

PAOLO SOMIGLI  
Bolzano

## IL CANTO SOSPESO DI LUIGI NONO: UN PERCORSO DIDATTICO

### INTRODUZIONE – *Presentazione dell'argomento*

Luigi Nono (1924-1990) compose *Il canto sospeso* per soprano, contralto, tenore, coro misto e orchestra su testi dalle *Lettere di condannati a morte della Resistenza europea* (a cura di P. Malvezzi e G. Pirelli, Torino, Einaudi, 1954) tra il 1955 e il 1956. La prima esecuzione si tenne a Colonia, il 24 ottobre 1956, nell'ambito della rassegna "Musik der Zeit". In virtù delle proprie caratteristiche sonore ed espressive e del tema affrontato la composizione si è imposta come una delle più significative dell'autore e del secondo Novecento in generale. Poco dopo la sua prima esecuzione essa fu inoltre al centro d'una polemica le cui implicazioni vanno oltre gli aspetti di tipo strettamente musicale. Quest'insieme di elementi fa de *Il canto sospeso* un lavoro quanto mai idoneo all'impiego didattico nella scuola secondaria di primo grado (ultimo anno) o di secondo grado (biennio, oppure ultimo anno) tanto per l'educazione musicale in una prospettiva strettamente disciplinare quanto per i percorsi interdisciplinari e trasversali ch'essa può suggerire, in particolare con lettere, storia ed educazione alla cittadinanza.<sup>1</sup>

### ORIENTAMENTO – *Presentazione generale dell'opera*

Nono cominciò a pensare all'opera alcuni anni prima della sua effettiva stesura: in quella fase meditava di fondare un proprio lavoro sugli scritti dal

---

Questo percorso è nato come guida all'ascolto per il pubblico in occasione dell'esecuzione de *Il canto sospeso* all'Auditorium Manzoni di Bologna per il ciclo "Resistenza illuminata" della stagione concertistica 2015 del Teatro Comunale di Bologna ed è stato presentato nella conferenza *Luigi Nono e la musica sospesa* assieme a Nicola Sani, compositore e sovrintendente del Teatro, il 7 maggio 2015. Esso viene qui presentato in una forma adattata alle specifiche esigenze del contesto scolastico. Ringrazio Sani per l'invito, nonché Paolo Cecchi e Angela Ida De Benedictis per la generosità degli spunti e delle osservazioni, di cui spero di aver fatto uso proficuo.

<sup>1</sup> In questa prospettiva va menzionato qui "Das Nonoprojekt: Ein Schulprojekt für Toleranz, Menschenrechte und europäische Integration", un progetto didattico basato proprio su *Il canto sospeso* e avviato in Germania nel 1995; esso ha coinvolto varie istituzioni internazionali, tra le quali anche il Ministero degli affari esteri italiano, e si è sviluppato nelle scuole di diversi Paesi europei. L'attività, con i report relativi alle sue varie realizzazioni scolastiche, è consultabile online: <http://www.nonoprojekt.de>.

carcere dei coniugi comunisti americani Julius ed Ethel Rosenberg,<sup>2</sup> condannati a morte nel 1951 e giustiziati negli Stati Uniti nel 1953 con l'accusa di spionaggio e rivelazione di segreti nucleari all'Unione Sovietica.<sup>3</sup> Il compositore decise quindi di basarsi sulle lettere d'addio scritte ai familiari da uomini e donne che in vari paesi d'Europa avevano combattuto fino all'estremo sacrificio l'occupazione nazista e pubblicate in *Lettere di condannati a morte della Resistenza europea*. La decisione scaturiva da un insieme di ragioni piuttosto complesse; tra esse una convinta posizione politica, ma forse anche una vicenda personale, che a tale convinzione sarebbe stata intimamente legata: Nono aveva vissuto gli anni dell'occupazione nazifascista del nord Italia (1943-1945) e secondo talune testimonianze egli avrebbe addirittura contribuito ad essa nascondendo armi e altri beni per i partigiani.<sup>4</sup> Tuttavia, malgrado la mutazione del riferimento letterario, nell'opera compiuta del primo stimolo resta una traccia evidente: il titolo, tratto proprio da una poesia che la Rosenberg indirizzò ai figli il 24 gennaio 1953. Si legge nella prima delle quattro strofe di questo breve componimento: «You shall know, my sons, shall know | why we leave the *song unsung*, | the book unread, the work undone | to rest beneath the sod».<sup>5</sup> Di tale poesia, pubblicata postuma già nel 1953, Nono poté leggere subito la traduzione italiana, dove «why we leave the song unsung» veniva restituito con «perché lasciamo il canto sospeso»,<sup>6</sup> con una felice resa del senso: l'espressione italiana 'canto sospeso' suggerisce l'immagine d'un canto interrotto e rimasto a risuonare nell'aria.

Nel contesto della guerra fredda e del confronto teso tra Unione Sovietica e Stati Uniti, il caso Rosenberg aveva suscitato enorme scalpore: molti artisti e

---

<sup>2</sup> E. ROSENBERG - J. ROSENBERG, *Lettere dalla casa della morte*, Roma, Edizioni di cultura sociale, 1953. Il volume è la traduzione italiana degli scritti dei coniugi Rosenberg pubblicati in patria subito dopo la loro morte col titolo *Death House Letters* dalla Jero Publishing Company di New York.

<sup>3</sup> Sulle lettere dei Rosenberg come prima fonte d'ispirazione di Nono cfr. le note di curatela in M. MILA - L. NONO, *Nulla di oscuro tra di noi. Lettere 1952-1988*, a cura di A. I. De Benedictis e V. Rizzardi, Milano, Il Saggiatore, 2010, p. 336 nota 2.

