

## Filmare la musica e la vita di Luigi Nono

Roberto Calabretto

*A Gianni Di Capua, esegeta della musica di Nono*

A volte esplicitamente espresso, a volte celato e resistentemente riparato anche dagli affondi delle analisi più brusche o cattivanti, a volte velleitariamente sbandierato, il rapporto di mimesi fra cinema e musica e non meno il suo rovescio, il rapporto di mimesi fra musica e cinema, è un gran bel campo di azione critica. Lo è stato e lo sarà sempre di più.<sup>1</sup>

Così scriveva il compianto Giovanni Morelli presentando il ciclo *Stentoree mimesi. I grandi personaggi della musica catturati dalla rappresentazione cinematografica* alla Cineteca Pasinetti di Venezia. L'arte di filmare la musica, non a caso, ha affascinato e coinvolto il cinema sin dalle sue origini ispirando atteggiamenti quanto mai diversi che cercheremo di circoscrivere all'interno di alcune categorie, ovviamente soggette a qualsiasi rilievo, per definire un universo quanto mai poliedrico e variegato.<sup>2</sup>

Esemplare, da questo punto di vista, l'operato di Bruno Monsaingeon, regista che ha dedicato noti e acclamati documentari a Glenn Gould, Yehudi Menuhin, Dietrich Fischer-Dieskau e Sviatoslav Richter, di Tony Palmer, solitamente ricordato per il suo monumentale *Richard Wagner* (1983) che è anche l'autore di decine di altri film,<sup>3</sup> e di Frank Scheffer, i cui film musicali offrono una panoramica di grande interesse sui grandi compositori del ventesimo secolo ispirandosi ad un *principio di trasformazione* per cui le immagini sono il riflesso dei suoni, assecondando i principi di poetica di Vassily Kandinsky.<sup>4</sup> A completare questo ricco quadro, non va nemmeno trascurata l'esperienza di Christopher Nupen<sup>5</sup> e di Larry Weinstein che nei propri film

---

<sup>1</sup> G. Morelli, *Una minifera campionaria della mimesi musica/cinema*, in "Circuito Cinema", n. 5 (21), p. 1.

<sup>2</sup> Una più ampia contestualizzazione di questi problemi si trova in R. Calabretto, *Filmare la musica. La macchina da presa di fronte all'oggetto sonoro*, in "SegnoCinema", n. XXXVI/1, 197, gennaio-febbraio 2016, pp. 15-18.

<sup>3</sup> Tra questi ricordiamo quelli dedicati ai Beatles, Jimi Hendrix e Frank Zappa (*200 Motels*, 1971), fino ai ritratti di *Maria Callas* (1987), Igor Stravinskij (*Once, at a Border... Profile of Igor Stravinsky*, 1982), Carl Orff (*O fortuna*, 1995) e Ralph Vaughan Williams ("*O Thou Transcendent...*" – *The Life of Vaughan Williams*, 2007).

<sup>4</sup> Ecco allora i *Five orchestral pieces*, film-documentario sui *Fünf Orchesterstücke, op. 16* di Arnold Schönberg (1994), *The final chorale*, dedicato alle *Sinfonie per strumenti a fiato* di Igor Stravinskij (1990), *A Labyrinth of time*, su Elliott Carter (2005), *Conducting Mahler* (1996), girato al Festival Mahler di Amsterdam nel maggio 1995 in cui i direttori Bernard Haitink, Claudio Abbado, Riccardo Chailly, Riccardo Muti e Sir Simon Rattle spiegano le proprie interpretazioni sulle *Sinfonie* di Mahler, *Edgard Varese (Edgard Varese: Een Visionair in Muziek* 2008), in cui attraverso la musica e le immagini il regista attraversa il catalogo del compositore, e il gruppo di film dedicati a John Cage in cui Scheffer usa le partiture grafiche di Ryooanji per definire i movimenti della cinepresa.

<sup>5</sup> Fautore di un modo nuovo di restituire in video la musica e i suoi interpreti con l'invenzione, nel 1960, della camera 16mm, Nupen è autore di una serie di documentari su alcuni

mette allo scoperto il rapporto tra immaginazione musicale e vita quotidiana. Nel fare questo, egli si serve di ricostruzioni drammatiche e stilemi storico cinematografici e applica sperimentalmente alla musica analogie visive di derivazione impressionistica.<sup>6</sup>

Negli anni settanta, per venire all'Italia, Luciano Berio e Gianfranco Mingozzi hanno dato vita a *C'è musica e musica* (1972), fortunatissima serie televisiva in dieci episodi in cui è stato ripercorso l'universo musicale in tutte le sue sfaccettature e che Ulrich Mosch ha definito come «un'opera d'arte televisiva in anticipo sui tempi». Un vero e proprio prototipo delle molteplici forme di rappresentazione dell'universo musicale che, purtroppo, non ha avuto molti eredi.<sup>7</sup>

Un compositore che ha sicuramente beneficiato di questa situazione, e che abbiamo posto al centro di questa nostra breve riflessione, è Luigi Nono la cui musica e la cui vita sono stati filmati più volte sin a partire dagli anni settanta anche da registi di primo piano. Come avremo modo di vedere nel corso di queste pagine, il mezzo cinematografico da un lato si è rivelato uno strumento appropriato alla continua ricerca del compositore per avvicinare vaste fasce di pubblico alla sua musica; dall'altro si è parimenti ben prestato a interagire con alcune sue opere dando luogo a dei film-concerto di grande bellezza. Proprio seguendo queste due direttive cercheremo di definire l'iter della nostra riflessione.<sup>8</sup>

#### *La musica contemporanea e la ricerca di un nuovo pubblico*

Inizieremo, pertanto, col ricordare che la musica di Nono è stata spesso al centro di dibattiti di vario genere divenendo un oggetto privilegiato per verificare il difficile e complicato rapporto del pubblico con la musica del proprio presente. Il compositore veneziano, com'è noto, era alla ricerca di un nuovo pubblico per cui nelle esecuzioni delle sue opere aveva sperimentato nuovi strumenti di avvicinamento delle masse alla sua musica. Motivo per cui spesso teneva i propri concerti nelle piazze oppure all'interno di fabbriche per avvicinare gli operai alla musica contemporanea. Reputava queste situazioni ottimali perché, contrariamente a quanto accadeva nelle sale tradizionali, in questi concerti «nessuno si chiedeva se questa fosse ancora musica e nessuno pensava che tutt'al più questa musica potesse funzionare come accompagnamento per la fantascienza televisiva».<sup>9</sup> Al contrario, proprio gli

---

compositori classici, tra cui l'amato Franz Schubert (*The Gratest Love and the Gratest Sorrow*, 1994) e su celebri interpreti con cui spesso ha intrattenuto rapporti di amicizia, come Daniel Barenboim, Jaqueline du Pré e Pinchas Zukerman.

<sup>6</sup> Basti pensare al suo omaggio a Kurt Weill (*September Songs - The Music of Kurt Weill*, 1994), un *docufiction* ambientato in una grande fabbrica dismessa di Toronto che permette al regista di alternare numeri cantati e danzati ispirati alla musica del compositore quasi fossero dei fantasmi che escono allo scoperto in quel luogo abbandonato.

<sup>7</sup> Cfr. L. Berio, *Una polifonia di suoni e immagini*, a cura di A. I. De Benedictis, Milano, Feltrinelli, 2013 (volume allegato al cofanetto *C'è musica & musica*, a cura di A. I. De Benedictis).

<sup>8</sup> Per quanto riguarda i rapporti di Nono con il cinema, ci sia consentito rinviare al nostro *Luigi Nono e il cinema. Un'arte di lotta e fedele alla verità*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2017.

<sup>9</sup> L. Nono, *Intervista di Hansjörg Pauli*, in *Scritti e colloqui*, vol. II, a cura di A.I. De Benedictis e V. Rizzardi, Le Sfere - Libreria Musicale Italiana, Milano 2001, p. 28. Per quanto riguarda la ricezione della musica di Nono, si veda R. Calabretto, *Y Entonces comprendió e la Fabbrica*

operai, spesso e quasi completamente privi di una qualsiasi preparazione accademica culturale musicale, «sottoposti al bombardamento di consumo evasivo della radio e delle canzoni»,<sup>10</sup> ponevano delle domande sul come questa musica era composta e potesse nascere, nel caso di opere come *La fabbrica illuminata*, dai rumori e dai testi dei contratti di lavoro.

