

[Titolo](#) | Gli scritti di Luigi Nono sul Nuovo Teatro musicale

[Autore](#) | Daniele Vergni

[Pubblicato](#) | «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2018

[Diritti](#) | Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia.

[Numero pagine](#) | pag 1 di 4

[Lingua](#) | ITA

[DOI](#) |

Gli scritti di Luigi Nono sul Nuovo Teatro musicale

di Daniele Vergni

Tra i compositori che nel secondo novecento si sono occupati di Nuovo Teatro musicale cercando di ridefinirne non solo le pratiche ma di svilupparne un apparato teorico, Luigi Nono è stato tra i primi e i più prolifici. I suoi interventi possono essere suddivisi in testi programmatici veri e propri, in cui il compositore veneziano cerca di tracciare sia una storia della discendenza del Nuovo Teatro sia i presupposti e i fini del nuovo, e testi riferiti alle azioni sceniche da lui o da altri realizzate. Seguire i testi secondo questa suddivisione però può risultare controproducente anche per l'istintività e la visceralità della scrittura del compositore che spesso affastella temi uno dopo l'altro senza soluzione di continuità riprendendo in scritti diversi temi già affrontati in precedenza o solo accennati. Come primo passo per districarci in questi testi sarà bene elencare quelli presi in considerazione e le principali problematiche affrontate così da creare dei punti che possano essere sviluppati. Da un punto di vista cronologico i testi che prenderemo in esame si estendono dal '62 al '68, ovvero da un anno dopo il debutto della sua prima azione scenica per teatro, *Intolleranza 1960*¹, e per il periodo in cui il compositore approfondirà maggiormente l'esperienza elettroacustica soprattutto nel rapporto tra spazio acustico e vocalità². I primi due scritti che Nono dedica al Nuovo Teatro musicale sono *Appunti per un teatro musicale attuale* del 1961³ e *Possibilità e necessità di un nuovo teatro musicale* del 1962⁴ subito seguito, nello stesso anno, da *Alcune precisazioni su Intolleranza 1960*⁵. Se il primo contiene una primissima riflessione in forma di appunti, nel secondo questi saranno sviluppati in un discorso più organico che mira a due nodi problematici, la ricerca di una linea di continuità, una storia in cui inserire il Nuovo Teatro musicale – quella che Bartolucci, negli stessi anni, riferendosi al *Nuovo Teatro* ha indicato come *tradizione del nuovo* – e quegli aspetti che secondo il compositore sono primari per una definizione del Nuovo Teatro musicale in contrapposizione al teatro d'opera classico, e che individua negli elementi che possono dar vita a un *teatro d'idee*. Le *precisazioni*, invece, partono da una descrizione dettagliata di *Intolleranza 1960*, soprattutto dovuta all'accesso dibattito seguito alla prima, per virare sul discorso della *strutturazione ideologica*, ovvero quella serie di strategie di costruzione della scena che permettano un uso *politico* e quindi contenutistico contrapposto al puro formalismo che, soprattutto nella nuova musica, sembrava essere egemone. Questo punto verrà poi sviluppato in un altro scritto dello stesso anno, *Gioco e verità nel nuovo teatro musicale*⁶, declinato sulla contrapposizione tra un teatro di *verità*, riconosciuto dal compositore nelle esperienze del Living Theatre, di Grotowski, di Brecht, in quelle del gruppo *Gutai* in Giappone ed altre che Nono contrappone alla nascente *musica gestuale*, un teatro di *gioco*. Anche in questo caso il compositore prova a stilare una discendenza e un'unione d'intenti con esperienze presenti nell'ottica di una costruzione di un *teatro d'idee*, in questo scritto soprattutto declinato nell'aspetto del rapporto con gli spettatori. Il biennio '61-'62 è quello in cui Nono maggiormente riflette sulla possibilità del Nuovo Teatro musicale, tornerà sull'argomento solo nel 1966 con lo scritto *Musica e teatro*⁷ descrivendo l'esperienza dell'anno precedente con Erwin Piscator per la messa in scena di *Die Ermittlung*⁸ (*L'istruttoria* da Peter Weiss) e nel 1968 con uno scritto dedicato a Josef Svoboda⁹ in cui il compositore rifletterà più ampiamente sulle possibilità del teatro musicale d'incarnare la «trasformazione socioculturale del contesto socioeconomico»¹⁰ in cui lo spettacolo si viene a configurare.

