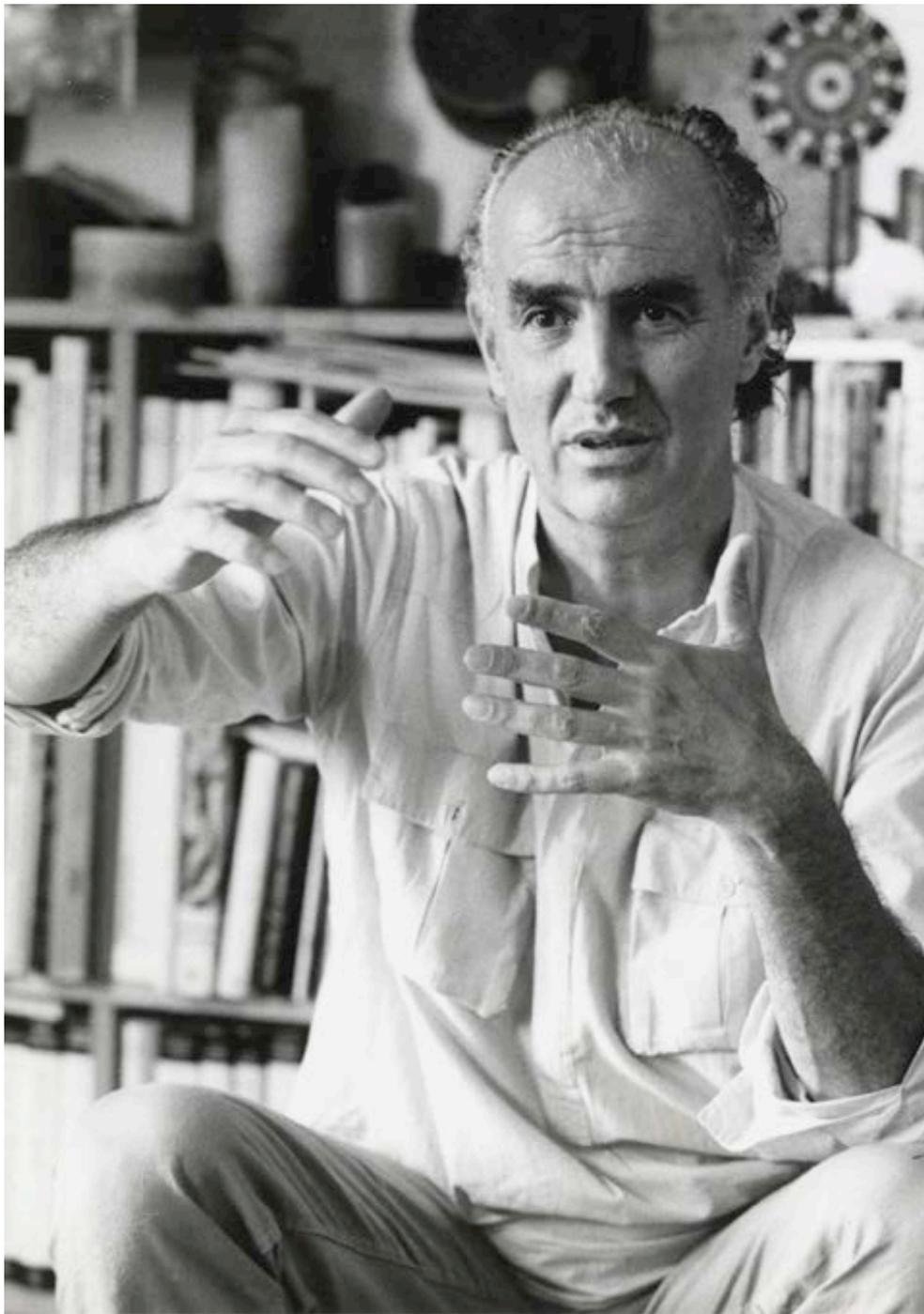


NONO LUIGI

Compositore italiano (Venezia 29 I 1924 - Venezia 8 V 1990)



Laureato in legge all'università di Padova, ha studiato inizialmente con G. F. Malipiero al conservatorio di Venezia, riprendendo poi gli studi con Bruno Maderna e H. Scherchen.