<sup>4</sup> Cfr. C. NIELINGER, *The Song Unsung: Luigi Nono's "Il canto sospeso"*, «Journal of the Royal Musical Association», CXXXI/1, 2006, pp. 83-150: 93. L'articolo di Nielinger offre un'accurata ricostruzione del contesto storico e politico della genesi dell'opera, sottolineando anche l'azione svolta dalla diversa situazione politica in merito al tema della Resistenza in Italia e Germania. Sulla Resistenza, l'antifascismo e il concetto stesso di 'resistenza' come valore fondante per Nono si veda A. I. DE BENEDECTIS, *Memoria (e silenzio) nella musica di Nono*, intervento per il convegno *Resistenze* (Bologna, 26 marzo 2015), di prossima pubblicazione. Ringrazio l'autrice per avermi gentilmente messo a disposizione il dattiloscritto.

<sup>5</sup> *The Rosenberg Letters: A Complete Edition of the Prison Correspondence of Julius and Ethel Rosenberg*, a cura di M. Meeropol, New York - London, Garland Publishing, 1994; nuova ed., New York - London, Routledge, 2013, p. 566.

<sup>6</sup> ROSENBERG - ROSENBERG, *Lettere cit.*, p. 21.

intellettuali in tutto il mondo avevano preso le difese della coppia e si erano mobilitati per la concessione della grazia. E se oggi può ritenersi certo che Julius Rosenberg avesse effettivamente svolto azione di spionaggio, ancorché di secondo rango, risulta al momento altrettanto certo che Ethel non ne avesse condiviso direttamente l'attività e sia stata condannata solo sulla base di sospetti e dichiarazioni false.<sup>7</sup> L'episodio può dunque essere ritenuto emblematico di una fase storica complessa come quella che caratterizzò gli Stati Uniti negli anni Cinquanta, divenuta tristemente nota come “caccia alle streghe” o, dal nome del suo principale esponente, il senatore repubblicano Joseph McCarthy, “maccartismo”. Da una parte – per quanto i fatti contestati ai coniugi Rosenberg risalissero al tempo della seconda guerra mondiale, quando gli Stati Uniti e l'Unione Sovietica erano formalmente “alleati” – si registrava l'effettiva presenza in Occidente e negli Stati Uniti di una rete spionistica filosovietica contro la quale era necessaria un'azione efficace di controspionaggio; dall'altra, nello stesso Occidente, furono comminate pene sovente sproporzionate rispetto all'effettiva natura dei delitti e fu al contempo alimentato un clima di paura e sospetto: esso fu spinto a livello parossistico e travolse, talora fino alla condanna capitale, l'esistenza di persone accusate ingiustamente di reati non commessi ma “colpevoli” di simpatie politiche non gradite.<sup>8</sup>

Già in sé complesso, l'evento si prestò a valutazioni e letture contrapposte in un'opinione pubblica internazionale rigidamente orientata in due parti. Proprio anche a tale situazione parrebbe guardare la scelta di Nono d'anteporre alla partitura de *Il canto sospeso* un frammento della prefazione di Thomas Mann alle *Lettere di condannati a morte della Resistenza europea*: «la fede la speranza la volontà di sacrificio d'una gioventù europea che, se ha assunto il bel nome di ‘résistance’, della resistenza internazionale e concorde contro lo scempio dei propri paesi, contro l'onta di un'Europa hitleriana e l'orrore di un mondo hitleriano, non voleva semplicemente ‘resistere’, ma sentiva di essere l'avanguardia di una migliore società umana».<sup>9</sup> Carola Nielinger ha infatti evidenziato che tale frammento non si limita ad essere una presa di posizione rispetto alla scelta dei resistenti, ma si colloca in un ambito testuale più ampio, nel quale Mann condanna lo stato di regressione intellettuale generatosi nel clima ideologico e poli-

---

<sup>7</sup> L'ambiguità e la complessità del caso emergono da W. SCHNEIR, *Final Verdict. What Really Happened in the Rosenberg Case*, Brooklyn, NY, Merling House Publishing, 2010. Il lettore italiano trova alcune interessanti informazioni ricavate da documenti d'archivio anche all'indirizzo [http://archivistorico.corriere.it/2008/settembre/13/Ethel\\_Rosenberg\\_innocente\\_verita\\_anni\\_co\\_9\\_080913122.shtml?refresh\\_ce-cp](http://archivistorico.corriere.it/2008/settembre/13/Ethel_Rosenberg_innocente_verita_anni_co_9_080913122.shtml?refresh_ce-cp).

<sup>8</sup> Il senatore McCarthy (1908-1957) cadde politicamente in disgrazia nel 1954, quando subì una censura del Senato americano per aver avviato indagini contro l'esercito statunitense, accusando anch'esso di simpatie filosovietiche.

<sup>9</sup> Così citato in partitura: cfr. L. NONO, *Il canto sospeso*, Studien-Partitur, Edition AV 50, Mainz, Ars Viva Verlag, 1957, pagina senza numero.

tico degli anni Cinquanta.<sup>10</sup> Ben comprensibile a questo punto il legame tra il titolo e i testi dell'opera di Nono: nella prospettiva del compositore, i Rosenberg avevano pagato con la vita lo stesso anelito di libertà che pochi anni prima aveva mosso i partigiani antinazisti in tutt'Europa, e il loro "canto sospeso" era il medesimo lasciato a risuonare dai loro predecessori. Chiaro a questo punto anche il senso della dedica del brano «a tutti loro», ovvero a tutti coloro che in ogni luogo e tempo hanno combattuto la battaglia della libertà.

Dalle *Lettere di condannati a morte della Resistenza europea* Nono ricavò alcuni frammenti dagli scritti di dieci vittime della furia nazista, diverse per età, sesso, condizione sociale e professione: i più giovani sono uno studente greco e un contadino polacco quattordicenni e il più anziano è un tipografo italiano di quarant'anni; tra loro un'operaia tedesca, madre di famiglia, dalla quale Nono prende le parole di chiusura dell'opera (vi torneremo più avanti).