È quanto accadde l'8 gennaio 1972 quando quest'opera fu eseguita all'interno della Paragon di Genova in cui da giorni era in corso uno sciopero. I lavoratori avevano occupato lo stabilimento grafico a causa dell'immotivata decisione di liquidazione con conseguente licenziamento di tutti i centosettanta dipendenti stabilita dai padroni inglesi della Lamson Industries di Londra. Il concerto si poneva come un atto di solidarietà verso gli operai e le loro famiglie, costretti a una protesta civile che comportava sacrifici gravissimi.<sup>11</sup> Allo stesso tempo, voleva evidenziare la capacità che le classi popolari, tradizionalmente escluse dai normali circuiti concertistici, avevano di poter cogliere e apprezzare la musica colta. Gli orchestrali e il Coro del Teatro Carlo Felice di Genova, con il direttore Massimo Pradella, Maurizio Pollini e Liliana Poli, accanto allo stesso Nono e Giacomo Manzoni, erano stati i protagonisti di questa iniziativa alla cui realizzazione aveva contribuito, come al solito, Luigi Pestalozza accanto a Edoardo De Giovanni. Il programma prevedeva *La fabbrica illuminata*, il *Quinto Concerto per pianoforte e orchestra* di Ludwig van Beethoven con Maurizio Pollini solista e *I Cori da Edipo re* di Modest Musorgskij. «Un fatto di eccezionale valore politico-culturale», come intitolava L'Unità l'articolo dedicato a questo evento, a cui parteciparono oltre ottocento persone.<sup>12</sup>

Il concerto è stato filmato da Maurizio Rotundi che, in un documentario di grande interesse, ha riproposto quell'evento con il dibattito che accompagnò ogni esecuzione. I pochi minuti riservati all'esecuzione della *Fabbrica illuminata* – molto probabilmente il *girato* conteneva l'intera *performance* e

---

*illuminata nella critica italiana*, in *Luigi Nono: studi, edizione, testimonianze*, a cura di L. Cossetini, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2010, pp. 105-129.

<sup>10</sup> «Ma per la loro stessa vita e lavoro [gli operai] obbligati a esser tecnicamente all'avanguardia: nuovi mezzi tecnici di produzione, di lavoro. Bene: proprio l'analisi tecnica, anziché quella estetica, è il veicolo per la loro comprensione: il procedimento di lavoro e comprensione nello Studio elettronico, l'analisi fonetica e semantica del testo in rapporto al suo divenire musica vengono facilmente recepiti da loro. Il rapporto suono-rumore, cioè la particolare struttura sonora del fenomeno acustico, non rappresenta per loro qual problema, vero o artificioso, come per un pubblico di estrazione borghese, per lo più, normale nelle sale dei concerti», L. Nono, *Scritti e colloqui, vol. I*, a cura di A.I. De Benedictis e V. Rizzardi, Le Sfere - Libreria Musicale Italiana, Milano 2001, p. 199.

<sup>11</sup> Il concerto voleva andare ben al di là del semplice gesto di solidarietà verso gli operai e le loro famiglie, e si poneva come «il risultato concreto di una politica culturale che riconosce come interlocutore valido il lavoratore o meglio la classe operaia. [...] Il fenomeno dello spettacolo trova la sua ragione e quindi la sua vita nel collegamento con la realtà del lavoro anche quando e soprattutto le condizioni degli operai chiamano a raccolta i propri operatori per salvare il patrimonio della stessa classe lavoratrice», T. Ciccirelli, *Paragon: la musica entra nella fabbrica occupata*, in «Il lavoro», 11 gennaio 1972. Archivio Luigi Nono (d'ora in avanti ALN), Recensioni, R1972011103). Cfr. anche L. Pestalozza, *Concerto nella fabbrica occupata*, in «Rinascita», 21 gennaio 1972. ALN, Recensioni, R1972012101. Qui il musicologo sottolinea come la musica in quel contesto fosse entrata direttamente nella realtà della condizione operaia e rivela come il dibattito seguente al concerto si fosse protratto per molte ore.

<sup>12</sup> Si veda *Concerto alla Paragon: un fatto di eccezionale valore politico-culturale*, in «L'Unità», 11 gennaio 1972. ALN, Recensioni, R1972011101.

il seguente dibattito con gli operai –, e il montaggio delle immagini decisamente precario se non addirittura irriverente per i bruschi tagli con cui le diverse sequenze sono montate, mette pur sempre in risalto alcune circostanze di estremo interesse. La cura dell'allestimento – comune, del resto, a tutti gli interpreti del concerto per cui Pollini aveva studiato attentamente il posizionamento dei pannelli per una resa efficace della propria *performance* – prevedeva la presenza di due magnetofoni,<sup>13</sup> e un sorprendente ed efficace utilizzo delle luci sul 'palcoscenico'. A livello di *performance*, va invece sottolineata la grande libertà con cui la solista interpreta la propria parte al fine di cercare un contatto più forte e diretto con il pubblico. Il dibattito seguente, purtroppo bruscamente tagliato, vede un operaio porre i consueti quesiti in merito alla musica ascoltata («La musica di Luigi Nono è fatta di suoni che io sento quasi quotidianamente, giornalmente; questi magli, queste lamie che picchiano...») e conferma l'interesse ma anche lo stupore con cui il pubblico reagiva a questa musica. Anche le reazioni degli operai della Paragon sono molto particolari: contrariamente agli entusiasmi riservati a Pollini in seguito all'esecuzione del *Concerto* beethoveniano, accolgono *La fabbrica illuminata* con molta perplessità, come si può notare dagli sguardi delle persone in prima fila, anche se la conclusione è poi salutata con un grande abbraccio di applausi.

Un evento concertistico molto importante, pertanto, che il filmato di Rotundi documenta e permette di conservarne la memoria divenendo una testimonianza storica di grande interesse. Se la conclamata scelta da parte di Nono di rivolgersi al popolo, in questa e molte altre simili situazioni, non entrasse in contraddizione con una musica che, invece, risultava del tutto incomprensibile alle masse è un problema aperto, che comunque esula dagli obiettivi di questo nostro articolo.<sup>14</sup> Ciò che a noi interessa è sottolineare che l'incontro della sua musica e della sua vita con il cinema sia perfettamente in linea con questa sua dichiarata volontà e trovi il suo massimo compimento nei tanti documentari che hanno affollato la sua esistenza.

Non a caso, nel corso di un'intervista egli stesso ebbe a dire che:

La possibilità di comunicazione è legata all'esecuzione, quindi è legata a un tipo di apparato organizzativo, che va dall'organizzazione dei festival alle possibilità di diffusione dei dischi, quindi alla possibilità di trasmissioni radiofoniche.<sup>15</sup>

Una risposta che, di conseguenza, giustifica anche la realizzazione di un documentario.

<sup>13</sup> Circostanza che lascia supporre un'esecuzione quadrifonica.

<sup>14</sup> In riferimento ai concerti alla Piccola Scala e nella Sala del Conservatorio di Milano, Carlos Franqui scrive che egli non sopportava gli applausi e, al contrario, sentiva la necessità di giustificarsi politicamente. «Capiva che solo i borghesi erano in grado di apprezzare la sua musica, mentre lui avrebbe voluto che fossero i proletari. Era una faccenda tragicomica; tante volte fece ascoltare ai lavoratori il suo concerto *La fabbrica illuminata*, nel quale aspirava musicalmente a riprodurre l'alienazione del lavoro di fabbrica, degli operai, degli sfruttati; era una musica che componeva per loro, ma alla quale loro rispondevano con il silenzio, dicendo che di rumori ne sentivano già abbastanza in fabbrica», C. Franqui, *Cuba, la rivoluzione: mito o realtà? Memorie di un fantasma socialista*, Baldini Castoldi, Milano, 2007, p. 530.

<sup>15</sup> L. Nono, *Situazione di un musicista contemporaneo. Intervista di Carlo Piccardi*, in *Scritti e colloqui*, vol. II, a cura di Id., pp. 9. A tal fine, si veda anche C. Piccardi, *Il messaggio totale di Luigi Nono*, in "Musica/Realtà", 27, dicembre 1988, pp. 69-101.

*Una vita in immagini*

Tra i tanti dedicati a Nono, ricordiamo innanzitutto quello di Carlo Piccardi: *Luigi Nono, realtà di un compositore* (1977),<sup>16</sup> girato negli anni in cui la figura del compositore stava sempre più entrando nella vita musicale e culturale italiana. Piccardi allora lavorava come produttore alla RSI e utilizzava spesso il mezzo televisivo per divulgare la musica contemporanea. Inizialmente aveva ideato un progetto con delle riprese a Venezia: la Montedison, la sede del PCI, la Giudecca e tutti gli altri luoghi cari al musicista. La *scaletta* fu però abbandonata in seguito ad alcuni disguidi per cui le riprese furono improvvisate: circostanza che però rese questo lavoro una vivida testimonianza della vita di Nono che lo stesso Piccardi, *a pendant* con quanto sottolineavamo sopra, ha descritto in questo modo nel corso di una nostra intervista.

Una persona isolata, antropologicamente distante dal popolo e dalla sua cultura. Questo viene restituito nella scena in cui passa davanti ad una sede del PCI che però è vuota; oppure in quella di una fabbrica senza operai e in quella che lo coglie vicino ad alcuni pescatori: immagini del tutto fortuite che però sembrano rivelare la sua profonda solitudine e confermare la distanza della sua musica dal popolo, nonostante le dichiarazioni ch'egli ha fatto ripetutamente lungo la sua vita. Nono, allo stesso tempo, era profondamente investito da una carica emotiva quando parlava in pubblico, come si può vedere nella conferenza che tiene in un Istituto tecnico sulla musica popolare, oppure quando in un istituto di anziani parla di *A floresta*. Testimonianze della sua capacità di rivolgersi e di comunicare a tutti, senza però pensare a chi ha di fronte. Egli identificava utopicamente il pubblico con l'umanità in senso lato.