Ha insegnato e tenuto conferenze ai corsi estivi di Darmstadt (dal 1959 al 1960) e di Darlington in Inghilterra (dal 1959 al 1962) a Helsinki (1961), in URSS (1962), in America Latina (1967-1968). Ha sposato Nuria Schonberg, figlia del compositore.

Basandosi sin dall'inizio sulle acquisizioni tecniche della "scuola viennese" al pari di tanti altri musicisti di ogni genere appartenenti alla generazione dell'immediato dopoguerra, Nono giunse però a rifiutare le estreme implicazioni dello strumentalismo radicale e dell'aleatorietà.

Da un lato, cioè, egli respinge la concezione di una musica esclusivamente risolta nella totale determinazione di ogni particolare sulla scorta di astratti sistemi di calcolo fine a se stessi, d'altro lato ricusa di appellarsi ad una sensibilità cieca, tutta scontata in reazioni puramente vitalistiche, quali suggerisce l'applicazione del principio della "alea", ovvero del caso.

Essenziale per Nono fu trovare la via della comunicazione, ossia la capacità di trasmettere un messaggio positivo ed inequivocabile, per il quale egli reclama un controllo del linguaggio musicale esercitato, in ultima analisi, su nessi espressivi di significato tangibile: una musica, dunque, non allineata alla tecnica che la produce, né consumata animisticamente, rinunciando ad ogni affermazione umanistica, bensì, sempre, come espressione controllata, orientata verso significati non ambigui.

Pertanto, pur aderendo alla nozione di "materia sonora" ed alle pratiche connesse, ch'gli sviluppa sino alle esperienze più attuali - la serialità estesa a tutti i "parametri", specie dopo *Incontri* (1959), l'indagine condotta nell'ambito transitorio del suono, come in *Varianti* (1957), il trattamento materico delle densità strumentali, come nel *Diario polacco* (1958), l'elettronica, con l'*Omaggio a Vedova* (1960), la stereofonia, in *Intolleranza 1960* (1961) - , Nono individua due antitetiche ragioni emotive, l'una librata ad un lirismo terso ed assorto, l'altra scossa da una violenta agitazione dinamica e fonica, e le dispone a dirette significazioni poetiche ed a drammatiche opposizioni.

Nel medesimo tempo, pur rinnovando di volta in volta formanti moduli compositivi, egli, fino alla *Fabbrica illuminata* (1964), conserva la sua fiducia nelle proprietà espressive dell'intervallo, richiamandosi a valori

affermatisi lungo lo svolgimento storico del linguaggio musicale. Pronunciamento melodico particolarmente penetrante trova l'istanza dell'intervallo nella vocalità, la quale ispira a Nono le sue pagine più alte. Ed è il risentimento storico destato dall'evidenza della trama intervallare, unito alla tesa vocalità, ad indirizzare nel momento lirico nominato un'aspirazione di concretezza insolita alla musica postweberniana: una liricità non evanescente, evasiva, bensì nitidamente incisa, promanante, per così dire, dall'impalcatura stessa della cosa musicale. Volontà di concretezza ribadita negli episodi di dinamico furore, tutti esternati, quasi sfogati nella rappresentazione fisica d'una violenza consumata sopra lo stesso corpo sonoro.

LA CASA NATALE



L'esperienza elettronica, dopo il 1960, porta Nono a concentrarsi sempre più sull'aspetto materico dalla realtà sonora ed a ridurre entro i confini di questo la sua dialettica musicale, la quale si spoglia sempre più volentieri di ogni residuo figurativo, intenzionato sia come intervallo sia come ritmo, per dibattersi fra un lirismo che della vocalità distilla la pura fonetica ed un'agitazione dinamica generata per accumulo di sonorità informi.

È in funzione di tale riduzione che in tutta l'ultima produzione di Nono vediamo costantemente impiegati nastri magnetici ed altri strumenti elettronici.

Ma si conservano pur sempre gli atteggiamenti espressivi felicemente definiti come "oggettivismo lirico" e come "soggettivismo drammatico" (L. Pestalozza), nei quali consiste l'attitudine "realistica" di Nono.

Questa si precisa nell'impegno etico e politico con cui il musicista interpreta i testi prescelti, sia che trattino temi propriamente civili: l'antifascismo spagnolo nell'*Epitaffio per F. Garcia Lorca* (1952-1953) e nella *Victoire di Guernica* (1954), la resistenza europea nel *Canto sospeso* (1956), la denuncia dell'imperialismo capitalistico in *Intolleranza 1960* e del flagello atomico in *Sul ponte di Hiroshima* (1962), ecc.; sia che si volgano a cantare la vita ed i sentimenti dell'uomo: *Liebeslied* (1954), *La terra e la campagna* (1958), *Cori di Didone* (1958).

