

Azione e trasformazione : la riconquista di un'idea : genesi drammaturgica e compositiva di Intolleranza 1960

Autor(en): **De Benedictis, Angela Ida**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia**

Band (Jahr): **28-29 (2008-2009)**

PDF erstellt am: **21.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-835135>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Azione e trasformazione: la riconquista di un'idea. Genesi drammaturgica e compositiva di *Intolleranza 1960*

ANGELA IDA DE BENEDICTIS (Basilea/Firenze)

In quali manuali avete letto che l'azione teatrale è sogno?
L'azione teatrale è lotta, non sogno.¹

Premessa

Il 13 aprile 1961, nel corso del XXIV Festival Internazionale di Musica Contemporanea di Venezia, fu allestita al Teatro La Fenice *Intolleranza 1960*, «azione scenica in due parti su un'idea di Angelo Maria Ripellino. Musica di Luigi Nono».² L'opera era presentata come la punta sperimentale

* Le particolari vicende editoriali del presente testo, concepito nelle sue linee essenziali nel 1997-1998 e ininterrottamente rielaborato fino al 2010, hanno condotto nel tempo ad anticipare parte dei suoi risultati in altre pubblicazioni. Sul rapporto tra Nono e Ripellino (corredate dalla pubblicazione della corrispondenza e del libretto originale di A. M. Ripellino): *Gli equivoci del sembiante: Intolleranza 1960 e le fasi di un'opera viva*, «Musica/Realtà», 21, 1997, n. 55, pp. 153-217; sulla genesi dell'opera: *Intolleranza 1960 von Luigi Nono: Oper oder Ereignis?*, «Zibaldone. Zeitschrift für italienische Kultur der Gegenwart», 35 (2003; *Oper in Italien*), pp. 104-126 (vers. it.: *Intolleranza 1960 di Luigi Nono. Opera o evento?*, «Philomusica on-line», 1 (2001-2002), 16.02.2010: <http://riste.paviauniversitypress.it/index.php/phi/article/view/01-01-SG03/87>; sulla drammaturgia: *Intervals at the Service of Dramaturgy: the Conception of «Character-rows» in Intolleranza 1960 by Luigi Nono*, in *L'écriture musicale et son expression scénique au XX^e siècle*, sous la dir. de Giordano Ferrari, Paris, L'Harmattan, 2007 (ARTS, 8), pp. 49-68. Ringrazio sentitamente Nuria Schoenberg Nono per la sua sensibile disponibilità e per aver generosamente autorizzato la riproduzione dei materiali autografi (lettere e schizzi) conservati presso la Fondazione Luigi Nono di Venezia (I-Valn). Siano inoltre ringraziati a vario titolo Ela Ripellino Hlochová, Giorgio Mastinu e Claudia Vincis.

1 Vladimir Majakovskij, «*Le albe*» di Verhaeren, in *Opere*, a cura di Ignazio Ambrogio, Cassino, Editori Riuniti, 1958, vol. 1, pp. 772-776: 775.

2 Dal programma generale del XXIV Festival Internazionale di Musica Contemporanea, Biennale di Venezia, 1961 (per le direttive dell'edizione 1961 cfr. il testo di Mario Labroca, *Musica d'oggi nel mondo*, a p. 5).

di una programmazione che, sul versante teatrale, prevedeva inoltre la messa in scena del *Noye's Fludde* di Benjamin Britten e de *La Via della Croce* di Giorgio Federico Ghedini. La partita era doppia: l'una era giocata da un compositore sulla soglia dei trentasette anni che poteva già vantare capolavori come *Il canto sospeso*, e che con questo debutto teatrale poneva di fatto fine a un decennio di ripensamenti, abbandoni e rinvii, scandito dal susseguirsi di progetti mai realizzati;³ l'altra coinvolgeva invece un ente che con questo esordio – e lo strascico di clamore che ne derivò – sancì di fatto la nascita in Italia del teatro musicale d'avanguardia.

Nei circa quindici anni trascorsi dalla fine della seconda guerra mondiale, l'uso dell'indicazione «prima rappresentazione assoluta», assegnata a svariate opere prodotte nei teatri italiani, era diventata una spia rivelatrice di una volontà di ripresa, una sorta di segnale che testimoniava della coeva (e perlopiù indistinta e confusa) «ricostruzione» in ambito artistico. Per molte delle «prime rappresentazioni» allestite al Teatro La Fenice di Venezia dal 1945 al 1960 – circa venti opere, oggi quasi del tutto sconosciute ai più – si è trattato di una «prima e ultima» rappresentazione. Prescindendo da una *Lulu* messa in scena nel lontano 1949 e dalla prima assoluta del *The Rake's Progress* di Stravinskij nel 1951 (favola scenica già difficilmente definibile d'avanguardia), le punte della modernità erano state raggiunte al Festival da opere quali *Porgy and Bess* di Gershwin (1954), *L'angelo di fuoco* di Prokof'ev (1955) o la «profanazione musicale» in un atto *Il Circo Max* di Gino Negri (1959).⁴ In molte delle nuove proposte, il linguaggio musicale adottato era ambigualmente oscillante tra memorie tonali e aneliti atonali (tra gli idiomi più avanzati, quello di Luigi Dalla-

3 Cfr. a questo proposito 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 Borio, Giovanni Morelli e Veniero Rizzardi, Firenze, Olschki, 1999 (Studi di musica veneta. Archivio Luigi Nono, 1), pp. 35-51: 42-47.

4 Dal 1948, dopo l'interruzione dovuta al secondo conflitto mondiale, le opere teatrali realizzate nell'ambito del Festival Internazionale di Musica Contemporanea sono, escludendo quelle già menzionate nel testo, le seguenti: *Cardillac* di Lion-Hindemith, *L'incubo* di Pradella-Nielsen, *Les malheurs d'Orphée* di Lunel-Milhaud e *Il telefono, o L'amore a tre* di Menotti nel 1948 (XI rassegna); *Billy Budd* di Quasimodo-Ghedini e *Mahagonny* di Brecht-Weill nel 1949 (XII); *Attila* di Solera-Verdi e *Commedia sul ponte* di Martinu nel 1951 (XIV); *La favola del figlio cambiato* di Pirandello-Malipiero nel 1952 (XV); *L'apostrophe* da Balzac di Françaix, *The Jumping Frog of Calaveras County* di Karsavina-Foss e *Partita a pugni* di Conosciani-Tosatti nel 1953 (XVI); *The Turn of the Screw* di Piper-Britten e *L'organo di bambù* di Artieri-Porrino nel 1955 (XVIII); *Der Revisor* di Egk nel 1957 (XX); *Diagramma circolare* di Bona-Bruni Tedeschi e il racconto mimico *Allez-hop* di Berio nel 1959 (XXII). Cfr. *Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli 1938-1991*, a cura di Michele Girardi e Franco Rossi, Venezia, Marsilio-Albrizzi, 1992.

piccola), laddove le produzioni sceniche dei più giovani assumevano le sembianze di lavori preparatori ancora lontani dal realizzare pienamente l'idea di teatro *totale* che andava maturando in quegli anni, ossia di un luogo in cui affrontare temi nuovi e/o d'attualità con mezzi espressivi e scenotecnici altrettanto originali. Più che nella differenza di stili o linguaggi, la distanza tra le diverse generazioni si misurava nel generale sentimento di rifiuto che i giovani compositori manifestavano verso i modelli operistici *fin de siècle*, negazione in cui si rifletteva l'aperto dissenso verso una società che, di quei modelli, rappresentava il simbolo. Talché, se per avanguardia deve intendersi un fenomeno che scalfisce profondamente il muro delle convenzioni estetiche e artistiche dominanti, una sorta di punto di non ritorno difficilmente ignorabile in futuro, è plausibile oggi affermare che, nel campo del teatro musicale italiano, tale attributo possa e debba applicarsi per la prima volta proprio a un'opera problematica, ricca di compromessi e, per alcuni aspetti, contraddittoria come *Intolleranza 1960*.

L'opera annunciata era di portata rivoluzionaria e le innovazioni avrebbero dovuto coinvolgere il linguaggio musicale, i mezzi scenotecnici, i contenuti. Nell'opera realizzata, invece, queste premesse furono mantenute in proporzioni differenti a seconda che si considerino la genesi creativa, l'assetto scenico-drammaturgico definitivo, il linguaggio tecnico-compositivo (e le conseguenze che esso ebbe nelle opere vocali e strumentali composte successivamente da Nono) o, ancora, la storia della recezione e degli effetti.

Nel panorama musicale dell'epoca, *Intolleranza 1960* risultò un evento la cui eco sarebbe risuonata per oltre due anni nelle pagine di quotidiani e riviste specializzate; un'eco che, all'indomani della prima, avrebbe raggiunto perfino gli (allora come ora) tumultuosi seggi del Senato.⁵ Le varie posizioni del dibattito creatosi intorno all'azione scenica di Nono possono ricondursi sostanzialmente a due: *Intolleranza* come «prodotto di parte», piuttosto che *Intolleranza* come «prodotto di arte», opinioni, queste, dettate dalla maggiore o minore consentaneità dei critici nei confronti dei suoi contenuti musicali ed extramusicali. In entrambe le visioni il versante politico – l'*engagement* dell'autore prima che dell'opera – prevalse su quello musicale e ne condizionò di fatto l'intera recezione, e questo sia che si parlasse di «capolavoro indiscusso», sia che si liquidasse il dramma come

5 Giuseppina Palumbo, senatrice socialista, reputando l'opera di Nono un affronto alla dignità pubblica e priva di qualsiasi portata artistica, presentò poche ore dopo la prima rappresentazione assoluta di Venezia un'interpellanza contro «la musica moderna» (cfr. Giacomo Manzoni, *La musica moderna nella società di oggi*, «L'Unità», 19.04.1961).

«velleitario» o «mancato».⁶ Con raro virtuosismo retorico vi fu chi arrivò a stigmatizzare l'inconsistenza drammaturgica della rappresentazione proprio in virtù di una presunta latitanza della dimensione «impegnata» e «intollerante» promessa fin dal titolo.⁷ Ancora più radicale fu il tardivo rifiuto di Gian Francesco Malipiero che, nel 1963, schernì sprezzantemente l'azione scenica e quanto espresso dallo stesso Nono nel suo scritto teorico *Possibilità e necessità di un nuovo teatro musicale* (1962) – convinto che «questi programmi valgono per i comizi elettorali, non per una qualsiasi arte nuova».⁸ Per il critico Fedele d'Amico (mosso a riflessione dalle tesi di Mario Bortolotto) nulla era meno rivoluzionario di un'opera nella quale «l'antagonista», causa delle tragedie e delle peripezie rappresentate nel dramma, «non ha volto», e in cui in definitiva:

un personaggio non altrimenti qualificato che come uomo buono buono buono è vittima di altrettanto anonimi personaggi cattivi cattivi cattivi, senza che delle origini e ragioni e situazioni delle rispettive bontà e malvagità ci si fornisca la menoma informazione [...].⁹

6 Per una eterogenea panoramica sulle varie posizioni critiche si leggano, tra i numerosi articoli e recensioni immediatamente successivi alla prima, gli interventi di: Alceo Toni, *Un dramma tra minatori: Intolleranza 1960 di Nono* («La Notte», 14.04.1961); Guido Pannain, *L'Intolleranza di Nono è intollerante per la vera musica* («Il Tempo», 15.04.1961); Guido M. Gatti, *Intolleranza 1960* («Il Tempo», 29.04.1961); Massimo Mila, *Anatomia del nostro tempo* («L'Espresso», 23.04.1961); Giulio Carlo Argan, *Intolleranza '60 e il teatro d'avanguardia* («Avanti!», 18.05.1961). Si legga anche il caustico e fazioso reportage di Piero Buscaroli, *Il melodramma dei teppisti*, «Il borghe- se», 13.04.1961, pp. 567-568. Intenso il dibattito sviluppato, tra voci pro e contro l'opera, da vari musicisti e intellettuali sulle pagine de «L'Unità»; ad esso parteciparono, tra gli altri, Manzoni (*La musica moderna*), Ugo Duse (*Intolleranza 1960, fascisti e politica culturale borghese*; 29.04.1961), Luigi Pestalozza (*Musica nuova e mercato borghese*; 10.05.1961), Piero Santi (*La musica e la crisi borghese*; 17.05.1961), Massimo Mila (*Stile e qualità*; 09.06.1961), Giuliano Scabia (*Musica popolare e realismo*; 09.06.1961). Lo stesso Nono intervenne nel dibattito con una lettera di risposta a Ugo Duse (copia dattiloscritta conservata in I-Valn), ora in Luigi Nono, *Scritti e colloqui*, a cura di Angela Ida De Benedictis e Veniero Rizzardi, Milano, Ricordi, 2001, vol. 1, pp. 96-98) e, soprattutto, con la pubblicazione nel 1962 di *Alcune precisazioni su Intolleranza 1960* (ivi, vol. 1, pp. 100-114).

7 Il riferimento va soprattutto a Mario Bortolotto, *La missione teatrale di Luigi Nono*, «Paragone», 13, 1962, n. 146, pp. 25-43.

8 Gian Francesco Malipiero, *Indifferenza 1963*, «Gazzettino di Venezia», 19.01.1963. Per *Possibilità e necessità di un nuovo teatro musicale* cfr. *Scritti e colloqui*, vol. 1, pp. 118-131.

9 Fedele d'Amico, *La polemica su Luigi Nono*, «Paragone», 13, 1962, n. 156, pp. 13-26: 15-16. Con tale intervento il critico rispondeva indirettamente anche a Luigi Pestalozza che, dalle pagine del settimanale «Rinascita» (cfr. *Che cosa non tollerano in Intolleranza 1960*, 12.05.1962, p. 26) aveva a sua volta replicato alle interpretazioni di Bortolotto (cfr. n. 7). Una opinione simile a quella di d'Amico era stata precedentemente sostenuta da un anonimo recensore de «La Scala» nel giugno 1961: «[...] Semmai in *Intolleranza* manca il senso del negativo: il male viene solo accusato ma non rappresentato».

Il critico intravedeva così in questa «protesta senza indirizzo» uno iato tra intenzioni e risultati che, nella realtà, era ben altro e forse ben più radicale di quanto egli potesse immaginare.

1. I prodromi e la problematica genesi del testo

Iniziò tutto dal mio entusiasmo per il teatro di Mejerchol'd e Piscator. 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.¹⁰

Se si dovesse dare completo credito ai ricordi rievocati da Nono a circa ventisette anni di distanza dai fatti, ci si troverebbe a datare erroneamente al gennaio 1961 una proposta che, al contrario, fu estesa da Labroca nel maggio del 1960, con circa un anno di anticipo rispetto alla data della prima.¹¹ A questa data i rapporti con Ripellino erano ormai avviati da diversi mesi e fin dall'11 gennaio 1960 Nono gli aveva scritto per richiedere la sua «collaborazione totale» per «fissare il testo» di un'opera.¹² Ma, contrazione dei ricordi messa da parte, i documenti ci rivelano come in realtà i prodromi dell'opera siano ben precedenti agli stessi contatti con Ripellino e risalgano invero agli anni in cui Nono coltivava progetti teatrali con Giuseppe Ungaretti e con il futuro curatore della traduzione tedesca del libretto di *Intolleranza*, Alfred Andersch.

Proprio allo scrittore tedesco Nono confessava il 25 settembre del 1957 di essere finalmente pronto, anzi, di *dover* fare teatro:

aber: es waere moeglich mit RUHE-RUHE zusammen zu treffen, um direkt langsam zu besprechen ueber eine Mitarbeit fuer das Theater??????????

[...]

meine Idee:

als Thema: die Intolleranz.

moeglich mit 3 oder 4 Episoden, wo die Intolleranz am meistens gezeigt wird.

so dass man koennte mit den drei Episoden simultaneo arbeiten und komponieren.

10 *Un'autobiografia dell'autore raccontata da Enzo Restagno*, in *Scritti e colloqui*, vol. 2, p. 517. In *Alcune precisazioni su Intolleranza 1960* (ivi, vol. 1, p. 100) il compositore fa meno genericamente risalire l'invito all'«ottobre del '60».

11 Cfr. oltre nel testo a p. 336 (lettera di Nono a Ripellino, del 25.05.1960).

12 Lettera pubblicata, con alcuni refusi di trascrizione, in Nicola Sani, *Intolleranza 1960. Luigi Nono – Angelo Maria Ripellino: il carteggio*, «Musica/Realtà», 13, 1992, n. 39, pp. 115-129: 120-122.

a) auch 3 Episoden von Intolleranz / 3 von „Liebe-Verständnis“ simultaneität – zusammen
(einmal ein film von Griffith gesehen, genau „intolerance“ mit 4 episoden von alter Zeit bis 1700.)

[...]

ich *muss*, nach Pavese, das Theater machen: jetzt bin ich bereit.¹³

I contatti continuano e, il 19 novembre, in una nuova lettera densa di accesi commenti sulla situazione politica internazionale, il compositore confessa con entusiasmo ad Andersch di essere sicuro che, insieme, loro due sarebbero riusciti a fare «etwas neues wahres menschliches», e commenta, in una sequenza in cui i contorni tra ragioni di vita e ragioni artistiche sono difficilmente riconoscibili:

[...] was am meistens furchte jetzt, und jetzt genau passiert, ist die Restauration!
und immer die arme Emotion-gefuehl-Krankheit!

Sputnick ist schon sehr schoen, aber die arme Leuten die noch leben wie vor 10-20-40 Jahren ist eine Realitaet, die das heute bildet.
und ohne die man geht nicht weiter.

und heute man spricht (man braucht!) von Majakowski von Mejerhold von Babel von Essenin von Pasternak, aber man erklart nocht warum man hat so viele Zeit darueber gesweigt, und warum einige sind verschwunden, wie und wann und warum?

warum ist das passiert?

mit Lenin wurde das nicht passiert gewesen.

und jetzt in Italien passiert wieder wie fast jedes Jahr ein Flucht mit Po in Polesine.
und wie immer man schreit, aber man macht nie das notwendige.
nur kommt die „pontificia assistenza“ mit Geschenke, und andere, aber nacher bleibt geanu wie war.

und man stehlt so moerderisch, weil hier es handelt von Arbeit und von Leben von Menschen die dort wohnen, die dort arbeiten, die dort wircklich trotz dem Po bleiben.

aber NIE ein grundsatzliches Plan, und das Po zu ordnen.

jedes Jahr genau dasselbe.

und alle sprechen von Sputnik!

das is noch schlimmer als Intolleranz!

13 Lettera ad Alfred Andersch del 25.09.1957, inedita, conservata in I-Valn; dattiloscritto con parte in corsivo manoscritta («ma: sarebbe possibile con CALMA-CALMA incontrarsi per parlare direttamente e con agio circa una collaborazione per 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 tre episodi. / a) anche 3 episodi di Intolleranza | 3 di <amore-comprensione> insieme in simultaneità / ([ho] visto una volta un film di Griffith, esattamente <intolerance> con 4 episodi dall'antichità al 1700.) / [...] io devo, dopo Pavese, fare teatro: ora sono pronto»; qui come altrove, se non altrimenti specificato, la traduzione è a cura di chi scrive).

vielleicht noch eine Idee: Poflucht und Armut und Katastroph un Bauernland, wo keine Maschine es gibt und zu helfen, keine Idee auch, und Sputnik lauft um die Erde!

von Zeit meinte ich etwas mit Poflucht zu machen: Kampf der Menschen, die allein sind, mit der Natur – man arbeit dort so viel – und gegen der Natur – der Flucht. [...] ¹⁴

Il parallelo tra queste parole e alcuni versi dell'ultima scena della futura azione scenica sono talmente palesi da non lasciare alcun dubbio sulla «fonte» originaria del testo; a più di tre anni di distanza, riprendendo questa idea nel riscrivere le sue parole per l'opera, persino il mese dell'alluvione resta il medesimo: «Ogni anno ai primi di Novembre / lo stesso sacrificio», «qui bisogna restare e qui mutare» (*Intolleranza 1960*, II/4). Ma, di questo, si dirà oltre.