Dopo questa veloce disamina possiamo individuare alcuni nodi problematici su cui il compositore si sofferma nei vari scritti: l'individuazione di esperienze a cui il Nuovo Teatro musicale può ricollegarsi, il rapporto con gli spettatori, la possibilità di realizzare una nuova scena incentrata soprattutto sulla scrittura dello spazio visivo e acustico, il teatro d'idee

¹ Con *Intolleranza 1960*, azione scenica in due tempi che vede il compositore affiancato da Vaclav Kasilik (regia), Josef Svoboda (allestimento scenografico) ed Emilio Vedova (costumi e scene), si apre ufficialmente in Italia la stagione del *Nuovo Teatro musicale*. L'azione scenica debuttò presso il Teatro La Fenice di Venezia il 13 aprile 1961.

² Dal 1964 al 1968 Luigi Nono realizzerà, per voce e nastro magnetico: *La fabbrica illuminata* (1964, in collaborazione con Giuliano Scabia), *Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz* (1966, a partire dal materiale realizzato per lo spettacolo *Die Ermittlung* di Erwin Piscator del 1965), *A floresta è jovem cheje de vida* (1966), *Contrappunto dialettico della mente* (1968).

³ L. Nono, *Appunti per un teatro musicale attuale*, in *La rassegna musicale*, a. XXXI n. 4, pp. 418-424, 1961, anche in L. Nono, *Scritti e colloqui vol. 1*, a cura di A. I. De Benedictis, V. Rizzardi, LIM, Lucca 2001, pp. 86-95.

⁴ Conferenza tenuta a Venezia il 27 febbraio 1962 che segnò la ripresa della discussione sull'opera teatrale nell'ambito della nuova musica; pubblicata in *Il Verri*, n. 9, agosto 1963, pp. 59-70, anche in L. Nono, *La nostalgia del futuro. Scritti scelti 1948-1986*, a cura di A. I. De Benedictis e V. Rizzardi, Il Saggiatore, Milano 2007, pp. 111-123.

⁵ L. Nono, *Alcune precisazioni su Intolleranza 1960*, in *La rassegna musicale*, a. XXXII n. 2-4, 1962, pp. 277-289, anche in L. Nono, *La nostalgia del futuro. Scritti scelti 1948-1986*, op. cit., pp. 97-110, e in L. Nono, *Intolleranza 1960*, a cura di A. I. De Benedictis, Marsilio, Venezia 2011, pp. 9-19.

⁶ L. Nono, *Gioco e verità nel nuovo teatro musicale*, in L. Nono, *La nostalgia del futuro. Scritti scelti 1948-1986*, op.cit., pp. 124-128.

⁷ L. Nono, *Musica e Teatro*, in L. Nono, *Scritti e colloqui vol. 1*, op. cit., pp. 210-215.

⁸ Spettacolo di Erwin Piscator che ha debuttato a Berlino presso il Freie Volksbuhne il 19 ottobre 1965.

⁹ L. Nono, *Josef Svoboda*, in *Scritti e colloqui vol. 1*, op. cit., pp. 245-248, anche in M. Puliani, A. Forlani (a cura di), *SvobodaMagika. Polyvisioni sceniche di Josef Svoboda*, Halley editrice, Matelica 2006, pp. 81-86.

¹⁰ L. Nono, *Josef Svoboda*, in M. Puliani, A. Forlani (a cura di), *SvobodaMagika*.op. cit., p. 84.

Titolo || Gli scritti di Luigi Nono sul Nuovo Teatro musicale

Autore || Daniele Vergni

Pubblicato || «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2018

Diritti || Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia.

Numero pagine || pag 2 di 4

Lingua || ITA

DOI ||

come teatro politico.

