiche, da un'avanguardia divenuta ai suoi occhi, in pochi anni, prigioniera dell'accademia e di se stessa.

«[...] Spesso Webern è stato accusato di povertà ritmica, ma proprio in quelle posizioni interne ad una scansione apparentemente semplice esplose nella memoria il ricordo di Haydn. Racconto queste cose perché è proprio su questo terreno che è divampato a Darmstadt il contrasto sulle interpretazioni di Webern. Da una parte c'eravamo Bruno ed io che la pensavamo in questo modo, dall'altra Pousseur e Stockhausen che facevano le loro analisi di tipo statistico del *Concerto per nove strumenti* di Webern.

[...]Fu uno scontro tra analisi e interpretazioni diverse che arrivò poi fino all'impero assoluto di una visione astratta e puramente matematica di Webern. La differenza stava tra il Webern inteso come fenomeno puramente acustico e la nostra concezione del pensiero musicale di Webern, cioè dei suoi legami dei suoi contesti e delle sue derivazioni. Così si arrivò fino allo scontro del 1959 che fu falsamente inteso come un mio attacco a John Cage, mentre si trattava in realtà di un attacco all'accademia che si stava sviluppando in Europa, a Darmstadt in particolare.

[...]Di lì il mio isolamento totale, causato dalla denuncia dell'incapacità analitica di affrontare Cage ed il suo mondo, riducendolo ad una formula facile da copiare. La cerchia di Darmstadt era incapace di penetrare, e quindi responsabile di fraintendere, il significato di Cage e delle sue proposte. Ricordo che quando terminai di leggere la mia conferenza Stockhausen fu violentissimo contro di me, perché si sentiva attaccato in prima persona e aveva ragione. Io dicevo infatti chiaramente che John Cage rappresentava una cultura proveniente dalla California, una cultura che presenta nella pittura e nella musica evidenti rapporti con l'Oriente, pensa a Tobey, a Rothko, alle altre scuole di quel paese che hanno rapporti con certe mentalità, pensieri, pratiche cinesi, buddiste, indiane e dello Zen.» (5)

Nono si scaglia contro quell'appropriazione asettico-chirurgica e decontestualizzata di testi (Webern) e materie sonore piene di memorie provenienti da altre culture e contesti, denunciando in questo la violenza di un atteggiamento eurocentrico e coloniale nei confronti della storia (sia essa di suoni, di idee, di uomini) ed afferma la centralità costituzionale e dinamica della vita e degli uomini dentro la *loro* storia. Uomini che da subalterni soggetti passivi possano, attraverso la presa di coscienza umana, sociale e politica, trasformarsi in protagonisti della storia. Un rovesciamento dinamico antistoricista a cominciare dalla musica che portò il compositore a confutare una certa idea progressista della storia musicale

rispondendo così alla domanda secondo la quale non si può seguire Nono se non si conosce Verdi: « Ah, qui non sono affatto d'accordo: ho personalmente delle esperienze che dimostrano tutto il contrario. È invece possibile proprio cominciare dalla musica di oggi e poi tornare indietro... anche nell'insegnamento si dovrebbe seguire questa strada... Bisogna rovesciare completamente le prospettive storicistiche di una certa società in cui siamo cresciuti» (6)

Così Nono aprirà il suo celebre testo pronunciato a Darmstadt:

«Oggi regna la tendenza, sia nel campo creativo che in quello critico-analitico, a non voler integrare un fenomeno artistico-culturale nel suo contesto storico, cioè a non volerlo considerare in rapporto alle sue origini e agli elementi che l'hanno formato, non in rapporto alla sua partecipazione alla realtà presente e all'efficacia su di essa, né in rapporto alle sue capacità di proiezione nel futuro, ma esclusivamente in sé e per sé, per fine a se stesso, e solo in relazione a quel preciso istante in cui si manifesta [...] La tendenza a cercare un rifugio astratto in un principio scientifico o in un rapporto matematico, senza curarsi del quando, del perché e della funzione di tali principi, toglie a ogni fenomeno universale la sua base di esistenza, in quanto ne cancella l'individuazione storica

.O, quale documento tipico di un'epoca. Si ricade così nel medievalismo dei sistemi dommatici. Ma a dar vita a un'opera d'arte non è mai l'ubbidienza a un principio schematico (sia esso scientifico o matematico), bensì solo la sintesi – intesa come risultato dialettico – tra un principio e la sua realizzazione nella storia, cioè la sua individuazione in un momento storico assolutamente determinato, non prima e non dopo. (7)

La 'rottura' musicale e il relativo traumatico distacco da Darmstadt viene preceduto di pochi mesi da un'esperienza, anch'essa di profonda 'rottura dei costituiti', rappresentata dal primo viaggio *oltreortina* effettuato da Nono assieme al fedele compagno di strada Emilio Vedova, col quale si conoscevano dal 1942, entrambi invitati in Polonia per presentare le proprie opere: Nono invitato al Festival dell'Autunno di Varsavia e Vedova per allestire una mostra antologica al Palazzo Zanchetta di Varsavia e poi al Museum Narodowe di Poznan. Entrambi visitarono poi in viaggio nell'entroterra polacco, Danzica, Cracovia (e Auschwitz!). Fu un viaggio che segnò profondamente i pensieri e le creazioni future dei due artisti e che nel caso di Nono, generò quella *Composizione per orchestra n. 2 – Diario polacco '58* da considerarsi a tutti gli effetti come prodroma di alcune parti di *Intolleranza 1960*. (8) Di lì a poco, alla fine del 1959, Nono si recò di nuovo in un paese socialista, assistendo a Praga per la prima volta allo spettacolo con la Lanterna Magica conoscendo il suo inventore, Josef Svoboda e il regista Radok, che tanta parte ebbero nei mesi successivi per l'allestimento di *Intolleranza 1960*.

«Era il mio primo viaggio in un paese socialista e nella Polonia di allora si vivevano, dopo la chiusura staliniana, gli anni di Gomulka (1958). Il festival d'autunno si apriva allora alle musiche contemporanee. S'apriva a tanti incontri e scontri nuovi... Quel festival, con le sue aperture, fu una sorpresa per tutti i polacchi, per l'intero mondo orientale, per tanti. Naturalmente anche per me. La pratica possibile del superamento di limiti e della rottura di schemi rigidi, autoritari (in questo caso si trattava di un governo stalinista), le sensazioni violente che provai in Auschwitz, crearono in me come un vero e proprio sconvolgimento. Il contrasto fra un passato colmo di varie atrocità ed un presente in cui si schiudevano improvvise speranze: erano come note di diari, frammenti di sentimenti, coinvolgimenti, passioni che continuavo a raccogliere, a vivere.» (9)

È dunque il 'coraggio nella rottura dei costituiti' (lapidaria espressione vedoviana) ad animare vitalisticamente le orbite 'stellari' (10) dei due artisti

veneziani da allora sempre più parallele nelle loro specifiche evoluzioni stilistiche, un 'coraggio' che si esprime attraverso una continua sconfessione di qualsiasi mediazione con i 'costituiti', poiché ogni mediazione rappresenterebbe una sorta di controllo sociale di ordine preventivo sul piano sociale ed espressivo. La *rivoluzione permanente* per l'emancipazione dell'uomo attraverso nuove vie dell'arte, alimentata dal tragico specchiamento con le macerie umane e sociali dell'immediato passato (i campi di sterminio nazisti, i condannati a morte della resistenza, il franchismo con Lorca), trova nelle opere e nei tracciati umani dei due artisti di questi anni uno strenuo e comune slancio contro l'oblio e contro l'archiviazione della storia e dei suoi misfatti. Con *Intolleranza 1960* la lotta antirepressiva permanente, vera e propria denuncia sociale e battaglia politica con i mezzi dell'arte, si fa storia quotidiana contro i massacranti ritmi della produzione e del tempo-lavoro, per il riscatto sociale del movimentismo di piazza e l'azione antimperialista della guerriglia algerina (e di lì a poco anche sudamericana e vietnamita). Se il compositore Nono già con *La Victoire de Guernica* (1954) aveva pienamente elaborato una propria cifra stilistica nella poetica del *frammento* (reperto dinamico e vitale della storia e non simulacro asettico-citazionista) con la ricomposizione spaziale dei testi e con *Incontri* (1955) e *Il Canto Sospeso* (1956) aveva elaborato processi-calco fondati sul rapporto *positivo/negativo* (tra suono e silenzio) (11), l'artista Vedova inizia il suo intenso lavoro grafico prevalentemente sviluppato sul rapporto volumetrico e spaziale, oltre che cromatico, del *bianco/nero* (positivo/negativo) mentre nell'ambito pittorico dipinge gli *Scontri di Situazioni*, giganteschi pannelli d'*immersione* scritturale che precederanno di qualche anno i suoi innovativi *Plurimi* «*Absurdes Berliner Tagebuch '64*». (12)

«...Importanza decisiva per la mia collaborazione con Nono fu il fatto che la musica di Nono implica particolari contenuti a me congeniali. *Intolleranza '60* è una storia del nostro tempo. In una condizione disintegrata come la nostra arrivare al racconto, stabilire rapporti e scelte, proteste e denunce, è davvero cosa ardua, possibile a tutti i demagogismi, luoghi comuni di relazione, nozioni superate... Affrontare dunque la complessa nozione del "reale", se mai è stato semplice, è oggi quanto mai duro... Ma fare pittura, come fare teatro oggi, non può partire che da qui. Importante analizzare le determinanti che promuovono i linguaggi: i fatti, le situazioni entro cui lottare, nelle limitate possibilità dateci. Ho detto lottare, il che implica scelta nel corpo vivo delle contraddizioni dell'oggi. Con acuta tensione per coglierne il concreto dinamico. Non mera esposizione esteriore di situazioni sfiorate o passivamente accettate. Si tratta qui di consegnare immagini 'strutture della coscienza operante', come scrive Sartre.

«...Per quello che riguarda una costruzione/teatro che sia espressione di una nuova concezione di spazio e dell'inserimento dello spettatore non più passivo in questo spazio, tutto quello che si è fatto con *Intolleranza '60*, pur inedito in assoluto allora, non è che relativo, in quanto lo spettatore-attore potrebbe maggiormente essere coinvolto nell'empito del dramma, in un circolare di piani semoventi proiettanti immagini, suoni, azioni, rivoluzionando veramente tutti i rapporti di ieri in materia teatro. Attraverso soprattutto la funzione emotiva del mezzo/luce, già inserito suggestivamente nel subconscio contemporaneo per tanta luce/video, segnaletiche notturne ecc., ma questa volta in proiezioni dirette di sentimenti, di sequenze in tutti i punti dello spazio... Il 13 aprile 1961, *Intolleranza '60* non è stato dunque l'auspicato teatro dei pigri di sempre, teatro invece di dura realtà, teatro di denuncia.» Emilio Vedova (13)

Nasce così *l'Omaggio a Vedova* prima composizione elettronica su nastro magnetico realizzata da Luigi Nono nel 1960 presso il neonato Studio di Fonologia della Rai di Milano che precede 'in nuce' di pochi mesi, quasi in forma

di studio, la più complessa rielaborazione sonoro-spaziale dei *Intolleranza 1960* in cui sul terreno dello scontro della 'tecnica' (e non solo della tecnologia, anche musicale) in quanto lavoro, vita e mutazione dei modelli di produzione economico-sociali per l'uomo, metterà degli argini di differenziazione e isolamento del Nono intellettuale, ancor prima che musicista, rispetto al resto della granitica comunità musicale di Darmstadt. (14)

"...Lavorammo per qualche ora alla realizzazione di un grafico acustico che avevo preparato 'con cura' a Venezia: alcuni rapporti tra le frequenze sinusoidali, con delle battute in centimetri - delle durate precise, con variazioni di attacchi e durate. Il risultato fu una 'cosa' quasi insignificante e un formidabile scoppio in risata di Marino e Bruno.

Primo insegnamento immediato: lo studio elettronico esige non dei progetti preconfezionati a tavolino, ma piuttosto uno studio - sperimentazione- ascolto sempre in tempo reale di tutti gli istanti, con, oltre il 'tempo', un'appassionante pazienza, con un approfondimento continuo dei pensieri e dei saperi musicali possibili e impossibili - utopici, per altri pensieri teorico-pratici musicali, compreso l'utilizzazione dello spazio. ..." (15)

Una piena presa di coscienza del superamento della fase di Darmstadt da parte del sempre più isolato compositore Nono pienamente maturo per veleggiare su proprie e inequivocabili tracciate poetiche in cui il suono-punto-frammento-isola di origine weberiana (declassato a riduzionismo statistico a Darmstadt) è pienamente emancipato a conquista *molteplice* e *plurima* dello spazio sonoro, coincidenti, come si accennava, con la coniugazione che Vedova dette alle sue prime opere spaziotittoriche - i *Plurimi* appunto - di qualche anno dopo. Un'emancipazione dello spazio sonoro, realizzato fino ad allora nelle partiture di Nono solo con organici acustici che, con le spazializzazioni elettroniche del suono di *Intolleranza 1960* (le parti corali registrate su nastro e diffuse ad anello esterno al pubblico nel teatro) dà un imprinting fondamentale all'ideologia caratteristica della scuola elettronica italiana (a differenza di quella 'concreta' di Parigi e del purismo elettronico dello Studio Colonia) che fa della ricerca sonora con nuovi strumenti una via empirica all'*interazione* (comunione) tra mondo acustico e suono rielaborato elettricamente, via già tracciata da Bruno Maderna con quella *Musica su due dimensioni* per flauto e nastro magnetico di qualche anno precedente.

Sempre più Nono, dopo una lunga fase di rielaborazione intima e corale, in quell'inizio degli anni sessanta vive ed ascolta e direziona sul piano civile e linguistico i suoni sempre più urlati e di conflitto della vita della strada nella quale, a differenza del captamento stanziale di Cage (4'33»), decide di tuffarsi anche con il corpo, oltre che con le idee, dentro le contraddizioni sociali e le passioni degli uomini e della storia, al servizio della lotta di classe per poter «far musica nelle strade, nelle piazze, nei campi, nelle istituzioni, unitamente alla classe operaia e contadina in lotta.»

«[...]»o invece, nei miei viaggi in America Latina come nella partecipazione alla lotta di classe europea - che tanto mi hanno aiutato nella mia maturazione - mi sono reso conto che ci sono condizioni sociali nelle quali si sta sviluppando una lotta contro l'oppressione: una lotta che è anche contro l'oppressione di una cultura

'superiore' eurocentrica, e chiede e rende possibile un'altra arte e un'altra cultura; e proprio perché aderisco a questa situazione non affermo un primato aprioristico della tecnologia. Ho sempre presenti i partigiani del Vietnam: essi non usano soltanto i missili terra-aria, ma ancora i pali appuntiti e le bombe di bambù.  
(domanda: Anche lei però usa degli ultimi progressi tecnologici, come Stockhausen)  
Certo. Ma in modo critico, contro il sistema che li ha prodotti. Che il mio atteggiamento sia, in sostanza, lo stesso di uno Stockhausen o di un Cage, fa ridere per l'incapacità analitica di quanti lo affermano...» (16)

Anche sul piano della concezione compositiva *Intolleranza 1960* è una diversa (rispetto alle pratiche compositive 'aperte' d'ispirazione aleatorie degli anni sessanta) ma ben connotata modalità di 'apertura' del linguaggio teatromusicale, divenendo di fatto un vero *work in progress* 'aperto' a sempre nuovi soggetti e materiali-eventi della cronaca, poiché ogni nuovo allestimento dell'azione scenica sarebbe stata storicizzata proprio dalla data posta al fianco del titolo. Da qui le ripetute proteste di Nono verso l'editore tedesco Schott (anche a seguito delle quali decise di passare alle edizioni Ricordi nel 1966) per la mancata pubblicazione della partitura con il testo originale in italiano come da contratto ma anche per la cancellazione, nell'edizione della partitura in solo tedesco, della data 1960 (17) che sarebbe invece dovuta apparire proprio perché ne storicizza la prima edizione, che nelle riprese successive sarebbe dovuta diventare, nelle intenzioni di Nono, ogni volta una nuova *Intolleranza* del proprio tempo storico, come accade ad esempio nella ripresa di *Intolleranza* a Norimberga nel 1970 in cui ci furono dei nuovi interventi nelle parti elettroniche e una nuova rielaborazione del testo a cura di Y. Karsunke.

