

«Io non scrivo per l'eternità» I molteplici ruoli dell'improvvisazione in *Un volto, e del mare* (1969) di Luigi Nono

Francesco Tagliaferri

francesco90tagliaferri@gmail.com

§ Nonostante il suo ridotto impatto sonoro e la sua breve durata, la parentesi improvvisativa prevista da Nono nel suo *Un volto, e del mare* (1969) compromette drasticamente le attuali possibilità esecutive dell'intero *Musica-Manifesto n. 1*, il dittico a cui tale composizione appartiene. Tale parentesi è in realtà la testimonianza di una tendenza complessiva del compositore veneziano all'abbandono del supporto cartaceo, dovuta alle caratteristiche del mezzo elettronico e alla particolare relazione che egli era solito stabilire con i suoi interpreti nel corso di collaborazioni durature. Questa tendenza porterà, negli anni Ottanta, alla creazione di musiche in cui il tradizionale rapporto compositore-testo-esecutore verrà profondamente messo in discussione, complicando assai le possibilità di una riproposizione odierna. Fino a che punto *Un volto, e del mare* nutre il germe di questi sviluppi futuri? Attraverso un approfondito confronto fra le fondamentali tappe di una storia esecutiva quarantennale, l'autore s'interroga su questo argomento, arrivando anche a proporre alcune originali soluzioni esecutive.

§ Although its small length and volume, the improvisative part in *Un volto, e del mare* (1969) by Luigi Nono dramatically compromises the actual possibilities of performing the whole *Musica-Manifesto n. 1*, to which *Un volto, e del mare* belongs. Actually, this improvisative part reveals a general tendency of the Venetian composer to abandon the written score, supported by the electronic instruments' characteristics and the deep relationships Nono used to build with his performers during long-term collaborations with them. In the 80's, this tendency will lead to the creation of works in which the traditional relations between composer, text and performer will be revolutionized, definitively preventing us from performing those compositions nowadays. Throughout an accurate comparison of the main steps of a 40-year-long executive story, the author underlines the reasons and the consequences of the shown problems, finally coming to suggest some original performative solutions.

Anziché continuare a pensare ad un interprete, sia esso strumentale o vocale, che realizzi una parte inventata da me, come conseguenza del mio sviluppo compositivo formatosi sullo studio e sulla pratica elettronica, la considerazione si concentra sull'interprete e sulle sue capacità. Precisamente l'esaltazione delle capacità tipiche, caratteristiche di un particolare interprete anziché di un altro, e la valutazione del modo in cui usarlo secondo una capacità inventiva che parte da una conoscenza e riflessione collettiva e su cui interviene poi una mia scelta soggettiva.¹

Luigi Nono

SE non fosse per cinque degli oltre trenta minuti della sua durata complessiva, il dittico *Musica-Manifesto n. 1* di Luigi Nono sarebbe ascritto fra le composizioni per solo nastro magnetico. Alla fine del primo dei due quadri che lo compongono, intitolato *Un volto, e del mare*,² una cantante e un'attrice si alzano però inaspettatamente da due poltrone qualsiasi e iniziano ad aggirarsi per la sala, improvvisando su un testo di Pavese,³ per poi riprendere posto poco prima dell'inizio del secondo quadro, *Non consumiamo Marx*. Tale intervento, quasi irrilevante per la sua durata ridotta, svolge un fondamentale ruolo drammaturgico, rimanendo impresso nella memoria del pubblico come uno degli snodi più suggestivi dell'intera composizione; ruolo di efficacia ancor più sorprendente, se si pensa che, nelle esecuzioni originali, le voci delle interpreti erano quasi completamente 'inghiottite' dal nastro anche da un punto di vista sonoro. A mascherarle, infatti, oltre che l'elevato volume complessivo raggiunto a questo punto della composizione, era la loro contemporanea presenza sul nastro magnetico, in un gioco di mimesi che sbiadiva il confine fra suoni reali e suoni registrati.

La registrazione del nastro da concerto testimonia in realtà un secondo livello improvvisativo, tutt'altro che secondario e anzi in realtà precedente e dominante rispetto a quello della *performance*: la libera improvvisazione svolta in studio sia con lo scopo della costruzione del nastro, sia come periodo di prova finalizzato alla preparazione della futura improvvisazione dal vivo. Questa modalità compositiva, che implicò la totale assenza di una partitura, aggrava le difficoltà di esecuzione attuale di *Un volto, e del mare* e altre opere simili: è legittimo riproporre queste composizioni con nuovi interpreti? Esistono delle modalità improvvisative corrette ed errate ed è possibile individuarle senza la supervisione dell'autore?

¹ La citazione proviene da un'intervista del 1976 di Carlo Piccardi a Luigi Nono, sulla Radio Televisione della Svizzera Italiana (*Luigi Nono. Realtà di un compositore 1976*).

² La grafia *Un volto, e del mare* può essere considerata la più corretta, poiché fu utilizzata dall'autore nel pieghevole di accompagnamento al disco. Per questo motivo, fu adottata già in *Luigi Nono. Scritti e colloqui 2001* e verrà utilizzata nel presente articolo. Non bisognerà però stupirsi, negli autografi e nella letteratura scientifica, di trovare lezioni differenti come *Un volto, del mare*, *Un volto del mare*, *Il volto del mare*, *Un volto e del mare* e *Un volto e, del mare*.

³ *Un volto, e del mare* è solo una delle sei composizioni compiute in cui Nono utilizza testi di Cesare Pavese, e il numero cresce di molto, considerando molti progetti incompiuti. Per approfondimenti, si rimanda a DE BENEDICTIS 2002.

