

Nicola Turrini

Il canto dei laminatoi

«Il materiale acustico del nostro presente»

In un articolo a commento della programmazione musicale della Biennale di Venezia del 1993 – dedicata a Luigi Nono – Mario Messinis rubricava il rapporto del compositore veneziano con il cinema come irrilevante e marginale:

Non è certo Nono un compositore che abbia scritto colonne sonore, e forse niente è più distante dalla sua poetica come la musica da film. In lui la dimensione dell'ascolto è prevalente ed esclusiva, è contrapposta al vedere, che può condizionare lo stesso ascolto. Vedere è un voler riconoscere, è un voler dominare gli eventi, ascoltare è invece per Nono un disporsi nell'attesa dell'ignoto che sopraggiunge¹.

Se per Nono la centralità della “dimensione dell'ascolto” è indubbia, Messinis dimentica che questo vale anche per il cinema che, di fatto, è un *medium* audio-visivo in cui la dimensione acustica va ben al di là della funzione della “musica da film”. Ci sono state interpretazioni che hanno proposto direzioni differenti, come quella di Veniero Rizzardi che proponeva di pensare il rapporto tra Nono e il cinema come un «capitolo mancato nella sua biografia artistica, costellata, in questo senso, più che altro, da desiderata, ipotesi, tentativi, incertezze, e molti possibili»². Non solo, anche un compositore italiano come Vittorio Gelmetti – della stessa generazione di Nono – si era già reso conto di come, al di là della colonna sonora, le tecniche della musica sperimentale presentassero aspetti operativi del tutto simili alla ripresa e al montaggio cinematografico:

1 M. Messinis, *Su Luigi Nono e il cinema*, «Circuito Cinema», III/6, giugno 1993, senza indicazione di pagina.

2 Veniero Rizzardi citato in R. Calabretto, *Luigi Nono e il cinema. “Un'arte di lotta e fedele alla verità”*, LIM, Lucca 2017, p. 3. Roberto Calabretto è stato certamente colui che ha insistito maggiormente su questo possibile intreccio, ampiamente documentato nel succitato libro.

Abstract

This essay aims to propose a cinematically oriented analysis of Luigi Nono's *La fabbrica illuminata* (1964). In particular, we will attempt to show how Nono's compositional strategy long for the construction of a politically oriented dialectic of listening, in which the role of technical devices related to recording, generation, processing and reproduction of sound is central.

KEYWORDS

LUIGI NONO
-
RECORDING BASED
MEDIA
-
FIELD-RECORDING
-
PHONOGENY
-
CONCRETE MUSIC

da certe tecniche della musica di oggi, direi che la musica elettronica, la musica concreta (la musica elettromagnetica *tout-court*) che hanno a che fare con nastro magnetico, con dei montaggi che sono tecnicamente la stessa cosa del montaggio del film; a questo punto, realizzando una stretta collaborazione e avendo degli schemi razionali molto precisi davanti, si possono ottenere risultati eccezionali; ad esempio in certe sequenze, contrastandone o seguendone l'andamento si può lavorare veramente in maniera perfetta. Io auspico questo tipo di collaborazione³.

Per indagare l'ipotesi di un legame tra la poetica musicale di Nono e il cinema è quindi necessario prendere una certa distanza da una ricognizione ancorata esclusivamente alla realizzazione di "musica da film" e cercare altri possibili nessi tra musica e cinema – o, per essere più precisi, tra esperienza acustica ed esperienza visiva – all'altezza dei dispositivi tecnici utilizzati e delle loro specificità mediali. Si tratta, per altro, di una direzione a cui ci invita lo stesso Nono e che mostra non solo il tenore fondamentalmente politico della sua poetica ma anche l'elevata consapevolezza che egli aveva del ruolo dei dispositivi tecnici legati alla registrazione, alla generazione, all'elaborazione e alla riproduzione del suono.

Due contributi pubblicati tra l'ottobre e il novembre del 1974 sono, in questa prospettiva, particolarmente significativi. In un intervento per la diciottesima edizione del *DOK* di Lipsia (*Internationale Leipziger Dokumentar und Kurzfilmwoche für Kino und Fernsehen*), Nono si concentra proprio sulle possibili affinità tra cinema e musica:

Quanto ai punti in comune, ne colgo diversi poiché noi, intendo gli artisti progressisti, prendiamo tutti spunto dalle affinità dei nostri interessi che non sono in

³ V. Gelmetti, *Aspetti della musica per film*, «Filmcritica», XV, n. 143-144, marzo-aprile 1964, p. 147.

nessun modo astratti, ma traggono origine dalla nostra lotta politica. È essenziale, quindi, prendere parte ad essa e comprendere la realtà il più approfonditamente possibile per poter meglio intervenire. È importante anche conoscere le possibilità tecniche che ci offre il nostro tempo per poterle sfruttare al massimo per i compiti che ciascuno si prefigge e per quelli consegnati dalla realtà. Io trovo affinità, non solo, fra cinema e musica ma anche fra tutte le forme d'arte. Un artista dovrebbe possedere un interesse naturale per la realtà che lo circonda e quindi anche per il lavoro dei suoi colleghi. Questo interesse amplia gli orizzonti del proprio lavoro. Mi sembra ci siano molti punti in comune tra il lavoro dei documentaristi e le mie aspirazioni di compositore⁴.