## VERSO INTOLLERANZA 1960: LO SPAZIO PLURIMO

«...Le opere d'arte non possono e non devono essere rinarrate nel linguaggio della scienza e della filosofia; e tuttavia le immagini dell'arte sono formule di comprensione della vita, parallele a quelle della scienza e della filosofia.  
...La concezione del mondo, lo ripetiamo ancora una volta, è concezione dello spazio.  
...È possibile entrare nell'opera d'arte come tale soltanto attraverso la comprensione della sua organizzazione spaziale.»  
Pavel Florenskij (18)

«La musica che sto cercando è scritta con lo spazio: essa non è mai uguale in qualsiasi spazio, ma lavora con lui».  
(Luigi Nono) (19)

La poetica dello spazio in Nono è una sorta di paradigma vettoriale-evolutivo attraverso cui è possibile leggere, ascoltare e narrare la sua intera storia creativa. Una sorta di filo rosso, filogenetico direi, che rende evidente nel corso delle varie stagioni-cicli delle sue opere, una sorta di processo *individuativo-emergenziale* (di emersione dal fondo) che rende riconoscibilissimo ed inequivocabile il suo suono ed ogni sua opera già dopo pochi secondi dall'attacco, e questo oltre ogni possibile, per quanto necessaria, descrizione procedurale ed analitica. Spazio *acustico* in quanto campo, contenitore, che designa e crea lo spazio fisico-architettonico in cui il suono vive, si muove e si trasforma, e Spazio *sonoro* in quanto vita interna del suono stesso che ad opera

del compositore modula e crea l'opera che nello spazio abita e vive. Non per tutta la sua vita si è direzionato, inequivocabilmente, in forma quasi ossessiva, verso quella composizione dello spazio sonoro nella partitura che determinasse in forma reversibile, permeabile e molteplice (*mobile* sarà la sua espressione ricorrente) lo stesso spazio acustico, anche quando, ed è il caso di *Intolleranza 1960*, in quanto primo approdo solido allo spazioscenico (ma che proseguirà con *Al Gran sole carico d'amore* del 1972-74 per culminare nel *Prometeo* del 1984) in cui la vita entra nella scena (e nella sua musica) vivificandola e mai il contrario. In questa accezione tutte le composizioni di Luigi Nono sono spaziosceniche in quanto costruzioni di paesaggi sensibili ed emotivi che non possono prescindere dall'ascolto integrale, immersivo, in apnea diremmo, ascolto che non sempre può essere circoscritto a quello strettamente percettivo e misurabile, ma che si fa ascolto emotivo e sensibile, messianico e dell'*attesa*, poiché trasforma, emancipandolo, l'ascolto stesso e l'uomo attraverso l'esperienza. Dunque, per venire a *Intolleranza 1960*, siamo certamente di fronte ad un pensiero-processo estroeversivo verso lo spazioscenico, azione molteplice e *caotica* del Tempo reale (in nuce ritroviamo già qui qualche decennio prima i *con-possibili* nonocacciariani fondanti del *Prometeo*) (20) che attraverso la composizione plurima della materia drammaturgica (plurimo di testi spuri e testimoniali viventi della storia) e scenica (la molteplicità della proiezione della Lanterna Magica) rigetta l'espressione-concetto di *collage* per aprirsi, attraverso il frammento-scheggia-reperto, a sempre nuovi 'costituiti' poetici dello spazio e della rappresentazione. Non a caso, prendendo a prestito alcune referenze cinematografiche, il Nono giovanile parte da una concezione del montaggio-artificio, in quanto 'montaggio dei montaggi' eisensteiniano (di cui *Intolleranza 1960* ne è forse il maggior saggio) per ritrovarsi sempre più negli anni, amandolo profondamente fin dal suo esordio con *L'infanzia di Ivan* (Leone d'oro alla Biennale cinematografica del 1962 alla cui proiezione Nono assiste, fino all'ultimo film *Offret-Sacrificio* dell'86 che sarà il sottotesto di 2°) *No hay caminos. Hay que caminar...* dell'87) nell'idea, anch'essa 'ossessiva' o iconica, piano-sequenziale del cinema di Andrej Tarkovskij. Questione nodale quella del montaggio che va ben oltre la stretta composizione con i nastri (sia essa la pellicola cinematografica o il nastro magnetico per il suono elettronico) e che rimanda all'opera 'inclassificabile' di Benjamin, *Passegen-Werk*, e all'*opera-di-montaggio-non-montata* in quanto *risveglio*, e nel caso di Nono di '*ascolti da risvegliare*'. "Può trattarsi, evidentemente, anche di altro. Non soltanto di montaggi. Forse si tratta di un complesso intricato di altri intenti ancora fuggitivi e introvabili, dimenticati e interrotti. Di fatto comunque è un qualcosa del genere, ma è proprio questo, questo programma di fusioni di 'contenuto'/'idealità'/'realità' in forme 'più future che non presenti' che altera il rapporto di Nono (e anche di Maderna che non potremo trattare qui) con la propria 'testualità'.(....) In AV 78 (*Canti di vita e d'amore*, ndc) e in AV 75 (*Intolleranza 1960*, ndc), ancor più di come e quanto

era successo nelle grandi Cantate, l'asse dell'opera di Nono si sposta dal 'testo', consegnato all'ermeneutica e alla saggezza dell'interprete, ad una sorta di 'evento totale', non privo di una certa percentuale di alea. O se non proprio di un evento totale - evento tracinato dal testo -, del 'desiderio rappresentato' di un evento totale, limitatamente musicale, da intensificare più sul lato dell'ascolto che non su quello della scrittura-concezione." (21)

«La cessazione di ogni attività spirituale porta da un lato alla passività individuale, dall'altra a un'attività del materiale, della cui oziosa contemplazione sembra a taluni che l'esperienza musicale dovrebbe accontentarsi nel futuro. [...] Senza quella compenetrazione reciproca tra concezione e tecnica - che non può compiersi se lo spirito non ha di se stesso un'idea chiara - ogni espressione del materiale resta limitata al decorativo, al pittoresco ornamentale. [...] Questo principio del collage è antichissimo. In un'opera come la cattedrale di Aquisgrana, costruita verso l'800 d.C. a imitazione della chiesa di San Vitale in Ravenna (costruita due secoli prima), è palese il fenomeno della trasposizione di una cultura in terreno estraneo, trasposizione che come documento nella storia dello spirito umano può avere un significato solo in quanto testimonia il principio egemonico, allora dominante, di un imperatore, le cui aspirazioni ideologiche - imporre con la forza la propria cultura a una cultura straniera - richiedevano simili iniziative. Anche i veneziani prediligevano il collage quando, nel periodo della loro massima espansione, inserivano nell'edilizia della loro città trofei di vittoria predati ad altri popoli; ma questo tipo di collage ha il merito morale di non rinnegare la propria natura: in San Marco una pietra, o altro, che proviene con tutta evidenza da un'altra civiltà, ha la funzione inequivocabile di testimoniare di un'epoca storica, caratterizzata appunto da trofei e prede belliche. Il metodo del collage nasce da una forma di pensiero colonialista...» (22)

La lettura in chiave 'coloniale' del *collage* rimanda inevitabilmente al rigetto in Nono di qualsiasi coniugazione con le procedure *cageane* di alea (e quindi all'apertura a qualsiasi forma di procedura casuale e in questo, negli anni sessanta, distanziandosi anche dall'amato Maderna) e ancor più di *Opera aperta* che tante fortune acquisirono da quegli anni in Europa impegnando Nono a suo modo, come Vedova nella pittura, proprio da *Intolleranza 1960*, a percorrere (*caminante*) altre strade di apertura, certamente, ma attraverso la 'rottura dei costituiti. In qualche modo, pur operando in orizzonti straordinariamente ampi, il molteplice (*con-possibile*) di Nono si contrappone all'*alea* di Cage come la gestualità plurimo-scritturale di Vedova si contrappone al gesto (si casuale) di action-painting di Pollock.

L'emancipazione plurima dello spazio sonoro che si delinea con *Intolleranza 1960*, ma che proseguirà per tutta la creazione successiva di Nono, fa tesoro anche del prezioso insegnamento dell'avanzatissima concezione di suono spazializzato dell'amato Edgard Varèse (Parigi 1883 - New York 1965) che Nono incontra come insegnante di composizione proprio al suo arrivo a Darmstadt nel 1950 e che proprio nel 1958 aveva realizzato quel 'manifesto' di musica dinamizzata nello spazio che è il celebre *Poème électronique* di Le Corbusier (e Iannis Xenakis) all'Exposizione Universale di Bruxelles, ma anche dell'evocativa *Espace*, opera 'incompiuta' varesiana che il compositore immagina «...Proiettando se stessa nello spazio...Voci nell'etere, quasi magiche, invisibili mani, accendessero e spegnessero delle radio fantastiche, colmando tutto lo spazio, mentre si incrociano, si sovrappongono, si penetrano l'una con l'altra, si frantumano, si coprono, si respingono, cozzano, si scontrano. Frasi, slogan,

proposizioni, canti, proclami: Cina, Russia, Spagna, stati fascisti e democrazie, tutti nell'atto di spezzare le croste che li paralizzano.» (Edgard Varese) **(23)**.

«[...] La cosa veramente importante legata a quella prima esecuzione (*Variations canoniques* a Darmstadt) è il fatto che professore di composizione nel 1950 ai Ferienkurse di Darmstadt era Edgard Varèse. Io non sapevo chi fosse, non l'avevo mai sentito nominare. Il giorno dopo l'esecuzione andai nella sua classe e lui mi chiese la partitura. La analizzò per delle ore e dopo, invece di darmi dei pareri, mi pose dei problemi, mi fece capire quali problemi suscitava quella partitura, informandomi così su quello che avevo fatto in qualche caso senza rendermene conto. Come vedi si tratta sempre di quel famoso mistero della composizione.

[...] Intanto a me si era scatenata dentro la grande lezione di Varèse che avevo cominciato a conoscere come compositore all'indomani di quel primo incontro. Questa lezione di Varèse, che io ritengo fondamentale, fino ad alcuni anni fa fu completamente ignorata perché mi si schematizzava: o l'eredità di Schoenberg o quella di Webern. Nel *Canto Sospeso* c'è una parte di soli fiati e percussioni nella quale, secondo me, è molto forte l'influenza di Varèse. E si tratta di un'influenza che dura tutt'oggi: continuo infatti a studiare le sue partiture nelle quali trovo dei rapporti singolari, e per me interessantissimi, tra Skrjabin e Schoenberg. Il famoso intervallo di quinta e di tritono, che Skrjabin usa nelle sue Sonate, è anche un accordo tipico di Schoenberg e di Varèse. Le ottave che ci sono in Varèse, quelle sovrapposizioni di ottave ricordano l'inizio della prima sinfonia di Mahler dove si determinano degli spazi, improvvisate aperture, che ora mi tornano fuori in modo decisivo.» **(24)**

L'emancipazione allo spazio plurimo di Nono (ma altrettanto di Vedova) si traccia su quella via della proiezione prismatica dei suoni (come con la luce) ricercata e promulgata incessantemente da Varèse che in Nono, proprio con *Intolleranza 1960*, si realizzò allora sulla scena grazie ai mirabili artifici della Lanterna Magica che tanto stupì il giovane compositore veneziano a Praga, un modello proiettivo plurimo a tutto campo di immagini, testi e suoni, ma anche di *pensari* (espressione sempre cara a Nono) *simultanei*, plurimi e molteplici "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" **(25)**. Una via alla *complessità* e al *multiverso* che trova i suoi rimandi 'costituzionali' nella proiezione prismatica nello spazio dei cori battenti di scuola marciana ma anche nelle plurime prospettive multifocali di Tintoretto (tanto caro a Vedova che ne fu mentore nei confronti del giovane Nono), ma anche degli '*infiniti possibili*' dell'amato Giordano Bruno.

\*Attualmente in musica abbiamo tre dimensioni: quella orizzontale, quella verticale e quella dinamica che cresce o diminuisce, ne aggiungerò una quarta, quella della proiezione sonora – la sensazione cioè che il suono ci stia lasciando senza speranza di ritornare per riflessione, una sensazione simile a quella che suscitano i raggi di luce proiettati da un potente riflettore – per l'occhio come per l'orecchio un senso di proiezione, di viaggio nello spazio.

[...] Pensi alla proiezione sempre mutevole di un piano e di una figura geometrica che si muovono nello spazio, ognuno però con le proprie velocità arbitrarie di traslazione e di rotazione che variano continuamente. La forma istantanea della proiezione è determinata dall'orientamento relativo di piano e figura in quell'istante. Se si fa in modo che il piano e la figura seguano ciascuno i propri movimenti, si può produrre, attraverso la proiezione, una figura estremamente complessa e apparentemente imprevedibile. Dopodiché si può aumentare l'effetto facendo variare la forma e la velocità della figura geometrica» (Edgard Varèse) **(26)**

\*[...]Nello stesso tempo [allo Studio di Fonologia della Rai di Milano n.d.c.] Scherchen aveva allestito a sue spese, uno studio elettronico particolare, per studiare i nuovi problemi della diffusione musicale con la tecnologia non meccanica della radio. [...] A Gravesano Scherchen aveva inventato un altoparlante girevole, un altoparlante composto da molti altoparlanti: una specie di prisma che ruotando in vario modo proiettava i suoni. Si trattava di un'idea che allora fu sottovalutata, ma che era invece piena di grandi intuizioni perché superava il principio della fonte acustica fissa, determinando sovrapposizioni e riverberazioni che si sommano le une alle altre. Così per un certo periodo studiai a Milano e Gravesano» **(27)**

"Per un incontro, cioè, in cui musica pittura poesia e dinamismo scenico nelle loro dimensioni attuali, contribuiscano non a una sintesi delle arti, che caratterizzata da una sommatoria unitaria stabilirebbe una semplice corrispondenza tra suono colore movimento, ma a una nuova libertà per la fantasia creatrice.[...] Non più, quindi, una dipendenza nella collaborazione: prima testo - poi musica - poi regia, quindi realizzazione scenica e musicale (quasi come un prodotto che prefabbricato nei suoi elementi venga via via montato), ma una partecipazione diretta e simultanea." **(28)**

Nell'ottobre del 1960 dunque Nono accoglie quella che lui definisce una 'provocazione' (in quanto ardua scommessa linguistica oltre che opportunità produttiva straordinaria per un giovane compositore), la proposta che l'allora direttore del Festival Internazionale di Musica Contemporanea di Venezia, Mario Labroca gli fece, quella cioè di realizzare un'opera sperimentale che sarebbe andata in scena nel Teatro La Fenice assieme al *Noye's Fludde* di Benjamin Britten e a *La via della croce* di Giorgio Federico Ghedini. **(29)** I pochi mesi realmente disponibili per la creazione dell'opera e l'inevitabile febbre sussultoria che ne derivò ne fanno una sorta di esperimento produttivo in cui fino all'apertura del sipario, ma anche nei giorni di replica successivi, tutto fu sempre in continua ebollizione. A cominciare dalla realizzazione del 'libretto', coniazione che mai come in questo caso si dimostrò fuorviante e soprattutto inadeguata poiché: «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 lanterna magica, sviluppate a Praga da Alfréd Radok da Josef Svoboda e da Václav Kašlík, per cui una visività pluridimensionale, sia nell'unità di un fatto che nella simultaneità di più atti, permette una irradiazione polivalente nella concezione e nella stesura di un testo.» **(30)**

Le ascendenze scenico-musicali di un nuovo teatro musicale erano da tempo ben chiare nella concezione di Nono, a cominciare dai riferimenti a quell'arte biomeccanica teatrale della scuola pedagogica per gli attori di Mosca del grande Vsevolod Emil'evic Mejerchol'd (Penza 1874 – 1940) in cui sulla scena, sulla scia dell'insegnamento di Stanislavskij, il "corpo deve diventare duttile come cera" per passare, sul piano della macchina scenica, alle complesse invenzioni del regista tedesco Erwin Piscator (Ulma 1893–Berlino 1966) della cui bottega fece parte Bertolt Brecht (Augusta 1898–Berlino 1956), il quale con l'architetto fondatore del Bauhaus, Walter Gropius (Berlino 1883–Boston 1969), negli anni di Weimar progettò quel 'Teatro totale' in cui lo spettatore sia direttamente coinvolto ed inserito in un meccanismo scenico mobile, tecnologicamente molto avanzato, come la celebre invenzione del *tapis roulant* sul quale gli attori si muovono, faticosamente, in senso contrario per esprimere il conflitto dei personaggi nei confronti del corso della storia. Anche sul piano strettamente teatromusicale Nono

cita la diretta ascendenza in quel *Die glückliche Hand* op.18 (*La mano felice*) del sempre più amato e scoperto Arnold Schoenberg (Vienna 1874–Los Angeles 1951) del 1913 vero manifesto dell'espressionismo tedesco (assieme al precedente *Erwartung –L'attesa*) innovativamente aperto alla relazione suono-colore verso una sempre più dissociata funzione del visivo dal sonoro. La rottura della centralizzazione prospettica monofocale (*statico-teologica* come Nono la definiva) data dall'unica fonte sonora ma anche scenico-visiva che preve un rapporto (*liturgico*, sempre nella definizione di Nono) tra il pubblico e la scena, ispirato alla 'meccanica celeste' di Newton, con la dislocazione in vari punti del teatro delle varie sorgenti del suono, del coro e della scena.

«Intolleranza 1960 è dedicata a Arnold Schönberg. Anche per la *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. (31)

[...] E infatti in questo 'drama' canto azione mimata si alternano e si sviluppano anche simultaneamente, non l'uno illustrazione dell'altro, ma ciascuno caratterizzando indipendentemente varie situazioni. Si inizia così a infrangere lo schema: vedo quello che ascolto, ascolto ciò che vedo, ampliando l'uso della dimensione visiva sonora.