Nel corso del documentario troviamo una lunga intervista in cui Nono parla della sua musica e della propria vita, intercalata da un seguito di immagini di celebri performance (quella della prima esecuzione di *A floresta é jovem e cheja de vida* diviene il filo rosso della narrazione),<sup>17</sup> segmenti di conferenze e altre interviste rilasciate da amici. Lunghe camminate del compositore lungo le calli veneziane e in barca, con Venezia sullo sfondo e la voce narrante che parla del suo impegno politico e di alcuni eventi musicali europei, si dipanano nel corso del documentario offrendo una preziosa testimonianza della sua vita.

*A pendant* con il documentario di Piccardi, troviamo quello di Olivier Mille, *Archipel Luigi Nono*. Il pretesto da cui nasce il filmato è la

<sup>16</sup> I luoghi che uniscono il nome del musicologo a quello del compositore veneziano sono molteplici e comprendono scritti e interviste. Il suo incontro con Nono era avvenuto all'interno della Televisione della Svizzera italiana nel 1968 quando il compositore aveva partecipato alla trasmissione *Lavori in corso* con Alfred Andersch. L'intervista, rilasciata il 21 agosto 1968 e trasmessa il 18 dicembre dello stesso anno, è oggi disponibile all'Archivio Nono di Venezia (*Alfred Andersch intervista Luigi Nono* (1968). Produzione: Ticino 1; 23' 31", ALN, Video, 15).

<sup>17</sup> Parlando dell'opera, Nono sottolinea come la sua musica nasca e si sviluppi grazie alla collaborazione creativa con gli interpreti, descrivendo poi le modalità di esecuzione e il suo particolare approccio alla vocalità.

rappresentazione di *Prometeo* al *Festival d'Automne* nel 1987. Anche in questo caso molte immagini sono dedicate alla città natale del musicista e a Nono stesso che parla dei problemi a lui cari, come l'ascolto, i campi sonori delle isole della laguna, le voci del mercato e i riflessi di questa situazione che si possono cogliere nella sua musica.

Ho cercato di mostrare Venezia come Nono ce la presentava ha precisato il regista – il più lontano possibile dall'immagine della cartolina. Venezia, non come il luogo ideale dell'armonia, ma come un mondo di contrasti e di conflitti, incrocio di differenti linguaggi e culture. Ho curato in modo particolare il sonoro, poiché l'immagine da mostrare di Venezia era soprattutto sonora. Una città in cui sia suono che immagine sono incomparabili e che ha dato la nascita ad una delle musiche più forti della nostra epoca.<sup>18</sup>

Molto belle e cariche d'intensità le sue parole sulle sonorità dello spazio veneziano, sui silenzi e sulla capacità dell'acqua di riflettere i suoni.

Questa parte sud di Venezia è straordinaria, perché c'è questo spazio enorme, questa infinità, questo silenzio, questi cambiamenti di colore, di tempo. [...] Spesso rimango qui, immobile, a guardare e ad ascoltare tutto ciò che succede: come si può vedere ora, cambiano continuamente i colori, le stagioni, il vento, le voci, le sonorità... È quello che i veneziani chiamano la «gibigiana»: il riflettersi dell'acqua, che viene a cambiare gli alberi, che viene a dinamizzare i muri. Non c'è niente di statico... Dunque, non solo l'acqua, ma anche la terra è attiva e questi due elementi vengono a movimentare anche il motoscafo. [...] Come è possibile percepire veramente le varie qualità di suono. Questo è fondamentale per me: parlare della qualità, non tanto della sostanza del suono. Tipi di suoni, tipi di arrivi, di partenze: come si sente questa specie di ostinato di una sirena, lontanissima, che continua... Alle volte, quando c'è la nebbia, ci sono le varie campane che segnano le isole e c'è come un «don! don! don!» continuo e si vengono a creare dei campi sonori di una magia senza fine.

Parimenti quando parla dello spazio sonoro del giardino di casa che descrive con queste immagini.

Quindi c'è la varietà del suono, la varietà della qualità e la combinazione, la composizione nello spazio, sull'acqua, dei muri, delle riverberazioni, delle gibigiane... È tutto questo che crea veramente, secondo me, un pensare la musica in modo totalmente distinto dalla musica tecnica, dalla musica accademica, ma il sentirla veramente come elemento di vita, elemento dell'orecchio, elemento dell'anima, della pulsazione, dei sentimenti... Dei sentimenti vivi... in quella che va chiamata la magia, la vera magia, il vero mistero di questo spazio veneziano.

---

<sup>18</sup> O. Mille in <http://www.luiginono.it>.

Nel corso del documentario troviamo anche un'intervista a Massimo Cacciari, che sottolinea come Nono sia riuscito con la sua musica a mettere in risalto i contrasti di Venezia e a dare forma alla dissonanza, ed alcune immagini che ritraggono Vedova nel suo laboratorio (egli confida che Nono «guarda i suoi quadri come una proiezione d'onda», ossia ponendosi di lato alle tele). In un momento dell'intervista, Nono parla del *Cielo sopra Berlino* di Wim Wenders (*Der Himmel über Berlin*, 1987) mettendone in risalto le affinità con la poetica dei «Caminantes».<sup>19</sup>

Nello stesso anno anche Birgitta Ashoff ha realizzato un documentario di carattere biografico: *Luigi Nono. Ein Porträt des italienischen Komponisten*. Nei suoi cinquanta minuti troviamo alcune interviste al compositore, colto sul ponte dell'Accademia in cui parla di Venezia con le consuete considerazioni sul suo paesaggio sonoro e sui suoni delle campane della città, alcuni momenti dedicati al mercato del pesce con il suo caratteristico paesaggio sonoro e immagini di Pollini che suona ... *sofferte onde serene* ... e di Roberto Fabbriciani alle prove di *Io, Frammento dal Prometeo* («Cerca, cerca, cerca... Ascolta, ascolta», gli dice il compositore). Talvolta senza soluzione di continuità la musica della performance accompagna le immagini seguenti di Venezia, come accade quando il *LaSalle Quartett* prova *Frammente-Stille, an Diotima*. Non mancano le consuete immagini delle partiture del compositore, alcune foto e le parole di Nuria Schoenberg e di altri amici e collaboratori – Claudio Abbado, Emilio Vedova, Hans Zender, Gidon Kremer e altri – intercalate da spezzoni di alcune opere, come *Al gran sole carico d'amore*, *Intolleranza*, *A floresta*, *Il canto sospeso*...

Nel 2000 Nicola Sani ha allestito un altro documentario, *Con Luigi Nono*, montando materiali degli archivi della RAI-Radiotelevisione italiana. La vita di Nono è ricostruita attraverso le immagini del compositore presenti nei documentari e nelle cronache della televisione italiana – dalla storica prima rappresentazione di *Intolleranza* alla produzione di *Prometeo* nell'arca di Renzo Piano –, e le parole tratte da interviste inedite ad Aldo Clementi, Pestalozza e Mario Messinis. Un lungo segmento è dedicato all'esperienza allo Studio di Fonologia di Milano, a quella di Darmstadt, alla nascita della rivista *Laboratorio Musica*, a parole e considerazioni di Nono in merito ad alcune opere del suo catalogo e alle consuete riflessioni sull'impegno politico del compositore.

Bettina Ehrhardt, invece, ha dedicato *Una scia sul mare* all'amicizia fra Nono, Pollini e Abbado, dagli anni Sessanta fino alla scomparsa del compositore.<sup>20</sup>

Ma come tradurre in immagini Luigi Nono? – si è chiesta la regista – Non ho voluto realizzare un documentario partendo dai filmati d'archivio. La sua presenza poteva essere resa solo attraverso i suoi pensieri, i suoi scritti e la sua città, una Venezia di suoni e di echi. La

<sup>19</sup> «L'ultimo film di Wim Wenders, *Il cielo sopra Berlino*, gli angeli che vengono giù e cercano di trovare delle regole. C'è un altro angelo che è venuto giù e dice: "Guarda che devi essere tu adesso a decidere che cosa fare. Non c'è uno che ti viene a spiegare, che ti viene a dirigere o ad informare. Devi essere tu"», dice Nono nel corso dell'intervista.

