

**Monika Bair-Ivenz**

**Susanne Otto**  
(vedi Concerto n. 5, p. 136)

**Experimentalstudio**  
(vedi Prometeo, p. 238)

Compiuti gli studi musicali presso la Musikhochschule di Stoccarda, nel 1972 ha iniziato la sua attività concertistica (messa e oratori del repertorio classico) dapprima inizialmente alla Germania occidentale. Nel corso degli anni ha esteso il suo repertorio alla musica contemporanea. Sono poi seguite alcune prime esecuzioni di Reich, Feibel, Trujillo, Dose e soprattutto di Luigi Nono, col quale ha collaborato a partire dal 1982. Ha partecipato a numerosi festival:

Biennale di Venezia, Festival Gidbenkian di Lisbona, Maggio Musicale Fiorentino, Musiktage di Donaueschingen, Festival di Schwetzingen, Accademia di Santa Cecilia di Roma, Festival di Salsburgo.

Nel 1998 ha debuttato in Giappone con l'Ensemble Modern nel Prometeo di Nono.

Completato la sua attività concertistica numerose trasmissioni radiotelevisive in patria e all'estero.



Monika Bair-Ivenz

**Luigi Nono**

## **PROMETEO** tragedia dell'ascolto

Testi a cura di  
Massimo Cacciari

**Spazio Antologico**  
sabato, 4 novembre 2000, ore 20,30

**Ensemble Modern Orchestra**

**Solistenchor Freiburg**

**Direttori:**

**Emilio Pomarico**  
**Yoichi Sugiyama**

**Solisti vocali:**

**Monika Bair-Ivenz, Petra Hoffmann, soprani**  
**Susanne Otto, Noa Frenkel, contralti**  
**Peter Hall, tenore**

**Attori:**

**Caroline Chaniolleau, Mathias Jung**

**Solisti strumentali:**

**Dietmar Wiesner, flauto**  
**Wolfgang Stry, clarinetto**  
**Uwe Dierksen, trombone, euphonium, tuba**  
**Rumi Ogawa-Helferich, Rainer Römer,**  
**Dennis Kuhn, percussioni**  
**Susan Knight, viola**  
**Michael M. Kasper, violoncello**  
**Thomas Fichter, contrabbasso**

**Realizzazione elettronica:**

**Experimentalsstudio der**  
**Heinrich-Strobel-Stiftung**  
**des Südwestrundfunks e. V. Freiburg**

**André Richard, direttore**

**Michael Acker, direttore del suono**  
**Rudolf Strauß, ingegnere del suono**  
**Bernd Noll, tecnico**  
**Christian Venghaus, assistente**

**Coordinamento artistico e ideazione del suono:**

**André Richard**

Luca a cura del Teatro alla Scala

Strutture e allestimento scenografico:

**Nolo Stand**

**Luigi Nono**

**Prometeo, tragedia dell'ascolto**

(1981-85)

per due soprani, due contralti, tenore,  
flauto, clarinetto, trombone, viola,  
violoncello, contrabbasso, due voci di attori,  
coro misto, quattro gruppi strumentali  
e live electronics

Testi a cura di Massimo Cacciari

In coproduzione con il Teatro alla Scala  
e con

Ensemble Modern Orchestra e Kultur Ruhr  
Musik im Industrieraum  
Inventionen 2000

Alte Oper, Frankfurt.

Festival d'Automne, Paris/Cité de la Musique  
Wien Modern Festival

In collaborazione con RAI-Radiotre  
e con RAI SAT

L'Ensemble Modern Orchestra ringrazia  
per il generoso contributo:

Fondazione Ernst von Siemens

Fondazione Aventis

Aventis Foundation

DEUTSCHE  
OPER  
FRANKFURT

ALTE OPER

FRANKFURT

Fondazione Culturale della Deutsche Bank

KulturStiftung

der Deutschen Bank.



l'Expo 2000 di Hannover  
(The World Exhibition)

Milano Musica ringrazia  
il Goethe-Institut - Mailand



Massimo Cacciari e Luigi Nono.

Le prime idee, i primi studi, i primi abbozzi su Prometeo risalgono al periodo che segue immediatamente *Al gran sole*. Di questo lungo itinerario questo libro non può ricordare che alcune tracce, talmente aggrovigliate, poi, con tutti gli altri problemi che Nono ha dovuto "ascoltare" in questi dieci anni, da rendere pressoché impossibile una "presenziazione". Abbiamo trasformato i testi infinite volte; li abbiamo accostati, divisi, spezzati con ogni "cura"; le opere di Nono, da *Al gran sole*, sono nel segno di Prometeo, e non solo quelle che esplicitamente lo richiamano - *Das armenide Klarseltin* e *Io, frammento del Prometeo* - lo è, più propriamente, il suo lavoro: il lavoro con me, ma, soprattutto, quello a Freiburg con Haller e Strauss (che il libro documenta ampiamente), quello con Alvise Vicolin e con Abbado, con Piano e con Vedova.

*Ékékita*, "cose fuori di Dike", patisce Prometeo. Questa la sua straordinaria accusa, il suo grido di dolore e di accusa. Forse, proprio da quel passo - in cui il Titano si rivolge alla Terra, si rivolge all'Oceano, che, come un fiume di morte, abbraccia anche gli dèi - è nata l'idea: Dike è spezzata, quel simbolo di *pólemos* e *philia*, di guerra e amicizia, che essa custodiva, giace a terra spezzato. È Prometeo che lo riconosce - lui, la figura che il "prometeismo" romantico, che l'intera tradizione umanistica avevano immaginato come non solo il prepotente esaltatore delle *téchnai*, ma colui che trasmetteva all'uomo quella *téchne* suprema che insegna a liberarsi dal dio. La figura titanica - nel senso per noi ormai ovvio del termine: figura di colui che si ribella al dio, trasgredisce il Nomos, mette l'intera terra a disposizione del fuoco autonomo dell'uomo - ebbene, proprio questa figura invocava qui, invece, la cosmica Dike, la Terra che nessun aratro raggiunge, l'Oceano che nessuna nave può solcare. È lo stesso Numero, che egli canta come il primo dei doni recati ai mortali, non sarà stato allora il *rythmos* di Dike, piuttosto che il numero-quantità del calcolo che apre ogni strada, che spiana ogni problema? Non sarà stato ancora astro-logos il Logos di Prometeo?

Questo Numero, questo Logos sono, ora, spezza-

ti. La passione di Prometeo non può reintegrarli: la decisione di Zeus stabilisce un evento irreversibile. Quale festa, dunque, potrà mai aver luogo tra il Titano ed il dio? come è immaginabile il compimento della loro tragedia, quell'ultima giornata della tragedia che il "prometeismo" ha sempre ignorato? Non come un nostalgico ritorno, neppure come vittoria di Zeus, troppo più debole, anch'egli, di Ananke. Quella festa doveva essere *tragedia* - stare agli antipodi di ogni consolatoria immagine "risolutiva": Prometeo non libererà né consola. Il suo fuoco fa luce su ciò che dobbiamo patire fuori di Dike - ma fa segno anche all'ordine che questo patire può avere, al Numero che può manifestare. I Nomos rispondono alla speranza ultra-umanistica del "prometeismo": le loro opere e i loro giorni *disperano* di ogni presenza di una libertà come assenza di Presupposto, pensiero disciolto da ogni Termine, alla cui fiamma nessuna realtà potrebbe resistere. Ciò che la festa istituisce è la libertà difficile dell'"e"; del tratto che unisce-divide, che è separazione e danza. «Qui il diavolo danza con me», scriveva Mahler sulla partitura della Nona: ecco, danzare col principio stesso della separazione (con ciò che divide, *dia-bolus*) - questa è forse l'idea che ci ha guidati nell'immaginare la terza giornata di Prometeo. *Indivisibili e mai uniti* sono i Nomos della festa: abitano lo spazio che li separa, sono affini per la loro differenza. Ciò che più profondamente riguarda ognuno di essi - la *res* di ognuno di essi - è il più lontano, il più irraggiungibile - il più prossimo, ciò che massimamente mi è "proprio", il mio problema ineludibile, è quanto non potrò mai possedere, far-mio, "annullare", in me. Ciò su cui non potrò far valere alcun "diritto", è ciò che essenzialmente mi "appartiene".

Così soltanto - nella festa che è tragedia - si rapportano dio e uomo, e entrambi agli Elementi che il Prologo ha evocato, che Prometeo prega. Attraverso la deserta distanza dell'"e": Eppure, in questa distanza, e qui soltanto, «siamo invincibili». Ciò dice - non in un punto dell'opera, ma trascorrendo ovunque, come una linea o un pensiero che ne interroga l'intera struttura - il Maestro del Gioco: di quale forza possa essere

capace la creaturale "misericordia" dell'"e", questo vuole mostrare. Una "stellare amicizia" può richiamarsi tra elemento e elemento, percezione e percezione, suono e suono. La dissoluzione dei grandi insieme creati proprio da quella abolizione del Presupposto, da quella onni-fugacitante libertà, non significa Chaos né mitica orgia rigenerante, ma le opere e i giorni dell'ascolto di questo prossimo-lontano, della lenta *analisi* di ogni suono nella sua più segreta, fibrillare struttura, dell'intuizione del silenzio da cui ogni parola proviene. Con l'inquietudine che è opposta ad ogni consolante impazienza.

Il tempo del Maestro del Gioco è quello dell'*armenide Klarseltin*. All'opposto, il tempo del *movimentum* unico, comune a tutti, successione aritmica di *rythmi* puntuali, indifferenti, spogli di ogni proprio suono, è quello del Prometeo che spiana strade, crea vasti e "liberi" spazi equivalenti, annulla Presupposti. Nella sua legge, il passato è essere-stato e basta (la putana essere-stato, dirà Benjamin) e il presente è un piano da cui «tutti insieme» ci protendiamo al futuro, ci «futuriamo» (come diceva Michelstaedter). Il tempo del Maestro è, invece, polifonico: le sue dimensioni si danno, in esso, simultaneamente: il passato di questa linea, di questa idea, di questo pensiero, di questa singola parola può essere il futuro di quest'altra. Il presente non è un piano comune a "tutti", ma l'irripetibile istante, l'*attimo*, chiaro e vivente, di questo Singolo. Come l'Angelo Nuovo, egli canta un attimo, ma quest'attimo, appunto, è unico e irripetibile, e per questa sua unicità e irripetibilità, esso non-cede-mai, è *necessario*. Pensare simultaneamente necessità e creatura, cogliere nell'attimo - nella caducità dell'attimo - ciò che può spezzare il "movimentum", la infinita durata, lo "sviluppo" da ente a ente, come da morte a morte - ciò costituisce il proprio (come ogni proprio inafferrabile) del Maestro del Gioco, la sua "debole messianica forza".

Il luogo della festa-tragedia è Aiene, poiché è qui che l'agire non è stato più concepito soltanto come una successione, ma come sequenza di decisioni intime, una vittoria sopra se stessi, un

continuo sapere arrischiare. È qui che suona la parola del *dramma* nella sua autentica radice, opposta ad ogni "drammatica": *drân* non è "accadere", non è "movimentum" - è decisione singola e irrevocabile, totale responsabilità di fronte al proprio *dáimon*. Qui ogni vincolo causale, deterministico, estrinseco costituisce ciò da cui la decisione si strappa per cercare di scoprire quella figura, la figura di questo Singolo: suono, colore, segno, parola che sia. Soltanto tra Singoli così costituiti potrà esservi rapporto - *polifonia*.

Prometeo è stato immaginato come un tale *drân*. Spogliarlo da ogni elemento "narrativo", da ogni *a-rythmos* progrediente, come da gradino a gradino, da fase a fase, di più: eliminarne ogni apparenza figurativa - credo che questo sia stato il maggior problema incontrato da Nono per quanto riguarda la concezione generale (ma forse anche lo stesso "pensiero musicale") del suo lavoro. Prometeo è un *drân dell'ascolto*. Ciò che si incontra e confligge, ciò che "accade", ciò che "diviene", è suono soltanto. Ogni "movimento" si ritrae nell'*invisibile* del suono. Ci è sembrato che lo stesso termine *drân* obbligasse a questa "confezione" della tradizionale struttura del "dramma musicale": se *drân* è decisione da ogni sem-plice accadere-divenire, da ogni "fisica" figurazione, allora nella sua essenza esso deve valere come dramma del suono e dell'ascolto del suono. Prometeo sta nell'"e" insuperabile di quella distanza in cui il silenzio si arrischia nel suono e il suono nell'ascolto - e sempre l'ascolto, di nuovo, abbisogna del più profondo silenzio, per poter cogliere quel singolo suono, infinitesimo e irripetibile, per non confonderlo, per de-ciderlo da ogni altro.

Occorreva un *luogo* per questo ascolto. Un *stru-mento* che lo rendesse possibile, che cercasse di immaginarne tutte le infinite possibilità - che "liberasse" l'ascolto da quella servitù al "vedere" (alla dimensione ottico-apica) che domina nelle sale e nei teatri d'opera normali. Uno strumento, da cui il suono non fugge via, ma in cui possa *abitare*. Questo è il senso della costruzione che Nono ha pensato con Piano: tutto in rigorosa funzione all'ascolto, nulla di esornativo, nessun effetto.

Un luogo dove l'ascolto non venga distratto, possa riflettere sul proprio stesso principio. Al limite: si immagini un luogo dove sia possibile una tale concentrazione dell'ascolto da poter *ad-tendere* al suono della propria stessa meditazione.

E occorrono luci per quest'ascolto. Il problema della luce-colore ha rappresentato un altro degli scopi decisivi verso *Prometeo*. Attraverso un certo uso della luce-colore potrebbero far ritorno nell'opera tutti quei motivi naturalistico-figurativi, quel vago gioco di similitudini-associazioni, che si vuole assolutamente eliminare. Fin dalle prime discussioni intorno all'abbozzo di *Prometeo*, abbiamo avvertito la necessità di un colore non distraente, non "seducente" dalla necessità dell'ascolto. Credo che fosse esattamente questa l'*aporía* che continuamente sviluppavano, nei loro esperimenti, negli anni del primo anno di guerra. Skrzabin, Schönberg e altri anche sulla scorta della *Farbenlehre* goethiana. Con risultati, per loro anzitutto, insoddisfacenti. Eppure, si tratta di una questione di decisiva importanza per un autentico *dian* dell'ascolto. Il colore non deve "ripescare" la funzione dell'occhio sensibile, ma *approfondire* la forza dell'ascolto, accrescerne (*in profondità*) le dimensioni. Perché non distraiga, esso deve - nel complesso delle operazioni che ne costituiscono la struttura - coordinarsi *simultaneamente* al suono secondo rapporti definiti, escludendo ogni gioco evocativo, ogni "illustrazione". Si tratta di *costruire* due linee, dotate ciascuna di propri immanenti ordini: allora il colore non mostrerà all'orecchio "ciò" che questo ha udito, ma *si* mostrerà, contestualmente e simultaneamente a quell'ascolto.

Come è libero dalle sue "scene" determinate, così il suono non appartiene a definiti "personaggi". La voce di Prometeo sono *voci*. Ogni singolo suono, proprio nella sua necessità, riflette-rappresenta l'universo dei suoni, si trasforma in essi. Essi tendono ad ordinarsi per "isole", neppure esse fisicamente connotabili, ma aeree, costituite da null'altro che da certi istanti, attimi sonori. Gli episodi del nostro *dian* sono queste isole; insieme formano un arcipelago. Tra esse, nessuna

strada tracciata, nessun Termine, ma solo il "canto Egeo", "multirisonante". Citazioni, certo: il testo stesso è costruito attraverso una rete inestricabile di citazioni - ma citare è *tradurre*, dislocare, in-quietare. Ogni singola parola vorrebbe, qui, apparire faticosa traduzione: nel senso che in ogni parola si strappa il passato all'apparenza della sua morte e lo si ricorda in questo suono vivente.

La parola "citante" mira alla sua *atía*, alla sua *arché*, alla sua ragione o al suo fondamento - mira al suo proprio, che, come ogni proprio, è il massimamente lontano, l'irraggiungibile. La citazione-traduzione dis-loca interminabilmente la parola verso questo suo "fondo" che è "abisso", Grund che è *Ab-grund*.

Il rapporto della musica con essa si svolge per intero nel segno di questa idea. La parola è *sempre* ostacolo, *próblema* al suono: qui esso si imbatte con il mai venir meno, con la necessità dell'immagine, allora la afferra, la dis-loca, la "traduce" ancor più radicalmente e crudelmente di quanto già la parola non abbia fatto con se stessa. *Pótemos-phília* tra parola e suono: la musica vuole strappare la parola verso la sua più segreta *ánima vocalica*, vuole mostrare il suono della pura mediazione, che in essa si custodisce, ma che essa non può svelare. Di più: la musica vorrebbe "tradurre" la parola verso quel "fondo" che costituisce la propria stessa idea: Aleph impronunciabile, dicevano i cabalisti - quell'apertura (non silenzio e basta, non "negativo" silenzio, in quanto mera assenza del suono - ma *presenza* del silenzio) che non è suono, ma senza cui nessun suono sarebbe. Non-ancora e già suono. La musica "lotta" con la parola per "tradurla" nel luogo di questo Aleph. Allora, ecco che sembra cancellarla, anzi, ecco che la "sbarra" per impedire fedeli idolatrie nel proprio potere. La musica fa far-esodo alla parola. L'esodo dalla fede nel potere della parola è, forse, l'esodo per eccellenza. E di ciò la musica è essenzialmente ricerca, insieme alla parola che cita e rammenta. Essa esalta l'inquietudine di quest'ultima; rende tale inquietudine finalmente *persuasa*. Questa *persuasione* è miracolo - non che vi sia una

"mania" pari a quella di Io, non che "vi sia chi si ribella", non che si possano patire "cose fuori di Dike", ma che nello stesso *Unheimliches*, nella stessa assenza di casa, la nostra attesa (ad-tendere all'ascolto) sappia resistere e durare, che qui il nostro sguardo si trattienga a interrogare l'infranto, a esserne interrogato, che il singolo suono della singola onda di questo arcipelago possa suonare ugualmente *chiaro*, nel tempo di questa

**Massimo Cacciari**

Da Luigi Nono, *Verso Prometeo*, a cura di Massimo Cacciari, Ricordi, 1984.



