La morte del musicista Luigi Nono

L'evoluzione della ricerca di Nono la frammentazione della «materia sonora» e l'accostarsi al mezzo elettronico in modo personale, antieffettistico

Così spiegava il suo lungo lavoro: «Non ci sono strade, percorsi certi e segnati, ma bisogna camminare È il mare sul quale si va inventando»

Viandante di suoni e silenzi

La ricerca musicale di Luigi Nono inizia alla fine degli anni Quaranta per approdare al Prometeo del 1985. Il grande compositore definiva così il suo impegno: «Non ci sono strade, percorsi certi e segnati, ma bisogna camminare. È il Viandante di Nietzsche, della continua ricerca, del Prometeo di Cacciari. È il mare sul quale si va inventando, scoprendo la rotta».

PAOLO PETAZZI

La malattia non consentì a Luigi Nono di assistere nel settembre scorso all'omaggio a lui dedicato dal Festival di Strasburgo con un concerto diretto da Michael Gielen, dove erano accostate l'opera prima di Nono e le sue ultime composizioni per sola orchestra, pagine bellissime e stilisticamente molto lontane: oltre che dal valore dei pezzi la particolare suggestione di quella e di tante altre analoghe serate nasceva dalla possibilità di cogliere legami segreti in opere collocate agli estremi opposti dell'attività creativa di Nono. Già nell'agosto 1950, quando fu presentata a Darmstadt la sua opera prima, le *Variazioni canoniche* per orchestra, i più sensibili avvertirono l'originalità di una voce nuova, riconoscibile ad esempio nell'emergere dei primi rarefatti suoni dal silenzio. Da quell'esordio al pezzo per due violini finito nel marzo 1989, *«Hay que caminar» sognando*, la ricerca di Nono avrebbe conosciuto esperienze diverse, molteplici svolte e aperture, sotto il segno di una incessante inquietudine, di una profonda consapevolezza problematica, di una costante tensione ad interrogare e a interrogarsi, a confrontarsi con il presente e con la storia.

Per la formazione di Nono era stato decisivo l'incontro con un altro grande veneziano, Bruno Maderna, nel 1946; del 1948 è quello con Hermann Scharchen, e nel 1950 Nono fu insieme con Maderna uno dei primi italiani a partecipare ai corsi estivi di Darmstadt, affermandosi subito tra i protagonisti di esperienze che segnarono in modo profondo e decisivo le vicende musicali della seconda metà del secolo. Con una certa semplificazione si è soliti etichettare l'inizio delle radicali esperienze di Darmstadt sotto il segno unitario del «postweberismo», di un particolare modo di intendere e portare ad estreme conseguenze alcune tecniche dell'ultimo Webern. Ma subito si profilarono posizioni di forte autonomia, e ad esempio Nono e Maderna, in modi diversi, non accettarono mai una immagine di Webern sradicata dalla storia né un certo modo di concepire le tecniche seriali. Per Nono poi fu importante, fra l'altro, la conoscenza di un *outsider* come Varese con il suo modo di reinventare il suono, la materia sonora.

Tra le prime grandi pagine di Nono, accanto a importanti lavori strumentali, come *Polifonica-Monodia-Ritmica* (1951) o *Canti per 13* (1955) trovano posto anche composizioni vocali. In esse si profilava un originale e intensissimo lirismo e una ricerca su rapporti non convenzionali tra testo e musica, che prosegue in uno dei capolavori più famosi, *Il canto sospeso* (1955-56), composto su frammenti di lettere di condannati a morte della Resistenza europea. L'originale scrittura vocale e le trasformazioni di tese fasce sonore, con il loro addensarsi e dissolversi, creano qui visioni allucinate, aspre tensioni, accenti di desolato lirismo o di struggente intimismo. Complessi procedimenti di frammentazione e sovrapposizione del testo nella scrittura corale aprono allo spazio musicale nuove dimensioni, anche in altri capolavori successivi su testi di Ungaretti, Machado, Pavese.

