Forme dell'impegno musicale nel secondo Novecento
Luigi Nono tra storia, ascolto e responsabilità della forma

di *Gianluca Di Donato*

La riflessione sul concetto di musica impegnata richiama le stagioni turbolente del Novecento, quando la parola «impegno» significava scegliere un campo, schierarsi politicamente e culturalmente. A differenza di altre arti, la musica sembra sfuggire per natura alla parola d'ordine, eppure, fin dagli anni Venti del secolo scorso, si è sviluppata una tradizione in cui compositori e interpreti hanno cercato di coniugare la ricerca formale con la partecipazione alla storia. Il simposio in onore di Luca Lombardi invita a rileggere quella tradizione, e, proprio perché nasce attorno a una figura che ha fatto del teatro musicale un luogo di verifica delle ideologie, delle loro retoriche e delle loro zone d'ombra, chiede di distinguere tra impegno come enunciazione di contenuti e impegno come costruzione di dispositivi critici, capaci di mettere in crisi sia il potere che pretende consenso sia le forme artistiche che lo assecondano. Si tratta di ampliare la categoria oltre la sola agitazione politica, di considerare come impegno anche la difesa di identità culturali minoritarie, la sperimentazione linguistica, la stessa utopia. In questo contesto, tornare alle opere di Luigi Nono significa interrogare la possibilità di un'arte che mantenga il rigore formale e sia capace di dare voce ai vinti, ai sommersi, agli assenti. Significa anche chiedersi come una musica nata dall'esperienza della Resistenza e del comunismo italiano possa parlare al nostro presente, e come le questioni da essa sollevate attraversino generazioni diverse, trovando eco nel percorso di Lombardi e nella sua progressiva problematizzazione del rapporto tra artista e potere.

In questa prospettiva, il percorso di Lombardi diventa un banco di prova: se Nono attraversa la crisi delle ideologie del secondo Novecento fino a rifondare l'impegno sul piano della percezione e della memoria, Lombardi interroga dall'interno le retoriche del potere e la tenuta della forma teatrale quando la storia pretende di farsi norma estetica.

Luigi Nono nasce nel 1924 a Venezia. La famiglia apparteneva alla buona borghesia veneziana; il nonno paterno omonimo fu pittore della scuola veneziana di fine Ottocento. Il giovane Luigi respira fin da adolescente un clima ostile al fascismo. Studia composizione con Gian Francesco Malipiero e direzione con Hermann Scherchen. L'incontro con Bruno Maderna è decisivo: insieme studiano antiche polifonie e discutono di come il passato possa alimentare il presente. Altri maestri sono Luigi Dallapiccola, che gli trasmette l'attenzione alla voce e alla parola, e la scuola viennese di Schönberg, Webern, Berg, il cui pensiero seriale Nono interpreta come atto

di liberazione. Nel 1952 si iscrive al Partito Comunista Italiano; nel 1955 sposa Nuria Schönberg, figlia di Arnold, intrecciando così la tradizione progressista europea con la ricerca dell'avanguardia.

Il debutto internazionale avviene a Darmstadt nel 1950 con le *Variazioni canoniche sulla serie dell'op. 41 di Schoenberg*, opera per ensemble che testimonia già l'adesione al serialismo. Ma è con *Il canto sospeso* (1955-56) che Nono esplode sulla scena mondiale. L'opera è una cantata per tre voci soliste, coro misto e grande orchestra, articolata in nove movimenti che alternano sezioni vocali, strumentali e interludi. I testi provengono da *Lettere di condannati a morte della Resistenza europea*, una raccolta curata da Einaudi che documenta gli ultimi pensieri di partigiani fucilati dai nazisti. Nono non si limita a mettere in musica le parole: le scompone, ne isola le sillabe, ne ripete i fonemi. Adotta una serializzazione integrale che distribuisce i fonemi su registri estremi, durate minime, dinamiche contrastanti. Il risultato destabilizza qualsiasi aspettativa di comunicazione diretta: le parole dei condannati diventano materiale fonico sottoposto a una logica costruttiva che ne polverizza l'immediatezza semantica. Questa contraddizione costituisce il nucleo stesso della proposta estetica: Nono rifiuta la consolazione della comprensibilità, rifiuta di trasformare il dolore in oggetto di fruizione emotiva. La frammentazione seriale diventa forma del trauma, impossibilità di una narrazione pacificata della violenza storica.