Luigi Nono.

## Verso Prometeo

Conversazione tra Luigi Nono e Massimo Cacciari  
raccolta da Michele Bertaggia

**CACCIARI:** Ascolto-Silenzio-Possibile... Non volendo considerare in modo meramente diacronico il tuo lavoro degli ultimi dieci anni, mi pare, Gigi, che possano essere queste le parole-chiave utili a tracciare quella costellazione problematica in cui è ora in gioco il senso stesso della tua ricerca. I temi generali, poi, in cui si inscrive anche la nostra collaborazione per *Prometeo* riguardano il rapporto musica-testo, musica-spazio...

Per cominciare... Mi sembra che il tuo sforzo più recente sia orientato a produrre una sorta di *epoché*, di sospensione del giudizio, proprio rispetto alla situazione apparentemente più ovvia e scontata, meno problematica, dell'esperienza musicale, che è appunto la posizione dell'ascolto. Questa *epoché* segnala che quanto sembra appartenere *naturalmente* al linguaggio della musica (la dimensione dell'ascolto) è in effetti tutto da riscoprire. Si direbbe che tu richiami l'urgenza di un *ritorno all'ascolto*.

Potremmo allora chiederci: che cosa ha usurato l'ascolto all'interno della dimensione sua propria, che è quella musicale? come si può tornare a pensare l'ascolto - ecco! non "sapere", ma pensare l'ascolto - al di fuori di una tradizione che ne ha comportato l'usura?

**NONO:** Già indicativa, fondamentale, è per me innanzitutto la differenza tra il pensiero e la prassi che dicono «ascolta!» e il pensiero e la prassi che dicono «credi!»...

**CACCIARI:** Intendi dire che, anziché continuare in un autentico pensiero dell'ascolto, da un certo momento in poi della sua evoluzione, il linguaggio musicale avrebbe cominciato ad appellarsi ad una sorta di "fede" nell'ascolto?

**NONO:** Certo! una fede religiosa, oppure laica o naturalistica o deterministica o meccanica o, nel peggiore dei casi, narrativa... e lontana da una fenomenologia acustica. A fronte di questa, ammutoliva invece l'esigenza all'ascolto nel senso di quel possibile che è tale in quanto è non-finito, non-portato-a-fine. L'ascolto di questo possibile è l'ascolto in cui non c'è differenza tra quella interna e parte esterna... Viceversa si dà quell'ascolto apparente, in cui l'interno è "sentito" come riflessione dell'esterno, oppure come quel-

l'intimo proprio che *differisce* dall'esterno. È lo stesso che accade a chi guardi al di là di questi vetri e veda alberi, e creda alardi e movimenti di rami... ma non ascolti...

**BERTAGGIA:** Per tale "inautentica" esperienza dell'ascolto non si tratta dunque di una mera analogia col vedere. A quanto dici, il vedere stesso si costituirebbe a tramite e garante della veridicità del portato della percezione auditiva. Al percepire e all'ascoltare *apparirebbe*, così, immediatamente coesenziale... l'*immagine*.

**NONO:** Sì! ma ciò che è in tal modo "ascoltato" è in realtà semplicemente "creduto"... Non percepi, ma credi e trasformi immediatamente in altro: leggi il percepito in altro modo, sicché diventa altra cosa... può essere dramma liturgico, o storia e storia impersonata, narrazione o ancora immaginazione naturalistica...

**CACCIARI:** L'ascolto si sarebbe quindi progressivamente usurato, consumato, a partire dal momento in cui non ci si è più collocati in una dimensione d'incanto rispetto al suono, ma si sono invece ascoltate immagini, secondo il modo di una visione veristico-naturalistica, o di un discorso ideologico...

**NONO:** ...oppure letterario...

**CACCIARI:** Al contrario, il pensiero che dice «ascolta!» sembrerebbe invitare a non tradurre più il suono in una risposta alla domanda «che cos'è il suono?», a non porsi più cioè - per dirla alla Rosenzweig - dal punto di vista della «*Was ist? - Frage*», della istanza di decifrazione che guida ancor oggi la critica e l'indagine musicologica, le quali operano sempre un'alienazione essenziale del suono da sé: metaforizzano il suono in immagini, spiegando dunque il suono col dire proprio tutto ciò che suono *non è!*

**NONO:** Certamente! E se teniamo conto che si tratta di immagini in senso proprio e forte, di *immagini-idee*, general-generiche, è allora più facilmente rinvenibile un qualche elemento di periodizzazione all'interno della storia della musica per individuare la genesi di questo processo di perdita della dimensione originaria dell'ascolto. Ed essa sta forse proprio nella ripresa settecentesca, con Rameau, della classificazione classico-



Luigi Nono, Massimo Cacciari e Renzo Piano.

platonica dei modi greci secondo la denotazione di sentimenti descrivibili fino alla sua Teoria degli armonici: la significazione, ad esempio, della triade maggiore e minore attraverso «l'Eroico, il Furioso, il Debole, il Lamentevole», ecc... fino alla burocratizzazione sovietica: la tonalità maggiore è positiva, quella minore è negativa... È il manicheismo dell'ideologia... E la vicenda del teatro d'opera italiano o "all'italiana", che produsse una totale neutralizzazione dello spazio... Mentre per me ritorna, decisiva, la relazione interdeterminante tra suoni e spazi: come il suono si compone con altri suoni nello spazio; come quelli si ri-compongono in questo... E che significa: come il suono legge lo spazio, e come lo spazio scopre, svela il suono.

CACCIARI: Ecco, appunto... lo spazio... Potremmo forse dirla con Foucault: ad un momento storico dato insorgono delle "eterotopie" destinate all'ascolto musicale. Accanto ai cimiteri, ai manicomii, alle prigioni, si edificano i teatri e le sale da concerto. Mi pare che un' analogia strettissima corra tra quanto si diceva circa l'unificazione dei suoni attraverso la «Was ist? -Frage» e quest'unificazione dello spazio dell'esecuzione-ascolto musicali.

La concentrazione e l'omogeneizzazione dello spazio, la perdita della multispatialità possibile del fatto musicale si saldano strettamente alla riduzione netta della possibile polivocità, multivocità dei "senzi" d'ascolto: in tale costruzione incrociata, ascolto e spazio dell'ascolto vengono concepiti, risaputi insieme. E tutto ciò in quella che, a suo tempo e altrimenti, si sarebbe forse detta l'"epoca borghese" dell'ascolto...

NONO: L'unificazione dell'ascolto spaziale musicale è il portato dell'uso unidirezionale, unidimensionale della geometria e le rivetberazioni possibili in questo caso l'accentuano. Con la concentrazione dell'esperienza musicale nei teatri e nelle sale da concerto, ciò che definitivamente viene rimosso è la spazialità propria di luoghi in cui innumerevoli geometrie si intrecciano svolgendo continuamente. Si pensi alla basilica di San Marco o a Notre-Dame di Parigi... L'infinita differenza architettonica di questi

"templi"! ... E tuttavia va rilevato che, in quasi tutti, i cori, le cantorie, gli organi erano disposti a mezza altezza: la musica era eseguita nello spazio in alto... La musica si dava, dunque, a differenti altezze, "rispondendo" a differenti geometrie, che apparentemente sconvolgevano la composizione. E invece la composizione era pensata, costruita proprio per e con quelle geometrie. Si consideri, ad esempio, la tecnica compositiva di Giovanni Gabrieli: la scrittura musicale è totalmente differente se pensata per cinque cori o per un coro a quattro voci...

L'unità dello spazio geometrizzato si sconvolgeva, in questi luoghi, lungo le generatrici di geometrie polivalenti... nella basilica di San Marco... vai, cammini e scopri spazi sempre nuovi, ma tu li senti, oltre che leggerli, li ascolti anche se non c'è musica...

BERTAGGIA: Questi luoghi consentivano, dunque, che l'ascoltatore stesso intervenisse, con i suoi spostamenti, a modificare (o raccogliere) il sistema degli infiniti possibili ascolti? L'ascoltatore diventava - mi par di capire - esso stesso partecipe non solo dell'esecuzione, ma anche dell'opus compositivo...

NONO: Certo! quando invece a trionfare è la geometria unificata delle sale da concerto o dei teatri, la disposizione è fissata nel fronte a fronte...

CACCIARI: Il suono risulta così definitivamente visualizzato... anziché l'ascolto, ciò che viene privilegiato è la visione, l'immagine...

NONO: È lungo questa via che si giunge fino alle proclamazioni divistiche attuali: l'ascoltatore deve poter vedere non solo il cantante, ma soprattutto il direttore! Esempio è il caso della Philharmonie di Berlino inventata da Scharoun rompendo gli spazi... proponendone una alterità continua. Non solo le sue potenzialità non sono state ascoltate, ma con la centralità statica dei Berliner Philharmoniker e di Karajan, i vari spazi proposti da Scharoun senza centralità sono inutilizzati e riconducono il pubblico alla "celebrazione" di Karajan, unico centro, e in gran parte il pubblico si colloca alle spalle dell'orchestra.

CACCIARI: Anche per la via di un'indagine, per così dire, sociologico-architettonica sembra ri-

confermarsi, quindi, quel processo di traduzione del suono in immagine. Lo spazio appare tutto organizzato per rinuovire l'ascolto e qui, dunque, risulta evidente come tutta la nostra civiltà sia l'apice di un'avventura che proclama e attua il predominio del vedere sull'ascoltare. E una civiltà dominata dallo *idéal*, dal sapere come la musica si è presentata come *autentico problema dell'ascolto*, è sempre risultata *skandalon*, letterale inciampo e perturbamento di questa civiltà del *theorèin*...

Ti pare comunque legittimo, Gigi, collocare la cesura più esplicita all'altezza del passaggio 700-800? Ti sembra che questa svolta sia denotabile con sufficiente evidenza?

NONO: Direi di sì... Mozart, infatti, è ancora *altro*... i suoi *Diverimenti* pensati per i banchettanti... le musiche di ricevimento di Haydn... Mozart era *anche* l'equivalente dell'odierna orchestra (*Serenate-Dorfmusik*)! Ma anche le sinfonie... le famose Accademie di Mozart e Beethoven...

BERTAGGIA: E per te, Gigi, rispetto alla storia della tua ricerca, questo richiamarsi invece alla dimensione di un ascolto originario è vissuto come un fatto nuovo, come una svolta, una rottura con le tue precedenti esperienze?

NONO: In parte sì, certamente. Un approfondimento con nuova tecnologia, con nuove scoperte. Anche se altre fasi della mia musica, sicuramente lontane da quanto vado facendo adesso, andrebbero comunque liberate dai molti fraintendimenti di ogni lettura appunto visuale, letteraria, ideologica, naturalistica, riportandosi finalmente ad un'analisi musicale acustica e anche spaziale: da *Intolleranza 1960*, con l'uso variato di tutto lo spazio sia scenico (lanterna magica) che acustico (4 fonti acustiche in sala), *Al gran sole*, 1975.

CACCIARI: Dunque, netto risulta fra '700 e '800 il momento di discontinuità per il quale si opera una clamorosa "conversione" al ridimensionamento dello spazio in cui si fa musica all'orizzonte e alle leggi della visione, dello *idéal* nel quale - come si diceva - si risolve essenzialmente la «Was ist? -Frage». Sicché lo spazio fisico univoca-

mente geometrizzato consente di comprendere eudeticamente il suono, lo spazio musicale propriamente detto: consente cioè di operare l'affermamento, il *Begriff* del suono *come* immagine. È il compimento di una lunga ossessione originaria della nostra civiltà: civiltà *apitica*, come direbbe Kayser, nel senso che per operare tale presa essa abbisogna di vedere l'oggetto nella sua formalizzata tridimensionalità... Polemizzando radicalmente contro questo *Begriff*, Nietzsche si ripresenta allora, con sicurezza, all'origine di tale coscienza critica...

BERTAGGIA: E tuttavia non possiamo non riconoscere come anch'egli sia interno a tale vicenda... almeno la sua *Nascita della Tragedia*...: anche qui opera un processo di metaforizzazione...

CACCIARI: Certamente, ma non di tipo platonico... oppure secondo un neoplatonismo del tutto particolare... La critica di Nietzsche a Wagner non è certo la critica a questa o quella "figura" mitico-ideologica, bensì la critica della figuratività stessa. L'attacco deciso alle continue "metaforizzazioni" wagneriane del suono...

NONO: Anche se il *Tristano* appare sfuggire nettamente.

BERTAGGIA: D'altra parte, interna all'orizzonte della Visione risulta anche l'intera liturgia romano-cattolica medievale, nonché il nucleo dell'esperienza mistica occidentale, anche se qui certo non si tratta di elementi naturalistico-sensibili...

CACCIARI: Certo... e, infatti, dirimenti anche rispetto a questi spezzoni di tradizione religiosa occidentale, risultano non solo tragitti di misticismo orientale ma anche, e direi principalmente, l'intera tradizione ebraica... Schönberg lo sapeva bene!... Alla logica eudetica, apitica di Tommaso, agli dei dell'Occidente, che si mostrano, o al Dio della rivelazione incarnata, scandalosamente si contrappone l'«Ascoltami, Israele!»...

La recente insistenza di molti di noi per la considerazione di questa tradizione segnala - consapevolmente o meno - l'assunzione di tale scandalo, l'affrontamento di tale radicale differenza... Lo spazio di quell'*ascolto* è l'*òvunque* di una costante erranza...

BERTAGGIA: Tutto all'opposto sicuramente dell'*ovunque* proprio di quella *indifferenza* su cui si fonda il mito moderno della piena *riproducibilità*...

NONO: Sì, ma non si tratta solo dell'infinita omogeneità seriale dei teatri o delle sale; ben più grande è far musica a San Marco e a Notre-Dame nello stesso modo oggi... La basilica di Sant'Andrea di Leon Battista Alberti a Mantova e il Musikverein di Vienna vengono considerati omologhi *magazzini* in cui collocare indifferentemente, ovvero in maniera equivalente, esecutori e ascoltatori, suoni e ascolti...

È anche il limite della *fidaticca* attuale: la non considerazione, la completa neutralizzazione del problema dello spazio... I Gabrieli non sono conosciuti né studiati in Italia (conosco solo analisi inglesi o tedesche, o americane...). E dico dei Gabrieli, per non parlare di Willaert!! Ma si pensi anche ai *Motetti per due cori* di Bach: si eseguono - certo! - ma in maniera del tutto artificiale, senza tener conto che erano stati pensati per la Thomas-Kirche di Lipsia, dove avevano una specifica funzione: in rapporto alle volte, alle cupole, ai particolarissimi "giri" dell'edificio... Adesso, nelle sale da concerto, suonano in tutt'altro modo!!

BERTAGGIA: Un processo di piena secolarizzazione, dunque...

NONO: All'interno di una pratica "europea" sempre più generalizzante, ci si è incamminati verso un massimo di semplificazione e di equivalenza... verso una concezione massiva...

CACCIARI: È l'attuazione dello spazio come forma pura, a priori...

BERTAGGIA: Ma oltre allo spazio, nella musica contemporanea esiste forse un'altra direttrice problematica estremamente significativa: quella del rapporto suono-colore...

NONO: Infatti! Skrjabin, Schönberg e Kandinsky sull'altro versante... Usano del colore per nulla in funzione simbolica, come è stato invece spesso malamente inteso... lo stesso mi sforzo di *ascoltare i colori* così come *ascolto* le pietre o i cieli di Venezia: come rapporti tra ondulazioni, vibrazioni... svincolati da ogni laccio simbolico.

Anche per il *Prometeo* con Massimo ci siamo divertiti a studiare le varie teorie dei colori da Goethe a Runge a Itten, e abbiamo giocato a *trovare* colori... spesso inspiegabilmente... Qualcosa questo di completamente divergente dalla musicologia "simbolista" di Marius Schneider: per Schneider "le pietre cantano" solo in quanto contengono i segni, in quanto sono simboli del suono, o addirittura di un coerente testo musicale. Siamo ancora una volta alla visione e alla decifrazione...

CACCIARI: Per *Prometeo*, effettivamente, abbiamo tentato di ascoltare il colore *insieme* al suono, non di introdurlo alle spalle o alla base del suono come estrinseco supporto simbolico o immaginifico-esplicativo. Certo, è qualcosa di molto difficile! A me pare davvero improbabile che fosse già così in Skrjabin... forse solo in alcuni interventi del "Blaue Reiter"... di Kandinsky e dello Schönberg più prossimo a Kandinsky...

Tutte quelle disaccie, quell'ossessione per il colore... C'è senz'altro ancora l'elemento simbolico, ma c'è anche quel che dice Gigi: un uso sonoro del colore. È il colore qui, liberato dal suo supporto geometrico-prospettivo, a permettere anch'esso una geometria multipla. I Veneziani, del resto, usarono proprio del colore per rompere la prospettiva a fuoco fisso. Quando Cézanne o van Gogh, ma soprattutto Cézanne, riscoprono i Veneziani, non è forse proprio in questo senso?! Non si tratta solo della rottura della prospettiva nella sua forma più canonica, ma anche di negare la possibilità di ripetere uno spazio unico e serializzabile, tutto riproducibile: lo sforzo, per intenderci, degli Impressionisti fino all'ossessione di Seurat che rende maniacale, tragico-eroico, questo progetto volto a consentire una pittura pienamente ripetibile. Il sapere che cosa fare in ogni situazione al di là di ogni *chance* o *hasard*: questa è la meta di Seurat che vorrebbe così "comprendere" i Veneziani, i quali sono invece il colore come possibilità di una *multisonorità dello spazio*, ovvero come impossibilità di rapporti gerarchici, di ordini piramidali. Qui davvero incontriamo la sinonimia di problema dell'ascolto e problema del colore.