La composizione, nella maggior parte delle esecuzioni correnti, dura circa mezzora<sup>11</sup> ed è articolata in nove parti: la prima, la quarta e la penultima solo strumentali e le altre sei con le voci. Nono ne parla come di una "cantata".<sup>12</sup> L'opera consta infatti della successione di nove parti diverse per organico; al contempo essa risulta fondamentalmente tripartita grazie al possibile raggruppamento di queste in tre macrosezioni: risultano infatti presenti due brevi cesure presenti tra le battute 284-285 e 488-489. Se ne fornisce di seguito lo schema:

---

<sup>10</sup> Cfr. NIELINGER, *The Song Unsung*' cit., p. 86 sg.

<sup>11</sup> Per l'ascolto e le attività suggerite di seguito si propone l'edizione discografica incisa da Claudio Abbado: L. NONO, *Il canto sospeso* / G. MAHLER, *Kindertotenlieder*, Berliner Philharmoniker; dir. Claudio Abbado – Sony 2008, 0074645336022.

<sup>12</sup> Cfr. NIELINGER, *The Song Unsung*' cit., p. 86. La 'cantata' è una tipologia musicale in auge in particolare tra Sei- e Settecento basata sulla successione di brani strumentali e vocali; essa poteva essere d'argomento religioso o civile (per esempio *Cantata per la morte dell'imperatore Giuseppe II* OoW 87 e *Cantata per l'avvento dell'Imperatore Leopoldo II* OoW 88 di Ludwig van Beethoven, 1790). Il senso di continuità e appartenenza alla storia della musica è centrale nell'opera e nel pensiero di Luigi Nono; anche a proposito de *Il canto sospeso* egli ne spiega e motiva alcuni aspetti proprio appellandosi ad esempi del passato: cfr. L. NONO, *Testo – musica – canto* (1960), in ID., *La nostalgia del futuro. Scritti scelti 1948-1986*, a cura di A. I. De Benedictis e V. Rizzardi, Milano, Il Saggiatore, 2007, pp. 64-87. Un estratto di questo contributo si legge nel sito dell'Archivio Luigi Nono all'indirizzo <http://www.luiginono.it/it/luigi-nono/opere/il-canto-sospeso> (consultazione 13/07/2015).

- [I.] N. 1 [Orchestra; batt. 1-107]
- N. 2 [Coro a cappella; batt. 108-157]
- N. 3 [Soprano, contralto, tenore, coro e orchestra; batt. 158-239]
- N. 4 [Orchestra; batt. 240-284]
- [II.] N. 5 [Tenore e orchestra; batt. 285-318]
- N. 6 [Coro e orchestra; a: batt. 319-363; b: batt. 364-413]
- N. 7 [Soprano, coro femminile e orchestra; batt. 414-488]
- [III.] N. 8 [Orchestra; batt. 489-544]
- N. 9 [Coro e timpani; batt. 545-605].

Dal punto di vista compositivo, per quanto riguarda le altezze il lavoro si basa su un elemento generatore comune consistente in una *serie* di tutti gli intervalli (su tale aspetto si tornerà più avanti nel testo).<sup>13</sup> Come anche lo schema appena riportato mostra con chiarezza, esso prevede differenti combinazioni nell'uso degli strumenti e delle voci, pensate, come vedremo attraverso alcuni esempi di seguito, con un legame diretto ed evidente col testo stesso. Le tre macrosezioni, inoltre, risultano accentuare tre nuclei concettuali presenti nei testi: rispettivamente la dimensione eroica e collettiva del sacrificio per un mondo migliore, l'espressione lirica del dolore e della sofferenza, la calma interiore di chi muore per un nobile ideale.

#### OBIETTIVI

Questo itinerario didattico intende proporre una guida all'ascolto e alla comprensione dell'opera mirata a far sì che gli studenti possano, proprio sulla base del rapporto tra caratteristiche musicali e contenuto semantico dei testi, sia scoprire e apprezzare il lavoro, sia, più in generale, sviluppare competenze tali da consentire loro la fruizione consapevole di altre composizioni novecentesche, cosa che implica anche la capacità di saper formulare e motivare in merito fondate ipotesi interpretative. Relativamente alla scuola secondaria di primo grado, quanto appena indicato trova peraltro un corrispettivo nelle *Indicazioni per il curriculum* del 2012 (dai “Traguardi per lo sviluppo delle competenze”: «[l'alunno] comprende opere musicali riconoscendone i significati anche in relazione ai diversi contesti culturali»; dagli “Obiettivi”: «conoscere, descrivere e interpretare criticamente opere d'arte musicali»).

#### ATTIVITÀ

---

<sup>13</sup> Esula peraltro dagli obiettivi di questo scritto una disamina del trattamento seriale in questo lavoro e più in generale nelle opere di Nono degli anni Cinquanta: per tale aspetto si veda NIELINGER, *The Song Unsung* cit., oltre a K. BAILEY, “*Work in progress*”: *Analysing Nono's “Il canto sospeso”*, «*Music Analysis*», XI/2-3, 1992, pp. 279-334.

Le attività proposte seguono passo per passo lo svolgersi della composizione evidenziando per ciascuna delle sue nove parti un elemento chiave sul quale l'attenzione si focalizza. Il percorso potrà pertanto venir realizzato per intero o solo per singole parti; nel primo caso è realistico pensare che richiederà perlomeno quattro ore di lavoro, da distribuire anche in giornate differenti.

*Attività 1 – N. 1 [Orchestra] e N. 2 [Coro a cappella]*

La prima attività consiste nell'ascolto dei primi due brani de *Il canto sospeso*. Un brano per orchestra sola di circa 5 minuti apre la composizione. Nella preparazione dell'ascolto si potrà appuntare l'attenzione della classe su tre aspetti:<sup>14</sup>

- I. i vari strumenti emettono singoli suoni che tendono a sovrapporsi e a generare delle fasce sonore cangianti;<sup>15</sup>
- II. il brano si sviluppa in maniera simmetrica: da un inizio in pianissimo a una sezione centrale forte (batt. 68-88), ricca di contrasti e nella quale emergono i timpani, fino a una conclusione in pianissimo e rarefatta;
- III. i gruppi strumentali vengono trattati in maniera diversa, quasi con una sorta di contrapposizione reciproca; in particolare, gli strumenti a fiato (flauti, ottoni, legni) e gli strumenti ad arco presentano densità di scrittura diverse, cioè ad una scrittura più densa dei fiati si accompagna una scrittura più rarefatta degli archi, e viceversa; tale comportamento viene ripetuto due volte (batt. 1-67 e 68-107).