1. L'improvvisazione delle due interpreti

Musica-Manifesto n. 1 fu commissionata apposta per il concerto di Châtillon-sous-Bagneux del 17-19 maggio 1969 e la sua preparazione non dovette richiedere molto tempo al compositore. In una lettera alla RAI del novembre 1968, infatti, Nono prenotava lo Studio per «circa 20 giorni, nel mese di aprile», per realizzare il «nastro per Châtillon».4

Ho già dimostrato in un'altra occasione che il nastro di *Non consumiamo Marx*, provenendo dal progetto incompiuto *L'immaginazione prende il potere*, doveva essere già in partenza molto simile alla sua versione definitiva (TAGLIAFERRI 2014, pp. 25-26); tuttavia, la velocità di creazione del nastro di *Un volto, e del mare* resta comunque sorprendente, soprattutto considerando che le registrazioni utili a fornire i materiali per realizzarlo si svolsero in pochi giorni:

poi sto preparando il lavoro per Parigi- maggio 16-17-18. ti e la Kadigia e nastri.
per cui la Liliana noniana dovrà venir a Milano a divertirsi allo studio in aprile
(tre o quattro giorni da decidere)
e poi via a Parigi mia cara noi andrem!

(Poli/L 69-01-24d)

Il fatto che Nono sia riuscito, in così poco tempo, ad accumulare materiali a sufficienza per sostenere più di un quarto d'ora di musica trova almeno due spiegazioni. In primo luogo, va considerato che il tessuto sonoro del nastro da concerto di *Un volto, e del mare* non è costituito da un'esecuzione lineare, ma dalla sovrapposizione di piccoli frammenti melodici e testuali selezionati dall'autore, che formano così dei gruppi complessi di dimensione variabile. Le diverse possibilità di composizione dei gruppi garantiscono un alto grado di varietà anche a partire da un numero limitato di frammenti, riducendo così decisamente la quantità di materiali di partenza necessari.5 In secondo luogo, bisogna tenere presente che molti dei suoni di *Un volto, e del mare* non furono registrati appositamente per questo brano, tanto che è possibile rintracciarli in alcune composizioni degli anni precedenti (*A floresta é jovem e cheja de vida*, 1966; *Contrappunto dialettico alla mente*, 1968) e successivi (*Y entonces comprendió*, 1970). Essi provengono perlopiù da due nastri preparatori, identificabili con LILIANA A (Bobina 031; Cd 14/1-2) e LILIANA A' (Bobina 032; Cd 14/3-4), che Nono evidentemente considerava come un repertorio neutro al quale attingere all'occorrenza.

Il *trait d'union* che collega le composizioni e i materiali preparatori menzionati è la presenza di Liliana Poli, la principale interprete noniana di quegli anni. Nono stabiliva infatti un rapporto del tutto particolare e spesso

4 Castellani/68-11-27. Questa e tutte le altre segnature citate si riferiscono al catalogo della Fondazione Archivio Luigi Nono (d'ora in poi abbreviato in ALN).

5 Non va trascurato, fra l'altro, che la tecnica di composizione per gruppi di frammenti melodici, suggerita in parte dal mezzo elettronico, è utilizzata da Nono anche in opere puramente acustiche (cfr. DE BENEDICTIS 2004).

duraturo con gli esecutori delle sue composizioni, tanto che il loro avvicendamento aiuta a stabilire una valida periodizzazione della sua produzione (oltre a Liliana Poli, si pensi per esempio a Carla Henius, Maurizio Pollini, Susanne Otto, Roberto Fabbriciani, ecc.). La fiducia consolidata in questi periodi di collaborazione, unita alle modalità compositive suggerite dal mezzo elettronico, comportò molto presto un reale distacco dal supporto cartaceo, ormai considerato svantaggioso rispetto alla comunicazione verbale (BORIO 1999, pp. 13-14), per un compositore che, come Nono, non scriveva «per l'eternità».⁶ Sarà l'adozione definitiva dei *live electronics*, negli anni Ottanta, a portare tale fenomeno a conseguenze estreme: in opere come *Découvrir la subversion: hommage à Edmond Jabès* (1987) e *Post-Praeludium n. 3 "Baab-arr"* (1988), la pratica improvvisativa raggiungerà un livello così profondo da cancellare definitivamente il confine fra compositore, testo ed esecutori.⁷

Un volto, e del mare contiene il germe di questi sviluppi futuri soprattutto per quel che riguarda un generale spostamento dell'attenzione dal momento compositivo a quello performativo (RIZZARDI 1999); tuttavia, essa conserva ancora una ripartizione dei ruoli piuttosto tradizionale: ogni dubbio derivante dall'utilizzo dell'improvvisazione in fase sia compositiva, sia performativa si scontra infatti con una figura autoriale ancora piuttosto solida. Per esempio, non si può ignorare il fatto che, all'atto della registrazione di LILIANA A e LILIANA A', la cantante (come d'altronde lo stesso Nono) non era a conoscenza del progetto a cui la sua voce, qualche anno dopo, sarebbe stata destinata; o che anche le improvvisazioni registrate appositamente per *Un volto, e del mare*, in realtà, non presupponevano in lei una consapevolezza del progetto compositivo, che avrebbe preso forma solo nei giorni successivi. In sintesi, più che un effettivo contributo autoriale, le interpreti, attraverso le improvvisazioni in studio, fornivano un materiale sonoro di partenza da cui poi sviluppare la composizione, svolgendo così un ruolo per certi versi simile a quello di un generatore elettronico di suoni.

È evidente che tale procedimento compositivo, basato sulla frammentazione e la ricomposizione temporale dei suoni registrati in studio, è una diretta conseguenza delle possibilità offerte dalla registrazione: solo essa toglie all'improvvisazione quell'irreversibilità temporale che normalmente ne costituirebbe una caratteristica ontologica, avvicinando di fatto il processo complessivo a quello che normalmente presiede la composizione scritta (CAPORALETTI 2005, p. 52). Così, persino durante l'esecuzione dal vivo, quando effettivamente era delegata a Liliana Poli una parte dell'autorialità, la scelta di Nono continuava a imporsi sulla sua libertà d'improvvisazione attraverso la presenza del nastro, col quale ella era chiamata a interagire. Paradossalmente,

⁶ *Ich schreibe nicht für die Ewigkeit* 1974; «Io non scrivo per l'eternità» 2001.