Le distanze tra Nono e altri protagonisti della sua generazione portarono ad una clamorosa rottura con Darmstadt nel 1959, quando il compositore veneziano vi lesse la conferenza *Presenza storica nella musica d'oggi*. Naturale conseguenza della concezione della musica come «presenza storica», come «testimonianza degli uomini che affrontano coscientemente il processo storico» fu per Nono l'approdo al teatro con *Intolleranza 1960*, che a Venezia nel 1961 suscitò uno scandalo memorabile. In questa azione scenica, su un'idea di Ripellino, e nelle opere seguenti Nono legò il proprio lavoro ad un impegno politico-morale che investiva direttamente temi di bruciante attualità, dalla condizione alienata del lavoro in fabbrica (*La fabbrica illuminata*, 1964) alle lotte di liberazione in Vietnam, in Africa, a Cuba (*A floresta è jovem e cheja de vida*, 1965-66), al '68 (*Non consumiamo Marx*, seconda parte, insieme con *Un volto, e del mare* su testo di Pavese, di *Musica manifesto n. 1*).

In queste e in altre pagine dello stesso periodo Nono prosegue la sua ricerca sulla voce (non solo sul canto), si accosta al mezzo elettronico usandolo sempre insieme con voci e strumenti dal vivo; secondo una prospettiva personalissima, con un lavoro a stretto contatto con gli esecutori. Nono accoglie anche, tra i suoi materiali, la vitalità di documenti in presa diretta, come la registrazione dei rumori di una fabbrica o di moti di piazza, sempre in una prospettiva problematica, aperta, aliena da troppo facili effetti. Ad esempio in un pezzo come *La fabbrica illuminata* sulla condizione in fabbrica e sullo sfruttamento del lavoro operaio, Nono evitò ogni tentazione banalmente naturalistica: la elaborazione su nastro di materiali registrati in fabbrica si risolve nell'indagine sulle possibilità espressive di una materia sonora particolarmente complessa e si coniuga con grande ricchezza inventiva con le voci di un coro (su nastro) e con quella di una solista. Alla fine i versi di Pavese schiudono l'apertura alla speranza e all'utopia con una sospesa intensità lirica che in modi diversi è uno dei fili rossi che attraversano l'opera di Nono.

Tra i poli estremi dello scatenamento di materia sonora e di un terso doloroso lirismo il Nono degli anni di più esplicito impegno politico rivela una costante inquietudine esistenziale, che si manifesta anche in *Como una ola de fuerza y luz*, composto per Claudio Abbado e Maurizio Pollini nel 1971-72, e nella grande sintesi della seconda «azione scenica», *Al gran sole carico d'amore* (1972-75), dove la scelta di testi e documenti è intessuta intorno ad un tema centrale, quello delle lotte rivoluzionarie, dei processi di liberazione, seguendo il filo rosso della «continuità della presenza femminile nella vita, nella lotta, nell'amore» (Nono). Per gli interrogativi che ne nascevano sull'agire umano nella storia, sul senso delle lotte e delle sconfitte, Nono compose una musica caratterizzata dall'articolazione complessa delle relazioni tra canto solistico e corale, e dalla molteplicità dei rapporti e dei conflitti tra le fonti sonore impiegate.