[...] Un risultato: non un puro gioco astratto, come forse è da considerare il balletto *Der gelbe Klang* (il suono giallo) da Kandinskij scritto nel 1912, ma una dinamizzazione espressiva del testo per le relazioni variamente instauratesi tra le componenti scenico-musicali non più usate unidirezionalmente." (32)

Ma anche l'innovativa concezione di straniamento del tempo scenico simultaneo brechtiano (*'Brecht sì, Ionesco no'* scriverà Nono riprendendo un'espressione utilizzata da Argan per recensire *Intolleranza 1960*) è centrale nel progetto noniano, quel continuo porre sulla scena, senza alcun occultamento o finzione nello stesso tempo luoghi, personaggi ed azioni. Una scarnificazione del logos drammaturgico che nel caso di *Intolleranza 1960* troverà poi una quasi diretta connessione con l'impegno intellettuale sulla scena promulgato in quegli anni da quel 'teatro di situazioni', come approdo diretto dalla letteratura, da Jean Paul Sartre (Parigi 1905 – 1980) per il quale "Il teatro, un tempo, era fatto di caratteri: si facevano comparire sulla scena personaggi più o meno complessi, ma interi, e la situazione non aveva altra funzione che di "mettere alle prese" quei caratteri, mostrando come ciascuno di essi venisse modificato dall'azione degli altri. Ho dimostrato altrove come sia necessario il teatro di situazioni. Niente più caratteri: gli eroi sono altrettante libertà prese in trappola, come tutti noi. Quali sono le vie d'uscita? Ogni personaggio non sarà che la scelta di una via d'uscita e varrà la via d'uscita scelta in un certo senso, ogni situazione è una trappola da sorci: muri da ogni parte. La via d'uscita s'inventa. E ciascuno, inventando a propria scelta, inventa se stesso. L'uomo è da inventare giorno per giorno.» (33)

"L'opera è morta! proclamano alcuni, e si vuole finita ipso facto ogni nuova possibilità teatrale [...] E' finita sì, un'epoca storica precisa, le cui esigenze si ritrovano anche nel linguaggio tecnico-strutturale, nella forma, nel significato, nella funzione sociale dell'opera tradizionale. Ma per quale mistero il nostro tempo non dovrebbe contenere in sé urgenze, temi, proprietà linguistiche per una nostra espressione-testimonianza anche nel teatro musicale? (34)

[...] Dunque teatro di idee, di lotta, strettamente collegate al sicuro travagliato procedere verso una nuova condizione umana e sociale di vita. Teatro totalmente engagé, tanto sul piano strutturale linguistico, quanto su quello sociale: dal musicista, dallo scrittore, dal pittore, dal regista fino all'ultimo elettricista e operaio di scena,

in quanto operanti e innovatori nel rispettivo elemento linguistico, coscienti delle nuove possibilità e necessità tecniche a disposizione, in quanto responsabili delle precise scelte nell'attuale situazione umana culturale e politica. Teatro di situazioni, da Sartre concepite in opposizione e in superamento al teatro psicologico. Teatro di coscienza, con nuova funzione sociale: il pubblico non si limita ad assistere passivamente a un 'rito', coinvolto e rapito in esso per motivi mistico-religiosi o evasivo-gastronomici e passionali ma, messo di fronte a scelte precise - quelle stesse che han reso possibile il risultato espressivo teatrale -, è provocato a prender coscienza e attivamente operare pure le proprie scelte, non convogliandole a categorie estetiche astrattamente poste e risolte, oppure a momentanee speculazioni di gioco aperto, ma decidendole in rapporto con la vita" (35)

## DAL LIBRETTO ALL'IPERTESTO

Significativa la complessa e travagliata genesi del 'libretto' o metatesto verbale. Una struttura ossea della composizione musicale, modificatasi profondamente nel suo elaborarsi, la cui idea iniziale può essere ricondotta già al 1957 in due lettere che Nono invia allo scrittore tedesco Alfred Andersch (che poi sarà il traduttore per la versione in tedesco di *Intolleranza 1960*) nella seconda delle quali del 19 novembre, Nono scrive: «ma: sarebbe possibile con CALMA CALMA incontrarsi per parlare direttamente e con agio circa una collaborazione con il teatro???? [...] mia idea:/ come tema: l'intolleranza. / possibilmente con 3 o 4 episodi in cui l'intolleranza viene mostrata al massimo. / in modo che si possa lavorare e comporre simultaneamente con i 3 episodi./ a) anche 3 episodi di intolleranza/ 3 di <amore-comprensione> insieme in simultaneità/ ([ho] visto una volta un film di Griffith (36), esattamente <intolerance> con 4 episodi dall'antichità al 1700)/ [...] io devo, dopo Pavese, fare teatro: ora sono pronto». Con Andersch il carteggio continuò fino al 1958 quando s'interruppe a causa di alcune incomprensioni proprio sulla scena finale del diluvio (37). Tanta matura e sicura rielaborazione dell'idea-impianto iniziale da parte del compositore, come spesso succede per i progetti a lungo sedimentati, non trovò vita facile nella sua reale stesura di testo (in questo caso di 'libretto') per cui il primo contatto-richiesta-sollecitazione di Nono risalente già al gennaio del 1960 al noto slavista Angelo Maria Ripellino di cui Nono aveva letto un volume di forte suggestione, *Majakowskij e il teatro russo d'avanguardia*, aprirà mesi di scambi e sempre più pressanti sollecitazioni del compositore allo studioso allorché si presenterà l'opportunità della messa in scena a Venezia, ma che alla fine, a soli tre mesi dall'evento si risolse drasticamente, non essendo gran parte del materiale elaborato da Ripellino considerato quantomeno adeguato da Nono per *Intolleranza 1960*. (38)

"Mario Labroca, che dirigeva allora la Biennale, mi invitò a scrivere, in tre mesi, un'opera». Era un'occasione unica. Mi rivolsi a Ripellino con la massima insistenza, chiedendogli di scrivermi un testo per un teatro spaziale dopo Mejerchol'd e Piscator. Ripellino accettò. Mi spediva il testo man mano che lo scriveva. Ogni quattro o cinque giorni ricevevo suoi fogli, li leggevo e ne restavo perplesso: non vi trovavo una capacità creativa adeguata a quanto i suoi libri sapevano stupendamente evocare. Fui costretto a inventarmi, quasi improvvisandolo, un collage di vari testi. La dizione «su un'idea di Ripellino» nel titolo voleva testimoniare la gratitudine a lui per avere contribuito al mio entusiasmo. Ripellino non la prese molto bene, si sentì tradito: che vuoi, sono gli incidenti classici che capitano tra compositore e librettista, ammesso che la parola librettista abbia un senso in un contesto del genere." (39)

Una vero e proprio precipitare degli eventi che portò Nono a prendere piena consapevolezza che un lavoro a quattro mani ricercato fino ad allora insistentemente, con l'allestimento alle porte, era di impossibile realizzazione e che ormai, quando tutta la macchina produttiva era stata messa in moto, solo lui poteva approntare, con una metodologia del *work in progress* certamente spuria anch'essa ma che diverrà sempre più una metodologia di lavoro noniana negli anni successivi, ed elaborare in tempo reale la stesura della polisemia testuale assieme alla partitura poiché la molteplicità drammaturgica esige al tempo stesso un tracciato di senso assolutamente chiaro e inequivocabile. «I versi dello scrittore erano non solo lontani dai desiderata del compositore – primo fra tutti: «pochissime parole sulla scena» ma, per alcuni versi, del tutto contrastanti con l'idea di teatro musicale agognata da Nono e, soprattutto, con la sua idea di impegno e denuncia, scevra da mascheramenti e mimetizzazioni. Proiettate su una dimensione più onirica che reale, e contraddistinte da una versificazione densa e ridonante, le pagine di Ripellino miscelavano elementi fantastici e surreali a fatti di cronaca (presente o di un passato recente) senza apparente mediazione. [...] Oltre all'elemento fantastico, oltremodo estranei a Nono devono essere stati lo stile metaforico e pletorico del libretto di Ripellino, che mitiga i toni del dramma rendendolo 'lirico';» (40)

Nono seguendo un ormai pressoché definitivo piano generale in due tempi suddivisi in cinque scene ognuno che aveva elaborato nell'autunno e che aveva inviato allo stesso Ripellino, mette mano direttamente ai testi (aiutato certamente, nella riscrittura di alcune parti del testo, anche da Bruno Maderna); partendo da un portentoso taglio al testo definitivo inviato dallo slavista («Il testo originale del librettista ha subito una drastica potatura» sarà l'espressione usata da Eugenio Montale nella sua recensione per il Corriere dell'Informazione del giorno successivo alla prima) giunge, in un frenetico invio a singhiozzo delle parti che venivano man mano completate all'editore Schott per la stampa della partitura che registi e interpreti ormai aspettavano ansiosamente, ad una versione definitiva dell'azione scenica che a questo punto conterrà sette scene nella prima parte e quattro nella seconda. Nella nuova e definitiva struttura politestuale Nono oltre ad alcune parti estratte dal testo di Ripellino (*Vivere è stare svegli*), utilizzerà testi poetici di Bertolt Brecht (*A coloro che verranno*), di Paul Éluard (*La liberté*) e di Vladimir Majakovskij (*La nostra marcia*); testi letterari di particolare impegno civile e politico quali *La tortura* e *La cancrena* dello scrittore algerino torturato Henri Alleg e *Lo scritto sotto la forca* di Julius Fučík (uno dei maggiori esponenti della resistenza cecoslovacca vittima di violente torture per il quale Nono nutriva grande interesse già dal 1951 quando, a seguito della pubblicazione in Italia del testo iniziò a elaborare una Cantata rimasta incompiuta sul modello di *Un Sopravvissuto di Varsavia* di Schoenberg che Nono aveva ascoltato nel 1948 ma ancor più sugli *Studi sul Processo di Kafka* di Maderna del '50) (41). Ritroviamo inoltre

slogan e parole d'ordine storiche come: «nie wieder!» del primo dopoguerra tedesco, «no pasaran!» slogan storico della lotta antifranquista, «morte al fascismo e libertà ai popoli» dei partigiani italiani, «down with discrimination!» contro il razzismo in USA e «la sale guerre» contro la guerra coloniale in Indocina.

I testi poetici saranno utilizzati per le parti corali come voci autentiche dell'anelito umano alla libertà (in specialmodo il celebre poema di Brecht *A coloro che verranno* che apre in chiusura ad un futuro di giustizia e libertà), vengono alternati ai 'materiali' più crudi e violenti di testimonianza politica e di resistenza alle condizioni oppressive di sistemi e regimi totalitari qui ben individuati e chiamati per nome.

«la tematica ideologica (42, n.d.c.) 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» (43)

## STORIA E VICENDE

È persino lineare la traccia narrativa dell'azione scenica a causa della sua finalità 'simbolica', zavorrata com'è a tragedie individuali e collettive della storia purtroppo mai archiviate perché macabramente aggiornate dalla cronaca anche dei nostri giorni: dalla tragedia mineraria di Marcinelle in Belgio dell'8 agosto 1956 in cui morirono asfissati 136 italiani emigrati e altri 126 minatori del resto d'Europa, alla devastante alluvione del Polesine rurale del '51 ma anche le dimostrazioni di massa del luglio 1960 contro il tentativo di svolta autoritaria e fascista del governo Tambroni in Italia. Il personaggio centrale, vero e proprio tenor (voce portante) compositivo oltre che musicale anche narrativo e scenico, è un minatore emigrante (tenore), protagonista di un'omerica *odissea* allorquando decide, consapevole della sua condizione subalterna e stanco di sopportare condizioni di lavoro massacranti e di soprusi umani, di prendersi il proprio destino in mano e di rientrare al suo paese di origine, contrastato in questo dalla sua donna (contralto) che lo ricatta, secondo vari registri drammatici, attraverso la seduzione fino all'invettiva demoniaca. Durante questo viaggio di mutazione di condizione, dal buio (della miniera ma anche metaforicamente della fabbrica e dei meccanismi alienanti della società industriale) alla luce (la speranza di un futuro libero dalle oppressioni nel ritorno alle radici), si trova ad essere protagonista di una serie di 'situazioni' sociali – l'ispirazione omerica del riscatto si coniuga col rimando alle gabbie dei punitivi gironi danteschi -durante le quali subendo le più disumane torture, le percosse della polizia, l'emigrante viene relegato in un campo di concentramento dal quale riesce a fuggire ma per soccombere, travolto da una piena, nello slancio eroico di rinforzare gli argini di un fiume con i compagni, durante una inondazione. Unica *bussola* di orientamento per non soccombere allo stritolante meccanismo oppressivo è la Compagna (soprano), la nuova donna che ha incontrato durante queste peripezie,

personaggio che in *Intolleranza 1960* ha un cifrato rimando musicale (la serie utilizzata) al legame del compositore all'allora sua giovane moglie Nuria.

In realtà se la traccia-trama narrativa è lineare ed essenziale l'intreccio-ordito situazionale dei personaggi-simbolo è fortemente dinamico (aperto cioè a varie possibilità e trasformazioni) che agiscono su piani diversi (quello testuale, sonoro e volumetrico-spaziale) e che si condensano dentro la (e non sulla) scena, una sorta di dinamica degli eventi che sfiora la dinamica della storia e della vita circostante senza farsi cronaca o didascalico racconto. È una ricerca delle dinamiche vitali delle vicende umane in cui i personaggi-simbolo non hanno un nome ma appartengono ad una intera classe sociale carica di umanità, conflitti e contraddizioni, quelle delle strutture sociali e delle varie forme di controllo e repressione. È illuminante infatti seguire le precise indicazioni che lo stesso Nono descrive quando indica non i personaggi (quelli sì del teatro) ma i *protagonisti* dell'azione, tre aree situazionali che dinamicamente agiscono secondo processi *prismatici*, come Nono stesso precisa, una conquista dello spazio geometrico in cui tre lati portanti di una triangolazione (le tre aree-protagoniste) che da superficie piana, nell'azione agiscono dinamicamente per moltiplicarne la forma (superfici) e conquistarne il volume (lo spazio) secondo l'insegnamento leonardesco *'la linea si fa col moto del punto'* :

*l'intolleranza*

*l'opposizione all'intolleranza*

*l'emigrante-coscienza*

La luce (la volontà di riscatto del *prometeico* emigrante-coscienza) muove l'azione secondo una precisa direzionalità *ascensionale* nel caos degli eventi (dal buio alla luce, dalle profonde viscere della terra alla superficie dei conflitti umani, o anche dall'elemento minerale interrato all'elemento acquatico della superficie) in una prismatica e continua scomposizione-ricomposizione dei raggi del suo spettro.

"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 è ristretto a psicologismi sottili da nevrosi letterari, nè 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. [...] alla modellizzazione 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 di 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, voce di Julius Fučík - voce di Sartre - un algerino - la sua compagna non è da intendere come improvvisate intromissioni, ma fasi in altro modo a fuoco nell'articolazione variata della dialettica presenza dei tre protagonisti" (44)

## LA SCENA E LA LANTERNA MAGICA

«Un antecedente: il mio primo viaggio a Praga nel '58. (dopo tanti anni Nono qui confonde l'anno, poiché il viaggio avvenne nell'inverno del 1959, ndc). Lì vidi per la prima volta la famosa 'Lanterna magica' e conobbi l'architetto che l'aveva inventata, Josef Svoboda, e il regista Radok. Quando Labroca mi propose di scrivere *Intolleranza 1960* gli chiesi subito di invitare Svoboda e Radok perché volevo usare la tecnica della 'Lanterna magica', che consisteva in proiezioni simultanee, a colori e no, da vari proiettori su sipari in movimento, di forme diverse. A Praga c'era stato anche un incontro-scontro all'Unione dei Compositori; la mia musica era stata rifiutata in nome del realismo socialista. Sicuramente a causa di quello scontro, quando giunse da Venezia la richiesta di collaborazione per Svoboda e Radok, la risposta del Ministero di Praga fu negativa. Decisi di rivolgermi a Palmiro Togliatti e gli scrissi una lettera nella quale gli esponevo tutto: la mia idea-proposta e il rifiuto di Praga. Continuavo a lavorare felice perché Bruno doveva dirigere la prima con l'orchestra della BBC di Londra. Dopo circa un mese, mi arriva a Venezia una telefonata del Ministero della Cultura di Praga: avrebbero mandato a Venezia Svoboda, non con Radok, ma con il regista Kaslik. Il cammino di *Intolleranza 1960* subì vari intoppi e difficoltà. Il professor Siciliano, presidente allora della Biennale, cercò di censurarmi il testo. Svoboda aveva già preparato una sua impostazione di spettacolo-proiezioni senza aver visto né sentito nulla. Le sue diapositive, che riproducevano frammenti di monumenti, di giardini, di palazzi di Praga, oltre a risultare gratuite rispetto a quanto scrivevo, finirono col suscitare dure discussioni. A questo punto entrò decisamente in scena Emilio Vedova, da me invitato a collaborare. Nel giro di tre giorni inventò e preparò lastre colorate, veri frammenti di splendida pittura, da usare nei proiettori al posto delle diapositive. (Sulla scia di questa esperienza nella quale i materiali di *Intolleranza* preparati per la proiezione risultarono poco resistenti al calore delle proiezioni, Vedova realizzerà nel 1967 nelle fornaci Venini di Murano le 112 lastre colorate per il suo *Percorso/Plurimo/Luce del Padiglione Italiano all'Expò mondiale di Montreal*, ndc). Non fu facile, certo. Risultò teatro-azione scenica. Oltre e altro rispetto alle esperienze di Mejerchol'd e di Piscator. Le lastre colorate di Vedova venivano proiettate sui sipari in movimento di Svoboda, sipari di forme tonde, ovali, quadrate, rettangolari che si muovevano da destra a sinistra, da sinistra a destra, dall'alto in basso, realizzando percorsi visivi che occupavano tutto lo spazio del teatro; fonti sonore erano pure distribuite in tutto il teatro La Fenice, in collaborazione con Marino Zuccheri e lo studio di Milano, con nastri registrati a quattro canali» (45)

La Lanterna magica che Nono aveva avuto l'occasione di vedere all'opera nel teatro di Svoboda e Radok a Praga aveva certamente incarnato la concezione plurima che Nono andava elaborando da qualche anno per *Intolleranza* e soprattutto, dev'essere stata la visione fulminante di una molteplicità spazioscenica che, come si diceva, Nono applicava fin dagli inizi nelle sue partiture e con modalità sempre più sistematiche dagli *Incontri* per orchestra (un'intera struttura a specchio) e dal *Canto sospeso* del 1955-56. A causa del *niet* iniziale delle autorità praguesi che solo successivamente e in parte vengono ritirati (ma solo per Svoboda e non per Radok) Nono fa un disperato tentativo con una lettera datata 20 febbraio 1961, subito rientrato a causa dei tempi ormai strettissimi, per coinvolgere lo stesso Erwin Piscator nella regia che il compositore conosceva già dal '54 e grazie al quale realizzò poi un'altra *avventura* straordinaria con le musiche di scena della celebre *Die Ermittlung (L'istruttoria)* di Peter Weiss nel 1965 realizzata sui testi dal processo di Francoforte contro i nazisti responsabili dei massacri di Auschwitz.