NONO: Mi sono anch'io divertito ad ascoltare e "numerare" le differenti *sonorità* della *Lavanda dei piedi* di Timoretto. Si tratta appunto di uno spazio a episodi, a isole... *questo* colore permette l'*exitus* da ogni geometria di carattere euclideo...

CACCIARI: È uno spazio non più geometrico ma, per dirla con Mondrian, *uno spazio musicale-matematico*. Schneider, Kayser, le varie tendenze "neo-pitagoriche" si sono, invece, quasi sempre limitati a considerare gli elementi "geometrici" del pitagorismo, secondo quel «Sempre il Dio geometrizza!» che è forse solo una cattiva "traduzione" di Platone!

Viceversa, è proprio con la rivalutazione del *rhythmos* matematico e con lo sforzo di immaginazione puramente matematica che si dà - anche storicamente, nel corso dell'800 - la rottura dell'unicità della geometria euclidea.

NONO: Questo è Webern che studia la natura nei suoi aspetti microcosmici: la forma, il movimento di una foglia... Ascoltare i rapporti, i ritmi matematici!! Ritorna qui l'urgenza di una profonda... *numerologia*, quasi, del suono, l'istanza di quell'*airs combinatoire* in cui i grandi trattatisti dell'500 definiscono il contrappunto d'oro, d'argento o di piombo...: la capacità dell'invenzione nella complessità... complessità di rapporti numerici, in se stessi e per l'ascolto. Per esempio, in Zarlino o nel Vicentino si attua tale unità o correlazione tra la numerologia musicale e una percezione acustica del fenomeno musicale del tutto assolta da momenti soggettivi, sentimentali, figurativi, ecc.

Il Vicentino è impegnato a sostenere la musica cromatica, al suo tempo bandita dalla musica sacra poiché si riteneva che fosse distraente in quanto musica di affetti, musica dolorosa luttuosa (si pensi a Gesualdo da Venosa). E il Vicentino ne *L'unica musica ridotta alla moderna pratica* (1555) dimostra come il cromatismo e i quarti di tono possano invece servire utilmente a fare musica sacra, allegra, gioiosa, grave, triste, di danza, di intrattenimento, ecc...

Il problema si sposta, dunque, dai modi in generale alle combinazioni e ai rapporti determinati che si instaurano tra elementi uguali, non più

colti e interpretati nel loro semplice significato ma nella loro complessità relazionale.

CACCIARI: L'accento è totalmente spostato sui *segni-suoni* piuttosto che su ciò che i suoni "significano"...

E dunque, secondo te, Gigi, il ritorno della musica del '500 in epoca contemporanea, può essere interpretato come il recupero di una tradizione effettivamente *altra* rispetto a quella successiva, significante?

NONO: Non mi sentirei di sostenerlo in generale. Da parte di alcuni certamente: era l'intento di scoprire o proporre altre radici che dessero nuove possibilità, ad esempio, rispetto al melodramma italiano. Era la ricerca di altre possibilità di ascolto, accompagnata tuttavia da equivoci di lettura. Gian Francesco Malipiero, ad esempio, ha avuto il merito di indicare la necessità dell'ascolto della musica del '500 e lo studio dei trattatisti. Ma egli non seppe proporre nel contempo un modo rinnovato di ascolto della musica: operava solo per ovviare ai "limiti" di un sistema d'ordine dei suoni, quello della musica tonale o cromatica, indicando appunto il ritorno al sistema dell'epoca, al sistema modale. Ma si trattava comunque di *un ordine*: ad un ordine ne sostituiva un altro, ma non ad una lettura un'altra lettura o ad un ascolto un altro ascolto.

Anche Malipiero si è trovato infine ad affrontare il teatro con alcune autentiche intuizioni: in modo antimelodrammatico certo, comunque influenzato da alcuni momenti del teatro istantaneo futurista. Ad ogni modo era ancora teatro, racconto, magia, fantasia, idealismo, realismo, oppure era naturalismo: comunque sempre un cosa dal suono.

Altro esempio: l'attacco dell'Artusi alla seconda *Pratica* del Monteverdi. La polemica non si origina a partire dal significato del testo: il fatto è che Monteverdi usa per la prima volta degli intervalli "inauditi" dissonantissimi che risultavano fastidiosi per l'usuale ascolto. E a questo fastidio che reagiva il critico... reagiva a qualcosa d'inusitato che infastidiva una certa routine d'ascolto, e tuttavia continuava a considerare

quegli intervalli come degli errori rispetto alla pratica musicale e a ciò che il testo di Monteverdi avrebbe dovuto significare. Imperava allora il Consiglio di Trento, il canone della differenza tra musica sacra e musica profana, tra elementi compositivi permessi e no. All'origine, dunque, c'è sicuramente il problema della percezione, ma immediatamente ridotto ai codici di comprensione legati al platonismo, a Rameau e all'esigenza "purista" della Chiesa cattolica.

CACCIARI: Quindi, un ascolto condizionato, che si risolve nel "credere", che si riduce ad ascolto visualizzato di metafore, costituisce una forma di ricerca limitata che riduce le possibilità stesse della percezione e dunque di un autentico ascolto...

NONO: Direi di sì...

CACCIARI: Dando un senso all'ascolto si impedisce che ne abbia possibili altri.

NONO: Vedi il caso Wagner-Beritz: che interpretano un tempo, il II della Settima di Beethoven, l'uno come marcia funebre, l'altro come una danza... si è comunque all'interno del pensiero illustrativo, della lettura visiva...

Ecco! è stato invece proprio il rapporto colore-suono - come si diceva poco fa - o, almeno, *anche* quella riflessione a reinstaurare tutti quei rapporti numerici che risultano invece del tutto annullati dalla geometrizzazione a tre dimensioni.

CACCIARI: Certo: laddove il problema dell'ascolto non è più riducibile alla soluzione figurativa dell'immagine, laddove il problema del colore non è più riducibile al "simbolismo dei colori", laddove si pone la necessità di far reggere le due dimensioni insieme, allora c'è bisogno di uno spazio diverso da quello tridimensionale.

Anche sul piano teorico più generale, è questo poi l'effettivo problema che le avanguardie intendevano affrontare - sempre che si sappia finalmente rileggerle al di là di ogni schema... avanguardistico.

NONO: Lo slancio teorico per il superamento della terza dimensione nel *Tertium Organum* di Ouspensky... tutto Malevič... al di fuori di ogni misticismo... una matematica capace di "vedere" nuovi spazi e dimensioni, non mera formalizzazione, puramente convenzionalistica...

CACCIARI: ...non hilbertiana! piuttosto Brouwer o Weyl!... tutto quel versante lungo il quale la matematica si riscopre come *ars combinatoria*, *imaginatio*, capacità di immaginare nuovi rapporti senza vederli, rompendo la mediazione dello *idéin*, oltrepassando l'ente visibile in quanto visibile, ovvero... *vedendolo assente!*

NONO: Infatti... mi piace dire, e tanti si stupiscono: «ascoltare ciò che non si può ascoltare!»... D'altra parte, non è solo questa riflessione sulla matematica a coinvolgere le attuali metodologie compositive... bisogna misurarsi con le teorie della fisica... richiamare a questo confronto il lavoro compositivo: come nel '400-'500, quando i musicisti studiavano l'astronomia, la matematica, la retorica, l'aritmetica, la fisica...

Più in generale, la composizione di una musica che voglia oggi ridonare possibilità d'ascolto infinite usando di uno spazio non geometrizzabile, si scontra con la dissoluzione anche del tempo normale, del tempo della narrazione e della visualizzazione... La composizione vive ora con i tempi sconvolti da differenti piani acustico-spaziali, da differenti dinamiche, da differenti velocità di fusione di suoni che hanno diverse origini in uno spazio plurivalente... I tempi normali ne risultano sconvolti, così come l'*ordo* della sala da concerto o del "ferro di cavallo" o del teatro d'opera è sconvolto da una tecnica compositiva che non può più restarne prigioniera...

CACCIARI: ...e che, tuttavia, per il 90% continua a darsi in quei luoghi, ad essere ridotta a quelle dimensioni, ad essere "proiettata"... Lo spazio del testo musicale, originariamente a molte dimensioni, è proiettato ancora solo sulle tre dimensioni fondamentali.

NONO: Questo problema è determinante, poi, in rapporto all'uso che attualmente si fa delle tecniche di registrazione e riproduzione: sicché non riguarda solo la resa di certa musica contemporanea ma anche la corretta lettura e il corretto ascolto della musica dei Gabrieli e di Tallis, fatta per cinque o per otto cori o per quaranta voci. Nonostante l'effetto stereo, proiettata su nastro questa musica risulta schiacciata e innumerevoli possibilità di ascolto vanno perdute.

Sia la Deutsche Grammophon che l'emittente radiofonica, ad esempio, usano registrare sedici canali: quali canali saranno in evidenza e quali invece sfumeranno o allontaneranno? Abitualmente si opera, dunque, in modo riduzionistico: la riproducibilità scenica significa oggi *riduzione*, anche se nulla invece impedirebbe di usare delle incredibili risorse tecniche di cui si dispone per ridare ascolto al possibile. Ma a questo scopo è la tecnica stessa a dover essere reimmaginata, ripensata.

BERTAGGIA: Mi sembra importante segnalare, come fai tu, Gigi, l'*impasse* di questo riduzionismo, contro malintese letture decisionistiche che associano la realizzabilità del possibile all'arbitrio della scelta, e chiamano magari questa falsa pratica: «liberazione del possibile»... Si può invece dire che così, per questi fraintendimenti, non si fa che assolversi, svincolarsi *dal* possibile, il quale è invece strettamente legato all'ascolto della necessità: della necessità dei luoghi scomposti e differenti, come dicevamo... *immaginato*, appunto, dei vincoli infinitamente possibili, di rapporti... Qui davvero mi pare scompaia ogni presunzione e arbitrarietà della scelta selettiva o della rimozione...

CACCIARI: Sicuro... ma questa necessità del luogo si manifesta a partire dalla radicale *infrazione antidiologica*, che questa tendenza alla ricreazione dell'ascolto ha il dovere di produrre. Il pensiero del Possibile come non più contrapposto al Necessario s'impenna a pensare una dimensione in cui la realtà non è affatto totalmente riducibile a simulacro... Tutto l'opposto, quindi, di molte filosofie della *libération!*

Lungo tale via non ci si muove più per spazi puri, a priori, indifferenti come sono quelli dell'*anti-*verso metropolitano dove *stanno* le istituzioni musicali moderne.

NONO: D'altra parte, per la nostra necessità di ricercare tutto il Possibile, composizione e ascolto, risulta spesso determinante proprio la cultura dell'organizzazione... Abbiamo di altri spazi, ma soprattutto di farli suonare diversamente...

CACCIARI: Ed è proprio qui che si registra invece

la massima resistenza dell'Amministrazione, per dirla con Kafka!

BERTAGGIA: Tuttavia, quanto si è detto finora circa lo spazio non interroga soltanto luoghi istituzionali. Fin qui si è di frequente alluso ad una dimensione originaria, autentica dell'ascolto e in generale del *fatto* musicale. Non è mai ancora esplicitamente comparso il riferimento alla, per dir così, "condizione naturale" dell'esperienza.

Potresti chiarire, Gigi, se, ed eventualmente come, agisca nella tua ricerca il problema del "naturale"? Non è forse innanzi tutto proprio uno spazio "naturale" quello che andrebbe riascoltato nei modi detti?

NONO: Sì, certo... E questo luogo è per me principalmente Venezia... Ho fatto una dimostrazione di questo genere a Friburgo... Venezia è un sistema complesso che offre esattamente quell'ascolto pluridirezionale di cui si diceva... I suoni delle campane si diffondono in varie direzioni: alcuni si sommano, vengono trasportati dall'acqua, trasmessi dai canali... altri svaniscono quasi completamente, altri si rapportano in vario modo ad altri segnali della laguna e della città stessa. Venezia è un *multiverso* acustico assolutamente contrario al sistema egemone di trasmissione e di ascolto del suono a cui siamo abituati da secoli. Ma la vita quotidiana, nella sua dimensione più "naturale", conserva possibilità contraddittorie la nostra percezione più consapevole, la quale ha scelto soltanto *alcune* dimensioni fondamentali trascurando tutte le altre. Epperò ciò significa anche che, mentre si va all'opera o al concerto idolatrando quelle uniche condizioni e dimensioni di ascolto, *nello* stesso tempo *naturalmente* si continua l'esperienza di questi: *altro multiverso*... Si tratta allora quasi di un'urgenza di risveglio a questa maggiore ricchezza "naturale".

BERTAGGIA: Ma tale risveglio non è certo rinascita alla voce del più semplice ed evidente... Mi pare che quell'urgenza si radichi comunque in un'estrema, quasi *tragica* difficoltà...

NONO: Riflettiamo per un momento su questo: se c'è un attacco di sinfonia difficilissimo da eseguire è quello della Prima di Mahler... Ne discutire



tevo recentemente con Abbado... C'è un *la* naturale e armonici per molte ottave, e l'indicazione di lettura poi è "Naturale". Siamo dunque proprio al nostro punto.

E una prova su cui misurare l'atteggiamento è, letteralmente, l'intelligenza di un direttore: si può immediatamente capire se davvero ascolta la natura o se invece è del tutto chiuso in se stesso. Perché è un attacco di cui non ci si deve accorgere... ci si deve trovare dentro, *meravigliati dall'essere già senza aver saputo l'inizio*, come quando si fa una passeggiata e improvvisamente... Bisogna ascoltare Mitropoulos...

CACCIARI La "natura" di cui parla Gigi è appunto, a mio avviso, quella dimensione di cui finora abbiamo detto solo indirettamente, ma che adesso possiamo forse propriamente nominare come... "silenzio"! Non è certo la natura dell'"Ur", di una *arché* in cui abiterebbe il senso originario, essenziale dell'oggetto, del suono... ma è invece il silenzio: laddove ti trovi realmente nel silenzio, li cominci ad ascoltare la natura del suono...

NONO: Questa è proprio la *scoperta* di cui mi si parlava in Germania nella Foresta Nera: musica della natura, basata su silenzi risonanti di inudibilità...

CACCIARI: Anche se, forse, allora pensavano a qualcosa di completamente diverso, pensavano proprio all'"Ur"...

NONO: Forse erano ancora naturalisti. CACCIARI: Mentre quando ora diciamo «originalità» noi alludiamo ad alcuna *arché*, ad alcun principio misterico, occulto, che occupi una dimensione segreta, iniziatica... niente di tutto questo! L'originalità è proprio quella dimensione di silenzio da cui si produce *ogni* parola, *ogni* suono, *ogni* senso.

NONO: È il sorgere stesso...

CACCIARI E la civiltà fondata sullo *idém* ci ha resi impotenti forse ad ascoltare questa dimensione: siamo diventati incapaci di ascoltare il silenzio, incapaci della più straordinaria potenza di ascolto che sta appunto nel saper ascoltare il silenzio!

NONO: E l'altra parte ciò è anche strettamente legato al modo attuale di intendere la socialità.

Perché il risveglio della facoltà d'ascolto del silenzio non avviene esclusivamente nella solitudine della natura, nell'esser solitario, ma invece spesso dall'interno della massa, delle sonorità più forti... anche del più fragoroso Strauss! Nessuna contrapposizione manichea, quindi, parola-silenzio, parola-suono, suono-silenzio...

Parole, suoni, perfino i rumori, oltre il limite della loro letterale, immaginale decifrazione, diventano onde, vibrazioni, ondulazioni, e... le puoi annullare tu... nel tuo silenzio interiore spesso talmente e caoticamente sonoro. Ma saperlo ascoltare!

BERTAGGIA: Si tratta, dunque, non del silenzio che è misurato ancora una volta sulla base dei rumori e dei suoni, come mera sottrazione, assenza...; pienezza di una "teologia negativa" del silenzio... È invece il silenzio che si apre a diverse modalità d'ascolto...

CACCIARI: D'ascolto, certo... ma non solo. È il silenzio di cui si rendono capaci quelle scritture che si sentono chiamate ad esso e di esso si fanno responsabili... Mahler, appunto! Si tratta, quindi, di un complesso di rapporti tra un ascolto rieducato al silenzio, e scritture che vivono *dentro* questo ascolto, che *sono* questo ascolto.

Credo di interpretare correttamente lo stato attuale della ricerca di Gigi col dire, raccogliendo con ciò quanto si è discusso fino a questo punto, che oggi la sua scrittura sta diventando sempre più lo spazio di questo ascolto. La sua scrittura *reclama* questo ascolto, ha bisogno di questo ascolto. Una scrittura musicale che interroghi tale condizione, tale rapporto all'ascolto, interroga quasi la posizione del Dio in esilio: di quel Dio che si può salvare solo se anche il suo popolo si salva...

NONO: Effettivamente io mi trovo adesso, pensando *Prometeo*, in una condizione particolarissima... Del compositore si dice che scrive la musica perché la sente, ma è certo che il compositore sente sempre sulla base di certe nozioni e informazioni che possiede... Ora, io mi sento attualmente come se la mia testa fosse San Lorenzo... Mi sento occupare, e cerco anche di lasciarlo occupare completamente dallo spazio della

chiesa di San Lorenzo, e dai suoi silenzi... e ascoltando tutto ciò cerco di trovare i suoni che possono leggere, scoprire quello spazio e quei silenzi: i suoni che poi diventeranno *Prometeo*. Non so se si tratti solo di una suggestione.