In un altro articolo, apparso su «Neues Deutschland» e intitolato *Klassenkämpfe deutlich machen*, il compositore veneziano si era già misurato con le affinità fra il lavoro del regista documentario e il suo personale stile compositivo, con particolare attenzione agli aspetti tecnico-materiali del loro lavoro:

I registi lavorano con le immagini allo stesso modo con cui io lavoro con i suoni: nella mia musica utilizzo il materiale acustico del nostro presente, come l'elettronica oppure le nuove potenzialità sonore ottenute dagli strumenti o dai rumori appartenenti alla realtà. Per quanto riguarda i testi mi servo sempre più di documenti, di discorsi di uomini politici e di frammenti di discussioni tra lavoratori, sia di repertorio che appartenenti al presente. I registi manifestavano la loro denuncia nei confronti del nostro tempo, della nuova dimensione delle moderne lotte di classe. La loro arte è di lotta, e nella lotta contro l'ideologia borghese il valo-

4 Cfr. L. Nono *Hoffe ich, neue Impulse für meine Arbeit zu Erhalten*, «XVIII Internationale Leipziger Dokumentar und Kurzfilmwoche für Kino und Fernsehen vom 23 bis 30 November 1974», (trad. mia).

re del documentario è indubbio⁵.

Significativo qui non è tanto l'accento sulla dimensione politica del cinema e della musica – un tratto naturale per chi è familiare con il radicale *engagement* di Nono, all'epoca molto vicino al Partito Comunista e all'operaismo – quanto la giustificazione tecnica della sua intrinseca politicità.

Le parole di Nono permettono di isolare alcune istanze particolarmente importanti. Prima di tutto, il compositore veneziano si sofferma sull'analogia tra il “lavoro” del cineasta e il *suo* personale modo di trattare il “materiale acustico del nostro presente”: il tratto comune è pragmaticamente delineato sul terreno delle pratiche e non sul territorio astratto delle teorie del cinema o della musica. Il riferimento alla prassi è qui indispensabile non solo per evitare affermazioni che prescindono dal contesto ma soprattutto per comprendere l'essenziale radicamento della musica e della pratica compositiva nella realtà del “nostro presente” che Nono ricercava con rigorosa disciplina. In secondo luogo, la politicizzazione del lavoro del compositore attraversa necessariamente il campo della sperimentazione elettronica e delle nuove “potenzialità sonore” che essa offre. Tali potenzialità implicano a loro volta almeno altri due aspetti della questione, poiché ciò che l'elettronica offre non è solamente un nuovo orizzonte compositivo ma anche, e soprattutto, uno strumento per articolare musica, realtà ed esperienza quotidiana. L'ultimo aspetto, non meno importante, è il riferimento a un'istanza prettamente *documentaria* che coinvolge sia la possibilità di restituire musicalmente i “rumori appartenenti alla realtà” che la scelta dei testi, che Nono ricerca tra “documenti”, “discorsi di uomini politici e di frammenti di discussioni tra lavoratori”, appartenenti al presente o ritrovati negli archivi. La musica e il cinema – intese entrambe come “arti di lotta” – non possono quindi non confrontarsi con un'istanza documentaria che deve orientarne la pratica artistica.

⁵ L. Nono in *Klassenkämpfe deutlich machen*, «Neues Deutschland», 30 ottobre 1974 (trad. mia).

Questa prospettiva compositiva può essere rintracciata in molti dei suoi lavori ma uno di questi ci sembra particolarmente significativo: si tratta de *La fabbrica illuminata* (1964), una composizione per soprano e nastro magnetico a quattro piste, realizzata su testi di Giuliano Scabia e di Cesare Pavese. Vorremo proporre una rilettura di quest'opera attraverso un'analisi – cinematicamente orientata – del processo di realizzazione dell'opera; non si tratterà, è bene precisarlo subito, di un'analisi musicologica, la quale richiederebbe non solo altri strumenti concettuali ma potrebbe anche condurci fuori strada. In particolare, sarà necessario confrontarsi con le modalità con cui la composizione – nel suo aspetto genetico ed esecutivo – riesce ad articolare *costruttivamente* la realtà sonora della fabbrica attraverso l'utilizzo di forme mediali e formati tecnici differenti.

«Una realtà tumultuosa e incandescente»

La storia de *La fabbrica illuminata* è alquanto curiosa. Nel 1964, Luigi Nono e Giuliano Scabia stavano lavorando a *Un diario italiano*, un'azione scenica per certi versi simile a *Intolleranza 1960*⁶. Il lavoro, che non fu mai concluso, comprendeva originariamente *La fabbrica illuminata* – brano che fu commissionato dalla RAI per il concerto inaugurale del *Premio Italia* del 1964 e che, nelle intenzioni iniziali, avrebbe dovuto denunciare le durissime condizioni di lavoro degli operai nelle acciaierie. I due autori si recarono così nello stabilimento Italsider di Cornigliano (un quartiere di Genova) per raccogliere direttamente le voci e le parole degli operai, nonché i rumori delle macchine e della lavorazione. Al gruppo di lavoro si aggiunse anche Marino Zuccheri, tecnico del suono presso lo *Studio di fonologia musicale della RAI di Milano*, il celebre laboratorio di sperimen-

⁶ *Intolleranza 1960* (1961) è un'azione scenica in due tempi. Il libretto fu scritto da Nono, a partire da un'idea di Angelo Maria Ripellino, usando documenti storici e testi poetici di Julius Fučik (*Reportage unter dem Strang geschrieben*), *La question* di Henri Alleg e l'introduzione di Jean-Paul Sartre, *La libertà* di Paul Éluard, *La nostra marcia* di Vladimir Majakovskij e *Alla posterità* di Bertolt Brecht.