Allo stesso periodo in cui Nono scrive pieno di sdegno ad Andersch di alluvioni, volontà di ricostruzione e intolleranze politiche, risalgono schizzi e appunti di progetti mai realizzati. Tra questi uno in particolare, databile alla prima metà del '57, può essere collegato direttamente alla futura opera (cfr. Fig. 1). In una impetuosa e serrata successione, e in maniera tanto embrionale quanto lucida, Nono traccia in questo foglio una serie di propositi e obiettivi in cui si riconoscono le peculiarità drammaturgiche (talora intese come problemi aperti a cui dare una risposta) dell'opera in cantiere: l'idea di simultaneità; il rifiuto di un apparato visivo tipico del teatro musicale classico; la necessità di modulare e trasformare i suoni in uno spazio non più monodirezionale (dietro cui si intravede la lezione di Schönberg); l'ascolto inteso come operazione separata dalla visione pur se contemporaneo a essa (ossia: autonomia delle capacità sensorie nella recezione del prodotto artistico come amplificazione e potenziamento di

14 Lettera ad Andersch del 19.11.1957, inedita, I-Valn («quanto temo maggiormente ora, ed esattamente ora accaduto, è la restaurazione! / e sempre la povera emozione-sentimento-malattia! / lo Sputnik è certo molto bello, ma la povera gente che ancora vive come 10-20-40 anni fa è una realtà, che si rappresenta oggi. / e senza di loro, non si va avanti. / e oggi si parla (si ha bisogno!) di Majakowski di Mejerhold di Babel di Essenin di Pasternak, ma non si spiega perché sono stati rifiutati a lungo, e perché alcuni sono scomparsi, come e quando e perché? / perché è successo? / con Lenin questo non sarebbe successo. / e adesso in Italia succede ancora come quasi ogni anno un'inondazione del Po in Polesine. / e come sempre si urla, ma non si fa mai il necessario. / arriva solo la «pontificia assistenza» con regali, e altro, ma dopo resta esattamente [tutto] com'era. / e in questo modo si è assassini, poiché qui si tratta di lavoro e di vite di uomini che là abitano, che là lavorano, che là restano davvero, nonostante il Po. / ma MAI un piano fondamentale per sistemare il Po. / ogni anno esattamente lo stesso. / e tutti parlano di Sputnik! / questo è ancora peggio che Intolleranza! / forse ancora una idea: alluvione del Po e povertà e catastrofe in campagna, dove non c'è nessuna macchina per portare aiuto, nessuna idea pure, e lo Sputnik va sulla terra! / da tempo intendo fare qualcosa con l'alluvione del Po: lotta degli uomini, che sono soli, con la natura – si lavora là così tanto – e contro la natura, l'inondazione. [...]»).

Teatro -
 simultaneità di azioni - di pensieri -
 da situazioni complesse, per la loro simultaneità,
 e situazioni uniche -
 uso di microfoni - altoparlanti, non solo
 per le voci (coro e soli) ma anche per gli
 strumenti, o in orchestra, o dietro il
 palcoscenico.
 FORSE BASTA con la buca
 orchestrale! gli strumenti dietro
 la scena tutti, e collegati a
 microfoni altoparlanti, in sala!
 FORSE eliminare gli attori-cantanti
 sulla scena! ma i cantanti dietro
 la scena con gli strumenti -
 sulla scena solo personaggi-attori -
 azione scenica - luci - masse -
 IMPORTANTE: TECNICO - MAESTRO DEL SUONO!
 AZIONI sulla scena MUTE!
pochissime parole sulla scena -
parole dette e scritte - su tavole!

per il teatro _
 simultaneità di azioni - di pensieri -
 da situazioni complesse, per la loro simultaneità,
 a situazioni uniche.
 —
 uso di microfoni - e altoparlanti, non solo
 per le voci (coro e soli) ma anche per gli
 strumenti, o in orchestra, o dietro il
 palcoscenico.
 FORSE BASTA con la buca
 orchestrale! gli strumenti dietro
 la scena tutti, e collegati a
 microfoni altoparlanti, in sala!
 FORSE eliminare gli attori-cantanti
 sulla scena! ma i cantanti dietro
 la scena con gli strumenti -
 sulla scena solo personaggi-attori _
 azione scenica - luci - masse -
 —
 IMPORTANTE: TECNICO - MAESTRO DEL SUONO!
 —
 AZIONI sulla scena MUTE!
pochissime parole sulla scena _
parole dette e scritte - su tavole!

Fig. 1: Quaderno 76 (1956-1957 ca.), foglio 1r, particolare (per gentile concessione dell'I-Valn).

tali attitudini di fruizione); l'uso di cartelli per materializzare visivamente il messaggio sonoro e potenziarne l'espressione; la necessità di ridurre al minimo la componente testuale a favore dell'azione (proposito espresso ancora una volta anche epistolarmente ad Andersch il 7 febbraio 1958: «nicht sehr viele Worte, die essentielle, mit starken Aktion: einfach wo das Leben lebt»).¹⁵ Particolare di non secondaria importanza, l'espressione «azione scenica» fa in questo appunto capolino apertamente – e apparentemente per la prima volta – tra i materiali preparativi del compositore.¹⁶

Il proposito di dislocare l'orchestra «dietro la scena» torna in seguito, e frequentemente, negli appunti ascrivibili con sicurezza a *Intolleranza 1960*. Entità imprescindibile e inalienabile dal teatro in musica, segno molto spesso ingombrante del codice drammaturgico, l'orchestra è vissuta fin dal principio da Nono come un ostacolo – e non esclusivamente visivo – tra chi assiste e chi agisce, come una sorta di invadente «barricata della finzione». Questa preoccupazione è da mettere direttamente in relazione con una più ampia riflessione sulla volontà/possibilità di abbattere ogni frontiera tra il territorio del pubblico (la sala) e quello dell'illusione (il palcoscenico), al fine di superare ogni ritualità e impressione di artificio nel *medium* scenico-musicale.¹⁷

Fallito il progetto con Andersch – per il quale l'alluvione si era tradotta nella proposta, tanto aliena quanto inaccettabile per Nono, di adattare per

15 Nono ad Andersch, 07.02.1958, lettera inedita, I-Valn («non tantissime parole, le essenziali, con forte azione: esattamente come vive la vita»). Nella stessa lettera vi sono altre affinità con il documento riprodotto nella Fig. 1 e l'opera del 1960-1961: la previsione di utilizzare dei mimi-ballerini-marionette, la possibilità di alternare canto ad azione a musica, la scelta dei quattro timbri principali, la volontà di impiegare in scena il coro come massa («Masse = Bewegungschor»). Cfr. *infra*, § 3.

16 Di qui in avanti, e salvo differente indicazione, tutti i documenti citati rimandano al fondo manoscritto del compositore conservato presso I-Valn. Il quaderno dove compaiono questi appunti riprodotti nella Figura 1 è il «Q. 76», f. 1r. Nel medesimo foglio sono tracciati rispettivamente un'annotazione per un mai realizzato «quintetto a fiato» e la prima idea di *Varianti*, immaginata inizialmente per violino e soprano (laddove l'organico definitivo è per violino solo, archi e legni) su testi della *Terra promessa* di Ungaretti, raccolta che a sua volta sarà utilizzata l'anno dopo per *Cori di Didone*.

17 L'esigenza di coinvolgere gli spettatori nel vivo della rappresentazione era da tempo avvertita in maniera più o meno intensa nel teatro di prosa. L'esempio più immediato ci riporta alle esperienze delle avanguardie russe e tedesche del primo dopoguerra, dove si ricercavano nuove soluzioni per la conformazione e strutturazione degli spazi. Del 1927 è il frutto più avveniristico di questa tendenza, il «teatro totale» di Gropius, progetto mai realizzato creato per Piscator, sorta di archetipo ideale per successive costruzioni teatrali. Il proposito, infine non realizzato da Nono in *Intolleranza*, sarà nuovamente studiato e verificato tra il 1962 e il 1964 in numerosi appunti e grafici tracciati in alcuni blocchi in vista di nuovi progetti teatrali (I-Valn, «Q. 117», «Q. 18», «B. 17», ecc.).

la scena la traduzione tedesca di *Cat in the Rain* di Hemingway¹⁸ –, la denuncia verso ogni forma di intolleranza, vista come generatrice d'oppressione e persecuzione, fu quindi sviluppata tra il 1958 e il 1959 in un contesto non scenico quale quello di *Composizione per orchestra n. 2 – Diario polacco '58*. Nella sua fase progettuale, questo brano orchestrale rivela diverse affinità tecniche e concettuali con la futura *pièce* teatrale: pensata inizialmente per flauto solo, orchestra e nastro, nelle «pagine sonore» del *Diario* il compositore intendeva registrare la propria testimonianza sullo sterminio nazista perpetrato ad Auschwitz, Birkenau e Varsavia, luoghi precisi che nell'opera confluiranno in un unico e innominato «campo di concentramento»; anche qui, era previsto l'uso di un «nastro stereofonico» all'inizio e alla fine della composizione; come nella scena I/3 di *Intolleranza* (il coro dei dimostranti), per il momento di Auschwitz Nono aveva preventivato la simultaneità testuale di ben dieci lingue differenti; e, ancora, così come sarà nell'opera per l'autocitazione de *Il canto sospeso* in I/4 (batt. 500-544), anche nel *Diario polacco* il capolavoro del 1955-1956 è idealmente associato al momento di massima intensità drammatica e sonora.¹⁹ Gli studi sulla mobilità interna del suono strumentale ed elettronico (con ricerca di varie «combinazioni» di simultaneità e alternanza tra i canali, l'orchestra e lo strumento solista) sono inoltre esplicitamente rivolti al futuro: «tutto verso l'opera!!!».²⁰ L'interdipendenza dell'idea di diariodocumento con la rappresentazione scenica è inoltre manifesta in un appunto tracciato nelle stesse pagine preparatorie, interpretabile in prospettiva futura come una sorta di triplice cellula progenitrice rispettivamente di *Intolleranza 1960*, *La fabbrica illuminata* e *A floresta é jovem e cheja de vida*. Tra le varie «idee per il teatro», Nono pensa di sviluppare la

storia di un giovane.

- a) nella natura – libertà istintiva, scoperta meraviglia della natura.
- b) nella lotta – rivolta – libertà conquistata.
- c) nell'amore – libertà nel rapporto umano.²¹

18 Cfr. lettera di Andersch a Nono del 09.03.1958, inedita, I-Valn («[...] Wenn Du einen wirklich erstklassigen Text für eine ganz kurze Oper brauchst, dann nimm Hemingways story *Katze im Regen*. [...] Das Ganze ist halb Oper und halb Pantomime»). Nella corrispondenza con Andersch i propositi su «ein neue Theater (also Oper) [...] das unsere!!!!!!!» ritornano fino a fine marzo 1958 (lettera del 23.03.1958).

19 Gli schizzi di *Composizione per orchestra n. 2 – Diario polacco '58* ai quali si fa riferimento sono quelli contenuti nel «Q. 02», I-Valn, utilizzato a partire dal 1958 (si vedano rispettivamente i ff. 7r, 6v, 11r). Il termine «documentazione» compare in questi appunti in rapporto specifico con il terzo momento del «diario», relativo a Oswieçim (nome polacco di Auschwitz).

20 I-Valn, fondo manoscritti *Diario polacco '58*, f. 19.11.01/44v.

21 I-Valn, «Q. 02», f. 18v. Questo appunto è preceduto da altri due abbozzi di soggetti teatrali denominati «la fabbrica» e «la foresta». Va da sé che la portata di tali prodromi

In accordo a un «piano di lavoro» tracciato a cavallo tra la fine del 1958 e l'inizio del 1959, Nono stabilisce (con un'esattezza quasi sorprendente, viste le vicissitudini che accompagneranno la sua genesi) di portare quindi a compimento l'opera «entro due anni», pur senza alcuna destinazione o commissione specifica.²²

Fin qui, solo indicazioni generiche o lacerti di progetti, di nuova o irrisolta fisionomia, che fluttuano nel vago. Il varco tra le intenzioni e una concreta progettualità sembra aprirsi grazie all'insorgere di alcuni stimoli tecnici che fornirono a Nono il destro per mettere in atto riflessioni sul teatro ormai mature e cementate da numerose letture sul tema (tra queste i volumi teorici di Argan sul Bauhaus, testi di storia del teatro, studi sul teatro espressionista tedesco e sul teatro russo d'avanguardia; e, su tutto, l'approfondimento della produzione teatrale di Brecht).²³ Durante un viaggio compiuto alla fine del 1959 a Praga, Nono ebbe modo di assistere, tra i vari eventi, agli spettacoli dell'innovativo teatro *Laterna magika*, creato dal regista Alfréd Radok e dallo scenografo Josef Svoboda.²⁴ Le soluzioni scenotecniche di questo teatro – basate su sistemi di proiezioni mobili e multiple – lo impressionarono profondamente per le possibilità di mobilità e trasformazione luministico-materica dello spazio e per le eventuali ripercussioni che questo poteva avere sull'articolazione scenica e sonora. La conoscenza diretta del regista e dello scenografo acuì la volontà di impiegare queste potenzialità scenotecniche nella sua musica. E proprio

è da limitare all'affinità dei titoli tra questi progetti del 1958 e le opere degli anni Sessanta. Nel recto del medesimo foglio 18, Nono traccia degli schemi da *The Voice of Shem* di James Joyce e Mary Manning (il volume è attualmente conservato presso la biblioteca dell'I-Valn), relativi soprattutto alle figure del I e II viaggiatore del Prologo. Da notare che anche l'idea del viaggio richiama uno dei temi centrali della futura *Intolleranza*.

- 22 Cfr. appunto tracciato su un foglio sciolto proveniente dallo stesso «Q. 02» (attualmente catalogato in I-Valn come f. 19.01/16).
- 23 Numerosi i testi sul teatro (annotati) presenti in I-Valn. Tra quelli sicuramente letti in un periodo precedente la creazione di *Intolleranza 1960*: Giulio Carlo Argan, *Walter Gropius e la Bauhaus*, Torino, Einaudi, 1951; Paolo Toschi, *Le origini del teatro italiano*, Torino, Einaudi, 1955; Gaston Baty – René Chavance, *Breve storia del teatro*, Torino, Einaudi, 1951; Paolo Chiarini, *Il teatro tedesco espressionista*, Bologna, Cappelli, 1959; *Il teatro espressionista tedesco*, a cura di Vito Pandolfi, Bologna, Guanda, 1956; Joseph Gregor – René Fülöp-Miller, *Das russische Theater*, Zürich, Amalthea, 1927. Per i numerosi testi teatrali di Brecht (annotati e selezionati talora in vista di progetti da realizzare) si rimanda a una consultazione diretta del catalogo dell'I-Valn.
- 24 La denominazione nasce dal titolo del programma dimostrativo del padiglione cecoslovacco (realizzato da Radok e Svoboda) all'*Expo '58* di Bruxelles, la medesima esposizione universale del ben più celebre padiglione Philips per il quale collaborarono Le Corbusier, Varèse e Xenakis. Dopo il successo mondiale dell'*Expo* essa fu estesa al teatro di Praga nel 1959.

al desiderio di divulgare le loro innovazioni in Italia si deve il primo contatto epistolare tra Nono e Ripellino, epifania di un sodalizio professionale controverso e mancato, nato da un malinteso e da equivoci alimentato.²⁵

Rientrato a Venezia ai primi del gennaio 1960, Nono scrive in toni calorosi ma pieni di deferenza al «Professore», del quale aveva da poco letto *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*.²⁶ Mosso dall'entusiasmo di poter discutere della *Laterna magika*, realtà nota a entrambi, Nono propone a Ripellino un incontro a Roma verso marzo, e aggiunge che l'esperienza di Radok e Svoboda «mi è utilissima per il mio teatro futuro».²⁷ Sebbene le parole del compositore non contenessero ancora un invito esplicito, il possessivo singolare del compositore (quel «mio» teatro) diviene nella risposta di Ripellino un plurale doppiamente interpretabile, che suggella la calorosa adesione al progetto di «un tentativo nostro di teatro d'avanguardia».²⁸ Talché, nella sua replica dell'11 gennaio, Nono estende esplicitamente allo scrittore la sua richiesta di cooperazione, chiedendogli «non solo consigli e informazioni, ma direttamente la tua collaborazione totale», passando quindi ad illustrare anche i contorni del progetto.²⁹ Ed è in questa lettera che il debito ideale di Nono nei confronti dello storico film *Intolerance* di David Wark Griffith (che già affiorava nella citata lettera ad Andersch del novembre 1957), si palesa in maniera inequivocabile ed estende la sua portata a una dimensione più propriamente formale-drammaturgica.³⁰

Nella pellicola del regista americano, girata nel 1916, in un tempo per l'epoca eccezionalmente lungo (più di due ore e trenta minuti), quat-

25 Un primo tentativo di studio del carteggio Nono-Ripellino è stato compiuto da Sani (*Intolleranza 1960*). Nuove considerazioni e integrazioni sono nel mio *Gli equivoci del sembiante*. A questi saggi si rimanda per la consultazione integrale delle lettere che qui, tranne citazioni episodiche, non vengono nuovamente riprodotte. L'intero carteggio è conservato presso I-Valn.

26 Torino, Einaudi, 1959 (copia in I-Valn).

27 Lettera di Nono del 04.01.1960, in Sani, *Intolleranza 1960*, p. 117.

28 Lettera di Ripellino dell'08.01.1960, in De Benedictis, *Gli equivoci del sembiante*, p. 171. Al *nostro* (teatro d'avanguardia) può riferirsi l'aggettivo «musicale» ma anche «italiano».

29 Lettera di Nono dell'11.01.1960, in Sani, *Intolleranza 1960*, pp. 120-122, e in De Benedictis, *Intolleranza 1960 di Luigi Nono: Opera o Evento?*. Da questa lettera sono tratte le citazioni che seguono nel testo.

30 La derivazione tematica da Griffith è confermata anche in un appunto tracciato da Nono nel 1963, due anni dopo l'esperienza di *Intolleranza 1960*, relativo a una nuova opera da comporre in ideale continuità con la prima azione scenica. All'annotazione diaristica «ieri visto 8 ½», riferito al film di Fellini, segue la riflessione «fare rapporto *Intolerance*-Griffith / *Intolleranza 1960*» e, ampliando al presente, «8 ½ / e oggi?» (I-Valn, «Q. 18», f. 4v; il «rapporto» è creato anche simbolicamente mediante un gioco di frecce che Nono traccia tra i vari titoli).

tro differenti episodi ispirati ciascuno a un determinato periodo della storia dell'umanità sono presi a testimonianza della «lotta dell'amore contro l'intolleranza».³¹ Dalla Babilonia del re Belshazzar (539 a. C.) alla Galilea di Cristo, dalla Parigi di Carlo IX (1572) alla contemporanea America del regista, nuclei narrativi già complessi al loro interno si susseguono, alternano o sovrappongono tra loro, interagendo e intersecandosi variamente in un'evoluzione simultanea condotta grazie a una geniale articolazione del montaggio a incastro. Il tutto in due atti anticipati da un prologo che, e la coincidenza stupisce, ricordano da presso i due atti con coro iniziale dell'opera in divenire. Nelle parole che Nono rivolge a Ripellino – che ricalcano da presso quelle rivolte circa tre anni prima ad Andersch – sembra di poter *rivedere* il riflesso dello schema tecnico-narrativo del film:

penso a quattro episodi diversi nel tempo nell'azione e nel tipo di intolleranza, da sviluppare simultaneamente dall'inizio alla fine passando da uno all'altro, senza successione nel tempo: prima questo poi quest'altro poi il III, ma inizio col I episod[io], avanti col III e II insieme, poi il IV e il I, poi tre insieme, poi uno solo, poi tutti ecc. (questo naturalmente per dare l'idea schematica).

cioè si sviluppa l'idea – tema fondamentale attraverso il tempo, non nella successione del tempo.

Ma il modello, come sempre nella prassi compositiva noniana, viene subito trasformato e superato:

inoltre penso a un V episodio non di intolleranza ma il contrario di forza di sicurezza diretta da contrappuntare con gli altri.

cioè quattro episodi di intolleranza, dove anche naturalmente malgrado tutto–torture la vita e il procedere umano non viene stroncato – fisicamente sì – e il V episodio dove il contrario, o meglio il complemento: la vita e il procedere umano supera e elimina ogni violenza nazista. (nazismo come sintesi e simbolo e realtà di antiuomo.)

