

9

H/R 55 Torino 1999

Recensioni

mente, cioè più del necessario) esplorato la trattatistica estetica coeva, Rosen finalizza la sua indagine analitica — cioè a dire il "piano forte" del suo stile musicologico — non tanto all'individuazione di strutture valide di per se stesse, quanto di stili e strutture semanticamente significativi: tende cioè a decifrare quello che Eggebrecht definisce il vocabolario retorico romantico. Fortunatamente, però, il musicologo americano non varca quel limite — improprio dalla materia stessa — oltre il quale l'analisi scade nell'ermeneutica o nelle pastoie di un'ermeneutica di tipo psicanalitico, ma anzi afferma orgogliosamente la consapevolezza che "l'individuazione troppo netta di un elemento compositivo con un aspetto della vita dell'artista non favorisce la comprensione, ma la ostacola".

Ma il gusto della scoperta della cosa in sé, dell'oggetto sonoro esistente in quanto strutturato in un certo piuttosto che in un cert'altro modo, lascia qui fatalmente il posto all'individuazione di tutto ciò che, sull'impianto strutturale ereditato dai classici, dice altre parole: rovine, squallidi cori, paesaggi, rovine, citazioni, autocitazioni, montagne, frammenti, gigantismi e quant'altro. Anche gli stessi generi romantici per eccellenza del Lied, della Ballata, della Romanza, dello Studio, vengono così analizzati in termini più generalmente "culturali" che strettamente analitici, scappure l'analisi sin-

sempre il punto di partenza delle riflessioni rosemane.

Dei dodici capitoli in cui il volume è suddiviso (7 monografici sugli autori e 5 d'argomento generale) il più convincente resta ad ogni modo il primo, "musica e suono": in esso si dimostra inequivocabilmente, cioè con una attenzione profonda a taluni dettagli relativi alla notazione, che la "scoperta" del suono come parametro compositivo e persino formale non è avvenimento del secolo successivo, come si è abituati a ritenere, ma dell'epoca post-beethoveniana; ed è tutt'altro che casuale la collocazione di questo saggio all'inizio, perché è proprio questa consapevolezza uno dei non numerosi tratti comuni della poetica degli autori della *Generazione romantica*, accomunati sì da un'ideale estetico forte, ma chiusi solipsisticamente nel loro proprio e personalissimo mondo artistico. Qui anche lo stile della scrittura di Rosen raggiunge quell'asciuttezza, quella rigidità graffiante, quella logica stringente che anche i detrattori hanno ammirato nei libri precedenti. Altrettanto però non può sempre dirsi per tutti i capitoli successivi, forse perché l'autore esprime convinzioni non altrettanto assolute o più probabilmente perché la traduzione italiana non rende sempre piena giustizia alla singolarissima scrittura dell'americano.

Enrico Girardi

DOCUMENTI

Gli equivoci del sembiante: Intolleranza 1960 e le fasi di un'opera viva

Angela I. De Benedicteis

Il compositore può imporre molti dettami al poeta; il poeta quasi punti al compositore. Un'unione ideale infine si può trovare soltanto nel caso che il compositore sia anche librettista di se stesso.¹

Nella produzione noniana degli anni Cinquanta il filo di una chiara concezione drammatica imbastisce connessioni più o meno nette con molte delle coeve composizioni vocali e strumentali. In questa prospettiva l'azione scenica *Intolleranza 1960*, che a tutti gli effetti segna l'esordio teatrale nell'esperienza compositiva di Nono, può essere considerata come un luogo nodale che lega la conclusione di una sorta di blocco creativo — che tra modifiche, abbandoni e rinvii portava l'autore da un soggetto drammatico all'altro — al prorompere di una rinnovata e più concreta progettualità teatrale.² Estremamente arduo quanto improduttivo cercare

A Nuria Schoenberg Nono, Ela Ripellino Hlochová e Annabianca Vedova, alla loro generosità in merito a ricordi, materiali e autorizzazioni, devo la realizzazione del presente testo. Basato quasi esclusivamente sull'analisi del carteggio tra Nono, Ripellino, Vedova, Labroca, Radok e Michael Müller-Blattau (delegato responsabile della casa editrice Schott), esso viene a inserirsi nell'ambito di una più vasta ricerca su *Intolleranza 1960* condotta presso l'Archivio Luigi Nono di Venezia (cfr. "Aziole e trasformazione: la riconquista di un'idea. Genesi drammaturgica e compositiva di *Intolleranza 1960*", di prossima pubblicazione). Desidero inoltre ringraziare Maria Teresa Muraro per il ricco "archivio" di memorie di cui mi ha reso partecipe nonché tutti i collaboratori dell'ALN. TIBI Giorgio.

¹ Ferruccio Busoni, "Schizzo per una introduzione alla partitura del *Dottor Faust sulla musica*, a cura di Luigi Dallapiccola e Guido M. Gatti, con una introduzione di Massimo Hontempelli, Ricordi, Milano 1954, p. 93.

² Una ricognizione dei progetti scenici degli anni Cinquanta e Sessanta è stata sviluppata recentemente da Veniero Rizzardi in "Verso un nuovo stile rappresentativo. Il teatro mancato e la drammaturgia implicita", studio al quale rifanno per tutti gli ideali precedenti di *Intolleranza 1960* (di prossima pubblicazione per i tipi di Olschki) nel volume "La nuova ricerca su Luigi Nono", *Archivio Luigi Nono* 1, 1998.

dunque i principi generativi o i prodrismi contestuali di *Intolleranza* in quanto realizzazione scenica, se non alla condizione di considerare come tali l'intera riflessione precedente.

Differente la valutazione se in luogo dell'idea si passa a considerare i contenuti. Tra i diversi schizzi e appunti di progetti mai realizzati in un particolare, sul quale Nono scrive genericamente "per il teatro", databile tra la fine del 1956 e la prima metà del 1957³, può essere collegato direttamente alla futura opera. Molte delle problematiche che accompagneranno sia la sua genesi che una più ampia riflessione drammatica sono qui tracciate in maniera embrionale e, particolare di non secondaria importanza, per la prima volta compare la locuzione "azione scenica". 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 schönbergiana); l'ascolto inteso come operazione separata dalla visione pur se contemporaneo a essa (ossia: autonomia delle capacità sensorie nella ricezione del prodotto artistico come amplificazione e potenziamento di tali atti di fruizione); l'uso di cartelli per materializzare visivamente il messaggio sonoro e potenziarne l'espressione; in una impetuosa e serrata successione tutti questi aspetti si delineano con evidente chiarezza:

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 (toto e soli) ma anche per gli strumenti, o in orchestra, o dietro il palco.

FORSE BASTA con la buca orchestrale: gli strumenti dietro la scena tutti, e colle-
zionati, 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 INVOLTI!

³ I progetti nell'aria in questo periodo coinvolgono Giuseppe Ungaretti e Alfred Andersch, futuro curatore della traduzione tedesca del libretto di *Intolleranza 1960*.
⁴ Trascrizione diplomatica di B. LNY/Scritti, 57 (da qui in avanti i documenti dell'ALN sono indicati con la relativa unità catalografica). La densità di questo appunto sul teatro è pari a quella dell'intero contenuto del foglio che la ospita. Nel medesimo luogo compaiono rispettivamente un'annotazione per un mal realizzato "quintetto a fiato" e la prima idea di *Variants*, immaginata inizialmente per violino e soprano (l'organico definitivo comprenderà 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*.

Successivamente l'idea di dislocare l'orchestra "dietro la scena" torna con assiduità negli appunti ascrivibili con sicurezza a *Intolleranza 1960*. Elemento imprevedibile e inalienabile dal teatro in musica, segno molto spesso ingombrante del codice drammaturgico, l'orchestra viene infatti avvertita fin dal principio dal compositore, come un ostacolo — e non esclusivamente visivo — tra chi assiste e chi agisce, come una sorta di ineludibile "barriera della fruizione". Questa preoccupazione si collega senz'altro ad una soluzione di continuità a una maggiore e più ampia valutazione riguardante la rottura di ogni frontiera tra il territorio del pubblico (la sala) e quello dell'illusione (il palcoscenico) al fine di abbattere ogni ritualità e impressione di artificio nel *medium* scenico-musicale.⁵

La denuncia verso ogni forma di intransigenza, vista come generatrice d'oppressione e persecuzione, è già delineata in un contesto non drammatico nella *Composizione per orchestra n. 2: Diario polacco 58* (1958-59), opera che nella sua fase progettuale rivela alcune affinità tecniche e concettuali con la futura *pisce teatrale*. Pensata inizialmente per flauto solo, orchestra e nastro, nelle "pagine" del *Diario* il compositore imprimeva a mo' di documento la sua testimonianza riguardo allo sterminio nazista perpetrato ad Auschwitz (menzionata spesso con il nome polacco Oswiecim), Birkenau e Varsavia.⁶ La contemporaneità dell'idea di "diario", documento e della necessità di ampliare il messaggio a livello scenico è manifesta in uno schizzo tracciato poco oltre in quelle stesse pagine, sorta di triplice cellula progenitrice di *Intolleranza*, *La fabbrica illuminata* e *A foresta è jovanè e chefa de vida*. Nono pensa infatti di sviluppare varie "idee per il teatro" tra cui una:

- 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.⁷

Non molto tempo dopo, in un appunto databile al 1959, il compositore abbozza un preciso "piano di lavoro" e prevede, senza alcuna specifica de-

⁵ 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 parallelamente 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.

⁶ Della traccia preliminare della *Composizione per orchestra n. 2* testimonia il quaderno Q.02, utilizzato dal 1959 al 1959. Il termine "documentazione" compare in questi appunti rappresentato specificamente al terzo momento del "diario", quello relativo a Oswiecim, dove tra l'altro Nono appunta "Canto sospeso" nei riferirsi al momento di massima intensità sonora.

⁷ Q. 02, f. 18v. Questa descrizione è preceduta da ulteriori due idee, appena abbozzate, denominate "la fabbrica" e "la foresta" (tra virgolette alte, qui e nel testo, le parole del compositore). Va da sé che la portata di tali prodrismi è esclusivamente da limitare alla suggestione implicita in questi termini.

stinazione e con un'esattezza sorprendente, di portare a compimento un'opera "entro due anni".⁸ Fin qui solo indicazioni generiche o lacerti di progetti, di nuova o irrisolta fisionomia, che fluttuano nel vago.

L'idea di *Intolleranza* come soggetto e cuore drammatico dell'opera da sempre agognata sembrerebbe essere stata provocata dalle impressioni riportate in seguito alla visione di *Intolerance*. Lo storico film girato nel 1916 da uno dei grandi padri della cinematografia, David Wark Griffith, ben noto a Nonno probabilmente fin dalla prima metà degli anni Cinquanta. Del tutto stesso tema — difficile stabilire la concatenazione eventuale di causa o effetto con il film — si nutrono anche alcune discussioni condotte verso la fine del 1959 dal compositore, il pittore Emilio Vedova e Alfred Andersch.⁹ La derivazione tematica da Griffith, sulla quale tornerò in seguito, appare confermata in uno schizzo che ben due anni dopo la prima di *Intolleranza 1960*, nel 1963, Nonno traccia in merito a una nuova opera da comporre in ideale continuità con la prima azione scenica. All'appunto diaristico "leri visto 8/1/2", riferito al film di fedlini, segue la riflessione "fare rapporto Intolerance-Griffith / Intolleranza 1960" e, ampliando al presente, "8/1/2 / e oggi".¹⁰

Allo stimolo sul piano del contenuto se ne affianca contemporaneamente uno tecnico, che sembra fornire il destro per concretizzare riflessioni sul teatro ormai mature e cementate da numerose letture sul tema. Durante un viaggio compiuto alla fine del 1959 a Praga, Nonno ha modo di assistere, tra i vari eventi, agli spettacoli dell'innovativo teatro creato dal regista Alfred Radok e dallo scenografo Josef Svoboda, la *Laterna magika*.¹¹ Le soluzioni scenotecniche di questo teatro — basate sui sistemi di proiezioni mobili e multiple — lo impressionano profondamente per le possibilità di trasformazione luministico-materica e per le eventuali riperfusioni sull'articolazione dello spazio scenico. Costatarne le potenzialità e desiderarle per la sua musica diventa un tutt'uno. E proprio la conoscenza diretta del regista e dello scenografo, e il conseguente desiderio di divulgare le loro innovazioni in Italia, conduce al primo contatto epistolare tra Nonno e Ripellino, principio di un sodalizio professionale tra i

⁸ Cfr. l. 19.01/16, proveniente sempre dal Q.02; nel testo le citazioni da questo foglio sono riportate tra virgolette alte.

⁹ A quest'epoca tra Nonno e lo scrittore tedesco si contavano già tre differenti tentativi di collaborazione, tutti tramontati, basati rispettivamente su testi di Seghers, dello stesso Andersch e di Hemingway (cfr. V. Bizzardi, "Verso un nuovo stile rappresentativo").

¹⁰ Cfr. Q. 18/4v; il "rapporto" è creato anche simbolicamente mediante un gioco di frecce che Nonno traccia tra i vari titoli. L'opera che si delinea è la "nuova intolleranza", come si legge in una lettera a Maderma del 7.7.1963, fulcro originario del vanto e anch'esso irrealizzato progetto teatrale *Da un diario italiano* (cfr. V. Bizzardi, "Verso un nuovo stile rappresentativo").

¹¹ La denominazione nasce dal titolo del programma dimostrativo del padiglione cestovicko, creato da Radok e Svoboda, all'Expo '59 di Bruxelles (la medesima esposizione universale del ben più celebre padiglione Philips per il quale collaborarono Le Corbusier, Varelse e Xenakis); dopo il successo mondiale dell'Expo essa fu estesa al teatro di Praga nel 1959.

più controversi della storia musicale del dopoguerra, nato da un malinteso e da equivoci alimentato.¹²

Rientrato a Venezia ai primi del gennaio 1960, Nonno scrive in toni calorosi ma pieni di deferenza al "Professore", tra i massimi studiosi italiani delle aree culturali europeo-orientali, di cui recentemente aveva letto un importante testo sul teatro russo all'epoca di Majakowski.¹³ Il suo autore prediletto, Mosso dall'entusiasmo di poter discutere della *Laterna magika*, recita nota a entrambi. Nonno propone a Ripellino un incontro a Roma, verso marzo, e precisa: "Per me l'esperienza Radok (di Radok e Svoboda, n.d.a.) mi è utilissima per il mio teatro futuro".¹⁴ Quasi a raccogliere un invito non apertamente espresso, pur se sicuramente tra le righe, il possessivo singolare del compositore diviene nella risposta di Ripellino un plurale doppiamente interpretabile, e la calorosa adesione a un progetto che realizza "un tentativo nostro di teatro d'avanguardia" fa da giusto contraltare all'impeto noniano (cfr. AMR/LN 8.1.1960).¹⁵ L'esplicita richiesta di cooperazione non tarda a essere esente: nella sua lettera dell'11 gennaio Nonno conferma con slancio di "chiederigli non solo consigli e informazioni, ma direttamente la [sua] collaborazione totale".¹⁶ Secondo le confidenze che il compositore fa a Ripellino, l'ipotesica creazione sarebbe destinata all'inaugurazione del teatro di Darmstadt, rovinosamente danneggiato dai bombardamenti del '45, prevista per il 1964. Ed è in questa lettera che si palesa in maniera inequivocabile il debito ideale di Nonno nei confronti di Griffith, che estende ora il suo dominio a una dimensione più tecnica. Nella pellicola del regista americano, in un tempo eccezionalmente lungo per l'epoca (più di due ore e trenta minuti), quattro differenti episodi sviluppati ciascuno a un determinato periodo della storia dell'umanità testimoniano della "lotta dell'amore contro l'intolleranza".¹⁷ 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 lo-

¹² Un primo tentativo di studio del carteggio, basato sulla consultazione delle lettere di Nonno a Ripellino, è stato compiuto da Nicola Sani (cfr. "Intolleranza 60, Luigi Nonno - Angelo Maria Ripellino", *Miscelanea*, XIII/59 1992, pp. 115-29). A questo saggio rimando per la consultazione delle lettere già pubblicate che qui, tranne eccezioni epistoliche, non riporto nuovamente.