tazione elettronica fondato nel 1955 da Luciano Berio e Bruno Maderna. Mentre Scabia raccoglieva e trascriveva le parole dei lavoratori e i documenti sindacali, Nono e Zuccheri registravano i rumori e le voci della fabbrica. Il lavoro compositivo si svolse poi presso lo *Studio di fonologia*, dove il materiale raccolto attraverso *field recording* venne elaborato elettronicamente con l'ulteriore aggiunta di alcuni suoni di sintesi, alcune improvvisazioni del mezzosoprano Carla Henius e alcune sezioni corali registrate dal coro della RAI di Milano diretto da Giulio Bertola – che riprendevano esplicitamente i testi raccolti da Scabia. L'esecuzione *live* del lavoro prevede che al nastro magnetico a quattro piste così preparato si alterni la voce di un soprano dal vivo, che canta sui frammenti di testo preparati da Scabia e su un estratto di *Due poesie a T.* di Cesare Pavese. La prima esecuzione, che si sarebbe dovuta tenere in occasione del Premio Italia del 1964, non ebbe tuttavia luogo: la RAI decise infatti di ritirare il brano di fronte a quelli che riteneva dei testi troppo politicizzati. *La fabbrica illuminata* venne così eseguita per la prima volta il 15 settembre di quello stesso anno presso il Teatro La Fenice di Venezia, all'interno della programmazione del Festival di Musica Contemporanea della Biennale di Venezia⁷.

L'opera è suddivisa in quattro sezioni principali. Nella prima sezione il testo viene in parte scandito ritmicamente dal coro nel nastro magnetico, e in parte cantata dal vivo dal soprano, che ne accentua alcuni momenti significativi – “fabbrica dei morti la chiamavano”, “su otto ore solo due ne intasca l'operaio”, “relazioni umane per accelerare i tempi”, “quanti MINUTI-UOMO per morire?”. A questa fase iniziale segue una parte riservata al solo nastro magnetico, nella quale i rumori dell'acciaieria elaborati elettronicamente – ai quali si sovrappongono le voci lontane dei lavoratori – diventano via via sempre più intensi sino a raggiungere livelli sonori parossistici in un autentico ritratto sonoro della colata d'acciaio (intorno al minuto 5.40). Nella terza sezione il testo viene intonato dal

⁷ La parte della voce solista fu affidata a Carla Henius mentre la regia del suono fu curata dallo stesso Nono.

soprano, interamente dal vivo, mentre il nastro magnetico riproduce la voce del soprano elaborata elettronicamente a cui si aggiunge, in coda, anche il coro registrato. Nella quarta e ultima sezione il nastro magnetico tace e il soprano intona alcuni versi tratti da *Due poesie a T.* di Cesare Pavese.

Per sua stessa ammissione, la principale direzione che ha guidato Nono durante la composizione de *La fabbrica illuminata* è stata quella di evitare una rappresentazione naturalistica della fabbrica, che avrebbe ridotto la composizione a una mera collezione di suoni, parole e rumori registrati; ed è questa la ragione che giustifica la stratificazione mediale dell'opera, in cui il materiale registrato presso la fabbrica di Cornigliano si fonde con suoni generati elettronicamente, con le voci di un coro registrato e di un soprano – sia registrato, sia dal vivo. È Nono stesso a sottolineare la rilevanza di questo aspetto nel processo di strutturazione formale della partitura: «La composizione del materiale di Cornigliano con quello elettronico originale m'è derivata per superare l'impronta naturalistica del primo e quella freddamente meccanica del secondo con varie elaborazioni, anche insieme al coro, possibili con gli apparecchi elettronici»⁸. La posizione di Nono è qui assolutamente originale se pensiamo al panorama della sperimentazione elettronica del Dopoguerra, divisa tra la creazione e l'elaborazione di suoni di pura sintesi tipici delle ricerche condotte negli studi della *Westdeutscher Rundfunk* di Colonia e le proposte della *musique concrète*, nate invece dalle ricerche di Pierre Schaeffer e del *Groupe de recherches musicales* (GRM) da lui stesso fondato, a Parigi, nel 1958. La possibilità di registrare il suono – sviluppata in particolare dal GRM – su nastro ampliava gli orizzonti musicali a confini mai intravisti prima e fu questo il *pivot* su cui si costruì la musica concreta, la quale si basava sostanzialmente sulla manipolazione di suoni preesistenti per fini compositivi.

La decisione di utilizzare tecniche di composizione di matrice concretista è ciò che avvicina il compositore veneziano ad

⁸ L. Nono, *La fabbrica illuminata. Introduzione alla partitura*, Ricordi, Milano 1967.

alcuni nuclei tematici che, a prima vista, appaiono come propriamente cinematografici: si tratta della riflessione sullo statuto indicale dell'immagine fissata su pellicola, al centro di accesi dibattiti non solo nell'ambito della teoria del cinema – André Bazin *in primis* – ma anche nell'ambito dell'uso delle immagini da parte del cinema documentario. Per comprendere più a fondo le implicazioni di questo aspetto è necessario ritornare brevemente agli esordi della musica concreta; le tecniche di registrazione e di montaggio, elementi essenziali della pratica cinematografica, hanno infatti costituito un substrato senza il quale la nascita e lo sviluppo delle ricerche di Schaeffer sarebbe stata di fatto impossibile. Per Jean Epstein, uno dei cineasti più significativi della *première vague* francese, la registrazione del suono rivelava ciò che era *fonogenicamente* nascosto nell'atto del semplice ascolto acustico:

Le microphone et le haut-parleur transmettent des accents d'une impudeur insupportable, où se révèlent la naïveté du faux-orgueil, l'aigre amertume des succès niés, l'inquiétude sous l'assurance et le rire, toutes les faiblesses et toutes les roueries d'un caractère qui se croyait droit, trempé, victorieux de lui-même. Ils ne sont pas nombreux, les confesseurs qui ont pu voir et écouter aussi loin dans l'âme que ce regard du verre et cette ouïe photo-électrique!⁹

La nozione di *fonogenia* viene costruita da Epstein come calco del suo più celebre equivalente ottico, la *fotogenia*, che descrive il modo in cui i dispositivi di registrazione e fissazione delle immagini rendono possibile l'emersione di uno scarto differenziale – che la visione naturale non è in grado di cogliere – tra l'immagine e ciò che essa rappresenta. L'estrema originalità delle posizioni di Epstein risiede, a nostro avviso, non soltanto nell'elaborata trattazione della nozione di *fotogenia* ma anche

⁹J. Epstein, *L'intelligence d'une machine* (1946), in Id., *Écrits sur le cinéma. Tome 1: 1921-1947*, Seghers, Paris 1974, p. 304.

nella sua trasposizione nel campo dell'esperienza sonora tecnicamente mediata dalla trasduzione del suono. La nozione di *fonogenia* fu centrale non solo per la costruzione di concetti chiave del pensiero di Schaeffer – come la celebre nozione di *écoute réduite* o la fondamentale distinzione tra *acoustique* e *acousmatique*¹⁰ – ma anche per la definizione delle due tecniche originarie che egli stesso sviluppò agli albori della sperimentazione concretista: il *sillon fermé* e la *cloche coupée*¹¹. Secondo Epstein, l'effetto fonogenico era dovuto al modo in cui il suono registrato si allontanava dall'individuo: «Mais le fantôme parle aussi, et d'une voix que le vivant, en toute sincérité, ne reconnaît pas, qu'il ne peut pas reconnaître, parce qu'il ne l'a jamais entendue encore

10 Sulla rilevanza di queste nozioni per il cinema si vedano gli approfonditi lavori di Michel Chion, teorico del cinema ma anche allievo di Schaeffer: M. Chion, *La voix au cinéma*, Etoile, Paris 1982 [tr. it. di M. Fontanelli, *La voce al cinema*, Pratiche, Parma 1990]; Id., *L'audio-vision: Son et image au cinéma*, Nathan, Paris 1990 [tr. it. *L'audiovision: suono e immagine nel cinema*, Lindau, Torino 1997]; Id., *Guide des objets sonores: Pierre Schaeffer et la recherche musicale*, INA-Buchet/Chastel, Paris 1983.

11 Il “solco chiuso” e la “campana tagliata” sono le due principali esperienze di rottura che furono all'origine della musica concreta. L'esperienza del solco chiuso consisteva nel chiudere un frammento registrato su se stesso, creando così un fenomeno periodico estrapolato, casualmente o in maniera premeditata, dalla continuità di un avvenimento sonoro qualunque, potendolo ripetere all'infinito. Tutto questo aveva luogo nel tempo in cui questa musica si faceva con dischi morbidi, e il solco chiuso poteva essere realizzato da una riga sul disco. Con l'arrivo del magnetofono, invece, l'anello di banda magnetica ha rimpiazzato il solco chiuso, creando un effetto perfettamente identico. L'esperienza della campana tagliata consisteva sempre in un intervento sullo svolgimento di un suono registrato: se si prelevava un frammento di risonanza del suono di una campana dopo il suo attacco, equalizzando la sua dinamica e ripetendo quel frammento con la tecnica del “solco chiuso”, allora si poteva sentire un suono differente, che ricordava quello del flauto. Nell'idea originaria di Schaeffer, isolando un suono dal suo contesto, manipolandolo e creando così un fenomeno sonoro nuovo che non poteva più essere rapportato direttamente alla sua causa, le due esperienze del solco chiuso e della campana tagliata invitavano a praticare l'ascolto ridotto e a dare alla luce la nozione di oggetto sonoro. Per una discussione più dettagliata attorno alla *musique concrète* si veda B. Kane, *Sound Unseen. Acousmatic Sound in Theory and Practice*, Oxford University Press, Oxford-New-York 2014.

du dehors, portée par un autre souffle que le sien»¹². Non è infatti un caso che lo stesso Schaeffer, all'epoca della fondazione del *Groupe de Recherches Musicales* (1958), abbia esplicitamente citato il lavoro di Epstein proprio in riferimento all'utilizzo sperimentale di suoni extra-musicali nei suoi film. Epstein, in sostanza, aveva già immaginato che

La transposition des bruits naturels dans les quatre (au moins) octaves inférieures parfaitement audibles permet déjà, en tout cas, à un musicien, de composer une partition sonore de film, riche et variée. Au lieu de ne disposer, par exemple, que de deux ou trois bruits de mer, tous à peu près dans le même ton, ce compositeur peut jouer d'un clavier de douze ou vingt-quatre ou trente-six ou quarante-huit (avec transposition aux fractions d'octave) tonalités différentes, qui lui permettent encore, par combinaison entre elles au prémixage, de diversifier infiniment la ressource. Ainsi, il devient possible de créer des accords et des dissonances, des mélodies et des symphonies de bruits, qui sont une musique nouvelle, spécifiquement cinématographique¹³.