Per quanto riguarda il primo punto, in *Possibilità e necessità di un nuovo teatro musicale*, Nono cerca una linea di discendenza, dei padri, e li trova dove gli sembra di rintracciare quello che per lui è il presupposto fondamentale del Nuovo Teatro musicale: «l'indissolubilità oggettiva di forma e di idea»¹¹ per un *teatro di idee*, e qui è il primo richiamo a un contemporaneo, al Sartre del *teatro di situazioni* in opposizione al teatro psicologico dove «il pubblico non si limita ad assistere passivamente a un "rito", coinvolto e rapito in esso per motivi mistico-religiosi o evasivo-gastronomici e passionali, ma messo di fronte a scelte precise – quelle stesse che han reso possibile il risultato espressivo teatrale – è provocato a prender coscienza e attivamente operare pure le proprie scelte»¹². Non sorprende allora che i padri rintracciati siano Mejerchol'd e Brecht da un lato e Schönberg dall'altro. Quest'ultimo per Nono è il primo che ha avuto una nuova concezione del teatro musicale, e riferendosi al *drama mit musik La mano felice*, scrive che «canto e azione mimata si alternano e si sviluppano anche simultaneamente [...] ciascuno caratterizzando indipendentemente varie situazioni»¹³. Quest'indipendenza compie una prima opera di rottura nei confronti delle convenzioni dell'opera lirica, decostruendo il «vedo quello che ascolto, ascolto ciò che vedo»¹⁴. Da Schönberg Nono deriva anche la possibilità dell'uso di varie sorgenti sonore in sala cui ricollega la pratica dei cori spezzati del Cinquecento e le nuove possibilità della musica elettroacustica che permette una vera concezione spaziale acustica di più fonti sonore, dato che ogni segnale può essere canalizzato verso uno o più altoparlanti. Il Brecht che ha in mente Nono è quello di *Mehagony* in collaborazione con Kurt Weill e quindi all'interno di un discorso di teatro musicale ma non solo, la dimensione politica è primaria per il compositore come vedremo. Quel che Nono intravede in questa linea di discendenza di teatro musicale è la rottura della prospettiva centrale sia visiva sia sonora e la conseguente possibilità dinamica di relazioni in continua metamorfosi. Ma i collegamenti che Nono cerca sono riferiti anche al teatro di prosa, per questo cita Mejerchol'd e il suo «teatro sul movimento dei vari elementi, sfruttando finalmente la tridimensionalità della scena con macchine e impalcature costruttiviste, anche semoventi»¹⁵. Il tema della discendenza e anche di una possibile comunità d'intenti con esperienze presenti, come detto prima, torna in *Gioco e verità nel nuovo teatro musicale*, questa volta declinato nelle possibilità d'interazione con gli spettatori (secondo punto): infatti i termini *gioco* e *verità*, qui contrapposti, sono delineati nella dimensione del rapporto con gli spettatori. Nono ricostruisce una storia dei casi d'interazione del rapporto scena-platea che parte da *Il gatto con gli stivali* realizzato da Ludwig Tieck nel primo '800 passando per Brecht e Piscator, fino ad arrivare alle esperienze delle *performance* d'arte del gruppo *Gutai*, di Jerzy Grotowski e del *Living Theatre*. In questi rapporti che vanno dalla partecipazione rituale a quella politica, Nono riconosce una *verità* umana e sociale e quindi un'utilità politica che rivendica per il Nuovo Teatro musicale e per la sua azione scenica *Intolleranza 1960* indicando un punto molto importante: la mancanza di nuovi spazi adatti per quello che vuole essere un Nuovo Teatro musicale. La presenza nel territorio italiano dei teatri lirici *all'Italiana*, caratterizzati da divisione sociale ed esperienza monodimensionale, sono per il compositore uno dei motivi per cui il teatro musicale ha trovato difficoltà di rinnovamento. Se il Nuovo Teatro di lì a qualche anno – dal 1964 – comincerà l'esperienza delle *cantine*¹⁶, il Nuovo Teatro musicale per lo più sarà sempre ospitato nei teatri d'opera. Contrapposto alla *verità* c'è il *gioco*, qui inteso non come *ludus* ma come passione nichilistica fine a se stessa che il compositore riconosce in esperienze musicali che in quegli anni prendono forma, in particolare la *musica gestuale*. La militanza di Nono e il suo interesse per un'azione politica viscerale gli fa condannare quella che gli sembra una finta rivoluzione che negli aspetti formali istituisce un gioco con gli spettatori che è solo questo, gioco. Nella recensione a *Intolleranza 1960* scritta da Achille Bonito Oliva¹⁷ questo aspetto viene alla luce in rapporto ai nuovi testi drammaturgici: Oliva condanna le novità *gastronomiche* alla Ionesco che servono a sollazzare un pubblico borghese, lo stesso pubblico che si è rivoltato contro *Intolleranza 1960*. È interessante imputare a Ionesco una giocosità "innocua" da parte di Oliva e l'anno dopo, da parte di Nono, sentire la stessa condanna per quel teatro gestuale che, l'anno dopo ancora, nel 1963, troverà in Ionesco, da parte di Domenico Guaccero, un punto di riferimento per quelle composizioni musicali che non sono ancora ufficialmente teatro ma che in quella direzione puntano chiaramente¹⁸. L'ideale di un rapporto libertario e attivo con gli spettatori per il compositore è nel teatro all'aperto, come in *Assalto al palazzo d'inverno* di Mejerchol'd «teatro di massa e in

¹¹ L. Nono, *Possibilità e necessità di un nuovo teatro musicale*, in L. Nono *La nostalgia del futuro. Scritti scelti 1948-1986*, op. cit., p. 114.