¹³ Angelo Maria Ripellino, *Majakowski e il teatro russo d'avanguardia*, Einaudi, Torino 1959.

¹⁴ Lettera del 4.1.1960, pubblicata in N. Sani, "Intolleranza 1960", p. 117. Le parole o i passi citati dalle lettere, qui e altrove, sono riportati tra virgolette alte.

¹⁵ Di qui in avanti, in nota e nel testo, con le maiuscole del mittente e del destinatario seguite dalla data si fa riferimento alle lettere trascritte in appendice. I corsivi nelle precedenti due citazioni sono miei. Al *nostro teatro d'avanguardia* più riferiti l'aggettivo "musicale" ma anche "italiano".

¹⁶ Lettera pubblicata integralmente in N. Sani, "Intolleranza 1960", pp. 120-2.

¹⁷ Cfr. titoli di testa del film (versione italiana: VHS MVGEC 04063 della Mondadori Video); il sottotitolo recita "I travagli d'amore attraverso i secoli"; quindi "produttori e due atti" (per maggiori e più approfonditi particolari tecnici e contenutistici, tra il film e la progettazione dell'opera rimando ad A.I. De Benedicteis, "Azione e trasformazione", di prossima pubblicazione).

ro interno si giustappengono o sovrappongono tra loro, interagendo e intersecandosi variamente in un'evoluzione sincrona condotta grazie a una geniale articolazione del montaggio a incastro. Nelle parole di Nono sembra di poter *ritvedere* 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 solo, poi tutti [...] e il V episodio, poi il IV e il I, poi tre insieme, poi uno solo, poi tutti [...].¹⁸ 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 contrapporre con gli altri.
cioè quattro episodi di intolleranza, dove anche naturalmente malgrado tutto [...] la vita e il procedere umano non viene stroncato — fisicamente si — e il V episodio dove il contrario, o meglio il complemento: la vita e il procedere umano supera e elimina ogni violenza nazista [...].¹⁹

Le quattro epoche selezionate da Nono sono il medioevo, il rinascimento, la prima metà del novecento (con il genocidio degli ebrei) e l'immediata contemporaneità, ossia l'offerta cannapappa francese in Algeria testimoniata attraverso la figura di Henri Alleg.²⁰ Il tema è dunque tracciato nelle sue grandi linee e stupisce constatare con quale coerenza esse resteranno immutate pur nelle seguenti evoluzioni e modificazioni del progetto. Sebbene accantonata, l'intenzione del percorso storico contiene difetti *in nuce*, tra episodi di forza, opposizione e reazione, l'asse drammatico portante dei successivi elementi sviluppati nell'azione sémica, circoscritti poi nella volta di un *oggi* al contenuto attuale e simbolico (sorta di sineddoche storica di e per tutte le epoche).

Dieci giorni di attesa, quindi la fervida risposta di Ripellino giungono al compositore (cfr. AMR/LN 21.1.1960). E all'entusiasmo si accompagnano i primi dubbi sulla possibile realizzazione delle idee immaginifiche di Nono all'interno delle strutture e teatri esistenti. Gli esempi e le soluzioni del teatrale che, alla luce dei contemporanei interessi e delle letture di Nono, non potevano non colpire nel segno: Gropius e il *Totaltheater*, l'acceso alla circolarità del teatro-arena; l'unione dei luoghi di visione e azione tramite la tecnica della "strada fiorita"; le sperimentazioni di Ochblpov,²¹ fi-

¹⁸ Giornalista francese, direttore di *Alger republicain*, quotidiano dell'opposizione, nel 1957 fu arrestato e torturato dai suoi stessi connazionali. Nono aveva da poco letto il libro-documento di Alleg (*La tortura*, con uno scritto di Jean-Paul Sartre, Einaudi, Torino 1958), testo in cui compaiono chiare indicazioni drammaturgiche.

¹⁹ Memorabile nel 1921 la sua realizzazione dell'azione di massa *La lotta del lavoro e del capitale*, rappresentata in uno spiazzo aperto, sul fiume Angara (cfr. A.M.

già nota al compositore grazie al libro dello stesso scrittore, i cui stimoli, echii e impressioni accompagneranno Nono ben oltre *Intolleranza 1960*.

E nella missiva che segue a distanza di circa un mese, il 21.2.60²² che Nono si risolve per la concentrazione dei diversi episodi nell'attualità del suo tempo, reputando in tal modo l'effetto "più duro e diretto". Darmstadt si conferma come la possibile destinataria del frutto della collaborazione ("la aspettiamo e sono pronti a dare a me la commissione per l'opera inattuale del nuovo teatro") ma il desiderio d'autonomia prevale sul pre-giudizio del disegno ("mi son tenuto libero, poiché non ho nessuna voglia di legarmi fin d'ora"). Sull'onda dell'entusiasmo provocato dal riconoscimento di comuni intenti, nella sua replica Ripellino affianca al progetto compositivo uno editoriale di portata interdisciplinare — per il quale si affaccia subito il nome di Calvino —, mirato alla realizzazione di una rivista "so-prattutto d'opinioni, di riferimenti all'epoca, una rivista che rifletta, ciò che è vivo" (cfr. AMR/LN 27.2.1960).²³ Da ora in poi questi due disegni saranno a tal punto paralleli e inseparabili per i due artisti, da arrivare talvolta a confondere i loro contorni. Come infatti avviene nella successiva comunicazione noniana del 6.4.1960, dove l'avvertendersi di alcuni nomi, tra cui risalta quello di Vedova, potrebbe indurre a interpretazioni fallaci.

In un'ottica di rilettura, e senza dimenticare il contenuto della precedente lettera di Ripellino, interamente votata all'eventuale rivista, ecco dunque le parole di Nono:

Angelo carissimo,
VIVA VIVA e VIVA
sarò a Roma sabato pomeriggio 23 aprile [...]
allora possiamo vederci subito verso le 19: ti telefonerei al mio arrivo.
con Achille (Pirelli, n.d.a.) e chi? Mario Peragallo? decidi tu?!

ho parlato con VEDOVA.

È d'accordissimo con noi e il nostro programma.

Labroca (svorintente della Biennale Musica, n.d.a.) è favorevolissimo:

disposto a creare nuova manifestazione BIENNALE di Venezia per maggio 1961 e apertissimo per il festival 1961 settembre.²⁴

Ripellino, *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*, p. 111; per la realizzazione del teatro arena sempre a opera di Ochblpov cfr. *Idem*, pp. 244-5).

²⁰ Pubblicata parzialmente, ma nelle sue linee essenziali, in N. Sani, "Intolleranza 1960", p. 124.

²¹ L'idea di una rivista rappresentante delle diverse arti d'avanguardia non era nuova per Nono. L'anno precedente, il 13.4.1959, Mario d'Amico — che svolgeva quasi funzione di interfaccia tra Nono e Ungaretti — gli scriveva: "Ora senti. Fra un mesetto faremo uscire a Roma una rivista di avanguardia, impennata sulla pittura astratta di un gruppo romano, ma intenzionata a mettere in luce tutti gli aspetti importanti e nuovi delle arti. Io penso che tu e Maderia, o qualche critico giovane che stimasse, potreste mandarci qualche saggio sulla musica attuale, e notizie anticipative di tutti i pezzi vostri che saranno eseguiti in Italia e fuori" (ringrazio Veniero Rizzardi per avermi gentilmente segnalato il contenuto di questa lettera).

²² Per il proseguo cfr. N. Sani, "Intolleranza 1960", p. 125. Il compositore Mario Peragallo aveva composto sei anni avanti un'opera su libretto di Moravia, *La gira in*

Quantunque in questa sede si intraveda la possibilità di realizzare qualcosa per il maggio o settembre dell'anno dopo, far risalire a questa lettera la predestinazione di Vedova come futuro "teatro delle scene di *Intolleranza 1960*"²⁵ è quanto meno improbabile soprattutto considerando che: a) dell'opera fino a questo momento non esiste che l'eventuale tema, nella sua fisionomia ancora soggetto a numerosi cambiamenti da parte del compositore; b) il "programma" con cui il pittore sarebbe consentaneo ha molte probabilità di essere quello culturale-editoriale che quello scenico, a meno che non si pensi a un ulteriore disegno artistico collettivo. Una prima conferma a questa ipotesi è data dalla risposta che Ripellino scrive il 9 aprile (cfr. AMR/LN 9.4.1960), dove i "progetti" delineati arrivano a essere tre: quello della "rivista" — due volte menzionata nel corso della lettera e a cui sembra collegarsi il nome di Vedova —, una non meglio specificata nuova "impressa" (successivamente nominata "incontro" da Nono, poi stabilizzata come "convegno", piano strettamente legato a quello precedente, cfr. *Infra*), quindi, e richiamata qui solo *en passant*, la redazione del testo per la futura opera.²⁶ Collaborazione artistica, quest'ultima, alla quale non si accenna neppure brevemente nella lettera che Nono invia allo scrittore dieci giorni prima della sua partenza per Roma (cfr. LN/AMR 13.4.1960).

Quella che doveva dunque essere un'unione artistica foriera di nuove creazioni musicali, principia ad assumere contorni sempre più ampi, forse troppo, stando alle posteriori reazioni di Nono. Al 5 di maggio il lavoro in comune naviga ancora nel mare dei *faremo*, svincolato da sicure commissioni e immaginato, a seconda delle due personalità, come mezzo o come fine artistico di una sorta di "lotta" delle e per le arti.²⁷ (Cfr. AMR/LN 3.5.1960; LN/AMR 5.5.1960; AMR/LN 10.5.1960). Per Nono infatti, fedele alla lezione piscatoriana e all'idea di provocazione insita nel prodotto d'arte, la "nostra opera" è dichiaratamente il veicolo attraverso il quale giunge-

compagna; nel 1960 partecipò al Festival Internazionale di Musica Contemporanea con due suoi testi di Abbatino (*La bambinaria*) e Calvino (*La tigre*), cfr. Michele Ciuffi e Franco Bossi, *Il Teatro musicale. Cronologia degli spettacoli 1938-1991*, Venezia, Marsilio-Altrivisi 1992, p. 161.

²⁵ Cfr. la recente biografia di Nono, redatta da Jürg Stenzel (*Luigi Nono*, Rowohlt, Hamburg 1998, p. 53). Pur non volendo sostituire la validità del documento con quella della memoria, è in ogni modo confortante che, contrariamente a molti luoghi della vicenda, in questo punto tutti i ricordi coincidano: la richiesta della collaborazione di Vedova per lo specifico delle scene di *Intolleranza 1960*, e tacendo qui delle motivazioni da cui scaturì, avvenne ben oltre questa data, nel gennaio 1961. Diverso il discorso se si considerano altre idee rimaste allo stato di abbozzo, come il "Progetto Alleg", solo lontanamente progettuale dell'azione scenica (cfr. *Infra* e LN/AMR 5.5.60). Anche i ricordi dello stesso compositore, sebbene in altri punti soggetti a ritocchi, parlano a favore di questa interpretazione dei fatti (cfr. "Un'autobiografia dell'autore raccontata da Enzo Restagno", in *Nono*, EDT, Torino 1987, p. 36).

²⁶ Tra queste due lettere si colloca un'ulteriore missiva di Nono, scritta solo un giorno dopo la precedente, il 7.4.1960, pubblicata quasi interamente in N. Sani, "Intolleranza 1960", p. 125.

²⁷ Per la citazione cfr. *Infra* AMR/LN 14.10.1961.

re a scuotere la società circostante; per Ripellino essa viene invece a configurarsi come una conseguenza, come il prodotto finito di quella rivoluzione preparata e condotta attraverso media e progetti non esclusivamente musicali. Disegni che del resto ritardano un "lavoro creativo concreto", a più riprese rivendicato come prioritario da Nono, e intorno ai quali ruotano tanti personaggi differenti (Calvino, cercato anche come tramite con la casa editrice Einaudi, Perilli, Berto, Argan, Milla, Rognoni, Peragallo, ecc.) talora visti come avallo e/o come adepti, talora rifiutati in quanto "padri-sensori della cultura" comunque "responsabili della situazione di restaurazione fallimentare attuale".²⁸ Più che un colloquio tra collaboratori, questo epistolario può essere interpretato come un canto a due voci, sempre più definite e solo talvolta all'unisono: l'una voce sviluppa il tema del teatro musicale e delle sue realizzazioni possibili; l'altra il tema d'un gruppo culturale fondato da rappresentanti delle diverse arti, e promosso da una rivista d'opinioni, incontri, convegni. Così quella che si presume comunione d'intenti comincia a far trasparire un equivoco fin qui sfumato nelle sue linee di denunciazione, ma in atto di porre le sue radici sempre più in profondità. Tale divergenza di propositi, mai forse apertamente discussa tra i due ma palese allo studio dell'epistolario e dei materiali, resterà costante durante l'effettiva collaborazione alla stesura del testo, e oltre. Considerazioni interpretative, queste, che non compromettono in nessuna maniera l'importanza di tali scambi d'idee: per lettera filtrano tutti i particolari dei progetti che uniscono compositore e scrittore. Alcune missive di Nono possono essere lette come un diario di bordo; ogni riferimento, anche se minimo, troverà spazio e realizzazione (come idea musicale o come suggerimento verbale sviluppato poi autonomamente nel testo) nella creazione che acquista via via la fisionomia di *Intolleranza*. E, quasi epifania poetica, a essa il compositore destina le coeve innovazioni idiomatiche e le conquiste tecnico-compositive sperimentate nel frattempo in *Sarrà dolce tacere* e *Ha venuto, canzoncine para Silvia*, fucine di un nuovo linguaggio espressivo immaginato "tutto per nostra opera".²⁹

Le intenzioni e i vaghi propositi tratteggiati in cinque mesi di corrispondenza cominciano ad assumere una consistenza reale in seguito all'invito di presentare un lavoro teatrale per il successivo Festival Internazionale di Musica Contemporanea, esteso al compositore da Mario Labroca. Determinazione e conciliazione colorano le parole con cui Nono, nella missiva del 25.5.1960,³⁰ informa della novità ripellino, proponendo-

²⁸ Lettera del 5.5.60. La seconda citazione non è riportata in appendice.

²⁹ Lettera del 6.4.1960. Continuando la trascrizione di questa lettera là dove finisce in Sani (p. 125) leggiamo infatti: "ora in attesa: per Silvia — canzoni — unica linea — e tutto per nostra opera" (per l'innovazione dell'"unica linea" e le tecniche coeve cfr. A. I. De Benedictis, "Gruppo, linea e proiezioni armoniche. Continuità e trasformazione della tecnica all'inizio degli anni Sessanta", *Archivio Luigi Nono*, II di prossima pubblicazione).