Il fondatore del GRM si collocava in aperta contrapposizione nei confronti di quella che egli definiva – talvolta in termini sin troppo *tranchant* – “musica astratta” e che, a suo avviso, era costruita attraverso criteri astratti (armonia, contrappunto, notazione, dispositivi logici, ecc.) piuttosto che attraverso la manipolazione diretta del suono e dell'ascolto¹⁴. Nella sua prospettiva,

12 J. Epstein, *L'intelligence d'une machine* (1946), cit., p. 304.

13 J. Epstein, *Les gros plan du son*, in Id. *Ecrits sur le cinéma. Tome 2: 1946-1953*, Seghers, Paris 1975, p. 111. Una parte del passo di Epstein è ripreso da Schaeffer in *Images et mouvement*, «La revue musicale» n. 244, 1959, p. 66. Sull'influenza delle idee di Epstein per la nascita della *musique concrète* si veda M. Battier, *What the GRM brought to music: from musique concrète to acousmatic music*, «Organised Sound» 12, n. 3, 2007, pp. 189-202.

14 Cfr. P. Schaeffer, *Traité des objets musicaux. Essai interdisciplinaires*, Seuil, Paris 1966. Secondo Schaeffer questa tendenza riguardava non solo la musica strumentale ma anche la musica elettronica così come veniva sviluppata a Colonia.

la musica concreta doveva concepire l'esperienza dell'ascolto in tutti i suoi aspetti – attacco sonoro, durata, inviluppo, densità di massa sonora, andamento, timbro, frequenza, ampiezza e così via. Questa scelta programmatica non era tuttavia senza un prezzo, di cui lo stesso Schaeffer si rese successivamente conto: nonostante l'apparente radicalismo, quell'esperienza non aveva saputo sviluppare oltre i limiti delle convenzioni estetiche e musicali l'intuizione originaria del fondamentale dualismo delle radici dell'universo musicale, che è insieme linguaggio e segno fisico, sistema di referenze e ordine materiale, realtà culturale e naturale¹⁵. La radicalità della ricerca concretista – l'idea che si potesse “fare musica” con *pezzi di realtà* – fu rapidamente smusata dalle rigide conseguenze dell'esercizio dell'*écoute réduite*, una sorta di *epoché* fenomenologica applicata direttamente all'esperienza dell'ascolto¹⁶, che aveva proprio la funzione di operare una prescrizione tra il frammento sonoro e la sua componente indicale – in altre parole, il suo riferirsi direttamente al reale.

Se rileggiamo i lucidi commenti di Nono è possibile comprendere più chiaramente la necessità del compositore veneziano di collocarsi proprio nella spaziatura tra l'impostazione purista portata avanti negli studi della WDR e il rigetto integrale dello statuto documentario e sintetico del suono tipico del GRM. Questo rifiuto dei due estremi antitetici non aveva tuttavia una ragione esclusivamente poetica o compositiva ma rispondeva ad un'esigenza etico-politica che in Nono è una cifra irriducibile.

Se il calco sonoro della registrazione è allora troppo naturalista, è perché tende a scivolare rapidamente nella pura *riproducibilità* di un regime di indifferenza referenziale, mentre l'artificialità dei suoni di sintesi si avvicina pericolosamente ad una costruzione autoreferenziale e senza respiro. In entrambi i casi ciò che si perde è il reale stesso, l'esperienza della fabbrica che

15 Cfr. P. Schaeffer, *Traité des objets musicaux. Essai interdisciplines*, cit., pp. 60 e ss, 336 e ss.

16 Cfr. B. Kane, *Sound Unseen. Acousmatic Sound in Theory and Practice*, cit.; Kane ricostruisce con accuratezza gli importanti riferimenti di Schaeffer alla fenomenologia di Husserl.

gli operai vivono quotidianamente, quella “realtà tumultuosa e incandescente” che invece l’opera musicale deve saper mostrare: «V’è una sovrapposizione tra la condizione del lavoro e varie ossessioni oniriche derivanti, e inoltre alcuni momenti drammatici di vita (“la folla cresce” – “parla del morto” – “la cabina detta tomba” – “fabbrica come lager” – “uccisi”))»¹⁷. Questa “sovrapposizione” trova infatti le sue radici in un modo originale di intendere il *tratto* documentario del suono e, è importante non dimenticarlo, dei materiali testuali raccolti a Cornigliano da Nono e Scabia; solo così la composizione musicale può esibire – ma sarebbe più esatto dire *costruire* – l’aspetto fantasmatico e al tempo stesso reale delle condizioni lavorative.

Gli esperimenti di Nono con la composizione su nastro lo portarono a incorporare nel suo lavoro suoni “non musicali” – i suoni della vita quotidiana e del lavoro – e questo nuovo modo di produrre musica trasformò la sua intera pratica compositiva. Come spiega Paul Griffiths, commentando il suo uso del “rumore”,

Studio composition made the composer himself into a worker: using his hands, having responsibilities to colleagues, dealing with actual material rather than with mental figments. Also, the use of recorded factory noises [...] helped place the music within the experience of workers and estranged it from the experience of bourgeois concert-goers. Finally, through tape it was possible to bring into the music direct signals of political involvement¹⁸.