---

<sup>14</sup> Mi riferisco qui al modello procedurale di didattica dell'ascolto proposto da Giuseppina La Face Bianconi e articolato in preparazione dell'ascolto, ascolto e rielaborazione dell'ascolto (cfr. per esempio G. La Face Bianconi, *Le pedate di Pierrot. Comprensione musicale e didattica dell'ascolto*, in *Musikalische Bildung. Erfahrungen und Reflexionen / Educazione musicale. Esperienze e riflessioni*, a cura di F. Comploi, Brixen/Bressanone, Weger, 2005, pp. 40-60); a livello metodologico, esso è tenuto costantemente presente in questa proposta, anche se attuato con modalità diverse a seconda dei singoli brani.

<sup>15</sup> A proposito di questo *incipit* si parlò fin dagli anni Cinquanta anche di 'puntillismo', un'espressione con la quale si sottolineava il procedere del discorso musicale per eventi sonori isolati e affidati a strumenti diversi tipico di molta musica del tempo. Nono tuttavia non fu mai concorde con l'uso di questo termine, sul quale ancora anni dopo volle «ribadire la caducità e la vanità» (cfr. *Una testimonianza di Luigi Nono* [su *Il canto sospeso*] (1976), in NONO, *La nostalgia del futuro* cit., pp. 198-201: 200) in quanto incapace di cogliere i rapporti tra i suoni. Esso, nello specifico, risulta invero fuorviante rispetto ad una costruzione sonora nella quale – sia in questo brano d'esordio che nei successivi, come ad esempio il N. 2 – la distribuzione dei suoni tra le varie fonti produce continue sovrapposizioni e stratificazioni che semmai paiono per un verso eredi della *Klangfarbenmelodie* ideata da Arnold Schönberg nel secondo decennio del Novecento e per un altro coerenti con le sonorità elettroniche del tempo, che Nono avrebbe poi applicato nelle proprie opere elettroniche degli anni seguenti.

Mediante tali aspetti il brano d’apertura si connota per un clima di riflessione, tensione e dramma che prelude ai caratteri e alle situazioni al centro dell’intera composizione.

Ascoltato e discusso il brano introduttivo, si potrà passare al secondo brano de *Il canto sospeso*. Esso è per coro a cappella, una locuzione derivata dalla musica ecclesiastica con la quale si designa un brano per coro solo, senza contributo strumentale. Esso si basa su un passaggio da una lettera del ventiseienne Anton Popow, insegnante e giornalista bulgaro fucilato nel 1943 a Sofia. Per questa parte dell’attività si propone un approccio basato sul lavoro di gruppo. Agli studenti (eventualmente divisi in piccoli gruppi) viene fornito il testo verbale dell’intera opera; attraverso un lavoro di brainstorming se ne cercheranno le parole e le immagini più evidenti e importanti brano per brano e le si appunteranno poi nel corso dell’ascolto e dei vari momenti di questo itinerario alla lavagna o su dei cartelloni. Nel caso del passaggio in questione: «muoio», «[sono morti] milioni di uomini», «muoio per un mondo che splenderà...», «le nostre idee vinceranno».<sup>16</sup> Si passerà quindi all’ascolto dei primi 30 secondi circa del brano stesso. Tale ascolto può essere preparato con due domande guida: la prima riguarderà la percettibilità e la comprensibilità del testo nell’esecuzione musicale, la seconda il rapporto che si potrebbe ipotizzare tra le caratteristiche sonore e le parole/immagini chiave. Al termine dell’ascolto, sulla scorta di queste due domande sarà possibile evidenziare che per un verso il testo risulta all’ascolto inintelligibile e per un altro viene espresso nella sua estrema drammaticità. In particolare, l’inizio che risuona come un grido e l’evidenza delle vocali possono essere letti come una realizzazione sonora dell’immagine dei milioni di morti, l’urlo di un’umanità uccisa in un regime di barbarie. Prima dell’ascolto integrale del brano, un secondo ascolto accompagnato dalla partitura potrà consentire di vedere come tale trattamento si basi sulla distribuzione delle parole e delle sillabe tra le varie voci sovrapposte tra loro: con tale tecnica per un verso Nono mantiene l’unità delle parole e per un altro ne accentua l’aspetto vocalico e deliberatamente ne impedisce la comprensione letterale a favore di un’amplificazione drammatica ed espressiva.<sup>17</sup>

<sup>16</sup> Se si opta per il lavoro in piccoli gruppi, uno strumento metodologico utile può essere il metodo *Phillips 6x6* (o *Phillips 66*): i ragazzi lavorano sullo stesso compito in gruppi di 6 persone per 6 minuti; poi si riuniscono nel grande gruppo (gruppo classe) e i portavoce dei singoli presentano i risultati della discussione; essi presentano di volta in volta solo gli aspetti che non siano stati già presentati dai portavoce precedenti. Su questa e altre metodologie utili per il lavoro in gruppo si vedano D. ANZIEU - J.-Y. MARTIN, *Dinamica dei piccoli gruppi* (1990), Roma, Borla, 2010, pp. 307-333, e L. DOZZA, *Relazioni cooperative a scuola. Il “lievito” e gli “ingredienti”*, Trento, Erikson, 2012, pp. 119-146.