³⁰ Pubblicata parzialmente in N. Sani, "Intolleranza 1960", p. 127. Nel riferirsi alla richiesta di Labroca Nono scrive: "è lui vorrebbe dare come spettacolo-serata di produzione italiana *Il nostro*" (trascrizione lievemente differente da quella fornita da Sani).

gli subito un incontro a Venezia per decidere "le situazioni da sviluppare, così anche per me possibile, iniziare studi";²⁹ Ottimistiche le previsioni sul termine di realizzazione dell'opera da approntare, secondo Nono, per il luglio dell'anno dopo.³⁰ Ma dopo quasi quindici giorni l'adesione di Ripellino non giunge e il 7 giugno Nono, tra varie altre comunicazioni, deve sollecitare: "Labroca attende la nostra decisione e di poter parlare con noi per decidere e fissare per il 61" (cfr. LN/AMR 7.6.1960). La risposta stavolta non si farà attendere e, con essa, anche la promessa d'una prima stesura del piano testuale (cfr. AMR/LN 11.6.1960).

Il cuore generativo del canovaccio drammatico diviene il brano sulla tortura spedito da Nono a Ripellino il 5 maggio (cfr. LN/AMR 14.6.1960). Tale testo, composto da frasi e situazioni estrapolate da *La tortura* di Allegri, era stato inizialmente pensato come soggetto autonomo da portare a termine entro agosto per giungere, entro l'anno, a un allestimento scenico con la collaborazione di Emilio Vedova. Interessante profeta tecnico-narrativa. Nono espone subito l'eventualità di potenziarne la tensione interna associandolo con altri o altri testi differenti "in modo di avere una dialettica di situazioni".³¹ Egli incita dunque Ripellino a sviluppare, con l'aiuto di Perilli, quella prima idea ma, contrariamente all'atto unico proposto dallo scrittore il 10 maggio (forma "decripta" da evitare al pari della "grande opera"), suggerisce una meno obsoleta struttura in due tempi, "ciascuno di 2-3 scene - situazioni".

Poi l'estate, gli impegni, i viaggi: quattro mesi passano senza novità alcuna sul fronte dell'opera.³² Ancora nella lunga lettera del 4 ottobre (cfr. AMR/LN 4.10.1960) e ciò che stupisce, quasi incidentalmente tra diverse altre comunicazioni tutte votate alla rivista, Ripellino confessa di essere in difficoltà con la redazione del "libretto", per il quale presumibilmente, e stando ai coevi appunti nei quaderni di Nono, doveva ormai possedere

²⁹ Singolare un passo della lettera in cui, forse temendo tentennamenti o ritardi decisionali, Nono miscela la propria volontà, singolare all'accorta pluralità d'azione: "AL LAVORO! purché, per me, per tutte le intenzioni di accettare, e sarà una splendida manifestazione nostra" (i corsivi sono miei).

³⁰ "Penso il lavoro nostro dovrà essere pronto per luglio 1961". Evidentemente Nono pensava alle passate rassegne del Festival di Musica Contemporanea, sino alla stagione precedente (XXIII edizione) svoltesi in maggio di settembre.

³¹ La lettera è già parzialmente trascritta in N. Sani, "Intolleranza 1960", p. 127; in appendice la riporta integralmente per connote, nuovamente alcune indicazioni contenute che, senza il secondo ramo epistolare, non potevano essere comprese appieno (mi riferisco soprattutto all'interpretazione del primo periodo di Nono, da riferire al progetto del "gruppo" e non all'opera *In fieri*).

³² Cfr. lettera del 5.5.1960. Il testo inviato da Nono (una copia presumibilmente simile se non identica della traccia spedita a Ripellino è conservata presso l'ALN) è una sorta di *collage* permutativo delle pagine 25, 26 e 74, ed è perfettamente ricostruibile attraverso le indicazioni presenti sulla fonte testuale dell'autore. Delle due pagine dattiloscritte solo due brevi frasi confluiscono poi in *Intolleranza 1960*.

³³ Dal 14 giugno alla nuova del 4 ottobre di Ripellino (cfr. *infra*) solo due cartoline illustrate, una del 13.7.1960 da Nono allo scrittore, l'altra del 10 agosto di replicata. Della risposta alla domanda "Come va il piano per il teatro?" formulata dal compositore non vi è traccia nella cartolina dello scrittore.

una traccia formale e di derivazione testuale.³⁴ Più limpide, per converso, sembrano le decisioni inerenti alla rivista che, coincidenza forse non casuale, avrebbe dovuto chiamarsi "Loggetto" esattamente come la pubblicazione periodica (Vesè) fondata nel 1918 a Bertino per promuovere il costruttivismo in quanto arte utilitaria al servizio della rivoluzione.³⁵ Il tema libretto è addirittura assente nelle due restanti comunicazioni epistolari di ottobre che vertono monematicamente sul progetto editoriale, condizionato sempre più dai temporeggiamenti di Calvino (cfr. AMR/LN 16.10.1960).³⁶

Ma i tempi cominciano a stringere e le pressioni di Nono ad assumere una tangibile evidenza. Le discussioni sul "libretto" e sulla sua organizzazione interna (che si devono presumere condotte nel frattempo epistolariamente) ricominciano a essere affrontati epistolatamente. Da una lettera databile tra la seconda metà di novembre e gli inizi di dicembre (cfr. LN/AMR s.d.³⁷ doc. 14) si evince non solo come i contenuti del testo siano ancora in via di definizione (nel libretto di Ripellino — cfr. doc. 21 — le richieste di Nono saranno soddisfatte nel primo atto, alla fine del terzo quadro), ma al contempo la perdurante situazione di parziale *apertura* dell'assetto scenico-strutturale. Si tenga ora presente che in questa fase della vicenda i tempi di realizzazione e produzione sono ben noti al compositore e, in via più che ipotetica, anche allo scrittore. In una lettera a Maurice Béjart del 24.11.1960 Mario Labroca, estendendo al coreografo-ballerino l'invito a curare il "complesso di danza" previsto per la futura azione scenica, afferma infatti esplicitamente che il Festival avrà luogo nell'aprile del 1961.³⁸ Contrariamente alle risolluzioni sulla composizione, tuttora vaghe e indefinite per taluni aspetti, quelle inerenti ai presunti collaboratori sono dunque visibilmente più avanzate. Tanto da portare tale *asincronia* a curiose e imbarazzanti situazioni: il 6.12.1960 il regista Labroca, dichiarandosi entusiasta per l'invito, chiede a Labroca "la partitura

³⁴ Di qui in avanti si consideri che tutti i temi riguardanti le fonti testuali, la drammaturgia immaginata poi realizzata, la definizione e le trasformazioni del testo, non saranno affrontati in questa sede in quanto sviluppati e analizzati nel mio studio di prossima pubblicazione.

³⁵ Cfr. anche A.M. Ripellino, *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*, p. 126.

³⁶ Del 28 e 31 la seconda metà di ottobre a cui si accenna nel testo, una cartolina illustrata. Qui il postorato di Calvino, prima "smileica", si risolve in un palese rifiuto: "con lui nulla da fare. Dice che tu puoi aver credito presso Einaudi (ma senza di lui)".

³⁷ La datazione congetturale è possibile grazie al riferimento a Radok. Invitato ufficialmente da Labroca con lettera datata 26.11.60, il regista praghese risponde affermativamente il 6.12.1960. Il contatto a cui Nono si riferisce nella lettera è, con ogni probabilità, quello telefonico a cui lo stesso Radok allude nella sua (sempre del 6 dicembre) al compositore — cfr. *infra* nel testo — dove si accenna anche a un ulteriore contatto epistolare.

³⁸ [...] durante il prossimo Festival Internazionale di Musica Contemporanea di Venezia, che avrà luogo tra il 9 e il 24 aprile 1961, intendemmo presentare un'opera nuovissima del M^{re} 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 [...].

dell'opera od altro materiale dato che lo dovrà studiare", e parallelamente scrive al compositore:

Il mo Sig. Nono, accuso riceveva dei Suoi graditissimi saluti muniti di svariatissimi punti di esclamazione. [...] 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 fornirò la preghiera di farmi tenero l'indirizzo materiale a me scritto, e Vostra, come la partitura, l'estratto per il piano, il libretto, il teatro, i magnificoni, insomma tutto ciò che avrà sottostante e che Le sarà possibile mandarmi [...].³⁹

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

Ricca di informazioni è la risposta di Ripellino (anche questa non data-ta, ma di poco successiva alla precedente di Nono): cfr. AMR/LN s.d., doc. 15) dove lo scrittore conforta le speranze di Nono con la spedizione di una stesura "abbastanza buona" del primo atto unitamente a certo non roseo scaclette di lavoro, se si considera che la prima dell'opera era prevista di lì a quattro mesi. Invece, contrariamente a quanto deciso, il *labor limae* riguarda subito la scena iniziale — e non è difficile ipotizzare dietro tale scelta un'esplicita richiesta del compositore — che Ripellino provvede subito a rispedire nel volgere di pochi giorni; insieme al testo la breve comunicazione:

Caro Gigi, non è detto che tutto sia definitivo. Qualcosa ancora cambieremo. Comuniquo questo I quadro, mi pare, puoi già musicarlo. Le indicazioni registiche si articoleranno ancora e si faranno più precise, ma per questo c'è tempo. [...] Concluderò la parte registica suscettibile di mutamenti.

La scrittura musicale dell'opera può dunque cominciare; i piani macro-strutturali per l'evoluzione timbrica, drammatica e scenica — da tempo predisposti su vari blocchi e quadri d'appunt — sono talmente netti da consentire una procedura compositiva che proceda per singole *tappe* di un testo ancora da cesellare nell'insieme.⁴⁰

³⁹ La collaborazione con Radok non ebbe poi seguito: il 31.12.1960 il regista praghese comunicò ufficialmente a Nono che "le pratiche per il mio viaggio in Italia non verranno espeditate" (della stessa data una lettera d'identico contenuto a Labrocc), del 15.1.1961 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 senore nelle succinate 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 (tutte le lettere menzionate sono custodite, in originale o in copia, presso AMR/LN).

⁴⁰ Sebbene la buona lettera non sia datata, è possibile stabilire il termine *post quem non* (0.12.1960) grazie a un calendario di lavoro che subito dopo questo incontro Nono predispose in un quaderno.

Se un'interpretazione del silenzio è possibile, la successiva laconicità epistolare testimonierebbe a favore dell'alacre operato di Ripellino da un lato, intento a scrivere e spedire via via sezioni di testo, e di Nono dall'altro, il cui inconsueto tacere (per il suo temperamento manifestamente maggiormente eloquente del dissenso) suggerisce con molta probabilità il delinearsi di un'autonomia creativa.⁴¹ Che si palesa in tutta la sua portata nel contenuto di una lettera che lo scrittore compila in seguito a una comunicazione telefonica (cfr. AMR/LN s.d., doc. 16). Pur mancando la data, l'accesso alla presentazione dell'opera da parte del quotidiano romana, *Il Messaggero* si rivela preziosa fonte informativa: al 3 gennaio 1961 il terzo quadro del II atto deve ancora essere inviato. Il riferimento alla conclusione del primo atto con Majakovskij, unitamente all'accenno del "finale rivoluzionario", sono indici rivelatori della sua avvenuta composizione.⁴² Le soluzioni proposte a Ripellino sembrerebbero pertanto più, un'iniziale tentativo, per quanto obliquo, di metterlo a conoscenza delle modifiche intervenute nel frattempo, che non un reale suggerimento o un invito a ulteriori revisioni del testo. Ma l'importanza di questa lettera risiede di altre: mai divergenza di intenti si era rivelata così palese, mai l'incomprensione artistica sottesa al loro rapporto era stata più evidente. Nono deve aver sentito il testo di Ripellino come alieno alla sua innaginazione sonora. Le proposte e le argomentazioni di quest'ultimo, difatti, dai *clowns* alla chiave burlesca, dalla "scomposizione fonetica senza sudai" alla "fluidità di sviluppo", manifestano una chiara lontananza dal mondo poetico del compositore; la stessa simmetria del libretto (cfr. doc. 21), suddiviso in 3-3 scene — con anadiplosi comica che collega il primo al secondo atto — si allontana dall'idea di "situazioni successive e simultanee" voluta da Nono.⁴³ Da ora in poi il compositore si sente libero di assecondare le sue idee musicali senza punto tener presente eventuali ragioni o suggerimenti dello scrittore, per il quale la vera dissoluzione sarebbe arrivata lì a poco, ai primi di marzo, quando ormai la composizione di *Intolleranza 1960* si poteva considerare pressoché terminata.

Sentori di modifiche — malcelate da proposte — vi erano dunque stati. Eppure la cocente successiva amarezza di Ripellino può compren-

⁴¹ È difficile stabilire se effettivamente nel frattempo ci siano o no state "frequenti" telefonate (cfr. N. Sani, "Intolleranza 1960", pp. 127-8) soprattutto in virtù della successiva evoluzione dei fatti. Prescindendo dalla non corrispondenza dei ricordi al riguardo, personalmente reputo più probabile un momentaneo diradarsi dei contatti giustificato (o mascherato che si voglia) dall'intenso lavoro, che non un fitto dialogo simulato. Vedova afferma nella sua del 6.3.1961 a Ripellino (cfr. *Infra* nel testo) che credeva i due "in frequente comunicazione telefonica"; la veridicità o meno di questa frase deve comunque essere temperata nell'interpretazione dall'evento di questa mediazione che il pittore si trova qui a svolgere.

⁴² Nel testo di Ripellino (doc. 21 in appendice) è il II quadro a terminare con Majakovskij.

⁴³ Cfr. LN/AMR s.d., doc. 14. Questo discorso si estende anche alle denominazioni proposte per l'opera da Ripellino (cfr. doc. 16), decisamente estranee alla capacità evocativa che sempre Nono cercava per i titoli delle sue composizioni, e apparentemente dimentiche di una decisione già presa da tempo.

dersi meglio allargando il campo interpretativo, a una nuova considerazione. Nelle intenzioni di Nono — e coerentemente a quanto professato nella sua del 5.5.60 ("prima e subito il lavoro concreto, poi si muove tutto") — vi era quella di pubblicare con Einaudi un testo sull'azione scenica, una sorta di "prima della prima" in cui raccogliere le varie testimonianze dei collaboratori unitamente alla riproduzione del testo realmente musicato, lontana eco del libro originario. Ma per lo scrittore questo contatto editoriale (presso sia direttamente che, come visto, per il tramite di Calvino), così animatamente discusso nel corso dell'intero rapporto epistolare, certo non tendeva a questa soluzione. Oltre alle patenti conseguenze emotive di un "rifiuto" nei confronti della propria opera, Ripellino deve dunque essersi sentito doppiamente tradito, e come scrittore e come ideatore dell'impresa inerente alla "rivista". Occorre però ora procedere per gradi, così come la complessità della vicenda impone.