Fatto sta che oggi la mia testa non mi appartiene più, vive di questo problema, e l'opera, che ancora non c'è, la cui scrittura, i cui suoni sono assenti, vive già, è già *l'opera di questo ascolto*! Così, cerco innanzi tutto di identificare i vari spazi, perché lì, nella chiesa di San Lorenzo, ci saranno almeno cinque diversi piani acustici, resi possibili dalla tecnologia del "live electronic" di Friburgo, con possibilità di infiniti mutamenti, di "giri" - fino a quattro giri contemporanei con differenti velocità, con differenti dinamiche, suoni, segnali, direzioni... E questo che oggi io ho bisogno di capire... per poi magari fare tutt'altro...

BERTAGGIA: La tua scrittura è, quindi, una scrittura che nasce del tutto vincolata a quello spazio...

CACCIARI: ...è che a sua volta si appella ad un ascolto che abbia recuperato tutte quelle capacità che prima indicavamo. Sicché la distinzione tra compositore, esecutore ed ascoltatore permane nella sua specificità, ma non certo nell'indifferenza, bensì in una piena strettissima *partecipazione*. Una partecipazione che non passa attraverso la ricerca ideologica di un comune "stato di natura", bensì proprio attraverso un rigoroso lavoro di scandaglio di quel multiverso che si diceva: un lavoro che può e deve mettere a frutto tutte le opportunità offerte dalla tecnica... Mi pare che tutte le ricerche di Gigi a Friburgo testimonino proprio questo: la volontà determinata di usare dei mezzi più raffinati della moderna tecnologia (un vero "instrumentarium") allo scopo di potenziare le capacità di ascolto. Dunque, nessun atteggiamento nostalgico e passatista, nessuna inclinazione "francofortese", antitecnologica, nella critica che conduciamo!

NONO: Vorrei confermare quanto dici con un'osservazione che ha il sapore della banalità, ma su cui si potrebbero invece costruire facilmente nuove efficacissime opportunità didattiche: persino il *walk-man* è in grado, a mio avvi-

so, di riprodurre per l'individuo quell'esperienza di ascolto che illustravo prima brevemente descrivendo il sistema acustico-Venezia! Il *walk-man*, infatti, toglie non sopportandoli i fortissimi ed è dunque in grado di evitare il rischio di assordamento che è proprio dei megacconcerti e delle discoteche; ma più in generale rappresenta una tendenza diversa anche rispetto ai concerti sinfonici o di jazz, educando al pianissimo.

In più consente di capire e far capire come i suoni non stiano fermi o si comunicino soltanto lungo un asse, ma siano continuamente mobili intorno alla nostra percezione, rendendola più percettiva. Così libera dal rapporto centrale-frontale cui si è obbligati inevitabilmente ancora con l'impianto stereo tradizionale.

L'ascolto che dicevamo va dunque esperto *attraverso e nella* modernità. Questo è molto importante, soprattutto in rapporto alla didattica, alla scuola, dove non esiste a tutt'oggi un effettivo innovante insegnamento basato sulle varie metodologie sperimentali e di nuova conoscenza delle tecnologie, dell'informatica, del computer.

BERTAGGIA: Credo si possa dire, come constatatazione di ordine culturale più generale: laddove il *moderno* è commisurato ai temi indicati: della natura idillica-liberata, dell'originario archetipico ecc., è già citato all'interno di quella *presunzione* del *Naturale* che rappresenta in realtà il totale stravolgimento immaginifico, retorico, ideologico del "naturale" stesso. Nell'impossibilità di ripetere un'esperienza prima e originaria del "naturale" che consenta di afferrare un "Ur-bild", è il "naturale" stesso a definirsi come *realtà*, *quantità négligabile*, mera sottrazione delle figure del Moderno.

NONO: Infatti, e ciò è molto grave, e difficile da affrontare. Anche perché è questa la posizione in cui si situa la maggioranza dei giovani compositori soprattutto in Italia: loro si sono i mistici del vedere, di una rinnovata illustrazione del contenuto, dell'ideologia appunto antitecnologica, ecc.

CACCIARI: È anche alla piena potenzialità del mezzo tecnico, invece, che si lega l'*opus* di Gigi

come lavoro letteralmente di *composizione dei possibili*, ascolto/espressione dei *non-possibili*...

Mi pare, Gigi, che la ricreazione del tuo rapporto con Schönberg sia avvenuta proprio all'insegna di tale ispirazione; così come la tua rilettura di tante avanguardie proprio al di fuori dei filtri "avanguardistici" che riducono le avanguardie a codici, o appunto codificano la serie in Schönberg o in Webern reinsarendola così nell'indifferenza dello spazio geometrizzato, infinitamente equivalente, ripetibile. Mentre andrebbe invece richiamata la pregnanza della dimensione di possibilità dell'*ars combinatoria* in Schönberg. Ricorriamo all'insistenza delle prime pagine della *Harmonielehre*: «Io non insegno affatto la *mita* musica, io *indico i possibili*». Ancor oggi si tratta forse di questo: mettere in scena i possibili e suscitare di fronte a tale dimensione del possibile o del compossibile proprio l'*immaginatio* dell'ascoltatore, in stretta indissolubile partecipazione con quella del compositore.

Nello spazio di compossibilità s'insaura, poi, l'urgenza di inventare gli altri possibili; il che comporta responsabilità colossali ma non consente comunque alcuna passività, alcuna indifferenza.

Mi pare che tu, Gigi, faccia appunto così: rileggi grandi autori del passato ma negli infiniti sensi di tale ricreazione...

NONO: Schönberg e Webern, per citarne solo due (e pensa a Varèse e a Bartók, a loro modo). In effetti, in loro la serie non è tanto solo le quattro forme della serie, quanto piuttosto gli infiniti rapporti che s'instaurano con tutti i vari suoni e tempi non meccanicamente consequenziali ma anche con le varie componenti componibili, spazi compresi. Lì domina in pieno la «logica del possibile» di Musil. E in Webern poi non opera certo la riduzione, come vuole la lettura accademica, alla modellistica del frammento o dell'aforisma: in Webern è *contintamente* Possibilità! Contante apertura di cosellazioni di Possibilità! All'inizio de *La scala di Giacomo Gabrielle* dice, citando il Talmud, «a destra o a sinistra, avanti o indietro, sopra o sotto, si deve andare avanti senza chiedere che cosa ci sia davanti

o dietro»... Resta la continuità del superamento di tutte queste contrapposizioni, ovvero la *riapertura* costante di tutto il possibile...

E qui irrompe anche l'interrogazione più radicale: «Perché a un suono deve seguirne un altro?». C'è una Accademia che risponde sulla base della *definizione* della serie, oppure l'altra Accademia che deduce tutta la struttura tonale dalla presenza del basso armonico... ma ecco la critica dirimente di Schumann, oppure Beethoven che fa saltare la continuità motivica, ritmica e armonica, di fraseggio e di battute...!

CACCIARI: Oppure Mahler, ancora: la Sesta di Mahler!

NONO: Fino al *Tristano*. Il terzo atto del *Tristano* è una continua rottura deve anche le voci non sono più voci, il testo non è più testo: dove tutto è suono, ma suono combinato da un Wagner che cerca, anche lui!, un'altra profondità, un'altra dimensione. Al di là della dimensione scenica, a cui è comunque costretto, avvertiamo il suo sbattere contro le grate, contro le sbarre di una gabbia. Lo si avverte ascoltando il modo in cui ritornano gli elementi: tornano, e non tornano certo come vuote autocitazioni, per ripetersi (non si tratta di variazione continua o di *Leitmotiv*)... tornano per *presentare* altre possibilità. *Si ricrea*... non è il ritorno di cui parla Adorno! Come l'accordo iniziale di si, minore che ritorna rompendo e iniziando lunghi silenzi. Nel terzo atto del *Tristano* si possono davvero ascoltare silenzi infiniti...

CACCIARI: ...pur non essendoci mai forse un solo momento di silenzio "naturalistico", di quel silenzio meramente opposto al suono... perché là c'è un suono continuo fatto anche solo di minime variazioni, quelle che l'altro amava Nietzsche! E, invece, quel silenzio che abita il suono. Fino a non poter più *comprendere*, a un dato limite, se si tratti di suono che si fa silenzio o di silenzio che nasce a suono. Si avvertono vibrazioni, onde esipienti che portano *nulla*, o forse... è la musica che tace...?!

NONO: E nella "conclusione" del *Tristano* lo stesso problema, lo stesso *essere-gattati* che sperimentiamo nell'attacco della Prima di Mahler. La

questione del Tempo e del suo compimento, del-  
nor. finisce, non termina mai: non certo con la  
morte scenica dei protagonisti, ma nemmeno con  
lo svanire della musica scritta... Col *Tristano* si  
entra davvero in uno spazio attraversato da  
proiezioni fra silenzi, suoni e soprattutto *nuovi*  
*suoni*... "ultrasuoni". Ecco! a proposito del *Tri-*  
*stano* direi che Wagner è effettivamente giunto a  
comporre "ultrasuoni": suoni non "naturalistici"  
ma che tuttavia esistono: l'inudibile reso infinito  
udibile. Questo è il magico del *Tristano*!!!

CACCIARI: Si potrebbe allora dire che il proble-  
ma da cui scatta una nuova situazione musicale  
ha appunto questa forma: *Perché dopo un suono*  
*un altro suono?* Questo "perché?" ha la forza di  
revocare radicalmente in dubbio tutti i "per-  
ché?" tradizionali che trovano pace in definitio-  
ni o in dichiarazioni programmatiche.

Ouesta domanda, invece, rimane, dato che in es-  
sa ogni suono si raccoglie come cellula compiuta,  
così come esce dal silenzio e nel silenzio subito  
ritorna... Webern, per me, è questa costante pos-  
sibilità che tutto si dia in ogni punto, ma che pro-  
prio perciò tutto in ogni punto *possa* davvero il-  
luminare. Altro che letture meramente tecnico-seriali  
di Webern... Ogni suono carico della responsabi-  
lità di precedere immediatamente il Nulla; e ogni  
nuovo suono carico della meraviglia del primo,  
come il primo stupito...

Il terzo atto del *Tristano* dice un «Ascolta!» pu-  
ro, assoluto, svincolato da ogni indicazione ap-  
pesante circa il «che cosa».

BERTAGLIA: Ogni suono appare, dunque, come  
un gesto compiuto in sé in quanto non pretende  
ad altri, e tuttavia è in qualche modo *sporto*: una  
sporgenza che sporge su nulla ma che, per ciò  
stesso, si apre all'evento, *consentendolo* forse...

Una sospensione e una sporgenza che, paradossal-  
mente ma ormai non troppo, non proiettano  
ma trattengono... e, d'altra parte, sono esse stes-  
se evento...

CACCIARI: Infatti, è questo "sporgersi" stesso di  
un suono in sé perfetto a doversi ascoltare... *Dias*  
*attende Klarsatz* mi appare leggibile *solo* così: è  
darsi del suono senza sapere, *problema* nel per-

ché il prossimo suono anziché nulla... Presenza  
alla domanda che non è detta come tale ma che  
ricrea costantemente la sporgenza, l'arricchito del  
primo suono che si ascolta come tale nel suo si-  
lenzio, e parla nel modo del silenzio.

Nessuno schema, nessuna dialettica, nessuna se-  
rie legano un suono all'altro, *se non il loro puro*  
*parteciparsi nel modo del silenzio*.

NONO: Direi ancor più *Gelidi mostri*... In *Dias at-*  
*tende* il silenzio è attesa, immaginazione, fanta-  
sia, e poi ancora sorpresa attraverso cui passa un  
"no" o un "sì" al suono... In *Gelidi mostri* è più  
netta la continuità di una dimensione in cui non  
è possibile comprendere, risapere la transizione:  
dove è silenzio e dove non-silenzio... Un po' rel-  
senso del *Tristano*, come si è detto poco fa... e  
sono i tre strumenti a corde: suoni in costante  
modificazione... talora cori lontanissimi, talora  
nulla, altre volte... altri suoni, altrimenti elabora-  
ti, che pongono problemi percettivi del tutto di-  
versi dal *Das attende*.

Sicché direi piuttosto che, per quanto si è venuti  
dicendo, *Das attende* e *Gelidi mostri* si reclama-  
no, si pro-vocano a vicenda.

CACCIARI: E *insieme* costituiscono la possibilità  
di *Prometeo*... che in più affronta le questioni  
dello spazio, nella direzione che prima dicevi.

NONO: Sì... questioni che, per altro, il *Diario po-*  
*lacco II* conteneva già fortemente, anche se per

*Prometeo* si presentano in modo ben più com-  
plesso, intrigato... Sempre circa questo rapporto  
Possibile-Spazio, e adesso con più evidenza... a  
Friburgo accade spesso che, con Peter e Rudy, si  
constati come un suono sia stato, per così dire,  
*accolto* solo per il suo inatteso darsi all'interno  
dell'uso, per altro progettato, dello spazio, e di  
un certo tipo di sperimentazione e di diffusione  
in quello spazio... e perché lì si era data una sor-  
presa per noi. Si deve dedurre allora che in tali  
esperienze non si tratta semplicemente dei darsi  
del suono in quanto suono, ma dell'intervento  
dello spazio stesso come fattore compositivo, co-

me componente decisionale della composizione  
non in quanto suono ma proprio in quanto spa-  
zio, localizzazione, differenziazione, che *ha dato*  
quel suono. E questo suono allora non è più

semplicemente suono come tale ma lettura dello spazio.

CACCIARI: Anche su di un piano teorico più generale, questi percorsi mi appaiono stravolgero ogni concezione tradizionale del Possibile. Noi siamo normalmente privi e incapaci di un concetto  *puro*  del Possibile: possibile è ciò che semplicemente può essere reale, e l'accento cade così sempre solo sul reale non sul possibile!

Viceversa, la ricerca di Gigi è le riflessioni che siamo venuti facendo mi sembrano indicare un orientamento di pensiero in cui ci si sforza di  *riconoscere quel possibile che è diventato necessario* : quel Possibile che non cede mai, che non è più categoria dell'opposizione, dell'esclusione, così come il silenzio non è più categoria che contraddica o neghi parola e suono. E appunto la "logica" di Musil...!

Ricordo a Colonia, in  *Gelidi mostri...*  proprio l'ultimo suono, quello che doveva portare a compimento la "Cosa", che avrebbe dovuto - secondo la vecchia logica - realizzare il Possibile, era invece il suono che  *irrealizzava*  maggiormente, il suono in cui il Possibile era il più assoluto, e dunque il più necessario: quasi una dichiarazione programmatica per avvertire che il Possibile non viene mai meno e che nel luogo in cui la parola dello  *idèin*  direbbe "fine", la partecipazione di compositore-ascoltatore in questa musica comprende invece che il Possibile resiste come tale necessariamente, anche oltre il "finito" e si fa ascoltare nel silenzio.

BERTAGGIA: Questo è davvero il "diabolico" della musica, ma nemmeno più certo nel senso maniano, piuttosto come quella costellazione che descrive lo Schelling della  *Philosophie der Offenbarung* : Dio-Satana-creatura. E Satana è qui appunto il principio del  *puro*  Possibile che tuttavia abbisogna, reclama l' *immaginato*  della creatura, poiché senza il suo ascolto il Possibile non può dirsi. Con l'ascolto creaturale, finito, il necessario si introduce nell'orizzonte del Possibile, e il Possibile si presenta durevolmente nel modo della perfezione, della purezza.

CACCIARI: Certo! nessun discorso "pessimistico" circa la creatura! Ma nemmeno, appunto, idola-

tria, culto di "gati" simulacri: poiché questo Possibile promette solo la permanenza dell' *irrealizzabile* .

Anzi, direi che tutto questo ha piuttosto il calore di una "difesa"... "bruniana" della creatura, che proietta nella intimità del suo compito, delle sue possibilità...

BERTAGGIA: Effettivamente, rompere la lettura geometrizzante del pitagorismo significa infrangere costantemente quel limite rappresentativo in cui ambigualmente gli stessi pitagorici ritenevano cogliere la perfezione. E, tuttavia, ciò che mi sembra originale in quanto si è detto è proprio che, nell'infinità del Possibile, nella durata dell'interminabile sta ogni parola, ogni suono  *come monade*  perfetta, senza pretesa di altro... Insomma... è come se il tragitto di queste riflessioni corresse tra Bruno e Leibniz rivisitati...

CACCIARI: Sì, quel suono è in fondo proprio quello della  *monade*  che si auto-riflette, che si sa. Si crea una consonanza perfetta tra la purezza di quel suono e la purezza del possibile in cui esso vive.

Dicevo prima: "compossibile", che è appunto termine leibniziano. Si tratta forse, appunto, di un passaggio da un universo cartesiano ad un universo leibniziano... Al di fuori, ovviamente, di tutto ciò che in Bruno e in Leibniz crea corrispondenze, analogie, risonanze tra gli elementi che compongono questi universi, "prestabilendo", proteggendo quasi, dall'avventura della monade.

NONO: La mia condizione attuale che  *attende*  al  *Prometeo*  è appunto la condizione di chi sta nell'interrogazione: «Come realizzare in San Lorenzo gli infiniti possibili di San Lorenzo: quei possibili che sono appunto irrealizzabili...?».

CACCIARI:  *L'opus*  si fa in quanto compossibile in un multiverso di infiniti altri possibili... Questo  *opus*  può essere commentato solo da una parola, da un pensiero che tenga  *insieme*  creatura e necessità: un pensiero che non veda più la creatura come "cistrazione" dalla necessità, né la necessità come rimozione o ammantamento del carattere creaturale. Mi pare che l'itinerario che abbiamo descritto in questa conversazione "gio-

chi" costantemente con i termini che tradizionalmente connotano il pensiero della creatura: possibile, arrischio, decisione, salto tra parola e parola, tra suolo e suono;  *ma* , nel contempo, rimosca di dovere/potere ascoltare e ricare la  *necessità*  radicale ed infinitamente duratura di questi "termini" stessi.