Dunque, come Nono ricorda, all'arrivo di Svoboda a Venezia ci fu una prima fase di totale disorientamento dovuto alla mancata corrispondenza delle immagini preparate dallo scenotecnico in totale isolamento rispetto alla ormai definitiva idea di Nono dell'azione scenica. «Svoboda – ricorda recentemente Nuria Schoenberg Nono – aveva in mente una scena, un allestimento stupendo sul quale però voleva proiettare delle scenette di tipo sentimentale o naturalistico. Ricordo

quando è arrivato e ci ha mostrato le sue diapositive una dopo l'altra: boschi, paesaggi, figurine... Gigi era perplesso, ma quando siamo arrivati a un campo di margherite, tutto giallo, allora è esploso: «No, no, questo no...». È stato in quel momento che ha deciso di chiedere la collaborazione di Emilio Vedova, che era presente in teatro. E Svoboda - continua Nuria Schoenberg Nono - a quel punto considera finita la sua collaborazione, per le proiezioni. Ma non è vero, come è stato detto, che Gigi non ne volesse più sapere di Svoboda, tant'è vero che poi lo ha voluto per la ripresa di *Intolleranza 1960* a Boston.» (46) Proprio dell'allestimento di Boston del 21 febbraio del 1965 (che fece seguito a quello di Colonia del 3 aprile '62), di cui Nono non riportò un positivo ricordo proprio perché subì, innanzitutto, direttamente un clima di ostile intolleranza in quanto comunista da parte delle autorità americane che sostanzialmente limitarono totalmente i suoi contatti e movimenti, se non quelli strettamente necessari tra il teatro e l'albergo - come ricorda sua moglie Nuria - il mago della luce sulla scena, Svoboda, ne lascia un'ampia testimonianza diretta. Una ripresa dell'azione scenica che, inserita nell'esplosivo panorama americano dei conflitti razziali di quel periodo, sul piano dell'azione scenica aveva realizzato in forme molto più espansive e oltre lo spazio chiuso del teatro quei presupposti di pluralità linguistica (vengono utilizzati materiali filmici e di ripresa video in diretta che Nono pur avendo già ipotizzato nell'edizione veneziana con il documentario *Borinage* di Joris Ivens, non riuscì allora a realizzare) e di messaggio che *Intolleranza 1960* (in questo caso, da ridatare 1965, secondo l'idea di *work in progress* di Nono) rappresenta, vero prototipo della multimedialità interattiva quotidiana della nostra epoca poiché "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.

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." (47)

«Ancora più impegnativa fu la messinscena dell'opera *Intolleranza 1960* di Luigi Nono [...] ma sia la musica di Luigi Nono sia la nostra moderna scenografia non furono gradite da un pubblico molto legato alla tradizione, mentre riscossero vivo successo a Darmstadt, dove da tempo si facevano musica e teatro moderni.

Sensazionale fu invece la messinscena di *Intolleranza 1960* a Boston, negli Stati Uniti, nel 1965, per la regia di Sarah Caldwell. Al Teatro di Boston ebbi a disposizione mezzi che fino ad allora avevo solo sognato, a partire dalla collaborazione della televisione, con la possibilità di riprodurre immediatamente le riprese dello spettacolo. Ai preparativi collaborarono anche il MIT e il secondo canale televisivo di Boston. Sul palcoscenico c'erano tre schermi di proiezione: su quello centrale scorreva la ripresa filmata di ciò che accadeva in scena, mentre sui due laterali c'erano dodici monitors e due *eidophor* (uno schermo gigante per la videoproiezione, *ndc.*) - la dimensione del quadro era di 6 metri per 4-, dove apparivano le azioni riprese in contemporanea da due camere situate in due studi lontani dal teatro, per le strade di Boston, davanti al teatro, in platea e sul palcoscenico. In uno degli studi facevamo le riprese del testo, le fotografie, le reclame, nell'altro il film seguiva il coro e il gruppo dei politici, il pubblico in platea e gli attori in palcoscenico. A questo collage di immagini il senso veniva dato dal regista televisivo, che ne proiettava la sequenza su due enormi schermi situati sul palcoscenico.

Questa complicata attrezzatura rese possibile al coro, che si trovava in uno studio esterno, di cantare quando la bacchetta del direttore d'orchestra, visibile sul monitor, veniva usata dal direttore in persona, che dirigeva e all'interno del teatro. Lo spettatore vedeva nello stesso momento quello che succedeva anche davanti al teatro,

per strada. Lo scopo fondamentale di questo complicato sistema era trascinare il pubblico e farlo partecipare intensamente allo spettacolo. Durante il canto di protesta della cantante nera la telecamera riprendeva le persone del pubblico proiettandone l'immagine sullo schermo. La gente si riconosceva e si divertiva. A un certo punto scambiammo l'immagine dal positivo al negativo, e sullo schermo le persone apparvero tutte nere. Alcuni spettatori cominciarono a protestare, noi li filmammo e li trasmettemmo. Riuscimmo ad inserire nello spettacolo persino una dimostrazione che si svolgeva in quel momento davanti al teatro. L'intolleranza di cui trattava l'opera di Nono e Ripellino, e l'intolleranza dell'ambiente dove si svolgeva, si trovarono l'una accanto all'altra. Che cosa era finzione e che cosa realtà? Il pubblico fu reso talmente partecipe del gioco che alla fine non sapeva più che cosa dovesse aspettarsi. Per quanto ne so, questo nostro spettacolare esperimento non è stato ancora superato da nessuno. Oltretutto, dimostrano anche attraverso quali vie procedono le nuove tecnologie, i nuovi mezzi espressivi. Ci si può arrivare per caso, l'ispirazione può servire anche per nuove soluzioni. Del resto succede sempre così.» (48)

## LA MUSICA: UNA PARTITURA PRISMATICA

« Sono pessimista con l'intelligenza ma ottimista con la volontà »  
(Antonio Gramsci 19.12.1929)

*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 ».

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 del loro 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.

Per questo mio lavoro è da pensare che la resa scenica alle possibilità della « laterna magika », realizzata a Praga da Alfred Radok e Josef Svoboda (per i limiti di tempo questa tecnica verrà qui usata solo in parte).

Il nastro della I scena del *Il tempo* è stato 'montato' in collaborazione con Bruno Maderna allo Studio di fonologia di Milano della RAI.

Il testo è ricavato da « materiali per un'opera » di A.M. Ripellino. *Intolleranza 1960* è dedicata a Arnold Schönberg. Anche per la *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.

LUIGI NONO

(note dal Programma di sala de La Biennale di Venezia, XXIV Festival di Musica Contemporanea)

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

L'elaborata e complessa genesi di *Intolleranza 1960* (tra il '57 e il '61) rappresenta dunque per Luigi Nono una fase cruciale per i suoi camminamenti creativi futuri. La complessa e ricca documentazione e tutti i materiali preparatori

comunque riferibili all'azione scenica sono stati in questi anni ampiamente catalogati, filologicamente studiati e rielaborati grazie alla straordinaria azione di studio, ormai quasi ventennale, dell'Archivio Luigi Nono sotto la guida della moglie del compositore Nuria Schoenberg Nono. E' proprio grazie a questo lungo lavoro di ricostruzione documentale e di studio che si annuncia, a cura della musicologa Angela Ida De Benedictis, in occasione della ripresa dell'azione scenica dopo cinquant'anni nello stesso teatro La Fenice che ne vide la nascita, l'edizione italiana definitiva della partitura che mai il compositore poté visionare in vita. In questi materiali, come per tutte le composizioni di Nono degli anni cinquanta è possibile ricostruire dettagliatamente, oltre le implicazioni poetico-testuali e di ideazioni sceniche, tutta la fase preparatoria con le elaborazioni più strettamente compositive, a cominciare da tutte le 'matrici' seriali (l'ascendenza schoenberghiana di Nono dall'arte della composizione con i dodici suoni non venne mai meno e, anzi, la 'libertà' e apertura di possibili che lui vi leggeva nel metodo dodecafonico - mai inteso come sistema chiuso e ideologico -, fu sempre da lui rivendicata e rivelata). Materiali preparatori che restarono un po' tali poiché sostanzialmente abbandonati dal compositore (certamente a causa anche della stretta incombenza temporale di cui si è ampiamente riferito) dopo la prima scena del Tempo primo, materiali dai quali emerge comunque, nei confronti con le opere precedenti, una emancipazione ormai quasi definitiva della dimensione intervallare (e dunque armonica) fra i suoni, rispetto ad una tramatura che fino ad allora si era caratterizzata per una maggiore propensione alla dimensione ritmica dei formanti generativi delle serie. È una sorta di metaforico passaggio organico da strutture aggreganti (le serie di dodici suoni allargate al totale cromatico che Nono utilizza già dai Canti *per 13* del '55) più rigide, condensative (quelle ossee, ritmiche) verso aggregazioni seriali più elastiche e muscolari (quelle intervallari e dunque delle relazioni armoniche), una emancipazione della relazione armonica (e dell'intervallo tra un suono e l'altro) giunto ad un punto di non ritorno in *Intolleranza 1960* che vedrà il Nono successivo abbandonare del tutto la rigida costruzione seriale per aprirsi all'intervallo-ascolto (e all'interrogazione) della relazione (con l'altro). Gli stessi personaggi principali (i Soli) ma anche i Cori di *Intolleranza 1960* sono, nei materiali preparatori e iniziali, associati ognuno ad una propria serie armonico-timbrica con propri intervalli specifici di modo che, progettualmente, ogni personaggio doveva avere una o più tracce armoniche a 'leitmotiv' che doveva caratterizzarlo e renderlo 'musicalmente' riconoscibile. E se il triangolo Tenore (Emigrante)-Soprano (La Compagna)-Baritono (Un algerino) doveva essere caratterizzato da matrici seriali interscambiabili, il Contralto (Una donna) doveva trattenersi su una matrice seriale autonoma con qualche eccezionale interazione solo con il Tenore. Nono crea dunque sette serie armoniche generatrici: due per il Tenore (la prima sull'alternanza intervallo di seconda minore-seconda maggiore e la seconda sulle polarità quarta giusta/quarta eccedente o tritono); due serie generative per il Soprano (la prima

tra seconda minore/quarta giusta e la seconda tra seconda minore/terza minore); una sola serie per il Contralto (seconda minore/tritono) e una per il Baritono (seconda maggiore/quarta giusta). E' interessante sottolineare come le quattro serie generative del Tenore, del Contralto e del Basso sia le stesse che Nono utilizza in *"Ha venido"*. *Canciones para Silvia* da poco composta. La settima serie sarà quella ipotizzata per il Coro fondata sul totale cromatico (utilizzando cioè tutti i dodici semitoni della scala musicale) che il compositore pensava di utilizzare nelle scene 2,4,6,8 mentre per possibili sostegni del coro a particolari situazioni emotive dei personaggi singoli Nono scrive: "I Cori si adeguano agli intervalli dei solisti cui riferiti" (49)

## I SOLISTI

"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 (II scena batt. 220-223 'resta, resta, resta'; batt. 285-292 'maledetto emigrante'; scena IV 'una donna qui come aguzzina' batt. 492-493 'cacciategli in corpo torrenti di scariche elettriche!' (50)

Significative le caratterizzazioni e le coloriture emotive dei personaggi principali rintracciabili nella corposa e complessa documentazione preparatoria di *Intolleranza 1960*:

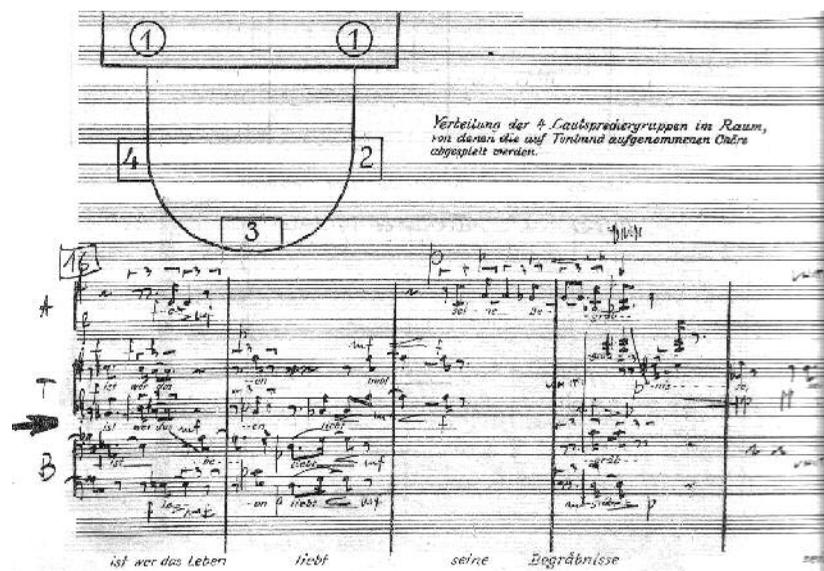
Soprano (La Compagna): sempre forte e resistente - e dolce  
 Baritono (Un Algerino): deciso - anche di fronte alla morte - cosciente  
 Tenore (L' Emigrante): dubbio - incerto - forte - resistente - deciso  
 Contralto (Una donna): (iraconda?) - maligna - disperata - anche innamorata

## I CORI

"Lo sviluppo recente dell'elettroacustica aumenta di molto le possibilità di realizzazione per una concezione spaziale a più fonti sonore" (L.N. 1962)  
 (A proposito del *Die glückliche Hand* di Schoenberg, ndc) "Elemento ambivalente, il coro sulla scena ha duplice funzione: sonora e puramente visiva, colore-forma. In quest'ultima non più come coro-comparsa in attesa del suo turno per cantare, ma integrato nella scenografia e trasformato in forma colore luce, nell'uso autonomo e simbolico di questi elementi, ben precisato nella partitura. in cui si assiste alla rottura di quella centralizzazione prospettica monofocale dislocando in vari punti del teatro le varie sorgenti del suono, del coro e della scena. (51)

Rilevante e strutturali nell'impianto compositivo di *Intolleranza 1960* sono i vari Cori che stazionano, interagiscono e caratterizzano tutto l'intreccio spazio-sonoro; tutti registrati su nastro i Cori sono diffusi da quattro gruppi di altoparlanti disposti in sala secondo un piano spaziale inserito in partitura (vedi figura estratta da pag.9 partitura) con precise indicazioni, ad ogni entrata, delle vie di diffusione

del suono nello spazio. Per cui i Cori assumono, nonostante la 'rigidità tecnologica' del medium nastro magnetico di allora in quanto non modificabili in tempo reale se non per gli ingressi e le uscite nello spazio, il vero tramite della tessitura drammaturgica e sonora secondo l'insegnamento della tragedia classica greca (Argan docet), caratterizzandosi come fattori aggreganti-dissocianti nell'uso ampliato dello spazio sonoro. Nel gioco di suono 'reale' dell'orchestra e 'riprodotto' dei Cori, si assiste ad una *dissociazione* ma anche ad uno sdoppiamento (la referenza dei cori spezzati marcianti) che moltiplica la capacità dinamica (pensando sempre alle possibilità tecnologiche del tempo) dello sviluppo dell'elaborazione spazio-sonoro. Una sorta d'incontro con l'ombra (i Cori) che dà rilievo e dinamica ai soli, mentre scolpisce in rilievo, e spesso per contrasto, il rapporto con l'orchestra.



**LA PARTITURA**

La stesura della partitura per l'esecuzione di *Intolleranza 1960* «azione scenica in due parti da un'idea di Angelo Maria Ripellino», per Soli, Coro e orchestra fu iniziata nel dicembre del 1960.