Le quattro epoche selezionate a mo' di esempio da Nono per i primi quattro episodi sono il medioevo, il rinascimento («Galilei-Brecht?»),³² la prima metà del novecento (con il genocidio degli ebrei) e l'immediata contemporaneità, ossia l'efferata campagna francese in Algeria testimoniata attraverso la figura del giornalista francese Henri Alleg.³³ Il tema è

31 Cfr. titoli di testa del film (versione italiana: VHS Mondadori Video MVGEC 04063); il sottotitolo recita «i travagli d'amore attraverso i secoli».

32 Il riferimento va a *Leben des Galilei* di Bertolt Brecht.

33 Direttore di *Alger republicain*, quotidiano dell'opposizione, nel 1957 fu arrestato e torturato dai suoi stessi connazionali. Nono aveva da poco letto la traduzione italiana del suo libro-documento *La question* (Henri Alleg, *La tortura*, con uno scritto di Jean-Paul Sartre, Torino, Einaudi, 1958, copia in I-Valn annotata). Cfr. *infra* nel testo.

dunque tracciato nelle sue grandi linee e stupisce constatare con quale coerenza esse resteranno immutate pur nelle seguenti evoluzioni e modificazioni del progetto. Sebbene nella sua versione definitiva *Intolleranza* si sviluppi in un tempo storico unico, l'asse drammatico dell'azione scenica resterà quella del «percorso», del «procedere umano» tra episodi di forza, opposizione al razzismo, torture, reazione ecc., circoscritti a un oggi al contempo attuale e simbolico, passibile di riletture passate e future.

Se, in questa «lettera-manifesto», Nono rivela delle incertezze in merito alla destinazione del lavoro – immaginato in questa prima fase per l'inaugurazione del teatro di Darmstadt, prevista per il 1964 –, al contrario, le idee relative al rapporto tra parola musica e scena sono inequivocabilmente chiare. Il rifiuto di ogni convenzione operistica tradizionale è totale: per Nono il nuovo teatro musicale deve ripartire dal punto in cui le sperimentazioni delle avanguardie russo-tedesche si erano interrotte, nel tentativo di ricostruire uno strappo creatosi all'interno dello stesso teatro di parola: «teatro non più come chiesa-messa con pubblico che assiste, ma partecipa stesso, in qualche momento sarà lui stesso attore attivo (idea non nuova, ma in sviluppo di quanto finora nel teatro valido Mejerchol'd Piscator ecc)». I propositi e gli ideali illustrati a Ripellino riconducono direttamente agli appunti tracciati alcuni anni addietro (cfr. Fig. 1): lo spazio dell'opera *in fieri* non sarebbe più stato «limitato alla scena (come in una chiesa)», ma ampliato a tutta la sala, senza più unità di luogo, tempo e azione. Nell'opera sarebbero confluite inoltre tutte le tematiche tecnico-compositive più incalzanti – la nuova vocalità, la simultaneità, la spazializzazione elettroacustica del suono, ecc. La scena, sgombra di cantanti e orchestra che si vogliono dislocati dietro il palcoscenico, è interamente occupata nell'immaginario di Nono da mimi-attori impegnati in «azioni mute» parallele e simultanee; ad altoparlanti e coro è affidato il compito di diffondere il canto in sala, alle proiezioni su tavole (con i mezzi della lanterna magika) e all'azione dei mimi quello di visualizzare le parole in scena:

allargamento massimo per ora delle possibilità e capacità umane nel trasmettere-parlare-agire-mostrare-smuovere-scuotere, per le possibilità massime ora per la ricezione umana // ecco allora che i 4 o 5 episodi creano un tuttuno nella loro diversità e nella amplificata-autonoma realizzazione.

Ripellino non nascose i propri dubbi circa la possibilità concreta di poter realizzare all'interno e con i fondi delle strutture teatrali dell'epoca queste idee immaginifiche (che, non a caso, lo portavano a pensare al *Totaltheater* di Gropius o a Ochlopkov, entrambi ben noti al compositore).³⁴ Nelle sue

34 Cfr. lettera di Ripellino a Nono del 21.01.1960, in De Benedictis, *Gli equivoci del sembiante*, pp. 171-172.

successive comunicazioni con Nono, inoltre, egli antepose altri propositi comuni, tra cui quello editoriale di una rivista di «opinioni, di riferimenti all'epoca, una rivista che rifletta ciò che è vivo»,³⁵ che portarono gradualmente il progetto dell'opera verso una situazione di stasi. Agli inizi di maggio, a distanza di più di quattro mesi dall'avvio della collaborazione, non si scorge ancora alcuna evoluzione concreta: al di fuori della decisione di Nono di prescegliere diversi episodi di intolleranza concentrati nell'attualità del proprio tempo,³⁶ il lavoro in comune naviga nel mare dei *faremo*, svincolato da sicure commissioni e immaginato, a seconda delle due personalità, come mezzo (Ripellino) o come fine (Nono) di una sorta di «lotta» artistica per giungere a scuotere la società circostante. L'iniziale e presunta «comunione d'intenti» sfuma gradualmente, nelle comunicazioni tra i due, in un equivoco che man mano affonda le sue radici sempre più in profondità e segna il loro rapporto professionale e personale. Eppure, forse proprio per questo le loro comunicazioni epistolari assumono un'importanza ancora maggiore: anche in nome delle incomprensioni, infatti, ogni particolare relativo al progetto che unisce compositore e scrittore viene registrato. Soprattutto le parole di Nono possono essere lette come un vero diario di bordo, ed è singolare notare con quale coerenza ogni elemento discusso, proposto o richiesto allo scrittore troverà spazio e realizzazione (come idea musicale o come suggerimento verbale recuperato da Nono nella propria rielaborazione del testo) nella creazione che acquista via via la fisionomia di *Intolleranza 1960*. Ad essa, tra l'altro, il compositore destina le innovazioni idiomatiche e le conquiste tecnico-compositive sperimentate nelle composizioni vocali completate tra l'aprile e il maggio del 1960, *Sarà dolce tacere* e «*Ha venido*», *canciones para Silvia*, realizzate anche come «studi su nuove possibilità tecniche espressive del canto» e fucine di un nuovo linguaggio immaginato «tutto per nostra opera!».³⁷

35 Lettera di Ripellino del 27.02.1960, *ivi*, p. 172. L'idea di fondare una rivista culturale d'opinione era accarezzata da tempo da Nono, che continuò a più riprese, fino alla fine degli anni Settanta, a proporla a vari collaboratori. Nel periodo in questione, contemporaneo alla genesi di *Intolleranza 1960*, l'idea coinvolgeva, oltre Ripellino, anche Vedova e personaggi dell'ambiente torinese legati alla casa editrice Einaudi. La coeva corrispondenza con Massimo Mila e con Giulio Einaudi (conservata in originale e/o in copia in I-Valn) permette di precisare vari aspetti relativi a questa «rivista» che, come si apprende da una lettera di Nono a Giulio Einaudi del 16.11.1960, avrebbe dovuto chiamarsi «3 No».

36 La decisione, raggiunta per ottenere un effetto «più duro e diretto», è comunicata a Ripellino il 21.02.1960 (lettera pubblicata in Sani, *Intolleranza 1960*, p. 124).

37 Cfr. anche oltre nel testo, § 3. Le due citazioni provengono rispettivamente da due lettere a Ripellino del 05.05.1960 (in De Benedictis, *Gli equivoci del sembiante*, pp. 174-176: 175) e del 06.04.1960 («ora in attesa: per Silvia – canzoni – unica linea – e tutto per nostra opera!», parte che non compare in Sani, *Intolleranza 1960*, p. 125).

È proprio in questo periodo che giunge dal sovrintendente Mario Labroca l'invito a scrivere un'opera per il successivo Festival Internazionale di Musica Contemporanea (Biennale Musica) del 1961; la richiesta, ventilata a Ripellino fin dagli inizi di aprile,³⁸ viene dichiarata apertamente da Nono nella sua lettera del 25 maggio 1960:

Carissimo Angelo

ultima notizia:

Labroca mi chiede se sarà pronto il nostro lavoro per teatro per la Biennale Festival 1961. poiché il festival 1961 sarà solo teatro musicale (balletti – opere ecc.)

e tutto verrà dall'estero, e lui vorrebbe dare come spettacolo-serata di produzione italiana *il nostro*.

(cioè tra l'altro vuol dire: tutti i mezzi tecnici di cui abbiamo bisogno, a disposizione) _

[...] AL LAVORO!!!!

poiché, per me, ho tutte le intenzioni di accettare _

e sarà una splendida manifestazione nostra _³⁹

La scadenza è immaginata per il luglio 1961 e, per accelerare i tempi, Nono chiede subito di incontrarsi a Venezia in modo da stabilire definitivamente «le situazioni da sviluppare. così anche per me possibile iniziare studi». Il nucleo generatore del dramma diviene un testo documentario, tratto da *La tortura* di Henri Alleg, che il compositore aveva già provveduto a spedire a Ripellino per svilupparlo con uno o altri testi differenti «in modo di avere una dialettica di situazioni». ⁴⁰ Inizialmente, questo montaggio di frasi e situazioni proprie alle sevizie dell'uomo sull'uomo era stato pensato da Nono come soggetto autonomo (da portare a termine entro l'agosto per allestirlo quindi scenicamente, entro la fine del 1960, con la collaborazione di Emilio Vedova). In seguito, egli incita Ripellino a sviluppare questa prima idea, con

Per la tecnica vocale dell'«unica linea» e le procedure compositive coeve cfr. Angela Ida De Benedictis, *Gruppo, linea e proiezioni armoniche. Continuità e trasformazione della tecnica all'inizio degli anni Sessanta*, in *Le musiche degli anni Cinquanta*, a cura di Gianmario Borio, Giovanni Morelli, Veniero Rizzardi, Firenze, Olschki, 2004 (Studi di musica veneta. Quaderni Archivio Luigi Nono, 2), pp. 183-226.

38 Cfr. lettera di Nono a Ripellino del 06.04.1960 («Labroca è favorevolissimo: / disposto a creare nuova manifestazione BIENNALE di Venezia per maggio 1961 e apertissimo per il festival 1961 settembre»; in *Gli equivoci del sembiante*, p. 159).

39 Lettera pubblicata parzialmente in Sani, *Intolleranza 1960*, p. 127 (la trascrizione qui proposta rettifica lievemente quella fornita da Sani).

40 Cfr. lettera di Nono a Ripellino del 05.05.1960 (in *Gli equivoci del sembiante*, pp. 175-176). Il testo inviato da Nono (una copia presumibilmente simile se non identica della traccia spedita a Ripellino è oggi conservata presso I-Valn) è una sorta di *collage* permutativo delle pagine 25, 26 e 74 de *La tortura* di Alleg (cfr. riferimento bibliografico a n. 33), ed è perfettamente ricostruibile attraverso le indicazioni presenti sulla fonte testuale dell'autore. Come si vedrà, delle due pagine dattiloscritte in questione solo due brevi frasi confluiranno nel testo definitivo di *Intolleranza 1960*.

l'aiuto di Achille Perilli, associandola ad altri testi o frammenti di pari portata drammatica, e a strutturare il tutto in due tempi di 2-3 scene ciascuno:

cerca, con Achille, di inventare e sviluppare quanto t'ho mandato sulla tortura: non *atto unico*! se possibile (ormai formula decrepita).

ma *due tempi*, ciascuno di 2-3 scene – situazioni.

allora: non grande opera. ma nuova forma.⁴¹

Ma la situazione di stasi si ripropone: dopo mesi di silenzio, il 4 ottobre 1960 Ripellino confessa di essere «un poco in cattive acque» con il libretto promesso,⁴² per il quale – e stando ai coevi appunti presenti nei quaderni di Nono – doveva ormai possedere una traccia formale e tematica. L'impazienza del compositore comincia a divenire tangibile: alla prima rappresentazione – programmata ora in via definitiva per l'aprile dell'anno successivo – non mancano che sei mesi.

A metà novembre, nonostante il testo verbale sia ancora lontano dall'essere definito, Nono comincia a tracciare i primi dettagliati schemi sull'evoluzione drammaturgica, formale e sceno-tecnica, basandosi su una sorta di «scaletta di situazioni».⁴³ Da questi schizzi si intravede *in nuce* quello che sarà il contenuto del libretto di Ripellino, al quale Nono continua intanto a fornire suggerimenti e materiali,⁴⁴ tra i quali tre fogli manoscritti dove il compositore traccia, a mo' di guida per la stesura del libretto, l'intero piano formale dell'opera – del tutto simile a quello tracciato nei suoi quaderni (cfr. Fig. 2) –, accompagnandolo da esplicite richieste in merito al contenuto di alcune scene ancora in via di definizione. (Per la prevista VIII scena, dedicata ai «pregiudizi», Nono esorta per esempio Ripellino a usare «anche il K.K.K. / e perciò il compagno baritono [...] può esser un negro, che qui viene linciato o bruciato».)⁴⁵

41 Lettera del 14.06.1960 edita integralmente in *Gli equivoci del sembiante*, p. 178. Il pittore romano Achille Perilli aveva collaborato con Aldo Clementi alla realizzazione dell'azione musicale *Collage* (Roma, 1961).

42 Lettera riprodotta in *Gli equivoci del sembiante*, pp. 178-179.

43 Tale fase preliminare si evidenzia man mano negli appunti tracciati nei quaderni e blocchi attualmente catalogati presso I-Valn come «Q. 07», «Q. 08», «Q. 22» e «B. 15».

44 «nella scena della burocrazia puoi anche far apparire la censura? beota e poliziesca. procuratori ecc. / e in ogni situazione: la suddivisione in scene successive e simultanee. ben precise / ASPETTO!!! (e spero.)» (lettera a Ripellino non datata, ma presumibilmente fine novembre, pubblicata in *Gli equivoci del sembiante*, p. 179).

45 I tre fogli manoscritti di Nono sono stati rinvenuti da Giorgio Mastinu a Roma, presso l'archivio privato di Ripellino. Una loro copia è attualmente consultabile presso I-Valn (n. cat. 23.06.01/15-17); citazione nel f. 15v. La sigla «K.K.K.» rimanda al Klu-Klux-Klan, nota organizzazione statunitense di stampo razzista e terrorista.

I Tempo

Coro (SATB) in sala - Buio - *prossimi due giorni
farsi costata*

I scena

T. + A + Coro (TB) omipati

notte, piove
solho
notte

Strumenti SOLI in orchestra -

II scena

Tramonto - un - uno - la - sala - scena aperta

T - orlato.
u. u.
concentu-
Bor natura
fuga

Strumenti + amplificazione in sala
in 4 canali - Violent. non

Circuito strumentale

*primo
strumento
colpiti in sala*

III scena

T + B + ^{Tutti} Coro liberto - **elettronica** + Cori - + Soli

5000 PUNKT

[Coro cantato +
u. parlato]

Vin T + B. tutta coro in sala e **elettronica** violento can.

IV

Bucconati + cerchia - scene multi (a)

balato - voci in tutto in scena - (b)

? + Strumenti non amplificati (forse? + cello) (c)

**forse con sole voci
amplificate**

V

T. + A - in T. x6 - **BUBBI SCONFORTO**

T. x6 + cello in prima

Blas

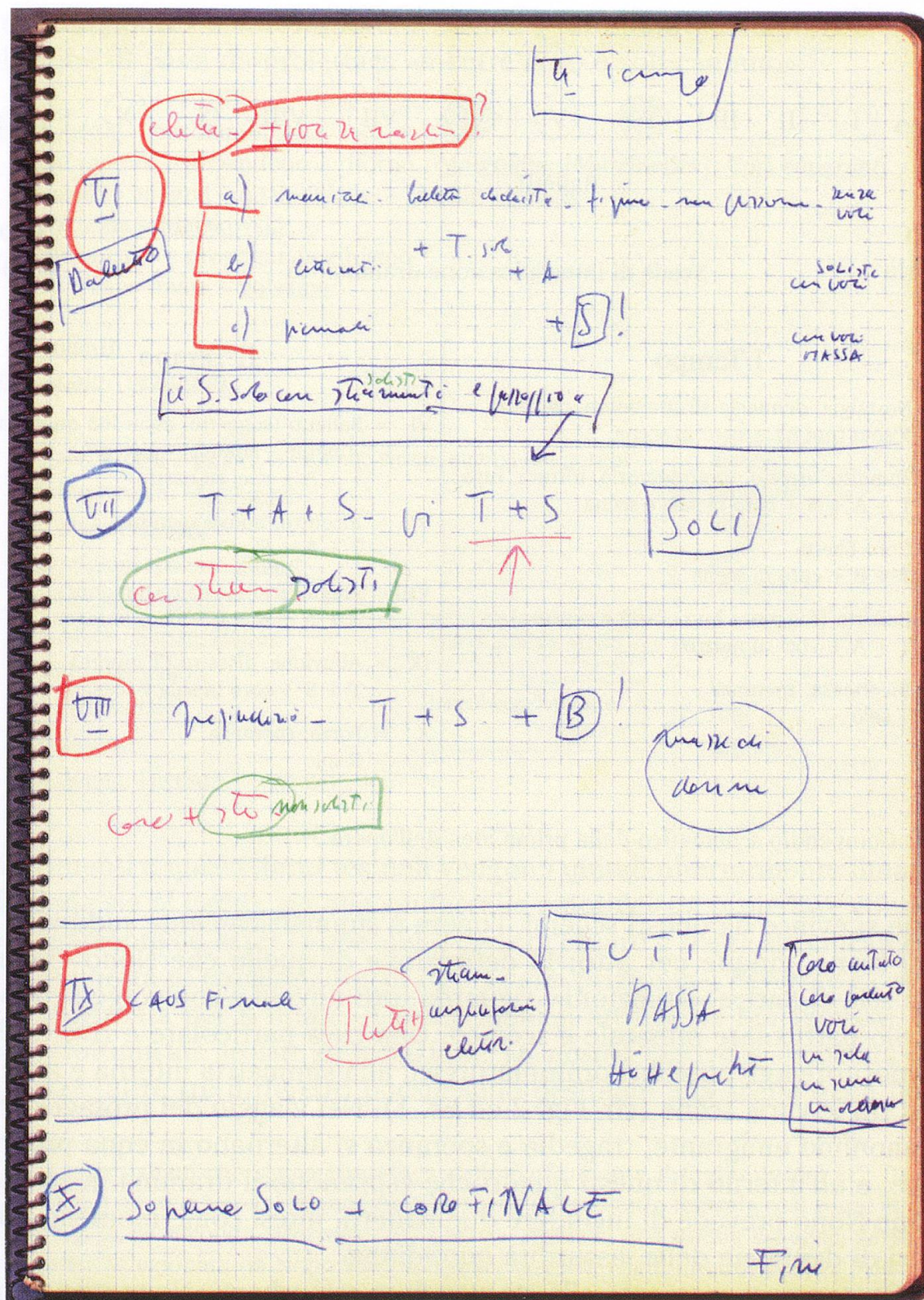
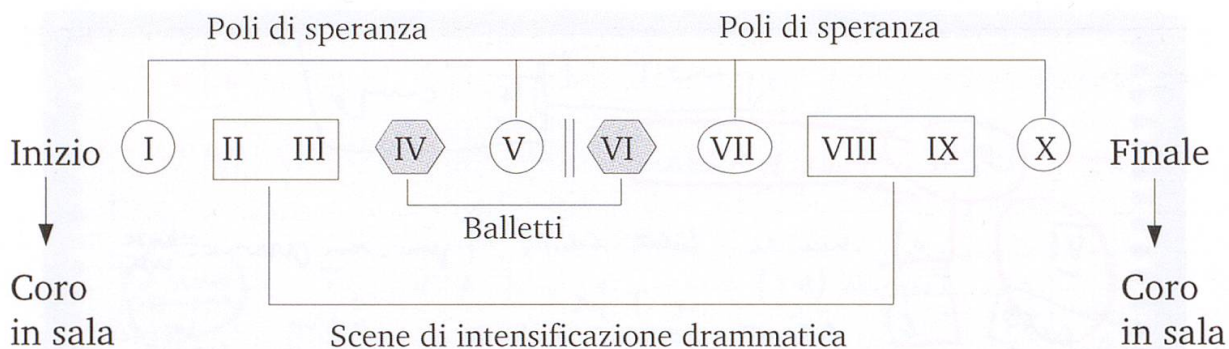


Fig. 2: Piano generale dell'opera, schizzo autografo («Q. 08», ff. 2r e 3r, I-Vanl, per gentile concessione). Nello schizzo Nono evidenzia attraverso l'uso dei colori precisi rimandi drammaturgici: le scene I, III, V, VII e X (cerchiate in blu) rimandano ai poli più propriamente positivi, associati alla libertà e alla ribellione; le restanti scene (cerchiate in rosso) sono associate ai poli negativi – oppressione, sfruttamento, violenze ecc.