<sup>20</sup> Per quanto riguarda l'amicizia di Nono con Pollini, si veda anche *Pollini e la sua musica* di Nino Crescenti (2001) in cui è presente *A floresta é jovem e cheja de vida e ...sofferte onde serene...* (ALN, Video, 51). Nel corso del documentario Pollini parla del suo rapporto con Nono. Come di consueto, compaiono frammenti di diversi documentari sul compositore. Il documentario, andato in onda su Rai 3 l'undici febbraio 2001 (F315970), ha avuto molta fortuna.

squadra dei cameramen e io stessa ci siamo fatti guidare dall'occhio e dall'orecchio di Nono: «A Venezia, io sento le pietre, il colore delle pietre. Non vedo il colore del mare, ma sento il colore dell'acqua».<sup>21</sup>

Nel corso del racconto troviamo le prove del *Concerto per pianoforte e orchestra op. 54* di Robert Schumann alla *Carnegie Hall* di New York, con Pollini, Abbado e i *Berliner Philharmoniker*, accanto ad altri segmenti dell'universo musicale caro ai tre artisti: Arnold Schoenberg, Luca Marenzio e Gustav Mahler. Vengono altresì ripercorsi i momenti della loro amicizia, a partire dagli anni della comune militanza politica per giungere alla riflessione sull'universo sonoro maturata nel corso degli anni settanta e ottanta. Non mancano le interviste a Nuria Schoenberg Nono, André Richard e Abbado, e i filmati di alcune esecuzioni di opere del catalogo noniano, come ... *sofferte onde serene...* eseguito da Pollini a Salisburgo<sup>22</sup> e *Suite da Prometeo* diretto da Abbado a Berlino.<sup>23</sup>

### *I documentari d'impegno politico*

Il documentario di Barrie Gavin, *Vive a Venezia*, (1978), merita una considerazione a parte. Questa pellicola, infatti, offre le consuete immagini di Venezia, Marghera e della casa di Nono, intercalate però da quelle di combattimenti, verosimilmente della guerra del Vietnam in cui la musica è piegata a finalità descrittive, e di lotte civili con scontri con le forze dell'ordine. Gli aspetti politici della vita di Nono, presenti ovviamente anche nei documentari sopra citati, qui sono molto enfatizzati e si pongono come il baricentro del racconto. La prevalenza dei cosiddetti *motivi extramusicali*,<sup>24</sup> ossia di quelli politici – all'interno della poetica noniana ha portato spesso a considerare la sua musica solo all'insegna della lotta rivoluzionaria e del marxismo militante: «Pour lui tout événement de la vie quotidienne a une résonance politique», scriveva Nicole Hirsch,<sup>25</sup> parimenti a molti altri che si sono accostati al suo linguaggio solo a partire da questa prospettiva, sicuramente la più facile da cogliere.

---

<sup>21</sup> B. Erhard, *Un silloge sur la mer*, Booklet del DVD, Monaco, BCE, p. 7.

<sup>22</sup> Il concerto di Pollini si ritrova nella sua interezza in ... *sofferte onde serene...* di Bettina Erhardt, 1999 (ALN, Video, 40). Il documentario è molto sobrio e presenta alcune immagini della partitura ad intercalare la performance di Pollini.

<sup>23</sup> A completare questo quadro, citiamo velocemente *Spectrum Luigi Nono* (1971) della WDR Köln in cui le interviste a Luigi Nono sono intercalate da frammenti di *Ein Gespenst geht um in der Welt*, *Il canto sospeso* e *Intolleranza 1960*; *Metropolis* di Ulrike Bartels e Christine Voss (1988) in cui si parla anche dell'Archivio di Venezia (ALN, Audiovideo, 34).

<sup>24</sup> «Un tempo [nella musica di Nono] si sentivano vivere i problemi del comporre, ma, subendo anche Nono quel processo degenerativo che riguarda la trasformazione della produzione culturale in ideologia [...], oggi essi sono praticamente scomparsi, non se ne avverte più il segno nella musica che tende ad appoggiarsi piuttosto, e con evidenza sempre maggiore, su elementi extramusicali, in maniera specifica sui contenuti della lotta rivoluzionaria che, in realtà dovrebbero essere dei pre-testi, piuttosto», *Nono: l'usura del decennio*, in "Sette giorni in Italia e nel mondo". ALN, R1970030602.

<sup>25</sup> N. Hirsch, *Musique*, in "L'express", 20 settembre 1964. ALN, R1964092001.



Ogni parvenza musicale, in senso storico, è sostituita dalla trasparenza del messaggio rivoluzionario. Lo stesso concetto di forma, di evoluzione lessicale e strutturale dell'arte è rifiutato. Nessun limbo neoclassico allietterà più l'ascoltatore. L'ultimo Nono taglia i ponti con l'arte, fattore di decorazione e di cultura astratta, e passa all'espressione diretta della ideologia. [...] Sfortunatamente Nono ha mostrato in questo periodo [1964] di mettere in ombra le ragioni musicali, per altre ragioni pur nobili dal suo punto di vista, e di credere ad un senso letterale dell'*engagement* dell'artista, che è poi all'origine di innumerevoli equivoci estetico-politici.<sup>26</sup>

Sulla base di questo equivoco, molti registi hanno filmato la sua musica all'insegna di questa equazione che, però, risulta essere molto distante dalle intenzioni di Nono che, a proposito de *La fabbrica illuminata*, nel corso di un'intervista aveva detto:

Tutti coloro che si sono limitati a cogliere soltanto il momento ideologico arrivando sia a forme di esaltazione che di negazione hanno capito ben poco della mia opera: è una strumentalizzazione volgarissima e fideistica di un fatto estremamente più complesso. Questo modo di accostarsi alla mia produzione non dice niente, non aggiunge niente e non critica niente: è una limitatezza di analisi cercare il *rosso* in tutto il mio pensiero musicale. Solo partendo dalla musica si può ricevere un rapporto serio tra il momento ideale e quello linguistico e non viceversa. Purtroppo, questo tipo di *critica* della mia opera è frequentissimo.<sup>27</sup>

Molti registi, però, si sono mossi all'interno di questa prospettiva giungendo a risultati molto discutibili. *Il canto sospeso* del regista tedesco Peter Wehage (1994), documentario nato da un'idea di Claudio Abbado e Jürgen Petzinger, si basa sull'esecuzione del capolavoro di Nono da parte dei *Berliner Philharmoniker* nel 1992, tre anni dopo la caduta del muro di Berlino. I suoi intenti, «in una Germania diventata di nuovo teatro dell'odio contro lo *straniero*»,<sup>28</sup> mirano alla denuncia del nascente razzismo e nazionalismo di cui l'Europa allora iniziava ad essere pervasa. Il documentario è nato all'interno di un apprezzabile progetto didattico volto ad avvicinare le nuove generazioni alla musica di Nono e ai valori in essa contenuti, allora e oggi sempre attuali come sottolinea Eco nella sua prolusione, e a tener viva la memoria sulla tragedia del nazismo. Non a caso, nella versione italiana, alcune riprese sono state girate nei dintorni di Marzabotto, dove la popolazione fu annientata nel corso di una rappresaglia della Wehrmacht che portò alla morte più di 1.500 persone. Le lettere dei condannati a morte, pronunciate da Angelica Ippolito e Gian Maria

<sup>26</sup> D. Courir, in "Resto del Carlino", 16 settembre 1964.

<sup>27</sup> L. Nono nell'intervista a Renato Garavaglia [1979-1980], in *Scritti e colloqui*, vol. II cit., p. 243. Concetti analoghi si trovano anche nella celebre lettera del compositore agli operai dell'Italsider di Genova-Cornigliano, in cui Nono ribadisce che il rapporto con la classe operaia «è la condizione fondamentale» per la riuscita di una simile musica. Cfr. *Lettera di Luigi Nono agli operai dell'Italsider di Genova-Cornigliano* (1965), in Id., *Scritti e colloqui*, vol. I, pp. 186-88.

<sup>28</sup> A. M. Castelli Guidi, *Auschwitz: Canto sospeso sul genocidio ebraico*, in "Il Manifesto", 27 aprile 1994, ALN, Recensioni, R1994042701.

Volontè, risuonano così drammaticamente in quei luoghi segnati dalla tragedia.<sup>29</sup>

La natura del filmato è estremamente composita, con un montaggio di materiali di diversa provenienza – tra cui il girato del concerto, alcune sequenze con immagini d'arte e altre di un documentario storico – accomunati allo stesso tempo dall'orrore verso ogni forma di sterminio. La musica di Nono accompagna così le immagini dei campi di concentramento, girate alla fine della guerra al seguito dell'Armata Rossa e ritrovate negli archivi di Mosca, e altre agghiaccianti che ritraggono la guerra in un'alternanza fra situazioni reali ed altre astratte. Uomini ridotti a scheletri e cadaveri gettati nelle fosse comuni ad Auschwitz cedono così il passo agli uomini scarnificati e filiformi di Alberto Giacometti, mentre le scene di brutalità e morte si alternano ai *Disastri della guerra* di Goya.

La visione allucinata dei quadri di trincea di Otto Dix, con soldati che emergono a stento dai paesaggi rasi al suolo dalla distruzione della prima guerra mondiale, acquista un verismo straniante nella sovrapposizione a sequenze delle sfilate al passo dell'esercito nazista, così come le scene di bambini che guardano con occhi sgranati da dietro il filo spinato, separati a forza dalle loro madri, dialogano con quelle restituite, alla fine del film, dai dettagli di *Guernica*, che Picasso dipinse nel 1936 come atto di denuncia contro il primo bombardamento civile della storia, effettuato dai tedeschi all'inizio della guerra spagnola.<sup>30</sup>

Una scelta stilistica, quindi, che vorrebbe riflettere la fusione tra arte e coscienza politica ma che pure mette in mostra alcuni limiti che penalizzano fortemente la visione di questo filmato.<sup>31</sup> In particolar modo, la regia rivela una tipica filiazione televisiva, a tratti piatta e convenzionale, che risulta essere molto didascalica. Basti pensare alle inquadrature che costantemente mettono in primo piano il singolo strumentista quando esegue un passaggio di rilievo, assecondando una consuetudine della regia televisiva, oppure alle dissolvenze private del loro naturale respiro che *sporcano* le immagini e all'assenza di piani lunghi. La musica, inoltre, è mortificata divenendo *colonna sonora* delle immagini a cui vorrebbe essere posta come commento.