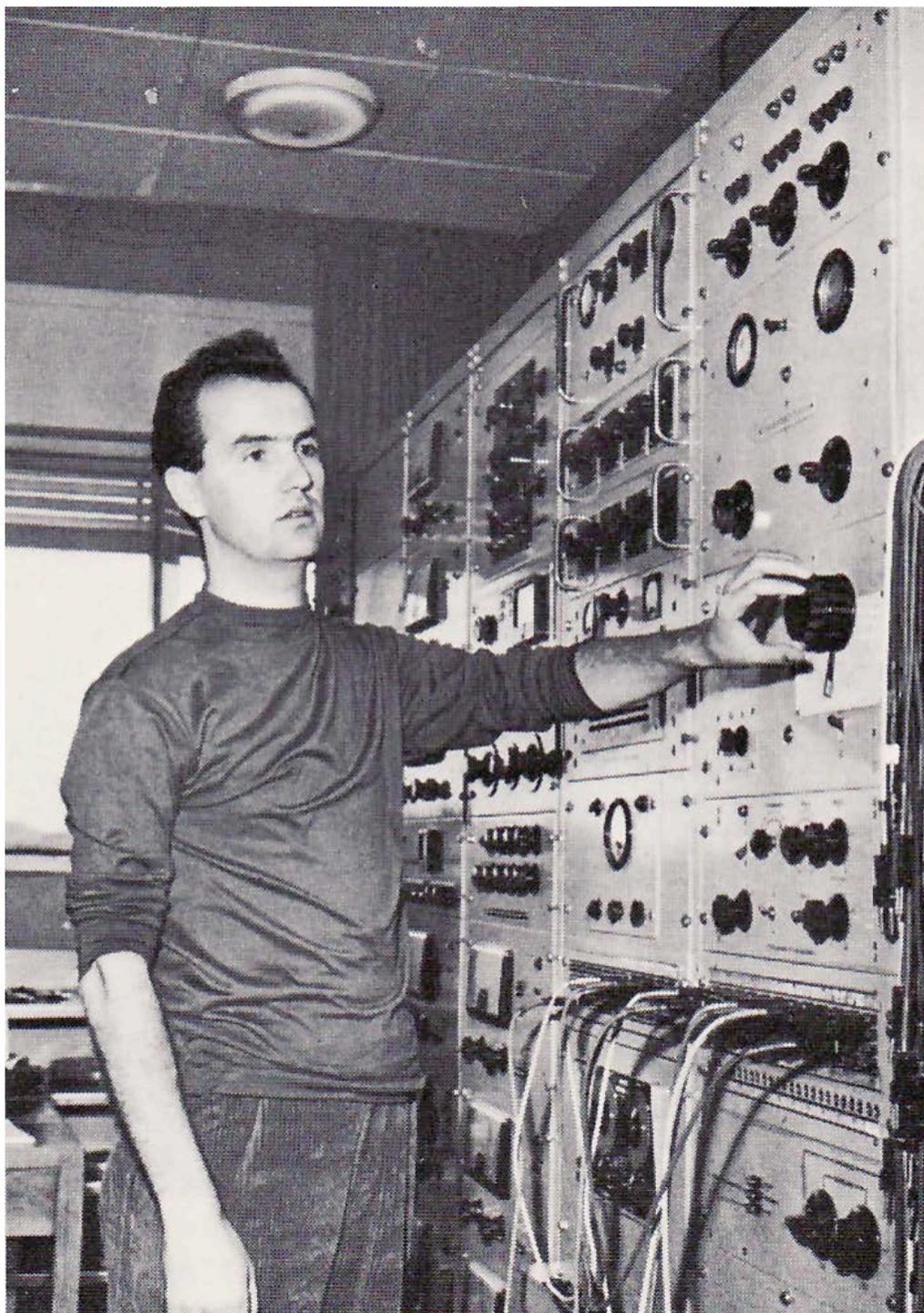
Simile disposizione spinge irresistibilmente Nono al teatro; ma ad un teatro, come si vede in *Intolleranza 1960*, che vuol essere un "teatro di situazione", un "teatro di coscienza", un contributo alla conoscenza della realtà ed una proposta d'azione.