“Ricordo che quando Gigi ha iniziato il lavoro vero e proprio si era attorno al Natale del 1960, e aveva pochissimo tempo davanti – ricorda la moglie del compositore Nuria Schoenberg Nono – la nostra prima figlia, Silvia, aveva un anno e mezzo, e siccome la vita familiare era condizionata dai suoi orari, dai suoi pianti, dai suoi giochi... allora lui mi ha detto: «lo ho bisogno di stare da solo per

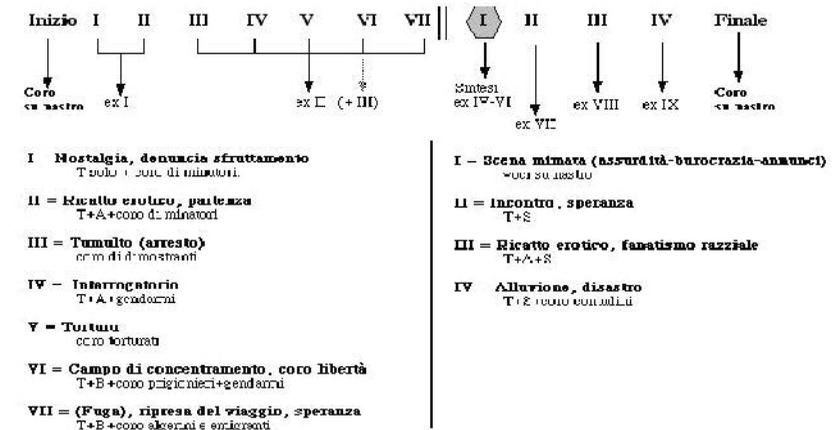
scrivere... perché non vai dalla tua mamma a Los Angeles con Silvia?» - che è poi quello che abbiamo fatto, salvo che dopo due giorni dal mio arrivo mi chiama per dirmi di tornare indietro, perché gli mancavamo, gli mancava la vocina di Silvia... Naturalmente io sono rimasta là!” (52)

La partitura da consegnare all'editore per la stampa e relativa preparazione delle parti per lo studio e l'esecuzione fu terminata il 7 marzo 1961, poche settimane prima di quel 13 aprile quando fu eseguita nel Teatro La Fenice di Venezia nell'ambito del XXIV Festival Internazionale di Musica Contemporanea de La Biennale di Venezia.

I personaggi: Un emigrante (minatore), Tenore; Una donna, Contralto; La sua compagna, Soprano; Un algerino, Baritono; Un torturato, Basso; Quattro gendarmi, attori; Coro (diffuso su nastro magnetico) composto da minatori, dimostranti, torturati, prigionieri, emigranti, algerini, contadini.

L'organico orchestrale caratterizzato da un'ampia sezione di ottoni è composto da: 3 flauti in sol, 3 oboi, 3 clarinetti in sib (2° e 3° anche clarinetto basso), 3 fagotti, 6 corni in fa, 4 trombe in do, 4 tromboni, timpani, percussioni, celesta, arpa, archi, nastro magnetico. L'orchestra della BBC di Londra fu diretta da Bruno Maderna, mentre il Coro Polifonico di Milano fu diretto da Giulio Bertola e i nastri registrati delle parti corali furono realizzate nello Studio di Fonologia della Rai di Milano con la collaborazione di Marino Zuccheri. L'allestimento tecnico fu realizzato da Josef Svoboda, i costumi e le scene da Emilio Vedova e la regia da Vaclav Kaslik.

L'azione scenica di *Intolleranza 1960* nella sua stesura definitiva dunque manterrà i due tempi e sarà suddivisa in sette scene del Primo tempo introdotte da un Coro dell'Inizio e quattro scene del Secondo tempo chiuse da un Coro finale secondo lo schema qui riportato ed elaborato (con definizioni sintetiche delle aree tematiche di ogni scena) da Angela Ida De Benedictis.



"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.

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" (53)

## TEMPO PRIMO

### CORO INIZIALE

Il coro iniziale apre con *Vivere è stare svegli*, un testo di Ripellino tratto dal volume *Non un giorno ma adesso* che lo stesso autore aveva regalato a Nono. È un testo che Nono aveva pensato di utilizzare per una nuova composizione per soprano e coro di sei soprani *'Ha venido' Canciones para Silvia* che stava componendo in omaggio alla figlia Silvia. Il suono del coro è registrato e la sua diffusione avviene attraverso quattro gruppi di altoparlanti. La collocazione dei quattro punti-sorgente e la rotazione nello spazio delle quattro fonti ha una precisa composizione spaziale che è dettagliatamente descritta da Nono nei suoi scritti:

"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 batt. 1-15, S. (soprani) divisi fino a 5, C. (contralti) fino a 3

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

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

IV batt. 27 (in sovrapposizione alle ultime cinque del precedente) - 39, S. uniti, C.B. uniti o divisi a 4, T. uniti o divisi a 3. (54, LN\*)

In realtà il Coro iniziale è composto di 79 battute divise perfettamente in due sezioni: batt. 1-39 solo cori e batt. 40-79 solo orchestra a pieno organico. È una speculare ed alterna presentazione del binomio-calco (Coro-Orchestra) a 'cori battenti' delle due masse sonore che agiranno nello spazio al fianco dei soli protagonisti. La diffusione fra i quattro canali degli altoparlanti è roteante secondo la successione: Fonte 1 (fino a *non essere scaltri*), 2 (fino a *nelle vicende più squallide*), 3 (fino a *Vivere è scegliere le umili melodie*), 4 (fino a *non stancarsi d'amare*).

La tecnica compositiva dell'orchestra che si annuncia con questo inizio è una *gestalt* a 'proiezione prismatica' che caratterizzerà buona parte dei principi compositivi di tutta la composizione, un 'modello' creato prevalentemente per aggregazioni timbrico-coloristiche (fasce sonore) in cui le ampie e sonore sezioni di ottoni (i quattro tromboni divisi a quattro parti e i sei corni a tre parti alla batt. 40 che innescano il processo) creano una sorta di cuneo sonoro che facendo

suonare gli strumenti contemporaneamente in piano e fortissimo (fff) 'aprono' a spettro il suono di tutta l'orchestra su un tempo lento che annuncia una graduale apertura del sipario, una vera e propria 'inondazione' sonora della scena di grande effetto plastico e di forte ascendenza varèsiana. È lo stesso compositore che così ne descrive il processo:

"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; tempi lenti contemplazione statica = stasi ritmica.

nell'uso strumentale, battute 40-79 la settima maggiore (Do diesis - do) delimita una fascia sonora comune a tutti gli strumenti, bassi esclusi, i dodici suoni in essa contenuti si compongono continuamente a variamente tra loro nel tempo per differenziazione: timbrica, unitaria o composta - di attacco e di fine di suono anche per intervento nella percussione variata nelle combinazioni tra 8 tamburi senza corda (piatti sospesi 4 grancasse 4 tamtam di differente intonazione - di tecnica del suono, trilli vari *flatterzunge* (frullati ndc) 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". (55, LN\*)

### PRIMA SCENA *In un paese di minatori*

"Nella I scena presenza potenziale e evocata di una parte - miniera incumbente 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.

[...] altro uso costruttivo, nel tenore, di due intervalli: quarta e tritono iniziano il canto *'da anni mi divora il desiderio'* (batt. 79-82 scena I) ritornano ne *'il desiderio di tornare alla mia alla mia terra'* (batt. 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'* batt. 511-515, scena IV del secondo tempo: ripreso poi, batt. 521-525, da due flauti e due trombe come 'memento' (LN\* pp. 105-106) \* (LN.\*)

Aprire la scena il Minatore-Emigrante con un canto spiegato sulla polarità intervallare di quarta (do-fa) quarta eccedente-tritono (fa - si) sostenuto dai timpani e da tutti gli archi sdoppiati (pizzicati-arco-ponte) per introdurre, anche qui a bassi divisi, il Coro dei Minatori (Fonte 1) che quasi origlia, ricordando all'orecchio del protagonista (*Tu giungesti qui...*) mentre i legni e gli ottoni a chiazze alternano coloriture dinamiche a forti contrasti. Di colpo, sopra tutti gli ottoni con sordina (batt. 96) il Minatore-Emigrante riprende il suo canto (*questo lavoro nelle tenebre*) che timbricamente si oscura su tremoli percussivi dei timpani e, in risonanza, con piatti e tamtam subito filtrati, a mò di sordina, con la copertura con dei panni degli strumenti e con il cambio di bacchette (feltro-legno), mentre il protagonista (*la mia vita è tutta sospesa*) reincrocia il Coro dei Minatori (questa volta a parti tutte divise, Fonti 1+2) fino ad un sincrono, Coro-ottoni che sfuma, per 'aprire' ad un nuovo inserto orchestrale sempre in pieno contrasto dinamico (p-fff contemporaneamente) dilagante poi per tutta l'orchestra. Ripresa del Coro (*Dal fondo dei pozzi...*) solo con tenori e bassi (Fonti 1+2+3+4) questa volta 'specchiato' in tutti gli archi (sul ponte) con celli e bassi divisi e violini e viole col legno battuto (*criniere di fumo*).

"il coro dei minatori, S.C.T.B. uniti o divisi a 2, batt. 121-144 della I scena, inizia il 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 nel II gruppo ('i giovani del tuo paese sono costretti a lasciarlo') per ampliarsi ai quattro gruppi ('là non c'è lavoro'). (LN\*)

Sul *Quanti di noi* tra Coro e Tenore inizia, con un graduale accelerando, uno specchiamento del Tenore con il Soprano (in regione sovracuta) distaccato dal Coro sotto il quale tutta l'orchestra si 'ricompatta' a macchie fino a lasciare il Coro solitario (Fonte 1; e *gli altri scavano scavano*) in un gioco di pieno-vuoto orchestrale incalzante, mentre il coro gradualmente si scioglie in un quasi declamato corale (*fra spume scarlatte di fiamme*) e l'orchestra si ridispiega a tutt'organico e a spettro sul canto del Tenore, quasi tenuto, de *la mia terra mi chiama*.

## SECONDA SCENA *Nello stesso luogo irrompe*

Su uno slancio velocissimo delle tastiere percussive (marimba, vibrafono, frusta e piatti) assieme alla celesta, c'è l'ingresso implorante della Donna (*resta, resta, resta*) che trascina i pochi brandelli orchestrali (i violini primi e secondi pizzicati e poi acutissimi) su un 'Tutti fff' segnato in partitura che a chiazze timbriche dirada fino a un graduale rallentando e una più meditata articolazione del canto (*il mio grembo*).

"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 (II scena batt. 220-223 'resta, resta, resta'; batt. 285-292 'maledetto emigrante'; scena IV 'una donna qui come aguzzina' batt. 492-493 'cacciategli in corpo torrenti di scariche elettrichel' (LN\*)

Gradualmente la materia orchestrale si riaggrega in forma granulata con tutti gli archi separati su una linea del canto molto lirica e dinamicamente contenuta con brevi inserti corali sostenuti dagli ottoni interi con sordine per poi, di colpo, un 'Tutti fff' su tutta l'orchestra chiude il solo del Contralto (*fuggi come il vento*) a cui 'risponde' con un attacco violento il Minatore-Emigrante (*come gabbiani della mia terra*) affiancato da subito da un Coro (Fonte 4) a note tenute e da un timpano rinforzato da una grancassa con l'allargamento agli archi (suddivisi a coppie) in 'ff' sul Coro (Fonte 2+4) che rintocca *le voci della mia terra*. Sembra qui che l'orchestra sia separata a blocchi in 'tifoserie' contrapposte con gli archi (e le tastiere percussive) volti a sostenere il Contralto e il resto dell'orchestra (ottoni e legni) a dar cassa di rinforzo al Tenore. Di colpo cambia coloritura con la Donna rancorosa e maledicente (*maledetto emigrante*) che si impone con un forte di tutta l'orchestra (sempre comprensiva della frusta fra le percussioni) e degli archi in 'fff' fino a quando anche altre sezioni dell'orchestra 'gonfiano', in accelerando, l'invettiva della protagonista femminile (*implacabile t'inseguirò*) mentre l'orchestra crea una scia che dirada dinamicamente, rallentando sempre più, su un pianissimo dissolutorio (ppp) dei tamtam, l'uscita della Donna (*Una donna via*).

Tocca all'evocativo Coro dei Minatori (Fonte 2 e poi 3; *Montagne boschi fiumi*) a parti separate aprire, dopo il distacco dei due blocchi drammaturgici (Contralto-femminile/Tenore-maschile) sempre in pianissimo (ppp) la 'navigazione',

tracciando in poche battute di grande suggestione (batt. 323-359) la rotta del protagonista-caminante (Un Emigrante inizia il viaggio).

"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.  
contralto scena II batt. 241-249, 'nella miniera i miei occhi ti facevano luce'  
[...] qui il canto del contralto si articola su 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' batt. 86-93 Scena I" (LN\*)

## TERZA SCENA *In una città - una grande manifestazione. Un Emigrante vi assiste*

Della Terza scena Nono ha descritto nel suo citato saggio una straordinaria e dettagliata analisi degli elementi costituzionali della partitura che qui riportiamo (ricordiamo come puro dato di cronaca, l'espressione ironica - come poteva essere altrimenti? - che l'amato maestro Malipiero utilizzò per *Intolleranza 1960* e proprio per queste dettagliate descrizioni che Nono fece della parte riferita al materiale 'spurio' del testo (slogan): "questi programmi valgono per i comizi elettorali, non per una qualsiasi arte nuova".

"Nella III scena scontro ideologico e fisico preciso tra i due protagonisti: tentativo di restaurazione fascista reso scenicamente in modo indiretto - la dimostrazione di conseguenza con le parole d'ordine inequivocabili - e diretto - l'intervento della polizia, sua lunga mano - e, i dimostranti il coro le grida le scritte.  
[...] Tecnica compositiva batt. 361-430 orchestra e coro 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.

(relativamente alla tecnica compositiva del Coro n.d.c.)

[...] come esempio mi limito alle battute 361-384 di questa scena. quattro blocchi si succedono differenziati:

a) nella costituzione di un suono a gruppi armonici di più suoni che si trasformano o divengono o restan fissi in vari registri

- 1) batt. 361-368, nella sua trasformazione (vedi esempi battute)
- 2) battute 369-374, unico suono (vedi battute)
- 3) batt. 375-381, nel suo divenire: (vedi battute)
- 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 diminuendo, 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 dinamica, soprattutto tra coro e unisono strumentale, il suono acquista una plasticità più eccitata:

battute 361-362

mentre in 3) questo non avviene.

questa differenziazione è in rapporto al vario uso delle cinque parole d'ordine:

361-362	363-364	365-366	367-368
S. NO PASARAN !	LIBERTA' AI POPOLI		NIE WIEDER!
C. NO PASARAN !	LIBERTA' AI POPOLI		NIE WIEDER!
T. NO PASARAN !	LIBERTA'	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 della III scena " (LN\*)

L'attacco sostenuto del Coro (Fonte 1+2+4) che fa corpo unico con l'orchestra sul NO PASARAN dell'inizio scena si sdoppia in un'alternanza a blocchi Coro-orchestra, laddove fra un lancio e l'altro delle parole d'ordine, l'orchestra apre squarci sonori di carattere prismatico-spettrali (uno-tutti/p-fff) con dei fendenti sonori (batt. 401 - 413 - 422) sull'irruzione della polizia che diventano stringenti e massivi con la possenza corale (Fonti 1+2; poi 1+2+4) nella resistenza agli arresti dei dimostranti, dopo i quali, l'orchestra si frantuma su 'metronomici' pizzicati (batt. 435-449) di tutti gli archi, ombreggiati da rulli di timpani in pianissimo che preannunciano altri squarci prismatici dell'intera orchestra, con di luce sull'apertura della Quarta scena.

#### QUARTA SCENA *In un posto di polizia interrogatorio di alcuni arrestati*

"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)

[...] 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 (II scena batt. 220-223 'resta, resta, resta'; batt. 285-292 'maledetto emigrante'; scena IV 'una donna qui come aguzzina' batt. 492-493 'cacciategli in corpo torrenti di scariche elettriche'.