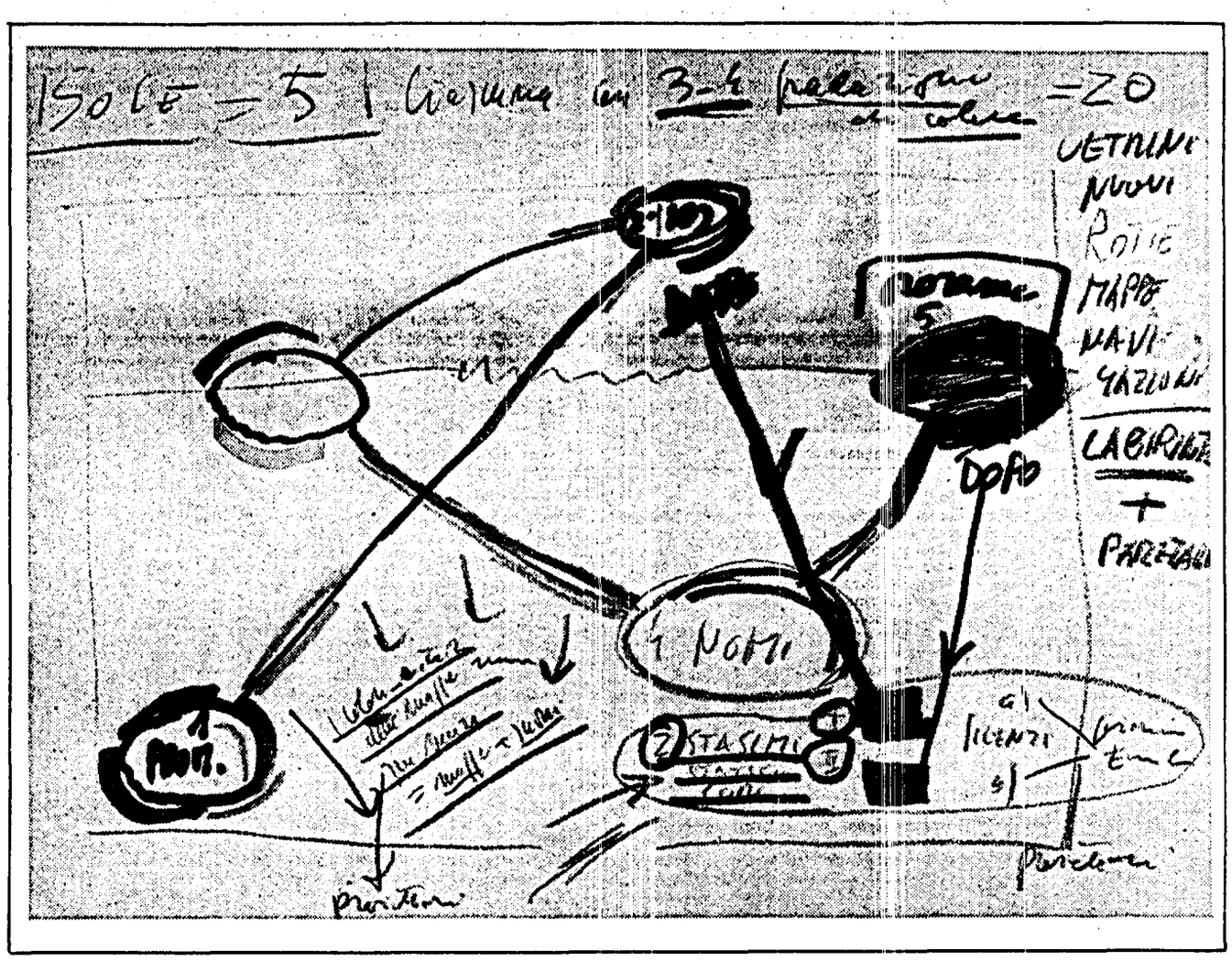
I segni di una svolta si colgono in *...sofferte onde serene...*, per pianoforte e nastro magnetico, composto nel 1976 per Maurizio Pollini: nel pensiero di Nono si fa più evidente il bisogno di un complesso, intrecciato procedere per frammenti. E «frammenti» è una delle parole chiave nel titolo del decisivo quartetto di Nono, *Fragmente-Stille, An Diotima* (luglio 1979-gennaio 1980). Frammenti, perché qui Nono rifiuta ogni continuità discorsiva: ogni istante si dà come un assoluto, ogni gesto musicale è un'intensissima illuminazione che emerge dal silenzio. E accanto ai silenzi, accanto ai procedimenti costruttivi intrecciati e frammentati in modo complesso, decisiva è anche l'indagine sul suono, attraverso l'enorme varietà di sfumature dinamiche, di timbro e di fraseggio.

Tale indagine si apre a nuove dimensioni grazie alla ricerca con gli strumenti dello Studio sperimentale di Friburgo per l'elettronica dal vivo. Nono considerava questi strumenti particolarmente congeniali perché consentono di rimettere sempre tutto in discussione: nulla è fissato definitivamente su nastro, ma si può intervenire direttamente sul suono mentre viene prodotto, trasformandolo, moltiplicandolo, facendolo muovere nello spazio. Il lavoro nello Studio lo ha spinto a rinnovare il proprio pensiero in rapporto a ciò che veniva scoprendo nel suo continuo interrogare la materia sonora, ed ha accentuato una diffidenza per la «scrittura» già chiaramente avvertibile in diverse esperienze e ricerche del Nono precedente (ad esempio nella *Floresta*).