Quanto dire un teatro epico, realizzato in *Intolleranza 1960*, riacciandosi anche alle esperienze di Piscator, di Mayerhold, di Majakovskij, di Brecht e giovandosi di rapporti letterari e visivi molteplici, tutti fusi in una sua personale soluzione.

A partire dal 1956 Nono s'interessò sempre più della musica elettronica, a partire dall'esperienza di quell'anno presso l' "Elektroakustische Experimentalstudio" fondato da Scherchen a Gravesano.

La sua prima composizione per nastro magnetico fu *Omaggio a Vedova* (1960); tra i lavori successivi, *Como una ola de fuerza y luz* per soprano, pianoforte, orchestra e nastro magnetico (1972),..... *sofferte onde serene*..... per pianoforte e nastro magnetico (1976), e soprattutto per *Al gran sole carico d'amore* (1975).

Oltre che nella musica, Nono fu attivamente impegnato in politica. Nel 1942, diciottenne, s'iscrisse alla facoltà di Giurisprudenza presso l'Università di Padova, e conseguì la laurea nel 1946. Nel 1950 s'iscrisse al Partito Comunista Italiano. La sua musica d'avanguardia era anch'essa una forma di ribellione contro la cultura borghese.



Per questo evitava i generi musicali più diffusi, preferendo l'opera e la musica elettronica.

Cercò di portare la musica nelle fabbriche. Nel 1971 fu tra i firmatari del documento pubblicato sul settimanale l'Espresso contro il commissario Luigi Calabresi.

Utilizzò spesso testi politici nei suoi lavori: *Il canto sospeso* (1956), che gli diede fama internazionale. Questo testo era basato sulle lettere di vittime della repressione durante la seconda guerra mondiale;

La fabbrica illuminata (1964), per soprano, coro e nastro magnetico, brano di denuncia delle pessime condizioni degli operai nelle fabbriche di quegli anni, in particolare dell'Italsider di Genova-Cornigliano dove Nono stesso si recò per incidere su nastro magnetico i rumori delle macchine che usò successivamente nella composizione del brano; *Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz*, basato su testimonianze dei sopravvissuti all'omonimo campo di concentramento.

Mise in musica testi di poeti e scrittori celebri, come Giuseppe Ungaretti, Cesare Pavese, Pablo Neruda, Paul Eluard.

Dopo il 1980 lavorò presso "Experimentalstudio der Heinrich Strobel-Stiftung des Sudwestfunks" di Friburgo, dove si dedicò all'elettronica dal vivo. Mostrò un interesse crescente per la proprietà del suono. Il nuovo approccio è evidente in lavori come *Quando Stanno Morendo. Diario polacco n. 2* (1982), *Guai ai gelidi mostri* (1983) e *Omaggio a Gyorgy Kurtag* (1983), ma soprattutto nella sua ultima opera *Prometeo* (1984), dove si avvale della collaborazione di Massimo Cacciari.

Con lo stesso spirito scrisse *Fragmente - Stille, an Diotima* (1980), *No hay caminos, hay que caminar..... Andrei Tarkovski* per sette gruppi strumentali (1987), *La lontananza nostalgica utopica futura* per violino, strumenti elettronici dal vivo e nastro o 8 nastri magnetici (1988).

Figura polemica e battagliera di uomo e d'artista nel panorama internazionale della nuova musica, è riconosciuto, in Italia, come la personalità più rappresentativa di un'ala di musicisti e di critici musicali d'ispirazione marxista.