I Tempo

- I = Nostalgia, denuncia sfruttamento, partenza
T solo (poi A) + coro in scena
- II = Tumulto, arresto, interrogatorio, tortura, fuga
T + A + B + coro in sala e scena
- III = Coro libertà
T + B + coro in scena
- IV = Balletto (soggetto: burocrazia e censura)
T + A + voci su nastro
- V = Incertezza, speranza
T solo

II Tempo

- VI = Balletto (soggetto: assurdità quotidiane
– manie – annunci – letterati)
T + A + voci su nastro
- VII = Incontro, nuova speranza
T + A + S
- VIII = Pregiudizio razziale (B muore)
T + A + S + B + coro in scena
- IX = Alluvione, disastro (T muore)
T + S + coro in sala e scena
- X = Forza, speranza
S solo

Es. 1: Compendio schematico della prima idea dell'opera.⁴⁶

Come si evince da questi schemi, l'opera è simmetricamente suddivisa in dieci scene, cinque per atto; la definizione di quelle che Nono chiama sulla scia di Sartre «situazioni», riguarda tutti i livelli e coinvolge ogni più piccolo particolare musicale e scenico. Una cura particolare è rivolta dal compositore agli equilibri drammaturgici, alla simmetria interna e ai rapporti tra le varie scene (cfr. Fig. 2 ed Es. 1). Nel viaggio del protagonista, un anonimo emigrante, tragedia e speranza si alternano in equa proporzione; e all'interno di questi quadri che esprimono il dramma in canto e azione Nono prevede di includere due balletti, intesi come momenti allegorici di denuncia delle «assurdità quotidiane».

Contemporaneamente alla stesura di questi schemi, Nono stende nei suoi quaderni anche una precisa lista di autori, testi – a volte indicati con il numero di pagina della fonte a stampa – e fatti storici reali da mettere in

46 Sintesi degli schemi tracciati nei quaderni menzionati nella nota n. 43. Nel rispetto delle convenzioni scritte del compositore, le singole scene sono segnalate (qui e oltre nel testo) sempre con i numeri romani.

diretto rapporto con le differenti scene, i differenti personaggi o per la selezione di passi da proiettare «mentre coro o soli cantano»:⁴⁷

canto iniziale per uomo

I sfruttamento – abbandono – ritorno Marcelline [Marcinelles] Cori emigranti

II nazismo – spagna – nazi – algeri – libertà – Éluard

III burocrazia – Majakovski!

IV conformismo e propaganda cinismo

IX lotta e caos finale – polesine

↓

va avanti

canto finale per donna

inizio: Brecht – p. 219 – voi che sarete emersi dai gorghi –

su burocrazia: Majakoskij.

su libertà: Éluard _

su prigionia spagna: Éluard

su nazismo: Brecht

su Algeri: Sartre- Halleg _

su sfruttamento:

su pregiudizio:

su natura:

su donna: Pavese – lo spiraglio dell'alba –

vivere è stare svegli

Rosenberg: lavorate
costruitee

da cui
prendere
brani
per
proiettare
mentre
coro
o
soli
cantano

I riferimenti a queste fonti testuali vengono quindi ulteriormente limati in relazione sia al canto, sia alle «didascalie emotive» da proiettare contemporaneamente ad esso: la poesia *Espagne* di Éluard è scelta specificamente «per la libertà in carcere / forse: canto nella prigionia»; *Lavorate e costruite* è ipotizzata per il finale. A piene mani si attinge da Majakovskij, che vede moltiplicate le sue destinazioni: *La nostra marcia* è associata alla «libertà»; altre tre differenti poesie sono destinate alla scena della buro-

47 La trascrizione che segue riproduce diplomaticamente il foglio 4v del «Q. 07» (I-Valn). I numeri romani rimandano alle scene del progetto teatrale così come in Es. 1 e Fig. 2. La seconda ricorrenza di «Éluard» rimanda alla poesia *Espagne*, parallelamente selezionata da Nono sulla sua fonte testuale (Paul Éluard, *Poèmes Politiques*, Paris, Gallimard, 1948); poco oltre (f. 6v) si fa menzione anche alla VII ode da *Les 7 forms d'amour*, tratta sempre dal medesimo volume di Éluard. Escludendo queste poesie e quelle di Pavese e Rosenberg, tutti gli altri testi troveranno una giusta collocazione nell'opera definitiva. Il brano della Rosenberg (*Lavorate e costruite, figli miei*) era da tempo entrato nel «florilegio» delle selezioni testuali di Nono e il suo secondo verso ispirò il titolo de *Il canto sospeso*. «Lo spiraglio dell'alba» che accompagna il nome di Cesare Pavese rimanda al primo verso della poesia *In the morning you always come back*, tratta dalla raccolta *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi* (Torino, Einaudi, 1951); anche questa selezione è precedente al 1960.

crazia (*Burocraziade*, *Fabbrica di burocrati* e *Orrori cartacei*); *Con tutto l'urlo delle sirene*, proclama di orgogliosa trasmissione del pensiero leninista, e *Marcia di 25.000* restano invece incerte nella loro collocazione.⁴⁸ Anche il film d'autore entra a far parte della rosa dei mezzi drammatici ideali: per la II scena, in concomitanza con la rappresentazione di tumulti di massa, Nono pensa alla simultanea proiezione di fotogrammi tratti dal film *Ottobre* di Ejzenštejn.⁴⁹

Sempre dal contenuto di questi quaderni si evince che l'impianto formale, fortemente simmetrico, è attentamente studiato in relazione alla selezione e all'alternanza dei timbri (vocali, strumentali e loro densità), all'evoluzione scenografica (luci, proiezioni, rapporto figure-spazio, ecc.), alla trasformazione della densità sonora (con l'intercambiabilità del ruolo di solo tra voci e strumenti) e alla drammatizzazione dello spazio acustico. Per il primo atto Nono immagina un percorso ragionato di crescendo e decrescendo di densità dove, dopo il *parodo* corale, la scena I sviluppa interamente un ampio crescendo/decrescendo sonoro, ripreso ed invertito tra le scene II e III, in cui dal massimo di intensità si arriva alla massima rarefazione acustica, fino a giungere al violento *Höhepunkt* finale che stacca nettamente con le successive situazioni sonore della quarta scena (cfr. Fig. 2).⁵⁰ Impossibile separare questo progetto di evoluzione sonora dagli ideali contenuti di un libretto ancora *in fieri*. Tra la seconda e la terza scena, per esempio, Nono immagina un rapporto dinamico e speculare tra tortura e speranza, in cui la seconda si intensifica sull'attenuarsi della prima: il massimo sonoro dell'inizio della scena sulla tortura si specchia, spegnendosi, nel massimo della speranza.⁵¹ Alla simmetria macroformale fa da *pendant* quella interna ai singoli atti: nel primo, per esempio, la scena V viene a ricongiungersi idealmente con la I (cfr. Fig. 2 ed Es. 1), entrambe basate sulla sola presenza del tenore ed entrambe poli «positivi» della rappresentazione. Anche i «pesi» delle scene sono ripartiti in modo speculare, e al 3 + 2 del primo atto corrisponde il 2 + 3 previsto per il secondo (cfr. Es. 1).

48 Cfr. «Q. 07», f. 6v. Tranne che per *La nostra marcia* e *Burocraziade*, indicate anche con il titolo, tutte le altre poesie sono richiamate in questo schizzo da Nono con numeri romani e arabi, che rimandano rispettivamente al numero di volume e pagina della sua fonte testuale (Majakovskij, *Opere*; copia annotata in I-Valn).

49 Cfr. «Q. 08», f. 1v.

50 Le medesime indicazioni sono ricavabili da uno schema simile tracciato in «Q. 22», f. 2r.

51 Nei suoi schemi, Nono è incerto se giustapporre queste due scene con un «passaggio» o una «rottura». La stessa perplessità lo accompagna per la scena terza e quarta. Infine, egli si risolve per il collegamento tra la scena II e III, e la rottura improvvisa tra III e IV. Coticché, è ancora più evidente la simmetria circolare interna: I // II + III // IV + V (= I).

L'impalcatura generale dell'opera è dunque definita e tutto è pronto per cominciare a comporre: ciò che manca è *solo* il testo definitivo. Agli inizi di dicembre Ripellino comunica al compositore: «ho quasi finito il primo atto. (S'intende: è una prima stesura, ma abbastanza buona). Domani comincio il secondo. Poi limerò tutto insieme».⁵² La vaghezza delle parole e delle promesse di Ripellino assume sfumature preoccupanti se si considera che, in questa fase della vicenda, i tempi concreti di produzione dell'opera sono ben noti tanto al compositore quanto allo scrittore (in una lettera a Maurice Béjart del 24.11.1960, in cui si estende l'invito a curare il «complesso di danza» previsto per la futura azione scenica, Mario Labroca afferma esplicitamente che il Festival avrà luogo nell'aprile del 1961).⁵³ Contrariamente alla vaghezza che continua a caratterizzare il rapporto tra musicista e letterato, le decisioni che riguardano il coinvolgimento di altri (probabili) collaboratori sono visibilmente più avanzate. Talmente avanzate da portare a curiose e imbarazzanti situazioni di asincronia nella messa a punto dell'opera: il 6 dicembre 1960, per esempio, il regista Radok, dichiarandosi entusiasta per l'invito di Labroca a collaborare alla regia della futura *Intolleranza 1960*, chiede al sovrintendente della Biennale «la partitura dell'opera od altro materiale dato che lo dovrò studiare», e parallelamente scrive al compositore:

[...] Ora mi struggo dalla curiosità di conoscere il Suo opus novello, cioè l'opera di cui mi parlò per telefono.

Le confesso che sarei lietissimo se veramente mi fosse affidata la regia [...]. Intanto Le formolerei la preghiera di farmi tener qualsiasi materiale inerente l'opera, come la partitura, l'estratto per il piano, il libretto, il nastro magnetofonico, insomma tutto ciò che avrà sottomano e che Le sarà possibile mandarmi [...].⁵⁴

Ma l'opera è lungi dall'esistere, e del libretto il compositore sta ancora aspettando (e sperando) una versione che asseconi le sue idee. Giunto però a

52 Lettera non datata, riprodotta parzialmente in *Gli equivoci del sembiante*, p. 180.

53 «[...] durante il prossimo Festival Internazionale di Musica Contemporanea di Venezia, che avrà luogo tra il 9 e il 24 aprile 1961, intenderemmo presentare un'opera nuovissima del M^o Luigi Nono che dovrebbe essere sostenuta in gran parte da un complesso di danza. D'accordo con Nono avremmo pensato a Lei, dato che l'opera si accorderebbe molto bene con il Suo genere» (inedita, I-Valn).

54 La collaborazione con Radok non ebbe poi seguito: il 31.12.1960 il regista praghese comunicherà ufficiosamente a Nono che «le pratiche per il mio viaggio in Italia non verranno espletate» (della stessa data una lettera d'identico contenuto a Labroca); del 15.01.1961 è invece la lettera di diniego ufficiale da parte del Ministero della Cultura della Cecoslovacchia che descrive il regista «indisposto e gravemente malato» (acciacchi di cui naturalmente non si ha sentore nelle succitate lettere di Radok). Al suo posto si propongono Václav Kašík e Josef Svoboda, rispettivamente regista capo e sceneggiatore dell'Opera del Teatro Nazionale di Praga (cfr. oltre nel testo). Tutte le lettere citate sono in I-Valn.

questo punto, egli sa di non poter più attendere: prega Ripellino di rifinire la sola prima scena e comincia contemporaneamente a ricavare da una stesura provvisoria del primo atto un dattiloscritto-guida che, secondo la sua abituale prassi, possa fungere da base per la composizione.⁵⁵ Durante questa fase di elaborazione giunge a Nono da Roma il primo quadro definitivo (per un totale di cinque fogli dattiloscritti), ancora con la timorosa precisazione «non è detto che tutto sia definitivo. Qualcosa ancora cambieremo».⁵⁶ La scrittura musicale dell'opera potrebbe finalmente cominciare: i piani precompositivi per l'evoluzione timbrica, drammatica e scenica dell'opera sono ormai tracciati sui vari quaderni d'appunti in modo talmente netto da permettere ipoteticamente una procedura compositiva che avanzi per singole tappe, in parallelo a un testo ancora da cesellare nell'insieme. Ma la verbosità e l'ampollosità di questo primo quadro lasciano Nono perplesso. Il libretto tanto atteso non corrisponde certo alle sue aspettative e, dopo una drastica ed energica selezione (Fig. 3), egli arriva a salvare per il «suo» testo definitivo solo 46 dei 108 versi originali inviati da Ripellino.⁵⁷

La stesura musicale della prima scena, ancora fedele allo schema in dieci scene, può infine cominciare: una scaletta di lavoro annotata con mano frettolosa ci rivela che siamo al 10 di dicembre.⁵⁸ Di qui in poi, i contatti tra il compositore e il librettista si faranno sempre più radi a testimonianza dell'alacre lavoro di Ripellino da una parte, intento a scrivere e spedire via via sezioni di testo, e di Nono dall'altro, il cui inconsueto tacere (per il suo temperamento manifestazione maggiormente eloquente del dissenso) suggerisce il delinearsi di una sempre maggiore autonomia creativa.

55 Lo si veda riprodotto in De Benedictis, *Intolleranza 1960 di Luigi Nono: Opera o Evento?*, Es. 3 (quattro fogli dattiloscritti con annotazioni manoscritte).

56 Lettera non datata; grazie a un calendario di lavoro che subito dopo questo invio Nono predispone in un quaderno (cfr. n. 58) è possibile tuttavia stabilirne il termine *post quem* non al 10.12.1960. Tale data trova conferma in quanto Nono scrive in *Alcune precisazioni su Intolleranza 1960*: «iniziata ai primi di dicembre del '60, terminai la partitura il 7 marzo dell'anno successivo» (in *Scritti e colloqui*, vol. 1, pp. 100-117: 100). Il libretto originale di Ripellino è conservato presso l'archivio privato dello scrittore a Roma; in I-Valn si conserva la copia di Nono con numerosi tagli e annotazioni manoscritte (cfr. oltre nel testo).

57 Si confronti a tale proposito il primo quadro del libretto definitivo di Ripellino (in *Gli equivoci del sembiante*, pp. 185-189) con il testo intonato da Nono nelle scene I e II del primo atto di *Intolleranza 1960* (libretto: Mainz, Ars Viva Verlag, 1962, AV 269, pp. 6-8; ora anche in *Libretti d'opera italiani*, a cura di Giovanna Gronda e Paolo Fabbri, Milano, Arnoldo Mondadori, 1997, pp. 1747-1765: 1753-1755).

58 Appunto manoscritto presente nel quaderno «Q. 22», f. 4r (I-Valn).

4

PIERO

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

IN E : FILM : uscita di
minatori - donne che
li aspettano

MARTHA

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

CORO :

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

IN B : FILM : volo di gabbiani
che dissolve in inquadra-
ture di strade, montagne,
fiumi.

PIERO :

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

MARTHA :

~~Alles vergessen, alles vergessen !~~
(con ironia)
~~Ganz lustig ! Das Feste geht zu Ende.~~
Ed io che ti ho danzato attorno,
~~come Davide dinanzi all'arca.~~
Maledetto emigrante, non ti serve
ormai il mio corpo ~~violino.~~
Nero catarro, staccati dalla mia gola,
nero verme, non succhiare il mio petto !
~~Ma io seguirò le tue orme,~~
~~come una negera varicosa,~~
~~come un viscido rospo.~~
(scompare)

IN A visioni di megere,
donne scarmigliate, bigotte,
negromanti.

BUIO

Fig. 3a: Angelo Maria Ripellino, *I Quadro*, primo tempo, p. 4; dattiloscritto definitivo con interventi manoscritti di Luigi Nono (I-Vanl, per gentile concessione).

5)

Poi ~~la~~ luce su D, E, F,
 Piero avanza sul tapis
 roulant, mentre in A e C
 appaiono in FILM i ~~paesaggi~~
 paesaggi autunnali che egli
 va attraversando.

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

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

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

Luci, suoni, voci si vanno
 assottigliando sino a spegnersi.

BUIO

idem

idem

Fig. 3b: Angelo Maria Ripellino, I Quadro, primo tempo, p. 5; dattiloscritto definitivo con interventi manoscritti di Luigi Nono (I-Vanl, per gentile concessione).

2. Da «libretto di» a «un'idea di» Ripellino: gli interventi sul testo e la modifica del progetto

Ai primi di dicembre i contatti con Schott Verlag – editore della partitura – e con i collaboratori per la regia e le scene sono ormai avviati, e tutti confidano nell'invio di una partitura di fatto ancora ferma a uno stadio progettuale. Per agevolare le mansioni editoriali, e in virtù della prossimità della prima, la casa editrice – nella persona di Otto Sertl – chiede al compositore di inviare le singole scene, o parti di esse, di pari passo con la loro composizione.⁵⁹ Questa procedura di spedizioni a singhiozzo, che si protrarrà dalla prima metà del dicembre 1960 fino alla prima decade del marzo 1961 per un totale complessivo di sette invii, costituirà un *unicum* nell'attività compositiva di Nono, e influirà notevolmente sulle successive vicende creative (cfr. Es. 2).

	Invio	Battute	Parti previste	Partitura definitiva	Date su lettere Schott	Date su manoscritti Inizio red. Fine red.
I atto	1	1-39	Coro	Coro	14.12.1960	
	2	40-360	Scena I	Scena I e II		10.12.1960 (Q. 22)
	3	361-690	Scena III	Scena III-IV-V + parte VI	15.02.1961	
	4*	691-802	Scena III	Fine Scena VI + VII		10.02.1961 (1 ^a red.)
II atto	5	1-198	–	Inizio Scena II		
	6	199-350	–	Fine Scena II + III	28.02.1961**	
	7	351-605	–	Scena IV		07.03.1961 (ultima red.)

* Invio con il quale interviene la decisione di dividere il primo atto in sette scene

** Lettera in cui compare l'indicazione: «L'intolleranza, Oper in 7 Szenen»

Es. 2: Schema generale degli invii alla casa editrice Schott effettuati in fase di scrittura.⁶⁰

59 Cfr. lettera di Otto Sertl, Schott Verlag, del 30.11.1960 (I-Valn; inedita). Dalle parole del responsabile della casa editrice Schott si apprende che la prima dell'opera era prevista per il 17 aprile 1961 (data successivamente anticipata al 13 dello stesso mese) e che, alla data di invio della lettera, sia il titolo sia il contenuto del libretto non erano ancora definiti.

60 Schema realizzato sulla base dell'analisi e della collazione di più fonti (prima e seconda redazione manoscritta della partitura; corrispondenza con la casa editrice Schott; differenti stesure del libretto).

Un primo vistoso allontanamento dal progetto iniziale interviene infatti proprio in prossimità del secondo invio all'editore, allorché Nono nel ricopiare la prima scena nella stesura definitiva per la stampa si risolve a suddividerla in due distinte scene (cfr. Es. 2). Nel frattempo continuano a giungere al compositore le singole parti del testo di Ripellino, quadro dopo quadro, e la delusione provata nel ricevere il primo invio si trasforma in rabbia nel secondo e completo rifiuto nel terzo.⁶¹ I versi dello scrittore erano non solo lontani dai *desiderata* del compositore (primo tra 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 più in una dimensione onirica che reale, e contraddistinte da una versificazione densa e ridondante, le pagine di Ripellino miscelevano elementi fantastici e surreali a fatti di cronaca (presente o di un passato recente) senza apparente mediazione.⁶² Lo scrittore, quasi a emulare le strategie narrative proprie al teatro delle avanguardie russo-tedesche degli anni Venti, aveva sviluppato l'elemento ir-reale e buffonesco a mo' di personificazione di un immaginario collettivo e quale reificazione di sostantivi astratti (la Burocrazia, il Malgoverno...), simboli di vizi e false morali di una società da deridere. Ecco allora che – con la sola eccezione del II Quadro, dedicato alla tortura – improbabili aguzzini, megere, clowns, fantastici Gran Sacerdoti, insulsi Borghesi e letterati arrivisti si alternano a sostegno di una camaleontica donna – l'amante delusa (qui chiamata con un nome di battesimo, Martha), che di volta in volta veste i panni di clownessa, letterata, stregona ecc. Il loro fine è quello di contrastare il viaggio dell'emigrante (Piero) e della sua coraggiosa compagna (Zina), e torturare a più riprese un prigioniero ebreo (Erni). 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»; gli interventi quasi dadaisti di alcune figure clownesche (con il loro ritornello «Lomolarm, cache-

61 Da vari particolari (quali la qualità della carta, ripiegatura dei fogli, ecc.) è possibile affermare che i sei quadri del libretto definitivo in due atti di Ripellino furono spediti separatamente in sei distinte soluzioni. Al 3 gennaio del 1961, per esempio, il terzo quadro del II atto ancora non era in possesso di Nono (cfr. *Gli equivoci del sembiante*, p. 165 e p. 180). In una lettera a Nanni Balestrini del 21.01.1963 Nono scrive: «ricordo il periodo di «intolleranza 1960», allorché m'arrivava di settimana in settimana il testo tra capo e collo, obbligandomi a salti mortali e capriole per renderlo «lavorabile» (lettera inedita, I-Valn). Cfr. anche *Un'autobiografia dell'autore*, in *Scritti e colloqui*, vol. 2, p. 517.