[...] 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' (LN\*)

L'apertura della scena avviene con l'orchestra in tacet, resa silenziosa da un ritmo isocrono iniziale di dodici tamburi militari (tamburi rullanti) che generano, in quanto suono iconico-militaresco, una sorta di sospensione psicologica mentre i quattro Gendarmi recitano imperativi minacciosi al Torturato. Dal testo di Julius Fučík che era nelle attenzioni di Nono da alcuni anni e sul quale Nono aveva iniziato a comporre nel 1951-52 una *Cantata per Fučík* rimasta incompiuta, viene

ripreso il passo dell'interrogatorio del Primo Gendarme (*Il tuo nome? Il tuo indirizzo? Parla....!*) assemblando nei testi degli altri gendarmi testi tratti da *La cancrena* un volume di Henri Alleg che raccoglie le testimonianze degli studenti algerini vittime di torture a Parigi nel 1958. Su un flebile sostegno degli archi riprende il timido canto in *sprechstimme* (canto parlato) del Torturato (*Sono di passaggio torno al mio paese*) con un pedale di quattro corni; riprende il rullo militaresco dei tamburi con i Gendarmi mentre un pedale di tutta l'orchestra sovrasta il *timido* (*non ho nulla da confessare!*) mentre sulle voci dei Gendarmi si innesta la voce della Donna (*qui come aguzzina*) sul tritono mi-la anch'essa in *sprechgesang* (*cacciategli in corpo torrenti di scariche elettriche*). In una spettrale atmosfera di terrore con tutti gli archi sdoppiati e fra gli sghignazzi dei Gendarmi viene diffusa attraverso gli altoparlanti (qui non utilizzati per la loro finalità spazio-sonoro ma soprattutto in quanto evocazione memoriale delle voci diffuse via megafono nei campi di sterminio) una voce preregistrata, la 'Voce di Alleg' un testo tratto da *La tortura di Alleg* (*Per notti intere durante un mese, ho sentito urlare i torturati. Le loro grida stanno incise nella mia memoria...*) mentre i prigionieri vengono portati alla tortura. A proposito di questa voce Maderna annoterà nel dattiloscritto inviato da Ripellino a Nono: "alla fine musica di tipo ostinato solo per 3' mentre in scena luce servizio e coro fermo". Sulla coda della voce di Alleg parte, indicata in partitura, probabilmente su suggerimento dello stesso Maderna, una sorta di ripresa-citazione dal *Canto sospeso* del quarto brano (batt. 500-544), un solo orchestrale di siderale sospensione che inizia diradato con un solo violoncello più flauto e vibrafono dai quali si genera, gradualmente con tutta l'orchestra, una fascia sonora sul pedale dei soli sei violoncelli e sei contrabbassi a parti staccate mentre gli ottoni, con i tromboni soprattutto, dinamizzano brevi figure timbriche sospese con battimenti. Di questa 'citazione' Nuria Schoenberg Nono ricorda: "Era molto preoccupato perché doveva scrivere un'intera opera in soli tre mesi. Ricordo che mi ha chiamato a Los Angeles e mi ha detto: «Senti, ma che cosa dici se prendo un pezzo che c'è nel *Canto Sospeso*? Perché in fondo ci sta! E anche Rossini faceva di queste cose...». E io che naturalmente gli dicevo, certo, fai quello che vuoi... Non aveva veramente bisogno della mia opinione, forse voleva solo sentire la mia voce" (56)

#### QUINTA SCENA *Torturati*

"alla modellizzazione prismatico 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, voce di Julius Fučík - voce di Sartre - un algerino - la sua compagna non è da intendere come improvvisi intrusioni, ma fasi in altro modo a fuoco nell'articolazione variata della dialettica presenza dei tre protagonisti" LN\* (intolleranza - opposizione all'intolleranza - emigrante coscienza n.d.c.)

L'arrivo del terzo protagonista, l'emigrante-coscienza, la dialettica-presenza di cui parla Nono in questa breve scena si caratterizza per lo sdoppiamento (specchiamento) della massa corale in due soggetti vocali ma anche simbolici: il Coro dei Torturati (Fonti 1+2+3+4) e il CORO (1+2+4; ancor più quello della voce-coscienza della tragedia greca). Il primo che apre la scena in forma ieratica, a cappella (piano e molto lento, semiminima= 54) su un tenuto rullato della grancassa, gradualmente crescente con un movimento-luci sulla scena indicato dal compositore nella partitura (si evidenzia così il richiamo alle 'visioni' luminose *Die Glückliche Hand* di Schoenberg) 'luce poco a poco violenta sul coro' (batt. 556-557). Questo Coro dei Torturati, le vittime, (batt. 545-557) è tutto a parti sdoppiate e solo nelle ultime due battute, col movimento delle luci, è rinforzato da un dinamico crescendo (p<ffff) dei legni (col solo pedale di rinforzo degli ottoni). Di colpo, *rivolto verso il pubblico*, questa volta compresso a parti uniche il coro interroga (*E voi? Siete sordi?*) sostenuto da un violento sostegno dei soli ottoni questa volta e dei piatti. E' un gioco sdoppiato del Coro dei Torturati che si ripresenta con le stesse modalità (voci sdoppiate - rinforzo legni/ voci compatte - rinforzo ottoni su note tenute ma con dinamiche p/f contemporanee) immediatamente dopo fino al '*lamento dei nostri fratelli?*'

Questa sorta di 'interrogazione' del pubblico prelude al secondo CORO (1+2+3+4; *Megafoni! Amplificate quest'urlo*) preannunciato da quattro colpi dei 12 tamburi militari, verso un fortissimo isocrono del coro compatto e a spettro di tutti gli strumenti (esclusi i flauti). L'intera orchestra si allarga alla sua massima espansione con lo sdoppiamento dei celli facendo eco ed annunciare la VOCE di Sartre (Fonte 1), la seconda 'presenza' vocale registrata il cui testo è estratto dalla prefazione che il filosofo francese fece al volume *La tortura* di Alleg (*In nessuna epoca la volontà di essere liberi...*) che ammonisce l'uditorio con un'orchestra che sempre a cuneo-prismatico si lancia verso un acutissimo degli archi (a cinque fffff) e dei legni con il Coro (2+3+4; , corpo unico con l'orchestra che di slancio dà un urlo fino al (fffff) , un vero e proprio urlo/*Ur-schrei* (55) (batt. 593) quello espressionistico di Edvard Munch, per intenderci (ma anche schoenberghiano di *Erwartung*) che va ben oltre il grido di terrore e di indignazione per farsi vuoto nichilistico della memoria. L'episodio si chiude su brevi rientri a chiazze timbriche dell'orchestra che rimonta, a mò di risacca sonora, verso un nuovo forte di tutta l'orchestra a note tenute dal cui interno riappaiono, ma con tutti gli strumenti separati, i 12 tamburi militari per l'apertura della Sesta scena.

### SESTA SCENA *In un campo di concentramento*

È un vero e proprio *Ur-schrei* della sola orchestra che apre la Sesta scena creando uno spettrale climax da lasciare impietriti; un colpo di due campane (mib-lab) introduce il Coro dei Prigionieri (che ricordiamo, è registrato, e diffuso attraverso quattro gruppi di altoparlanti) con le voci divise senza sostegno di altri

strumenti, che canta le parti del testo estratte da *La Liberté* di Eluard (*Su le piane e l'orizzonte...*) fino ad un graduale rientro, e sempre con colpi secchi isocroni sul pizzicato (poi tremolo) degli archi, che salendo al forte aprono squarci di vita spettrale, l'immagine dei *Gendarmi che trascinano un Torturato*. Stacco netto sul clima di sospensione dell'episodio e, mentre *Altri Gendarmi con l'Emigrante dopo la tortura, indicano un torturato in agonia*, il suono di archi e tromboni (con sordine) e l'inserimento dei due clarinetti bassi, con campane, timpani e vibrafono, sostengono il canto di addio, di grande efficacia, di Un Torturato (Basso) il cui testo è ancora un frammento estratto da *Scritto sotto la forca* di Fučik; la tessitura orchestrale è alquanto diradata e discreta per far emergere il profondo colore vocale del protagonista. Tolle le sordine l'orchestra accenna un breve rientro (*su Amavo la vita per la sua bellezza*) per l'ingresso del Coro (Fonte 2+3 e poi 1+2+4; *Su ogni carne consentita...*) che sostiene la ripresa del Basso, qui sostenuto episodicamente dal vibrafono (con motore), grancassa e piatti alternati, con un episodio in cui l'orchestra riduce gli archi ai soli sei violoncelli a parti staccate (tutti al ponticello e con note tenute) con un forte di quattro tromboni e quattro corni sulla chiusura del Basso (*Non dimenticate, non dimenticate*). Qui il Coro (Fonte 2+3+4; *Sull'assenza che non chiede...*) con il solo sostegno strumentale dei piatti divisi a due gruppi, affianca il canto (attaccato *in sprechgesang*) di entrambi nel 'duetto' dell'Emigrante e del Ribelle (*E in virtù di una parola...*), una sezione quest'ultima, che chiude su un forte (*scrivo il tuo nome*) subito sfumato, allargata a tromboni, trombe e grancassa, che Nono riprende, a mò di citazione, dalla *Cantata per Fučik* incompiuta del '51-52. Chiude la scena un breve episodio orchestrale che si avvia con gli archi ridotti ai soli celli e bassi divisi, tre fagotti e i due clarinetti bassi con piatti, condotti dal richiamo di un timpano, mentre prosegue il graduale ispessimento della tessitura su un'alternanza a blocchi sonori isoritmici con gli archi (tutti) che staccano in pizzicato una tramatura ritmica con legni e trombe, alternata a blocchi di tromboni, corni e piatti, per annunciare il catartico *LIBERTA'* del Coro (batt. 708; Fonti 2+3+4) che chiude la scena.

### SETTIMA SCENA *Dopo la fuga dal campo di concentramento*

"Chiude il Tempo primo il testo di Majakovskij (la prima strofa) de *La nostra marcia* ripreso successivamente nel finale della II/3 [...] altro uso costruttivo, nel tenore, di due intervalli: quarta e tritono iniziano il canto '*da anni mi divora il desiderio*' (batt. 79-82 scena I) ritornano ne '*il desiderio di tornare alla mia alla mia terra*' (batt. 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*' batt. 511-515, scena IV del secondo tempo: ripreso poi, batt. 521-525, da due flauti e due trombe come 'memento'.

3) il coro di rivolta - batt. 776-802 alla fine del primo tempo, S.C.T.B. non più suddivisi, inizia alle spalle del pubblico, il 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 '*battere sulle piazze il calpestio delle rivolte*', e invade la sala, dai quattro gruppi insieme, allorchè 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' (LN \*)

Su una sospesa tessitura di tutti gli archi suddivisi (tutti sul ponticello) con timpani e campane col vibrafono si apre l'ultima scena del Tempo primo col parlato drammatico del Ribelle e dell'Emigrante che intonano insieme (*Abbiamo resistito insieme...*) per poi gradualmente separare ed alternare le proprie linee di canto, alternati ad una sempre maggior presenza dei tromboni prima, e degli ottoni poi. Dopo brevi giochi di pizzicato di tutti gli archi l'Emigrante da solo, senza altri strumenti, riprende a mò di ricongiungimento (batt. 761-764), in chiusura del Tempo primo, l'apertura della prima scena, il frammento di canto caratteristico sul tritono di batt. 80 (*tornare alla mia terra*) dal quale si porta verso un graduale crescendo esplosivo (fff) di tutta l'orchestra (batt. 774) nella cui scia entra il Coro di Ribelli e Emigranti finale diffuso attraverso tutti e quattro i canali (*non più suddivisi, inizia alle spalle del pubblico*). Altri tre crescendo orchestrali, sempre in fff scandiranno il canto del Coro prima della chiusura finale; l'ultimo, senza più gli archi, apre le ultime battute con un Coro a piena voce con tessitura quasi isoritmica (*laveremo le città dei mondi! Battete sulle piazze...*) su una scia metallica dei dodici piatti (*lasciar vibrare!*) e dei 12 tamburi militari tutti a parti staccate (*senza corde*).

## TEMPO SECONDO

### PRIMA SCENA

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

È una scena mimata in cui le Voci annunciate dagli altoparlanti sono relative alle norme di controllo degli apparati e della burocrazia mentre gli Annunci sui Giornali raccontano di scenari (oggi non più tanto trasfigurati) e paure che nutrono la quotidianità, tra cronaca ed eventi *apocalittici*, fra i quali un'esplosione atomica con relative fughe di nubi radioattive.

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

È la scena del *Mai! Mai! Mai!* col quale irrompe la Compagna sull'ormai caotica e disarmata condizione dei protagonisti. Un attacco di grande prestazione vocale a voce *fredda* per il Soprano che appare per la prima volta sulla scena, di notevole rischio vocale e che richiede una voce e, soprattutto, un'emissione di attacco decisa e pronta, come fosse stata sempre sulla scena.

"Si era in ritardo per trovare i cantanti, soprattutto non si riusciva a trovare un

soprano per la parte, così importante, della Compagna – racconta Nuria Schoenberg Nono - A Los Angeles incontrai il direttore dell'Istituto Arnold Schoenberg, Leonard Stein, il quale mi disse che conosceva una giovane interprete molto brava, un'esordiente, che aveva cantato diverse opere di mio padre, tra le quali *Herzgewächse* (la composizione per soprano, arpa, celesta e armonio, op. 20 del 1911 su testo di Maeterlinck, ndc), in cui la parte del soprano si spinge molto in alto. Questa cantante si trovava al momento in Europa, dove era stata accettata da uno dei Teatri lirici dei Berlino. Diverse settimane più tardi – continua la signora Nono – una volta tornata a Venezia, trovai Gigi veramente disperato perché ancora la soprano non si era trovata. A quel punto gli dissi: «Proviamo a sentire Leonard e facciamoci dare il recapito di quella ragazza.» Si chiamava Catherine Gayer, Gigi la rintracciò, le parlò al telefono e le chiese quali erano i ruoli che aveva in repertorio. Catherine rispose tranquillamente Lulu, la Regina della notte, e diversi altri personaggi molto impegnativi... Gigi le disse di venire a Venezia per un'audizione. Ci trovammo di fronte una ragazza di ventiquattro anni, bellissima, una voce cristallina, intonatissima, fantastica – insomma perfetta. E Gigi le disse subito di sì."

E al proposito proprio di questo ingresso sulla scena della Compagna, Nuria Schoenberg Nono ricorda: " Catherine Gayer è stata magnifica anche in una circostanza molto difficile. I problemi con i fascisti ci sono stati nella prima parte, dove il personaggio della Compagna, interpretato da Catherine, ancora non compare. Nella seconda parte invece lei doveva esordire lanciando un acuto fortissimo, e difficilissimo, senza nessuna preparazione. Gigi, Bruno e Kaslik erano tutti talmente preoccupati, che si sono precipitati nel camerino poco prima di questa entrata per tranquillizzarla, dicendole che era intervenuta la polizia, che aveva portato via i cattivi eccetera, al che lei li ha guardati fissi negli occhi dicendo solenne: «I'll kill them with my voice!» [*Li ucciderò con la voce*]. E così è stato! È entrata in scena nel suo costume giallo disegnato da Emilio Vedova cantando «*Mai! Mai! Mai!*» con un'energia che andava moltissimo oltre il suono stesso la parola stessa... C'è stato un silenzio assoluto." (57)

Proprio per la linea vocale (costruita su una doppia serie: la prima tra seconda minore/quarta giusta e la seconda tra seconda minore/terza minore) del personaggio della Compagna (Soprano) che domina questa scena e diventa il polo dinamico dal punto di vista drammaturgico e musicale del Tempo secondo, Nono riprende un'altra sua composizione, *Incontri* per ventiquattro strumenti del '55, una partitura perfettamente simmetrica in quanto la seconda metà della composizione è integralmente lo specchio, per moto retrogrado, della prima. Le riprese avvengono in due punti: batt. 13-25 (in *Incontri* batt. 217-205 lette a ritroso) e battute 79-133 (in *Incontri* batt. 82-135); il primo episodio strumentale segue, dopo l'attacco iniziale con un pieno d'orchestra quasi al completo, la prima frase del soprano (*Cessate le perfide fatture*) in cui tutta l'orchestra si

distribuisce a macchie timbriche su un fortissimo che rallentando porta alla ripresa del canto (*Storni di pazzi cormorani...*). Il secondo episodio di *Incontri* segue invece *'le vene della nostra vita'* (batt. 79); qui con una tessitura molto scarna, diradata, con pochi strumenti, c'è un inserimento del glockenspiel con i due flauti acutissimi che si specchiano in pochi archi (due violini soli, due soli delle viole e due soli dei celli) creando irreali filigrane sonore di assoluta trasparenza. Segue una graduale espansione per accrescimento timbrico a tutti gli altri strumenti, con pochi rilievi dinamici verso il forte, il tutto per essere riassorbito, in forma speculare appunto, e rientrare quasi del tutto come era iniziato per ridar voce alla Compagna che rientra (*Invece si potrebbe esser sereni*) accompagnata da metalliche, sonorità di celesta, vibrafono, glockenspiel, tre triangoli e poi 5 piatti più un piatto jazz e, successivamente, dal rientro delle campane (*prodigi della natura e dell'amore*) con quattro sole viole (con sordina) di sostegno in pianissimo. È un episodio di trasognata trasparenza, un vero e proprio respiro nella tensione sonora fino ad ora ascoltata, in cui tutto un po' si sospende con molte corone che stazionano il canto. In questa rarefatta atmosfera in cui prevalgono sempre le tastiere percussive metalliche, comprese le campane, chiusa da un momentaneo slancio al forte (ff) in accelerando di tutta l'orchestra (batt. 195-198) c'è la congiunzione lirica con l'Emigrante (*Una voce decisa e di speranza...*) che entra alla batt. 200 con le riprese sonorità trasognate e diradate del set percussivo. Il rientro dialogato della Compagna avviene con una introduzione di un trio di flauti e un trio di clarinetti (tutti sdoppiati) che si aggiungono ai colori del glockenspiel prima e del vibrafono-celesta (e poi triangoli) fino al ritorno degli archi che ridanno vigore alla chiusura (*nel tuo lungo cammino!*) del soprano in un nuovo accennato crescendo (fff- batt. 234) che riporta l'ondivaga tessitura alla rarefazione percussiva (con il rientro dei tamburi militari con cordiera). Qui l'Emigrante riprende meditativo (*Torture! Schianti! Strepiti di corvi...*) la sua articolata linea melodica verso la chiusura dell'ampia scena segnalata da un lancio vocale (p<f) su un'appoggiatura do-si acuti (*splendere ancora!*) con il vigore degli archi (ma senza bassi) con celesta, arpa e piatto (ppp<fff).