Su richiesta di Nono — confessoriosi ormai riabilitatore del testo — Ripellino compie un viaggio a Venezia, non prima di aver lasciato precedere le sue sconfortate perplessità via posta (cfr. AMR/LN s.d., doc. 17).⁴¹ Dare troppo credito alle affermazioni dello scrittore, ai professori concorde ("non ho niente in contrario", "il lavoro è tuo") o alla spontanea marcia indietro ("non sarebbe forse più onesto [...] che io mi tressi in disparte"), potrebbe condurre però alla manifesta cecità d'una comprensibile amarezza. La presa di coscienza diretta della qualità e quantità delle modifiche apportate al suo libretto, più la nuova, dell'ipotesica pubblicazione con Einaudi, fa sì infatti che il pucato tono di delusione e la scorata bonomia che trapelano dalla precedente lettera si tramutino in aperto disappunto. Tale sentimento è indirettamente leggibile nelle parole che Vedova gli scrive il 6 di marzo del 1961, in seguito all'incontro veneziano. La letteraria, generosa fonte d'informazioni sul fronte dei rapporti tra collaboratori, apre significativamente proprio con il progetto editoriale:

Carissimo Angelo,

riepiloghiamo — il libro non è un'invenzione mia. Un giorno Nono mi telefonò di essere d'accordo con Einaudi per fare una cosa del genere, lo ho lavorato anche per questo. La sera precedente il tuo arrivo Nono è stato da me ed abbiamo concretato insieme il menabò che tu hai visto, su sue direttive [...].

Solo dopo questa precisazione Vedova affronta il discorso dei tagli testuali, di cui lo scrittore deve essersi confessato totalmente inconsapevole ("Sei tu che mi hai messo al corrente che non eri stato mai consultato per tutti quei tagli, né avevi dato nessun consenso?"), affermazione che pur entrando solo parzialmente in contraddizione con la precedente missiva di

⁴¹ Lettera danabile tra la fine di febbraio e gli inizi di marzo; con ogni probabilità, e stando alla minuta di un telegramma inviato da Nono al Missiroli della Cultura ceco per confermare la collaborazione di Svoboda e Kašalik (fonte dell'ALN), il biglietto dovrebbe aver avuto luogo tra il 24 e il 25 febbraio. Per una strana coincidenza, tutte le lettere decisive per la comprensione dell'evoluzione dei rapporti sono segnate data.

Ripellino a Nono — si può sapere di cambi, ma non immaginarne la qualità — deve nondimeno leggerli e ipotizzarsi pensando alla profonda delusione dello scrittore, oltre che ipotizzando una seconda versione dei fatti, l'insita in quel "sei tu". Dalle successive parole del pittore si deduce che la soluzione richiesta da Ripellino fu quella di pubblicare integralmente il suo testo nel libro Einaudi con la denominazione "per un libretto",⁴² con la dizione in un primo momento accettata da Nono. Ma inaspettatamente, con un improvviso giro di boa, all'indomani dell'incontro il compositore comunica telefonicamente a Vedova la ferma decisione di procrastinare l'uscita del libro-documento a dopo la prima se non rinunciarsi addirittura. Mutamento d'idea del quale, e stando ancora alle parole di Vedova, lo scrittore non sarebbe stato reso partecipe ("dal momento che l'opera è sua e che la collaborazione ce l'ha chiesta lui [...] pensavo ti avrebbe immediatamente scritto spiegandoti questo altro fatto"). E il tono apertamente ricusatorio verso qualsiasi "responsabilità" ("io non so neppure se e come ha scritto a Einaudi, resta chiaro che questa è una questione di Nono, — per questa storia — di fronte a Einaudi c'è Gigi. Ognuno ha il suo modo di fare, io ne ho un altro") muta a fine missiva il proprio accento in un cauto tentativo di mediazione ("sono molto dispiaciuto di tutto questo. Penso che questo disagio sia venuto fuori, obiettivamente, anche dal fattore tempo, che preme alle porte. Spero molto ancora in una possibile vostra intesa").⁴³

Un'ulteriore velo di nebbia scende sui reali rapporti tra collaboratori, e le testimonianze fornite dalle diadi composte di volta in volta dagli estremi del triangolo Nono-Ripellino-Vedova certo non contribuiscono a dirarlo. Non di rado è dato osservare, anzi, ambiguità e contraddizioni "incrociate" tale quella testè osservata che vede lo scrittore — come si è dimostrato sopra, parzialmente a conoscenza delle modifiche prima dell'incontro — dichiararsi completamente all'oscuro del accaduto con Vedova. O, ancora, dichiarare in tono conciliante, ma certo con amarezza, di volersi mettere "in disparte" per poi parlare del suo ruolo con Vedova in modo tale da condurlo a scrivere, sempre nella sua del 6 marzo: "io non so che cosa sarà stampato nel programma riguardo all'opera di Gigi: musica... testo... etc. Scrivi a Gigi chiaro il tuo pensiero: e che cosa intendi per 'come se non esistessi'".⁴⁴

⁴² "Quella sera qui mi dicesti che esigevi che il tuo testo integrale venisse stampato nel libro Einaudi. E me lo dicevi come se lo potessi decidere una cosa del genere, lo non conosco... giuridicamente" quali sono le consuetudini in materia; fino a che punto si può legittimare, se farlo senza consenso è un arbitrio, etc... Ma qui si trattava di una collaborazione fra amici che si stimano". Dalle parole del pittore è chiaro come il tono di Ripellino sia ora ben diverso da quello utilizzato precedentemente con Nono.

⁴³ Lettera in possesso della sig. Ripellino, ora in copia anche presso l'ALN e l'Archivio Vedova.

⁴⁴ Sempre del 6 marzo è una lettera di Labroca a Ripellino che conferma i toni risentiti dello scrittore: "Caro Ripellino, / mi duole molto quanto Ella mi dice circa l'opera di Nono e dell'uso limitato che egli ha fatto del tuo testo. / Sono assoluta-

Un primo e parziale scioglimento di questo complicato intreccio è fornito dall'analisi della nuova corrente epistolare da viene a crearsi tra Ripellino e Schott (Ars Viva Verlag), rappresentata dal delegato responsabile Michael Müller-Blattau. Acquisiti anche per *Intolleranza 1960*, ai pari delle precedenti composizioni, materiale e diritti per la pubblicazione, Schott il 27.2.1961 invia al curatore del testo un lungo contratto in cui, tra le altre clausole, si stabilisce al 25% + 10% il compenso per il librettista. La lettera giunge a Ripellino in pieno marasma, dunque, tanto che egli non esita a rispondere, il 17.3.1960, che nell'opera come nel libretto esige il cambio di denominazione da "text vor" a "Aus einer Idee vor" (mutata poi in "Nach einer"), chiedendo se in questo caso le condizioni del contratto rimangono immutate e dichiarandosi disposto a inviare la seconda parte del testo — che, incompleto fino a poco prima, forse era stato depositato parzialmente — solo in caso di pubblicazione integrale del "suo vero testo".⁵⁸ E il danno diviene beffa: nella risposta del 22 marzo 1961 Müller-Blattau si dichiara apertamente d'accordo con il cambiamento aggiungendo però le conseguenti modifiche alle quote percentuali del contratto precedente: il toro economico si aggiunge così al malcontento dello scrittore. Di qui in poi tra i "collaboratori" dell'opera cade un eloquente silenzio, interrotto esclusivamente per la prima veneziana del 13 aprile, alla quale Ripellino partecipa. Solo a fine settembre si ha un nuovo ed estremo ripresentarsi della retrade epistolare composta dallo scrittore, Nono, Müller-Blattau, e Vedova. Due ordini di contenuto si delineano: la ripresa del progetto abbandonato in marzo del libro-documento su *Intolleranza 1960* e nuove clausole economiche.

Con apparente disinvoltura e in un tono tra l'informativo e il distaccato, il 12 ottobre del 1961 Nono torna a scrivere a Ripellino informandolo di prepotenza ("e per questo ti scrivo") circa un recente colloquio avuto con Calvino in relazione a una possibile traduzione di un testo sul teatro russo (cfr. LN/AMR 12.10.1961). È chiaro come Nono si rinfacci all'orizzonte dello scrittore solo in quanto deputato a decidere per Calvino sulla plausibilità o meno dell'eventuale traduzione. Ciò che può sorprendere, e forse più dell'indifferente tono di Nono, è la pacata risposta di Ripellino, che riprende con insospettabile indulgenza toni da vecchio sodale (cfr. AMR/LN 14.10.1961). Soprattutto l'accorta conclusione della lettera non potrebbe essere più inaspettata:⁵⁹ va da sé che la "lotta" in questione è quella culturale che l'anno prima si immaginava poter e dover condurre attraverso un eterogeneo e compatto gruppo di artisti, inimpresa ormai lon-

mente 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 tutto il chiarimento da Lei richiesto [...]. E qui che per la prima volta compare la dizione "da un'idea di" da scrivere completamente alla volontà di Ripellino e non a grati omaggi del compositore (cfr. "Un'autobiografia...", in *Nova*, pp. 35-6).

⁵⁸ Sottolineato nell'originale in tedesco, in possesso di Ela Ripellino Hlochová. ⁵⁹ In un primo momento, mancando l'indicazione dell'anno sulla lettera, l'atmosfera conciliante mi aveva condotto a datare erroneamente la lettera al 1960.

tana da Nono che nondimeno continuava a condurre *batteglie* in turbolenta autonomia. Nella replica di Nono non un riferimento al vecchio progetto infatti compare: ciò che chiede invece a Ripellino, senza preamboli o mascheramenti, è esclusivamente un testo per un libro-documento sull'azione scenica — simile a quello pensato nel precedente marzo e, come l'azione scenica, mai pubblicato — destinato alla messa dell'opera prevista quel *pramplèr*, mai pubblicato (cfr. LN/AMR s. d. doc. 20).⁵⁶ Dalle parole del com. il 5.4.1962 a Colonia (cfr. LN/AMR s. d. doc. 20).⁵⁷ Dalle parole del compositore si percepisce in quale misura tutto, fatti ma anche persone, sia ormai lasciato alle spalle: i suoi pensieri volgono solo al futuro, a nuove rappresentazioni e nuove composizioni. Il resto è "lontano secoli". Per Nono questa tensione verso l'oltre è insita nel suo mondo compositivo e personale; ma la comprensione di questo atteggiamento sarà stata sicuramente differente per Ripellino. Di nuovo il ramaricco prende il posto sovrano nell'animo dello scrittore: in fondo, ciò che si vuole da lui, è solo un testo. E ancora Vedova si trova a indossare i panni del mediatore per la comune causa:

Caro Angelo,
Ma che Gigi ti ha scritto, dopo molto tempo. Mi dispiaceva di questo silenzio fra voi, anche perché io sono sempre per affrontare le situazioni, gli equivoci, nasca quel che nasca: ma chiaro. So che non dipendeva da te. A parte lo scopo per cui...

sono contento che una ripresa di contatto ci sia stata. [...] Ho fatto un nuovo menabò, dove anche tu — spero molto — collaborerai, al posto che ti spetta. In questa storia che bene o male, ha mosso qualche cosa in profondità. Forse è "fatale" che certe cose vive nascano fra contrasti e malesseri, e scontri. L'importante è che siano vive. E le conseguenze, le ripercussioni, lo dimostrano, in questo caso.⁵¹

Ma le "cose vive" possono nascere segni molto profondi, traducibili solo nel codice del silenzio. E a nulla valgono le parole che il pittore, come amico e compagno di altre imprese, gli indirizza nuovamente a distanza di quasi un mese, facendo ora leva sulle corde dell'affetto:

...l'abbiamo voluto bene, io credo insieme a Intolleranza 1960. [...] Io continuo a credere in questa direzione e voglio pensare che tu possa prima o dopo trovar lo spunto di superare particolari fratture che tu hai avuto con Nono. Adesso sarà stiamo per fare questo libro, e tu sai bene quanto la tua partecipazione è capita-

⁵⁶ Lettera non datata, successiva al 14 ottobre e sicuramente antecedente al 26 dello stesso mese (data presente nella missiva in riferimento a un viaggio a Colonia; sempre del 26.10.61 è inoltre una lettera di Emilio Vedova a Ripellino — comunque non definitivamente probante ai fini della datazione, cfr. nota successiva — in cui si accenna a contatti tra Nono e lo scrittore). Da rettificare dunque la datazione congetturale fornita in N. Sani, "Intolleranza 1960", p. 128.

⁵⁷ Lettera del 26.10.61 (in possesso di Ela Ripellino). Non è univocamente chiaro se in questa lettera Vedova sia a conoscenza del secondo espositivo contatto di Nono con Ripellino (doc. 20 in appendice); il contesto della lettera lascia infatti campo aperto a più interpretazioni. A quest'epoca Ripellino stava redigendo, su invito del pittore, un testo confluito nel volume monografico della rivista spagnola "Papeles de son Armadares" (Palma de Maiorca, 1961) dedicato a Vedova.

le. Vorrei tanto che tu ti mettesti [in] contatto con me per questo fatto, almeno con me [...].⁵²

Non sappiamo se Ripellino abbia mai risposto a questa lettera; di certo però non scrisse il testo per celebrare un'impresa forse da dimenticare. La cortina di silenzio calata tra lo scrittore e il compositore, sipario di una scena d'equivochi, non si rialzò mai più.

APPENDICE

Doc. 1: AMR/LN 8.1.1960

8 gennaio

Carissimo Nono, credo innanzitutto che ci si possa dare del tu. Ho avuto molto piacere della tua lettera e delle notizie sul viaggio nei paesi slavi. Sono stato l'estate scorsa a Praga e ho visto la "Lanterna magica". Ne ho anche parlato in una rubrica del Terzo programma, ma, si sa, simili trasmissioni non hanno alcun seguito. La "Lanterna magica" è certo una cosa assai interessante, e bisognerebbe tenerne conto in un tentativo nostro di teatro d'avanguardia. Si collega agli esperimenti di fusione di cinema e teatro fatti da Mejerchold, da Piscator e, in Cecoslovacchia, da Burian col suo "Theatergraph". [...]

Sono contento che ti sia piaciuto il mio volume su Majakovskij; e per questo mi permetto di inviarti un volume di mie liriche appreso ora con disegni di Perilli [*Non un giorno, ma adesso*, n.d.a.]. Credo che in molte cose potremmo collaborare e intenderci perfettamente. So, per testimonianza di amici comuni, che i tuoi interessi sono molto vicini ai miei. E mi piacerebbe molto contribuire, nelle mie possibilità, alla creazione di questo Teatro' che vai vagheggiando.

Non conosco il Medek e il Koblasck di cui mi dai gli indirizzi. Conosco moltissimi scrittori e poeti e musicisti di Praga, ma si fatica adesso a isolare i nomi veramente validi dal fango dell'ufficialità. Credo che, per il progetto del Teatro, dovresti conoscere gli esperimenti fatti dai Cechi nel ventennio tra le due guerre al Teatro Liberato di Praga, soprattutto dai due clowns dadaistici Voskovec e Wertich.

Quanto alle riviste italiane che potrebbero interessarsi adesso di tentativi come la Lanterna magica, non so davvero, a meno che non si voglia ricadere nel solito "Dramma" o "Sipario". [...]

21 genui.

Caro Nono,

Doc. 2: AMR/LN 21.1.1960

scusami se ti rispondo con ritardo; sono sommerso dal lavoro. Il tuo progetto mi avvince straordinariamente sia per il tema che per l'idea di realizzazione. La mia unica preoccupazione è se lo schema attuale degli edi-

¹ La maiuscola è presumibilmente dovuta a un errore di lettura della particellare grafia della "t" minuscola di Nono.