<sup>17</sup> In altre letture, anche di carattere didattico (cfr. <http://www.nonoprojekt.de>; si veda in particolare il documento in PDF Luigi Nono. “Il canto sospeso”. *Ein Schulprojekt*, p. 13), si avanza l’ipotesi opposta che la scrittura corale in questo caso miri ad espri-

L'attenzione a quest'aspetto può consentire un ampliamento del discorso al tempo e al contesto nel quale *Il canto sospeso* venne composto, e a una polemica assai accesa che contrappose Luigi Nono al compositore tedesco Karlheinz Stockhausen. In estrema sintesi, nel 1957 Stockhausen, in una conferenza nell'ambito degli *Internationale Ferienkurse für Neue Musik* di Darmstadt,<sup>18</sup> sulla base della propria lettura di questo brano tacciò di fatto il collega di una sostanziale incoerenza: da una parte Nono sceglieva testi di grande impegno civile e dall'altro li rendeva irriconoscibili, forse perché – scrisse Stockhausen – disturbato e vergognoso per i loro stessi contenuti e trasformava le stesse vocali del testo in puri materiali compositivi.<sup>19</sup> Nel 1960 Nono rispose alle accuse mosse da Stockhausen a *Il canto sospeso* respingendole alla radice e giudicando “superficiale” l'analisi del collega.<sup>20</sup> Aggiunse anzi: «È assolutamente assurdo voler dedurre dal trattamento analitico della struttura del testo, che in questa maniera ne sia stato espulso il contenuto semantico».<sup>21</sup> In realtà, il problema andava al di là del caso specifico, e toccava aspetti molti complessi; tra gli altri anche la questione dell'impegno degli artisti rispetto alla società, centrale per Nono.<sup>22</sup> E se da un lato l'analisi di Stockhausen coglie un aspetto incontestabile

---

mere i valori di giustizia, eguaglianza che animarono l'azione dei partigiani. Tale interpretazione può in effetti trovare sostegno nella scrittura musicale nella conclusione, in corrispondenza della parole «Le nostre idee vinceranno» (cfr. in proposito NIELINGER, *The Song Unsung*' cit., p. 112). Il carattere violento dell'inizio e la complessiva sonorità vocale del brano portano però chi scrive ad avanzare l'interpretazione generale e l'approccio proposti nel testo.

<sup>18</sup> Sui *Ferienkurse* di Darmstadt, che di fatto furono capitale della musica contemporanea internazionale tra la fine degli anni Quaranta e la prima metà degli anni Sessanta, il lettore italiano può vedere A. TRUDU, *La “scuola” di Darmstadt*, Milano, Ricordi-Unicopli, 1992.

<sup>19</sup> Cfr. K. STOCKHAUSEN, *Sprache und Musik*, «Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik», I, 1958, pp. 57-81; poi in ID., *Texte zu eigenen Werken, zur Kunst Anderer, Aktuelles*, II (1952-62), Köln, DuMont Schauberg, 1964, pp. 157-166 (in particolare, per gli aspetti sopra ricordati, p. 158 sg.). Secondo Carola Nielinger, alla radice di alcune obiezioni di Stockhausen potrebbe stare anche il riferimento esplicito dei testi del *Canto sospeso* alla Resistenza antinazista: esso sarebbe stato motivo di disturbo e vergogna nel compositore tedesco per aver accettato – così come molti connazionali – senza combatterlo il regime hitleriano: cfr. NIELINGER, *The Song Unsung*' cit., p. 90.

<sup>20</sup> Cfr. NONO, *Testo – musica – canto* cit.; la citazione del passaggio di Stockhausen sull'inintelligibilità del testo nel N. 2 de *Il canto sospeso* è presente anche nell'estratto riportato nel sito internet dell'Archivio Luigi Nono (vedi sopra, nota 12).

<sup>21</sup> NONO, *Testo – musica – canto* cit., p. 87.

<sup>22</sup> Sulla questione, invero complessa e articolata, il lettore italiano può fare riferimento a TRUDU, *La “scuola” di Darmstadt* cit. e a H. DANUSER, *Darmstadt: una scuola?*, in *Enciclopedia della musica*, a cura di J.-J. Nattiez, I: *Il Novecento*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 166-184; si veda inoltre P. SOMIGLI, *La Schola fiorentina*, Firenze, Nardini, 2011, pp. 15-18, 88-90 e 99-100. Scrisse in seguito Nono a proposito dei *Ferienkurse* e della

di questo come di altri momenti de *Il canto sospeso*, ovvero l’inintelligibilità della letteralità del testo, da un altro lato è altrettanto evidente che la tecnica compositiva adottata da Nono in quest’episodio risulta coerente col senso del testo stesso e addirittura lo amplifica. È probabile altresì che Stockhausen, nell’affrontare il lavoro del collega e nell’enuclearne gli aspetti più complessi, avesse in mente se stesso e come si sarebbe comportato in una simile composizione; al contempo, potrebbe anche aver avuto in mente, cercando così di rintuzzarle, le contestazioni a propria volta ricevute per il proprio *Gesang der Junglinge* (1956), una composizione elettronica che fa della lettura del canto biblico dei tre giovani nella fornace del libro di Daniele il materiale compositivo di base.<sup>23</sup> Pare infatti difficile pensare che a un musicista e a un intellettuale del calibro di Stockhausen potesse davvero sfuggire del tutto il senso dell’operato del collega; si potrebbe quindi anche supporre che il clima di confronto e contrapposizione intellettuale, unito ad altri fattori di carattere artistico e personale, abbia contribuito ad accentuare e forse a esacerbare le posizioni.<sup>24</sup>

*Attività 2 – N. 3 [Soprano, contralto, tenore, coro e orchestra] e N. 4 [Orchestra]*