NONO: Sì... questa è anche la mia "scommessa" per  *Prometeo* ...

Con chiarezza sperimento che non mi è più sufficiente pensare e sentire come finora ho pensato e sentito, ancora in  *Das amende*  e in  *Gelidi mostri* . Il tipo di relazioni che si sono allora stabilite tra i suoni, lo spazio che si determinava nelle composizioni, lo spazio che  *si*  faceva ascoltare e  *mi*  faceva ascoltare...: sento che tutto ciò è ancora infinitamente limitato,  *non basta a Prometeo* !

Sto attendendo, forse, che mi accada qualcosa per arrischiarmi in San Lorenzo... mentre è già in

atto quel lavoro di  *misura*  che  *l'opus*  comunque deve esprimere.

Al momento mi sento addirittura troppo dominato da San Lorenzo, incastrato in quello spazio che ha sconvolto i miei anche più recenti modi d'ascolto, che mi ha mostrato altri possibili rispetto a quelli che ho finora saputo ascoltare... e per me era c'è anche il vuoto di un'attesa. E potrei anche precipitare in questo vuoto...!

D'altra parte, l'eventuale dell' *opus* : quel "compossibile" che voi dite, quella compartecipazione nel silenzio... è già aperto qui e ora!

San Lorenzo ha porte e finestre nette e aperte...

<sup>1</sup> Da Luigi Nono,  *Verso Prometeo* , a cura di Massimo Cacciari, Ricordi, 1984.

**Una terza pratica  
Nono e la relazione compositiva memoria/oblio**

È dalla partitura stessa del *Prometeo* che sembra emergere una procurata omissione di dar campo libero alla definizione "semplice" - sollecitando la sfida di tentarla, una definizione del genere - di alcuni dei dati "primi" o "elementari" della poetica "compositiva" che Nono va praticando negli anni Oltanta, presto divenuti oggetto di tante interpretazioni mitiche della sua "terza pratica".

Mi riferisco a un episodio che campeggia, o perlomeno sembra campeggiare per virtù della sua promettente esemplarità frontale, nel quadro complessivo della peripezia delle relazioni che intercorrono, di fatto tante, fra il *libretto* e, appunto, la partitura del *Prometeo*. Precisamente intendo riferirmi all'episodio grande e ben appariscente che s'afferma là dove, dopo le cinquanta e una pagine del prologo, ricomincia da uno la numerazione della *Prima isola*. Per tutta la durata della sezione la importante parte verbale, ispiratamente poetica, viene sottoposta alla prova del paradosso essere applicata a una materia sonora che sia la dimentica, sia, nel contempo, la ricorda. Non più "letto-detto" ad alta voce, con relativa enfasi di epicità, come era avvenuto nella sezione introduttiva in cui s'era compiuta la parodia della memoria come costituente sociale del mito (la narrativa genealogico-ronologica), il secondo "racconto", il principale, in quanto vera "storia" del tradizionale nucleo del mito (consequente all'imperativo classicissimo e didascalico del «Sappi!»; e tutto contenuto nella tessitura di senso che s'apre fra il «Sappi» etimologico di Prometeo e il «Sappi» gnomico di Eletto), se pur scritto ed inserito nel progetto "temporale" della partitura, viene perentoriamente escluso dalla realizzazione materiale: esso, infatti, riceve soltanto l'indicazione di dove e quando, del tutto obliato dall'evento, si prescrive parimenti che il racconto sia rigorosamente ricordato, attraverso tali (In effetti, in quel tempo esecutivo del progetto, la composizione conosce e fa conoscere qualcosa che alla fin fine una favola, con tanto di morale, è.)

Donque, il compositore, gli esecutori, gli ascolta-

tori, si trovano nella prima isola (ciascuno nel e dal suo lato) al cospetto di Mitologia, a concepire, a fare, a sentire un intero racconto di cui s'ha da udire qualcosa di più del puro "venir meno" del racconto stesso. Di più di un venir meno, di più di un mancare del racconto, perché s'ha da sentire una vera e propria assenza che vien rivellata dallo scavo compiuto dal racconto stesso nell'atto di precipitare in quella fonicità globale ove sono andati a fondersi *ethos* e *pathos* nella addensata esibizione dello stesso mito. La traduzione-trascrizione del mito in un ascolto totale ha decretato infatti una fatale perdita del mito stesso: coperto, oscurato, tramutato in un intero di se stesso, in una intimità inerte (più profonda della storia e della preistoria, ontogenetica).

La prima isola contiene infatti un certo numero, un notevole numero di funzioni "prometiche" asservite agli scopi di una poetica adibita a sostenere la prova di un tipo di procedimento compositivo che di per sé favoleggia, sogna, sperimenta nel tempo reale, una specie di restituzione del mito: una restituzione ancora narrativa, ma non più epica (non più esibita da un cantore, omerico, ad un popolo di astanti che nel gioco delle genealogie apprende a "ricordare", storicamente, i modi del superamento sociale della condizione di assenza); quanto piuttosto una restituzione ultra-prometeico della tecnica elaborativa spazio-temporale-qualitativa del live elettronico "più che reale" della modalità elocutiva che domina fatalmente nell'opera.<sup>3</sup> E, oltre l'opera, forse dotamente, predomina sulla stessa natura, anche storicamente, dell'atto creativo della composizione.

Immediatamente, come è ben noto, l'evento musicale - e in esso la memoria della sua "materna" poetmatica, "invincibile" e "undichterisch", che lo ispira - diviene, accade, permane nel tempo simultaneo dell'ascolto + composizione + esecuzione + ricomposizione + percezione simultanea dei fatti e delle loro morfogenesi istantanee, tendendo in tal modo ad una esperienza concreta del futuro (del suono e dell'ascolto), senza che intervenga mai, a ricondurlo ad una pratica



Luigi Nono nel suo studio.



di memorie, vuoi sociali vuoi senso-motorie, abituarle, quello scarto mnemonico che, sempre, nella musica, "obbliga" ogni evento a "cadere nel passato"; cadere per poterne riemergere di già "formato" prima di ottenere una elaborazione compositiva qualsiasi. ("Tanto tutto ciò, accade in un ordine normale, rituale, esemplare, quanto accade al di fuori di quell'ordine nella definizione di ambiti caotici dello "zre-nikon" o del fantastico "unheimlich" o della manipolazione trasgressiva di relitti culturali e culturali).

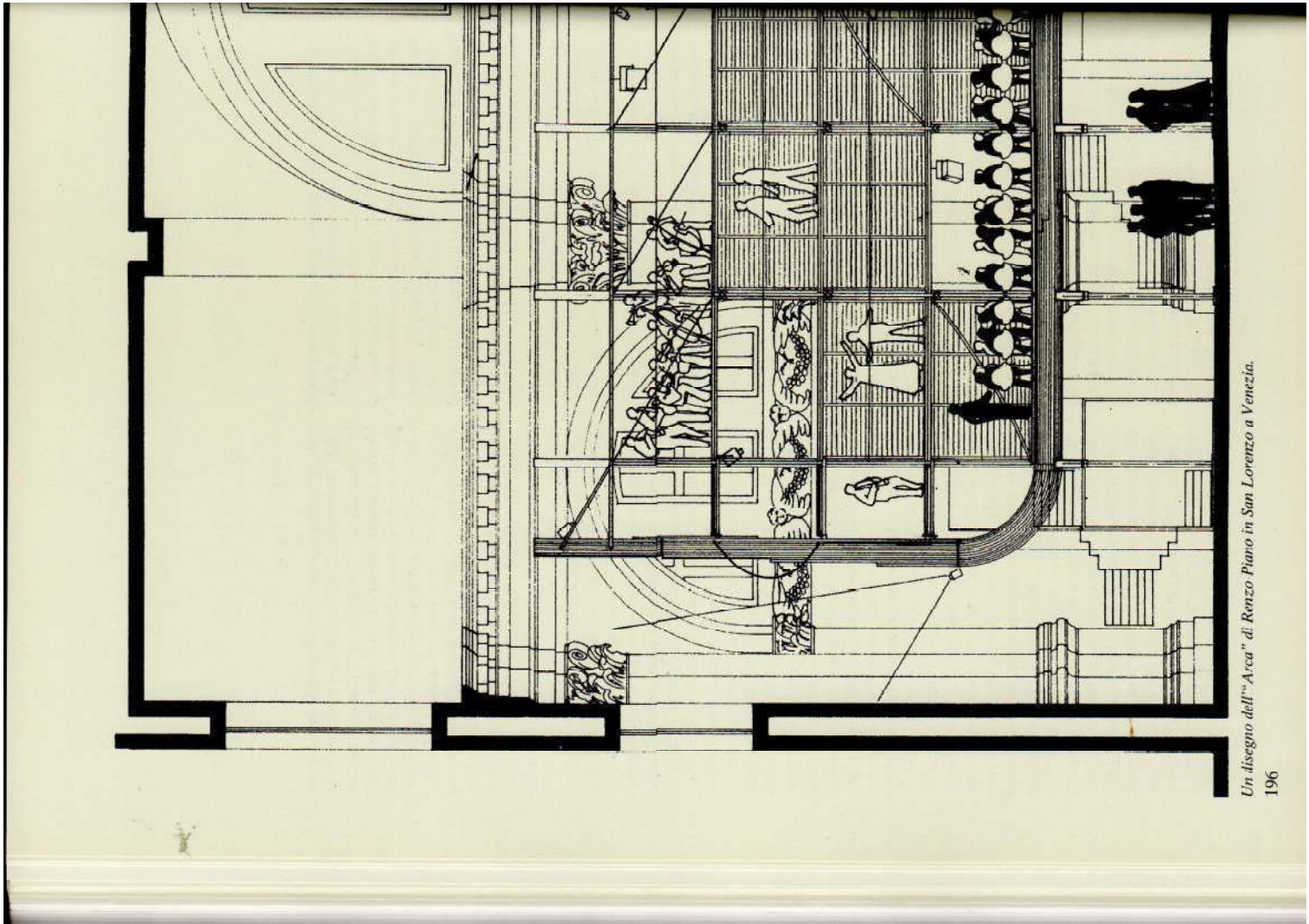
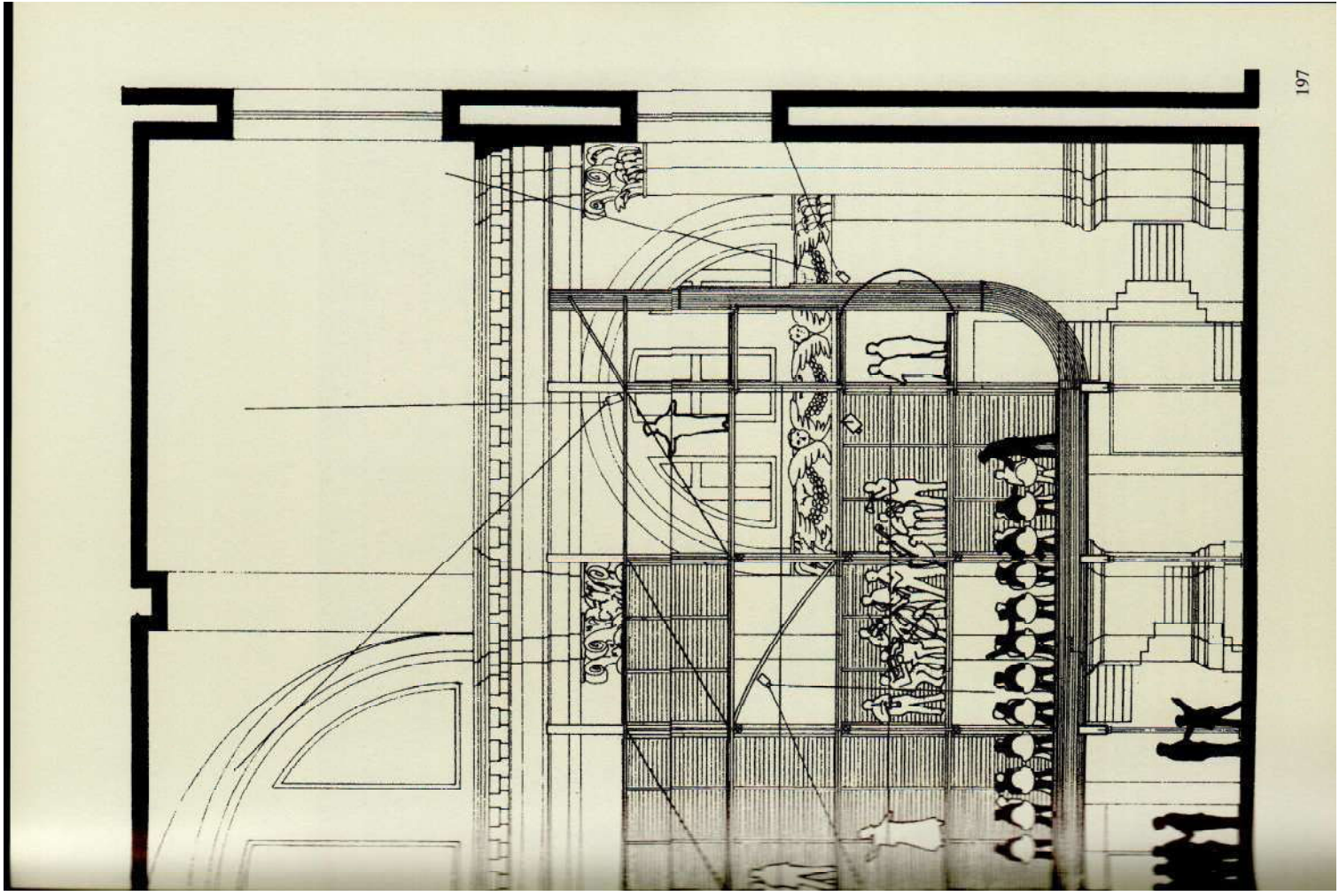
Nella prima isola del *Prometeo*, questa perdita dello scarto mnemonico del "pre-ascolto" si rappresenta nell'atto stesso della sopraffazione testuale del poema, proprio quando del poema l'ascolto induce crudamente l'oblio, e nel suo scavo, nel suo vuoto, la partitura scava a generare le retro-azioni di una *texture* caotica che assomma frammenti di corrispondenze mimetiche, incidenze semi-allegoriche, rifrazioni semi-simboliche, accuratamente perse-guite ed anche, per quanto spinte oltre i limiti della riconoscibilità, mai propriamente insensate. Questi frammenti embriacati sono le impres-sioni, forse sono i calchi, o i calchi di calchi, di corrispondenze dimenticate di forme senso-motorie (mimetiche, ma prive, però, tanto di un qualsiasi effetto-copia quanto di un qualsiasi effetto modello) che coprono in tutte le sue dimensioni la scansione narrativa del libretto. Nel "poema" che è divinato, così, tutto sottinteso, e che si carica, che sostiene da sotto in su l'evento della prima isola, incrociano, però, tutte e figure che invisibilmente si-compongono il mito prometeico. Van trascorrendo in quello spazio oscuro-torale, infatti, tutte le figure dell'azione, del *drama* mitico: dalla dimensione tragica (la "prima persona"), alla epica (a dislatta della "prima persona", secondo il reportage di Efesto), alla dimensione lirica (i cinque interrogativi di Mitologia). Il racconto si apre, infatti, classicamente, sulla visione, "creaturale" delle "larve di sogno"; ossia sul quadro di un'umanità ignara (sorda-audente e cieca-vedente). Continua con la lista - non più un "catalogo" di tipo cronologico-genealogico-

"sentire-sentirsi" in tutto e per tutto dipendenti dalle trasformazioni istantanee - ma programmate, concepite, nella memoria esterna della macchina - di tutti i conseguenti sbitaneti dei propri gesti) è prescrittivamente indicata come formante-costituente-*l'assente* l'ombra mutaparlante del ricordo svanito del fu racconto-poema. Una lettura soliloquiale a mente del mito, che viene gravata di fittissime trascrizioni, semanticamente inattive, di un numero eccessivo, incalcolabile, di oggetti tratti dagli spettri non selezionati del "possibile" fonico. Tanti, quanti, già dimenticati, il *Maestro del gioco* unico, lui solo, ora immobile e incatenato (più precisamente "inchiodato")<sup>10</sup> ha saputo trascinare e far colare passare nelle "strette radure" della scrittura-codice: trasferendoli dalla memoria di Zeus ai domini del labile immaginario delle creature.