AL GRAN SOLE CARICO D'AMORE

Azione scenica in due parti

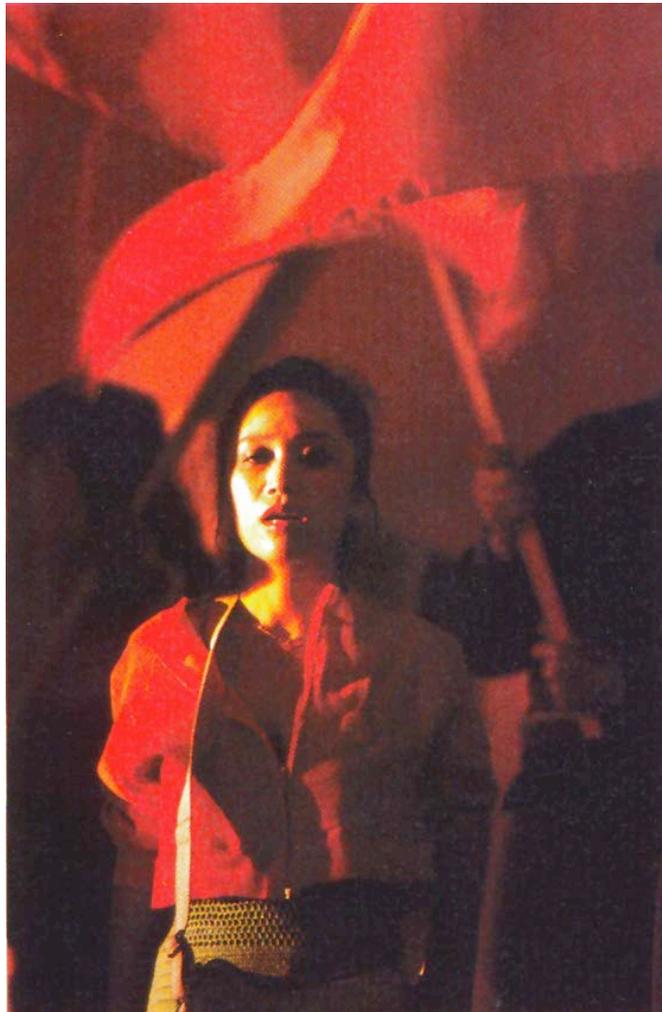
Libretto: Luigi Nono e Jurij Ljubimov

prima rappresentazione: prima versione 4 IV 1975, Milano (Teatro Lirico, *ensemble* alla Scala)

seconda versione: 26 06 1978 Francoforte
(Stadtische bughner, Oper)

luogo e tempo: La Comune di Parigi del 1871, le rivoluzioni russe del 1905 e del 1917, tentativi di liberazione latino-americani degli anni Cinquanta-Sessanta

FOTO DI SCENA



Non solo Louise ed intelligenza, ma anche cuore e mani

Per la prima esecuzione di questa "azione scenica" (il titolo è un verso della poesia di Arthur Rimbaud *Les mains de Jeanne-Marie*) si temeva uno scandalo come per *Intolleranza 1960*, ma non si verificò.

Al contrario, l'opera fu accolta da un consenso unanime. Non aveva fatto un miracolo: era riuscito a far venire dall'Unione Sovietica l'allora direttore del leggendario Teatro Taganka di Mosca Iurij Ljubimov, custodito come un tesoro nel suo paese.

I due descrissero i silenziosi combattimenti della rivoluzione, ignorati dalle descrizioni storiche ufficiali - le donne, usate e violentate sia dai nemici sia dai loro stessi compagni.

Non ci sono personaggi veri e propri.

Incontriamo figure storiche reali come Louise Michel o Tamara Bunke, e personaggi letterari - come la "madre", dal romanzo di Maksim Gorkij e dell'arma di Brecht, oppure Deola, da un incontro di Pavese.

Vi è uno scambio continuo tra piccolo e grande coro e solisti - fra cui emergono quattro soprani, un contralto ed un tenore.

Essi cantano ed agiscono dal vivo sulla scena, ma le loro voci sono anche incise su un nastro magnetico e vengono riprodotte da un altoparlante.

I personaggi incontrano se stessi più volte, in varie lingue, episodi, tempi e spazi: sono quasi "replicanti dello spirito", attori d'una storia ancora viva.

La trama

L'Insegnante e cumunarda parigina Louise Michel incontra Tamara Bunke, la compagna di lotte di Che Guevara. Si stabiliscono rapporti di solidarietà con la "madre" della Rivoluzione Russa (Gorij/Brecht) e con l'appassionata amante Deola (Pavese). Tutte devono affrontare la violenza: adepti dell'antiviolenza, tentano di resistere, ma alla fine soccombono, vittime a loro volta della violenza.