17 L. Nono, *Scritti e colloqui. Vol. I*, a cura di A.I. De Benedictis e V. Rizzardi, LIM, Lucca 2001, p. 448.

18 P. Griffiths, *Modern Music and After: Directions Since 1945*, Oxford University Press, Oxford 1995, p. 189. Si veda anche T.S. Murphy, *The Negation of a Negation Fixed in a Form: Luigi Nono and the Italian Counter-culture 1964-1979*, «Cultural Studies Review», v. 11, n. 2, 2005, pp. 95-109. Per un approfondimento sul pensiero politico e musicale di Luigi Nono si vedano: J. Impett, *Routledge handbook to luigi nono and musical thought*, Routledge, London-New York 2019; Id., *The tragedy of listening. Nono, Cacciari, critical thought and compositional practice*, «Radical Philosophy» n. 125, 2004; C. Nielinger-Vakil, *Luigi Nono. A Composer*

La fabbrica illuminata è stato forse il primo lavoro in cui comincia ad emergere questa trasformazione nella poetica di Nono. Il suo passaggio dalla sala da concerto e dallo studio di registrazione alla fabbrica risuona con i nuovi metodi analitici e organizzativi dell'operaismo, in particolare con la sua enfasi su una nuova forma di soggettività operaia e su nuove forme di espressione politica e linguistica. Nelle sue note a *La fabbrica illuminata*, Nono descrive la fonderia Italsider come «una storia, una situazione di lotta, un momento dell'immensa passione e vita del movimento operaio, dove è in atto la negazione della negazione»¹⁹. Di fronte a questi momenti puramente qualitativi il compositore non può limitarsi a rispondere attraverso forme tradizionali e cliché:

Nessuna *mimesis*, nessun rispecchiamento. Nessuna arcadia industriale. Nessun naturalismo populista o *popular*.

Solo una idea-musica semanticamente precisa sull'uomo di oggi nel luogo della sua servitù-liberazione; la negazione di una negazione fissata in una forma, nell'impegno anche a superare la parzialità, soggettiva o oggettiva che sia, oggi così dominante non solo nella musica²⁰.

La pratica compositiva deve inventare una forma estetica singolare che sia adeguata al momento storico delle lotte operaie, deve *attivamente negare* la loro sottomissione a quella specifica forma di negazione rappresentata dalla concezione capitalista del lavoro: in altre parole, deve *fissare* il movimento centrifugo di questa lotta in una forma udibile che possa colmare il divario tra le esperienze soggettive dei lavoratori e le condizioni oggettive della loro servitù.

in *Context*, Cambridge University Press, Cambridge. 2015; A.I. De Benedictis (a cura di), *Presenza storica di Luigi Nono*, LIM, Lucca 2011.

19 L. Nono, *Scritti e colloqui. Vol. I*, cit., p. 448.

20 *Ibidem*. Il testo è stato scritto con Giuliano Scabia per il programma di sala della prima esecuzione.

Se l'opera musicale deve *riprodurre* il lavoro di lotta non mimeticamente ma strutturalmente e dialetticamente – tale in fondo sarebbe l'idea di “negazione di una negazione fissata in una forma” – come riesce ad innescarsi questo processo? L'intuizione compositiva di Nono si rivela qui magistrale. *La fabbrica illuminata* è infatti concepita e formalmente strutturata come un dispositivo polarizzante che definisce diverse dialettiche dell'ascolto: quella tra musica e rumore, tra suono registrato e suono sintetico, tra voce *live* e voce registrata, così come quella tra voce solista e voce corale. Queste polarizzazioni si raccolgono in una dialettica di ordine superiore ai cui due estremi si situano le voci umane – registrate e dal vivo – e il rumore delle macchine: una tensione che, durante l'esecuzione, diventa visibile nella relazione spaziale tra la voce incarnata di Carla Henius e l'austera anonimata degli altoparlanti fissi ai quattro angoli della sala. Nella *live performance*, le parole degli operai – che si lamentano dell'esposizione a condizioni di lavoro pericolose e che paragonano la fabbrica ad un “campo di concentramento” – si ripiegano all'interno dei suoni dei macchinari della fabbrica provenienti dal nastro magnetico a quattro tracce e delle parti cantate dal vivo da Carla Henius, sola, in piedi, in mezzo agli altoparlanti. La sovrapposizione di questi due differenti assi dialettici serve poi a specificare la situazione storica della fabbrica e la sottomissione dei suoi lavoratori al capitale fisso delle macchine. L'idea di un ascolto polarizzato è, ci sembra, un elemento centrale di tutta *La fabbrica illuminata*: esso rappresenta il martello con cui è possibile frantumare l'immagine sonora della fabbrica che ci offre il capitalismo e costruirne una più vera, dove la verità non riguarda una supposta “autenticità” della figurazione sonora ma la *restituzione della fabbrica stessa come realtà vivente*.

La «violenza della situazione sonora umana»

Quando Nono mise in scena una performance de *La fabbrica illuminata* per un collettivo di operai, le loro reazioni confermarono le sue aspettative: il rapporto suono-rumore – cioè la particolare struttura sonora del fenomeno acustico – non costituiva per loro un problema come lo sarebbe stato per un pubblico borghese perché «la loro stessa vita e lavoro obbligati ad essere tecnicamente all'avanguardia: nuovi mezzi tecnici di produzione, di lavoro»²¹. Egli riferisce che gli operai gli abbiano detto che «Ascoltando questa musica, composta con i nostri suoni-rumore, con le nostre parole, ci accorgiamo del nostro stato alienato nella fabbrica. Lavoriamo come robot meccanizzati, quasi senza renderci conto della violenza della situazione sonora umana. Ora la riscopriamo e ne prendiamo coscienza di nuovo attraverso la musica»²². La poetica musicale di Nono non era più nascosta dietro il formalismo delle avanguardie ma era resa espressiva ed efficace dalle sperimentazioni senza compromessi della *musique concrète* e risuonava con le preoccupazioni dei lavoratori che incontrava. La “musica-idea precisa” de *La fabbrica illuminata* ha offerto a Nono un nuovo metodo compositivo che Mário Vieira de Carvalho chiama «non-linear dramaturgy»²³, in cui «situations from different times and contexts take place simultaneously on stage»²⁴; la nuova drammaturgia

21 L. Nono, *La nostalgia del futuro. Scritti e colloqui scelti 1948-1989*, a cura di A.I. De Benedictis e V. Rizzardi, Il Saggiatore, Milano 2019, p. 293; Nono così prosegue: «Bene: proprio l'analisi tecnica, anziché quella estetica, è il veicolo per la loro comprensione: il procedimento di lavoro e di composizione 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 quel problema, vero o artificioso, come per un pubblico di estrazione borghese, per lo più, normale nelle sale dei concerti».

