

7

NoNo
-it in
de waer: bla.
la

OTXEE GNORISARITXE GNORISARITXE GNORISARITXE GNORISARITXE GNORISARITXE

Voci destroying muros**Sul rapporto dell'elettronica colla vocalità in Nono**

In'un intervista del 1966 Luigi Nono va in estasi per lo strumento più ricco del mondo, per la cui ricchezza tecnica, fonetica, semantica, espressiva. Parla della sua passione per la voce umana. In un'articolo del 1968 Giacomo Manzoni mette in rilievo un'altra passione del suo collega-amico e la chiama "*passione elettronica*". Due passioni, una per lo strumento più naturale, l'altro per quello più artificiale. Sembra una confusione di sentimenti contrastanti. Ma la musica, le composizioni già degli anni Sessanta, ci mostrano come si adatta l'una all'altra, come nasce e prospera una simbiosi della voce e dell'elettronica. Sarà un piacere di spiegare alcuni aspetti di questo processo simbiotico.

I.

Vorrei enunciare una tesi: le verità (non la verità) della vita umana non si comunicano direttamente, immediatamente, ma in cifra; ed il trattamento elettronico della voce umana in Nono contribuisce a questa cifratura.

Il senso, il significato ha bisogno di una protezione. Contrariamente ad ogni presentazione di contenuti significativi come merce toccabile ed acquistabile ci vuole una distanza, uno straniamento o un metaforeggiamento (anche Cristo ha parlato in parabole); la vera conoscenza si sottrae all'accesso diretto, ma esige dal soggetto conoscente una fatica, un lavoro. L'ideologia, che finge di comunicare in diret-

ta, sia l'ideologia dell'"intelletto", sia quello del "cuore", il mes-saggio a buon mercato, ci inganna. E' l'arte che ci offre alcuni mezzi di comunicazione mediata, mezzi per simboleggiare, per stilizzare, per trasformare le forme dell'esperienza quotidiana. Le forme resul-tanti indichino la strada verso il profondo, verso l'alto, ma ci rim-andino anche agli aspetti finora inosservati della superficie quoti-diana.

Nell'elettronica Nono istintivamente ha riconosciuto un mezzo attu-ale per creare la differenza estetica, per avere nuove possibilità di simboleggiamento, di stilizzazione. C'è l'esempio del finale di *Y en-tonces comprendió* (1969-70), dove viene elaborata la registrazione di un discorso di Fidel Castro, la lettura in pubblico dell'ultima lette-ra di Che Guevara. *"Non ho voluto fare una citazione - dice Nono - si tratta invece di una simultaneità, un accavvallarsi di otto voci, ho copiata la voce otto volte l'una sull'altra, con studi particolari di determinate frasi, ne è venuto fuori qualcosa di molto diverso dalla normale successione di un discorso"*; da ciò deriverebbe *"un segnale, un simbolo nel senso di una sintesi"*. La trasformazione elettronica trascende la validità momentanea del messaggio parlato, coglie un sen-so generale, se non atemporale, almeno perseverante.

Ma non solo per la voce recitante, anche per il canto vale il simbo-leggiamento della trasformazione elettronica, la quale aiuta a rifiu-tare la falsa naturalezza del canto convenzionalizzato, di rifiutare p.es. la fittizia e simulata immediatezza dell'espressione di senti-menti, della suddetta ideologia del "cuore", già combattuta dal anti-naturalismo protomoderno. Come tutti i significati preziosi anche i

sentimenti, le emozioni genuine tendono a nascondersi, resistono alla prostituzione. Riferendosi a *Musica-Manifesto n.1* (1968-69), cioè alla relazione dei due parti *Non consumiamo Marx* ed *Un volto, del mare* Nono mette in rilievo l'emozionalità, la quale non si trova solo in funzione soggettiva usando la tecnologia per esprimersi o per rappresentarsi, ma "l'innovazione tecnologica provoca, tocca, squassa anche la realtà dei sentimenti"¹. Poi - sempre secondo l'autointerpretazione del tardo Nono - tutti i momenti sensoriali, psichici, intellettuali, istintivi, razionali, irrazionali si incastrano tra di loro, si combinano e perforano creando finalmente uno spazio magico nel quale il sentimento privo di ogni sentimentalità può sopravvivere. Così è riuscita una trasfigurazione, un tipo di distanza estetica, riuscita parzialmente attraverso la trasformazione elettronica della voce umana, una "velatura" per proteggere la validità.

II.