FOTO DI SCENA



PROMETEO

Tipo: Tragedia dell'ascolto in nove parti

Soggetto: testi a cura di Massimo Cacciari

Prima: Venezia, chiesa di San Lorenzo, 25 settembre 1984 (seconda versione: Milano, stabilimento Ansaldo, 2 ottobre 1985)

Autore: Luigi Nono (1925-1990)

Prometeo, composta negli anni 1980-1985, è probabilmente il capolavoro di Nono, l'opera che chiude e compendia quella forte spinta verso il superamento di traguardi sempre nuovi che caratterizza la ricchissima personalità artistica del musicista veneziano. A distanza di venticinque anni da *Intolleranza 1960* e di dieci da *Al gran sole carico d'amore*, *Prometeo* si propone una finalità affatto dissimile rispetto all'impegno politico esplicitamente professato in questi due ultimi titoli.

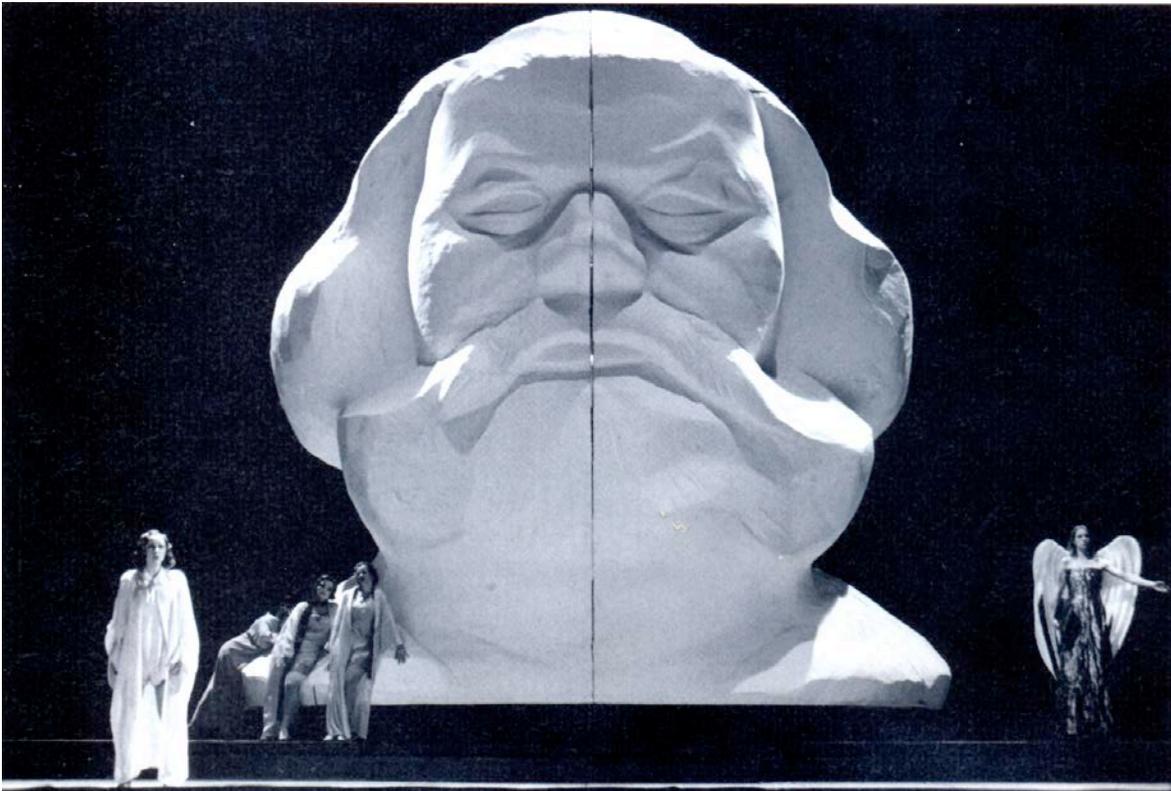
Non vi è la volontà di stabilire un tema contingente da affrontare nel modo più efficace e funzionale, bensì quella di porre a oggetto le modalità stesse del ricercare, del sondare territori sonori, orizzonti compositivi e modalità espressive nuove, tendendo, 'prometeicamente' appunto, verso il superamento dell'idea di 'limite'.

Ed è un'opera non solo antinarrativa, ma eminentemente antirappresentativa, priva di libretto vero e proprio (il testo è infatti un libero montaggio di citazioni di testi di varia provenienza in italiano, tedesco e greco antico) nonché priva di personaggi, di azione e di messa in scena, trattandosi di un insieme di «isole musicali-sceniche in movimento» all'interno di un grande spazio che producono, con il loro stesso avvicinarsi e allontanarsi dall'ascoltatore, una realizzazione visiva e sonora del mito prometeico.

