

Titolo || Diario di un'esperienza
Autore || Virginio Puecher
Pubblicato || «Sipario», n. 224, a. XIX, 1964.
Diritti || © Tutti i diritti riservati
Numero pagine || pag 1 di 4
Lingua || ITA
DOI ||

Diario di un'esperienza

di Virginio Puecher

L'esperienza di Puecher è contemporaneamente la storia della maturazione di un regista lirico e del formarsi di una coscienza della necessaria funzione di un'opera lirica nuova. Per questo abbiamo spezzato l'articolo in modo di far rientrare la seconda parte nella sezione della rivista dedicata alla nuova musica.

Tenere a battesimo un nuovo compositore d'opera non è cosa di tutti i giorni in Italia. Così come non accade molto spesso che si possa avviare un discorso storico-critico conseguente sul teatro lirico contemporaneo in maniera non astratta, cioè sulle tavole del palcoscenico. Le rare occasioni che si presentano (sia che si tratti di nuove composizioni, sia che si tratti di composizioni già note) risentono nella maggior parte dei casi del carattere puramente episodico che a tali composizioni viene quasi ritualmente conferito dai produttori di spettacoli lirici. Non è un caso, perciò, che nell'ambito dei realizzatori di spettacoli (direttori d'orchestra, registi, cantanti) esista una divisione piuttosto netta fra realizzatori tradizionali e realizzatori specialisticamente abilitati a interpretare i nuovi testi.

Ora, se tale distinzione è comicamente assurda in sede estetica, in sede pratica essa trova una sua chiarissima giustificazione. L'operismo così come è genericamente oggi inteso nel nostro paese è una delle categorie più resistenti all'azione corrosiva della realtà; è una categoria che non ammette eccezioni o tradimenti. Quei pochi *tradimenti* ufficiali, per cui nel cartellone di un ente lirico è dato ogni tanto scorgere il nome di un compositore contemporaneo, sono compiuti in nome della burocrazia che regola il gioco delle sovvenzioni governative.

Solo un'energica politica culturale ad alto livello potrebbe mutare questo avvilente stato di fatto. L'attuale immobilismo non fa che favorire le varie esperienze snobistiche della pseudoavanguardia e le esercitazioni calligrafiche degli interpreti alla moda. Quello che poi mi sembra ancora più grave - certamente una conseguenza della situazione di inerzia in cui vive il teatro lirico italiano - è che sulle idee e sulle tecniche che informano la produzione operistica vecchia e nuova non sia nata nemmeno una discussione apprezzabile. Qualche critico particolarmente avvertito, ogni tanto, è vero, si batte per una chiarificazione, ma la congiura del silenzio è così vasta da non consentire nemmeno un battibecco.

Premesso questo, vorrei ora tentare di elencare, in chiave di testimonianza diretta, i risultati delle esperienze compiute in circa sei anni di lavoro, anche se sporadico, nel campo della nuova musica. Non pretendo che questi appunti abbiano un carattere sistematico. Mi propongo soltanto di mettere in fila dei dati, in attesa che successive esperienze li completino o comunque li dialettizzino.

DICEMBRE-GENNAIO 1956

Al Piccolo Teatro proviamo la *Dreigroschenoper* di Brecht-Weill. Sono assistente di Strehler. È il primo incontro concreto con un testo musicale contemporaneo. Ancorché non si possa considerare la *Dreigroschenoper* come un'opera strettamente musicale, la natura dell'intervento di Weill è chiaramente di natura melodrammatica: tende cioè ad agire in quella sfera di interessi strumentali ed emotivi che appartengono per tradizione alla musica d'opera, mettendoli via via in crisi. Più tardi, nel *Mahagonny*, sia Brecht che Weill preciseranno ancora meglio la funzione analitica della musica in un'opera contemporanea. A noi intanto interessa verificare come sia possibile attuare in sede musicale il procedimento epico descritto da Brecht. Ci accorgiamo che il libero parallelismo fra linea musicale e linea interpretativa istituito da Brecht per non mettere l'attore in una posizione subalterna rispetto alla musica, si accorda perfettamente alla posizione di distacco assunta dall'interprete nei confronti del suo essere provvisoriamente cantante. Il canto diventa in questo modo una maniera di essere diversamente espressiva con un mezzo non logorato dall'uso quotidiano come la parola parlata. Il canto e la musica sono fatti eccezionali, per il fatto stesso che ne è eccezionale la tecnica. Ad un livello meno aristocratico magari, ritroviamo nella *Dreigroschenoper* procedimenti e clausole stilistiche che da tempo la musica contemporanea, da Schoenberg ai modernissimi, ha fatto proprie. La differenza del materiale musicale non conta molto; sia *jazz* o altro, interessa che si possa anche considerare la musica come un materiale d'uso, ai fini di un allargamento dell'orizzonte espressivo.