Da principio - come pensieri della composizione - queste sono analogie semplici, ingenue, forse sono anche, e non troppo in parte, elementari auto-descrizioni del procedimento compositivo in sé, cioè sono ancora atti fermati alla fase intenzionale del rapporto "artigianale" con i materiali (vedi la scomparsa delle funzioni del "tempo unificante", i ritmi "non-pulsanti", i metri "coesistenti, moltiplicati; annullati" ecc.), e si vedano anche l'invasione di segni che simbolizzano diversi livelli di esperienze *live* di analisi della qualità e delle modalità di padroneggiamento-relaziamento della materia sonora: le "differenze" dei flautati; le posizioni inquisite dell'arco mobile; dei balzati crine-legno e dei battuti; l'andare e venire dei sordini; le continue oscillazioni metronomiche sovrapposte alle oscillazioni parimenti continue di tasto-ponte, punta-legno-arco e altre modalità del "fare", prescrittivamente stipate in una cronometria dominata, esclusivamente, dalle escursioni, a tutto campo, più delle intensità assolute e delle percezioni - sempre in stato di estremo-filia e di testatura dalle soglie - che non dall'ordine di durata proporzionale o reale dei loro supporti timbrici e intervallari, e (così via). Si aggiungono a questa fitta rete di presenze, le compresenze programmate delle sovrapposizioni metamorfiche e istantanee di quasi

tutti gli eventi, sempre (vedi le azioni degli insorgenti Dei "tecnici", dei signori del "teknomaia"; le trasposizioni e i reverses dell'*Harmonizer*, le commutazioni numeriche dei dati immediatamente analizzati e selezionati dall'interno del suono compiute dal filtro *Vocoder*; gli interventi a saracinesca-soglia appoggiati alle analisi delle varianti di intensità messi in atto dal *Gate*, la strategia della distribuzione spazio-temporale dei "ritardi" attuata col'*Halaphon* strumentazione che simula itinerari architettonici e condotte polifoniche degli stessi ordini del movimento).<sup>12</sup>

Da principio, s'è già detto, quella che sembra verificarsi in tutto ciò è una interpretazione "estrema" del "libretto". Si intenda: una specie di sua trascrizione catastroficamente rimossa (o ricodotta, senza irregolarità ma anche senza simmetrie, alla scena ideale di "dis-locazione" e "traduzione totale" in ogni suono vivente di ogni citazione di parole che configurano le forme della loro impronunciabilità: la greve "presenza del silenzio").<sup>13</sup> La "composizione" corrisponde ad un senso profondamente critico che è tutto interno al racconto. Occupando tutto lo spazio-tempo che in essa si crea con le relazioni di ricordo/oblio attivate sia nell'intervento "architeturale" sui luoghi (San Lorenzo, Ansaldo: templi ricostruiti dal ci dentro della loro dimenticata costruzione), sia nel programma di trasfigurazione continua della materia delle *performances* - comprendendo ed espandendo lo spazio-tempo in un complesso di effetti addizionali di innumerevoli semi-figure pre-linguistiche e/o ipo-retoriche -, frequentissimamente la composizione si risolve tutta in un'altra narrazione ancor più svanita: in una scheletrica "rappresentazione-messinscena" dello scambio - apparentemente infinito - fra memoria costituente e memoria costituita. Oltre, e anche contro ogni ordine di memorizzazione finalizzata a comprendere le stereometrie del riconoscimento e del disconoscimento proprie del lavoro mentale della coscienza sensoria, oltre e contro ogni ordine di memorizzazione finalizzata alla enucleazione di un riconoscimento riferibile a cose, tempi e modi della



Un disegno dell' "Arca" di Renzo Piano in San Lorenzo a Venezia.

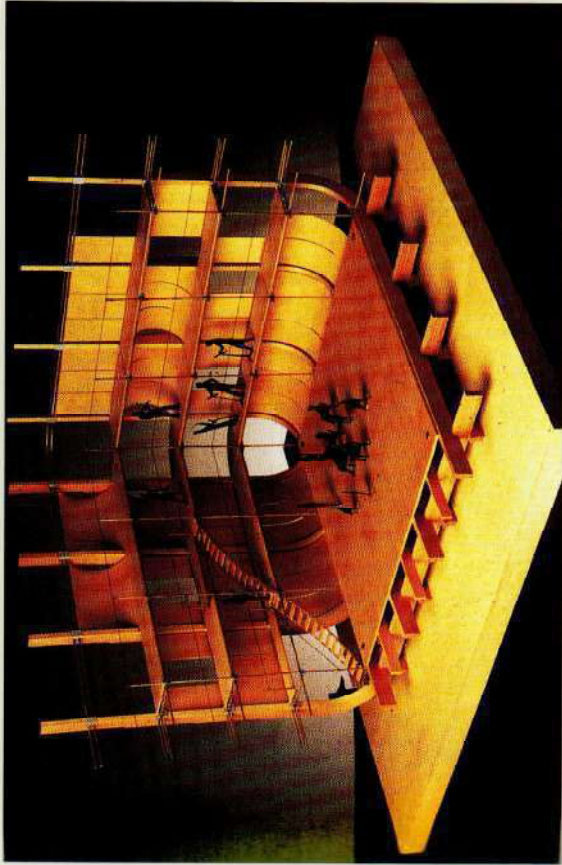
esperienza e della logica collettiva,<sup>14</sup> gli eventi che nell'opera sono rappresentati nella sempre rinnovata reviviscenza fonica – traduzione delle "voci" in Alephi/Apertura<sup>15</sup> – tendono a comunicare strutture percettive corrispondenti alla soluzione "autistica" della memoria. Vuol nelle forme della cosiddetta "ecmnesia"; ossia l'immaginazione, la fabulazione del passato "come fosse presente"; vuol nelle forme della "paramnesia",<sup>16</sup> ossia lo scambio del presente per il passato, scambio del costituente per il costituito, *déjà-vu*, illusione di identificazione, sensazione di pseudo-riconoscimento. (Stanno pronte al riconoscimento le immaginarie figure dell'infinità differenziale dei rituali; i paesaggi sonori "d'attesa" – del tipo «attesa del suono appiattito, lungo, filtrato, delle campane di San Marco sullo specchio delle acque del bacino al vespero» –<sup>17</sup> l'infinita serie delle dislocazioni e delle disposizioni delle cantorie nelle immisurabili cavità delle cattedrali europee sia le nordiche che le mediterranee –; la infinità degli obliati e ben così detti "Fondi" [Grundel] della esuberantissima tradizione delle polifonie, le più floride ed "ipermetiche", dell'occase del Rinascimento – e, fra queste, particolarmente dilette quelle "itineranti, naturali e programmate" dello stile dei Gabrieli o di Tomás de Victoria –; i "progetti" per spazi fonici di Barchin, Gropius, Syrkus, Wachtangoff, ancora in attesa tutti di realizzazione del loro pensiero; le risonanze e le resistenze sovrapposte delle materie, quelle ricordate e quelle ideali: il mosaico, il legno, il bronzo dei cancelli, il cemento, il ferro, la pietra, il marmo bianco, gli arazzi, gli altri legni, e le catene dei loro possibili e recitivamente possessivi incrementi; il frastuono dei rituali simultanei nel monastero di Zagorsk: la morte, la nascita, il matrimonio, la salmodia, esasperati dai silenzi interni alla moltiplicazione degli uffici; gli echi artificiali delle liturgie ecc. ecc.)

Il primo carattere analogico che determina un siffatto principio di composizione è proprio e comunque quello "mitico". La riduzione totale del racconto ad una molteplice, pluridimensionale, moltiplicata condizione di assenza, genera, per

contraccello, una specie di allegoria che ridisegna più e più volte configurazioni della sincronizzazione delle funzioni autore, esecutore e pubblico. C'è, pertanto, in tutto ciò, un nuovo mito in formazione, nel tempo attuale della esecuzione, ed è il mitema della ricerca di un ordine di percezione comune alle tre funzioni: un ordine intermedio, interstiziale, una esperienza di *Zwischen*, inserita dalla maestria del gioco (scatata qui la funzione, anch'essa intermedia, delle strutture tecnologiche) fra le dimensioni del ricordo e quelle dell'immaginazione.<sup>18</sup> Un'esperienza né nota né ignota di ripetizioni e ritorni del tutto prive e privi di legami, che si comprova unicamente nel fatto conciato dell'evento quale forse sorge, forse risorge, irriducibilmente, quando nell'esecuzione si attua il distanziamento minimo sufficiente a dissolvere (fino ad ottenere l'oblio) il legame che nella cultura occidentale moderna stringe le relazioni modello/copia e copia/modello. Un mito, dunque e pertanto, addossato alla scoperta istantanea ("come se" immobile) del presente, e del passaggio istantaneo che transita nel presente ad un altro presente ove ancora la percezione riesca ad elaborare la percezione, liberandola simultaneamente dal condizionamento somato-psichico e dimenticato.

Che mito, che nuovo mito sia questo e quale sia la poetica immaginaria che gli corrisponde è più facile saperlo che dirlo.

Si tratta di qualcosa che riguarda certamente la peripezia intellettuale, dominante, della "composizione" (non fosse altro per il fatto che il dramma è triadicamente "composto", sulla scorta di Hölderlin, sopra la dissoluzione reciproca dei tre "generi"; iragico, epico, lirico,<sup>19</sup> ossia: i sentimenti dell'eroico, dell'ingenuo e dell'ideale, ossia; Prometeo, Efesto, Mitologia, tutti riassorbiti nel silenzio interrogante in cui l'oblio prende forma di un debole ricordo e il ricordo prende le forme di una indefinita dimenticanza).<sup>20</sup> È qualcosa che riguarda però anche la peripezia, ancora intellettuale, ma più insidiata nella corporeità, dell'esecuzione: le creature che "rappresentano"



L'«Aida» di Piana. Frammento della struttura.



il dramma (di fatto quelle che suonano e cantano, parlano, invadono di gesti lo spazio-tempo, per ore e ore di tempo reale) sono abbattute dalla neo-divina incognita potenza di *le chne* che li trasforma, ad ogni istante, da esseri produttori di "cose" a soggetti recettori "di sé", da istanze attive a creature passive, da adulti o rigide statue ad infanti o morbide *pupae*.<sup>21</sup>

È qualcosa che riguarda, nondimeno, molto, anche il pubblico cui è riservato il compito di dimenticare la sua stessa posizione, già preistorica poi storicizzata, di spettatore di epiche, di liriche e di tragedie, e al quale sono fornite tutte le condizioni oggettive per acquisire lo stesso sentimento che motiva la ricerca poetica dell'autore: la conquista di un "presente assoluto" in cui vadano a dissolversi - creando con ciò uno spazio-tempo reale e vissuto di divaricazione - le false sintesi dei principi inconciliabili: Divino/Umano, Vita/Morte eccetera, ma soprattutto Immagine e Possesso dell'immagine (ossia ricordo; ossia copia dell'immagine comprendente la/una concezione del passato).

La poetica tanto diffusa, tanto verticale, condivisibile da tutte e tre le funzioni (compositore, esecutore, ascoltante) sembra quella di un nuovo genere di rito collettivo di tipo rovescio: una ritualità rovesciata nella quale la "teoria" è una meta temporale che si sostituisce o segue, succede, nell'istante, a una prassi o a un'esperienza. La teoria che invade il campo dell'esperienza (bruciando le ultime capacità di sintesi dell'inconoscibile, di ripetizione culturale delle sintesi, di assuefazione anche evolutiva alle abitudini ricestruttive delle sintesi stesse, quando logorate) concrete, di fatto, una valorizzazione - non dissimile da quelle praticate nei golfi immemoriali delle mistiche e delle matematiche -, una valorizzazione sensibilmente tendenziosa del rispetto della condizione di assenza della memoria culturale (sia di quella - più privata, ma pur sempre "trasmissa" - che regola gli schemi del comportamento senso-motorio - riflessologico, biologico - della personalità individuale, sia di quella che costruisce progressivamente quella memoria sociale che ottempera alle leggi attraverso le

mo, dota le già neglette sezioni etnomusicologiche (le più "distanti" e ignote, le più povere di ricami di riconoscibilità) e le parimenti neglette sezioni medioevistiche e rinascimentali (con nella distinzione delle più ignorate, per non dire di quelle "perdute" alla stessa documentazione del-le fonti) di un apparato forse sproporzionato, comunque immenso, di informazioni non legate alla catena mnemica, ma sorgenti alla storiografia sistematica *ex novo* nella nuova opera enciclopedica, nome dopo nome.<sup>22</sup> Si tratta, in questo caso, di un fenomeno di apertura di spazi di conoscenza, di fessurazioni interstiziali del sapere globale, di varchi sfondati nella compattezza lineare e parabolica delle descrizioni, sia nomotetiche che idrografiche, della musica, che sembra ispirarsi al modello della memoria autistica precipuamente quando assume nuovi termini e nuove tecniche di indagine storica che compromette con le esperienze analitiche dell'oblio e le elaborazioni di scambi indiziari fra nozioni costituite e costanti.

La effetti quanto è ricaduto in questo senso sulla riorganizzazione dell'etica storiografica musicale è soltanto l'ombra del travaglio identificativo sofferto con dispendi di creatività ansiosa dai compositori del Novecento storico e dell'avanguardia. Musicisti che hanno cercato di "praticare" spazi di relazione con il passato o con l'ignoto, chi seguendo le tracce mnemoniche della repressione primitivista, chi restaurando un compito laborioso con teorie obliate e mai sbocciate alla pratica o mai fissatesi in una tradizione te-stuale, chi assumendosi l'impegno di denaturare nel lavoro di sistematica negazione dei loro valori tutti i segni delle convenzioni linguistiche tramandate nel continuo delle compromissioni con le situazioni socioculturali (essendo le più ricche di eventi memorabili quelle maggiormente sottoposte al rischio della crisi dissolutiva: vedi l'era della borghesia europea in tutto il suo arco, la più insidiata, la più dialettica, la più eroica, la più stolta). Una certa differenza che mette conto però di segnalare, con quanto delineato sin qui, è che ci si parla, emblematicamente, a proposito di queste originali relazioni autistiche, di una mi-

tica "terza pratica", sta nel fatto che questa lotta ormai secolare (poetica e storiografica), con i dati, i racconti, le selezioni, i lasciti, i relitti della memoria storica e geografica della musica del pianeta (con tanto di problema circa l'aggiustare, con i relitti, navi da far navigare, rimaufragare per raccogliere i materiali: del recupero al fine di costruire e ricostruire - costruire altro ancora), cessa di essere un'azione compiuta (spesso teatralizzata, e d'ipoi accolta in un vero e proprio *corpus* drammaturgico, serio e semiserio, che si intitola via via a questo o a quell'autore che in tal modo va ad occupare un "cassetto" del teatro della memoria, consegnando quindi il ricordo della sua azione ad altro autore prossimo che ingaggia con lui una nuova lotta classica o romantica). La creazione di relazioni ecnesiche e paramesiche con il passato storico o con l'ignoto geograficamente dislocato corrisponde ad una tardiva valorizzazione delle potenzialità della "terza memoria", quella funzione che emerge là dove decade la centralità coscientiale del sistema senso-motorio e del sistema convenzionale sociale. Uno spazio-tempo mentale cavo, extra-eucleideo, prelinguistico, dimensione bruniana degli infiniti universi e mondi, dislocazione dei confini del potenziale percettivo (il tempo della non-durata che si tramuta in quei *ppppppppp*, o *ffffffffff*, o in quel sentire la parola nell'ammolimento, o nella materia di presenze fonche oscillanti nel vuoto delle modalità, fino a riconoscersi, ecnesicamente, o paramnesicamente, nel presente già avvenute: nel o dal passato).

Ed è ancora un mito, un mito povero, debole e obliato, a farsi qui strada. Lo narra Drotima di Mantinea<sup>23</sup> (una ragazza valente nelle cose d'amore) al crotchio dei filosofi durante il simposio: come indicazione deficiaria di avvio di un racconto del tutto amnesico, come mito privo di relazioni compiute, come mito di pura e semplice, antisintetica apertura di spazi interconcezionali, il racconto di Drotima è ben presto accantonato e dimenticato dai pensatori che cercano di dilucidare, si che cosa sia amore. Dice infatti Drotima, ai filosofi banchettanti, che Eros non è né bello né brutto, né sapiente né ignorante, e innanzitutto

non è affatto genealogicamente parlando un figlio di Venere. È "qualcosa di mezzo", infinitamente qualificabile, nato (o a dir meglio, concepito, anche se quando ci sono in ballo Divinità o Concetti elementari i miti tendono a far coincidere concepimento e nascita, e primo fra gli Dei soltanto Cristo nasce a Natale dopo esser stato concepito a marzo) per caso (per accoppiamento fortuito) durante il banchetto in cui l'Olimpo celebrava il natalizio di Venere (pertanto si confermi, non made ma soltanto coetanea d'Amore) dal connubio di Porò l'Abbondante e Penia la Povera, della Dovizie con la Povertà. [...] Il racconto passa, né finito, né spero. Dimenticata immediatamente dai filosofi che pure l'hanno ascoltata per alcuni paragrafi e che si riaccingono a riscrivere la storia mnemonica di Amore sul modello noto delle ascensioni o delle degradazioni etiche, Diotima di Mantinea esce dalla memoria storica del pensiero portandosi via quel suo modello ibertorio della terza memoria, lasciata culturalmente in uso solo ai dementi deficiari e ai pazzi associati.

Per rintracciare quel filo occorre che ritrovi il suo spazio mitopoietico, e che nel cavo di quello spazio, figure, quel "qualcosa di mezzo" che nasce e si fa concepire all'istante nella festa del Natale della Bellezza quando per restare distanti, infinitamente distanti, inconsciamente si accoppiano l'Abbondanza e la Penuria, quando un branco di sapienti e di insipienti a congresso ritrova grandi, interi e cavi i tempi ininterstiziali che s'aprono fra conoscenza e memoria: se ciò avviene in forme di ascolto totale allargato nel silenzio, ascolto "immisurabile", "attimo zwischen zwei Welten", allora qualcosa si fa riconoscere come un durevole istante di poetica.

Falso riconoscimento che sia, la struttura di Diotima entra nella memoria del Maestro del Gioco: in essa qualcosa s'apre alle "deboli forze", ai "macigni gravità nausee", ai "fiati segreti", al silenzio-cristallo. Così che tutto ciò che nel tempo possa ancora "al tempo solo appartenere".<sup>26</sup>

Giovanni Morelli

<sup>1</sup> Vedi *Prometeo*, partitura, Milano, Ricordi, 1984, p. [2] dopo 52. «Testi riportati mai da leggere, da far ascoltare ma ascoltati nei 4 gruppi d'orchestra nei 4 no. 3 con archi affermatissimi dotati di riprese sempre da 4 gruppi orchestre senza pause natura riprese».

<sup>2</sup> Vedi *Prometeo*, cit., p. 2: «Evitare cadenze rimaste teatrali, mai cadere sull'ultima sillaba». Il prologo si configura come una genealogia: «Genero...» (la più costituita delle forme di memoria sociale).