⁷ L'esecuzione attuale di questi brani, infatti, è stata proibita da una Dichiarazione del Comitato per l'Edizione delle Opere di Luigi Nono del 1992 (STENZL – HALLER 1993).

proprio il dialogo della cantante con se stessa ribadiva il primato, ancora intatto, della volontà d'autore.

Un'altra caratteristica normalmente connessa alla registrazione⁸ riguarda la trasformazione dell'improvvisazione da processo a prodotto, con la conseguente nascita di tradizioni capaci di stabilizzare anche quelle parti che l'autore aveva demandato alla scelta del singolo interprete. È il caso, per esempio, della *Terza Sonata per pianoforte* (1955-57) di Pierre Boulez, la cui struttura complessiva, inizialmente affidata alla scelta dell'interprete, si è in realtà attestata su un numero limitato di tradizioni ricorrenti (CAPORALETTI 2005, pp. 269-271); ma, soprattutto, è il caso di *A floresta é jovem e cheja de vida* (1966) di Luigi Nono, da cui *Un volto, e del mare* sotto molti aspetti deriva.

Possiamo infatti immaginare le due opere di Nono come appartenenti a due generazioni successive di uno stesso albero genealogico: in mancanza della prima, nemmeno la seconda avrebbe visto la luce. Tale discendenza non è dovuta tanto alla condivisione dei materiali sonori già illustrata (tutto sommato rimediabile con qualche giorno in più di lavoro), quanto più alla comunanza delle interpreti fra i due lavori. La velocità nella realizzazione riscontrata in *Un volto, e del mare*, infatti, è chiaramente debitrice al lungo periodo di prove svolto in precedenza da Nono con Liliana Poli, Kadigia Bove e altri musicisti e attori per la preparazione di *Floresta*.⁹ Il lungo processo di elaborazione di *A floresta é jovem e cheja de vida* produsse negli esecutori un'immagine talmente chiara dell'opera da poter essere considerata come una vera e propria 'partitura orale',¹⁰ abbastanza stabile da poter essere trascritta, seppur con alcuni accorgimenti (PISATI – RIZZARDI 1998; DE BENEDICTIS 2005, pp. 54-55). Di seguito dimostreremo invece che tale discorso non è valido per quel che riguarda *Un volto, e del mare*: proprio a seguito della fiducia ormai consolidata nel corso dell'altra collaborazione, Nono lascerà questa volta alle interpreti un margine di libertà ben più ampio.

⁸ Forse, per alludere alle molte implicazioni sorte in questo particolare caso, più che di semplice registrazione sarebbe opportuno parlare di *codifica neoauratica*, intesa nel senso, stabilito da Vincenzo Caporaletti, di «azione di stabilizzazione formale ed estetica svolta dal medium di registrazione/riproduzione fonografica» (CAPORALETTI 2005, p. 122).

⁹ Esistono diverse testimonianze riguardo alla complessa preparazione di *A floresta é jovem e cheja de vida*. Esse risalgono in buona parte alla fine degli anni Novanta (per esempio, *Seminario didattico di Elena Vicini e Liliana Poli* 1997) e sono legate alle ricerche di Maurizio Pisati e Veniero Rizzardi, sfociate poi nella controversa creazione della partitura edita da Ricordi (PISATI – RIZZARDI 1998).

¹⁰ Come già accennato, fu la registrazione a incentivare un tipo di composizione svincolato dal supporto cartaceo. Si tratta di una forma di oralità, recuperata in questo caso grazie alle conquiste tecnologiche, che si sviluppa in culture pur sempre fondate sulla scrittura; pertanto, essa è spesso definita 'oralità secondaria' (ONG 1982, p. 133; GOODY 2000, p. 26; SCALDAFERRI 2014, p. 63). In questo senso, la definizione, quasi ossimorica, di «partitura orale» diviene comprensibile: pur in assenza di un supporto cartaceo, in essa sopravvive la nozione di 'testo' (DE BENEDICTIS – SCALDAFERRI 2009, pp. 105-106).

2. Alcune osservazioni sulle esecuzioni storiche e recenti

Finché Luigi Nono era in vita, *Un volto, e del mare* fu proposto quasi esclusivamente sotto la sua regia e sempre con le interpreti originali (le già citate Liliana Poli, soprano, e Kadigia Bove, attrice).¹¹ Dai dati a disposizione, l'esecuzione di Freiburg del 9 dicembre 1979 risulta l'ultima curata dall'autore (RIEGLER 1999, p. 121-2). Dopo la sua morte, tuttavia, furono compiuti diversi tentativi di riproposizione di *Musica-Manifesto n. 1*, in un primo momento limitati al meno problematico *Non consumiamo Marx* (Bremen 1999, Saarbrücken 1999)¹² e in seguito includenti anche *Un volto, e del mare* (KÖLN 2004, BOURGES 2008, VENEZIA 2009, PADOVA 2009, PADOVA 2013).¹³

Nello studio di un brano che preveda una percentuale d'improvvisazione dal vivo, le registrazioni acquisiscono ovviamente un ruolo fondamentale, ulteriormente accentuato, nel nostro caso, dalla totale assenza di una partitura. Curiosamente, per quel che riguarda *Un volto, e del mare*, tale ruolo non riguarda solamente le registrazioni di esecuzioni d'autore. Il particolare coinvolgimento delle interpreti descritto in precedenza conferisce infatti un certo valore documentario anche a tutte quelle esecuzioni che si siano avvalse della loro presenza o, perlomeno, della loro diretta testimonianza. Disponiamo oggi delle registrazioni di diverse esecuzioni recenti (KÖLN 2004, BOURGES 2008, PADOVA 2009) e solamente di un'esecuzione storica (AMSTERDAM 1970), ma tanto basta per sviluppare ugualmente dei confronti molto utili.

Fin dal primo ascolto comparato, per esempio, si noterà una grossa discordanza sull'ordine e il minuto d'ingresso delle interpreti dal vivo: le registrazioni recenti sembrano concordi nel collocare l'ingresso di Kadigia Bove verso il terzo minuto e quello di Liliana Poli verso il quarto, mentre in AMSTERDAM 1970 Poli entra nel corso dell'undicesimo minuto e Bove verso l'inizio del dodicesimo.