La critica si spacca: la rivista *Il Contemporaneo* accusa Nono di utilizzare la serialità «borghese» per un contenuto proletario; Heinz-Klaus Metzger parla di tradimento dei martiri; Massimo Mila difende l'opera e sottolinea l'efficacia etica del frammento. Nono risponde che la distruzione della forma tonale è il solo modo per denunciare l'ordine sociale che ha prodotto la Shoah, e che la frantumazione delle lettere costringe l'ascoltatore a un ascolto attivo, a mettere insieme i pezzi della memoria. L'impegno antimilitarista passa attraverso una scrittura che rende la ricezione stessa un'esperienza di resistenza alla consumazione estetica del dolore. Sul piano strettamente musicale, la vocalità alterna declamazione, canto franto, sillabazione e urlo; l'orchestra, spezzata in gruppi, funziona come macchina di interruzioni e riprese, dove la densità timbrica e il gesto percussivo costruiscono una drammaturgia dell'urto più che della continuità.

La dimensione antimilitarista trova articolazione più diretta in *Intolleranza 1960*, azione scenica su libretto di Angelo Maria Ripellino che racconta il viaggio di un emigrante italiano: parte dal Sud per cercare lavoro, partecipa a scioperi e manifestazioni, viene arrestato e

torturato, assiste alla rivolta dei minatori e infine viene travolto da un'alluvione. L'opera viene presentata al Teatro La Fenice di Venezia il 13 aprile 1961, nell'ambito del XXIV Festival Internazionale di Musica Contemporanea della Biennale, e genera immediate reazioni politiche. Gruppi neofascisti organizzano proteste rumorose durante la prima, costringendo a sospensioni e interruzioni. Questo dato ha valore strutturale: mostra come la musica noniana non solo rappresenti i conflitti, ma li generi concretamente nello spazio sociale. Il testo è punteggiato da inserti poetici di Brecht, Majakovskij, Éluard, Sartre, estrapolati dai loro contesti originari e riassemblati in una nuova costellazione semantica. L'orchestra è divisa in gruppi disposti attorno al pubblico; il coro a volte grida parole d'ordine, altre volte sibila rumori. Il regista Václav Kašlík e lo scenografo Emilio Vedova riempiono il palco di strutture mobili, cartelli luminosi e proiezioni. Il montaggio musicale e testuale diventa esso stesso azione politica.

Nel 1964 la collaborazione con Giuliano Scabia e Marino Zuccheri produce *La fabbrica illuminata*. L'opera nasce da un progetto più ampio, *Un diario italiano*, mai realizzato, che avrebbe dovuto raccontare la vita di fabbrica. Nono e Scabia visitano lo stabilimento di Cornigliano, ascoltano il rumore incessante dei laminatoi, parlano con gli operai, raccolgono testi sindacali, poesie e slogan. Il materiale sonoro registrato viene montato su nastro magnetico; il mezzosoprano dialoga con la macchina. La dedica agli operai dell'Italsider è esplicita: i suoni delle sirene e dei forni diventano materia stessa della musica. La RAI censura l'opera, ritenendo i testi troppo violenti verso il governo e i padroni. Con *La fabbrica illuminata* Nono dimostra che l'impegno può tradursi in una riflessione sulla realtà industriale e sul rapporto tra uomo e macchina. La scrittura intreccia piani eterogenei: la voce emerge come presenza isolata, spesso sospesa su campi armonici rarefatti o su urti improvvisi dell'*ensemble*, mentre il nastro apre un secondo teatro acustico, fatto di echi, tagli e ritorni, che trasformano la memoria in evento spaziale.

La riflessione sulla guerra assume dimensioni nuove quando Nono comincia a confrontarsi con le dittature latinoamericane. *Como una ola de fuerza y luz*, composta nel 1972 e dedicata alla memoria di Luciano Cruz, giovane rivoluzionario cileno morto in circostanze mai chiarite, rappresenta un momento di svolta. L'organico prevede soprano, pianoforte, orchestra e nastro magnetico, ma la vera novità sta nell'uso dello spazio. Nono comincia a pensare il suono come materia fisica, oltre l'altezza e la durata, e come movimento nello spazio acustico. Questa attenzione alla dimensione spaziale risponde a un'esigenza politica: rendere sensibile la materialità del suono, sottrarlo alla pura astrazione della partitura per restituirlo come evento

fisico che invade lo spazio dell'ascolto. Nono vede nelle lotte latinoamericane la continuazione diretta della Resistenza antifascista, e la musica diventa strumento di una memoria che attraversa i continenti. Anche sul piano della collaborazione interpretativa si manifesta l'impegno politico: Nono lavora stabilmente con Claudio Abbado e Maurizio Pollini, musicisti che condividono le sue posizioni e che accettano di investire tempo ed energie in partiture di estrema complessità esecutiva.