⁵² Lettera del 20.11.61 (in possesso di Eia Ripellino).

fici teatrali non ostacoli la simultaneità che ti proponi. Sarebbe insomma necessario un sistema di poltrone girevoli, come erano previsti nel *Totaltheater* di Gropius. O non pensi che sarebbe più addatto un teatro-arena? Si capisce, tutto ciò ha valore relativo; la tua idea si può attuare in fondo benissimo anche in un vecchio teatro attrezzato delle moderne risorse tecniche. Bisognerebbe forse studiare quale forma meglio si adatti alle diverse epoche scelte per gli episodi. Per es. l'episodio del medievole mimatio con allegorie da sacra rappresentazione; l'episodio di Galilei con *Latterna magica* (movimento di astri, geometria cosmica); la persecuzione nazistica degli ebrei con disperati effetti di amplificatori e strazianti incastri di luci e ombre; ecc. Può venire una cosa impareggiabile. Potrebbero essere molto utili alcuni procedimenti dei teatri orientali, tipo "strada fiorita", per unire palcoscenico e platea. Comunque spero che di tutto questo parleremo a voce presto. [...] Sarebbe bello se si potesse organizzare anche qui da noi un teatro, ma temo che sarebbe assai difficile trovare i fondi. E purtroppo il paese mi propenso al conformismo e all'oleografia. Mi viene ora in mente che per la tua idea si dovrebbe tener qualche conto dell'esperienza di Ochlopkov, un allievo di Meyerhold, che, smontato del tutto il palcoscenico, portava l'azione su una o più piattaforme in mezzo al pubblico, alzando anche sulla testa degli spettatori passerelle sospese per gli attori. Ma discorreremo di tutto ciò. Scrivimi. Con affettuosi saluti (anche da Perilli)

tuo Angelo M. Ripellino

Doc. 3: AMR/LN 27.2.1960

27 febbraio

Caro Nono,

...] Ti attendiamo dunque a Roma. Bisogna concretar qualcosa, per non esser schiacciati dalla marea del conformismo e dalla massoneria delle cricche. Si pensava con Perilli di trovare anche i mezzi per una rivista tua nostra, chiamando anche Calvino, quando sarà tornato dall'America: una rivista soprattutto di opinioni, di riferimenti all'epoca, una rivista che rifletta ciò che è vivo. Dall'articolo che Calvino ha ora pubblicato in apertura del brutto secondo numero del *"Menabò"* sembra che egli si vada schierando del tutto sulle nostre posizioni: guardalo, si intitola "Il mare dell'oggettività".

Una rivista nostra dovrebbe affermare che lo sperimentalismo non è tutto nelle misture lessicali pasoliniane da cui l'intera intelligenza italiana sembra intossicata, ma che vi sono altre strade al di fuori di questo neo-provincialismo-dialectalismo, dal quale in fondo in fondo i grandi problemi dell'epoca sono esclusi. Non c'è ormai cosa più odiosa della parola

² 11/1960, ed. Einaudi, pp. 9-14.

"realismo" che ci ammaniscono incessantemente: io, poi, per le molte letture russe, dove questo termine torna ogni due righe, fa aborrisco. Sono contento che le mie poesie ti vadano,³ e spero che faremo al più presto qualcosa insieme [...].

Doc. 4: AMR/LN 9.4.1960

9 aprile

Carissimo Gigi

[...] sono molto contento che tu venga a Roma [...]. In questo momento Achille (Perilli, n.d.a.) è a Milano per una sua personale [...]. Ma sarà di ritorno per la data della tua venuta a Roma [...]. Così attenderò sabato 23 aprile la tua telefonata. Ho scritto sia a Lericci che a Calvino. Spero che Calvino sia presto in Italia, perché certe cose si chiariscono meglio a voce. Io mi vado orientando sempre più verso l'idea d'un vero e proprio movimento, almeno per la rivista, che, come tu stesso hai detto, deve restringere al minimo i suoi animatori. Il pericolo dell'altra impresa è la limitazione al teatro musicale, ed io invece insisterei senza compromessi sulla necessità del sincronismo delle diverse arti. Questa è la nostra novità, questo il nostro apporto, questo ciò che ci unisce: perché privarcene? Vado maturando frattanto le idee per lo schema della nostra opera, e spero presto di dartene un abbozzo. Io sono convinto non meno di te che potremmo lavorare insieme magnificamente, perché la convergenza delle nostre aspirazioni e dei nostri intendimenti è perfetta. [...] Prima che tu venga a Roma, forse avrò qualche risposta, e forse potremo architettare il primo quaderno della rivista. Sono lieto che Vedova sia d'accordo con noi. Bisognerà passare all'azione senza più perder tempo, per non essere sopraffatti dal brulicchio d'una desolante massoneria [...].

Doc. 5: LN/AMR 13.4.1960*

carissimo Angelo
hai ragione!

...] d'accordo nel non limitare l'incontro a un possibile teatro. Ma incontro libero e più vasto di risultati possibili. [...] oltre a interessi-necessità già esistenti, libertà a altri interessi-necessità che si determinano nell'incontro per la rivista: d'accordo sul gruppo - determinante e fondamentale - nel movimento.

³ Riferimento a *Non un giorno ma adesso*, il libro di poesie inviato dallo scrittore con la sua dell'8.1.1960. Cf. anche Sant, *Intolleranza 1960*, p. 124.

* Già parzialmente in N. Sant, *Intolleranza 1960*, p. 126.

[seguono considerazioni sull'eventuale coinvolgimento di Berio nell'im-
presa]
pense: bisogna esser chiari e responsabili, di fronte a tutto,
e dire NO, quando è giusto dirlo.
non sono per temporeggiamenti – opportunistici. [...]

3 maggio

Doc. 6: AMR/LN 3.5.1960

Carissimo Gigi,
non ho più avuto tue notizie. [...] Se ti pare troppo grande e pomposa l'i-
dea del convegno di molti, restringiamoci al nostro piccolo gruppo, lo vor-
rei solo attendere Calvino, per precisare con lui, e poi passare all'attacco.
La situazione come vedo da molti lati, incancrenisce sempre più, e fra po-
co non ci faranno più passare. [...] Quanto al convegno, Argan, interpel-
lato, ha accettato, proponendo subito, come pensavamo, flogioni. [...] Se
faccissimo solo il gruppo, a chi ti limiteresti? Scrivimelo con sincerità,

5.5.60

carissimo Angelo

[...] allora:
subito al lavoro, senza attendere ancora (chi? cosa?) e continuare a discu-
tere.

ciò io penso così: basta con progetti piani lettere ecc. (unico: il ritorno di
Ulisse-Calvino) perché se un movimento c'è, c'è in atto, ma non si prepa-
ra come una campagna elettorale, se noi avremo lavori nostri collettivi su
cui basare il nostro movimento bene, ma non a posteriori, cioè: prima e
subito il lavoro concreto, poi si muove tutto.
al diavolo i critici! di qualsiasi tipo e mentalità! se loro fossero vivi, avreb-
bero già pensato a raggruppare, ma loro sono sempre a rimorchio e ri-
morchio pesante.

per cui: gruppo ristretto di noi-creatori e via a far saltar la situazione!
le uniche forze sono in noi.
i signori critici, se sono intelligenti (molti dubbi) capiranno e si sveglie-
ranno al nostro lavoro, altrimenti buonanotte a loro.
basta con preparativi-liste elettorali-alleanze ecc.
ma subito al lavoro.

pensò al numero ristretto: chi c'è, c'è già, ora collaborare senza attendere
nessun messa tu Achille Vedova Calvino lo, e via!!!!!!!
[...] non è che non ci lasceranno più passare: saremmo noi a non farcela
in caso.

ma penso che possiamo buttar all'aria tanto e tanto. [...] poi il nostro lavoro, ma subito senza perder un minuto, al diavolo tutto il resto!

quando ci saranno i lavori pronti per l'esecuzione allora manifestazione con manifesti prese di posizioni-riviste-libri-documenti.

non prima, rischio del programmatico, partenza con lavori da presentare, e non aspettare 2 anni, come pensavo, ma subito!!!!!!!

la crisi romana? m'ha scosso e m'ha fatto capire: lavoro lavoro lavoro pro-
durre produrre e fare, discussioni: al diavolo! ormai ci conosciamo! e sap-
piamo di poter e dover collaborare tra noi, allora: via!
inutile cercare padri-senatori della cultura [...]

soprattutto: noi.
[...] penso che la nostra forza è unicamente nella nostra decisione, senza attendere nessuno. [...] Insisto: gruppo ristretto e basta.

rivista: se possibile con la manifestazione nostra: esecuzione o altro, ma anche prima [segue critica all'organizzazione della Biennale].

concreto: l'idea di Darmstadt 1964 è balordata!!! troppo tempo!!!!!!!
ho finito una musica su Pavese (per 8 solisti-canto) [Sarà dolce trazeza,
n.d.a.] / ora sto terminando una con poesie di Machado (per Silvia, nostra
figlia, per il suo I compleanno) [Ha venido, canciones para Silvia, n.d.a.] /
sto pensando ancora a nuovi lavori per coro-canto, e alle tue poesie, so-
prattutto a "vivere è restare svegli".

è il tempo – per me – per composizioni corali senza strumenti (tutti an-
che studi su nuove possibilità tecniche espressive del canto); penso di fa-
re subito un nuovo lavoro con tue poesie e mandami, ti prego, quanto tu
ritieni il meglio di te: ma! detto che hai moltissimi inediti: penso a un ci-
clo con 3+4 poesie tue di OGGI, nostre del nostro tempo natura senti-
re, aggressive dure dolcissime ferme.

poi: eccoti un testo da me preso dalla tortura di Halleg,⁵
penso di farne un lavoro, ma non solo per canto e strumenti, mi sembra
che possa esser realizzato in modo nuovo anche con scena: cosa pensi
tu????????????????????

e come????? ne ho già accennato a Vedova: è d'accordo,
e necessaria l'idea scenica: non naturalistica naturalmente, e nuova,
poiché vorrei farlo sottilissimo prima di agosto.

quindi pronto entro quest'anno [segue] l'idea di proporre il lavoro sulla
tortura ad Ansburgo.

vedo la possibilità di sviluppare il testo che qui ti unico di Halleg, con al-
tra situazione, in modo di avere una dialettica di situazioni, almeno due,
o più,
ma subitissimo [...]

⁵ Nell'incontro a Roma, qualcosa doveva aver profondamente turbato Nono,
che in apertura di lettera parla di "intossicazione morale romana".

⁶ Nella lettera la H è cancellata.

allora: rapidissima intuizione illuminazione tua e [dij] Achille e prestissimo mandami lo schema-idea. alla tortura ci tengo: è una situazione di oggi, legata alla lotta per la libertà, è cosa nostra. dai, Angeloooo!!!!!!
[...]

10 maggio

Doc. 8: AMR/LN 10.5.1960

Caro Gigi,
mi ha fatto molto piacere la tua lettera. Mi sono incontrato con Achille e abbiamo discusso a lungo. Siamo dunque d'accordo di passare subito all'azione e di formare il gruppo. Non è tempo di perdere tempo. Vorremmo architettare il congegno nel modo seguente:

- 1) verso il 25 andrò a Torino, per incontrarmi con Calvino. Ad essere sincero, non mi faccio troppe illusioni. Ho paura che l'ufficialità lo abbia ormai inquisito e che sarà difficile staccarlo dalla mafia. Comunque il gioco vale la candela, e bisogna tentare, anche perché un appoggio di Einaudi ci aiuterebbe molto.
- 2) se Calvino fosse irrecuperabile o volesse tenersi in disparte da un gruppo di punta, stringeremo la nostra alleanza comunque (Achille propone di inserire il poeta Sanguineti, che gli ha scritto e che è sulle nostre posizioni: vedremo). Se Einaudi non volesse impegnarsi per una rivista, allora la stamperemo con l'editore che ha stampato le mie poesie (Grafica, n.d.a.); [...] Come ultima carta ti proponerò a Calvino di star dietro le quinte, se non volesse esporsi.
- 3) gli esempi di collaborazione di cui parlai sono già in atto: il mio libro con Achille (*Non un giorno ma adesso*, n.d.a.); il balletto di Achille con Clementi; la nostra collaborazione; e la accresceremo al massimo.

4) tutta questa collaborazione dovrebbe convogliarsi in un nostro "festival" o in una serie di nostre "tournées" di conferenze con "esempi" per l'Italia o in serate da preparare, serate sincroniche delle diverse arti.

5) bisognerà decidere se fare o no un manifesto. E dare un nome al gruppo.

6) mi riempie di gioia che pensi a comporre qualcosa sui miei versi. Ti comporrò ora un gruppetto di altre liriche e te le manderò.
[...]

Quanto all'opera di Darmstadt, ci vuole in realtà troppo tempo. Facciamo qualcosa di più breve e immediato, provando parte dei mezzi, che vor-

remmo mettere in quell'opera, in questo lavoro: per esempio, un atto unico sulla tortura, fondato sul contrappunto di due, tre motivi, oppure una cantata con un commento vivo. Voglio ora lavorare un po' al tuo schizzo e vedere di trarne un'articolazione scenica nuova. Dammi qualche giorno di tempo per meditarlo.
[...]

carissimo Angelo

Doc. 9: LN/AMR 7.6.1960

è qui a Venezia per la Biennale Zdzislaw Kempinski - direttore del museo nazionale di Poznan, persona determinante nella cultura polacca attuale [...]. Tra i vari argomenti nelle nostre conversazioni, soprattutto uno è il principale: un incontro manifestazione tra artisti giovani e vivi sui problemi-situazioni nuove.

vedi come l'idea tua e di Achille sia oggi una necessità sentita dove veramente la vita oggi urge. [...]

a lui ho accennato ai nostri incontri e pensieri [...]. Kempinski l'ha ascoltata con entusiasmo.

resterà a Venezia ancora 15-20 giorni. [...]

ancora una ragione in più per la vostra venuta qui. [...]

Labroca attende la nostra decisione e di poter parlare con noi per decidere e fissare per il 61.

Ti abbraccio

tuo Gigi

7.6.60

Doc. 10: AMR/LN 11.6.1960

Roma, 11 giugno

Carissimo Gigi,

scusami del silenzio. Sono stato male con una violenta allergia asmatica [...]. L'idea di collaborare con Kempinski mi entusiasma. Vado frattanto studiando il progetto del libretto che ti sottoporro, venendo a Venezia. Avrai visto dai giornali come Calvino penetri sempre più nel regno dell'ufficialità. Sono comunque curioso di sentire dalla sua voce in che direzione cammini. Ti sto copiando anche un gruppetto di liriche.

Ti abbraccio

tuo Angelo

Conto di farti sapere presto i risultati dei miei contatti con gli Einaudi. In ogni caso la rivista la faremo, alla peggio con "Grafica", che ha stampato il mio libro.

Angela I. De Benedicis

Doc. 11: LN/AMR 14.6.1960

14.6.60 Giudicecca 882

Carissimo Angelo

chiaro: ciascuno di noi contribuisce-partecipa come può al lavoro di tutti noi.
 non compartimenti stagni.
 ma vera unione.

penso anche: non chiudere né escludere a priori qualsiasi possibilità positiva; se così si genera e si dimostra *ben venguta*.
 per Peragallo: come e se possibile incidiolo e entusiasmarlo nuovamente: D'ACCORDISSIMIIII e con chiunque ne manifesti la necessità.