Anche qui vorrei premettere una tesi: l'elettronica in quanto usata da Nono per l'elaborazione vocale funge da catalizzatore, cioè catalizza e rende possibile l'innovazione stilistica del canto solista e della melodia.

La crisi della melodia vocale o della monodia non è un segno particolare dello stile personale di Luigi Nono, ma appartiene alla fenomenologia del Novecento. Il rinnovamento della linearità melodica riesce raramente, e semmai, spesso per mezzo dei prestiti della storia e del folklore. Tuttavia non possiamo riconoscere solo un deficit musicale, com'è successo dal punto di vista conservatore, perchè la fun-

zione della linearità sembra passare ai fattori dello spazio sonoro e timbrico. E questo vale anche per la dodecaфония, che ha rivitalizzato l'elemento di melodia - è vero -, ma solo tramite una spazializzazione dissociando le linee con ampi intervalli e - sotto l'aspetto dell'identità tonale - con salti in ottavo. Nella cultura mitteleuropea questa estensione trova le sue radici nell'aspirazione di dare più spazio all'espressione soggettiva. Perciò in molte composizioni dodecalfoniche troviamo le parti caratterizzate da una iperespressività che talvolta muta in una tensione surrealista. Ma dove manca il bisogno espressivo, una necessità interiore, dove quelle radici culturali non vivono ancora, là comincia il pericolo; ed anche Luigi Nono temporaneamente è esposto a questo pericolo. Sebbene nel canto a solo già prima dell'elaborazione elettronica Nono sperimenti una nuova struttura intervallare, i caratteri d'espressione non si rinnovano, bensì rimandano all'una ed all'altra convenzione espressiva, sia espressivista, sia melodrammatica: uno Spätstil, una conseguenza tardiva della storia melodica, un manierismo nel senso migliore, storico. Il giovane Nono ha fatto bene di rivolgere la sua attenzione al coro, alla polifonia corale che gli serve da humus nel quale cresca il germe di una nuova melodia.

La svolta sopraggiunse a metà degli anni Sessanta: Appena conosciuto e sperimentato le possibilità trasformatorie del mezzo elettronico, Nono trova applicazione per loro sul campo vocale e concentra la sua creatività sulla voce umana, non solo la collettività corale, ma specialmente la fonazione della voce singola. Lo stesso Nono è consapevole della relazione tra elettronica e nuova vocalità: "Da ciò - dai mo-

delli del canto europeo-tradizionale - *mi sono liberato solo dopo aver cominciato di lavorare nello studio elettronico*"². L'elettronica in Nono ha due funzioni, una funzione conoscitiva, ed una tecnica-espressiva. Quest'ultima si realizza nelle trasformazioni di suoni e fonemi: "*partendo da fenomeni, parole, canti live - conoscere le possibilità di trasformazione*"³. Abbiamo già discusso il senso della "denaturazione", dell'artificializzazione elettronica: la differenza, il simbolo, la mediazione comunicativa. Nel primo caso, riguardo alla funzione conoscitiva, l'elettronica serve a studiare ed analizzare la voce, il cantato e il parlato; cioè viene usata come mezzo di conoscenza e non come mezzo espressivo. In questo senso il compositore esplora un gran spettro di fonazione e di canto, specialmente i canti popolari extra-europei. Il risultato compositivo si verifica anche in una musica vocale non elettronica, in forma di una nuova tecnica del canto che assimila, elabora, resintetizza, insomma feconda certi elementi dell'analizzato. Così l'effetto elettronico abbraccia tutta la musica vocale.

L'elettronica è l'ostetrica di un nuovo stile di canto solista e con questo anche di una nuova forma melodica. Principio melodico non è più la serializzazione di suoni diversi, ma la modificazione, l'elaborazione variativa del suono unico, non più macromelodia, ma micromelodia, una sublimazione tramite la quale Nono sarà in grado di liberarsi dal espressionismo del canto a solo (o come già detto dal manierismo espressionista). Nono non rinuncia all'Espressivo, ma lo trasferisce dal cantato al parlato; L'espressione forte si ritrova nelle frasi gridate; raccomando l'ascolto della seconda sezione di *Y entonces com-*