LA SENTENZA di Giacomo Manzoni (Teatro delle Novità, 1958)

È la mia prima regia lirica di un'opera contemporanea. È anche l'opera prima di un nuovo musicista. Manzoni è stato con noi al Piccolo per la *Dreigroschenoper*; in orchestra suonava il pianoforte sotto la direzione di Maderna. Non poco di quell'esperienza si è forse involontariamente trasferita nel suo modo di concepire *La Sentenza*, anche se la struttura del testo tiene conto di una "ragione musicale" assolutamente autonoma e abbastanza lontana dalle contaminazioni di Weill. Si tratta di un'opera che adotta il linguaggio musicale come mezzo rigido ed esclusivo di comunicazione e che pur essendo fortemente dialettica si muove su un terreno di operismo integrale.

Per la Cina in cui Manzoni fa svolgere il suo racconto io adotto una soluzione straniante tipicamente brechtiana. Il luogo scenico è una sintesi di elementi costruttivi e pittorici desunti dalla tradizione figurativa orientale. È la disposizione in scena di questi elementi che denuncia la funzione critica dell'ambiente. Esso deve rappresentare, tutto sommato, una condizione di vita antica, pittoricamente bella a vedersi, ma estremamente primitiva. Le case del villaggio in cui si svolge la prima parte del racconto vengono realizzate con un sistema di legni curvati sui quali sono tesi dei teli di varie grandezze in forma di vela.

Titolo || Diario di un'esperienza
Autore || Virginio Puecher
Pubblicato || «Sipario», n. 224, a. XIX, 1964.
Diritti || © Tutti i diritti riservati
Numero pagine || pag 2 di 4
Lingua || ITA
DOI ||

L'opera si apre con un coro di contadini che cantano le dure condizioni del lavoro e una speranza lontana. Per non ricorrere a una rappresentazione realistica delle condizioni di lavoro di questi contadini mi servo di un mezzo apparentemente decorativo. Ogni corista ha in mano una specie di lungo scudo formato da giunchi intrecciati. Schierati in ribalta con una certa regolarità, questi oggetti daranno l'idea di un campo. Gli uomini non si vedono. I giunchi ondeggiando lentamente a destra e a sinistra seguendo il ritmo della musica. Poi, mentre nasce il canto, i giunchi lentamente si scostano e dietro di essi appaiono gli uomini curvi a terra, al lavoro. Man mano che il canto cresce di intensità e di forza i coristi-contadini impugnano quei giunchi come vere armi.

Come in gran parte delle opere contemporanee, anche nell'opera di Manzoni l'uso delle masse corali subisce un sostanziale mutamento di tono. Nella *Sentenza* il coro appare due volte; all'inizio, come ho detto, come una specie di preludio; e in tutto il secondo tempo, dove anzi diventa il protagonista-giudice, elemento dialettico essenziale nella situazione data. Entrambe le volte la massa corale è usata da Manzoni in funzione di un risultato epico-narrativo, si fa cioè mediatrice di una situazione, cui partecipa con cognizione di causa. Niente di più diverso, insomma, da quella anonima massa di consenzienti o dissenzienti che agisce di solito nell'opera tradizionale. Come il canto, anche il coro nell'opera contemporanea assume un carattere di intervento quasi straordinario: è un evento alla pari degli altri e interessa anche per il suo comportamento gestico: è una collettività in azione, individuabile in tutti i suoi elementi, così come potrebbe anche essere una collettività anonima, ma allora con caratteri musicali conseguenti.