Il terzo brano de *Il canto sospeso* vede impegnati l’orchestra e i tre solisti. Il testo è costituito dal montaggio di tre frammenti di resistenti greci: il quattordicenne Andreas Likouronis, studente fucilato nel 1943 a Kessarianí; lo studente universitario diciannovenne Elefthérios Kiossès, ucciso anch’egli a Kessarianí nel 1942; il parrucchiere Konstantinos Sirbas, impiccato sulla piazza di Trikala il 18 aprile 1943. In tutti e tre i frammenti, i condannati annunciano ai propri cari l’imminenza dell’esecuzione capitale. Un aspetto grammaticale distingue il frammento centrale (inizialmente affidato al contralto): esso non è in prima persona singolare ma è tutto volto al plurale: «Oggi ci fucileranno. Moriamo da uomini per la patria. Siate degni di noi». L’ascolto del brano potrà essere preparato mediante la proiezione dello schema relativo alla sovrapposizione delle vocali pubblicato da Luigi Nono nel saggio *Testo – musica – canto*, del quale si offre qui una trascrizione:<sup>25</sup>

---

diversità di orientamenti che lì si registrava: «posizioni contrastati di uso di principi compositivi di funzione sociale. Musica risolvendosi in se stessa, nell’attimo del suo porsi, musica ornamentale, soprattutto francese, giochi di suoni e di fonemi o su testi antichi sacri, musica nel tentativo variato di conoscenza dell’attualità sia dei mezzi tecnici sia dei mezzi di comunicazione; intervento della musica, in quanto tale, nella lotta quotidiana ...» (*Una testimonianza di Luigi Nono* cit., p. 199).

<sup>23</sup> Cfr. NIELINGER, *The Song Unsung* cit., p. 90.

<sup>24</sup> Sul rapporto tra Nono e Stockhausen si veda V. RIZZARDI, *Karlheinz Stockhausen e Luigi Nono. Teoria e invenzione musicale 1952-59*, «Diastema», VII, 1994, pp. 37-40.

<sup>25</sup> NONO, *Testo – musica – canto* cit., p. 79.

Soprano	Mi portano a Kessarianí	a	
Contralto	o o a a í	a	Oggi
Tenore	a a í	M'impiccheranno	
Soprano	i i e a	insieme ad altri sette	
Contralto	ci fucileranno	e e	é
Tenore			perché sono
Soprano	a i	a a	
Contralto	a moriamo da uomini per la pa - - tria. (ecc.)		
Tenore	patriota	a a a a	

Esso evidenzia che il compositore intona il testo facendo in modo che i tre esecutori pronunzino simultaneamente le stesse vocali. Scrive egli stesso: «La sovrapposizione dei tre testi, nei quali vengono comunicate situazioni analoghe, e cioè l'attimo che precede l'esecuzione da parte delle stesse vittime, ha dato luogo a un nuovo testo nel quale ciò che è comune alle tre situazioni risulta formulato con un'intensità potenziata». <sup>26</sup> Evidente, dunque, nell'operazione di Nono l'intento di sottolineare la dimensione collettiva di quanto narrato nel testo verbale; si può anzi dire che con la propria scelta Nono accentua nella composizione musicale il "noi" del secondo frammento. Tuttavia, l'ascolto evidenzierà anche che tale aspetto, palese nello schema del compositore, risulta difficilmente percettibile all'orecchio. Per questo, sarà utile fornire agli studenti anche in questo caso alcuni estratti dalla partitura, dove l'enunciazione simultanea delle stesse vocali è evidente. <sup>27</sup> L'operazione, oltre a consentire di cogliere un aspetto significativo de *Il canto sospeso*, mostra con chiarezza come per la comprensione di un brano complesso, quale sovente un brano di musica d'arte è, sia necessaria una pluralità di mezzi e di competenze. Tra esse, la capacità di saper decifrare uno spartito musicale e di saperne cogliere le peculiarità grafiche non è certo secondaria. <sup>28</sup>

La conclusione dalla sonorità aspra e stridente (batt. 237) prepara il brano orchestrale conclusivo di questa prima parte. In esso le tre componenti della compagine strumentale adottata da Nono (fiati, percussioni, archi) accentuano progressivamente l'aspetto al contempo tragico e drammatico dell'argomento e degli eventi trattati, con sonorità viepiù violente (in particolare delle percussioni), aspre, taglienti, fino a veri e propri effetti di stridore da parte dei fiati

<sup>26</sup> *Ibid.*

<sup>27</sup> La dimensione collettiva emerge anche da altre scelte strettamente compositive (configurazioni seriali impiegate, strutture ritmiche eccetera), che emergono dall'analisi dell'opera ma la cui illustrazione va oltre gli obiettivi didattici di questo contributo.

<sup>28</sup> Sul valore della componente "visiva" dello spartito per la comprensione di lavori di musica classica si veda: G. LA FACE BIANCONI, *Testo e musica: leggere, ascoltare, guardare*, «Musica Docta. Rivista digitale di Pedagogia e Didattica della Musica», II, 2012, pp. 31-54.

(batt. 256-262). Nel complesso, il brano riprende la struttura simmetrica dell'introduzione e conclude con sonorità rarefatte.

*Attività 3 – N. 5 [Tenore e orchestra], N. 6 [Coro e orchestra] e N. 7 [Soprano, coro femminile e orchestra]*

Il brano N. 5 apre la sezione centrale de *Il canto sospeso*. In essa prende di fatto evidenza la componente lirica ed umana del sacrificio dei resistenti: l'«addio a tutti» e il pianto disperato del contadino quattordicenne polacco Chaim, l'«addio alla vita bella» della polacca Esther Srul, scampata alla razzia e alla strage nella sinagoga di Kowel ma non alla furia nazista, l'addio alla mamma della russa Ljuba Schetzowa (Lubicka), che «se ne va nell'umida terra».

L'attività di ascolto viene preceduta da una riflessione sul testo verbale del N. 5: di esso gli studenti enucleeranno le immagini, i concetti e le espressioni. In questa fase preparatoria si potrà inoltre osservare visivamente la partitura e in particolare l'andamento della linea melodica del tenore. Esso presenta salti continui e di varia ampiezza. L'ascolto evidenzia che tale scrittura determina un effetto ansante e singhiozzante. Tale effetto è in realtà una trasposizione musicale d'un testo pieno di sgomento per sofferenze ed orrori indescrivibili rispetto ai quali l'unica reazione è il pianto: «Dico addio a tutti e piango» sono appunto le ultime parole del poco più che bambino Chaim citate da Nono.