<sup>3</sup> Nelle prime stilizzazioni del gesto tragico, specie in Eschilo, il lavoro narrativo del tragedia implica la creazione di un processo di individuazione dell'eroe che passa per una sorta di stereotipo rituale del silenzio che efficacemente, prima di essere "superato", solennizza il tratto emblematico della funzione tragica tutta supportata da una personalità che si approfonda nella solitudine assoluta. È sempre citato a questo riguardo il momento meta-teatrale delle *Reue* in cui il tragedia critico, Euripide, censura, ridicolizza, quasi fosse un vezzo, o un trucco, il cliché eschileo che vuole introdotto sulla scena sul far dell'inizio della tragedia, l'eroe muto, senza faccia (comperto da un velo o stravolta in ombra), sviluppato in un manto, ammutolito, spesso: «... il coro allora inflava tre o quattro strofette e quelli zitti». Forti motivazioni tragiche si esprimono con il declino della parola (che viene, per così dire, passata al coro, varcando spazi intersoggettivi e disperdendosi di nuovo nel transito) a dire degli scolasti d'Eschilo che commentano una battuta del quasi-muto Prometeo: «Non ereditate a chi vi dice chi lo faccio per superbia o per ostinatezza...». In effetti, a parte gli ammutolimenti da penitente (lyse), o da paura, il silenzio dell'eroe tragico è un atto sacrificale di assoluto "indebolimento" della persona, del corpo e del sensorio del protagonista, che conquista il suo ruolo eroico proprio in quell'indebolimento che sul silenzio aggiunge sempre una dimensione di perdita di sé ulteriore che ulteriormente si simbolizza nell'accecamento volontario (il manto sulla testa, lo sguardo a terra, la posizione seduta e china, le mani sul volto). Su questo complesso immaginativo-sacrificale del silenzio oscuro capoverrà tornare più avanti quando questa stessa dinamica posizione si ripresenterà nella rievocazione di Hölderlin.

<sup>4</sup> Si tratta dello schema che tende a stabilizzare i dati della presa di coscienza storica di un gruppo: il nucleo formale contro cui si agita questa esperienza — fra le prime poetiche, poi in tassi storiografici e diversi dossologia — è proprio l'esperienza cemenza-paramnesia del *déjà-vu*, ossia la relazione attiva di scambi di memoria e oblio e relative fluttuazioni di credenze assertive evolute in *absentia*, di memorie condivise abitudinariamente, vedi in Pierre Tautet, *L'évolution de la mémoire et de la notion du temps*, Paris, 1928.

<sup>5</sup> Vedi la descrizione della sovrapposizione delle pratiche e delle intuizioni esecutive più analitiche e "trasformazionali" nel saggio di Alvise Vidolin, *Interazioni con il mezzo elettronico*, in *Luigi Nono Verso Prometeo*, a cura di Massimo Cacciari, Milano-Venezia, Ricordi-La Biennale, 1984, pp. 47-52.

<sup>6</sup> Suggestioni di particolare intensità tematica nella quarta istola e nella quinta istola per l'una evocazione di memoria in tema "eco lontana dal prologo", in immagini marine (cfr. *Prometeo*, cit., p. 137 sgg.), per l'altra il proseguimento fonico della vocalità che descrive la pena della nota linguistica, la memoria sfiorata della banalità (ivi, p. 152), suggestivamente illustra e della "notazione".

<sup>7</sup> Maestri del gioco della musica romantica sul filo dell'espe-

rienza-brivido di immaginazioni (esotiche o rare, paradisiache o infernali) senza memoria costituita.

<sup>8</sup> In qualsiasi ricordo esteso, completo del ricordo del mito è ottenuto dalle tensioni secolari che insistono sulla relazione rappresentazione e importo di affetto. Ben si può rimandare alle funzionalizzazioni ermeneutiche date da Freud a questa relazione che viene subito tradotta in un positivo emblema di ritorno a una natura fisica, mimeticamente fisca del processo interiore che dispone memoria e sospensioni della memoria, interruzioni, investimenti parziali della memoria: «Nelle funzioni psichiche bisogna — annota Freud nel 1894 (*Die Absicht-Naturpsychologie*) — bisogna distinguere qualcosa, una somma di eccitazioni, un importo di affetto, qualcosa che possa essere alterato quantitativamente, intensificato, diminuito, spostato, scaricato, qualcosa che si distende sulle tracce materiche delle rappresentazioni, come una carica elettrica si distribuisce sulla superficie di un corpo».

La formula conclude la sentenza del "libretto" della Prima istola (conclude l'episodio narrativo "ricordato a mente nel suono libero dei gruppi orchestrali citi nella nota 1).

<sup>9</sup> «L'esteso re, figlio di Teti "indiother" ...», cfr. libretto: *Prima* in *Luigi Nono*, in *Luigi Nono*, Verso *Prometeo*, cit., p. 15: «Il tempo unico, unificante scom-

pare...».

<sup>10</sup> Vedi in *Luigi Nono*, Verso *Prometeo*, cit., la descrizione dei livelli di intervento programmato ed elaborato per la trasformazione, la selezione e la regolazione — anche spaziale — del suono concitata da Hans Peter Haller, *La tecnica del "live electronic" allo Studio sperimentale di Friburgo*, pp. 39-46.

<sup>11</sup> Vedi in *Luigi Nono*, Verso *Prometeo*, cit., le delimitazioni del procedimento compositivo musicale come forma di apertura di fondi di senso della parola, tracciatura dell'impronunciabile cabalistico prodotta da Massimo Cacciari, *Tragedia dell'ascolto*, p. 21: «La parola è sempre opacità...».

<sup>12</sup> Sul ricordo come esperienza sociale di sostituzione dell'immagine con un giudizio sull'immagine nel tempo, vedi in Henry Dehnbach, *Nouveaux traits de psychologie*, V (*Les souvenirs*), P. P. Payballe, Les images, Paris, 1910, p. 978 sgg.

<sup>13</sup> Vedi in Cacciari, *Tragedia dell'ascolto*, cit. (p. 22), lo sviluppo della delimitazione di "Aperto": «musica che fa esodo alla parola».

<sup>14</sup> Sui caratteri "clinici" di queste relazioni nella diversa illustrazione fotografica di scuola positivista, vedi in George Dumas, *Troubles nerveux et mentaux de guerre*, Paris, 1919 (il caso del soldato Crivelli); H. Féré, *L'état mental des mourants*, in *Revue philosophique*, I (1898), p. 296 sgg.; Louis Bertrand-Leroy, *L'illusion de finisse raccontata*; Paris, 1898; i noti nelle osservazioni prodotte in questi lontani studi di l'omnipresenza in tonazione bergsoniana e un certo qual va-

pro positivista clinico.

<sup>15</sup> Vedi nella comunicazione di Luigi Nono al Coro di alla data 1985 della Fondazione Giorgio Cini: *Altre possibilità di ascolto*, ove la dimensione del riconoscimento del ricordo fonico naturale è collegata con le idee evocative dei testi pertinenti della relazione musica-architettura sonorità-linea-riquadro di ascolto-mobilità (accetera) secondo le prassi esecutive ambientali del Rinascimento.

<sup>16</sup> Sulla tensione: ricordo/immaginazione, vedi nei *Purva uni-*

malta di Aristotele la prima individuazione del problema della relazione copia/modello/fabulazione/menzogna mnestica nell'elaborazione di idee sul passato.

<sup>17</sup> Vedi in Friedrich Hölderlin, *Gesammelte Werke*, Jena, Bohm, 1911, p. 408 sgg.

<sup>18</sup> Potrebbe essere richiamata qui da una nota iniziale la tensione tragica dell'eroe debole (silenzioso, indolito) dai manni che lo avvolgono su fino agli occhi) che Nono ricava direttamente dall'Hölderlin che ripensa il tragico traducendo direttamente dall'Hölderlin che ripensa il tragico traducendo direttamente dall'Hölderlin che ripensa il tragico traducendo

tragedia come progressivo indebolimento dell'io: «le sacrifici alla sua natura per effettuare un reale ritorno della Natura identica e rigenerata dall'oblio: «Il significato delle tragedie può essere avvertito solo nel modo più semplice, partendo dal paradosso. Affermando che tutto ciò che è originario, essendo ogni facoltà equamente ripartita non si manifesta secondo la sua forza originaria ma nel suo progressivo indebolimento, così che la luce della vita e la visibilità della vita appartengono propriamente alla debolezza della totalità. Ebbene, nel tragico, ora, il segno umano in se stesso viene insignificante, mentre l'originario ritorna alla scoperta. L'originario, è detto, può apparire solo in tutta la sua debolezza, ma, nella misura in cui il segno umano in se stesso, essendo, insignificante, viene posto come azzerato (= a 0) allora anche l'originario, il fondo oscuro di ogni natura può rappresentarsi (essere rappresentato), così. Se la natura si rappresenta propriamente nel suo manifestarsi ancor più debole, il segno umano, allora quando essa di rappresentarsi e si dà con più forza, è ancor di più un = a 0».

<sup>19</sup> Vedi in Nono, *Fragmenti di diari*, cit., nota 9, p. 15: «Altra fantasia partecipante creativa, oltre che tecnica... "esecutore ascolta se stesso... errante...».

<sup>20</sup> Vedi Charles Durand, *L'echo de la pensée*, Paris, 1939; vedi anche, suggestivamente nel Proust autoseguito, in "NR" (L. VII (1927)): «Un minuto liberato dall'ordine del tempo ha ricercato in noi perché potessimo sentirlo l'uomo liberato dall'ordine del tempo». E, in *Le temps retrouvé*, II, Pléiade, p. 19: «... On déglutit tra i luoghi pur tanto lontani e i present-  
t...».

<sup>21</sup> Sull'interpretazione del fenomeno della nuova storiografia musicale che suscita il problema critico delle proprie amnesie e ipermesie e che scatta da posizioni di non-memoria, costitutivamente intracciando motivazioni di urgenza tematica del ritorno del totale dell'oralità e del riconoscimento delle situazioni culturali più in errore, vedi nelle recensioni al *New Grove Dictionary of Joshua Rifkin*, in *Journal of American Musicological Society*, XXXV (1982), pp. 182-99, e dello scrittore in «Rivista Italiana di Musicologia», XX (1985), pp. 164-85.

<sup>22</sup> Platone, *Simposio*, XXXII e sgg.: «Diotima: Ti ricomito la solita canzone. [Amore] è qualcosa di mezzo fra il mortale e l'immortale. *Socrate*: Dunque che è, Diotima? *Diotima*: Un gran Demone».

<sup>23</sup> Vedi in *Luigi Nono*, Verso *Prometeo*, cit.; la sezione lirica effusiva del Maestro entra nella partitura in funzione di simulacro delle relazioni d'eco di pensiero (fin dal prologo: ove è citata conseguendo alla propria antecedente di pronuncia effettiva nel dramma-libretto).

<sup>24</sup> Il Demone di Diotima (cfr. Platone, *Simposio*, XXXIII) parla con gli uomini quando dormono, e quando sono svegli «di siffatti Demoni [aggiunge Diotima], ce ne sono molti e varii; uno è amore».

Si tratti dell'escursione dinamica, della struttura musicale del tempo o della disposizione dello spazio esecutivo, sono gli estremi che definiscono la "tragedia dell'ascolto" *Prometeo* di Luigi Nono. La musica di Nono si estende apparenzatamente senza confini, è leggera, colma di risoluta tranquillità e linearità, si spegne gradatamente fino ai limiti della percettibilità — oppure è ribollente, intensa, improvvisa, breve inserzionale, esplosione frammentaria, gesto aggressivo, scatto nervoso. Come questi estremi spettri espressivi possano coesistere in una stessa composizione, senza che la loro coerenza sia minimamente messa in discussione, è forse il segreto fondamentale della musica di *Prometeo*.

#### Genesi

I lavori preparatori per la rappresentazione nel 1984 della prima versione di *Prometeo* risalgono agli anni Settanta. Come mostrano gli schizzi conservati nell'Archivio Luigi Nono di Venezia, le prime riflessioni presero le mosse soprattutto da un confronto con il soggetto antico, ovvero dai testi e dai commenti che Massimo Cacciari (in una interpretazione e prosecuzione del tutto personale del mito di *Prometeo*) realizzò per Nono. È evidente come le singole sezioni della composizione spesso siano concepite sulla base del testo: passaggi di testo tratti dal materiale di Cacciari vengono suddivisi, mescolati e ricombinati, fornendo così una struttura di fondo della sezione da comporre.

A questo si aggiunsero, a loro volta molto presto, riflessioni su una luce policroma, che avrebbe dovuto accompagnare e sottolineare le diverse sezioni della composizione, e di conseguenza idee su diverse atmosfere all'interno del lavoro. Questa dettagliata concezione della luce non trovò poi spazio nella versione di *Prometeo* che venne alla fine rappresentata, ma le diverse atmosfere si ritrovano nella loro traduzione musicale.

I lavori preparatori in senso strettamente musicale si riallacciano essenzialmente a studi e strutturazioni di materiali preesistenti: quelle che Nono definiva "basi" di ritmi, durate e altezze, che

trovavano già impiego in diverse composizioni prima di *Prometeo*. Nei lavori preparatori su successioni seriali e strutture accordali Nono utilizzava come punto di partenza la famosa "scala enigmatica" dai *Quattro pezzi sacri* di Giuseppe Verdi e la ordina in gruppi di tre-quattro suoni in cui dominano intervalli di tritono e di seconda.

#### Forma

La "tragedia dell'ascolto" non si riallaccia all'antichità solo nella scelta del soggetto di *Prometeo* e nei testi impiegati. Anche l'impianto formale della composizione attinge alla tragedia greca, della quale vengono adottati alcuni specifici elementi formali: come la tragedia classica *Prometeo* inizia con un Prologo, e le sezioni indicate come "Stasimo" sono come nella tragedia antica passaggi di riflessione corale. In contrasto con gli schizzi originari manca però alla fine in *Prometeo* l'Epilogo come classica sezione conclusiva, e la composizione ha una conclusione aperta. La forma della tragedia è ulteriormente infranta nel momento in cui le parti principali, definite in un primo tempo "Episodio" analogamente a quanto avviene nella tragedia, compaiono poi come "Isole". Anche da un punto di vista formale Nono riunisce in questo modo due strutture contrapposte: la drammaturgia continua e progressiva della tragedia (con un graduale crescendo e un punto di svolta drammatico) e l'accostamento di diverse isole, fra loro equiparate, in un arripiegato. La storia della genesi di *Prometeo* mostra come la struttura a isole infranga a posteriori il *continuum* dell'azione della tragedia. Questo processo è significativo del distacco di Nono da procedimenti caratterizzati da continuità di sviluppo e della sua ricerca di forme musicali sostanzialmente nuove.

#### Discontinuità e simultaneità

I procedimenti più importanti alla ricerca di nuovi processi e strutture temporali nella musica sono da individuarsi per Nono nell'assemblamento orizzontale o verticale di diversi processi. Già nel prologo di *Prometeo* si sviluppano simultaneamente due diversi piani: quello che scorre in

tempo lento e regolare di ottoni soli, archi soli e voce recitante, e quello mutevole, disseminato di pause e con continui cambi di tempo, dei solisti vocali e dei gruppi orchestrali. Al livello inferiore, caratterizzato da continuità, fanno riferimento nomi e testi greci antichi, a quello superiore i passaggi (criticamente interrogativi) tratti dalle "Fisi di storia della filosofia" di Walter Benjamin. Solo il coro (anche nella tragedia antica l'elemento più flessibile, che ora osserva, ora commenta o agisce) può muoversi fra i due piani sovrapposti nella partitura.

La tecnica della sovrapposizione di diversi processi temporali è particolarmente chiara nella sezione "Hölderlin", la seconda parte dell'Isola 2.<sup>a</sup>. Di volta in volta due cantanti, fiati soli e voce recitante sottostanno ai loro propri principi compositivi. Tuttavia — e questo è un principio fondamentale della composizione simultanea in Nono — i diversi piani della musica sembrano compenetrarsi e commentarsi vicendevolmente; non li sentiamo giustapposti l'uno all'altro, bensì fra loro intrecciati.

L'intreccio di processi musicali diversi, espressivamente spesso opposti, è perseguito da Nono nel quadro di un ulteriore particolare principio compositivo: quello della frammentazione e del nuovo montaggio di passaggi composti che ricorrono alle tecniche cinematografiche. Nello Stasimo, ad esempio, le parti corali vengono sempre interrotte già dopo poche battute da accordi forti del tutti orchestrale, ma anche da suoni piano e smorzati ("Ricordi lontanissimi"). Anche nel Prologo e nelle Isole si manifesta questo principio della discontinuità; le Isole 3-5 furono intrecciate in un secondo tempo e ora si interrompono a vicenda.

#### Composizione spaziale

Almeno altrettanto caratteristica del lavoro di Nono alle e con le strutture temporali è in *Prometeo* la specifica disposizione dello spazio per la composizione. Obiettivo musicale è il movimento. Nono ottiene a più livelli le condizioni per il movimento del suono nello spazio. Da un lato gli

esecutori sono suddivisi nello spazio; attraverso la distribuzione dei quattro gruppi orchestrali omogenei hanno origine anche determinate simmetrie e corrispondenze. Non si riallaccia in questo anche alla policoralità veneziana, da lui assai apprezzata, nonché ad alcuni suoi precedenti lavori, come *Diario Polacco n. 1*. D'altro canto Nono utilizza il live electronics per una spazializzazione della composizione. Dodici altoparlanti sono distribuiti nella sala in modo tale da rendere possibile con l'aiuto dello Halaphon — uno speciale apparecchio realizzato dallo studio sperimentale di Friburgo per il movimento elettronico nello spazio — i più diversi spostamenti del suono. Così per esempio il canto dei due soprani soli in "Hölderlin" attraverso un procedimento di live-electronics è reso autonomo rispetto a un coro che si muove nello spazio. «Eppure a noi non è dato riposare in alcun luogo», recita in termini programmatici il testo su cui si sviluppa questa sezione.