### TERZA SCENA Proiezioni di episodi di violenza e fanatismo

È la scena degli spettri (quelli della storia, molto più, evocativamente, di quelli 'narrati' sulla scena) che vede 'rientrare' violentemente, a mò di rigurgito della storia, il 'fantasma' della Donna iniziale; una triangolazione Donna-Emigrante-Compagna che in poche battute (batt. 257-293) riporta alta la temperatura nella scena. Con un fortissimo (fff) e imponente attacco di tutta l'orchestra appena introdotto dai tamburi senza corda che 'vomita' l'acredine del Contralto (*Non sei più solo?*) a cui ribatte, contenuto (p>ppp) ma deciso, l'Emigrante (*Ho una compagna. Cesserai di perseguitarmi!*) sostenuto dalla sola e diradata tessitura delle percussioni; la risposta (*È la tua nuova speranza?*) della Donna è derisoria e

di tipo marziale con i soli 12 tamburi militari (ma con corde) che sostengono un suo violento acuto interrogativo di ottava diminuita (mi-mib), con gli archi che ritmicamente segnano il tutto in pizzicato. Sulla stessa onda rientra la Compagna (sullo stesso mib urlato dal Contralto); ciò che vocalmente era un registro di forzatura per la Donna-contralto diventa qui un'agile portamento vocale per la Compagna-soprano, un metaforico comportamento canoro che è una precisa ed efficace risposta drammaturgica e linguistica. L'orchestra che sostiene la Compagna (*Spettro! Sparisci dal nostro cammino!*) si ridistribuisce a spettro, con incitamenti dinamici dati dai tromboni per arginare l'ultima malefica invettiva della Donna (*Al rogo! Ritorni Torquemada!*) (58) sempre sostenuta dai tamburi militari, per poi 'soffocarla' del tutto con lo *Sparisci!* che sovrasta la vulcanica massa sonora dell'orchestra che rientra, in riassorbimento, come scia dinamica sul pulsare dei timpani e sulla vibrazione dei tamtam che aprono il nuovo episodio fantasmagorico.

*(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 in campo di concentramento. Proiezioni di simboli e incubi di intolleranza)*

Qui Nono fa un nuovo inserimento da opere precedenti con la ripresa della seconda delle *Due espressioni per orchestra* del 1953 (batt. 1-24) ma con una nuova orchestrazione interamente per set percussivo con tutti i tamburi militari (con qualche inserimento di piatti e tamtam) che qui diventano batt. 294-313. Sulle 'ceneri' percussive, con gli archi tutti 'sul ponte' e l'orchestra che rientra, si assiste ad un crescendo tirato del tutti (ppp<fff) sulla base dei tamburi militari, che esplose nel rigettante *Mai più!* (*gridato, fff*) dell'Emigrante che si scaglia, assieme alla Compagna, *contro i simboli proiettati, facendoli scomparire*. Al Coro di Emigranti e delle loro Compagne (Fonti 1+2+3+4) in un sodale messaggio di speranza è affidata la fine della scena con la ripresa intera del testo estratto da Majakowskij (*Battete sulle piazze il calpestio delle rivolte!*) in parte utilizzato nella scena finale del Tempo primo dal Coro di Ribelli e di Emigranti.

### QUARTA SCENA Vicino ad un paese lungo un grande fiume in piena

"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')

scena IV, secondo tempo, battute 375-381, 'sul declivio dei sogni c'è la mia terra' [... ] altro uso costruttivo, nel tenore, di due intervalli: quarta e tritono [... ] concludono intensificati nella ripetizione-scambio tra soprano e tenore, con l'oscillazione anche sulla seconda minore 'qui bisogna restare e qui mutare' batt. 511-515, scena IV del secondo tempo: ripreso poi, batt. 521-525, da due flauti e due trombe come 'memento' (LN\*)

L'ultima scena si apre con un episodio strumentale con la sola sezione d'archi dell'orchestra che si scompone a parti suddivise e si riaggrega in varie formazioni per aprire, in decrescendo, alla riflessiva (e in piano) ripresa dell'Emigrante (*Là dietro il fiume...*) con i soli archi che con vari pizzicato lo sostengono. Sull'acuto (è *la mia terra*) gli ottoni (in ff) con le tastiere percussive creano un ponte dinamico col dialogo della Compagna (*Il grande fiume...*) che segue subito dopo con carattere più sostenuto (attacco ff) assieme a tutta l'orchestra. Sembra qui che l'orchestra risponda ad una nuova idea di specchiamento (solo archi o percussioni-Emigrante/tutta l'orchestra-Compagna) timbricamente distinta tra ottoni e legni che alternano un dialogo con la tessitura degli archi molto aperti e frequentemente suddivisi a più parti. L'Emigrante rientra in un habitat sonoro più solitario con campane (*Tra un delirio di nuvole...*), e poi celesta e vibrafono prima che il Coro di Contadini (Fonti 1+2+4), annunciato quasi da un rullo di tamburi, intoni *Il fiume continua a crescere* sostenuto dai soli tamburi senza corda in un crescendo molto graduale e sospensivo. Sull'acuto corale si innesta *Non ha tregua il diluvio* l'eroina dietro la quale, quasi a raccolta, l'orchestra, suddivisa a chiazze timbriche contrastanti con prevalenza degli ottoni-legni (molto acuti) aprono al sussurrato (p<ff) inizialmente monodico di tutto il Coro (Fonti 1+2+4; *La piena inghiotte le strade...*) per poi sdoppiarsi a due, tre e, infine, quattro parti e sempre più forte, in accelerando (*schiaccia baracche e case*). Breve interlocuzione dei due protagonisti (*Tutto fugge*) in duetto, per riaprire nuovamente al Coro, questa volta in scorrimento contrario, ma sempre come voci di folla sovrastante: a quattro parti, poi a due e infine tutti ad una sola parte (*Ogni anno ai primi di novembre...*) in potenza, con gli ottoni e timpani ad amplificare l'effetto di fatale incombenza. Rassicurante la voce dello Speaker diffusa attraverso gli altoparlanti: *Il governo ha provveduto! La colpa è del metano*. Risponde il Coro in forma solitaria (Fonti 2+3+4), questa volta sì di nuovo col canto (*E noi qui abbandonati*) a cui segue una massiva orchestra che ripiega per il nuovo breve duetto dei due protagonisti (*Qui bisogna restare qui mutare*) di cui Nono ricorda, a mo' di esempio, lo scambio intervallare (batt. 511-515) di quarta e tritono, con oscillazione sulla seconda minore, nelle due linee del canto. Un duetto accompagnato dalla batt. 512 (subito dopo l'ingresso del Soprano) dal Coro (Fonti 1+2+4), prima solo con i Bassi (divisi) e poi, dopo il rientro dell'Emigrante e la Compagna, con stratificazione per accrescimento, dei tenori e poi anche contralti e soprani, sempre tutti a parti staccate. Qui ritroviamo (batt. 521-525) il 'memento' citato dal compositore con i due flauti e le due trombe con il Coro (*saremo travolti!*), a note tenute, e solo con il sostegno dei 12 tamburi senza cordiera, che 'simulano' sonoramente la grande onda fino al fortissimo (fff).

(*Il fiume rompe gli argini e travolge tutto*) Si apre qui l'episodio orchestrale finale, *prima del Coro di chiusura*, che da un 'caotico' defluvio orchestrale iniziale, con grandi differenziazioni dinamiche delle varie sezioni (compresi i 12 tamburi militari), giunge ad un graduale rientro timbrico (per proiezioni a cono spettrale) di

tessitura, un vero e proprio processo ed effetto di graduale 'stabilizzazione' ritmica (ma anche armonica) della massa orchestrale che unita, su un *lasciato vibrare* (fff) dei 12 piatti giunge tutta all'appuntamento finale di saluto dalla scena e di passaggio di ruolo al Coro Finale (batt. 577).

La chiusura dell'azione scenica Nono la affida ad un estratto dal celebre poema di Bertolt Brecht *A coloro che verranno*, in un primo momento pensato dal compositore per l'apertura di *Intolleranza 1960*. La scelta di Nono di chiudere con un messaggio salvifico ed aperto al riscatto sociale della consapevolezza di classe e alla speranza è forse confermata da alcune specifiche cerchiature delle date dei due componimenti che chiudono le due parti dell'azione scenica: il Tempo primo, con Majakowskij del 1918 e il Tempo secondo con il testo di Brecht del 1938 quasi a voler sottolineare un preciso messaggio nel collegamento fra i due testi oltre il diluvio (del primo conflitto mondiale) e prima della seconda guerra mondiale e dell'avvento del nazismo. Diffuso su tutte le quattro vie degli altoparlanti (ricordiamo che il compositore indica nella partitura manoscritta, sulla quale abbiamo elaborato la nostra lettura, dettagliatamente le vie e i movimenti nello spazio delle quattro linee di diffusione dei Cori, preannunciando con ciò molto della sua futura poetica di spazializzazione del suono elettronico) il Coro Finale canta, come indicato dal compositore, con la proiezione di testi sul palcoscenico, monito *scritturale* (negli ultimi anni Nono ci avrebbe certamente parlato di referenza alla cultura ebraica e talmudica) oltre che civile e poetico, *A coloro che verranno*.

Qui la partitura manoscritta, con immaginabile gesto liberatorio a poco più di un mese dalla messa in scena, riporta a caratteri cubitali: FINE 7-3-1961 L.N. GIUDECCA

"[...] altre fasi della mia musica, sicuramente lontane da quanto vado facendo adesso, andrebbero comunque liberate dai molti fraintendimenti di ogni lettura appunto visuale, letteraria, ideologica, naturalistica, riportandosi finalmente ad un'analisi musicale acustica e anche spaziale: da *Intolleranza 1960*, con l'uso variato di tutto lo spazio sia scenico (lanterna magica) che acustico (4 fonti acustiche in sala), *Al gran sole*, 1975" Luigi Nono, 1984 (59)

#### NOTE

1) A Venezia *INTOLLERANZA 1960* ebbe una replica il 15 aprile '61. In Italia si avrà una sola ripresa al Teatro Comunale di Firenze nel 1974 (ma nella versione tedesca del Teatro dell'Opera di Nürnberg). Numerose invece le realizzazioni al di fuori dell'Italia. Ne ricordiamo alcune fra le sedici riprese dell'allestimento registrabili fino ad oggi: dalla prima ripresa a Köln in Germania del 1962, a Boston nel 1965, a Nürnberg nel 1970 (come *Intolleranza 1970*), a Nancy nel 1971 (come *Intolleranza 1971*), ad Hamburgo nel 1985, a Stoccarda nel 1992 fino alla più recente in ordine di tempo, a Monaco nel 2007. *Intolleranza 1960* nel 1995 è stata incisa dalla casa discografica Teldec (nella versione tedesca), Cd Teldec 4509-97304-2. Con l'Orchestra dello Staatsoper Stuttgart, diretta da Bernhard Kontarsky

2) La senatrice socialista Giuseppina Palumbo, reputando l'opera di Nono come un affronto alla dignità pubblica e priva di ogni dignità artistica, presentò il giorno dopo la prima rappresentazione veneziana un'interpellanza contro 'la musica moderna' (in Giacomo Manzoni, *La musica moderna nella società d'oggi*, 'L'Unità', 19 aprile 1961)

3) «Con *Intolleranza '60* 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 d'avanguardia. L'hanno riaperto affrontando coraggiosamente, al di là della vecchia questione dell'utilità didascalica, quella 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 e 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 e del sacro; e li hanno identificati negli assunti ideologici della lotta politica mediante la quale la società tende a realizzarsi come unità ideale.

[...] Mirando a ritrovare, sul piano della spiritualità laica e politica moderna, i valori del divino o del sacro che 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 alle 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 una lato potenziale ideologico in quanto propone all'esperienza collettiva, come temi del divino e del sacro, i grandi temi della lotta politica [...] Il ritmo incalzante dei suoni e delle immagini, in *Intolleranza 1960*, mira palesemente a sopraffare ogni altra esperienza sonora e visiva, [...] la musica di Nono e le violente mutazioni sceniche di Vedova, integrandosi, vogliono appunto creare un diverso spazio visivo e sonoro.» Giulio Carlo Argan, *Intolleranza '60 e il teatro d'avanguardia*, in 'Avanti!', 18 maggio 1961; pubblicato col titolo '*Intolleranza 1960 a Venezia: una ierofania che rivela il simbolo sotto la sembianza emotiva*', in M. Puliani, A. Forlani (a cura di), SvobodaMagika, Halley Editrice, Matelica 2006, pp. 131-137. In Marinella Ramazzotti, *Luigi Nono*, Ed. L'Epos, Palermo 2007, p. 79-82

4) Sulle complesse elaborazioni spaziosceniche di Nono si veda il saggio fondamentale: Veniero 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 Gianmario Boria, Giovanni Morelli e Veniero Rizzardi), Fondazione G. Cini – Studi di musica veneta – Archivio Luigi Nono Studi I – 1998, Ed. Olschki 1999

5) NONO, (a cura di E. Restagno), EDT 1987 p. 15

6) *Luigi Nono* in Leonardo Pinzauti, *Musicalisti d'oggi Venti colloqui*, Ed. ERI, 1978 p. 126

7) Luigi Nono. *Presenza storica nella musica d'oggi* (1959), in *La nostalgia del futuro, scritti scelti 1948-1986* (a cura di Angela Ida De Benedictis e Veniero Rizzardi), Il Saggiatore 2007 p. 147, 149

8) Per una più approfondita ricostruzione documentale di *Intolleranza 1960* consultare: Angela Ida De Benedictis, *Azione e trasformazione: la riconquista di un'idea. Genesi drammaturgica e compositiva di Intolleranza 1960*, in *Annuario Svizzero di Musicologia Nuova serie 28/29* (2008-2009), Ed. (straordinaria) Peter Lang, Berna 2009, pp. 327-332. Ringraziamo l'autrice per la gentile fornitura del testo.

9) NONO, op. cit., p. 34

10) «Non credo affatto che queste copertine siano la prefazione, sono un contraddittorio, sono un dibattito, un dialogo anche molto acceso e impegnato, a volte, come accadeva tra Vedova e Nono, anche molto impietoso, come necessariamente devono essere i veri dialoghi in cui non ci si nasconde nulla e non ci si consola mai. Però c'era questa affinità profondissima, che superava certamente tutto, non solo un'affinità umana, genericamente, ma questa affinità di problema, di questione che ho cercato di riassumere. Insomma, in qualche modo, se dovessi dire come vedo questa amicizia, la direi citando a memoria un passo bellissimo di Nietzsche in cui parla di una *Sternenfreundschaft*, un'amicizia stellare, e parla di due amici che sono come due navi, ognuna delle quali segue il proprio destino ma con la consapevolezza da parte di ognuna che le loro orbite sono distinte, in qualche modo sono comprese in qualche orbita più grande, appartengono ad un'orbita più ampia che probabilmente non riusciranno mai a raggiungere e quindi non riusciranno mai ad incontrarsi effettivamente, non riusciranno mai a percorrere questa stessa orbita ma entrambi sanno, più o meno misteriosamente, quando vedono le loro opere, quando si vedono da lontano, sanno che tendono a quell'orbita più ampia. E questa è l'amicizia stellare che lega tante figure dell'arte del Novecento...» Massimo Cacciari, Tavola Rotonda organizzata da Casa Ricordi il 26 febbraio 1997 (in occasione della presentazione delle prime edizioni di partiture di Luigi Nono con opere di Emilio Vedova in copertina) dopo l'inaugurazione della mostra Artritti Luce, Galleria Giò Marconi 25 febbraio 30 Aprile 1997, Milano

11) «Sì, ma non si trattava di una serie, bensì di un procedimento, di un catalogo di intervalli che negli *Incontri* vengono continuamente stravolti mediante un procedimento che già allora chiamavo positivo e negativo. Il positivo era la durata ed il negativo la pausa uguale a quella durata. Veniva a crearsi un gioco di spostamento dei valori dei suoni per cui gli attacchi e la fine dei suoni mandavano all'aria ogni possibile meccanicità seriale. Un vero divertimento per me provare come elementi che potevano essere sistematici e sistematizzanti venivano stravolti completamente. Nulla a che vedere con un presunto puntillismo. Anche in questa musica tanti *Lieder* (echi – presenze – assenze). Negli *Incontri* ho anche usato in modo apertamente schematico il procedimento a specchio, perché a me interessava moltissimo la proiezione retrograda, così spesso presente non solo nella musica ma anche nella pittura dei fiamminghi, in certe rotture prospettive del Tintoretto, in Pollock, in Vedova. In Burri. Non si tratta di pura tecnica, quanto di uno di quei pensieri di diverse prospettive simultanee, non unitarie che continuano, a ondate, nella storia. Dal punto di vista musicale a e interessava provare altre funzioni degli attacchi, della fine, delle qualità dei suoni in sovrapposizioni differenziate, anche pausate, che alterano banali consequenzialità. Gli stessi problemi, un divertimento di vario pensiero compositivo, se vuoi, ci sono anche nel *Canto sospeso*. Ma qui funziona il testo come altro materiale fonetico-acustico, oltre alla provocazione semantica iniziale. Solo dopo, nello Studio Elettronico di Milano ed ancora di più in quello live electronics di Friburgo, mi sono reso conto di quello che speravo di ottenere in certe parti corali del *Canto sospeso*. Spesso usavo una dinamica forte al soprano ed una piano al basso, col risultato che praticamente uno eliminava l'altro. Ricordo una lunga, difficile discussione con Ligeti a Venezia su questo punto. Ma, come ti dicevo prima, solo molto dopo ho capito che sotto questo problema urgeva in me una pratica spaziale. Avrei avuto bisogno, allora, che il forte fosse da un lato di una sala, e il piano da un altro, in modo che si potessero combinare e sentire perfettamente. Anche da questo punto di vista il *Canto sospeso* contiene ancora «misteri» compositivi nascosti, e tuttora non analizzati o non analizzabili.