Nel suo andare oltre la ripresa dell'evento musicale, il filmato si pone come la somma di due elementi disgiunti: da un lato l'esecuzione musicale e dall'altro i materiali aggiunti che con la musica dovrebbero appunto dialogare. Una scelta problematica che suscita l'interrogativo se queste operazioni favoriscano o meno l'ascolto e la comprensione della musica oppure se creino

---

<sup>29</sup> Il DVD è stato edito nel 2004 da Video Editino EU, 2004. Il DVD ha avuto molto successo ed è stato divulgato anche all'interno di molte scuole dando luogo, in Germania, anche ad uno *Nono-Schulprojekt*. A tal fine si veda N. Lamprecht, Il canto sospeso – *Oder: Dem Terror widerstehen*, in "Musik und Bildung", 29 maggio 2002, pp. 58-59. ALN, Recensioni, R2002010001.

<sup>30</sup> *Ibidem*.

<sup>31</sup> A completare il quadro delle recensioni dedicate a questo filmato, si veda *Versuch, die Welt zu verändern*, in "Wiesbadener Kurier", 29 aprile 1996. ALN, (R1996041202), e una breve segnalazione in G. F. K., Il canto sospeso *als film*, in "Frankfurter Rundschau", 1995. L'articolo fu inviato da Carla Henius a Nuria Schoenberg Nono. Si veda, a tal fine, la lettera di accompagnamento del 29 aprile 1996. Una severa censura di quest'opera è stata fatta da H. J. Herbort, *Optische Persiflage*, in "Die Zeit", 24 maggio 2002, ALN, Recensioni, 1994052005.

degli elementi di disturbo che ne penalizzano l'ascolto. Non solo. In più luoghi del filmato si ha l'impressione che il regista non conosca la partitura per cui trasgredisce anche le tradizionali e consuete norme a cui si dovrebbe attenere la regia di una performance concertistica. Alludiamo al fatto che spesso gli strumentisti sono inquadrati in maniera casuale senza rispettare l'ovvia corrispondenza fra primo piano e parte solista oppure alla maniera con cui la telecamera segue disordinatamente i percorsi musicali: situazioni che evidenziano la precarietà con cui il regista ha affrontato la complessità della partitura.

Anche Ehrhardt, in *Intolleranza* (2004),<sup>32</sup> si muove all'interno dei medesimi equivoci. La genesi dell'opera viene tracciata facendo intervenire alcuni testimoni dell'epoca tra cui Emilio Vedova, Pestalozza, Catherine Gaver, Heinz-Klaus Metzger, Nuria Schoenberg Nono, Helmut Lachenmann e Daniel Charles. Il documentario, allo stesso tempo, è intercalato da una *storia* che vede come protagonista il personaggio dell'emigrante, rappresentato nel film dal ballerino africano Koffi Kôkô che danzando si scontra con le incomprensioni e i luoghi comuni del vivere quotidiano, in scene che oscillano tra arte e documentario ma che talvolta corrono il rischio di risultare didascaliche.<sup>33</sup>

A *pendant* con questi due film, va citato quello della regista libanese Edna Politi, *Le Quatuor des Possibles*, proiettato nell'ambito delle attività musicali della Biennale di Venezia del 1993 dedicate a Luigi Nono. Si tratta del ripercorrimento di *Fragmente-Stille an Diotima*, provata ed eseguita dal *Quartetto Arditti*, che vuole anche essere l'attraversamento della realtà odierna. I musicisti s'interrogano sui percorsi della musica e sui loro significati, esplorando ambiti in cui la poesia di Friedrich Hölderlin – i cui versi, com'è noto, sono disseminati nel corso dell'opera – si unisce a un seguito di riflessioni sulla storia, la scienza e la politica. In questo caso le immagini non disturbano l'ascolto: «la telecamera restituisce non solo i momenti dell'esecuzione della partitura di Nono da parte del *Quartetto Arditti*, ma piuttosto cerca di rilasciare progressivamente le idee e le emozioni che sono contenute nell'opera».<sup>34</sup>

La natura del filmato è molto più coerente degli altri sopra citati e soprattutto le parole iniziali giustificano le scelte adottate dalla regista. Politi, infatti, dichiara il fascino suscitato dalla personalità di Nono e dalla sua attività di compositore attivamente impegnato che ha ispirato la sua scelta di dedicare un documentario a uno dei capolavori del suo catalogo. Una dichiarazione che chiarisce le seguenti scelte adottate dalla regista ma che, ad ogni modo, non può giustificare alcune 'forzature' che condizionano lo scorrimento delle immagini. Il linguaggio adottato da Politi appare, infatti, influenzato dalla

<sup>32</sup> A tal fine, si veda O. Weiden, *Venedig kann sehr hässlich sein*, in "Kölnische Rundschau", ALN, Recensioni, R20040428901. Di questo documentario esiste anche la versione italiana (*Uno sguardo sull'azione scenica di Luigi Nono*, 2005). Va ricordato che *Intolleranza* ha vinto la quarta edizione dell'Asolo film festival (2004).

<sup>33</sup> Ricordiamo brevemente che a *Intolleranza* è dedicato anche un video di Dietlinde Stroh (ALN, audiovideo 45), non professionale, dedicato alla rappresentazione al *Bremer Theater*. Il video ha un valore esclusivamente documentaristico ma permette di vedere uno schermo in cui vengono proiettate delle immagini sullo sfondo del palcoscenico.

<sup>34</sup> Programma di sala della proiezione del film alla *Salle Patino*, Ginevra, 7 febbraio 1992. ALN, Programmi, P1992020701. In merito al documentario si veda anche A. Rey, *Deux documentaires explorent le mystère de la création musicale*, in "Le Monde", 3 marzo 1995. ALN, Recensioni, 1995030301.

tensione di visualizzare la musica di Nono che inevitabilmente porta a dei legittimi quesiti sulla sua legittimità. Perché i musicisti suonano in una molteplicità di luoghi, a tratti cartolineschi? perché affiorano luoghi affascinanti ma privi di una giustificazione nel contesto del filmato? perché il canto degli uccelli durante lo scorrimento dei titoli di coda?: questi sono alcuni interrogativi che la visione di *Le Quatuor des Possibles* suscita nel pubblico. Il difficile equilibrio fra gli aspetti documentaristici – esplicitati dal continuo ricorso ad interviste e letture di testi che fanno assumere all'opera connotazioni non prettamente cinematografiche – e la soggettività dell'autrice che costantemente filtra gli eventi narrati, rende talvolta precaria la drammaturgia del filmato. I materiali utilizzati, senza dubbio interessanti, non sono stati organizzati in maniera coerente e, di conseguenza, risultano essere penalizzati dall'approccio emotivo con cui Politi ha allestito il suo percorso.

### *La regia di Gianni Di Capua a servizio della musica*

Il cinema, nel caso di Nono, non è però servito solamente a divulgare e diffondere la sua vita e le sue opere. Spesso, infatti, si è messo a servizio della sua musica dando luogo a un continuo proliferare di film e video dedicati ad alcuni eventi concertistici, alcuni di grande interesse in cui si può cogliere un uso creativo, musicale verrebbe da dire, della telecamera.<sup>35</sup> Filmare la musica, come recita un noto *Leitmotiv*, significa offrire una sua interpretazione. Cogliere un evento concertistico con la macchina da presa comporta una particolare lettura della partitura e, talvolta, la messa in atto di equivalenze fra il linguaggio delle immagini e quello dei suoni.

Valga per tutte una dichiarazione di Jean-Pierre Ponnelle che a tal fine ha scritto:

Quel che è dinamica nella musica, lo rivedo nel cinema nelle carrellate, nei movimenti di macchina, nelle zoomate e così via. Le armonie della musica, il verticale, li trovo nel cinema nelle analogie cromatiche, nelle possibilità di inquadratura dalla panoramica al primo piano. Ai ritmi musicali corrisponde il montaggio, che va effettuato esattamente secondo la partitura.<sup>36</sup>

---

<sup>35</sup> Facendo riferimento alla nota classificazione degli impieghi del video, potremmo definire queste due tipologie come *video freddo* e *video caldo*. «La classificazione dei metodi di impiego si basava su due ipotesi fondamentali: nella prima l'artista ha un rapporto diretto con lo strumento, che usa per scopi creativi; nella seconda l'artista ha un rapporto mediato con lo strumento, che viene usato da altri sulla sua opera creativa e con finalità prevalentemente documentative o didattiche», A. Madesani, *Le icone fluttuanti del cinema d'artista e della videoarte in Italia*, Mondadori, Milano 2002, p. 90.