62 Il libretto originale di Ripellino è pubblicato integralmente in *Gli equivoci del sembiante*, pp. 185-217.

cache, / ni-gugù, miche-mache»); le onomatopée caricaturali (si pensi al ritornello del sagrestano: «Bim-bom: Glockenton»); e ancora la reiterata intrusione dell'elemento grottesco – espresso da una frase o rappresentato in un personaggio secondario – nelle situazioni di tragedia (valgano per tutti i «ministri» «segretari» e «cancellieri» che, durante la drammatica scena finale dell'alluvione, «indossano scafandri da palombari», o il «generale» carico di medaglie che, gioendo del lancio della terza bomba atomica, afferma tronfio «ancora un altro fungo, ed entreremo / nella Società micetologica»).⁶³

Ma il tempo per riscrivere un testo non c'è e l'unica soluzione è quella di riformulare le proprie idee a partire dal libretto esistente, a volte ricopiato e rielaborato progressivamente fino a dodici passaggi dattiloscritti e/o manoscritti differenti. Nei vari stadi redazionali di Nono si intravede il cambiamento dei caratteri e dei temperamenti dei personaggi ripelliniani – gli umili e oppressi Piero, Erni e Zina, i contadini, i personaggi corali –, dei loro toni mesti e quasi rassegnati, non di rado vessatori. Le loro reazioni flebili e disperanti, il loro abbandonarsi a uno scioglimento delle situazioni causato sempre e comunque indipendentemente dalla propria volontà, le vaghe invocazioni sospese nel futuro o nel condizionale («Riuscirò a superare...? [...] Riuscirò a proseguire...? [...] Riuscirò a valicare...?», «Vorrei consolarti...») si capovolgono nella riscrittura di Nono in forza irruente. Rimodellati dal compositore, i protagonisti diventano simboli di una collettività e, come tali, non hanno più un nome proprio ma un sostantivo generico (l'Emigrante, una Donna, la Compagna ecc.). Nel bene e nel male essi assurgono a figure orgogliose e propositive: vittime, sì, ma sempre impegnate nel reagire, mosse da una volontà di cambiamento, tenaci e consapevolmente presenti fino all'estrema tragica morte nei flutti.

Senza addentrarsi in un raffronto puntuale sulla qualità (e quantità) dei cambiamenti di Nono sul testo di Ripellino (studio che meriterebbe spazi ben più ampi), valga qui quale esempio il confronto tra l'inizio dell'attuale scena II/2, con l'entrata della Compagna (batt. 1-152),⁶⁴ e il testo originale di Ripellino (originale I Quadro del secondo tempo, testo selezionato in grassetto),⁶⁵ al quale segue la riproduzione della prima fase degli interventi operati da Nono direttamente sul libretto ricevuto dallo scrittore (Fig. 4).

63 Cfr. *ivi*, pp. 197, 207, 214 e 203.

64 Come si dirà oltre, l'unica partitura fino ad oggi in commercio riporta il solo testo tedesco. Il testo qui trascritto è conforme al dettato presente nella partitura manoscritta definitiva del compositore (diretta da Bruno Maderna a Venezia per la prima; I-Valn), conforme alla versione presente nella *Klavierauszug*, AVV 260, ma lievemente diversa da quella riprodotta nel libretto a stampa (bilingue) AVV 269.

65 Cfr. anche *Gli equivoci del sembiante*, pp. 202-204.

Compagna:

Mai! Mai! Mai!
 Cessate le perfide fatture!
 Stormi di pazzi cormorani
 girano lo spazio
 ci proteggono
 promettendoci morte.
 Il fumo di Hiroshima si propaga
 con mille nervature deliranti.
 Vibrano
 come fili di lampada
 le vene della nostra vita.
 Invece si potrebbe esser sereni
 scoprire prodigi della natura
 dell'amore.
 Ho sentito l'ebrezza di esistere
 anche quando il cielo
 era
 un groppo di piombo
 e guerra e disastri
 squarciavano i cuori.

ZINA:

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

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

GENERALE:

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

BORGHESE:

Joyeux spectacle!
 Dio, la patria, le bombe!

GENERALE:

Ancora un altro fungo, ed entreremo
 nella Società micetologica.

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

CORO:

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

(In B 5° quadro della storia pittorica parallela)

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

ZINA:

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

CORO:

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

ZINA:

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

PIERO:

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

ZINA:

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

PIERO:

Dopo l'ira e le beffe di sconci dragoni
 i tuoi occhi mi dicono che il mondo
 non è solo una macchina infernale.
(Da F fa capolino il Borghese)
 Da un guazzabuglio di sangue e di inchiostro
 affiorano ancora brandelli d'**amore**.

ZINA:

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

Nel marasma dei cambiamenti, e per avere consigli diretti e di fiducia, Nono si avvale dell'aiuto e dei suggerimenti dell'amico Bruno Maderna, la cui mano è direttamente visibile sul dattiloscritto del secondo quadro del primo tempo inviato da Ripellino,⁶⁶ in prossimità delle porzioni di testo confluite nell'attuale IV scena del primo atto. Proprio sulla base di questo secondo quadro Nono trascrive più dattiloscritti-base per quante sono le «situazioni» previste all'interno della sua ex scena II (tumulto, arresto, interrogatorio, tortura e fuga, cfr. Es. 1),⁶⁷ divenuta ora III a seguito

66 Lo si veda tra i materiali pubblicati nel Doc. 4 di De Benedictis, *Intolleranza 1960 di Luigi Nono: Opera o Evento?*.

67 I fogli sono attualmente catalogati tra il materiale di *Intolleranza* come 23.03.02 (ff. 1-19). L'ultimo di questi fogli, a cui si fa riferimento oltre nel testo, è il 23.03.02/19r.

5)

Il fumo Hiro

In F compaiono, come su un piedistallo, ^{Tanti} un Generale carico di medaglie e ~~un tronfo Borghese~~.

Si

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

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

BORGHESE :
 Joyeux spectacle !
 Dio, la patria, le bombe !

GENERALE :
 Ancora un altro fungo, ed entreremo nella Società micetologica.

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

Si

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

In B 5° quadro storia pittorica parallela

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

Si

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

CORO : ~~Bartolo~~
 Il fumo di Hiroscima si propaga con mille nervature deliranti. Vibrano come i fili d'una lampada

*tutto
 la vita
 drammatize*

Fig. 4: Angelo Maria Ripellino, I Quadro, secondo tempo, p. 5; dattiloscritto definitivo con interventi manoscritti di Luigi Nono (I-Vanl, per gentile concessione).

della menzionata scissione in fase di ricopiatura della scena I in due distinte scene (cfr. Es. 2). E con l'ultimo di questi dattiloscritti, sul poema rivoluzionario *La nostra marcia* di Majakovskij,⁶⁸ Nono decide repentinamente e contro ogni previsione di chiudere il primo atto. Da questo momento, tutti i piani precedenti, tecnici e drammaturgici, vengono abbandonati. Il compositore si affranca pressoché del tutto da ogni obbligo nei confronti di Ripellino, informandolo parzialmente o tacendo del tutto i propri cambiamenti sul testo.⁶⁹ Nono è ormai librettista di se stesso (o meglio, riscrittore di un testo dal quale recupera con affanno le proprie idee e suggerimenti) e, con una procedura eccezionale rispetto alle sue consuetudini, indirizza la composizione verso una totale estemporaneità che vede coincidere creazione del testo, della musica e correzione delle bozze.

Le decisioni salienti sono prese *in itinere*: in vista di spedire all'editore la parte finale della lunga scena III, egli decide di suddividerla in cinque momenti differenti, una per ogni situazione. Il primo atto arriva così a un inaspettato totale di sette scene. La data apposta in calce alla prima redazione della partitura ci rivela che siamo al 10 febbraio 1961: alla prima rappresentazione assoluta mancano solo due mesi.

A primo atto composto, Nono ricopia il testo delle sette scene e spedisce questo libretto parziale dapprima alla Schott (che, fino alla fine di marzo, continuerà a riportare in lettere e contratti l'indicazione: «L'intolleranza, Oper in 7 Szenen»,⁷⁰ cfr. Es. 2). Successivamente, il 20 di febbraio, ne invia una copia ad Erwin Piscator chiedendogli di curare la regia. La lettera di accompagnamento inviata da Nono al grande regista, da una parte contribuisce a complicare ulteriormente la già intricata matassa relativa alla dimensione registica di *Intolleranza 1960*, dall'altra ci rivela fino a che punto le decisioni relative alla realizzazione dell'opera (direttore, orchestra ecc.) fossero ormai avanzate:

caro Erwin Piscator

qui velocemente il testo definitivo della I parte.
solo poche indicazioni.

68 Trascritta interamente da Ripellino nel suo libretto (pp. 8-9 del II Quadro, primo tempo; ora in *Gli equivoci del sembiante*, pp. 194-195), di questo poema sono messi in musica infine solo i primi quattro versi e non nella traduzione proposta da Ripellino (che rimanda a quella pubblicata nella sua raccolta *Poesia russa del Novecento*, Parma, Guanda, 1954, p. 284), bensì nella versione tradotta da Bruno Carnevali in Majakovskij, *Opere*, p. 143 (volume 1912-1921; in I-Valn).

69 Cfr. *Gli equivoci del sembiante*, pp. 165-166.

70 L'indicazione si legge nella copia del contratto inviato dalla Schott ad Angelo Maria Ripellino il 27.02.1961, nella successiva lettera Schott-Ripellino del 22.03.1961 e nella lettera di Müller-Blattau a Nono del 28.03.1961 (inedite, I-Valn).

no scenografia.

tutto con proiezioni, di: foto – piccoli frammenti di film (forse solo di Ivens) e grafica di Emilio Vedova.

la scena: impiegate sempre parti diverse. spesso inizio di una scena con luce su cantanti, e poi via luce, e solo proiezioni: si ascolta il canto, *si vede* il canto, senza vedere i cantanti. qualcosa così.

il coro su nastro. così sul palcoscenico solo comparse-mimi e tutto quello che Lei vuole!

II parte finita fra poco e Le spedisco il testo.

quindi: prima al: festival internazionale di musica contemporanea della Biennale di Venezia – teatro La Fenice 13-15 aprile.

orchestra: orchestra della radio della B.B.C. di Londra.

direttore: Bruno Maderna.

coro della RAI di Milano.

Lei riceverà al più presto una lettera ufficiale da parte del maestro Labroca – direttore del Festival Biennale.

la Sua esperienza e la Sua inventiva sono necessarie!!!!!!!!!!!!

[...]

c'è anche musica elettronica.

la I scena della II parte è un montaggio di parole fatto nello studio di elettronica della RAI di Milano.

solo questo e tutto velocemente, solo per poterLe dare qualcosa! [...] ⁷¹

Come già accennato, fin dal novembre del 1960 Nono aveva sperato nella collaborazione di Alfréd Radok, sfumata a fine dicembre per impedimenti di carattere politico-burocratico. Al suo posto, il Ministero della Cultura cecoslovacco aveva proposto a metà gennaio di inviare «uno dei migliori registi del Teatro lirico in Cecoslovacchia, l'Artista Benemerito, Václav Kašlík, regista capo dell'Opera del Teatro Nazionale in Praga e l'architetto Josef Svoboda, sceneggiatore capo». ⁷² Sebbene il compositore non avesse accolto tale soluzione con entusiasmo (arrivando a lamentarsene direttamente con Palmiro Togliatti), ⁷³ egli aveva comunque inviato il suo assen-

71 Lettera pubblicata in Angela Ida De Benedictis – Ute Schomerus, *La lotta «con le armi dell'arte»: Erwin Piscator e Luigi Nono. Riflessioni e documenti*, parte 1, «Musica/Realtà», 60/2 (1999), pp. 176-177. Cfr. anche la parte 2, «Musica/Realtà», 61/1 (2000), pp. 189-205: 198-201.

72 Comunicazione del 15.01.1961; cfr. anche *supra*, n. 54.

73 Lettera del 30.01.1961: «[...] nel prossimo festival internazionale di musica contemporanea della Biennale-Venezia aprile 1961 – verrà presentata in prima assoluta la mia opera «intolleranza 1960» [...] la concezione teatrale si vale di esperienze fondamentali del teatro contemporaneo, da Mejerchol'd a Piscator a Radok. / per la regia è necessario Alfred RADOK di Praga. [...] l'ho incontrato a Praga nel novembre 1959 e insieme abbiám parlato su la mia opera e sul mio desiderio di averlo come regista. / [...] Radok è necessario, con la sua esperienza e i suoi mezzi, per la regia della mia opera. / è la prima volta che la Biennale di Venezia invita un regista cecoslovacco per una prima assoluta. / vi è quindi anche un'importanza culturale politica notevole e nuova. / [...] ti scrivo perché desidero che anche tu sia informato di questa

so per confermare la proposta del Ministero praghese. Si potrebbe pertanto pensare che, pur predisponendosi ad accettare questa sostituzione coatta, Nono estenda in contemporanea il suo invito a Piscator per evitare imbarazzi in caso di nuovi o improvvisi ostacoli del governo ceco; oppure, che al 20 di febbraio egli non abbia ancora confermato al Ministero cecoslovacco la sua decisione e, bruciata ogni speranza di vedere al suo fianco Radok, egli si risolva a chiamare uno dei suoi ideali «grandi maestri», con il quale aveva tentato di collaborare fin dal 1952.⁷⁴

A tale insospettato groviglio sul versante registico dell'opera si affiancano nella lettera a Piscator alcune conferme e mezze verità. Il «testo definitivo» della prima parte si rivela in realtà una fase redazionale intermedia (solo semidefinitiva) che viene ad aggiungersi alle innumerevoli versioni trascritte dal compositore (del primo atto si possono contare 12 passaggi differenti, dal primo dattiloscritto al testo stampato dalla Schott).⁷⁵ L'intento di proiettare «piccoli frammenti di film», nato *ab origine* con l'azione scenica, è qui per la prima volta associato a creazioni del cineasta belga Joris Ivens: nel testo inviato a Piscator, a margine della prima scena, Nono contestualizza questo generico suggerimento presente nella sua lettera associando referenzialmente in una indicazione registica le «capanne dei minatori / paesi desolati» a proiezioni tratte da «*Borinage* di Ivens». ⁷⁶ Nel definitivo assetto scenico dell'opera – diretto da Svoboda con scene e costumi di Emilio Vedova – di questa idea non resterà nessuna traccia.

L'ammissione «II parte finita tra poco» corrisponde peraltro al vero: al 20 di febbraio Nono era ancora in fase di composizione della terza scena del secondo atto e quel «poco» per concludere l'intera opera sarebbe durato fino agli inizi del marzo successivo.⁷⁷ Per la I scena della seconda parte, che riprende l'idea dei balletti con musica elettronica, l'intero compito del montaggio del nastro magnetico, realizzato presso lo Studio di Fonologia

storia [e] anche chiedendoti un consiglio e una indicazione su come poter risolvere questo ritardo cecoslovacco»; I-Valn, ora in Luigi Nono, *Carteggi concernenti politica, cultura e partito comunista*, a cura di Antonio Trudu, Firenze, Olschki, 2008 (Studi di musica veneta. Archivio Luigi Nono, 3), pp. 9-11.

74 La minuta del telegramma di conferma al ministero di Praga (autografo di Nuria Schoenberg Nono) compare sul verso della stessa comunicazione ufficiale del 15.01.1961.

75 Il testo inviato a Piscator è conservato nel lascito del regista presso l'Akademie der Künste di Berlino e, in copia, in I-Valn.

76 *Misère au Borinage* (più noto come *Borinage*) era stato girato nel 1934 da Ivens per denunciare le miserie e le conseguenze sociali del lavoro in miniera nell'omonima regione del Belgio.

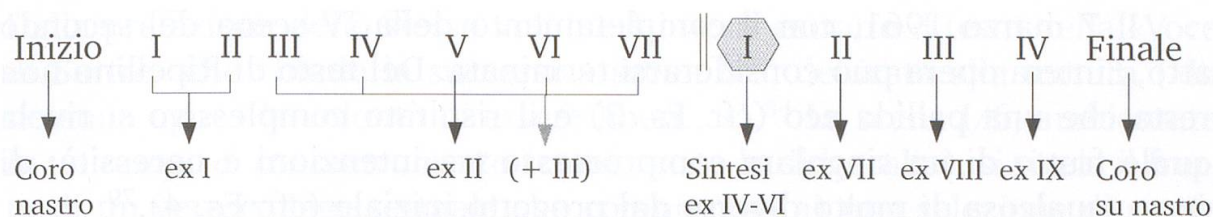
77 La «linea» Piscator sarà abbandonata a soli due giorni dalla lettera di invito: con una nuova del 22.02.1961, si comunica al regista che «purtroppo non si giunge a una collaborazione» (lettera firmata da Nono ma sicuramente apocrifa; cfr. anche De Benedictis – Schomerus, *La lotta con «le armi dell'arte»*, parte 2, p. 177 e pp. 159-161).

ANGELO MARIA RIPELLINO		LUIGI NONO	
Tot. versi	Primo Tempo	Atto I	Versi da AMR
108	Quadro I: – Coro – Enunciazione dei fatti	Scena I	22
	– Ricatto amoroso – Partenza dell'emigrante	Scena II	24
	Quadro II: – Coro di dimostranti – Interrogatorio – Tortura – Campo di concentramento	Scena III Scena IV Scena V Scena VI	52
118	– Fuga – Coro finale	Scena VII	
	Quadro III: – Clown-burocrazia – Censura	Atto II	
128	Secondo Tempo Quadro I: – Satira contro gli intellettuali – Assurdità contemporanee	Scena I (su nastro)	3 + 10
	– Incontro con la compagna	Scena II	18
	Quadro II: – Pregiudizio – Ricatto amoroso	// Scena III	// 2
170	Quadro III: – Diluvio – Alluvione – Morte dell'emigrante – Coro finale	Scena IV //	17 //

Es. 3: Schema comparativo tra il libretto originale di Ripellino e i versi selezionati da Nono nelle singole scene.

della RAI di Milano, è svolto da Bruno Maderna. Delle restanti tre scene non esiste che un solo schizzo predisposto per il coro finale: l'opera «nuova» e attesa per più di un decennio diviene un campo d'improvvisazione o di «recupero». Su poco più di 600 battute, circa la metà sono riprese da parti già realizzate per il primo atto o da composizioni degli anni '50; e se il riaffiorare de *Il canto sospeso* nella scena dell'interrogatorio (I/4) o di *Incontri* per il ritrovo con la Compagna (II/2) possono far pensare a citazioni autoreferenziali per mettere in scena la resistenza e l'amore, la ripresa in II/3 della seconda delle *Due espressioni per orchestra* del 1953 non trova altra spiegazione se non la fretta.⁷⁸

78 Il brano n. 4 de *Il canto sospeso* è interamente citato alle batt. 500-544 del primo atto. L'idea di riprendere questo brano sembra essere stata suggerita indirettamente da



- I = *In un paese di minatori* (nostalgia, denuncia, sfruttamento)
T solo + coro di minatori
- II = *Irrompe una donna – inizio del viaggio*
(ricatto erotico, partenza)
T + A + coro di minatori
- III = *Grande dimostrazione di popolo* (tumulto, arresto)
coro di dimostranti
- IV = *In un posto di polizia – Interrogatorio*
T + A + gendarmi
- V = *La tortura*
coro di torturati
- VI = *In un campo di concentramento* (coro libertà)
T + B + coro di prigionieri + gendarmi
- VII = *Dopo la fuga dal campo di concentramento* (ripresa del viaggio, speranza)
T + B + coro di algerini ed emigranti

- I = *Alcune assurdità della vita contemporanea*
(scena mimata)
voci ed elaborazioni di suoni elettronici su nastro
- II = *Incontro tra l'emigrante e la sua compagna* (speranza)
T + S
- III = *Proiezioni di episodi di violenza* (ritorno della donna; ricatto erotico, fanatismo razziale)
T + A + S + coro di emigranti
- IV = *Vicino ad un paese lungo un grande fiume in piena* (alluvione, disastro, morte)
T + S + coro di contadini

Personaggi

Un emigrante.....Tenore

La sua compagna...Soprano

Una donna.....Contralto

Un algerino.....Baritono

Un torturato.....Basso

Quattro gendarmi...Attori

Coro (su nastro): Minatori / Dimostranti / Torturati / Prigionieri / Emigranti / Algerini / Contadini

Es. 4. Compendio schematico di *Intolleranza 1960* (versione definitiva).