Sanguineti: BENE! NESSUNA CHIUSURA NOSTRA! AL CONTRARIO! MA NON CONFUSIONI!

cerca, con Achille, di inventare e sviluppare quanto t'ho mandato sulla turtora: non *atto unicità* se possibile (ormai formula decrepita).
 ma *due tempi*, ciascuno di 2-3 scene - situazioni.
 allora: non grande opera. ma nuova forma.

d'accordo sulle vostre decisioni [di Ripellino e Perilli, cfr. 10.5.1960, n.d.a.].
 CALVINO? se capisce e sente, bene, altrimenti con tutta l'amicizia e affetto per lui: buonanotte!
 [...]

Doc. 12: AMR/LN 4.10.1960

4 ottobre

Carissimo Gigi,
 da molto tempo non ho più tue notizie dirette. Ho letto sui giornali del magnifico successo che hai avuto al Festival veneziano, e ne sono molto, molto contento? [...]

Aspetto da Calvino una risposta a una lettera in cui gli ho posto definitivamente il problema della rivista. Per telefono ha detto di sì, assicurandomi che avrebbe poi scritto. La redazione dovrebbe essere composta da lui, Perilli e me: il titolo, se sei d'accordo, "L'oggetto". Un primo numero (sarebbero più quaderni che vera rivista) costituito di saggi nostri e di nostri amici (Vedova, Clementi, ecc.), in cui si precisassero le nostre posizioni,

⁷ Riferimento a *Il canto sospeso*, eseguito al XXIII Festival Internazionale di Musica Contemporanea il 19.9.60.

ciò che noi adesso pensiamo in rapporto alla situazione artistica europea. Ti informerò appena avrò la sua risposta. Comunque un primo numero dovrebbe apparire in gennaio, io penso.

Quanto al libretto che ti ho promesso, sono un poco in cattive acque. Ciò che avevo fatto non mi piace, e mi sembra indegno. Ho ora altre due o tre idee, che cercherò di concretizzare al più presto. È un'impresa terribile fare un libretto intelligente e nuovo. Ho quasi pronta una seconda raccolta di versi, e continuo a lavorare al grosso libro sul teatro moderno. [...] E tu che prepari?

È inutile che ti dica che ti pensiamo spesso nelle nostre discussioni [...]. Scrivimi a lungo e credi nel mio caldo desiderio di collaborare con te e di fare con te qualcosa di solido. Quando ci vediamo? [...]

Doc. 13: AMR/LN 16.10.1960

Carissimo Gigi,

non ti ho telefonato perché aspettavo notizie da Calvino. Ieri, sabato, mi ha telefonato lui, sollecitandomi un lavoro interno della Casa editrice [Einaudi, n.d.a.], e con molta calma mi ha detto di non aver ancora potuto parlare con Giulio [Einaudi, n.d.a.], perché Giulio non è stato a Torino. Gli ho riferito che noi avevamo sentito da Mila che Giulio è d'accordo. Ha risposto che domani, lunedì, parlerà assolutamente con lui e ha aggiunto: vedrai che i quaderni si faranno. Con Achille abbiamo l'impressione che sia lui adesso a prender tempo, perché si trova in una situazione imbarazzante. Del resto lo capisco: fare i quaderni con noi (cosa che vorrebbe, a mio parere, realizzare) significa mettersi in una posizione divergente dall'ufficialità (cosa che gli costa fatica). Dunque Calvino è in una posizione amletica. Io d'altra parte sono dell'opinione che dobbiamo avere ancora un minimo di pazienza, perché fare i quaderni con Einaudi avrebbe ben più grande valore che farli con un editore dilettante e come alla macchia. Non ti pare? Gli ho detto anche per telefono che vorremmo andare a Torino, e mi ha risposto di attendere ancora, finché non avrà parlato con Giulio. Dunque aspettiamo ancora un po'. [...]

Doc. 14: LN/AMR s.d. [fine novembre - inizi dicembre 1960]

Carissimo Angelo,

[...] nella scena della burocrazia puoi anche far apparire la censura? boata e poliziesca, procuratori ecc.
 e in ogni situazione: la suddivisione in scene successive e simultanee. ben precise.

ASPETTO!!!
 (e spero.)

ho parlato con Radok.

mando ora una mia lettera al ministro - cultura - Praga (su suo consiglio), e continuamo a aspettare. Radok può venire a Venezia, per l'incontro tra noi, quando noi lo decidiamo: allora quando? gennaio? [...]

Doc. 15: AMR/LN s.d. inizi dicembre 1960

Mio caro Gigi,

ho quasi finito il primo atto. (S'intende: è una prima stesura, ma abbastanza buona). Domani comincio il secondo. Poi limiterò tutto insieme. (C'è anche l'accenno alla censura). La mia preoccupazione sono gli spazi di tempo: come contarli? [...] Direi che potremmo incontrarci con Radok verso il 10 [sottolineato due volte] gennaio. [...]

Doc. 16: AMR/LN s.d. [3.1.1961]⁸

Carissimo Gigi,

ho ripensato alla tua idea di ieri. Non mi pare possibile troncane il primo tempo sulla poesia di Majakovskij, per le seguenti ragioni:

- 1) volevamo chiudere il primo tempo con la sfiducia del protagonista, deluso di quel che ha visto e sofferto. Sopprimendo quella delusione, impoveriamo il lavoro.
- 2) un finale rivoluzionario nel primo tempo blocca tutto, e dà all'opera un "trionfalismo" staliniano.
- 3) una rarefazione grottesca mi par necessaria dopo la tensione della tortura.

Io proporrei piuttosto di:

- 1) far più corto il terzo quadro del primo tempo, abbreviando le battute dei clowns.
- 2) sfoltire il primo quadro del secondo tempo, riducendolo magari a solo balletto di manie e, se vuoi, abolendo gli intellettuali.

Se il burlesco dei clowns ti vien difficile, non potresti limitarti a una scomposizione fonetica senza musica?

Non vorrei sopprimere la simmetria del 3+3 nella costruzione dei tempi, e vorrei avere il rapporto 3° comico + 1° comico, come a dire l'uo-

⁸ Dopo lunghe ricerche, la copia de *Il Messaggero* (apparentemente l'unica persistente) che permette di datare con esattezza questa lettera è stata rintracciata presso la Biblioteca Nazionale di Roma; a tale riguardo ringrazio infinitamente Iva Contini e Nicola Sant'Antonio.

vo marcio all'interno della società. Gigi, renditi conto che, alterando lo schema iniziale, impoveriamo l'opera: non ci sarebbe più la fluidità di sviluppo del viaggio.

Oggi l'opera era annunziata nel "Messaggero". I titoli? "Il labirinto del mondo", "Viaggio, tortura e morte", "Non stancarsi d'amare", "Il mondo alla rovescia", "Storia d'un pellegrino", "Il ritorno"?

Fra qualche giorno ti mando il 3° quadro. Alicata [responsabile per la cultura del PCI, n.d.a.] è fuori Roma. Senza Radok però nulla da fare. È strano che non lo lascino venire. Ieri ho letto in un giornale russo che la Lanterna magica sta avendo un enorme successo in URSS.

Ti abbraccio
tuo Angelo

Doc. 17: AMR/LN s.d. [fine febbraio]

Carissimo Gigi,

sono molto incerto se venire a Venezia. E non per fare i capricci, ma perché, da quel che tu 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, ma appunto per questo forse sarebbe da parte mia presuntuoso voler mettermi in primo piano. 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 superficie 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 ti 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.". Con questo non voglio dire che non desidero aiutarti e assisterti, nei miei limiti, sino in fondo.

Scusami. Un abbraccio
tuo Angelo

Doc. 18: LN/AMR 12.10.1961

Caro Angelo

ho visto Calvino, e per questo ti scrivo.

Ho l'edizione tedesca 1927 - G. Kiepen Heuer Verlag - Potsdam di: DAS ENTFESSELTE THEATER di A. [Alexa, n.d.a.] TAIROFF. (con illustrazioni)

mi sembra importante e da tradurre in italiano! insieme e dopo Piscator, e altri testi che purtroppo ancora non conosciamo. Calvino si rifà alla tua decisione e proposta. Guarda tu.

[sul margine dx:] Se credi, ti spedisco il libro di Tairoff. e tu decidi. Con affetto Gigi
[sul margine sx:] dovrei ricevere dall'Urss libri su Mejerchol'd e soci, pena sia necessario tradurli tutti e presto.
appena li ricevo, ti scrivo - e sono a tua disposizione.⁹
[a fondo pagina al contrario:] [altrimenti lo propongo a Feltrinelli]

14 ottobre

Doc. 19: AMR/LN 14.10.1961

Caro Gigi,
ti ringrazio del suggerimento. Si capisce, conosco da anni il libro di Tairoff, che possiedo sia nella versione russa [segue titolo] che in quella tedesca. E mi è stato fonte preziosa per il mio libro sul teatro slavo del '900, al quale da tempo, come sai, lavoro. Ne avevo anche proposto la pubblicazione a Einaudi lo scorso inverno, sulla scia del Piscator. Per la stessa ragione ho fatto tradurre per loro "La mia vita nell'arte" di Stanislavskij, che dovrebbe apparire tra non molto. A questa potrebbe seguire il Tairoff, e poi un Mejerchol'd, un Burian, ecc. D'altra parte conto di inserirne frammenti in appendice al mio libro. Come vedi, dunque, il tuo desiderio e la tua scoperta coincidono coi miei studi e le mie aspirazioni. Calvinò non era forse ben informato di questi progetti teatrali. [...]
Forse del tuo appoggio, tornerò alla carica, perché in un breve periodo si possa avere un "corpus" di fondamentali trattati e testi di teatro moderno, nel senso in cui noi lo intendiamo.

Ho saputo che sei stato a Roma, e penso con una certa amarezza che forse avresti potuto farmi una telefonata. Non mi pare che siano molto mutati i termini di quella "lotta" che ci proponevamo di intraprendere.

Con affetto
Angelo

Doc. 20: LN/AMR s.d. [post 14.10. ante 26.10.1961]

caro Angelo
[...] ora Le duca - mi sembra - cioè la signora Valeria Sissa,¹⁰ ha deciso di fare sto libro documento su "intolleranza 1960", in cooperazione con Linnes Verlag Wiesbaden (e forse con Faber-Faber London)
in ogni caso dovrà esser stampato ediz[ione] italiana] e tedesca - per la

⁹ Quest'ultima frase è unita con una freccia a "libri su...", con molta probabilità a indicare che la disponibilità è riferita a tale questione.

¹⁰ In nessun altro luogo, oltre la presente lettera, ritornano riferimenti alla casa editrice "Le duca", di cui non mi è stato possibile rinvenire maggiori informazioni.

prima metà di marzo e pronto fuori per la prima all'opera di Colonia - 3 aprile 62.
allora: testi da pubblicare:

- a) di critici
CG Argan - ampliato quanto stampato su l'Avanti
N Ponente - lo stesso, da Arte oggi
U Apollonio - sviluppo da ieri a oggi - soprattutto sulla tecnica
varta usata: con i nastri - proiezioni mobili - montaggi ecc.
L. Pestalozza - uno studio su "intolleranza 60"
G Manzoni - nuove possibilità per teatro contemporaneo

- b) di autori
E Vedova
AM Ripellino
L. Nono
V Kaslik
- note e testimonianze, quello che ciascuno vuole
per cui anche tu liberissimo, anche sul fatto della trasformazione - cambiamenti - tagli da me operati sul tuo testo, anche se credi confronto tra le due versioni.
ciò pensa tu e decidi tu.

- c) montaggio tra testo - scena per scena / e facsimile di pagine di musica
le schizzi miei
e fotografie delle scene
e schizzi - disegni di Emilio
e foto durante il lavoro in teatro.

- d) una scelta di critiche - positive e negative.
mi sembra tutto.
[...]

Emilio e io pensiamo assolutamente alla tua presenza, con una tua nota - dichiarazione spiegazione - manifesto - come tu vuoi, in questo libro.
senza nessuna storia
abbiamo lavorata insieme - con vari scontri e scrossoni tra tutti noi e con un risultato deciso, e mi sembra grosso, noi tutti ne siamo responsabili.

intanto: Alfred Andersch ha già fatto la traduzione in tedesco.
a Colonia verrà cantata in tedesco [...]. e tutto verrà diretto da Bruno [Maderma, n.d.a.].

al 26 ci sarà l'incontro a Colonia - Bruno - io - regista - direttore dell'opera - per discutere e decidere tutto: regia - proiezioni - costumi ecc.
soprattutto poiché tira una certa aria tedesca - ne ho avuto sentore - per cui si tenterebbe di "integrare" il lavoro nostro con episodi tedeschi - adenaurlanti - nazisti!

per cui ti puoi immaginare con che animo vado a Colonial!
ho già scritto loro: Intolleranza è già fissata nel testo nell'intenzione nell'azione, non si cambia niente, né si aggiunge nulla!!!!

[...]¹¹

eccoti le ultime notizie.
per me ormai è lontana secoli.
nuovi lavori mi prendono.

per il testo tuo: penso entro novembre dovrebbe esser tutto il materiale pronto. [...]

per Tairou: certo mi sembra molto importante che finalmente in Italia si stampino i testi fondamentali del teatro, come mai Einaudi non ci arrivar????????????????

con l'enorme massa di dilettanti paurosi che infestano i teatri e opere da noi!!!!!!
ho chiesto al segretario dell'unione musica di Mosca [...] di mandarmi ogni libro - materiale ecc. su tale periodo loro - (dal Mejerhold) in avanti.

anche là si smuove.
ho sempre meno simpatia per la situazione tedesca, anche musicale, condizionati come vogliono esser alla reazione e involuzione, quanto si fa la ne risente. sviluppo enorme del new-dada, anche là.
mentre situazione orientale in movimento, da lavorare con forza per grandi possibilità di sviluppo autentico. [...]

Doc. 21: libretto AMR

A	B	C
D	E	F

(Il palcoscenico è idealmente diviso in sei parti)

I tempo

LOUADRO

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

CORO IN SALA:

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

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

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

Vivere è scegliere le umili
melodie senza strepiti e spari,
scendere verso l'autunno
e non stancarsi d'amare.¹

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

BUJO PER TUTTO IL PALCOScenICO

PIERO:

Da anni mi divora il desiderio

¹¹ Si elencano progetti di rappresentazione dell'opera a Monaco, Parigi, Praga, Varsavia, Londra.

¹ Angelo Maria Ripellino, *Vivere è stare svegli*, in *Non un giorno ma adesso*, Graeca, Roma 1960, p. 62.

di ritornare nella mia terra.
Sono stanco di questa vita grigia,
dell'ingrato lavoro nelle tenebre.
Dondolo come un fantoccio svuotato
come una larva senza radici.
La mia esistenza è sospesa
all'uncino del bisogno.

CORO IN SCENA:

Tu giungesti qui come emigrante
in un abito sudicio e stracciato.
Tutta la gioventù del tuo paese
è costretta a esulare:
non vi trova lavoro, non vi trova lavoro.