<sup>36</sup> J. Ponnelle, *Cinema, televisione e videodischi*, in "Quaderni dell'IRTEM" [*Scritti sui mezzi di comunicazione di massa e l'opera*], I/2, Roma 1985, p. 42. La macchina da presa, pertanto, dev'essere in grado di interagire creativamente con l'evento concertistico, come suggerisce Dany Bloch che, parlando della video performance, sottolinea come sia maggiormente interessante quell'uso in cui «la troupe dei *videocameraman* risulta essere un *partner* privilegiato dell'artista protagonista della *performance*», D. Bloch, *Art et video 1960-1980/82*, in *L'art vidéo 1980-1999*, a cura di Vittorio Fagone, Mazzotta, Milano, 1999, p. 120. Per questo genere di problemi si veda anche Steina e W. Vasulka, *Film e video*, in *Il cinema. Verso il centenario*, a cura di G. e T. Aristarco, Dedalo, Bari 1992, p. 317. Non va, infine, dimenticato quanto aveva dichiarato Walter Benjamin. «La prestazione artistica dell'interprete teatrale viene presentata

Gianni Di Capua, più di tutti forse, ha dedicato gran parte della propria attività a filmare concerti con musiche di Nono. Le sue operazioni hanno sempre trovato un largo consenso per la fedeltà con cui si sono avvicinate al testo musicale, assunto senza libere interpolazioni ma piuttosto adeguando gli strumenti del linguaggio visivo alle esigenze dell'opera stessa. Al contrario di coloro che hanno lavorato per accumulazione nei confronti della musica di Nono, come abbiamo visto, Di Capua ha invece operato per sottrazione, nella consapevolezza di voler giungere al destinatario senza alcuna sovrabbondanza di elementi visivi.

Questa caratteristica ha sempre accompagnato le sue numerose regie di concerti e altri eventi di carattere musicale. Lo stesso regista, nel corso di un'intervista, ha detto:

La musica e le arti performative in generale sono centrali nella mia produzione, per lo più realizzati per i canali satellitari di Rai Sat: io stesso sono musicista e questo mi consente di avere un approccio alla partitura consapevole, senza timori reverenziali, ma con il rispetto che è dovuto alla musica, al pensiero che la informa. Detesto, ad esempio, quando una ripresa televisiva fa spezzatino di una frase musicale alternandone la visione dell'esecuzione da più punti di vista scadendo inevitabilmente nel didascalico, offrendo insomma un modello oramai da tutti noi assimilato, dato per buono, quando invece è l'affermazione di un puro diletterismo nell'uso del linguaggio televisivo in relazione alla partitura musicale. Occorrerebbe essere più avveduti nell'impiego del linguaggio televisivo nelle arti performative. Allora, per tornare alla sua domanda di qual è il nostro approccio nel rapportarci all'esecuzione musicale, in sostanza si tratta di mantenere intatte alcune coordinate compositive, definiamole *drammatiche* che si ricavano dalla lettura attenta della partitura, offrendo allo sguardo dello spettatore televisivo non il dettaglio ma una narrazione che lungi dal sostituire la ripresa televisiva alla sala da concerto, diventi invece un momento *altro* della ricezione del testo musicale inteso come 'altro' accesso alla conoscenza.<sup>37</sup>

Nell'allestimento della *mise en scène* dei suoi film-concerto, le scelte di Di Capua sono sempre state rigorosissime. Anche nel suo recente *Richard Wagner. Diario veneziano della Sinfonia ritrovata* (2013) egli ha evitato qualsiasi intrusione di elementi di finzione che pure era facile adottare per il genere della *docu-fiction*,

---

definitivamente al pubblico da lui stesso in prima persona; la prestazione artistica dell'attore cinematografico viene invece presentata attraverso un'apparecchiatura. Quest'ultimo elemento ha due conseguenze diverse. L'apparecchiatura che propone al pubblico la prestazione dell'interprete cinematografico non è tenuta a rispettare questa prestazione nella sua totalità. Manovrata dall'operatore, essa prende costantemente posizione nei confronti della prestazione stessa [...]. La seconda conseguenza dipende dal fatto che l'interprete cinematografico [...] perde la possibilità, riservata all'attore di teatro, di adeguare la sua interpretazione al pubblico durante lo spettacolo [...]. Il pubblico si immedesima all'interprete soltanto immedesimandosi all'apparecchio» Id., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, traduzione italiana di Enrico Filippini, Einaudi, Torino 1966, p. 31.

<sup>37</sup> G. Di Capua, *Zoroastro. Io Casanova*, in "There is a project", <http://www.theresiaproject.eu/?s=zoroastro>.

scegliendo un'opzione, al contrario, *creativa* di segno decisamente opposto, ossia di costante svelamento della macchina cinematografica a favore del testo musicale.

Di Capua ha sempre creduto nelle possibilità divulgative e educative della televisione e dei media.<sup>38</sup> La televisione, però, si è rivelata come

L'onnipresente che frantuma, decostruisce, falsifica e ripristina significati. Occorre pertanto essere consapevoli dei suoi meccanismi perversi nei quali assistiamo a una smaterializzazione della realtà e dove l'attenzione dell'uomo viene distolta dal mondo naturale e portata a concentrarsi sul mondo della comunicazione che appare diventata un valore assoluto.<sup>39</sup>

In questo egli è un ottimo interprete della poetica noniana. Non a caso, quando il compositore ebbe a che fare con la trasmissione RAI della rappresentazione de *Al gran sole carico d'amore* al teatro «Alla Scala» di Milano del 1975 ci furono notevoli problemi.<sup>40</sup> Le vicende di questo evento furono piuttosto tormentate in quanto Nono era molto perplesso delle scelte adottate dal regista di cui aveva lamentato i limiti. In una lettera a Paolo Grassi del 2 maggio 1979 egli, infatti, da un lato lamentava la politica ottusa della RAI che aveva confinato la visione della sua opera in una data piuttosto infelice facendola, di fatto, passare inosservata al grande pubblico; dall'altro aveva pesantemente messo in risalto «le incapacità e le idiozie tecnico-estetiche del regista televisivo» cui aveva dovuto sopperire egli stesso.<sup>41</sup>

Due anni prima, sempre a Grassi, nel manifestare le proprie perplessità Nono aveva anche indicato una serie di principi a cui la regia televisiva si sarebbe dovuta attenere nel proporre una simile opera. Il compositore, fermamente convinto delle proprie convinzioni, sottolineava che

Anche la ripresa, proprio per i mezzi inediti della televisione, possa esser più inventata, più efficace dato il mezzo, che non semplice ripresa schematica, tutta la scena o un particolare. certo sono necessari registi o tecnici che conoscono bene sia le possibilità della televisione sia l'opera. ma ci sono. Non è questione di montaggio a posteriori, ma di vera conoscenza e inventiva mediata sull'immediatezza dell'esecuzione. [...] ne risulterebbe esaltata sia la

---

<sup>38</sup> «Da molto sostengo la necessità che la musica – ha ribadito –, come anche il teatro, afflitti dalla malattia dei costi in questo stato di economia stagnante, debbano trovare nuove strade, anche dal punto di vista dei mezzi espressivi, e ho sempre sostenuto che lo strumento televisivo possa fare moltissimo in tal senso», *Ibidem*.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

<sup>40</sup> L'opera fu trasmessa alla RAI, a distanza d'anni il 21 settembre 1979, ad opera del regista Cesare Emilio Gaslini.

<sup>41</sup> Al contrario, aveva apprezzato il lavoro dei «tecnici dell'ampex e dei titoli, bravissimi, in quanto conoscendo le tecniche-macchine e non essendo prigionieri di fasulle “estetiche” come i registi presuntuosi, non solo comprendevano le necessità del linguaggio, ma proponevano soluzioni», *Luigi Nono a Paolo Grassi*, 2 novembre 1977. ALN, Carteggi, Grassi/P 77-11-02 d. Due anni dopo la RAI, non a caso, lo ringrazierà per la collaborazione prestata a titolo gratuito nella fase del montaggio del filmato del concerto. A tal fine si veda la lettera indirizzata al compositore del 26 febbraio 1979 (ALN, Carteggi, RAI 79-02-26m).

funzione della televisione, proprio nella sua nuova tecnica da sviluppare, che il significato della ripresa TV.<sup>42</sup>

Non va dimenticato, e di questo Nono era perfettamente consapevole, che la regia televisiva dell'epoca era molto didascalica e, di conseguenza, del tutto inadeguata a filmare la complessità della musica contemporanea e della sua in primis, la tensione delle cui masse sonore non si riflette sulla staticità delle immagini. Il filmato di Gaslini presentava situazioni tipicamente operistiche con i cantanti costantemente in primo piano che facevano perdere la dimensione della scena e i relativi movimenti, fondamentali in un'opera come *Al gran sole carico d'amore* che la 'revisione' di Nono ha invece restituito. Efficaci risultano essere, al suo interno, i testi sottostanti alle immagini e alcune sovrapposizioni solisti-palcoscenico che permettono di recuperare lo sguardo d'insieme e la molteplicità dei segni che attraversano il palcoscenico.