Bruno Maderna che, nel dattiloscritto di Ripellino in possesso di Nono, dopo il testo di Alleg diffuso in sala per mezzo di altoparlanti a fine scena, annota: «alla fine musica di tipo ostinato / solo per 3' mentre in scena luce servizio e coro fermo» (cfr. p. 3 del II Quadro, riprodotto in De Benedictis, *Intolleranza 1960 di Luigi Nono: Opera o Evento?*, tra i materiali del Doc. 4). Di *Incontri* si riprendono le batt. 217-205 lette a ritroso e le batt. 82-135 (vedi *Intolleranza 1960*, partitura, II/2, batt. 13-25 e 79-133); della seconda *Espressione per orchestra* – citazione mascherata da una nuova orchestrazione – Nono riprende le batt. 1-24 (vedi *Intolleranza 1960*, partitura, II/3, batt. 294-313).

Il 7 marzo 1961, con il completamento della IV scena del secondo atto, l'intera opera può considerarsi terminata. Del testo di Ripellino non resta che una pallida eco (cfr. Es. 3) e il risultato complessivo si rivela quale frutto di un singolare compromesso tra intenzioni e necessità; di certo, qualcosa di molto diverso dal progetto iniziale (cfr. Es. 4).⁷⁹

Nel testo finale rielaborato da Nono, tra lacerti di versi tratti da Ripellino e il recupero di passi o citazioni inseriti su sua richiesta, trovano una collocazione specifica quasi tutte le selezioni testuali individuate dal compositore durante la fase preparatoria del lavoro. Il coro iniziale apre sulle parole di *Vivere è stare svegli*, poesia dello stesso Ripellino.⁸⁰ Da un testo di Julius Fučík da tempo nell'orizzonte dei suoi progetti teatrali, Nono trae il breve serrato passo dell'interrogatorio del primo Gendarme in I/4 («Il tuo nome? Il tuo indirizzo? Parla!...»);⁸¹ a questo affianca nella stessa scena, affidandoli agli altri Gendarmi-aguzzini, passi tratti da *La cancrena*, volume che raccoglie le testimonianze degli studenti algerini torturati a Parigi nel dicembre del 1958 («Parla! Se m'arrabbio sono capace di tutto, ho imparato la tortura dai nazisti», «Ti passeremo allo spiedo! qui si comanda a tutti», «Spia! Sputerai tutto!...»);⁸² Da *La tortura* è tratto invece il breve testo declamato dalla «Voce di Alleg» – che risuona in sala preregistrata su nastro magnetico – alla fine della medesima scena I/4, dopo il violento interrogatorio («Per notti intere durante un mese, ho sentito urlare i torturati. Le loro grida stanno incise nella mia memoria»);⁸³

79 Nell'Es. 4 in prossimità della descrizione delle scene si riportano, in corsivo, descrizioni tratte dalle didascalie sceniche definitive (ora nel libretto Schott, AVV 269).

80 In Angelo Maria Ripellino, *Non un giorno ma adesso*, Roma, Grafica, 1960, p. 62 (fonte testuale I-Valn). Il volume era stato regalato a Nono dallo stesso Ripellino agli inizi del loro rapporto epistolare. La poesia era inizialmente stata destinata da Nono al primo progetto di «*Ha venido*». *Canciones para Silvia* (1960), per soprano e coro di sei soprani. Si specifica che tutti i cori dell'opera (eseguiti dal coro della RAI di Milano diretto da Giulio Bertola) erano registrati su nastro e diffusi in sala tramite altoparlanti.

81 Julius Fučík, *Scritto sotto la forca*, a cura di Franco Calamandrei, Milano, Feltrinelli, 1951, p. 16 (fonte testuale in I-Valn). Edizione originale cecoslovacca: *Reportáž psaná na oprátce* (1945). Un primo soggetto teatrale sul Fučík risale ai primi anni Cinquanta (cfr. Rizzardi, *Verso un nuovo stile rappresentativo*, pp. 35-51: 39).

82 *La cancrena*, trad. di Raniero Panzieri, Torino, Einaudi, 1959 (fonte testuale I-Valn). L'originale era stato edito nello stesso anno a Parigi dalle Editions de Minuit (*La Gangrène*). Le selezioni di Nono per questa scena I/4 si rivelano un collage di brevi spezzoni di testo tratti dalle pp. 12, 26, 28, 31, 37 e 44 della traduzione italiana.

83 Alleg, *La tortura*, p. 26 (fonte testuale in I-Valn). Si segnala che a p. 25 del volume di Nono, compare un'annotazione datata «3.12.1960» il cui destinatario non è chiaramente individuabile; in riferimento alle selezioni di parti di testo operate sul volume, il compositore scrive: «sono indicazioni per un lavoro che avevo intenzione di fare_ le parti più essenziali, mi sembrava_ ma decidi tu / G.[igi]».

Dalla prefazione dello stesso volume è invece estratto il testo della «Voce di Sartre» che chiude la successiva scena I/5, dedicata alla tortura («In nessuna epoca la volontà di essere liberi...»).⁸⁴ La scena I/6, ambientata *In un campo di concentramento* (come recita la didascalia), si rivela il frutto di un vero collage testuale che comprende: a) una selezione di strofe della poesia *Liberté* di Paul Éluard che, in una traduzione italiana di incerta provenienza, è affidata al Coro di prigionieri; b) nuovi passi da *La cancrena* affidati sempre agli spietati Gendarmi; c) un nuovo passaggio tratto da *Scritto sotto la forza* e declamato dal Torturato/«Voce di Fučík» («Sei stata lunga a venire morte...»), come tutte le «Voci» diffusa dagli altoparlanti in sala.⁸⁵ Chiude il primo atto Majakovskij, con la prima strofa del già citato poema *La nostra marcia*, ripreso in seguito testualmente nel finale di II/3. A chiusura dell'intera opera, infine, Nono decide di affidare al Coro la terza parte di un lungo poema di Brecht, *A coloro che verranno* («Voi che sarete emersi dai gorgi...»), destinato in fase progettuale all'inizio dell'opera.⁸⁶ Questa decisione, sebbene presa in modo del tutto improvviso, si rivela essere il frutto di una precisa *volontà* d'impegno: nella sua fonte testuale, Nono cerchia alla fine del poema la data «1938» (anno in cui Brecht scrisse il componimento) e aggiunge: «Intolleranza 1960 / coro finale». Il *pendant* con la chiusura del primo atto è così perfetto: anche vicino al poema di Majakovskij, infatti, è evidenziata una data, l'anno di pubblicazione «1918». Talché, gli estremi dei cori che chiudono i due atti racchiudono anche una simbolica parabola temporale che va dalla fine della prima guerra mondiale all'inizio della seconda. La scelta di chiudere sulle parole di Brecht permette così una risoluzione (o sospensione) dell'opera che apre a una doppia valenza: dalla metafora alla realtà, dopo la piena del diluvio e la distruzione di uomini e cose, resta comunque la fiducia in «voi che uscirete dai gorgi / dove fummo travolti...», parole che al contempo chiudono la finzione teatrale e aprono alla realtà di un ammonimento («che all'uomo un aiuto sia l'uomo») scritto all'alba della barbarie nazista.

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

84 Ivi, p. 18 (si ricorda che la prefazione al volume era firmata dallo stesso Sartre).

85 Cfr. rispettivamente *Liberté*, in Paul Éluard, *Choix de Poemes*, Paris, Gallimard, 1951, pp. 277-280. Per *La cancrena*, si veda la p. 31; del volume di Fučík, *Scritto sotto la forza*, cfr. p. 25.

86 Cfr. *supra*, p. 341. La fonte testuale da cui Nono trae la sua traduzione di *An die Nachgeborenen* è Bertolt Brecht, *Poesie e canzoni*, a cura di Ruth Leiser e Franco Fortini, Torino, Einaudi, 1958, pp. 215-219: 219 (il n. di pagina è visibile anche nello schizzo di Nono qui trascritto a p. 341).

da quel che tu mi hai detto, mi sembra che del mio modesto contributo ben poco sia rimasto nell'opera. Io non ho nulla in contrario e mi rendo assolutamente conto delle tue ragioni musicali e drammaturgiche. So inoltre che è tale l'eterno destino dei testi per musica [...]. In realtà il lavoro è tuo, e non solo per la musica, ma per la concezione, il montaggio, l'impostazione, ecc. Di mio c'è solo la carcassa di qualche verso. Val davvero la pena che io entri in ballo con l'accademica e superflua denominazione di librettista? Non sarebbe forse più onesto, ora che siamo alle strette e che, con mia gioia, si è risolto il problema del regista, che io mi traessi in disparte? Tu potresti, tutt'al più, mettere sotto il titolo, se lo volessi, la dicitura «su motivi di Eluard, Majakovskij, A.M.R., ecc.».⁸⁷

Il tono apparentemente conciliante sembra del tutto eclissarsi nelle future comunicazioni dedicate al libretto. In cerca di chiarimenti Ripellino si rivolse anche a Emilio Vedova – chiamato infine ad affiancare il regista Kašlík per i costumi e le scene – e allo stesso sovrintendente della Biennale, Labroca. È proprio in una sua lettera a Ripellino del 6 marzo 1961 che, in merito al testo dell'opera, compare per la prima volta la dizione «da un'idea di», da ascrivere completamente alla volontà di Ripellino e non a riconoscimenti omaggi di Nono.⁸⁸

Caro Ripellino,
mi duole molto quanto Ella mi dice circa l'opera di Nono e dell'uso limitato che egli ha fatto del suo testo. / Sono assolutamente d'accordo con Lei di usare l'espressione «da un'idea di Angelo Maria Ripellino». Sono dolente soltanto che le prime pubblicazioni sul Festival parlino di libretto; comunque nel programma generale e nei manifesti sarà fatto il chiarimento da Lei richiesto.

La stessa richiesta di cambio di denominazione fu avanzata quindi anche all'editore, al quale Ripellino pregò esplicitamente di sostituire all'originale «Text von» la dizione, linguisticamente errata, «Aus einer Idee von» – corretta nell'edizione a stampa in «Nach einer Idee von». La sostituzione, accettata senza indugi dalla Schott, implicò però giocoforza per lo scrittore un torto economico che venne così a sommarsi al malcontento.⁸⁹ Di qui in poi tra i due «collaboratori» dell'opera cadde un eloquente silenzio, interrotto solo in occasione della prima veneziana del 13 aprile.

87 Lettera pubblicata in *Gli equivoci del sembiante*, p. 181. Per i successivi contatti di Ripellino con Vedova cfr. *ivi*, pp. 167-169.

88 La lettera di Labroca a Ripellino è attualmente conservata in I-Valn. Nel 1987, nella già citata intervista a Restagno, Nono edulcora il ricordo affermando che la dizione nel titolo «voleva testimoniare la gratitudine a lui per avere contribuito al mio entusiasmo» (*Un'autobiografia dell'autore*, in *Scritti e colloqui*, vol. 2, p. 517).

89 Cfr. lettera di Ripellino alla Schott del 17.03.1961 e risposta dell'editore del 22.03.1961 (in copia presso I-Valn). Dopo la richiesta dello scrittore, l'editore si vide costretto a concedergli le percentuali previste per i collaboratori generici, nettamente inferiori a quelle previste per i librettisti. Cfr. anche a questo riguardo *Gli equivoci del sembiante*, p. 168.

L'opera rappresentata quella sera, nonostante le burrascose vicende della sua genesi, tenne tenacemente fede alle premesse basate su una ferma volontà di rottura: dopo *Intolleranza 1960* il teatro d'avanguardia – e non solo musicale – avrebbe acquistato una nuova fisionomia. Effetto a cui si pervenne paradossalmente grazie a una recezione fatta di accesi dibattiti, forse di malintesi, ma non di suoni: dopo una sola replica a distanza di due giorni, il 15 di aprile, l'opera non fu mai più rappresentata nella sua versione originale con testo in italiano.⁹⁰ Nel giugno del 1961, in previsione della prima a Colonia del 3 aprile 1962, il libretto fu tradotto in tedesco da Alfred Andersch. Con il suo non casuale ritorno in scena, il destino dell'opera prese inaspettatamente un nuovo corso, al contempo paradossale e, fino ad oggi, irrisolto: pubblicata da Schott Verlag alla fine dello stesso 1962 con il solo testo in traduzione tedesca,⁹¹ *Intolleranza 1960* è divenuta a tutti gli effetti appannaggio di un milieu linguistico e culturale estraneo alla sua genesi (nel quale, talora, sembra apparentemente misconosciuta tanto l'esistenza di una versione originale dell'opera, quanto l'essenza di un rapporto testo-musica basato sull'idioma italiano).⁹² Nelle sue riprese successive – da Colonia 1962 a Monaco 2007 se ne contano sedici – l'opera è stata rappresentata pressoché esclusivamente in tedesco, lingua nella quale si può inoltre ascoltare nell'unica edizione discografica presente sul mercato.⁹³ Le differenti interpretazioni e l'acce-

90 Nell'unica ripresa finora avvenuta in Italia – Firenze, 26.01.1974 – la produzione era quella dell'opera di Norimberga, *Intolleranza 1970*, in lingua tedesca (cfr. n. 93).

91 Partitura: Mainz, Ars Viva Verlag, AV 75, 1962. Inizialmente, gli accordi tra la Schott e il compositore prevedevano anche la pubblicazione di un'edizione con testo in italiano (cfr. lettera della Schott a Nono del 17.10.1961, inedita, I-Valn). Ancora nel 1965, in occasione della ripresa di *Intolleranza 1960* a Boston, il disappunto di Nono nei confronti della casa editrice era ancora vivo: «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)» (lettera a Müller-Blattau, da Boston, del 02.03.1965, inedita, I-Valn). Tra i motivi del passaggio alla casa editrice Ricordi, avvenuto agli inizi del 1966, va annoverato anche il «caso» *Intolleranza*.

92 Sulle problematiche relative alla traduzione del libretto e alla recezione tedesca dell'opera cfr. il mio: *Intolleranza 1960 von Luigi Nono: Wandlungen eines Librettos*, in *Librettoübersetzung. Interkulturalität im europäischen Musiktheater*, hrsg. von Herbert Schneider und Rainer Schmusch, Hildesheim, Olms Verlag, 2009, pp. 305-327. Si segnala che, in occasione del cinquantenario della prima assoluta, la Schott ha deciso di riaprire l'edizione AV 75 ripubblicandola con il doppio testo italiano-tedesco ed emendandola di vistose imprecisioni; la nuova edizione di *Intolleranza 1960* sarà a cura di chi scrive.

93 *Intolleranza 1960* [testo in tedesco], orchestra del Staatsoper Stuttgart, direttore Bernhard Kontarsky, 1995, CD Teldec 4509-97304-2. Incisione della produzione di Stoccarda (1992, ripresa in seguito nel 1996 e nel 2000). Le riprese menzionate nel testo sono nell'ordine: Köln 1962; Los Angeles 1965; Nürnberg 1970; Nancy 1971;

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

3. Gli intervalli al servizio della drammaturgia: le «serie-personaggio»

L'accento al rapporto testo-musica e all'implicito quanto indissolubile legame tra le strutture verbali e quelle musicali dell'opera conduce necessariamente ad approfondire aspetti più propriamente tecnici che coinvolgono l'organizzazione e il trattamento delle serie, dietro le quali è ravvisabile una lucida ed inequivocabile logica drammaturgica.

Anche a seguito delle particolari vicende che segnarono la sua turbolenta genesi, *Intolleranza 1960* può essere vista come un'opera spartiacque, un «laboratorio» nel quale tecniche compositive ormai acquisite lasciarono il campo a una sempre maggiore libertà e alla sperimentazione di procedure proiettate verso il futuro.

Il cammino verso l'opera era stato inframmezzato dall'ideazione di progetti o dalla composizione di brani vocali intesi da Nono alla stregua di «studi» propedeutici allo sviluppo di una «nuova drammaturgia» strettamente connessa a specifiche procedure tecnico-compositive. Il primo dato tecnico che differenzia le opere composte da Nono a partire dal 1960 e quelle realizzate nella decade precedente, riguarda un processo di graduale emancipazione tra i rapporti ritmici e intervallari. Questi, concepiti nelle prime composizioni del catalogo noniano (e almeno fino al 1952) come dimensioni interdipendenti, sembrano sottoposti nel corso degli anni

Firenze 1974 (Nürnberger Fassung); Hamburg 1985; Stuttgart 1992; Darmstadt 1995; Stuttgart 1996; Stuttgart 2000; Köln 2000; Bremen 2001; Berlin 2001; Köln 2002; Berlin 2003; München 2007. Nel 2011 è prevista a Venezia (Teatro La Fenice) la prima ripresa di *Intolleranza* in lingua originale.

a una sorta di capovolgimento nella priorità genetica: al ritmo, prima dimensione strutturale nelle composizioni della prima metà degli anni Cinquanta, progressivamente si avvicenda l'intervallo, elemento inizialmente subordinato alle decisioni temporali.⁹⁴ Il giro di boa è da individuarsi nella graduale libertà conferita all'intervallo rispetto a una logica organizzativa di tipo statistico e/o seriale. Schematicamente, si potrebbe affermare che nel corso della decade Nono privilegia nel suo artigianato compositivo dapprima il nucleo strutturale ritmo-intervallo, quindi la sua immagine speculare intervallo-ritmo.

Tale slittamento nelle priorità del materiale sembra favorito dal parallelo evolversi di una riflessione sul «significato» e sulla portata tanto strutturale quanto espressiva dell'intervallo. Osservando in successione l'organizzazione delle griglie strutturali sulle quali si fondano le diverse opere, si evidenzia che, per quanto riguarda la scelta e la tipologia degli intervalli, Nono si concentra in un primo momento sull'organizzazione e/o rielaborazione di materiali tratti da modelli o serie preesistenti (si pensi alle *Variazioni canoniche sulla serie dell'op. 41 di Arnold Schönberg*, per orchestra, 1949-50, o a *La victoire de Guernica*, per coro misto e orchestra, 1954). In seguito, e dopo aver perfezionato varie tecniche di permutazione statistica delle altezze, le preferenze sono accordate, per anni, alla serie a totale cromatico (*Allintervallreihe*, di qui in avanti *AIR*). Se da una parte questa serie permetteva all'autore di potenziare il principio di impiego non tematico della serie, dall'altra gli forniva una griglia sufficientemente neutra e «plasmabile» per assecondare qualsiasi esigenza di carattere espressivo.⁹⁵ Superato il controllo statistico delle altezze dato dalla rotazione dell'*AIR*, la scelta degli intervalli diviene sempre più «intuitiva», definita localmente e proiettata verso la formazione di superfici di suono complesse (o meglio, superfici armoniche) quali blocchi, fasce, gruppi, *continuum* ecc.⁹⁶

94 Sull'importanza della dimensione ritmica nelle composizioni degli anni Cinquanta cfr. Gianmario Borio, *Tempo e ritmo nelle composizioni seriali. 1952-1956*, in *Le musiche degli anni Cinquanta*, pp. 61-115. Sull'interdipendenza di ritmo e intervallo cfr. anche Veniero Rizzardi, *La «nuova scuola veneziana». 1948-1951*, ivi, pp. 1-59: 10.