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

PIERO:

Come sciami di farfalle ubriache
torriamo dal fondo dei pozzi.
Saliamo alla luce con maschere nere,
con lunghe criniere di fumo.
(In A. FILM: disastri minatori)

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

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

(LUCE su F)

CORO E PIERO:

(In B 2° quadro della storia pittorica parallela)
Alles ist dunkel, ist dunkel.
Den ganzen Tag in Spannung.
Übermüdet, übermüdet. Na ja,
man muss weiter leben.²

² "Tutto è buio, è buio. / Tutto il giorno in tensione. / Spossato, spassato. Comunque, / si deve continuare a vivere" (ringrazio Lydia Jeschke per questa e le seguenti traduzioni dal tedesco).

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

(In A FILM: baracche di minatori)

CORO:

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

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

MARTHA:

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

PIERO:

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

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

[MARTHA:]

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

CORO:

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

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

PIERO:

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

MARTHA: (con ironia)
Alles vergessen, alles vergessen!

Ganz lustig! Das Fest geht zu Ende,³
Ed io che ti ho danzato attorno,
come Davide dinanzi all'arca.

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

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

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

PIERO:

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

CORO:

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

CORO IN SALA:

Vivere è stare svegli

³ "Dimenticare tutto, dimenticare tutto! / Molto divertente! La festa sta per finire".

e concedersi agli altri,
dare di sé sempre il meglio
e non essere scaltri.

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

IL QUADRO

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

CORO DI DIMOSTRANTI:

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

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

INQUISITORE:

Non vuoi confessare?

PIERO:

Sono qui di passaggio:
sto tornando al mio paese.

INQUISITORE:

Lurida spia!
Spunterai fuori, camaglier!
Ti ridurrò alla ragione.

PIERO:

Non so nulla. Non conosco nessuno.

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

MARTHA:

Canterà lo spaccone,
gli faremo passare la voglia.

PIERO:

Tu qui; Martha?

MARTHA (*All'Inquisitore?*)

Il nervo di gomma o lo spiedo?

L'acqua ghiaccia o la sborra di ferro?

INQUISITORE:

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

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

Cacciategli in corpo

torreni di scariche elettriche;

Lavoriamolo bene.

Devi parlare, capisci?

Qui parlano tutti. Questa è la Gestapo.

BUIO

(*Da F salgono gli urla e i sussulti strazianti di Piero assieme alle risate sgan-
gnerate dei suoi torturatori. Frattanto in A e C appaiono in FILM sequenze
di torture nei campi nazistici e in Algeria, alternate con frasi di Aleg (sic):*)

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

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

"... denudate, picchiate, insultate da torturatori sadici, hanno subito
anch'esse il supplizio dell'acqua e dell'elettricità."

"... mi sentivo fiero e felice di non aver ceduto. Ero convinto che avrei
resistito anche se ricominciavano. Volevo battermi fino alla fine".⁴

(*D'improvviso tutto IL PALCOSCENICO si illumina. Il CORO è sulla ribal-
ta, rivolto al pubblico*)

CORO:

Sale violento un urlo dalle grotte,

in cui gli scrofolosi caibani,
i sapienti cubodi dell'ordine
torturano, torturano, torturano
giorno e notte, giorno e notte.
E voi, spettatori, lo udite?

Siete sordi? O vi piace

restare nei gregge dei complici,
imbarattati di turpe vergognat?

Non vi ferisce il lamento dei nostri fratelli,

marronati da reostati e spranghe di ferro,

da perfide pinze d'acciaio?

Megaloni, amplificate quest'urlo,

prima che la calunnia lo deformi,

che l'indifferenza lo strozzi.

In questo universo di foschi parassiti

la dignità degli uomini è sconfitta.

Una fitta barbarie si incrosta

alle putride mani del mondo.

[Simultaneamente al canto del coro:]

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

"La tortura è come una sifilide che devasta l'intera epoca."

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

"In nessuna epoca la volontà di essere liberi è stata più cosciente e più
forte: in nessuna epoca l'oppressione è stata più violenta e meglio ar-
mata".⁵

(*In C.3° quadro della storia pittorica parallela*)

BUIO

(*In D si illumina l'angolo d'un campo di concentramento. Dietro il filo spi-
nato è un prigioniero in un gabbiano lacerato. Erni. Due pans dal berretto
verde portano Piero svenuto e lo gettano per terra accanto a Erni*)

1° PARA:

E mezzo morto.

Il 2° PARA:

S'è presa una bella razione: dodici ore fiate.

⁵ Nel libretto si legge: "di perfide pinze d'acciaio".

⁶ Dall'introduzione di J.-P. Sartre a *La tortura*, cit.

⁴ Henri Alleg, *La tortura*, Einaudi, Torino 1958, pp. 25-6 e 74.

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

ERNI:

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

CORO:

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

ERNI:

Sur les merveilles des nuits
sur le pain blanc des journées
sur les saisons fiancées
j'écris ton nom

CORO:

Sur les champs sur l'horizon
sur les ailes des oiseaux
et sur le moulin des ombres
j'écris ton nom

ERNI:

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

CORO:

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

ERNI:

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

CORO:

Sur l'absence sans désir

sur la solitude nue
sur les marches de la mort
j'écris ton nom

ERNI:

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

ERNI E CORO:

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

Liberté⁷

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

ERNI:

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

PIERO:

Eccomi! Ti vengo dietro.

ERNI:

Attento! Attento!

PIERO:

Forza! Ci siamo!

ERNI:

Ce l'abbiamo fatal!

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

PIERO:

Ho ancora secca la lingua

⁷ Selezione da *Liberté* di Paul Eluard, da *Choix de Poèmes*, Callimaco, Paris 1951, pp. 277/280. Per la traduzione rimando all'edizione italiana a cura di F. Fortini (*La Liberté*, Einaudi, Torino 1955, pp. 290-5).

dai morsi della corrente.
Il mio corpo è stordito
dagli incubi del Pentothal.

ERNE:

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

PIERO:

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

[Contemporaneamente al canto di Piero: (In B appaiono in FILM un reticolato che si rompe, una sedia elettrica che va in frantumi, una croce uncinata che esplose, una catena che si scompone in anelli rotolanti.
Il riquadro F si spegne. Erni e Piero scompaiono. Dopo una pausa si illumina tutto il palcoscenico, e il CORO in palcoscenico e in platea attacca con un intenso crescendo La nostra marcia di Majakowski)]

CORO:

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

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

copri il fondo dei giorni.
Arcobaleno, dà un arco
ai cavalli veloci degli anni.

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

Bevi le gioie! Cantai

Nelle vene la primavera è effusa.
Cuore, batti la battaglia!
Il nostro petto è rame di timballi.⁹

III QUADRO

BUJO

(Cadono dall'alto con luce fosforescente e rastano sospesi a mezz'aria equitativi cartelli con le scritte "Farai annunciare", "È viatico l'ingresso", "I documenti sono l'anima dello stato", "L'uscire è sacro", "Non disturbare il sonno del capufficio", "Cimitero di pratiche", "L'una-park degli incartamenti", "D'improvviso si illumina tutto il palcoscenico, e Piero appare in mezzo a una folla di clowns deliranti, armati di grandi timbri, di gigantesche biro, di grosse cartelle. Sono gli abitanti della Contrada dei Burócrati.

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

I° CLOWN:

Vidimare, autenticare,
allegare, correggere.

II° CLOWN:

Bollo, data, firma. Bum!

III° CLOWN:

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

I° CLOWN:

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

⁹ Traduzione dell'autore (cfr. *Poesia messa dal 900*, a cura di A. M. Ripellino, Guanda, Parma 1954, p. 284).

I^o CLOWN:
Und die Feuerversicherung.⁹

I CLOWNS INSIEME:
Lomolarm, cache-cache,
ni-gugù, miche-mache.

I^o CLOWN:
Noi siamo i Bürocefalli,
gli angeli delle carte:
viviamo sulla Terra,
su Venere e su Marte.

I^o CLOWN:
Chi sei? Che professione?
Azteco o bolscevico,
dentista o tirapiedi,
beaukik o droghiere,
oppure (che mestiere)
charmeur de serpents,
de serpents,
de serpents,
ha sè, boucher?
Boucher hippophagique?

I^o CLOWN:
Segni particolari?

I^o CLOWN:
Pleonastico, diarrotico,
galenico, terapeutico,
triassico, mesozoico,
onirico, tetrapodo,
o piediipiatti?

I^o CLOWN:
Provenienza? Colidonia?
Patamala, Gutegonia?
Nicarica, Costarangua?
Turtupinia, Picambromia,
Vucutan, Bogotà,
Borotalchia, Bahamà?
Cu...uuu...ba?

⁹ "E' l'assicurazione sugli incendi".

I^o CLOWN:
Ahi, ahi, ahi, ahi:
Cuba mai, Cuuba mai.
I^o CLOWN:
Canton Ticino? Tonchintonchino?
Fou-chu-kai-chow?
La Cina no, la Cina no...

I CLOWNS INSIEME:
Lomolarm, cache-cache,
ni-gugù, miche-mache.

PIERO:

(*Mentre Piero canta, i clowns si scambiano i cappelli e grandi buste, strisciano carponi, tirano dalle brache ciambelle in forma di (manca il termine) si gettano addosso l'un l'altro fogli di carta multicolore*)
Macchinette di inutili fonemi,
trappole magnetiche di ciarle,
dondole sventrate, ancora adesso,
millenovecentosessantuno,
intasate con le vostre brache
il decalogo bruciante della vita.

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

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

I CLOWNS:
Lomolarm, cache-cache,
ni-gugù, miche-mache.

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

I CLOWNS:
Lomolarm, cache-cache,
ni-gugù, miche-mache.

MARTHA:

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

I° CLOWN:

Nulla da dichiarare?

II° CLOWN:

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

III° CLOWN: (come in un orecchio a Piero)

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

I° E I° CLOWN: (scattando allibiti)

Ah, demoni del male!
Oltraggio alla morale!

I° CLOWN:

Vocabolo indecente:
intorbida la mente.

II° CLOWN:

Come ci sei cascato,
collega stralunato?

III° CLOWN:

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

I° CLOWN:

Questo ci offre il destro
di chiedere il sequestro.

MARTHA:

Si spazzi la fanghiglia
che offende la famiglia.

I° CLOWN:

In simile inttura
ben venga la censura.

(In B appare un grande cartello con la scritta

"FERMO IN CENSURA"

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

I CLOWNS E MARTHA:

Matériaux de déchet,
matériaux méprisés!

PIERO:

Da quali abissi proliferanti di mostri
si leva questo ballamme
di mezzе vocine,
di periferi squilli,
questa grandola di tronfi vaniloqui,
di sillabe in natalina?

I CLOWNS E MARTHA: (iscendo)

Lomoharm, anche-cache,
ni-gugù, miche-mache.

BUJO

(Piero in E. È affranto e perplesso. In A e C si alternano inquadrate fil-
miche:

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

PIERO:

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

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

(Piero si rivolge alla propria figura che appare in A e C)
Piero a superare le palizzate viventi,

le catarse di futuri parole?

Riuscirò a proseguire, se torrè di larve mi futano come crimiere in agguato, mi graffiano come frantumi di specchi, Raffiche di malanno distorto come la fiamma del mio desiderio.

Riuscirò a valicare le nere voragini, che si vanno aprendo ai miei piedi?

CONO:

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

Il tempo

LOLADRO

(Il palcoscenico è vuoto. Su uno schermo panoramico che da A tra a C, danza un minno nelle spoglie di Nombò Kid calzati rossi, calzonaglia azzurra con rombo giallo sul petto, cintura gialla, rosso manitoio svolazzante). Nombò Kid batza gita dallo schermo e il palcoscenico è invaso da minni in scagolanti marziani e tenute spaziali. I minni fuggono di lanciato nazzo, sparano con pistole magnetiche, mutolono l'imbagnari manometri d'una macchina interplanetaria.

In B appaiono in ELMI istioni di fantascienza: enormi regni, asteroidi, auloni, piante mostruose, astronauti, dischi volanti.

Piero entra da F e si ferma a guardare come un estraneo.

Sopraggiunge una seconda schiera di minni, che si immedesimano, come le figure del Breccelli, con gli oggetti delle loro manie: uomini-robot, doti motori, uomini angolosi e automatati, forme-filicos; sgrasate da ritmi frenetici; uomini-insegna, il cui costume è intriso di lettere cubitali che si accendono e spengono; uomini-autonomi, che avanzano come se obbedissero al moto di illusori volanti; vittime del conformismo con enormi catenacci dalle labbra e antenne televisive sul capo)

PIERO:

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

(Entra una terza schiera di minni in marzina con monocoli e ombrelli rossi da parti di campagna. Uno dietro l'altro, come i Kystone cops, delle comiche di Mack-Sammer. Sono gli intellettuali. Il loro passo è scandito dal ritmo sommesso della parola "joyce". Alcuni portano libri madornati e li mostrano al pubblico: sulle copertine luccicano scritte come "Monologo detentore", "Automatismo", "Flashback". D'improvviso scende dall'alto una serie di car-

telli coi nomi di vari premi letterari: "Nobel", "Goncourt", "Vareggio", "Strega". Gli intellettuali si pendono verso i cartelli con gonfiate e sgombite, sorrendo l'uno sull'altro. Uno di loro offera, gongolare, un cartello, e gli altri, accigliati, si allontanano, raccogliendosi in piccoli gruppi, che imprecano contro il direttore con gesti di matino a vento.

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

PIERO:

(In D appare Martha nelle spoglie di smorfosa intellettualessa assieme a uno smitza Critico con occhietti e gorrogano all'occhiello. Martha ascolta attentamente le parole di Piero)

Vanno come squalidi congegni, vanno come naufragi impazziti verso uno spettrale Wunderland.

Sembrano profondi, e sono invece lischi come il dorso d'un cucchiato.

Non turbate le loro fissazioni, non turbate gli oggetti del loro decoro, del loro flutizio universo.

MARTHA: *(rivolgendosi al critico)*

Abà! Ecco un "nati"¹
Aveve udito le sue riflessioni stilizzate,
il suo moriosismo scaltro?

Porteremo farne un caso letterario...

(I minni continuano faticando le loro evoluzioni in fondo al palcoscenico)

MARTHA: *(a Piero)*

Siete un poeta o un pittore?

PIERO:

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

CRITICO:

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

MARTHA:

Ah, il dialetto, il dia-letto:
l'impomposta materia brulicante,
l'impasto magmatico, il sollevio viscerale della Volgareità!

PIERO:

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

(Prompe una quarta schiera di mini. Indossano magliette sgargianti, su cui sono scritti i titoli di diversi giornali. Hanno mascherare con becco acuminato da pinguino e svenolano enormi fogli di gazette e riviste. Martha e Critico scompaiono.

Su A B e C si aliterano in diapositiva titoli sensazionali:

"Marziani a sette teste sbarcano alla Giudecca"

"Il nonno di Marilyn vittima di uno scippo"

"Madre di tredici figli, era invece uomo"

"Un chiesing-giun impazzito terrorizza Besançon"

"Pato trigenino di un ortomantatremne"

"Tanto scandalo delle squillo agli squilli degli scandali"

"Vessio Lajpin era figlio di Carlo Marx?"