22 *Ivi*, p. 294.

23 M.V. de Carvalho, *Towards Dialectical Listening: Quotation and Montage in the Work of Luigi Nono*, «Contemporary Music Review», v. 18, part 2, 1999, p. 54.

24 M.V. de Carvalho, *Towards Dialectical Listening: Quotation and Montage in the Work of Luigi Nono*, cit., p. 53. Nelle opere precedenti di Nono, come *Intolleranza 1960*, il collage di diverse fonti testuali era formalmente subordinato a una

non lineare de *La fabbrica illuminata* permise a Nono di liberare il suo materiale da tali vincoli e di creare immediate giustapposizioni di suono e senso che avrebbero caratterizzato diversi dei suoi lavori successivi. Come è stato mostrato in precedenza, le condizioni a cui gli operai sono esposti e le loro reazioni razionali e affettive a queste condizioni non sono presentate attraverso un'esposizione narrativa o mimetica ma attraverso una giustapposizione immediata. Ciò che il compositore veneziano chiamava “la negazione di una negazione fissata in una forma” non conduce ad una catarsi aristotelica – che prosciugherebbe la negatività del suo *pathos*, ciò che Nono chiamava la “tragedia dell'ascolto” – ma ad una tensione permanente che ricorda il teatro brechtiano e la “dialettica in stato di arresto” tanto cara a Walter Benjamin.

Se consideriamo il tragitto che ha condotto alla composizione de *La fabbrica illuminata* dovremmo anche porci una domanda scomoda ma necessaria. Scomoda perché la stessa musicologia, talvolta, la dimentica; necessaria perché senza di essa tutto quello che è stato detto finora risulterebbe svuotato integralmente di senso. Qual è il ruolo che l'ascoltatore gioca all'interno dell'architettura musicale messa in atto da Nono? Uno dei problemi posti dall'arte contemporanea – dalle avanguardie storiche in poi – è infatti individuabile proprio nella piega auto-referenziale e anestetica che progressivamente questa è andata assumendo dai primi *ready-made* duchampiani, passando dalle *Brillo Box* di Andy Warhol e giungendo fino ad oggi. È lecito, infatti, domandarsi se oggi l'arte – e anche la musica della tradizione colta occidentale – sia ancora in grado di riferirsi al mondo, o se invece non possa esibire nient'altro che una teoria di se stessa, non riferendosi più al mondo in generale ma solo ed esclusivamente al mondo dell'arte. Si tratta di un problema che in Nono è assolutamente centrale e di cui si rese conto con largo anticipo rispetto alla storia dell'arte e della musica: rivendicare la natura politica del gesto compositivo significa esigere, senza compromesso alcuno, un legame pragmatico tra la strut-

narrazione astratta ma decisamente lineare (la storia del rifugiato moderno).

tura compositiva e i suoi effetti sull'ascoltatore – tra cui dobbiamo naturalmente includere il compositore stesso.

La particolare struttura dialettica de *La fabbrica illuminata* definisce un esperimento di rigenerazione del *fuori campo* del suono nel tentativo di recuperare l'irriducibile differenza tra suono e mondo; un mero documento sonoro, dietro la sua apparente trasparenza, presenta infatti il reale in modo sempre oscuro e ambivalente. La sua impronta documentale, tuttavia, esige che l'ascoltatore non rimanga inchiodato di fronte all'assolutezza del suo carattere oggettivo o patetico: essa richiede che le condizioni stesse della sua capacità testimoniale siano revocate in questione. L'esigenza testimoniale non può essere disgiunta da un lavoro di riorganizzazione e di elaborazione dei documenti stessi o – riprendendo la felice espressione freudiana – di *Durcharbeitung* che, nell'etimo tedesco, indica per l'appunto un lavoro di attraversamento, un processo di continua ri-elaborazione.

La singolare prospettiva acustica de *La fabbrica illuminata* ci sembra mostrare un'istanza rigorosamente pragmatica della poetica di Nono, che consegna l'ascoltatore ad un "montaggio intermediale" in grado di adoperare al meglio il lavoro *critico* di un ascolto tecnicamente orientato – inteso al contempo come facoltà del soggetto e dispositivo che produce effetti di soggettivazione. Questa ri-elaborazione critica è ciò che Pietro Montani ha definito come un processo di "autenticazione" che deve essere sempre mantenuto ben distinto da quello di "autenticità". L'idea di "autenticità", essendo in questo caso legata al solo livello di adeguazione tra una supposta realtà esistente e il documento sonoro che la rappresenta, favorirebbe invece il movimento opposto: un effetto di chiusura interpretativa che normalizza "il materiale acustico del nostro presente" su una superficie assoluta sconnessa dall'esperienza, rendendo di fatto ogni traccia indeterminata e i documenti stessi illeggibili.