95 La serie a totale cromatico (*AIR*) è impiegata per la prima volta da Nono in *Canti per tredici*, del 1955. Essa è usata sistematicamente in tutte le composizioni comprese tra *Il canto sospeso* e i *Cori di Didone*, per coro e percussioni, del 1958. Associata ad altre serie, l'*AIR* è quindi nuovamente impiegata in *Intolleranza 1960* (cfr. oltre nel testo).

96 «In *Para Silvia* [*«Ha venido»*, *canciones*] ho usato una tecnica di continua istintiva scelta tra intervalli possibili, non serializzati. Di volta in volta sceglievo una delle possibilità, non escludendo le altre, ma sentendo e svelando le altre. Ne risulta un continuo aprirsi di varie combinazioni imprevedute e per me sorprendenti. Un continuo rincorrersi, rivelare svelando» (cfr. *Un'autobiografia dell'autore*, in *Scritti e colloqui*, vol. 2, p. 513).

Cosicché, mentre nelle composizioni dei primi anni Cinquanta la caratterizzazione drammatico-espressiva delle situazioni sonore – o dei personaggi, nel caso di progetti teatrali incompiuti – è affidata in primo luogo a delle formule o serie ritmiche (molto spesso basate su ritmi preesistenti e utilizzate a mo' di *Leitmotive*),⁹⁷ agli inizi degli anni Sessanta e, nello specifico, nel progetto iniziale di *Intolleranza 1960*, la stessa funzione arriva ad essere assunta dall'intervallo, strutturato ora in serie armoniche intese quasi al pari di «*Gestalt* drammatiche».⁹⁸ Che l'intervallo divenga progressivamente il più importante tra i parametri musicali e il primo materiale sul quale si concentrano le prime fasi decisionali nel processo compositivo è testimoniato anche da tracce disseminate in fonti non propriamente musicali. Nel caso di composizioni legate a un testo, la selezione di alcuni intervalli base è talora visibile fin nelle fonti testuali di Nono dove, non di rado, a margine delle porzioni di testo e/o delle poesie selezionate per essere messe in musica, egli annota scelte intervallari che possano assecondare il «carattere» emotivo della situazione o del personaggio descritto.

La tendenza a isolare intervalli specifici per la costruzione di serie dotate di precisi «significati espressivi» si evidenzia chiaramente nelle due opere vocali che aprono gli anni Sessanta, *Sarà dolce tacere* e l'immediatamente successiva «*Ha venido*». *Canciones para Silvia*. Per entrambe le composizioni, la selezione degli intervalli base costitutivi delle diverse serie (ognuna destinata a una singola sezione del brano) si basa su una personale «lettura sonora» o interpretazione musicale dei testi poetici di Cesare Pavese e di Antonio Machado messi in musica da Nono. Grazie alla costellazione intervallare associata alle singole strofe o porzioni di testo, il compositore sottolinea le corrispondenze semantiche e/o espressive interne alle singole poesie. In queste opere vocali la selezione di intervalli «chiave», la loro strutturazione in serie di altezze, nonché l'uso di tali serie nel processo compositivo si basa su procedure alquanto diverse da quelle che avevano guidato le composizioni della seconda metà degli anni Cinquanta. Tutti gli eventi sonori (linee vocali, gruppi ecc.) sono ora sviluppati a

97 Cfr. Rizzardi, *Verso un nuovo stile rappresentativo*, p. 41.

98 Tra gli schizzi della cantata incompiuta *Julius Fučík* (1951, per due voci recitanti e orchestra), in prossimità delle serie ritmiche selezionate per il primo episodio («RITMO NAZI» e «RITMO FUČÍK»), Nono traccia delle serie di altezze «arm[oniche]» e «mel[odiche]», associando la prima ai «Nazi», la seconda a «Fučík» (ibid.). Sebbene la loro strutturazione intervallare non sia completamente riconducibile a una dimensione simbolico-espressiva pari a quella delle «serie-personaggio» discusse in questa sede, tali serie di altezze possono essere viste nondimeno come un importante precedente, soprattutto in considerazione della ripresa in *Intolleranza 1960* di materiali tratti dalla cantata incompiuta del 1951.

partire da una particolare tecnica di generazione delle altezze: grazie alla selezione di «intervalli base» (come sono chiamati negli schizzi), Nono struttura delle serie dodecafoniche intese come matrici generative in cui ognuna delle dodici altezze può in potenza produrre altri suoni in base a precisi rapporti di moltiplicazione che regolano rispettivamente la quantità (il numero) e la qualità (la distanza intervallare) delle altezze generate. Gli «intervalli complementari» che regolano le distanze tra i suoni generati potevano a loro volta essere identici agli intervalli della «serie madre», della *Gestalt* generativa, o essere selezionati localmente, di volta in volta, seguendo criteri sempre diversi.⁹⁹ Nono crea in questa maniera un dispositivo di «produzione delle altezze» – guidato ancora in questa fase da griglie e matrici di controllo per la distribuzione dei suoni – che gli consente la creazione di fenomeni sonori in continua trasformazione. Alla base di questa tecnica vi è chiaramente l'intervallo, con tutte le sue implicazioni espressive attribuitegli dal compositore.¹⁰⁰

Questa complessa procedura si evolve e si perfeziona ulteriormente in *Intolleranza 1960*, dove l'ampio scarto che si registra tra la selezione e preparazione dei materiali e l'effettiva fase di scrittura permette di osservare in modo privilegiato il processo di evoluzione di alcuni procedimenti tecnico-compositivi. Tra questi, la trasformazione più interessante riguarda proprio l'uso dell'intervallo e la sua graduale «liberazione» da logiche di strutturazione del materiale ingabbiate in serie o moduli pre-stabiliti.

I personaggi principali (i Soli) di *Intolleranza 1960*, come si è detto, sono cinque: «un emigrante» (Tenore), «la sua compagna» (Soprano), «una donna» (Alto), «un algerino» (Baritono), «un torturato» (Basso). Il coro interagisce con questi personaggi ora come voce autonoma, a commento, ora come amplificazione dei sentimenti dei singoli. Se si osserva l'opera attraverso il filtro dei suoi materiali preparatori, si rende evidente come e con quali intenti Nono arrivi alla selezione di diverse serie generative per ogni singolo personaggio.

Nella prima fase del progetto, decisa l'alternanza dei personaggi all'interno della struttura simmetrica 5+5 scene per atto, Nono arriva a

99 Per maggiori approfondimenti su questa complessa procedura compositiva, qui solo abbozzata nelle sue linee essenziali, cfr. il mio *Gruppo, linea e proiezioni armoniche*, pp. 183-226. La definizione «intervalli complementari» per le altezze generate compare negli schizzi di Nono.

100 In *Sarà dolce tacere*, per esempio, Nono traccia quattro diverse serie generatrici per ognuna delle quattro parti in cui è suddivisa la composizione (cfr. *ivi*, pp. 194-196). Ne consegue che ogni parte si differenzia dall'altra nel «colore» armonico, che nella sua essenza riflette le intime significazioni del testo.

delineare precisamente in un appunto il carattere affettivo ed emotivo dei singoli timbri-personaggi:

Soprano: sempre forte e resistente – e dolce_

Baritono: deciso_ anche di fronte alla morte_ cosciente

Tenore: dubbio_ incerto_ forte_ resistente_ deciso.

Alto: [iraconda?] maligna_ disperata_ anche innamorata.¹⁰¹

Il compositore prevede due trattamenti diversi per «i registri» dell'Alto da una parte, e del Tenore, Baritono e Soprano dall'altra: la prima deve essere «sempre differenziata!!!» (ossia, deve essere sempre chiaramente distinta nei suoi interventi); gli altri tre timbri «si integrano tra loro, secondo le situazioni, simboliche e non. (come per intervalli)». Di conseguenza, le linee vocali del Tenore, Soprano e Baritono avrebbero potuto, a seconda delle situazioni rappresentate, anche «mutare» l'una nell'altra ed essere simbolicamente interscambiabili («quindi il Tenore, quando *diviene* come il Baritono o il Soprano, insieme anche con i registri-timbri degli altri due_ e viceversa»). Per l'Alto, invece, Nono prevede un trattamento autonomo, con la sola eccezione di occasionali «integrazioni di registri e timbri, specie del Tenore». Per ognuno dei quattro soli si stabilisce inoltre la possibilità di avere dei «pedali armonici», da intendere come amplificazione o intensificazione nella sfera corale – o anche orchestrale – della propria linea armonica vocale.

Decisi contenuti dell'opera, ruoli e caratteri dei personaggi, Nono può rivolgere la sua attenzione all'organizzazione dei materiali più propriamente musicali. La prima scelta, e la più ponderata (stando alla quantità degli schizzi a noi giunti), è dedicata per l'esattezza alla definizione delle serie armoniche per ogni singolo personaggio e per il coro. Quest'ultimo doveva soddisfare – anche grazie all'uso di intervalli specifici – una delle esigenze drammaturgiche-sonore più sentite da Nono, ossia il rapporto complementare solo-massa visto come «passaggio da situazioni individuali a situazioni collettive».¹⁰² Tra le prime idee, quella di creare attraverso intervalli e scale dei «leitmotiv»,¹⁰³ ossia delle strutture sonore immediatamente riconoscibili per ogni personaggio. L'idea della possibile integrazione tra i vari timbri si sposta ora più concretamente sul campo interval-

101 Questo e gli appunti citati oltre nel testo sono tratti, se non altrimenti specificato, dal f. 9r e 9v del «Q. 07» (I-Valn). Si accenna solo, in questa sede, all'analogia che può riscontrarsi tra la caratterizzazione dei personaggi di *Intolleranza 1960* e i ruoli operistici convenzionali. Nell'associazione timbro-ruolo Nono sembra *malgré soi* ricalcare alcuni stilemi propri a un teatro d'opera che si vorrebbe al contrario abolire.

102 Appunto presente in I-Valn, «Q. 07», f. 6v.

103 Il termine *Leitmotiv* ritorna in diversi schizzi (cfr. I-Valn, «B. 15», f. 2r, o il foglio catalogato tra il materiale di *Intolleranza 1960* con il numero 23.06.02/7).

lare: «stessa possibilità di integrazione intervallare tra i 4».¹⁰⁴ Per ogni personaggio, quindi, Nono prevede la strutturazione di una o più serie generatrici «base», fondata ciascuna sull'alternanza di due intervalli specifici. La selezione degli intervalli base è estremamente ridotta e si limita a 5 rapporti di distanza: seconda maggiore e minore, terza minore, quarta giusta e tritono. La scelta finale sarà così schematizzata dal compositore (Fig. 5):

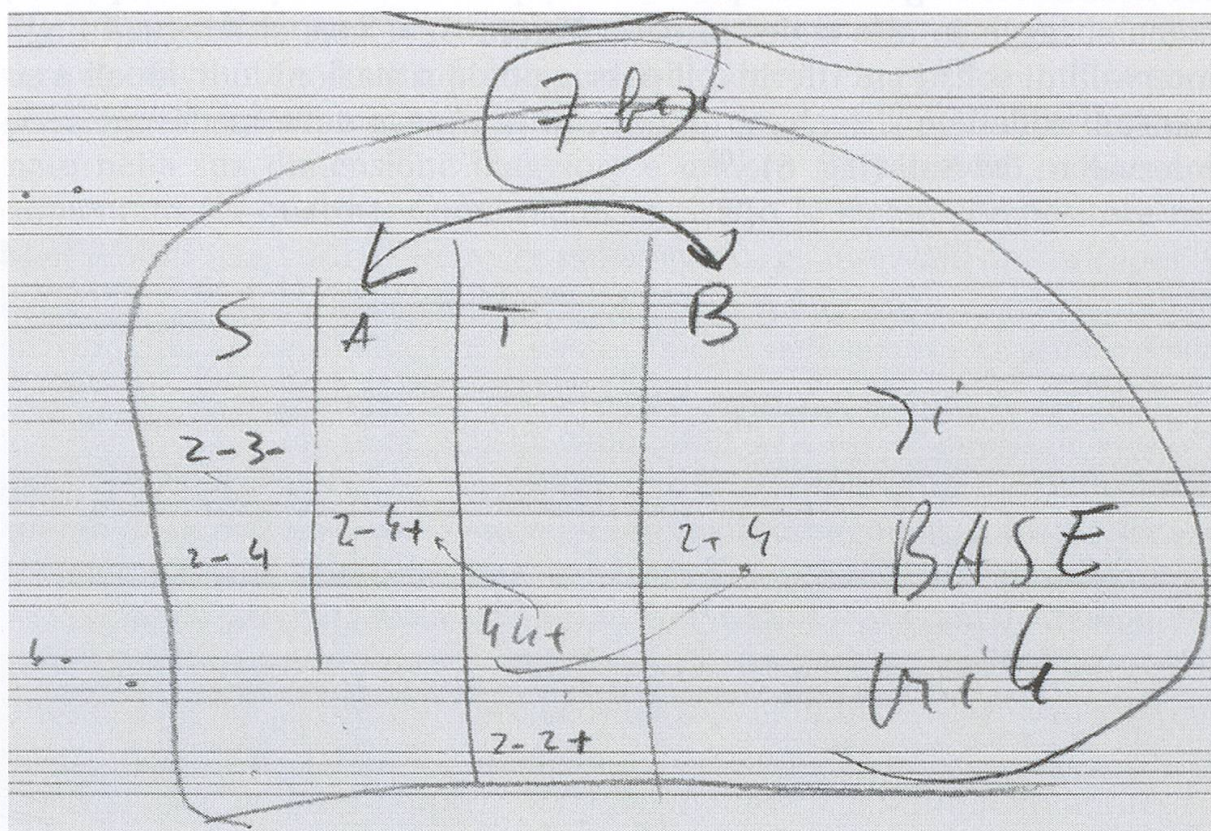


Fig. 5: *Intolleranza 1960*: schizzo con la scelta delle basi intervallari per le singole voci (I-Valn, f. 23.07/01, particolare; per gentile concessione).

Di qui alla scrittura delle singole serie generatrici «base» per i vari personaggi il passo è breve: nel successivo schizzo, Nono traccia per esteso le singole scale armoniche, arrivando a un totale di sette. Ognuna di esse è costruita mediante la successione alternata dei due intervalli base prescelti, affidati in base al loro «carattere» espressivo ai diversi ruoli: due serie generative sono per il Tenore, l'una basata sull'intervallo di seconda, maggiore e minore («2- / 2+»), l'altra sui due poli della quarta giusta e del tritono («4 / 4+»); due serie anche per il Soprano, basate rispettivamente

104 I-Valn, f. 23.06.02/7. Si precisa che nei suoi schizzi Nono associa sempre la serie del Baritono a quella del Basso, talché i «personaggi-serie» nelle carte di Nono risultano sempre quattro e non cinque.

sulla seconda minore e quarta giusta («2- / 4») e sulla seconda e terza minore («2- / 3-»); per l'Alto una serie generativa strutturata sull'alternanza di seconda minore e tritono («2- / 4+»); infine, per il Baritono-Basso, una serie basata sulla seconda maggiore e quarta giusta («2+ / 4»). Per la settima serie, destinata alle scene 2, 4, 6, 8 e 9 (nello schizzo in numeri romani), e ai cori quando entità autonoma, Nono riprende la serie a totale cromatico, l'*AIR*. Per le parti corali intese come amplificazione dei sentimenti del singolo il compositore non prevede serie specifiche poiché, come si legge in alto a destra nella Figura 6, «i CORI si adeguano agli intervalli di solisti cui riferiti». Il passaggio da situazioni individuali a situazioni collettive si realizza quindi con la ripresa delle medesime serie intervallari dei Soli (Fig. 6).¹⁰⁵

The image shows a handwritten musical score sketch. It features several staves with musical notation and intervallic series. The staves are labeled as follows:

- Tenore** (Tenor): Two staves with intervallic series $4\ 4+$ and $2-2+$.
- Soprano** (Soprano): Two staves with intervallic series $2-3-$ and $2-4$.
- Alto** (Alto): One staff with intervallic series $2-4+$.
- Baritono** (Baritone): One staff with intervallic series $2+4$.
- CORI** (Chorus): A box on the right contains the instruction: «i CORI si adeguano agli intervalli di solisti cui riferiti».
- AIR**: A chromatic series at the bottom, labeled «AIR» and «da variazioni».

The sketch also includes various musical notations such as clefs, time signatures, and dynamic markings like *Forse*.

Fig. 6: *Intolleranza 1960*: schizzo con la definizione delle serie armoniche (I-Valn, f. 23.07/02; per gentile concessione).

105 Nel foglio 8r del «Q. 07» già si leggeva: «CORO stessi intervalli che SOLO». Lo schizzo nella Fig. 6 è stato riprodotto e discusso anche in Joachim Noller, *Situ/azione scenica sul teatro di Luigi Nono negli anni '60*, Venezia, Centro Tedesco di Studi Veneziani, 1996, p. 37. Nella descrizione delle peculiarità intervallari delle serie (cfr. *ivi*, pp. 26-29), l'autore non intuisce però sia la caratteristica generativa delle scale, sia l'uso limitato di questo schizzo che, come si dirà oltre, fu abbandonato nel corso della composizione.

È da notare che, a conferma del complesso rapporto di derivazione e parentela che lega *Intolleranza 1960* alle precedenti composizioni vocali, le quattro serie del Tenore, dell'Alto e del Basso sono le medesime di quelle adottate in «*Ha venido*». *Canciones para Silvia*.¹⁰⁶ Negli intervalli prescelti per la formazione delle diverse serie generatrici è possibile intravedere precisi riferimenti simbolici: base della serie del Tenore, ossia del *polo positivo* dell'opera, sarà la quarta giusta, rivelatore della speranza, del desiderio di stabilità, della «trasparenza» dei sentimenti e dell'amore.¹⁰⁷ Ma il Tenore è anche il personaggio che più di ogni altro, nel corso dell'intera opera, sente e deve infondere «dubbio, incertezza».¹⁰⁸ Di qui sembra provenire l'oscillazione, nelle sue due serie, del medesimo intervallo alternato nella sua dimensione maggiore e minore (la seconda), o giusta e aumentata (la quarta). Come mette in risalto lo stesso compositore nei suoi schizzi (cfr. l'uso delle frecce nella Fig. 5), gli intervalli prescelti per le serie del Tenore si ritrovano impiegati in modo antitetico e incrociato nelle serie dell'Alto e del Baritono-Basso. Talché, egli sembra assumere quasi (simbolicamente) un meta-ruolo di cuore o «centro armonico» dell'opera.

Per l'Alto, ossia per colei che simbolizza il ricatto amoroso, la vendetta e i soprusi scaturiti da un sentimento frustrato, Nono trae simbolicamente dalle due serie del Tenore gli intervalli di segno *negativo*: la seconda minore e la quarta aumentata. In merito ai possibili significati del tritono, esso sembra inteso da Nono non tanto nella sua valenza storica di *diabolus in musica*, quanto piuttosto – sulla scia di Hindemith – come l'intervallo autonomo e inclassificabile per eccellenza, come il perno centrale in cui «forza melodica» e «forza armonica» convergono.¹⁰⁹ E, forse, proprio per questo come la giusta rappresentazione in musica di sentimenti antitetici, siano essi «speranza-dolore» od «odio-amore». La compresenza nella seconda serie del Tenore della quarta giusta e del tritono, nonché la centralità

106 Cfr. De Benedictis, *Gruppo, linea e proiezioni armoniche*, p. 196. «*Ha venido*» è contraddistinta da una selezione di intervalli base ancora più ridotta di *Intolleranza*: le quattro serie generatrici del brano si basano su soli quattro intervalli (seconda mag. e min., quarta giusta e tritono).

107 La valenza «positiva» di questo intervallo è nuovamente affermata nella composizione successiva, *Canti di vita e d'amore*, del 1962, dove la quarta giusta è sempre collegata al «chiaro» e all'amore, in contrapposizione ai minimi intervalli di tono e semitono, associati al caos.