¹² *Ivi*, p. 115.

¹³ *Ivi*, p. 116.

¹⁴ *Ivi*, p. 117.

¹⁵ *Ivi*, p. 119.

¹⁶ Per un approfondimento: D. Visone, *La nascita del nuovo teatro in Italia 1959-1967*, Titivillus, Corzanno (Pisa) 2010; S. Carandini (a cura di), *Memorie delle cantine. Teatro di ricerca a Roma negli anni '60 e '70*, Biblioteca Teatrale n. 101-103, Bulzoni, Roma 2013.

¹⁷ A. B. Oliva, "Intolleranza 1960" e il teatro d'avanguardia, in *L'Avanti!*, 18 maggio 1961, p. 3.

¹⁸ Tra il 1963 e il 1964 Domenico Guaccero realizza due composizioni musicali a partire da testi di Ionesco, *Incontro a tre* e *Nuovo incontro a tre*.

Titolo || Gli scritti di Luigi Nono sul Nuovo Teatro musicale

Autore || Daniele Vergni

Pubblicato || «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2018

Diritti || Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia.

Numero pagine || pag 3 di 4

Lingua || ITA

DOI ||

movimento»¹⁹, o nell'esperienza mancata, perché vietata dal questore di Venezia, presso il campo S. Angelo dove gli spettatori avrebbero avuto la possibilità di poter «entrare nello spettacolo, girarvi, ascoltare, vedere, restare o andarsene, non obbligato localmente né visualmente; ma attivo nella sua scelta su quanto gli veniva successivamente e simultaneamente presentato»²⁰.