Al gran sole carico d'amore, presentato in una prima versione (1975)[1] e poi in una nuova redazione al Teatro Lirico di Milano (febbraio 1978)[2], porta queste istanze a un grado estremo di complessità. L'opera ricostruisce episodi della Comune di Parigi attraverso un montaggio che include testi di Marx, Gramsci, Brecht, Castro, documenti storici e slogan politici. La drammaturgia rifiuta la linearità narrativa: le scene si accumulano per accostamento, generando cortocircuiti temporali tra passato e presente. La Comune diventa archeologia delle rivoluzioni tradite e figura delle lotte future. Sul piano musicale Nono intensifica l'uso della spazializzazione: l'orchestra è divisa in gruppi distribuiti nella fossa, sui palchi e in sala. Il pubblico è circondato dal suono e spinto verso un ascolto che deve misurarsi con una vera immersione fisica. La tecnologia del nastro magnetico assume una funzione specifica: permette di sovrapporre tempi storici diversi, facendo convivere nello stesso presente acustico la voce di Louise Michel e quella di un militante contemporaneo. Le masse corali gridano slogan rivoluzionari spesso indecifrabili nella densità contrappuntistica, ma proprio questa indecidibilità tra canto e grido, tra musica e rumore, segnala l'impossibilità di una rappresentazione pacificata della rivoluzione.

Gli anni Ottanta segnano una trasformazione che va letta come ridefinizione radicale dell'impegno. Il venir meno delle illusioni legate al socialismo reale, la repressione del movimento operaio in Occidente e l'involuzione autoritaria di molte esperienze del blocco sovietico costringono Nono a ripensare il rapporto tra arte e politica. Con *Fragmente – Stille, an Diotima* (1980) esplora il potere del silenzio. I lavori per quartetto d'archi diventano meditazioni sul rapporto tra suono e spazio, sul tempo come attesa. In questa fase la dimensione tecnologica è decisiva soprattutto in opere parallele e successive, dove la proiezione del suono e la regia spaziale riorganizzano i punti di ascolto, fanno affiorare dettagli microscopici e

[1]Sulla prima versione del 1975 esistono più assetti e riprese; qui si intende la fase iniziale del progetto scenico-musicale, distinta dalla redazione del 1978.

[2]Per le recite al Teatro Lirico di Milano nel febbraio 1978 si veda la scheda d'opera del Centro Studi Luigi Nono.

rendono percepibile una temporalità stratificata che si allontana dal tempo della frase e assume un tempo di soglie, di apparizioni e di scomparsa.

Prometeo. Tragedia dell'ascolto, composta tra il 1981 e il 1984 su testi di Massimo Cacciari, segna questo passaggio. L'opera viene concepita per uno spazio acustico progettato da Renzo Piano, un'architettura di legno che elimina la separazione tra palcoscenico e platea e che distribuisce gli esecutori in diversi gruppi con strumenti antichi e moderni. Il pubblico viene collocato al centro di questa struttura, immerso in un suono che lo avvolge da tutte le direzioni. La drammaturgia rinuncia a qualsiasi sviluppo narrativo: il Prometeo di Cacciari è un montaggio filosofico che attraversa Eschilo, Hölderlin, Benjamin, Nietzsche senza mai cristallizzarsi in una trama. Nono risponde con una musica che dissolve ogni residuo di linearità melodica e di pulsazione ritmica. Emergono isole sonore separate da silenzi sempre più dilatati. Il silenzio non è assenza ma presenza materiale, spazio di ascolto amplificato in cui i rumori minimi della sala, i respiri, gli scricchiolii diventano parte dell'opera. Questa attenzione al silenzio apre una politica dell'ascolto: costringere a percepire i suoni più deboli, quelli che normalmente vengono cancellati dal rumore della storia.