Il rapporto di Nono con i nuovi mezzi è di natura personalissima e muove in una direzione assolutamente antieffettistica, funzionale ad un pensiero rivolto in misura crescente ad una inquieta interiorizzazione, ad un complesso procedere per frammenti, ad un ansioso, incessante interrogare, a sospesi incantamenti, ad una tensione visionaria scavata in una dimensione sempre più essenziale, da *Das atmende Klarsein* a *Quando stanno morendo, Diario polacco n. 2* (1982) da *Guai ai gelidi mostri* a *Risonanze erranti* i testi di queste e delle altre composizioni vocali dal 1981 sono scelti da Massimo Cacciari spaziando dai greci a Rilke a Pasternak e a molti altri. A Cacciari si deve il libretto dell'ultima opera, *Prometeo* (Venezia 1984, nuova versione Milano 1985). In quanto «tragedia dell'ascolto», *Prometeo* propone una concezione nuova del teatro musicale, ma al negativo: ogni evento si produce esclusivamente all'interno del suono.

Non c'è, né ci può essere una vicenda, perché nel tempo di questo *Prometeo* si intrecciano e sovrappongono passato mitico, presente e utopia del futuro secondo prospettive mai univoche, dove le parole di Eschilo sono poste a confronto con le *Tesi di filosofia della storia* di Benjamin. La musica si scava i suoi frammentatissimi ed intricati percorsi appropriandosi del testo, usandolo con libertà e solo in parte, instaurando con esso un rapporto non tradizionale: è una musica posta sotto il segno di una consapevolezza dolorosa, di una tensione problematica che esclude nelle sue lacerazioni ogni concessione consolatoria, ma non il barlume di visionarie aperture.

Due delle ultime opere, il citato pezzo per due violini e un lavoro per orchestra divisa in sette gruppi, *No hay caminos, hay que caminar... Andrej Tarkovskij* (1987) rinunciano all'elettronica, ma non alla ricerca sul movimento del suono nello spazio che è uno dei fili rossi riconoscibili nelle diverse fasi dell'opera di Nono. E le parole spagnole citate nel titolo di questi e di altri fra gli ultimi pezzi sono una sorta di sigla della sua lunga, incessante ricerca: non ci sono strade, percorsi certi e segnati; ma bisogna camminare. Commenta Nono: «È il Viandante di Nietzsche, della continua ricerca, del Prometeo di Cacciari. È il mare sul quale si va inventando, scoprendo la rotta».



Nono e Stockhausen a Darmstadt nel 1955. In basso «Schizzi per Frometeo»

Il cordoglio di politici e artisti

La morte di Luigi Nono ha suscitato profonda emozione in tutta Italia. Cossiga ha inviato un telegramma alla vedova dove ricorda «l'intensa e felice creatività del maestro». Achille Occhetto, segretario generale del Pci, ha inviato alla moglie del musicista, Nuria Schoenberg, un messaggio di condoglianze. «Salutiamo commossi un grande uomo di cultura, la cui opera è stata molto apprezzata in ogni parte del mondo. Perdiamo una persona di straordinaria sensibilità, e un compagno che ha vissuto una militanza appassionata, disinteressata, sempre attiva e costruttiva». Anche il presidente della Camera, Nilde Iotti ha espresso alla vedova ed alle figlie di Nono, Serena e Silvia, le profonde condoglianze della Camera dei deputati oltre che sue personali. Nilde Iotti sottolinea come Nono abbia rappresentato «una delle voci più autentiche della cultura contemporanea con il suo alto impegno civile profuso in una poetica musicale profondamente innovativa e di grande suggestione». Espressioni di cordoglio anche da parte di Spadolini. Napolitano sottolineando «con commozione e affetto l'impegno comune nel lavoro culturale dopo il '68 e negli anni 70. Voglio ricordare i suoi febbrili messaggi internazionalistici da ogni angolo del mondo, la sua capacità di scontrarsi con i limiti di fondo del socialismo reale e di aprirsi a orizzonti nuovi, in Europa, anche per il nostro partito». Il Direttore artistico della Scala Cesare Mazzonis definisce Luigi Nono uno dei più grandi compositori contemporanei. Il pittore Emilio Vedova ha ricordato l'amico con cui ha avuto una lunga «vita di sodalizio». Il compositore Ennio Morricone ha invece voluto rammentare il suo primo «incontro» con Nono, alla prima assoluta dei «Cori di Didone» a Darmstadt in Germania. Il regista Tinto Brass dice: «Grazie a lui ho scoperto la musica dodecafonica».