Gli ultimi due punti, “la possibilità di realizzare una nuova scena incentrata soprattutto sulla scrittura dello spazio visivo e acustico” e “il teatro d'idee come teatro di contenuto politico” sono strettamente collegati. Il teatro musicale come *teatro d'idee* è per il compositore un teatro totale in antitesi con la sintesi delle arti dove ogni linguaggio deve restare autonomo, «non più, quindi, una dipendenza nella collaborazione [...] ma una partecipazione diretta e simultanea»²¹, dove la forma più adatta è sicuramente quella del *collettivo* di lavoro. Partendo dalla sua personale esperienza di *Intolleranza 1960* il compositore sottolinea che «la concezione scenico musicale s'è sviluppata in reciprocità di rapporto tra necessità di contenuto, sua strutturazione ideologica e possibilità tecnico-linguistiche attuali»²². Il contenuto e la sua *strutturazione ideologica*, quindi, sono nati all'interno di una *concezione scenico musicale* in una scrittura di scena, l'esempio che riporta Nono è quello della *laterna magika* di Svoboda, «per cui una visività pluridimensionale, sia nell'unità di un fatto che nella simultaneità di più fatti permette una irradiazione polivalente nella concezione e nella stesura di un testo»²³. Il testo quindi non è pretesto ma *contenuto* e *strutturazione ideologica* che parte da uno scontro ideologico: l'intolleranza e ciò che le resiste. Sono questi i veri due personaggi dell'azione scenica che creano il motore drammaturgico in cui s'inserisce un terzo personaggio, questa volta una vera e propria *dramatis personae*, anche se generica, “l'emigrante” caratterizzato da «un continuo sconfinamento tra la sua presenza d'individuo e una realtà collettiva»²⁴, realtà che si viene a formare dalle varie voci presenti, quella del torturato, della donna ecc. Voce-contenuto-testo sono messi in rapporto alla costruzione scenica, in particolare all'uso dello spazio acustico e visivo. Nono, infatti, fa un parallelo diretto tra la spazializzazione sonora dei cori registrati su nastro e diffusi in sala da quattro gruppi di altoparlanti, e l'uso della *laterna magika* che opera per «ampliare visivamente e concettualmente la scena, proiettando su tutto lo spazio»²⁵. Le tecniche compositive-formali utilizzate nelle varie scene sottolineano il contenuto di ogni scena e nell'utilizzo dello spazio visivo ed acustico dispiegano la loro forza drammaturgica. Lo spazio acustico in particolare contribuisce a «intensificare in una nuova dimensione i vari significati nelle varie funzioni del coro [... grazie al] rapporto tra intensificazione concettuale nel testo e sua resa nello spazio sonoro»²⁶. Questo discorso torna di nuovo nelle riflessioni del compositore nel 1966 nel testo *Musica e teatro* in cui, ragionando sulla messa in scena di *Die Ermittlung* da Peter Weiss per la regia di Erwin Piscator, il compositore riflette sulla possibilità di una musica che non sia semplicemente funzionale o accessoria ma organica e indipendente e che, come accade per la dimensione visiva nel lavoro di Svoboda, sia il più possibile unitaria e contemporaneamente dinamica: «la conoscenza delle nuove tecniche acustiche oggi a disposizione, il loro uso allargato a uno spazio teatrale non più limitato focalmente e prospetticamente alla scena possono notevolmente contribuire a realizzare oggi una nuova dimensione acustico-teatrale»²⁷ e continua più avanti, «è possibile che la scatola scenica annulli la staticità dell'elemento visivo - stilizzazione di un processo - proprio per un diverso uso dell'elemento auditivo, in una nuova dimensione per la parola, superandone la proiezione naturalistica con nuove tecniche di diffusione acustica, funzionale all'efficacia comunicativa del valore significante di essa»²⁸. Quello che interessa a Nono qui è la possibilità di *dinamizzazione della parola* nei suoi percorsi nello spazio acustico, possibilità quindi di ascolti drammatizzati su più piani in base alla caratteristica drammatica, razionale, istintiva, mediata, immediata, evocata, provocata, corale o individuale, oggettiva o soggettiva – quindi non fermandosi alla sola possibilità formale ma contenendo sempre un contenuto. Il teatro di Piscator era fornito di un impianto acustico con vari altoparlanti distribuiti ovunque sulla scena e in sala che Nono ha utilizzato per la diffusione musicale, in particolare del coro: «i cori iniziando dagli altoparlanti sulla scena investivano il pubblico con vari movimenti, oppure nascendo alle spalle del pubblico investivano la scena, gli attori, oppure restavano localizzati in una parte, oppure si muovevano solo con gli altoparlanti sulla scena, oppure con quelli nella sala ecc; in tal modo si stabiliva un rapporto con gli attori stessi: di rottura, di sovrapposizione, di continuità, di conclusione, proprio con l'uso dei vari altoparlanti nella successione e nella simultaneità, fissa o mobile, e si rompeva anche la staticità acustica della scatola scenica, effettuando la diffusione dei cori in tutta la dimensione del teatro»²⁹. I cori, registrati su nastro e manipolati da Nono, erano suoni cantati,

¹⁹ L. Nono, *Possibilità e necessità di un nuovo teatro musicale*, in L. Nono, *La nostalgia del futuro. Scritti scelti 1948-1986*, op. cit., p. 119.

²⁰ *Ivi*, pp. 122-123.

²¹ *Ivi*, p. 111.

²² L. Nono, *Alcune precisazioni su Intolleranza 1960*, in L. Nono, *Intolleranza 1960*, a cura di A. I. De Benedictis, Marsilio, Venezia 2011, p. 9.

²³ *Ibid.*

²⁴ L. Nono, *Alcune precisazioni su Intolleranza 1960*, in L. Nono, *Intolleranza 1960*, a cura di A. I. De Benedictis, Marsilio, Venezia 2011, p. 10.

²⁵ *Ivi*, p. 12.

²⁶ *Ivi*, p. 16.

²⁷ L. Nono, *Musica e Teatro*, in L. Nono, *Scritti e colloqui vol. 1*, op. cit., pp. 211.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ L. Nono, *Musica e Teatro*, in L. Nono, *Scritti e colloqui vol. 1*, op. cit., pp. 213.

Titolo || Gli scritti di Luigi Nono sul Nuovo Teatro musicale

Autore || Daniele Vergni

Pubblicato || «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2018

Diritti || Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia.

Numero pagine || pag 4 di 4

Lingua || ITA

DOI ||

fonemi ecc. senza l'uso di elementi significanti, con lo scopo di giungere ad una carica espressiva maggiore di quella del testo letterario.