Il fatto che tutte le esecuzioni recenti (compresa Bourges 2008, con le interpreti originali) condividano una variante tanto vistosa testimonia necessariamente la presenza di una fonte comune: l'affidamento al ricordo delle interpreti originali. Si tratta di un loro errore di memoria oppure di una variante d'autore, introdotta in una delle esecuzioni successive ad AMSTERDAM 1970? Gli strumenti della filologia non ci permettono di giungere a conclusioni certe, poiché, in assenza di un sistema centralizzato di controllo e inibizione delle varianti (normalmente rappresentato dalla partitura), entrano in gioco fattori psicologici e caratteriali del tutto imprevedibili (GOODY 2000, p. 40).

¹¹ Fa eccezione l'esecuzione di Montevideo del 1971, della quale si parlerà più avanti, che sarebbe stata realizzata omettendo integralmente l'intervento dal vivo.

¹² È probabile che a Berlino, nel 1995, l'opera sia stata eseguita per intero con Poli e Bove, anche se RIEGLER 1999 non riporta informazioni più dettagliate.

¹³ Tutte le esecuzioni di cui non è nota una registrazione sono indicate con lettere minuscole; sono in maiuscolo, invece, le esecuzioni di cui è disponibile una registrazione, citata in bibliografia. Non mi risulta che esista una registrazione dell'esecuzione di Padova 2013, alla quale, però, ho assistito personalmente (esecuzione di Alvisé Vidolin, Sonia Visentin, Claudia Grimaz, Centro di Sonologia Computazionale, Padova, 24 maggio 2013).

Per esempio: l'attestazione di questa variante in un'intervista a Liliana Poli del 1986 (RIEDE 1986, pp. 84-85) riduce a soli sette anni il lasso di tempo in cui sarebbe potuta intervenire un'eventuale dimenticanza (ossia, fra il 1979, anno dell'ultima esecuzione diretta da Nono, e il 1986); d'altra parte, però, sette anni potrebbero essere stati comunque sufficienti, per un carattere impetuoso come quello di Liliana Poli, a enfatizzare, nel ricordo, il proprio ruolo; e un discorso simile potrebbe valere, per esempio, per l'inversione delle entrate (prima cantante-attrice, poi attrice-cantante).

Chi ha curato le esecuzioni più recenti, fra l'altro, pur avendo a disposizione la registrazione AMSTERDAM 1970 (recuperata da Veniero Rizzardi per l'Archivio Luigi Nono nei primi anni Duemila) ha ugualmente scelto di basarsi quasi interamente sulla testimonianza orale delle interpreti. L'obiezione, legittima, secondo cui tale scelta potrebbe essere semplicemente il frutto di una mancanza di documentazione da parte degli interpreti, non è valida: abbiamo infatti volontariamente ommesso sinora un dettaglio rilevante.

Nel luglio del 1969, infatti, uscì per l'etichetta I Dischi del Sole¹⁴ il vinile di *Musica-Manifesto n. 1*, recante sui due lati le due parti della composizione. Nel contesto delle incoerenze fra esecuzioni storiche e recenti illustrate in precedenza, il disco assomiglia molto all'esecuzione di AMSTERDAM 1970: Liliana Poli entra a 10:10 e Kadigia Bove a 11:00. Tutti gli esecutori recenti erano necessariamente a conoscenza di questa incisione, essendo l'unica che abbia mai goduto di una circolazione pubblica, ma le hanno evidentemente attribuito un valore inferiore rispetto alla testimonianza diretta di Liliana Poli e Kadigia Bove. Tale preferenza fu probabilmente attribuita a priori, su suggerimento delle interpreti originali, nel tentativo di evitare la semplice imitazione del disco, ma ha comportato l'affermazione di una variante piuttosto imponente, indipendentemente dalla sua validità. La partitura, infatti, serve normalmente a stabilire dei limiti all'interpretazione degli esecutori (INGARDEN 1962, p. 67); la sua assenza potrebbe aver favorito il superamento di tali limiti, giungendo a una rottura: l'esecuzione di un'altra opera rispetto all'originale.

Va altresì riconosciuto che, anche se apparentemente annoverabile fra le esecuzioni storiche, il disco gode in realtà di uno statuto del tutto particolare, rappresentando di fatto un ultimo intervento d'autore. Dopo aver lasciato le interpreti libere d'improvvisare sul testo per oltre venti minuti (nastro SALSA MARINO, Bobina 057; Cd 36), infatti, fu Luigi Nono a selezionare i pochi minuti utili a svolgere, sul disco, l'equivalente della parte improvvisata dal vivo.¹⁵ La supervisione diretta da parte dell'autore potrebbe spingere a considerare il disco come una sorta di modello, di versione privilegiata alla quale fare riferimento nella realizzazione di un'esecuzione attuale, secondo

¹⁴ Per un approfondimento sulla storia e il catalogo de I Dischi del Sole, si rinvia a BERTELLI 2010.

¹⁵ In particolare, Nono sceglie la terza, la quarta e la quinta ripetizione integrale del testo, che nello schizzo Q49/28r descrive rispettivamente come «Ka veloce / letta», «quasi continuo - con pause poche» e «pausata - continu.» (TAGLIAFERRI 2014, p. 74).

una logica già adottata, per esempio, nella 'partitura a posteriori' di *A floresta é jovem e cheja de vida* (PISATI – RIZZARDI 1998). I ragionamenti sviluppati finora, tuttavia, dovrebbero aver chiarito che non esistette mai una partitura orale di *Un volto, e del mare*, paragonabile a quella riscontrata in *Floresta*. Esiste un reale rapporto, dunque, fra il disco e le esecuzioni dal vivo?