Un mito che da Nono è inteso come stimolo al confronto con la molteplicità e la contraddittorietà insite nelle cose, ma al tempo stesso come possibilità di apertura della percezione, del pensiero e - per stare all'emblematico sottotitolo apposto alla partitura da Nono e Cacciari - dell'ascolto. *Prometeo* è al contempo una sintesi dell'inesausta ricerca noniana sul mezzo elettronico, qui usato in tempo reale al fine di penetrare il suono, frantumarlo in tutte le sue formanti fisico-acustiche per trovare, nel cambiamento quasi impercettibile del timbro, della

dinamica e della configurazione spaziale di ciascuna di esse (prima ancora che della loro altezza e durata), una 'teatralità interna', una forza espressiva e una drammaturgia sonora.

FOTO DI SCENA



"Risistemare" la storia

Un critico affermò scherzosamente ch'era facile dire quello che *Prometeo* di Nono non è, e difficile invece dire che cosa è precisamente un'opera, nemmeno un "azione scenica", neppure un'anti-opera. Ma che cosa dunque? "Tragedia dell'ascolto", ma in che senso?

I testi, testimonianze d'una civiltà europea vecchia di millenni, illustrano come Prometeo, colui che ha osato ribellarsi agli dèi abbia, da sempre, corso il rischio di essere eroicizzato e celebrato dalla tradizione - e perciò di essere sopraffatto dal conformismo di fronte alla nobiltà ed alla bellezza.

La tragedia consiste nel fatto che non è possibile evitare il pericolo del

conformismo fino a quando non si riuscirà a comprendere le tradizioni in tutta la loro verità, per quanto questa possa essere scomoda.

Per questo Nono mise in mano un microfono a tutti i musicisti, strumentisti o vocalisti che fossero. La musica è dal vivo, ma qui gli inevitabili "disturbi" - prodotti dai movimenti delle labbra, dalla respirazione, anche quelli dello spettro dei sovrarmonici - che sono normalmente filtrati ed eliminati, vengono amplificati, ed entrano nel campo auditivo.

I suoni prodotti dal vivo "ritornano" registrati e trasformati tecnicamente, l'uomo ed il materiale si incontrano nello spazio e nel tempo dell'esecuzione.

Eventi sonori non simultanei risuonano ora contemporaneamente.

L'ideale di questa musica è il "suono mobile".

Nono impose un "divieto d'immaginazione" totale per il suo *Prometeo* - nel tentativo di contrastare l'onnipotente consumismo nell'arte, che vuole rendere piacevole la verità.

Così la vecchia opera aveva raggiunto una nuova verità.

Non a caso tutto questo avvenne in Italia: proprio a Venezia l'opera aveva conquistato il mondo.