TURANDOT di Ferruccio Busoni (Scala, 1960)

Accetto l'opera anche se è la prima volta che affronto il palcoscenico della grande Scala. Avrei preferito un teatro meno impegnativo dal punto di vista delle dimensioni perché mi riprometto di mettere in scena l'opera rispettandone fedelmente la forma di commedia e il suo assunto polemico di anti-melodramma. Busoni è un compositore assai particolare che opera in una zona intermedia del teatro lirico contemporaneo. Predominano in lui parecchi "dati d'epoca": eclettismo, gusto della contaminazione letteraria, uso della convenzione teatrale in funzione di provocazione. Con Fabrizio Clerici, scenografo e costumista, mi perdo in un primo tempo alla ricerca di una soluzione scenica che tenga conto di tutti questi elementi culturali. Ci arrendiamo dopo due o tre letture dello spartito perché all'atteggiamento critico assunto da Busoni nei confronti del materiale musicale non corrisponde una forma teatrale decisamente nuova. Ripieghiamo perciò su uno spettacolo fortemente rispettoso delle forme tradizionali e ci convinciamo che proprio seguendo questa linea è possibile dare più evidenza all'ironia corrosiva e poetica che percorre tutta la vicenda. Ci serviamo dei rituali più vietati dell'opera lirica tradizionale per far scattare a sorpresa l'apparato ironico-critico che Busoni ha sapientemente inserito nel racconto. Le maschere dell'Arte che Busoni ha desunto da Gozzi agiscono nella vicenda come veri e propri *deus ex machina*. I loro commenti in chiave demistificante sono i nostri commenti e io mi permetto anzi, con la complicità dei cantanti, di ampliare a soggetto alcune parti recitate. Risulta di conseguenza più chiara quell'alternanza fra parti musicali chiuse e parti aperte parlate che conferisce all'opera quel suo singolare aspetto di squisito giocattolo ormai svuotato di contenuti emotivi.

IL SOLDATO SVEJK di Guido Turchi (Scala, 1960)

A distanza di pochi mesi dalla *Turandot* l'opera prima di Turchi. È un'opera alla quale Turchi e il librettista Guerrieri stanno lavorando da anni. È recente del resto lo *Svejk* di Strehler al Piccolo. Tutti elementi che aumentano il mio interesse verso un'opera che si presenta ricca di ambizioni. È un'opera in tre atti, intanto, non il solito atto unico. La narrazione svara attraverso una serie di episodi che riproducono a grandi linee la ricchezza dell'originale di Hasek. Il libretto di Guerrieri è ricco di sfumature e la prima impressione che ne ho leggendo è che Turchi e Guerrieri abbiano voluto accentuare il carattere di avventura umana del grande personaggio. Se questo toglie una buona parte della carica umoristica al testo, contribuisce ad accrescerne un aspetto più segreto: la patetica e involontaria polemica fra l'atavico conformismo di Svejk così come si è stratificato in anni e anni di obbedienza e il mutevole conformismo dei potenti.

L'impresa è grossa e come sempre si inserisce a fatica in un'attività come quella della Scala che non consente meditazioni o ripensamenti. In due ore di musica Damiani e io dobbiamo risolvere qualcosa come ventidue cambiamenti di scena. Il racconto di Turchi non ammette peraltro cesure di sorta. È una costruzione musicalmente rigorosa dove l'eclettismo della trattazione stilistica è dissimulato con grande accortezza fra le pieghe del discorso e ha una funzione drammatico-espressiva che è parte integrante del fatto narrativo. La messa in scena deve adeguarsi a queste *dissolvenze* stilistiche senza peraltro pregiudicare l'effetto di scorrevolezza, di fluidità, di semplicità che è una delle caratteristiche del testo e del personaggio Svejk. Con Damiani vado perciò alla ricerca di una macchina scenica che consenta un gran numero di movimenti e che nel medesimo tempo sia anche piacevole a vedersi nel suo funzionamento. Il risultato è una specie di grande teatro all'italiana con quinte e fondali scorrevoli a nastro dall'alto in basso o viceversa. Anche gli oggetti necessari all'azione (e si tratta di vagoni ferroviari a grandezza naturale, interni di tribunali, prigionieri, caserme, esterni di Luna Park, campi di battaglia) appariranno con lo stesso metodo. Il tutto dovrebbe rendere abbastanza bene l'idea di uno spettacolo articolato in modo ingenuo, popolare. Il tempo per realizzare questa macchina è però assai scarso. Si tratta spesso di rimettere in funzione meccanismi che da tempo non sono più usati. Passiamo ore con i tecnici nel sottopalco e nella soffitta del teatro per studiare ogni minimo particolare. Quando tutto finalmente funzionerà ogni cambiamento di scena avrà un effetto abbastanza sconvolgente. È come se il mondo

Titolo || Diario di un'esperienza
Autore || Virginio Puecher
Pubblicato || «Sipario», n. 224, a. XIX, 1964.
Diritti || © Tutti i diritti riservati
Numero pagine || pag 3 di 4
Lingua || ITA
DOI ||

si capovolgesse. E in mezzo a tutto Svejik ingenuo e stupito avrà l'aria furba e patetica di chi sa che intorno a lui avviene una rivoluzione ma non può fermarla.