Come già spiegato, nel disco, come in AMSTERDAM 1970, l'ingresso di Liliana Poli precede di circa un minuto quello di Kadigia Bove. Per colmare questo minuto, Nono utilizzò uno dei materiali preparatori serviti in precedenza alla realizzazione del nastro da concerto: il nastro intitolato PAVESE, oggi perduto, ma da me parzialmente ricostruito, attraverso gli schizzi (TAGLIAFERRI 2014, p. 37). L'ingresso di Kadigia Bove, però, comporta un problema imprevisto: il nastro SALSA MARINO, descritto in precedenza, non conteneva infatti solo la voce dell'attrice, ma un'interazione fra le due interpreti. Il suo inserimento nel disco comporta quindi l'ulteriore sovrapposizione della cantante a se stessa, con la conseguenza che, nell'ipotesi utopica di una fedele riproduzione *live* del disco, avremmo bisogno di una Kadigia Bove, ma ben due Liliana Poli!

Questo dettaglio, benché quasi irrilevante a livello sonoro, è la dimostrazione incontrovertibile che il disco e la performance, nella mente del compositore, costituivano in realtà due modalità di circolazione dell'opera fra loro relativamente indipendenti. Per questo motivo, non ha molto senso attribuire al disco il valore di 'miglior testimone' di una prassi che, ancora una volta, si rivela particolarmente instabile. Cito a questo proposito un passaggio di un'intervista del 1987, riferito a *Floresta* ma ancor più valido per *Un volto, e del mare*:

Mi hanno domandato più volte di rifarla, ma ho detto no, perché bisognerebbe scegliere nuovamente delle voci, lavorare per un mese minimo, scoprire nuove possibilità... e preferisco scrivere un'altra opera. Evidentemente questo genere di attitudine non corrisponde del tutto ai bisogni del mercato! Comunque resta un disco e questo basta, anche se offre soltanto il 10% della realtà.¹⁶

3. Possibilità di un'esecuzione attuale

Quanto dimostrato finora spingerebbe a desistere definitivamente dal progetto di riproporre *Un volto, e del mare* al giorno d'oggi. Di questo parere, per esempio, è lo studioso Martin Riegler, il quale, pur sviluppando una ricerca in questo senso, giunge di fatto a negare la possibilità di un'esecuzione che non tradisca la natura stessa della composizione (RIEGLER 1999, p. 18). Anche Nono, a dire il vero, si espresse negativamente in occasione della possibilità propostagli di un'esecuzione francese svincolata dal proprio controllo. Lo testimonia uno scambio di lettere con Martine Cadieu, curatrice del festival

¹⁶ *Entretien avec Luigi Nono 1987; Intervista di Philippe Albèra 2001.*

che originariamente aveva commissionato l'opera e amica personale del compositore:

[Cadieu:] le GRM me demande la notice de ton œuvre et pretend que TU as donné avant-hier ton accord à Paccagnini (qui leur a dit de Milan hier per telephone, pour *Un volta e il mare* [sic!] sans la 2° partie. J'ai dit que je leur donnerai la notice quand il auriert TON accord.

(Cadieu/M 69-09-17m)

[Cadieu:] C'est encore moi.

[...] Stai fermo con "un volto" e Paccagnini et lo studio di Parigi. Non lasciare ti fare. Può probabilmente farlo proibire del tuo editore (si Paccagnini continua a dire que TU sei d'accordeo como lo ha fatto, segun il GRM due giorni fa. Non lasciare ti fare e fare male in mezzo a gente che non hanno niente di comune con te, como ti sei lasciato fare a Royan contro la tua volontà. L'editore puo tutto).

(Cadieu/M 69-09-18m)

[Nono:] Carissima Martine

Ho proibito alla RAI di inviare il nastro *Un volto, e del mare* a Parigi. Mi hanno assicurato che non lo manderanno. i tizi di GRM possono dire quello che vogliono io dico NO e la RAI accetta, d'accordo.

(Cadieu/M 69-09-27d)

Tale carteggio non costituisce però una testimonianza così significativa: è evidente che la drastica reazione di Nono, più che da una presa di posizione sull'eseguibilità dell'opera, fu dettata dal risentimento per il comportamento scorretto del GRM e di Angelo Paccagnini, l'allora direttore dello Studio di Fonologia della RAI (che evidentemente aveva tentato di inviare i nastri in Francia senza la previa autorizzazione del compositore). Inoltre, è lo stesso Riegler a dimostrare che, in almeno due occasioni, l'esecuzione dell'intero *Musica-Manifesto n. 1* ebbe effettivamente luogo senza la presenza dell'autore: a Montevideo nel 1971 e a Genf nel 1979. Secondo la ricostruzione dello studioso tedesco, all'esecuzione di Genf presero parte solamente le due interpreti originali, senza Nono; in quella di Montevideo, invece, l'intervento dal vivo sarebbe addirittura stato omissso del tutto e sostituito con un'installazione visiva, per «ragioni di costi» (RIEGLER 1999, p. 123)¹⁷

Questa testimonianza, se verificata, ribadirebbe per l'ennesima volta il legame inscindibile fra le interpreti originali e l'opera: Nono avrebbe preferito la totale omissione dell'intervento dal vivo, piuttosto che il suo affidamento a una cantante e un'attrice reperite *in loco*.

Bisogna, però, considerare che, a causa della distanza geografica, egli sapeva che non avrebbe potuto educare le eventuali interpreti uruguaiane sulle modalità di esecuzione. Paradossalmente, invece, le possibilità offerte dai materiali conservati dell'Archivio Luigi Nono e dalla ricerca scientifica permettono agli interpreti di oggi di confrontarsi direttamente con il pensiero del compositore, ricostruendo parte del lavoro che egli aveva svolto con Liliana Poli e Kadigia Bove negli anni della loro collaborazione.

¹⁷ Riegler attribuisce tale affermazione a Coriún Aharonián, curatore dell'allestimento di Montevideo, da lui intervistato nel 1998.

Esistono dunque, a mio giudizio, almeno due strategie attraverso le quali sarebbe possibile prolungare ulteriormente la storia di *Un volto, del mare*: la resa acusmatica e l'esecuzione dal vivo, purché fondata sullo studio dei materiali preparatori.