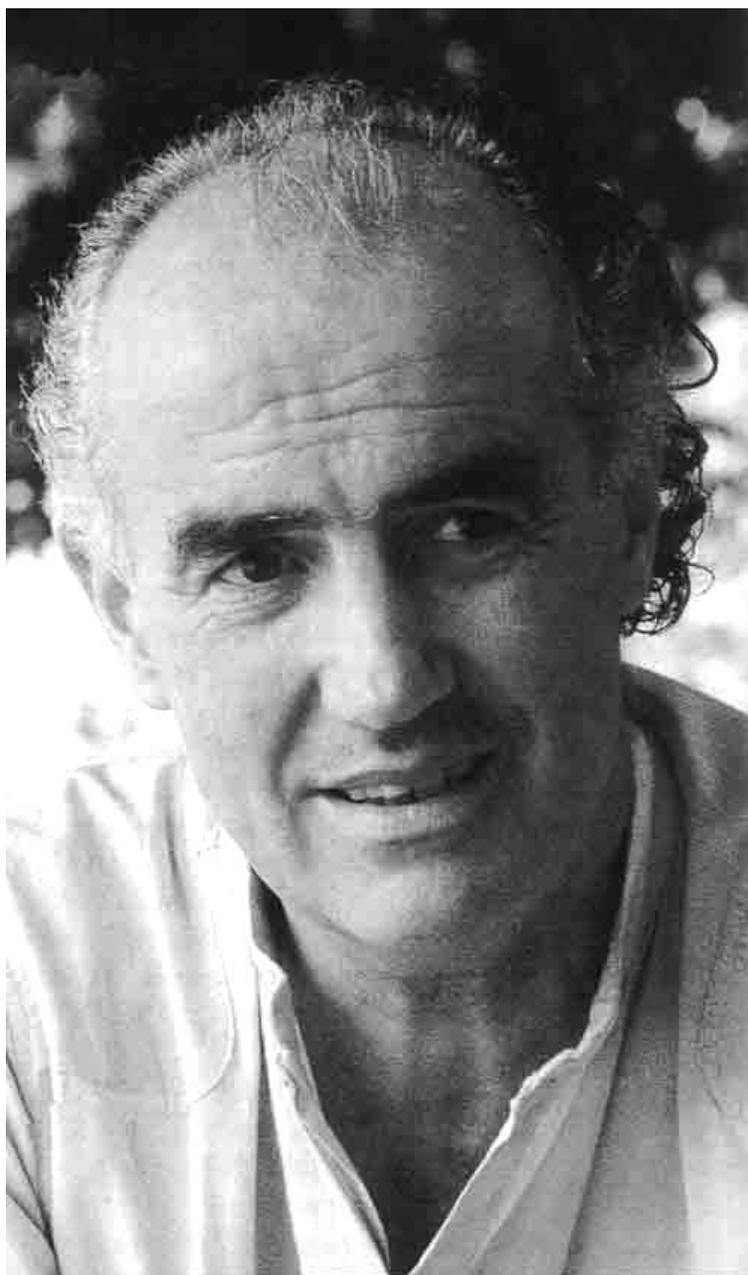
La trama

L'opera è suddivisa in nove parti, in ciascuna delle quali si impiega un organico differente.

- I. Prologo. Le voci soliste recitano passi della *Cosmogonia* di Esiodo, mentre altre voci soliste e il coro cantano brani in prosa tratti da Benjamin, che fungono da commento a Esiodo, a mo' di tropo medievale.
- II. L' 'Isola prima'. Dialogo tra il trio d'archi e i gruppi orchestrali: il testo è costituito dalla narrazione da parte di Prometeo delle proprie gesta e dal racconto di Efesto del castigo inflitto a Prometeo da Zeus.
- III. L' 'Isola seconda'. Questa parte si suddivide a sua volta in tre momenti distinti: 'Io-Prometeo', sovrapposizione di parole di Io, figlia di Inachos, e di Prometeo, che profetizza le future sofferenze di Io; 'Hölderlin', frammento del celeberrimo *Schicksalslied* del poeta tedesco, cantato dal coro; lo 'Stasimo primo', susseguirsi di frammenti musicali di poche battute, che variano continuamente in senso dinamico e agogico.
- IV. Interludio primo. Pur brevissimo, è il momento culminante dell'opera. Sul testo del *Maestro del gioco* di Cacciari, voci soliste e strumenti disegnano un arabesco sempre «ai limiti dell'udibilità o dell'inudibilità».
- V. 'Tre voci'. Prevede la sovrapposizione di tre livelli sonori, costituiti il primo da tre voci soliste, il secondo da euphonium, flauto basso, clarinetto basso e vetri, il terzo da un impercettibile sfondo sonoro degli archi; il testo comprende ancora frammenti da *Il maestro del gioco*.
- VI. 'Terza, quarta e quinta isola'. I materiali delle tre 'isole', ciascuna caratterizzata da un organico vocale e strumentale differente, vengono sottoposti a processi di frantumazione; il coro esegue una 'eco lontana'.

- VII. 'Tre voci b'. Il coro, qui a cappella, intona frammenti di testi di Benjamin, mentre riaffiorano frammenti delle 'isole' precedenti.
- VIII. Interludio secondo. È un brano orchestrale che combina i suoni gravi con quelli trattati elettronicamente delle campane di vetro: sono compresenti otto indicazioni agogiche differenti.

LUIGI NONO



- IX. Stasimo secondo. Quest'ultima parte presenta il sottotitolo *A sonar e a cantar*, che rimanda alla tradizione veneziana dei 'cori battenti', quale era praticata da Giovanni e Andrea Gabrieli nel Cinquecento. Il testo in versi di Cacciari indica l'apertura di «molteplici vie» e «molteplici silenzi»; un brano di profondo lirismo, che coinvolge l'intero organico vocale e orchestrale.