[...] l'effetto superficiale del *Canto sospeso* è stato forse determinato, almeno in parte, da una lettura tipicamente

ideologica. Non tanto dall'ascolto della musica. I testi, quei frammenti di lettere, hanno favorito il "comodo ideologico" l'«incapacità analitica». [...] Nell'episodio ottavo, dopo l'addio alla madre, strumenti a fiato e timpani sono composti col principio dell'alternanza del positivo e del negativo, della quale parlavo prima: agglomerati di suoni si compongono e scompongono. Una lacerazione del pensiero, della musica e dei sentimenti che io sento vicinissima a Varèse. Vi sono parti corali che ricordano cori lontanissimi, echi, intuizioni, delle quali ora posso dire – dopo l'esperienza del *Diario Polacco n. 2*, del *Prometeo* e delle *Risonanze erranti* – che sono dei cori 'sospesi' in attesa dei *Caminantes...Ayacucho*, 1987, eseguito in aprile a Monaco con *live electronics*. (In NONO, op. cit., p.30)

12) Nicola Cisternino, *Nono Vedova ...caminantes*, in Rivista Finnegans Percorsi culturali n.8, Treviso 2006

13) Emilio Vedova, *Mia esperienza teatrale, 1964*, in catalogo, Vedova, Ed. Charta 1998, pg. 51

14) [...] era chiaro a Nono, fin dalla celebre conferenza tenuta a Darmstadt nel 1959 - *Presenza storica nella musica d'oggi* – inizio di quella focalizzazione teorica che è coincisa con l'approccio alla tecnologia elettronica. In quel momento Nono definisce il suo rapporto con la tecnica attraverso il giudizio che aveva maturato nella prassi stessa del comporre, su strutturalismo e caso, le alternative delineatesi a Darmstadt sul finire degli anni Cinquanta. Nono in realtà va fino in fondo, vede l'implicazione definitiva, il tentativo perfettamente ideologico della Neue Musik di elevare le nuove tecniche del comporre a scienza, di legittimarsi come scienza, di rifondare così la musica come forma della razionalità borghese, del razionalismo *sub specie mathematicae*.», in Luigi Pestalozza, *Impegno ideologico e tecnologia elettronica nelle opere degli anni sessanta*, in NONO, op. cit., p. 144

15) In Luigi Nono, *Per Marino Zuccheri*, Catalogo Nuova Atlantide La Biennale di Venezia 1986, pp.174-176

16) *Luigi Nono* in Leonardo Pinzauti, *Musicalisti d'oggi Venti colloqui*, Ed. ERI, 1978 p. 124-125

17) "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" (estratto da una lettera inedita del 2 marzo 1965 inviata da Nono a Muller-Blattau delle Edizioni Ars Viva da Boston, in occasione della ripresa di *Intolleranza* in Usa) l'Valn (in Angela Ida De Benedictis, Op. cit., nota 91 p. 361). Per una lettura più ampia e culturale del ruolo editoriale di Ars Viva (casa editrice 'militante' creata da Hermann Scherchen e poi ceduta alla GmbH-madre, la Schott) e sulle radicali trasformazioni sotterranee e implicazioni poetiche del rapporto committenza editoriale-compositore nel caso di Nono si veda: Giovanni Morelli, *Una prova di ritratto* di Luigi Nono, in *Scenari della lontananza La musica del novecento fuori di sé*, Ed. Marsilio 2003, pp.112-113

18) Pavel Florenskij, *Lo spazio e il tempo nell'arte*, Ed. Adelphi 1995, p.15-16

19) Luigi Nono, *L'errore come necessità* (1983), in Luigi Nono, *La Nostalgia del futuro Scritti scelti (1948-1986)*, Op. cit., p.244

20) «L'unicità del suono come simultanea presenza di tutti i possibili, dei *compossibili*, quest'idea di *compossibilità*, di un *istante del compossibile* era su queste tracce che certamente Nono si muoveva negli ultimi dieci anni e cioè da quando abbiamo cominciato ad abbozzare il *Prometeo*, e dunque all'epoca immediatamente successiva di *Al Gran Sole*, praticamente nel 1975-76; da lì partirono le prime idee, le prime discussioni, le prime letture, e iniziò quel percorso che ebbe le caratteristiche di un vero e proprio processo *kenotico*, nel senso letterale del termine, cioè di quello svuotamento progressivo. Direi che durante tutti gli anni ottanta in Nono si assiste a questo processo di *svuotamento*, di *cancellazione*... di *purificazione*, senza alcun dubbio. Di qui tutti i suoi interessi poi per un certo discorso religioso, mistico in senso specifico, proprio, solido, nient'affatto vagamente esoterico, sentimentaloide ecc., interessi rintracciabili nelle sue letture degli anni ottanta. Ecco, questo è indubitabile. Invece su quanto la traccia di queste idee siano rintracciabili nella struttura della forma musicale chiaramente non sta a me dirlo, ma è sicuramente un lavoro strettamente di analisi musicale da compiere nel futuro. Io ho sempre avuto nei confronti delle opere di Nono, del loro ascolto, esattamente le sensazioni di cui si accennava prima.

Ho sempre avvertito che in fondo questa ricerca era stata soddisfatta, che questa sospensione era stata raggiunta, che questa *istantaneità*, *simultaneità*, *compossibilità* era stata in qualche modo raggiunta. E' chiaro che un giudizio di così grande complessità dovrà essere sostenuto da un notevole lavoro di riscontro, di ricerche sulle partiture, e non soltanto da impressioni di ascolto.» in Nicola Cisternino, *Con Luigi Nono... per riveder le stelle. Conversazione con Massimo Cacciari in L'Ascolto del Pensiero Scritti su Luigi Nono* (a cura di Gianvincenzo Cresta), Ed. Rugginenti, Milano 2002, p. 26-27

21) Giovanni Morelli, Op. cit., pp. 110-111

22) Luigi Nono. *Presenza storica nella musica d'oggi* (1959), Op. cit., p. 151-152

23) «Varèse concepì questo progetto per Espace a Parigi nel 1929. La composizione pensata come un grandioso affresco per coro e orchestra non verrà mai realizzata nonostante il compositore tenga vivo il progetto fino agli anni '40 e lo scrittore André Malraux vi fosse stato coinvolto nel 1937». In Edgard Varèse, *Il suono organizzato Scritti sulla musica*, Ed. Ricordi-Unicopli 1985, p. 67

24) NONO, op. cit., p. 18

25) Luigi Nono, *Alcune precisazioni su Intolleranza 1960*, in *Luigi Nono La nostalgia del futuro*, Op. cit., p. 97

26) In Edgard Varèse, Op.cit., p. 102 e p. 140

27) NONO, op. cit., p. 34

28) Luigi Nono, *Possibilità e necessità di un nuovo teatro musicale* (1962), in *La nostalgia del futuro*, Op. cit., p.111

29) Angela Ida De Benedictis, Op. cit.,

30) Luigi Nono, *Alcune precisazioni su Intolleranza 1960*, in Luigi Nono, *La nostalgia del futuro*, Op. cit., p. 97

31) Luigi Nono, *Intolleranza 1960*, Tratto dal Programma di sala de La Biennale di Venezia, XXIV Festival di Musica Contemporanea

32) Luigi Nono, *Possibilità e necessità di un nuovo teatro musicale*, Op. cit., pp. 116-117

33) Per le complesse relazioni teatrali di *Intolleranza 1960* si veda: Marinella Ramazzotti, Op. cit., p. 70

- 34) Luigi Nono, *Possibilità e necessità di un nuovo teatro musicale*, Op. cit., pp. 113-114
- 35) Luigi Nono, *Possibilità e necessità di un nuovo teatro musicale*, Op. cit., pp. 114-115
- 36) Il riferimento di Nono è al film *Intolerance* del 1916 del regista americano David Wark Griffith, un film sottotitolato "i travagli d'amore attraverso i secoli" composto da quattro episodi ispirati a vari periodi della storia dell'umanità (Babilonia del re Belshazzar del 539 a.C., la Galilea di Cristo, la Parigi di Carlo IX del 1572 e l'America contemporanea al regista) attraverso i quali, e per una durata filmica straordinaria per l'epoca di circa tre ore, vuole narrare della lotta dell'amore contro l'intolleranza.
- 37) Angela Ida de Benedictis, Op. cit., p. 326 (nota 13)
- 38) Per la documentale e detagliata cronaca del carteggio Nono-Ripellino vedi Angela Ida de Benedictis, Op. cit., p. 332-340
- 39) NONO, op. cit., p. 35. Per una ricostruzione documentale sullo scambio epistolare tra Nono e Ripellino, ma anche delle rimostranze scritte dallo scrittore a Labroca e a Vedova, oltre che la richiesta all'editore di cambiare ruolo da librettista a curatore generico di testi, si veda: Angela Ida De Benedictis, Op. cit., 359-360
- 40) Angela Ida de Benedictis, Op. cit., p. 348
- 41) Veniero Rizzardi, Op. cit., p.39
- 42) "[Va precisato: ideologia intesa non come remora idealistica lontana dalla viva realtà e spesso in contrasto con essa, pertanto tendente a sovrapporlesi fino a soffocarla, di tipo zdanoviano per intendersi, ma coscienza reagente che si vivifica al contatto fenomenico con la realtà e che determinandosi determina; quindi non un velo che copra la realtà, ma strumento di verità.]" in Luigi Nono, *Possibilità e necessità di un nuovo teatro musicale*, Op. cit., p.113
- 43) Luigi Nono, *Alcune precisazioni su Intolleranza 1960*, Op. cit., p. 100
- 44) Luigi Nono, *Alcune precisazioni su Intolleranza 1960*, Op. cit., p. 98-99
- 45) NONO, op. cit., p. 36
- 46) Nuria Schoenberg Nono ricorda *Intolleranza 1960* (intervista a cura di Veniero Rizzardi) in *VeneziaMusica e dintorni* n. 35, Luglio-Agosto 2010
- 47) Luigi Nono, *Alcune precisazioni su Intolleranza 1960*, Op. cit., pp. 101-102
- 48) Josef Svoboda, *I segreti dello spazio teatrale*, Ubulibri 1997, p. 70, 77
- 49) Angela Ida de Benedictis, Op. cit., pp. 368-369
- 50) Luigi Nono, *Alcune precisazioni su Intolleranza 1960*, Op. cit., p.103
- 51) Luigi Nono, *Alcune precisazioni su Intolleranza 1960*, Op. cit., p.117
- 52) Nuria Schoenberg Nono ricorda *Intolleranza 1960*, intervista cit.
- 53) Luigi Nono, *Alcune precisazioni su Intolleranza 1960*, Op. cit., p. 102
- 54) Tutti gli esempi qui indicati con LN\* sono tratti da: Luigi Nono, *Alcune precisazioni su Intolleranza 1960*, Op. cit., pp. 103-110
- 55) Nuria Schoenberg Nono ricorda *Intolleranza 1960*, intervista cit.
- 56) In riferimento alla vocalità di *Erwartung* " [...] La voce, l'unica voce è un monologo interiore, inconscio che scaturisce dal «suono» dell'orchestra: è il suono come *Urschrei* che determina il *pathos*, non il sentimento che si esprime attraverso il suono. La parola non appare «musicata», sovrapposta; la parola è nell'immagine sonora, sembra nascere dalla voce come suono musicale, e il suono dal «timbro». In, Luigi Rognoni, *La scuola musicale di Vienna*, Ed. Einaudi 1974, p. 55
- 57) Nuria Schoenberg Nono ricorda *Intolleranza 1960*, intervista cit.
- 58) Tomás de Torquemada (Valladolid, 1420 – Ávila, 16 settembre 1498) è stato un religioso spagnolo, primo Grande inquisitore dell'Inquisizione spagnola, priore del convento domenicano della Santa Cruz di Segovia e confessore dei Re Cattolici (Isabella di Castiglia e Ferdinando II d'Aragona).
- 59) in *VERSO PROMETEO Conversazione tra Luigi Nono e Massimo Cacciari raccolta da Michele Bertaglia*, in *Catalogo Verso Prometeo* (a cura di Massimo Cacciari), Ed. La Biennale di Venezia-Ricordi, 1984 p. 25.

Sull'universo narrativo di *Intolleranza 1960* sono a disposizione per la consultazione e lo studio presso l'EduMediaTeca le seguenti risorse:

*Documenti sonori:*

Cd: **Orchestra della BBC, Coro Polifonico di Milano**, B. Maderna (Maestro concertatore e direttore). Interpreti: P. Munteanu (1), C. Gayer (2), C. Henius (3), H. Rehuss (4), I. Tajo (5). Prima esecuzione assoluta: Venezia, Teatro La Fenice 1961 (registrazioni della RAI: 13 aprile - non completa - e 15 aprile)

Cd: **Chor und Orchester der Staatsoper Stuttgart**, B. Kontarsky (Maestro concertatore e direttore). Interpreti: D. Rampy (1), U. Koszut (2), K. Harries (3), J. van der Schaaf (4), W. Probst (5). Staatsoper Stuttgart 1995, Teldec 1995 (in lingua tedesca) un emigrante (1); la sua compagna (2); una donna (3); un ribelle (4); un torturato (5)

*Documentari:*

Intervista di Giuliano Scabia, che racconta la nascita de *La fabbrica illuminata*, a Luigi Nono e a Bruno Maderna su *Intolleranza 1960*. Programma *Scrittori per un anno*, Rai Educational

*Genesi, argomento, analisi drammaturgiche e musicali:*

Luigi Nono, *Intolleranza 1960* in Programma di sala de La Biennale di Venezia, XXIV Festival Internazionale di Musica Contemporanea, Venezia 1961

Luigi Nono, *Alcune precisazioni su Intolleranza 1960* in De Benedictis A. I., Rizzardi V. (a cura di), *Luigi Nono, La nostalgia del futuro, scritti scelti 1948-1986*, il Saggiatore, Milano 2007

Angela Ida De Benedictis, *Azione e trasformazione: la riconquista di un'idea, genesi drammaturgica e compositiva di Intolleranza 1960* in *Annuario Svizzero di Musicologia* 28/ 29 (2008/09), Pubblicato dalla Società Svizzera di Musicologia, Berna 2010

Josef Svoboda, *Da Wozzeck a Intolleranza 1960 di Luigi Nono* in De Angeli E. (a cura di), *Josef Svoboda, I segreti dello spazio teatrale*, Ubulibri, Milano 1997

Enrico Girardi, *Intolleranza 1960* in Gelli P. (a cura di), *Dizionario dell'opera*, Baldini & Castoldi, Milano 1996

Marinella Ramazzotti, *I rapporti con il teatro della modernità* in Ramazzotti M. (a cura di), *Luigi Nono, L'EPOS*, Palermo 2007

Piero Mioli, *Intolleranza 1960* in Mioli P., *Recitar cantando, Il teatro d'opera italiano*, il Novecento, Vol. IV, L'EPOS, Palermo 2007

Giorgio Nonveiller, *Ricordo della prima esecuzione assoluta di Intolleranza 1960 di Luigi Nono*, Finnegans magazine Percorsi Multimediali, n.6, Treviso 2005

Massimo Mila, *Anatomia del nostro tempo* in De Benedictis A. I., Rizzardi V. (a cura di), *Massimo Mila e Luigi Nono, Nulla di oscuro tra noi, Lettere 1952-1988*, il Saggiatore, Firenze 2010

Eugenio Montale, *Prima mondiale a Venezia dell'Intolleranza 1960* in *Corriere di Informazione*, 14 aprile 1961

*Sulla biografia di Luigi Nono e il suo percorso estetico:*

Enzo Restagno (a cura di), AA.VV., *Luigi Nono*, EDT, Torino 1987

Piero Mioli, *Luigi Nono* in P. Mioli, *Recitar cantando, il Teatro d'opera italiano*, op. cit. *L'errore come necessità*, conferenza di Luigi Nono tenutasi nella Sala Patino di Ginevra il 17 marzo 1983 in occasione di un concerto, *Contrechamps*, dedicato alla sua musica.

*Con Luigi Nono... per riveder le stelle*, una conversazione tra Nicola Cisternino e Massimo Cacciari in *Dedicato a Luigi Nono, Manifestazioni comprese nel 'Progetto Sonopolis' - percorsi integrati nella musica d'oggi in Veneto -*, Coordinamento del Programma Ufficio Promozione Decentramento del Teatro La Fenice, Venezia 1992

Stefano Cecchetto, Giorgio Mastinu (a cura di), *Nono e Vedova - diario di bordo - da Intolleranza '60 a Prometeo*, Catalogo della mostra prodotta e organizzata da Fondazione di Venezia, Fondazione Teatro La Fenice di Venezia (Venezia, Teatro La Fenice, Sale Apollinee 13 dicembre 2005/ 8 gennaio 2006), Allemandi, Venezia 2005

*Iconografia, arti visive e scenografiche:*

Raccolta digitale di bozzetti e foto di scena delle prove e delle rappresentazioni.