prendiò. C'è una nuova differenziazione nell'uso della voce cantante-recitante: la recitazione non sta più dirimpetto al canto; non si tratta della relazione: segno pragmatico - segno estetico. Con una graduazione sottile, coll'elaborazione di sfumature anche la voce recitante fa parte del fatto estetico (e con questo della suddetta differenza estetica). Finalmente nasce una nuova linearità, premessa di ogni vera forma melodica. In'un'intervista del 1969 Nono contraddice le interpretazioni della tecnica corale nel *Canto sospeso* (1955-56), cioè la sopravvalutazione del carattere dissociativo, dello squarciamiento etc: "*Volevo una costruzione melodica orrizontale, sospesa da suono a suono, da sillaba a sillaba: una linea che talvolta nasce da una serie di suoni o di altezze di suono, talvolta si addensa ad accordi*"⁴. Forse questo non è la posizione autentica del 1956, ma certo del 1969. Raccomando l'ascolto di *Un volto, del mare*: una composizione conosciuta da linee che sempre di nuovo si immergono non senza riemergere: una continuità virtuale, un cantus firmus virtuale; e la forma melodica, la lunghezza, la perseveranza veramente rispecchia le forme storiche del cantus firmus dal gregoriano nel Cinquecento fino alla Choralmelodie nelle Cantate di Johann Sebastian Bach. Forse la continuità melodica in *Un volto, del mare* costituisce un'eccezione. Più spesso la melodia è frammentaria: un suono modificato, un crescendo-decrescendo come gesto melodico. Solo un gesto, si potrebbe dire; ma i gesti brevi (lo sappiamo da Brecht e da altri teorici del nostro secolo) sono più insistenti, dicono di più di ogni altra struttura artistica. La questione è: cosa ci dicono; cosa ci dicono le melodie di Nono in particolare, cosa ci dice il melodismo in generale? Questo

specialmente per i tedeschi era sempre un gran problema. Compositori e musicologi lo spiegano con la tradizione italiana del belcanto, da re-litto storico. Ma per Nono la melodia è una sfida umana, umanista: coll'esempio di Vincenzo Bellini⁵ spiega il senso della melodia alla quale concede la capacità di superare il dualismo del corporeo e dell'incorporeo, della materia e dello spirito, della sensualità e dell'intelletto, cioè di superare i parzialismi occidentali dopo il loro culmine moderno. Così la voce cantante, ma anche la struttura cantata rappresentano l'integrità umana.

I suddetti intellettuali localizzano la voce e il canto noniano in uno spazio irreali, come se i valori umani e lo stesso uomo non facessero parte della realtà. Usano un terminus technicus che fu tante volte abusato nel nostro secolo per nominare questa irrealità: l'utopia; l'utopia che nel linguaggio moderno spesso viene scambiato per speranza, ma che sta anche falsamente per una realtà ideologicamente repressa. Così le parti vocali nelle composizioni di Nono, specialmente le voci a solo, sono attribuite - spesso forfettariamente e in modo grossolano - al luogo-non luogo utopico. Mi domando se queste parti cantano solo un futuro ignoto irraggiungibile. Prendiamo *Un volto, del mare*, canti del amore, amore dolce, amore amaro, amore sessuale, amore platonico. Sono convinto che quest'amore e questi amori appartengono alla nostra vita hic et nunc, alla nostra realtà, anche se qualche musicologo, qualche filosofo si trova fuori gioco. Non sostengo che l'utopico sia totalmente assente nella musica e poetica di Nono, ma contraddico la grossolanità. C'è il famoso finale de *La fabbrica illuminata* (1964), un'eschatologia secolarizzata, la luce dell'utopia,

si, tra l'altro sì. Secondo Nono questo canto - dopo la rappresentazione delle condizioni di lavoro - esprime il cambiamento: "*è solo la voce, solo lo stesso uomo che cambia qualcosa*"; potremmo criticare gli ideologemi di questa frase ma il rimando al contenuto utopico in ogni caso risulta insufficiente.

Ritornando alla relazione tra elettronica e vocalità possiamo affermare che questa non sta per la contraddizione del reale e del utopico, per Nono invece - e non solo teoricamente - tutte le due sono e rappresentano delle sfere importanti del nostro mondo e della nostra realtà. Di nuovo si verifica una strana congiunzione tra elettronica e vocalità.

III.