L'aspirazione musicale di Nono al movimento e alla mobilità, documentata fra l'altro anche nella sola, è non da ultimo espressione di una fondamentale speranza che Nono contrappone alla tragedia dell'umanità che sta alla base del soggetto di *Prometeo*: solo il continuo movimento, la rinuncia a modelli prestabiliti e a posizioni rigide può dunque essere la base per un cambiamento. In questo contesto i molti contrasti compositivi, letterari e ideali che *Prometeo* riunisce in sé si manifestano nella loro contrapposizione e in tutta la loro contraddittorietà come necessari e fondamentali. Non è l'univocità che qui guadagna in forza persuasiva, bensì la molteplicità, la continua sorpresa che in alcune occasioni produce addirittura un capovolgimento delle consuete gerarchie percettive: non sono i suoni forti e ricchi di sfaccettature ma quelli leggeri e sensibili a lasciare dietro di sé l'impressione più intensa.

**Lydia Jeschke**

(traduzione dal tedesco di Silvia Tuja)

**La tecnica del "live electronic" allo Studio sperimentale di Friburgo'**

Il trattamento elettronico del suono di naturali informazioni acustiche, quali musica e linguaggio, è un capitolo della musica elettronica, detto anche "live electronic". Non *computer music*, non musica sintetica su nastro, bensì vera e propria musica elettronica in tempo reale (*Realtime Electronic*). Tutti gli eventi elettroacustici si producono contemporaneamente all'interpretazione vocale o strumentale. Si ascolta il suono originale di un flauto, in una certa interpretazione; attraverso un altoparlante, a questo suono originale viene mixato il suono del flauto trasformato elettronicamente. Non c'è manipolazione dell'interprete, in quanto egli stesso si rende conto - all'ascolto - dell'ulteriore sviluppo subito dal suono del suo flauto. Il trattamento elettronico del suono può anche essere definito estensione sonora dello strumentario tradizionale. Le apparecchiature per il trattamento elettronico del suono - a partire dal microfono - sono da considerarsi strumenti musicali e vengono disposte in modo visibile nella sala da concerto, insieme agli altri strumenti. Ingegnere del suono e tecnici del suono collaborano alla pari con i musicisti.

Il trattamento elettronico del suono può essere suddiviso in tre sezioni principali:

1. *Trasformazione del suono*  
Modulatore ad anello - Harmonizer (Audiocomputer) - Vocoder (Voice Coding System)
2. *Selezione del suono*  
Speciali banchi di filtraggio di quinta, di terza e di seconda
3. *Regolazione del suono*  
Gate (implicatore a tensione controllata) - Aphophon (regolatore spaziale del suono) - Apparecchi di ritardo

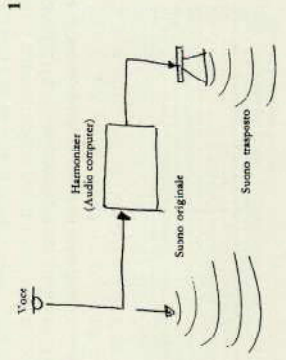
tutte le apparecchiature occorrenti a queste tre sezioni vengono raggruppate in un pannello di collegamento elettronico. Contrariamente a quanto accade in uno speciale studio computerizzato, noi utilizziamo la tecnica digitale per l'interconnessione delle nostre apparecchiature, per un cambio delle combinazioni tra le singole apparecchiature il più vicino possibile agli intendimenti del compositore. Ciò significa che pan-

nello di collegamento (matrice elettronica), banchi di filtraggio, Vocoder e apparecchiature di regolazione spaziale del suono sono programmati con un microprocessore. Questi programmi possono essere richiamati in sequenza rapida - condizione necessaria per l'ordinamento del trattamento elettronico del suono all'interno di un processo musicale.

**Strumenti e loro funzioni**

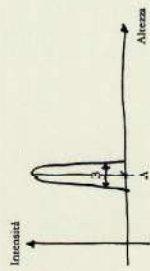
*Harmonizer (Audiocomputer)*

In un Harmonizer un segnale naturale (strumento/voce) può essere trasposto di un'ottava verso l'alto e di due ottave verso il basso. Oltre a questa possibilità di trasposizione esiste anche una funzione di "reverse": la parola enunciata viene, per l'appunto, rovesciata, vale a dire, pronunciando la parola «si» nell'altoparlante sento «is». La trasposizione offre ai compositori la possibilità di comprimere il suono originario tanto sotto il profilo intervallare quanto sotto quello timbrico. Luigi Nono utilizza la trasposizione soprattutto per formare microintervalli che altrimenti non potrebbero essere realizzati "dal vivo" dalla voce o dallo strumento. L'esecutore li ascolta insieme a quelli che produce direttamente, cosa che presuppone, da parte sua, la massima concentrazione, in quanto la percezione di un microintervallo aggiuntivo rende più difficile la propria intonazione - che dunque deve essere studiata in modo nuovo.

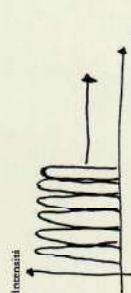


Luigi Nono e Claudio Abbado.

2



Filtro singolo:  
A = a (220 Hz) frequenza media  
B = Seconda, terza e quinta

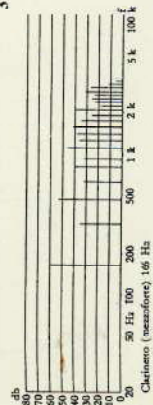


Banco di filtri di secondo filtro:  
A = Dv (65 Hz) e S\* (1090 Hz)

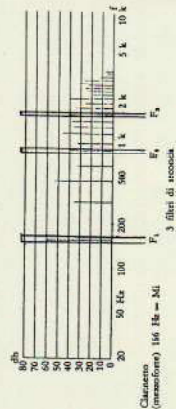
La voce viene trasposta di un microintervallo nell'Harmonizer e mixata all'esecuzione (*live*) attraverso un altoparlante.

Modalità di funzionamento dell'apparecchio: il segnale d'entrata viene digitalizzato - comunicazione in dati alfa-numeric (commutatore A/D). L'apparecchio elabora i dati matematicamente. In questo modo le proporzioni 1/2 e 1/0.5 indicano rispettivamente la trasposizione di un'ottava verso l'alto e di un'ottava verso il basso. Con un'ulteriore commutazione dei dati modificati (commutatore D/A) in impulsi elettrici analoghi, il segnale d'entrata può essere reso nuovamente udibile.

3



4



Chiarinetto (mezzoforte) 1/6 Hz - 3d  
3 filtri di seconda

### Filtro-Vocoder

Per poter penetrare all'"interno" di un suono è necessario selezionarlo. Un'analisi è una selezione. Nel rendere percepibile questa selezione otteniamo nuove qualità del suono.

### Il filtro passabanda

Da un suono viene filtrato un determinato campo di frequenze del suono. Allineando più filtri (filtri passabanda) otteniamo un banco di filtri. A seconda dell'ampiezza d'azione dei filtri si parla di filtro di seconda, di terza o di quinta.

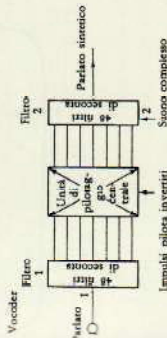
Un suono complesso è costituito da molte singole note di altezza e di intensità differenti. Le denominiamo armonici o parziali. L'illustrazione n. 3 mostra i singoli armonici del suono di un clarinetto.

Con un banco di filtraggio di seconda (illustrazione n. 2), possiamo agevolmente smembrare questo segnale complesso - voce o suono strumentale - in singoli campi. Se lasciamo i filtri aperti, il segnale d'entrata e quello di uscita risultano uguali. Se utilizziamo i filtri singolarmente, così da alterare il suono originario, contemporaneamente all'uscita dal filtro si forma una nuova serie di armonici, un nuovo segnale.

Questo nuovo segnale può essere mixato al suono originario soltanto come amplificazione parziale, o, ad esempio, può essere mosso nello spazio come segnale singolo, separato da quello originario. Se utilizziamo il suono filtrato di un clarinetto per il pilotaggio di un *Gate* (cfr. para-

grafo *Gate*), vedremo che non soltanto l'intensità, bensì anche l'altezza della nota emessa dal clarinetto esercitano un'influenza sul *Gate* stesso. Confrontiamo a questo proposito l'illustrazione n. 4. Nel caso in cui il clarinetto emetta un *solf* invece di un *mi*, la dominante perde la sua funzione pilota.

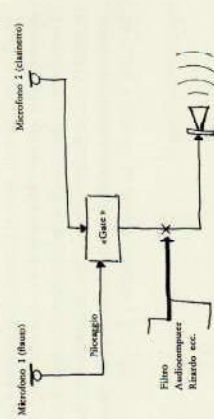
5



L'illustrazione n. 5 mostra un'ulteriore possibilità di applicazione della selezione del suono, il Vocoder. Nel banco di filtraggio 1 viene analizzato un segnale - ad esempio un parlato. I singoli campi di frequenze (cfr. illustrazione "Filtro passabanda") hanno differenti intensità (vediamo in impulsi pilota di grandezza proporzionalmente diversa. Al banco di filtraggio 1 viene collegato un secondo banco, i cui filtri, in un primo momento, sono chiusi e vengono poi aperti mediante l'impulso pilota proveniente dal banco 1. Come nel caso del *Gate*, la misura dell'apertura corrisponde all'intensità dell'impulso pilota che la genera. Se si immette ora un altro segnale complesso all'entrata del banco di filtraggio 2, di questo segnale saranno percepibili soltanto i campi di frequenze di uguale intensità, formati attraverso la selezione del parlato (banco di filtraggio 1). Dal secondo segnale nasce un nuovo parlato. In questo modo, ad esempio, anche l'articolazione ed il timbro di uno strumento possono venire mutati nel suono di un altro strumento: analisi del suono - sintesi del suono.

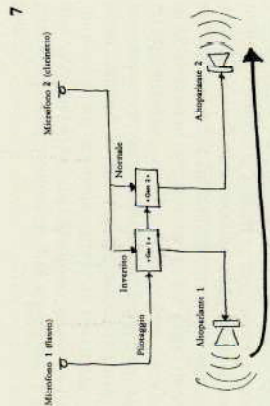
**Gate**  
Quando le onde sonore di uno strumento o di una voce colpiscono un microfono, vengono trasformate in un impulso elettrico. In casi normali, questi impulsi vengono amplificati e trasformati nuovamente in onde sonore percepibili mediante un altoparlante; tecnica di registrazione e tecnica di riproduzione elettronica. In un *Gate*, questi impulsi assumono un'ulteriore funzione, del tutto nuova: in questo speciale amplificatore essi hanno il compito di regolare l'intensità. Quando, a casa nostra, vogliamo regolare il volume della radio, un movimento meccanico esegue l'ordine, agendo su un comando. Il nostro impulso microfonico si incarica ora di questo processo. Quanto più forte è l'onda sonora davanti al microfono, tanto più potente è l'impulso microfonico. L'intensità nel *Gate* varia in proporzione. Disegno riprodotto per maggiore chiarezza:

6

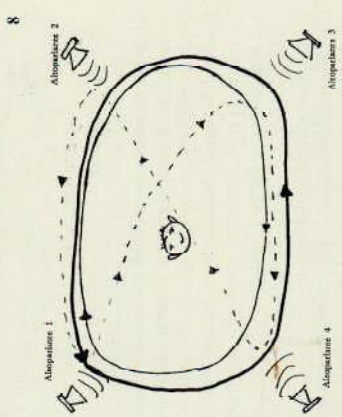


Il clarinetto suona: se ne ascolta il suono originale. Se anche il flautista inizia a suonare, il suo impulso microfonico apre il *Gate* proporzionalmente all'intensità del suo suono; inoltre, nell'altoparlante si può ascoltare il suono del clarinetto *live* o trasformato (linea rossa).

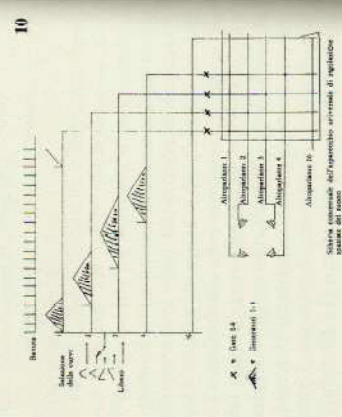
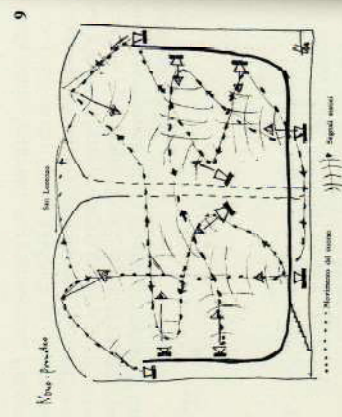
Il microfono diventa strumento. Gli interpreti possono influenzarsi reciprocamente, tra loro insorge una nuova comunicazione. Ulteriore esempio:



L'impulso pilota del microfono 1 esercita una regolazione. Questa funzione può anche essere "invertita", vale a dire: il Gate 1 viene regolato dalla crescente intensità del suono del flauto, mentre il Gate 2 si apre normalmente. Attraverso 2 altoparlanti si instaura una itineranza del suono del clarinetto dall'altoparlante 1 all'altoparlante 2. Impiegando diversi Gates e un appropriata regolazione otteniamo una itineranza universale del suono nello spazio (Halaphon). Direzione e durata dell'itineranza del suono diventano parte integrante della composizione. Lo spazio nella sua totalità viene incluso nella musica come funzione acustica definita.



L'illustrazione n. 8 mostra tre movimenti del suono.



Halaphon è la contrazione dei nomi Haller e Lawo. Da un'idea dell'autore di questo testo, Peter Lawo ha realizzato tecnicamente il primo apparecchio universale di regolazione spaziale del suono. Qui riprodotto: schema concettuale per la regolazione interna automatica mediante 4 generatori.

**Ritardo-stratificazione**

Ripercorrendo la storia della musica, finiamo sempre per imbatterci in una forma musicale: la trasposizione temporale (ritardo) di un segnale.

Il canone ne è il rappresentante più popolare. Un motivo che si ripete, trasposto temporalmente su diverse voci: ne risulta una stratificazione; da un modello omofonico, monodico, se ne raggiunge uno quasi polifonico. Oggi, grazie all'elettronica, siamo in grado di ritardare i tempi musicali da 0,2 secondi a 60 secondi; di richiamarli una volta - eco -, o di comprimerli mediante la stratificazione fino ad una polifonia a 16 voci. Se un segnale modificato elettronicamente (ad es.: filtro o modulatore), ritardato di 1-3 secondi, viene mixato al suono originale, le due qualità del suono possono essere meglio udite selettivamente. Ciò è di estrema importanza soprattutto per l'itineranza del suono.

L'attività del nostro Studio è concentrata soprattutto sul citato trattamento elettronico del suono, il che non esclude, ad esempio, la realizzazione di nastri magnetici preregistrati. Perciò, riferendoci al nostro lavoro nello Studio sperimentale di Friburgo, non se ne può parlare in senso tradizionale - mi riferisco ad altri studi elettronici. Un capitolo della nostra attività, in collaborazione con l'industria elettronica, consiste nello sviluppo di uno strumentario speciale per il trattamento elettronico del suono. È necessario mantenere una costante comunicazione tra produttore e studio poiché soltanto provando nuove apparecchiature ci si rende conto che non sempre buoni risultati tecnici in senso teorico vanno di pari passo con una ragionevole prassi musicale. Ciò significa, ad esempio, che il prototipo di un apparecchio viene provato in studio prima di essere definitivamente ultimato con lo stampaggio dei plattini o l'installazione del pannello di servizio e di collegamento. In seguito, quando l'apparecchiatura è «pronta per il funzionamento», si passa ad una nuova fase concernente le sue possibilità di applicazione nella musica e nel parlato. Questo processo sperimentale è un aspetto fondamentale e caratterizzante del metodo di lavoro del nostro Studio, ed ha carattere permanente, in quanto proprio a questo punto entra in gioco la collaborazione con compositori, autori e quant'altri si interessino al nostro Studio sperimentale. Nostro compito principale

pale è quindi instaurare una fattiva comunicazione tra ingegnere e musicista, tra tecnica e prassi artistica. Ciò non significa trasformare tecnici in musicisti o viceversa, bensì va inteso soprattutto come sforzo di reciproca informazione, al fine di elaborare un linguaggio intelligibile.

Noi - Rudi Strauss, Bernd Noll ed io - «facciamo pratica» sui nostri strumenti, facciamo «esercizi delle dita». Luigi Nono viene in studio, noi suoniamo gli strumenti. Egli ascolta e pone delle domande, noi gli rispondiamo - spiegazione e discussione -; nasce così un nuovo dialogo. Il compositore perfeziona i nostri «esercizi delle dita», noi modifichiamo i nostri strumenti - ne risulta un nuovo dialogo. Il compositore stesso comincia a suonare, dal dialogo si sviluppa, per tutti noi, una comunicazione creativa, una nuova composizione, una nuova tecnica esecutiva. Un processo che si ripete incessantemente: giungeremo mai ad una conclusione? Ogni lavoro che Nono ha realizzato da noi, con noi, sembra essere un'opera compiuta in se stessa, e tuttavia costituisce ancora una volta un nuovo inizio. Certamente «compositore» e «interprete» cambieranno, ma per uno studio sperimentale il processo di un, per così dire, «rinnovamento interiore ed esteriore» resterà pur sempre una necessità vitale, anche nel futuro.

**Hans Peter Haller**

(Traduzione dal tedesco di Gloria Tunzini)

Da: Luigi Nono, *Verso Prometeo*, a cura di Massimo Cacciari, Ricordi, 1984.