3.1. La resa acusmatica

Veniero Rizzardi descrive così questa pratica in un programma di sala:

Si tratta di proporre lavori concepiti in origine per esecutori dal vivo e traccia elettroacustica diffusa su più altoparlanti sostituendo agli esecutori le loro 'copie' riprodotte su uno o più altoparlanti. [...] Perché farlo? Non tanto per disporre di una versione 'portatile' ed economica di una produzione altrimenti impegnativa, ma perché nelle opere vocali-elettroacustiche di Nono di quegli anni il ruolo dell'interprete è essenziale alla definizione dell'opera. Gli interpreti erano stati coinvolti nel processo creativo al punto che bastavano loro alcuni sintetici appunti per affrontare il pezzo. (RIZZARDI 2014)

La pratica della restituzione acusmatica trova una sua legittimazione nel fatto che lo stesso Nono vi ricorse nel 1964, in occasione di un'esecuzione de *La fabbrica illuminata* alla quale Carla Henius non prese parte. Il primo lavoro di Nono presentato in forma acusmatica da Veniero Rizzardi e Alvisio Vidolin fu *A floresta é jovem e cheja de vida*. L'idea nacque dal fatto che, per quella composizione, erano sopravvissuti i nastri separati usati da Nono per le parti dei solisti nel disco. Il successo di questa prima realizzazione spinse i due verso l'idea di costituire un vero e proprio repertorio noniano di restituzioni acusmatiche.

I ragionamenti esposti in precedenza riguardo la costituzione del disco semplificano notevolmente il discorso intorno alle possibilità di includere *Un volto, e del mare* in questo repertorio e ci portano direttamente al cuore del problema. Di fronte a noi si para un bivio, che ci obbliga a interrogarci sul senso stesso della resa acusmatica: se l'obiettivo è quello di spazializzare esattamente il disco, dovremo ricorrere sia a SALSÀ MARINO che a PAVESE, ricavando quest'ultimo attraverso un complicato processo di sottrazione spettrale; se invece puntiamo a offrire al pubblico semplicemente l'esperienza di un'esecuzione dal vivo con le interpreti originali, tanto vale utilizzare solo SALSÀ MARINO.

La resa acusmatica permette infatti di aggirare alcuni dei problemi esecutivi posti da *Un volto, e del mare*, senza tuttavia risolverli: se da un lato essa può restituire l'emozione della dimensione spaziale con le voci originali, dall'altro priva l'esecuzione dell'estemporaneità, negando di fatto ciò che distingue un'opera per strumenti ed elettronica da un'opera puramente elettronica. In secondo luogo, essa propone di fatto un prodotto verosimile, ma storicamente mai esistito. L'improvvisazione in studio (da cui derivano le parti isolate per il disco) presenta infatti caratteristiche diverse rispetto a un'improvvisazione dal vivo non amplificata: un maggior dialogo fra le

interpreti, una maggiore gamma dinamico-timbrica e, soprattutto, una rinuncia totale alla componente visiva. È possibile, infatti, fare a meno della teatralità delle due interpreti senza rinunciare al messaggio a essa soggiacente?

Ciò non toglie, tuttavia, che la restituzione acusmatica costituisca un compromesso utile (ed economico), in attesa di un'ulteriore maturazione della riflessione sugli ostacoli posti dalla trasmissione prevalentemente orale di composizioni di questo tipo. Fra l'altro, sarebbe forse possibile ipotizzare qualche soluzione innovativa, che istituisca anche nelle rese acusmatiche dei principi visivi e improvvisativi. Nelle loro restituzioni, per esempio, Rizzardi e Vidolin proiettano spesso delle immagini su uno schermo, di solito raffiguranti schizzi autografi o fotografie del compositore: sviluppando tale aspetto in senso artistico, potrebbero prodursi dei risultati interessanti. Allo stesso modo, anche la perdita estemporanea potrebbe essere ripristinata, immaginando di affidare al regista del suono (unico *performer*, nella resa acusmatica) la riproduzione in tempo reale di alcuni frammenti melodici significativi, estrapolati precedentemente dai nastri preparatori, imitando così quella sorta di improvvisazione per brevi formule ascoltata nelle esecuzioni di Liliana Poli.

3.2. L'esecuzione attuale con interpreti reali

Il risultato più ovvio a cui questa riflessione vuole tendere, però, riguarda la possibilità di un'esecuzione attuale con interpreti reali.¹⁸ Nel corso del presente articolo si è più volte ribadita l'assenza, in *Un volto, e del mare*, di una partitura orale paragonabile a quella soggiacente ad *A floresta é jovem e cheja de vida*; assenza, come si è detto, dovuta alla fiducia che il compositore aveva maturato nei confronti delle interpreti nel corso delle precedenti collaborazioni.

L'ipotesi di fondo finora emersa (ossia che l'opera sia stata soggetta a una mobilità testuale dovuta soprattutto alla libera scelta di Poli e Bove) sembrerebbe in un certo senso avvicinare *Un volto, e del mare* a quei brani oggi considerati inesequibili per via della sovrapposizione opera-interprete. Tale conclusione comunica però la fastidiosa sensazione di aver imbrigliato, con ragionamenti teorici, una situazione in realtà piuttosto differente. Già a un primo ascolto, infatti, è evidente che la parte dal vivo non presenta realmente tutti i problemi sollevati dalla riflessione teorica, e ciò è dovuto soprattutto all'imponente presenza del nastro registrato, che è in realtà il vero collante strutturale della composizione: esso s'impone infatti sulle interpreti sotto tutti

¹⁸ Nel 2008, i laboratori Mirage dell'Università di Udine hanno curato, per conto di Ricordi, il restauro e la digitalizzazione del nastro da concerto CLN 0003 dell'Archivio Casa Ricordi di Milano (che in realtà è una copia conservativa del nastro Q13 dello Studio di Fonologia della RAI). Luca Cossettini, curatore dell'edizione, ha dato conto di tali operazioni in COSSETTINI 2008. Oggi il DVD contenente i nastri da concerto è pertanto noleggiabile presso l'editore.

gli aspetti (timbrica, dinamica, durata) ed è in grado di influenzarne potentemente l'improvvisazione.