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

"Elefanti in rivolta assediano Lanang Prabang"

(umultuoso crescendo)

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

"Espolde in terza atomica nel deserto di Cocassou"

"Polvere atomica avanzata verso il nostro paese"

"Imprevveduto aumento della radioattività"

"Nuove atomiche si addensano sulle nostre regioni meridionali"

Uno schiarito. Ondate di grigliatura caligina avvolgono il palcoscenico. Ah- che la pianeta è montata di fumo. Bato. Sibili di sirena. Baranonda di gente che fugge. Su A e C appaiono in diapositiva enormi frecce puntate verso il basso, come nei quadri di Klee. Al riacendersi delle luci, una folla spaurita e disperata, affiorando in E da una cortina di fumo, indietreggia verso D. Anche Piero è tra la folla. Dal gruppo si stacca a un tratto la figura di ZINA (capopto di lepra, capelli all'insù, semplice e trasognata come certe creature di Cecchioli). Sul brustio ingubre della folla si leva l'urlo di Zina.)

ZINA:

Mal, mal, mal, mal!
 Cesate, siregoni, le vostre
 perdite irripetibili!

(In F compaiono, come su un piedistallo, un Generale carico di medaglie e un trofio Borgiese)

GENERALE:

L'esperienza è riuscita.
 Si dia fiao alle trombe.

BORGIESE:

Joyeux spectacle!
 Dio, la patria, le bombe!

GENERALE:

Ancora un altro fungo, ed entreremo
 nella Società micelologica.

(La folla che indietreggia prende ora ad avanzare contro il Generale e il Borgiese, che se la danno a gambe)

CORO:

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

(In B 5° quadro della storia pittoresca parallela)

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

ZINA:

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

CORO:

Il fumo di Hiroshima si propaga
 con mille nevarate deliranti.
 Vibrano come fili di 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, soggioganti e minacce.
 Ho desiderio di capire gli altri,
 non di vivere come una gazzezza
 incalzata da eterni temporali.

PIERO:

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

ZINA:

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

PIERO:

Dopo l'ira e le berfe di sconci dringoni
i tuoi occhi mi dicono che il mondo
non è solo una macchinina infernale.

(Da F. Ja capolino il Borgliese)

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 affitti,
quando il cielo era un groppo di piombo,
e guerra e dissasti squarcavano il cuore.

*(Da F. appure di sbieco il Borgliese)*BORGHESI: *(rivolo al pubblico con aria preoccupata)*

Basta, basta: impossibile!
Questa scena, signori, è un Engelanz,
una rassegna di agnelli di zucchero.
Dove roveano tanta fiducia costoro,
tanto rigoglio di ingenuo ottimismo?
Charabbi, charabbi, charabbi, chara...

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

CORO:

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

PIERO: *(a Zina)*

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

ZINA:

Vorrei consolarti. L'amore dirocca
le mura, dissolve le assurde frontiere.
Ero maestra in un borgo spenduto
fra boschi di tremule, abeti e betulle,
fra stagni e pantani.

Canti di allegri rigogli
cullavano la mia giovinezza.

Vorrei che il mio affetto donasse
un grammo di quella mia gioia giovanile
al tuo lungo, tenace caninino.

PIERO:

Nonostante le mani, i tormenti,
le torture, gli schianti, le rovine
nonostante lo stripito dei corvi
c'è ancora il sorriso d'una donna
a persuadermi che il mondo
può risplendere come nel giorno
della creazione.

(In B appaiono in FILM:

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

CORO:

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

IL QUADRO

*(In A, B, C appaiono in FILM torne di negere, beghina, stregoni, negro-
mani, fascisti, incappucciati del Ku-Klux-Klan, ziette dell'esercito della
Salvezza. Guardano dagli schermi Piero e Zina che muoiono da F verso D.
Gli schermi si spengono. Buto anche in platea.)*

*D'improvviso, tra il pubblico, anziano, con fiaccola rossastra, due lagobri
file di bigotte, di streghe, di fattucchiere, di bacchettoni, con medagliette,
sorniti, scappolati, cortigli. I loro costumi saranno fondati su una mesco-
lanza di Hilda, rosso e nero. Nel numero coreo si riconoscono Mortiria (trele*

spoglie di truce versiera) e Il Gran Sacerdote, con un marito tempestato di segni cabalistici.

Mentre le due file salgono da lati diversi sul polsoescento, dall'alto cede una grande cartella con la scritta:

"Contrada del Pegnajuolo"

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

MARTHA: (a Piero)

Abbi! Non sei più solo!

Ti ci voleva un conforto...

PRIMA MEGERA:

Odor di peccatori! Come putrida cera
la corruzione spocciola sul mondo,
Lunglissime trombe sconfortate
annunziano piaghe e rovina.

STREGHE:

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

PRIMA MEGERA:

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

SAGRESTANO:

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

SECONDA MEGERA:

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

STREGHE:

Babilional Babilional!

PRIMA MEGERA:

Ritorni fra noi Torquemada,
e in autodafé incandescenti

distugga l'insulsa masnada
di eretici e di miscredenti.

STREGHE:

Intolleranzal Intolleranzal

GRAN SACERDOTE:

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

STREGHE:

Avanti con torce e alambicchi,
cucurbite e cruciboli,
battole e candelabri,
pentacoli e turiboli.

GRAN SACERDOTE:

La crociata è in pieno sviluppo. Il risveglio della Morale porterà una
nuova alba mistica. A noi l'appello della Salvezza! Streghe, puniate le
lingue-lance contro i mulini del razionalismo. Discriminate bisogno.
Siate univoce, dolcissime, pungenti. Allungate, allungate i vostri telesco-
pici nasi nelle beglie degli altri!

STREGHE:

Nitrum tartari,
Iutrum sapientiae,
nihilum album,
atramentum.

SAGRESTANO:

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

GRAN SACERDOTE:

Vandante, conosci gli assioni,
le regole della Decenza?
Il mondo è un austero delibho,
uno specchio di penitenza.

STREGHE:

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

PIERO:

Vecchie pagode tarlate,
lenniri da spelonche,
schave del Pregiudizio,
fate largo!

PRIMA MEGERA:

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

(In A 7° quadro della storia pittorica parallela)

STREGHE:

Scomunica scomunica!

GRAN SACERDOTE:

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

SECONDA MEGERA:

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

GRAN SACERDOTE:

Sia legato all'albero del biasimo
con maligni canapi di carne,
sia immerso nel feroce limo
della calunnia e della maldicenza.

MARTHA: *(ritrovedendosi al pubblico, come per rivelare dei segreti)*

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

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

STREGHE:

Bablonia! Bablonia!

GRAN SACERDOTE:

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

SAGRESTANO:

Bim-bom: Giocckenon,
bim-bom: Giocckenon.

PIERO:

Arnadi sgangherati, brontosauri,
mummie d'un Wanderircus maleolente,
svante dal nostro cammihoi!

MARTHA:

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

(Dalla platea nergere e negronanti spingono Erni incatenato, atleggiantolo)

STREGHE:

Ecco il reprobho,
il morbo della terra.

PIERO:

Erni, di nuovo in catene?

ERNI:

Piero, che gioia rivederti...

PIERO:

Perché ti hanno arrestato?

ERNI:

Non ricordi che io sono ebreo?

(In B 8° quadro della storia pittorica parallela)

STREGHE:

Intolleranza! Intolleranza!

PIERO:

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

MARTHA:

Illuso avvocato di stroppa
Non vorresti difendere anche i negri?

STREGHE:

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

ZINA: (*promemido*)

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

GRAN SACERDOTE:

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

STREGHE:

Babilonial Babilonial

ZINA:

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

MARTHA:

Ah, le belle parole, i castelli di carta.
Fischiate, frece della densione!
Fiorate, misiani dell'odio!
Universo, impegnati e sghignazzai

ERNI:

I porto ancora il marchio di quei giorni:
Auschwitz, Terezin, Mauthausen,
Buchenwald, Flossenbrugg, Dachau,
Ero, el ghetto, di Varsavia,
Arbeli marci Frei!

Nere baracche muffite, città di sterminio,
spettrali foreste di morti, vagoni pionibati,
cassiche a strisce, sacconi di paglia,
camere a gas, crematori,
Zyklon B, Zyklon B, Zyklon B:
questi sono i ricordi.

E mucchi di ossa, di denti, di scarpe, di occhiali,
bambini smunti e seccati,
cadaveri appesi agli aculei del filo spinato:

questi sono i ricordi.
Incubi foschi gravano sul cuore.
E non è ancora finito il calvario.

PIERO E ZINA:

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

PRIMA MEGERA:

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

(*Le streghe trascinano Erni a stratoniti*)

PIERO:

Voi, streghe pendere dagli uncinii
La vita, la vita fara giustizai!

(*Si scatenano una violenza tempesta con lampi, tuoni e rovesci di pioggia. Le megera, le streghe, i negromanti se la stinguono alla rinfusa*)

III QUADRO

BUJO

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

ZINA:

Da lunghi giorni raffiche di pioggia,
turbini, spruzzaglie d'acquavento...
Siamo intrisi come alberti.

Il fiume, il grande fiume si contorce,
gella luertola di vento,
Un lievitio interale gonfia le onde.

PIERO:

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

ZINA:

Dubitati di giungerti, e invece...
Da un delirio di nuvole e piogge

d'improvviso lampeggia la certezza.
 Dal pumbileo ventaglio dei cigni e dei cumuli
 come una steira pagliettina affiora
 il sole spento della giovinezza.

PIERO:

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

(La pioggia si fa più intensa e più fitta. Un rotolo minaccioso di tuoni. Di qui per tutto il sesso quando il fondale cinematografico mossera le fasi incalzanti di un'alluvione)

ZINA:

Non ha tregua il diluvio, non ha tregua,
 rombano le armie funeste delle onde.
 Come un'immensa marionetta nera
 la pioggia si dimena fra le sponde.

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

(Affliscano di dietro le quinte e dalla platea schiere di contadini e braccianti con sacchi di sabbia e reti di ferro coline di pietrisco per puntellare gli aratri)

PIERO:

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

1° CONTADINO:

Barcolla il fume. Stuffa e ruttia, ubriaco.

1° CONTADINO:

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

CONTADINA:

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

PIERO:

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

11° CONTADINO:

Con manate di ghisa il fume rompe
 i giracchi manetti rattoppati.
 Gli aragni oppongono all'urlo dell'orco
 un fuoco pigoglio di moscerini.

CONTADINA:

La piena inghiotte le strade,
 spezza le cartilagini dei ponti,
 schiaccia con masselle di balena
 baracche, tuguri, casupole.

1° CONTADINO:

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

11° CONTADINO:

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

11° CONTADINO:

L'acqua profetava allaga
 aziende e comprensori.

CONTADINA:

Prati, valli da pesca,
 greppi di collettori.

PIERO:

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

ZINA:

Aiutarli! Aiutarli!

Zina e Pietro si mettono alacramente al lavoro accanto ai contadini che costruiscono un argine di fortuna.

Continuano a passare per il paleosentico cupi corai di famiglia con nase, i gabbie, gerle di oggetti raccolti in gran fretta nelle case inondate)

PIERO:

Le ruspe, i cassoni.

I CONTADINO:

Le reti di macigni.

II CONTADINO:

Sacchi di sabbia e terriccio.

CONTADINA:

Sono fragili le nostre tiepiche,
come i cubi di legno dei bambini.

(Entra una commissione governativa, preceduta da un ministro panciuto, Sidi il ministro che i segretari e i cancellieri del seguito indossano scalfantri da palombini)

MINISTRO:

Bradissimi, bradissimi!

Ma il governo ha provveduto,
Imbrigliare le alluvioni,
alluvinare gli imbroglioni!
Grandi opere idrauliche
verranno intraprese:
per questa bisopra
non si badi a spese.

IL SEGUITO:

Bradissimi, bradissimi!

(La commissione esce soddisfatta)

I^o CONTADINO:

E noi qui, fratanto, in balia della piena,
abbandonati a noi stessi.
Di anno in anno sempre più affondiamo
in un abisso di melina e di detriti.

II^o CONTADINO:

Come ai tempi delle palafitte.

III^o CONTADINO:

Da soli contro un liquido ciclope.

¹⁰ Nel datiloscritto "nase" o "nasec" (sulla terza lettera si sovrapppongono la s e la c).

CONTADINA:

Un ciclope che fiotta lino e marcia.

I^o CONTADINO:

Abbandonati, recisi dal mondo.

PIERO:

Non siete soli. Noi vi aiuteremo.
Dopo sequelle di megere e mostri
mi rivedo infine tra i miei simili.
Nella fuga dei poveri ritorno
il mio cupo destino d'emigrante.

(Per la platea sciamano un gruppo di strilloni agitando giornali)

GLI STRILLONE:

Mille etari allagati.
La colpa è del melano.
Il prestito nazionale ha raccolto un miliardo.
Trenta ponti danneggiati.
Cinquecento chilometri di strade sommerse.
Pronto intervento del governo.
Le falde sono tappate.

I^o CONTADINO:

Ma il fiume continua a ingrossare,
squassa la chitiera spumeggiante,
sventola lingue fumose,
come la testa d'un drago.

II^o CONTADINO:

I monti nudi, incrinati da frane,
non raffrenano le acque dirotte.

CONTADINA:

E tutto preme sulla nostra terra,
non terra, ma desolata palude.

PIERO:

Zina, sii forte. È ormai l'ultima prova.
Dietro la schiena deforme del fiume
splende la verità, la nostra meta.

ZINA:

Attenuto, Piero. Attenuto! L'acqua allungata
L'acqua allunga i suoi visceri artrigi!

PIERO:

Altri cassoni. Altri sacchi. Altre reti.
Presto. Più presto. Bisogna innalzare

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

1^o CONTADINO:

Eserciti di acque traboccano,
il molliccio contagio dilaga.

CONTADINA:

Salvaci, Dio, dalla peste fluviale!

1^o CONTADINO:

Un geyser di onde incandescenti...

CONTADINA:

Salvaci, Dio, dalla peste fluviale!

11^o CONTADINO:

Sulle squallide gole ne avanza
una colata di umida lava.

ZINA:

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

PIERO:

Altri sacchi. Altre reti. Affrettatevi.
Qua un cassone di pietrisco.

Atuoi!

Sio scivolando. Darceni una mano!

ZINA:

Una zaffara di pece lo investe;
un intruglio di monchia lo traschina.
Accorrete! Accorrete!

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

PIERO:

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

(Piero scompare nel fiume riggente)

ZINA:

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

(rompe in singhiozzi)

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

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

CORO:

E caduto,

è caduto.

Una coltre di melma lo avvolge.

Piange, alberi spogli,

piange, alberi afflitti.

Rompi in singhiozzi, autunno,

genti, rossiccio e violaceo.

Stringiti, terra inrisa, specchio di mestizia,

gronda il tuo lucido disperato.

E se c'è ancora una foglia, si accenda

come una candela ingommiata di lacrime.

ZINA: *(In F)*

Piero, mi sei sparito troppo presto.

I nostri sogni scendono nel buio.

C'è davvero qualcosa oltre il fiume?

Bisogna varcare l'odiosa voragine?

Crede, illudersi ancora? Continuare?

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

Tu avevi coraggio. Non ti hanno piegato
né lemmi né streghe né spauracchi.

Un fiume iniquo, impemandosi.

Ha travolto anche te, come un argine.

Vedì? Altri uomini lasciano il paese.

nuovo ritorno amaro di emigranti...

varcare dunque l'influsta voragine?

a che scopo, a che scopo continuare?

No, no! La vita non deve fermarsi.

Pianti, sciagure, angosce non potranno

stroncare la nostra certezza.

Bisogna continuare. Tu sei vivo.

vivo accanto a me. Tu sei il mio amore.

E l'amore è l'unico amuleto.

che renda incomparabile la vita.