### *I film concerto di Gianni Di Capua*

Ben diversi i film concerto di Di Capua in cui il regista ha messo in campo delle scelte perfettamente adeguate alla musica di Nono. *A Floresta* (1998), dall'esecuzione al *Nuovo Piccolo Teatro* di Milano all'interno della rassegna *Milano Musica* del 21 settembre 1998, può essere legittimamente ritenuto come uno dei filmati maggiormente riusciti dell'opera di Nono. Le immagini della performance, secondo una consuetudine tipica del regista, sono precedute da un seguito di interviste, in questo caso dedicate al ripristino della partitura dell'opera edita da Ricordi che Di Capua ha ritenuto opportuno documentare in forma di dialogo con i protagonisti di questa operazione e con alcuni amici del compositore veneziano.<sup>43</sup> Ascoltiamo così le parole di Luciana e Luigi Pestalozza, Marino Zuccheri, Veniero Rizzardi, Alvisè Vidolin, Michele Tadini, Maurizio Pisati ed Emilio Pomarico.

Utilizzando quattro telecamere, «sensibilissime alla luce che [gli] hanno permesso di lavorare su alcuni aspetti chiaroscurali della fotografia che [gli] sembravano pertinenti alla fruizione di questo tipo di musica»,<sup>44</sup> e una regia mobile Di Capua è così riuscito a filmare l'esecuzione di un'opera molto complessa.

---

<sup>42</sup> Luigi Nono a Paolo Grassi, 2 maggio 1979. ALN, Carteggi, Grassi/P 79-05-02d. Una prima caratteristica che emerge dalla visione del filmato, nonostante l'azione correttiva a posteriori, è l'illuminazione che falsifica le dinamiche del palcoscenico e appiattisce la scena teatrale. Le telecamere, com'è noto, allora avevano una bassa definizione e necessitavano di un'illuminazione molto forte. Le sei telecamere, nella consueta disposizione 2 centrali + 2 lato destro + 2 lato sinistro, non permettono poi di cogliere creativamente i movimenti sulla scena, come Nono aveva auspicato, rendendo il punto di vista della ripresa praticamente immutato.

<sup>43</sup> «Occorre quindi considerare che proporre un concerto senza farlo precedere da un'introduzione oggi sembra inevitabile se desideriamo consentire al pubblico televisivo di dotarsi di quegli strumenti per poter esercitare un minimo di critica», G. Di Capua, *Modi di riproduzione in televisione della musica dal vivo o in studio* (Atti del convegno), in "Quaderni dell'IRTEM", 25, Roma 2000, p. 46. Di Capua è molto affezionato alla formula del concerto-documentario che, meglio di tutte, permette di realizzare le finalità didattiche care al regista.

<sup>44</sup> *Ivi*, p. 47.

Per capire perché ho deciso di mettere la telecamera vicino a sei lastre di rame in scena, bisogna spiegare prima perché il compositore ha deciso di mettere delle lastre. Il regista cerca di intuirne la ragione e scopre che alla base di questo pezzo c'è un nastro magnetico. La mediazione tra quello che accade nel nastro e quello che accade dal vivo sulla scena è costantemente mediata attraverso le lastre: ogni volta che intervengono le lastre accade qualcosa in scena mentre lasciamo qualcosa su nastro e viceversa.<sup>45</sup>

In effetti le lastre sono un oggetto determinante del filmato in quanto sottolineano passaggi drammatici di eventi sonori segnando momenti di transizione visiva.<sup>46</sup> Ecco perché la regia spesso indugia sul loro movimento e sulle loro oscillazioni, secondo quella coerenza fra i movimenti della telecamera e la musica che è il vero motivo conduttore della poetica di Di Capua. Il filmato conferma la vocazione del regista a trovare la corrispondenza in tutta la sua conflittualità fra la gestualità implicita nella musica di Nono e le immagini. Per fare questo egli mette in mostra alcuni atteggiamenti che poi ritroveremo in altri momenti della sua produzione, come l'utilizzo del piano sequenza; le continue dissolvenze che anticipano l'ingresso di altri elementi del racconto visivo; lo zoom e le brevi panoramiche volte a esplorare lo spazio circostante. Ma ciò che maggiormente colpisce sono le continue intersezioni di linee che attraversano le singole inquadrature a conferire coerenza e una straordinaria bellezza al testo audiovisivo. Un seguito di scelte che volutamente vanno contro le consuetudini televisive e che enfatizzano la drammaturgia insita nella musica di Nono.<sup>47</sup>

Nel medesimo ordine di considerazioni si pone *Suite da Prometeo, tragedia dell'ascolto* (2001) girato all'interno della rassegna *Luigi Nono e il suono elettronico*, alla decima edizione di *Milano Musica*. Anche in questo caso il filmato è preceduto dalle parole del compositore in occasione della presentazione di *Prometeo, tragedia dell'ascolto* (Venezia, 25 settembre 1984) accompagnate dalle immagini della partitura. Il piano sequenza continua ad essere lo strumento privilegiato dal regista che gli permette di svelare i diversi segmenti dell'esecuzione. Le inquadrature consegnano delle immagini che non sono mai piatte ma colte di lato – circostanza che favorisce con maggior naturalezza l'utilizzo delle dissolvenze – e che non sono mai illuminate frontalmente in

---

<sup>45</sup> *Ibidem*.

<sup>46</sup> Queste, come ricorda Ramazzotti, sono «simboli della guerra, allineate sullo sfondo del palcoscenico e illuminate per “drammatizzare” il movimento che subiscono durante la percussione con martelli e catene», Id., *Luigi Nono, L'epos*, Palermo 2007, p. 98.

<sup>47</sup> Cogliamo l'occasione per ricordare che a quest'opera del catalogo di Nono è dedicato anche un documentario di Theo Gallehr, ... *denn der Wald ist jung und voller Leben. Die Entstehung einer Komposition von Luigi Nono* (ALN, Video, 1). La genesi di *A floresta é jovem y cheia de vida* viene ripercorsa con spezzoni delle prove della prima assoluta (Kadigia Bove) e attraverso alcune interviste con Ivan Voitech, Giovanni Pirelli e Pestalozza. Questo documentario conobbe un discreto successo, come dimostra lo scambio epistolare di Ivan Voitech con Nono in cui sono menzionate alcune proiezioni. A tal fine si veda: *Ivan Voitech a Luigi Nono*, 20 marzo 1968. ALN, Carteggi, Voitech/I 68-03-20 m; *Ivan Voitech a Luigi Nono*, 14 ottobre 1969. Voitech/I 69-10-14 m; *Theo Gallehr a Luigi Nono*, 28 dicembre 1966. Gallehr/T 66-12-28\* d.



quanto ciò non permetterebbe loro di essere in sintonia con lo spazio circostante.<sup>48</sup>

Apprendo una breve parentesi, va ricordato che a *Prometeo* è dedicato un video di Loreau Thierry e Pierre Barré in cui si può vedere la rappresentazione, molto singolare, all'Opéra La Monnaie di Bruxelles (*Prometeo. Voyage au cœur d'un opéra visionnaire*). Anche in questo caso le immagini della rappresentazione sono intercalate da interviste agli interpreti (Richard, Kwamé Ryan, Péter Eötvös, Stefano Scodanibbio, Petra Hoffmann, Klaus Burger), momenti delle prove e dell'allestimento del palcoscenico. Quale caratteristica dello spettacolo, va ricordata la presenza, discutibile, di alcuni danzatori che si muovono al ralenti portando cerchi e torce in mano, «fuoco divino consegnato all'umanità» nelle intenzioni del coreografo. Interessanti sono, invece, le parole rilasciate dal regista in merito alle difficoltà insite nelle riprese di un simile spettacolo e di un'opera così complessa («com'è possibile fissare sulla pellicola una simile opera in cui gli eventi si sviluppano ininterrottamente in luoghi distanti?»), ha confidato nel programma di sala della serata).<sup>49</sup> Il problema è stato parzialmente risolto registrando tre volte lo spettacolo con le telecamere disposte in luoghi differenti per poi montare e mixare i suoni cercando di offrire allo spettatore l'illusione della continuità dell'azione. Le interviste, invece, hanno seguito didascalicamente lo sviluppo e la genesi dell'opera utilizzando le voci degli interpreti dello spettacolo.<sup>50</sup>

Ritornando a Di Capua, *Io, frammento dal Prometeo* (1998) è stato realizzato nell'ambito della rassegna musicale *Civiltà Musicale Veneziana* promossa dal Teatro La Fenice di Venezia alla Scuola Grande di San Giovanni Evangelista il 19 dicembre 1997.<sup>51</sup> L'opera di Nono allora era stata presentata al pubblico anni dopo la sua ultima rappresentazione. Il filmato si apre con brevi note biografiche sul compositore su fondo nero, a cui seguono immagini di Venezia con la voce fuori campo che annuncia lo spettacolo. Due interviste a Messinis e Cacciari precedono le immagini di Roberto Fabbriciani che esegue *Das atmende Klarsein*. Intervengono, poi, Hans Peter Haller, le cui parole sono

<sup>48</sup> Di Capua ha anche girato *Prometeo, tragedia dell'ascolto* (2000) in cui Angela Ida De Benedictis illustra l'opera. Le immagini tratte dal Concerto allo Spazio antologico di Milano (4 ottobre 2000) e ancora la voce di Nono fuori campo intercalano le sue parole. In *Luigi Nono maestro di suoni e silenzi* (2000), sempre di Di Capua, la voce di Nuria Schoenberg Nono accompagna e descrive una mostra, anche nella genesi del suo allestimento, dedicata a Nono.