Allo stato attuale delle cose, ogni conclusione non può che risolversi in una semplice ipotesi. Per stabilire dei punti fermi, infatti, sarebbe necessario recuperare le registrazioni degli ultimi concerti diretti da Nono, ammesso che ne esistano. Nel frattempo, la storia esecutiva potrebbe cautamente continuare, basandosi sulle modeste certezze finora maturate e sull'approfondimento della poetica di Nono, attraverso uno studio accurato dei testimoni scritti e sonori di questa e altre composizioni.¹⁹ Il nastro SALSA MARINO, per esempio, è un vero e proprio modello d'improvvisazione per la cantante e l'attrice; LILIANA A e LILIANA A', pur non essendo realizzati specificamente per *Un volto, e del mare*, ne costituiscono di fatto la sonorità principale; si è già accennato più volte, poi, allo stretto legame fra *Un volto, e del mare*, *A floresta é jovem e cheja de vida* e *Y entonces comprendió*; e così via.

Come già ribadito più e più volte, infine, la natura del brano qui trattato non concede la possibilità di adottare alcun testimone sonoro come modello per una partitura scritta. L'unico supporto cartaceo realmente utile potrebbe essere una rappresentazione grafica del nastro da concerto, su modello di quella scritta dallo stesso Nono per diverse composizioni per nastro magnetico, fra cui *Non consumiamo Marx* (Q49/32v-36v e Q50),²⁰ che ponga in rilievo alcuni eventi significativi per facilitare l'orientamento nella composizione. Per il resto, varrebbe piuttosto la pena di presentare all'interprete una selezione dei materiali preparatori (scritti e soprattutto sonori) ritenuti più significativi. D'altronde, nel caso di una composizione nata in un particolare contesto improvvisativo, un'eventuale edizione non dovrebbe dissolversi nella presentazione dei materiali utili alla ricreazione di tale contesto?

¹⁹ Già BORIO 1999, d'altronde, ha segnalato le interessanti ricadute dello studio degli schizzi nell'analisi delle opere della seconda metà del Novecento. Il caso di *Un volto, e del mare*, in un certo senso, mostra come tali ricadute possano riguardare anche aspetti molto pratici, legati alle possibilità esecutive di opere dalla tradizione problematica.

²⁰I mezzi elettroacustici stimolarono ben presto, nei compositori, l'esigenza di realizzare partiture 'a posteriori' di brani composti interamente in studio e senza l'ausilio di sistemi tradizionali di notazione. Solo raramente tale esigenza fu motivata da ragioni di tipo puramente speculativo. Nella maggior parte dei casi, infatti, il bisogno di scrivere una partitura era ancorato al desiderio di futuri rifacimenti dell'opera (come per Ligeti e Koenig) o a ragioni pratiche di interazione fra nastro e interpreti (come in *Kontakte* di Stockhausen) (SCALDAFERRI 2005, pp. 519-527): in un certo senso, le stesse ragioni che spingono noi a valutare ipotesi di trascrizione di brani come *Floresta* e *Un volto, e del mare*.

Bibliografia

- BERTELLI, G. (2010), *Il nuovo canzoniere italiano: i Dischi del Sole*, «Venezia musica e dintorni», VIII, n. 32, pp. 46-47.
- BORIO G. (1999), *Sull'interazione fra lo studio degli schizzi e l'analisi dell'opera*, «La nuova ricerca sull'opera di Luigi Nono», n. 1, pp. 1-21.
- CAPORALETTI, V. (2005), *I processi improvvisativi nella musica. Un approccio globale*, Lucca, LIM.
- COSSETTINI, L. (2008), *Report e schede tecniche del restauro audio di "Musica-Manifesto n. 1"*, Ricordi, Milano.
- DE BENEDICTIS, A. I. (2002), *Luigi Nono et Cesare Pavese. Miroir croisé*, in *Musiques vocales en Italie depuis 1945*, a cura di P. Michel – G. Borio, atti del convegno del 29-30/11, Paris, Millenaire III, pp. 79-107.
- _____ (2004), *Gruppo, linea e proiezioni armoniche. Continuità e trasformazione della tecnica all'inizio degli anni Sessanta*, in *Luigi Nono. Le musiche degli anni Cinquanta*, a cura di G. Borio – G. Morelli – V. Rizzardi, Olschki, Firenze, pp. 183-226.
- _____ (2005), *Il suono oltre il segno: la carta i limiti e gli inganni (cinque esempi)*, «AAA – TAC: Acoustical Arts and Artifacts / Technology, Aesthetics, Communication», II, pp. 53-65.
- DE BENEDICTIS, A. I. – SCALDAFERRI, N. (2009), *Le nuove testualità musicali*, in *La filologia musicale. Istituzioni, storia, strumenti critici*, a cura di M. Caraci Vela, vol. 2, LIM, Lucca.
- Entretien avec Luigi Nono (1987)*, a cura di P. Albèra, in *Luigi Nono. Festival d'Automne à Paris 1987* (catalogo della rassegna), Contrechamps, pp. 13-22.
- GALANTE, F. (1990), *Luigi Nono: pensiero sonoro e tecnica elettronica nel periodo del grande impegno politico*, «Musica/Realtà», n. 33, pp. 33-41.
- GOODY, J. (2000), *The Power of Written Tradition*, London, Smithsonian Institution Press (*Il potere della tradizione scritta*, trad. di D. Panziera, Bollati Boringhieri, Torino 2002).
- Ich schreibe nicht für die Ewigkeit. Gespräch mit Luigi Nono (1974)*, a cura di S. Neef, «Theater der Zeit», n. 8.
- INGARDEN, R. (1962), *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst*, Tübingen, Niemeyer, pp. 115-136; *Il problema dell'identità dell'opera musicale*, trad. di M. Garda, in *L'esperienza musicale. Teoria e storia della ricezione*, EDT, Torino 1989, pp. 51-68.
- Intervista di Philippe Albèra (2001)*, trad. di A. I. De Benedictis in *Luigi Nono. Scritti e colloqui 2001*, vol. 2, p. 584.
- «Io non scrivo per l'eternità». *Conversazione con Luigi Nono (2001)*, trad. di V. Rizzardi, in *Luigi Nono. Scritti e colloqui 2001*, vol. 2, pp. 191-196.