LO ZAR SI FA FOTOGRAFARE di Kurt Weill (Piccola Scala, 1962)

Il breve divertimento di Weill arriva alla fine di una stagione fin troppo densa. Dirige Maderna, le scene sono di Damiani. È un po' come ritornare ai tempi felici della *Dreigroschenoper*. Ed è assai facile per noi ridare spessore a un episodio che musicalmente è abbastanza datato. Si tratta di una specie di *cabaret* e come tale lo metto in scena. Dopo tanta musica premeditata, l'operina di Weill sembra veramente strizzarci l'occhio da un mondo perduto.

WOZZECK di Alban Berg (Comunale di Firenze, 1961)

L'offerta di mettere in scena il capolavoro di Berg mi trova abbastanza preparato da una parte e molto disarmato da un'altra. Ho delle idee sul testo che contrastano parecchio con le "idee ricevute" delle rappresentazioni che ne ho visto. Mi ripugna una generica soluzione espressionistica e dalla lettura attenta di alcune pagine di Berg e del testo di Büchner mi convinco che dopotutto non è impossibile sottrarre l'opera a uno spirito del tempo che è ormai diventato luogo comune. Come ha fatto Berg, del resto, mi affido a Büchner. Prendo in mano il libretto come se si trattasse di mettere in scena un testo con un linguaggio affatto nuovo. Riscontro sullo spartito l'eccezionale risultato recitativo che Berg ha saputo trarre dal suo libretto. Pronunziate con la tensione vocale che la musica esige, le parole si fanno naturalmente gestiche, ma rimangono anche parole. La nota 'musicale non ne costituisce che il tono. Sarà un'impresa abbastanza difficile ottenere dai cantanti questa fusione continua fra parola cantata-parlata. È un nuovo stile che, ampliato, può portare a risultati assai interessanti anche nel campo della prosa. Mi continuo a ripetere che un giorno o l'altro si dovrà poter fare il *Wozzeck* di Berg con attori di prosa opportunamente preparati. Intanto penso che cosa dovrò dire ai cantanti per portarli in po' chi giorni a un risultato apprezzabile. Mi soccorre una volta ancora l'esperienza brechtiana. Solo in una dimensione epica il cantante-attore potrà trovare una chiave stilistica che lo distacchi dall'emotività melodrammatica della vicenda e dal clima culturale dell'opera e lo trasformi in un lucido espositore di parole-note. Ritengo che sia la chiave giusta anche per la messa in scena. Occorre che una condizione umana, un punto di vista, affiori dalla dissociazione che spacca i personaggi e le cose. L'istoricità dell'espressionismo potrebbe giocare nel caso di Berg degli scherzi pericolosi, e magari ridurre la vicenda a un bozzetto passionale. Intorno a *Wozzeck* dovranno apparire delle cose e dovranno apparire nella loro calma di sempre: dovranno essere esposte come cose, formate come cose non eccezionali. Eccezionale è soltanto l'esperienza di *Wozzeck* che crede di vedere dietro di esse delle maschere tragiche. In realtà non si tratta di ricorrere a deformazioni straordinarie per trovare nelle cose così come sono la loro componente di maschera. Esse sono già così; con quell'aria da periferia industriale che Damiani ha saputo loro infondere nelle tre grandi proiezioni che fanno da commento allo spettacolo. Fumi di ciminiera, soli che tramontano fra le nebbie di un universo paludoso, alberi come croci, caserme come case, immagini dall'apparenza ambigua dietro le quali l'instabile visione morale di *Wozzeck* scorge effettivamente l'immagine snaturata dell'uomo. Per i costumi scegliamo due colori fondamentali, il grigio-azzurro del mondo militare che gira intorno a *Wozzeck* come una giostra e abbacina Maria con gliottoni della banda, il grigio-marrone dei borghesi, quasi come una divisa.