La sua battaglia contro il «falso ascolto»

LUIGI PESTALOZZA

È faticoso scrivere nella confusione del dolore. Bisogna selezionare le idee. Il ricordo è disordinato, degli anni di amicizia, dei quotidiani discorsi, delle lunghe telefonate, dei piccoli particolari, delle idee comuni e dei contrasti, del lavoro insieme sulle cose che ci hanno unito, della sua musica che vedevo nascere, del piacere senza limiti, di mente e di cuore, nell'ascoltarla. Penso a quanti hanno capito che ogni volta, questa musica, apriva un nuovo ascolto. Cambiare l'ascolto, romperne le abitudini, questa è stata la principale ricerca di Nono, di Gigi, il suo modo più vero, più musicale, di rompere e cambiare con la musica, con la sua musica, il rapporto sociale in generale. Il suo *impegno*, tema al quale non ci si sottrae, è stato soprattutto questo, fino all'ultimo. Tutto Nono ha mirato a questo, a inventare altre, oppositive forme di ascolto, a *insegnare* (anche) come si ascolta *contro* la falsità dell'ascolto, il suono, fino al silenzio. Perciò ogni ascolto, di ogni suo lavoro, doveva rompere l'abitudine, cambiare, *iniziare* (a) un nuovo ascolto. E subito la sua musica la pensò, e fu, così, e penso e ricordo il *Canto sospeso* capito da Mila che comprese il radicamento di Nono negli strati profondi, madrigalistici, della musica italiana, ma non capito da Stockhausen che non capì dove e come le voci di Nono aprivano, cambiavano, sottraevano le parole alle alterazioni di significato di cui sono quotidianamente vittime. Discutemmo allora di questo, di come scomporre e ricomporre la parola, i suoi suoni nella trama della musica, nella melodia senza equivoci melodici, che la rifonda; e di come tutto questo entrasse nella sostanza del conflitto sociale di cui la parola è parte.

Erano i nostri discorsi, anzi i discorsi di Nono attorno a questa *sua* forma musicale di lotta contro l'uso parziale del suono da parte di ceti, classi, poteri precisi, e per un suono nel quale suonassero ideali, comportamenti opposti. Può esserci, diceva, un suono non alienato, e diffidava infatti dell'alienazione onnicomprensiva di Adorno; e credo che la dinamica dell'ultimo Nono, dal *piano* agli estremi *pianissimi* delle sue musiche, al silenzio come suono antagonistico, abbia continuato ad andare in quella direzione di opposizione al baccano (intontitorio) del dominio sociale. Ma lo credo proprio perché in quegli anni 50 e 60, del dichiarato *impegno*, dei testi politici radicali, Nono lo concepiva già a partire dall'uso del suono come strumento (appunto) del conflitto sociale, di analisi, di orientamento in esso. Perciò Gigi era sempre in ascolto, ascoltava tutto, in ogni momento, era sempre attento a come i fatti e i pensieri degli uomini, vicini e lontani, suonassero. Non ascoltava soltanto musicalmente, e questo mi colpiva, mi insegnava. Questo era infatti il suo rapporto con il mondo, e così ascoltò fra i tanti ascolti, l'invenzione sonora che risuonò poi nella sua musica, degli Autunni caldi. E niente di estetizzante, mi spiegava di fronte al timore. Prese quel materiale sonoro per come era stato inventato nelle grandi strade di Torino, perché corrispondeva, nello spazio acustico scelto da quelle lotte operaie, al loro bisogno sonoro di lotta.

Lo spazio acustico, la sua determinazione sonora che gli desse significato, era diventato, dopo *Intolleranza 1960*, la questione principale. Ma non seguo il solo itinerario musicale, per esempio quello della *Fabbrica illuminata*. Si trattava per Nono di entrare musicalmente ovunque, e buttare all'aria tutto che fosse parte dell'ordine imposto, e subito. Aprire le finestre, guardare fuori, muoversi fuori. Così Gigi andò con Scabia all'Italsider di Genova per lavorare e reagire e ragionare sonoramente sui suoi rumori industriali e sulle sue mani operaie, e così andò in giro, con me per l'Italia, nei circoli operai, a fare ascoltare e a discutere le sue musiche, dal Nord al Sud. Fu una specie di laboratorio itinerante, nel quale verificammo insieme, per ore di musica e di dibattiti, l'esistenza reale, se organizzato, di un altro rapporto di comunicazione, di un altro pubblico. Fu un fatto importante, concreto, di opposizione. Ci rendemmo conto, tutti, insieme, che il nodo era nei rapporti di produzione, nelle forme di consumo, nei soggetti attivi e passivi della musica, negli spazi acustici che erano altri da quelli istituzionali, che cambiavano le stesse musiche.