- Luigi Nono. *Realtà di un compositore* (1976) (intervista), a cura di C. Piccardi, Radio Televisione della Svizzera Italiana (dattiloscritto inedito conservato in Fondazione ALN).
- Luigi Nono. *Scritti e colloqui* (2001), a cura di A. I. De Benedictis – V. Rizzardi, 2 voll., Ricordi-LIM, Milano.
- NONO, L. (1969), *Musica-Manifesto n. 1*, I Dischi del Sole, DS 182/84/CL Stereo, luglio 1969; pieghevole di accompagnamento al disco (ALN P1968062001).
- ONG, W. (1982), *Orality and Literacy. The Technologizing of the World*, Routledge, Methuen (trad. it.: *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, trad. di A. Calanchi, Il Mulino, Bologna 2014).
- PISATI, M. – RIZZARDI, V. (1998), partitura di *A floresta é jovem e cheia de vida*, Ricordi, Milano.
- RAMAZZOTTI, M. (1998), *Analisi del processo creativo e problemi di metodo e d'edizione in "Y entonces comprendió"*, «La nuova ricerca sull'opera di Luigi Nono», n. 1, pp. 109-120.
- RIEDE, B. (1986), *Luigi Nonos Kompositionen mit Tonband. Ästhetik des musikalischen Materials – Werkanalysen – Werkverzeichnis*, Katzschler, München – Salzburg.
- RIEGLER, M. (1999), *Utopie und Realität: Luigi Nonos "Musica-Manifesto n. 1". Zu Werkentstehung, Quellenlage und Liveaufführung*, tesi di laurea, Salzburg Universität.
- RIZZARDI, V. (1999), *Notation, Oral Tradition and Performance Practice in the Works with Tape and Live Electronics by Luigi Nono*, «Contemporary Music Review», pp. 47-56.
- (2014), *Per Luigi Nono, restituzioni acustiche*, programma di sala della rassegna Ex novo musica, Venezia.
- SANTINI, A. (2012), *Multiplicity – Fragmentation – Simultaneity: Sound-Space as a Conveyor of Meaning and Theatrical Roots in Luigi Nono's Early Spatial Practice*, «Journal of the Royal Music Association», vol. 137, n. 1, pp. 71-106.
- SCALDAFERRI, N. (2005), *Perché scrivere le musiche non scritte?*, in *Enciclopedia della musica*, a cura di J. J. Nattiez, vol. 5, Einaudi, Torino, pp. 499-536.
- (2014), *Musicisti colti e musiche di tradizione orale nel Novecento*, in *Il Novecento musicale*, a cura di L. Marconi – L. Spaziantè, vol. 2, Encyclomedia, Federico Motta Editore, Milano, pp. 59-65.
- STENZL, J. – HALLER, H. P. (1993), *A proposito di "Découvrir la subversion: hommage à Edmond Jabès e Post-Prae-Ludium n. 3 Baab-arr" di Luigi Nono*, Milano, Ricordi.

TAGLIAFERRI, F. (2014), “*Musica-Manifesto n. 1*” di Luigi Nono. *Studio per l'esecuzione attuale*, tesi di laurea, Università degli Studi di Pavia.

Discografia e videografia

Intervista a Kadigia Bove (2005), 30 settembre 2005, a cura di N. Schönberg, ALN P18.

Musica-Manifesto n. 1 (2008), DVD, edizione critica e restauro dei nastri a cura di Luca Cossettini, Ricordi, Milano.

Seminario didattico di Elena Vicini e Liliana Poli (1997), 28 maggio 1997, a cura di V. Rizzardi, ALN P06.

Esecuzioni registrate di *Musica-Manifesto n. 1*

LP, *Musica-Manifesto n. 1*, I Dischi del Sole, DS 182/84/CL Stereo, luglio 1969.

AMSTERDAM 1970 (CD 347), *Un volto, e del mare*, esecuzione di Luigi Nono, Liliana Poli, Kadigia Bove, Holland Festival, Amsterdam, 30 giugno 1970.

KÖLN 2004 (CD 370/2-3), *Musica-Manifesto n. 1*, esecuzione di Bryan Wolf, Petra Hoffman, Isis Krüger, Köln, 26 aprile 2004.

BOURGES 2008, *Musica-Manifesto n. 1*, file digitale di proprietà di Alvisé Vidolin, esecuzione di Alvisé Vidolin, Liliana Poli, Kadigia Bove, Petit Theatre della Maison de la Culture, Bourges, 06 giugno 2008.

PADOVA 2009 (CD 375), *Musica-Manifesto n. 1*, esecuzione di Alvisé Vidolin, Chiara Brunello, Claudia Grimaz, Centro di Sonologia Computazionale, Padova, 27 novembre 2009.

VENEZIA 2009 (CD 375), *Musica-Manifesto n. 1*, esecuzione di Alvisé Vidolin, Chiara Brunello, Claudia Grimaz, Sale Apollinee del Teatro alla Fenice, Venezia, 29 novembre 2009.

Francesco Tagliaferri (1990) si è laureato in Musicologia presso l'Università di Pavia nel 2015 (Premio come miglior laureato dell'anno) e studia chitarra e composizione al Conservatorio di Piacenza. È Segretario dell'Atelier Chitarristico Laudense e membro fondatore del collettivo_21, ensemble di musica contemporanea.

Francesco Tagliaferri (1990) graduated in 2015 from Università di Pavia (Prize as best graduate of the year) and he is currently studying Guitar and Composition at the Conservatorio of Piacenza. He is Secretary of the Atelier Chitarristico Laudense and founding Member of collettivo_21, a contemporary music ensemble.