Ci preoccupa assai l'unità dello spettacolo. Un sipario che cedesse a ogni quadro non consentirebbe allo spettatore di afferrare il particolare senso del tempo che regola l'opera, un tempo che defluisce non interrotto, come è il tempo reale. Un mezzo sipario scorrevole, diviso in due sezioni che si incrociano senza mai arrestarsi nella loro corsa, ci sembra il mezzo più adatto allo scopo. Sopra di esso sarà possibile scorgere il mutamento per dissolvenze incrociate delle proiezioni. È l'unica indicazione di dissociazione alla quale ricorriamo e confidiamo nella grandezza delle immagini e nella durata delle dissolvenze per ottenere l'effetto voluto.

PASSAGGIO di Luciano Berio (Piccola Scala, 1963)

Lavoro allo spettacolo in stretta collaborazione con Berio stesso e con Sanguineti che ha scritto il testo. Una delle prime domande che ci poniamo è se sia possibile usare per questo che non vuole essere uno spettacolo concluso in se stesso, uno scenografo. La casualità che è alla base dell'opera, il suo rifiuto del mezzo teatrale tradizionale dovrebbe risultare più chiaro da un uso fortemente critico del palcoscenico. In Berio convivono molte esperienze e come musicista e come uomo di cultura. Mi pare che *Passaggio* debba essere un poco come una esposizione di questi atteggiamenti del musicista: immagini culturali di ogni genere debbono passare davanti agli occhi dello spettatore così come passa sul palcoscenico unica e insieme mutevole la protagonista: una specie di nobile lumaca che lascia dietro di sé una traccia indelebile. Traccia che essa ripercorrerà alla fine dello spettacolo con puntigliosa e tragica meticolosità mentre intorno a lei, saltata ogni convenzione, si danno da fare macchinisti, servi di scena, pompieri e il teatro rivela i suoi stracci.

Passaggio è nonostante tutto un grosso fatto lirico che emerge dal ciarpame, dalla confusione di oggetti buttati là senza un nesso apparente con la storia: frammenti di vita impregnati di abitudini culturali. Decidiamo di scegliere una scenografia fatta di oggetti elaborati: un quadro di Canonico ingrandito sino all'iperbole, i mobili di Baj che compongono una possibile stanza, e ogni cassetto che si apre è una congerie di oggetti che ne esce. Ci preoccupa molto il coro parlato che verrà disseminato qua e là fra il pubblico e che interverrà nel corso dell'azione quasi ad anticiparne le reazioni. Troviamo a Zurigo un gruppo

Titolo || Diario di un'esperienza
Autore || Virginio Puecher
Pubblicato || «Sipario», n. 224, a. XIX, 1964.
Diritti || © Tutti i diritti riservati
Numero pagine || pag 4 di 4
Lingua || ITA
DOI ||

formidabile che trasferiamo in blocco a Milano. Parlano in quattro lingue diverse, emettono suoni e rumori, cantano, dialogano con effetti stranianti della più alta qualità. È un altro modo di concepire il coro, come unità staccata dalla scena. Alla "prima", alle parole premeditate si aggiungono le parole di protesta dei benpensanti come un'appendice necessaria. Anche i fischi che si scatenano subito sono immediatamente conglobati nel materiale sonoro del coro. Senza volerlo il pubblico ha reagito in maniera positiva all'ipotesi formulata da Berio. Si è comportato come una banda di scatenati goliardi. E come è giusto, ogni volta che da questo universo dei suoni, in cui si mescolano grida sportive, invettive, canzonette, confessioni piccanti, si alza la voce della protagonista l'effetto è così drammatico da mettere a tacere il coro-pubblico.

VOLO DI NOTTE di Luigi Dallapiccola (Scala, 1964)