Vorrei riportare un passo dell'intervista di Hans-Jörg Pauli del 1969. Nono racconta di una festa rivoluzionaria in Cuba: "*La vita sembrava svolgersi nella musica, estrinsecarsi ne e tramite la musica.*" Domanda di Pauli: "*E che musica?*" Risposta: "*Musica elettronica, concreta più esattamente, che usò materiale documentario di quel tempo [dell'inizio della rivoluzione]: frammenti della difesa di Fidel Castro dal tribunale di Santiago, e testimonianze delle donne i loro uomini furono assassinati dagli sbirri di Batista. Questa musica elettronica fu coordinata con una partitura per l'illuminazione e fu diffusa nella caserma tramite ca. trenta altoparlanti*"⁶. Mi piacerebbe di speculare la percezione di Nono, la sua Wahrnehmung, l'estetica in senso originale. Che cosa ha visto, sentito, ascoltato in quella festa cubana. Un manifesto acustico politico-documentario con effetti luminosi o qualcosa di simile. Furono le luci che magnificarono la lotta

rivoluzionaria ma fu anche l'atmosfera, la comunanza, lo spirito di solidarietà. Ciò che mi dà da pensare, è l'uso improvviso del concetto di "musica elettronica" il quale - come mi pare - in questo luogo sta non tanto per un fatto musicale quanto per l'eroico e per il sublime della situazione. La vicenda si trasformò in Nono, e per questo anche più tardi parla intuitivamente di musica elettronica, e solo poi, ripensando, di materiali documentari etc. In Nono il concetto di musica è un concetto enfatico, auratico, e la tecnologia non distrugge quest'aura (attenzione, lettori di Walter Benjamin), anzi contribuisce di realizzarla in modo attuale. Il sublime nella musica noniana...?! Ancora poco fa sarebbe stato un sacrilegio solo di implicarlo. Giuliano Scabia ricorda un colloquio dopo l'ascolto de *La fabbrica illuminata* quando confidò le sue impressioni all'amico: *"una temperatura del suono che andava al di là dei significati (fabbrica, alienazione, oppressione, incubo) [...] un suono che aveva a che fare col tragico, la contemplazione della morte, il sublime"*⁷. Allora Nono non fu d'accordo. Enzo Restagno quasi conferma la percezione di Scabia quando mette in rilievo la relazione della voce pura e semplice con la ripresa elettronicamente trasformata nelle composizioni come p.es. *Y entonces comprendió*. *"Lo spazio tra l'una e l'altra è una zona misteriosa [...] Quando in questi lavori compare la voce pura e semplice capisci di trovarti di fronte a una datità e quando la stessa ritorna modificata dal nastro ti rendi conto che è meno corporea, quasi si trattasse di un fantasma uscito dal passato e quindi è come se quella datità che era ancorata al presente immediatamente levasse l'ancora della sua corporeità per salpare verso una dimensione misteriosa in cui passato*

e futuro, rimembranza e presagio si equivalgono"⁸. Questa percezione corrisponde alla già citata definizione di melodia dove Nono si richiama al modello di Bellini. Una caratteristica del simbolo melodico, il superamento della dualità corporeo-incorporeo, - secondo Restagno - si verifica nella congiunzione di vocalità ed elettronica. Così si verificherebbe anche un aspetto del sublime.

Ci sono altri aspetti, forse anche più concreti: I cantanti, meglio: le cantanti ovviamente preferiscono il registro acuto, predominano i soprani le loro linee tendono verso l'alto. "*I pensieri suonano acuti*", cita Nono il suo collega Sciarrino. Ecco la sfera dove il corporeo e la materia si sublima, dove lo spirito si sensualizza.

Poi nella macroforma delle composizioni Nono si orienta alla musica sacra, specialmente alla Cantata di Johann Sebastian Bach: un modello per *La Fabbrica illuminata* e per *Non consumiamo Marx; Voci destroying muros* (1970⁹) nasce "*nello spirito dei drammi liturgici come p.es. del 'Ludus Danielis'*"¹⁰. Commemoro solo i rimandi espliciti dello stesso compositore.

Non possiamo approfondire questo argomento. Il periodo quando la voce incontrava il suo promotore elettronico era un tempo di grandi rivelazioni, non solo nel mondo politico. Forse ci vuole una correzione della storia della musica.

Delella
Noelle

¹Nono, p.43.

²Nono, Texte, S.206.

³Nono, Texte, S.191.

⁴Nono nell'intervista con Hansjörg Pauli, citato da *Luigi Nono. Texte* - Studien zu seiner Musik, a cura di Jürg Stenzl, Atlantis, Zürich 1975, S.201.

⁵ibid., p.16.

⁶Nono, Texte, S.207.

⁷Scabia, *Musica/Realtà* 33, S.47.

⁸Restagno in Nono, S.47.

⁹zurückgezogen; ging teilweise in die nächste Komposition ein: *Ein Gespenst geht um die Welt*.

¹⁰Nono 1070, Texte, S.238.