L'ultimo Nono approfondisce questa direzione in opere come *La lontananza nostalgica utopica futura* (1988-89), per violino e otto nastri magnetici[3]. Il solista percorre lo spazio, si ferma davanti a leggii che offrono frammenti di scrittura, intrecciando il proprio presente sonoro con materiali registrati e memorie di esecuzione. La lontananza è distanza dalla comunicazione immediata; nostalgia è memoria di un progetto storico ferito; utopica è la persistenza di un orientamento verso ciò che ancora non è dato. Il gesto musicale non risolve, ma tiene aperta la frattura, impedisce la riconciliazione.

Attraverso queste opere mature affiora un aspetto che lega l'impegno noniano a un pensiero filosofico preciso, quello di Ernst Bloch. In Bloch, la speranza non coincide con ottimismo o consolazione: è un principio critico che legge il presente alla luce di ciò che non è ancora compiuto, delle sue potenzialità inespresse, delle tracce di futuro nascosto. La speranza è una categoria conoscitiva: permette di scorgere nel mondo segni di un avvenire non svelato. In *Erbschaft dieser Zeit* Bloch parla di non-contemporaneità: le epoche non si susseguono in modo lineare, ma coesistono nella stessa realtà. Il compito dell'arte è rendere percepibile questo intreccio di tempi, evocare le tracce di futuro presenti nel passato. Nono legge Bloch negli anni

[3]La lontananza nostalgica utopica futura (1988-89): per violino e otto nastri magnetici, dedicata a Salvatore Sciarrino, con percorso spaziale del solista tra leggii.

Cinquanta e se ne appropria creativamente: la sua attenzione al frammento, all'interruzione e al ricordo attivo deriva anche da queste pagine. La memoria, per lui, non è accumulo ma atto che riattiva possibilità non realizzate. Quando in *Il canto sospeso* spezza le lettere, costringe l'uditore a un *Eingedenken*, un pensare-con, che tiene vivo il passato. Quando in *Prometeo* organizza il suono in isole che non si concatenano, invita a percepire tempi diversi che convivono; quando usa il silenzio, suggerisce la presenza di una speranza che non si può dire, solo ascoltare.

Il confronto con Luca Lombardi permette di vedere come le questioni poste da Nono attraversino generazioni diverse[4]. Lombardi, più giovane di una generazione, vive la stessa traiettoria di disincanto rispetto al socialismo reale. La sua opera *Dmitri, oder der Künstler und die Macht* sul rapporto tra Šostakovič e Stalin riprende esattamente l'interrogativo che attraversa tutto il percorso noniano: come può l'artista mantenere la propria autonomia quando il potere politico pretende di dirigere la produzione culturale? In *Dmitri*, la figura di Šostakovič non è ridotta a emblema edificante: la scrittura teatrale insiste sui compromessi, sulle autocensure, sulle fratture interiori, e lo fa senza rinunciare a una complessità musicale che evita tanto la citazione compiacente quanto l'astrazione autoreferenziale, mettendo in scena, dentro il materiale sonoro, la lotta tra necessità storica e libertà dell'artista. Nono ha vissuto questa contraddizione dall'interno, legando per lungo tempo la propria identità al PCI[5] e maturando poi una distanza critica nella fase finale del suo percorso. Lombardi eredita questa consapevolezza problematica e la sviluppa in opere che interrogano criticamente tanto il potere fascista quanto quello comunista. La differenza sta forse nel fatto che Lombardi può partire da questa consapevolezza mentre Nono ha dovuto conquistarla attraverso un percorso doloroso; ma entrambi condividono il rifiuto di una musica immediatamente comunicativa, la ricerca di linguaggi complessi che resistano alla strumentalizzazione, l'attenzione alla dimensione spaziale e tecnologica come strumento di rinnovamento del rapporto con l'ascolto.

La questione della ricezione resta cruciale. Le opere noniane non hanno mai raggiunto un pubblico ampio; le esecuzioni restano rare, legate a circuiti specializzati, a festival di musica contemporanea. Questo dato può essere letto in due modi opposti: come fallimento del progetto di una musica che ambiva a parlare alle masse, o come conferma della radicalità di una proposta

[4]Sul rapporto tra Nono e la generazione successiva di compositori impegnati si veda Angela Ida De Benedictis e Veniero Rizzardi (a cura di), Nostalgia for the Future: Luigi Nono's Selected Writings and Interviews, Berkeley, University of California Press, 2018.