La scrittura vocale ora osservata, col suo carattere intervallare altalenante, permette altresì di affrontare un aspetto che finora ho solo accennato e sul quale, pur senza entrare in un discorso dettagliato che richiederebbe in sé un percorso di molte lezioni, ci si potrà soffermare un momento: l'uso della serie di tutti gli intervalli come nucleo generatore dell'intera composizione. Dal punto di vista compositivo, *Il canto sospeso* rientra nell'alveo della musica seriale: alla sua base sta infatti la derivazione di tutti i parametri sulla base di serie specifiche di altezze e durate.<sup>29</sup> Per quanto riguarda le altezze, la serie adottata da Nono è una serie molto particolare, in quanto non solo presenta tutti i dodici suoni del sistema temperato, ma anche tutti gli undici intervalli (oltre l'unisono) possibili tra essi. Questa non è altresì l'unica particolarità di rilievo; nella serie di tutti gli intervalli spicca infatti l'intervallo di quarta aumentata (o *tritono*, in quanto costituito dalla successione di tre intervalli di tono), assai importante nella musica novecentesca anche in termini di espressività; esso si produce tra i suoni in posizione simmetrica nella serie stessa. Lo si può vedere dall'esempio seguente (es. mus. 1):

---

<sup>29</sup> Su tale aspetto de *Il canto sospeso*, come già ricordato, si veda NIELINGER, *The Song Unsung*' cit.



Es. mus. 1 – Serie di tutti gli intervalli, con in evidenza le relazioni di tritono fra le altezze simmetriche.<sup>30</sup>

La scelta di Nono della serie con tutti gli intervalli come base per il proprio lavoro, non solo ne *Il canto sospeso*, ma in gran parte delle proprie composizioni da *Incontri* (1953) in poi, si spiega e motiva proprio per la sua duttilità, anche al fine di intenti comunicativi ed espressivi. E ne *Il canto sospeso* tale scelta trova un esito particolarmente evidente ed efficace proprio nella parte del tenore nel quinto brano.<sup>31</sup>

Per il sesto brano, diviso in partitura in due parti (6a: batt. 319-363; 6b: batt. 364-413), si propone un approccio prima di tutto sonoro. In questo caso, l'insegnante potrà preparare l'ascolto con una semplice consegna, senza dare altre spiegazioni: potrà chiedere agli studenti di porre attenzione alla modalità d'attacco del brano (allo scopo potrà ad esempio suggerire degli aggettivi tra i quali gli studenti potranno scegliere: morbido, delicato, violento, improvviso eccetera), all'intensità (piano, forte? eccetera) e al timbro (quali strumenti o gruppi strumentali sono predominanti?). L'ascolto in questa fase potrà limitarsi ai primi 40" circa (batt. 319-344). Al termine dell'ascolto e della riflessione a partire dalle domande guida testé presentate, si potrà cercare quale immagine del testo viene espressa con queste scelte sonore: esse sono quanto mai efficaci nel descrivere l'irruzione violenta, brutale, inattesa degli assassini nella sinagoga e lo sterminio dei presenti. Un'ulteriore riflessione potrà sottolineare come questo brano, per l'intensità nell'emissione vocale e l'evidenza di ottoni e timpani, non solo ha caratteri altamente drammatici e forse addirittura spaventosi, ma si prefigura come una sorta d'immagine apocalittica, da giorno del giudizio. Tale connotazione fece fin da subito parlare, a proposito di questo brano, di un "Dies Irae".<sup>32</sup> In effetti coi propri caratteri potrebbe suggerire una relazione, non necessariamente intenzionale da parte dell'autore, col "Dies Irae" di un

<sup>30</sup> Schema tratto da "Das Nonoprojekt" (si veda nota 1), Paul-Dessau-Schule Zeuthen - Zeuthener Musikbrief. *Ein Schulprojekt im Internet: Luigi Nono – Il canto sospeso*, <http://www.aquarius-multimedia.de/Schulen/schule/Daten/Dess.html>.

<sup>31</sup> Massimo Mila ne diede ragione in *La linea Nono (a proposito de "Il canto sospeso")*, «La Rassegna musicale», XXX/4, 1960, pp. 297-311; poi in MILA - NONO, *Nulla di oscuro* cit., pp. 257-274: 271. Lo scritto di Massimo Mila resta peraltro ancora oggi un punto di riferimento imprescindibile quando si tratta *Il canto sospeso*.

<sup>32</sup> Cfr. MILA, *La linea Nono* cit., p. 269.

*Requiem* come la *Messa di Requiem* di Giuseppe Verdi.<sup>33</sup> Evidenziati questi aspetti si potrà procedere all’ascolto per intero dell’episodio, che si proporrà assieme al successivo 6b; in questo caso, l’insegnante potrà preparare l’ascolto sottolineando come in corrispondenza delle parole di Esther Srul «Com’è duro dire addio alla vita così bella» si verifichi un progressivo cambiamento di caratteri sonori: senza perdere di tensione e di punte drammatiche, l’atmosfera si fa più rarefatta e il brano si chiude in sonorità delicatissime.

Il lirismo accennato in questa conclusione è al centro del brano successivo (N. 7). Esso è affidato al canto espressivo del soprano col sostegno del coro e dell’orchestra e si chiude anch’esso con un effetto di dissolvenza, quasi una trasposizione musicale del decomporsi nell’«umida terra» evocato nel testo. Anche in questo caso si invita a far porre in stretta relazione quanto ascoltato con la lettura del testo; nella fattispecie, si potrà anche fare in modo di richiamare l’attenzione della classe non solo sull’aspetto contenutistico ed espressivo appena ricordato ma anche su un termine di grande impatto che qui compare per la prima volta nella sua evidenza: “mamma”. La madre, il padre, i genitori sono in realtà i destinatari di quasi tutte le lettere scelte da Nono. Restano finora impliciti; ma, delle lettere presentate sin qui, solo quella di Esther non era rivolta ai genitori bensì alle sorelle e ai fratelli. La connotazione lirica ed espressiva del brano N. 7, dunque, per un verso esprime un contenuto e una presenza finora nascosta e per un altro sottolinea l’umanità di questi uomini e di queste donne attraverso il riferimento ai legami e gli affetti che la loro morte violenta ha troncato.