La politicità de *La fabbrica illuminata*, il suo compito etico, ri-attualizza per certi versi ciò che Walter Benjamin intendeva quando – nella seconda delle *Tesi di filosofia della storia* – discuteva della necessità di rendere testimonianza dell'eco di quelle voci mute che ci proviene dal passato: «Non sfiora forse an-

che noi un soffio dell'aria che spirava attorno a quelli prima di noi? Non c'è, nelle voci cui prestiamo ascolto, un'eco di voci ora mute [*Streift denn nicht uns selber ein Hauch der Luft, die um die Früheren gewesen ist? ist nicht Stimmen, denen wir unser Ohr schenken, ein Echo von nun verstummten*]?»²⁵. Dietro a questa suggestione possiamo naturalmente ritrovare l'idea benjaminiana di “immagine dialettica”, poiché l'«immagine è la dialettica nell'immobilità [*Bild ist die Dialektik im Stillstand*]»²⁶. Il ruolo che Benjamin riserva all'immagine è, nell'opera di Nono, svolto dal suono e dalla sua dialettizzazione, che esplicita in questo modo il tentativo di mantenere viva la resistenza della realtà nei confronti della paradossale immediatezza e trasparenza propria del documento sonoro da una parte, e dal carattere meccanico e disincarnato dei suoni di sintesi dall'altra. Prendendo a prestito le parole di Montani e declinandole nella dimensione propriamente acustica, la strategia compositiva di Nono rende possibile «un gioco esplicito tra le diverse forme medialì, che si fanno sentire nella loro opacità, al fine di sollecitare nello spettatore una riflessione sulla irriducibile alterità del rappresentato, sul suo irriducibile *differire*»²⁷. Si apre dunque quello che Montani definirebbe il territorio dell'“immaginazione intermediale”. Ciò che il compositore mette in atto è una sorta di movimento iconoclasta che non neutralizza gli effetti della mediazione ma – mettendo in atto un processo di “ri-mediazione”²⁸ reso possibile dalla relazione tra differenti forme medialì – consente di riattivare nello spettatore un atteggiamento critico teso a cogliere l'ineliminabile differire della realtà rispetto alle sue mediazioni. Il terreno d'azione dell'immaginazione intermediale, intesa come tecnica di ri-figurazione, autenticazione e ri-costruzione del reale,

25 W. Benjamin, *Sul concetto di storia*, ed. it. a cura di G. Bonola e M. Ranchetti, Einaudi, Torino 1997, p. 23.

26 W. Benjamin, *Opere complete. IX. I “passages” di Parigi*, ed. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2000, p. 518 [N 3, 1].

27 P. Montani, *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Meltemi, Milano 2022, p. 46.

28 Cfr. J.D. Bolter, R. Grusin, tr. it. di B. Gennaro, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Guerini, Milano 2002.

è dunque lo spazio che si articola nella dialettica tra diverse forme medialità e tra i diversi formati tecnici del suono (nastro magnetico/voce *live*) o tra i differenti regimi semiotici (impronta sonora/ suoni sintetici): uno spazio critico in cui è possibile rendere testimonianza dello scarto e del disaccordo che si dà *tra* i suoni e la realtà.

Quando Nono ricorda le parole degli operai dopo l'esecuzione dal vivo de *La fabbrica illuminata* ciò che testimonia non è nient'altro che questa forma di ri-elaborazione immaginativa: "ascoltando questa musica, composta con i nostri suoni-rumori, con le nostre parole, ci accorgiamo del nostro stato alienato nella fabbrica. [...] Ora la riscopriamo e ne prendiamo coscienza di nuovo attraverso la musica". Riprendendo un'altra felice intuizione terminologica di Montani, la strategia compositiva svolge qui il ruolo di un'«etica degli spazi intermedi»²⁹, in cui il suono mantiene, da un lato, un elemento di autoriflessività – che ne garantisce l'indipendenza dall'omologazione e dall'autoreferenzialità a cui lo espone la sua riproducibilità tecnica – e, dall'altro, la possibilità di riferirsi al mondo e di restituirne una nuova figurazione acustica. La musica non può offrire una presa diretta, immediata e autentica sul mondo ma può aprire uno spazio intermedio affinché possa darsi un'etica dell'autenticazione nell'esercizio dell'ascolto.

Le chant de laminoirs è il titolo di articolo scritto dallo stesso Nono per *Le Nouvel Observateur* nel dicembre del 1964, e dedicato a *La fabbrica illuminata*³⁰. Le parole scelte per il titolo sono particolarmente significative e non devono essere retoricamente intese come una semplice prosopopea. I suoni della fabbrica e le voci degli operai divengono *canto e voce* soltanto alla fine del processo di ascolto e di ri-elaborazione intermediale che esso mobilita. Ciò a cui si giunge, alla fine, non è quindi nient'altro che il *canto dei laminatoi*, la voce della fabbrica stessa, intesa come evento reale non più *rappresentato* ma acusticamente *costruito*.

29 P. Montani, *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rfigurare, testimoniare il mondo visibile*, cit., p. 70 e ss.

30 L. Nono, *Le chant des laminoirs*, «Le Nouvel Observateur», 17 dicembre 1964, p. 33.

Prendendo a prestito le parole di Schaeffer, quando ancora la musica concreta non si era chiusa attorno ad un rigido formalismo, «au cours des expériences, les choses se mettent à parler d'elles-mêmes, comme si elles nous apportaient le message d'un monde qui nous serait inconnu»³¹.

31 P. Schaeffer, *À la recherche d'une musique concrète*, Seuil, Paris 1952.