[5]Nono aderisce al PCI nel 1952; la storiografia descrive una successiva distanza critica e una trasformazione del senso di militanza, più che una rottura formale univocamente databile.

che rifiuta ogni concessione alla fruibilità immediata. Nono ha sempre sostenuto la seconda interpretazione: la difficoltà dell'ascolto diventa una necessità, perché solo attraverso lo sforzo percettivo l'ascoltatore può uscire dai meccanismi passivi della ricezione di massa e diventare soggetto attivo di un'esperienza critica. Questa posizione resta discutibile: si può legittimamente chiedere se una musica che resta confinata in una nicchia possa effettivamente svolgere una funzione politica. Sarebbe però riduttivo misurare l'efficacia dell'impegno solo in termini quantitativi. Le opere di Nono hanno funzionato come laboratorio di pratiche compositive che hanno influenzato generazioni di musicisti, hanno posto questioni teoriche che hanno alimentato decenni di dibattito, hanno dimostrato la possibilità di tenere insieme rigore formale e tensione etica.

La domanda posta dal simposio – in che direzione va l'impegno? – trova in Nono una risposta che si trasforma nel tempo. L'utilizzo della serie negli anni Cinquanta ha per lui una valenza rivoluzionaria; l'uso del nastro magnetico negli anni Sessanta testimonia una volontà di portare la realtà nel suono; la spazializzazione e la *live electronics* degli anni Ottanta esprimono l'urgenza di un ascolto condiviso. In tutte queste fasi, ogni scelta formale implica un'etica; ogni decisione sul materiale sonoro è decisione sul modo di stare nel mondo.

Resta aperta la questione se sia possibile, dopo il crollo delle grandi narrazioni del Novecento, pensare ancora una musica impegnata, e quale forma possa assumere questo impegno quando vengono meno i riferimenti ideologici che sostenevano la generazione di Nono. L'esperienza noniana suggerisce che l'impegno non si esaurisce nella comunicazione di contenuti, ma coincide con la costruzione di forme dell'ascolto che resistano alla colonizzazione mercantile della percezione. Il silenzio amplificato dell'ultimo Nono è pratica di sottrazione al rumore ininterrotto dello spettacolo; la frammentazione seriale è rifiuto della sintesi che cancella le contraddizioni; l'opacità testuale difende la complessità contro la semplificazione. In questo senso l'opera di Nono continua a parlare al presente non come modello da imitare, ma come repertorio di problemi che attendono risposte adeguate a una situazione storica mutata. Dal frammento spezzato de *Il canto sospeso* alla dilatazione temporale di *Prometeo*, dalla denuncia della fabbrica alla meditazione del camminante, corre un filo: non la certezza di un esito, ma l'ostinazione di una domanda.

Bibliografia

Bloch, Ernst. *Il principio speranza*. 3 voll. A cura di Remo Bodei. Milano: Garzanti, 1994.

Bloch, Ernst. *Eredità del nostro tempo*. A cura di Laura Boella. Milano: il Saggiatore, 1992.

Borio, Gianmario, Giovanni Morelli e Veniero Rizzardi (a cura di). *La nuova ricerca sull'opera di Luigi Nono*. Firenze: Olschki, 1999.

Di Donato, Gianluca. *L'utopia del Wanderer. Frammento, silenzio e ascolto nella musica di Luigi Nono*. Testo della conferenza tenuta il 20 novembre 2024 nell'ambito del Festival Luigi Nono, Venezia.

Koch, Gerhard R. «Spiralen im Zeitalter der Angst. *Dmitrij oder der Künstler und die Macht*. Luca Lombardis Schostakowitsch-Oper in Leipzig uraufgeführt». *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 3 marzo 2000, p. 15.

Kühn, Georg Friedrich. «Stalin und Schostakowitsch. Luca Lombardis *Dmitrij* in Leipzig». *Neue Zürcher Zeitung* (Internationale Ausgabe), 2 marzo 2000, p. 10.

Lombardi, Luca. *Dmitrij, oder der Künstler und die Macht*. Opera in dodici scene e un epilogo. Libretto di Hans Klaus Jungheinrich. Milano: Ricordi, 1999.

Malvezzi, Piero e Giovanni Pirelli (a cura di). *Lettere di condannati a morte della Resistenza europea*. Torino: Einaudi, 1954.

Restagno, Enzo (a cura di). *Nono*. Torino: EDT, 1987.

Stenzl, Jürg (a cura di). *Luigi Nono. Texte. Studien zu seiner Musik*. Zürich: Atlantis, 1975.

Thym, Jürgen (a cura di). *Luca Lombardi*. Baden-Baden: Valentin Koerner Verlag, 2006.