Di queste cose, *musicali*, parlavamo. Gigi leggeva, amava Maiakovskij, imparava dal suo modo di lavoro poetico. Aveva però, di suo, sua arma di opposizione, la dolcezza, della sua musica, del suo canto. È un altro tema dell'antagonismo di Nono, la purezza, la dolcezza delle sue voci, nella società che così ha messo implacabilmente sotto accusa. E si chiedeva: chi è attivo e chi passivo?

Fu allora che accettò di scrivere le musiche di scena per l'*Ermittlung* di Peter Weiss, al Palazzetto dello sport di Pavia, dove lo spazio ovoidale gli consentiva di raggiungere l'enorme pubblico da più punti di diffusione del suono, così da impegnarlo su itinerari acustici difformi che lo spingevano a un ascolto diverso, attivo. Non ci sono, non devono esserci soggetti passivi nella musica, e lo provò, e continuò a muoversi in questa direzione, massimamente, per quegli anni, in *A floresta è jovem e cheja de vida*, che fu un lavoro di ricerca, anche come lavoro di gruppo, del quale fui parte, da ricostruire al dettaglio, per capire da dove proveniva l'importanza, la novità in tutti i sensi di quell'esito. Contano tutti i dettagli. Nono frequentava, e io con lui, in quel periodo, i Piper di Milano, dove due, tre orchestre rock suonavano contemporaneamente in punti diversi delle immense sale, e si creavano sovrapposizioni, agglomerazioni e dissolvenze sonore non previste, dovute ai suoni in movimento e a noi stessi che ci muovevamo nel grande spazio. Dunque un ascolto attivo. Gigi trovava ovunque il cambiamento, ascoltava tutto, gli serviva anche la forma di ascolto e di spazio acustico attivo, attivo anche lui, dei Piper. E il cammino era già verso *Prometeo*, verso il suo tema dello spazio, la sua «tragedia dell'ascolto». Ma una parola, «tragedia», forse eccessiva per Nono, nel quale, e parlo della sua musica, ho sentito sempre, idealmente, emotivamente, muoversi piuttosto la categoria della «tristezza», sublime, altra, legata e dovuta e obbligata alla relatività dell'esistenza, qui e ora, rispetto all'immaginazione del mondo. E c'è anche il tema ricorrente nei diversi pezzi, della morte come presenza ineludibile che tuttavia negli anni dell'*impegno*, poiché gliene chiedevo il senso, non riconosceva come tema suo. Ma io penso al senso antitrionfalistico, di sconfitta sempre possibile, che dava, e penso che così si debba ragionare proprio sulla stessa ragione e natura del suo modo, nei testi, di essere *impegnato*, poiché proprio nella musica di Nono per quei testi è tra l'altro costante il sentimento e l'idea della melanconia, grande contraddizione dei secoli di vita borghese e capitalista, e *pathos* altissimo in Nono, che riguarda il suo rapporto esistenziale con il mondo, con la totalità sperata.

L'accenno mi serve per il senso che ebbe per Nono, come intuivo e oggi capisco, Sartre, la sua amicizia, il suo modo di porsi verso l'essere e il nulla; e per il rapporto dunque stupendamente melanconico, cioè antirettorico, antistoricistico, che Nono aveva con il passato proprio musicale. Una questione di (sua) purezza. Gli dissi una volta che il suo canto mi ricordava Bellini, e lui dirà più tardi del canto di Bellini che «non mi rendo mai conto dov'è il corporeo e l'incorporeo, dov'è la fisicità e dove invece il pensiero». Ma questo è il canto di Nono, la sua purezza, la sua innocenza, il suo affondare così nel passato che gli consente di far sentire, ascoltare, l'esistenza futura di un mondo diverso, riconoscibile persino nella terribile tristezza delle sue ultime musiche, pervase di lontananza. Ogni parola, però, nell'affanno del dolore, è incompleta. Nono conosceva Ungaretti, lo musicò, e Ungaretti scrisse una volta, in una sua poesia, «Cerco un paese / innocente». Ricordo come ascoltava la musica di Gigi.