È una regia che avrei dovuto fare, una regia che in realtà ho fatto, anche se per necessità di ordine tecnico la Scala ha dovuto ripiegare su un allestimento già collaudato. Non mi sorprende granché l'atteggiamento del teatro: fa parte del discorso che ho fatto all'inizio. Un giorno o l'altro troverò anche un teatro per questa messinscena che Damiani e io avevamo pensato in tutti i minimi particolari. Il tema che ci eravamo proposto era quello di dare evidenza plastica al conflitto che separa Rivière dalla massa amorfa dei suoi dipendenti. L'avventura aeronautica cui Dallapiccola si riferisce, prendendo lo spunto da uno dei più bei libri di Saint-Exupéry, aspira è vero a essere analogica, ma noi siamo convinti che le analogie in tanto valgono in quanto partano da un concreto dato di fatto. Il rapporto uomo-macchina lo consideriamo tanto importante da farne uno dei nuclei principali della messinscena. Abbiamo bisogno di un grande spazio dentro il quale collocare l'aeroporto sul quale fare atterrare un vero aereo; tanto meglio se questo è un pezzo da museo. Ci assillano certe storiche fotografie del volo, certe macchine, certe facce, un certo fascino che è implicito in ogni avventura, ma ci interessa anche discernere qual è la natura del fascino che c'è in ogni avventura. Mettiamo sulla carta immagini precise: l'arrivo dell'aereo con la massa degli operai che se ne impadronisce come di un feticcio, Rivière che attende su una grande passerella l'arrivo dell'aereo disperso, mentre intorno a lui le luci dell'aeroporto scandiscono il loro meccanico messaggio. Certe immagini scientifiche non possono non essere rese con l'evidenza che esse hanno per l'uomo d'oggi. Purtroppo tutto diventa difficile quando si tratta di dar corpo alle immagini. Ci accorgiamo che *Volo di notte* (così come mi è già accaduto per la ripresa del *Wozzeck* in questo stesso anno) è già diventata, all'atto stesso della sua scelta, un'opera di repertorio. E chi sa che cosa significhi nel teatro lirico questa famigerata parola sa anche che non ci vuoi molto ad ammazzare quella fragile cosa che è l'idea di uno spettacolo.

HYPERION di Bruno Maderna (Fenice di Venezia, 1964)

Con *Hyperion* ritrovo Bruno Maderna. È la sua prima opera. Bruno mi parla subito chiaro: ha sulla carta tanti pezzi staccati, nati però in un identico clima creativo. Toccherà a me dare unità a questi frammenti e così sarò anch'io un po' autore. Tutto sommato, decido di diventare anche scenografo. Mi pare sia il giusto risultato di una esperienza registica che non può più permettersi il lusso di svolgersi al di fuori del processo creativo iniziale e di deciderne le sorti come un'entità staccata e sempre un po' infedele.

Pensiamo, Maderna e io, che il teatro lirico debba in qualche modo proporsi un nuovo modo di raccontare per immagini. Pensiamo del resto che un racconto per immagini possa essere possibile solo se le immagini siano libere di svolgersi in una dimensione svincolata da ogni impaccio tecnico. Continuiamo a sognare un nuovo edificio teatrale. Il linguaggio musicale di Maderna alterna antiche sapienze tecniche a esperienze azzardatissime. Come materiale musicale Maderna mi offre di tutto: nastri elettronici, un concerto per flauto, una grande lirica di Hölderlin svolta quasi in forma di *lied*. Cerco a lungo quale possa essere un coefficiente unitario. Maderna mi parla di Majakovskij, scegliamo una *pièce*, *Io Majakovskij*, come pretesto per un possibile racconto. In realtà di Majakovskij rimarrà alla fine solo lo spirito. Decidiamo poi che Severino Gazzelloni diventi il protagonista dell'opera; operando in scena come un normale solista da concerto sarà costretto a reagire alle continue imposizioni della macchina scenica. Il risultato è un'opera in cui un solista di flauto entra quasi a caso in un teatro e non a caso ogni sua immagine sonora viene bloccata da una entità tecnico-teatrale che è il contrario esatto di ogni idea poetica. Mi pare che questa esigenza di un puro suono, come del puro canto che conclude l'opera sia il nucleo poetico di *Hyperion*. Il loro contrario sarà la gran macchina-puttana che viene a fare in scena le sue melense esibizioni scientifiche accompagnata dai rumori dei nastri.

ATOMTOD di Giacomo Manzoni e DIARIO ITALIANO di Luigi Nono

Sono le due opere alle quali sto lavorando attualmente. Quella di Manzoni (pubblicata in questo stesso fascicolo) andrà in scena alla Scala nel marzo del '65, quella di Nono nella prossima stagione. Sia con Manzoni che con Nono comincio a lavorare quando ancora non si è precisata del tutto l'idea musicale. Sono due opere assai diverse fra loro ma entrambe si propongono di raggiungere risultati strettamente popolari. Il metodo della discussione preliminare vuole scongiurare quel pericolo di casualità espressiva che fa parte di tanto operismo contemporaneo. So per esempio che dopo l'esecuzione di una delle parti del *Diario italiano* in sede di Festival a Venezia (esecuzione concertistica che però si valeva di un apparato scenotecnico studiato assieme), Nono sta rielaborando l'intero spettacolo.

SIPARIO

Numero speciale dedicato al **TEATRO LIRICO**