*Attività 4 – Verifica dell’apprendimento. N. 8 [Orchestra] e N. 9 [Coro e timpani]*

La conclusione dell’ascolto del *Canto sospeso* può fungere come ottima occasione per una verifica dell’apprendimento.

Attraverso le acquisizioni concettuali (rapporto musica/testo, modalità di espressione tramite precise scelte musicali eccetera) e le procedure metodologiche sperimentate nelle fasi precedenti, gli studenti potranno in maniera autonoma pervenire ad una lettura degli ultimi due episodi.

Per utilità dell’insegnante si indicano di seguito alcuni aspetti della conclusione particolarmente degni di nota.

Il brano N. 8 presenta caratteri e sonorità violenti, quasi brutali, per il ricorso a dinamiche di “più che fortissimo” (**fff**) e per l’adozione di un organico strumentale privo degli archi; nel corso del brano acquista evidenza il ruolo dei timpani, unico strumento che compare assieme al coro, punteggiandone i silenzi come una ulteriore voce,<sup>34</sup> nel successivo brano N. 9.

---

<sup>33</sup> Sull’impiego didattico del “Dies Irae” di quest’opera si veda G. LA FACE BIANCONI, *Didattica dell’ascolto e didattica laboratoriale*, «Riforma e Didattica tra Formazione e Ricerca», XI/2, 2007, pp. 15-21.

<sup>34</sup> Ringrazio Angela Ida De Benedictis per la puntuale osservazione.

Il brano N. 9 si basa sulle parole d'addio della russa Irina Malozon, della quale non è data l'età, del tipografo italiano quarantenne Eusebio Giambone e dell'operaia tedesca Elli Voigt di 32 anni. Tutti e tre i testi sono accomunati dal senso di pace e serenità proprio di chi sa di aver combattuto per una causa giusta; le ultime parole di tutta la composizione, quelle di Elli Voigt al proprio compagno e ai propri figli, sono addirittura espressione d'una certezza, forse d'un vero e proprio atto di fede: la versione italiana «... vado con la fede in una vita migliore» attenua l'originale tedesco: «... ich gehe im Glauben [“fede”, ma anche “credo”] an ein besseres Leben für euch». Le sonorità e il trattamento del testo verbale sono simili a quanto osservato nel N. 2; la frammentazione del testo, non più per parole ma addirittura per sillabe, tra molti cantanti (chiara nella partitura) determina una spazializzazione del suono e moltiplica le voci: una nuova evocazione dei milioni che hanno sacrificato la loro vita per la libertà. Il coro, a bocca chiusa (un'emissione già impiegata da Nono in altri passaggi di questo lavoro, segnatamente nei N. 6b e 7: cfr. per esempio batt. 364-368, 407-411, 420, ecc.), chiude la composizione senza esprimere una certezza, ma in termini sommessi: il coro a bocca chiusa che gradualmente si spegne (batt. 595-fine) può essere letto come concreta realizzazione musicale del canto “sospeso” evocato nel titolo e come espressione del lascito morale e civile degli uomini e delle donne morte per la libertà; il tutto senza alcun trionfalismo, ma in un'atmosfera di raccoglimento e riflessione, «come coscienza della morte e monito per i sopravvissuti».<sup>35</sup>

#### POSSIBILI SVILUPPI MUSICALI E INTERDISCIPLINARI

Il percorso qui proposto potrà essere sviluppato con l'ascolto e l'interpretazione di altri lavori novecenteschi di grande impegno civile: ad esempio *Un sopravvissuto di Varsavia* di Arnold Schönberg (1947) o *Il prigioniero* di Luigi Dallapiccola (1948).<sup>36</sup> Anche in questo caso si potrà puntare l'attenzione sulle strategie messe in atto dai compositori nel trattare musicalmente un testo verbale sul tema della tirannia e della libertà. Il tema della resistenza, dell'oppressione dell'uomo sull'uomo (che in sé può anche suggerire approfondimenti sull'opera di Bertold Brecht), e l'attenzione alle ricadute sulla sfera degli affetti della violenza, in particolare della violenza in un contesto di guerra quale quello nel quale la resistenza europea al nazismo venne a collocarsi, potrà offrire anche l'occasione per un'incursione in un altro genere musicale: la canzone d'autore e nella fattispecie la produzione di Fabrizio De André, che in diverse canzoni mostra simili prospettive.<sup>37</sup> *Il canto sospeso* potrà inoltre offrire un peculiare

<sup>35</sup> MILA, *La linea Nono* cit., p. 270.

<sup>36</sup> Ambedue vengono menzionati in MILA, *La linea Nono* cit., pp. 260-262 e 268, e in *Una testimonianza di Luigi Nono* cit., p. 198.

<sup>37</sup> In particolare si può pensare a *La guerra di Piero* e a *La ballata dell'eroe*: cfr. P. SOMIGLI, *La canzone in Italia*, Roma, Aracne, 2010, pp. 65-90.

spunto di riflessione per percorsi a carattere interdisciplinare con storia, in quanto consente di affrontare il tema della resistenza al nazismo in una prospettiva continentale, al di là dunque dei termini italiani consueti. Per la prima fonte alla quale Nono rinvia, infine, come si è cercato di mostrare, esso può anche fornire una chiave d’accesso alla comprensione del clima ideologico e politico nel mondo all’indomani del secondo conflitto mondiale.