<sup>49</sup> T. Loreau, *Genèse du projet, Prometeo. Voyage au cœur d'un opéra visionnaire*, Programma di sala della rappresentazione al Théâtre royal de la Monnaie di Bruxelles del 14 marzo 1988. ALN, Recensioni, P19980314).

<sup>50</sup> A *Prometeo. Tragedia dell'ascolto* sono stati dedicati molti documentari e video. Tra questi va ricordato *Prometheus - Luigi Nono. Die Tragödie des Hörens* di Norbert Beilharz in cui sono riprese le esecuzioni di Salisburgo nel 1993 e di Milano nel 1985. Questo documentario si contraddistingue per l'uso della telecamera che continuamente esplora gli spazi dell'esecuzione mentre la voce fuori campo didascalicamente spiega l'opera. Va anche ricordato che Paul Smaczny ha utilizzato *Prometeo* in quello dedicato alla vita di Claudio Abbado, *Hearing the Silence. Sketches for a Portrait* (2003).

<sup>51</sup> Ricordiamo anche il video con titolo analogo (*Io, Frammento dal Prometeo*) di Nuria Schoenberg Nono che ripercorre le prove dell'opera offrendosi come documento di grande interesse. A tal fine si veda Nuria Schoenberg Nono, *Luigi Nono: Io, Frammento dal Prometeo* (ALN, Audio-video, 8). Anche Bettina Ehrhardt ha prodotto un video dell'esecuzione alla Sala della *Berliner Philharmonie*. La regista fa un utilizzo molto sobrio della telecamera che esplora lo spazio in cui si è tenuta l'esecuzione intercalando immagini della partitura dell'opera. A tal fine si veda Bettina Ehrhardt, *Io, Frammento dal Prometeo*, 2001 (ALN, Audiovideo, 55).

intercalate da immagini di repertorio e della partitura; Luigi Nono, di cui viene riproposta la celebre intervista al Palasport di Venezia del 23 settembre 1981; nuovamente Messinis, Vidolin, Messinis e Richard. Inizia, poi, il concerto.

La natura del filmato è piuttosto composita. Del resto, Di Capua non vuole semplicemente registrare l'esecuzione ma realizzare un documentario su Nono al cui interno vi sia spazio per la musica. Storicizza pertanto la performance con altri materiali, tratti dagli archivi della RAI, e articola un percorso con le suddette interviste in cui affronta anche problemi esecutivi. Questo implica l'esclusione della voce fuori campo e una continua transizione fra i vari documenti – storici, fotografici e video – a creare un percorso in cui le immagini dei barconi sono un elemento di raccordo fra le diverse sezioni del racconto.

Anche in questo caso le immagini sono pensate sempre a servizio della musica. Mantengono, pertanto, costantemente l'unità spazio-temporale dell'esecuzione della partitura grazie ai piani sequenza; all'uso di inquadrature fisse che permettono di contenere i movimenti del corpo degli interpreti; alla riduzione dei movimenti di camera la cui presenza è sempre giustificata dalla musica stessa e alla presenza di dissolvenze incrociate, sulla base di assi geometrici che non *sporcano* mai le transizioni musicali. A questo si aggiunge la particolarità dell'illuminazione che non è rivolta ai musicisti quanto allo spazio circostante, permettendo di esaltare l'architettura del luogo e la sua prospettiva. Espedienti che volutamente ancora una volta vanno contro gli stilemi del linguaggio televisivo.

Frammenti musicali,<sup>52</sup> contributi di diverso genere raccolti nell'ambito di quella manifestazione, accanto alle consuete testimonianze degli amici e interpreti (Messinis che sottolinea il valore dei seminari dedicati alla prassi esecutiva, Mimma Guastoni che mette in risalto il lavoro dell'interprete nell'opera di Nono, Richard, Fabbriani, Scarponi e Vidolin) costituiscono il materiale a partire dal quale Di Capua articola il suo racconto in immagini che si snoda tra esecuzioni, prove, interviste. Un racconto che si offre a molteplici livelli di lettura per cui si presta ad essere un documentario sulla poetica di Nono, colta anche nelle sue valenze propriamente tecniche – precisate nel sottotitolo che recita: *Il suono nella prassi esecutiva dell'ultimo Nono* – ma anche sulla Fenice di Venezia e gli altri spazi musicali della città.<sup>53</sup>

<sup>52</sup> I frammenti sono tratti da esecuzioni al Gran Teatro La Fenice (11, 12, 16, 20 giugno 1993) e alla Chiesa di Santo Stefano (12 giugno 1993). Vengono proposti momenti da *Omaggio a György Kurtág*, *Das attende Klarsein*, *Post-Prae-Ludium per Donau*, *A Pierre*, *dell'azzurro silenzio inquietum*, «Hay que caminar» *soñando*.

<sup>53</sup> Sempre di Di Capua va ricordato il video *Il vuoto dell'acqua* (1999). Si tratta di un balletto di Carolyn Carlson su *Post prae-ludium per Donau*. «Dietro l'idea di un movimento c'è un'onda» dice Carolyn Carlson, la coreografa californiana cui è stata affidata, fino al 2001, la direzione di Biennale danza. In questi giorni, Venezia è lo sfondo di una sezione della manifestazione, Solo Donna. «L'acqua, da sempre, è legata alla femminilità, misteriosa, profonda, pericolosa», riflette la coreografa. «Flusso eterno, sacro, effimero e impetuoso, evoca emozioni in ogni donna. Con Gianni Di Luigi, scenografo e regista, abbiamo pensato di invitare coreografe da tutto il mondo, per danzare assoli ispirati al tema dell'acqua. Il Teatro Goldoni ospita personalità femminili di fama internazionale: [...] Carla Fracci ha debuttato in *Il vuoto dell'acqua*, pezzo montato ad hoc per lei dalla coreografa americana. [...] Nelle stesse date, Carolyn Carlson danzerà, in prima assoluta, *Il vuoto dell'acqua*», M. Binaghi, *Danza Balli sull'acqua. Carolyn Carlson è a Venezia per la rassegna Solo Donna, che ospita artiste da tutto il mondo*, in «La Repubblica», 19 ottobre 1999. Nell'ambito della videoarte, va invece citato un lavoro dell'artista newyorkese

*Una vita raccontata cinematograficamente*

A conclusione di questa nostra riflessione, ritorniamo ancor una volta al compianto Morelli e a un suo altro magistrale adagio in cui racconta cinematograficamente alcuni episodi della vita di Nono.

Abbiamo a disposizione, dunque, il mito-ricordo (quasi un film) della prima 'lezione' al corso quarantottano di Venezia in cui si sente Scherchen che chiede: «Lei che cosa vuole studiare?», e Nono che risponde: «Dallapiccola», e Scherchen che tira fuori allora dalla sua borsa i cinque frammenti da poemi di Saffo e i *Sex carmina Alcaei*, e Nono che diventa lì per lì, come per procura, allievo indiretto al color rosso di Dallapiccola. Ma, se riascoltiamo o rivediamo l'episodio nel suo prosieguo, ci accorgiamo che il Dallapiccola che Nono studia è del tutto *nonizzato*, del tutto *sognato*. Nono trascrive infatti, tutte filate, le parti vocali delle *Liriche greche*, isolate. [...] Nono, inventandosi del tutto *ex nihilo* la modalità della relazione di studio, passa ad un *montaggio* di frammenti vocali che estrae liberissimamente dal testo. Li monta pertanto, proprio come se ne facesse un film, dopo averne isolate le parti *parlanti*, di cui esalta anche la presenza frantumata di una sorta di ascolto immaginario degli antichi testi poetici e che ridispose in una lunga e immaginosamente pluri-timbrica/ pluri-registrata monodia. [...] A tutta prima un lavoro del genere potrebbe anche essere definito un comporre «alla madrigalesca»; [...] si tratta di un lavoro, comunque ben poco schercheniano, e – azzardo per azzardo – di già molto *noniano*.<sup>54</sup>

Ha ragione Antonio Trudu<sup>55</sup> nel dire che in queste parole, a pendant con quelle di Martine Cadieu,<sup>56</sup> si può intravedere e leggere una tipica sceneggiatura cinematografica. Questo ipotetico film, lontano dalle tipologie del documentario, permetterebbe così di ripercorrere la vita e il catalogo del compositore veneziano sotto una lente nuova e sicuramente di grande fascino.

---

Stephanie Wuertz, *Bodily Heavens II*. Si tratta di un video animato dall'utilizzo dello *stop-motion* con cui dialoga in maniera conflittuale la musica di Nono, «simile ad un coro da chiesa perso nel riverbero», Stephanie Wuertz a Roberto Calabretto, 18 gennaio 2011.

<sup>54</sup> G. Morelli, *Una prova di ritratto di Luigi Nono*, in Id., *Scenari della lontananza*, Marsilio, Venezia 2003, pp. 100–101.

<sup>55</sup> A. Trudu, *La voce del mare (appunti per un film su Luigi Nono)*, in *108x70. Parole per Luigi Pestalozza*, s.e., Milano 1998.

<sup>56</sup> Cfr. M. Cadieu, *Présence de Luigi Nono*, Pro Musica, Isles-lès-Villenoy 1995.