108 I-Valn, «Q. 07», f. 7r.

109 Cfr. Paul Hindemith, *Unterweisung im Tonsatz 1. Theoretischer Teil*, Mainz, Schott, 1940, p. 109. Per la schematizzazione della forza «armonica» e «melodica» degli intervalli (*Harmonische e Melodische Kraft*), cfr. *ibid.*, p. 111. Nono conosceva questo trattato fin dal 1946 e, stando alle sue memorie, è ad esso che si deve il primo incontro con Maderna (cfr. *Un'autobiografia dell'autore*, in *Scritti e colloqui*, vol. 2, p. 477).

di questo intervallo nella serie dell'Alto, ci fa del resto capire che le due figure sono intrecciate anche in un rapporto di «integrazione» (per usare le parole di Nono) e contrapposizione: la figura dell'Alto è da vedere anche quale simbolica antitesi dei valori del Tenore, come elemento autonomo e sfaccettato nelle sue persecutorie manifestazioni di intolleranza, piuttosto che come semplice rappresentazione del male. Proprio secondo questa logica di contrapposizione, Nono aveva previsto in uno schizzo iniziale di strutturare nella prima scena gli interventi del Tenore e dell'Alto, ossia dell'emigrante e della sua ex-amante (ora persecutrice), basandoli rispettivamente sull'alternanza della quarta giusta (Tenore) e del tritono (Alto).¹¹⁰ Questa idea, riconducibile a una logica binaria di contrapposizione tra il polo positivo e quello negativo, permette al contempo di constatare che su tale contrapposizione, o ambiguità drammaturgica, sono del resto costruite entrambe le serie del Tenore.

In modo speculare rispetto all'Alto, il Tenore cede invece al Baritono gli intervalli *positivi* della libertà e della fiducia, ossia la seconda maggiore e la quarta giusta. Anche se la logica della scelta è sufficientemente chiara, non è forse superfluo qui rilevare che negli schizzi dell'opera il timbro del Baritono (o meglio, Basso-Baritono) è sempre associato alle situazioni dedicate alla «libertà e rivoluzione».

Anche per il Soprano, personaggio che identifica la «speranza», la «forza» e la «resistenza»,¹¹¹ non è previsto l'intervallo «negativo», il tritono. Alla serie di seconda minore e quarta giusta, da leggere come sintesi espressiva degli affetti del Tenore, Nono affianca una serie formata dalla seconda minore (intervallo comune tanto al Tenore quanto all'Alto) e dalla terza minore, che compare eccezionalmente solo per questo personaggio.

Come si diceva, le stesse serie sarebbero servite anche per la creazione di «pedali armonici»,¹¹² corali e strumentali, ossia di *continuum* in cui si sarebbero amplificate le atmosfere e i «paesaggi» intervallari legati ai singoli. «Orchestra e coro stesse tecniche», annota il compositore: oltre al coro, anche l'orchestra avrebbe quindi partecipato all'edificazione di atmosfere sonore idealmente cariche di riferimenti simbolici. Anche qui, la tecnica prefigurata per la scrittura strumentale, basata sull'uso delle serie prescelte per i Soli «con echi – scie armoniche», sviluppa quanto già realizzato tra Solo e coro in «*Ha venido*». *Canciones para Silvia*.

Il rapporto tra drammaturgia e materiale sonoro è a questo punto sufficientemente chiaro per passare dalla pianificazione dei materiali alla vera e propria scrittura dell'opera. Nel definire il quadrato per la coordi-

110 I-Valn, «Q. 07», f. 8r.

111 I-Valn, «Q. 07», f. 7r.

112 I-Valn, «Q. 07», f. 9v, e «Q. 08», f. 3v.

nazione dei vari parametri, e per rendere più rapida la scrittura, Nono trascrive sui margini della griglia numerica le tre serie armoniche previste per la prima scena (Fig. 7).¹¹³ Sopra e sul lato destro trascrive le due serie del Tenore, rispettivamente quella per quarta giusta e tritono (a partire dal *fa*♯) e, letta dal basso verso l'alto, per seconda minore e maggiore. Sul lato sinistro, e sempre letta dall'alto verso il basso, ricopia invece la serie dell'Alto.

Fig. 7: *Intolleranza 1960*: griglia numerica (quadrato) per la coordinazione dei parametri musicali (I-Valn, plico 23/07; per gentile concessione).

Fin qui, tutto fa pensare che questo tentativo di rendere acusticamente percettibile il dramma attraverso la caratterizzazione intervallare sia solidamente avviato verso una sua concreta realizzazione. La scrittura del coro iniziale – come detto, ancora saldamente ancorata al primo progetto in dieci scene – ci rivela fino a che punto Nono abbia inteso le selezioni intervallari come mezzo privilegiato per la comunicazione (squisitamente sonora) del dramma. A livello tecnico, la scrittura di questa pagina corale segue fedelmente, con sole poche eccezioni, la complessa procedura

113 I-Valn, f. 23.07.02/01. Questo quadrato numerico è identico a quello tracciato per *Sarà dolce tacere* e *«Ha venido»*. *Canciones para Silvia*.

generativa basata sulla coordinazione multipla dei parametri. Come già sperimentato in «*Ha venido*». *Canciones para Silvia* e *Sarà dolce Tacere*, Nono impiega per ogni strofa di *Vivere è stare svegli* di Ripellino una diversa serie armonica. La relazione tra testo e serie prescelta rivela chiaramente il ruolo di *entr'acte* drammatica destinato da Nono a questo coro introduttivo. Nella successione delle quattro strofe, e nell'articolazione sonora del loro contenuto semantico, il compositore attua infatti una sorta di «presentazione armonica» dei personaggi principali dell'opera:¹¹⁴

- «Vivere è stare svegli / e concedersi agli altri, / dare di sé sempre il meglio / e non esser scaltri»: la prima strofa è enunciata sulla prima serie (su seconda minore e terza minore) del Soprano, la compagna di lotta e di vita che sembra essere ritratta in questi versi iniziali;
- «Vivere è amare la vita / coi suoi funerali e i suoi balli, / trovare favole e miti / nelle vicende più squallide»: per l'espressione dell'amore incondizionato per la vita è prescelta invece la serie del Baritono, di volta in volta il reietto, il perseguitato, il torturato, di fatti il rappresentante delle vicende umane «più squallide»;
- «Vivere è attendere il sole / nei giorni di nera tempesta, / schivare le gonfie parole / vestite con frange di festa»: la terza strofa è basata invece sulla serie armonica dell'Alto, simbolo della nemesi amorosa ma, in fondo, anche della rabbia che consegue a un abbandono e dell'odio figlio di un amore frustrato. Per i «giorni di nera tempesta», inoltre, non a caso è prescelta l'unica serie in cui compare il tritono;
- «Vivere è scegliere le umili melodie / senza strepiti e spari, / scendere verso l'autunno / e non stancarsi d'amare»: il coro chiude quindi con la serie per seconda minore e maggiore del Tenore, personaggio simbolo dell'amore tenace, umile e incondizionato.

Le sfumature armoniche della serie del Tenore chiudono il preludio corale – diffuso su nastro magnetico a sala buia e a sipario calato – e, senza soluzione di continuità, aprono il duro viaggio dell'emigrante. Sul medesimo *fa*# con cui termina l'ultimo «amare» comincia la prima scena (batt. 40), basata interamente sulle due serie generative del tenore (introduzione orchestrale, batt. 40-79, serie base per quarta giusta e tritono; quindi *bb.* 80-219, dove la parte vocale dell'emigrante sviluppa la medesima serie generativa per quarta giusta e tritono, mentre gli intervalli per la formazione dei suoni «complementari» sono tratti dalla serie per seconda

114 Le considerazioni che seguono muovono da un'approfondita analisi delle strutture musicali dell'opera. Si è preferito qui riferire i dati senza indugiare in esemplificazioni prettamente analitiche, che per complessità e articolazione richiederebbero spazi ben maggiori di quelli occupati dal presente saggio.

maggiore e minore).¹¹⁵ Nonostante la lettura delle serie non sia lineare e che, a *mise en page* realizzata, sia quasi impossibile riconoscere i suoni generativi da quelli generati, sono questi gli intervalli che permeano l'intera atmosfera sonora della prima scena. Fin dal coro d'apertura, quindi, la drammaturgia è idealmente stata impostata con i suoni, assecondando un uso dei campi armonici intesi come campi di carattere.

Dopo la scrittura della prima scena, però, il corso inatteso e precipitoso preso dagli eventi si ripercuote forzatamente anche sulla tecnica compositiva. Analizzando l'opera nel suo farsi, nota dopo nota, si evidenzia che l'applicazione della tecnica generativa basata sulle serie-personaggio – e, di conseguenza, la meticolosa associazione «intervalli-dramma» – è seguita in modo più o meno rigoroso fino alla scrittura della seconda scena (si fa qui riferimento alla conformazione definitiva dell'opera). A partire da questo momento in poi, dismessi piani e schizzi precedentemente organizzati, nel vortice di creazione contemporanea di testo e musica si salveranno solo alcuni schemi di coordinazione dei parametri destinati alle parti corali – le uniche che continueranno a essere scritte in base alla tecnica generativa fino al coro finale che chiude l'opera. La scrittura di tutte le altre parti vocali e strumentali diventa frutto di decisioni prese *in itinere* o spesso, come già detto, terreno di recuperi e citazioni (lineari o retrograte) di parti vocali scritte nelle scene iniziali. E la logica drammaturgica riconoscibile in alcune di queste riprese,¹¹⁶ in cui si intravede a volte l'iniziale idea del *Leitmotiv*, lascia gradualmente spazio (a partire dalla quarta scena del primo atto) a un visibile e angoscioso precipitare compositivo.

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

Gli intervalli, ha affermato Hindemith, non sono argilla ma acciaio, sono elastici e forti; tanto forti che, con un trattamento giudizioso, il materiale sonoro si lascia volentieri piegare e annodare.¹¹⁷ Nel caso di *Intol-*

115 Si vedano anche gli esempi musicali forniti dallo stesso Nono in *Alcune precisazioni su Intolleranza 1960*, in *Scritti e colloqui*, vol. 1, pp. 106-109.

116 Drammaturgicamente efficace è, per esempio, la ripresa «circolare» delle batt. 73-80 a batt. 200-206, e delle batt. 80-92 a batt. 206-219: preludio orchestrale e prima frase del Tenore («da anni mi divora il desiderio di tornare nella mia terra») forniscono così il materiale per chiudere la scena, dove l'assonanza (citazione) sonora si sposa con l'assonanza semantica dell'ultima frase del Tenore («non sarò più con voi, la mia terra mi chiama»). Cfr. anche a questo riguardo De Benedictis, *Intolleranza 1960 von Luigi Nono: Wandlungen eines Librettos*, pp. 316-318.

117 Cfr. Hindemith, *Unterweisung im Tonsatz I.*, p. 110.

Intolleranza 1960 quanto sopravvive nella versione definitiva dell'opera è la forza dell'idea, salvata proprio dalla malleabilità del materiale intervallare. L'associazione tra intervallo e personaggio resta infatti pressoché intatta (ora più, ora meno percepibile) anche allorché il compositore è costretto a disfarsi dei piani precompositivi e delle serie nella loro concezione originaria. Proprio le serie nel corso della stesura musicale si trasformano gradualmente dapprima da matrici generative a vere e proprie linee vocali, con le quali talvolta il compositore realizza direttamente le parti dei Soli; in seguito, gli intervalli base si svincolano ulteriormente anche da sequenze chiuse in una serie di dodici altezze e diventano il primo elemento strutturale dell'opera, autosufficiente per la formazione di ogni tipo di fenomeno sonoro (caratteristica, questa, che rivela a Nono potenzialità compositive inattese perfezionate e rielaborate in seguito in *Canti di vita e d'amore*).

Tra le tante rivoluzioni di *Intolleranza 1960*, una delle più importanti e complesse (non a caso assente da ogni tipo di dibattito) è proprio da vedersi nell'ordito della tecnica compositiva e nelle conseguenze che l'opera ebbe nella biografia artistica di Nono. La liberazione dell'intervallo da griglie numeriche e da moduli di coordinazione parametrica da una parte, e il suo libero uso per la formazione di linee vocali apertamente condizionate da esigenze drammaturgiche dall'altra, portarono direttamente ad una reinterpretazione delle sue funzioni e delle sue finalità. A poco a poco, acquistando sempre maggior forza propulsiva, l'intervallo sostituì *in toto* il concetto di «serie di altezze» nell'organizzazione del materiale e arrivò ad essere per Nono uno tra i più determinanti elementi strutturali dell'opera (se non l'elemento strutturale *par excellence*), nonché uno stimolo verso il completo abbandono della predeterminazione e delle classiche griglie seriali.

È proprio questa conquista che si compirà, in modo impetuoso quanto risolutivo, nelle successive composizioni degli anni Sessanta, dai *Canti di vita e d'amore* a *La fabbrica illuminata*, «azioni drammatiche» (non sceniche) debitrice ad *Intolleranza 1960* di una «libertà» in cui impegno, ideali umani e principi tecnici convergono.

Abstract

Intolleranza 1960 a “scenic action in two parts from an idea by Angelo Maria Ripellino. Music by Luigi Nono” was performed on 13 April 1961, during the 24th International Contemporary Music Festival in the Teatro La Fenice in Venice. The announced work had

revolutionary potential, and the innovations were intended to affect the musical language, the scenic means and the content. The level of concrete realisation of this intension is very different whether one considers the creation process or the impact of the scenic action. Nono's first theatrical work – the creation process of which is analysed more profoundly in this paper – proves to be the fruit of a singular compromise between intention and necessity; it is quite clearly something completely different than the original project. Nevertheless the result adhered firmly to its terms based on the desire for rupture: after *Intolleranza 1960* avant-garde theatre – and not only musical theatre – obtained a new face.

Bibliografia

- Alleg Henri, *La tortura*, con uno scritto di Jean-Paul Sartre, Torino, Einaudi, 1958.
- Argan Giulio Carlo, *Intolleranza '60 e il teatro d'avanguardia*, «Avanti!», 18.05.1961.
- Argan Giulio Carlo, *Walter Gropius e la Bauhaus*, Torino, Einaudi, 1951.
- Baty Gaston – Chavance René, *Breve storia del teatro*, Torino, Einaudi, 1951.
- Borio Gianmario, *Tempo e ritmo nelle composizioni seriali. 1952-1956*, in *Le musiche degli anni Cinquanta*, pp. 61-115.
- Bortolotto Mario, *La missione teatrale di Luigi Nono*, «Paragone», 13, 1962, n. 146, pp. 25-43.
- Brecht Bertolt, *Poesie e canzoni*, a cura di Ruth Leiser e Franco Fortini, Torino, Einaudi, 1958.
- Buscaroli Piero, *Il melodramma dei teppisti*, «Il borghese», 13.04.1961, pp. 567-568.
- Cancrena (La)*, trad. di Raniero Panzieri, Torino, Einaudi, 1959.
- Chiarini Paolo, *Il teatro tedesco espressionista*, Bologna, Cappelli, 1959.
- d'Amico Fedele, *La polemica su Luigi Nono*, «Paragone», 13, 1962, n. 156, pp. 13-26.
- De Benedictis Angela Ida, *Gruppo, linea e proiezioni armoniche. Continuità e trasformazione della tecnica all'inizio degli anni Sessanta*, in *Le musiche degli anni Cinquanta*, pp. 183-226.
- De Benedictis Angela Ida, *Intolleranza 1960 von Luigi Nono: Wandlungen eines Librettos*, in *Librettoübersetzung. Interkulturalität im europäischen Musiktheater*, hrsg. von Herbert Schneider und Rainer Schmusch, Hildesheim, Olms Verlag, 2009, pp. 305-327.
- De Benedictis Angela Ida – Schomerus Ute, *La lotta «con le armi dell'arte»: Erwin Piscator e Luigi Nono. Riflessioni e documenti*, parte 1, «Musica/Realtà», 60/2 (1999), pp. 176-177.
- De Benedictis Angela Ida – Schomerus Ute, *La lotta «con le armi dell'arte»: Erwin Piscator e Luigi Nono. Riflessioni e documenti*, parte 2, «Musica/Realtà», 61/1 (2000), pp. 189-205.
- Duse Ugo, *Intolleranza 1960, fascisti e politica culturale borghese*, «L'Unità», 29.04.1961.
- Éluard Paul, *Choix de Poemes*, Paris, Gallimard, 1951.
- Éluard Paul, *Poèmes Politiques*, Paris, Gallimard, 1948.
- Fučík Julius, *Scritto sotto la forca*, a cura di Franco Calamandrei, Milano, Feltrinelli, 1951.
- Gatti Guido M., *Intolleranza 1960*, «Il Tempo», 29.04.1961.
- Gregor Joseph – Fülöp-Miller René, *Das russische Theater*, Zürich, Amalthea, 1927.
- Hindemith Paul, *Unterweisung im Tonsatz 1. Theoretischer Teil*, Mainz, Schott, 1940.

- Labroca Mario, *Musica d'oggi nel mondo*, in *La Biennale di Venezia: 24. Festival internazionale di musica contemporanea* (9-27 aprile 1961), [Venezia, s.n., 1961].
- Libretti d'opera italiani*, a cura di Giovanna Gronda e Paolo Fabbri, Milano, Arnoldo Mondadori, 1997.
- Majakovskij Vladimir, *Opere*, a cura di Ignazio Ambrogio, Cassino, Editori Riuniti, 1958.
- Malipiero Gian Francesco, *Indifferenza 1963*, «Gazzettino di Venezia», 19.01.1963.
- Manzoni Giacomo, *La musica moderna nella società di oggi*, «L'Unità», 19.04.1961.
- Mila Massimo, *Anatomia del nostro tempo*, «L'Espresso», 23.04.1961.
- Mila Massimo, *Stile e qualità*, «L'Unità», 09.06.1961.
- Musiche degli anni Cinquanta (Le)*, a cura di Gianmario Borio, Giovanni Morelli, Veniero Rizzardi, Firenze, Olschki, 2004 (Studi di musica veneta. Quaderni Archivio Luigi Nono, 2).
- Noller Joachim, *Situ/azione scenica sul teatro di Luigi Nono negli anni '60*, Venezia, Centro Tedesco di Studi Veneziani, 1996.
- Nono Luigi, *Carteggi concernenti politica, cultura e partito comunista*, a cura di Antonio Trudu, Firenze, Olschki, 2008 (Studi di musica veneta. Archivio Luigi Nono, 3).
- Nono Luigi, *Scritti e colloqui*, a cura di Angela Ida De Benedictis e Veniero Rizzardi, 2 voll., Milano, Ricordi, 2001.
- Pannain Guido, *L'Intolleranza di Nono è intollerante per la vera musica*, «Il Tempo», 15.04.1961.
- Pavese Cesare, *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, Torino, Einaudi, 1951.
- Pestalozza Luigi, *Che cosa non tollerano in Intolleranza 1960*, «Rinascita», 12.05.1962, p. 26.
- Pestalozza Luigi, *Musica nuova e mercato borghese*, «L'Unità», 10.05.1961.
- Poesia russa del Novecento*, a cura di Angelo Maria Ripellino, Parma, Guanda, 1954.
- Ripellino Angelo Maria, *Non un giorno ma adesso*, Roma, Grafica, 1960.
- Rizzardi Veniero, *La «nuova scuola veneziana». 1948-1951*, in *Le musiche degli anni Cinquanta*, pp. 1-59.
- Rizzardi Veniero, *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 Borio, Giovanni Morelli e Veniero Rizzardi, Firenze, Olschki, 1999 (Studi di musica veneta. Archivio Luigi Nono, 1), pp. 35-51.
- Sani Nicola, *Intolleranza 1960. Luigi Nono – Angelo Maria Ripellino: il carteggio*, «Musica/Realtà», 13, 1992, n. 39, pp. 115-129.
- Santi Piero, *La musica e la crisi borghese*, «L'Unità», 17.05.1961.
- Scabia Giuliano, *Musica popolare e realismo*, «L'Unità», 09.06.1961.
- Teatro espressionista tedesco (Il)*, a cura di Vito Pandolfi, Bologna, Guanda, 1956.
- Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli 1938-1991 (Il)*, a cura di Michele Girardi e Franco Rossi, Venezia, Marsilio-Albrizzi, 1992.
- Toni Alceo, *Un dramma tra minatori: Intolleranza 1960 di Nono*, «La Notte», 14.04.1961.
- Toschi Paolo, *Le origini del teatro italiano*, Torino, Einaudi, 1955.